

ПАТРИК БАРБЬЕ

ПРАЗДНЕСТВА
В НЕАПОЛЕ



Studia uropaea

Patrick Barbier

NAPLES EN FÊTE

*Théâtre, musique et castrats
au XVIII^e siècle*

Éditions Grasset & Fasquelle

Paris

2012

Патрик Барбье

ПРАЗДНЕСТВА В НЕАПОЛЕ

*Театр, музыка и кастраты
в XVIII веке*

*Перевод с французского
Сергея Райского и Ирины Морозовой*



Издательство Ивана Лимбаха

Санкт-Петербург

2018

УДК 782.1(450)

ББК 85.335.41

Б 24

Б 24

Барбье Патрик. Празднества в Неаполе: Театр, музыка и кастраты в XVIII веке / Пер. с фр. С. Б. Райского и И. В. Морозовой. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. — 416 с.

ISBN 978-5-89059-309-2

Книга посвящена будням и праздникам музыкальной жизни Неаполя в тот несравненный век, когда центры культуры, величайшие кастраты и единственный в своем роде король Карл Бурбон обеспечили этому городу невиданное величие. Исследование охватывает период с 1708 по 1768 год — время заката барокко, когда вокальное искусство кастратов, шедевр музыкальной культуры Италии, достигает апогея, чтобы к концу века почти полностью исчезнуть. Это век Перголези и Порпоры, Фаринелли и Каффарелли, наивысшего взлета искусства оперы *seria* и *buffa*.

Патрик Барбье, опираясь на многочисленные источники, подробно анализирует связь музыки с общественной жизнью, королевским двором, родовой знатью, Церковью и государством.

*Издательство благодарит Анну Ямпольскую
за помощь в подготовке книги к изданию*

© Éditions Grasset & Fasquelle, 2012

© С. Б. Райский, И. В. Морозова, перевод, 2018

© Н. А. Теплов, дизайн обложки, 2018

© Издательство Ивана Лимбаха, 2018

*Мари-Льес,
которая разделяет и поддерживает
все мои увлечения*

Предисловие

Неаполь манит, удивляет, будоражит, как и в былые времена. То, что говорят о нем сегодня, не более чем повторение написанного в XVIII веке: сказочно красивое место в обрамлении моря, вулкана и холмов; скрытые от взгляда сокровища, доступные лишь безмятежному взору любителя прогуляться по лабиринту улочек и площадей, заглянуть в соборы, полюбоваться внутренними дворами палаццо и театров, не рассчитывая при этом зайти от восторга, как это бывает на набережных Венеции; при этом всех смущали его неухоженность, кишачие людьми улицы, несмолкающий гам, праздность *lazzaroni*, готовых на любые выходки, лишь бы не работать.

Как в XVIII веке, так и сегодня отмечают все те же проблемы политической и экономической неустроенности, неумение преодолевать кризисы, неверие в свои силы, небрежение к памятникам прошлого. Единственное и неоспоримое преимущество эпохи заката барокко — это невиданный взлет творческой и музыкальной жизни, которого сегодня в городе нет и в помине. На шахматном поле современной европейской оперы даже имя театра Сан Карло, гремевшее со времен кастрата Каффарелли до эпохи Каллас

или Тибальди, как-то потускнело: если бы к этому приложить руки, то оно одно, как Ла Скала, могло бы привлечь толпы зарубежных туристов — *dilletanti*.

Перед лицом подобной бесхозяйственности невольно обращаешься мыслью к пышному XVIII веку, когда бурная жизнь четырех консерваторий и оперных театров, величие королевской часовни и богатейших реликвариев, созвездие величайших композиторов придавали этому третьему в Европе вслед за Лондоном и Парижем городу поистине мировое сияние. К счастью, Неаполь с тех времен почти не изменился. И сегодня по своему обличью, особенностям уклада он может считаться самым «барочным» из итальянских городов. Любая улочка старого Неаполя, каждый на первый взгляд требующий ремонта дворец или собор — открытая книга, приглашение совершить прогулку в далекое прошлое. Это очень точно подметил Доминик Фернандез: «Сейчас, когда Венеция, Флоренция, Рим в угоду глобализации становятся центрами паломничества для мировой туристической индустрии, превращая величайшие шедевры зодчества в приманку для зевак, Неаполь остается верен себе со всеми своими красотами и изъяснами»^{1*}.

Эта книга, как и «Венеция Вивальди»², посвящена будням и праздникам музыкальной жизни Неаполя в тот несравненный век, когда центры культуры,

* Авторские примечания, обозначенные цифрами, приводятся на с. 375–383.

величайшие кастраты и единственный в своем роде король Карл Бурбон обеспечили этой эллинской Партенопе невиданное величие. Достигнув головокружительных высот композиторского и исполнительского гения, Неаполь как бы замер на вдохе и, не обретя за последующие два века второго дыхания, словно бы сник и потускнел.

События этой книги охватывают большую часть XVIII века, точнее период с 1708 по 1768 год — время заката барокко, когда вокальное искусство кастратов, шедевр музыкальной культуры Италии, достигает апогея, чтобы к концу века почти полностью исчезнуть с небосклона.

После «Истории кастратов»^{3*}, написанной мною более двадцати лет назад, пришло время вернуться к этой теме, чтобы поделиться результатами новых изысканий, не законченных и сегодня. Вторым общим знаменателем для событий той эпохи, исключая своеобразный период австрийского владычества (1708–1734), могла бы послужить притягательная фигура Карла Бурбона, которому впервые в истории Неаполя выпадет править суверенным королевством, свободным от стороннего династического диктата.

Его царствование продолжается с 1734 по 1759 год, когда он был призван на испанский престол; однако его влияние на жизнь Неаполя продлится еще

* Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. Перевод Елены Рабинович. *Примеч. пер.*

восемь лет: опираясь на министра — регента Тануччи, Карл из Испании будет направлять жизнь Неаполитанского королевства до совершеннолетия своего сына Фердинанда. Таким образом, первое в истории правление неаполитанских Бурбонов, закончившееся лишь с объединением Италии в 1861 году, без сомнения вызывает наибольший интерес как с точки зрения проведенных реформ и реализации масштабных проектов, так и того невиданного художественного взлета, о котором мы только что упоминали.

Век Карла Бурбона и его министра Тануччи — это также век Перголези и Порпоры, кастратов Фаринелли и Каффарелли, наивысшего взлета искусства оперы *seria* и *buffa*, появления театра Сан Карло, королевского приюта для бедных и дворцовых комплексов в Портичи, Казерте или Каподимонте. Он совершенно по-новому высвечивает связь музыки с общественной жизнью, королевским двором, родовой знатью, Церковью и государством. Он увлекает вас за собой на захватывающую музыкальную прогулку по важнейшим страницам истории королевства, нашептывая попутно забавные истории из жизни простых неаполитанцев.

Неаполь времен Фаринелли и Перголези

В XVIII веке в Неаполь можно было попасть двумя путями. Те, что добирались издалека, скажем, со всего Средиземноморья, предпочитали море, чтобы без пересадок прибыть сразу в порт. Однако, опасаясь морской стихии и превратностей навигации, этот путь выбирали немногие: он был по силам лишь военным либо торговым судам, следующим в это большое южное королевство. Оживленные морские пути связывали, в частности, Неаполь и Барселону. Рядовые же европейцы — ученые, артисты, политики или дипломаты — добирались туда, как правило, по суше: Неаполь считался в те времена заключительной точкой Гран-тура* с обязательными для посещения Ве-

* Гран-тур (*фр.* Grand Tour — большое путешествие) — обозначение, принятое со времен Возрождения для обязательных поездок, которые в XVIII–XIX вв. совершали в образовательных целях сыновья европейских аристократов (а позднее — и отпрыски богатых буржуазных семей). Маршрут этих путешествий, особенно популярных в Англии XVIII в. и длившихся иногда по несколько лет, обычно пролегал через Францию, Центральную Европу, Италию; изредка захватывал также Испанию и Святые места. Мужчины более зрелого возраста и дамы выезжа-

нецией, Флоренцией и Римом. Нередко при этом путешественники прибывали в город посуху, а для возвращения поднимались в Неаполе на борт одного из судов, идущих вдоль побережья до Чивитта-веккья, Ливорно либо на остров Эльба.

От Рима до Неаполя 60 лье (240 км), ехать нужно было в запряженной карете, меняя лошадей на каждой из восемнадцати почтовых станций, что занимало не менее двух дней; если же по пути надо было сделать остановку, чтобы осмотреть город или античный памятник, то путешествие могло растянуться на три-четыре дня. Граница между папскими владениями и Неаполитанским королевством пролегла в те времена сразу за Террачино, последним городом на их территории. И сегодня по дороге из Рима, рядом с башней Эпитаффио на Аппиевой дороге можно еще видеть ворота, служившие в те времена символической государственной границей; на верхней части арки можно разобрать надпись «*Stato pontifico*»*. Чуть дальше, за неким подобием нейтральной полосы (по *man's land*) высятся хорошо сохранившиеся башни въездных ворот (*Torre Portella*), куда более помпезных, чем соседний римский портик, через которые вплоть до 1861 года можно

ли в Гран-тур значительно реже. Русские путешественники часто ехали через Германию и Швейцарию в Париж и Лондон, также любимым местом посещения всегда оставалась Италия. *Примеч. пер.*

* «Папская область» (*итал.*).

было попасть в Неаполитанское королевство (*Regno di Napoli*). Под навесом, опирающимся на две роскошные цилиндрические колонны, сложенные из огромных камней, стоял тогда своего рода таможенный барьер, за который пропускали только по предъявлении паспорта.

Его, впрочем, легко можно было преодолеть и куда более простым способом: «по возникшему перед нами барьеру мы поняли, что это граница другой державы, — рассказывает в своих записках 1754 года архитектор Пьер-Луи Моро, — и нужно было либо предъявить паспорта, либо, что оказалось гораздо проще, сунуть зрителю несколько монет (взятку), чтобы избавить того от необходимости эти паспорта проверять, убедив таким образом, что с ними все в порядке»⁴. Об этом же двадцатью годами позже рассказывает и пейзажист из Уэльса Томас Джонс: «По ходу путешествия все было как обычно, не считая беззастенчивых поборов со стороны таможенников, которые норовили вытрясти из меня деньги на каждом перегоне, обещая избавить ящики с картинами от досмотра в Неаполе. Увы! Там их все равно перетрясли»⁵. Начинаящий аудитор Счетной палаты Франсуа-Мишель де Ротру также считает своим долгом отметить насущную необходимость «позолотить ручку» (*la buona mano*) охранителям въездных врат. Таковы первые сигналы о продажности неаполитанских властей, с которой нам предстоит сталкиваться на всех уровнях государственного управления.

До столицы оставалось совсем немного, дальше дорога шла через Фонди, Гаэту, Троджетто, Санта Агата, Капую и Аверсу. При взгляде на эти бескрайние просторы Юга Италии мнения путешественников зачастую разнились. Одни восторгались уходящими за горизонт изумрудными полями, разбросанными тут и там оливковыми и апельсиновыми плантациями, редкими холмами, нарушающими монотонность пейзажа при подъезде к Неаполю. Другие не могли скрыть своего разочарования при виде столь тучных на первый взгляд, но неухоженных, а местами даже заброшенных земель — верный признак нерадивого хозяйствования. Третьи же отмечали за Террачино, особенно в Фонди, нездоровый, пропитанный болотными миазмами воздух, невыносимый в жаркие месяцы, когда так легко чем-нибудь заразиться. Те, кто в Моле отваживались на небольшой крюк до Гаэты, что на самом побережье, оставались в восторге от этого сказочного места с мягким морским воздухом и восхитительными фруктами; там, кстати, размещался довольно внушительный оборонительный гарнизон, единственный в своем роде между границей и Неаполем. Античные руины, изредка предстающие взору путешественника, неизменно вызвали живой интерес, заставляя с удвоенным рвением стремиться к подлинным сокровищам Кум и Пестума. В Капую всякий считал своим долгом рассказать, что нынешний захудалый городок лежит в двух лье от старого города, где войско Ганнибала не устояло против «прелестей» его оби-

тательниц. Новая Капуя глубоко разочаровала Шарля де Бросса, председателя Бургундского парламента, так как он едва не отдал там концы от голода: «...Из всего, чем нам удалось разжиться в городе и округе, на каждого пришлось лишь по паре прогорклых ветчинных костей, которые мы мгновенно обглодали и проглотили; после чего, преисполненный благородной решимости, я принял решение отказаться от прелестей Капуи и поспешил занять свое место <в почтовой карете>, наплевав на Ганнибала»⁶. К скверным, а в отдельные месяцы попросту непролазным дорогам добавлялось отсутствие приличных постоянных дворов и тяготы поиска приемлемого ночлега с ужином. «В местном наречии не существует таких слов кухонного обихода, как продукты, кушать, мармиты и пр.», — добавляет де Бросс, очевидно перегруженный бытовыми заботами⁷. Надо сказать, что главным условием сносного ночлега была платежеспособность путешественника. Юный Ротру, вряд ли при деньгах в 27 лет, навсегда запомнил ночь, проведенную на пару с попутчиком в Фонди: «Нам пришлось заночевать в какой-то вонючей комнате. Вместо кишасей живностью кровати мой попутчик устроился спать на столе, я же, не обращая внимания на этих гнусных тварей, забылся на пару часов прямо на полу, подстелив какую-то мерзкую циновку»⁸.

Когда же путешественники попадали наконец в Неаполь, конечную точку своего пути, то на знакомство с самим городом у них оставалось лишь не-

сколько дней, в лучшем случае, недель. Можно ли за это время хоть что-то понять в национальном характере и местных нравах? Перечитывая все эти свидетельства, отчетливо понимаешь, что большинство наблюдателей видят лишь то, что лежит на поверхности. Они любуются на залив, Везувий, гряды островов, проводят вечер в театре Сан Карло, слушают музыку в королевской капелле или в одном из соборов; все они, конечно же, отмечают крайнюю бедность и безработицу огромного числа жителей, но покидают эти места переполненные самыми яркими впечатлениями. Гораздо меньше тех, кто задается серьезными вопросами, пытаюсь понять, почему даже при лучшем из монархов и таком богатстве земных даров это государство столь далеко от процветания. Их анализ зачастую настолько точен, что многие выводы, сделанные в XVIII веке, — мы убедимся в этом по ходу книги, — выглядят на удивление современными. Здесь стоит отметить парадоксальность государства, которое вопреки бесчисленным превратностям судьбы хранит на себе вечный и неизменный отпечаток. При этом, бог свидетель, политических потрясений ему перепало с лихвой! Путешественники это хорошо понимали, так как в зависимости от года своего приезда они оказывались то на испанской, то на австрийской, а то и собственно на «неаполитанской» территории.

1) Век политических потрясений

В одной милой неаполитанской песенке перебираются все покорявшие этот город народы и цивилизации; заканчивается она забавным наблюдением: «Тут только турок не бывало». Именно обилием влияний во многом обусловлены величие и нищета неаполитанской истории. Любуясь сегодня разбросанными повсюду несравненными остатками памятников греческой и римской архитектуры, громадами анжуйских и арагонских замков, барокко испанских соборов или достойными Турина и Милана палаццо, возведенными некогда жителями Савойи, начинаешь понимать, что у этого вечно поработщенного народа просто не было времени распорядиться своей судьбой; одновременно приходит осознание закономерности и неотвратимости выпавших на долю этой земли лишений и страданий. Следом за греками и римлянами сюда по очереди приходят арабы, нормандские герцоги, швабские императоры, анжуйские графы и арагонские короли, пока в 1503 году здесь, на Юге Италии, не обосновались испанцы. Они создают вице-королевство, своего рода государство-спутник Испании, во главе которого стоял королевский наместник, отвечавший за действенность военного и политического присутствия, исправное поступление налогов и выгодное использование местных ресурсов.

Именно в этом политическом контексте путешественники начала XVIII века открывают для себя

Неаполь, так как двести четыре года испанского владычества продлятся вплоть до 1707 года. Так и не принятые за два века неаполитанцами, испанцы пытались навязать присущее им мрачное высокомерие веселому радушию жителей этого города, суровую строгость колонизатора природной изворотливости поработленного. Так или иначе, но в апреле-мае 1702 года поступил приказ о проведении большого праздника по случаю прибытия в Неаполь Филиппа V, внука Людовика XIV, основоположника династии испанских Бурбонов. Простые неаполитанцы, которым все равно, что праздновать, лишь бы забыть о рутинных обязанностях, с радостью предаются общему ликованию (или делают вид): справедливости ради надо заметить, что за сто семьдесят лет владычества со времен Карла V это первый визит царствующей особы. Все сделано в расчете тронуть сердца простого люда, сраженного размахом театрализованного действия под названием въезд властителя в столицу, вполне в духе тех барочных времен: расцвеченные галеры, сотни суденышек в кильватере королевского конвоя по пути от крошечного порта в Байе* до Неаполя и, наконец, 20 мая помпезный официоз его вступления в город по улицам и площадям в легком архитектурном декоре — иллюминация, фейерверки. Но вот два медовых месяца

* Байя (Baia или Baiae) — морской курорт, расположенный в окрестностях Неаполя, который был очень популярен в античные времена. *Примеч. пер.*

светлейшего пребывания позади, и жизнь возвращается в привычное русло, забитое бедностью, вынужденной праздностью и лишениями.

А тут вдруг случается один из бесчисленных поворотов в запутанной истории Европы: в ходе войны за испанское наследство (1701–1714), когда часть европейских стран объединилась против французских и испанских Бурбонов, австрийцам удается захватить Милан и Мантую, а потом, в 1708 году, вырвать у испанцев и Неаполь «*senza manco sparare po terzetta*»*, как написал тогда поэт.

Южное королевство (за исключением Сицилии, которая станет австрийской лишь в 1720 году) оказалось аннексированным у империи; венецианский кардинал Винченцо Гримани, сумевший убедить австрийцев в своей лояльности, становится первым вице-королем при новом режиме. Как всегда при смене поработителя, неаполитанцы устраивают себе праздник и в силу присущего им оптимизма веселятся от души, свято веруя, что очередной режим принесет им ускользавшее прежде благосостояние и вожделенное облегчение каждодневных тягот. Устав от поборов испанцев, неаполитанцы рукоплещут приходящим с севера войскам во главе с новым вице-королем, правящим теперь от имени Габсбургов. На смену ушедшим в тень кланам Асколана или Понтокаррера выдвигаются Мартиницы, Дауны

* «Без единого выстрела» (Джаниколо Ситилло. «Неаполитанские сонеты»).

и Альтаны! Все они в основном отслужившие свое дипломаты, удостоенные милостей за свои прежние заслуги на этом поприще. Композитор Франческо Манчини, возглавивший сторонников австрийской партии в королевской капелле, приурочивает к этому событию торжественный *Te Deum*, настает время веселиться. Поначалу все верят в мудрость новой власти, основанной на строгости, вернее, здравомыслии бюрократии.

Эта эйфория, однако, вскоре сходит на «нет». Австрияки на поверку оказываются ничем не лучше своих предшественников. Придя в эти края в ходе запутанного соперничества с Испанией, они не очень понимают, что делать с крохотным конфетти на плаще бескрайней империи: «Германцы обходятся с неаполитанцами жестче всех своих предшественников... — отмечает инспектор финансов Этьен де Силуэтт, — их порядки в Неаполитанском королевстве ничем не отличаются от установленных ранее в герцогстве Миланском: разве что неаполитанцев они ненавидят больше, чем миланцев. Для империи эти территории не представляют никакой ценности, однако в них крайне заинтересованы ее подданные, сколачивающие там целые состояния»⁹. Если не принимать во внимание слабое утешение, что вице-королями по воле императора назначались порой итальянцы, то облегчения неаполитанцам эта смена не принесла: австрияки управляют пугающе рачительно, выкачивая с этой территории все самое

лучшее (фрукты, зерно, вина...), грабят библиотеки, отправляя книги в Вену, бросают на произвол судьбы и закрывают университеты, без зазрения совести вводят все новые и новые налоги, обрекая народ на беспросветное прозябание. «Неаполитанцы, — отмечает журналист Гюйо де Мервиль, — далеко не в восторге от императорского ярма. Испанское, правда, радовало их еще меньше, если судить по нередким тогда народным волнениям»¹⁰. Именно в те времена родилась поговорка: «Napole mio, come staie fresco, tra no Spagnuolo e no Tedesco!»*

Многочисленные примеры показывают, что, вопреки всему артистическая и музыкальная жизнь этого периода не стала менее насыщенной. С 1708 по 1734 год Неаполь продолжает головокружительный художественный взлет, так как его вице-королям, втайне от Карла VI Австрийского (кстати, превосходного музыканта), удается поддерживать местные таланты. Именно в этот период в королевской капелле в последние годы жизни блещет Алессандро Скарлатти, именно тогда появляются и вызывают восторг публики самые прекрасные творения Перголези, пышным цветом расцветают *opera seria* и *opera buffa*, которым суждено вскоре покорить всю Европу.

После двадцати семи лет господства австрийцы вновь изгнаны испанцами, на этот раз Карлом Бур-

* «Неаполя сторонка, девица-душа, / Под немцем иль испанцем, как роза, ты свежа!» *Примеч. пер.*

боном, сыном Филиппа V и его второй супруги Елизаветы Фарнезе; в 1734 году шаг за шагом он отвоевывает королевство в ходе борьбы за польский престол и вступления Испании в войну против Австрии. В 1731 году пятнадцатилетним юношей Карл покидает родителей в Мадриде и, пройдя победным маршем по Югу Франции, захватывает Парму и Флоренцию, чтобы потом, без спешки, вернуть Испании Неаполитанское королевство. По мере приближения Карла к Неаполю австрийский вице-король Висконти все отчетливее понимает, что его семитысячная, редущая от дезертирства армия не способна сдержать противника. Тогда как Карл медленно, но неуклонно продвигается вперед, Висконти лихорадочно вводит новые налоги, рекрутирует в армию новобранцев, чтобы в конце концов признать ее полное разложение. Неаполитанский Кастиль Нуово сдается без единого выстрела, так как гарнизон после нескольких недель осады взбунтовался. 10 мая 1734 года в Неаполе все готово к торжественному вступлению Карла Бурбона и его встрече с местной знатью у Капуанских ворот, через которые в город вступал каждый новый правитель. Король, восседая в роскошном экипаже, пригоршнями разбрасывает в толпу монеты, делает остановку у собора для принятия благословения кардинала-архиепископа Пиньятелли, далее вся процессия под грохот пушек и звуки фанфар движется в сторону королевского дворца, где все готово к открытому обеду. Компози-

тор Манчини, тот самый, что некогда написал *Te Deum* для австрийцев, теперь создает еще один, для нового властителя, который, судя по всему, не очень-то верит в искренность своих подданных. Повсюду Карла встречают рукоплесканиями, по преимуществу это те же самые вельможи, тот же простой люд, что двадцатью семью годами ранее приветствовали австрийцев: вполне логичная линия поведения для людей, озабоченных выживанием при новой власти с неизменной верой в светлое будущее. Разве не этим были вызваны радостные крики итальянцев в XV, XVI веках, когда любого завоевателя они приветствовали словами: «Viva la Franza, viva la Spagna, pur che si magna!»*

Но нынешнее событие путает карты и на многие годы коренным образом меняет ход неаполитанской истории. На пятый день после торжеств Карл получает акт, согласно которому Филипп V Испанский отказывается от своих прав на Неаполитанское и Сицилийское королевства в пользу сына. Тот незамедлительно благодарит отца и принимает на плечи бремя ответственности за своих подданных:

«Своею сабственнаручна грамота от 30 прошлого месяцу, сопроводив оную специальной *despacho* (депешей), Ваше Величество, по доброте душевной удастоили мя чести, делая Королем Неаполя и дав

* «Да здравствует Франция, да здравствует Испания, лишь бы было что пожрать!»

доброго совету сподобить щастию моих подданных: приложу к сему все своя усердие, памятуя Вашего славну примера» * ¹¹.

После долгих веков стороннего владычества Неаполь наконец-то становится независимым, получив право рассылать по всему миру послов, вести прямые переговоры с великими европейскими державами, содержать двор и систему управления по своему усмотрению. Конечно же, Карл Бурбон при этом остается до мозга костей испанцем и, как мы увидим далее, долгие годы будет прислушиваться к советам родителей, во всяком случае, при жизни Филиппа V. Это не помешает ему, однако, стать независимым, признанным неаполитанцами монархом, самостоятельным в решениях и стремящимся облегчить жизнь народа, проявляя о нем невиданную доселе заботу. Его ставленники-испанцы, некогда столь высокомерные, теперь, в отличие от заносчивых австрийских предшественников, проявляют к неаполитанцам самое искреннее добросердечие. Австрийцы к тому же активно сопротивляются, правда, не в завоеванной королем столице, а в Калабрии и на Сицилии, что вынуждает Карла поспешить с возвращением

* Орфография всех выдержек из писем Карла Бурбона к родителям тщательно сохранена, дабы передать особое очарование того французского языка, к которому король считает себя обязанным прибегнуть в переписке с властями Испании, не владея в достаточной степени письменной речью.

себе этих территорий. И вот 3 июля 1735 года в главном соборе Палермо состоялось его помазание предстоятелем всей Сицилии епископом Василием с последующей торжественной коронацией. Отныне он — властитель всего королевства. Ему остается лишь вернуться морем в Неаполитанский залив; вдоль набережной и вокруг наспех сколоченного крытого перехода с палубы в королевский дворец его встречают ликующие толпы: «Народ выказал мне радости и любов, — пишет родителям юный король. Присутствовала многая знати»¹². Так начинается блестящее четвертьвековое царствование, ставшее заметной вехой XVIII века и передвинувшее Неаполитанское королевство на авансцену европейской шахматной доски. Оно закончится лишь в 1759 году, когда Карл Бурбон, под именем Карла III, вынужден будет занять испанский престол после смерти своего сводного брата Фердинанда VI*.

Впрочем, его политическое влияние на Неаполь не ослабнет и он будет продолжать управлять им из Мадрида вплоть до совершеннолетия своего восьмилетнего сына, которому и передаст Неаполь:

* Стоит напомнить, что Карл Бурбон является сыном от второго брака Филиппа V с Елизаветой Фарнезе. Его сводный брат, который в 1746 г. сменит на троне Филиппа V, родился в первом браке последнего с Марией-Луизой Савойской. Так как у Фердинанда не было детей, то после его смерти трон Испании в 1759 г. займет его сводный брат Карл, вынужденный ради этого сложить с себя корону Неаполя.

до шестнадцатилетия юного короля Фердинанда IV, которое наступит лишь в 1767 году, своего рода переходным периодом станет просвещенное регентство министра Тануччи. Именно это время с момента назначения первого австрийского вице-короля до первых шагов короля Фердинанда, столь значимое для художественного становления Неаполя, послужит фоном нашего путешествия по событиям его музыкальной и общественной жизни.

2) Столица, королевство и их население: восхищение и оторопь путешественников

«Никогда в жизни не видел я ничего прекраснее Неаполитанского залива», — так пишет англичанин Аддисон в самом начале XVIII века. «Неаполь, — вторит ему Этьен де Силуэтт в 1730 году, — самый большой и едва ли не самый прекрасный из городов Италии, особенно если принять во внимание численность населения и уровень его благосостояния»¹⁴. Спустя несколько десятилетий французский писатель Шарль Дюкло добавляет: «Во всем мире вам не найти ничего прекраснее вида на этот город, раскинувшийся амфитеатром по берегам залива»¹⁵, а его почти в точности повторяет Ротру: «Из всех виденных мною городов, а возможно, и тех, которые мне еще предстоит увидеть, нет ничего прекраснее Неаполя. Советую делать этот город конечной точ-

кой путешествия, чтобы не разочароваться потом во всех остальных»¹⁶.

Скажете набор банальностей, клише? А вот и нет. Испокон веков красота этого грандиозного амфитеатра, чарующе раскинувшегося вдоль морского берега у подножия величественного вулкана с видом на очаровательную цепочку островов, приводила путешественников в восторг. Эта потрясающая панорама, от которой и сегодня, несмотря на неряшливую поросль современных кварталов и портовых сооружений, у любого захватывает дух: «Не знаю ничего прекраснее вида Неаполя со стороны залива», — утверждает Монтескье вопреки своему в целом скептическому отношению к его памятникам и населению... «Вице-король показал мне залу, где все окна выходят на море, открывая взору великолепное зрелище: спешащие в порт суда, громада Везувия с одной стороны, а дальше побережье моря»¹⁷. В этот ласкающий взор ландшафт легко вписываются картинное великолепие обители Сан Мартино, сотни три церквей, как, впрочем, и причудливая геометрия террасных крыш, где прохладной ночью так приятно отдохнуть от зноя. Пальма первенства, по общему мнению, принадлежит единственным в Европе мостовым, выложенным массивными плитами из вулканического базальта: верхняя поверхность каждого квадрата площадью 18 квадратных дюймов (45 см²) покрыта сделанной зубилом насечкой, чтобы у лошадей не скользили копыта. Величественная элегантность архетипичной для своего

времени *via Toledo**, главной улицы города, во все времена вызывала всеобщее восхищение.

Французский архитектор Деламонс, как, впрочем, и многие его коллеги, точно подмечает, «что это единственная дорога в Неаполе, где ширина идеально сочетается с большой протяженностью, пусть и не всегда выверенной „под бечевку“; именно по ней движутся карнавальные толпы и триумфальные колесницы, словом, там проходят все массовые гулянья»¹⁸. Английский путешественник Эдвард Райт идет еще дальше: «*Strada di Toledo* — это самая величественная из когда-либо виданных мною длинных и просторных улиц. Обилие людей, как, впрочем, нарядность и изобилие, придает ей праздничность, а красота зданий — величие»¹⁹.

Стоит только разговору перекинуться на самих жителей и их нравы, все становится намного сложнее. Задолго до того, как ступить на землю королевства, путешественник уже находится в плену множества предрассудков. Даже если ему не доводилось бывать в Неаполе, то все, что передавалось «из уст в уста» прежними путешественниками, вызывало у него стойкое предубеждение, которое не без труда придется потом преодолевать на собственном опыте. «Население Фонди, сообщает нам Гюйо де Мервиль, как, впрочем, и Неаполя и королевства в це-

* Она была построена в XVI веке испанским вице-королем доном Педро де Толедо на месте древних оборонительных рвов.

лом, по многочисленным свидетельствам, считаются людьми крайне непорядочными. Простой люд слывет лживым, вороватым и от природы склонным к подлости. Рассказывают, что изощренной хитростью и обманом они готовы обжулить не то что иностранца, но и своего соседа... Чтобы не угождать к ним в сети, надо постоянно держать ухо востро и, главное, не верить никаким посулам. Если вы при деньгах, то лучше об этом помалкивать и прикинуться бедняком»²⁰. Даже такой образованный человек, как римлянин Ванвителли, которому позже предстоит возглавить строительство королевского дворца в Казерте, смотрит на вещи весьма мрачно. Неподалеку от Фраскатти, на пути в Неаполитанское королевство, он вдруг понимает, что забыл дома башмаки и тут же пишет брату: «Если вам удастся отыскать оказию, то постарайтесь, чтобы они не пропали по дороге, а для этого прежде хорошенько проверьте, надежен ли ваш человек, ибо здешние места — подлинная вотчина мошенников»²¹. К расхожему мнению о непорядочности стоит добавить страх перед всякого рода амурными приключениями и печально известной по всей Европе «неаполитанской болезнью» (сифилисом), которую в Неаполе, из мести (?), перекрестили во «французскую». Давайте попробуем во всем этом разобраться.

Первое, что неприятно поражает приезжих, это обилие и вопиющая нищета жителей. Неаполь считается третьим по численности городом Европы, так

что, казалось бы, должны быть еще два, где она выше. На самом деле это не совсем так, потому что жителей больших городов Северной Европы не увидишь целыми днями на улице, причиной тому отчасти служит климат, а также занятость большинства тем или иным трудом, пусть даже самым скромным. Настоящим бедствием для Неаполя в XVIII веке становится нескончаемый приток жителей провинции, вынужденных сниматься с насиженных мест в поисках работы и пропитания и вызванный этим резкий рост численности населения столицы. К началу 1730 года в Неаполе насчитывается около 240 000 жителей, а к 1740 году — уже 300 000. К концу века эта цифра вырастает до 440 000. Столь неуклонный и стремительный рост выводит его на третье место в Европе вслед за Лондоном и Парижем, а в Италии — с большим отрывом, на первое (достаточно напомнить, что в Венеции к 1750 году было лишь 140 000 жителей). Этот демографический взрыв, к сожалению, никак не содействует экономическому росту, способному остановить наплыв.

В пятимиллионном королевстве, отданном на откуп поколениям испанских и австрийских вице-королей, единственным источником богатства служит сельское хозяйство; лишь Карл Бурбон, а следом и его сын кладут робкое начало развитию мануфактур и промышленных производств; однако этих спасительных мер окажется недостаточно, чтобы Юг Италии смог на равных включиться в экономическое соперничество европейских государств. При

этом отсталое, плохо управляемое сельское хозяйство, развиваясь со времен Фредерика Швабского в условиях автократии и феодализма, остается крайне малоэффективным, реализуя лишь четверть или половину своих реальных возможностей. Иностранцы или даже сами итальянцы, бывая проездом в Неаполе, постоянно обращают внимание на это вечное несоответствие тучных угодий и их неухоженности: «Несмотря на плохой уход, — отмечает Силуэтт, — надо отдать должное редкому плодородию этих земель»²². Примерно об этом пишет и аббат Куайе: «Этот народ склонен излишне полагаться на щедрость своих земель. Приложи он чуть больше усилий, и те могли бы воздать ему сторицей. А так, за скудным урожаем приходит голодный год, а с ним и грозные раскаты людского недовольства... Применительно к неаполитанским королям это выглядит тем более странным, поскольку Сицилия, одна из их провинций Рима, испокон веков считалась его житницей. А сегодня это настоящая пустыня»²³. Дюкло в своих выводах заходит еще дальше: «Когда смотришь на положение дел в Неаполитанском королевстве и, с одной стороны, видишь плодородие почв*, буйство растительности и всего, что они в состоянии принести в виде зерна, вин, масел, шелка,

* Напомним, кстати, что королевство было богато алюминием, серой, горным хрусталем, мрамором и другими видами минералов. Все эти сокровища использовались, однако, лишь на одну десятую от возможного.

шерсти и плодов, а с другой — полную неразвитость мануфактурного производства и торговли, то невольно приходишь к мысли, что это государство либо устроено, либо управляется порочным образом»²⁴. И только Монтескье отмечает во всем этом нечто положительное в сравнении с землями папы: «Увиденное мной в Неаполитанском королевстве превосходит ухоженностью и качеством обработки владения папы: земли распаханы, повсюду виноградники, оливковые и кое-где апельсиновые сады»²⁵. Причины подобной бесхозяйственности кроются в самом устройстве королевства, где при отсутствии наследника мужского пола в третьем колене все земли отходят короне, а как только они оказываются в руках короля, уход за ними становится хуже прежнего. В этой ситуации даже знать попадает в своего рода крепостную зависимость от короны и не способна служить примером для крестьян; хуже того, она отбивает у них всякую охоту к труду, тогда как в других странах, наоборот, эта охота поощряется; в результате все эти нахлебники живут за счет забитого, не имеющего права голоса крестьянина, не понимающего, зачем ему вкладываться в эти гряды до горизонта, не получая от этого толком ни денег, ни плодов рук своих, ни господской признательности «Итак, — подводит итог Дюкло, — именно в этом по большей части и кроются причины бедности государства, столь богатого угодами и выгодным для торговли местопо-

ложением. Верным признаком плохого управления служит стремление людей, по природе своей привязанных к месту рождения, покинуть его, чтобы затеряться в городе или поближе к столице. Неаполитанское государство может служить тому наглядным примером»²⁶.

Все пороки, на которые обращали внимание местные и иностранные наблюдатели, как в зеркале, нашли отражение в пароксизме большого голода 1764 года. Пятью годами ранее Карл Бурбон покинул Неаполь ради испанского трона; обязанности регента при малолетнем Фердинанде выполняет министр Бернардо Тануччи, уроженец Тосканы. Первые признаки голода появляются к концу 1763 года, чтобы уже в начале следующего года проявиться в полную силу. Подобное случалось и раньше, но масштабы нынешнего бедствия будут беспрецедентны. В Неаполе начинается голод. В довершение всего, Тануччи действует не лучшим образом. Поборник борьбы со всякого рода злоупотреблениями и сословными привилегиями, сторонник реформирования административной и правовой систем, он оказывается совершенно безоружным перед навалившейся бедой и совершает непоправимую ошибку. Когда запасы хлеба в Неаполе подходят к концу, в надежде пополнить закрома он направляет в провинцию своего специального представителя; тот, однако, принимается за дело не с того конца: вместо того чтобы дипломатично убедить укрывателей

излишков добровольно поделиться с голодающей столицей, он объявляет им настоящую войну, оставляя после себя лишь ненависть и запустение. Таким образом, столица ведет себя со своими провинциями так же, как веками поступали иноземные захватчики с бескрайними просторами Юга Италии. Вспыхивает своего рода народная война, когда каждая коммуна, действуя на свой страх и риск, поднимается на защиту оставшегося у нее зерна, а если его нет, то пытается силой отнять его у соседей. Результат не заставил себя ждать, и вот уже французский посол в специальной депеше в Париж с сожалением констатирует, что деревенские жители, у которых отняли все зерно, вслед за нагруженными телегами тянутся в Неаполь. За несколько месяцев больше 40 000 изголодавшихся крестьян вслед за подводами с зерном толпами оказываются в столице, пополняя бесчисленные орды попрошаек у ворот монастырей. Некоторые кварталы приобретают отталкивающий вид, буквально утопая в отбросах. Если раньше хлеб стоил четыре су, то теперь — двадцать восемь. Люди, больше похожие на ходячие скелеты, отбирают еду у бродячих собак или умирают от истощения прямо на улицах. Отголоски этого кризиса и инфляционного скачка цен на продукты питания долгие годы будут сказываться на экономике Неаполя. Именно с этого рубежа в 1764 году начнется медленное и неуклонное разрушение экономического фундамента всех неаполитанских консерваторий.

Нам сегодня трудно представить себе Медзоджорно* XVIII века с регулярными набегами североафриканских, исламских или балканских пиратов, беспределом французских, английских или голландских торговцев, с разбитыми и непригодными для тяжелых повозок дорогами.

Когда юный Карл Бурбон, спустя год после своего воцарения, задумывает подчинить оставшуюся часть Южной Италии и переправиться затем на Сицилию, чтобы короноваться в Палермо, у него уходит целых три месяца, чтобы добраться до оконечности Калабрии; неприступные горные склоны, бездорожье, отсутствие мостов и бродов на реках тормозят продвижение армии. Но худшее ожидает их после высадки на Сицилии. Первое сражение в Мессине король вынужден дать полчищам блох, мух и комаров, а следующие два с лишним месяца уходят на преодоление бездорожья с попутным его обустройством, чтобы хоть как-то соединить наконец Мессину и Палермо! Все это настолько его изматывает, что последние несколько лье он продельывает на борту судна, чего изначально пытались избежать, учитывая предрасположенность короля к морской болезни. Однако позже Карл никогда не

* Медзоджорно — Южная Италия, один из пяти экономико-географических регионов Италии, резко отличающийся от Северной Италии более низким уровнем урбанизации, индустриализации, экономико-социального развития.
Примеч. пер.

будет жаловаться на тяготы этого беспримерного похода по землям с враждебно настроенным населением, вынужденным приветствовать очередного захватчика и кормить всю его солдатскую братию. Вместе с тем нам хорошо известны мучения его порученца Ромула Кавазеличе, отвечавшего за питание сиятельной и жалкой процессии в этом забытом богом краю.

Ретроспективный экономический анализ интересующего нас периода, сделанный экономистом в начале XIX века, заслуживает, чтобы привести его здесь практически без купюр, ощутив при этом невольный холодок в спине: «Дорог нет, связь между провинциями и со столицей отсутствует; нет мануфактур, нет свободной торговли зерном; полная монополия на большинство продуктов питания; отсутствие прочной денежной единицы, неограниченное право на повсеместный выпас; отсутствие межевания; вытянутость господских и общественных наделов; мешанина нормандских, ломбардских, арагонских, анжуйских, испанских, австрийских правовых норм; ...феодалы бароны, враждебно настроенные как к королевской власти, так и простому люду; частная монополия на охоту, рыбную ловлю, хлебопечку, размол муки; 31 100 монахов, 23 000 монашек, 50 000 священников, 22 архиепископа, 116 епископов; свобода от налогов для духовенства; в 14 провинциях нет судов, ежегодно более 3000 убийств, 5000, если добавить туда Сицилию; при этом тюрьмы переполнены нарушителями права на охоту или

мелким жульем — так выглядело Неаполитанское королевство в 1750 году»²⁷. Веками управляемое чуждыми всему новому законниками и власть имущими, неспособное вырваться из пут отсталости, раздираемое алчностью иноземцев Медзоджорно, как подметил дитя века Просвещения граф Пальмиери²⁸, смотрелось типичным «ягненком в волчьей стае». Маркиз де Сад, рассуждая о том, каким образом наверстать столь значительное отставание, пророчески заметил: «На самом деле, этой нации еще только предстоит сложиться, но на это уйдет не один день и, увы, даже не одно правление...»²⁹

И тогда становится понятным, что массовый исход в столицу был для тысяч людей призрачной надеждой на более достойное существование. Их обездоленность, их «незанятость» (первичное значение слова «безработица» в итальянском языке), их апатия перед лицом вселенских экономических вызовов служат ответом на недоумение путешественников, впервые столкнувшихся с буйным кипением праздной неаполитанской толчей: «На длинной прямой улице моему взору предстал нескончаемый поток людей, — рассказывает иезуит Куайе, — и я решил, что угодил на какое-то народное празднество. Отнюдь: так бывает здесь ежедневно и в любой час. Даже в самых оживленных уголках Парижа не увидишь ничего подобного. К тому же от наряда парижской толпы веет трудом, активностью, достатком. А здесь в почете ливрея лености, нищеты и нечистоплотности. В Неаполе не увидишь оживленной тор-

говли. Он лишь принимает поставки и ничего не предлагает взамен»³⁰. Спустя сорок лет англичанин Шарп отмечает практически то же самое: «Население Неаполя столь велико, что в отдельных кварталах приезжему может показаться, что народ там собрался по какому-то особому случаю. На самом деле для многих тысяч простолюдинов, которые зовутся здесь *lazzaroni*, улица — их единственное пристанище, а тысячи других, не имеющие постоянной работы либо по недостатку рабочих мест, либо из-за природной склонности к безделью, с утра до вечера слоняются по тротуарам, сбиваясь в толпу, которую в других странах можно увидеть только на праздниках, в день выборов и пр.»³¹.

Любая попытка официально пересчитать этих безработных и безденежных *lazzaroni*, или *lazzarielli*, обречена на неудачу. Один Монтескье берет на себя смелость назвать цифру от пятидесяти до шестидесяти тысяч душ, «не имеющих в этом мире ничего: ни земли, ни работы, перебивающихся чем бог послал, практически раздетых, в одних подштанниках»³².

Их примерную численность можно предположить, наблюдая за толпами празднующихся, о которых упоминают очевидцы, а еще по тысячам бесплатных обедов, которыми городские обитатели ежедневно подкармливают своих голодных сограждан. Простой неаполитанец по натуре крайне неприхотлив и довольствуется малым: проработав три дня, он может пробездельничать всю следующую неделю, разумеется, при наличии серьезного

подспорья в виде бесплатной раздачи хлеба у монастырских ворот. Дюкло подчеркивает, что «ему не доводилось видеть ранее ни одной страны, где продукты и рабочая сила стоили бы столь дешево»³³. Авторитет Церкви в глазах зависимой от ее щедрот массы людей отчасти можно отнести на счет ее богатства и огромного числа служителей культа. К столь показному милосердию, во избежание нежелательных толков, духовенство подталкивает неподобающее их сану сребролюбие. Однако, с другой стороны, регулярная и ежедневная раздача еды со временем становится болезненной язвой на теле общества: большинство *lazzaroni*, днями бездельничая на улице, даже не пытаются найти работу, довольствуясь плодами мелкого воровства и ежедневной тарелкой супа с куском хлеба у ворот обители, благодаря которой жизнь представляется им куда более радужной. «Жители Неаполя, — считает капитан артиллерии англичанин Нортхолл, — испокон веков известны склонностью к праздному и легкому образу жизни, многие считают это результатом тамошнего изобилия, позволяющего подобную лень, а также климата, расслабляющего фибры тела и располагающего к неге. Как бы там ни было, они и сейчас сохраняют эту особенность. Вполне возможно, именно по этой причине, как рассказывают нам древние греки, они избрали это место для упокоения одной из своих сирен, назвав в память о ней этот город Партенопой»³⁴. И только капризы зимы даже здесь, на Юге Италии, могут доставить страдания этим несча-

ственным: сразу же появляются язвы, следы обморожений; им бы ни за что не выжить, не будь небеса к ним столь милосердны.

Нищенское положение большей части населения неминуемо приводит к расцвету бандитизма. На окраинах Неаполя, как грибы, начинают появляться сплоченные шайки, основным средством выживания для которых становится рэкет. Еще в самом начале XVIII века Аддисон рассказывает о лавочниках, которые в разгар зимы поднимаются за льдом на вершину Везувия; в специальных холстинах они спускают глыбы к подножию и набивают ими холодильные цистерны, чтобы готовить потом сорбет, до которого так охочи неаполитанцы. Однако на обратном пути этим предприимчивым торговцам приходится все чаще сталкиваться с шайками вооруженных негодяев, требующих «оплатить право прохода», грозя в противном случае разбить на месте все их ледяные хлебы. Убедившись в попустительстве погрязшей в коррупции королевской полиции, после нескольких безуспешных попыток отбиться от грабителей поставщикам льда в конечном итоге приходится смириться и платить. Так зарождается знаменитая каморра.

Столкнувшись в Неаполе со столь нетипичным видом активности, куда в итоге оказываются втянутыми от 50 000 до 60 000 утративших всякую связь с родными краями горожан, мало кто из сторонних наблюдателей задумывается над глубинными причинами этого явления. Все как один говорят о катастро-

фической ситуации в королевстве, все понимают ее растлевающее влияние на самую обездоленную прослойку горожан, но ни один из них не предлагает выхода из тупика, более того, порой они не считают нужным даже выразить сочувствие к этим несчастным. Уже в первых строках своего «Путешествия в Неаполь» маркиз де Сад говорит без обиняков: «Мои записки могут показаться кому-то обидными, однако с болью в сердце я вынужден признать, что прекрасный уголок земли достался самым мерзким представителям рода человеческого»³⁵. Большинство путешественников, к сожалению, не стремятся заглядывать так глубоко и довольствуются расхожими анекдотами и описанием красот. Но даже при этом их наблюдения весьма нелицеприятны, как, скажем, у Гюйо де Мервиля, утверждающего, «что город этот представляет собой подлинный рай, населенный чертями»³⁶. Ему вторит Дюкло: «Население Неаполя по преимуществу суеверно, развратно и лживо... Сама суть национального характера складывается у этих людей в атмосфере лжи, гадостей, праздности и плутовства»³⁷. Оказавшись в этих немыслимых для его собственной страны экстремальных условиях, путешественник по большей части мало настроен на понимание. Президент де Бросс, к примеру, предельно суров и беспощаден: «Они самая что ни на есть мразь, самые мерзкие из когда либо появлявшихся на свет божьих гаденышей. Хуже всего, что им тут несть числа, город буквально кишит ими. Бездельники и бандиты со всей

округи перетекли в столицу. Их называют здесь *lazzarielli*; у этих людей нет крыши над головой; целыми днями они валяют дурака на улицах, перебиваясь подачками святых обителей. Утром повсюду некуда ногу поставить, они вповалку спят на лестницах и на самой площади Монтеоливето: омерзительное и тошнотворное зрелище»³⁸. Большая часть путешественников в силу принадлежности к определенной социальной среде интуитивно держатся поближе к состоятельной элите с ее ореолом просвещенности, сторонясь плывущих по воле волн толп простых жителей, того самого «народа <который> более чем любой другой, имеет право называть себя народом», как признается нам Монтескье.

Надо заметить, что подле кромки обездоленных лежит куда более многочисленная полоска так называемых простых неаполитанцев, тех, кто живет скромно, но у которых есть работа, которые суетятся в своих бесчисленных лавчонках и мастерских или прислуживают многочисленной знати. Они также являются частью перенаселенного и шумного города: «Оттого, что большинство ремесленников трудятся под открытым небом и тут же предлагают свои товары, город выглядит еще более многолюдным. Это также уродует его облик, и даже красивейшая улица Толедо местами обезображена лавчонками торговцев рыбой, сырами или другими товарами, под которые принято отводить специальные кварталы»³⁹. Женщины, как водится, заняты домом либо работают служанками или горничными; считается,

что торговля — не женское дело, поэтому она — вотчина мужчин. А так как приезжему приходится сталкиваться в первую очередь именно с ней, то в памяти у него остается впечатление о городе, населенном по преимуществу мужчинами. Юг Италии в те времена очень напоминает страны нынешнего Магриба или Ближнего Востока, где торговля и по сей день остается сугубо мужским занятием. «В лавках совсем не видно женских лиц»⁴⁰, — сетует в 1719 году Деламонс, буквально повторяя Миссона, который отмечал еще в XVII веке: «Там нигде не увидишь женщин... не смешно ли прятать с глаз долой прекрасную половину человечества»⁴¹. Гюйо де Мервиль еще более щедр на детали: «Особей этого пола <женского> никогда не увидишь ни в лавке, ни на продуктовом и тряпичном рынках. Торгуют там одни мужчины, особенно в Неаполе, женское лицо увидишь там гораздо реже, чем в любом другом месте Италии. Единственным доступным для них общественным местом остается церковь, но и там за ними обязательно кто-нибудь тайно приглядывает по приказу отца или ревнивого мужа... В целом же неаполитанцы готовы лезть в драку из-за каждого пустяка, но стоит им нарваться на отпор, как они тут же становятся вежливыми и покладистыми, показная спесь и гордыня мгновенно улетучиваются, стоит им увидеть, что их не боятся»⁴².

Эти три четверти населения, которых принято называть *plebei*, не имеют ничего общего с *lazzaroni* и составляют жизнерадостную, говорливую и ожив-

ленно жестикулирующую часть городского населения. Казанова утверждает, что он без ума от этого смеха *à la* Неаполь «в отличие от робкого смешка в край накидки где-нибудь при дворе в Испании, или Франции, или в любой другой стране, где он более напоминает сдавленный чох»⁴³. Английский драматург Дэвид Гаррик радостно восклицает: «Географическое положение и климат Неаполя на удивление хороши, но его жители еще лучше. Они словно бы неизвестная доселе новая раса, и больше всего на свете я люблю с ними встречаться, присматриваться к характерам независимо от того, знатного они рода или последние негодяи с улицы»⁴⁴. Стоит отметить, что многие восхищаются благородством, широтой души этих людей даже при их скромном достатке. Можно сказать, что для них любая покупка — событие, кроме, быть может, сорбета, в особенности лимонного или шоколадного, который здесь все обожают до безумия!

Будучи по складу характера более склонным к эмпатии, любой неаполитанец способен мгновенно вспыхнуть, занервничать, стать капризным, неожиданно впасть в ярость или начать возмущаться. В отличие от жителей Венеции, где за всю историю не случилось ни одной революции или переворота, неаполитанцы вспыльчивы как порох: испокон века они бунтуют против властей, мгновенно «вскипают», ощутив на себе чрезмерную тяжесть политической или экономической ситуации. Знаменитое восстание Мазаньелло, которое в 1647 году поддер-

жал весь Неаполь, сегодня почти забытое свидетельство той постоянной угрозы, которую ощущает на себе власть со стороны своих подданных. Отсюда ее вечное недоверие к людям, мания тотальной слежки во время любого массового события (карнавал, народное гулянье, ярмарка...). Радуйтесь, почему бы нет, но только под присмотром!

Однако лучшими качествами этого народа остаются его жизнерадостность, приветливость, изобретательность, легкость на подъем и активная поддержка любого музыкального начинания. Не будем забывать, что на последующих страницах именно этим людом будут забиты балконы и галерка театра Сан Карло, именно он будет участником самых прекрасных церковных празднеств под музыку выходцев из этого города, именно он заполнит театральные залы оперы-буфф, открыв этот музыкальный жанр для всей Европы. Житель Неаполя, вопреки недостатку образованности, наделен особой восприимчивостью к искусству, особенно к музыке, которая сопровождает его круглосуточно: в роскошном дворце, где он работает, в церкви, где присутствует на службах, на улице во время массовых шествий, в оперном театре, если удастся купить билет по карману. «Неаполитанцы, — утверждает аббат Куайе, — в большей мере слышат мир, чем воспринимают его другими органами чувств»⁴⁵. Они ненасытны в том, что касается народных гуляний, которые задают ритм течению года, дают возможность раскрыться и отвлечься от повседневности.

3) Ярмарка и карнавал как воплощение сути народного праздника

Даже наиболее «строгие» правители времен барокко всегда пеклись о наличии островков свободы для населения. В предыдущей книге нам уже случалось говорить о парадоксах Венеции⁴⁶: жесткая авторитарная власть, пресекающая всякие контакты знати с иностранцами, вездесущая тайная полиция, ежедневные аресты и разоблачения; и на фоне всего этого карнавал, на пять-шесть месяцев открывающий Европе картину свободного от предрассудков, веселящегося под маской довольного жизнью анонима. Во многих государствах Апеннинского полуострова, особенно в папских провинциях и Неаполе, становится очевидным лукавый компромисс властей со своими подданными, когда любые беспорядки пресекаются самыми жестокими мерами, но в дни традиционных народных праздников на них попросту закрывают глаза, используя это как своего рода предохранительный клапан. Среди всех других развлечений карнавал и кокань* являются двумя крайностями самой сути народного гулянья,

* Кокань (Cocagne) — мифическая страна изобилия и безделья во французской и английской литературе XII–XIII вв. Страна винных рек, где за труд наказывают, а за безделье платят жалованье. В ней все наоборот — пироги сами растут на деревьях, и надо лишь лечь под дерево и открыть рот, чтобы пообедать, см.: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/297591>. *Примеч. пер.*

если первая — символ жизнелюбия и раскрепощения, то вторая — признак дикости и вырождения человеческой натуры.

Карнавал в Неаполе, конечно же, уступает подобным праздникам в Риме и Венеции как по продолжительности, если говорить о Венеции, так и по роскоши, масштабу, характерным для этих двух городов. Неаполь, будучи самым бедным среди своих братьев и сестер, не мог сравниться с ними по размаху ввиду ограниченности средств. В Неаполе, таким образом, карнавальными считаются лишь четыре воскресенья в преддверии Скоромного вторника*, однако торжества идут каждую неделю по нарастающей уже с четверга. Если заглянуть на страничку рукописных *Avvisi***, по тем временам единственного источника официальной информации, то про народные гулянья там нет ни слова.

Зато находится место для куда менее масштабных событий, таких как театральные постановки, праздники при дворе, музыкальные вечера или концерты в особняках знати. О массовых гуляньях на улицах и площадях, в тавернах и уютных кварталах со своими традициями, ритуалами, масками и забавами там даже не упоминается. И только в конце XVIII века в прессе можно будет встретить упоминание о народном карнавале. До этого все делалось, чтобы его центральной фигурой выглядел король либо вице-

* Аналог Масленицы у славян. *Примеч. пер.*

** Информационный бюллетень. *Примеч. пер.*

король, вокруг которого вращается все остальное. Ему отводится роль верховного распорядителя торжеств в расчете, что народ это оценит; он — благодетель, одаряющий не только земными благами, но и всеобщим весельем, позволяющим забыть на время о бранных тяготах бытия. В реальности же король и его окружение считают карнавал превосходной возможностью стравить накопившееся у народа недовольство, позволив ему расслабиться в дозволенных общественных местах под бдительным присмотром. На самом деле под маской вольности и загула скрывается жесткая кодификация всего и вся: дней недели, мест проведения, маршрутов движения карнавальных процессий и карет. Сам праздник становится гигантским ритуальным действием, которое мало-помалу, особенно во второй половине века, переродится в пышную церемонию во славу властителя и его окружения: туда потянутся иностранные гости, признававшие раньше исключительно Венецию. Дополнительным мотивом служит то, что в XVIII веке карнавал играет роль своеобразного пикадора, подталкивающего знать и простой люд к лишним тратам: все происходящее, наряду с массовым наплывом иностранных гостей и жителей окрестных деревень, заметно взбадривает экономику.

Порой шествия выглядят вполне пристойно и благородно. Меньшее число участников никоим образом не сказывается на их пышности. Во времена вице-королей первое воскресенье карнавала отводится торжественному шествию колесниц в упряжке из

шестнадцать лошадей, каждая из которых олицетворяет собой либо аллегория, либо античный миф, либо уголок природы, либо скульптурную группу. Среди них можно увидеть храм Чести и Доблести, влекомый муляжами двух гигантских черепах с возницей-временем, а еще — гору Афон в миниатюре, увенчанную статуей Александра Великого. Во времена Фердинанда IV на одной из колесниц можно будет увидеть даже знатных неаполитанцев, под звуки турецких музыкальных инструментов изображающих двор Османов во главе с пашой и его свитой из янычар и евнухов. В любом случае, эти шествия позволяют знатым дамам и их элегантным кавалерам покрасоваться перед зрителями, проходя пешком по виа Толедо до собора Сан Антонио. Процессию замыкают колесницы, на которых можно полюбоваться поющими либо играющими на инструментах воспитанниками консерваторий*.

Устав от роли зрителя, народ сам выходит на сцену: он высыпает на отведенное для этого место и веселится там от души. Никаких тебе ограничений: можно забыть о запретах и вырваться из пут повседневности; даже если временами карнавал начина-

* Изначально под «консерваторией» (от *лат.* *conservare* — сохранять) понимался приют для беспризорных в Италии. Такие приюты впервые появились в Венеции в XVI в., в них детям-сиротам давали начальное образование. Наряду с ремеслами, там обучали пению: многочисленным храмам требовались церковные певчие. *Примеч. пер.*

ет походить на оргию или разнузданную вакханалию, каждый понимает, что этот праздник скоро закончится и уже в «пепельную среду»* жизнь вернется в привычное русло.

Социальных различий тоже больше нет: укрывшись под маской, всякий волен забыть об условностях и требованиях этикета. На несколько дней знать и простой люд оказываются в равных условиях, соперничая лишь в мастерстве изготовления маски. Как правило, это одни и те же повторяющиеся и привычные персонажи (испанец, лекарь, вырывать зубов, дон Никола...), однако самая популярная и любимая из них — «Полишинель верхом на карнавальной старухе». Эта маска парная, ее, как правило, выбирает статный юноша, становясь в верхней части туловища Полишинелем в неизменном колпаке, черной маске и белом костюме с пышным испанским воротником. К поясу и лодыжкам крепится набитая соломой тряпичная кукла старухи. Ее руки при этом, пришитые к костюму Полишинеля, словно бы обхватывают и поддерживают его тряпичные ноги, создавая впечатление, что этот детина восседает у нее на

* Пепельная среда (*лат.* Dies Cinerum) — день начала Великого поста в латинском обряде католической, англиканской и некоторых лютеранских Церквей. Отмечается за 46 календарных дней (1,5 месяца) до праздника Пасхи. В Русской православной церкви «Чистый понедельник» — нецерковное название первого дня Великого поста. *Примеч. пер.*

закорках, щелкая при этом кастаньетами. Изюминка этого столь любимого неаполитанцами персонажа кроется в контрасте сильного молодого торса Полишинеля, который веселится и забавляется кастаньетами, и недовольного лица старухи, сгибающейся под тяжестью седока. Под звуки музыки молодец начинает приплясывать, играть бедрами, заставляя старуху совершать неприличные телодвижения; для этого предназначена специально вшитая в куклу старухи рукоятка, позволяющая приводить в движение ее зад, груди и лицо. Невероятно сложные по координации движения в сочетании с эротичными позами и забавными гримасами сладострастия вызывают хохот и восторг зрителей. Образ самой старухи служит вечным символом бренности человеческого бытия, неумолимого течения времени и неотвратимой старости, однако на пару с крепким мужским телом все это воспринимается как торжество молодости и вечного возрождения.

Скорее отталкивающее, чем радужное впечатление производят, однако, глубоко народные по сути *cissagne* (кокани), название которых восходит к известной с незапамятных времен «ма де Кокань»*,

* Ма де кокань (фр. *mât de cossagne*) — гладкая мачта, на которую взбираются за призами, см.: Епишкин Н. И. Краткий исторический словарь галлицизмов русского языка. Чита, 1999; http://www.ets.ru/pg/r/dict/gall_dict.htm).
Примеч. пер.

по тем временам обязательному атрибуту праздника в любом уголке Европы.

Они выполняют роль своего рода кульминационной точки каждого из четырех карнавальных воскресений, однако могут быть приурочены и к иным знаменательным датам, связанным, как правило, со счастливыми событиями в жизни правящего дома: бракосочетание короля либо инфанта, день рождения августейшей особы, подписание мира, визит монарха другой страны. Кокани появляются в XVII веке, и мода на них сохраняется на всем протяжении XVIII века, включая периоды «просвещенного» правления Карла Бурбона и регентства Тануччи. Они проводятся исключительно по разрешению властей: либо «стационарная» (или на одном месте), либо «подвижная», в ходе карнавального шествия.

Для этих целей как нельзя лучше подходит площадь перед королевским дворцом, так как это дает королю или вице-королю, их многочисленной свите принцев крови и придворных дам возможность наблюдать за происходящим из окон. В течение всей недели накануне события в центре площади на насыпном холме из привезенной по случаю земли возводится невероятных размеров конструкция из дерева, папье-маше, цветных обоев и тканей. Все это делается под руководством лучших архитекторов королевства. Роскошные декорации, достойные постановок в Сан Бартоломео или Сан Карло, пишутся

на особую для каждого случая тему, как, к примеру, это было с садом Гесперид. Он был центральной темой празднеств в сентябре 1721 года по случаю дня рождения австрийской императрицы⁴⁷: главными событиями тогда были кокань на площади и специально написанная Николой Порпорой на либретто Пьетро Метастазियो серенада, исполненная в большом зале дворца, богато убранном под Orti Esperidi (сады Гесперид). Схожий мифологический сюжет повторяется в 1734 году на торжествах по случаю восшествия на престол Карла Бурбона. В разные времена темами праздника выбираются Триумф изобилия, Счастливая деревня, Рачительное правление, Золотой век Сатурна, Орфей и Эвридика, Тезей и Ариадна. Эта временная конструкция без крыши с широкими проходами сравнима по высоте с храмом, пирамидой или дворцом, увенчанными статуей Сатурна или Цереры. Вся площадка окружена специально вырытым рвом, за которым разбит парк с настоящими деревьями и уютными зелеными лужайками — земное воплощение мифической Кокани, известной в Неаполе под именем *Paese di Bengodi* (страна «Насладись досыта»). По углам этого дивного сада обильно струятся вином четыре фонтана.

С внутренней стороны рва царит настоящий съестной рай. Стенки уличных построек и храмов обшиты холодными мясными деликатесами, ветчиной, салом, мортаделлой, а еще сырой рыбой и краюхами хле-

ба. Во рвах плещется форель, угорь и прочие рыбы. На свободные площадки загоняют живых свиней, баранов, телят, коз, сотни кур, гусей и индеек. Все это огромное, достойное Гаргантюа вместительное продуктового изобилия круглые сутки охраняется от неурочного вторжения трехтысячным отрядом солдат.

С наступлением долгожданного воскресенья на подступах к Кокани собирается, гудит и нетерпеливо мнется толпа. В эти утренние часы она может лишь издали любоваться открывающимся зрелищем рукотворного изобилия, дабы притупить память о привычном для нее полуголодном существовании. Все ждут появления короля: он выступает в роли благодетеля, позволяющего забыть если не о голоде, то хотя бы об угрозе голодной смерти. Появляясь на балконе дворца, он словно бы присоединяется к толпе собравшихся, становясь главной фигурой торжества; все, что до этого было не более чем праздником для души, глаз и желудка, с его появлением обретает политический окрас. Он воспринимается как главный хозяин этого праздника, организованного другими людьми, но по его воле: даже если «техническое» обустройство кокани было выполнено на его деньги, то продукты для них поставляли цеха хлебопеков, мясников и торговцев рыбой. Взамен на период карнавала они получают монопольное право на ценообразование. В любом случае основными благополучателями от этих грандиозных и ярких

торжеств становятся политики, на несколько часов лишая Церковь ореола главного благодетеля.

Ровно в полдень на центральном балконе под взглядами застывших у соседних окон придворных дам и *cavalieri* король взмахивает платочком, давая сигнал к началу; гремит пушечный выстрел; солдаты по команде расступаются. И тогда начинается самый удручающий из всех известных доныне «дивертисментов». Голодная многотысячная толпа со звериным рыком, как свора вырвавшихся на волю псов, стремительной лавиной врывается сквозь деревянные ворота, заполняя собой сады, склоны и ров; каждый норовит пробиться сквозь толпу, затапывая упавших, кромсая ножами несчастную живность, затапливая в рот все, что попадает под руку, потом пьет до отвала, рвет со стен жареные куски, ветчину и краюхи хлеба, не раздумывая, пускает в ход кулаки, чтобы отвоевать кусок пожирнее и прихватить его с собой. По сути, это невиданный по размаху банкет для черни. Самые обездоленные неаполитанцы из зрительного зала вдруг выходят на сцену; праздник принадлежит им. Не стоит, однако, думать, что эта орда горит лишь желанием набить брюхо. Это еще и игра со своими подвохами и ловушками, которые надо преодолеть на пути к самым лакомым кускам, запрятанным по самым укромным углам. На этой «тропе воителя» сила берет верх над слабостью: ведь после праздника добытые в схватке продукты распродают счастливыми по диким

ценам. В этой борьбе соперничают порой целые команды (кварталы, цеха), где каждая стремится выделиться лихостью и количеством добытой еды. Несмотря на стычки и неизбежные потасовки, кокань на какое-то время позволяет нации ощутить свое единство под властью монарха.

За несколько минут все кончено. Бережно выполненные за неделю декорации изорваны в клочья, на земле липкое месиво из крови и куриных перьев: самое время посчитать раненых, а порой и павших в этой битве. Дикую сцену приводит Сад: «Два каких-то мужика лупили друг друга, вцепившись в заднюю половину коровьей туши: должен признать, что она того стоила. Вдруг один из них выхватывает нож. Что в Риме, что в Неаполе это самый весомый аргумент в споре. И вот второй уже лежит в луже крови. Но победителю недолго радоваться. Взвалив добычу на плечо, он пытается скрыться, но, поскользнувшись на ступеньке, насмерть расшибается и падает на труп своего соперника, придавленный коровьей полутушей. Кровоточащая плоть, раненые, убитые — все смешалось в одну кучу. Тут же, воспользовавшись моментом, к этому месиву подбегают несколько торжествующих бродяг и, залитые кровью, начинают растаскивать куски мяса из-под тел несчастных покойников»⁴⁸. *Panem et circences!** «Кокань, — замечает Сара Гудар, — которая до выстрела пушки служила выставкой изобилия, теперь

* Хлеба и зрелищ! (лат.). *Примеч. пер.*

смотрится воплощением нищеты»⁴⁹. Несколько дам из присутствовавших там по обязанности, от всех этих ужасов упали в обморок прямо на дворцовом балконе. После присутствия на одной из коканей в 1766 году Шарп говорит нам «о странном, диком и варварском развлечении, которое четыре воскресенья кряду предлагается народу по ходу карнавала»⁵⁰.

Кокань, организованная весной 1734 года по случаю прибытия нового короля, стоит в том ряду особ, так как оборачивается форменной катастрофой. Напор и толкотня жаждущих оказываются такой силы, что вся эта на скорую руку скрепленная машина обрушивается на поглощенную дележом толпу, калеча и погребая под собой десятки несчастных людей и животных. Когда удастся наконец растащить обломки, под ними находят множество погибших и тяжелораненых. Король, посчитавший случившееся плохим знаком в начале своего правления, приходит в ярость и запрещает в будущем проведение праздника. Однако его решимость вскоре тает, так как кокань — важнейший атрибут королевского величия; к тому же это способ потрафить вкусам простого люда, дав ему возможность бесплатно подкормиться, что в другое время попросту немыслимо. И вот по случаю прибытия своей новой супруги в 1738 году он уже вновь разрешает кокань, дабы позволить народу приобщиться к царившей в августейшем семействе радости. Юной Марии-Амалии понадобится потом не один день, чтобы отойти от этого зрелища!

Ни Карл Бурбон, ни регент Тануччи, которые, надо заметить, не были горячими сторонниками этого варварского действия, ни позже юный Фердинанд IV так и не смогут покончить с этим столь дорогим сердцу простого люда обычаем. В 1773 году его переведут подальше от королевского дворца на Ларго ди Кастелло Нуово (ныне площадь Муниципалитета) подальше от глаз короля. И лишь в 1778 году кокани исчезнут окончательно.

