

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н.А. Римского-Корсакова»

Кафедра истории зарубежной музыки

*На правах рукописи*

РУДКО Мария Владимировна

**Оперное творчество Джан Франческо Малипьеро  
и эстетика итальянского театра масок**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
кандидат искусствоведения,  
доцент Н. А. Брагинская

Санкт-Петербург  
2019

## Оглавление

<b>Введение</b>	3
<b>Глава I. Становление оперной эстетики Малипьеро в контексте итальянского искусства первых десятилетий XX века</b>	
1. Композиторы «поколения 1880-х» на фоне культурно-исторических событий 1910–1920-х годов: влияния и искания	16
2. Возрождение комедии дель арте и театральные тенденции итальянского авангарда начала XX века	23
3. Комедия дель арте в итальянской опере на рубеже XIX–XX веков (Р. Леонкавалло, П. Масканьи, Ф. Бузони, Дж. Пуччини)	32
4. Ранние музыкально-сценические опусы Малипьеро: на подступах к маске	51
<b>Глава II. Маски комедии дель арте в операх Малипьеро периода театральных экспериментов (1919–1929)</b>	61
1. «Смерть масок» (1922)	62
2. «Мнимый Арлекин» (1925)	98
<b>Глава III. Маскотворчество в сочинениях Малипьеро зрелого (1941–1955) и позднего (1956–1971) периодов</b>	128
1. «Пленённая Венера» (1955)	130
2. «Дон Джованни» (1962)	155
<b>Заключение</b>	190
<b>Список литературы</b>	194
<b>Приложения:</b>	
I. Таблица музыкально-театральных сочинений Малипьеро	209
II. Перевод статьи Малипьеро «Призыв к истинной комедии»	215
III. Перевод либретто оперы «Мнимый Арлекин»	220
IV. Персонажи итальянской народной комедии: избранная иконография (по книге Малипьеро «Маски комедии дель арте»)	229

## Введение

Среди итальянских музыкантов «поколения 1880-х»<sup>1</sup> Джан Франческо Малипьеро (1882–1973) занимает одно из ведущих мест. По мнению современного английского музыковеда Дж. Уотерхауса, у себя на родине «он был самым оригинальным и изобретательным композитором своего времени» [169, XVII]. Не случайно Л. Даллапиккола назвал Малипьеро «ярчайшей фигурой в музыкальной жизни Италии после смерти Верди» [169, XVIII].

Круг интересов композитора-интеллектуала, одаренного педагога<sup>2</sup>, музыковеда-исследователя, поэта-драматурга и живописца был чрезвычайно широк. Его долгая творческая жизнь отличалась невероятной интенсивностью. Гигантское, разнообразное по жанрам музыкальное наследие Малипьеро представляет бескрайнее поле деятельности для исследователей. Перу композитора принадлежат десятки музыкально-театральных работ, симфонии, произведения концертного жанра, кантатно-ораториальная музыка, камерно-инструментальные и камерно-вокальные сочинения, а также музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам<sup>3</sup>. Несомненно, ведущее место в творчестве итальянского композитора занимает опера. Малипьеро, автор более 30 оперных сочинений (см. Приложение I), явился создателем уникального *музыкально-поэтического театра* (определение Л. В. Кириллиной): незаурядный литературный дар композитора нашёл выражение в многочисленных либретто к собственным музыкально-сценическим опусам. Именно в области музыкального театра Малипьеро, по словам Л. В. Кириллиной, «сумел предложить итальянской

---

<sup>1</sup> Композиторы «поколения 1880-х» (*generazione dell'ottanta*), или «пятёрка великих» (*cinque grandi*), как их называют в итальянской исследовательской литературе, — Джан Франческо Малипьеро (1882–1973), Альфредо Казелла (1883–1947), Отторино Респиги (1879–1936), Ильдебрандо Пиццетти (1880–1968) и Франко Альфано (1875–1954) [см.: 151, 419].