Другой формой этого зрелища была кокань на колесах. Ее расцвет приходится на конец XVII века, когда популярные некогда аллегоричные колесницы начинают мало-помалу приобретать черты карнавальной кокани. Принято считать, что первое появление «колесничной кокани» относится к 1667 году. В ту пору это были три повозки, запряженные быками (согласно древней традиции — «скромный карнавальный бык»), доверху нагруженные едой (мясо, рыба, хлеб), поставленной уже упомянутыми корпорациями. В 1710 году к ним добавляется четвертая повозка, снаряжаемая цехом бакалейщиков и торговцев птицей или козлятиной. И вновь мы видим пышную процессию богато убранных колесниц, заваленных выше второго этажа горами съестного. У каждой из них своя тема: в основном это костюмированные сцены из античных мифов «Марс во гневе», «Диана и Эндимион» или «Галатея в море на колеснице, запряженной дельфинами». Иногда на них жмутся кучки детей из всех четырех консерваторий города, которые что-то поют

и играют на музыкальных инструментах, в то время как процессия неспешно движется по улице Толедо к дворцовой площади. Надо сказать, что у каждой колесницы есть свой гимн, поясняющий суть аллегории и прославляющий короля. Листочки с текстом (*cartelli dei carri*), восхваляющие власти и соответствующий цех, разбрасываются по ходу прямо в толпу.

Там, кстати, можно видеть и другие, пешие костюмированные группы в масках, которые также поют что-то на местном наречии, раздавая в толпе свои бумажки (*cartelli delle quadriglie**).

Вступление на дворцовую площадь обставлено как торжественный ритуал: после того как отзвучат музыка и песни, все вдоволь намажут флагами и закончат плясать, с каждой колесницы при помощи специального и довольно сложного механизма к дворцовому балкону начинают поочередно поднимать по одному музыканту, чтобы передать королю изящно оформленный текст своего гимна. На несколько часов площадь становится своего рода королевской приемной; это словно бы делает монарха ближе к своим подданным, хотя, возвышаясь на балконе, тот продолжает сохранять дистанцию. Далее король либо вице-король берет на себя роль мило-

* *Cartelli delle quadriglie* — песни на диалекте, тексты которых печатали на бумаге и раздавали в толпе; в конечном итоге они доходили до короля. В них, как правило, прославлялись различные ремесла. *Примеч. пер.*

стивого и благородного *padre padrone** из титров известного фильма. Ему остается лишь подать символический знак. При взмахе платочка чернь с ревом бросается на приступ всех четырех пирамид на колесах: хорошо уже то, что там хотя бы нет обреченной на растерзание живности. Так или иначе, но из-за растущего числа омрачающих праздник несчастных случаев передвижные кокани исчезнут уже к концу правления Карла Бурбона.

4) *Знатные семьи Неаполя: их нравы и художественные пристрастия*

Неаполитанское королевство в XVIII веке напоминает торт «Наполеон», где слоями расположились поколения родовитой знати, преданно служившей прежним королевским династиям: Швабской, Анжуйской, Арагонской, Испанской и Австрийской, щедро одарившим эти семьи высокими дворянскими титулами. Австрийцы к тому же ввели порочное правило присваивать дворянский титул в обмен на деньги, что значительно увеличило ряды *cavalieri* из простонародья, любителей жизни не по средствам. В Неаполе в те времена можно слышать на каждом шагу «*E' veramente duca, ma non cavaliere*» («Это действительно

* Отец-хозяин (*итал.*); речь идет об одноименном фильме Паоло и Витторио Тавиани, 1977 г. *Примеч. пер.*

герцог, а не простой шевалье»). Впрочем, Карл Бурбон и его сын Фердинанд и сами являются умеренными поборниками своего рода «клиентелизма» среди представителей голубых кровей. Именно по этой причине в королевстве царит полная неразбериха как с правами феодалов, так и ограничениями на них. Судите сами: 60 княжеств, 100 герцогств и столько же маркизатов, 70 графств и более 1000 бароний! Немудрено заплутать в столь причудливом лабиринте худосочных вотчин, где хозяева живут зачастую немногим лучше своих подданных и не имеют представления ни о Неаполе, ни о жизни двора. Предоставленные сами себе, в стороне от государства, именно они творят на своих землях столь губительный для экономики сельскохозяйственный маразм.

Столичная аристократия выглядит куда лучше. Она делится на две категории: дворянство *di seggio* (поместное), куда входят представители древних родов, и дворянство *fuori di seggio* (безземельное), как зарубежное, так и местное, ведущее «благородный образ жизни»*. Основным внешним признаком богатства этого по преимуществу городского дворян-

* К середине XVIII в. начинает формироваться класс, который вскоре получит название буржуазии и к которому станут относить преподавателей всех дисциплин в университетах, адвокатов, нотариусов, служителей разного рода судебных ведомств, врачей, банкиров, ювелиров, торговцев шелками и книгами. Все остальные будут отнесены к плебейам.

ства служат принадлежащие им и возведенные на протяжении веков роскошные дворцы, и сегодня поражающие своим величием. Строгая элегантность фасадов, импозантность входного портала и в особенности величие парадной лестницы, притаившейся в глубине дома, будут вызывать восхищение приезжих иностранцев. Традиция такого количества знатных семей в одном городе уходит корнями в глубокое прошлое, к эпохе Педро де Толедо, с 1532 по 1553 год испанского вице-короля Неаполя, чье имя увековечено в названии главной улицы города. Полагая, что аристократия, проживающая на своих землях вдалеке от столицы, таит в себе постоянную угрозу центральной власти, он убедил ее поселиться в столице в обмен на свою благосклонность. Польщенная подобным вниманием знать потянулась к роскоши и щедротам двора, потеряв при этом не только вкус к неповиновению, но и элементарную осмотрительность. Веком позже тем же путем пойдет и Людовик XIV в Версале.

Именно в те времена на землях, которые называют сегодня «старым Неаполем», начинает возникать бесконечное разнообразие дворцов с выходящими на улицу внушительными фасадами; в глубине за ними прячутся закрытые дворики или сады, где летом так хорошо укрыться от жары. В XVIII веке в старом городе становится тесно, и поэтому быстро начинают застраиваться красивые и более просторные кварталы Санитá, Пиццефальконе, Кьяйя и Позилиппо.

Блеск и новизна в те времена считаются признаками дурного вкуса, поэтому принято, чтобы на фасаде свежеевозведенного дворца как можно скорее появилась патина и он бы смотрелся «послужившим». Как любому смертному, будь он простолюдином или аристократом, дано жить лишь сегодняшним днем, не пытаясь торопить время либо заглядывать в будущее, так и дворцу не пристало производить впечатление раз и навсегда завершенного творения. Термин *non finito* становится при этом ключевым: в отличие от Венеции или Флоренции, дворец в Неаполе беспрестанно меняется: то на него наведут красоту, то примутся расширять, потом на какое-то время забросят, чтобы в один прекрасный день возобновить работы и снести что-то с одного угла и пристроить с другого, — так он и будет бесконечно преображаться по воле сменяющихся поколений своих хозяев. Отчасти именно по этой причине еще в конце XVII века архитектор, за исключением, пожалуй, Козимо Фандзаго, считается, как и представители многих других профессий, не более чем обслуживающей персоной, как правило безымянной. Только после того, как к концу века и в начале следующего ослабевает удушающая хватка испанцев, приходит эпоха великих созидателей, таких как Антонио Ваккаро или Фердинандо Санфеличе. Последнему обязаны своим появлением монументальные лестницы, чаще всего прячущиеся в глубине внутреннего дворика или дворцового атриума. Как отмечает Жерар Ларбо, эти лестницы «создают ви-

димось свободного пространства там, где его не хватает, и удивительным образом делают шире самый, казалось бы, небольшой дворик»⁵¹. Их вольно раскинутые, словно «крылья сокола», пролеты с широкими проемами и балконами, словно ложи в опере, выходящими на внутренний двор, занимают порой четвертую или даже третью часть всей площади дворца: это своего рода архетипический образец излишества, расточительности и театральности барокко, где эстетика одерживает верх над практичностью, где показная красота бесполезного оказывается важнее рационально обустроенного пространства. В наши дни достаточно попасть вечером в Palazzo dello Spagnolo с его освещенной главной лестницей, чтобы воочию убедиться, какой степени утонченности, изящества и величия достиг Неаполь в XVIII веке.

Не успев прийти в себя от красот внешнего вида дворца, иностранный гость вновь полон изумления. Столь необычное устройство внутренних покоев аристократического жилища можно встретить исключительно в Неаполе. Если традиционно личные покои членов семьи с рабочими кабинетами, всякого рода прихожими и спальнями размещаются позади анфилады парадных залов на гостевом этаже, а также этажом выше, то неаполитанский дворец четко делится на своего рода четверти (*quartieri*), расположенные на двух уровнях, в каждой из которых имеются все перечисленные выше помещения. У хозяина дома свои салоны, кабинеты и спальни;

точно такой же набор комнат находится в полном распоряжении хозяйки на ее четверти дома; аналогичные покои в следующей четверти дома предназначены для матери хозяина или хозяйки дома; далее следует старший сын или его молодая семья, которые занимают свою четверть дома с аналогичным набором помещений. Порой можно встретить четверть дома, отведенную исключительно детям, а иногда — женской части семейства. И только часовня является общей для всего этого микросоциума: там в строго определенные часы для совместных богослужений собирается все семейство.

Наиболее состоятельные семьи порой заводят у себя целый небольшой двор. Так, Шарль де Бросс в 1739 году оказывается в числе приглашенных одного из самых сиятельных вельмож Неаполя: «Их образ жизни более напоминает испанский, чем, собственно, итальянский; они ведут открытый образ жизни, охотно приглашают к себе иностранцев, ведя себя при этом вежливо и с достоинством, устраивают приемы и довольно часто дают обеды. Герцог Монтелеоне (из рода Пиньятелли), не будучи сторонником последних, собирает при этом у себя ежедневно весь цвет городской знати, что обходится ему, поговаривают, более чем в 50 тысяч экю на одни только свечи, мороженое и прохладительные напитки; это самый состоятельный в государстве человек»⁵². Подобное свидетельство одним штрихом показывает вопиющее отличие Неаполя от Венеции. Если на берегах каналов Светлейшей (Sérénis-

sime*) любому иностранцу под угрозой обвинения в шпионаже либо дискредитации важного лица законами Республики запрещено посещение патрицианских семейств, то в Неаполе ничего подобного попросту не существует: встречи знатных особ и иностранцев происходят там сплошь и рядом и носят, как правило, самый теплый характер; иностранные гости нередко получают приглашения на балы и музыкальные вечера. Так, в богатейшем княжеском доме Франкавила ежедневно накрывают стол на двенадцать либо четырнадцать персон. В период карнавала княжна каждую неделю устраивает по три приема, на каждом из которых бывает от семи до восьми сотен приглашенных. Казанову крайне удивляют своеобразие и манеры местной знати, которая легко переходит с гостями на «ты», рассматривая это как знак дружеского расположения. «Однако подобное обращение никогда не переходит границ почтительности», — отмечает авантюрист⁵³.

В сравнении с огромными состояниями отдельных представителей семейств Монтелеоне или Франкавила образ жизни подавляющего большинства именитых семей выглядит гораздо скромнее. Это подтверждают и многочисленные свидетельства очевид-

* Светлейшая, сиятельнейшая (*итал.*) — торжественное наименование Венецианской республики. Официально использовалось всеми высшими должностными лицами Венеции, включая дожей. *Примеч. пер.*

цев, что соответствует приведенным выше данным о печальном экономическом состоянии большей части неаполитанского общества. Финансовое положение аристократии XVIII века на первый взгляд выглядит весьма устойчивым. Однако в Неаполе верхушка знати живет явно не по средствам. Их состояния с трудом хватает на то, чтобы создавать видимость соответствия своему общественному положению: содержание дворцов и карет, а также многочисленной челяди, ютящейся в комнатках под крышей и без которой невозможно обойтись, частенько приводит их на грань серьезных финансовых затруднений. Вы не найдете у них загородных поместий, ухоженных парков, скаковых лошадей и псарен с охотничьими сворами, как это водится в других странах. Хозяева порой вынуждены брать деньги с посетителей за возможность осмотреть дом, щегольнув при этом многочисленной челядью. «Если заглянуть к хозяину вечером, — делится маркиз де Сад, — вся эта слепившая вас ранее, позаимствованная на время роскошь исчезнет: лакеи, посыльные, домашняя прислуга, пажи — все растворится, а хозяин наедине с единственным, реже — парой слуг, начнет экономить, ограничиваясь на ужин лишь миской макарон после баснословных расходов на поразившее вас при первом знакомстве изобилие»⁵⁴.

Другие семьи, чтобы как-то выкрутиться, вынуждены сдавать внаем одну из «четвертей» своего дома.

Знатным молодоженам случается порой снимать ее у какого-нибудь знакомого князя, чтобы и того поддержать, и самим, в надежде на лучшие времена, не тратиться на содержание дома, который в силу возраста им еще не по карману. То же самое и с повседневной едой, что до глубины души поражает французского архитектора и художника Деламонса, избалованного у себя в отечестве изысканной кухней знатных домов: «Да, да, мсье, питаться скромнее, чем здесь, попросту невозможно; в простые дни вся эта их зелень, красивые фрукты, молоко с отварными макаронами, сдобренными кусочками мяса или сливочным маслом, именуемыми здесь то макаронами, то вермишелями, то лозаньями и пр., считаются у них деликатесами. Учитывая, что здешнее море не богато рыбой, а мясо не вызывает аппетита, потому что его тут готовить не умеют, то хочешь не хочешь, почувствуешь себя апостолом»⁵⁵. Французский путешественник забывает при этом упомянуть, что за столь скромный стол он воздаст себе обильными возлияниями милого его сердцу вина *lacrime christi*! Не будучи сторонником лишних расходов, неаполитанский аристократ, как правило, сторонится светской жизни. Даже если он не экономит на еде во время Рождественской недели, то во всем остальном его предпочтения весьма скромны: у него не принято приглашать к обеду или ужину, за исключением свадьбы и похорон; мебель и дорогая посуда большую часть года

пылятся без дела, а парадная зала для приема гостей пребывает в чехлах в ожидании очередного важного события.

Все имеющиеся у нас на руках свидетельства лишь подчеркивают разительное несоответствие незатейливого быта и безумной расточительности в том, что касается праздников или музыки. В силу того что культурная жизнь считается привилегией высшего круга и полем соперничества знатных семей, за ложу в Сан Карло или серенаду у себя в большой зале в исполнении лучших кастратов можно заплатить любые деньги. Здесь мы вступаем в зону «показного», столь значимую для эпохи барокко. Чтобы утолить это неумемное стремление *казаться*, можно пойти на любые жертвы, вплоть до долгосрочного займа. Так, мы увидим, как князь Сан Северо, Раймондо ди Сангро, представитель одной из наиболее состоятельных в городе семей, вынужден будет в 1737 году просить займы 770 дукатов, что по тем временам было весьма солидной суммой, чтобы выкупить для своей юной супруги ложу в только что построенном театре Сан Карло. Через несколько лет ему придется сдавать ее внаем, чтобы частично компенсировать понесенные затраты.

Стесненность в средствах, которую отмечают привыкшие к широкой жизни богачей путешественники, никак не влияет на уровень художественных притязаний знати: трудно переоценить их роль в том, что касается материальной поддержки талан-

тов, театров или всех четырех столичных консерваторий. Случается, что князей и великих композиторов своего времени, столь разных по происхождению и социальному статусу, связывают узы особого рода. Так, веком ранее, точнее, в 1685 году, герцог Караффа ди Мадалони сопровождал к купели мальчика Доменико, сына Алессандро Скарлатти, будущего создателя 555 сонат для клавесина и любимого исполнителя королевы Испании Марии-Барбары. А в 1705 году князь Караффа ди Андрия соглашается стать крестным отцом будущей знаменитости Фаринелли, на этот раз из-за дружеского расположения к мелкопоместному семейству Броски из Апулии. Во времена австрийских вице-королей верхние ступени среди меценатов занимают примерно тридцать четыре знатных семейства. Можно проследить связывающие их тесные узы со столь различными людьми, как кастраты Маттео Сассано (Маттеуччо) и Фаринелли, певицей Марианной Бенти Бульгарелли, поэтом Метастазиио или композитором Доменико Сарро. И если эти выдающиеся представители музыкального мира по своему социальному статусу не могут даже приблизиться к неаполитанским князьям или герцогам, то они много делают для поддержания их авторитета в глазах общества в обмен на щедрую материальную поддержку. В условиях так называемой взаимной выгоды имена великих мастеров работают на репутацию своих благодетелей. Мы знаем, к примеру, как герцог Мадалони

с величайшей щедростью прилюдно одаривает кастрата Маттеуччо роскошным экипажем с прекрасными лошадьми. Такое же тщеславие напоказ демонстрирует семейство Лорендзано, когда в 1711 году буквально осыпает деньгами и драгоценностями нескольких кастратов, прежде чем те «наутро разъезжаются каждый в своей карете, бесплатно предоставленной Светлейшим семейством, счастливые от полученных накануне редких и прекрасных даров»⁵⁶.

Как правило, именно в апартаментах знати по случаю семейных праздников (рождение детей, бракосочетания...) или событий в королевском семействе проходят те отмеченные непревзойденным музыкальным вкусом концерты, навсегда оставшиеся в памяти потомков. Порой этому способствуют и политические события, так, герцог д'Альвито, известный своими проавстрийскими пристрастиями, по случаю одержанных в 1708 году побед народной милиции Габсбургов устраивает у себя во дворце премьеру серенады *Эхо и Нарцисс* Доменико Сарро⁵⁷. Влияние подобного рода музыкальных университетов на нравы эпохи трудно переоценить: они приводят в восторг гостей, поощряя соперничество родовитых семей. Можно вспомнить июльские праздники 1708 года по случаю бракосочетания герцога д'Альвито, которым мы обязаны рождением прекрасных светских кантат Генделя. Этот саксонский композитор посещает полуостров между 1706 и 1710 годом в ходе своего Гран-тура, получив в ре-

зультате возможность ближе познакомиться с итальянской музыкой и написав несколько прекрасных произведений для Рима и Венеции*.

К сожалению, о его пребывании в Неаполе, явно непродолжительном, нам известно немного. В то время как раз идут приготовления к бракосочетанию Беатриче Токко ди Монтемилетто с Толмео Галли Тривульзио, герцогом д' Альвито. Тетка ново-брачной, Аврора Сансеверино, герцогиня де Лорендзано, заказывает Генделю, чья слава докатилась до Неаполя задолго до его приезда, двухактную кантату (серенаду) для трех голосов *Aci, Galatea e Polifemo* («Ацис, Галатея и Полифем»); текст был написан Николой Джуво, любимым либреттистом герцогини. Будучи одновременно поэтессой, членом знаменитой Аркадской академии** в Риме, писателем и страстным меломаном, Аврора представляет своего рода архетип неаполитанского мецената: для поэтических вечеров и концертов в своих дворцах в Неаполе, Пьедимонте или Алифе она заказывает произведения у самых известных композиторов

* В первую очередь стоит отметить знаменитую *Dixit Dominus*, написанную в Риме в 1707 г., и оперу «Агриппина», созданную в Венеции в 1710 г. и поставленную в неаполитанском театре Сан Бартоломео 15 февраля 1713 г. с интермедиями Манчини.

** Аркадская академия, или академия Аркадии, также Академия аркадийцев (*аркадцев* или *аркадиян*; *итал.* Accademia dell'Arcadia) — сообщество ученых, поэтов и любителей искусства, основанное в Риме в 1690 г. *Примеч. пер.*

(Алессандро Скарлатти, Манчини, Сарро, Порпоры...) и даже какое-то время лично занимается делами театра семейства Фьорентини.

Гендель, который, похоже, уедет до бракосочетания, проходившего во дворце Альвито в Кьяйе, тем не менее лично выбирает исключительный по красоте бас на роль Полифема: это не Джузеппе Мария Боски, как считалось ранее, а, по свидетельству Карло Витали⁵⁸, скорее отец Антонио Манна, обласканный в те времена семейством Альвито. Именно для него будет написана одна из самых пронзительных в культуре барокко басовых партий *Fra l'ombra e gli orrori*: эта мелодия в ритме медленного марша, словно бы льющаяся из сокровенных глубин с ее головокружительными перепадами от нижнего «ре» к высокому «ля», до сих пор остается неподражаемым образцом духовной мощи и бесконечной нежности*. Это произведение попадет в руки Авроры в декабре 1711 года под скромным названием *Galatea* и будет впервые исполнено в ходе непревзойденной по художественному воплощению серии концертов в Пьемонте по случаю женитьбы ее сына**. 26 июля 1713 года вице-король фон Даун организует

* В этом можно убедиться, послушав Лорана Наури в сопровождении оркестра под управлением Эммануэль Аим Хайм (Вирджиния).

** Семь блестящих вечеров, в которых приняли участие все выдающиеся исполнители того времени, состоялись в период с 7 по 15 декабря 1711 г.

в своем неаполитанском дворце его повторное исполнение при сходных обстоятельствах.

История музыкальной культуры хранит упоминания о многих других событиях частного порядка. К примеру, 10 сентября 1720 года во дворце князя Караччоло дела Тореллы* состоится историческая встреча кастрата Фаринелли с поэтом Пьетро Метастазиио: если первый в свои 15 лет только-только начинает появляться на сцене, то второй в 22 года впервые слышит в музыкальном переложении одну из своих поэм. В *Avvisi* того времени приводится описание этого праздничного вечера, устроенного по случаю дня рождения царствующей императрицы: «В лоджии (loggia), убранной под театральную залу, утопающую в зелени прекрасного сада, в честь почетного гостя, графа Зизендорфа, хозяин дома заказал исполнение несравненной серенады *Angelica e Medoro* для шести голосов; постановка имела успех и была с восторгом принята знатными гостями; представление завершилось под общие аплодисменты, после чего дамы и кавалеры прошли в апартаменты»⁵⁹.

Таким образом, исполнение этой кантаты, написанной Порпорой, наставником юного Фаринелли, станет отправной точкой для двух головокружительных судеб XVIII столетия: величайшего кастрата своего времени и гения оперных либретто. Имен-

* Этот дворец, перепланированный под квартиры, можно увидеть на улице Largo Ferrantina, 1.

но ее увековечит в своем бессмертном двустишии Метастазιο: «*Appresero gemelli a sciorre il volo / La tua voce in Parnasso, e il mio pensier*» («Твой голос с разумом моим, как близнецы, взлетели над Парнасом»). Этой встрече суждено будет стать прелюдией верной дружбы выдающихся людей, на протяжении шестидесяти лет обращавшихся друг к другу не иначе, как «дорогой мой двойник», «несравненный мой двойник», «любезный мой двойник», которые покинут этот мир в 1782 году всего лишь с полугодовой разницей⁶⁰.

Не менее блестящим станет и концерт, организованный князем Колонной ди Сильяно на галерее своего прекрасного дворца на виа Толедо* в июне 1723 года. Вниманию приглашенных будет предложена кантата Алессандро Скарлатти «Эрминия» в исполнении созвездия певческих талантов того времени: кастратов Фаринелли и Андреа Пачини, тенора Аннибале Пио Фабри и баса Антонио Манны. Несколько лет спустя в том же антураже будет исполнен ряд произведений камерной музыки Джованни Баттисты Перголези, ставшего в 1734 году княжеским капельмейстером. Мы не говорим сейчас о многочисленных операх-буфф, которые будут даваться в Неаполе в тех же самых дворцах и к которым мы еще вернемся.

* Эта галерея, к сожалению, не сохранилась, но самим дворцом на виа Толедо, 185, можно полюбоваться и сегодня. В нем располагается головной офис Banca Commerciale Italiana.

Королевский двор Неаполя, музыка и искусство

Меняясь с течением времени (испанский, австрийский, «бурбонский»), неаполитанский королевский двор в полной мере воспользовался преимуществом единства места, и его резиденция заботами своих владельцев хорошела из века в век. Открытый для публики королевский дворец, половина которого занята сегодня Национальной библиотекой, с момента своего создания в 1600 году архитектором Доменико Фонтаной служил резиденцией вице-королей, а потом и королей Неаполя вплоть до падения монархии в 1861 году. Позже он какое-то время играл роль загородной резиденции савойских герцогов, когда их представителям случалось посещать Неаполь. Таким образом, на протяжении более чем трех веков он оставался своего рода полюсом политической, административной и культурной жизни.

Он прекрасно расположен; одна его сторона, словно бы оставив позади шумные кварталы, открывается сказочным видом на залив, на вулкан и гряды островов, другая своим строгим и величественным фасадом выходит прямо в город, вызывая восторг приезжих и горожан. Сразу по приезде Шарль де Бурбон, словно ребенок, получивший в подарок новую

детскую, с умилением пишет родителям в Испанию: «Здравлицы в честь В. В. и мене всякий день звучат все пуще... Я не писать много В. В., маюсь толику зубом. Мой апартамент очень хорош и благолепен на море»⁶¹.

Вся музыкальная история южной столицы теснейшим образом связана с этим местом, так как именно там в июне 1649 года впервые был поставлен лирический спектакль. Он создавался на заказ во славу испанского правления и назывался *Il trionfo di Partenope* («Триумф Партенопы»); это стало возможным благодаря покровительству графа д'Онатте, в то время вице-короля Неаполя. Имя заказчика и название прозвучавшего произведения, казалось бы, навсегда соединили Испанию с Неаполем–Партенопой. Успех представления воодушевил вице-короля, и он выписал из Венеции лучшее, что было создано к тому времени в искусстве музыки, надолго привив столице вкус к лирическому жанру: в 1650 году появляется «Дидона» Кавалли, годом позже — «Эгисф», следом — «Язон» того же автора, а еще — «Коронация Поппеи» (*L'incorazione di Poppea*) Клаудио Монтеверди, написанная в Венеции восьмью годами ранее; потом будут *La finta Pazza* («Мнимая сумасшедшая») Франческо Сакрати, первая итальянская опера, которая по просьбе Мазарини будет поставлена в Париже. Динко Фабрис считает, что именно таким образом началась в оперном искусстве «долгая фаза импорта (а порой и обмена)» между Венецией и Неаполем, вследствие чего на протяжении

как минимум двадцати лет складывалось сотрудничество композиторов, певцов, импресарио, музыкальных коллективов, меценатов и зрителей»⁶².

Разумеется, эти оперные постановки не были первым приобщением вице-королей к музыке в своем дворце. Проходящие там концерты, костюмированные балы с участием певцов, танцоров уже вошли в моду, и эта цепочка протянется вплоть до окончательного ухода испанцев в 1707 году. Как, впрочем, и в Версале при Людовике XIV, придворный театр как таковой еще не сложился; все происходило на сколоченных подмостках во дворе или в наиболее пышных залах дворца, один из которых, свидетель главных событий музыкальной жизни того времени, назывался «салон вице-королей». Во втором, так называемом зале Бельведер, который был в два раза просторнее нынешнего, проходили представления по случаю пребывания в Неаполе Филиппа V Испанского: 19 апреля 1702 года исполнили серенаду (кантату), а 8 мая — оперу Алессандро Скарлатти *Tiberio imperatore d'Oriente* («Тиберий, император Востока»). По этому случаю в зале была установлена королевская ложа. «Светлейшее пребывание» стало одним из последних в череде значительных событий музыкальной жизни испанского периода накануне прихода австрийцев.

1) Австрийские вице-короли и музыка

Одно можно сказать со всей очевидностью: переходы от испанцев к австрийцам, а потом от австрийцев к собственно Неаполитанскому королевству Карла Бурбона происходили скорее в обстановке преемственности, чем разрыва художественной традиции. Если принимаемые тогда политические либо экономические решения выглядели порой достаточно радикальными, они никоим образом не затрагивали сложившейся музыкальной инфраструктуры и ее представителей: мудро избегнув того, что сегодня назвали бы «охотой на ведьм», сменяющие друг друга элиты предпочитали наслаждаться искусством непревзойденных мастеров (капельмейстеров, композиторов, музыкантов, певцов...), как это делали их предшественники. Королевская капелла, театры, консерватории в целом продолжали жить своей жизнью, адаптируя ее течение к требованиям новых властей. Исключения были крайне редкими, к ним можно отнести случай с Доменико Сарро, вторым капельмейстером дворцовой капеллы, который был вынужден при австрийцах оставить свой пост, чтобы вернуться на него с приходом Карла Бурбона.

Главное новшество сводилось, как правило, к изменениям в ежегодном расписании выступлений, приуроченных к тем или иным династическим торжествам. С концертами по случаю дня рождения Филиппа V покончено! Зато после 1711 года настанет

время следить за новостями из Вены и аналогичными событиями в жизни Иосифа I, потом Карла VI Габсбургов, а также их августейших супругов, за рожденьями и бракосочетаниями эрц-герцогов и эрц-герцогинь. За двадцать семь лет в этом далеком от Австрии королевстве успело смениться двенадцать вице-королей, правящих от лица монарха, который ни разу не удостоил его своим визитом. Из этих двенадцати графу Дауну довелось править дважды (в 1707–1708 годах, потом — с 1713 по 1719-й); трое из них с 1720 по 1734 год управляли лишь Сицилией (Пиньятелли, Портокарреро и Христофор Кордовский), так как Австрия вынуждена была удвоить количество вице-королей, чтобы одни постоянно проживали в Неаполе, а другие — в Палермо*; это было связано с тем, что Сицилия какое-то время сохраняла верность Испании и лишь позже перешла под власть Австрии в обмен на передачу Сардинии Савойской династии. На самом же деле большинство вице-королей вопреки политическим и родственным связям с Австрией входили в круг итальянской

* Приводим полный список вице-королей. В Неаполе это: граф Даун (1707–1708), кардинал Гримани (1708–1710), граф Карл Борrome (1710–1713), вновь граф Даун (1713–1719), граф Галлас (несколько месяцев), граф де Шраффенбах (до 1721), затем князь Марко Антонио III Боргезе (до 1722), кардинал граф д'Альтан (1722–1728), граф де Гаррах (1728–1733), граф Висконти (до 1734). На Сицилии это Никол Пиньятелли (1720–1722), Иоахим Фердинанд Портокарреро (в 1722) и Христофор Кордовский (с 1722 по 1734).

элиты того времени. Наряду с чисто германскими фамилиями (Даун, Шраттенбах, Гаррах...), в этом списке можно встретить и сугубо итальянские, как, скажем, кардинал Гримани, князь Боргезе, графы Борrome и Висконти. Никто и не помышлял тогда «онемечить» неаполитанский двор: за исключением редких писем, написанных по-немецки, вся остальная документация велась либо на итальянском, либо даже, как того требовал дипломатический этикет, на французском языке, тогда как испанский язык, в силу многолетней привычки, можно было встретить повсеместно.

Стоит отметить любопытный парадокс: в Неаполе немецкий язык так и не прижился, в то время как итальянизация венского двора весьма наглядно проявлялась на протяжении всего XVIII века. Причины этого крылись не только в том, что любой образованный человек свободно говорил на языке Данте, ежедневно бывая в Итальянской опере, но и в том, что множество высших государственных должностей были заняты выходцами из Италии: так, венецианец Апостоло Дзено, известный к тому времени автор оперных либретто, в 1718 году был назначен на должность придворного историографа, а римлянин Пьетро Метастазियो, «дорогой близнец» Фаринелли, получил пост официального поэта двора (*poeta cesareo*), который и занимал с 1730 года до своей кончины в 1782 году.

Несмотря на провалы в политике и экономике, о которых мы говорили выше, австрийское присут-

ствие отмечено искренней любовью народа и его сюзерена к музыкальному искусству. Карл Габсбург, венценосный правитель Неаполя с 1711 по 1734 год, будучи в душе музыкантом, способен при первой возможности сесть за клавиш либо заняться расшифровкой оперной партитуры по ходу спектакля. Именно он в 1731 году обеспечивает кастрату Фаринелли самый радушный прием при венском дворе и дает этому исполнителю несколько профессиональных советов, которые тот, кстати, будет помнить и в Париже и в Мадриде, оставаясь до конца своих дней горячим поборником Австрии⁶³. Супруга Карла императрица Елизавета, их дочь, будущая Мария-Терезия, как и большинство родственников, являются страстными поклонниками оперы, исполнительского мастерства и клавиша. От многих европейских монархов их отличает исключительная музыкальная одаренность, позволяющая много сделать для становления музыкальной жизни в большинстве уголков империи. Между Веной и Неаполем зарождается своего рода здоровое соперничество, активизируются взаимобмены. Если Порпора и Фаринелли в 1731 году проводят несколько месяцев в Вене, то для Карла VI верх совершенства — Неаполь, куда он отправляет стажироваться музыкантов и певцов: если ранее Рим и Венеция были для Австрии любимыми центрами обучения, то теперь он посылает Джузеппе Бонно и многих других в южное королевство, чтобы именно там они совершенствовали свое мастерство.

Отныне важное место в культурной жизни занимают династические события, по случаю которых заказываются и исполняются новые музыкальные произведения. Всякий раз, когда в императорской семье, чуждой простому неаполитанцу, случаются либо торжества по случаю знаменательных дат, либо пышные похороны, на вице-короле лежит забота по организации соответствующих церемоний для горожан. Заказные праздничные гулянья и траурные мероприятия мало-помалу становятся для жителей частью их повседневного существования, придавая ему толику остроты. Так, в марте 1720 года Неаполю предписано оплакивать кончину императрицы Элеоноры, матери правящего императора Карла VI. На протяжении девяти дней траура из всех затянутых черным крепом городских церквей доносятся молитвы и погребальные песнопения. В консерватории Pietà dei Turchini (Пьетá деи Туркини) хор лучших мальчиков-кастратов поет в честь усопшей. Сам вице-король и знатные семьи Неаполя собираются в часовне королевского дворца на многодневную литургию у «скорбной маккины*» в форме помпезного траурного катафалка, символизирующего гроб с телом усопшей. Для организации такого рода величественных в своем мрачном очаровании «прощальных торжеств» искусство барокко подходит как нельзя лучше.

* Маккина (macchina; машина, *итал.*) — огромная конструкция из раскрашенного дерева. *Примеч. пер.*

Черные с серебром драпировки, мириады свечей, символический катафалк на вершине пирамиды, черепа или скелеты по углам — величественный антураж собрания именитых особ, встретившихся здесь, словно на светском рауте. Для того чтобы простой люд мог приобщиться к неземному величию, такие же временные сооружения расцветают в церквях по всему городу. Эпоха барокко готова на все, лишь бы затмить боль утраты пышностью декора.

А несколькими месяцами позже тональность в корне меняется. В сентябре день рождения у правящей императрицы, в октябре — у императора; в ноябре один за другим следуют дни ангела царственной четы: 4 ноября — день ангела Карла, 17-го — Елизаветы. Ежегодно по случаю этих дат в королевской капелле звучит *Te Deum*, во дворце проходят официальные торжества, а на городских улицах, в театрах и во дворцах разворачивается празднество. Мы уже упоминали подобный вечер во дворце князя делла Тореллы в 1720 году, когда Фаринелли и Метастазио впервые вышли на сцену.

В королевском дворце и частных особняках случаются и события иного рода. Своим блеском, столь характерным для Австрии, они ни в чем не уступают королевским дворам Европы. Так, в июле 1720 года вице-король Вольфганг фон Шраттенбах устраивает праздник в открытом море, где на огромной гондоле городская знать и военные могут насладиться музыкой, угощаясь напитками и множеством закусок. Первого сентября следующего года он вновь

организует подобные торжества, на этот раз — в большом зале дворца. Двумя годами позже сменивший его Маркантонио Боргезе устраивает грандиозный ужин из шестидесяти перемен блюд в честь своих высоких гостей, князей из Баварии. В мае 1794 года князь Ардоре в свою очередь собирает целую музыкальную академию, пригласив к участию лучших музыкантов Неаполя, чтобы доставить удовольствие знатым гостям из Германии. Подобного рода роскошные приемы будут продолжаться вплоть до февраля 1734 года, когда князь Караччоло устроит грандиозный музыкальный праздник, которому суждено будет стать одним из последних аккордов австрийского присутствия.

2) Карл Бурбон:

первые годы правления и женитьба

Вступление Карла Бурбона в Неаполь 10 мая 1734 года и его восшествие на королевский трон полностью меняют политический расклад и оказывают глубочайшее влияние на всю историю королевства. Эдикт, которым его отец отказывается от своих прав на территории, носившие в то время имя Королевства обеих Сицилий*, делает Неаполь единственной столицей независимого государства по подобию Франции или

* В те времена речь шла о Сицилии материковой и Сицилии островной.

Испании и ставит юного 18-летнего короля в один ряд с ведущими монархами Европы.

Несмотря на то что неаполитанцы не успели еще забыть двухвековое владычество испанцев с их вице-королями, они тем не менее понимают, что для них открывается новая страница истории: долгожданная независимость, личные качества короля у всех на устах задолго до его прибытия, а его молодость и стремление немедленно приступить к реформам превращают первые годы его правления в своего рода «золотой век».

23 мая 1734 года юный, еще не женатый монарх в соборе Сан Лоренцо, подлинном сердце Неаполя, восходит на трон под звуки торжественного *Te Deum*. Там стоит побывать и сегодня, чтобы полюбоваться размахом, торжественным и строгим величием этого здания, одного из древнейших в Неаполе. Специально для этого случая архитектор Санфеличе воздвиг перед входом легкую триумфальную арку, а внутри стены собора были увешаны сотнями медальонов со сценами из героической жизни монарха. Для придания церемонии большей торжественности на алтаре возвели специальную конструкцию из светильников и серебряных статуй, обрамляющих глубоко символичное живописное полотно: родители Карла, Филипп V и Елизавета Фарнезе, передают сына в руки великомученика святого Лаврентия, покровителя Испании; при этом покровитель Неаполя святой Януарий склонился в молитве к ногам Богоматери, принося ей в дар недавние победы юного короля.

Единение наиболее почитаемых в Неаполе и Эскуриале святых, торжественный апофеоз благородной Испании и светящегося радостью от собственной щедрости Неаполитанского королевства олицетворяли союз Церкви, государства и муз во имя вновь обретенного всеобщего благоденствия. В самом Неаполе, на побережье и в глубинке это событие отмечалось многодневными празднествами и всеобщим ликованием; они вспыхнут с новой силой ровно год спустя, когда весь Юг Италии и Сицилия окончательно перейдут под власть короля.

Карл Бурбон — человек невысокого роста, хрупкого телосложения, со спокойным выражением загорелого в любое время года лица и печальной улыбкой. У него живые лучистые глаза, умный взгляд, однако из-за огромного свисающего носа его нельзя назвать «красавцем», несмотря на молодцеватую выправку в молодые годы. Этот одинаково любимый знатью и простым людом глубоко верующий человек, страстный как в труде, так и в амурных делах, обожает охоту как истый Бурбон, превратив ее в своего рода ежедневную гигиеническую процедуру. До конца дней он вполне сносно владел итальянским (исключая неаполитанский диалект), часто переходя при этом на испанский и проявляя чудеса изворотливости в переписке с родителями на том весьма условном французском языке, с которым мы с вами уже познакомились. Вежливость, добросердечие и скромность его сиятельной свиты, состоящей по преимуществу из испанцев, как две капли воды на-

поминают манеры самого короля и поначалу будут изумлять неаполитанцев, ибо в корне отличаются от высокомерия и чванливости их предшественников времен вице-королевства. Впервые между народом и его королем зарождается если не любовь, то по меньшей мере взаимная привязанность и доверие.

Карл был этим тронут и горд; в своих письмах, чуждых бахвальства, он вскользь упоминает о почтительности жителей: «Я только что прибыть с многа приветствий»⁶⁴ либо «Сего дня вся град прийти мя привечать, а я быть Tedeum у Святова Жена»⁶⁵.

Если тонкостью черт Карл никак не походит на Филиппа V, то в остальном между ними много общего. В первую очередь и тот и другой принимают верховную власть в юном возрасте. Напомним, что внуку Людовика XIV едва исполнилось семнадцать лет, когда ему пришлось навсегда покинуть французский двор, чтобы занять престол в Мадриде, основав тем самым династию испанских Бурбонов. Карлу уже восемнадцать: перед ним пример отца, которому юношей довелось почувствовать, что значит править в незнакомой стране, где население ничем не напоминает народ его родного государства. Если быть точным, то Карл принимает королевство в условиях поспешной легитимации, что отчасти объясняет его активную переписку с родителями и повышенное внимание к их советам. Преклоняясь перед отцом, юный неаполитанский король так же проявляет тягу не к роскоши и блеску, чуждым суровому испанско-

му двору, но торжественной ритуальности, сопутствующей каждому акту отправления королевской власти: как и Филиппу V, ему свойственно глубокое внимание к символике и уверенность в богоизбранности королевской особы. Неприхотливый в повседневной жизни, он будет крайне щепетилен в том, что касается Божьего помазания, поэтому приближаться к нему, даже подавая блюдо с пищей или салфетку, будет дозволено, только преклонив колени. Будучи строгим ревнителем церковного канона, сын наследует отцовский мистицизм. Он истово поклоняется мощам и чтит всех святых; после восшествия на престол возводит святого Януария в ранг своего покровителя, как это сделал его отец, впервые ступив на землю Неаполя в 1702 году. В частной жизни он также идет по стопам Филиппа V — ценит тихие семейные радости, верность супруге, проявляет страстность при исполнении супружеских обязанностей. Но главным, пожалуй, является то, что, как и его отец по приезде в Испанию в 1701 году, он искренне старается быть полезным народу и любить его, невзирая на то, что экспансивность несколько претит его вкусам.

Неаполитанцы быстро смекают, чего им стоит ждать от новых властей. Король кажется им вполне симпатичным и за первые годы царствования не делает ни одного ложного шага, кроме того, они понимают, что Неаполь более никому не подвластен, даже если король прислушивается к политическим веяниям из Мадрида: на смену секретариатам вице-коро-

лей приходит совет министров, посланники по всей Европе представляют исключительно интересы Неаполя, финансовые власти работают на казну, а не кормятся с руки хозяина, а задачи армии отныне сводятся к защите границ, а не к участию в сражениях во имя интересов Австрии. Новый королевский двор «пышный и многочисленный», по свидетельству президента де Бросса, притом что придерживается присущей Испании степенности, выглядит весьма оживленным, как это свойственно большим европейским столицам. В 1739 году, всего лишь через пять лет после появления нового короля, этот француз отмечает: «На мой взгляд, из всех городов Италии только от Неаполя веет ароматом столицы: ритм жизни, толпы людей, обилие и несмолкающий грохот экипажей; королевский двор в роскошной оправе, безукоризненность манер и образа жизни именитых господ все позволяет поставить Неаполь в один ряд с Лондоном и Парижем, чего никак не скажешь о Риме»⁶⁶.

После того как взаимопонимание с народом было найдено, король окончательно переезжает во дворец, одновременно его перестраивая, благоустраивая и украшая. Главной заботой Карла и его родителей становится отныне поиск достойной супруги, способной разделить с ним тяжкое бремя власти. Выбор монаршей семьи Испании падает на двенадцатилетнюю девочку Марию-Амалию Саксонскую, одну из пятнадцати детей польского короля Августа III, изгнавшего с трона Станислава Лещинского, тестя Людо-

вика XV*. Этот выбор является в первую очередь выпадом против Франции, мелкой мстью Елизаветы Фарнезе своему давнему недругу кардиналу де Флери. Несовершеннолетней невесте требуется специальное разрешение из Рима: оно будет получено лишь в декабре 1737 года. На все эти хлопоты и приготовления к свадьбе уходит два года, время, необходимое, чтобы девочка подросла и достигла половой зрелости. Карлу так не терпится заполучить наконец женщину в свою постель, что ожидание изматывает его вконец; он страшно худеет, одно время опасаются даже, что у него начался туберкулез. Выбор родителей он принял беспрекословно: глядя на присланные портреты невесты, он пишет им, что находит ее «восхитительной», добавляя: «...судя по выражению лица, она, должно быть, чрезвычайно умна»⁶⁷. Елизавета Фарнезе, услышав о его худобе, волнуется и грозит отложить свадьбу, пока он снова не наберет вес, он тут же ее успокаивает: «Я правда сделался худ с нездоровье, щас одначе делаюся толстее чем попервоначалу»⁶⁸.

Наконец наступает 19 июня 1738 года, когда Карл отправляется в Портеллу, на границу королевства, чтобы лично встретить молодую супругу. Ему настолько не терпится, что он оказывается там на два с половиной часа раньше. Мария-Амалия выходит

* Стоит напомнить, что одна из младших сестер Марии-Амалии Саксонской, Мария-Жозефина, выйдет замуж за дофина Франции, сына Людовика XV.

из экипажа, преклоняет колени перед королем, после чего тот помогает ей подняться и приглашает в свою карету. Кортёж без промедления трогается в обратный путь на Фонди и дальше в Неаполь. Карлу двадцать два года, его супруге едва исполнилось четырнадцать, однако это уже статная молодая женщина с голубыми глазами и живым темпераментом. Она обожает верховую езду и охоту, бегло говорит на латыни, по-итальянски и по-французски в дополнение к ее родному немецкому. К сожалению, уже через год она заразится оспой, обезобразившей ее миловидное личико, и президенту де Броссу останется лишь записать: «Вид у нее озорной... нос туфелькой, красное, как у рака, личико и надтреснутый, как у сорокопута*, голос. Говорят, что по приезде из Саксонии она была хороша, однако потом подхватила оспу. Она еще совсем девочка, и язык не повернется назвать ее дамой»⁶⁹.

Английский поэт Томас Грэй еще более немиловостив к королеве, находя ее «бледной и рябой», а король выглядит в его глазах «смуглым юнцом, крайне неуклюжим и к тому же с носом в пол-лица»⁷⁰. К счастью для неаполитанцев, Мария-Амалия разделяет их страсть к музыке и этим отличается от мужа. Будучи внучкой просвещенного меломана и мецената Августа II Сильного, детство она провела при дворе, где царил культ искусств: в новой сто-

* Сорокопутовые — семейство птиц отряда воробьинообразных. *Примеч. пер.*

лице она будет всемерно поддерживать служителей муз и подталкивать царственного супруга к тому, чтобы тот как можно чаще показывался в опере.

Карл влюбляется в супругу сразу и навсегда, избавив сиятельных родителей от необходимости волноваться по этому поводу. Отчет о первых ночах супружества, который он направляет родителям, заслуживает того, чтобы привести его без купюр: причем вовсе не из желания добавить клубнички; просто то, чем у простых смертных не принято делиться, для царственной особы сродни донесению об успешном исполнении ритуала государственной значимости, который крайне важно придать гласности. Если король столь откровенно делится с родителями тем, о чем молодым людям говорить не пристало, то делает он это исключительно потому, что женитьба и первая брачная ночь суть основа нормальной династической преемственности. К тому же Филипп V лично просил об этом сына, запомнив на всю жизнь печальный опыт брачной ночи после свадьбы со своей первой супругой Марией-Луизой Савойской: в первый вечер та с криками, визгом и слезами категорически отказалась впустить его к себе, закатив настоящую истерику; на следующий день, разыграв оскорбленного супруга, Филипп сам отказался от близости, сделал вид, что не замечает попыток супруги загладить вину; и только на третью ночь все устроилось. Послушный сын, Карл берется за перо и подробно, пункт за пунктом, излагает на бумаге то, что является прежде всего «государствен-

ным деянием»: «Мы немного припозднились, и, пока она переодевалась и разбирала прическу, настал черед ужинать, и я не смог ничего сделать, хоть была охота. Мы легли в 9 часов и нас обоих била дрожь. Поначалу стали милаваться и вскорости я встал готов и принялся, а через пятнадцать минут я ей порвавши, но тогда ни она ни я мы не смочь кончить. В три часа утра я приступивши заново и мы слилися одномоментно, с того дня мы так и управлялись по два разу за ночь, окромя ночи в канун нашего отъезда оттудова, когда я сделавши единожды, ибо надо было подыматься воутро в 4 часа; и заверяю В<аши> В<еличества>, что я мог бы учинять оное много больше, но смиряю себя, помятуя, что В. В. мене наказывали; еще скажу В. В., что кончаем мы с нею зараз, так как один годит, покамест станет кончать другой. А притом поведаю, что во всем белом свете краше ее нету. А добра она яки ангел и норову такого не сыскать более в миру и что я самый что ни есть счастливый на сем свету мужчина, ибо сподобился иметь эту женщину в спутницы на всю жизнь»^{* 71}.

* Чуть выше приведенных строк Карл повторяет все родительские советы и заверяет, что будет их соблюдать, зная «что оные оберегут меня в моменты еного жара, и опосля буду годить, коли неведомоту приспичит, ибо должен блюсти себя; ограничиваться стану одним или двумя разами на дню али ночью, иначе скоро выдохнусь, что худо и ей и мене; дамам лучше потрафлять помалу, одначе регулярно, чем многожды зараз, а потом на время оставить одних...» (письмо от 8 июля 1738 г.).

Карл будет влюблен в жену до того дня, когда она отдаст богу душу в Мадриде в 1760 году; доказательством этому можно считать его примерную верность, столь редкую среди царствующих особ, которую он также перенял у отца, хранившего верность как своей первой супруге, Марии-Луизе-Габриэлле Савойской, так и второй, Елизавете Фарнезе. У этой «самой некрасивой на свете пары», если верить словам Томаса Грэя, родится тринадцать детей, но только семи из них суждено достичь взрослости.

В 1738 году Неаполь вновь ликует, как это было четырьмя годами ранее по случаю восшествия короля на престол. Приезд избранницы и бракосочетание молодых будут отмечены бесчисленными торжествами: повсюду высятся триумфальные арки и диковинные фонтаны, весь город, на радость жителям, расцвечен огнями и фейерверками. Специально для Марии-Амалии на дворцовой площади устраивают «ярмарку для королевы».

В центре квадрата, окруженного палисадом и выполненного по эскизам Санфеличе, грудятся десятки прилавков, где разложены изделия местных умельцев. В свою очередь, 3 июля король своим указом учреждает новый рыцарский орден, дав ему имя покровителя Неаполя *Gennaro* (Януария). Орден насчитывает в своих рядах шестьдесят кавалеров; их главными обязанностями являются защита католической веры и верность королю, великому магистру ордена, а также ежедневное посещение мессы, святое причастие по большим праздникам, участие

в поминовении и молитвах за усопших. Почетный титул, учрежденный королем, позволяет ему заручиться преданностью знати и стать в один ряд с монархами Европы, которые самолично посвящают своих подданных в кавалеры рыцарских орденов, таких как Калатрава в Испании или Святого Людовика во Франции.

3) Король — реформатор и строитель

Будучи скромен и прост в быту, король с большой неохотой носит парадное платье, делая исключение лишь для торжественных случаев и обходясь привычными вещами или охотничьим костюмом. Однако это не мешает Карлу неукоснительно следовать правилам придворного этикета: уклад дома должен быть на уровне ведущих европейских монархий. К примеру, он так и не откажется от столь мучительного с определенного возраста ритуала целования монаршей руки (*baise-main*). Во время больших династических торжеств, скажем, дней рождений, король и королева, каждый в отдельной зале, принимают поздравления от нескончаемой череды придворных. Мужчины один за другим подходят к королю, чтобы опуститься перед ним на колени и приложиться к руке, то же самое в соседней зале проделывают и дамы. Этот старомодный ритуал, свидетельство лояльности и смирения, занимает порой до двух часов, во время которых все обязаны оставаться на ногах.

Карл де Бурбон до конца дней будет верен этой традиции, столь мучительной для присутствующих, а более всего для самих царствующих особ, вынужденных стоять и без конца протягивать руку, одаривая каждого предназначенной ему одному улыбкой. Однажды королевская чета приглашает во дворец Ванвители, чтобы обсудить с ним ход работ на строительстве дворца в Казерте. Они как раз выходят после этой обязательной церемонии, которая, по утверждению архитектора, заняла у короля сорок пять минут, а у его супруги — много больше. Если Карл по обычаю бодр и не жалуется, то королева вымотана вконец и, вернувшись в салон, буквально падает в кресло, повторяя: «Я этого больше не вынесу», после чего извиняется и просит мужа и архитектора отложить разговор на послеобеденное время⁷². Верность этому обычаю продержится еще долго, и юному Фердинанду придется смириться с ней во времена регентства. Казанова повествует о невольном участии в подобном ритуале по возвращении в Неаполь в 1761 году, когда ему доведется приложиться к детской ручке со следами обморожения, сплошь покрытой коростой. Князь де Сан Никандро, наставник десятилетнего короля, однажды с умилением будет рассказывать: «В 11 часов он прошел на традиционный церемониал целования руки, в этот раз особенно многолюдный. Мы даже знаем точное число его участников, так как Его Величество, ни с кем не советуясь, пересчитал всех и потом сказал, что там было 673 человека»⁷³.

Ясное понимание, что «показное» суть неотъемлемая часть величия любого королевского дома, заставляет Карла вплотную заняться обновлением, расширением и украшением дворца. Этим, к слову, стоило заняться давно: состояние внутренних покоев служило наилучшим подтверждением небрежения зарубежных вице-королей, которые занимали их лишь на несколько лет, чтобы уступить преемнику. В 1734 году последний из них покинул дворец, оставив его в самом плачевном состоянии, как, впрочем, и королевскую казну. Через пять лет после этого министр Тануччи с горечью констатирует:

«Ущерб, который открылся нам при знакомстве с состоянием королевской казны, настолько велик, что не оставляет сомнения в непорядочности тех, кто призван был о ней заботиться; самым же страшным было ее наглое и повсеместное разграбление»⁷⁴.

Дворец со всей очевидностью не отвечал изначальному замыслу достойно и надолго приютить в своих стенах королевский двор с минимумом комфорта в окружении лучших произведений искусства. Разумеется, парадная лестница, декорированная в XVII веке Доменико Фонтаной, уже тогда поражала воображение посетителей. Но этого было явно недостаточно. Карл приглашает лучших мастеров своего времени, таких как Франческо Солимена, Франческо де Мура, Джузеппе Бонито и Феделе Фичетти, поручив им вдохнуть новую жизнь в старые стены и обновить убранство парадных залов. В довершение король решает вернуть из Пармы на родину все

шедевры фамильной коллекции Фарнезе: полотна, скульптуру, другие предметы искусства, чтобы разместить их в своей резиденции. По прошествии лет они займут свое окончательное место в будущем дворце Каподимонте, ныне Национальном музее, и в палаццо дельи Студи, ныне Национальном археологическом музее.

Жизнь, строго расписанная по испанскому дворцовому этикету, протекает теперь в новом антураже. Ее уклад близок традициям королевского двора при Филиппе V и в чем-то копирует двор «короля-солнце», прадеда Карла. *Real Casa* (королевский дом) в лице *Maggiordomo Maggiore* (главного мажордома) прежде всего организует повседневную жизнь монарха с учетом его пожеланий, руководит работой сотен единиц обслуживающего персонала. На *Real Camera* (королевские апартаменты) лежат заботы о безопасности монарха, его частной жизни и личных покоях. Возглавляющий ее *Somigliere di Corpo* (телоблюститель) ночует на складной кровати в королевской спальне, чтобы при необходимости помочь ему одеться либо раздеться. *Real Cappella* (королевская капелла), как ей и подобает, занимается организацией религиозной жизни короля от ежедневных молений до торжественных церемоний, она же проводит набор певцов и музыкантов. Ею руководит *Cappellano Maggiore* (главный капельмейстер). И наконец, *Real Cavallerezza* (королевский конный двор, который в Версале принято было называть Главной конюшней), в ведении которой находятся все перемещения,

торжественные выезды и дальние поездки короля. *Cavallerizzo Maggiore* (главный конюшенный), стоящий во главе этой службы, наделен правом гарцевать подле короля во время его поездок.

Уже в первые годы царствования Карл начинает в королевстве ряд глубинных реформ, которыми пренебрегали все вице-короли. Его главный министр Монтеалегре, герцог де Салас, предпринимает решительные меры для наведения порядка в правовой и финансовой сферах, учреждает некое подобие арбитража по делам торговли (*Supremo Magistrato del Commercio*), своим указом берет под защиту евреев и создает систему контроля за неуклонным соблюдением феодальных прав. В международных делах король живо интересуется геополитикой, тщательно подходит к отбору посланников, проводя политику в интересах Испании; другого пути у него попросту нет, так как отец великодушно продолжает содержать неаполитанскую армию, а мать выступает советчиком при принятии важнейших решений. Однако, вопреки лежащим на поверхности домыслам, тайное влияние родителей было направлено исключительно на пользу Неаполю и сопровождало самый благотворный период царствования их сына. Со смертью Филиппа V в 1746 году и отстранением матери от дел ее пасынком Фердинандом VI Карлу Бурбону, лишенному родительской поддержки, будет непросто гасить придворные распри, пресекать злоупотребления придворных; в этом он станет опираться на присущий ему глубокий консерватизм

и веру в незыблемость своей власти. Его умная, веселая и живая от природы супруга, пусть и вспыльчивая порой сверх меры, тоже не сразу избавится от привычек и прелестей беззаботного существования; оба они в какой-то момент даже поддадутся губительному влиянию ближайшей подруги королевы герцогинии де Кастропиньяно.

В правлении Карла Бурбона легко прослеживается некая последовательность событий, мало-помалу ведущих королевство к упадку. Радужный период реформ и популярности с 1734 по 1746 год сменяется промежуточным кризисным десятилетием (чума на Сицилии и в Калабрии, вступление в войну за австрийский трон, смерть Филиппа V Испанского); реакционные воззрения короля и королевы становятся причиной отказа от идей Просвещения, обострив противостояние образованных элит с монархической формой правления. Да, Карл выходит победителем из войны с австрийцами, что в значительной степени укрепляет авторитет Неаполя в глазах Европы, однако этого было явно недостаточно. Последние годы перед его отъездом в Мадрид, куда он отправился в 1759 году, чтобы занять там испанский престол, омрачены нарастанием инфляции, экономическими сложностями и ростом долговой зависимости родовой знати. В этот момент ни королевская семья, ни двор, расположенные к развлечениям и всякого рода удовольствиям, не находят в себе сил заняться глубинными проблемами королевства и обеспечить преемственность власти. «Трудно себе представить

атмосферу большей фамилльярности, игривости и распушенности, чем та, которая царит при этом дворе», — пишет некий французский представитель в Неаполе⁷⁵.

Вместе с тем, несмотря на социально-экономический, политический и культурный упадок, королю все-таки стоит воздать должное. Правление первого из неаполитанских Бурбонов по ряду направлений стало настоящим прорывом. Надо признать, что Карла нельзя назвать интеллектуалом, да и его культурный уровень явно не на высоте. Он мало читает, не любит музыку, а еще менее — оперу. Его отзывы о спектаклях сводятся по преимуществу к кратким замечаниям типа «очень хорошо» или «слишком затянуто», что свидетельствует о почти полном безразличии к происходящему. Охота, спорт, исполнение супружеских обязанностей — все это для него куда важнее; однако у него есть ясное понимание, что подобного рода королевские забавы не способны вывести нацию в разряд великих. Своим королевским долгом он считает всемерное содействие расцвету музыки и искусств. Кроме строительства театра Сан Карло, о котором нам еще предстоит говорить, именно ему принадлежит заслуга в осуществлении множества проектов, отсвет которых в высшей степени благоприятно скажется на образе Неаполитанского королевства. Первым и далеко не самым пустяшным из них станет начало в 1748 году археологических раскопок в Геркулануме и Помпеях. Анализ вложенных затрат и содержание находок не являются предме-

том нашего исследования, однако мы не можем не упомянуть о том, какое влияние это окажет на приток туристов со всего мира, а также на литературу и живопись второй половины века. Именно тогда будут заложены основы уникальной коллекции, разместившейся поначалу в королевском дворце Портичи, а позже — в более подходящем для нее палаццо дельи Студи, предшественнике нынешнего Национального археологического музея. Король ни разу не попытается воспользоваться найденными богатствами в личных целях, и когда в 1759 году он навсегда будет прощаться с Неаполем, то снимет с пальца скромное колечко, найденное в ходе раскопок, со словами: «Это кольцо тоже принадлежит государству».

Одновременно с этими масштабными работами Карл выступает инициатором все новых и новых культурных проектов: именно он возвращает в Неаполь коллекцию дома Фарнезе, хранившуюся в Парме, задумывается над созданием музейных площадок, открывающих публике доступ к этим шедеврам, пополняет коллекцию лучшими образцами коврового, мебельного, швейного и ювелирного искусств из Парижа и других европейских столиц. Он окружает себя признанными мастерами живописи и не скрывает преклонения перед Рафаэлем Менгсом. В 1743 году именно он открывает мануфактуру по производству фарфора в Каподимонте. А ведь закладка подобного производства не могла быть вызвана простой случайностью. Изготовление фарфора, впервые налаженное в саксонском Мейсене, при-

шло в Неаполь благодаря королеве Марии-Амалии, дочери Августа III. Несмотря на то что секреты фарфоровой массы ревниво оберегались от посторонних глаз, курфюрст Саксонии из любви к дочери направляет лучших мастеров, чтобы помочь неаполитанским ремесленникам с переработкой найденного в Калабрии белого камня, похожего на каолинит. Именно с той поры фарфор Каподимонте с его характерным оттенком и росписью станет подлинной жемчужиной королевского дома, и слава о нем с головокружительной быстротой разнесется по всей Европе. Его прелесть можно в полной мере оценить, попадая в так называемый фарфоровый кабинет Марии-Амалии, выполненный по ее заказу для дворца Портичи между 1757 и 1759 годом; в 1866 году он был демонтирован и перевезен в музей Каподимонте. За исключением алебастрового потолка, все остальное — стены, панно, вазы и статуэтки — выполнено из фарфора; двадцать три медальона, некоторые с китайскими иероглифами, прославляют деяния Карла Бурбона. Прекрасным примером германо-неаполитанского сотрудничества того времени может служить малая гостиная королевы, выполненная мастером Джузеппе Гриччи совместно с художником-декоратором из Саксонии Зигмундом Фишером и десятью его подмастерьями.

Университет Неаполя также не остается в стороне от высочайшего внимания при выборе учебных дисциплин и профессорского состава. Надо признать, что с расходами на его содержание король

явно пожадничал: годовой бюджет в 7000 дукатов выглядит смешным в сравнении с расходами на Сан Карло или королевскую капеллу. Однако заданные королем академические ориентиры являются первыми плодами набирающей силу культурной политики. Хотя сам король не был и никогда не станет эрудитом, он умеет прислушиваться к хорошим советам. И он ясно понимает, что, как и в случае с театром Сан Карло, известный университет служит наилучшим свидетельством в пользу монарха и его народа. Затеянные в тот период реформы были весьма амбициозны: ряд кафедр, признанных устаревшими (схоластическая теология, юриспруденция...), упразднены и заменены на более востребованные ботанику, химию, астрономию, экспериментальную физику и политическую экономию. Именно эта дисциплина становится главной притягательной силой обновленного университета. Первым за ее преподавание в 1755 году берется аббат Антонио Дженовези, впоследствии дополнивший ее изучением философии, этики и политики. Он становится первым в Европе заведующим кафедрой «коммерции и механики» и впервые читает лекции не на латыни, а на литературном итальянском языке. На занятия к нему приходят сотни слушателей, среди них много иностранцев и принцев крови, достижения экономической науки соседствуют с именами Монтескье, д'Аламбера и другими философами того времени. По мере того как растет число переводов важнейших в его глазах книг, Дженовези испытывает счастье

и гордость за результаты своих трудов: «Мои уроки породили большое волнение, люди самого разного положения спрашивают книг по экономике, искусству или сельскому хозяйству: отличное начало»⁷⁶. Француз Анж Гудар воспримет уроки Дженовези как руководство к действию и напишет свой учебник по политической экономии.

Еще одно художественное пристрастие короля, строительство для личных нужд и удовольствия, дорого обойдется государственной казне, ведь прибыль от него достанется лишь потомкам: увы, таков удел европейских монархов от Людовика XIV до Людовика II Баварского, оставивших грядущим поколениям завидное наследие, в свое время сильно расстроившее их финансы. Покончив с большим дворцом, Карл присматривает уединенное местечко неподалеку от деревушки Портичи с прекрасным видом на Неаполитанский залив. Подножие Везувия приходится ему по душе как открывающимся на залив видом и прозрачностью воздуха, так и отличными охотничьими угодьями. Так появляется эта *reggia*, скромный по масштабам, выстроенный Антонио Каневари дворец, которому суждено будет стать главной королевской резиденцией и на несколько десятилетий приютить в своих стенах шедевры античного искусства, найденные при раскопках Геркуланума и Помпей. Вся европейская аристократия будет долго судачить по поводу странного выбора места для королевского дворца, который буквально «оседлал» дорогу из Неаполя на Калабрию. Своеобразное ре-

шение для короля, пожелавшего оставаться на виду и не терять связи с народом, отдав ради этого внутренний двор своей резиденции на откуп грохочущим день и ночь повозкам, почтовым каретам и верховым лошадям простых смертных! Сегодня стоит побывать там, чтобы воочию увидеть эти два внушительных корпуса, один из которых смотрит на море, другой — на Везувий; они связаны боковыми галереями с прорезанными ажурными аркадами, под сводами которых проходит прекрасно вымощенная в этом месте государственная дорога*, известная в народе как *Miglio d'oro* (Золотая миля). Здесь Карлу предстоит провести самые счастливые дни своего правления, здесь родятся многие из его детей, по соседству знатные семьи выстроят для себя выдающиеся по художественному совершенству виллы**. Благодаря

* Королевский дворец в Портичи сегодня закрыт для посетителей. В 1872 г. он был передан в ведение Высшей школы сельскохозяйственных наук, а сегодня принадлежит агрономическому факультету Неаполитанского университета. Эти помещения находятся в распоряжении студентов, как и часть парка, где располагаются опытные делянки.

** Одной из них является villa Campolieto (вилла Кампольето), расположенная на землях коммуны Геркуланум и только недавно распахнувшая двери для туристов; она представляет собой прекрасный пример знатного дома, построенного неподалеку от королевского дворца. Велколепие троплеев и фресок XVIII в. делает ее одним из лучших образцов неаполитанского искусства той эпохи.

королевскому пристрастию к архитектуре следом за Портичи появятся еще два дворца, хорошо известные нынешним путешественникам.

Незадолго до отъезда король переключит свое внимание на обустройство *reggia* в Казерте, заложенной великим римлянином Ванвителли в 1751 году в тридцати километрах от Неаполя: просторные залы, церкви, библиотека, театр, семинария, пятиэтажный фасад, в 27 окон каждый, и 136 комнат (не считая служебных) делают этот неаполитанский «Эскуриал» самым грандиозным проектом всего царствования; по его поводу появится шутка: *tanto più piccolo il sovrano, tanto più grande il palazzo* (чем меньше рост у короля, тем больше у него дворец)! Ход работ в Каподимонте неподалеку от столицы, отданном позже его наследником под собрание королевских коллекций живописи и скульптуры, будет интересовать короля много меньше. После 1959 года именно там хранятся жемчужины искусства от Средневековья до XVIII века из собрания Фарнезе, а также малый фарфоровый салон, о котором уже шла речь.

Если страсть к приумножению числа королевских дворцов можно отнести на счет капризов избалованного ребенка, сколь благодатных для образа правящего семейства, столь же и разорительных для государственных финансов, то два строения в Неаполе никак не подпадают под это определение: речь о театре Сан Карло и королевском приюте для бедных. Оба они были задуманы не из тщеславия, но из желания пользы для своего народа: первый — чтобы развле-

кать, а второй — чтобы дать прибежище от улицы и нищеты. Оба памятника, будучи выдающимися произведениями зодчества, служат своего рода символами просвещенного правления Карла Бурбона.

4) Театр Сан Карло:

неаполитанцам от короля с любовью

Фигура Карла Бурбона достаточно парадоксальна. Она наглядно показывает, до какой степени этот монарх ставил обязанности выше личных пристрастий. Сердечной привязанности к неаполитанцам у него не было, для этого он был чересчур сдержан, пожалуй, даже суров; но стоит появиться малейшему поводу, и он тут же идет им навстречу: праздники и открытые обеды, шествия, воскресные открытые богослужения в церкви Санта Мария дель Кармине (*Carmine al Mercato*), весьма символические, если учесть, что именно там вспыхнуло в свое время народное восстание Мазаньелло. Он ищет малейшую возможность, чтобы быть рядом с народом, и люди быстро начинают отвечать ему искренним уважением. Можно даже утверждать, что, вопреки глубоким отличиям своего темперамента от нрава неаполитанцев, Карл ощущает себя гораздо ближе к простому люду, чем ко двору или городской знати: очень скоро они ему наскучивают и понемногу он начинает их сторониться. Ему также не по душе музыка, а еще меньше — опера. Этим молодой король с неразви-

тым художественным вкусом разительно отличается от своего отца, Филиппа V, для которого музыка была не просто наслаждением, но условием внутренней гармонии, а порой и средством борьбы за жизнь. Все страстные увлечения Карла связаны с охотой, а отнюдь не с музыкальным искусством, никогда, начиная с проведенного в Испании детства, его не интересовавшим. Однако именно этому столь часто зевавшему в опере человеку предстоит подарить народу самый большой по тем временам и самый лучший в Европе театр, который станет памятником своему основателю и будет назван в его честь Сан Карло.

После вступления на трон он время от времени бывает в самом большом городском театре Сан Бартоломео (*San Bartolomeo*), расположенном в нескольких сотнях метров от королевского дворца сразу за консерваторией Пьета деи Туркини (*Pietà dei Turchini*), делая это скорее по велению разума, чем души. Ко времени его приезда в этом храме искусств ставятся оперные спектакли самых модных тогда композиторов. Однако зрительный зал, рассчитанный в свое время на скромный двор вице-королей, вскоре становится тесен и неудобен для нужд двора куда более сиятельного и перестает соответствовать имиджу нового государства. В голове короля рождается замысел нового здания, отвечающего чаяниям династии и превосходящего величием все построенное до него.