<sup>2</sup> Малипьеро в разное время был профессором композиции и теории музыки двух итальянских консерваторий: Пармской (1921–1924) и Венецианской (1932–1952, с 1939 г. – директор). За 30-летнюю педагогическую деятельность он воспитал целую плеяду представителей итальянского музыкального авангарда второй половины XX в., среди которых такие влиятельные фигуры, как Б. Мадерна (1920–1973) и Л. Ноно (1924–1990).

<sup>3</sup> Полный каталог сочинений Малипьеро приведён в монографии Дж. Уотерхауса [169, 379–387].

музыке XX века <...> такой щедрый выбор потенциальных художественных возможностей, что брошенные им семена поистине дали богатый и порою неожиданный результат» [61, 44]. Наконец, именно в музыкальном театре наиболее полно и ярко раскрылся артистизм многогранной творческой индивидуальности Малипьеро. Оперное творчество Малипьеро невозможно осмыслить вне контекста разнородных влияний, которые он воспринял через синтез итальянской, французской, немецкой музыкальных традиций. В своих художественных исканиях итальянский композитор вступает в контакт с подчас противоположными течениями, такими как романтизм, импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм, но не отождествляется ни с одним из них. Сложный внутренний мир Малипьеро отмечен печатью непредсказуемых перевоплощений, неуловимой сменой стилевых масок.

В начале XX века, в период формирования эстетических взглядов Малипьеро и его профессионального становления, *тема масок* в европейской профессиональной культуре становится очень актуальной. В творчестве мастеров театра представления первой половины минувшего столетия Г. Крэга и Б. Брехта категория маски с характерными для неё элементами (знаками, шифрами) приобретает новые смысловые оттенки и выходит на новый виток развития, что подкрепляется научными достижениями философов и культурологов: как известно, феномен маски в значительной степени повлиял на формирование теории архетипов К. Г. Юнга.

По словам Малипьеро, «маска родилась вместе с человеком, с его способностью думать» [146, 9]. Появившись как элемент обряда в первобытных ритуалах, маска прошла многовековой путь развития сквозь различные театральные традиции (древнегреческая трагедия, комедия дель арте, баварская комедия — на Западе, театры Но и Кабуки — на Востоке), постепенно выходя за рамки народного театра и проникая в профессиональное искусство.

Наиболее полно и многогранно в европейской театральной традиции игровая природа маски раскрылась и, в определённом смысле, оформилась в систему в итальянской *комедии дель арте*. В театроведческой литературе широко

применяются на синонимичной основе и другие названия *commedia dell'arte*: комедия масок, комедия с масками, импровизированная комедия, незаученная комедия, комедия дзанни.

Закономерно, что на волне общеевропейского интереса к феномену маски в первые десятилетия XX века эстетика комедии дель арте переживает новый расцвет, проникая в самые разные искусства: её типажам отдают щедрую дань художники-«мирискусники» и П. Пикассо; театральные экспериментаторы Вс. Мейерхольд, А. Таиров, Е. Вахтангов; композиторы различных школ и стилевых направлений — К. Дебюсси, А. Шёнберг, Р. Штраус.

На итальянской почве ренессанс комедии дель арте совпал с возрождением оперы-*buffa*, наметившимся уже в позднем творчестве Верди и получившим дальнейшее развитие в музыкальном театре Вольфа-Феррари, Луальди, Бузони, Пуччини. Во втором десятилетии XX века с итальянской традицией импровизированной комедии соприкоснулся в своем творчестве и Малипьеро.

Несмотря на значимость личности Малипьеро в панораме итальянского и европейского искусства XX века, его наследие остаётся малоразработанной областью отечественного музыкознания. И хотя специальной литературы с глубоким погружением в тему, заявленную в данной диссертации, в России ещё не было, всё же в разные годы в нашей стране появлялись работы, обращённые к биографии и творчеству итальянского мастера.