С августа 1736 года начинаются переговоры с управителями Сан Бартоломео и Санта Каза дельи Инку-

рабили (*Santa Casa degl'Incurabili*): необходимо заручиться их согласием на строительство нового здания, что, конечно же, поставит под удар старый театр. Предложенная альтернатива вполне справедлива: либо они строят новое здание большего объема за свой счет, берут на себя все расходы по его содержанию, единолично распоряжаясь при этом прибылью, либо уступают свои права, получив в качестве компенсации ежегодную ренту, равную доле их доходов от пользования старым зданием. Решение не заставляет себя ждать: в отсутствие свободных средств на возведение и обслуживание столь амбициозного объекта владельцы Санта Каза склоняются в пользу второго варианта, гарантирующего им заоблачную ренту и полную свободу от обязательств. Контракт подписан 15 апреля 1737 года. Однако 19 марта, еще до получения формального согласия, король уже сделал выбор в пользу проекта молодого сицилийского архитектора Джованни Антонио Медрано, который был утвержден в течение нескольких дней. Он в полной мере отвечает требованиям министра Монталегре: этот документ на испанском языке сохранился в архиве и там сказано, что «*de la mayor arquitectura, simetria, proporción, y comodidad, excediendo en las ventajas à los otros Teatros de Italia, con la precisa circunstancia que todos viessen y assimismo oyessen*» («театр должен быть самым большим архитектурным объектом, превосходящим по размерам, пропорциям и удобству все театры Италии при одном неперменном условии, чтобы каждому зрителю было видно

и слышно все в нем происходящее»)⁷⁷. Чуть раньше контракта с Медрано, 4 марта, был подписан еще один контракт, возлагающий на Анджело Каразале распорядительские функции по организации строительства нового театра: разумный выбор в пользу человека, имеющего за плечами опыт театра Сан Бартоломео, открытого под именем театра *Nuovo* в 1724 году.

Выбор площадки для строительства глубоко символичен. Решив соединить здание театра с дворцом, Карл Бурбон словно бы расширяет свою резиденцию за счет нового роскошного крыла, тем самым наделяя театр королевским статусом. Если прежде король (а до него вице-короли), отправляясь на спектакль, вынуждены были покидать дворец, то отныне знатные горожане и простой люд «шли в гости» к своему королю, чтобы вместе с ним провести свободное время и насладиться музыкой. Карл прекрасно отдает себе отчет в символической значимости здания и том впечатлении, которое театр будет производить на горожан и заезжих иностранцев. Это воистину королевский подарок народу, влюбленному в музыку и оперное пение, до тех пор вынужденному наслаждаться ими в стесненных условиях.

Строительство требует, однако, значительных финансовых затрат и определенных жертв. Так, высвобождая площадку под здание, приходится вырубить часть королевского парка. Однако Медрано проявляет при этом чудеса изобретательности: он придумывает специальный проем в глубине сцены, позво-

ляющий при желании раздвинуть кулисы и открыть залу вид на королевские сады позади театра, задавая тем самым одну из самых прекрасных перспектив, которые в городских условиях только можно себе представить. После июня 1737 года пришлось также пожертвовать театром Сан Бартоломео, его деревянные конструкции пошли на облицовку лож и устройство сцены*. А еще все время требуются деньги, и на их поиски направлены главные усилия импресарио Каразале. И хотя король выделяет третью часть от необходимых 100 000 дукатов из своих личных средств, остальные две трети приходится изыскивать за счет продажи городской знати лож в четырех ярусах. Потенциальным покупателям предлагается твердый прейскурант: 750 дукатов за ложу в первых двух ярусах, 677 — в третьем, 580 — в четвертом, предусматривается также возможность годовой аренды ложи с покрытием расходов на содержание, что для первых двух ярусов составляет 230 дукатов, а для двух следующих соответственно 200 и 180 дукатов⁷⁸. В итоге все 28 лож первого яруса сдаются в аренду (четыре из них для зарубежных послов, одна для директора и еще одна — для

* При желании можно представить себе месторасположение бывшего театра Сан Бартоломео, если идти по улице с тем же названием параллельно виа Медина. Небольшая церковь Санта Мария Грациелла на углу частично занимает здание прежнего театра, а ее фасадом служит его лицевая часть, разумеется значительно перестроенная.

virtuosi и их друзей). Во втором ярусе сдаются лишь 18 из 28 лож, остальные находятся в распоряжении двора. В третьем ярусе соответственно 26 из 30 лож*, оставшиеся четыре — для дипломатов. И наконец, в четвертом ярусе арендуются лишь три ложи, еще четырьмя распоряжается двор, а остальные продаются на вечер. Самый последний ярус считается открытым, и места там продаются простому люду, желающему посмотреть спектакль (в дополнение к стоячим местам в самом низу)**.

В партере из 550 сидячих мест на момент открытия 200 арендованы сроком на один год.

La guerra dei palchi (битва за ложи), хорошо известная на примере театров других городов, начинается в момент открытия продаж; каждое благородное семейство усиленно работает локтями, чтобы заполнить ложу поближе к королю. Все делается по образцу Сан Бартоломео, так как заявки рассматриваются в установленном ранее порядке. Поэтому,

* Сегодня можно заметить, что в первом и втором ярусах зала недостает по две ложи, которые объединены в большую королевскую ложу.

** Стоит напомнить, что всего в Сан Карло шесть ярусов лож, но тот, что находится в самом низу на уровне партера и пользуется большим спросом (сегодня его бы назвали «ложами бенуара»), не относился в ту пору к ярусам театральных лож. Вместе с верхним ярусом и стоячими местами он был предназначен для простого люда. Таким образом, за первым уровнем лож бенуара следуют еще пять других до «райка», что в сумме дает шесть.

как и прежде, рядом с королевской находятся ложи кардинала Аквавивы, князя Франкавиллы или герцога Маддалони и далее по ранжиру. Можно лишь удивляться, как разорившемуся аристократу барону Лоренцо Рипе удастся на год выкупить одну из трех лож в четвертом ярусе.

И последнее новшество: для управления штатом служащих и финансами этого коммерческого предприятия создается специальное юридическое лицо. Именно так возникает *Giunta e Diputazione dei Teatri e Spettacoli* (бюро уполномоченных от театров и организаторов зрелищных мероприятий), чьи богатые архивы могли бы прийти сегодня весьма кстати, не исчезни они в пламени трагического пожара 1943 года, в котором погибла бóльшая часть неаполитанских архивов. Во главе этого бюро стоит *Uditore*, директор. До конца 1744 года эту должность занимает аристократ испанского происхождения Эразмо Уллоа Сансеверино: ему доверено не только управление и художественное руководство театром Сан Карло, но и надзор за всеми театрами города и королевства.

Европейской славе Сан Карло в немалой степени будет способствовать ставший легендой факт темпов строительства. Создается впечатление, что король стремится как можно скорее и качественнее завершить то, что видится ему «великим деянием» начала царствования. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить даты: 19 марта 1737 года Медрано получает приказ приступить к работам; 28 октября следующего года все готово для генеральной репе-

тиции премьеры сезона; неделей позже, 4 ноября, в День святого Карла, перед началом оперы «Ахилл на Скиросе» Доменико Сарро король торжественно открывает театр; за исключением мелких деталей отделки зал к тому времени был уже полностью готов. Таким образом, лишь 270–280 дней понадобилось на то, что в глазах тогдашней Европы выглядит настоящим вызовом: построить шестиярусный театр на 170–180 лож общей вместимостью около 3000 зрителей!

Изумление путешественников XVIII века легко понять, если соотнести его с нашими собственными впечатлениями от первого посещения. А ведь мы уже избалованы огромными пространствами современных театров, дворцов и иных сценических площадок. Но давайте на мгновение поставим себя на место рядовых мужчин и женщин в 1737 году, впервые попавших в зрительный зал, где габариты и высота потолков вызывают головокружение. Можно понять президента де Бросса, когда тот записывает, что «дворцовый театр пугает своими размерами, размахом и великолепием. В нем сто восемьдесят лож, каждая из которых сродни небольшому кабинету в ассамблее, и все это в обрамлении просторных коридоров и величественных лестниц»⁷⁹. Можно только удивляться тому, что в письменных свидетельствах того времени все восторгаются размерами и великолепием зала, забывая при этом обо всем остальном. Рассказывая о посещениях других мест, путешественник, как правило, останавливается на

мелких деталях цветовой гаммы, освещения либо декора, здесь же все его мысли до такой степени поглощены гигантскими пропорциями, что в заметках нет ни слова о деталях. Все они сопряжены лишь с восторгом и изумлением. Так, на следующий день после открытия Тануччи пишет одной графине в Пизу: «Накануне вечером состоялось открытие того самого знаменитого театра, который король построил с нуля за полгода. Каноник Альбицци... утверждает, что театр в Париже вполтину меньше»⁸⁰. Один Карл Бурбон сдержан в оценках: после торжественного открытия ни строчки родителям, а ранее, спустя несколько дней после генеральной репетиции, вслед за описанием охоты он, как бы между делом, сообщает: «Вчера после обеда подстрелил в Капо ди Монте справно оленя, а вечером ходить на испытание <репетицию> оперы, которую дадут на день Св. Карла, она зело хороша и заверяю В. В., что театр получится великолепно и голос слышно как больше нигде»⁸¹.

На самом деле толика шовинизма (а скорее, неискушенное ухо) мешает королю видеть вещи в их истинном свете: акустика того первого зала оставляет желать лучшего и во многом уступает другим театрам. Величина объемов доставила архитектору и его команде немало проблем, так что уже с 1742 года ему придется снова впрягаться в работу, чтобы устранить недостатки. К достоинствам можно смело отнести оригинальность, скорее даже авангардизм в оформлении зала в эпоху, когда партер повсюду

исключительно стоячий: в Сан Карло сразу за оркестровой ямой находятся четырнадцать или пятнадцать рядов мягких кресел с подлокотниками. Мы уже говорили, что они рассчитаны на 550 человек, причем 200 из них — по годовичному абонементу, а остальные триста распродаются по три карлино* за вечер. Позади кресел — стоячие места для рядовых зрителей, по преимуществу простолюдинов, принимая во внимание низкую цену билета.

Бесполезно пытаться сегодня представить себе убранство зала, когда Карл Бурбон вошел туда впервые. Стоит напомнить, что в 1816 году Сан Карло полностью сгорел; в том, что касается размеров, количества лож и ярусов, он был восстановлен по старым чертежам, однако приобрел при этом неоклассический декор, которым любовался Стендаль и который идентичен тому, что мы видим сегодня. В любом случае надо признать, что внешний вид зала с 1736 по 1816 год, когда случился пожар, сильно переменялся. Известно, что основными цветами при первичном оформлении были бледно-зеленый и золотой, последний был широко представлен и в элементах декора. В 1767 году при регентстве маркиза Тануччи к тридцатилетию театра был проведен большой комплекс реставрационных работ. Настало время добавить театру блеска, заменив его преж-

* Карлино — итальянская золотая и серебряная монета XIII–XVIII вв. Дукат делился на 10 карлино, а карлино равнялся 10 грано (или сольдо). *Примеч. пер.*

нее, скромное ввиду спешки, убранство на более пышное. Именно тогда появились двухрожковые канделябры между ложами и зеркала на фасадной части каждой из них, что добавило торжественным вечерам феерического великолепия. Новое оформление театра, выполненное как раз к бракосочетанию Фердинанда VI и Марии-Каролины Австрийской, сестры Марии-Антуанетты, приводило в восторг путешественников тех лет: «К свадьбе короля этот зал заметно похорошел, — делится француз Лаланд, — в дополнение к живописным полотнам и золоту на внешней стороне каждой ложи появилось большое зеркало пяти футов длиной и двух высотой. Там же — жирандоли на две свечи, которые зажигают, когда на спектакле присутствует король. Между ложами также есть зеркало примерно четырех футов высотой и шириной от восьми до десяти дюймов; когда все свечи зажжены, зал блистает невиданным великолепием»⁸².

5) Королевский приют для бедных как первый шаг политики социальной поддержки

После Сан Карло, подаренного Карлом неаполитанцам для развлечений, он затевает строительство нового здания, еще более величественного, — на этот раз, чтобы поддержать наиболее обездоленных из своих подданных. В отличие от мрамора и дорогой обли-

цовки дворцов, строительство Сан Карло и королевского приюта для бедных велось из куда более дешевых материалов: для первого это древесина, а для второго — туф и штукатурка. Однако это не мешает им стать самыми удивительными творениями этого периода правления, а также наглядными свидетельствами светлых устремлений монарха.

Чтобы лучше понять суть этого величественного социального проекта, не стоит рассматривать его как плод веяний века Просвещения, когда самодержцам вдруг открыли глаза на бедственное положение подданных и необходимость хоть как-то помочь им; нужно иметь в виду, что ситуация в Неаполе, где вездесущая Церковь железной рукой подминает под себя все формы милосердия, несколько иная: благотворительность приносит ей неплохой доход в виде всякого рода рент, пожертвований и завещаний на нужды бедных со стороны аристократии. Церковь в те времена буквально купается в богатстве (земли, поместья), оставаясь полностью свободной от налогов. Именно этим продиктовано осознанное намерение Карла Бурбона и его министра Тануччи потеснить ее и взять в свои руки помощь беднейшим из подданных с последующим их возвращением в лоно общества. Пусть лучше эта манна из даров и пожертвований падет в руки государства, чем разжиревшего от даров духовенства. Церковь всячески будет пытаться вставлять палки в колеса этого ускользающего из ее рук проекта, но напрасно: король, его последователи и министры будут твердо держаться вы-

бранного курса. Показательны в этом отношении навязанные Фердинандо Фуге изменения в планах строительства: если первоначальный проект предполагает, что главным украшением фасада станет приютская церковь, то после внесенных изменений та оказывается позади центрального здания, причем с улицы должен виднеться лишь ее купол. В конечном итоге, при регентстве Тануччи и по его воле церковь так никогда и не будет построена. А для церковных нужд будут служить две часовни в обеих половинах здания, богато украшенные лепниной в стиле позднего барокко.

Проект королевского приюта для бедных появляется в 1748 году, а работы реально начинаются лишь 7 декабря 1751 года с закладки первого камня. Таким образом, королю, покинувшему неаполитанский трон в 1759 году, не суждено увидеть свой титанический замысел в камне, ибо работы растянутся на целый век. Однако он навечно останется его вдохновителем и разработчиком, что, надо признать, совсем не мало с учетом всех его деяний, независимо от того, суждено или нет им было воплотиться в жизнь. Этот величественный замысел рождается у него с подачи почитаемого в Неаполе благочестивого падре Рокко, которого часто называли «городским проповедником». Этого неординарного человека переполняет множество замыслов: он первым предложит осветить улицы, разместив на углах небольшие дарохранительницы с лампадами в честь святых; он же будет всячески поддерживать страст-

ную любовь королевской семьи и простого люда к неаполитанским рождественским вертепам с характерными фарфоровыми фигурками (см. гл. 5). Королевский приют для бедных многим обязан этому «святому человеку», готовому горы свернуть во благо бродяг, сирот, безработных и прочих несчастных. С этого самого момента король входит в когорту предвестников великого европейского поворота в архитектуре зданий лечебного и социального назначения, которому суждено было стать в век Просвещения высшим достижением гуманизма. Именно тогда приходит понимание, что благотворительность — дело любой светской институции, а отнюдь не прерогатива Церкви. К счастью для Неаполя, Карл Бурбон выступает подлинным покровителем столь долгосрочного проекта; к тому же он, судя по всему, не лишен романтики, считая долгом вести свой народ к свету и веруя, что окружающая человека красота — первый шаг к излечению и возврату в лоно общества.

Если кому-то довелось прогуливаться по северным кварталам Неаполя чуть ниже греко-римского защитного вала, то он не мог остаться безучастным при виде огромного 384-метрового фасада, выходящего на виа Фориа и площадь Карла III: ощущение колоссальности, смягченное чистотой и строгостью архитектурных линий, а также отсутствием всякого украшения, за исключением величественной центральной лоджии и ведущей к ней изящной лестницы. А что бы нам пришлось испытать, уви-

дев 600-метровый фасад, как это предусматривалось первоначальным планом!

С самого начала все работы были поручены архитектору Фердинандо Фуге, главному сопернику Луиджи Ванвителли, занятому в тот период строительством дворцового комплекса в Казерте. Завидуя, что столь важный заказ прошел мимо него, тот при малейшей возможности в своих письмах привлекает внимание к просчетам и неудачам собрата, «который полный ноль в этом краю». Для того чтобы поставить компетентность Фуги под сомнение, он не брезгует ничем: «На самом деле, с больницей для бедняков все не клеится, рисунки не нравятся»⁸³. И лишь однажды, в феврале 1752 года, оба архитектора встретятся на аудиенции у короля, едва скрывая взаимную неприязнь. Они даже обмениваются парой натужных комплиментов. Фуга, кстати, не задает тогда Ванвителли ни одного вопроса, а тот, не без злорадства, интересуется, удастся ли возвести объект в полном объеме. К тому времени он уже знает, что этого не будет, отсюда его плохо скрываемое ликование, когда Фуга отвечает, что его удастся достроить лишь на три пятых»⁸⁴. На самом деле Карл Бурбон из-за вполне объяснимых финансовых сложностей решает ограничиться тремя внутренними двориками вместо пяти; именно в этом кроется причина сокращения фасада с 600 до 384 метров, о котором уже шла речь. В любом случае этот воплощенный в жизнь королевский проект станет для своего времени самым крупным в Европе объектом социального призрения.

Основная его задача — подобрать, накормить, обустроить, дать кров и работу 8000 обездоленных не только из столицы, но и со всего королевства. Своеобразие этого проекта кроется в оказании реальной, а не показной помощи нуждающимся! Он в полной мере соответствует представлениям века Просвещения об идеальном строении. Лицевой корпус центрального каре с внутренним двором отведен администрации и комнатам для проживания обслуживающего персонала, там же созданы условия для того, чтобы должным образом принять короля, если тот удостоит приют своим вниманием. Дальний корпус позади центрального двора отдан в распоряжение церковников и монахинь, на плечах которых лежат повседневные заботы о страждущих. По обеим сторонам центрального корпуса находится еще по одному каре с глухим внутренним двором, рассчитанным на 4000 человек каждый; в правом располагаются женщины и старухи, в левом — мужчины и старики. Столовые находятся в цокольном этаже и окнами выходят во двор каждого блока. Остальные три этажа отданы под огромные спальни для этих тысяч людей, каждая длиной не менее 80 метров.

Фердинандо Фуга ведет строительство с цоколя, последовательно надстраивая этаж за этажом во всех блоках одновременно. По мере того как здание становится все выше и выше, законченные помещения еще при Карле Бурбоне сразу же заселяются нуждающимися, которые толкаются рядом со строителями, нередко оказывая им посильную помощь. Архитектору

также не суждено увидеть рождения своего детища: он скончался в 1784 году, оставив завершение работ своим последователям. Этому великому проекту очень повезло, так как он мог закончиться либо с отъездом Карла Бурбона в Испанию, либо со смертью Фуги, не заинтересуясь им Фердинанд IV. Молодой король, следуя дальновидным советам отца и будучи сторонником развития промышленности, отдает подвальные помещения под мастерские: тысячи обездоленных получают возможность освоить множество ремесел, связанных со строительством и внутренним обустройством зданий, становясь таким образом на ноги. А цокольный этаж сдается неаполитанским цеховикам с условием подготовки подмастерьев из числа обитателей приюта, чтобы те в конечном итоге могли почувствовать свою востребованность. Примерно с конца XVIII века действенным средством социальной реабилитации начинает выступать музыка: в 1793 году четверо молодых людей из королевского приюта поступают в консерваторию Пьета деи Туркини, двое — по классу скрипки и двое — по классу кларнета. Кстати, приютский фанфарный ансамбль окажется весьма популярен в XIX веке, его будут приглашать даже к участию в оперных постановках Сан Карло. Преемником Фердинанда IV станет король Неаполя Иоахим Мюрат, который завершит оформление фасадов и наладит систему управления, чего так и не удалось сделать Бурбонам.

Не стоит, однако, идеализировать жизнь этого людского улья, чем-то похожего на тюрьму: повсеме-

стная скученность чревата конфликтами, и все это под неусыпным оком надзирателей, днем и ночью бдительно присматривающих за подопечными через овальные смотровые окошки в центральном здании и в нескончаемых боковых коридорах. Все продумано до мельчайших деталей: со стороны улицы — высоко расположенные окна, чтобы оградить от любых раздражителей из внешнего мира, и широко распахивающиеся двери на внутренний двор, чтобы можно было свободно гулять, играть, встречаться; потайные коридоры, благодаря которым медицинский персонал и священники быстро и беспрепятственно попадают в нужное место и исповедальни, оставаясь при этом незамеченными; а еще — полная независимость общины за счет сбора дождевой воды и большого огорода, находящегося в ведении кухни.

Однако королевский приют для бедных в конечном итоге так и не оправдает возлагавшихся на него надежд. Из восьми тысяч мест востребованными окажутся не более половины, да и то в пору пикового наплыва деревенской бедноты в XIX веке. Несколько сотен человек (бездомные, сироты, малолетние, пойманные за незначительные проступки) будут жить там вплоть до 1980 года. И только сильное землетрясение, случившееся тогда в Неаполе и повредившее несущие конструкции памятника, вынудит местные власти закрыть его, выведя оттуда последних обитателей. В 1999 году муниципалитет решился на осуществление масштабного проекта по укреплению и реконструкции здания, годом позже поручив

его реализацию группе европейских реставраторов под руководством главного архитектора из Франции и одного итальянского инженера. Примерно 30% работ по укреплению здания уже выполнено, однако задача по реставрации, обустройству и приданию ему былого великолепия с тем, чтобы оно вновь стало украшением города и встроилось в современную сеть объектов социального назначения, слишком масштабна. Власти Неаполя настаивают, чтобы королевский приют для бедных хотя бы частично мог использоваться по своему предназначению: основная идея состоит в том, чтобы превратить его в «город для молодежи», своего рода центр обучения, обмена информацией и развлечений для юношества Неаполя. Учебные аудитории, конференц-залы и концертные площадки будут находиться там рядом со всевозможными мастерскими, чья продукция будет продаваться прямо на месте. Во всяком случае, делается все, чтобы не сделать из него очередной бизнес-центр с бесконечными офисами, после 18.00 превращающий квартал в огромную спальню. Так как партия еще не закончена, то в отсутствие на данный момент целостного видения, сопоставимого с замыслом первого неаполитанского Бурбона, можно хотя бы надеяться, что здание не будет отдано на откуп сиренам развлечений: высшее его предназначение главный архитектор сегодня видит в том, чтобы вернуть молодежи вкус к «мастеровитости», в частности в строительстве, где испокон веков итальянцы были великими искусниками. Именно этому

и должны будут служить эти огромные площади в 100 000 м², вдыхая жизнь в сеть прилегающих улочек, поддерживая творческие инициативы и питая энергией сам город, трепетно оберегая при этом его экологию. И, кто знает, может быть, этому открытому для молодежи, да и других слоев общества животворящему источнику, свидетелю светлых и гуманных устремлений предков, еще суждено сыграть свою роль на пути, начертанном некогда Карлом Бурбоном?

Королевский дворец и три его музыкальных святилища

Королевский дворец в Неаполе XVIII века — это поистине государство в государстве. По площади, не сравнимой ни с одним из сиятельных особняков, многочисленному штату распорядителей и сутками не разгибающей спины прислуги — это особый мир. При этом людской рой, жужжащий вокруг своего властителя при Карле Бурбоне или его сыне, даже близко не сравнится с периодом испанских и австрийских вице-королей. Разросшийся, приведенный в порядок и похорошевший королевский дворец теперь всецело соответствует статусу полноправной столицы; в Европе это к тому же единственная резиденция, где крепость, войска, галеры, арсенал, плавильня, порт — все находится у короля под окнами, стоит лишь бросить туда взгляд.

Расположение дворца необычно и с общественно-политической точки зрения, так как он соседствует с бедными кварталами, оставаясь при этом недостижимым. У короля есть возможность получать эстетическое удовольствие от близости и красот моря. Похоже, что по приезде в город именно это больше всего устраивает Карла Бурбона, если вспомнить о том письме, где он делится с родителями радостью

от своих апартаментов с прекрасным видом из окон. Не утверждая, что лишь король может любоваться этой панорамой, напомним, что для основной массы населения море в те времена является почти чуждым элементом, вид на него открывается, только если дойти до кварталов (в то время окраинных) Кьяйя (*Chiaia*) или Позилиппо (*Pausilippe*). В XVIII веке город занимает место древнего греко-римского поселения (вокруг трех параллельных Спакканополи (*Spaccanapoli*) улиц), испанских кварталов сбоку от виа Толедо (*via Toledo*) и северного квартала Санита (*Sanità*). Моря жители попросту не видят, более того, оно их даже не интересует. И сегодня тот, кто живет или работает в «старом Неаполе», может днями или даже неделями не видеть моря. Именно об этом двукратно веками позже напишет Мария Ортезе в своем романе *Il mare non bagna Napoli* («В Неаполе нет моря»). Дворец, таким образом, служит одновременно и вожделенным местом встреч для сливок правящей элиты, которая способна по достоинству оценить этот редкий по красоте панорамный вид, и своего рода пограничьем, воротами к свободе, открывающими монарху возможность улизнуть морем, если народ вдруг начнет бунтовать или возмущаться.

Закладывая театр и давая ему имя своего небесного покровителя, Карл Бурбон тем самым впервые посягает на извечный барьер, разделяющий город и короля, а открывая часть своего дворца для всех слоев общества и позволяя людям запросто бывать у себя в доме, он впервые предстает в облике про-

свещенного монарха, понимающего чаяния народа. В этом смысле, в дополнение к размаху и внешней красоте, Сан Карло еще и своего рода символ: одновременно и храм искусств, и длань суверена, протянутая подданным. Другие же дворцовые святилища музыки (королевская капелла и придворный театр) остаются при этом местами сугубо частными, открытыми лишь для избранных представителей городской элиты.

1) Премьерный сезон в Сан Карло

В День святого Карла, 4 ноября 1737 года, король торжественно открывает театр, который принесет ему признание всей Европы. По свидетельству появившегося на следующий день номера официальной *Avvisi*, это событие было в первую очередь светским: «Ко времени появления в театре Господина нашего Короля там уже собрался цвет сиятельной публики, все ложи были переполнены дамами в роскошных платьях и их спутниками в дорогих парадных костюмах...»⁸⁵ Армада возниц в расшитых золотом ливреях доставила благородную, усыпанную драгоценностями публику в париках к главному входу. Едва ступив под своды здания, гости не могут сдержать возгласов изумления от необъятности и великолепия зала с шестью ярусами лож на 3000 мест, возникшего всего лишь за 280 дней. Король занимает место в *palco reale* (королевской ложе), похожей больше на

частные покои площадью в четыре стандартные логи и рассчитанной на двадцать человек.

В строгом соответствии с этикетом в зале воцаряется полная тишина, аплодисменты стихают, самое время поднять занавес и начать пролог к выбранной для этого случая опере Доменико Сарро: «Ахиллес на Скиросе» (*Achille in Sciro*) на либретто Метастазิโอ. По французской традиции, заложенной Людовиком XIV и Люлли, прологом чаще всего служит аллегорическое трио, прославляющее того, кто совершил эти славные деяния и кто сегодня почтил своим присутствием столь памятное событие. Величие, Слава и Стремительность оспаривают друг у друга право произнести вступительный речитатив во славу короля: «*Genio real, — начинается Величие, — di già compita è l'opra / Che seppe concepir tua vasta idea: / Ecco il Nuovo, sublime, ampio teatro, / Di cui più vasto Europa ancor non vide*»*.

Следом вступает Стремительность с напоминанием о чуде скорого строительства за семь полных лун (семь месяцев). В финале звучит: «*Et il tempo fugace, / Padre dell'opra stessa, / Mentre l'ampio edificio eretto vede, / Fra suoi stupori involto, appena il crede*»!**

* «Славный Король, вот и завершено дело, замысленное некогда твоим дерзновенным разумом: вот он, новый, великолепный, просторный театр, которого Европа еще не видывала».

** «И само Время, породившее это чудо, при виде столь величественного результата немеет от восторга и отказывается верить своим глазам».

И после этого над залом плывет торжественное «*Viva Carlo, Carlo viva!*» в исполнении большого хора.

Далее начинается сама опера. Выбор Доменико Сарро может показаться странным, так как он не входит в число лучших композиторов своего времени, и уж тем более тех, чьим именам суждено остаться в памяти потомков. Но тогдашний Неаполь переживает не лучшие времена, и большинство куда более известных, чем Сарро, композиторов попросту не смогли откликнуться на призыв: Винчи умирает в 1730 году, а саксонец Хассе, воспитанник неаполитанской школы, именно в этом году покидает столицу; Порпора, наставник Фаринелли и Каффарелли, находится в Лондоне; Перголези умирает годом раньше в возрасте 26 лет, а парализованный после инсульта Манчини угасает за два с половиной месяца до торжественного открытия Сан Карло. Сарро выбран в первую очередь по причине его уверенного восхождения по карьерной лестнице после родной Апулии. Родился он в Трани, затем в течение восьми лет учится в неаполитанской консерватории Сант' Онофрио (*Sant' Onofrio*) и с 1718 по 1726 год блистает в театре Сан Бартоломео, после чего сменяет Манчини на посту капельмейстера королевской капеллы. При взгляде на даты его жизни и смерти (1679–1774) замечаешь, что они с Вивальди сверстники и к тому же товарищи по несчастью, если судить по забвению, которому были преданы их имена сразу после смерти. И если знаменитый венецианец вот уже несколько десятилетий как очнулся от ле-

таргического сна, то Сарро во многом обязан воскресением своего «Ахиллеса» фестивалю 2007 года в Валле д'Итрия (*Valle d'Itria*), возглавляемому Федерико Мария Сарделли.

За сюжетом оперы Сан Карло обратился к самому известному тогда поэту Пьетро Метастазियो, о чьем совместном с Фаринелли дебюте 1720 года в неаполитанском дворце князя Торелло мы уже упоминали. И вот спустя семнадцать лет его либретто считаются вершиной лирической драмы не только на Апеннинском полуострове, но и далеко за его пределами. Сарро, которому в 1724 году уже приходилось писать музыку для «Дидоны» Метастазियो, принимается за его «Ахиллеса на Скиросе», написанного за неполных три недели и положенного на музыку Антонио Кальдарой в феврале предыдущего года по случаю бракосочетания Марии-Терезии Австрийской. Многие композиторы того века будут и впредь неоднократно обращаться к этому либретто*.

Стихи признанного драматурга позволяют Сарро скрыть отдельные изъяны партитуры за захватывающим развитием сюжета. События разворачиваются во дворце Ликомеда, где доблестный древнегреческий герой Ахиллес под давлением отца вынужден скрываться, дабы избежать предначертанной ему пе-

* Напомним, что рекорд популярности среди либретто Метастазियो принадлежит его *Didone abbandonata* («Покинутой Дидоне»), у которой существует более 90 различных музыкальных версий!

чальной участи на поле брани. Опасаясь быть узнанным, он носит женское платье, но влюбляется в принцессу Деидамию. Тут появляется Одиссей, разоблачает весь этот маскарад и приказывает Ахиллесу принять командование армией, отправляющейся на осаду Трои. Этот сюжет — блестящий образец творческого гения Метастазियो, где сокровенные человеческие чувства проявляются на фоне героических событий истории.

Стоит немного подробнее остановиться на составе оркестра того премьерного спектакля: 24 скрипки, 6 альтов, 3 виолончели, 3 контрабаса, 2 клавесина, 2 гобоя, 3 фагота и 3 трубы (в некоторых партиях звучит также валторна) составляют ансамбль из 46 инструментов; одного этого факта достаточно, чтобы поколебать бытующее ныне мнение, что так называемая музыка стиля барокко должна звучать лишь в исполнении камерного оркестра. После 1742 года его коллега Леонардо Лео идет еще дальше, доведя число скрипок до 30, удвоив число гобоев и добавив 4 трубы, расширив тем самым состав ансамбля до 55 музыкантов!

Похоже, состоявшийся 4 ноября 1737 года спектакль был обречен на успех, принимая во внимание его статус скорее светского, чем музыкального события, достоинства либретто и имена семи главных исполнителей. На две ведущие партии импресарио Каразале приглашает великих певиц того времени: партию Ахиллеса вместо привычного для *primo uoto* тенора-кастрата он поручает исполнительни-

це-травести Виттории Тези; эта считающаяся зрелой, несмотря на свои 37 лет, певица была кумиром зрителей, и на гастрольных выступлениях публика буквально носила ее на руках; женскую партию Деидамии исполняет юная тогда Анна Перуччи, а Ликомеда — кастрат Джованни Манцуоли. Далее идут тенор Амореволи — Одиссей, кастрат Мариано Николино — Теаген, певица Агата Элми — травести в роли Неарка и, наконец, одна из самых незначительных партий доверена тенору Росси. По принятой для оперы-серии типологии количество арий зависит от значимости персонажа: Ахиллес исполняет пять арий, Деидамия и Ликомед — по четыре, Одиссей — три, и далее по списку вплоть до последнего, седьмого, участника, у которого всего одна ария.

К концу спектакля публика вне себя от восторга, но вынуждена сдерживаться: аплодировать до того, как это сделает король, не принято, а он, следуя испанскому этикету, не спешит. Карл Бурбон, довольный состоявшейся премьерой, приглашает импресарио Каразале в свою ложу и прилюдно, положив ему на плечо руку — знак покровительства и признательности, — благодарит за проделанную работу. В раболепном официальном листке сразу же появляется хвалебная реляция:

«Позволим себе заметить, что наш Король в вечной своей неудовлетворенности заботами о благе и счастье подданных воздвиг столь прекрасный театр не только для собственного удовольствия, но и на радость преданным вассалам»⁸⁶.

Любопытно, что в регулярной переписке с родителями этому событию король не уделит ни строчки. В нескольких словах он напишет лишь о генеральной репетиции 28 октября, состоявшейся в его присутствии, о чем мы уже упоминали в предыдущей главе*.

Было бы неразумным предположить, что торжественный вечер 4 ноября 1737 года для короля лишь рядовое событие, основываясь на отсутствии упоминания о нем в письме. Он слишком умен, чтобы не испытывать гордости, получая от зарубежных держав множество хвалебных поздравлений по случаю открытия «его» театра. Таким образом, трудно поверить, что ноябрьское торжество 1737 года значит для него меньше, чем обстоятельства недавней охоты. Личная включенность короля во все аспекты театральной жизни наглядно показывает, что этот мало расположенный к лирике человек теперь проявляет явный интерес к работе театра, как раньше был озабочен сроками его строительства. Так, именно по его настоянию балет, до этого выходивший исключительно в антрактах, становится составной частью оперы, органично дополняя развитие драмы. Да, за этим стоит его личное пристрастие

* «Вчера после обеда подстрелил в Капо ди Монте спящего оленя, а вечером ходить на испытание <репетицию> оперы, которую дадут на День св<ятого> Карла, она зело хороша и заверяю В<аши> В<еличества>, что театр получится великолепно и голос слышно как больше нигде».

к танцу, который способен скрасить скуку затянутого, на его взгляд, сюжета. Но это нововведение идет во благо как искусству балета, так и самим исполнителям: участие в спектакле повышает статус незатейливого антрактного дивертисмента, который отдыхающий зритель чаще всего оставляет без внимания. После премьеры «Ахиллеса на Скиросе» на сцене навсегда останется танец моряков и цыган в конце первого акта, танец времен года в конце второго, а также весьма своеобразный бал в третьем акте, где жертвенные камни и священные сосуды отплясывают вместе. Все они поставлены руководителем балета Франческо Аквиланти. Нам еще предстоит убедиться, что король принимает личное участие и в разрешении мелких закулисных конфликтов, на которые, как известно, богат любой оперный сезон.

Итак, «Ахиллесом на Скиросе» открывается первый сезон 1737–1738 годов, памятный своими пятью премьерами: потом их будет не более трех (изредка четыре). Вслед за ноябрьским «Ахиллесом», в декабре идет «Олимпиада», в январе «Артаксеркс» в июне «Деметрио» и в июле «Трактирщица» (*La Locandiera*). Премьеры новых опер отныне приурочены к праздничным событиям или дням рождения нового августейшего семейства. При австрийских вице-королях они ставились к подобным же событиям в императорской семье. С возвращением Бурбонов многие праздники попадают в разряд особенных:

день ангела короля 4 ноября, именины родителей Филиппа V и Елизаветы Фарнезе, а вскоре к ним добавятся и именины супруги. При этом премьеры первого сезона подобраны Каразале с таким расчетом, чтобы не обидеть никого из лучших по тем временам композиторов. Первая опера, в знак признания, была заказана Сарро. Следом самое время воздать должное его правой руке Леонардо Лео, вице-капельмейстеру королевской капеллы, которому доверена «Олимпиада». Далее Порпора, считавшийся в ту пору одним из лучших активно работающих неаполитанских композиторов: он получит заказ на третью премьеру сезона. В результате все идет не по написанному, так как Порпора не успевает закончить в срок своего «Артаксеркса»; за неимением лучшего приходится довольствоваться предыдущей версией покойного Леонардо Винчи, написанной несколькими годами ранее. Еще более любопытно смотрятся злоключения четвертой премьерной оперы, «Деметрио», даже если забыть о связанной с ней дамской размолвке, к которой мы еще вернемся. Каразале принимает решение заказать ее все тому же Лео, так как в 1735 году на это либретто им уже написана одна опера ко дню бракосочетания Раймондо ди Сангрии, князя Сан Северо. Так как вчерашний суп королю подавать не принято, то Лео на 7 недель буквально сажают под домашний арест с заданием сочинить новую музыку на прежний сюжет. Измученному вконец, без единой мысли в го-

лове и, конечно же, обескураженному подобным обращением Лео так и не удастся продвинуться дальше первого акта. Публике в итоге предстоит увидеть плод чудовищного расчленения либретто между несколькими композиторами, на что впредь больше не отважится никто, а именно: первый акт останется за Лео, второй же выйдет из-под пера сразу трех авторов (де Майо, Логрошино и Фаго); а что касается третьего, то он станет делом рук Риккардо Броски, брата Фаринелли, недавно приехавшего из Мадрида с рекомендательным письмом от королевы Испании*.

В благодарность за спасение третьего акта Броски получает почетное место внештатного (то есть без содержания) *maestro* в королевской капелле. И наконец, пятая премьера, состоявшаяся 10 июля 1738 года, перед самым закрытием сезона, становится для всех полной неожиданностью; это *commedia musicale* под названием *La Locandiera*. Ей суждено стать первой и последней оперой-буфф на сцене статусного Сан Карло, мало подходящего для такого рода репертуара.

* Сам Фаринелли с 1734 г. обосновался при испанском дворе и занимает там архиважное место, о котором мы уже рассказывали в упоминавшейся ранее книге (Фаринелли, кастрат века Просвещения). Он изо всех сил пытается помочь брату, в частности тем самым рекомендательным письмом Елизаветы Фарнезе.

2) Нравы и обычаи театра Сан Карло во времена Карла Бурбона

Помимо пристанища для певцов и создателей репертуара, о которых уже шла речь в предыдущей части, Сан Карло — в первую очередь громадная административная машина, представляющая своего рода срез неаполитанского общества во всем его блеске и разнообразии. Мы уже упоминали, что в тогдaшней Европе ему нет равных по богатству, габаритам и числу зрителей. По вместимости он в два раза больше своего предшественника Сан Бартоломео и намного превосходит любой из театров Венеции. Что до его будущих конкурентов, то они появятся еще не скоро: Ла Скала украсит Милан лишь через 41 год, Ла Фениче появится через 55 лет. Таким образом, у Сан Карло попросту нет соперников, что внушает неаполитанцам чувство законной гордости и притягивает в город толпы иностранных гостей. Те уже наслышаны о нем и сгорают от нетерпения поскорее своими глазами взглянуть на это почти мифическое строение: «Так как неаполитанский театр считается самым красивым в Италии, — пишет Ротру, — нужно было непременно увидеть его воочию. Не побывать там было бы тем более досадно, что главную партию в „Армиде“ тогда исполняла знаменитая Габриелли, слывущая лучшей актрисой и самым прекрасным в Италии голосом»⁸⁷.

В первую очередь всех удивляют просторные ложи: каждая из них скорее напоминает уютный салон, где

легко могут разместиться от шести до двенадцати человек, даже если из них лишь трое или четверо окажутся в первом ряду и смогут в полной мере насладиться зрелищем. Но, как известно, в XVIII веке, и уж тем более в Неаполе, сам оперный спектакль — это лишь малая толика того, на что рассчитывают знатные гости, рассаживаясь по своим ложам. Музыкальный вечер — это прежде всего событие светское, где свободно и пышно расцветает искусство беседы, в котором неаполитанцам нет равных. Так как в богатых домах званые обеды и ужины не в чести, то обмен визитами происходит как раз в театре, из ложи в ложу. Заняв места, дамы по ходу вечера уже не встают. Покидать и входить в ложу с целью засвидетельствовать свое почтение — прерогатива мужчин, что, впрочем, не мешает им встречаться друг с другом, чтобы обсудить дела или поговорить о политике. В обществе, где женщины и мужчины повсюду отделены друг от друга (в церкви, в экипаже во время прогулки вдоль берега моря, за карточным столиком и пр.), опера служит единственным местом, где они чувствуют себя на равных. В антракте так приятно вести общую беседу, заказать фрукты, сорбет или выпечку; впрочем, о тишине не приходится говорить и во время спектакля, если только это не ключевые моменты, когда какая-нибудь ария в исполнении кастрата или *prima donna* вдруг отрывает от беседы.

Спустя несколько лет после отъезда Карла Бурбона все остается по-прежнему: манеры зрителей

не меняются, а попытка Джованни Мария Галли Биббиены в 1742 году улучшить акустику не дает результата. Английский путешественник Шарп оставил нам яркое свидетельство этого вечного противостояния никуда не годной акустики и гула голосов в зале: «Огромные размеры сцены и высота потолков при первом взгляде буквально завораживают; однако стоит начаться спектаклю, как этот размах тут же поворачивается обратной стороной: голоса словно проваливаются в пустоту, а многочисленный оркестр едва слышно. Здесь действительно выступают самые известные певцы, но следует признать, что этот театр услаждает скорее взгляд, чем слух. Говорят, впрочем, что все звучало бы куда лучше, соблюдай публика тишину; однако в Неаполе, как и повсюду в Италии, настолько принято смотреть на театр как на место встреч и светских визитов, что, вместо того чтобы наслаждаться музыкой, все только и делают, что смеются и разговаривают, словно у себя дома»⁸⁸. Ему буквально вторит француз Дюкло: «В день приезда я сразу же отправился в театр Сан Карло; так как в этот вечер ждали короля, то к его появлению перед каждой ложей горят парные факелы из белого воска, буквально заливая их светом, а еще свечи в глубине лож... По ходу оперы, которая длится четыре-пять часов, принято угощаться мороженым и вести беседы, не обращая внимания на сцену, за исключением, быть может, трех-четырех арий. Вот почему, когда искушенные ценители оперы поинтересовались моим мнением, я сказал,

что мне она понравилась, потому что я, как и все, ее не слушал. Во время спектакля принято также наносить визиты в ложи, мне пришлось делать то же самое... Без этого развлечения мне бы, признаюсь, этой скучнейшей оперы не высидеть»⁸⁹. Таким образом, каждый занят своими делами, встречается с друзьями, играет в карты или лакомится напитками и сорбетами. «В театре Сан Карло, — рассказывает Коцебу, — во время спектакля принято жевать, причем не только у буфета, как у нас; к стене коридора напротив входа в ложу ставится специальный складной столик, где слуга сервирует всякого рода конфитюры и прохладительное для своих господ. Из-за духоты двери в ложи открыты, поэтому все это находится у них под рукой»⁹⁰.

Разумеется, сегодня никому из нас не придет в голову жевать или играть в карты в ложе; существуют также определенные требования к вечернему туалету для зрелищного мероприятия (концерт, театр...). Но в Неаполе не меняется ровным счетом ничего, и публика, с которой в этом смысле в Европе мало кто может сравниться, по-прежнему пренебрегает всеми этими североевропейскими правилами приличия. Неаполь да еще, пожалуй, Бейрут выступают их полными антиподами. Достаточно побывать на любом музыкальном спектакле в этом обиталище Партенопы, чтобы увидеть все своими глазами: в такт музыке публика покачивает головами и, кажется, вот-вот начнет подпевать; любимая ария без

тени стеснения тут же подхватывается в зале; одобрительные перешептывания с соседом, которые никак нельзя отложить до конца концерта; а как удержаться и не помахать рукой знакомому, которого вдруг заметил в трех рядах от себя. Трепет наслаждения пронизывает и объединяет толпу людей, часом ранее чуждых друг другу. Все покидают зал с ощущением исключительности пережитого мгновения, которое на сотни световых лет отстоит от торжественной сосредоточенности, переполняющей верных паломников вагнеровского святилища.

В праздничном калейдоскопе XVIII века вечера, которые монарх удостаивает своим присутствием, разительно отличаются от тех, когда его нет в зале. Само центральное расположение ложи, его взгляды по сторонам в надежде отвлечься от наводящего скуку зрелища — все это вынуждает публику быть более сдержанной. Во всяком случае, так было при Карле Бурбоне, так как уже в начале правления его сына Фердинанда, слишком юного, чтобы сдерживать зрителей, заезжие гости ничего подобного не замечают. Именно этим продиктован безрадостный вывод Ротру в 1763 году: «Спектакль прошел блестяще и при полном зале. Король почтил его своим присутствием, и при его появлении сразу же подняли занавес. Я всегда полагал, что почтение к королю и его страже, рассредоточенной как в театре <на сцене>, так и в партере, способствует тишине в зале, однако в Неаполе мне довелось наблюдать, может быть,

в несколько меньшей степени, но те же вольности, что и повсюду в итальянских театрах. Громкие дебаты стихали лишь во время ведущих арий в исполнении Габриелли, когда публика, казалось, начинала прислушиваться»⁹¹. Тот же лейтмотив доносится до нас из-под пера англичанина Шарпа двумя годами позже: «Еще в Англии я слышал об этой особен-ности, однако не мог даже вообразить себе ее масштабов; меня уверяли, что если итальянцы порой и позволяют себе вольности, то в присутствии короля или во время исполнения любимой арии они всегда затихают. Мне не удалось найти этому подтверждения»⁹².

Наряду с тем, что публика в присутствии Карла Бурбона ведет себя более сдержанно, она обязана придерживаться целого ряда строгих правил этикета. Кроме того, что в присутствии короля не положено опережать его с аплодисментами и криками «браво», не принято также подниматься на сцену, обращать внимание на парные караулы гвардейцев при входе в оркестровую яму и на сцене, а ливрейным лакеям — появляться в партере. Если король в зале, то свечи в ложах должны быть потушены. Царящий при этом полумрак рассеивается, правда, центральной люстрой, которая горит весь вечер, мешая зрителям в полной мере заняться своими делами. Этот порядок изменится после реставрационных работ в 1767 году при Фердинанде IV: оснащение зала сотнями дополнительных светильников приведет к тому, что полный свет в зале будут давать

в честь присутствующего короля*; экономить на свечах станут в его отсутствие.

Публика не имеет права вызвать исполнителя на *bis*, что для других театров в порядке вещей. Это позволено только королю: он делает знак управителю театров, *Uditore*, который в своей ложе у авансцены обязан присутствовать на каждом спектакле, а тот передает высочайшее пожелание исполнителю. В отсутствие короля вызовы на *bis* запрещены, дабы не затягивать действие и не вызывать ревнивые чувства у исполнителей.

Поведение короля во время спектаклей обсуждается во всех деталях, так как всем известно о его стойком, не меняющемся с годами безразличии к музыке. Президент де Бросс, послушав в 1739 году «Партенопу» Сарро, лаконично отмечает: «Присутствовал король; первую половину оперы он проговорил, а вторую проспал. *Этот человек определенно не расположен к музыке*», — заключает он строчкой из *Амфитриона* Мольера»⁹³. Пятнадцатью годами позже в поведении короля, по-видимому, ничего не ме-

* Английская поэтесса Анна Миллер будет потрясена: «Свет, публика, сцена бесконечно отражаются во множестве зеркал, повергая зрителя в изумление. Колонны в простенках между ложами украшены искусно позолоченными фигурами ангелов и др. У них в руках невероятных размеров свечи, которые сияют тысячами огней, отражаясь в развешанных позади них зеркалах» (письмо от 6 марта 1770 г.; см.: *Viaggiatori britannici* под редакцией Джованни Капуано, с. 436).

няется. «Вчера, — рассказывает Ванвителли, — была премьера „Адриана в Сирии“; музыка так себе; каст-рат Люини выше всяких похвал; Марианина — как старая безголосая коза; балет оставляет желать лучшего. Был король, заметно поскучал и ушел»⁹⁴.

Не стоит, однако, забывать, что Карл тем не менее частенько бывает в опере, хотя мог бы там и не появляться. Ему интересны новые исполнители, он с удовольствием слушает лучшие арии, что не мешает ему ворчать по поводу безвкусия и невыносимой затянутости отдельных постановок. В любом случае, он считает своим долгом появляться в столь беспримерном антураже, который благотворно сказывается как на его личной популярности, так и на престиже королевства. Аристократия Неаполя тоже в полной мере оценила преимущества нового зала. Лучшее расположение и больший комфорт являются теперь неоспоримым свидетельством места в иерархии. Ложи наиболее знатных семейств соседствуют с королевской или, точнее, расположены ближе к центру, ибо пятнадцать лож отданы для нужд короля и членов его семьи (плюс шестнадцатая у авансцены для *Uditore*). Так как зал освещается масляными светильниками и свечами, то их число разнится от ложи к ложе в соответствии с рангом ее обладателя. Чем знатнее род, тем больше свечей горит в его ложе. Именно в те времена родилось презрительное выражение «односвечный господин»!

Представители знати, как мы уже говорили, являются собственниками лож. Они выкупили их на этапе

строительства и далее смогут передавать по наследству. В случае разрыва этой цепочки или отсутствия у владельца наследников ложа может вернуться в оборот и быть востребована другим семейством. Чем лучше она расположена, тем больше будет желающих оказаться поближе к королю и лучше видеть происходящее на сцене. Наряду с правом собственности, существует и годовая аренда, деньги от которой идут прямо в бюджет театра и тратятся на его текущие нужды. Арендная плата, естественно, зависит от яруса, в котором находится ложа. После оплаты неаполитанский патриций вместе с ложей получает доступ к целому набору привилегий, напрямую не связанных с театральным представлением. Сан Карло — это целая коммерческая структура со своей прохладительной залой, «сорбетной», игровой комнатой, просторным салоном для бесед и двумя дамскими комнатами на выходе, чтобы коротать там время за разговорами в ожидании экипажа. Сегодня, впрочем, забавно осознавать, что большая комната у выхода из центральной ложи первого яруса служила своего рода салоном для избранных (*il Circolo dell'Unione*), куда те приглашались в антракте (князья, герцоги или знатные буржуа) и где их потчевали легкими закусками и тонкими винами. В XVIII веке блистательная жизнь частных салонов перемещается, таким образом, в Сан Карло, храм музыки и по совместительству — место встреч для избранных.

Наличие собственной ложи дает владельцу еще одно немалое преимущество. Вполне понятно, что

сам он не в состоянии посетить все спектакли и слушать двенадцать или пятнадцать раз кряду одну и ту же оперу, поэтому его ложа то и дело пустует. В этом случае у него есть право разрешить администрации сдавать ее на время всем желающим; это то, что называется *ad arbitrio dei proprietari* (по усмотрению владельца): наниматель оплачивает ее на один вечер по твердому тарифу, установленному дирекцией театра. При этом ложа сдается только целиком, без разбивки на посадочные места; вырученная сумма передается собственнику, принося тому определенную ренту в счет покрытия первоначальных вложений, порой он проделывает это многократно в расчете на максимальную прибыль. Из благодарности или желания изящно расплатиться собственник волен также передать ключ от своей ложи любому стороннему лицу. Как мы уже видели, знатные семьи Неаполя живут зачастую не по средствам, так как их доходы на королевской службе не соответствуют уровню притязаний. Не имея иногда возможности заплатить сполна лавочнику, врачу или адвокату, они используют свою ложу как удобное средство платежа, экономя тем самым звонкую и порой отсутствующую наличность. Лекарь или аптекарь, чья помощь пришлась весьма кстати, адвокат, выигравший судебный процесс, безропотно соглашаются провести вечер в ложе неподалеку от короля в качестве платы за услуги (понимая, что отказ может выйти им боком!): для этой срединной прослойки, прообраза будущей буржуазии, возможность побывать на спек-

такле в *a priori* недоступной святая святых вместо какого-нибудь дешевого места в пятом ярусе была неслыханным счастьем, и их можно понять. Вот почему все попытки дирекции ввести плату за «право двери» для гостей на один вечер обречены на провал и наталкиваются на яростное сопротивление знати. Если при входе в театр с кредитора требуют дополнительную плату, то он вряд ли согласится, что ложа на вечер — это учитывая форму вернуть долг. И как элегантной даме привести за собой свиту вздыхателей и услужливых кавалеров, когда за вход в ложу с тех начнут требовать деньги? Так, начиная с XVIII века, складывается нечто среднее между взяткой и тем, что сегодня принято называть «благодарностью». В конечном итоге администрация ничего не теряет: потерпев неудачу в попытке заставить такого рода «гостей» на вечер оплатить вход, она отыгрывает свое на потреблении сорбетов и прохладительных напитков в дополнение к тому, что те платят служителям, носильщикам, возничим и посыльным. Таким образом, с появлением платежеспособной клиентуры в выигрыше оказывается целая прослойка людей.

Простой люд также бывает на вечерних спектаклях, при этом бóльшая часть зала для него закрыта, в частности первые четыре яруса лож и первые ряды в партере. Мы, разумеется, говорим здесь не о *lazzaroni* и прочих бездельниках с улицы без гроша в кармане; тут речь скорее о сравнительно небольшой части горожан, живущих своим трудом, или о пред-

течах будущих буржуа, еще ничего не накопивших, но вполне способных позволить себе одно из сотни дешевых стоячих мест в конце партера* или же стул в одном из двух верхних ярусов.

Существует также отличие между пятым ярусом с его *palchi volanti* (переходящие ложи), которые сдаются на вечер всем желающим, и шестым, где места в ложах распродаются в розницу, как сегодня. Иностранцы и случайные гости за неимением возможности заранее позаботиться о билетах, как правило, довольствуются стоячими местами. Если они замечают свободное кресло в первых рядах партера, когда его обладатель отправляется с визитами в ложи, то по обычаям того времени немедленно его занимают. Когда же хозяева возвращаются, то поиск начинается снова. За один вечер такому зрителю случается посидеть в трех десятках кресел. Из-за подобных неудобств и неосведомленности Парижа об *opera seria* французы, как правило, бывают не в восторге от музыкальных вечеров в Сан Карло. Типичным образчиком может послужить Ротру, покидающий театр после оперы «Армида», которая продолжается с восьми до половины двенадцатого ночи: «...спектакль, к моему большому удовлетворению, равно как и радости большей части неаполитанцев, зевающих от полученного удовольствия, наконец-то закончил-

* Из-за дешевизны этих мест в *platea* (партер) в итальянский язык вошло прилагательное *plateale* (низкий, вульгарный, грубый).

ся... В гостинице, до которой нам с большим трудом пришлось пробиваться сквозь толчею экипажей, мы немедленно вознаградили свои желудки, утомленные долгим воздержанием, равно как наши уши этими итальянскими речитативами»⁹⁵.

Розничные места на вечер в верхних ярусах и партере* приносят дирекции стабильный доход, так как от их продажи поступает основная выручка.

Поступления эти, однако, непостоянны и меняются день ото дня, от оперы к опере: иногда это триумф, а иногда полное фиаско. Как правило, из трех премьер сезона та, что приходится на январь, самый пик маскарада, пользуется повышенным спросом и, стало быть, приносит наибольший доход. Пока родители Карла Филипп V и Елизавета Фарнезе занимают испанский престол, все премьеры приурочивают к их дням ангела или рождений. С воцарением Фердинанда VI, сводного брата Карла, и его супруги Марии-Барбары даты премьер немного смещаются: 4 ноября, день открытия Сан Карло, остается неизменным, так как совпадает с днем ангела короля; вторая премьера сезона готовится к 18 декабря, дню рождения Филиппа V Испанского, а после его кончины — к 19 декабря, именинам Марии-Барбары; третья премьера,

* При Карле Бурбоне сидячих мест в партере было очень немного, не более сотни в четыре ряда. К 1782 г. их число возрастет до шестисот. Соответственно, число стоячих мест, которых при первом царствовании было много, к концу века сокращается до двухсот.

приуроченная к карнавалу, приходится на 20 января, дату рождения Карла, а четвертая после 1746 года приходится на 30 мая, день именин его сводного брата Фердинанда VI. В последний период царствования, в 1756, 1758 и 1759 годах специальная премьера готовится еще к 10 июля, дню тезоименитства Марии-Амалии. Этот календарь продержится вплоть до 1759 года, когда король отбудет царствовать в Испанию. С воцарением в 1768 году его сына в театральном календаре всплывают новые памятные даты, скажем, тезоименитство королевы Марии-Каролины. И только 4 ноября останется неприкосновенным: на протяжении вот уже почти трех веков к этой дате приурочена святая святых Сан Карло — открытие нового сезона.

Для управления этим учреждением король ставит у руля двух человек, наделяя каждого строго определенными полномочиями. По сути, это нынешние директор и художественный руководитель. С одной стороны, *Uditore* Эразмо Уллоа считается одним из наиболее высокопоставленных членов королевской администрации; его титул приравнивается к должности директора Сан Карло, а также к статусу суперинтенданта всех театров города и королевства. На нем лежит обязанность разработки правовых и управленческих норм, по которым живут театры, а также контроль за их исполнением. Он один несет ответственность в случае появления гражданских либо уголовных претензий. В его обязанности входит также ежедневное присутствие на спектаклях Сан Карло

в специальной королевской ложе рядом с авансценой в роли единственного посредника между королем и персоналом театра (артистами и служащими). К примеру, ему одному по знаку короля позволено предложить певцу, стоящему на сцене неподалеку от его ложи, исполнить понравившуюся арию на *bis*.

Второй ключевой фигурой выступает импресарио (или антрепренер спектакля), то есть арт-директор, ему предстоит отвечать за репертуар, подбирать исполнителей и сценографа, заключать контракты и следить за качеством постановок, оставаясь при этом строго в рамках выделенного бюджета. Первым импресарио назначается Анджело Каразале, до этого семь месяцев руководивший строительством и отделкой театра. Ежегодно он готовит к постановке три новые оперы, каждая из которых дается 11–15 раз; по своему усмотрению он волен увеличить число премьер или внеочередных спектаклей по случаю, не предусмотренных календарем знаменательных событий. На сезон, как правило, приглашаются шесть или семь именитых исполнителей: именно импресарио проводит распределение ролей с учетом пожеланий звезд, которых обычно бывает не больше трех (две певицы и один кастрат, или наоборот). На первых порах Каразале пользуется статусом государственного служащего, то есть руководит труппой от имени правительства в рамках средств, предусмотренных отдельной строкой бюджета. Так как дополнительных сумм на случай провала спектакля тогда не предусматривалось, то на

период своего руководства импресарио был обязан внести в казну разовый взнос в сумме 12 000 дука-тов, чтобы при необходимости перекрыть любой кассовый разрыв. Однако это правило не распространялось на отмену спектакля по причине пожара, кончины члена королевской семьи, землетрясения или военных действий.

Пребывание Каразале у власти оказывается недолгим. Злоупотребляя привязанностью короля, он какое-то время оправдывает финансовые потери нежеланием знати вносить плату за ложи: на самом же деле он оказывается нечист на руку, а дефицит средств вызван чрезмерными тратами и излишней заботой о собственном кармане. После банкротства в 1741 году он снят с должности и какое-то время работает в театре Нуово, однако уже 5 июля его заключают под стражу, а вскоре, 12 марта 1742 года, он умирает. Взлет и падение! Человек, почитаемый всеми как главный герой столь скорого возведения Сан Карло, вскоре начинает запускать руку в государственный карман, бросив тем самым тень на любимое детище короля. С 1741 по 1746 год должность, именуемую теперь смотритель королевского театра Сан Карло, занимает барон де Ливери. Однако к десятой годовщине театра правительство принимает действующие в Италии и по всей Европе правила: из государственного управление становится частным и целиком зависит от средств, привлеченных импресарио, который единолично отвечает за успех выбранного им проекта. В 1774 году первым частным антре-

пренером в Сан Карло становится нотариус Диего Туффарелли, оставаясь таковым на последующие шесть лет; ему удастся заманить в театр нескольких лучших певцов того времени, в частности кастратов Каффарелли и Джидзиелло, а также певицу Реджину Минготти. В 1753 году ему на смену придет Гроссатеста, с 1763 по 1767 год его заменит блестящий певец Джованни Тедески, которому предстоит испытать на себе все ужасы голода 1764 года, повлекшего за собой закрытие всех театров Неаполя. И наконец, к концу регентства Тануччи, в 1767–1768 годах, бразды правления возвращаются к Гроссатесте. Именно тогда Фердинандо Фуга (архитектор королевского приюта для бедных) проведет масштабные работы по обновлению интерьеров и освещения зала. Это будет сделано в преддверии торжеств по случаю тридцатой годовщины театра, совершеннолетия короля Фердинанда, которому исполнится 16 лет, и его женитьбы на Марии-Каролине Габсбургской, сестре Марии-Антуанетты.

3) Придворный театр

Сегодня нам трудно представить, где и как располагался придворный театр во времена вице-королей и Карла Бурбона, так как об этом нет никаких свидетельств. И только величие грандиозных и отдающих холодом залов в состоянии дать нам некоторое представление о масштабе работ по их обустрой-

ству для придворных спектаклей. Представить это тем более трудно, что до наших времен худо-бедно дошел уютный, маленький, недавно отреставрированный театр, построенный, однако, значительно позже: в своем нынешнем виде он существует лишь с 1768 года, когда состоялось его открытие по случаю бракосочетания Фердинанда IV и Марии-Каролины. Именно в тот год Фердинандо Фуга проводит масштабные работы по реконструкции Сан Карло. Пользуясь этим, он переоборудует под театр и большую королевскую залу: этот *teatrino* в неоклассическом стиле с огромными, выходящими на дворцовую площадь окнами, изящными статуями и сценой с нависающим королевским вензелем из позолоченного папье-маше и по сей день остается подлинной жемчужиной королевского дворца.

Попадая под эти своды, каждый посетитель вдруг понимает, что во все времена существовало некое частное пространство, предназначенное для развлечения царствующих особ силами лучших исполнителей; их сценическое и музыкальное мастерство могло при этом соперничать с главными сценическими площадками города. До 1768 года волею обстоятельств это происходит в самых различных помещениях дворца (приемные, приватные салоны, большая зала апартаментов короля, гвардейский зал...), однако чаще всего временным пристанищем для театра служит одно из наиболее просторных помещений, галерея вице-королей, названная так из-за развешанных по стенам парадных портретов. А в 1740 году

для развлечения комедийными постановками беременной тогда Марии-Амалии небольшой временный театр будет обустроен по ее просьбе прямо во дворцовом парке. Вне зависимости от местоположения придворный театр всегда обслуживает прихоти королевского семейства и зависит от важных для него династических торжеств. Напомним, что именно по такому случаю в 1650 и 1651 годах испанский вице-король, князь Оньятте, приглашает труппу *Febi Armonici* с венецианскими шедеврами Кавалли и Монтеверди. Именно в тот период на земле Неаполя впервые появляется опера, новый по тем временам жанр искусства.

Дворец становится центром музыкальных торжеств и по случаю прибытия в Неаполь короля Испании Филиппа V в 1702 году. Отцу будущего Карла Бурбона очень хочется совершить ознакомительный объезд своих владений, как ему когда-то настоятельно рекомендовал дед, Людовик XIV. Через два года после вступления на испанский престол Филипп решает осуществить дедовский наказ, пересекает Средиземное море и высаживается поблизости от Неаполя. Устроенный тогда неаполитанцами триумфальный, по его словам, прием оказывается для него полной неожиданностью. Можно догадаться, что причиной ликования является вовсе не любовь к испанцам, просто аристократия и простой люд видят наконец монарха, интересующегося их судьбой: ни одна из мадридских коронованных особ со времен Карла V не удосужилась своими глазами взглянуть

на Неаполитанский залив, что невольно заставляет усомниться в уважении испанцев к своему вице-королевству. Филиппу V отчасти удается изменить ситуацию: он находит время для своих подданных, которые проникаются уважением к юному монарху, несущему истосковавшемуся народу надежду на лучшее будущее.

Филипп, в свою очередь, очарован уровнем музыкальной культуры, открывшейся ему при посещении придворного театра или капеллы Святого Януария. Именно там он восхищается великим искусством кастратов, чьи голоса с 1680 года звучали в королевской капелле Версаля. Каждый данный в его честь вечер еще больше укрепляет его страсть к музыке, которая не оставит его вплоть до последнего дыхания. 19 апреля в зале Бельведера в его честь дают музыкальную серенаду для голоса и оркестра. Все начинается с небольшого конфуза, не омрачившего, надо сказать, самого вечера. Когда музыканты были уже на сцене, король, по традиции, громко приказывает: «Пусть шевалье войдут!» Тогда кто-то из свиты, в надежде угодить королю, неловко замечает: «Сир, но они же не любят музыку». В ответ король резко возражает: «Если они не любят музыку, то пусть любят меня, зовите их!» Через несколько дней все приходит в норму. 2 мая во время ужина в его честь исполняется серенада Алессандро Скарлатти. И наконец, 8 мая король, укрывшись за жалюзи, с десяти вечера до часу ночи слушает оперу того же Скарлатти *Tibero, imperatore d'Oriente* («Тиберий, император Восто-

ка») в роскошных декорациях и блестящем исполнении целой плеяды певцов. Для успеха этого вечера композитор специально пригласил из Рима своего друга и соратника Арканджело Корелли, блестящего мастера скрипки и создателя инструментального ансамбля нового типа. Таким образом, до самого своего отъезда король ежедневно разделяет с неаполитанцами их любовь к концертам, опере и красивому вокалу. 19 июня он сражен в очередной раз, получив в качестве подарка исполнение итальянского варианта оперы* Люлли и Кино «Роланд», написанной семнадцатью годами ранее в Версале!

Может ли столь удачный визит считаться вещим? И кто мог предположить, видя, как король навсегда покидает неаполитанскую бухту, что некий еще не родившийся кастрат из Неаполя Карло Броски Фаринелли спустя тридцать пять лет доставит ему в Испании столько счастливых мгновений и облегчит его страдания?

С приходом австрийцев дворцовому театру отводится роль штатного пропагандиста, работающего на творческое соперничество между Веной и Неаполем. Опираясь на возможности сцены, вице-короли пытаются насаждать свои политические, культурные и идеологические установки, делая театр олицетворением благотворного влияния Габсбургов на артистическую жизнь Неаполя. Во дворце появляются

* Под названием *Angelica nel Catai* («Анжелика из Китая <Китая>»).

и обустройстваются новые сценические площадки. Укрепляются связи между городом и дворцом. На декорациях к операм или серенадам все чаще и чаще изображаются виды Неаполя, залива, Позилиппо или Кьяйи, чтобы зритель убедился, как хорошеет и расцветает столица при новой династии.

С воцарением Карла Бурбона и Марии-Амалии поначалу все делается для того, чтобы поддержать прежний уровень, а также укрепить возникшую связь между дворцом и династией Бурбонов. По случаю рождения у королевской четы первых четырех девочек именно во дворце одна за другой устраиваются всякого рода музыкальные интермедии, исполняются кантаты. Одним из наиболее ярких событий становится большое представление 6 ноября 1747 года по случаю рождения их первого сына, инфанта Филиппо. Гвардейский зал к этому дню был полностью переоборудован в оперный театр для постановки *Il Sogno d'Olimpia* («Видение Олимпии») на музыку Джузеппе де Майо к поэме Кальцабиджи, которому предстоит вскоре стать автором либретто «Орфея и Эвридики» Глюка. Великолепные декорации Винченцо Ре изобилуют арками, колоннами, портиками и куполами; среди них проглядывает фонтан Нептуна с дельфинами и тритонами. Но они служат лишь фоном для самого звездного из когда-либо выступавших в Неаполе составов: кастраты Каффарелли, Джидзиелло и Манцуоли (которому впоследствии предстоит обучать музыке юного Моцарта), тенор Бабби, непревзойденная Виттория Тези и несравнен-

ная Андже́ла Конти. Все они становятся очевидцами великого момента преклонения королевской семьи перед Олимпией, матерью Александра Великого, чьи вещие сны о величии напоминают присутствующим о чаяниях правящего семейства, вспыхнувших с появлением августейшего наследника. Символичность происходящего подчеркивается пустующим креслом для новорожденного инфанта рядом с креслами короля и королевы. Позади во временных, но богато убранных ложах, а также на табурах в четыре ряда справа и слева от царственной четы восседает весь двор.

Карл Бурбон часто бывает в придворном театре, где самозабвенно предается зрелищу, возносящему его на вершину блаженства. Не являясь поклонником оперы, он без устали восхищается каждой новой комедией барона Ливери. Сегодня трудно понять, что могло волновать короля в этих растянутых на семь часов комедиях, занимающих порой до 200 страниц убористого текста с немыслимым синтаксисом и трудным для восприятия на слух языком. Тем не менее барону, этому Мольеру при новом короле, удастся покорить его оригинальностью и, вполне возможно, редкостью своих творений: из-под его пера выходит не более одной пьесы за год, так что появления следующей все ждут с большим нетерпением. Изюминка его комедий заключалась в их многочисленных особенностях: события на сцене, казалось, происходили в реальном времени, разворачиваясь либо под крышами, либо на площадях Неа-

поля; автору также хорошо удавались мизансцены с параллельным действием или диалогами в разных точках сцены, также создающие иллюзию реальной жизни; наконец, короля подкупала узнаваемость мест на роскошных декорациях. Ко всему этому добавлялась точная актерская игра, внимание к мелким деталям и жестикуляции героев, что давалось часами ежедневных репетиций на протяжении долгих месяцев. В благодарность за свои комедии после банкротства Анджело Каразале барон получает место импресарио Сан Карло!

С отъездом Карла Бурбона придворный театр на несколько лет станет кукольным, чтобы развлекать юного Фердинанда и приобщать его к творчеству при постановке комедийных спектаклей для гостей. Отныне это не спектакли *для* короля, но спектакли *самого* короля: «Наставники, — отмечает Самюэль Шарп, — поощряют его увлечение театральными куклами и, не смущаясь, демонстрируют иностранцам это его любимое занятие»⁹⁶. Начиная с 1763 года, когда Фердинанду исполнится 12 лет, домашняя комедия вновь будет восстановлена в своих правах.

4) Королевская капелла, исполнители и репертуар

Последним из легендарных для музыки мест королевского дворца может считаться его капелла. Вход в нее находится по центру одной из четырех главных

галерей патио, вокруг которого расположены все основные помещения. Вход в сегодняшнюю капеллу остался тем же, что и в XVIII веке: пройдя через внутренний двор, гости должны были подняться по ступеням правого крыла величественной парадной лестницы, левое же вело к театру, салонам и другим парадным покоем, находящимся с противоположной стороны. Гулкость и строгость нынешних по-прежнему благородных интерьеров капеллы не имеют, однако, ничего общего с великолепием XVII и XVIII веков; тот факт, что после 1943 года капелла перестала быть культовым учреждением и стала музейной площадкой с бесконечными ремонтными работами и выставками, мешает представить, что под этими сводами некогда звучали величайшие музыкальные творения золотого века неаполитанской духовной музыки.

Как домовая церковь королевская капелла появилась после 1555 года, когда вице-королем был кардинал Пачеко. За это время она занимала различные помещения дворца, в частности ныне не существующий так называемый старый дворец. Радующая взор капелла в ее нынешнем виде является детищем Доменико Фонтаны, после 1644 года, *post mortem*, она была завершена его учеником Франческо Антонио Пикьятти. За свои размеры и величие в 1668 году она получила официальный статус «королевской» и при испанских вице-королях стала главным дворцовым храмом; там проходили не только службы, но и традиционные при дворе торжества: крестины,

бракосочетания, праздники, годовщины и благодарственные *Te Deum*. Филипп V Испанский, присутствуя во время приезда в Неаполь в 1702 году на церковных торжествах, также не преминул преклонить колени под этими сводами, освященными в честь Вознесения Богородицы. Звездный час духовной музыки в этой капелле наступил чуть ранее интересующего нас периода и связан с именем великого венецианского композитора Кристофоро Карезаны, чья музыка вернулась к нам благодаря блистательным концертам и записям Антонио Флорио*.

Творениям Карезаны, созданным в основном по случаю рождественских или пасхальных торжеств, присущи новаторство, фантазия, удивительное смешение земного и небесного, позволившие ему стать одной из самых притягательных фигур Неаполя в XVII веке. Следом за ним, прежде чем в 1702 году на шесть лет уехать в Рим, это место занял Алессандро Скарлатти.

Обосновавшиеся в 1708 году в Неаполе австрийцы полны решимости реформировать капеллу и вдохнуть в нее новую жизнь. Первый вице-король, кардинал Винченцо Гримани, заинтересован внести в это свою лепту: назначая срочно вызванного в Неаполь Алессандро Скарлатти главным капельмейстером

* Карезана с 1667 г. был органистом королевской капеллы, а потом, с 1690 г., директором консерватории Святого Онуфрия. В 1699 г. он сменил Франческо Провенцале на посту капельмейстера в соборе Святого Януария.

на место Манчини, он совершает в некотором роде дворцовый переворот. Необъяснима неприязнь австрийцев к Манчини, последовательному стороннику партии Габсбургов, «в благодарность» смещенному поначалу на место простого органиста и лишь позже — вице-капельмейстера при Скарлатти! Все происходящее дает основания усомниться в музыкальном вкусе новых властей и служит подтверждением их неискоренимого консерватизма: даже если согласиться, что Манчини не относится к разряду гениев своего времени, очевидно, что власти предпочитают добротные и проверенные ценности в лице Алессандро Скарлатти с его сухой и малосодержательной духовной музыкой дерзновенным порывам его предшественника Карезаны. На самом деле, выставляя свою кандидатуру, Скарлатти уверен в успехе, так как чуть ранее, в 1706 году, провел несколько месяцев в Венеции по приглашению того самого кардинала Гримани. Композитор создал там две оставшиеся незамеченными оперы для популярного театра Сан Джованни Кристофо, принадлежащего семейству Гримани. Ловко используя политическую конъюнктуру, Скарлатти пытается вернуться в Неаполь, ставя себе в заслугу двадцатилетнюю службу в капелле в период испанского владычества: «Высокочитимый Князь, — обращается он к вице-королю, — Алессандро Скарлатти, преданный слуга Вашего Высочества, смиренно сообщает, что на протяжении двадцати лет <на самом деле с 1684 по 1702 год> он имел счастье

и честь исправно служить капельмейстером в королевской капелле Неаполя, снискав тем самым общую признательность; однако по воле изменчивой фортуны был вынужден затем отправиться в Рим со своими незамужними дочерьми...» После сетований на постигшие его за годы отсутствия невзгоды и неудачи в конце письма он пишет: «Смиренно полагаю, что в силу изложенных обстоятельств, уповая на милость и великодушие Вашего Высочества, было бы справедливо нижайше просить Вас о восстановлении меня в прежней должности с обещанием молить Небесного Отца о покровительстве за Ваши старания»⁹⁷.

Гримани оказывает «милость», о которой просит Скарлатти, нигде и никогда, впрочем, письменно не упоминая о славе и былых заслугах композитора, которыми Неаполь мог бы гордиться. Очевидно, что при австрийцах, несмотря на стремление превратить капеллу в предмет гордости, ее состав никогда не будет определяться продуманным и справедливым подбором, но, напротив, чисто бюрократическим подходом с использованием административных и финансовых рычагов. Возвращение Скарлатти лишний раз показывает, что выбор по заслугам приносится в жертву политическим интригам и конъюнктуре, а судьба мастера не более чем игрушка в руках сильных мира сего, никоим образом не зависящая от его творческих успехов. Двумя годами позже, в 1710 году, князь Авеллино напишет из Рима недавно назначенному вице-королю графу Борromeо, выс-

тупая поручителем за свежее испеченного назначенца на эту должность. Очевидно, что Авеллино «рекомендует» Борromeо нового композитора лишь в благодарность за некую услугу с намерением и впредь поддерживать с ним деловые связи: «Это послужит мне, — читаем мы в конце написанного по-испански письма, — еще одним поводом выразить Вашему Высочеству мои почтение и признательность за оказанную милость»⁹⁸. Как бы то ни было, но, трезво оценивая прижимистость новых властей и опасаясь оказаться в дураках, Скарлатти, сразу после назначения, действует на опережение: «Я, Алессандро Скарлатти, руководитель хора Королевской капеллы Вашего Высочества, сообщаю о прежнем своем пребывании в этой должности волею незабвенной памяти маркиза ди Карпио с месячным окладом в 35 дукатов, который в благодарность за преданную службу был увеличен еще на семь дукатов господином графом де Санто Стефано... поэтому, смиренно уповая на благорасположение и милость Вашего Высочества, соблаговолившего вернуть меня на эту должность, прошу сохранить за мной прежние 42 дуката в месяц, что позволило бы мне достойно исполнять обязанности при дворе, а также содержать многочисленное семейство...»⁹⁹

На момент возвращения Скарлатти состав музыкантов и певцов в капелле с 1702–1704 годов практически не изменился. Из-за смены власти ушли несколько испанцев, а их места заняли сторонники австрийцев. Еще раз подчеркнем, что при всех по-

литических поворотах первой половины XVIII века об «охоте на ведьм» речи не идет. Не приходится говорить и о «политических убеждениях» в среде музыкантов и певцов: им попросту не до них, ибо все заботы сводятся лишь к тому, как тихо пересидеть очередную смену режима в заботах о хлебе насущном.

Согласно одному из архивных документов от октября 1708 года¹⁰⁰ на момент перехода власти от маэстро Манчини к Скарлатти капелла выглядит следующим образом: три кастрата-сопрано, пять — контральто, два тенора и три баса составляют ее певческую труппу численностью 13 человек; туда входят еще четыре внештатных певца без оклада, которые подменяют основных исполнителей в случае болезни. Как в любом католическом храме того времени, женщинам запрещено всякое участие в ее жизни, поэтому в регистрах сопрано и контральто выступают кастраты. В музыкальную труппу входят семь скрипачей, два альтиста, контрабас, две архилютни, четыре органиста и один фагот (еще один органист и трое струнников числятся за штатом). Смена политического режима отмечена единственным новшеством: арфу заменил тот самый единственный фагот. И лишь в 1714 году в штат добавятся два гобоя с параллельным владением флейтой. В дальнейшем состав останется неизменным, так как его рост по понятным причинам напрямую зависит от состояния экономики; и только в 20-х годах XVIII столетия численность исполнителей в капелле начнет расти.

Без учета работающих вне штата она будет увеличена до 30 человек. Размер денежного довольствия в капелле показывает реальную разницу между капельмейстером с месячным окладом в 35 дукатов и остальными исполнителями с окладами в диапазоне от 4 до 12 дукатов. Самый высокооплачиваемый певец или исполнитель получает лишь треть от зарплаты *maestro*. Этот разрыв еще более возрастает с приходом Скарлатти, который, как мы видели, запрашивает свои прежние 42 дуката. Исключение делается лишь для редких в среде музыкантов архилютнистов, которым платят по 18 дукатов. Интересно, что в отличие от оперы здесь нет больших различий между певцами и музыкантами: кастрат может получать столько же, сколько и скрипач, если у них сходная ставка, одинаковые стаж и популярность. Так, кастрат-сопрано Доменико Антонелли получает 12 дукатов, как и первая скрипка Педро Маркители; кастрат-контральто Доменико Дзекви или бас Джузеппе Копола получают лишь по 5 дукатов, в то время как контрабасист Никола Пагано — 6. Из этого краткого бухгалтерского отчета следует, что доходы в королевской капелле явно уступают тому почету, которым окружены ее музыканты. Из него также видно, что подработки в театре, одной из четырех консерваторий или в других церковных учреждениях являются для музыкантов жизненной необходимостью.

На самом деле далеко не все решения принимаются лично Скарлатти; похоже, в вопросах повседнев-

ной жизни капеллы от него вообще мало что зависит. Рядом с ним постоянно присутствует еще одна важная фигура, в чине капитана гвардии, и именно он обеспечивает бесперебойную работу управленческого механизма; выполнение регламентов, прозрачность финансов, набор или ограничения на прием новых исполнителей в зависимости от того, что сегодня назвали бы «бюджетными возможностями», — таков круг обязанностей этого королевского назначенца, рядом с которым Скарлатти, похоже, ходил по струнке. Тем не менее в документах того времени трижды отражено его профессиональное мнение при приеме новых исполнителей. Еще четыре документа свидетельствуют о его решимости отстоять нужного кандидата: одним из них выступает его сын Пьетро после ухода с должности органиста в соборе Орвьето. Своим письмом от 8 октября 1712 года Скарлатти готовит почву для намечающейся месяцем позже замены органиста в связи с уходом Карезаны и просит вице-короля о приеме на это место своего сына. Как подобает любящему и горделивому отцу, он дает ему наилучшую характеристику, называя «признанным в среде ведущих музыкантов виртуозом и сочинителем музыки»¹⁰¹. Как всегда, он сразу же переходит к главному, волнуясь, чтобы его денежное довольствие было не меньше, чем у предшественника, то есть чуть более 11 дукатов в месяц. Пьетро Скарлатти, принятый в штат капеллы 26 ноября того же года, несколько лет будет выступать под руководством отца и станет невольным

свидетелем угасания этого человека, оставившего столь глубокий след в истории неаполитанской музыки духовного направления (*Stabat Mater*, мессы, мотеты), автора семидесяти с лишним опер и более шести сотен кантат. С течением времени, даже с учетом его повторного отъезда в Рим в период между 1717 и 1721 годом, имя Скарлатти встречается в документах все реже и реже, да и сам он почти не участвует в торжествах, где его заменяет вице-капельмейстер Манчини; это подтверждает следующая пометка 1724 года: «Алессандро Скарлатти, капельмейстер капеллы, по причине преклонных лет и состояния здоровья не всегда в состоянии исполнять свои обязанности»¹⁰².

Так или иначе, но годом ранее он принял участие в постановке своей кантаты *Erminia* («Эрминия») в присутствии вице-короля Альтана во дворце князя Стильяно, где пел восемнадцатилетний Фаринелли и с ним — трио известных исполнителей. Это событие заслуживает особого упоминания, ибо именно там происходит одна из самых знаменательных встреч в истории неаполитанской музыки: с одной стороны — стареющий композитор, сторонник аскетичного и строгого стиля, с другой — юный начинающий кастрат, открывающий новую страницу неаполитанской музыки, которой суждено вскоре покорить всю Европу.

Скарлатти производит в те времена впечатление «мудрого старца», перед которым принято благоговеть издавна, что окружает его ореолом недоступ-

ности. Он слывет человеком требовательным к членам своего многочисленного семейства*, но крайне привязчивым к талантливым ученикам.

Он знакомится с людьми исключительно по рекомендации. Юный в те времена саксонский композитор Хассе вынужден был прибегнуть к посредничеству Порпоры, чтобы попасть в окружение мастера. Берни, в свою очередь, рассказывает, что «с самой первой встречи Скарлатти, на его счастье, вспылал к нему такой привязанностью, что впредь стал относиться как к сыну»¹⁰³. Как был бы рад собственный сын Алессандро, Доменико Скарлатти, испытать на себе такого рода «отеческую благосклонность»! Войдя таким образом в круг ближайших учеников, Хассе становится одним из тех, кого просят устроить знакомство с *maestro*. Именно так поступает немецкий флейтист Кванц по приезду в Неаполь. «<Он> просит Хассе представить его своему учителю, и тот соглашается; но в ответ на просьбу ученика престарелый композитор говорит: „Сын мой, ты же знаешь, как я не люблю духовые: они все время фальшивят“. Тем не менее Хассе не отступился пока не получил согласие на аудиенцию. Кванц позже рассказывает, что во время встречи ему довелось слышать достаточно искусную игру Скарлатти на

* У Алессандро Скарлатти (1660–1725) и его супруги Антонии Анзалоне было десять детей, в числе которых знаменитый клавесинист Доменико, родившийся в Неаполе в 1685 г.

клавесине, уступающую, однако, в беглости игре сына»¹⁰⁴. И наконец у Марпурга мы читаем, что мэтр согласился лично аккомпанировать флейтисту и тому «посчастливилось так расположить к себе композитора, что он согласился написать для него несколько *solí* для флейты».

Последние дни Алессандро Скарлатти в точности повторяют типичный жизненный парадокс композиторов эпохи барокко. С одной стороны — всеобщее признание вклада в неаполитанскую музыку, а с другой — полное забвение. Для музыкантов того времени это, к сожалению, типичная история; обделенные достатком при жизни и зачастую накопив долгов, при отходе от дел они попадают в куда более тяжелую ситуацию, так как никакая, даже достойная пенсия не в состоянии компенсировать угасание их творческой активности. Именно это вынуждает Скарлатти за несколько дней до смерти надиктовать унизительное письмо вице-королю: «Светлейший и почтеннейший Князь и Правитель наш, неимущий и презренный дворянин Алессандро Скарлатти, капельмейстер Королевской капеллы, с глубоким смирением и покорностью униженно припадает к стопам Вашего всемилостивейшего и всеправеднейшего Высочества, чтобы поведать о бесчисленных своих бедах, по причине которых он испытывает самую острую нужду в хлебе насущном и вынужден звать о потаенной милостыне... Проситель удручен и доведен до крайности (имея несчастье потерять дочь после полугодовой болезни и дорогостоящего,

но безрезультатного лечения вплоть до того дня, когда Господу было угодно призвать ее на небеса) и простирается ниц у подножия Трона высочайшей Мудрости и Милосердия Вашего Высочества, взывающая о милости, справедливости и сочувствии...»¹⁰⁵

Успеет ли это письмо дойти до вице-короля? Вряд ли, так как двенадцатью днями позже, 22 октября 1725 года, Алессандро Скарлатти скончается в возрасте 65 лет; после заупокойной мессы в храме Санта Мария Аввоката (*Santa Maria Avvocata*) он погребен на кладбище Монте Санто (*Monte Santo*). Его супруге приходится в полной мере испытать на себе горький удел вдов музыкантов, остающихся вдруг без средств к существованию и вынужденных испрашивать выплату долгов своим покойным мужьям. Австрийские власти, как мы видели, отличаются крайней скаредностью и пытаются экономить на любых выплатах, до последнего задерживая их и нисколько не заботясь о завтрашнем дне. В архивах сохранилось множество документов с мольбами музыкантов о зарплате и погашении накопившейся задолженности. Совершенно очевидно, что с финансовым обеспечением у австрийцев что-то не так; кроме того, они почему-то считают, что в сравнении с честью принадлежать к коллективу капеллы денежные выплаты вторичны. С первых же дней правления Карл Бурбон выступит непримиримым противником подобной небрежности. А Антонии Скарлатти вскоре после похорон мужа остается лишь письменно обратиться к вице-королю с просьбой о выплате двухме-

сячного содержания. Она пишет от имени «несчастной вдовы, на руках которой большое семейство» и умоляет милостиво выплатить ей содержание «за два последних месяца службы ее покойного мужа (за вычетом недели) в сумме 94 дуката, необходимое для пропитания ей и ее многочисленному семейству (при том что надо еще гасить накопившиеся долги)»¹⁰⁶.

Жизнь королевской капеллы тем временем идет своим чередом. Вполне естественно, что после смерти Скарлатти место главного капельмейстера занимает разжалованный австрийцами Манчини. У входных дверей продолжают толпиться обладатели великих голосов, делая это не ради грошовых заработков, но из стремления приобщиться к почестям и славе, открывающимся за ними. Среди претендентов можно заметить лучших кастратов своего времени, которым рукоплещет вся Европа: Доменико Жиаци, Бонифачо Пекороне, Гаэтано Беренштадта, Маттео Сассано (Маттеуччо), Никола Гримальди (Николино) и Гаэтано Майорано (Каффарелли).

Спецификой капеллы времен вице-королевства являются частые концерты за пределами дворца. Королевская капелла со времен Людовика XIV служит местом ежедневных молитв и, стало быть, обязана следовать за монархом из Версаля в Фонтенбло или Сен-Жермен, в Неаполе она также достаточно мобильна: ее певцы и музыканты могут принимать участие в самых важных религиозных торжествах по всему городу. Вице-короли видят в этом неплохой способ поработать на образ и авторитет власти в глазах са-

мой обездоленной части населения, непременных участников подобных празднеств. В отдельные годы музыканты капеллы более тридцати раз выступают по торжественным поводам в различных храмах города при большом стечении народа. Подобная практика очень напоминает тридцать девять обязательных в Венеции церковных праздников с участием лучших музыкантов и певцов, цементирующих своим искусством чувство единения и гордости горожан.

Экономные поначалу австрийские вице-короли со временем начинают понимать, что музыкальное учреждение столь высокого ранга разовым или регулярным участием во всякого рода пышных празднествах выступает лучшим пропагандистом действующих властей. Им приходится раскошеливаться, нанимая новых артистов, однако порядок выплат денежных вознаграждений не становится при этом менее хаотичным. Если в 1708 году в концертах участвует 30 музыкантов, то в 1722 — 46, а к моменту падения вице-королевства их уже более пятидесяти. Эти цифры отнюдь не свидетельство процветания, ибо многочисленные документы тех лет свидетельствуют о дефиците средств и голосов в капелле, против чего в последние годы жизни активно выступал Скарлатти. Однако в силу сбивчивости документальных свидетельств можно лишь предполагать, что большую часть участников подобных выходов составляют музыканты вне штата, то есть самая дешевая рабочая сила, а их принадлежность к капелле используется как приманка. Именно так происходит

с одним из самых именитых «внештатников» последних лет австрийского правления Джованни Баттистой Перголези; в 1732 году он подает заявление, где уточняет, «что желает поступить в Королевскую капеллу в качестве исполнителя за штатом и просит <Его> Высочество отдать необходимые распоряжения для его зачисления в группу внештатных исполнителей, что будет расценено им как божья милость»¹⁰⁷. Кроме него на это место претендуют еще два кандидата. Каждое заявление о приеме выносится на рассмотрение двух штатных исполнителей с обязательством высказать мнение о достоинствах соискателя: заявление Перголези на должность органиста рассматривается архилютнистом и контрабасистом. К тому времени он уже занимался сочинительством, которое по окончании консерватории не раз приносило ему заслуженный успех. Как видно из отчета, составленного графом Стелла, это обстоятельство не ускользает от внимания обоих экзаменаторов: «Третий <кандидат> по имени Джованни Баттиста Перголези по имеющимся сведениям слышит умелым и многообещающим сочинителем музыки; им создано уже немало произведений, а его опера, недавно поставленная в театре Фьорентини, удостоилась бурной овации*»; к тому же Королев-

* Речь о музыкальной комедии на неаполитанском языке *Il Frate 'nnamorato* («Влюбленный лжец»), поставленной годом ранее, 21 сентября, и считающейся одним из лучших творений Перголези.

ская капелла испытывает нужду в людях, способных создавать музыку в современном вкусе; исходя из всего этого, я бы посчитал его достойным благорасположения Вашего Высочества, чтобы поступить в Королевскую капеллу в качестве внештатного органиста с обязательством участвовать в ее выступлениях <мессы, торжественные церемонии. — П. Б.> всякий раз, когда капельмейстер считает нужным привлечь его на замену другому исполнителю»¹⁰⁸.

В конечном итоге Перголези принимают, как, впрочем, и двух других кандидатов. Намерения юного сочинителя очевидны. Место в королевской капелле на подобных условиях не способно принести ему денежного достатка, однако в свои 22 года он отлично понимает, что оно сулит ему признание, столь необходимое для дальнейшего роста. Само собой разумеется, что за четыре остающихся ему года жизни имя Перголези крайне редко будет упоминаться в архивах капеллы.

В 1734 году, через два года после этого назначения, австрийцы уходят, уступив место Карлу Бурбону. Самое удивительное, что принц, которому уготована роль благородного покровителя искусств, вынужден начать этот путь с сокращения штата капеллы. После долгих лет управления на глазок, протекционизма и бессистемного финансирования он затевает глубокие преобразования. К тому времени капелла привыкла жить ни шатко ни валко: музыканты частенько пропускают службы, пунктуальность и увлеченность явно не в чести... В 1737 году,

в год смерти главного капельмейстера Манчини, в силу вступает новый регламент. По сути, он устанавливает более жесткие правила поведения для артистов, обязанных отныне присутствовать на рабочем месте под угрозой штрафа в десять карлино для певцов и пять для музыкантов за немотивированное отсутствие («неисполнение обязанностей»). К тому же взгляд нового короля на свою капеллу в корне отличается от видения предшественников. Если ранее музыкантам и певцам позволялось в отдельные годы до тридцати раз участвовать в концертах по всему городу, то теперь это можно делать не более четырех раз в год по преимуществу в капелле сокровищницы Святого Януария. Таким образом, он замыкает капеллу на жизнь дворца, делая ее предметом гордости в глазах гостей. Подобный разворот находится целиком в русле его политики, направленной на расширение и украшательство своей резиденции с тем, чтобы расположенные там культурные учреждения (новый театр Сан Карло и обновленная королевская капелла), а также спектакли дворцового театра отражали величие новой династии.

После смерти Манчини королю предстоит провести назначение на ключевые посты. На место главы капеллы претендуют двенадцать кандидатов. Это еще одно доказательство его привлекательности вопреки скромному денежному содержанию, особенно в условиях монархии Бурбонов. Пятеро из претендентов — выдающиеся музыканты того времени: Сарро, Лео, Фео, де Майо и Венециано. В конечном

итоге 3 октября место главного капельмейстера достается Доменико Сарро, ему поручено и написание оперы по случаю открытия Сан Карло 4 ноября того же года. Лео получает место вице-капельмейстера, а де Майо — его заместителя. Следуя примеру Людовика XIV, Карл лично вникает в мельчайшие детали музыкальной жизни капеллы, считая ее неотъемлемой частью своего имиджа. Им лично принимается решение о замене старого органа на новый. По итогам конкурса выбор падает на мастера-органиста Томазо Де Мартино. По конкурсу изготавливаются не только трубы и детали механизма, но и деревянная обшивка с золоченым декором. Как и в Сан Карло, быстрота и качество работ новых властей поражают воображение: так, конкурс на изготовление труб проходит в 1734 году, а в 1735 году заказ уже выполнен, далее следует конкурс на отделку корпуса, а в 1737 году инструмент уже полностью готов. Учитывая внимание короля к любой мелочи, а также полную смену имиджа капеллы, можно только представить, каким почетом пользуется отныне каждый из ее певцов и музыкантов.

С наименьшей заинтересованностью король принимает участие в поисках замены кастрату Маттео Сассано, «неаполитанскому соловью», чье непревзойденное мастерство лирического исполнителя долгое время составляло славу королевской капеллы. Разве не поговаривали тогда, что по голосу его до последних дней принимали за юношу? После его кончины на семидесятом году жизни в октябре 1737 года

король принимает решение в духе своих реформ и укрепления финансовой дисциплины: 30 дукатов ставки умершего кастрата делятся поровну на четырех новых исполнителей. На службу принимают также двух новых сопранистов (Доменико Флора и Никола Риджинелла) с окладом по восемь дукатов, а еще двух теноров (Гаэтано Линоцци и Никола Де Маджистрис), каждого на ставку в семь дукатов. Если подобный выбор и не приводит на этот раз к сокращению штата, то он и не требует увеличения дворцовых расходов. За четверть века нового правления через капеллу пройдет немало великих имен, начиная с кастрата Каффарелли, блистающего одновременно в Сан Карло и капелле Святого Януария. Шаг за шагом королевская капелла при Карле Бурбоне обретает новый блеск: он работает на милый сердцу монарха образ богатого и процветающего королевства. Этому же способствуют и роскошные постановки Сан Карло, и европейское признание всех четырех консерваторий Неаполя.

Четыре консерватории и формирование музыкальных элит

Прежде чем засиять на поприще оперы или духовной музыки, а потом разлететься по всей Европе, многие музыканты XVIII века получили сходное музыкальное образование в Неаполе. Все его четыре консерватории с предыдущего столетия пользовались заслуженным признанием в области подготовки вокалистов и музыкантов.

Поначалу напрашивается параллель с четырьмя *ospedali* (сиротскими домами) Венеции, которые в эпоху Вивальди считались главными поставщиками лучших музыкальных исполнителей. Однако они в корне разнятся по масштабам. Четыре приюта *Séré-nissime* (Светлейшей) принимали только бедных либо осиротевших девочек; там из них готовили выдающихся исполнительниц, которым рукоплескали как сами венецианцы, так и гости.

Основная проблема состояла в том, что им запрещалось покидать стены своего *ospedale*, где они пели, будучи скрыты от посторонних глаз специальной решеткой, а по достижении совершеннолетия у них не было возможности продолжить сценическую карьеру: они либо пожизненно оставались в стенах приюта, либо уходили в монастырь; еще они могли выйти

замуж, тем самым добровольно отрекаясь от музыкального поприща. Подобная практика нанесла существенный урон Венеции: город был лишен как возможности опереться на выращенные у себя оперные таланты, так и предложить их на сторону, что мало-помалу сдвинуло его на обочину музыкальных веяний в Европе, а с 20-х годов XVIII века открыло двери для репертуарной и исполнительской экспансии Неаполя.

В партенопейской столице все иначе. При подготовке музыкантов внимание там будет уделяться прежде всего мальчикам, по большей части сиротам либо неимущим, чтобы воспитать из них лучших кастратов, сочинителей или инструменталистов. Если и можно всерьез говорить о неаполитанской школе (многозначный термин, к которому мы еще вернемся), то применительно лишь к общей для всех формовочной массе, из которой получились Фаринелли и Каффарелли, Порпора и Перголези, Паизиелло и Чимароза, и это лишь несколько выдающихся имен XVIII века. К качеству подготовки (которая мало чем отличалась от четырех *ospedali* Венеции) добавилось еще воспитание бойцовских качеств и «миссионерских» устремлений: наряду с прекрасной подготовкой, именно это позволяло вчерашним ученикам становиться первоклассными музыкантами, готовыми отправиться на покорение Европы.

В «Истории кастратов» мы уже затрагивали тему неаполитанских консерваторий и принципов их ра-

боты, взглянув на них глазами самих малолетних воспитанников.

Разбор архивов нынешней консерватории *San Pietro a Majella* (Сан Пьетро а Майелла) в начале 2000 года, появление ряда новых документов и результаты последних исследований дают возможность немного иначе взглянуть на учебные заведения, которые в XVIII веке составляли славу Неаполя.

1) Здания и организация жизни: несколько общих замечаний

Если хорошенько подготовиться к пешей прогулке по Неаполю, то найти три из четырех консерваторий или, скорее, то, что дошло от них до наших дней, не составит большого труда. В нескольких сотнях метров от королевского дворца и Капель Нуово на правой стороне виа Медина и сегодня виден строгий и изящный, желтый с белым фасад церкви *Pietà dei Turchini* (Пьета деи Туркини)*.

Гармонично сочетаясь сегодня с расположенным перед нею фонтаном Нептуна, ранее она находилась в окружении не существующих ныне зданий**, чьи

* Это название не имеет никакого отношения к «туркам», оно обязано своим появлением насыщенно синему цвету (*turchino*) сутан, которые носили мальчики этой консерватории.

** Сегодня это номера 13, 17 и 21, а также уцелевшая задняя стена, выходящая на улицу Сан Бартоломео, под номером 63.

фасады выходили как на эту улицу, так и на ту, что за ними, где некогда стоял театр Сан Бартоломео, разобранный одновременно со строительством Сан Карло.

Если пройти чуть дальше к сердцу старого Неаполя, в квартал *Spaccanapoli*, то напротив монастырской церкви филиппинцев (Джироламини) можно увидеть сильно пострадавший от времени фасад капеллы консерватории *I Poveri di Gesù Cristo* (Повери ди Джезу Кристо), а также входную дверь, над которой слева еще видна надпись на латыни: за ее порогом открывается коридор, ведущий на центральный двор бывшей консерватории с огромной пальмой посередине, частично принадлежащий сегодня сестрам матери Терезы. Пройдя чуть дальше по улице вдоль внушительной стены цитадели *Castel Capuano* (Кастель Капуано), слева по центру большого белого здания можно увидеть величественный портал серого гранита в стиле XVII века: раньше он служил входом в консерваторию *Sant' Onofrio a Capuana* (Сант' Онофрио а Капуана), а теперь там располагается комиссариат полиции. До наших дней не сохранилась лишь одна из них, *Santa Maria di Loreto* (Санта Мария ди Лорето), которая некогда располагалась между *piazza Mercato* (пьяцца Меркато) и портом*. Если не принимать ее в расчет, то можно лишь порадоваться, что Неаполь дошел до наших дней с минимальными потерями и сегодня за каж-

* На уровне домов под номерами с 79 по 88 вдоль нынешней *via Amerigo Vespucci* (виа Америкго Веспуччи).

дым углом в нем открываются целые пласты истории, даруя счастливую возможность с головой погрузиться в будни эпохи барокко.

Три из четырех консерваторий были самостоятельны и управлялись гражданскими лицами, хотя внутренний распорядок был выстроен там по жесткому церковному канону. Только консерватория Повери ди Джезу Кристо находилась в ведении епископата и, возможно, из-за недостатка средств и скверного управления влачила жалкое существование: вплоть до вынужденного закрытия в 1743 году ее то и дело сотрясали бунты воспитанников. Особым статусом этого заведения, преобразованного позже в духовную семинарию, объясняется и тот факт, что его архивы находятся сегодня в ведении архиепархии Неаполя, в то время как трех остальных — нынешней консерватории Сан Пьетро а Майелла.

Появление всех этих заведений относится к XVI веку, когда голод, нищета и частые землетрясения вынудили знать и монашеские ордена взять на себя заботу о защите и призрании малолетних сирот и нищих. О музыке в те времена никто и не помышлял. В первую очередь надо было спасти подрастающее поколение от голода, проституции, болезней и вымирания. Мысль о том, чтобы обучать детей музыке во благо запросам набирающей силу Церкви, появилась лишь в XVII веке: как в Риме, так и в других крупных городах Апеннинского полуострова начинали сказываться последствия католической Контрреформации, что влекло за собой резкое увеличение спроса

на таланты, а церковные торжества начинали приобретать особую торжественность, немыслимую без музыкального сопровождения. К концу XVII века консерватории превратились в настоящие кузницы музыкальных дарований, которым предстояло озарить своим искусством весь следующий век, а также подготовить себе достойную смену. Именно в ту пору ко всем четырем консерваториям пришло признание. Состоятельные семьи также могли пользоваться их услугами, так как в каждой из них были специальные платные места. Англичанин Самюэль Шарп в период регентства Тануччи внимательно приглядывается к музыкальной жизни Неаполя и вовлеченности в нее родовитой знати: «Возникает естественный вопрос: каким образом Италии удастся поставлять выдающихся музыкантов для всей Европы. Могу лишь отметить, что в церквях и капеллах там звучит столько музыки, что вокруг нее кормится бесчисленное множество исполнителей. Торговля там не в почете, от черной работы все бегут, поэтому родители охотно отдают детей учиться музыке, даже если это и не сулит хороших заработков; к тому же в консерваториях или домах призрения образование практически бесплатно, а многие сотни молодых людей обучаются ей именно там»¹⁰⁹.

Имеющиеся в нашем распоряжении документы при всей их ограниченности служат настоящим кладезем сведений о финансовом состоянии и повседневной жизни этих учреждений. Главной заботой управляющих, от которых в наибольшей степени

зависит судьба заведения, а также ректоров, которые руководят на местах, во все времена является вопрос выживания: на них лежит забота о питании и обучении сотен и сотен воспитанников, приходящих туда в восьмилетнем возрасте и проводящих в стенах консерватории по меньшей мере восемь, а порой десять или двенадцать лет. В отличие от своих нынешних собратьев, живущих за государственный счет и проводящих ограниченный набор слушателей, консерватории того времени уповают больше на меценатов и собственную изворотливость.

Разумеется, основная роль принадлежит знатым неаполитанским семействам, так как именно они выступают главными покровителями. Одни дают деньги из чистой любви к музыке, желая поддержать тех, кто там работает. Это меценатство по велению души порой в форме безвозмездного дара после чьей-то кончины, что, впрочем, случалось нечасто. Для многих представителей знати или богатых горожан за этим кроется корыстный интерес: подобные пожертвования, вкупе с молитвами и заупокойными мессами учеников *ad vitam aeternam*, позволяют надеяться на посмертное отпущение грехов. Считается, что с приближением старости такими поступками можно спасти душу, погрязшую в грехах молодости. Так, некий Франческо Арматриче в завещании от 1709 года поручает нотариусу заказывать заупокойные мессы исключительно в большой ризнице «по три карлино за каждую». Далее нотариус уточняет, что его доверитель завещает

все свои сбережения «досточтимой консерватории Повери ди Джезу Кристо родного города, которых, по его заверениям, должно хватить, чтобы во веки веков семь раз в году заказывать мессу за упокой души усопшего»¹¹⁰. Завещания в пользу консерватории порой больше напоминают завуалированную сделку. А неаполитанец Симон дела Маника указывает в завещании, что оставляет состояние сыну Джованни, но «в случае смерти Джованни при отсутствии у него собственных законнорожденных детей он хочет, чтобы 6 тысяч <дукатов> из завещанной суммы отошли Благочестивым школам герцогини и консерватории Повери ди Джезу Кристо, по три тысячи каждой, при условии, что там по разу в год во веки веков будут служить мессу за упокой его души»¹¹¹.

Такого рода дары перепадает не каждой консерватории, поэтому среди них возникает своего рода иерархия. Едва ли не главную роль в этом играет местоположение. Те, что соседствуют с королевским дворцом и портом, Пьета деи Туркини и Санта Мария ди Лорето, находятся в богатых, бурлящих жизнью кварталах, где обитает большинство благотворителей; даров и пожертвований на их долю выпадает куда больше, чем на две другие, расположенные по соседству со Спакканаполи. В любом случае, Пьета деи Туркини в те времена слывет самой богатой: ее благосостояние во многом обусловлено тесными связями с королевским дворцом и театром Сан Карло. К тому же она расположена в квартале преуспевающих торговцев и ремесленников, гораз-

до легче расстающихся с деньгами: и вот уже она обрастает недвижимостью в виде жилых домов и торговых лавок. Дополнительные доходы от арендаторов и нанимателей в первой половине XVIII века выглядят весьма впечатляюще, во второй снижаются, но несущественно¹¹². Подобные вложения дозволены и другим консерваториям, однако в силу скромных доходов, местоположения и нередких экономических потрясений они куда менее значимы. Различия в уровне благосостояния очевидны для всех: если пальма первенства безусловно принадлежит Туркини, то беднейшей — и вовсе не в силу игры слов — считается Повери ди Джезу Кристо (Христовых нищих), где воспитанникам живется труднее всего и где они бунтуют чаще всего.

Колоссальное «торжище веры» главенствует на всех уровнях: это основная точка приложения сил и главный источник доходов для всех четырех заведений. Бухгалтерские книги любой из них пестрят в основном записями об участии учеников в бесчисленных церковных службах: «22 дуката, — записано в одной из них, — выплачены господину управителю королевской консерватории Сант' Онофрио а Капуана за музыкальное сопровождение, участие в процессии, погребение и содействие, оказанные группой детей из его заведения»¹¹³. На самом деле сборы за участие *figlioli* (учеников) поступают из пяти основных источников: заказные мессы в церквях либо часовнях знатных особняков (они могут быть двух видов: «календарные», так как повторяются

еженедельно или ежегодно, и «заявочные», зависящие от разовых заказов); похороны (*esequie*), куда по воле семьи усопшего приглашаются маленькие музыканты или певцы; паранца (*paranze*)*, участие в процессии, где требуется музыкальное сопровождение по просьбе прихода, монастыря или братии; и, наконец, поддержка (*assistenza*) переодетыми в ангелов кастратами во время причащения умирающего или у его одра.

Не надо забывать, что консерватория — это не монастырь, и в ней занимаются не только духовной, но и светской музыкой. Нередко можно встретить упоминание о выплатах за музыкальное сопровождение, никак не связанное с церковью, как, к примеру, в документе из Сант' Онофрио, где говорится о двадцати дукатах, заработанных «десятью учениками во время карнавала за исполнение музыки на колесницах»¹¹⁴. В каждой строке бухгалтерской книги указывается сумма и основание для ее выплаты: «похороны с шестью херувимами», *assistenza* си-

* Паранца — в неаполитанской фольклорной традиции группа людей, выстроенная полукругом с руководителем в центре; сопровождает один из наиболее известных в Италии праздников, праздник лилий, Феста деи Джильи, отмечаемый ежегодно в июне. Он посвящен святому Паолино, покровителю Нолы (провинция Неаполь). Широко известна торжественная процессия, во время которой проносят восемь огромных деревянных статуй, каждая высотой около 25 метров, называемых Джильи (Лилии). *Примеч. пер.*

лами четырех учеников», «месса в женском монастыре», «три *paranze* по шесть херувимов»¹¹⁵.

К такого рода поступлениям добавляются и более регулярные. Это плата за *convittori*, учеников, поступающих только ради музыкального образования. Среди них нет ни сирых, ни голодных, поэтому немалые деньги за них вносятся исправно; заведению выгодно держать какое-то количество платных мест, причем стоимость их зависит от места проживания учеников. В Туркини — 60 дукатов в год* для иностранцев, 40 дукатов для подданных королевства и 30 для детей из Неаполя. В Сант' Онофрио тарифы чуть ниже и колеблются для неаполитанцев от 20 до 30 дукатов (ниже 20 они могут опуститься лишь в особых случаях). В Повери это стоит 25 дукатов.

Отметим, что годовые 60 дукатов за «иностранца» по тем временам равняются двухгодичной зарплате ректора и лишь немного не дотягивают до 96 дукатов годового содержания капельмейстера Лоренцо Фаго¹¹⁶. Разумеется, в том, что касается питания и условий проживания, учащиеся за плату пользуются особым статусом. Так было и с Перголези, который в 1726 году под именем Ези (название

* Напомним, что об объединенной Италии тогда еще нет и речи, поэтому, наряду с немцем и французом, иностранцем считается и венецианец и римлянин. Скажем, в XVIII в. в Пьета деи Туркини, наряду с учениками со всего Апеннинского полуострова, обучаются также выходцы из Франции, Мальты, России, Баварии и Португалии.

его родного города в провинции Марке) поступает в Повери ди Джезу Кристо. Он родился в 1710 году в достаточно состоятельной семье искусного агронома и получил денежное вспомоществование (сегодня бы сказали «стипендию») от местного маркиза Кардолло Мариа Пьянетти, позволившее ему успешно отучиться в Неаполе. Довольно распространенный по тем временам ход, показывающий, насколько важным для музыкально одаренного ребенка считается обучение в неаполитанской консерватории, как это и сделал уроженец папских владений Перголези.

Рядом с весьма красноречивым для понимания консерваторской жизни приходом мы видим и расходы, впрочем самые насущные. Такого рода заведениям нужны продукты, одежда и прочие необходимые вещи. Так, в одной строке мы видим закупку нескольких упаковок сыров, в другой — деревянных столов для столовой или партии нижнего белья для неимущих учеников. В целом траты весьма скромны и с лихвой перекрываются пусть и не высоким, но вполне достаточным приходом, который начинает убывать лишь после 1760 года, когда три оставшиеся к тому времени консерватории ощущают нарастающие проблемы в экономике. Резкий рост цен на товары первой необходимости после голодного 1764 года становится роковым для всех: только в Пьета деи Туркини годовые расходы на питание вырастают с 800 дукатов на начало 1760 года до 1300 дукатов с 1762 по 1767 год. Вопреки столь чувствительному

скачку, куда более губительному для действующих на тот день соперников, Туркини удастся остаться на плаву: не урезая зарплат персонала, что говорит о финансовой устойчивости, там идут по пути увеличения мест для *convittori* в ущерб *figlioli*, наращивая тем самым денежные поступления.

2) Повседневная жизнь маленького кастрата Джованни Пеллегрини*

Джованни был выходцем из Луки, где, судя по всему, в возрасте от 8 до 10 лет его прооперировали, а затем по совету учителя музыки отправили учиться в Неаполь, где лучше знают, что делать с такими мальчиками. Под чью-то диктовку он написал письмо управляющему Пьета деи Туркини с просьбой о зачислении: «Джованни Франческо Пеллегрини, евнух из Лакки, верный слуга Вашей Достославной Светлости, *contralto*, желая продолжить обучение музыке, смиренно просит о зачислении в королев-

* Эти страницы — не плод вымысла, они рассказывают о будничной жизни маленького кастрата, одного из реальных учеников Пьета деи Туркини. Его имя, как и заявление на поступление, взяты из сохранившегося в архивах журнала. Все заметки о жизни в стенах консерватории так или иначе соответствуют регламенту и статуту этого учебного заведения на 1746 и 1759 гг. (см. перечень источников в конце книги) и подтверждаются другими архивными документами эпохи Карла Бурбона.

скую консерваторию Пьета деи Туркини». В документе ничего не говорится о материальном и финансовом положении семьи, однако понятно, что он сирота либо по отцу, либо по матери, поэтому вполне может быть принят как *figlioli*. В 40-е годы XVIII века Пьета как раз испытывает недостаток в маленьких кастратах, поэтому заявление рассматривается без задержек и капельмейстер Леонардо Лео тут же проводит прослушивание. С точки зрения срока жизни голоса кастрация ничего не гарантирует, однако маэстро удовлетворен: тембр он находит вполне устоявшимся, а голосовой диапазон позволяет претенденту совершенствоваться дальше. Вскоре Джованни принимают, и теперь ему предстоит восемь лет жизни в стенах консерватории.

Уже на следующий день его отводят к парикмахеру, чтобы тот постриг его наголо; впредь эта процедура станет ежемесячной, так что прощай надежда на тупей, припудренный кипрским порошком, как у богатых мальчиков, которых он порой встречает на улице. С первого дня он понемногу начинает осваиваться с лабиринтом внутренних помещений, расположенных в разных зданиях как со стороны собора, так и тех, что выходят на улицу Сан Бартоломео. К столовым, учебным классам, нотным библиотекам, чуланам для дров, угля и провизии стоит добавить дворики, сады и бесчисленные лестницы. На втором этаже три комнаты служат квартирой ректора, а на третьем, по соседству с молельной, проживают вице-ректор и ризничий. Неподалеку находятся

три спальни: для старших, для младших и для кастратов, где зимой чуть лучше топят, чтобы не застудить их после операции. Там ему показали кровать и рассказали об основных правилах поведения: строгий запрет спать или покидать помещение по естественной нужде без спальной рубашки или нательного белья, так как, уточняется далее: «помимо того, что это верх непристойности, это еще и тяжкий грех в глазах вездесущего и всеведущего Господа нашего». Запрещается также спать по двое в кровати, вступать в разговоры с соседями, или, паче чаяния, иметь при себе оружие. Именно поэтому светильник горит всю ночь, а двери держат закрытыми. За мелкие нарушения будут наказывать пятидневкой на хлебе и воде, а за более серьезные проступки — месяцем под замком во внутренней тюрьме.

Днем позже проходит наконец торжественная церемония посвящения, обязательная для каждого новичка. Джованни, стоя на коленях перед престолом Богородицы, получает комплект традиционной одежды, в которую облачается с помощью двух служек после благословения капеллана; остальные ученики при этом хором затягивают *Veni Creator**.

Это «скромное и достойное» одеяние состоит из синих сутаны и пояса (того самого цвета *turchino*), белого стихаря, черной шляпы, черных ботинок,

* «Приди, Дух животворящий» (лат.) — католический гимн.
Примеч. пер.

а также синих или белых носков. Потом Джованни, выполняя напутствие ризничего, произносит на коленях несколько молитв во славу Девы Марии, после чего вместе со всеми затягивает 132-й псалом царя Давида *Esse quam bonum* («Сколь хорошо и радостно братьям жить в единении») и преклоняет голову для благословения.

После этого наступают долгие годы общинной жизни, разлинованной, как нотная бумага, и состоящей сплошь из учебы и молитв, так как понятия «отдых» и «развлечение» там попросту отсутствуют. Джованни понимает, что это неизбежная плата за шанс стать однажды новым Фаринелли или Каффарелли или, на худой конец, оказаться на вторых ролях в опере или получить место *contralto* в папском хоре. Он также знает, что из него тут сделают не просто музыканта, но образованного человека, на что у себя в Тоскане он не смел бы надеяться. Ключом к этому в Пьета считаются две науки: латинская грамматика и музыка, которые, как ему сказали, «помогут изгнать из головы мрак невежества и обрести почет и уважение равных». Праздность есть главный враг *conservatorista*, вбивается ему в голову со всех сторон, а четкий ритм будней служит тому наилучшим подтверждением.

После зимнего подъема в 6.30 и летнего в 4.45 Джованни спрыгивает с кровати; дослушав соседей, вся спальня затягивает *Laudate Pueri Dominum* («Хвалите Господа во святых Его»); за это время он должен аккуратно одеться, умыть лицо и руки. Потом,

выстроившись парами, все идут в церковь на утреннюю молитву и следующую за ней обязательную мессу, которые можно пропустить только по болезни. Далее следует скудный завтрак и начинается первый двухчасовой урок латинской грамматики, а за ним — музыка. Все книги выдаются на руки администрацией, так как детям их просто не на что купить. Для лучшей организации занятий ученики делятся на подгруппы, таким образом, когда одна идет на занятия грамматикой, вторая занимается музыкой; на занятиях по латыни класс делится на три группы в зависимости от уровня подготовки. Грамматика чередуется порой с географией и естественными науками. После небольшого перерыва группы меняются местами (грамматика или музыка) и продолжают занятия.

Наступает время обеда. Каждая группа строится и организованно идет в трапезную: первыми туда входят младшие, за ними кастраты, потом уже средние и старшие. Скрестив руки, все замирают в ожидании сигнала ректора. Затем в полной тишине принимаются за еду под чтение вслух из жития святых или Священного Писания. И вот — блаженная минута, Джованни может на полчаса расслабиться, поболтать и порезвиться с товарищами по спальне, контакты с детьми из других спален запрещены; потом общая сиеста; в жаркие месяцы она обязательна для всех, а зимой может быть более короткой и по желанию: зимой Джованни и другим маленьким евнухам на время сиесты позволено занимать самую теплую

спальню младших учеников. Но вот благодатная пауза позади, зритель подает сигнал, и все строем отправляются на послеобеденные занятия по чтению, письму, основам веры, а следом еще на один урок музыки; он может проходить в форме групповых занятий, где ученики готовят концертные программы, вокальные или инструментальные номера. Если из-за отсутствия преподавателя занятие отменяется, то положено вернуться в спальню и молча заниматься самостоятельно.

Главное в Пьета, конечно, музыка, позволяющая ученикам лучше узнать друг друга, дважды или трижды в неделю эти занятия проводит сам капельмейстер. Еще три преподавателя занимаются с учениками пением, игрой на струнных и духовых инструментах. В первые годы основная часть времени отводится на сольфеджио с бесконечным повторением одних и тех же упражнений. На занятиях с юными кастратами особое внимание уделяется мастерству дыхания: опираясь на возможности более развитой грудной клетки, их терпеливо обучают глубине вдоха и максимально растянутому выдоху, используя для этого специальные упражнения и корректируя исполнение. Цель — приблизиться к уровню выдающихся мастеров того времени: Фаринелли способен на одном вдохе пропеть 250 нот или несколько десятков секунд держать чистый звук... что для слушателя кажется вечностью! Два года сольфеджио позади, и теперь занятия становятся куда более разнообразными: сольное или групповое пение с музыкальным

сопровождением или без него; углубленные занятия инструментом либо вокалом под руководством мастера или *mastricello* (младшего преподавателя). Вскоре после поступления Джованни уже знал, что первые *mastricello* появились в Санта Мария ди Лорето и лишь потом этот опыт был взят на вооружение в других консерваториях. Капельмейстеру не хватает времени на каждодневные занятия, поэтому он проводит их лишь со старшими и наиболее одаренными учениками, поручая им самостоятельно повторить свой урок для остальных. Если в число таких ассистентов попадают учащиеся за плату, то для них отменяют (либо значительно снижают) сумму взносов. Такого рода поэтапное обучение стало одной из сильных сторон неаполитанских консерваторий, способствуя взаимопониманию новичков со старшими учениками. Преподавателям случается обмениваться подопечными, чтобы маленький певец мог, к примеру, поработать со струнной группой, а флейтист — подыграть кастрату. По окончании занятий наступает время обязательной самоподготовки: два часа летом и три зимой. В этот момент особенно остро ощущается недостаток помещений. В консерватории обучается от 80 до 150 воспитанников, поэтому там физически невозможно уединиться. По правилам эти занятия разрешены даже в спальнях, однако царящая там какофония вынуждает учеников искать какой-нибудь уголок, закуток, лестничную площадку или даже несколько ступенек на лестнице, лишь бы хоть как-то скрыться от дру-

гих и услышать себя, что, впрочем, практически невозможно. По мнению некоторых очевидцев, подобная разноголосица противоречит самому понятию музыки, другие же, напротив, утверждают, что вынужденная сосредоточенность на собственном голосе или звуке своего инструмента в общем хаосе прекрасно оттачивает слух.

Ужин мало чем отличается от обеда. Вне зависимости от меню порция Джованни всегда невелика, ибо изо дня в день ему внушают, что есть надо для «здоровья тела», а не на «радость ненасытной утробе». Он привык к завистливым взглядам соседей в свою тарелку, так как маленьких кастратов кормят чуть лучше остальных: хрупкое здоровье вкупе с возлагаемыми на их голоса надеждами вынуждают учреждение проявлять к ним повышенную заботу, поэтому время от времени им перепадает то лишнее яйцо, то кусок курицы или рыбы, а то и легкий супчик. А еще «платники» с недоступным для остальных дополнительным куском хлеба и графином столового вина на столе! Чтобы вытерпеть шутки и издевки «нормальных» сверстников, Джованни нужна железная выдержка, хотя те лишь вторят администрации, разделяющей учеников на *integri* и *non integri*, то есть «целых» и нет. С первого же дня в любом журнале, в любом списке присутствующих рядом с его именем обязательно стоит пометка *euniso* (евнух) или *scogliato* (скопец, «без я...»). Весь распорядок дня от спальни до столовой лишь подчеркивает эту разницу.

Получасовой перерыв после ужина ненадолго возвращает детям веселье и беззаботность. При хорошей погоде можно погонять мяч, поиграть в кости или жмурки во дворе. В эти моменты маленькие ученики вновь становятся детьми. Остаток вечера проходит в часовне за покаянием, литаниями и молитвами. Спать ложатся зимой в десять, а летом в половине двенадцатого.

Для Джованни, как и большинства его друзей, тягостнее всего конец недели. *Convittori* в эти дни разрешено покидать стены консерватории, чтобы побывать дома (оставаться там на ночь запрещено), встретиться с друзьями, не помышляя при этом зайти в трактир или другое непотребное место. *Figlioli* не имеют права выходить на улицу, кроме случаев, когда их отправляют на мессу, похороны или для участия в процессии. По субботам распорядок дня меняется: утром занятия идут как обычно, а время после обеда и сиесты отводится на христианское вероучение по катехизису, напечатанному по заказу архиепископа Неаполя, который страница за страницей надлежит заучивать наизусть. В этот день можно исповедаться, так как по регламенту это положено делать каждые две недели. В воскресенье занятий, естественно, нет, зато его течение строго регламентировано церковными службами.

Незыблемость и однообразие установленного распорядка могут быть нарушены лишь санкционированными выходами в город, во время которых *figliolo*

Джованни будет работать во славу консерватории. Вместе с друзьями они то и дело подбегают к доске объявлений в надежде увидеть свои имена в списке участников того или иного мероприятия. Каждое из них с указанием вида, места проведения и сумм, уплаченных заказчиками, заносится в специальную книгу. Джованни знает, что переодетых ангелами кастратов и малышей больше всего заказывают на ненавистные ему ночные бдения подле покойника, где ему приходится бывать чаще других: у прихожан, знатных семейств и устроителей массовых торжеств на сопранистов и контральтистов особый спрос из-за их чистого, нежного голоса, неподвластного времени. Самое заветное желание детей — сыграть или спеть на карнавале, стоя на одной из колесниц, медленно плывущих по виа Тоledo к королевскому дворцу. А вот в последние дни карнавала, славящиеся, как поговаривали, особым бесстыдством, выходы в город категорически запрещены. Он знает, что, когда подрастет, его могут позвать в Сан Карло спеть в хоре или в оперной массовке, потому что у консерватории давние связи с лучшим в Неаполе театром. А пока ему нравится петь у ног статуи Девы Марии в составе пышной процессии, а еще лучше — на закрытом концерте где-нибудь в дворцовой зале на побережье.

Любая дозволенная отлучка куда лучше жесткого рабочего распорядка. К выходу готовятся заранее, в музыкальном классе *maestro* собирает всю группу

на генеральную репетицию, где каждый работает над своей партией. Одиночные выходы строго запрещены. *Figliolo* имеет право выйти за ворота только в паре с незнакомым ему учеником; в случае если один вздумает сбежать или нарушить правила, второй должен остановить его или немедленно известить руководство. Иногда поступает заявка на *paranza*, тогда собирают, как правило, целую дюжину учащих: органиста, четырех вокалистов, четырех скрипачей, виолончелиста, трубача и гобоиста. По просьбе общины численность группы может достигать двадцати пяти человек. До места эта многочисленная оживленная процессия добирается самостоятельно под снисходительным присмотром старшего — шестнадцатилетнего ученика, которого всем предписано слушаться. Добравшись до нужной церкви или монастыря и наскоро помолившись, дети поступают в распоряжение заказчика; кто-то начинает настраивать скрипку, кто-то расчехляет флейту, кто-то пробует голос; командует всеми местный капеллан или музыкальный руководитель: дурачиться и покидать здание без его разрешения запрещено. Если событие проходит за пределами Неаполя, то консерватория обязана доставить детей на место или снабдить их деньгами на дорогу. Подобные выходы больше всего любят из-за подарков и подношений после выступления. За хорошую работу община или члены семьи нередко одаривают детей сладостями или деньгами. Как правило, все делится по-братски,

на всех, за исключением подарков, врученных кому-то из участников лично за яркое инструментальное или вокальное соло. Каждый такой выход — это особый момент, позволяющий ощутить биение сердца Неаполя, поближе узнать товарищей и, что ни говори, на время улизнуть от консерваторской муштры. А еще это возможность встретиться, а порой и слегка потолкаться с *figlioli* из других консерваторий, также идущих по заданию и которых легко распознать по цвету одежды: красная сутана и синий стихарь у Повери ди Джезу Кристо, белая сутана и бежевый стихарь у мальчиков из Сант' Онофрио; а если вдалеке мелькнуло белое пятно, то это точно кто-то из Лорето! Внутренний регламент строгонастрого запрещает вступать в разговоры с *figlioli* из других учебных заведений, однако разве можно удержаться и не отпустить в их адрес пару *lazzi* (шутки) или весело позубоскалить. Чем строже регламент, тем слаще его нарушить!

За год Джованни успевает освоиться в этом замкнутом мирке, построенном больше на обязательствах и запретах, чем на благодарностях и привязанностях. Вместе с тем он понимает, что его Пьета деи Туркини в сравнении с другими куда более миролюбива, и всякого рода конфликты на почве поведения или дисциплины там случаются крайне редко. Он видит, что ему повезло и с ним занимаются лучшие мастера музыки. В первый год это Леонардо Лео, один из ведущих композиторов Сан Карло,

вице-капельмейстер королевской капеллы, возглавляющий в Пьета все музыкальное направление. Позже ему на смену приходит Лоренцо Фаго, ярчайший представитель неаполитанской музыки.

Близится конец учебного года. Остается сдать экзамены, что в этой консерватории с ее уровнем требований далеко не пустяк. Джованни предстоит выступить перед жюри, куда, наряду с *maestri* из других консерваторий, входят и специально приглашенные именитые исполнители. В столь блистательном присутствии это и страшно и почетно одновременно. Джованни знает, что по итогам экзамена бездарей и лентяев могут отчислить, а лучшие получают поощрение. Столь вожденная и вероятная для кастрата слава окупает все!*

3) Учителя и ученики: *достоинства и слабости консерваторий*

Авторитет четырех неаполитанских школ, от которых по всему миру пошло название «консерватория», зиждется, как водится, на двух незыблемых

* В архивах Пьета деи Туркини нет никаких упоминаний о Джованни Франческо Пеллегрини. По этой причине у нас нет возможности проследить весь путь его становления и выяснить, что происходит с ним в дальнейшем: состоялся ли он как мастер или ему пришлось прервать обучение на полпути, что нередко случалось в те времена.

основаниях: признанное мастерство преподавателей и ученики, рожденные для великих свершений в музыке. В те времена существует, однако, и «третий путь», в обход консерваторий, также породивший немало звезд оперного искусства: обучение на дому, которое практиковали отдельные преподаватели, давая кров и пищу наиболее одаренным ученикам, чтобы вывести их потом на театральный и церковный «рынок». Достаточно вспомнить ирландца Майкла Келли, который будет петь на премьере оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» в Вене. Он успел лишь недолго проучиться в консерватории Лорето, прежде чем в 80-е годы XVIII века получил домашнее образование у маэстро Феделе Фенароли. Самым наглядным примером может послужить Никола Порпора, в доме которого в 1715–1725 годы вырастает пятеро самых известных кастратов своего времени: Антонио Уберти, в знак уважения к своему учителю взявший имя Porporino (Порпорино), Карло Броски, который в память о своих покровителях и меценатах Фаринана зовет себя Farinelli (Фаринелли); Гаэтано Маджорано из благодарности к своему прежнему наставнику Каффаро выберет сценическое имя Caffarelli (Каффарелли): он, кстати, до конца жизни останется любимым учеником Порпоры; и, наконец, двое миланцев, Феличе Салимбени и Джузеппе Аппьяни, которого любящая публика ласково назовет Appiani-po (Аппьянино). Нельзя не восхищаться мастерством этого педагога, которому удалось выучить и вывес-

ти на орбиту две самые большие звезды XVIII века — Фаринелли и Каффарелли. Можно лишь догадываться, что питало веру Порпоры в блестящую будущность своих учеников. Тем не менее правила этой игры просты. Помимо того что он скрупулезно подходит к выбору учеников, на его авторитет играет слава его звездных питомцев. И если относительно самого Порпоры в архивах нет точных сведений, то на примере других мы знаем, что учитель может запросить за свои услуги либо твердую ренту, либо процент от сборов воспитанников в период «ученичества» либо в годы первого успеха. Порой это оговаривается в тексте нотариально заверенного контракта, заключенного, скажем, между кастратом Доменико Джицци и его учеником Себастьяно Росчо. Маэстро берет на себя обязательство приютить последнего у себя в доме и «обучать его музыке, игре на инструменте и пению в зависимости от способностей... и на протяжении всех трех лет обучения обеспечивать питьем и едой, а также, по необходимости, обувью и одеждой»¹¹⁷. Все это касается не только кастратов. Аналогичные условия можно видеть и в контракте начинающей певицы Джузеппы Фернандез, где та обязуется половину гонораров за двадцать первых оперных выступлений выплатить своему учителю Джованни дель' Анно¹¹⁸. Именно таким образом многие преподаватели компенсируют суммы, потраченные на своих получивших признание учеников: «В каждом городе, уточняет француз

Вильнев, можно найти учителя, предлагающего бесплатные уроки на условиях закрепленного за учеником контрактного обязательства о последующей выплате фиксированного процента от сборов за выступления с определенного срока и на оговоренное количество лет»¹¹⁹.

Между учителем и учеником устанавливаются, как правило, долговременные и прочные связи. Весьма показательны отношения Порпоры со своим учеником Карло Броски Фаринелли: учитель дважды приглашает ученика последовать за ним в Вену; там юный вокалист становится любимцем императорской семьи и получает мудрые наставления от императора Карла VI. Потом, в 1729 году, он зовет его с собой в Венецию, что стало прелюдией к четырем блистательнейшим сезонам кастрата в столице Sérénissime. И наконец, Порпора устраивает ученику выгодный ангажемент на исполнение своих произведений в Дворянской опере <*Opera of the Nobility*. — Пер.> Лондона с 1734 по 1737 год, в период ее острого соперничества с труппой Генделя. Главное же заключается в том, что Порпора получает согласие этого величайшего из певцов на «приоритетное» участие в своих операх, что позволяет ему с лихвой окупить затраты на обучение маленького Карло. И разве это не свидетельство взаимной привязанности ученика и учителя? Вместе с тем безразличие Фаринелли к бедственному положению наставника на закате его жизни дает основания

в этом усомниться. В 1775 году живущий тогда при испанском дворе кастрат получает письмо от своего «любезного близнеца» Метастазию, где тот прямо просит его о немедленной помощи для маэстро: «Вчерашний визит к бедному Порпоре не мог не вызывать во мне сочувствия... столь заслуженный в своем деле человек вынужден жить буквально впроголодь... Здравый смысл подсказывает, что мы не можем бросить бедного Порпору на произвол судьбы. Это человек выдающийся, он наш друг, он стар и ему не так много надо, чтобы не умереть с голода. Я лично был бы вам весьма признателен за избавление меня от роли безучастного свидетеля жизненного краха столь почитаемого нами с нежного отрочества человека»¹²⁰. Похоже, Фаринелли никак не отозвался на это письмо и даже не попытался выволнить учителя из лап нищеты. Что это, забывчивость перегруженного делами человека, не нашедшего времени пошевелить хотя бы пальцем? Затаенная обида на властного и требовательного некогда учителя? Подобное отношение трудно объяснить, зная о природной широте души Карло Броски!

Как мы уже видели, Порпора иногда готовит учеников у себя на дому; при этом сам он своего рода архетип деятельного консерваторского капельмейстера, часто и надолго отлучающегося в Европу. Поначалу, с 1715 по 1722 год, он работает в Сант' Онофрио (тогда же обучает на дому Фаринелли), с 1739 по 1741 год и с 1758 по 1760 год преподает

в Санта Мариа ди Лорето, а к концу жизни, с 1760 по 1761 год, возвращается в Сант' Онофрио. Всякий раз перед отъездом он пишет чисто формальное заявление управляющему, которое тот всегда подписывает. Так, в 1741 году: «Маэстро Порпора, капельмейстер Королевской консерватории С<анта> М<ария> ди Лорето, ввиду долгосрочного отбытия в Венецию для написания там оперы и устройства ряда дел просит у господ управляющих Королевской консерватории позволения оставить на это время свой пост и найти ему замену для преподавания музыки у *figlioli*»¹²¹. Управляющие всегда отвечают согласием с оговоркой, что это будет отпуск без содержания ввиду необходимости оплачивать труд совместителя. По правде говоря, все четыре заведения довольно косо смотрят на отлучки учителей, особенно если те связаны с преподавательской деятельностью в других местах, как в случае с Порпорой, уехавшим работать в *ospedali* Венеции. Возникающие при этом трудности наслаиваются на общий разлад с дисциплиной, который в течение XVIII столетия нарастает как в среде титулованных преподавателей, так и среди *mastricelli*: подобные «шатания» станут одной из причин снижения уровня преподавания, которое в конечном итоге приведет к упадку консерваторий в последней четверти века. В книгах приказов все чаще и чаще под угрозой наказаний встречаются требования о должном исполнении обязанностей. Так, в 1750 году препо-

давателей научных дисциплин и музыки в Сант' Онофрио призывают проводить занятия «для *figlioli* в часы, предусмотренные учебным расписанием; все учителя во время занятий обязаны находиться на рабочем месте... в случае опоздания или пропуска управляющий консерватории, установив должным образом факт нарушения, вправе незамедлительно уволить виновника»¹²². Семью годами позже ничего не изменилось: приказ директора вновь напоминает учителям об обязанностях и требует не допускать пропуска занятий без разрешения управляющего.

Приведенная ниже таблица достаточно наглядно показывает бесконечные переходы лучших преподавателей из одной консерватории в другую. Они все не заинтересованы подписывать с учреждением то, что сегодня бы назвали «срочным контрактом», и предпочитают по своему усмотрению прыгать с места на место, выторговывая более выгодные условия. Помимо Порпори, мы видим, что Франческо Дюранте и Франческо Фео переходят из Повери ди Джезу Кристо в Сант' Онофрио, а Джироламо Абос из Повери — в Туркини, или Леонардо Лео из Сант' Онофрио — в Туркини. В таблице приведены даты их пребывания на должности главного капельмейстера, при этом следует учесть, что в то время эта ставка могла делиться на двоих.

ПОВЕРИ Дж<езу> Кр<исто>	С<анта> М<ария> ЛОРЕТО	С<ант'> ОНОФРИО	ТУРКИНИ
М. Б. Газтано ГРЕКО 1710-1728	Дон Джулиано ПЕРУДЖИНО 1716-1720	Никола ПОРПОРА 1715-1722 1760-1761	Никола ФАГО 1705-1740
Леонардо ВИНЧИ 1728	Франческо МАНЧИНИ 1720-1737	Иньяцио ПРОТА 1722-1748	Леонардо ЛЕО 1741-1744
Франческо ДЮРАНТЕ 1728-1739	Джованни ФИСКЪЕТТИ 1737-1739	Франческо ФЕО 1723-1739	Лоренцо ФАГО 1744-1793
Альфонсо КАДЖИ 1738-1741	Никола ПОРПОРА 1739-1741	Леонардо ЛЕО 1739-1744	Джироламо АБОС 1754-1759
Франческо ФЕО 1739-1743	Франческо ДЮРАНТЕ 1742-1755	Франческо ДЮРАНТЕ 1742-1755	Паскуале КАФАРО 1759-1787
Джироламо АБОС 1742-1743	Дженнаро МАННА 1756-1761	Джузеппе ДОЛЬ 1755-1774	Никола САЛА 1793-1799
	Пьетро Антонио ГАЛЛО 1761-1777	Карло КОТУМАЧЧИ 1755-1785	Джакомо ТРИТТО 1793-1800
	Феделе ФЕНАРОЛИ 1777-1807	Джакомо ИНСАНДЖИНЕ 1774-1795	
Консерватория закры- лась в 1743 г. и была пре- образована в семинарию	Консерватория преобразована в военный гос- питаль и была объединена с Сант' Оноф- рио в 1797 г.	Консерватория была объединена с Пьета деи Туркини в 1806 г.	Преобразова- на в консервато- рию Сан Себа- стьяно в 1806 г. а в 1826 г. — в Сан Пьетро а Майелла

Многие из этих имен входят в элиту неаполитанских композиторов XVIII века, придя на смену предшественникам, Провенцале и Скарлатти. Все они закончили одну из консерваторий, поступив туда совсем юными *figlioli* или *convittori*, проявив там свои способности и ступив на карьерный путь, приведший к успеху. Некоторые поступали более взрослыми: двадцатилетний Кафаро, подписав пятилетний контракт, начинает учиться у Николы Фаго, Леонардо Лео, а потом и Лоренцо Фаго, чтобы занять место *secondo maestro*, музыканта королевского двора, учителя музыки королевы Марии-Каролины и капельмейстера королевской капеллы. Он является связующим звеном между поколением Греко, Манчини, Порпоры, Лео, Дюранте (наконец-то по достоинству оцененного музыковедами и издателями грамзаписей) и поколением Паизиелло и Чимарозы. Однако не стоит забывать и не менее громких имен лучших учеников, даже если тем не довелось стать капельмейстерами. Давайте вспомним, что Винчи, Перголезе, Дуранте и Йоммелли закончили Повери ди Джезу Кристо, а Пуччини и Паизиелло — выходцы из Сант'Онофрио. Если же оставить в стороне эти ставшие ныне великими имена, о которых нам многое известно, то о месте рождения, возрасте и семейном положении последующих поколений учеников сказать что-либо весьма затруднительно. Большое количество регистрационных журналов затерялось, а уцелевшие зачастую заполнены небрежно. По правилам выбор инструментального или вокального отделе-

ния должен указываться в заявлении на имя управляющего. Так как статистики в те времена не существует, то узнать точное число мест для каждого направления невозможно: потеря двух-трех журналов сводит на нет любые попытки воссоздать полную картину. Тем не менее недавнее исследование позволило установить примерное количество мест по специальностям в Пьета деи Туркини с 1742 по 1762 год. Из 88 *figlioli* 30 обучаются вокалу (11 кастратов *soprani*, 10 кастратов *contralti* плюс 6 теноров и 3 баса), 8 занимаются композицией, чтобы стать капельмейстерами, 30 — скрипкой, 3 — виолончелью, 2 — контрабасом, 8 — гобоем, 6 — трубой и один — фаготом¹²³. Кроме свойственного для тех времен засилья скрипок, набор голосов вполне соответствует музыкальным пристрастиям эпохи и распределению ролей в опере. Девочек в неаполитанских консерваториях не принимают, поэтому у кастратов там явное преимущество, которое сохраняется и в театре, где за ними все главные мужские партии; теноров немного, и они всегда на вторых ролях, басовых партий почти нет. Низкие мужские голоса в то время востребованы исключительно в духовной музыке.