Первооткрывателем в изучении «новых итальянцев» стал Б. В. Асафьев, который уже в 1924 году указал на весомость творческой фигуры Малипьеро в европейской музыке начала XX века [33, 2]. Тогда же, в 1920-е годы, фортепианные сочинения итальянского композитора высоко оценивал М. С. Друскин, выделяя в работе «Новая фортепианная музыка» в качестве наиболее удачного произведения Малипьеро сюиту «Проходящие маски» [45, 84]<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> М. С. Друскин изучал ранние фортепианные произведения венецианского мастера; ноты из личного архива М. С. Друскина дополнили фонд фортепианных сочинений Малипьеро в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории.

С конца 1920-х для советских учёных, осваивавших современную итальянскую музыку, наступил вынужденный период молчания, длившийся почти три десятилетия. Научная разработка этой области была возобновлена С. Н. Богоявленским: его базовое исследование «Итальянская музыка первой половины XX века» [23], написанное в 1950-х годах, но изданное значительно позже, включает монографическую главу о Малипьеро, в которой содержатся серьёзные предпосылки для изучения творчества композитора и в наши дни<sup>5</sup>. С. Н. Богоявленский первым прочувствовал сложность и многомерность художественной природы Малипьеро, в большинстве сочинений которого «трудно уловить какой-либо преобладающий комплекс настроений. Нередко наблюдается крайняя субъективистская замкнутость, и наряду с этим — душевная просветлённость; композитор обращается к итальянской природе, но хочет передать и призрачность всего существующего» [21, 243]. В исследовании, освещающем широкую жанровую панораму малипьеровского наследия, С. Н. Богоявленским акцентируются вопросы, связанные с оперными сочинениями композитора. Ленинградский музыковед отмечает, что неповторимость сценических произведений Малипьеро определяется сюжетной непредсказуемостью и смысловой изменчивостью; «он как бы создаёт образы прекрасных *масок* (курсив мой. — *M. P.*), за которыми скрывается лишь тлен, разрушение или жуткий оскал смерти, побеждающей жизнь» [21, 243]. Давая краткий обзор оперного творчества Малипьеро, С. Н. Богоявленский отдельно останавливается на проблемах музыкальной драматургии и литературного стиля либретто; впервые в отечественном музыкознании им осуществляется анализ «Семи канцон», одного из важнейших произведений венецианского мастера 1920-х годов.

В дальнейшем отечественная литература о Малипьеро пополнялась, с одной стороны, краткими справочно-энциклопедическими статьями (М. М. Яковлев [123], Л. О. Акопян [5; 6], А. В. Денисов [40, 166–169; 41, 10–15]), с другой

---

<sup>5</sup> Раздел о Малипьеро из книги С. Н. Богоявленского с небольшими изменениями воспроизведён в издании «Музыка XX века» [22, 484–491] и в учебнике «История зарубежной музыки», вып. 6 [21, 240–260].

стороны, в 1990-е годы начался новый виток в развитии российского малипьероведения, ознаменованный появлением работ Л. В. Кириллиной — книги «Итальянская опера первой половины XX века» [57] и статьи «Музыкально-поэтический театр Джан Франческо Малипьеро» [60; 61]<sup>6</sup>. В этих исследованиях акцентируются вопросы идейно-художественного своеобразия опер композитора, а также затрагивается проблема периодизации. Проследивая эволюцию театрального творчества Малипьеро, автор впервые в отечественном музыкознании даёт описание опер 1920-х («Смерть масок», «Орфей, или Восьмая канцона», «Филомела и Одержимый ею», «Ночной турнир») и 1930-х годов («Легенда о сыне-подкидыше», «Юлий Цезарь»)<sup>7</sup>. В своих трудах Л. В. Кириллина касается темы, получившей развитие в настоящей диссертации, и выделяет понятие *маски* в театральной поэтике Малипьеро в качестве одного из ключевых: в ряду характерных для композитора оперных «тем и топосов» (жизнь и смерть, артист и публика, праздник и трагедия, миф и история) Л. В. Кириллина называет антиномию *маска* и *сущность* [61, 52].