Приезд в Неаполь мальчиков-кастратов всегда был предметом бурных обсуждений, вызванных по большей части окутывающей их завесой таинственности; операции, которым подвергались дети 8–10 лет, не афишировались, не регистрировались и, разумеется, не подсчитывались. Несмотря на тот факт, что в XVII–XVIII веках счет прошедших орхиэктомии

шел на тысячи, техника ее проведения держалась в строжайшем секрете; в лучшем случае этим занимались хирурги нескольких больниц, в худшем — деревенские брадобреи¹²⁴. Решение, принимаемое родителями чаще всего по совету местного учителя музыки, по понятным причинам сохранялось в тайне: все быстро забывалось, так как ребенка сразу отправляли в Неаполь, где ему суждено было провести долгие годы, а порой и значительную часть жизни в надежде обрести славу «божественного голоса». Как бы то ни было, но всегда считалось, что консерватории Неаполя к самой процедуре не имели никакого отношения и лишь милостиво распахивали двери перед обратившимися к ним детьми.

Однако найденный после 2000 года при разборке архивов учетный журнал бросает тень сомнения на эту устоявшуюся точку зрения. Там есть краткая запись: «20 дукатов, выплаченные им <счетоводом школы> хирургу Андреа Кароччи за превращение в евнухов трех *figlioli* в мае 1705 и уход упомянутого Кароччи за этими детьми в течение 40 дней»¹²⁵. Бесценное свидетельство. Во-первых, это редчайший документ, прямо подтверждающий проведение кастрации конкретным хирургом по заказу консерватории, оплатившей его услуги. И второе, оно полностью опровергает долго бытовавшее утверждение о непричастности консерватории к самой операции, которое снимало с нее груз моральной ответственности и выставляло спасителем попавшего в беду ребенка.

В этих строках содержится также важнейшая информация о ходе выздоровления пациента после вмешательства, так как имеющиеся на этот счет сведения крайне противоречивы. Известно, что успех операции во многом зависел от гигиенических условий и мастерства хирурга. Хотя само лигирование, неизбежное после перерезания канальцев и протоков, появилось еще в XVI веке, однако оно по-прежнему было чревато всякого рода кровотечениями и осложнениями, так как анестезии не существовало и ребенка просто сажали в таз с ледяной водой или молоком. Можно предположить, что исход операции мог быть и летальным, однако документальных свидетельств на этот счет не существует, как, впрочем, нет сведений о состоянии здоровья прооперированных кастратов. Что касается этого документа, в нем четко указано, на какой срок с хирургом заключен контракт: за 20 дукатов тот обязан не только провести орхиэктомию, но и «выхаживать» всех троих в течение сорока дней; таким образом, это не только реальное свидетельство серьезности вмешательства и связанных с ним рисков, но и подтверждение готовности учебного учреждения разделить ответственность при условии проведения операции в «хороших» условиях. Все последующие документы не содержат упоминаний о дальнейшей судьбе этих трех мальчиков.

Проследить путь конкретного ученика крайне затруднительно, так как в тогдашних журналах отмечалось по преимуществу лишь поступление нович-

ков, никаких сведений об их дальнейшем пребывании в школе они не содержат: лишь иногда можно встретить имена нарушителей дисциплины или тех, что по непонятным причинам попросту сбежали. Так, в одном из журналов «Прием и выбытие учеников»¹²⁶ в Сант' Онофрио за период с 1751 по 1770 год фиксируется каждый поступающий, однако сведения о нем весьма отрывочны: иногда отсутствует категория (кастрат, инструменталист, с оплатой или нет...), иногда город, из которого тот прибыл, или национальность. Никакой классификации и статистической обработке все это не поддается. С определенной точностью можно говорить лишь о количестве поступивших за год*.

Можно отметить существенный рост числа поступлений в 60-е годы XVIII века в сравнении с предыдущим десятилетием. Если с 1754 по 1760 год количество новичков возрастает с 5 до 9 (в 1757 году это всего один), то в 1763 году таковых уже 27, а в 1765 году — 28. Это как раз годы до и после голодного 1764 года (когда отмечено лишь 8 поступлений): остается только догадываться о масштабах экономических трудностей, с которыми столкну-

* Для информации: количество документально подтвержденных поступлений: 1751: 2; 1752: 1; 1753: 2; 1754: 7; 1755: 5; 1756: 9; 1757: 1; 1758: 7; 1759: 5; 1760: 8; 1761: 19; 1762: 10; 1763: 27; 1764: 9; 1765: 28; 1766: 20; 1767: 16; 1768: 17; 1769: 10; 1770: 1. У пяти человек даты поступления не указаны.

лась консерватория в годы той страшной инфляции при заметном росте столующихся учеников.

Если повнимательнее приглядеться к отчету о финансовом положении Туркини¹²⁷, то можно заметить, что примерно 40% учеников заканчивают курс обучения, 30% прерывают его по болезни, 15% уходят в священники и оставшиеся 15% отчисляются с принятой тогда формулировкой «за плохое поведение»; а это значит, что среди них есть как те, что изгнаны *manu militari**, так и другие, предпочитающие сами «сверкнуть пятками». Тяжелые условия жизни, лишения и телесные наказания служат основной причиной стремления вырваться на свободу, они же в конечном итоге приводят к бесславному исчезновению некоторых учебных заведений** — стихийные протесты, а также резкое сокращение финансирования послужили главными причинами закрытия Повери ди Джезу Кристо в 1743 году.

С начала века это учреждение пережило целых три революционных потрясения. В 1705 году сговорившиеся заранее ученики в два часа ночи подняли бунт и вытолкали ректора и его заместителя за ворота в одних подштанниках. Рано утром к зданию подтянули солдат из охраны Кастель Нуово,

* С применением силы (лат.).

** Консерватория Лорето в 1763 г. будет вынуждена уволить преподавателя по классу скрипки Николу Фьоренца за грубость с учениками, а также рукоприкладство и угрозы шпагой за нерадивость.

и после нескольких предупредительных выстрелов блокированные ученики были вынуждены открыть ворота: некоторых взяли под арест, а некоторых тут же отчислили. В 1728 году бездарная политика управителей приводит к новому возмущению, на этот раз более напоминающему «много шума из ничего». И наконец, 9 сентября 1730 года самое настоящее восстание вспыхивает после того, как ученики узнают, что овощи с их огорода, идущие обычно на общий стол, перепроданы торговцам. Всех бунтовщиков было 84 человека: 66 сирот и бедняков и 18 «платников». На протяжении целого дня в консерватории все идет вверх дном, ректора выгнали на улицу: все отлично позабавились. Наутро делается попытка навести порядок силой, однако часть старших учеников, не желая повторения бесславного 1705 года, бросаются на защиту входных дверей, словно это подъемный мост старинного замка. Потом происходит непоправимое: солдатской пулей убит Доменико Ланотт, со шпагой в руке защищавший вход, что немедленно вызывает сочувственную реакцию населения. В общей суматохе часть бунтовщиков прячут по соседним домам и в расположенной через площадь обители филиппинцев. Консерватория на несколько дней закрыта, но потом жизнь входит в свою колею: многие ученики возвращаются, однако самых старших, которые и были зачинщиками, исключают. В результате консерватория в одночасье лишается лучших голосов и музыкантов. Оправиться после такого удара ей уже не суждено: после беспор-

рядочных протестов в 1743 году на сто сорок пятом году существования она будет вынуждена навсегда закрыть свои двери. Архиепископ, спасая лицо епархии, мотивирует это засильем иностранцев в ущерб детям из Неаполя!

Лорето держится до 1797 года, однако из дисциплинарного устава за 1777 год видно, что с порядком там тоже все не так гладко; к каждому из правил есть неутешительная пометка: «На практике не соблюдается» или: «Требование обоснованно, но не выполняется»¹²⁸. На последнем листе делается красноречивый вывод: «Практика показывает, что правила, нацеленные на укрепление добрых помыслов в душах учеников, в данной консерватории исполняются далеко не всегда, что подтверждается примечаниями. Чаще всего нарушаются: право на выход по будням, запрет на вход в кухню, запрет на разговоры после сигнала отхода ко сну, запрет играть на деньги, обязательство исповедоваться каждые две недели, причащаться раз в месяц и подчиняться во всем начальствующему составу»¹²⁹.

На самом деле причиной непреодолимых кризисных явлений служит великий голод 1764 года. Именно из-за него Сант' Онофрио тремя годами позже вынуждена сократить число посетителей трапезной до шестидесяти, не тронув лишь руководство и вспомогательный персонал¹³⁰. Подобная мера вновь понадобится в 1773 году для облегчения финансового бремени. Дирекция стоит перед необходимостью сокращать число воспитанников, оставляя наибо-

лее способных певцов и исполнителей и вынужденно избавляясь от остальных. Как ни странно, но в том же документе приказано зачислить мальчика-сопрано из Матеры, с уточнением, что «евнухи, особенно сопрано, никогда не лишни». Предупредительность, с которой относятся к этому ребенку, и готовность консерватории взять на себя дорожные расходы и оплату «всего необходимого»¹³¹ может служить неоценимым свидетельством уменьшения к концу XVIII века случаев кастрации в неаполитанских деревнях.

На этот роковой период 1760–1770 годов накладывается множество дополнительных факторов, усугубляющих положение всех трех действующих консерваторий: противоречивая политика министра Тануччи, мало способствующая развитию музыки*, сильно вредит авторитету короны как в годы регентства, так и в первые годы правления короля

* Это не более чем эвфемизм, так как Тануччи был слишком некомпетентен в музыке, чтобы принимать какие-то решения. История сохранила одно из свидетельств этого. Однажды великий композитор Пиччини обращается к нему с просьбой уволить бесталанного поэта, чьи корявые и неблагозвучные стихи никак не ложатся на музыку его новой оперы; Тануччи в ответ картинно опирается на свой жезл, словно речь идет об объявлении войны, и, выдержав паузу, изрекает: «Знаете, что надо сделать? Попробуйте положить его стихи на грегорианский хорал!» После чего удаляется, оставив просьбу без удовлетворения (см.: S. Mattei, *Elogio del Jommelli*, p. 75–76).

Фердинанда; безразличие властей (а порой и неоправданное их вмешательство) наслаивается на низкий профессиональный уровень *maestri*, неспособных с должной требовательностью готовить достойных учеников; ко всему этому примешивается и низкое качество управления консерваториями, стремление жить по старинке, оставаясь в плену выработанных некогда норм и правил.

В 1797 году консерватория Лорето, отданная поначалу под военный госпиталь, сливается с Сант' Онофрио, и этот «микст» из учебных заведений в 1806 году в свою очередь поглощается Туркини: таким образом, вся прежняя система переплавляется в единое целое и превращается в консерваторию San Sebastiano (Сан Себастьяно), которая через двадцать лет переезжает в новое здание и становится ныне существующей консерваторией Сан Пьетро а Майелла. После 1826 года это учреждение уже не меняет ни адреса, ни имени. Именно этим объясняется поразительное богатство его библиотечных и музейных фондов, где хранятся как редчайшие портреты, так и музыкальные инструменты и принадлежности самых разных эпох.

Какое счастье войти сегодня под его своды, пересечь пару величественных двориков, вокруг которых замерли в карауле корпуса. Под аркой стоит задержаться на минуту и взглянуть на памятную табличку на правой стене: она напоминает о том, что все вокруг — наследие четырех ее консерваторий-предшественниц. Из садика во дворе, из каждой комнатки,

из каждого окна (чудеса современной звукоизоляции как-то не приживаются в этих старинных стенах) доносится какофония неловких еще скрипичных арпеджио, рык тромбона или голос новой Малибран, возлежащей где-нибудь на травке. Невозможно отделаться от ощущения, что это дивное место превратилось в настоящее царство музыки, а праздному путешественнику остается лишь обратиться к рассказам своих собратьев из XVIII века, так же как и мы, очарованных этой завораживающей и сладкой какофонией.

4) Музыкальное величие и проблема неаполитанской школы музыки

Выявить причины упадка неаполитанских консерваторий в последней трети XVIII столетия вовсе не значит подвергать сомнению международное признание, которым пользовались методы их работы, начиная со второй половины XVII и большую часть XVIII века. Все уже знакомые нам консерватории даже для наиболее одаренных своих воспитанников были не только местом учебы. Для начинающих вокалистов и музыкантов это еще и сказочный трамплин: выходя на публику, они с первых шагов учатся применять полученные знания на практике. За суровостью требований, особенно тягостных для учеников поневоле, за бесконечной чередой месс, процессий и траурных шествий кроется ежедневная глубокая

погруженность в музыку как в теории, так и на практике. Используемые при этом методы гораздо более современны, чем это может показаться на первый взгляд: *lemutuo in segnamento* (работа в группе), применяемая с XVII века для развития навыков взаимокоррекции и коллективной работы, поэтапная работа *mastricelli*, признание композитора не столько по результатам экзамена или заготовленной партитуре, но по итогам открытого концерта, где лучшей оценкой служат овации зрителей, — все это может являться предметом гордости тогдашних консерваторий. Казалось бы, привычные, как воздух, подходы приводили в восхищение иностранцев. Француз Рагене не может скрыть своего восторга от школ, «где дети обучаются грамоте; они попадают в них совсем маленькими и учатся девять или десять лет; в итоге они там поют, как мы читаем, когда выучимся, то есть уверенно, твердо и почти безотчетно»¹³².

Преимущество Неаполя в том, что его ученики не томятся в замкнутом пространстве, как девочки в венецианских *ospedali*, подобно монахиням, обреченные на затворничество. Даже если статут консерватории и все регламенты направлены на то, чтобы «закрыть ворота» для беспричинных выходов в город, поток заявок от частных лиц и организаций дает ученикам возможность встречаться с массой людей при самых разных обстоятельствах; этому в немалой степени способствует и их «мальчишеский» статус. Подобное разнообразие сказывается и на репертуаре. Так, в начале века дети из Сант' Онофрио

поют у филиппинцев два духовных сочинения (предположительно оратории) на темы из жития основателя конгрегации Филиппа Нери. А следом они же (или другие, это не играет роли) приглашены участвовать в музыкальной комедии барона Ливери (того самого, что скрашивает будни Карла Бурбона в придворном театре), которую дают десять вечеров кряду. Леонардо Лео, заканчивая обучение в Пьета, представляет на суд зрителей две полновесные оратории, где участвует немало его младших братьев. В 18 лет он создает в стенах консерватории свою *Santa Chiara o l'infedeltà abbattuta* («Санта Кьяра, или Посрамленная неверность»), а годом позже *Il Trionfo della castità di Sant'Alessio* («Торжество невинности святого Алексия»), которая будет настолько горячо принята, что вице-король пригласит повторить ее во дворце уже в следующее воскресенье. Подобным же путем, заканчивая в 1731 году обучение в Повери ди Джезу Кристо, проходит и Перголези, вынеся на суд зрителей написанную им *oratorio* в честь Вильгельма Святого, герцога Аквитанского. Значительно позже, в 1759 году, семинаристов из Пьета приглашают в Сан Карло для усиления хора в целой серии постановок. Нетрудно представить радость старших воспитанников, получивших возможность заглянуть за кулисы столь именитого театра и пережить там целый ряд незабываемых мгновений. Учитывая личную привязанность короля к Сан Карло, управляющие Пьета не видят возможности противиться участию своих *figlioli* в театраль-

ных представлениях; при этом они панически опасаются пагубного влияния вольных театральных нравов на неокрепшие души своих питомцев. Это касается целого комплекса проблем: позднее возвращение после спектакля, неизбежный при этом шум, нарушающий покой других воспитанников, недосыпание и усталость, сказывающиеся на успеваемости и, самое главное... вероятные контакты подростков с «молодыми женщинами, которые поют и танцуют», способными «разбудить спящие до поры до времени страсти»! Письменные обращения к королю с просьбами повлиять на импресарио и изменить сложившуюся практику не приносят результата.

Разнообразные запросы извне, перечень которых не ограничивается, разумеется, приведенными примерами, накладываются на традиционные торжества. В Неаполе множество праздников, вроде повторяющегося дважды в год чуда святого Януария или карнавала, во время которых, как мы видели, велик спрос на консерваторских мальчиков. Одна из самых древних и любимых в Неаполе традиций — шествие *battaglini*, церковных платформ на плечах носильщиков, подобие которых можно увидеть сегодня в Испании на Страстной неделе. Все эти паланкины со статуями Девы Марии и Христа, плывущие среди цветочных гирлянд и прочих украшений, есть не что иное, как воплощение барочной театральности. Кульминацией служит проплывающее изваяние непорочной Девы в сиянии огней и в окружении

сорока мальчиков-кастратов, по свидетельству очевидца, наряженных херувимами и вместе с музыкантами исполняющих «ангельский хорал во славу Царицы небес».

Из всех достоинств неаполитанских консерваторий нельзя не выделить два, на наш взгляд, наиболее значимых: «смешение» учеников и их преданность своей альма-матер. В отличие от венецианских *ospedali*, где обучались лишь сироты из самой Венеции и с окраин Светлейшей республики, все четыре консерватории Неаполя демонстрируют поразительную для тех времен открытость, доказывающую, что слава о них вышла далеко за пределы королевства. Что до «смешения», то в первую очередь оно было социальным, так как в одних и тех же стенах обучались как дети бедняков, находящиеся на полном иждивении, так и *convittori*, для которых пребывание там было платным. Несмотря на различия в условиях проживания (мягче у одних и жестче у других), во время уроков они говорили на общем для всех языке, языке музыки. Сирота из испанского квартала и родовитый отпрыск (к примеру, брат посланника французского двора Бенуа Ривьер, поступивший в Повери в 1743 году) на занятиях по музыке и за пределами класса живут бок о бок; все свидетельствует о том, что столь значимый при поступлении социальный статус в ходе обучения полностью теряет вес: лишь талант, будь то простой *figliolo* или знатный *convittore*, открывает путь к сценическому успеху либо позволяет со временем вернуться

и занять место капельмейстера в консерваторской капелле. Так, приехавший из бедной деревушки в Апулии девятилетний Леонардо Лео поступает в Пьета деи Туркини как сирота по отцу. Ему суждено будет стать одной из вершин оперной и духовной музыки своего времени, работая при этом долгое время в родном учебном заведении, а позже в Сант' Онофрио. Перголези, напротив, поступает в Повери ди Джезу Кристо как *convittore* и, несмотря на свою раннюю кончину, также станет для всей Европы воплощением неаполитанской музыки.

Такого рода «смешение» носит не только социальный характер; оно еще и интернационально. В эпоху, когда люди, особенно дети, ездят по свету куда меньше, чем сегодня, каждое из таких путешествий благотворно отражается на широте взглядов ребенка, на уровне его умственного и культурного развития. Мы знаем, что архивные свидетельства недостаточно полны и не позволяют с точностью установить место рождения каждого ученика. Но если мы заглянем в документы Сант' Онофрио, упомянутые нами ранее, то по ним можно как минимум проследить происхождение учащихся, поступивших туда в период с 1751 по 1770 год. Кроме многочисленных уроженцев Неаполя и Сицилии, 16 прибыли из Папских областей, трое из Милана, двое из Пьемонта, двое из Тосканы и один из Генуи. Среди учеников, родившихся за пределами Апеннинского полуострова, четверо с Мальты, трое из Германии, трое из Англии, один из России, один из Польши. И хотя

против многих фамилий нет отметок о месте рождения, по крайней мере 41 из 209 поступивших точно являются иностранцами. Так, знаменитый Джованни Паизиелло родом из Таранто, стало быть, неаполитанец по национальности, дружит с мальтийцем Франческо Адзопарди, которому на рубеже XIX века суждено стать на родине одним из выдающихся музыкантов.

Да, здесь мы можем с уверенностью говорить лишь об одном свидетельстве из одной консерватории и на ограниченном отрезке времени. Однако, листая в архивах учетные книги, всякий раз наталкиваешься на упоминание об иностранцах, приехавших поучиться в Неаполь либо на год, либо на несколько лет, чтобы потом вернуться в Европу. Самый знаменитый среди них саксонец Хассе приезжает на питаться музыкальной культурой Неаполя, прежде чем прославиться своими операми в Дрездене, Вене или Венеции, куда на главные партии он неизменно будет приглашать лучших итальянских кастратов. Ни одному претенденту на пост капельмейстера не будет отказано по причине его национальности: мальтиец Джироламо Абос поочередно занимает эту должность в трех консерваториях, баварец Джузеппе (Йозеф) Доль возглавляет капеллу в Сант' Онофрио с 1755 по 1774 год, как и его предшественник конца предыдущего века, венецианец Карезана.

Другая характерная особенность — наличие выпускников в штате консерваторий. Чувство сопричастности и стремление во что бы то ни стало сохра-

нять преемственность становятся, похоже, одним из отличительных признаков неаполитанской школы. При взгляде на имена преподавателей и учеников за целый век, с середины XVII до начала XIX столетия, возникает ощущение, что перед тобой звенья одной цепи, которая со временем становится все длиннее. Если внимательнее взглянуть в вереницу капельмейстеров, то в 1650 году в ней легко отыскать Эразмо Бартоли, который преподает у Джованни Сальваторе, а тот, в свою очередь, учит Франческо Провенцале, передающего затем палочку Леонардо Лео, учителю у Паскуале Кафаро, обучавшему, в свою очередь, последнего из них, Джакомо Тритто, умершего в 1824 году. Нашему взгляду, таким образом, открывается связь, бережно хранимая на протяжении полутора веков! Удивляет, насколько трепетно неаполитанцы относятся к любой мелочи из своего наследия: так, рассказывают, что Франческо Флоримо, директор Сан Пьетро а Майелла в конце XIX века, с гордостью показывал мраморную чернильницу Алессандро Скарлатти: умирая, тот отдал ее Дюранте, который, в свою очередь, — Порпоре, а далее — от Порпоры к Йоммелли, от Йоммелли к Чимарозе, от Чимарозы к Дзингарелли, завещавшему ее Флоримо.

Майкл Робинсон составляет список сорока величайших представителей неаполитанской музыки XVIII века, из которого становится очевидным, что все они выпускники одной из четырех консерваторий. Исключений лишь единицы, так, Алессандро

Скарлатти постигает азы музыки на Сицилии, Де Майо — у своего отца, Хассе, перед тем как приехать в Неаполь и брать там частные уроки, учится в Саксонии, и, наконец, Ринальдо да Капуа, чье происхождение и жизнь по сей день скрыты завесой тайны. Выходцами из этих учебных заведений были и многие великие певцы, в частности покорившие Европу кастраты. Некоторые из них, такие как Уберти, Фаринелли, Каффарелли, Салимбени и Аппьяни учились на дому у Николы Порпоры; Джоаккино Конти обучается у Доменико Джизци и в благодарность берет себе псевдоним Джидзиелло; многие овладевают профессией непосредственно в консерватории, так, Реджинелла заканчивает Повери ди Джезу Кристо, Джизци Сант' Онофрио, а Априле — Пьета деи Туркини. Риккардо Броски, брат Фаринелли, становится блестящим композитором, отучившись в Лорето. С таким же успехом можно пройти по именам великих органистов или скрипачей.

Получается, что на протяжении века Неаполь готовит столько талантливых музыкантов, что им просто не хватает мест в его театрах и храмах. И в этом его сила. Иные сочли бы отъезд в Европу музыкантов как издержки своей работы, но Неаполь благодаря им, напротив, обретает огромное, хотя порой и несколько преувеличенное признание, корни которого кроются именно в массовой подготовке и «экспорте» высококлассных профессионалов. Это как если бы все четыре консерватории, Сан Карло и королевская капелла, словно емкости с доро-

гим вином, вдруг взорвались в процессе ферментации, разбрызгивая драгоценное содержимое, свое мастерство, по всему европейскому континенту. С этой точки зрения любопытно наблюдать, как с течением времени сложились взаимоотношения Венеции и Неаполя, двух ведущих центров оперной музыки. В середине XVII века и еще долгие годы после этого Венецианская опера (от Монтеверди до Кавалли) господствует в Неаполе, пока там не возникает нечто свое. После первой постановки в 1725 году *Rosmira fedele* («Верная Розмира») Леонардо Винчи в театре Сан Джованни Кризостомо в Венеции начинается обратный процесс: оперы, созданные неаполитанцами, полностью покоряют Светлейшую, находя горячий прием у местной публики*.

И здесь мы вновь встречаемся с «тандемом» Порпора — Фаринелли. Показательно, что в 1726 году неаполитанский *maestro* начинает преподавательскую деятельность в *Ospedale degli Incurabili* (Оспедале дельи Инкурабили), одном из четырех домов призрения, где обучаются музыке девочки-сироты из бедных семей. Это своего рода поединок с Ви-

* Сильвия Мами (*Les Grands Castrats napolitains à Venise au XVIII^e siècle*, p. 52) пишет, что с 1725 по 1735 г. из 31 оперной постановки в театре Сан Джованни Кризостомо пятнадцать созданы неаполитанскими композиторами и лишь четыре — композиторами из Венеции (Джованни Порты и Антонио Поллароло).

вальди, который на протяжении многих лет преподает в неаполитанской Пьета. Появление неаполитанца в святая святых венецианского музыкального мастерства и его скорое признание благодаря постановкам в театрах столицы лагуны могут служить знаменем времени. В 1728 году пресса и публика взхлеб говорят о скором приезде Фаринелли, хотя его финансовые аппетиты несколько претят венецианским импресарио. В конечном итоге октябрьский приезд великого сопраниста больше похож на удар приливной волны. «Самой большой новостью для этого погрязшего в праздности места, — пишет аббат Конти, — становится приезд Фаринелли. На площади Сан Марко его сопровождала толпа из 300 человек. Можно представить, что будет твориться в церкви на рождественскую ночь, где он должен петь дуэтом с Сенезино. Знатоки поговаривают, что с тех пор, как в театрах стали петь, там не слыхивали еще подобного голоса. В одной арии он с поразительной легкостью меняет регистры, его *di petto* <грудной> звучит настолько мощно и переливчато, насколько *di testa* <головной> точен и мелодичен. Сенезино, который отродясь никого не хвалил, признает, что, впервые услышав голос Фаринелли в Парме, не мог отделаться от ощущения, что слышит либо ангела с небес, либо дьявола. Ему 22 года от роду, а он уже заработал столько, сколько не заработали за триста лет все ученые мужи Европы»¹³³. Со всеобщим безумием, о котором говорит аббат Конти, связано вошедшее в анналы высказывание: «Здесь ни о чем,

кроме оперы, и слышать не хотят, все буквально помешаны на Фаринелли, так что если в залив вдруг войдет флотилия турок, то им позволят беспрепятственно высадиться, лишь бы не пропустить очередную пару ариеток»¹³⁴. Около 1770 года англичанин Берни составит список (разумеется, далеко не полный), куда войдут шестнадцать неаполитанцев, чьи произведения хотя бы единожды исполнялись в Венеции. Результат поразительный: партенопейская столица, почти полностью «овенеченная» в середине XVII века, спустя несколько десятилетий уверенно «неаполитанит» Венецию.

Наряду с композиторами, которые живут и творят в Светлейшей, неаполитанская диаспора в Европе, похоже, не ведает границ: Порпора и Хассе с триумфом выступают в Вене, Лондоне и Дрездене, Конфортто блистает в Мадриде, Йоммелли в Штутгарте, Дуни, Пиччини и Саккини — в Париже, Траэтта, Чимароза и Паизиелло добираются до Санкт-Петербурга. Фаринелли, ставший подлинным кумиром итальянской сцены, сводит с ума Лондон, после чего отправляется в Испанию, где при двух королях обладает статусом государственного министра. Каффарелли бьет все рекорды, без усталости курсируя по городам Италии, а далее в Лондон, Париж и Лиссабон. Но по степени известности ни один из них не сможет сравниться с Перголези, несмотря на его оседлую жизнь и безвременную кончину, о чем мы поговорим в следующей главе. Таким образом, в Европе появляется осязаемый критерий качества и популяр-

ности: французскому астроному Лаланду Неаполь видится «главным источником итальянской музыки, великих композиторов и превосходных опер»; из этого он делает вывод, что «основное достижение неаполитанцев — это их музыка»¹³⁵.

Пришло наконец время обозначить пределы пресловутой «неаполитанской школы», вокруг которой сломано немало копий. Этот термин, которым поначалу было принято называть всех композиторов и исполнителей, прошедших школу партенопейской столицы, на протяжении XIX и XX веков был настолько затерт частым употреблением, что его первоначальное значение оказалось полностью размытым. В силу этого многие музыковеды¹³⁶ считают необходимым если не отказаться, то хотя бы дать ему более четкое определение и упорядочить использование. Действительно, разве не абсурдно ставить в один ряд столь различных мастеров, как Перголези и Чимароза, или столь противоположные музыкальные жанры, как *opera seria* и *opera buffa*? И появилось ли за это время то, что принято называть преемственностью, позволяющей говорить о наличии некоего особенного неаполитанского стиля, передающегося из поколения в поколение? И разве не странно, как верно замечает Коттичелли, что ни один неаполитанец в XVIII веке не имел ни малейшего представления о своей принадлежности к какой-то «школе» и ни слова не сказал по этому поводу? По мнению Тинтори, неаполитанская школа (как и школа веризма) не более чем удобная этикетка на определенном

периоде в развитии музыки, как существуют, к примеру, названия «новая» и «новейшая» история. Деграда совершенно справедливо напоминает, как долго Алессандро Скарлатти считался «отцом неаполитанской школы». Однако достаточно взглянуть на его творческий путь, чтобы понять: за несколько лет до смерти он ни на кого никакого влияния не оказывает и уж тем более не является вдохновителем музыки 30-х годов XVIII века. Добавим, что после возвращения в королевскую капеллу его музыка выглядит несколько натужной, аскетичной и попросту устаревшей, во всяком случае, очень далекой от полной полета, отваги и фантазии музыки Провенцале или Карезаны, творивших двадцатью годами ранее. Деграда усматривает в самом понятии «неаполитанская школа» некий реванш Неаполя XIX века в составе объединенной Италии, ностальгирующего по старым добрым временам эпохи Бурбонов: это своего рода националистическая фронда, цель которой подчеркнуть роль неаполитанской музыки Великой эпохи в развитии искусства в целом! Любопытно, что чем больше говорили о единой Италии, тем чаще звучали упоминания о венецианской, болонской, римской школах...

При этом по-своему верно и то и другое. Важно не перегибать палку и задуматься, не связано ли понятие «неаполитанская школа» в первую очередь с неким социомузыкальным фоном, на который работали все четыре консерватории. И если на протяжении века менялись имена и стили, если само

понятие «школа» несколько тускнеет по мере понимания самобытности дара каждого композитора, все равно невозможно отделаться от ощущения, что все это суть порождение некой матрицы; ее очертания проступают в незыблемости самого существования консерваторий, в капельмейстерской традиции «передачи факела» из рук в руки, в тождественности дидактических приемов и в том, что можно назвать «духом сопричастности», который особенно остро ощущается в благодатном для музыки XVIII века. Именно это поражало иностранцев, заставив их уже к концу столетия заговорить об особой неаполитанской школе, приписывая ей все мыслимые и немыслимые достоинства и осознавая вместе с тем ее уникальность и невозпроизводимость в условиях Лондона или Парижа. Вторым решающим фактором стала мощная диаспора неаполитанских музыкантов, обязанная своим появлением в первую очередь факторам экономического порядка — Неаполь попросту был не в состоянии прокормить всех, — а также стремлению каждого наиболее полно реализовать свои творческие возможности. Чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть в архивы королевской капеллы и почитать заявления желающих уехать на время (либо навсегда?) в Рим, Геную, Венецию, Флоренцию или Ливорно.

Вполне понятно, что массовый исход прекрасно подготовленных и технически зрелых композиторов и исполнителей, «способных, — по свидетельству Коттичелли, — работать в любой области индустрии

звука», неизбежно способствовал росту влияния Неаполя как центра музыкального искусства в Европе. С легкой руки Жан-Жака Руссо во Франции стало хорошим тоном превозносить неаполитанских музыкантов, противопоставляя присущий им «тонкий вкус» «барочности и натужности» отечественных мастеров. Вместе с тем из его слов, как, впрочем, и из высказываний других иностранцев, сложно понять, идет ли речь о собственно неаполитанской, возводимой порой в ранг мифа музыке, считавшейся «святилищем изящного вкуса и выразительности», или об итальянской музыке доклассического периода.

И наконец, очевидно, что само понятие «неаполитанская школа» в среде многочисленных теоретиков и музыковедов могло появиться ближе к концу XIX и в первой половине XX века. После пресловутого объединения Италии, повлекшего за собой культурное обнищание Юга, одно напоминание о легендарном Неаполе былых времен вольно или невольно воспринималось как политический манифест. Напоминание о том, что в XVIII веке эта южная столица подготовила и развеяла по миру такое количество гениев, позволяло ей с гордо поднятой головой взирать на Север и с грустью вспоминать о славном прошлом, задохнувшимся в объятиях Савойской династии.

Между верой и суеверием: неаполитанцы, Церковь и музыка

С XVIII по XX век в отношении простых неаполитанцев к Церкви мало что переменилось. В истинном положении вещей иностранцу разобраться далеко не просто: действительно ли эти люди настолько проникнуты верой, что Церковь для них неотделима от повседневных забот; или же они попросту полны суеверий, опутавших их существование всякого рода предзнаменованиями, амулетами и причудливыми ритуалами, где догматы христианства мирно уживаются с языческими обрядами? Жителям Медзоджорно, в особенности неаполитанцам, здесь и самим на удивление не все ясно.

На первых порах сегодняшний путешественник более склонен поверить в первое. Действительно, количество церквей и воскресных месс не может не приводить в изумление. Как и повсюду в Европе, общее число верующих снизилось, однако оно намного выше среднего показателя, особенно в среде молодежи. Чтобы убедиться в этом, достаточно всего лишь побывать на проповеди. Шествия, дважды в году сопровождающие чудо святого Януария, к которому мы еще вернемся, а также пышные вереницы вертепов на Рождество, процессии на Страстной

неделе по-прежнему собирают невиданные толпы верующих. В жизни простого человека, прозябающего в нищете и без конца просящего заступничества то у *Gesù*, то у *Madonna*, сакральность занимает очень важное место. В старом Неаполе и сегодня можно видеть сотни уличных алтарей, тщательно вымытых, украшенных цветами и залитых светом свечей... или неоновых ламп, что указывает на вошедшие в плоть и кровь религиозные верования. К тому же реальное влияние иерархов и церковного уклада на поведение людей в социальной, семейной и образовательной областях по-прежнему остается высоким, хотя студенческая молодежь все больше и больше сторонится рекомендаций клириков, не забывая при этом забежать в церковь накануне важного экзамена.

Однако больше всего удивляет обрамляющий веру «параллельный культ», сотканный из суеверий, верований в души умерших, всякого рода амулетов, соседствующих с нателным крестиком. Еще тридцать-сорок лет назад большинство жителей побаивалось встречи с черной кошкой, что само по себе не редкость, однако их не меньше пугала одновременная встреча с двумя монахинями, а у мужчин, дабы отвести беду, было принято креститься и трогать себя за ширинку, ступая на проезжую часть забитого машинами бульвара, — память о временах, когда красный сигнал светофора служил по большей части элементом декора! По той же причине каждый стремился побывать в храме Покровительницы душ в чистилище, где в сохранившемся и поныне подземном некро-

поле можно было поклониться памяти прихожан, погибших при чудовищных или таинственных обстоятельствах, испрашивая у них то, в чем не смогли помочь ни сонм небесных покровителей, ни сама Богородица. Такого рода культа, как параллельный, так и подземный, несколько десятилетий назад были запрещены Церковью, а некрополь открыт сегодня лишь для организованных экскурсий.

Однако та роль, которую вопреки веяниям времени сакральное продолжает играть в жизни простых неаполитанцев, в эпоху барокко была поистине колоссальной. Католическое контрреформаторство обостряет у людей тягу к высокому, а тесная спайка духовных и мирских властей лишь поощряет ее. Духовная музыка, это величайшее воплощение человеческой признательности за благоволение небес, на всем протяжении XVII–XVIII веков переживает беспримерный за свою историю взлет.

1) Церковь, благотворительность и духовная жизнь

360, 400 или больше? Никому никогда так и не удалось сосчитать все действующие в XVIII веке церкви Неаполя. К ним нужно добавить еще 70 мужских и 22 женских монастыря. Этьен де Силуэт в 1730 году записывает: «Это самый густонаселенный город Италии, а еще в нем огромное количество монахов, и, похоже, весьма богатых»¹³⁷. Барон де Кейлюс из

разговора со святым отцом из Сан Доменико Маджоре узнает, что монахов-доминиканцев там всего ничего, 137 человек, но если прибавить к ним тринадцать домов мирян в самом Неаполе, то общая их численность возрастет до 800!¹³⁸ Что до королевства в целом, то, как мы уже отмечали в самом начале, не без гордости считалось, что братии в нем 31 000 человек, монахинь 23 000, 50 000 священников, 22 архиепископа и 116 епископов. Треть королевства принадлежит в те времена Церкви, а оставшиеся две трети — короне и знати всех мастей. Бóльшая часть столицы в той или иной форме является церковной собственностью. Столь явное «физическое» присутствие Церкви отчасти обусловлено набожностью, но в большей степени — неизменным благоволением череды властителей и их окружения от Анжуйской династии до Бурбонов. Ни одна царственная церемония, ни одно династическое событие не обходится без пастыря! Привитое и веками вскормленное благочестие поддерживается торжественными мессами, шествиями, поклонениями святому Януарию и десятку прочих святых, окормляющих на протяжении года любое будничное событие. Как искренняя, так и показная религиозность требуют времени, скрашивая безрадостные будни большинства горожан, помогая им воспарить духом над мирскими невзгодами и превозмочь «ужас небытия». Если верить письму ирландца Джорджа Беркели, в Неаполе все служит поводом для «благочестия»: «Ты спрашиваешь, чем мы живем в Неаполе? Глав-

ным развлечением служит нам благочестие соседей. Помимо того что в здешних церквях вся атмосфера проникнута ощущением радости (принято считать, что люди ходят туда полюбоваться на *истинное благочестие*, своего рода образцовое моление), каждую неделю из благочестия они запускают фейерверки; из благочестия украшают коврами улицы; и, как ни странно, у дам принято приглашать к себе благородных кавалеров, потчuya их музыкой и пирожными также из благочестия: словом, если бы не благочестие, то Неаполю было бы нечем похвастаться окромя воздуха и здешних красот»¹³⁹.

Во время карнавала, когда бóльшая часть города пьянствует и предается распутству, Церковь пытается препятствовать этому традиционной *Quarant'ore**. Чтобы отвлечь людей от хмельного веселья и непотребства, церкви назначают на эти даты показательные сорокачасовые торжества Святого причастия в память о пребывании Господа в гробнице. Четыре главные базилики** всеми средствами стремятся вызвать восхищение прихожан, в то время как с улиц доносятся звуки заключительных, самых шумных и разгульных карнавальных дней.

* Quarant'ore — кванторе, сорокачасовая служба. *Примеч. пер.*

** Gesù Nuovo (Джезу Нуово), Girolamini (Джироламини), San Paolo Maggiore (Сан Паоло Маджоре) и San Domenico Maggiore (Сан Доменико Маджоре).

При входе в храм взгляд неаполитанца тех лет упирается, правильнее сказать, притягивается «ма́ккиной кваранторе», монументальной композицией из дерева, созданной лучшими архитекторами в сотрудничестве с художниками, скульпторами, резчиками по дереву, позолотчиками и кузнецами. Достоинство этого временного творения оценивается по его размерам, пышности убранства и числу масляных светильников, чей мерцающий свет заливает всю эту покрытую золотом и серебром резную группу. Ее центральная часть под названием *bocca d'opera* (оперные уста) занята главным престолом с освященной облаткой, осененным массивным сияющим нимбом. Этот архетип барочной театральности, божественный островок святости посреди разгула безбожников задуман Церковью как своего рода «контркарнавал» в канун Великого поста, когда жизнь надолго возвращается в свое привычное русло.

После двукратного посещения Неаполя Гюйо де Мервиль в 1720 году с большой тщательностью выписывает картину отношения неаполитанцев к вере, которая и сегодня, спустя три века, не утратила актуальности: «Они весьма благочестивы, но не слишком набожны. Выскажусь яснее. Они обожают церкви, часовни, монашество, молитвы, четки и прочие сопутствующие истинной вере побрякушки. Они склонны верить в чудеса и, едва заслышав об очередном чудотворном проявлении, спешат пасть перед ним на колени, заваливая дарами и подношениями... Сло-

вом, они стремятся выглядеть примерными католиками, но набожность у них поверхностная... Неаполь недолюбливает как самого папу, так и все его уложения касательно веры, не говоря уже о том, что бóльших поборников реформаторства, чем неаполитанцы, вам в Италии не сыскать»¹⁴⁰.

Тем не менее авторитет Церкви и монастырских общин влечет за собой неоспоримые преимущества; от людей в сутане ожидают спасения от нищеты, усугубляемой бездарностью правителей и вечными проблемами обездоленного Юга. Мы уже рассказывали о каждодневной раздаче хлеба и похлебки у ворот монастырей: это спасает тысячи стекающихся в Неаполь *lazzaroni* от голодной смерти. Подобного рода благотворительность вовсе не миф, она существует на самых разных ступенях общественной лестницы. С момента основания в XIII веке Оспедале дельи Инкурабили (госпиталь для неизлечимых больных) и его переезда в 1522 году в существующее поныне здание именно Церковь берет на себя заботу о болящих. В XVIII веке больница приобретает европейскую известность благодаря первым попыткам лечить заболевания психики и созданию акушерского отделения: вплоть до закрытия в 1865 году она будет оставаться единственным лечебным заведением Неаполя с родильным отделением и самым большим штатом врачей.

Наряду с этой лечебницей, под эгидой Церкви работает ряд других благотворительных организаций (госпитали, приюты...), рассказ о которых, за исклю-

чением двух, не входит в нашу задачу. Одна из них, с момента основания в 1602 году на пике Контрреформации, занимает в Неаполе эпохи барокко особое место. Речь о *Pio Monte della Misericordia* (Пио Монте делла Мизерикордия), чья деятельность в точности соответствует семи деяниям святого Матфея, увековеченным великим Караваджо на его неаполитанском полотне*: накормить голодного, напоить жаждущего, приютить странствующего и бездомного, одеть неимущего, похоронить усопшего, навестить узника и помочь страждущему.

Необычную задачу решает *Confraternita della Redenzione dei Cattivi* (Братство выкупа из неволи), ставшее (при поддержке Церкви) первым гражданским учреждением подобного рода; с момента основания в 1548 году его основная задача состояла в вызволении христиан из мусульманского плена. В эпоху, когда похищение странников и моряков считается в Средиземноморье обычным делом, братство пытается объединить усилия всех слоев общества: клира, дворянства и нарождающейся буржуазии с целью сбора средств, получения процентов от их размещения в банках Неаполя и выкупа из неволи захваченных «неверными» людей. У братства имеется собственное судно, что позволяет направлять представителей в страны ислама для обсуждения условий вы-

* Эту картину и сегодня можно видеть в церкви Пио Монте делла Мизерикордия, для которой она была написана мастером в 1607 г.

купа: тамошним пашам передаются разного рода подношения — от одежд и драгоценностей до сосудов с мылом или сиропом; раисам* особенно по душе вина, хотя такого рода подарки противоречат кораническому запрету на алкоголь.

Освобождение пленников подчиняется строгому ранжиру: первыми идут дети, за ними женщины, старики, семейные мужчины и лишь потом священнослужители и монашествующие. Считалось, что одинокие здоровые мужчины могут подождать: при этом принимаются меры для облегчения условий их содержания. В архивах есть свидетельства такого рода «вызволений» с помощью братства. Так, в одной из регистрационных книг XVIII века читаем: «Гаэтано Филиппо Камилло Кафьеро из Сорренто, сын Людовика, двадцати одного года и четырех месяцев от роду, после года и восьми месяцев неволи у частного лица из Алжира 12 февраля 1782 года выкуплен Абрамо Брессоне, еврейским торговцем из Алжира, по приказу вышеупомянутого Давида <видимо, направленного туда эмиссара> на средства *Monte de' Riscatti* (Монте де' Рискатти) из Неаполя»¹⁴¹. Рядом с ним упомянуты имена еще четырех молодых людей, выкупленных после полутора или более лет рабства.

Эта подвижническая деятельность множества духовных и гражданских лиц, нацеленная на смягчение участи обездоленных, тем не менее не в состоя-

* Раис (араб. *رايس*) — начальник, предводитель. *Примеч. пер.*

нии скрыть наличие серьезных проблем. Главная из них — скудость государственной казны в силу свободы духовенства от уплаты налогов. Источником богатства Церкви служат не только ее многочисленные надель, но и играющая на руку традиция: в дворянских семьях было принято, что титул и состояние наследует старший из сыновей, а родительское приданое старшей дочери позволяет ей надеяться на выгодную партию при замужестве. Младших детей, из опасения возможных претензий на кусок пирога, насильно отправляют в монашеский орден либо в монастырь. Давая согласие на послушничество, монастыри и прочие церковные институты требуют от родителей значительные суммы; те платят сполна, довольные, что удалось найти достойное пристанище для младших детей. Вместе с доходами Церкви, разумеется, растут и личные состояния духовенства.

Свобода от налогов, ставшая со временем ощутимым преимуществом, с учетом роста численности и обнищания населения превратилась в XVIII веке в одну из ключевых проблем. Церковь пытается найти себе оправдание, активно участвуя во всякого рода благотворительности, однако принадлежащая ей недвижимость, художественные ценности и денежные суммы колоссальны, что особенно бросается в глаза на фоне нищеты простого люда и достаточно скромного достатка большей части дворянства. Огромные пожертвования богатейших семейств на благо Церкви вместе с завещаниями и дарами в ее пользу намного

превосходят поступления в казну. Сверхблагочестивые испанские и австрийские вице-короли страшатся посягнуть на эту традицию из опасения нарушить хрупкое равновесие светской и церковной властей.

Карл Бурбон, будучи глубоко верующим человеком, скрепя сердце решается изменить сложившийся порядок вещей. Для него благие дела суть норма жизни. Культ святого Януария не знает пределов, а в повседневной жизни с женой и детьми он представит отцом семейства с незамутненной верой и наивным рвением юноши. Карл и его жена, отчасти по велению веры, отчасти ради собственного удовольствия, становятся вдохновителями подлинного культа Рождественских вертепов, ставшего в глазах европейцев одной из примечательных особенностей Неаполя.

Разумеется, ясельная история зародилась гораздо раньше, первое упоминание об этом относится еще к 1205 году. Однако стараниями «городского проповедника», преподобного Рокко, некогда заронившего мысль о королевском приюте для бедных, король и его близкие принимают эту традицию так близко к сердцу, что посвящают ей львиную часть досуга, предаваясь этому с такой увлеченностью, что за несколько лет она входит в моду и становится неотъемлемой частью Рождественских торжеств как в церквях, так и в богатых особняках. Во время Адвента Карл собственноручно мастерит кормушку, нарезает солому, а королева с дочерьми кроют и вышивают нарядные одежды для куколок. Считается хорошим тоном

выставить в домашней часовне или салоне яркую и оригинальную вертепную композицию: в среде аристократии возникает даже своего рода соперничество по числу фигурок, участвующих в событии, а также по оригинальности композиции или костюмов куколок — *pastori**.

В канун Рождества королевская чета в сопровождении свиты одну за другой обходит церкви, любуясь и сравнивая между собой поделки: к их приходу зажигают сотни свечей, а органист чуть слышно наигрывает любимые мелодии. В композиции вертепов можно заметить мотивы начатых по приказу короля раскопок в Геркулануме и Помпеях: вот на вершине холма виднеются руины древнего храма с легко различимыми капителями колонн, а ближе к подножию все традиционно: церквушка, мостик, пекарня, колодец или деревенский рынок. Никогда еще Палестина не была столь похожа на неаполитанский пейзаж, усеянный римскими развалинами с огнедышащим Везувием на дальнем плане!

Любая композиция Рождественского вертепа включает в себя три обязательные сцены. Первая из них — Благовещение как отправная точка всей истории: к группе простолюдинов обращается ангел, возвещающая грядущее таинство. Все с интересом слушают,

* *Pastori* — пастушки (*итал.*) — искусные, подвижные фигурки из глины или дерева с «живым» выражением лица, одетые в нарядные костюмы. Непременный атрибут сцен католического Рождества. *Примеч. пер.*

за исключением одного человека: это Бенито, неотъемлемый персонаж любой композиции, неаполитанцы перекрестили его в Бенино, чтобы лучше рифмовать с Бамбино. Чем он примечателен? Тем, что спит глубоким сном. Ангел глаголет, а Бенино спит себе под звездным небом, словно бы напоминая, что все происходящее — не более чем волшебная сказка, скрашивающая будни. Горе тому, кто попытается разрушить его сон: в мгновение ока вертеп исчезнет!

Вторая сцена — это, разумеется, само Рождество, она размещается, как правило, чуть выше остальных. В некоторых композициях эта сцена настолько многолюдна (до тысячи двухсот фигурок), что среди них трудно разглядеть ясли с новорожденным Иисусом в окружении родителей, вола и осла. Святое семейство традиционно одето в костюмы того времени. Все остальные персонажи — в соответствии с нравами и обычаями XVIII века, к примеру, на пастухах и пастушках праздничные костюмы с островов Прочиды или Искья. Волхвы зачастую как две капли воды напоминают кавалеров ордена Святого Януария, учрежденного Карлом в первые годы правления. Именно в этой сцене чаще всего можно увидеть античные развалины, свидетельство не только интереса к недавно начатым раскопкам, но и торжества христианской цивилизации над мраком язычества, воплощением которого и служат эти руины.

И наконец, сцена на постоялом дворе, самая своеобразная в неаполитанской традиции, с бесчисленными нарядно одетыми фигурками крестьян, ремеслен-

ников, мелких торговцев, где создатели дают волю своей неумеренной фантазии. В ней соседствуют пастухи, торговец вином, монах, рыбак, цыганка, волхвы, проститутка (антипод непорочности Богородицы) и еще непременно пара приятелей, *zi' Vicienzo* и *zi' Pascale* (Винченцо и Паскуале) — символы Смерти и Карнавала. Не пытайтесь усмотреть в этой сценке своего рода «фотографию» эпохи, где отражено богатство одних и нищета других. Нет, здесь все счастливы, добротой обуто и нарядно одеты. Да, раскрасневшиеся лица порой грубоваты (задачи уподобить каждого базарного *lazzarone* вельможе с виа Толедо тогда и не ставилось), но едят и пьют до отвала, веселятся и искренне поздравляют друг друга с радостным событием в Вифлееме. Это некая модель идеального общества, где ярко и нарядно одетые люди собрались вместе, чтобы отпраздновать Рождество в пышном антураже с примесью барочной театральности.

При всей своей глубокой религиозности Карл Бурбон, как мы уже говорили, полон решимости изменить порядок вещей и ограничить всемогущество Церкви в первую очередь за счет ограничения ее финансового могущества. Примером этого как раз и служит королевский приют для бедных. Как мы помним, в основе замысла лежало намерение лишить Церковь многовековой монополии на благотворительность, придав той новое измерение: дать обездоленным возможность вернуться к нормальной жизни с помощью ремесла, музыки и искусства. Еще одним, по большей

части подспудным, намерением было перенаправить в государственную казну поток даров и пожертвований от богатых семейств на благо обществу, которыми ранее распоряжалась Церковь.

После отбытия Карла Бурбона в Испанию министр Тануччи продолжает следовать его заветам, а в некоторых вопросах идет еще дальше. В его планах целый ряд государственных реформ и, главное, сокращение расходов. Даже перечень личных трат короля сокращен с 324 000 до 170 000 дукатов. Известно, к примеру, что Фердинанду будет отказано в приобретении дорогостоящего бриллианта под предлогом того, что его цена равняется «годовым расходам семи тысяч семей»¹⁴². Будучи одновременно и человеком глубоко верующим, и франкмасоном, Тануччи всеми силами стремится отмежеваться от института Церкви; оставаясь заклятым врагом папы римского, своими декретами он шаг за шагом ограничивает его в правах и привилегиях на территории королевства. Этот антиклерикальный Крестовый поход влечет за собой целый ряд преобразований: епископам запрещено занимать гражданские должности, бракосочетание становится «гражданско-правовым актом», значительно сокращается число монастырей и, наконец, по достижении юным королем совершеннолетия в 1767 году иезуиты окончательно изгнаны из Неаполя. Главным изъяном действий Тануччи, во многом сходных с просвещенной политикой маркиза Помбала в Лиссабоне, является чрезмерная увлеченность борьбой с привилегиями

Церкви в ущерб целому ряду других проблем. Несмотря на здоровое зерно в судебной реформе, на стремление к политическому и социальному обновлению королевства, ему не удастся ни обуздать большой голод 1764 года, ни выстроить долгосрочную перспективу преобразований. Однако не стоит забывать, что глухое сопротивление Кабинета, а отчасти и богатых собственников вынуждает Тануччи на полумеры. Изнурительные, но зачастую никчемные баталии, добрая воля, столь часто трактуемая ему во вред, — все это говорит об абсурдности возводимых на него обвинений в «диктаторстве».

2) Музыкальная жизнь в капелле Святого Януария

Когда сегодня впервые попадаешь в главный собор Неаполя, испытываешь невольное разочарование. Скромное расположение вдоль длинной, ничем не примечательной улицы, неприметный фасад с уцелевшим порталом XVI века, целиком перестроенный в XIX веке, отнюдь не радуют глаз. То же самое ощущение и когда попадаешь внутрь: вытянутый готический неф, скорее мрачноватый и, по словам графа Келюса, слегка «подсовремененный»; лишь барочные хоры в честь Вознесения Богородицы немного скрашивают безрадостное впечатление. Истинное открытие ждет вас немного дальше, если углубиться под своды, держась правой стороны.

Поначалу в глаза бросается троекратный сбой мозаичного узора на полу. Три отметины указывают на расположенную в глубине входную решетку особого святилища: королевской капеллы сокровищницы Святого Януария, обособленной часовни внутри собора с запутанным, изумляющим и по сей день правовым статусом.

Чтобы разобраться, попробуем представить себе владельца обычного дома в одном из неаполитанских кварталов. В первую очередь это частная собственность; однако с точки зрения административно-правового статуса он принадлежит соответствующей коммуне, а стало быть, государству; однако на него распространяется еще и церковная юрисдикция, так как он стоит на территории прихода, а стало быть, епархии. Нечто подобное и с сокровищницей Святого Януария, которая с точки зрения административной юрисдикции принадлежит коммуне Неаполя, а значит, Итальянской республике. Стало быть, у нее нет экстерриториального статуса, как у зданий дипломатических представительств или, если говорить о Риме, у многочисленных дворцов и храмов Ватикана.

Все особенности в первую очередь связаны с правом частной собственности, ибо ни капелла, ни земля под ней не входят в ведение архиепископа, как и собор; по праву частной собственности они принадлежат всем жителям Неаполя, так как в период с 1572 по 1601 год те построили ее на свои средства с единственной целью: перенести туда мощи свято-

го Януария, ранее хранившиеся в Монтеверджине. И мозаичная отметина на плиточном полу правого нефа указывает на границу размежевания. Речь здесь идет не об административной, скорее о кадастровой границе частного владения. А так как коммуна Неаполя не имеет к нему никакого отношения, то права жителей города вот уже на протяжении четырех веков представляет независимая организация *Excel-lentissima Diputazione della Reale Cappella del Tesoro di San Gennarro* (чрезвычайный административный совет королевской капеллы сокровищницы Святого Януария), своего рода фонд, управляемый административным советом (*Diputazione*) в составе двенадцати нотаблей*: десять из них принадлежат к старейшим аристократическим домам Неаполя, и двое — простолюдины.

Сегодня странно видеть в составе совета те же фамилии, что и во времена вице-королей, а потом и Карла Бурбона: князь д'Андриа, герцог ди Франкавилла, граф ди Тиано...** Разумеется, есть планы

* Нотабль — почетное лицо из дворянства, духовенства или буржуазии, состоящее членом совещательного учреждения. *Примеч. пер.*

** Сегодня в этот совет, в частности, входят: Риккардо Карафа князь д'Андриа, Филиппо ди Сомма князь де Колле, Аугусто Гаттанео граф де Тиано, Джироламо Кариньяни, маркиз Пьерлуиджи Санфеличе ди Баньоли, Агостино Караччоло ди Торчъяроло, Джованни Пиньятелли делла Леонесса, Алессандро граф д'Акуино, Риккардо Империяли герцог де Франкавилла.

изменить существующую систему, однако все понимают, что поспешность в этом вопросе недопустима: старинные фамилии обеспечивают некую преемственность, цельность и лишенную корысти непредвзятость, которые легко разрушить, приди им на смену политики или мафиози.

Остается разобраться с церковной юрисдикцией, которая не менее запутанна. Если следовать канонической терминологии, территория капеллы имеет статус «изъятой», то есть не относящейся к владениям архиепископа Неаполя, но подчиненной напрямую папе на манер анклава. Таким образом, архиепископ над ней не властен, в то время как «аббатствующий прелат»*, кандидатура которого предлагается двенадцатью «депутатами» на утверждение папе, несет всю ответственность за каноническую жизнь капеллы.

Таким образом, кафедральный собор Неаполя — единственный в мире пример существования под одним куполом четырех независимых владений: самого Дуомо (Duomo), собственности архиепи-

* Поначалу административный совет (Diputazione) поручал соблюдение культа в капелле специальному мужскому монастырю, выведенному, в свою очередь, из-под юрисдикции епископа. В XIX в. этот монастырь был упразднен. Однако за «кюре» капеллы сохранили почетный титул «аббатствующий», а «прелат» добавляется к нему для канонического соответствия. Подобная структура сводит на нет вероятность любых трений между архиепископом и депу- татоне, который подотчетен исключительно Ватикану.

скопа, капеллы сокровищницы Святого Януария с правой стороны, капеллы Святой Рипараты (Santa Riparata) с левой и, наконец, крипты; в силу необъяснимой сегодня традиции эта крипта испокон веков является собственностью одного из старейших семейств Неаполя, князей Карафа д'Андриа (Carafa d'Andria), тех самых, чей предок нес к купели маленького Фаринелли. Так как у нынешнего князя есть лишь единственная дочь, то крипта должна перейти к ней, однако недавно князь принял решение подписать «бессрочный коммодат»*, наделяющий архиепископа правом узуфрукта**.

Остановимся подробнее на святилище в честь святого Януария, которое знатоки барокко так ценят за праздничность тонов, мрамор облицовки и многочисленные скульптуры, за его решетки, мозаичный пол работы Козимо Фандзаго, порфирный алтарь Франческо Солимены, четверку стройных колонн и изящные маленькие балкончики. Главное, однако, это его многовековая роль в духовной жизни и коллективном бессознательном всех неаполитанцев. Там хранятся мощи святого, мало известного миру, но неотделимого от жизни этого города, где издавна

* Коммодат — договор ссуды. *Примеч. пер.*

** Узуфрукт (от *лат.* *usus* — использование, *лат.* *fructus* — доход) — вещное право пользования чужим имуществом с правом присвоения доходов от него, но с условием сохранения его целостности, ценности и хозяйственного назначения. *Примеч. пер.*

сплелись воедино вера и суеверия. Януарий жил приблизительно в III веке нашей эры и принял мученическую смерть за веру в 305 году. Недавняя находка в его челюсти фрагмента виноградной косточки указывает на смерть в пору сбора винограда.

Однако одно связанное с его именем событие известно во всем мире: дважды в год (иногда трижды) желающие могут увидеть своими глазами чудо «закипания» хранимых в особом сосуде сгустков крови святого. Первое чудо падает на 19 сентября, день его гибели, а второе — на субботу перед первым воскресеньем мая, когда в V веке останки святого Януария были перенесены в Неаполь; с 1337 года именно оно считается наиболее значимым. Первое упоминание о чуде встречается в документе за 1389 год. В 1631 году в этом календаре возникла третья дата, 16 декабря, в память о дне, когда лавовый поток из жерла Везувия, лишив жизни четыре тысячи человек в предместьях, вдруг замер у ворот Неаполя, где сгрудилась процессия с мощами святого. В этот день чудо может либо произойти, либо нет, оно, как принято считать, не столь обязательно, как два предыдущих. И, напротив, сентябрьское чудо, которое в эпоху барокко считалось менее важным и отмечалось куда скромнее, сегодня празднуется наравне с майским.

Разжижение крови веками служило в глазах неаполитанцев знаком небесного покровительства: бойтесь года, когда святой отказывает в чуде, это предвестие грядущей катастрофы! При первых же ее

признаках глаза и молитвы неаполитанцев вновь обращены к своему заступнику. Во времена большого голода в 1764 году народ требует внеочередного шествия с мощами по улицам города. Архиепископ направляет письменное обращение к Тануччи, но тот категорически отказывает, опасаясь массовых беспорядков. Тогда было разрешено лишь увеличить число новенн* в главном соборе.

Римский архитектор Ванвители, далекий от такого рода обычаев, не без страха наблюдает за жалобными взываниями на непонятном диалекте к покровителю города, за женщинами, рвущими на себе волосы, мужчинами, бьющими в грудь кулаками и хлещущими себя по щекам с мольбами о хлебе насущном; при этом он позволяет себе ремарку, что подобное поведение «вызывает одновременно и жалость, и смех»¹⁴³. Любовь неаполитанцев к святому Януарию преисполнена такой страсти, что способна мгновенно перерасти в ненависть, если тот остается глух к их мольбам. Самое невероятное событие произошло в 1799 году, когда Неаполь на несколько лет переходит под власть французов. Ко всеобщему негодованию, кровь, как ни в чем не бывало, продолжает «закипать», как если бы покровитель благоволил к захватчикам! Придя в ярость от подобного вероломства, неаполитанцы решают

* Традиционная католическая молитвенная практика, заключающаяся в чтении определенных молитв в течение девяти дней подряд. *Примеч. пер.*

мстить: святой Януарий смещен и на несколько лет уступает место святому Антонию, новому покровителю Неаполя!

Сегодня позиции святого Януария в повседневной жизни неаполитанцев по-прежнему незыблемы: когда кому-то плохо, то все молитвы обращены к нему, тысячи мальчишек, как и в прежние времена, нарекаются в его честь. Что до чуда дважды или трижды за год, то, несмотря на некоторый спад ажиотажа со стороны жителей, оно по-прежнему отмечается с большой помпой, привлекая к себе толпы горожан и любопытствующих: следом за ритуальными молитвами под сводами капеллы серебряный реликварий в форме бюста святого — изготовленного в 1305 году четырьмя лучшими ювелирами Франции по заказу Карла Анжуйского — подносится к величественному ковчегу, где покоится сосуд, условие *sine qua non* для свершения чуда; затем обе реликвии проплывают по улицам старого Неаполя в сопровождении праздничной процессии. Маршрут пролегает до церкви Санта Кьяра в районе Спакканаполи*, а потом по виа деи Трибунали (*via dei Tribunali*) обратно. Чудо может произойти где и ко-

* Название этого старинного района переводится как «раскол Неаполя» (*Spaccanapoli*). Он получил свое имя потому, что главная улица с одноименным названием буквально разделяет город на две части. Улица Спакканаполи длинная (около 2 км) и прямая, имеющая в ширину шесть метров. По обеим ее сторонам располагается настоящий лабиринт из узких переулков. *Примеч. пер.*

гда угодно, горожане и клир по общему согласию отводят святому неделю для того, чтобы явить свое присутствие. Наблюдать воочию, пусть даже изда- лека, момент «вскипания» для простого смертно- го служит незабываемым мгновением, остающим- ся в памяти на всю жизнь: напряженное ожидание, растущее нетерпение, при свершении чуда все воз- гласы в толпе стихают, а следом — буря всеобщего ликования, рукоплесканий, восторженных криков, которые словно бы расцветчивают монотонные буд- ни собравшихся людей.

В наши дни остальную часть года капелла сокро- вищницы Святого Януария живет в том же ритме, что и три ее соседа (собор, капелла Санта Рипарата и крипта): по мере необходимости они оказыва- ют друг другу мелкие услуги, «давая на подмену» штатных священников, органистов или ризничих. В XVIII веке капелла, имея собственный капитул, штат священников, певчих и музыкантов, обособле- на куда жестче. Двенадцать членов совета управляют значительными финансовыми потоками, поступаю- щими как от властей Неаполя, так и от состоятельных прихожан. На эти средства содержатся знаменитая музыкальная капелла и ее именитые исполнители, они идут также на проведение благотворительных и гуманитарных акций, на приданое девочкам из бед- ных семей или оплату услуг учащихся консервато- рий на церемониях венчания, мессах или шествиях. На первых порах больше задействованы дети из Пове- ри ди Джезу Кристо, расположенной в трехстах мет-

рах по соседству, однако вскоре, во избежание ревнивых притязаний, в этом по очереди участвуют все консерватории. Много позже, к концу века и на всем протяжении следующего, к ним добавится и королевский приют для бедных.

Тогдашние путешественники, побывавшие в Неаполе в подходящий момент, оставили нам описания знаменитого чуда. В эпоху барокко, как и в наши дни, мнения разделяются: для одних это свидетельство истинной веры, для других — чистое надувательство. Граф де Кейлюс, к примеру, преисполнен веры: «4 мая отмечается его праздник, сосуд подносят к мощам, и кровь, которую я собственными глазами только что видел в твердых сгустках, вдруг становится жидкой, в чем нет никаких сомнений. К тому же все это происходит столь открыто и в присутствии такого числа свидетелей, что любые подозрения в шарлатанстве представляются неуместными... Вице-король и вице-королева, выглядящие, к слову, не лучшим образом, также принимают во всем этом участие, сидя под балдахином напротив алтаря. Под звуки волшебной мелодии, кажется, весь городской клир торжественной процессией проходит под сводами, впрочем, это не совсем верно; без малого два часа у них ушло лишь на то, чтобы фактически войти в одну дверь и выйти через противоположную... Когда шествие закончено, сосуд в специальной оправе после двух коротких молитв подносят к реликвию в форме головы, и сгустки вдруг становятся текучими. Я видел все это собст-

венными глазами, и это настоящее чудо. Поговаривают, что в этом году <чудо> протекает медленнее, чем обычно; наученные горьким опытом, все обеспокоены: если чуда не случается и кровь остается твердой, то жди беды либо от Везувия, либо от подземных ударов»¹⁴⁴. А вот английский дворянин Стивенс, напротив, видит в неаполитанцах «мировых чемпионов по невежеству и ханжеству». Ошарашенный и оглушенный во время чуда давкой внутри собора (куда втиснулось не более двадцатой части от толпящихся на улице!), он не в силах вынести криков распаленной толпы: «В церкви и на улице вдруг загремела музыка, причем совершенно вразнобой. К счастью, мне удалось убраться подальше от воплей и толчеи всех этих ханжей и порядком поднадоевших горе-музыкантов»¹⁴⁵. Более прагматичный и рассудительный Монтескье находит происходящему несколько объяснений. На его взгляд, разжижение вызвано перепадом температур, так как сосуд из прохлады выносят в нагретое толпой и множеством свечей помещение, к тому же священник сжимает оправу в ладонях. «Все видели кипение; все поверили, что свершается чудо... Имеющее физическую причину было воспринято всеми как повод для поклонения». Далее, однако, он не может отказать себе в осторожной оговорке: «Это не более чем предположения: может, это и в самом деле чудо»¹⁴⁶.

Кроме ключевых моментов самого «закипания» крови, заезжие путешественники XVIII века едино-

душно отмечают необычайную пышность церемоний в капелле Святого Януария, занимающей после дворцовой королевской капеллы второе место в иерархии культовых сооружений. Вице-короли бывают там лишь от случая к случаю, зато по большим праздникам непременно отправляют на подмогу дворцовых музыкантов. С приездом Карла Бурбона все меняется. Юный король в полной мере наследует отцовский мистицизм. Тот, по всей вероятности, поведал сыну о своих чувствах к этому святому, вспыхнувших после приезда в Неаполь в 1702 году: в тот год с интервалом в несколько дней чудо случилось дважды. После этого Филипп V немедленно провозгласил святого Януария покровителем всей Испании наряду со святым Иаковом. Карл также питает особые чувства к защитнику Неаполя, и тот становится непременным участником всех торжественных событий: годовщина, праздник, рождение, болезнь члена королевской семьи, траур, природная катастрофа, визит иностранного монарха — и все это в дополнение к традиционным церемониям, связанным с чудом. Демонстрируя свое почтение, вскоре после коронации он учреждает для «высшей знати» шейный орден Святого Януария за заслуги перед королевством. Жизнь царствующего семейства, его двора и правительства вплоть до падения Бурбонов протекает отныне под эгидой этого столь любимого в народе святого.

Для поддержания статуса и уровня почитаемых королем массовых церемоний капелле необходим

образцовый подбор музыкантов. Многим начинающим талантам она служит мощным трамплином, так было с Фаринелли, Каффарелли и Джидзиелло, которые дебютируют у Святого Януария, потом переходят в королевскую капеллу и далее — на лучшие оперные сцены. Штатное расписание за 1753 год впечатляет¹⁴⁷: 3 кастрата сопрано, 3 кастрата альты, 4 тенора, 3 баса, 39 скрипок и альтов, 3 виолончели, 3 контрабаса, 9 гобоев и 9 труб, в общей сложности 76 музыкантов, плюс капельмейстер и органист. Понятно, что все эти исполнители составляют единый коллектив, откуда по мере необходимости выбирается лишь нужное количество музыкантов: они попросту не могли бы выступать одновременно, рискуя заполнить собой все пространство капеллы. Вполне вероятно, что на церемонии под открытым небом, где требуется более мощное звучание, привлекался полный состав. Обычно же выступало не более двадцати человек, что вполне достаточно для столь небольшой по площади, но головокружительной по высоте капеллы. Так, в ноябре 1737 года *maestro* Лоренцо Фаго выплачен 31 дукат за прошедшую 2 августа церемонию по случаю празднования юбилея с пометкой, что в ней приняли участие девять певцов (один из них Каффарелли), тринадцать инструменталистов и два органиста¹⁴⁸. Многие из них не состоят в штате и входят в группу исполнителей без постоянной зарплаты, для которых почетна сама принадлежность к составу капеллы. В отличие от королевской капеллы, здесь даже штатным испол-

нителям платят неважно. Для выходящих на пенсию нет никаких пособий, так что музыкантам для безбедного существования приходится порой осваивать смежное ремесло. В архивах капеллы Святого Януария, как, впрочем, и королевской капеллы, хранится множество прошений от впавших в нищету членов семей, как, например, от дочери *maestro* Монти или вдовы Фаго. Единственной формой социальной защиты служит так называемое *giubilazione*; это система, при которой допускается замена заболевшего музыканта на внештатного исполнителя (сейчас это назвали бы «отпуском по причине продолжительной болезни»): в этом случае тот получает лишь половину заработка, а вторую — его заболевший напарник, причем так может продолжаться вплоть до смерти последнего. Обязанность следить при этом за соблюдением условий лежит на двенадцати членах совета.

Огромное волнение охватывает, когда в архивных документах удастся отыскать первые упоминания об исполнителях, которым уготовано стать знаменитыми. 1720 год, первое упоминание о пятнадцатилетнем кастрате, которого миру лишь предстоит узнать под именем Фаринелли. В капеллу подыскивают сопрано для второго хора и стоит запись: «Получив заверения в добропорядочности Карло Броски, обладающего превосходным голосом, решено зачислить его в капеллу в качестве *musico soprano* на место дона Орацио Мандини с сохранением содержания, льгот и единовременных выплат послед-

него»¹⁴⁹. Имя Фаринелли встречается также в регистрационных журналах за 1721, 1722 и 1723 годы, далее он начинает гастролировать и возвращается лишь изредка. Как правило, певцы в капелле долго не задерживаются, так как она не в состоянии ни удовлетворить их запросы, ни помешать им принять более выгодные предложения со стороны. Кто из них согласился бы поступиться успешной сольной карьерой ради воскресных месс и регулярных празднеств? Главное — повыше взлететь с этого трамплина. Лишь те, кто прочно оседает в Неаполе, готовы трудиться в капелле Святого Януария, подрабатывая вечерами в театре.

К числу кастратов, долгое время проработавших в Неаполе, как правило в Сан Карло, относится несравненный Каффарелли. В анналах капеллы сохранилось немало упоминаний о нем с момента поступления в 1736 году: «Ввиду того, что место кастрата-сопрано в первом хоре нашей досточтимой капеллы сокровищ оказалось вакантным <после увольнения Доменико Джицци> и после долгих раздумий, связанных с желанием приглашать лишь лучших из лучших, было принято решение выбрать на этот пост непревзойденного Гаэтано Каффарелли»¹⁵⁰. Получает он при этом столько же, сколько и все: если в мае 1736 года за участие в праздничных мероприятиях ему выплачено шестнадцать дукатов, то за остальные службы платят от одного до пяти дукатов, смешные суммы по сравнению с тем, что он получает в опере.

На первых порах Каффарелли преисполнен почтения как к самому заведению, так и к его порядкам. В 1736 и 1737 году есть даже запись о том, что он относится к своим обязанностям «с тщанием и прилежанием <подобающими>». После выездов в Англию и Испанию он просит восстановить его в капелле сокровищ на тех же, что и в 1736 году, условиях. Однако видно, как со временем европейское признание начинает кружить ему голову. В марте 1743 года он просит о прибавке к жалованью, в чем ему отказано под предлогом, что он и так получает больше других. В конце концов ему вынуждены намекнуть, что не станут возражать против ухода, если что-то его не устраивает. На самом деле, где бы не появлялся этот кастрат, все заканчивается общей неприязнью к нему и злоупотреблением прогулами. Развязка не заставляет себя ждать: «Ввиду отсутствия на утренней службе с участием Его Высочества господина кардинал-архиепископа, а также на нынешней заутрене по случаю прибытия Его Королевского Величества, нашего повелителя, решено уволить его с должности, о чем ставим в известность досточтимого секретаря, которому надлежит сообщить о принятом решении досточтимому капельмейстеру, с тем чтобы довести решение до его сведения...»¹⁵¹ Спустя три месяца на это место будет принята новая звезда сцены, кастрат Джованни Монцуоли.

3) *Духовная музыка повсюду, постоянно и на протяжении всей жизни*

Королевская капелла, капелла Святого Януария и четыре консерватории поддерживали высочайший уровень духовной музыки, однако они — лишь малая часть тех двадцати трех церковных и благотворительных организаций, имеющих свою «капеллу», то есть группу постоянных исполнителей или по меньшей мере хор под управлением органиста. К тем шести, о которых уже шла речь и к которым мы возвращаться не будем, стоит добавить еще несколько известных по тем временам мест, где сплав творческого гения и исполнительского мастерства достигал высочайшего духовного накала. Два из них неотделимы от истории Неаполя XVI и XVII веков. Первое — *Real Casa dell'Annunziata* (королевский дом при храме Сантиссима Аннунциата) — представляло собой огромный церковный комплекс благотворительной и художественной направленности, где под одной крышей уживались монастырь, собор, больница, сиротский дом и консерватория для одиноких или неимущих девочек. Это было некое подобие венецианских *ospedali*, только раз в двадцать крупнее, так как его лечебница слыла одной из самых больших в Европе! Англичанин Эдвард Райт утверждает, что за сиротами и больными там ухаживало до двух с половиной тысяч сестер милосердия. Когда сиротки подрастали, перед ними открывалось два пути: монастырь либо замужество; во втором

случае каждая из них получала от 100 до 200 дукатов приданого. На случай смерти или ухода мужа, а также крайней нужды за ними сохранялось право вернуться в Аннунциату, где их готовы были поддержать, предоставив все необходимое. Что до мальчиков, то их готовили либо к учебе, либо к ремеслу, а при наличии задатков — к будущему священника. Несмотря на то что приют при Аннунциате перестал действовать уже в 1875 году, сегодня там все еще можно видеть ту самую «коляску»*, куда мамы «выкладывали» новорожденных, тем самым от-

* «Коляска» для подкидышей — «бэби-бокс», «анонимный приемник». На сицилийском языке — «колесо» (la ruota), Данная конструкция получила распространение в Средние века, а также использовалась в XVIII и XIX вв. Первое «колесо подкидышей» было создано в Италии в 1198 г. Папа римский Иннокентий III признал, что подобные приспособления должны быть организованы при приютах, с тем чтобы матери могли анонимно оставить своего ребенка, а не убивать его (особенно часто младенцев топили в реке Тибре). Отсек для подкидышей представлял собой цилиндрическое устройство, вмонтированное в наружную стену здания наподобие современной карусельной двери. Мать клала ребенка в цилиндр, вращала его так, чтобы ребенок оказался внутри церкви, и затем звонила в колокольчик, оповещая зрителей. Об этой системе подробно рассказано в новелле Анджело Конiglio (Angelo Coniglio) «Леди колеса», повествующей о событиях на Сицилии в XIX в. Одно из таких приспособлений сохранилось до наших дней в госпитале Святого Духа в Ватикане, где оно использовалось со Средних веков до XIX в. *Примеч. пер.*

казываясь от них навсегда (так появилась фамилия *espositi*, которую давали этим детям)*; в XVIII веке случалось, что за одну ночь подобным образом подкидывали до двадцати детей!

Одного взгляда на творение Луиджи Ванвители с его величественным нефом и шестью боковыми часовнями достаточно, чтобы представить себе всю торжественность музыкальных церемоний, проходивших там в эпоху барокко: благодаря нередким пожертвованиям знатных неаполитанских семей Аннунциата была богата; это позволяло ей вести масштабную благотворительную деятельность и поддерживать на должном уровне музыкальное сопровождение происходящего. Одной из наиболее пышных светских церемоний считалось публичное посвящение в монахини, куда было принято приглашать лучших кастратов. Как правило, этот ритуал был двухдневным. В первый день девушка, которую из-за намерения обручиться с Христом называют *sposa* (невеста), появлялась в ярком нарядном платье и бриллиантовых украшениях, торжественно прощаясь с миром, прежде чем покинуть его навсегда. Аббату Койе довелось присутствовать на подобном торжестве во второй день праздника, где собрался весь цвет Неаполя и звучал сказочно прекрасный голос великого Каффарелли. «Мне трудно подобрать

* Среди предков семей с фамилией Эспозито (буквально: выложенный) обязательно есть ребенок, который был подкинут в такого рода монастырскую «коляску».

слова, чтобы описать внутреннее убранство, — добавляет этот французский путешественник, — вместо церкви вы словно бы оказались вдруг в просторной бальной зале, где одна за другой звучат двадцать жертвенных месс в присутствии виновницы торжества с изящным венцом на голове; пока она облачалась в монашеское одеяние, публике раздавали листочки с сонетами и прохладительное»¹⁵².

Репертуар Аннунциаты, как и сотен других церквей, был весьма эклектичен. Произведения «старого стиля» на манер Палестрины с присущей Ренессансу полифонией соседствуют с современным, появившимся в эпоху барокко, с его возвышенным звучанием, почти оперными ариями и красивой хоровой гомофонией в сопровождении большого оркестра. Именно в тот период Фео создает свою *Gloria* для четырех голосов, двух гобоев, двух виол, флейты и генерал-баса, а Фаго — *Te Deum* для квинтета солистов и хора, двух труб, двух гобоев, скрипок и генерал-баса, насыщенный вокальными фиоритурами и виртуозными пассажами для трубы. Помимо ритуальных дат пышные церемонии устраиваются по любому приличествующему поводу: рождение или юбилей члена австрийского императорского дома или семейства Бурбонов, перемирие, выздоровление папы... Любое скорбное для нации событие отмечается бесконечными *Miserere* и *Stabat Mater*.

Вторым знаковым для музыкального Неаполя местом во все времена был ораторий церкви филиппин-

цев, знаменитой Gerolomini (иеронимитов), расположенной в самом сердце Неаполя, которую неаполитанцы ласково прозвали Girolamini, смещая ударение с третьего на четвертый слог; он появился следом за ораторием Филиппа Нери в Риме. Первые концерты духовной музыки в римском *Oratorio* в конце XVI века дали название новому, отчасти педагогическому жанру музыки, призванному поначалу служить лишь фоном для театрализованных постановок на библейские сюжеты. В XVII веке Кариссими в Риме поднял этот жанр на недостижимую высоту, а Неаполь принял эстафету и способствовал рождению наиболее прекрасных ораторий в стиле барокко.

Новая форма самовыражения сразу же пришлась неаполитанцам по душе в силу присущей им от природы театральности, сквозящей в каждом жесте, в малейшем событии повседневной жизни. Большинство из них, будучи неграмотными, воспринимали ораторию (если она исполнялась по-итальянски, а не на латыни) как своего рода открытую книгу, волшебную сказку с наставлениями, облагороженную музыкой и диалогами. Во дворцах знати, в стенах монастырей и в самых скромных общинах ремесленников жанр оратории оставался наиболее популярным на всем протяжении XVIII века: в среднем в каждой из них участвовали от четырех до шести персонажей, один из которых выполнял роль рассказчика, связывая воедино диалоги, вопросы и размышле-

ния героев, их наблюдения, зачастую больше окрашенные искренним чувством, чем религиозным рвением. Еще в конце XVII века в шедевре Франческо Провенцале *La Colomba ferita* («Раненая голубка») звучит диалог влюбленных друг в друга святой Розалии и Иисуса: «Взгляни, что ты сделала со мной, ветреница? ...потеряв голову от любви, я принимаю смерть за тебя», — взывает Христос. «Распятая любовь моя, не уходи!» — вторит ему Розалия. Убедившись к концу второго акта, что Розалия воспылала любовью к Иисусу, ее земной избранник вынужден смириться и покорно принять свой жребий: «Если она полюбила Бога, то мой соперник — сам небо-свод», — в то время как Богородица ревниво требует от сына объяснений за его страсть к Розалии. Все заканчивается тайным замужеством молодой женщины в окружении сонма поющих амурчиков (тех самых консерваторских мальчиков-кастратов). Ангельское окружение указывает на уготованную Розалии святость, и ей остается лишь умереть, завещая сердце Иисусу, а душу — Деве Марии. В этой «сакральной опере на тему жития святой Розалии», написанной преподавателем консерватории Лорето Провенцале в 1670 году, на сцену выведено около двадцати персонажей, многие из которых, следуя традиции буфф, разыгрывали интермедии на местных диалектах (неаполитанском, калабрийском...); в период между 1672 и 1696 годом это произведение, считающееся подлинным воплощением неаполитанского духа, многократно ставилось с учениками

Пьета деи Туркини, а много позже появилась наконец его превосходная грамзапись*.

Вторым неувядающим именем начала XVIII века по праву считается Кристофаро Карезана, юношей приехавший из Венеции в Неаполь и проживший там до самой смерти в 1709 году. До нас дошло более трех сотен его произведений, что дает основания считать его одним из самых плодовитых авторов в этом жанре, большинство его кантат написаны к Рождеству, о чем свидетельствует посвящение на многих сохранившихся партитурах *Per la nascita del Verbo* («На рождение Слова»). Его кантаты также записаны на пластинки и по-прежнему волнуют нас пылкой одухотворенностью и безграничной фантазией автора, заставляющего пришедших поклониться пастухов лихо отплясывать тарантеллу или выражающего недовольство испанским владычеством аллегорией «адского быка» (или демона Люцифера) в *Caccia del Toro* («Охота на быка»). Менее склонный к гармоническим изыскам, чем его коллега Провенцале, Карезана скорее полагается на виртуозность вокалистов, так как многие его мотеты кажутся специально выписанными под лучшие голоса Сан Бартоломео.

Большая мысль монахов-филиппинцев XVII века *educare dilettaudo* (обучать, развлекая) овладевает

* Под названием Опус 111 оно было записано в великолепном исполнении Cappella dei Turchini под руководством Антонио Флорио.

умами во многом благодаря учащимся четверки консерваторий. Главное в ней — любой ценой тронуть зрителя за душу, сплетая ради этого сакральное с самым чистым и даже наивным, что есть в человеческой душе. Так, отдельные персонажи выглядят порой излишне назидательно (святые, ангелы, ипостаси добра...), им отведена сугубо дидактичная роль проводников христианской морали; однако бок о бок с ними мы видим совершенно иных героев, словно бы вышедших из неаполитанского вертепа (пастухи, слуги, крестьяне...), которые без обиняков делятся со зрителем своими сомнениями, шуточками и незатейливыми диалектическими экзерсисами. В 1705 году на одной из городских площадей поставлена оратория Франческо Дуранте по мотивам жития святого Антония Падуанского; в подзаголовке указано *scherzo drammatico* (буквально «драматичная шутка»). Это насыщенный коктейль из высокодуховных сцен, спетых «по-тоскански», и зарисовок из жизни простого люда, исполняемых буффонными персонажами на местном диалекте. Во времена, когда комедия, положенная на музыку, еще не воспринималась в Неаполе как национальная принадлежность, оратория, благодаря сочному смешению жанров, стала заметной вехой на этом пути. Широта репертуара в церквях, обителях и дворцах способствует развитию сотрудничества, как, скажем, у консерватории Повери ди Джезу Кристо (до ее закрытия в 1743 году) и расположенной напротив Джироламини. В результате совместных усилий к лету

каждого года появляется свежий цикл *opérette* (в переводе «произведение малого жанра», но не «оперетта»), который ставится в обители для широкой публики. Завлечь, соблазнить, удивить, очаровать, позабавить и научить: эти ключевые для искусства барокко слова столь же значимы и для духовной музыки, в частности для оратории. В этом нет ничего удивительного, так как *maestri* тех времен приходится постоянно переходить из церкви во дворец, от площадного к высокому, от широкой публики к закрытым представлениям, от оперы к мессе, а от мессы к камерным произведениям!

К тому же это толкает их к написанию множества кантат, небольших вокальных пьес самой разной продолжительности в сопровождении всего нескольких музыкальных инструментов, которые по сравнению с полновесными кантатами требуют куда меньших усилий на создание и постановку. Два типа сочинений пользуются в те времена наибольшим спросом: духовная кантата по мотивам Старого и Нового Завета и нравственная кантата, достаточно абстрактно иллюстрирующая тот или иной этический принцип. И если смысловые отличия между ними зачастую не столь очевидны, то первая по природе своей динамична и повествовательна, а во второй, напротив, больше неспешности и экспрессии. Интерес к ним служит наилучшим свидетельством свободы репертуара: одни исполняются во время литургии в церквях, другие ставятся в залах академии, закрытых собраниях или частных особняках; в кру-

гу посвященных каждая постановка служит предметом живейшего обсуждения. Автор кантаты волен и в выборе темы, что позволяет ему с легкостью переходить от сакрального к простонародному и наоборот. Перголези, к примеру, беззастенчиво заимствует музыку из своей кантаты «Плач Орфея в поисках Эвридики» при создании следующей — «Магдалина в гробнице».

Таким образом, Неаполь служит питательным бульоном для нескончаемых культурных изысканий силами верных ему композиторов. Несмотря на скромность гонораров, само количество талантливых исполнителей, вышедших по преимуществу из стен четырех консерваторий, а также обилие заказов, многообразие площадок и поводов служат могучим стимулом для композиторов, подвигая их на создание бесчисленных шедевров духовной музыки. Мы уже упоминали огромное наследие Алессандро Скарлатти; не стоит забывать также о Франческо Дуранте, оставившем нам тринадцать месс, шестнадцать псалмов для голоса, бесчисленное множество мотет, антифонов, гимнов, а также свой *Magnificat* для четырех голосов, не считая шедевров светской полифонии, струнных квартетов или клавишинных токатт. Нам еще только предстоит открыть обширное наследие Леонардо Лео, чей *Te Deum* для двух хоров вызвал в свое время восхищение Вагнера.

4) *Земной успех и посмертная слава Перголези*

Порпора, Винчи, Лео, Фео, Дуранте Фаго... Нельзя не удивляться тому, каким образом эти сиявшие в Неаполе первой половины XVIII века имена оказались у потомков в тени Перголези. Лишь немногие композиторы удостоились столь единодушного мирового признания, какое выпало на долю этого юноши, умершего в возрасте 26 лет. Наряду с посмертной славой *Stabat Mater*, «феномен Перголези» кроется также в завесе тайны, которой окутаны имена всех безвременно почивших гениев. Он родился в 1710 году в местечке Ези провинции Марке и, как мы уже отмечали, примерно в 1726 году, назвавшись именем родного городка, поступает как *convittore* в консерваторию Повери ди Джезу Кристо. Пять лет спустя он с блеском заканчивает ее благодаря зрительскому успеху оратории о святом Вильгельме Аквитанском. Свидетельством одаренности молодого человека, о котором нам так мало известно, может служить то признание, которое он в первые же годы снискал в искусстве оперы: в 1733 году это *Il Prigionier superbo* («Гордый пленник») <с интермедиями из «Служанки-госпожи»>, поставленный на сцене Сан Бартоломео, а годом позже на той же сцене *Adriano in Siria* («Адриан в Сирии») с кастратом Каффарелли. Столь же многообещающи и его дебюты в жанре музыкальной комедии. В 1732 году *Lo Frate 'nnamorato* («Влюбленный лжец») с триумфом

проходит на сцене Фьорентини, а тремя годами позже *Il Flaminio* («Фламинио») в театре Нуово. Пожалуй, лишь *Olimpiade* («Олимпиада»), написанная им в 1735 году в Риме, не вызвала бурных восторгов. За исключением недолгого пребывания в Папской области и переезда в юные годы из родного города в Неаполь о других его перемещениях ничего не известно.

Считается, что о дальнейшей жизни, то есть нескольких оставшихся ему месяцах жизни, даже при отсутствии точных данных известно больше всего. Похоже, что Перголези с раннего детства отличался слабым здоровьем. С самого рождения боялись, что он не доживет до крестин, так как, судя по всему, мальчик перенес полиомиелит: во всяком случае, этим было бы проще объяснить его колченовость, заметную на известной карикатуре Гецци. О первых признаках туберкулеза нет никаких свидетельств. У Шарля де Бросса лишь написано, что он «умер от грудной болезни», а Берни говорит, что «он кашлял кровью и скончался от дистрофии и упадка сил». Что касается Гретри, то, говоря о полупровале *Olimpiade*, он добавляет: «Его опера не понравилась: когда он, направляя исполнение, сидел за клавесином, кто-то посмел запустить ему в голову апельсином; досада вызвала новый приступ кровохарканья...»¹⁵³ Однако можно ли всерьез полагаться на свидетельство, высказанное полвека спустя? Очевидно одно — Перголези нездоров; на какое-то время он укрывается в *Pouzzoles* (Поццуоли) у капуцинов, чтобы

подлечиться и написать там свои, как оказалось, последние произведения, в частности, по заказу Arciconfraternita dei Cavalieri della Vergine dei Dolori (братство кавалеров Мадонны скорбящей) *Stabat Mater*. Невозможно переоценить значение подобных сообществ в XVIII веке; они выступали не только в роли меценатов, делая заказы музыкантам, живописцам или ваятелям, но и являлись гарантами благополучия для своих членов (работников, ремесленников и нотаблей той или иной корпорации), беря на себя их защиту от вероятных рисков и выполняя тем самым функции нынешней страховой компании или кассы взаимопомощи. Они не только организовывали для всех праздничные и религиозные церемонии, но и обеспечивали достойные похороны малоимущим. Те, кому довелось бывать в Неаполе в 60-х годах XX века, вполне могли застать неповоротливые корпоративные катафалки, больше напоминающие усыпальницу на колесах, запряженные четверкой или шестеркой лошадей с плюмажами; самые обездоленные на собственных похоронах были окружены такой роскошью, которая при жизни им и не снилась.

В 1736 году братство Мадонны скорбящей, обходясь ранее привычным *Stabat Mater* Алессандро Скарлатти (и, возможно, устав от ежегодной повторяемости), заказывает Перголези новый *Stabat*. Запись в «тетради заказов» предельно конкретна и прямо указывает, что молодому человеку надлежит следовать образцу своего великого предше-

ственника: та же пара высоких голосов, ограниченный состав струнных и столь же строгая форма. И вот для сознающего свою обреченность юноши начинается рвущий душу финальный забег на время: он стремится во что бы то ни стало завершить эту вещь, а еще несравненную *Salve Regina* для голоса, которая пишется в тот же период. По окончании работы испытанное им облегчение легко читается в собственноручной надписи на партитуре: «*Finis Laus Deo*» («Закончил, хвала Всевышнему»). Это лучшее из всего, что он оставляет потомству, — подлинная жемчужина игры света и тени, лаконизма, неслыханной дотоле чистоты и искренности. Переменяя соло и различные по характеру, порой едва ли не оперные, дуэты, он открывает и заканчивает свое творение двумя высочайшими по пронзительности пассажами, обеспечившими ему посмертную славу. В первой части *Stabat Mater dolorosa* скорбные вздохи оркестра исподволь, шаг за шагом, переходят в вокальный дуэт, где оба голоса, словно лианы, сплетаются между собой, как бы устремляясь ввысь и поочередно обгоняя друг друга. Их трепетное противоборство продолжается на словах *juxta crucem*, а затем на *dum pendebat filius* они вновь трогательно едины. Тот же эмоциональный рисунок, та же подчеркнутая строгость, тот же восторг в изящном абрисе заключительной *Quando corpus morietur*: чем ярче в эти мгновения ощущение блаженства, тем острее надрыв от резкого перехода к блистательному *Amen* в финале. Невольно приходит мысль,

что часть неаполитанских композиторов уже тогда творит в традициях неоклассики: и разве в заключительной части *Stabat* Перголези не слышится будущая *Lacrymosa* из моцартовского *Requiem*?

Не будем забывать, что неаполитанским мастером незадолго до кончины было создано еще одно творение: *Salve Regina* для одного голоса, существующее в варианте сопрано для *do* минор, но которое особенно щемяще звучит в исполнении контральто (или контратенора) в *fa* миноре. Чтобы убедиться в этом, достаточно еще раз послушать Андреаса Шолля! В силу краткости формы и большей насыщенности *Salve* выглядит даже более цельным, чем *Stabat*. Первые такты, задумчивые и преисполненные тайны, словно бы возвращают нас к началу *Stabat*: та же сдержанная и обжигающая страстность, может быть чуть менее щемящая ввиду скорого перехода к светозарному вокальному соло на фразе *Salvem Regina*. Вторая часть творения Перголези воистину божественна: на смену неистовому *Ad te clamamus*, подлинному чуду мелодекламации, приходят грусть смирения и глубокая молитвенность *Ad te suspiramus*. А мгновением позже стенающие синкопы, ранящие душу мелизмы на фразе *gementes* выводят на чудный взлет хроматики в *In hac lacrymarum valle* перед тем, как этому редчайшему по накалу чувств полету оборваться заключительным струнным аккордом.

Перголези умирает 16 марта 1736 году в полной нищете, так и не услышав своих последних шедев-

ров, его хоронят в некрополе Поццуоли, неподалеку от собора, в общей могиле для нищих. «Но как только стало известно о его кончине, — напоминает Берни, — вся Италия вдруг страстно возжелала услышать и иметь у себя его произведения». Совсем скоро уже вся Европа подпадает под очарование музыки и «тайны» этого юноши, сраженного роком в зените славы. А так как истории à la Рокамболь во все времена вызывали живейший интерес, то очень скоро появляется мрачная версия его убийства завистливыми соперниками! По мере того как слава о неаполитанских композиторах начинает проникать в самые удаленные уголки Европы*, «божественный» Перголези, как называют его в XVIII веке, становится воплощением этой «школы», а его *Stabat* — образцом совершенства.

Иоганн Себастьян Бах заимствует его мотивы в 51-м псалме *Tilge, Höchster, meine Sünden*, а немецкий перевод Клопштока открывает это произведение для германоязычных и Скандинавских государств.

* Так, определение слова «гений» в музыкальном словаре Жан-Жака Руссо выглядит следующим образом: «Хочешь узнать, есть ли в тебе искра этого всепоглощающего пламени? Тогда беги, лети в Неаполь услышать там шедевры Лео, Дуранте, Йоммелли, Перголези. Если глаза твои при этом наполнятся слезами, если ты почувствуешь, как сердце твое начинает учащенно биться, а по телу пробегает дрожь, если от полноты чувств у тебя перехватывает дыхание, возьми томик Метастазии и принимайся за работу; его гений разбудит твой; и по его подобию ты сам начнешь творить».

Руман (Roman)* в 1749 году знакомит с ним шведов, а следом его открывают для себя страны Балтии и Финляндия.

Уже к середине XVIII века Германия, Швейцария, Голландия, Бельгия, не говоря о Мадриде и Лондоне, включают это произведение в свой репертуар. С немальшим восторгом принимают и его «Служанку-госпожу», с которой Австрия, Германия и Дания в 1735–1756 годы знакомятся благодаря спектаклям труппы Миньотти. В 1777 году ее впервые исполнят в Риге. Можно добавить к этому знаменитую «войну буффонов», когда в период между 1752 и 1754 годом вокруг *intermezzi* Перголези в Париже разворачиваются нешуточные философские и музыкальные баталии. Даже после смерти несчастный юноша остается заложником своего успеха. В тот век, когда понятий авторского права или защиты интересов создателя попросту не существует, имя Перголези становится своего рода знаком качества: множество не обремененных муками совести композиторов для повышения спроса на свои партитуры подписывают их именем покойного неаполитанца. Следом за «фальшивым Вивальди» и «фальшивым Генделем» настает черед «фальшивого Перголези»! Появляется огромное количество партитур самых

* Юхан Хельмик Руман (Johan Helmich Roman; 1694–1758) — шведский композитор позднего барокко, первый крупный композитор в истории Швеции, скрипач и гобоист. *Примеч. пер.*

разных итальянских композиторов, и даже самого Йозефа Гайдна, якобы собственноручно подписанных великим неаполитанцем. Не стоит обвинять в этом только лишь композиторов, зачастую за этим стоят местные издатели с их расчетами на солидные барыши от выхода в свет очередного «недавно обнаруженного» произведения *maestro*. В тогдашней Франции можно было даже услышать симфонию *Père Golèse* (отца Голезе)! Торговля подделками цветет пышным цветом. Покупатель и продавец в погоне за подлинником готовы сыграть в «пан или пропал». Одной из первых жертв этой игры становится Шарль де Бросс: уверенный, что приобретает рукописный подлинник «Служанки-госпожи», он остается с очередной подделкой на руках. Из-за масштабов подобного мошенничества к началу XX века вполне серьезно считалось, что едва закончивший консерваторию плодовитый юноша создал более 400 произведений. Первая попытка серьезного анализа была предпринята герцогом Филиппо Каффарелли во времена Второй мировой войны, тогда их число упало сразу до 148. Сегодня мы знаем, что лишь 31 партитура атрибутирована как подлинное творение Перголези, а происхождение еще восьми остается сомнительным. В любом случае, их число не превышает сорока. Юный выпускник Повери ди Джезу Кристо за пять лет своей творческой жизни, что по меркам истории мировой музыки — сущий пустяк, уподобился падающей звезде, свет которой не померк до сих пор.

Оперный театр как средоточие жизни Неаполя

Страсть Неаполя к театру в XVIII веке сродни массовому безумию. Если и существует искусство, которому под силу собирать воедино и вызывать трепет у людей самого разного социального положения и возраста, то это именно он: драма или опера, героика или комедия, проза или стихи — это не важно; ни политический режим, ни меценаты не в силах остановить или замедлить его развитие. Театр повсюду — на самых знаменитых сценах и в крохотных залах жилых кварталов, на улицах и площадях, в садах королевского дворца и частных особняках. Даже в школах и монастырях изыскивают возможности оборудовать помещения для театральных постановок. И разве монастырь Монтеоливето не пожертвовал общей трапезной, приспособив ее под зрительный зал? Владельцы богатых особняков увлеченно устраивают домашние театры и ставят там любительские или актерские спектакли такого уровня, который в иных странах не встретить и на профессиональной сцене, особенно в том, что касается оформления и режиссуры*.

* В частности, дворцы д'Андриа, Маддалони, Сангро, Донны Анны, дела Торелла, Стильяно...

В этом состоит первый парадокс Неаполя: личную энергию и деньги на оперу или театр там принято тратить, не считая, в то время как городу явно недостает музеев, гостиниц, закусовых, водосток, выгребных ям и уличных светильников. Большинство европейских городов в XVIII веке активно благоустраиваются, однако правомерно ли считать запущенность неотъемлемой чертой Неаполя? Или это всего лишь способ, более или менее сознательный, забыть о плохом, сладостное противоядие горестям бытия? Не в этом ли проявляется тот самый барочный дух этого живущего одним днем народа, не ведающего, позволит ли Везувий или очередное землетрясение пережить завтрашний день, и поэтому до дна исчерпывающего каждое отпущенное мгновение по законам призрачного по сути искусства оперы или комедии?

Мало кому из путешественников удалось более изящно и глубоко описать жизнь Неаполя, чем это сделала ирландская искательница приключений Сара Гудар, жена французского писателя и экономиста Анжа Гудара*: «В Неаполе, где правительство никак не влияет на благополучие граждан; в Неаполе, где обладатели огромных состояний мучаются от безденежья; в Неаполе, где нет богачей, ибо

* Можно назвать его также историком, гражданином мира, путешественником, авантюристом. Он был другом Казановы, который и познакомил его с прекрасной Сарой, не уступавшей мужу в амбициях и бесстрашии.

относительность достатка делает всех бедняками; в Неаполе, где всеобщая нищета скрыта за ширмой национального величия; в Неаполе, где нужда обретается равно во дворцах и в лачугах; в Неаполе, где знать всегда начеку, граждане обобраны, а страна в долгах: там все без ума от зрелищ, развлечений, игр, балов и танцев. Это проявление свойственного им по природе зова души»¹⁵⁴.

Прежде чем отправиться на прогулку по театральному Неаполю, отметим еще один примечательный парадокс: пропасть между Неаполем и остальной частью королевства. Отсталость Юга Италии сложилась не вчера: ни вице-короли, ни Бурбоны так ничего и не сделали для развития дальних провинций. В XVIII веке Неаполь эгоистично подминает под себя театральную жизнь всего королевства, не испытывая при этом ни малейших угрызений совести. Лишь четыре города (Бишэлье, Л'Акуила, Бари и Трани) в первой половине века имеют свой театр, что несопоставимо с остальными регионами Апеннинского полуострова. Во второй половине века еще около десятка городов обзаведутся собственными залами; очевидно, Тануччи, убежденный, что «там, где появляется театр, непременно начинаются беспорядки»¹⁵⁵, отнюдь не склонен поощрять их возникновение за пределами столицы.

В XVIII веке Неаполь не только экономический и административный центр, это еще и удивительная творческая мастерская, где поиски и эксперименты идут по самым разным направлениям: в первую

очередь это *opera seria* и *opera buffa*, а еще любимая народом комедия в стихах и прозе, все мыслимые и немыслимые представления бродячих акробатов и кукловодов на улицах и площадях города. За дверями залов, с которыми нам предстоит познакомиться, сгрудилась целая армия вокалистов, актеров, импресарио, декораторов и рабочих сцены, чьими усилиями театральное искусство в те времена достигло таких высот, которых сегодняшнему Неаполю остается лишь пожелать!

1) Краткий обзор неаполитанских театров

Как мы помним, перед началом строительства Сан Карло архитектором Медрано и предпринимателем Каразале было предложено разобрать старый театр Сан Бартоломео и использовать полученные материалы для нового здания. Вынужденные потери управляющей компании прежнего театра (Санта Каза дельи Инкурабили) Карл Бурбон предложил компенсировать рентой. Вплоть до закрытия в 1737 году Сан Бартоломео оставался самым старым и самым любимым из неаполитанских театров. Он стоял на одноименной улице, которая сегодня все так же пролегает позади консерватории Пьета деи Туркини. В память об этом исчезнувшем навсегда театре остался лишь фасад нынешней церквушки Сан Бартоломео на углу улицы, которую называют еще Санта Мария

Грацциелла (Santa Maria Grazziella); ее перестроенный под церковные нужды фасад когда-то был стеной зрительного зала. Близость Сан Бартоломео к королевскому дворцу позволяла вице-королям и Карлу Бурбону в первые четыре года царствования смотреть оперные спектакли из почетной ложи. Однако недостаток сидячих мест, ставший особенно ощутимым при разрастании двора Бурбонов, а также узость и малопривлекательный вид улицы в глазах высоких гостей служили препятствием для более частых посещений. Строительство Сан Карло позволяет разом решить все проблемы.

Сан Бартоломео был выстроен в 1621 году, когда зародившийся на Севере Италии новый вокальный жанр еще не был известен в Неаполе. До первого оперного спектакля, состоявшегося в 1654 году, там ставились пьесы местных авторов на неаполитанские темы. В результате двух реконструкций после пожаров 1681 и 1696 годов он стал гораздо просторнее, в квадратном зрительном зале появились два яруса лож, а в третьем, над ними, — длинные ряды стульев без разделительных перегородок. Над третьим ярусом возвышался также аттик из стройных колонн с капителями на массивных основаниях, придавая залу подобающее величие.

Как это ни удивительно, но лишь к 1730 году, то есть перед самым исчезновением, Сан Бартоломео достигает пика популярности и принимает под сводами сливки тогдашнего света. В первом ярусе находится ложа графа де Конверсано, князей де

Фрассо и де ла Тореа, маркиза Дженцано, герцога де Кастельминардо. Центр второго яруса занят вице-королевской ложей, а по бокам от нее — ложи князей д'Авеллино, де ла Ричча или ди Сильяно, а также княгини де Бельмонте. В конце ряда ближе к сцене находится специальная ложа для ведущих певиц, куда те приглашают друзей и родственников, довольно скандальное место, источник пересудов в центральных ложах. Мы наскоро набросали портрет публики, которая на протяжении многих сезонов одаряет великих вокалистов аплодисментами. С 1713 по 1715 год на сцене вновь появляется кастрат Николино, недавно вернувшийся из Лондона после первой постановки там в 1711 году оперы Генделя *Rinaldo* («Ринальдо»). Он задержится в Неаполе на целых три сезона. Бурю восторгов вызывает также мастерство звезды сезона 1715–1716 годов кастрата Франческо Бернарди, в память о сиенских корнях прозванного Сенезино. Позже, в 1722–1723 годах, публика будет рукоплескать Аннибале Пио Фабри, а затем, в сезоне 1728–1729 годов, — Джованни Карестини, выдающемуся кастрату своего времени, которому предстоит блистать в операх Генделя. В Сан Бартоломео началась карьера многих вокалисток, покоривших впоследствии всю Европу, таких как Марианна Бенти Бульгарелли, больше известная под именем Романья, Фаустина Бордони, будущая супруга саксонского композитора Хассе, Маргерита Дурастанте или Антониа Мериги, которых ждет триумф в Лондоне и Мадриде.

В 1725 году зал восторженно приветствует двадцатилетнего Фаринелли в роли Тита, написанной Доменико Сарро специально для него. Взглянуть на многообещающего неаполитанского кастрата едет множество зрителей с берегов Тибра, из Рима, где по случаю Святого года* отменены все зрелищные мероприятия; им также не терпится послушать Анну Марию Страда дель По (в будущем еще одну приму генделевской труппы в Лондоне), а также мощное контральто любимицы Неаполя Виттории Тези, впервые вышедшей на сцену в 23 года двумя годами ранее.

Немецкий флейтист Кванц присутствует на этом вечере, и вот что он пишет: «Из Рима я приехал в Неаполь, где вскоре послушал оперу некоего Сарри <или Сарро> в стиле Винчи. Несравненный Фаринелли, Страда, вскоре покорившая Англию, и Тези —

* Святой (Юбилейный) год впервые был отмечен в 1300 г. по постановлению папы Бонифация VIII. Юбилейные годы должны были поначалу отмечаться каждые сто, потом пятьдесят лет, потом тридцать три года (в честь земной жизни Христа) в начале нового столетия. В 1470 г. папа Павел II принял новое постановление: юбилейные годы должны отмечаться каждые 25 лет, чтобы каждое новое поколение могло принять участие в юбилее; возникла традиция, обязывающая отмечать Юбилейные годы в начале каждой четверти века. Католическая церковь связывала с Юбилейными годами получение полных индульгенций, то есть полную отмену временных наказаний за грехи. *Примеч. пер.*

все в тот вечер были божественны... У Тези от природы глубокое, почти мужское контральто... У таких голосов, как правило, необычайно широкий диапазон, ей одинаково подвластны верхний и нижний регистры. С колоратурой похуже. Такое впечатление, что она просто создана для мужских ролей, настолько она в них естественна»¹⁵⁶. Чуть позже, в 1733 году, такой же триумф ожидает и *opera seria* *Il Prigionier superbo* Перголези с двумя комическими интермедиями из «Служанки-госпожи» в антрактах, которым вскоре будут рукоплескать во всем мире.

При таких «сезонах», да еще с такими звездами вокала становится очевидным, что балансирование Сан Бартоломео на грани финансового краха в начале 1730-х годов обусловлено в первую очередь малым числом зрительских мест и необходимостью платить солистам чудовищные гонорары. Декорации и костюмы ветшают, вокалистам массовки месяцами не выплачивают жалованье, и, главное, театр вот уже несколько сезонов не получает субвенций от властей вице-королевства.

С появлением Карла Бурбона, которого сразу же посвящают в происходящее, делается попытка спасти Сан Бартоломео, в частности, за счет выдачи ему 3000 дукатов бюджетной задолженности австрийских вице-королей; Карл Бурбон ставит во главе театра Анджело Каразале. Эти меры позволяют на какое-то время перевести дух и даже осуществить 25 октября 1734 года постановку *Adriano in*

Siria Перголези с великим Каффарелли: его появление на сцене буквально сводит публику с ума, как, впрочем, и последующие оперы Сарро и Лео с его участием. Несмотря на сравнительную дешевизну возобновленных постановок, сезон заканчивается с дефицитом в 4500 дукатов, который король незамедлительно погашает. В следующем сезоне Каразале идет на всевозможные ухищрения в надежде пополнить кассу: множество балов, торжественные вечера, пятидесятипроцентное увеличение стоимости аренды, требование возврата ключей от лож на время отсутствия владельца в надежде выручить дополнительные деньги за эти места. Все это, однако, не позволяет свести концы с концами. Третий сезон, лучший во всех отношениях, также заканчивается дырой в 6400 дукатов, которую король затыкает и на этот раз. Но теперь решено построить новый театр, более просторный, более роскошный, лучше оснащенный и, главное, более соответствующий представлениям Карла о новом облике королевства. Разумеется, принятое на самом верху решение не радует многих неаполитанцев, привыкших за сто шестнадцать лет к своему доброму старому Сан Бартоломео.

На протяжении многих лет у него был лишь один соперник — театр Фьорентини, где с конца XVII века также начали ставить входящую в моду музыкальную драму. В 1618 году он был основан группой актеров под именем *Teatro della Commedia Nuova dei Fiorentini* (Театро делла Комедиа Нуова деи Фьо-

рентини) в честь расположенной по соседству церкви флорентийской общины. На момент создания этот театр был весьма невелик: шестнадцать рядов по шестнадцать мест в партере и тридцать четырехместных лож. В общей сложности поначалу он мог принять не более 350 зрителей, пока в конце XVIII, а затем в начале XIX века не был реконструирован, сделавшись в результате заметно вместительнее. Похоже, с самого начала в нем не делалось ставки на комфорт и пышность убранства, из-за своей «вытянутой дугообразной формы с длинными боковыми галереями он выглядел непропорционально узким; на всем остальном — лестницах, дверях, коридорах, гримерных явно поскарעדничали»¹⁵⁷. Вопреки всем недостаткам этот театр проживет на удивление долго. Обидно, что точку в его существовании поставили бомбовые удары Второй мировой войны, иначе он вполне дожил бы до своего грядущего 350-летия. Это здание находилось на участке между нынешними виа Гуантаи нуови и виа дель Каретто.

Поначалу там ставили прозаические спектакли, в то время они назывались «испанскими комедиями», однако уже в 1681 году в репертуаре появилась первая опера. Однако коренной поворот в его истории происходит в 1709 году вместе с первой постановкой *Patro' Calienno de la Costa* («Патро Кальенно из Косты»), оперы-буфф на неаполитанском языке, которая положила начало вековому развитию комического жанра в неаполитанской музыке. После

пожара, возникшего в 1711 году из-за упавшей свечи, зал быстро восстановили, и уже через два года в нем вновь закипела жизнь: Фьорентини превращается в *Teatrino d'opera buffa*, специализируясь таким образом в комическом жанре и уходя от прямого соперничества с Сан Бартоломео, а позже и с Сан Карло.

На протяжении XVIII века именно на его сцене прозвучат самые яркие музыкальные комедии Перголези, Лео, Риккардо Броски, Пиччини вплоть до Паизиелло и Чимарозы. Туда, как и в другие театры, четверка консерваторий поставляет все новые отряды ныне великих или канувших в Лету композиторов, с удовольствием пополняющих его репертуар *buffo*, к которому мы еще вернемся. При первом взгляде на перечень авторов комических произведений, написанных за один век для, в общем-то, очень скромного театра, удивляет количество великих имен, творивших в то время для Сан Бартоломео или Сан Карло. Барочный по своей сути Неаполь не признает жанровой иерархии. Если королевская сцена Сан Карло отдана исключительно *opera seria*, то это вовсе не значит, что *opera buffa* почитается низким жанром, в котором «большим» композиторам, в отличие от второсортных, работать зазорно. Напротив, все без исключения стремятся внести свою лепту в эту сугубо неаполитанскую сокровищницу музыкальной комедии и никто из композиторов, за исключением, быть может, Орефиче, не стремится к узкой жанровой специализации.

Любовь к комедии, которой отмечены годы австрийского вице-королевства, выливается в строительство в 1724 году еще двух театров, чтобы расширить людям доступ к россыпям этого жанра, столь пышно расцветшего в театре Фьорентини. Первым и главным из них можно назвать театр Нуово, построенный в бедных кварталах чуть выше виа Тоledo, которые принято называть «испанскими». Выбор места далеко не случаен и продиктован желанием наделить каждый район города своим театром. Нуово, после Сан Бартоломео и Фьорентини, служит своего рода последним зубом театрального трезубца, начинающегося у королевского дворца. Проектирование здания было поручено знаменитому архитектору Ваккаро, который взялся за него по договору с предпринимателем Анджело Каразале еще до перехода того в Сан Бартоломео, а затем в Сан Карло. Темпы работ напоминают строительство в недалеком будущем королевского театра, ибо с момента выделения участка и до первого спектакля проходит неполных семь месяцев. Несмотря на то что театр после двух постигших его пожаров изменился до неузнаваемости, а сцена и вход поменялись местами, он и сегодня пользуется успехом у зрителей, и на него можно взглянуть, прогуливаясь по виа Монтекальварио. Его первоначальное имя соответствовало местоположению *Teatro Nuovo di Montecalvario o sopra Toledo* (Новый театр Монтекальварио, или Театр над Тоledo). В ходе небольшой экскурсии по зданию начинаешь понимать всю

сложность поставленной изначально задачи — разместить на столь маленькой площади в комфортных условиях примерно тысячу зрителей. Тем не менее Нуово за тринадцать лет до Сан Карло можно было с полным основанием называть «современным» за его 140 посадочных мест в партере, пять ярусов лож, по тринадцать в каждом, из которых и по центру, и по бокам просматривалась вся сцена, и особенно за качество освещения и акустики: именно это позволило архитектору Антонио Карневари сказать в адрес своего коллеги Ваккаро, что тому удалось сделать «невозможное возможным». «Путеводитель для иностранцев» (*Guida de' forastieri*) за 1751 год не менее красноречив: «Сетования на то, что театр будет слишком мал, оказались напрасными; благодаря новым архитектурным решениям, редкой изобретательности авторов и изяществу пропорций он получился весьма вместительным и, без сомнения, может считаться одним из лучших во всей Италии»¹⁵⁸. Его торжественное открытие состоялось 15 октября постановкой двух опер-буфф на местном диалекте, одна из которых *Lo Simmele** была написана композиторами Орефиче и Лео.

* Либретто Бернардо Саддумене (Bernardo Saddumene) *Lo Simmele* было переведено на тосканский диалект под названием *La somiglianza* («Сходство»). Опера Антонио Орефиче (*Antonio Orefice*) под этим названием с частичными музыкальными вставками Джованни Фискетти (*Giovanni Fischetti*) пятью годами позже, в 1729 г., была поставлена в римском театре Капраника (*Capranica*). *Примеч. пер.*

Вскоре после этого беззастенчивый интриган Каразале, помышляющий лишь о том, как запустить руку в карман очередному правителю, организует череду праздничных торжеств по случаю переназначения на три года ненавистного народу вице-короля Альтана: желая выслужиться, он устраивает трехдневную подсветку королевского дворца, пускает фейерверки и оплачивает приглашенным вечернюю постановку оперы-буфф в театре Нуово, не забыв по окончании первого акта угостить присутствующих прохладительными напитками. Мог ли театр при столь явном подбострастии остаться без высочайшего покровительства?

В ставший модным Нуово один за другим начинают тянуться прославленные композиторы того времени, предлагая свои музыкальные комедии. Некоторые из них становятся подлинными рекордсменами: так, Лео пишет их целый десяток, Чимароза — пятнадцать, Паизиелло (который вскоре умирает у себя дома, в сотне метров от театра) — семнадцать, Пиччини — девятнадцать, и можно продолжать этот список вплоть до Спонтини, который уедет потом во Францию, чтобы стать любимцем императрицы Жозефины. Именно туда за год до смерти Перголези относит своего *Flaminio*, чудную вещь, где страстность берет верх над комизмом и где одному из биографов удалось разглядеть «воплощение духа человека, чей жизненный и творческий путь близится к завершению»¹⁵⁹. В жизни этого театра в XVIII веке будут и другие события: так,

французская труппа с известной актрисой мадам Теисье в 1773 году с триумфом играет на его сцене вольтеровского «Заира» и «Отца семейства» Дидро; а двумя годами позже король Фердинанд впервые соблаговолит почтить своим присутствием театр Нуово по случаю постановки *Socrate immaginario* («Мнимый Сократ») Паизиелло.

Как мы уже упоминали, тогда же, в 1724 году, на викало делла Лава по соседству с больницей *Race* (Мир) появляется маленький, пользующийся успехом в народе театр, позаимствовавший название у своего соседа*.

Несмотря на удачный старт с постановкой *maestro* Винчи, театр вскоре начинает пользоваться дурной славой и считаться заведением сомнительной репутации для невзыскательной публики и второсортных исполнителей. При 80 местах в партере и дюжине четырехместных лож он обречен на фиаско, так как столь малое количество зрителей при невысокой стоимости входного билета не в состоянии компенсировать затраты (1 карлино за место в партере и 4 за место в ложе, притом что карлино составляет лишь кратную часть дуката).

Очевидно, подобный театр Самуэль Шарп, не указывая названия, живописует во время своего

* Сегодня трудно с точностью определить, где находился этот театр <Teatro della Race>, однако в качестве гипотезы можно предположить, что он стоял внутри двора, прилегающего ко дворцу Карафади Сан Лоренцо под № 181 на виа деи Трибунали.

пребывания в Неаполе: «Труднее всего мириться с бескультурьем партера, занятого по преимуществу господами без сюртуков и в засаленных париках, притом что ложи почти всегда пустуют. Что дамы, что господа в Италии имеют омерзительную привычку сплевывать, обходясь при этом без носового платка и не пытаясь отыскать ближайший угол, поэтому вокруг все загажено: причем делают они это не только себе под ноги, но и на стены, так что тебе приходится все время приглядываться, чтобы не испачкать одежду. Интересно, что плюют они так часто, что невольно хочется связать худобу и бледность многих неаполитанцев с интенсивностью секрeции»¹⁶⁰. Пав жертвой подобных нравов, театр Паче в 1749 году навсегда закрывает свои двери. Между тем возникает еще один небольшой театр, Сан Карлино, о котором мы упомянем лишь вскользь, потому что там ставили исключительно драму. А так как неаполитанцы от звуков музыки и голоса трепещут куда больше, чем от слов, остающихся вотчиной любительских спектаклей в частных салонах, то в 1759 году, через десять лет после *Расе*, Сан Карлино тоже идет ко дну.

В заключение отметим, что в самом конце XVIII века, то есть за пределами интересующего нас периода, в Неаполе возникнут еще две важные театральные площадки: Театр дель Фондо, открытый в 1779 году в присутствии королевской четы и существующий сегодня под именем Меркаданте; а также театр, названный в честь короля Сан Фердинандо со специальной

ложей, чье строительство было закончено в 1791 году. Звездные часы и того и другого благодаря операм Россини и Доницетти придутся уже на XIX век.

2) Опера-буфф *как воплощение духа Неаполя*

«В этом спектакле играет один подающий надежды молодой актер; к сожалению, он говорит по-тоскански, а этот язык не сочетается с народным юмором. Один Неаполь достоин лавров буффонной славы, будучи обязан ей своим „жаргоном“», — пишет Сара Гудар, посмотрев неподалеку от Флоренции *L'Idoloscinese* («Китайский идол») Паизиелло. Уверенным в уникальности своего «языка» неаполитанцам термин «жаргон» в устах прекрасной ирландки вряд ли пришелся бы по душе; однако они были бы вполне согласны, что их забавный и красочный диалект как нельзя лучше подходит неаполитанской комедии, с первых же постановок снискавшей любовь публики.

Мысль о том, чтобы положить комедийный сюжет на музыку, родилась не в Неаполе; в XVII веке Венецианская опера, любимая всеми без исключения горожанами, после 1637 года первой оценила возможности остроумного смешения комического с трагическим, пошлого с возвышенным в угоду вкусам как патриция, так и первого попавшегося олуха. Устами слуг и пажей, кормилиц и прочего

простого люда на сцене позволялось ставить под сомнение, а порой и высмеивать (иногда достаточно остро) нравы и обычаи хозяев или королевского двора. Чтобы добиться европейского признания, Неаполю будет достаточно лишь подогнать по фигуре подобные дивертисменты и лирические вставки. Так как в мире музыки ничто не появляется *ex nihilo*, то начало XVIII века, взяв за основу пример Венеции, опирается на комические сценки на местном наречии, еще в XVII веке проскальзывающие в ораториях Карезаны, а также в постановках бродячих трупп. Как бы то ни было, но первым примером подлинно неаполитанской комедии может, очевидно, считаться *La Cilla* («Чилла»), поставленная в 1707 году в салоне князя де Кьюзано в присутствии испанского вице-короля. До нас дошел лишь ее текст, однако он вполне позволяет окунуться в этот новый мир с его нехитрой любовной историей, сочным чувством юмора, приправленного мягкой грустью. Действие разворачивается летом в квартале Кьяйя; речь идет о неудачных любовных похождениях рыбаков, добропорядочных дам, фанфаронов и бездельников-*lazzaroni*. Все происходящее буквально пропитано искренностью и знанием предмета. Четверо персонажей чуть более сентиментальны, а трое других откровенно комичны. Первое интересное наблюдение: жанр, который чуть позже назовут *opera buffa*, родился вовсе не в народе, а в достаточно культурных кругах; оба автора были не писарями из бедных кварталов, а адвокатами. На первых

порах большинство пьес комического жанра выйдет из-под пера нотариусов и юристов, а отнюдь не бродячих поэтов. Следом за первой приватной постановкой этому жанру предстоят публичные крестины, о которых мы уже упоминали, рассказывая о театре Фьорентини. В тот вечер 1709 года даются сразу две пьесы на местном диалекте: *Lollo Pisciaportelle* («Лолло, смотритель писсуаров») Мишеля ди Фалько, выпускника консерватории Сант' Онофрио, и *Patro' Calienno de la Costa* Антонио Орефиче. В этой легкой, сугубо развлекательной вещице на сцену выведены герои, лишь к концу действия понимающие, кто же они на самом деле. Папаша Патро тянет на себе двух малолетних детей, Фортунато и Леллу, а капрал Скьярилло живет под одной крышей с прислуживающим ему Меньелло и девушкой по имени Перна, которую он считает своей наложницей и в которую влюбляется папаша Патро. После множества перипетий и недоразумений выяснится, что Перна на самом деле — родная дочь папаши Патро, а Фортунато и Лелла — дети Скьярилло. Если более ранние музыкальные постановки практически не давали сборов, то *la commeddja pe mtusica* (именно так это пишется на неаполитанском диалекте) сразу же вызывает такой восторг, ликование и любовь публики, что представители всех слоев общества, от аристократа до простолюдина, требуют ее повторения. Театр, выступивший крестным отцом нового жанра, поначалу чередует эти постановки с героическими сюжетами *opera seria*; однако после пожара

1711 года под давлением общественности он вынужден целиком перейти на комический репертуар, как следом за ним это сделает открытый в 1724 году театр Нуово.

Для этих постановок необходим новый сценический язык. Больше не нужны рисованные античные причалы, дворцы с колоннадами, тюрьмы или королевские сады; теперь все ищут узнаваемости, декорации становятся говорящими и должны соответствовать типично «неаполитанским» похождениям новых комических героев: деревенские площади и скромные улочки перемежаются видами на залив, на Везувий, на Порто Капуана, на Кастель Нуово или Позилиппе. Отпадает потребность в сложных механизмах, благодаря которым взмывают к небу нимфы, боги спускаются и поднимаются к себе на Олимп, возникают и исчезают рыкающие чудища: им на смену приходят сценки в таверне, рыбацкие сети в порту, подсобки в торговых лавках.

И наконец, покончено со всеми этими императорами, полководцами и средневековыми рыцарями, настал час бойких субреток, застенчивых любовников, старых самовлюбленных холостяков, каждый из которых своим поведением, манерой говорить, смеяться или браниться возвращает зрителя к искусству звучащего слова, которым столь щедро одарены неаполитанцы. Особая типология ролей возникает в зависимости от того, исполняется ария на диалекте или нет, идет ли речь о мужчине или женщине, об амплуа мужского или женского травести (то

есть когда мужчина переодет женщиной или женщина мужчиной), о роли *musico di voce* в комических сценах или ролях *servetta* (служанки) и *vecchia* (старухи) в исполнении *travesti*.

На протяжении первого тридцатилетия главным является вопрос текста: диалект или литературный язык? Так как однозначного ответа найдено так и не будет, то вплоть до 30-х годов XVIII века сохранится практика парных постановок, одна на *lingua napoletana*, а вторая на тосканском языке; импресарио порой вынуждены будут держать для этого две труппы, одну — чисто местную, а в другую можно будет приглашать исполнителей из Рима или Болоньи, где господствовал литературный язык (*lingua toscana*). После 1720 года начнут даже появляться гибридные спектакли, где один-два благородных персонажа будут изъясняться литературным языком, а все окружение говорить на диалекте. Понятно, что у многих авторов за предпочтением родному говору будет скрываться политический подтекст. Этот выбор будет выражать их подспудное сопротивление вкусам знати, более расположенной к правильному языку *opera seria*: выбор диалекта равносителен показанной фиге, позволяя работать на другого зрителя, причем не обязательно простака, но и того, кого вскоре станут называть «нарождающейся буржуазией».

Как мы уже говорили, множество композиторов начинают писать для комического репертуара без тени высокомерия в адрес его незатейливого ха-

рактера, понимая, что ему аплодируют как князя, так и мелкие лавочники. Уникальность неаполитанского горнила в том, что с утра именитый композитор идет на репетицию своей героической оперы в Сан Карло, потом спешит в королевскую капеллу, где дирижирует мессой, далее забегает в консерваторию на двухчасовое занятие с *figlioli*, чтобы закончить день за дирижерским пультом театра Нуово, где дают веселую комедию. В годы становления жанра все делается для того, чтобы этот смачный коктейль из уличного театра, *commedia dell'arte*, дозированного бесстыдства и прилипчивой мелодии вызывал восторги публики. Самой востребованной при этом остается тема голода, так как вокруг нее крутится жизнь большинства горожан. В одном популярном спектакле главный герой, бравый *lazzarone*, заказывает в таверне порцию спагетти. Так как хозяин, принеся блюдо, требует заплатить вперед, то голодный герой вынужден спасаться бегством, затапливая под шляпу и по карманам прихваченные со стола спагетти!

Другим источником забавных сюжетов служат пародии на серьезные оперы, которые порой ироничны, а иногда больше напоминают разнузданный фарс. Случается, что они выглядят и как оскорбление. Именно так происходит в 1743 году в Фьорентини, когда там решают восстановить старую постановку *Il finto Impresario* («Дутый импресарио»), на две трети построенную на диалогах и на треть одобренную музыкой. Вся пикантность ситуации заклю-

чена в том, что главному герою дают новое имя — Диего, прямо намекая на главного импресарио Сан Карло Диего Туффарелли. К удовольствию публики на сцене разворачивается настоящий скандал: Диего выглядит полным болваном, беззастенчивым ловчилой на грани банкротства, по которому плачут либо тюрьма, либо монастырь. С удовольствием пародируют также певцов из Сан Карло, чаще всего — кастрата Джидзиелло и певицу Костанцу Челли. Столь острая сатира, вынуждающая публику буквально рыдать от смеха, не всегда по душе королевским чиновникам: однажды актер Рао и композитор Онофрио д'Акуино поплатятся за это двадцатидневным пребыванием под арестом. Импресарио Туффарелли попытается даже добиться роспуска актерской труппы, однако министр мудро рассудит, что «наказать нужно по закону, но труппу следует сохранить»¹⁶¹.

Можно догадаться, что со временем власти начинают с опаской относиться к комическим постановкам, считая пагубными присущие им иронию и сатиру. То, что они звучат на местном диалекте, значительно осложняет работу цензоров, так как окружение вице-королей, а потом и Карла Бурбона не владеет *lingua napoletana*. У испанских вице-королей было слишком мало времени, чтобы поближе познакомиться с такого рода театром и как-то отреагировать: задержись они подольше, этот бойкий репертуар наверняка вызвал бы раздражение строгих блюстителей испанских нравов. Их куда более бди-

тельные австрийские последователи поначалу не принимают этого жанра всерьез, пребывая в уверенности, что народ смеется над их испанскими предшественниками. Вплоть до конца правления число пьес, трупп и театров растет год от года. Читая *Avvisi* тех лет, не перестаешь удивляться замечкам о присутствии в крошечных театральных залах представителей двора, ни слова не понимающих в происходящем на сцене. В 1722 году именно это произошло с одной из лучших неаполитанских комедий первой половины XVIII века: «В субботу в театре Фьорентини состоялась премьера *Li Zite 'ngalera* («Морские прогулки») на неаполитанском языке, доставившая большое удовольствие Их Вице-Королевским Высочествам <вице-королю и его супруге>, присутствовавшим в зале в сопровождении многочисленных знатных господ... Своим успехом спектакль во многом обязан превосходной музыке известного *maestro* Леонардо Винчи»¹⁶².

Режим Бурбонов не чинит препятствий столь полюбившемуся народу жанру, однако внимательно приглядывается за ним, готовый вмешаться при первой необходимости, как это было в уже упомянутой ситуации с «Дутым импресарио». Могла ли власть спокойно взирать, как на сцене открыто высмеиваются сословная иерархия, двор с его министрами, доблести аристократии, воспеваемые в героических операх Сан Карло, и даже сам тосканский язык, язык серьезной оперы, нещадно пародируемый диалектом?

Если внимательнее приглядеться к «ингредиентам» музыкальной постановки того времени, то легко заметить, что инструментарий композитора весьма ограничен. Оркестр театра Фьорентини состоит, к примеру, из дюжины струнных, клавесина, настройщика и копииста. В нем отсутствуют духовые, а если в партитуре они указаны, то их временно приглашают со стороны. Несколькими годами позже в театре Нуово также будет лишь двенадцать оркестрантов. Большинство из них работают в королевской капелле и отнюдь не являются любителями или музыкантами с улицы, так что все эти постановки для простого люда отличаются великолепным уровнем музыкального сопровождения. Вокальная труппа насчитывает, в свою очередь, не более семи-восьми исполнителей, постановкой руководит, как правило, сам либреттист. Кроме певческого таланта, от них ждут еще и серьезного актерского мастерства, во многом превосходящего требования более статичной *opera seria*. Здесь нужно уметь двигаться, владеть жестом, мимикой, прыгать, играть, петь, вести диалог, а также легко и непринужденно менять костюмы. Пикантность большинства комедий заключается в путанице полов, когда мужчинам вдруг приходилось выступать в женском обличье и наоборот. Исполнитель в угоду обстоятельствам должен не только уметь говорить низким или высоким голосом, но и решать куда более сложные сценические задачи: то, с каким мастерством актер на протяжении трех актов играет женскую роль, а в четвертом,

появляясь в мужском костюме, убеждает зрителя в мгновенном перерождении, служит залогом успеха спектаклей, построенных на закрученной интриге и игре слов. Все авторы стихов, композиторы и вокалисты, даже если их имена неизвестны, в основном являются выходцами одной из четырех консерваторий. При этом, как мы уже отмечали, известные мастера также не чужаются этого легкого жанра. Сам Алессандро Скарлатти, непререкаемый авторитет в том, что можно назвать «серьезной» музыкой, отваживается рискнуть, однако его произведения выглядят чересчур натужными и изысканными, как, скажем, *Trionfo dell'onore* («Триумф чести») в 1718 году, осовремененная версия Дон Жуана. К тому же по рождению он из Палермо, а не из Неаполя, так что речь персонажей лишена сочности диалекта его последователей Винчи, Порпоры, Лео или Дуранте.

Что касается музыки, налицо тематическая свежесть мелодий и незатейливость оркестровки; как ни странно, но, вопреки всему написанному о них, эти произведения напрочь лишены «фольклорного» окраса. Они — самая настоящая опера, а не уличные куплеты. Ни арии, ни скрипичное по преимуществу сопровождение не имеют ничего общего с «неаполитанской песней» того времени в непременном сопровождении трехструнной лютни (*colascioni*), бубна и кастаньет. Стоит упомянуть также о врожденной способности неаполитанцев к виртуозному звукоподражанию, имитации голосов приро-

ды или передаче сумятицы чувств главных героев. Отсюда многочисленные вставки на четыре, пять, шесть или даже больше голосов, средствами мелодичной какофонии и звукоподражания уводящие зрителя в мир восхитительной музыкальной абракадабры. Чтобы в этом убедиться, достаточно послушать некоторые пьесы Винчи или Лео в современной записи Антонио Флорио*.

Все это окажет большое влияние на последующее развитие *opera buffa*, включая умопомрачительные финалы Россини в «Итальянке в Алжире» или «Севильском цирюльнике».

И последнее, о чем необходимо упомянуть, рассказывая о постановке на языке Неаполя, — заразительная атмосфера аппетитного, сочного, дьявольски выразительного и неисчерпаемого в своих лексических изысках диалекта. Именно в этом основное отличие жанра неаполитанской комической оперы от его собратьев на полуострове. Даже сегодня, если кому-то повезет услышать одну из старинных опер-буфф Лео или Винчи (даже ни слова не понимая во всем происходящем!), он не сможет остаться равнодушным к жизнеутверждающему очарованию музыки и искрометному юмору, которыми буквально пропитано действие. Почти в каждом из музыкальных спектаклей непременно есть

* В частности, сочный вокальный квинтет звукоподражаний Леонардо Лео «*Fal'alluorgio cammenare*» из альбома «*Opera buffa napoletana*» (Opus 111).

сцена, словно бы позаимствованная на улице и которую просто невозможно не заметить: речь о ссорах, чаще всего женских. Именно в них приоткрываются горизонты безудержной фантазии этого народа, где *bestemmia* (сквернословие) вовсе не синоним непристойности, но лишь источник почти неземного вдохновения, безудержной игры воображения, упоенности метким словом, о котором говорилось уже тысячу раз (которым, кстати, зачастую разрешаются все сценические коллизии по ходу оперы). Язык Неаполя, как никакой другой, демонстрирует настоящее преклонение перед соленым словом, выделяя его тем самым в особый жанр искусства. Именно это с присущим ему талантом использовал композитор и историк Роберто де Симоне в финальной части своей постановки *Gatta Cenerentola**, ставшей настоящим памятником исконно неаполитанской комедии, глубинной основе культуры этого народа.

Невозможно представить, почему этот созданный в 1976 году шедевр столь непростительно остался без подобающей записи, если не считать нескольких видеофрагментов, которые можно отыскать в Интернете!

На протяжении первых двадцати–тридцати лет театр *buffo* соседствует с двумя видами зрелищ: с одной стороны, это незатейливый оперный спек-

* «Кошка-золушка», так поначалу называлась сказка Джамбатисты Базиле, много позже вдохновившая Перро.

такль сатирической или комической направленности, о котором мы уже упоминали; чаще всего он разбит на три акта, где участвует не более семи-восемью персонажей, плюс еще два или три на выходе. Точное название этого жанра привести затруднительно: некая смесь из *dramma giocoso*, *commedia per musica*, *farsa*, *opera buffa* (комическая драма, музыкальная комедия, фарс, опера-буфф). С другой стороны, это *intermezzi* (интермедии), названные так после 1720 года, хотя существовали они задолго до того: некие вставки по ходу основного действия *opera seria* в Сан Бартоломео или в Сан Карло. Так как они даются в антрактах основного трехактного спектакля, то их, как правило, две. Поначалу каждая из них смотрится отдельным произведением, но вскоре они сливаются в единый спектакль, где вторая интермедия служит продолжением первой. В первых образчиках этого жанра (до 1720 года) чаще всего действуют героические персонажи самой оперы, которая как бы втягивает их в свою орбиту, однако мало-помалу от этого начнут уходить и на сцене станут появляться собственные независимые герои.

Получается, что у тогдашней публики перед антрактом есть выбор: либо покинуть зал и полакомиться сорбетом или иным прохладительным, либо остаться и посмотреть забавную сценку, ни музыкой, ни сюжетом не связанную с основным действием. Нетрудно догадаться, что подобный просмотр сопровождался гулом голосов, от которого актеры на сцене вряд ли были в восторге. В первые годы вставка

идет на диалекте, но понемногу тексты становятся все изящнее, звучат уже по-тоскански и выделяются в особый репертуар, открывая тем самым второй этап развития в истории комического жанра. Его самым большим успехом принято считать *La Serva padrona* («Служанку-госпожу») Перголези, поставленную в Сан Бартоломео в 1733 году в антрактах его же оперы *Il Prigionier superbo*. В свои 23 года молодой композитор мастерски справляется с написанием столь разных по жанру произведений: с одной стороны, страдания героини, разрывающейся между отцом и любимым человеком; с другой — две получасовые зарисовки о хитровой и капризной субретке, стремящейся выскочить за своего ворчливого хозяина, чтобы тут же наставить ему рога. Этой крохотной, но замечательной по легкости и изяществу жемчужиной Перголези удастся привнести в комический жанр литературный язык и сорвать аплодисменты в самом престижном зале. Главная героиня Серпина становится отныне прообразом всех смысленных и отчаянных девиц, водящих за нос мужчин, вплоть до Изабеллы в «Итальянке в Алжире» или Розины в «Севильском цирюльнике».

Очень скоро «Служанка-госпожа» переходит границы Неаполитанского королевства, а потом и всего Апеннинского полуострова и его соседей. Первое представление в Париже состоялось в 1746 году, но все четыре спектакля не находят откликов. Однако после повторной постановки в 1752 году именно вокруг нее разгорается знаменитая «война буффонов»,

эта словесная перепалка между сторонниками новой итальянской музыки, воплощением которой служит произведение Перголези, и почитателями французского традиционализма с его тягой к трагедии в стиле Людовика XIV. Этот конфликт с философским и политическим подтекстом восстановит Руссо и ряд других философов против клана маркизы де Помпадур, стоящего на защите национальных и сословных интересов; он же обеспечит незатейливым *intermezzi* международное признание, о котором сам Перголези никогда не помышлял. Если взглянуть шире, то логично задаться вопросом, а не пресловутая ли «война» послужила наилучшей пропагандой не только для посмертной славы Перголези, но и для того, что за границей все чаще начинают называть «неаполитанской школой».

Как бы то ни было, но начиная с 1720–1730-х годов театральный репертуар заметно меняется. Во второй половине столетия центр интересов понемногу смещается от грубоватых и смешных музыкальных комедий начального этапа в сторону *opera buffa* с ее неподражаемой легкостью и сердечностью, где уже гораздо больше чувства, чем комизма; этот репертуар вскоре станет ведущим во всех театрах города, и только в Сан Карло, как и прежде, будут наслаждаться *opera seria*. Что касается *intermezzi*, то их век окажется недолог, так, как уже после 1741 года Карл Бурбон станет отдавать явное предпочтение балету, более отвечающему его вкусам. Известно, кстати, что тремя годами раньше по случаю бракосочетания

Карла и Марии-Амалии состоялся гибридный спектакль, где антракты были заполнены как забавными интермедиями, так и балетными вставками. Король высказывает пожелание, чтобы спектакль не был затянут и длился не более полутора часов; либреттист Федерико и композитор Аулетта сообща задумывают произведение в совершенно новом жанре, *La Locandiera*: две интермедии с балетными вставками, связанные с основным сюжетом. В серьезный язык произведения вводятся сочные диалектизмы, но на «тосканизированном неаполитанском», чтобы не напугать недавно прибывшую королеву. *La Locandiera* на долгие времена останется единственной комической постановкой на сцене Сан Карло.

В любом случае, вне зависимости от формы, *opera buffa* становится отныне самостоятельным жанром на чистом итальянском языке*, что делает ее понятной в любом уголке Европы, вызывая бесчисленные подражания.

Ее изначальный юмор мало-помалу уступает место сентиментальным и слезливым перипетиям в стиле драм Моцарта. Полного расцвета это направление достигнет на третьем этапе своего развития,

* Перголези первым ступил на эту дорогу, создавая интермедии для антрактов своих героических опер («Служанка-госпожа», «Ливьетта» и «Тьякколо») и законченные музыкальные комедии, занимающие весь театральный вечер, как, к примеру, одна из жемчужин его творчества, *Il Frate 'nnamorato*, поставленная в театре Фьорентини в 1735 г.

приходящемся на последнюю треть XVIII века и начало следующего; к этому времени неаполитанская и венецианская школы *opera buffa* сольются воедино, а популярность *opera seria*, в силу своей неразрывной связи со Старым режимом, начнет клониться к закату. Именно в то время одна за другой появляются моцартовская трилогия (*Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro*, *Così fan tutte* <«Так поступают все»>), шедевры Пуччини, Паизиелло и Чимарозы, а чуть позже, в 1817 году, *Cenerentola* («Золушка») Россини. В Неаполе расширение репертуара пойдет рука об руку с нарастанием интереса к нему в аристократических кругах: символично, что на опере-буфф Паизиелло (*Dal finto il vero*) в театре Нуово впервые будет присутствовать один из царствующих Бурбонов.

3) Апогей театрального барокко в Сан Карло

С момента торжественного открытия 4 ноября 1737 года Сан Карло представляет собой колоссальный административный и одновременно творческий механизм. Сменяющие друг друга импресарио верстают репертуарные планы и подбирают исполнителей, в то время как *Uditore* ежедневно решает тысячи мелких проблем и представляет финансовые отчеты театральной *Giunta* (аналог административного совета). Благодаря архивам за 1734–1747 годы, которые уцелели в пожарище Второй мировой вой-

ны, мы можем получить некоторое представление о жизни многочисленных ячеек этого гигантского улья. Ежегодная бухгалтерская книга — это по сути лишенная всякой логики, бессистемная и порой удивительная мешанина расходов на шляпника, кареты, башмаки, вокалистов, бумажные короба, настройщика клавесинов, свечи, гвозди, клей и пр. В отдельные сезоны там можно натолкнуться на внеплановые траты на живность, задействованную в тех или иных сценах. Если это гордый Артаксеркс на вершине холма, то как не усадить его верхом на живого коня. А как королеве Дидоне появиться на сцене без колесницы, запряженной четверкой бьющих копытами коней. Что касается Аэция или Александра в Индии, то появление живых верблюдов на поднятии занавеса добавляет зрелищу столь желанной экзотики. Все расходы самым тщательным образом фиксируются: «Франческо Белетта выдано 20 дукатов, чтобы нанять восемь лошадей с погонщиками... на вечернюю репетицию оперы *Ezio* («Аэций»)... 26 дукатов потрачено на четырех зрителей за верблюдами для оперы *Ezio* и четырех погонщиков для вывода их на сцену во время вечерних репетиций и представлений»¹⁶³.

Однако установить при этом точное число рабочих и служащих королевского театра крайне сложно, особенно если учитывать, что среди них были как штатные работники, так и привлекаемые от случая к случаю. Не будем забывать, что театральные сезоны в те времена были чрезвычайно насыщенными

и для них требовались все новые и новые силы. Если поначалу, с 1738 по 1745 год, ежегодно ставилось по три премьеры и, соответственно, в сезоне было три серии спектаклей, то дальше их становится четыре, а, скажем, в сезонах 1766–1767 годов и 1768–1769 годов — пять; в сезоне 1777–1778 годов фигурирует целых шесть названий. И всякая постановка, как мы уже говорили, повторяется от десяти до пятнадцати раз, а иногда, при пиковом спросе, это количество возрастает до девятнадцати-двадцати*.

Особенностью Италии является еще и то, что исполнители главных ролей, в отличие от известных театров Парижа или Лондона, не имеют дублеров. Сара Гудар подмечает это своеобразие: «Если в парижской опере три или четыре исполнителя вдруг заболевают, то их тут же заменяют дублеры. В Италии же, где даже в самом большом спектакле задействовано не более семи исполнителей, замены нет ни у музыкантов, ни у танцоров... Так что стоит одному актеру чихнуть, как у всей труппы начинается насморк; причина в том, что публика платит за вход так мало, что антрепренеру не на что нанять даже подменного зажигателя свечей».

В эпоху, когда двери оперных театров Италии открываются лишь на время карнавалов и ярмарок,

* Так было с 20 представлениями *Alessandro nelle Indie* в сезоне 1742–1743 гг. или 19 вечерними представлениями *Ifigenia in Aulide* («Ифигения в Авлиде») Дзено и Плейеля в сезоне 1785–1786 гг.

репертуар Сан Карло верстается на театральный сезон и спектакли идут круглогодично, за исключением, пожалуй, облегченного периода с августа по день открытия сезона 4 ноября; с 1787 года, чтобы не оголять репертуар, оратории начинают ставить даже на Великий пост. При этом подобный ритм никак не связан с присутствием в Неаполе короля. Скорее, тот, будучи в столице, старается «поймать» тот или иной спектакль, так как большую часть года проводит в разъездах. С января по март он традиционно живет в Казерте (во временной резиденции поблизости от строящегося дворца), наслаждаясь охотой в парковых угодьях и окрестностях. Страстная неделя, как правило, проходит в Неаполе, после чего он переезжает в Портичи и живет там до середины августа, после чего возвращается на месяц в Неаполь, чтобы пострелять фазанов на острове Прочида. В середине сентября снова отправляется в Портичи на сезон куропаток в Оттаяно. После Дня всех святых королевская семья отправляется в свои охотничьи угодья в Персано, чтобы на Адвент и Рождество вернуться в Неаполь.

Если подсчитать точную численность персонала затруднительно, то с оркестром это сделать гораздо проще. В постановке *Lucio Papirio* («Луций Папирий»), открывающей сезон 1746 года, участвуют 33 скрипки, партию первой исполняет Доменико де Маттеи, 6 альтов, 2 виолончели, 4 контрабаса, 4 трубы, 3 фагота и второй клавесин (первый в списке отсутствует)¹⁶⁴. Известно, что при открытии

Сан Карло музыкантов было на десяток меньше, но потом, в годы эксцентричного и импульсивного правления Каразале, их число возросло до шестидесяти, а после 1742 года, при Леонардо Лео, оно колебалось вокруг пятидесяти пяти. Во времена Туффарелли и Гроссатесты из-за экономических трудностей численность оркестра снизится до пятидесяти человек, чтобы вновь подняться до шестидесяти в 80-х годах XVIII века. Учитывая, что леди Анна Миллер в 1770 году пишет, что насчитала в оркестре девяносто «блестящих исполнителей», можно предположить наличие некоего резерва. На схеме рассадки времен Карла Бурбона видно: первый клавесин занимает левый фланг оркестра (если смотреть из зала), второй — крайний справа. Во время первых трех-четырех выступлений композитор сам ведет партию первого клавесина, а затем его заменяет капельмейстер за соответствующую доплату. Однако на речитативах и в наиболее сложных местах бразды правления берет на себя первая скрипка в сопровождении небольшой группы лучших исполнителей (вторая скрипка и еще три-четыре виртуоза). Вот почему в эти моменты для большей уверенности вокалисты жмутся к ней поближе. Известно, что Порпора старался сломать систему, при которой лучшие музыканты располагались с одной стороны: добиваясь слаженности звучания, он требовал, чтобы оркестранты сидели вперемешку. И лишь в 1786 году первая скрипка займет место по центру, спиной к залу, предвосхищая появление будущего дирижера.

Оркестр Сан Карло с пятьюдесятью пятью–пятьюдесятью семью исполнителями в 40-х годах XVIII века представляет собой самую большую в Европе постоянную труппу, которой, однако, с трудом удается наполнить звуком огромное пространство зала (до реконструкции этому явно не способствуют и издержки акустики). Возможно, желанием усилить звук обусловлена и явная диспропорция в составе струнных, когда количество скрипок значительно превышает число крупноразмерных инструментов (33 скрипки против 2 виолончелей и 4 контрабасов). На самом деле численность исполнителей напрямую никак не связана с мощностью общего звучания. Состав диктуется в первую очередь требованиями партитуры. Так, в августе 1752 года для постановки своей оперы «Милосердие Тита» с участием кастрата Каффарелли приезжает Глюк, а 4 ноября, на премьерном спектакле, публика поражена его «германизированной» оркестровкой, притом что общий состав оркестра соответствует неаполитанской традиции.

Первая скрипка, Доменико де Маттеи*, получающий в отличие от других исполнителей по удвоенной ставке, несет ответственность за всех музыкантов

* Этот человек может служить примером успешного выпускника консерватории Повери ди Джезу Кристо. После курса обучения у маэстро Гаэтано Греко он назначается капельмейстером консерваторской капеллы и, стало быть, обучает Перголези. После этого в 1727 г. он поступает в королевскую капеллу, а спустя десять лет становится первой скрипкой в Сан Карло.

и контролирует их присутствие с целью исключить незаслуженные выплаты. Именно он подписывает счета, удостоверяя, что в них указаны реальные исполнители, которые «принимали участие в каждом представлении двух опер с оплатой по ставке, записанной в настоящей книге и соответствующей той, что была обещана *Real Giunta*»¹⁶⁵. Для участия во внеплановых представлениях допускается привлечение внештатных исполнителей. Так, в 1746 году сценическое действие первого акта *Ipermestre* («Гипермнестра»). Хассе происходит в роскошной бальной зале, где все танцуют под звуки находящегося на сцене еще одного оркестра. Для участия в нем в Пьета деи Туркини отбирают сорок лучших учеников. То же самое происходит, если на сцене требуется хор, исключительное, к слову сказать, событие для *opera seria* (во всяком случае, крайне неохотно поддерживаемое импресарио, постоянно балансирующими на грани дефицита). В Сан Карло никогда не было своего хора, так что при необходимости его состав также набирается в консерваториях.

Другой важнейшей составляющей успеха, если не принимать во внимание вокалистов, является сценический антураж. Для оперы барокко этот компонент крайне важен, особенно в жанре *serio*, где зритель погружен в героические и величественные деяния Античности либо Средневековья. Здесь Сан Карло вне конкуренции и зачастую выступает законодателем мод. Надо заметить, что король лично увлечен

этой стороной дела, поэтому в первый же сезон 1737–1738 годов приглашает в театр выдающегося художника-декоратора Пьетро Ригини. Король познакомился с ним в 1732 году в Парме незадолго до своего приезда в Неаполь: художник поставил там красивый конный балет. Он делает ему предложение поучаствовать в открытии Сан Карло и на три сезона поселяет в столице неподалеку от Пьета деи Туркини. Наряду с благосклонностью короля, Ригини сразу же завоевывает любовь публики. В первой постановке знаменитого «Ахиллеса на Скиросе» Сарро своими декорациями ему удается выгодно подчеркнуть пространство сцены. Он выстраивает на ней роскошный замок с двумя большими парадными лестницами в полукружии аркад, обрамляющих широкую площадь; в просветах между колоннами с одной стороны виден заколдованный лес, а с другой — порт Скироса.

Дошедшие до нас гравюрные изображения примерно десятка опер не могут не поражать воображение, в частности, те, что посвящены *Nozze di Teti* («Замужество Фетиды»), театральному празднику по случаю бракосочетания королевской четы. На одной из них виден величественный храм, отливающий золотом и серебром, с открывающейся позади него морской гладью. Внезапно из вод появляются колесницы Венеры, Нептуна и Гестии, из которых на сцену высыпают танцоры и морские нимфы. На другой гравюре мы видим двойной, выгнутый в сторону зала ряд стройных аркад: высокие

витые колонны, увенчанные поверху *putti* и завитками в стиле рокайль, покоятся на массивных пьедесталах. Колонны поддерживают изящную балюстраду. В просветах аркад внезапно появляются три спускающиеся с небес крылатые платформы, на которых покоится стол с восседающей вокруг него дюжиной божеств с бокалами нектара в руках. Как только они касаются земли, следом начинает опускаться еще одна прозрачная платформа, на которой изобретательно укреплены играющие золотом и серебром портреты Карла и Марии-Амалии. На гравюре отчетливо виден оркестр в театральных костюмах, расположившийся на ступенях лестниц по обеим сторонам сцены. В финале спектакля сводный хор, специально набранный по такому случаю, затягивает хвалебный гимн в честь Их Величеств, а в королевских садах гремят пушечные залпы и вспыхивают фейерверки.

Очевидно, что все эти парящие приспособления — также детище декоратора, который выступает здесь уже в роли инженера, творца радующей глаз пространственной гармонии, выигрышно смотрящейся из королевской ложи. Такого рода феерия, разумеется, не создается в одиночку. Главному сценографу помогают три не менее профессиональных ассистента и главный машинист сцены, имеющий за плечами многолетний опыт работы в Сан Бартоломео, а также целая армия рядовых помощников, необходимых при взлете и посадке всех этих летающих сооружений. Нужны недели, чтобы хорошенько

«смазать» всю эту механику, нарисовать, раскрасить, позолотить, проверить лебедки и шкивы и, главное, убедиться в прочности каждого каната, чтобы внезапный обрыв не поверг всех этих олимпийцев в преисподнюю прежде, чем те успеют вымолвить хоть слово.

Еще одну блистательную победу Ригини одерживает незадолго до окончательного отъезда из Неаполя при постановке *Il Trionfo di Camilla* («Триумф Камиллы»), для которой он создает сложнейшую систему водоводов. В глубине сцены виден небольшой водопад, переходящий в русло реки. Через нее перекинут мостик, ведущий к стоящему на берегу королевскому замку. Чтобы все это работало, пришлось проложить целую сеть свинцовых труб, подпитывающих сценический каскад из тридцати бочек, установленных над сценой под сводами театра. За мостом река впадает в огромный бассейн в центре сцены, где на глазах у изумленного зрителя разворачивается целое морское сражение. И наконец с помощью все той же системы труб вода выводится в королевские сады позади театра! Кроме того, что такого рода эффекты радуют глаз, они заставляют задуматься о совершенно новом типе декораций, где на смену рисованной бумаге приходят жесткие конструкции из прочных материалов. Устанавливать их гораздо труднее, поэтому «на глазах» у публики этого делать не получается и, чтобы произвести необходимую перестановку, приходится после каждой сцены опускать занавес и удлинять антракт.

После того как, отработав три сезона, Ригини покидает театр, место главного сценографа занимает один из трех его ассистентов — Винченцо Ре из Пармы: его имя на протяжении долгого времени будет связано с театром Сан Карло, так как он проработает в нем больше двадцати лет, воплощая в сценографии дух предзакатного рококо. Его вклад в оформительское искусство трудно переоценить, так как им будут придуманы и созданы декорации к более чем сотне постановок в самых различных театральных залах: для сезонов в Сан Карло*, для комедий барона Ливери в Малом королевском театре и, наконец, для всякого рода балетов и серенад во дворце Портичи.

К этому надо добавить еще и «обустройство праздников» по случаю, к примеру, рождения инфанта, когда Сан Карло переоборудован им в роскошную бальную залу, где королевскую ложу, зал и сцену связывают воедино фигурные многоярусные лестницы, создавая тем самым иллюзию необъятного общего пространства. Чтобы не дробить оркестр, его рассаживают по обеим сторонам этой гигантской залы под самыми сводами сцены. Внизу же на ней устраивают несколько буфетов со стульями, чтобы там можно было перевести дух после

* За двадцать лет театральные сезоны будут отменены лишь дважды: в первый раз под угрозой эпидемии, наступающей со стороны Сицилии и Калабрии (1743–1744), а второй раз — в связи со смертью Филиппа V Испанского, отца короля Карла (1746–1747).

очередного танца, угощаясь по желанию ликерами, пирожными, винами и конфитюрами. А в 1760 году Винченцо Ре получает задание сделать нечто противоположное, превратив пространство театра в «зал прощаний» после того, как город узнает о кончине в Мадриде Марии-Амалии через два года после ее окончательного отъезда из Неаполя.

Неуемный в своих творческих исканиях Ре прибегает к помощи пяти ассистентов для воплощения причудливых замыслов колоссальных по масштабам театральных постановок. При нем появляется мода на участие в спектаклях живых зверей. Мы уже говорили о знаменитых верблюдах в опере *Ezio*. Однако куда большие сложности вызвал подаренный королю слон. Сказать, что его первое появление вызвало сенсацию у пропитанных духом барокко, а стало быть, не искушенных подобными зрелищами неаполитанцев, это не сказать ничего. По случаю прибытия посланника из Высокой Порты тогда как раз готовилась постановка «Александра в Индии» и короля убедили, что появление на сцене его четвероногого колосса вызовет восторг зала ввиду «редкости и благородного облика этого животного, а также в силу диковинности появления на королевской сцене столь редкой особи столь внушительных габаритов»¹⁶⁶. Король поначалу не соглашается, однако в конечном итоге дает себя уговорить. Появление королевского пахидерма во время карнавальных представлений 1743 года производит такой фурор, что приходится назначить дополнительные спек-

такли, доведя их количество до рекордных отныне двадцати вечеров. На девятнадцати все вроде бы проходит спокойно, но во время двадцатого восседающему на слоне погонщику в костюме индуса не удастся предотвратить столкновение со швейцарским гвардейцем, по регламенту стоящим на сцене. По поводу состояния неудачливого часового никаких пояснений не приводится!

Если отставить в сторону все эти забавные истории с животными, то легко заметить, что Винченцо Ре — в первую очередь художник и декоратор, работающий в традициях Бибиены*, смело экспериментируя при этом с перспективой, причем не только фронтальной, как у Ригини, но и боковой, несколько изломанной и непривычной, отказываясь от прямолинейного следования жестким законам оптики.

* Галли да Бибиена — семья итальянских художников-декораторов. Творчество представителей этой семьи было заметным явлением в художественной жизни Европы XVII–XVIII столетий. Мастера четырех поколений этого семейства были не только театральными декораторами, они расписывали дворцы и церкви, создавали и воплощали архитектурные проекты, оформляли также празднества европейских монархов. Л. Ланци писал о них: «...празднества по случаю побед, свадеб, вступлений на престол, которые они оформляли, были самыми пышными из тех, что когда-либо видела Европа». На театральной сцене в духе сценографии барокко они создавали великолепные архитектурные постройки — дворцы, парки с фонтанами, площади, перспективы улиц, храмы. *Примеч. пер.*

Ему особенно удаются руины или пейзажи Аркадии, и, наблюдая очевидную склонность к контрастам света и тени, подчеркивающим исходящее от этих руин ощущение бренности бытия, невозможно не заметить, что в этом гении рококо уже проступает нечто «предромантическое», разительно напоминающее гравюры Пиранези*.

Среди его лучших сценических находок можно упомянуть, к примеру, наклонную триумфальную арку с проходящей под ней лестницей на террасу, длинная диагональ которой теряется в глубине сцены. Уравновешивая уходящую влево лестницу, справа на авансцене он водружает массивную колонну, уходя тем самым от фронтальной симметрии. В следующий раз мы видим огромный арочный проем словно бы чуть опрокинутой аркады, позади нее просматривается стоящий вертикально полуразрушенный портик, задающий еще одну зрительную диагональ, противоположную первой. Контрастная игра света и тени подчеркивает разросшуюся сверху и снизу чахлую растительность, погружая весь антураж в атмосферу пленительной грусти.

* Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778) — итальянский археолог, архитектор и художник-график, мастер архитектурных пейзажей. Оказал сильное влияние на последующие поколения художников романтического стиля и — позже — на сюрреалистов. Сделал большое количество рисунков и чертежей, но возвел мало зданий, поэтому с его именем связывают понятие «бумажная архитектура». *Примеч. пер.*

Одна из главных составляющих успеха Винченцо Ре кроется в том, что он творит в период расцвета драматического дарования Метастазियो, автора лучших из когда-либо написанных либретто для *opera seria*. Кто из образованных людей того времени не смог бы прочесть на память первые слова Дидоны, исполненные благородства и гармонии: «*Son regina e son amante, / E l'impero io sola voglio / Del mio scettro e del mio cor!*»*?

Сам Метастазियो, несмотря на то, что он поэт, или, точнее, именно потому, что он великий поэт, создает свои драмы, заранее выстраивая их сценическое воплощение и примерно представляя, каким должен быть эффект. Строя действие на глубинном контрасте всех трех актов, он как бы предвосхищает работу декораторов и указывает им, что надо делать. Президент де Бросс, путешествуя по Италии, не упускает случая отметить, что Метастазियो «великолепно понимает всю механику спектакля, поэтому необыкновенно тонко перемежает сцены праздников, сражений, побед и прочих событий таким образом, чтобы все они работали на великолепие зрелища»¹⁶⁷. Достаточно взять в руки любую из драм поэта, чтобы убедиться, насколько умело он тасует места и события, сохраняя напряжение до финальной сцены, где все заканчивается счастливой развязкой.

* «Я королева, и я влюблена, / ни с кем не желаю делить / ни царства своего, ни сердца!» *Примеч. пер.*

Кончина Винченцо Ре в 1762 году оставит в душе зрителей Сан Карло, избалованных за двадцать лет работы мастера его сценическими изысками, зияющую пустоту. С 1763 по 1777 год на его месте будет работать Антонио Джоли, привнося в сценографию королевского театра веяния неоклассицизма.

4) *Боги и дивы opera seria:* *исполнители и их поклонники*

В XVIII веке Сан Карло, по существу, играет двойную роль, с одной стороны, трамплина для местных музыкантов и вокалистов, отбывающих затем к новым горизонтам, а с другой — своеобразного магнита, притягивающего европейских исполнителей славой и красотой зала. Вне зависимости от заслуг артист получает ангажемент лишь на один сезон, в ходе которого участвует в постановке трех-четырех плановых опер, что составляет в среднем от сорока до шестидесяти выходов за год. Разумеется, с отдельными исполнителями контракт может быть перезаключен любое количество раз. Подобная система крайне удобна. Прежде всего она значительно упрощает организацию подготовительного и репетиционного процесса по ходу сезона — артисты все это время под рукой и в течение пяти или более месяцев находятся в распоряжении театра: с октября (первые репетиции) по февраль (окончание карнавала), а в отдельные годы — даже по май. К тому же

заключенный сторонами годичный контракт оставляет за каждой из них свободу выбора на следующий сезон. И наконец, оставшиеся месяцы позволяют исполнителю без спешки рассмотреть приглашения европейских театров, в отличие от Неаполя в меньшей степени замкнутых на зимний период. В целом верх, как правило, берет стремление к постоянству, так что во времена Карла Бурбона вокалисты нередко задерживаются в Неаполе на несколько сезонов подряд. Они отлично понимают, что не столь высокие по европейским меркам гонорары с лихвой компенсируются там дешевизной жизни (что сохраняется и сегодня). Кастрат Манцуоли с осени 1742 года и до конца карнавала в 1748 году поет в шестнадцати новых спектаклях; Каффарелли с осени 1740 года по осень 1747 года выходит на сцену в двадцати трех разных операх; Джованна Аструа между карнавалами 1741 и 1747 года участвует в девятнадцати постановках (одна из которых — знаменитая *Sogno d'Olimpia* по случаю рождения инфанта-первенца). Сан Карло регулярно черпает новые голоса из королевской капеллы, где, наряду с уже упомянутыми великими исполнителями, выступают кастрат Апрель, теноры Бабби и Амадори и множество других менее именитых певцов. Подобная преданность служит доказательством искренней привязанности к городу и его театру, а кроме того, это настоящая манна небесная для импресарио, избавленных от необходимости изнурительных переговоров с певцами накануне нового сезона и экономящих тем самым на удоро-

жании контрактов. К тому же кастрат и *prima donna*, две основные фигуры оперного спектакля, являются далеко не единственной заботой устроителей. На самом деле Неаполь — это своего рода вещь в себе: в то время как на большинстве оперных площадок Италии тенор может рассчитывать лишь на комические и отрицательные роли второго плана, здесь они с кастратом на равных как с точки зрения актерского мастерства, так и сложности вокальных партий. В XVIII веке партенопейская столица во многом способствует переоценке этого голосового тембра, хотя отбор и приглашение в спектакль требуют определенного опыта. Чтобы угодить взыскательной и охочей до новых голосов публике, вне зависимости от тесситуры, планка должна быть очень высокой. Для театра слишком многое стоит на кону.

Как только состав труппы определен, у импресарио, *Uditore* и композитора начинаются настоящие мучения, хотя они заранее были уверены, что все пойдет не по написанному. В XVIII веке «боги» вокала обоих полов были столь востребованы и тщеславны, что всему составу участников во имя дела приходится запасаться ангельским терпением, дабы вынести ворох их капризов и худо-бедно довести постановку до премьеры. Система отношений в театре на самом деле в корне отличается от сегодняшней. Нынешние звезды вокала также могут позволить себе порой покапризничать, однако противостоящие им режиссер, главный дирижер, а также, если жив, и сам композитор, навязывая свою волю, все-

гда найдут что им ответить. Сегодня принято иронизировать по поводу «всевластия» режиссера, который подминает под себя весь спектакль. В эпоху барокко постановщика попросту не существует, как, впрочем, и руководителя оркестра (невозможно представить себе первую скрипку, делающую замечание певцу!), да и сам композитор — лишь досадная помеха в глазах звезд, которыми считаются в те времена кастрат и *prima donna*. Таким образом, все шишки достаются композитору и импресарию, организатору сезона. Этот расклад сил отражается в первую очередь на зарплатах. Если взять в качестве примера первые сезоны в Сан Карло, то Виттория Тези за годовой контракт 1737–1738 годов получает 2867 дукатов, а кастрат Сенезино в 1739–1740 годы — 3693; композитор Доменико Сарро за свою оперу «Ахиллес на Скиросе», созданную им для премьерного показа в только что выстроенном театре, получает 220 дукатов, хотя его ответственность при этом достаточно высока; Порпора за триумфально прошедшую по Европе «Семирамиду» получает 200 дукатов. Мне могут возразить, что Тези или Сенезино получают эту сумму за целый сезон, то есть за три премьеры и тридцать спектаклей. Однако и *prima donna* и кастрат вполне могут прожить на нее весь этот год (не считая контрактов на стороне), а композитору, если за год это у него единственный заказ, без подработок в королевской капелле или консерваториях не обойтись, хотя платят там отнюдь не лучше.

Композитор по тем временам ничем не отличается от прочих служащих театра, скажем, сценографа или первой скрипки. Ему частенько приходится взваливать на себя неблагодарную задачу подработать неудобную для певца арию или придумать коду, чтобы угодить придирчивой примадонне, покорно уродовать свою партитуру, вставляя туда всевозможные украшения по желанию исполнителя и даже соглашаться на вставки арий других композиторов. Первые сложности появляются уже во время постановки «Ахиллеса на Скиросе», когда между двумя гранд-дамами труппы, Витторией Тези и Анной Перуцци, вспыхивает нешуточное соперничество, со временем становящееся все более и более непримиримым. Каждая на грани истерики: Анна (прозванная Пастижеркой, так как ее отец занимался париками) возмущается, что главную роль Ахиллеса отдали ее сопернице; в свою очередь Виттория, которой эта роль предложена с учетом ее вокальных и физических данных, наотрез отказывается петь, уверяя что «исполнение мужской партии может повредить здоровью». Это чистой воды каприз, так как на протяжении целых пятнадцати лет Тези играет множество мужских ролей. Мы уже видели, как флейтист Кванц в 1725 году восхищался ее исполнением мужских партий в Сан Бартоломео. Тогда в игру вступает *Uditore* и объясняет Виттории, что это действительно мужская роль, но часть действия Ахиллес проводит, переодевшись в дамское платье, поэтому всю партию должна исполнять жен-

щина «с сильным голосом и подобающей стати». Все мастерство управления сводится к тому, чтобы убедить обеих, что Анна не может быть Ахиллесом по причине миниатюрности и хрупкости фигуры, так как это идет вразрез с устоявшимися представлениями об античном герое, и что исполнять эту роль должна именно Виттория, обладающая мощным низким голосом и... выдающимися физическими данными (откуда дипломатичное «подобаящая статья»). В конечном итоге в ситуацию придется вмешаться королю, который личным предписанием повелит каждой из них исполнять порученную роль.

Ссора улажена, и на какое-то время *Uditore* и импресарио, казалось бы, могут перевести дух. Но при постановке четвертой оперы сезона, *Demetrio*, соперничество вспыхивает с новой силой. Виттория Тези, по-прежнему выступающая *travesti*, возражает против титула *primo uomo* и требует, чтобы она была заявлена как *prima donna*. Анна Перуцци категорически против, ибо ни с кем не хочет делить принадлежащего ей по праву звания *prima donna*. Что касается третьей исполнительницы, Агаты Эльми, то она дает понять, что откажется петь в качестве *seconda donna*, если Виттория Тези вместо *primo uomo* будет заявлена как *prima donna*. Каразале в замешательстве, тогда вновь вмешивается король и указывает каждой на положенное ей место, прекращая тем самым все споры, мешающие постановке, приуроченной, как-никак, к его женитьбе! В следующем сезоне возникает новая проблема, на этот раз с «Мило-

сердием Тита». Согласно очередности появления на сцене Анна Перуцци оказывается второй в общем перечне занятых в постановке актеров. При этом с точки зрения сценической иерархии обе исполнительницы равны. Анна негодует, утверждая, что Виттория Тези неправомерно занимает первую строку. За этим следуют долгие часы переговоров, в ходе которых делаются попытки уточнить, кто же все-таки, Тези или Перуцци, должна стоять первой. В результате перечень имен в программе решено напечатать в две колонки, так что каждая из дам становится первой.

Другим героем романа вполне мог бы стать Каффарелли. Уроженец этих мест, родом из крестьянской семьи в Битонто, он учится у маэстро Порпоры следом за Фаринелли, проявляя при этом нрав, в корне отличный от своего закадычного друга юности и соперника по сцене. Насколько Фаринелли скромный, благородный, открытый, не уверен в себе и искренен в любых проявлениях, настолько же Каффарелли по-деревенски неотесан и сверхэгоистичен: спесивый, неуживчивый, вечный скандалист, он уверен, что его все время затирают. Парадокс в том, что без его таланта и неповторимого, одного из двух-трех лучших в мире, сопрано не может обойтись ни одна сцена, однако стоит ему подписать контракт или выйти на подмостки, как он тут же умудряется настроить против себя весь театр. Он самым неподобающим образом ведет себя с другими певцами, щиплет

их во время исполнения партий, обмениваясь шутками со зрителями из ближайших лож с целью вывести из себя партнеров, нюхая табак в перерыве между куплетами, бахвалясь повсюду, что выходит на сцену исключительно из уважения к публике, заплатившей за билет. Чаша терпения Эразмо Уллоа, *Uditore* Сан Карло, в какой-то момент переполняется, и он собирается посадить его за решетку. В феврале 1741 года *Uditore* обращается с письмом к министру Монтеалегре, где сообщает, «что всякий раз, появляясь на сцене или за кулисами, он позволяет себе недостойные поступки, нарушая покой других артистов и совершая порой непристойные действия с одной из коллег; иногда он прямо со сцены заговаривает с сидящими в ложах зрителями, позволяет себе передразнивать партнера во время исполнения; и, наконец, отказывается от совместных партий с другими исполнителями, несмотря на то что я в приказном порядке неоднократно обязывал его к этому... После всего вышеизложенного считаю своим долгом просить о взятии его под стражу с немедленным препровождением в тюрьму Сан Джакомо, дабы проучить его до того момента, когда Вашему Высочеству будет угодно его выпустить»¹⁶⁸. Попав в подобную ситуацию, Каффарелли начинает либездить, пытаясь всех убедить, что был скорее неосторожен, чем виновен, клянется, что это в последний раз; в конце концов министр сменяет гнев на милость и уже на третий день выпускает его. Причиной

служит, вне всякого сомнения, громадный талант этого кастрата, тем более что король, менее остальных посвященный в подобные художества, всегда принимает его сторону. Каффарелли покровительствуют также князь Авеллино и герцог Маддалони, влиятельнейшие сановники двора. По окончании сезона 1740–1741 годов предстоит полное обновление труппы. Уллоа вне себя от счастья, что распрощается наконец с Каффарелли, и планирует пригласить вместо него Джидзиелло, которого не без основания считает одним из величайших, после Фаринелли, виртуозов Европы. Ответ короля однозначен: оставить Каффарелли, но пригласить еще и Джидзиелло.

После ухода Уллоа на повышение в конце 1744 года на его место назначают Саверио Донати; тому вскоре предстоит столкнуться с теми же проблемами, что и его предшественнику: первое его письмо по поводу поведения кастрата появляется спустя всего несколько дней после назначения. Несмотря на длинноты, оно слишком любопытно, чтобы не привести его целиком: «Вчера вечером по ходу оперного спектакля в Королевском театре Сан Карло <Ахиллес на Скиросе>, при исполнении *duetto* в конце второго акта, кастрат Каффарелли на первых же двух стихах начал петь совершенно иначе, чем это прописано у саксонца <Хассе>; Аструа <вновь приглашенная примадонна>, которую это застало врасплох, тем не менее достойно вышла из неприятного положения, сумев довести до конца и пер-

вую и вторую части; однако в репризе первой части* Каффарелли снова отошел от партитуры, сбив ритм синкопами и на целый такт ускорив темп.

В ответной реплике Аструа пыталась восстановить темп, Каффарелли при этом имел наглость не только отбивать такт ладонями, но и демонстрировать, каким образом ей следует выбираться из возникшего по его вине затруднительного положения. Будучи вынужден видеть и слышать все это, я тем не менее не в состоянии должным образом описать возникшее возмущение, так как весь зал, от партера до лож, вздрогнул и начал шушукаться. Слышались даже голоса, что Каффарелли сделал это намеренно, заранее решив уязвить Аструа, так как еще до выхода на сцену попросил оркестр быть внимательнее на его ариях, и особенно во время дуэта...»¹⁶⁹ В документах нет никаких упоминаний о принятых против Каффарелли санкциях, если таковые и были. Джованну Аструа выходка кастрата, судя по всему, не слишком расстроила, так как она задержится в Сан Карло еще на пять сезонов, после чего отправится в Берлин услаждать слух придворных Фридриха II.

Последняя проделка будет действительно стоить Каффарелли нескольких дней ареста. В карнавальные дни 1747 года на сцене идет *Arianna e Teseo* со знаменитой сценой битвы Тезея с Минотавром в треть-

* Уллоа намекает здесь на арию или дуэт *da capo* в обязательной для него трехчастной форме, к которой мы еще вернемся.

ем акте. Чудовище начинает осыпать героя дротиками, от которых певец под бурные восторги публики прячется за щитом. Несмотря на то что сцену репетировали миллион раз, в один из вечеров дротик, скользя по плоскости, попадает Каффарелли в глаз. Желая загладить вину, Матео Дзаккариа, играющий Минотавра, вежливо извиняется, показывая публике, что все произошло случайно, однако кастрат вдруг бросается на него с кулаками и начинает что есть силы бить по лицу. Он разбил бы его в кровь, не вмешайся другие артисты и не растащи их по сторонам на глазах у онемевшей публики. За этот инцидент Каффарелли отправят на несколько дней под домашний арест, после чего он предпочтет не мозолить глаза и перебраться на какое-то время из Неаполя в Вену.

Свой несносный характер великий кастрат будет демонстрировать повсюду, и привести полный перечень его выходов нет никакой возможности. Напомним лишь историю при французском дворе, после которой там горько пожалеют о приглашении. Людовик XV, которому довелось встретиться и послушать Фаринелли лишь дважды, летом 1736 и 1737 годов, да и то накоротке, в Версале, решает познакомиться и со вторым великим кастратом, но на этот раз поближе. В 1753 году, когда «война буффонов» была в самом разгаре, он приглашает Каффарелли, надеясь развлечь этим беременную дофину Марию-Жозефину Саксонскую, сестру Марии-Амалии. И тут все идет наперекосяк. За полгода своего пребывания

кастрат умудряется рассориться со всеми, он, словно мужлан, набрасывается с кулаками на Балло де Сово, одного из либреттистов Рамо, живет в Версале на широкую ногу, демонстративно давая понять, что ему этого мало, и в конце концов впадает в немилость. В довершение ко всему он позволяет себе презрительно отбросить табакерку, прощальный подарок Людовика XV, заявив, что на ней нет королевской подписи. Несколько дней спустя дофина вручает ему новый подарок — паспорт с предписанием без промедления покинуть пределы Франции, не преминув язвительно добавить, что на этот раз «подписано королем собственноручно».

Одному событию, впрочем, удастся несколько присмирить этого певца и вынудить его частично переосмыслить как линию поведения, так и в целом всю жизнь. Это случилось в памятный день 1 ноября 1755 года, когда ему чудом удается спастись во время страшного лиссабонского землетрясения благодаря тому, что в этот день он выехал на прогулку в Синтру. Клинок прошел на этот раз так близко, что он посчитает это знаком судьбы; случившееся заставит его во многом перемениться, осознать истинную стоимость вещей и изменить отношение к жизни. Все это, впрочем, не мешает ему закончить жизнь герцогом де Сан Донато; последние годы он будет проводить то в Неаполе, то на своих землях неподалеку от Отранто, купленных на собранные по всему миру огромные гонорары. Сохранившийся в архивах Модены документ в лаконичной форме сообщает о разме-

рах состояния певца на момент смерти: «В пятницу 31-го числа скончался знаменитый певец Д. Гаэтано Майорано, известный под именем Каффарелли, оставив после себя примерно 300 000 <дукатов>», сумму, которую автор документа считает весьма внушительной. До самой смерти в январе 1783 года, всего через четыре месяца после кончины Фаринелли, его встречают в Неаполе на концертах или на спектаклях в Сан Карло. Он уже не выступает, однако Майкл Келли по возвращении из Неаполя рассказывает пикантную историю: девушка из порядочной семьи отказывается идти в монастырь, заявляя, что предпочтет умереть, если на церемонии для нее не споет Каффарелли, как когда-то он сделал это для ее сестры. Певцу сообщают о странном пожелании девушки. Не сомневаясь в ее искренности (и, видимо, решимости), кастрат соглашается поучаствовать в церемонии и исполняет там *Salve Regina*, после чего девушка покорно принимает постриг.

Дворец Каффарелли, единственный целиком принадлежащий певцу-кастрату, в целости и сохранности дошел до наших дней и заслуживает, чтобы на него взглянуть, сделав двухсотметровый крюк по виа де Сезаре в сторону от Сан Карло. Сегодня это величественное здание разбито на отдельные квартиры; кое-кто из собственников утверждает, что сохранился ведущий в Сан Карло подземный ход, избавлявший в свое время Каффарелли от назойливого внимания фанатов на улице. Про его фасад есть одна известная байка. Над порталом, достойным укра-

сильнейшей из богатейших домов Неаполя, скромник Каффарелли приказал выбить заключенный в рамку афоризм: «*Amphion Thebas ego domum*» («Амфиону — Фивы, мне — дом»), которому острые на язык неаполитанцы тут же придумали продолжение в виде эпитафии: «*Ille cum, tusine*» («Он — с ними, а ты — без»)! Для простого крестьянина из Апулии этот дом стал воплощением социального взлета, а хвастливый девиз над ним — пропуском в вечность!

Когда на сцене Сан Карло все в порядке, каждая новая опера отличается отменным качеством, даже если кто-то из певцов при этом не дотягивает до общего уровня или в постановке проскальзывают мелкие погрешности. Королевский театр не только выпускает ежегодно по три, четыре, а иногда и по пять премьер, но он тщательнейшим образом их готовит как в плане технического оснащения и сценографии, так и в плане костюмирования и подбора актерского ансамбля. *Opera seria* — своего рода ритуальное действо, созданное примерно по одному рецепту, но при этом захватывающие ключевые моменты, одобренные столь любимыми публикой стихами Метастазия, неизменно вызывают у зрителя восторг. А тот не прочь порой послушать и грубоватую, искрящуюся юмором *opera buffa*, поэтому ему так важна атрибутика, убеждающая в благородстве и изысканности зрелища. Костюмы на сцене — как при дворе — все самое что ни на есть настоящие. Даже камерник сидит за решеткой в расшитой серебром одежде и носит на голове плюмаж. Каффарелли, сра-

жаясь с Минотавром, озабочен в первую очередь тем, чтобы нечаянно не сорвать золоченую пуговицу на башмаке и чтобы на его камзоле цвета ночного неба не заломилось ни единой складки. Достоверность действия в этом рассчитанном лишь на посвященных зрелище не стоит ровным счетом ничего, а для того, чтобы не иссякали толпы зрителей, важны лишь голоса исполнителей и красота антуража.

Составление полного перечня великих кастратов, выходивших на сцену Сан Карло при Карле Бурбоне и в начале царствования его сына*, потребовало бы много времени и сил.

Бесконечный перечень лучших певцов своего времени впечатляет и одновременно доказывает, что этому театру в сонме великих королевских дворов и театров Европы принадлежит совершенно особое место. К этим *divi assoluti* (высшим божествам) добавляется не менее удивительный перечень великих певиц, от Виттории Тези до Элизабет Бил-

* Достаточно назвать имена Каффарелли, Николы Гримальди (Николино), Манцуоли, Сенезино, Тандуччи; Гуардуччи, Джидзиелло, Априле, Кузанино (Кортон), Гуаданьи, а позднее еще и Пачаротти Маркези или Крешентини. Не стоит удивляться отсутствию в этом списке Фаринелли, так как в 1737 г., когда открывается Сан Карло, он на три года уезжает в Лондон. Его карьера сложится в основном при испанском дворе, где он проведет двадцать два года, чтобы вернуться в Неаполь лишь в 1759–1760 гг., навсегда распрощавшись со сценой. Таким образом, со своим самым великим земляком Сан Карло разминется.

лингтон, включая Фаустину Бордони, Франческу Куццони, Анну Страду и многих, многих других. А как не упомянуть теноров (Амореволи, Бабби, Тибальди, Раафа, Давида...), во многом составивших славу неаполитанского репертуара: со временем их голоса начнут все более и более притягивать публику, словно бы предрекая абсолютное владычество в XIX и XX веках.

Безусловно, спектакли, как и повсюду, могут быть неравноценными. В один прекрасный день вдруг не понравится или не оправдает ожиданий тот или иной исполнитель. Так, Сенезино, любимец Генделя, на открытии сезона 1739 года не устраивает зрителей в «Партенопе» Сарро только потому, что поет, на их взгляд, в «старом стиле», что, в общем-то, не удивительно для города, где вкусы зрителей меняются каждое десятилетие. А может быть, Сенезино просто отомстили за его недовольство двойным гонораром в 800 дукатов, которые в итоге он принял, «поступившись гордостью исполнителя»? Фиаско может подстергать и композитора. Это случается редко, так как подавляющее большинство опер создают Порпора, Лео, Сарро, Хассе, Дуранте, Риккардо Броски и еще целая плеяда искушенных в искусстве *opera seria* мастеров. Но провал все же возможен. В июне 1752 года, во времена импресарио Диего Туффарелли, это происходит с произведением Гаэтано Кокки под названием *Sesastro Re d'Egitto* («Цезарь, король Египта»). Бенедетто Кроче приводит по этому поводу интересное письмо Туффарелли,

из которого видно, что даже лучшие исполнители, вопреки общему мнению, зачастую не в состоянии спасти никчемную партитуру: «...пощечина, подделка, *pasticcio* из гнилой ворованной муки, все надо переделывать, за все снова платить, мне приходится наспех латать готовые рухнуть стены ариями других *maestri*, которые вскоре зазвучат вместо скучных и затянутых партий господина Кокки. Возмущен не я один, но вся труппа, а в особенности — достойная всяческих похвал синьора Валентини; лишь филигранное мастерство этой прекрасной певицы спасло ее от провала, который постиг Каффарелли, тенора, Мази и бедную Вентурелли, чей талант так и не смог заявить о себе в полную силу»¹⁷¹. Нельзя считать это «провалами», но в отдельные сезоны публика выражает явное недовольство повторяющимися без конца либретто Метастазियो. Сан Карло изредка, конечно, ставит драмы Дзено, Парьяти, Стампили или Сильвани, однако в основном это все та же пятьдесят одна поэма «любезного близнеца» Фаринелли, которые ставят снова и снова*.

По меньшей мере дважды, в 1742 и 1774 годах, публика открыто требует новых либретто вместо творений «поэта императорского двора» (эту должность Метастазियो занимал в Вене на протяжении пятидесяти лет). По этой причине Иоганну Адольфу Хассе

* Подсчитано, что на тексты Метастазियो создано в общей сложности около 1500 партитур (оперы, кантаты, пасторали, серенады...).

приходит однажды письмо из Неаполя с просьбой о двух, на его взгляд, лучших своих операх при единственном условии, что либретто не принадлежат перу Метастазіо. Впрочем, там же приводится перечень обязательных атрибутов: «они должны быть насыщены сценическими событиями, что в наибольшей степени вызывает аплодисменты публики по окончании спектакля, приятного скорее глазу, чем уму»¹⁷². То есть все пытаются отыскать нечто *как* у Метастазіо, но вышедшее из-под пера *не* Метастазіо.

Правильное либретто должно состоять из зрелищных театральных сцен, оставляющих место для вереницы арий, которые распределяются среди персонажей пропорционально их значимости. Каждой арии предшествует речитатив, продвигающий действие вперед и поясняющий детали происходящего, хитросплетение интриг и соперничество героев. Отдельные реплики наполнены юмором, однако в целом это не язык героической драмы, где «великие» герои выступают участниками «великих» событий. Ария словно бы вклинивается в речитатив, который публика обычно пропускает мимо ушей, и привлекает внимание к тому или иному переживанию героя. В зависимости от места персонажа в иерархии героев и таланта исполнителя публика готова благосклонно оторваться от беседы, карточной партии или порции сорбета, чтобы послушать важный смысловой или музыкальный момент.

В этом и проявляется гениальность Метастазіо, а также незаменимость пресловутой *aria da capo*.

Автору важно в первую очередь показать главного героя не монолитной глыбой, но живым человеком с присущими ему сомнениями, размышлениями и внутренним разладом. Им посвящены, как правило, две начальные строфы. В первой либреттист стремится передать ведущее переживание героя, переполняющее его душу в настоящий момент. Это может быть радость, ликование, ярость, грусть, разочарование, презрение и т. д. Первая часть арии, или часть «А», целиком посвящена именно этому. Важно, что вторая строфа, соответствующая части «Б», развивает один из нюансов, связанных с проявлением сдержанности, неуверенности. Этот «шаг в сторону» может быть обозначен всего лишь несколькими словами. Однако чтобы эти две строфы не оставили слушателя в сомнениях или недоумении, важно еще раз вернуться к первой: это и есть реприза «А», знаменитое *da capo*. Этот элемент важен в двух отношениях. С точки зрения музыки было бы не совсем правильно остановиться на части «Б», так как она заканчивается в совершенно иной по сравнению с началом тональности: при этом у зрителя могло бы возникнуть ощущение незавершенности, некоего *non finito*, не очень приятного на слух. Что касается самого хода пьесы, то реприза необходима, чтобы не вынуждать зрителя сидеть «на двух стульях» и помочь ему определиться, каковы же истинные чувства героя. Именно в *da capo* исполнитель-виртуоз получают возможность дать волю своему мастерству, особенно если это так называемые бур-

ные арии, наполненные страстью, выражающие гнев или ярость. Именно они позволяют кастрату или *prima donna* блеснуть творческим воображением и безупречной техникой, расцветивая партитуру каскадами дополнительных нот, трелями, переходами из октавы в октаву, *gruppetti*, нисходящими и восходящими гаммами, словом, всем набором барочных украшений. Так как реприза неизбежно отличается от первой строфы, то ее, в силу незначительных модификаций, принято называть «А'». «А — Б — А'»; в этом и кроется весь секрет *da capo** и успеха любого оперного вокалиста XVIII века.

Посредственный исполнитель поет по необходимости, отрабатывая гонорар и бесконечно повторяя уже привычные мелизмы, что не мешает ему порой срывать выкрики «браво». Настоящий же мастер, как, скажем, Фаринелли, оттачивает орнаментовку ежедневным трудом, обогащает ее, постоянно ищет, чем в очередной раз удивить зрителя. Вечная неудовлетворенность, постоянный поиск превращают каждый его выход в подлинный праздник, где публика испытывает такую бурю эмоций, которую язык не поворачивается назвать простым успехом.

* Отметим еще, что подобная система применима и для дуэта (*duetto*), хотя используется при этом крайне редко и, как правило, в конце акта. Именно о таком дуэте *da capo* в конце патетичной сцены, когда Каффарелли пытается вывести из равновесия и провалить на глазах у всего зала Джованну Аструа, мы упоминали выше.

По ходу продолжительных арий, которые нынешнему зрителю могут показаться несколько монотонными и похожими одна на другую, зритель той эпохи имел возможность проникнуться терзаниями в душе главного героя, делающими его человечнее и возвышающими над собой. В этом кроется едва ли не главный посыл Метастазиио: человек от природы наделен способностью к самосовершенствованию, тиран может исправиться, обманутый властитель умеет прощать и быть великодушным. И хотя *opera seria* во многом служит отражением нравов королевского двора и общества эпохи «Старого режима», в XVIII веке она способствует развитию умов, а нам позволяет понять муки и высоту помыслов просвещенного деспота.

5) *Фаринелли и Карл Бурбон: фатальное шассе-круазе**

Фаринелли, любимое дитя неаполитанцев, на родной земле прожил совсем немного. Уже первые выступления во дворце Неаполя, в королевской капелле и Сан Бартоломео снискали ему единодушный восторг знатоков. Однако этот беспримерный талант

* Шассе-круазе (фр.) — танцевальное па в кадрили, крест-накрест; здесь: ситуация, при которой траектории движения людей пересекаются, а личной встречи не происходит.
Примеч. пер.

сразу же попал в полон к лучшим театрам Италии, а также Вены и Мюнхена. Оказавшись в 1734 году в Лондоне, где его выступления в Опере имели головокружительный успех, этот величайший кастрат всех времен и народов не мог и предположить, что разлука с родиной затянется на долгих двадцать семь лет. После Лондона, где он проводит три года в труппе, соперничающей с труппой Генделя, Фаринелли прямиком направляется ко двору в Испанию: Елизавета Фарнезе умоляет его срочно приехать в надежде, что голос, который все называют неземным, облегчит маниакально-депрессивные приступы Филиппа V. Певец покинул Неаполь, когда там правили австрийцы, и уже из Лондона наблюдал за первыми шагами Карла Бурбона и становлением независимости родного королевства. В Мадриде, помогая ежевечерним пением королю Испании обрести утраченный вкус к жизни, он узнает о появлении в Неаполе нового театра взамен старого Сан Бартоломео, где когда-то в юности ему довелось в первый раз выйти на сцену.

Карл Бурбон, до приезда в Неаполь никогда не встречавшийся с Фаринелли, после 1 августа 1737 года издали наблюдает за серьезным улучшением здоровья отца после прибытия в Испанию величайшего из певцов. Елизавета Фарнезе, самозабвенно сражаясь за мужа, то есть за его престол, в конце-концов одерживает победу: Фаринелли не вылечил короля, но он вернул ему вкус к жизни и государственным делам. К приезду певца тот пребывал в не-

мощи и глубокой депрессии, однако благодаря ежедневной терапии неподражаемым, наркотического воздействия голосом он проживет еще целых десять лет. В письмах к родителям Карл Бурбон живо интересуется чудо-кастратом, снискавшим доверие отца и ставшим для него незаменимым, как воздух: «Я премного доволен, что В<ашим> В<еличествам> обрести удовольствие в сем развлечении и что Фаринелло пришелся В. В. по вкусам»¹⁷³, — пишет он на своем ломаном французском, к которому мы с вами уже успели привыкнуть. То же самое удовлетворение он выказывает и двумя неделями позже: «Премного радуюсь тому, как В. В. найти хорошее удовольствие с Фаринелло и что Король оставить таго у себе на служби»¹⁷⁴. Филипп V действительно 25 августа назначает Фаринелли *criado familiar* (семейным служителем) и определяет на должность «домашнего музыканта Их Королевских Величеств», требуя взамен своего рода монополию на певца, которому впредь запрещается выступать за пределами испанского королевского двора. После смерти Филиппа V Фаринелли из глубокой привязанности к новой королевской чете, Фердинанду VI и Марии-Барбаре из Брагансы, соглашается еще на целых двенадцать лет задержаться у них на службе, получив при этом полномочия, которые ни одному из певцов не могли и присниться.

Из Неаполя Карл внимательно следит за головокружительным взлетом кастрата, по воле сводного брата вскоре ставшего кавалером ордена Калатравы.

Возможно, что в этот момент в видении неаполитанского монарха что-то меняется. Пока кастрат служил отцу и выступал при этом залогом его долголетия, Карл явно благоволил к нему. Теперь же, когда певец приобрел безраздельное влияние на брата и весь королевский двор, в голову Карла закрадывается мысль, что тот может стать серым кардиналом и нежелательной помехой: он не может не понимать, что за неимением у сводного брата прямых наследников корона Испании рано или поздно неминуемо должна перейти к нему.

Это и происходит в августе 1759 года, когда Европа узнает о кончине короля Испании Фердинанда, последовавшей несколько месяцев спустя после смерти его супруги Марии-Барбары. Отцовский трон теперь в ожидании Карла Бурбона. Тому предстоит навсегда распрощаться со своим детищем, Неаполитанским королевством, воссозданным им после 1734 года в новых формах и невиданном ранее блеске. Перестроенный и похорошевший Неаполь выходит в разряд первых европейских столиц. Вплоть до его падения в 1861 году никакому другому королевству не суждено будет подняться столь высоко.

Пришло время выбора. 6 октября Карл подписывает знаменитую *Gran Renuncia*, где отказывается от всех прав на Неаполь и Сицилию. Еще более сложное решение он должен принять в отношении детей. Старший из них, Филипп, с детства страдающий умственной неполноценностью, уже давно отлучен от двора. Он и дальше будет оставаться в Неаполе из

опасения возможных претензий на испанский престол в случае выздоровления. Второй сын, Карл, который с самого начала рассматривался как преемник на неаполитанском престоле, получил титул принца Астурийского и обязан сопровождать отца в Мадрид: позже он станет Карлом IV Испанским. Что касается третьего сына, Фердинанда, которому с рождения была уготована кардинальская шапка, то теперь, в свои 8 лет, ему предстоит занять трон в Неаполе: на момент отречения отца он официально становится королем, однако помогать ему вплоть до шестнадцатилетия призван регентский совет в составе восьми членов под председательством министра Тануччи.

Именно тогда, накануне пожизненного расставания братьев Карла и Фердинанда, состоялся их памятный обмен репликами. Карл, которому на тот момент 11 лет, принимает величественную позу и обращается к младшему брату с такими словами: «Мне уготовано править самыми обширными в мире владениями», на что Фердинанд невозмутимо отвечает: «Может, ты когда-нибудь и будешь править, но я-то уже король!»¹⁷⁵

За все двадцать пять лет правления Карла Бурбона в его жизни не было ничего более волнующего, чем прощание с горожанами в момент окончательного отъезда. Благодаря трогательным свидетельствам начинаешь понимать, что этот монарх открыл совершенно новую страницу в истории края. Да, его правление было не лишено ошибок и ослабление власти в последний период во многом связано

с ним лично: большую часть населения так и не удалось избавить от нищеты, а строительство королевских дворцов в значительной мере лишило государство ресурсов, столь необходимых для укрепления военной мощи или проведения необходимых реформ в торговле и промышленности. Вместе с тем очевидно, что Карл пробудил страну от спячки, нарастил ее культурный и просветительский вес на шахматной доске Европы, начал экономические и правовые преобразования, которые оставалось только продолжить. Ему удалось также превратить Неаполь в одну из прекраснейших европейских столиц.

6 октября Карл в последний раз садится на неаполитанский трон и в присутствии членов Государственного совета, восьми будущих членов регентского совета и депутации от Неаполя, Мессины и Палермо, отрекается от него в пользу сына. Ему же он передает шпагу, врученную некогда Людовиком XIV внуку Филиппу при прощании в Версале, которую тот в свою очередь передал Карлу в момент его отъезда из Мадрида. Слушая взволнованные слова депутатов от Неаполя, королева не может сдержать слез. Сразу после окончания церемонии, где Карл старался сдерживать себя, он удаляется в личные покои, не в силах справиться с эмоциями. Вскоре король, королева и их второй сын навсегда покидают Неаполь. Вид с террасы королевского дворца в момент прощания, как всегда, ошеломителен. Сотни суденышек окружают богато украшенную королевскую ладью с двадцатью четырьмя гребцами, которая

доставляет монаршее семейство на борт королевского «Феникса», стоящего на якоре в глубине рейда. Двадцать один фрегат дает из пушек прощальный тройной залп. Из порта, крепости, да и просто с берега каждый желающий может видеть, как королевский корабль снимается с якоря и берет курс на Барселону. Мария-Амалия до конца жизни так и не оправится от потрясения, связанного с этим отъездом. Попав в унылое однообразие испанских пейзажей и неухоженный Мадрид XVIII века, словно бы по ошибке разместившийся на неприветливом, а зимой и ледяном плато, она начнет чахнуть в своих новых дворцах и годом позже скончается в возрасте 36 лет от осложнения, вызванного последствиями падения с лошади. Карл Бурбон, ставший Карлом III Испанским, будет безутешен, и за оставшиеся ему двадцать восемь лет вдовства ни разу не попытается найти замену ушедшей супруге, даже в виде мимолетного увлечения.

Как только новый король устраивается на испанском троне, он сразу же призывает к себе Фаринелли и приказывает ему навсегда покинуть пределы Испании. Это труднообъяснимое решение нуждается в комментариях. Лучший кастрат Европы вот уже двадцать два года безраздельно играет первую скрипку при испанском дворе. При Филиппе V он вел себя как верный и преданный слуга, при необходимости поющий для него каждый вечер, отказываясь тем самым от какого бы то ни было публичного признания. При его наследнике Фердинанде VI певец стал

почти членом семьи, посвященным в важнейшие государственные дела и к тому же всецело разделяющим художественные и музыкальные вкусы королевы Марии-Барбары. Никогда еще испанский двор не поднимался до таких высот в искусстве театральной постановки: блестящие спектакли в королевском Буэн-Ретиро, самые именитые вокалисты Европы, приезжающие спеть лучшие произведения его друга Метастазию, вне всякого сомнения, превратили Мадрид в театральную Мекку своего времени. За эти услуги Фаринелли удостоился ордена Калатравы, самого почетного для испанского гранда знака отличия. Можно лишь догадываться о той боли, которую испытывает кастрат от утраты в течение нескольких месяцев четы суверенов, превративших его, начинающего певца из Апулии, в государственного министра. В августе 1758 года от болезни легких умирает Мария-Барбара. Ее безутешный супруг следует за ней менее чем через год. Его смерть вынуждает Карла Бурбона вернуться в Испанию.

Принято порицать этого короля за то, что он не сумел воздать должное Фаринелли за двадцать два года, что тот провел подле его отца и сводного брата, за его почтительное отношение к испанскому двору, за тот артистический блеск, которым засияла благодаря ему корона Испании, и за его глубокую привязанность к этой стране. Это тем более удивительно, что юный король в своих письмах после 1737 года без конца говорил о чудодейственном влиянии неземного голоса кастрата на здоровье отца. Видимо,

за это время он во многом подпал под влияние министра Тануччи. Тот же всегда относился к Фаринелли пренебрежительно, недоумевая, как паяц мог стать могущественным советником двух королей, отца и сына! Его депеши к послу в Мадриде весьма красноречивы: «Нет ничего более пагубного для досточтимых королевских министров, чем иные подданные, не имеющие отношения к действиям правительства и ведущие при этом заспинные разговоры о делах и политике. Этим они лишь понапрасну волнуют монарха, а министр никак не может этому воспрепятствовать»¹⁷⁶. Справедливости ради надо сказать, что Карл III отдаляет Фаринелли не как человека, а тем более не как всемирно признанного исполнителя, хотя его известная шутка («я люблю каплунов, только когда их подают к столу») не могла не оскорбить кастрата и его окружение. Маловероятно и предположение о том, что он захотел лишь ограничить влияние бывшего серого кардинала. Карл в первую очередь стремится поменять стиль управления и проводимую двором политику, а для этого ему необходимо подобрать новую команду, никак не связанную с предыдущей властью. Размежевание политических устремлений Неаполя и Испании также спутало все карты. Роль посредника, которую Фаринелли играл по отношению к сопернику в лице Австрийской монархии, становится ненужной после бракосочетания юного Фердинанда Неаполитанского с Марией-Каролиной Габсбургской. Таким обра-

зом, пребывание Карло Броски при мадридском дворе становится излишним. *Dura lex, sed lex.*

Несмотря на то что король сохраняет за ним все титулы и пожизненно назначает ему солидную ренту, Фаринелли тяжело переживает это решение: у него начинается то, что сегодня мы назвали бы невротической депрессией, которая будет мучить его три года. Вместе с багажом он забирает с собой все ценности, приобретенные или подаренные ему за эти годы: полотна Веласкеса и Мурильо, портреты испанской королевской семьи, фландрские gobelены, бриллианты, серебро, списки с партитур Доменико Скарлатти, обручальное кольцо королевы Марии-Барбары...

Стоило королю пересечь Средиземное море и занять испанский трон, как Фаринелли проделывает этот путь в обратном направлении: поднявшись на борт в Барселоне, он плывет поначалу в Неаполь, где еще живет его сестра Доротея с племянниками. Странное шассе-круазе, где, в итоге, ни одному из участников не суждено будет вновь увидеть любимившихся мест. В посвященных Фаринелли исследованиях очень мало говорится об этом его приезде в Неаполь и мучительном выборе окончательного места проживания.

После высылки в 1759 году певец, похоже, подумывает обосноваться в Риме и даже начинает подыскивать там место. «Фаринелло, — пишет архитектор Ванвители своему брату, — хочет обосноваться

в Риме и купить там виноградник или загородное имение; так как ему пока не удалось подыскать ничего подходящего, он попросил заняться этим Джидзиелло. Мы могли бы, таким образом, неплохо подзаработать на нашем участке; достаточно ему намекнуть, что у вас, де есть на примете достойный виноградник, что он принадлежит Ванвителли, который сейчас работает на короля в Неаполе и пр., с тем чтобы у него возникло желание взглянуть на него»¹⁷⁷. Похоже, Ванвителли не прочь погреть руки на продаже своего виноградника, однако певец утрачивает интерес к римскому проекту. Какое-то время он решает пожить в Неаполе, чтобы потом перебраться в Болонью. Приезд в королевство в декабре 1760 года приносит ему одни неприятности, наглядно показав, что рассказы путешественников начала века по поводу коррумпированности неаполитанских таможенников ничуть не утратили актуальности. Чтобы обложить пошлиной или попросту надуть приезжего, по-прежнему хороши все средства. Великий певец отнюдь не исключение. Из письма Ванвителли от 9 декабря мы узнаем, что таможенники нюхом поняли, что поймали «крупную рыбину». На все имущество тут же наложен арест, чтобы вытянуть кучу денег под предлогом, что там обнаружили предметы контрабанды. Какое-то время в ожидании лакомого куша ему разрешают лишь менять сорочки. Несмотря на все, это певец искренне радуется теплоте приему соотечественников после четвертьвекового отсутствия. Его приветствуют на улицах,

для него открыты двери самых фешенебельных особняков Неаполя, Фаринелли, таким образом, вновь начинает ощущать сродство с этим искренним Югом своего детства, попутно коротая время с племянниками, родившимися в его отсутствие. Его пения не слышит никто, так как он уже многие годы не выступает на публике. Самое неприятное, однако, это нежелание короля Фердинанда и регента Тануччи предложить ему хоть какой-то пост при дворе или в дирекции Сан Карло, на что он втайне, вполне возможно, надеялся. В июне 1761 года Фаринелли принимает решение окончательно обосноваться в Болонье, избравшей его некогда своим почетным гражданином, и нанимает архитектора, чтобы выстроить элегантную загородную виллу в четырех верстах от въездных ворот*.

* В мае 2011 г. в королевском колледже Болоньи состоялось прекрасное музыкальное событие, посвященное 250-й годовщине окончательного возвращения Фаринелли в Болонью. В 1782 г. кастрат умирает в этом городе в возрасте 77 лет.

Эпилог

В то время как Фаринелли навсегда устраивается в своем болонском уединении, в Неаполе начинается отсчет времени Регентства. Фердинанд IV, которому на момент пребывания Фаринелли в Неаполе было 9 или 10 лет, попадает в руки главного воспитателя, князя Сан Никандро; тот входит в состав регентского совета и ежемесячно в малейших деталях сообщает отцу о занятиях и поведении мальчика. Благодаря этому потоку писем между Неаполем и Мадридом мы во всех деталях знаем о переходном периоде и неразрывных нитях, продолжающих еще несколько лет накрепко связывать эти два королевства.

Эту близость подтверждают и оперные спектакли в Сан Карло, занимающие значительное место в переписке. Ребенок-король отлично понимает их значимость, поэтому даже не пытается отлынивать от этой своей обязанности и исправно появляется в театре. Попав в Неаполь в начале 1761 года, Казанова подтверждает это: «В большой центральной ложе я заметил юного короля в окружении множества знатных господ, богато и безвкусно одетых. Партер и ложи, украшенные зеркалами и зажженными по случаю дня рождения светильниками, были пе-

реполнены. Все это выглядело довольно забавно»¹⁷⁸. Годом позже по случаю одиннадцатилетия Фердинанда дают *Ipermestra*, оперу Хассе на либретто Метастазео, изменив пролог в угоду обстоятельствам: в нем Венера намекает на некую символическую связь между Геркулесом (аллюзия на Карла III Испанского) и Надеждой, называемой еще Утренней Звездой (намек на юного короля Неаполя). Спустя несколько дней и в честь все того же дня рождения короля Сан Карло богато иллюминирован по случаю постановки *Alessandro nelle Indie* Иоганна Кристиана Баха на либретто Метастазео. Опера с треском проваливается, как, впрочем, и кантата этого же композитора, послужившая увертюрой. Надо сказать, что с годами от Каффарелли остается лишь бледное подобие. Об этом нам пикантно повествует Ванвители: он рассказывает о переполненном театре и уходящих за бешеные деньги местах в жалкой боковой ложе пятого яруса, «и все только ради того, чтобы услышать в прологе Каффарелло, который в роли Меркурия больше походил на мясника, так как на голом торсе из всей одежды был лишь стоячий воротничок и плащ, неспособный прикрыть его огромное, выпирающее во все стороны тело; он пел как старый музыкант, на зубок знающий все произведение, но его неприятный скрипучий голос больше напоминал козлиное блеяние, так что публике не оставалось ничего другого, как горестно вздыхать, глядя на того, кто некогда был лучшим, после Фаринелло, кастратом»¹⁷⁹.

О подобного рода провалах Сан Никандро умалчивает; в своих письмах он сообщает лишь о том, что музыка была прекрасна, а декорации великолепны: это делается для того, чтобы король Испании верил, что его сына окружает лишь все самое лучшее, безупречное и неподражаемое. После каждой новой постановки он непременно отправляет в Мадрид то либретто, то партитуру, как это делал в прежние годы сам Карл Бурбон для своего отца. Король всегда вежливо благодарит его по-испански; забавно, что теперь в его письмах начинают проскальзывать итальянизмы: так, он пишет *quando* (вместо *cquando*) или *muchissimo* (вместо *muchísimo*).

Эта переписка бесценна и для понимания хода взросления юного короля, так как занятия охотой, конные вылазки или часы досуга скрупулезно фиксируются на бумаге. Если Карл Бурбон, несмотря на все сделанное им для культурного развития столицы, отнюдь не блистал уровнем общего развития, то Фердинанд, похоже, еще менее расположен к серьезным занятиям и чтению. Минимальное прилежание он проявляет лишь на уроках письма, так как раз в неделю ему надлежит готовить послание отцу. Какое-то усердие он демонстрирует, занимаясь латинской грамматикой, священной историей и математикой, но особенно ему нравится скакать верхом или охотиться, тем более что в этом его заочно поддерживает отец: всю жизнь страдая от семейной предрасположенности к депрессии, Карл против того, чтобы сын слишком загружал голову, так как, по его

мнению, это идет во вред здоровью и развитию ребенка. Таким образом, у Фердинанда есть все предпосылки, чтобы из малообразованного ребенка вырасти в мало расположенного к умственным занятиям монарха. Под стать королю и весь двор выглядит воплощением посредственности. Поразительные свидетельства нам приводит маркиз де Сад. На дворцовом приеме его однажды удивили простенькие оловянные ложечки, поданные к сорбету; ему пояснили, что серебро велено было изъять после того, как на одном балу пропало сразу пятьсот ложечек. На вопрос, а не этим ли продиктовано обилие караульных, ему было сказано со всей определенностью: «Так и есть. Эти знатные господа однажды обчистили даже спальню королевы»¹⁸⁰.

Что касается маленького короля*, которого обирала собственная аристократия, то он сохранит к ней недоверие на всю жизнь, и вскоре станет очевидной его духовная близость с простым людом Неаполя: как и отец, он чурался светских условностей и был безразличен к внешнему виду, его нередко можно было принять за последнего бедняка, светским беседам молодой человек явно предпочитал компанию *lazzaroni* и портовых рыбаков; в результате, он стал первым королем, свободно говорившим на неаполитанском диалекте!

* Став королем в 1759 г. в возрасте 8 лет, Фердинанд умер в 1825 г.; его царствование продлилось шестьдесят шесть лет и стало самым продолжительным в истории Неаполя.

Благодарности

Автор искренне благодарит всех, кто помогал и поддерживал его во время исследовательской работы как в Италии, так и во Франции, особенно тех, кто при этом щедро делился с ним временем и знаниями: маэстро Антонио Флорио, художественного руководителя ансамбля *I Turchini*, доктора Томазинну Боччия, архивиста консерватории Сан Пьетро а Майелла, отца Винченцо де Грегорио, прелатствующего аббата капеллы сокровищ Святого Януария, господина Дидье Реплена и госпожу Франческу Бранкаччо, архитекторов проекта реконструкции королевского приюта для бедных в Неаполе, Франческо Мелизи и весь коллектив консерваторской библиотеки Сан Пьетро а Майелла, Каролину Белли и весь коллектив Государственного архива Неаполя, магистра Иллибато, директора Исторического архива диоцеза Неаполя, хранителей Государственной библиотеки Витторио Эммануэле в Неаполе.

Благодарю члена Французской академии Доменика Фернандеза, а также Карло Витали, Барбару Нестолу, Франсуазу Видонн, Энзу Кайяццо, Шарля Дюпеше, Сержа Карро, Изабель Коллон, Лору Клерфей, Клариссу и Лучано де Витале, Патрика Фавра-Тиссо, Оливье Эшаппе.

Примечания*

- ¹ Dominique Fernandez, *Naples*.
² D. Fernandez, *La Venise de Vivaldi*.
³ Patrick Barbier, *Histoire des castrats*.
⁴ Pierre-Louis Moreau, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau...*, p. 96.
⁵ Thomas Jones, *Journal de voyage à Rome et Naples*, p. 186.
⁶ Président de Brosses, *Voyage en Italie*, 2 novembre 1739, p. 123.
⁷ *Ibid*, p.124.
⁸ François-Michel de Rotrou, *Voyage d'Italie...*, p. 222.
⁹ Etienne de Silhouette, *Voyage de France.*, t. II, pp. 30 et 35.
¹⁰ Michel Guyot de Merville, *Voyage historique d'Italie*, vol. II, p. 239.
¹¹ Lettre de Charles de Bourbon aux souverains espagnols, *Epistolario*, vol. I, 17 mai 1734.
¹² *Ibid.*, vol. II, 12 juillet 1735.
¹³ Joseph Addison, *Remarks on Several Parts of Italy*, p. 202.
¹⁴ E. de Silhouette, *op. cit.*, t. II, p. 4.
¹⁵ Charles Duclos, *Voyage en Italie.*, p. 147.
¹⁶ F.-M. de Rotrou, *op. cit.*, p. 227.
¹⁷ Montesquieu, *Voyages*, p. 247.
¹⁸ Ferdinand Delamonce, *Le Voyage de Naples.*, pp. 95–96.

* Полный перечень упомянутых источников приводится в библиографии на с. 384–398.

- ¹⁹ Edward Wright, «Some observations...», in Giovanni Capuano (sous la dir. de), *Viaggiatori britannici*, p. 144.
- ²⁰ Guyot de Merville, *op. cit.*, t. II, pp. 170–171.
- ²¹ Luigi Vanvitelli, *Epistolario*, lettre à son frère du 15 novembre 1751.
- ²² E. de Silhouette, *op. cit.*, t. II, p. 3.
- ²³ Gabriel-François Coyer, *Voyages d'Italie et de Hollande*, t. II, pp. 214–215.
- ²⁴ Ch. Duclos, *op. cit.*, p. 142.
- ²⁵ Montesquieu, *op. cit.*, p. 239.
- ²⁶ Ch. Duclos, *op. cit.*, p. 145.
- ²⁷ Giuseppe Pecchio, *Storia della economia pubblica in Italia ossia epilogo critico degli economisti italiani*, p. 303.
- ²⁸ Giuseppe Palmieri, *Della Ricchezza Nazionale*, Naples, 1792.
- ²⁹ Marquis de Sade, *Voyage d'Italie*, Turin, 1996.
- ³⁰ G. F. Coyer, *op. cit.*, t. II, p. 213.
- ³¹ Samuel Sharp, *Lettere dall'Italia, 1765–1766*, lettre n° 9, décembre 1765.
- ³² Montesquieu, *op. cit.*, p. 253.
- ³³ Ch. Duclos, *op. cit.*, p. 250.
- ³⁴ John Northall, *Travels through Italy*, in *Viaggiatori britannici...*, p. 322.
- ³⁵ Sade, *op. cit.*, p. 27.
- ³⁶ Guyot de Merville, *op. cit.*, pp. 280–281.
- ³⁷ Ch. Duclos, *op. cit.*, pp. 246 et 182.
- ³⁸ Président de Brosses, *op. cit.*, 24 novembre 1737, p. 132.
- ³⁹ F.-M. de Rotrou, *op. cit.*, p. 233.
- ⁴⁰ F. Delamonce, *op. cit.*, p. 76.
- ⁴¹ Maximilien Misson, *Voyage d'Italie*, t. II, pp. 116–117.
- ⁴² Guyot de Merville, *op. cit.*, pp. 288–289.
- ⁴³ Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, vol. III, p. 830.

- ⁴⁴ David Garrick, lettre du 24 décembre 1763, in *Viaggiatori britannici...*, p. 385.
- ⁴⁵ G.-F. Coyer, *op. cit.*, p. 244.
- ⁴⁶ Patrick Barbier, *La Venise de Vivaldi*.
- ⁴⁷ Voir les *Avvisi* du 2 septembre 1721.
- ⁴⁸ Sade, *op. cit.*, p. 31.
- ⁴⁹ Cité dans l'article de F. Mancini, «Le Maschere e i carri di carnevale», p. 57.
- ⁵⁰ S. Sharp, *op. cit.*, 17 janvier 1766, p. 86.
- ⁵¹ G. Labrot, «Trend économique et mécénat dans le royaume de Naples (1530–1750)», p. 339.
- ⁵² Président de Brosses, *op. cit.*, 24 novembre 1737, p. 134.
- ⁵³ G. Casanova, *op. cit.*, t. II, p. 625.
- ⁵⁴ Sade, *op. cit.*, p. 29.
- ⁵⁵ F. Delamonce, *op. cit.*, pp. 116–121.
- ⁵⁶ Le cas est cité par Cotticelli et Maione, *Onesto divertimento...*, p. 187.
- ⁵⁷ Voir les *Avvisi di Napoli*, n° 37, 11 septembre 1708.
- ⁵⁸ Voir son article sur cette *serenata* dans *The Cambridge Handel Encyclopedia* (2009). Le père Manna chanta notamment un opéra de Nicola Fago pour ce même mariage et quatre autres *serenate* données à Piedimonte pour la famille d'Aurora Sanseverino en 1711.
- ⁵⁹ *Avvisi di Napoli*, 10 septembre 1720.
- ⁶⁰ Pour compléter tout ce qui concerne l'histoire du grand castrat, le lecteur pourra se reporter à Patrick Barbier, *Farinelli, le castrat des Lumières*.
- ⁶¹ Lettre de Charles de Bourbon, *op. cit.*, t. I, 12 mai 1734.
- ⁶² Dinko Fabris, cité par C. Raso, *Napoli, guida musicale*, p. 23.
- ⁶³ Voir le chapitre sur la jeunesse et le séjour de Farinelli à Vienne, dans *Farinelli, le castrat des Lumières*.
- ⁶⁴ Lettre de Charles de Bourbon, *op. cit.*, 10 mai 1734.

- ⁶⁵ *Ibid.*, 12 août 1734.
- ⁶⁶ Président de Brosses, *op. cit.*, lettre du 24 novembre 1739, p. 132.
- ⁶⁷ Lettre de Charles de Bourbon, *op. cit.*, lettre du 12 novembre 1737.
- ⁶⁸ *Ibid.*, lettre du 14 janvier 1738.
- ⁶⁹ Charles de Brosses, *op. cit.*, 24 novembre 1739, pp. 135–136.
- ⁷⁰ Voir Benedetto Croce, *I Teatri di Napoli...*, p. 341.
- ⁷¹ Lettre de Charles de Bourbon, *op. cit.*, 8 juillet 1738.
- ⁷² L'anecdote est rapportée dans sa lettre à son frère du 27 novembre 1751.
- ⁷³ San Nicandro, *Epistolario*, lettre à Charles III, 13 janvier 1761.
- ⁷⁴ Lettre de Tanucci au prince Corsini, *Epistolario*, 3 avril 1739.
- ⁷⁵ Le propos est cité par R. Ajello, dans son article préfaçant l'*Epistolario* de Charles de Bourbon, vol. I.
- ⁷⁶ La citation est rapportée par lord Acton, *I Borboni di Napoli*, p. 109.
- ⁷⁷ ASNa, *Teatri*, fasc. 1.
- ⁷⁸ ASNa, *Dipendenze della Sommaria*, 465, I fasc. 1, saison 1737–1738, ff. 101 à 156.
- ⁷⁹ Président de Brosses, *op. cit.*, lettre du 14 novembre 1739, p. 126.
- ⁸⁰ Lettre de Tanucci à la comtesse Catanti, *op. cit.*, s.d., 1737.
- ⁸¹ Lettre de Charles de Bourbon, *op. cit.*, 29 octobre 1737.
- ⁸² Joseph-Jérôme de Lalande, *Voyage en Italie*, vol. V, p. 443.
- ⁸³ Luigi Vanvitelli, *op. cit.*, lettre à son frère du 1^{er} juin 1751.
- ⁸⁴ L'anecdote est racontée par Vanvitelli lui-même, dans sa lettre à son frère du 8 janvier 1752.

- ⁸⁵ *Avvisi di Napoli*, n° 47, 5 novembre 1737.
- ⁸⁶ *Ibid.*
- ⁸⁷ F.-M. de Rotrou, *op. cit.*, p. 269.
- ⁸⁸ S. Sharp, *op. cit.*, lettre du 4 novembre 1765, pp. 28–29.
- ⁸⁹ Ch. Duclos, *op. cit.*, pp. 151–152.
- ⁹⁰ August Kotzebue, *Souvenir d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, t. II, pp. 245–246.
- ⁹¹ F.-M. de Rotrou, *op. cit.*, p. 270.
- ⁹² S. Sharp, *op. cit.*
- ⁹³ Ch. de Brosses, *op. cit.*, lettre du 24 novembre 1739, p. 136.
- ⁹⁴ L. Vanvitelli, *op. cit.*, lettre à son frère du 5 novembre 1754.
- ⁹⁵ F.-M. de Rotrou, *op. cit.*, p. 271.
- ⁹⁶ S. Sharp, *op. cit.*, lettre n° 38.
- ⁹⁷ Lettre d'Alessandro Scarlatti au vice-roi, 1^{er} octobre 1708, ASNa, S.V., fasc. 1171.
- ⁹⁸ Lettre d'Avellino à Borromeo, 22 octobre 1710, ASNa, S.V., fasc. 1236.
- ⁹⁹ *Ibid.*, lettre du 29 décembre 1708, ASNa, S.V., fasc. 1181.
- ¹⁰⁰ ASNa, S.V., fasc. 1173, 22 octobre 1708.
- ¹⁰¹ Lettre du 8 octobre 1712, ASNa, S.V., fasc. 1313.
- ¹⁰² Note du 13 septembre 1724, ASNa, S.V., fasc. 1671.
- ¹⁰³ Charles Burney, *A General History of Music*, vol. I, p. 343.
- ¹⁰⁴ *Ibid.*, vol. II, pp. 183–184.
- ¹⁰⁵ Lettre signée G., 12 octobre 1725, ASNa, S.V., fasc. 1706.
- ¹⁰⁶ Lettre d'Antonia Scarlatti au vice-roi, 6 novembre 1725, ASNa, S.V., fasc. 1708.
- ¹⁰⁷ ASNa, S.V., fasc. 2018, 1^{er} novembre 1732.
- ¹⁰⁸ Ce rapport est daté du 1^{er} novembre 1732, ASNa, S.V., fasc. 2018.
- ¹⁰⁹ S. Sharp, *op. cit.*, lettre n° 4, novembre 1765, p. 30.
- ¹¹⁰ Archivio diocesano, Seminario, D 53, fasc. 18, n° 11, 22 janvier 1709.

- ¹¹¹ *Ibid.*, D 53, fasc. 18, n° 5, 9 mai 1673.
- ¹¹² Voir pour cela la remarquable étude de Rossella Del Prete, «Un'azienda musicale a Napoli...», p. 425.
- ¹¹³ ASPM, S. Onofrio, *Polisario 1702–1716*, vol. III, 1.5.1, 11 août 1705.
- ¹¹⁴ *Ibid.*, 6 février 1714.
- ¹¹⁵ Archivio diocesano, Conservatoire des Pauvres de Jésus-Christ, Seminario, D 43, Libro A.
- ¹¹⁶ Ces chiffres proviennent du *Giornale di Introito ed Esito* (journal des recettes et dépenses) de la Pietà dei Turchini en 1752.
- ¹¹⁷ Le cas est cité par Cotticelli et Maione, *Onesto divertimento...*, p. 188.
- ¹¹⁸ *Ibid.*
- ¹¹⁹ Josse de Villeneuve, *Lettre sur le mécanisme de l'opéra*, Naples, 1756, p. 105.
- ¹²⁰ Lettre de Metastasio à Farinelli, 5 mai 1757.
- ¹²¹ ASPM, *Conclusioni di Loreto*, 1699–1764, 6 octobre 1741, f. 70v.
- ¹²² *Ibid.*, 7 octobre 1750, f. 78r.
- ¹²³ R. Del Prete, *op. cit.*, p. 441.
- ¹²⁴ Pour tout ce qui concerne la castration, sa pratique et ses conséquences, voir Patrick Barbier, *Histoire des castrats*, *op. cit.*, chapitre I.
- ¹²⁵ ASPM, Onofrio a Capuana, *Polisario*, 1702–1716, vol. III, 1.5.1, (Registro copia polizze dicembre 1702 — novembre 1716), 31 mars 1706.
- ¹²⁶ Il est intégralement rapporté par Di Giacomo, *I quattro antichi Conservatorii...*, vol. I, pp. 104–114.
- ¹²⁷ Cf. R. Del Prete, *op. cit.*, p. 438.
- ¹²⁸ ASPM, S. Maria di Loreto, *Statuti e regolamenti*, 1777, 1.2.1, f. 5r et f. 5v.

- ¹²⁹ *Ibid.*, f. 6v et f. 7r.
- ¹³⁰ ASPM, *Deliberazioni*, I. 11, 30 septembre 1767 (2–3).
- ¹³¹ *Ibid.*, 30 septembre 1767 (7).
- ¹³² Fr. Ragueneau, *Parallèle des Italiens et des Français*, pp. 88–89.
- ¹³³ Antonio Conti, *Lettres à Mme de Caylus*, Venise, 4 octobre 1728.
- ¹³⁴ *Ibid.*, 30 octobre 1728.
- ¹³⁵ J. de Lalande, *op. cit.*, vol. VI, p. 345.
- ¹³⁶ Voir dans la bibliographie les travaux passionnants de Tintori, Degrada ou Cotticelli.
- ¹³⁷ E. de Silhouette, *op. cit.*, t. II, p. 6.
- ¹³⁸ Comte de Caylus, *op. cit.*, p. 198.
- ¹³⁹ George Berkeley, lettre du 22 octobre 1717, in *Viaggiatori britannici...*, p. 131.
- ¹⁴⁰ M. Guyot de Merville, *op. cit.*, vol. II, pp. 243–244.
- ¹⁴¹ Archives de la banque de S. Maria del Popolo, *Giornale*, matr. 2276.
- ¹⁴² L'anecdote est citée par lord Acton, *op. cit.*, p. 124.
- ¹⁴³ L. Vanvitelli, *op. cit.*, lettre à son frère du 17 mars 1764.
- ¹⁴⁴ Comte de Caylus, *op. cit.*, p. 205.
- ¹⁴⁵ S. Stevens, *Miscellaneous Remarks...*, in *Viaggiatori britannici...*, p. 289.
- ¹⁴⁶ Montesquieu, *op. cit.*, pp. 254–255.
- ¹⁴⁷ Archivio storico della Diputazione del Tesoro di S. Genaro, App. III, CD. 20, fasc. 27, n° 14, 1453.
- ¹⁴⁸ *Ibid.*, App. II, n° 313, p. 309, 12 novembre 1731.
- ¹⁴⁹ *Ibid.*, App. II, n° 171, pp. 284–285, 23 avril 1720.
- ¹⁵⁰ *Ibid.*, App. II, n° 300, p. 304, 17 juillet 1736.
- ¹⁵¹ *Ibid.*, App. II, n° 356, p. 318, 13 mai 1743.
- ¹⁵² G.-F. Coyer, *op. cit.*, t. II, p. 243.
- ¹⁵³ Modeste Grétry, *Mémoires...*, t. I, p. 424.

- ¹⁵⁴ Sara Goudar, *Relation historique des divertissements...*, pp. 8–9.
- ¹⁵⁵ L'expression est rapportée par Benedetto Croce, *I Teatri di Napoli...*, p. 251.
- ¹⁵⁶ *La Vie de J. J. Quantz*, 13 janvier 1725, in Paul Nettl, *Forgotten Musicians...*, p. 302.
- ¹⁵⁷ Pietro Napoli-Signorelli, cité par Carlo Raso, *op. cit.*, p. 200.
- ¹⁵⁸ Parrino, *Guida de'forastieri*, 1751, p. 408.
- ¹⁵⁹ Michele Margadonna, *Pergolesi*, Milan, Nuova Accademia, 1961.
- ¹⁶⁰ La lettre de Samuel Sharp est citée par B. Croce, *op. cit.*, p. 258.
- ¹⁶¹ L'anecdote est rapportée *ibid.*, p. 421.
- ¹⁶² *Avvisi di Napoli*, 6 janvier 1722.
- ¹⁶³ ASNa, *Dipendenze della Sommaria*, 1741–1742, I, fasc. 464, f. 14v.
- ¹⁶⁴ *Ibid.*, fasc. 464 (3), f. 18rv.
- ¹⁶⁵ *Ibid.*, f. 19rv, 14 février 1747.
- ¹⁶⁶ *Ibid.*, fasc. 462, 20 janvier 1743.
- ¹⁶⁷ Charles de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie.*, t. III, 1804, p. 261.
- ¹⁶⁸ La lettre d'Erasmus Ulloa au ministre Montealegre, en date du 27 janvier 1741, est rapportée par B. Croce, *op. cit.*, p. 354.
- ¹⁶⁹ Cette lettre du 5 janvier 1745 est aussi rapportée par B. Croce, *op. cit.*, pp. 413–414.
- ¹⁷⁰ Archivio di Stato di Modena, *Avvisi e notizie dall'estero*, n° 89, 3 février 1783. Voir également Maione, *Fonti d'archivio...*, p. 414.
- ¹⁷¹ La lettre est citée par B. Croce, *op. cit.*, p. 438, et reprise par Maione, *op. cit.*
- ¹⁷² B. Croce, *op. cit.*, pp. 406–407.

¹⁷³ Lettre de Charles de Bourbon, *op. cit.*, 27 août 1737.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 17 septembre 1737.

¹⁷⁵ L'anecdote est citée par lord Acton, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷⁶ Lettre de Tanucci à l'ambassadeur de Naples à Madrid, le prince de Jaci, 19 juillet 1757, Archivo General de Simancas, *Estado*, Libro 225, f. 125.

¹⁷⁷ Lettre de Vanvitelli à son frère, *op. cit.*, 28 avril 1759.

¹⁷⁸ G. Casanova, *op. cit.*, t. II, p. 623.

¹⁷⁹ Lettre de Vanvitelli à son frère, *op. cit.*, 23 janvier 1762.

¹⁸⁰ Sade, *op. cit.*, p. 41.

Источники и библиография

Рукописные источники XVIII века

Архивы консерватории Сан Пьетро а Майелла (ASPM)

Y sont conservés les anciens registres des conservatoires de S. Onofrio a Capuana, de S. Maria della Pietà dei Turchini et de S. Maria di Loreto. Seuls ceux des Poveri di Gesù Cristo sont aux Archives diocésaines. Tous les documents sont des manuscrits à l'exception de deux livrets de règlements de la Pietà dei Turchini (voir ci-dessous):

— S. Onofrio a Capuana: *Deliberazioni*, 1765–1796, I.1 (registre unique); *Rollo degli alunni e dei convittori*, 1752–1770, IV.1.1.

— S. Maria di Loreto: *Statuti e regolamenti*, 1777, I.2.1; *Conclusioni di Loreto*, 1699–1764.

— S. Maria della Pietà dei Turchini: *Regole e Statuti*, 1746, I.1.5; *Regole e statuti del Cons. della Pietà dei Turchini da osservarsi dalli Ministri, Alunni e Serventi*, 1746, I.1.5; *Istruzioni, ordini e regole da osservarsi puntualmente da' figliuoli di questo Real Cons. della Pietà dei Turchini dentro e fuori di esso*, 1759 (imprimé); *Regole da osservarsi*, 1769 (imprimé).

Исторические архи выдиопеза (Archivio storico diocesano)

Le conservatoire des Poveri di Gesù Cristo ayant été le seul des quatre sous administration ecclésiastique jusqu'à sa fermeture (en 1743), puis transformé en séminaire, ses archives appartiennent aujourd'hui à l'archevêché de Naples.

Elles se trouvent dans la série *Seminario* qui comprend les registres D1 à D246 (1606–1743). Seules les références D1 à D53, D85 à D91 et D246 concernent les Poveri di Gesù Cristo, mais quelques volumes demeurent introuvables.

Государственные архивы (ASNa)

A propos du théâtre San Carlo, peu de sources manuscrites concernant notre période ont survécu à l'incendie criminel de 1943 (l'essentiel des manuscrits restants couvrent essentiellement la période postérieure à 1780). On retiendra cependant:

— *Casa reale antica*, f. 1517 et f. 1553–1554: quelques documents concernant le San Carlo à partir de 1734–1735.

— *Dipendenze della Sommara*, I. f. 464, I. f. 465 I, I. f. 465 II, I. f. 465 III: livres de comptes intéressants du San Carlo, de 1742 à 1756, avec détails sur les saisons d'opéras, les dépenses et recettes...

— *Notai XVIII secolo*, V. 1 fl. I, V. 10 fl. 341, V. 20 fl. 557, V. 54 fl. 88, V. 57 fl. 153, V. 60 fl. 35, V. 63 f. 49: registres des notaires de la cour, Giuseppe et Giovanni Ranucci, permettant de reconstituer l'organisation du théâtre San Carlo.

— *Tribunali antichi*, VV. 1295–1380: registri delle consulte e dei dispacci, 1750–1808.

— *Cedole di Tesoria*: listes de paiements nominatifs de musiciens, chanteurs, maîtres de chapelle.

— *Scrivania di Razione*: paiements à des musiciens de la Chapelle royale, V. 38 (1752–1769) à V. 149 (n.d.).

— *Piante e Disegni*, plans émanant directement de la Casa Reale, relatifs à l'érection du théâtre San Carlo.

Voir également le *Schedario musicale*, fiches nominatives d'artistes renvoyant à des documents éparés.

Pour une vision plus globale des fonds, voir dans la bibliographie l'article de Carolina Belli, «Il San Carlo attraverso le fonti documentarie» dans *Il Teatro del Re*, et l'ouvrage de Paologiovanni Maione, *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI et XVIII secolo*.

Печатные источники XVIII века

ADDISON Joseph, *Remarks on Several Parts etc. of Italy in the years 1701, 1702, 1703*, Londres, 1705.

ARCHENHOLZ Johann Wilhelm von, *England und Italien*, Leipzig, 1786.

ARGENS Jean-Baptiste Boyer d', *Lettres juives*, 6 vol., Amsterdam, 1736.

Avvisi di Napoli, 1685–1740, Naples, Bibliothèque nationale, Per. 120.

BARETTI Giuseppe, *Epistolario*, sous la direction de Luigi Piccioni, 2 vol., Bari, Laterza, 1936.

BARETTI Giuseppe, *Les Italiens ou Mœurs et coutumes d'Italie*, Paris, Costard, 1773.

BERKELEY George, *Letters*, éd. par A. A. Luce, Londres, 1956.

BRYDONE Patrick, *A Tour through Sicily and Malta in a Series of Letters to William Beckford*, Londres, 1774, trad. it. *Viaggio in Sicilia e a Malta*, Milan, 1968.

- BULIFON A. *Journal du voyage d'Italie de l'invincible et glorieux Philippe V*, Naples, s.d.
- BURNEY Charles, *The Present State of Music in France and Italy*, Londres, 1771, trad. it. *Viaggio musicale in Italia*, Turin, EDT, 1979.
- BURNEY Charles, *A General History of Music*, Londres, 1776–1789, 4 vol.
- BUTLER Alban, *Travels Through France and Italy... during the years 1745 and 1746*, Edimbourg, 1803.
- CASANOVA DE SEINGALT Giacomo, *Histoire de ma vie*, 3 vol., Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993.
- CATTANEO DELLA VOLTA Domenico, prince de SAN NICANDRO, *Correspondance avec Charles III (Carteggio San Nicandro — Carlo III)*, présenté et annoté par Carlo Knight, vol. I, 1760–1762; vol. II, 1763–1764; vol. III, 1765–1767, Naples, Societa Napoletana di Storia Patria, 2009.
- CAYLUS comte de, *Voyage d'Italie 1714–1715*, Paris, Fischbacher, 1914.
- CHARLES DE BOURBON, *Lettres aux souverains d'Espagne (Lettere ai sovrani di Spagna)*, sous la direction de Imma Ascione, vol. I, 1720–1734; vol. II, 1735–1739; vol. III, 1740–1744, Naples, 2001–2003.
- CONTI Antonio, *Lettres à Madame la comtesse de Caylus, 1727–1729*, Venezia, Olschki, 2003.
- COYER Gabriel-François, *Voyages d'Italie et de Hollande*, 2 vol., Paris, 1765.
- DELAMONCE Ferdinand, *Le Voyage de Naples (1719)*, présenté par Laura Mascoli, Naples, Centre Jean Bérard, 1984.
- DUCLOS Charles, *Voyage en Italie ou Considérations sur l'Italie*, 1791.
- ESPIE Félix-François comte d', *Mémoires de la guerre d'Italie depuis l'année 1733 jusqu'à 1736*, Paris, 1777.

- GALANTI Giuseppe Maria, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Naples, 1792.
- GALIANI Ferdinand, *Correspondance inédite pendant les années 1765 à 1783*, 2 vol., Paris, 1818.
- Giornali di Napoli*, 1541–1106, Naples, Bibliothèque nationale.
- GOUDAR Sara, *Relation historique des divertissements de l'automne de Toscane ou Lettre de Madame Sara Goudar sur ce sujet à Mylord Tilney*, s.l.n.d.
- GROSLEY Pierre-Jean, *Observations sur l'Italie et les Italiens donnée en 1764*, Amsterdam et Paris, 1774.
- GUYOT DE MERVILLE Michel, *Voyage historique d'Italie*, 2 vol., La Haye, 1729.
- JONES Thomas, *Journal de voyage à Rome et Naples (1776–1783)*, traduit de l'anglais par Isabelle Baudino et Jacques Carré, Paris, Gérard Montfort éd., 2001.
- KEYSSLER Johann Georg, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy and Lorraine*, Londres, 1756.
- KOTZEBUE August, *Souvenir d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, 2 vol., Paris, 1806.
- LABAT Jean-Baptiste, *Voyages du Père Labat en Espagne et en Italie*, Paris, 1730.
- LALANDE Jèrôme de, *Voyage en Italie (1765–1766)*, 9 vol., Paris, 1787.
- MANCINI G., *Riflessioni sopra il canto figurato*, Milan, Galeazzi, 1777.
- MILIZIA Francesco, *Trattato completo, formale e material del Teatro*, Venise, Pasquali, 1794.
- MILLER Anna, *Letters from Italy*, 2 vol., Londres, 1777.
- MISSON François-Maximilien, *Nouveau voyage d'Italie*, La Haye, 1698.
- MONTESQUIEU Charles-Louis de Secondat, baron de, *Voyages*, Paris, Arléa, 2003.

- MOREAU Pierre-Louis, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau, journal intime d'un architecte des Lumières (1754–1757)*, publié et annoté par Sophie Descat, Presses universitaires de Bordeaux, 2004.
- NORTHALL John, *Travels through Italy*, Londres, 1766.
- PARRINO Domenico Antonio, *Nuova guida de' forestieri*, Naples, 1751.
- PECCHIO Giuseppe, *Storia della economia pubblica in Italia, ossia epilogo critico degli economisti italiani*, Lugano, Ruggia, 1829.
- PÖLLNITZ Charles-Lewis, *The Memoirs of Charles-Lewis baron de Pöllnitz*, Londres, 1738.
- RAGUENET François, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, rééd. Minkoff, Genève, 1976.
- RICCOBONI Luigi, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Paris, 1738, Amsterdam, 1740.
- ROTRON François-Michel de, *Voyage d'Italie, récit de 1763*, Alteredit, 2007.
- SADE Donatien Alphonse François, marquis de, *Voyage à Naples* (extrait du *Voyage d'Italie*), Paris, Payot et Rivages, 2008.
- SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 5 vol., Paris, 1781–1786.
- SAN NICANDRO: voir CATTANEO DELLA VOLTA.
- SHARP Samuel, *Lettere dall'Italia 1765–1766* (trad. de l'anglais par C. et G. Hutton), Lanciano, Carabba ed., 1911.
- SILHOUETTE Etienne de, *Voyage de France, d'Espagne, de Portugal et d'Italie*, Paris, 1770.
- STEVENS Sacheverell, *Miscellaneous Remarks Made on the Spot*, Londres, 1756.

- TANUCCI Bernardo, *Epistolario*, sous la direction de Mario d'Addio, vol. I, 1723–1746; vol. II, 1746–1752; vol. III, 1752–1754; vol. IV, 1754–1756, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980.
- THOMSON Charles, *The Travels of the Late Charles Thomson*, Londres, 1744.
- VANVITELLI Luigi, *Lettere della Biblioteca Palatina di Caserta*, présentées par Franco Strazzullo, 3 vol., Naples, Congedo Editore, 1976.
- WRIGHT Edward, *Some Observations Made in Travelling through France, Italy etc. in the years 1720, 1721 and 1722*, 2 vol., Londres, 1730.

Печатные источники XIX–XXI веков

- ACTON Harold, *The Bourbons of Naples*, trad. it. d'Adela Pina Vacchelli. *I Borboni di Napoli, 1734–1825*, Milano, Aldo Martelli Editore, 1960.
- BARBIER Patrick, *Histoire des castrats*, Paris, Grasset, 1989.
- BARBIER Patrick, *Farinelli, le castrat des Lumières*, Paris, Grasset, 1992.
- BARBIER Patrick, *La Venise de Vivaldi*, Paris, Grasset, 2002.
- BARBIER Patrick, *Jean-Baptiste Pergolèse*, Paris, Fayard, 2003.
- BERTRAND Gilles, *Le Grand Tour revisité, pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie (milieu XVII^e — début XIX^e)*, Collection de l'Ecole française de Rome, 2008.
- BIANCONI Lorenzo et BOSSA Renato, *Musici e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Florence, Olschki, 1983.

- Biografia degli uomini illustri del Reame di Napoli*, Naples, Gervasi, 1819.
- BORIS Francesca et VITALI Carlo, *La solitudine amica, Carlo Broschi Farinelli, lettres à Sicinio Pepoli*, Palerme, Sellerio, 2000.
- BOUVIER René et LAFFARGUE André, *La Vie napolitaine au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1956.
- BUELOW George J., *The Late Baroque Era*, Londres, Macmillan Press, 1993.
- CANTONE Gaetana et GRECO Franco Carmelo, *Il Teatro del Re, il San Carlo da Napoli all'Europa*, Napoli Edizioni Scientifiche, 1987.
- CAPUANO Giovanni (sous la direction de), *Viaggiatori britannici a Napoli nel 700*, 2 vol., Naples, La Citta del Sole, 1999.
- CARMELO GRECO Franco, *Teatro napoletano del 700*, Naples, 1981.
- COLLETTA Pietro, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 sino al 1825, Capolago*, Tipografia Elvetica, 1838.
- COLUMBRO Marta et MAIONE Paologiovanni, *La Cappella musicale del Tesoro di San Gennaro di Napoli tra Sei e Settecento*, Naples, Turchini Edizioni, 2008.
- COTTICELLI Francesco, *Dal San Bartolomeo al San Carlo: sull'organizzazione teatrale a Napoli nel primo Settecento*, Rome, Bulzoni, 1994.
- COTTICELLI Francesco et MAIONE Paologiovanni, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il vicerego austriaco (1707-1734), materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Naples, Luciano editore, 1993.
- COTTICELLI Francesco et MAIONE Paologiovanni, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*, Milan, Ricordi, 1996.
- CROCE Benedetto, *Aneddoti e profili settecenteschi*, Naples, Sandron, 1914.

- CROCE Benedetto, *I Teatri di Napoli, secolo XV–XVIII*, Naples, Luigi Pierro, 1891.
- DE FILIPPIS Felice, *Napoli teatrale dal teatro romano al S. Carlo, aneddoti e figure*, Milan, Curci, 1962.
- DE FILIPPIS F. et ARNESE R., *Cronache del Teatro di S. Carlo (1737–1960)*, 2 vol., Naples, Edizione Politica Popolare, 1961–1963.
- DE MAIO Romeo, *Religiosita a Napoli 1656–1799*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.
- DE MAIO Romeo, *Societa e vita religiosa a Napoli nell'eta moderna*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1971.
- Diario napoletano dal 1700 al 1709*, sous la direction de G. de Blasiis, Archivio storico per le province napoletane, 1885.
- DI GIACOMO Salvatore, *I quattro antichi Conservatorii di musica a Napoli*, Naples, Remo Sandron ed., 1924–1728.
- DIOGUARDI Gianfranco, *Ange Goudar contro l'Ancien Régime*, Palermo, Sellerio, 1988.
- DIOGUARDI Gianfranco, *Un avventuriere nella Napoli del Settecento*, Palermo, Sellerio, 1983.
- DONADIO L., PACELLI V. et SPERANZA F., *Santa Maria della Pietà dei Turchini, chiesa e Real Conservatorio*, Naples, Paparo, 2005.
- DORIA G., BOLOGNA F., PANNAIN G., *Settecento napoletano*, Turin, ERI, 1962.
- FABBRICINO TRIVELLINI Gabriella, *Interpreti francesi del Settecento napoletano*, Naples, Liguori, 1988.
- FLORIMO Francesco, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori* (3 vol.), Naples, 1880.
- FERNANDEZ Dominique, *Dictionnaire amoureux de l'Italie*, Paris, Plon, 2008.

- FERNANDEZ Dominique, *Naples*, photographies de Ferrante Ferranti, Paris, Imprimerie nationale, 2011.
- FERNANDEZ Dominique, *Porporino ou les mystères de Naples* (roman), Paris, Grasset, 1974.
- GIOVINE Alberto, *Il Musico Gaetano Maiorano detto Caffarelli non era barese ma bitontino*, Bari, 1969.
- GRECO Franco Carmelo, *Teatro napoletano del 700, intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Naples, Tullio Pironti, 1981.
- HEARTZ Daniel, *Music in European Capitals. The galant style 1720–1780*, Londres-New York, Norton, 2003.
- IZZO Paolo, *Le feste negate, le feste a Napoli tra paganesimo e cristianesimo, i loro fasti e il loro declino*, Naples, Stamperia del Valentino, 2006.
- IZZO Paolo, *L'indole natural de' Napolitani*, Naples, Valentino, 2004.
- KRAUSE Ralf, *Die Kirchenmusik von Leonardo Leo*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1987, trad. it. *La musica sacra di Leonardo Leo (1694–1744)*, sous la direction de Renato Bossa, Oria, Italgrafica ed., 1996.
- LABIE Jean-François, *G. F. Haendel*, Paris, Laffont, 1980.
- LABROT Gérard, *Baroni in città, residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530–1734*, Naples, Società editrice napoletana, 1979.
- LABROT Gérard, *Quand l'histoire murmure, villages et campagnes du Royaume de Naples (XVI^e–XVIII^e s.)*, Ecole française de Rome, 1995.
- LEO Giacomo, *Leonardo Leo musicista del secolo XVIII*, Naples, Melfi, 1905.
- MAIONE Paologiovanni, *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI et XVIII secolo*, Naples, Editoriale Scientifica, 2001.

- MALATO Enrico (sous la direction de), *'Nferta Napoletana*, Naples, Fausto Fiorentino ed., 1963.
- MAMY Sylvie, *Les Grands Castrats napolitains a Venise*, Liège, Mardaga, 1994.
- MANCINI Franco, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal viceregno alla capitale*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968.
- MANCINI Franco, *Il Teatro di San Carlo, 1737-1987*, vol. I, *La storia, la struttura*; vol. II, *L'opera, il ballo*, sous la direction de Bruno Cagli et Agostino Ziino, vol. III, *Le scene, i costumi*, Naples, Electa, 3 vol., 1987.
- MAZZEO Costantino (sous la direction de), *Il Patrimonio del Povero, istituzioni caritative, assistenziali ed educative in Campania dal XIII al XX secolo*, Naples, Fausto Fiorentino, 1957.
- MOINDROT Isabelle, *L'Opera seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993.
- MOZZILLO Anastasio, *La Sirena inquietante, immagine e mito di Napoli nell'Europa del Settecento*, ci.esse.ti cooperativa ed., 1983.
- NETTL Paul, *Forgotten Musicians (The life of Herr Johann Joachim Quantz, as sketched by himself)*, New York, Philosophical Library, 1951.
- PAGANO ROBERTO, SCARLATTI ALESSANDRO E DOMENICO: *DUE VITE IN UNA*, MILANO, MONDADORI, 1985.
- PANNAIN G., *La musica a Napoli dal 7700 a tutto il 700*, Storia di Napoli, vol. III.
- PIEDIMONTE Antonio Emanuele, *Raimondo di Sangro principe di Sansevero*, Naples, Edizioni Intra Moenia, 2010.
- PIGNOLI V., *Ricerche sul Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo di Napoli*, thèse de l'Université de Parme, 1969-1970.

- PROTA GIURLEO Ulisse, *Il teatro di corte del Palazzo Reale di Napoli*, Naples, 1952.
- PROTA GIURLEO Ulisse, *La grande orchestra del Real Teatro di San Carlo nel Settecento*, Naples, 1927.
- PROTA GIURLEO Ulisse, *La stagione lirica al Teatro di San Carlo di 1750–1751*, Naples, Rivista Municipale, 1951.
- RASO Carlo, *Napoli, guida musicale*, Sorrento, Franco Di Mauro ed., 2004.
- RICCI Franco Maria, *Regno delle Due Sicilie, 1.1, Real città di Napoli (1734–1860)*, Milan, Franco Maria Ricci ed., 1996.
- ROBINSON Michael, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- SALLMANN Jean-Michel, *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540–1750)*, Paris, PUF Ethnologies, 1994.
- SCHERILLO Michele, *L'Opera buffa napoletana*, Palerme, Sandron, 1914.
- SCHIPA Michelangelo, *Problemi napoletani al principio del secolo XVIII, notizie storiche (1701–1713)*, Naples, 1898.
- SOLE Giovanni, *Castrati e cicisbei, ideologia e moda nel Settecento italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino ed., 2008.
- TINTORI Giampiero, *I Napoletani e l'opera buffa*, Naples, Edizioni del San Carlo, 1980.
- VARGA Suzanne, *Philippe V, roi d'Espagne*, Paris, Pygmalion, 2011.
- VERDI Luigi (sous la direction de), *Il Farinelli e gli evirati cantori, in occasione del 300° anniversario della nascita di Carlo Broschi* (actes du colloque de Bologne, 2005), Lucques, Libreria Musicale Italiana, 2007.
- VILLAROSA marquis de, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Naples, 1840.

Избранные статьи

- Anon., «Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo», article signé D. B., s.l.n.d., in *Archivio Storico per la provincia di Napoli*, anno XI, fasc. 4, Conservatoire de S. Pietro a Majella, Misc. 101 (1–13).
- AJELLO Raffaele, «Carlo di Borbone, re delle due Sicilie», in Charles de Bourbon, *Lettere ai sovrani di Spagna*, vol. I, pp. 13–64, Naples, 2001.
- ASCIONE Imma, «L'alba di un Regno (1735–1739)», in *Lettere ai sovrani di Spagna*, vol. II, pp. 7–34, Naples, 2002.
- BELLI Carolina, «Il San Carlo attraverso le fonti documentarie», in G. Cantone et F. C. Greco, *Il Teatro del Re*, 1987, pp. 173–195.
- BOSSA R., «Luigi Vanvitelli spettatore teatrale a Napoli», *Rivista italiana di musicologia*, 1976.
- DEGRADA Francesco, «Le musiche strumentali di Nicoló Porpora», in *Chigiana, rassegna musicale di studi musicologici*, Florence, Olschki, 1968, vol. XXV, pp. 99–125.
- DEGRADA Francesco, «Scuola napoletana et Opera napoletana: nascita, sviluppo e prospettive di un concetto storiografico», in F. Mancini, *Il Teatro di San Carlo*, 1987, vol. II.
- DEL PRETE Rossella, «Un'azienda musicale a Napoli tra Cinque e Settecento: il conservatorio della Pietà dei Turchini», *Storia economica*, anno II, 1999, pp. 413–464.
- DE MARCO Domenico, «Momenti della politica economica di Carlo e Ferdinando di Borbone», in *Civiltà del'700 a Napoli 1734–1799*, Florence, 1979.
- DI GIACOMO Salvatore, «I maestri e i musicisti del Tesoro di S. Gennaro» (deux articles), *Rivista d'arte e di topografia napoletana*, 1920.

- FABBRI Paolo, «Vita e funzioni di un teatro pubblico e di corte nel Settecento», in F. Mancini, *Il Teatro di San Carlo*, 1987, vol. II.
- FAUSTINI FASINI Eugenio, «Primo contributo per una biografia di Nicola Fago», in *Musica d'oggi*, anno VI, n° 1, janvier 1925, pp. 9–11.
- GIALDRONI Teresa, «Leonardo Vinci e la cantata spiritual a Napoli nella prima metà del Settecento», in *Musica senza aggettivi, studi per Fedele d'Amico*, sous la direction de Agostino Ziino, Florence, Olschki, 1991, pp. 123–143.
- GIANTURCO Carolyn, «Naples, a city of entertainment», in G. Buelow, *The Late Baroque Era*, Londres, Macmillan Press, 1993, pp. 94–128.
- HUCKE Helmut, «L'Achille in Sciro di Domenico Sarri e l'inaugurazione del Teatro di San Carlo», in F. Mancini, *Il Teatro di San Carlo*, 1987, vol. II.
- LABROT Gérard, «Trend économique et mécénat dans le royaume de Naples (1530–1750)», in *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, vol. 98, pp. 329–381, 1986.
- MORELLI Giovanni, «Castrati, primedonne e Metastasio nel felicissimo giorno del nome di Carlo», in F. Mancini, *Il Teatro di San Carlo*, 1987, vol. II.
- POZZI R., «Osservazioni su un libro contabile del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo», *Atti del Convegno sul Seicento a Napoli*.
- RAK Michèle, «L'opera comica napoletana di primo Settecento», in Bianconi et Bossa, *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Florence, Olschki, 1983, pp. 217–224.
- ROBINSON Michael, «The Governor's minutes of the Conservatory Santa Maria di Loreto», The Royal Music Association, *Research Chronicle*, n° 10.

- SALVETTI Guido, «Musica religiosa e conservatorii napoletani: a proposito del San Guglielmo d'Aquitania di Pergolesi», in Bianconi et Bossa, *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Florence, Olschki, 1983, pp. 207–215.
- SIRRI Raffaele, «La cultura a Napoli nel Settecento», in *Storia di Napoli*, vol. III, Edizioni Scientifiche Italiane, 1971, pp. 167–310.
- VITALI Carlo, «Aci, Galatea e Polifemo», in *The Cambridge Handel Encyclopedia*, Cambridge University Press, 2009.
- WALKER F., «A Chronology of the life and works of N. Porpora», *Italian Studies*, VI, 1951.

Именной указатель*

- Абос Джироламо, мальтийский композитор 214, 215, 232
- Август II Сильный, король Польши, курфюрст Саксонии 92
- Август III, король Польши, курфюрст Саксонии, сын предыдущего 90, 104
- Авеллино, династия неаполитанских князей 168, 169, 296, 346
- Аквавива, кардинал 115
- Аквиланти Франческо, итальянский руководитель балета 138
- Альвито, династия неаполитанских герцогов 71, 72, 73
- Амадори, см. Тедески Джованни
- Амореволи Анджело, венецианский тенор 136
- Амореволи Анджело, неаполитанский певец 353
- Антонелли Доменико, итальянский кастрат 171
- Априле Джузеппе, неаполитанский кастрат 234, 352
- Аппьяни (Аппиани, Аппьянино) Джузеппе, миланский кастрат 209, 234
- Ардоре, династия неаполитанских князей 85
- Аструа Джованна, певица из Пьемонта 339, 346, 347, 357
- Бабби Грегорио, итальянский тенор 162, 339, 353
- Балло де Сово, французский писатель и либреттист 349

* С уточнением, что «неаполитанский» относится ко всем, родившимся в границах Неаполитанского королевства.

- Бах Иоганн Себастьян, немецкий композитор 288
- Бах Иоганн Кристиан, немецкий композитор, сын 371
- Бенти Булгарелли Марианна, римская певица 70, 296
- Беренштадт Гаэтано, тосканский кастрат 177
- Бернарди Франческо (Маттеуччо), тосканский кастрат 236, 296, 341, 352, 353
- Биллингтон Елизавета (Элизабет), английская певица 352
- Бонно Джузеппе, австрийский композитор 82
- Боргезе Маркантонио, австрийский вице-король в Неаполе 80, 81, 85
- Бордони Фаустина, венецианская певица 296, 353
- Боски Джузеппе Мария, римский певец 73
- Броски Карло (Фаринелли, Фаринелло), неаполитанский кастрат 10, 70, 74, 75, 81, 82, 84, 133, 134, 140, 161, 173, 185, 199, 201, 209, 210, 211, 212, 234–237, 261, 269–271, 297, 344, 346, 348, 350, 352, 354, 357–360, 364–367, 369–371
- Броски Рикардо, неаполитанский композитор, брат Фаринелли 140, 234, 301, 353
- Ваккаро Доменико Антонио, неаполитанский архитектор 63, 302, 303
- Ванвителли Луиджи, римский архитектор 29, 97, 108, 123, 148, 263, 367, 368, 371
- Венециано Гаэтано, неаполитанский композитор 181
- Вивальди Антонио, венецианский композитор 8, 133, 184, 236, 289
- Винчи Леонардо, неаполитанский композитор 133, 139, 216, 235, 283, 297, 305, 314, 316, 317
- Висконти Джулио, австрийский вице-король Неаполя 22, 80, 81
- Галли Бибиена Джованни Мария, театральный декоратор и архитектор из Тосканы 335

- Гендель Георг Фридрих, саксонский композитор 71, 72, 73, 211, 289, 296, 353, 359
- Глюк Кристоф Виллибальд, немецкий композитор 162, 328
- Греко Газтано, итальянский композитор из Неаполя, 216, 328
- Гримальди Никола (Николино), неаполитанский кастрат 177, 296, 352,
- Гримани Винченцо, венецианский кардинал, неаполитанский вице-король 19, 166
- Гриччи Джузеппе, итальянский мастер по фарфору 104
- Гроссатеста Газтано, танцовщик, композитор и импресарио из Модены 157
- Гудар Анж, французский экономист и авантюрист 106, 292
- Гудар Сара, ирландская авантюристка, жена 56, 292, 307, 325
- Даун Вирих фон, австрийский вице-король в Неаполе 73, 80
- Де Майо Джузеппе, неаполитанский композитор 234
- Де Мартино Томазо, неаполитанский мастер и органист 182
- Де Маттеи Доменико, неаполитанский скрипач 326, 328
- Де Симоне Роберто, неаполитанский актер и композитор 318
- Дженовези Антонио, профессор Неаполитанского университета 105, 106
- Джидзиелло, см. Конти Джоакино, неаполитанский кастрат
- Джицци Доменико, римский кастрат 177, 210, 234, 271
- Джуво Никола, итальянский поэт и либреттист 72
- Дзаккариа Маттео, итальянский певец 348
- Дзекви Доменико, итальянский кастрат 171
- Дзено Апостоло, венецианский писатель и либреттист 81, 325, 354
- Дзингарелли Никколо, неаполитанский композитор 233

- Ди Фалько Микеле, неаполитанский композитор 309
- Дидро Дени, французский писатель и философ 305
- Доль Джузеппе (Йозеф), баварский композитор 232
- Донатти Саверио, управляющий театрами Неаполя 346
- Доницетти Гаэтано, итальянский композитор 307
- Дуни Эджидио, неаполитанский композитор 237
- Дуранте Франческо, неаполитанский композитор 216, 280, 282, 283, 288, 316, 353
- Дурастанте Маргерита, итальянская певица 296
- Елизавета, императрица Австрии, жена Карла 82
- Иосиф I, австрийский император 80
- Йоли (Джоли) Антонио, живописец и декоратор из Модены 338
- Йоммели Никколо, неаполитанский композитор 216, 233, 237, 288
- Кавазеличе Ромул, адъютант Карла Бурбона, 36
- Кавалли Франческо, венецианский композитор 77, 159, 235
- Казанова де Сейнгальт Джакомо, венецианский писатель и авантюрист 44, 66, 97, 292, 370
- Кальдара Антонио, венецианский композитор 134
- Кальцабиджи Риньери де, тосканский писатель и либреттист 162
- Каневари Антонио, римский архитектор 106
- Капуа Ринальдо да, неаполитанский композитор 234
- Каразале Анджело, итальянский театральный импресарио 112, 113, 135, 136, 139, 155, 156, 164, 294, 298, 299, 304, 327, 343
- Карафа ди Магдалони, династия неаполитанских князей 70, 115, 291, 346
- Карачоло делла Торелла, династия неаполитанских князей 74, 84, 134, 291
- Карезана Кристофаро, венецианский композитор

- 166, 167, 172, 232, 239, 279, 308
- Карестини Джованни (Кузанино), кастрат из Марке (Папская область) 296, 352
- Кариссими Джакомо, римский композитор 277
- Карл V (Квинт), король Испании, император Священной Римской империи 18, 159
- Карл Бурбон, король Неаполя, затем король Испании (Карл III) 9, 10, 21–25, 30, 33, 35, 52, 53, 58, 60, 61, 79, 85–88, 90–104, 106, 107, 109, 110, 112, 117–120, 122–125, 128–130, 136, 141, 142, 145, 146, 148, 153, 154, 157, 159, 162, 163, 164, 176, 180, 182, 183, 196, 228, 252, 254, 255, 256, 259, 268, 294, 295, 298, 299, 313, 321, 327, 333, 339, 352, 358–366, 372
- Карл, инфант, сын, будущий Карл IV 362
- Карл VI, австрийский император 21, 80, 82, 83, 211
- Кафаро Паскуале, неаполитанский композитор и преподаватель 216, 233
- Каффарелли, см. Майорано Гаэтано
- Кванц Иоганн Иоахим, саксонский флейтист и композитор 174, 297, 342
- Келли Майкл, ирландский певец 209, 350
- Кино Филипп, французский поэт-лирик и драматург 161
- Клопшток Фридрих, немецкий поэт 288
- Кокки Гаэтано, итальянский композитор 353, 354
- Колонна ди Сильяно, княжеская династия Неаполя 75
- Конти, аббат 236
- Конти Анджела, итальянская певица 163
- Конти Джоаккино (Джидзиелло), неаполитанский кастрат 157, 162, 234, 269, 313, 346, 352, 368
- Конфорта Никола, неаполитанский композитор 237
- Копола Джузеппе, итальянский певец 171

- Корелли Арканджело, римский скрипач и композитор 161
- Кузанино, см. Карестини Джованни
- Куццони Франческа, певица из Пармы 353
- Лео Леонардо, неаполитанский композитор 135, 139, 140, 181, 182, 197, 207, 214, 216, 228, 231, 233, 282, 283, 288, 299, 301, 303, 304, 316, 317, 327, 353
- Лещинский Станислав, польский король, тесть Людовика XV 90
- Ливери барон де (Доменико Бароне), писатель и импресарио театра Сан Карло 156, 163, 228, 333
- Логрошино Никола, неаполитанский композитор 140
- Людовик XIV, французский король 18, 62, 78, 88, 106, 132, 159, 177, 182, 321, 363
- Людовик XV, французский король 91, 348, 349
- Люлли Жан-Батист, флорентиец, французский композитор 132, 161
- Мазаньелло (Томазо Аньелло) неаполитанский революционер XVI века 44, 109
- Мазарини Джулио, римский кардинал и премьер-министр Франции 77
- Майорано (или Маиорано) Гаэтано (Каффарелли), неаполитанский кастрат 7, 10, 133, 157, 162, 177, 183, 185, 199, 209, 210, 234, 237, 269, 271, 272, 275, 283, 299, 328, 339, 344–348, 350, 351, 352, 354, 357, 371
- Манна Доменико Антонио, неаполитанский певец 73, 75
- Манцуоли Джованни, тосканский кастрат 136, 162, 339, 352
- Манчини Франческо, неаполитанский композитор 20, 23, 72, 73, 133, 167, 170, 173, 177, 181, 216
- Мария-Барбара де Браганса, испанская королева 70, 153, 360, 361, 365, 367
- Мария-Амалия Саксонская, королева Неаполя 57, 90, 91, 92, 95, 104, 154, 159,

- 162, 322, 331, 334, 348, 364
- Мария-Антуанетта, королева Франции 119, 157
- Мария-Жозефа (Жозефина) Саксонская, дофина Франции 91, 304, 348
- Мария-Каролина Австрийская, королева Неаполя 119, 154, 157, 158, 216, 366
- Мария-Луиза Савойская, королева Испании, первая жена Филиппа V 25, 93, 95
- Мария-Терезия, австрийская императрица, дочь Карла VI 82, 134
- Маркителли Педро, итальянский виолончелист 171
- Матеуччо, см. Сассано Маттео
- Медрано Джованни Антонио, неаполитанский архитектор 111, 112, 115, 294
- Менгс Рафаэль, немецкий живописец 103
- Мериги Антония, болонская певица (Папская область) 296
- Метастазิโอ Пьетро, римский поэт и либреттист 53, 70, 74, 75, 81, 84, 132, 134, 135, 212, 288, 337, 351, 354, 355, 358, 365, 371
- Минготти Реджина, неаполитанская певица 157
- Монтеаллегре Хоакин, герцог Салас, министр Карла Бурбона 100, 345
- Монтеверди Клаудио, ломбардский композитор 77, 159, 235
- Монтелеоне, династия неаполитанских герцогов 65, 66
- Моцарт Вольфганг Амадей, немецкий композитор 162, 209, 322
- Мюрат Иоахим (Мюра Жоашен, Жоахим), маршал Империи и король Неаполя 125
- Нери Филипп (святой), тосканский пастор, основатель конгрегации ораторианцев 228, 277
- Николино Мариано 136, 296
- Онъятте, граф де, испанский вице-король в Неаполе 159

- Орефиче Антонио, неаполитанский композитор 301, 303, 309
- Пагано Никола, итальянский музыкант 171
- Паизиелло (Пайзбелло) Джованни, неаполитанский композитор 185, 216, 232, 237, 301, 304, 305, 307, 323
- Пачини Андреа, тосканский кастрат 75
- Пеллегрини Джованни, итальянский кастрат 196, 208
- Перголези Жан-Баттист, композитор из Марке (Папская область) 10, 11, 21, 75, 133, 179, 180, 185, 194, 195, 216, 228, 231, 237, 238, 282–285, 287–290, 298, 299, 301, 304, 320–322, 328
- Перуцци Анна, болонская певица (Папская область) 342, 343, 344
- Пикьятти Франческо Антонио, неаполитанский архитектор и декоратор 165
- Пиччини Никколо, неаполитанский композитор 224, 237, 301, 304
- Помбал (Помбаль) Себастьян Жозе, маркиз де, государственный деятель Португалии 256
- Порпора Никола (или Николо, или Никколо), неаполитанский композитор 10, 53, 73, 74, 82, 133, 139, 174, 185, 209–214, 216, 233–235, 237, 283, 316, 327, 341, 344, 353
- Порпорино, см. Уберти Антонио
- Провенцале Франческо, неаполитанский композитор 166, 216, 233, 239, 278, 279
- Рааф Антон, немецкий певец 353
- Рамо Жан-Филипп, французский композитор 349
- Ре Винченцо, пармский декоратор и сценограф 162, 333, 334, 335, 337, 338
- Реджинелла Никола, неаполитанский кастрат 234
- Ригини Пьетро, пармский живописец и декоратор 330, 332, 333, 335
- Рокко (падре), доминиканский монах из Неаполя

- «городской проповедник» 121, 252
- Россини Джоаккино, итальянский композитор 307, 317, 323
- Росчо Себастьяно, итальянский певец 210
- Руман Юхан Хельмик, шведский композитор 289
- Руссо Жан-Жак, женеvский писатель и философ 241, 288, 321
- Саккини Антонио, тосканский композитор, получивший образование в Неаполе 231
- Сакрати Франческо, пармский композитор 77
- Салимбени Феличе, миланский кастрат 209, 234
- Сан Никандро Доменико, князь де, воспитатель юного короля Фердинанда 97, 370, 373
- Сансеверино Аврора, неаполитанская герцогиня, член Аркадской академии 72
- Сан Северо, Раймондо де Сангро, неаполитанский князь 69, 139
- Санфеличе Фердинандо, неаполитанский архитектор 63, 86, 95
- Сарро Доменико, неаполитанский композитор 70, 71, 73, 79, 116, 132–134, 139, 147, 181, 182, 297, 299, 330, 341, 353
- Сассано Маттео (Маттеуччо), неаполитанский кастрат 70, 71, 177, 182
- Сенезино, см. Бернарди Франческо
- Скарлатти Алессандро, неаполитанский композитор (уроженец Сицилии) 21, 70, 73, 75, 78, 160, 166–178, 216, 233, 234, 239, 282, 285, 316
- Скарлатти Антония, жена 176
- Скарлатти Доменико, неаполитанский композитор, сын 70, 174, 367
- Солимена Франческо, неаполитанский живописец 98, 261
- Страда дель По Анна Мария, миланская певица 297, 353
- Тануччи Бернардо, министр и регент Неаполитанско-

- го королевства 10, 26, 33, 52, 58, 98, 117, 118, 120, 121, 157, 189, 224, 256, 257, 263, 293, 362, 366, 367
- Тедески Джованни (Амадори), болонский певец и импресарио 157, 339
- Тези Виттория, тосканская певица 136, 162, 297, 298, 341–344, 352
- Толедо Педро де, испанский вице-король Неаполя 28, 62
- Торелла, см. Караччоло делла Торелла
- Траэтта Томмазо, неаполитанский композитор 237
- Тритто Джакомо, неаполитанский композитор 233
- Туффарелли Диего, импресарио театра Сан Карло 157, 313, 327, 353
- Уберти Антонио (Порпорино), кастрат немецко-итальянского происхождения 209, 234
- Уллоа Сансеверино Эразмо, управляющий театрами Неаполя 115, 154, 345, 346, 347
- Фабри Аннибале Пио, певец, Болонья (Папская область) 75, 296
- Фаго Лоренцо, неаполитанский композитор 140, 194, 208, 216, 269, 276, 283
- Фандзаго Козимо, миланский скульптор и архитектор 63, 261
- Фаринелли, см. Броски Карло
- Фенароли Феделе, композитор и музыкальный педагог Абруццо (Папская область) 209
- Фео Франческо, неаполитанский композитор 181, 214, 276, 283
- Фердинанд IV, король Неаполя, сын Карла Бурбона 10, 26, 33, 49, 58, 61, 97, 125, 145, 146, 157, 158, 164, 225, 256, 305, 362, 366, 370, 371, 372, 373
- Фердинанд VI, король Испании 25, 100, 119, 153, 154, 360, 361, 364, 369
- Филипп V, король Испании 18, 22–25, 78, 79, 86, 88, 89, 93, 99, 100, 101, 110, 139, 153, 159, 160, 166, 268, 333, 359, 360, 364

- Филиппо, инфант Неаполя, старший сын Карла Бурбона 162, 250, 259, 290
- Фишер Зигмунд, саксонский художник-декоратор 104
- Флоримо Франческо, директор консерватории в Неаполе 233
- Фонтана Доменико, архитектор из Тиччино 76, 98, 165
- Франкавилла, княжеская династия Неаполя 66, 115, 259
- Фридрих II Великий, король Пруссии 347
- Фуга Фердинандо, тосканский архитектор 121, 123, 124, 125, 157, 158
- Хассе Иоганн Адольф, саксонский композитор 133, 174, 232, 234, 237, 296, 329, 346, 353, 354, 371
- Челли Констанца, итальянская певица 313
- Чимароза Доменико, неаполитанский композитор 185, 216, 233, 237, 238, 301, 304, 323
- Шраттенбах Вольфганг фон, австрийский вице-король Неаполя 81, 84
- Элми Агата, тосканская певица 136

Содержание

Предисловие	7
Глава 1	
Неаполь времен Фаринелли и Перголези	11
1) Век политических потрясений	17
2) Столица, королевство и их население: восхищение и оторопь путешественников	26
3) Ярмарка и карнавал как воплощение сути народного празднества	46
4) Знатные семьи Неаполя: их нравы и художественные пристрастия	60
Глава 2	
Королевский двор Неаполя, музыка и искусство	76
1) Австрийские вице-короли и музыка	79
2) Карл Бурбон: первые годы правления и женитьба	85
3) Король — реформатор и строитель	96
4) Театр Сан Карло: неаполитанцам от короля с любовью	109
5) Королевский приют для бедных как первый шаг политики социальной поддержки	119

Глава 3

Королевский дворец

и три его музыкальных святилища	129
1) Премьерный сезон в Сан Карло	131
2) Нравы и обычаи театра Сан Карло во времена Карла Бурбона	141
3) Придворный театр	157
4) Королевская капелла, исполнители и репертуар	164

Глава 4

Четыре консерватории и формирование

музыкальных элит	184
1) Здания и организация жизни: несколько общих замечаний	186
2) Повседневная жизнь маленького кастрата Джованни Пеллегрини	196
3) Учителя и ученики: достоинства и слабости консерваторий	208
4) Музыкальное величие и проблема неаполитанской школы музыки	226

Глава 5

Между верой и суеверием:

неаполитанцы, Церковь и музыка	242
1) Церковь, благотворительность и духовная жизнь	244
2) Музыкальная жизнь в капелле Святого Януария	257
3) Духовная музыка повсюду, постоянно и на протяжении всей жизни	273
4) Земной успех и посмертная слава Перголези	283

Глава 6

Оперный театр

как средоточие жизни Неаполя.....	291
1) Краткий обзор неаполитанских театров.....	294
2) Опера-буфф как воплощение духа Неаполя	307
3) Апогей театрального барокко в Сан Карло	323
4) Боги и дивы <i>opera seria</i> : исполнители и их поклонники	338
5) Фаринелли и Карл Бурбон: фатальное шассе-круазе	358
Эпилог	370
Благодарности	374
Примечания	375
Источники и библиография	384
Именной указатель	399

По вопросам, связанным с приобретением книг
Издательства Ивана Лимбаха, обращайтесь
к нашим торговым партнерам:

ООО «Торговый Дом БММ»
тел.: (495) 984-35-23; e-mail: office@bmm.ru

ЗАО «Книжный клуб 36.6»
тел.: (495) 926-45-44; e-mail: club366@club366.ru

КНИЖНЫЕ МАГАЗИНЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Санкт-Петербургский Дом Книги
(Дом Зингера)
Невский пр., д. 28; тел.: (812) 448-23-55

Сеть книжных магазинов «Буквоед»
Единый справочный телефон: (812) 601-06-01

Книжная лавка писателей
Невский пр., 66

«Все свободны»
Наб. реки Мойки, д. 28, второй двор;
Волынский пер., д. 4 (вход через арку);
тел.: +7 911 977-40-47



Издание осуществлено при поддержке
Клуба друзей Издательства Ивана Лимбаха
ЗАО «ЦНТЭЭ», Дамир Флоринский

Патрик Барбье

ПРАЗДНЕСТВА В НЕАПОЛЕ

Театр, музыка и кастраты в XVIII веке

16+

Редактор *И. Г. Кравцова*
Корректор *Л. А. Самойлова*
Компьютерная верстка *Н. Ю. Травкин*

Подписано к печати 15.12.2017. Формат 84 × 108^{1/32}.

Печать офсетная. Бумага офсетная.

Тираж 2000 экз. Заказ № 11614.

Издательство Ивана Лимбаха.
197342, Санкт-Петербург, ул. Белоостровская, д. 28А.

E-mail: limbakh@limbakh.ru

WWW.LIMBAKH.RU

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в АО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

ISBN 978-5-89059-309-2



9 785890 593092

Испокон веков красота этого грандиозного амфитеатра, чарующе раскинувшегося вдоль морского берега у подножия величественного вулкана с видом на очаровательную цепочку островов, приводила путешественников в восторг. Эта потрясающая панорама, от которой и сегодня, несмотря на неряшливую поросль современных кварталов и портовых сооружений, у любого захватывает дух: «Не знаю ничего прекраснее вида Неаполя со стороны залива», — утверждает Монтескье. «Вице-король показал мне залу, где все окна выходят на море, открывая взору великолепное зрелище: спешащие в порт суда, громада Везувия с одной стороны, а дальше побережье моря».