В зарубежном музыкознании уже при жизни Малипьеро видными авторами было написано множество исследований, посвященных его творчеству. Из общих работ назову статьи Г. Гатти, 1923 [131]; А. Прюньера, 1927 [159; 160]; М. Лаброки, 1957 [140]. Последний по времени фундаментальный труд, посвящённый Малипьеро, принадлежит английскому учёному, признанному эксперту современного малипьероведения Дж. Уотерхаусу (Waterhouse) — «Gian Francesco Malipiero. The Life, Times and Music of a Wayward Genius», 1999 [169]<sup>8</sup>. В монографии, ставшей результатом многолетней исследовательской работы и подготовленной рядом трудов [168; 170; 171; 172; 173], даётся полный обзор гигантского наследия Малипьеро и подробно прослеживаются изменения в области его музыкальной стилистики. Особенно ценной книгу делает привлечение большого количества нотных примеров (часто из редких и практически неисполняемых произведений Малипьеро) и богатый справочно-

<sup>6</sup> Деятельности Малипьеро-редактора посвящена одна из недавних статей Л. В. Кириллиной [58].

<sup>7</sup> Опусы 1940–1970 г. автором лишь упоминаются.

<sup>8</sup> «Джан Франческо Малипьеро. Жизнь, время и музыка непредсказуемого гения».

информационный аппарат со ссылками на различные, в том числе и архивные документы.

Из специальной литературы, в которой обсуждается музыкальный театр композитора, можно выделить исследования К. Моссо [153], А. Джентилуччи [132], Р. Дзанетти [175]. В статье К. Моссо разворачивается последовательная панорама музыкально-театральной деятельности композитора, подробно рассматриваются вопросы эволюции его творчества. На основе выстроенной К. Моссо периодизации А. Джентилуччи в своём очерке даёт краткий обзор оперного наследия Малипьеро с беглым анализом ряда его произведений («Семь канцон», «Ночной турнир», «Каприччио Калло», «Представление и праздник Карнавала и Поста», «Метаморфозы Бонавентуры»). В более позднем труде — трёхтомном издании «Итальянская музыка XX века» — Р. Дзанетти исследует оперное наследие Малипьеро в контексте итальянской музыки XX века (от веризма до авангарда второй половины столетия, представленного сочинениями Л. Даллапикколы, Б. Мадерны, Л. Ноно, Л. Берио)<sup>9</sup>.

Ни в специальных работах, посвящённых музыкально-сценическим опусам Малипьеро, ни в обширном труде Уотерхауса тема масок не выделяется в качестве отдельной проблемы. Единственной книгой, в которой затрагивается этот вопрос, является исследование итальянского музыковеда В. Бернардини «Маска и сказка в итальянской опере начала XX века» [126], представляющее собой углубленный экскурс в литературную и театральную поэтику. Особое место отведено здесь опере Малипьеро «Легенда о сыне-подкидыше»: по наблюдению автора, в отличие от других анализируемых в книге произведений («Турандот» Бузони, «Турандот» Пуччини, «Женщина-змея» Казеллы), в «Легенде...» связь с эстетикой комедии дель арте опосредована, и понятие *маски* в ней трактуется условно, выступает в качестве инструмента перевоплощения, образной трансформации.

---

<sup>9</sup> Работа Р. Дзанетти не содержит отдельной главы, посвящённой творчеству Малипьеро. Разные этапы его композиторской деятельности рассредоточены по следующим разделам книги: II. Творчество композиторов «поколения 1880-х» на ранней стадии; XII. Между двумя мировыми войнами; XVII. Во время Второй мировой войны; XXII. В рамках традиции: послевоенные произведения.

В орбиту настоящего диссертационного исследования вовлечены теоретические труды и самогó Малипьеро: книга «Маски комедии дель арте» («*Maschere della commedia dell'arte*», 1969 [146]<sup>10</sup>) и публицистическая статья «Призыв к истинной комедии» («*A plea for true comedy*», 1929 [145]<sup>11</sup>). В монографии «Маски комедии дель арте» венецианский мастер выступил в качестве тонкого знатока итальянской народной комедии, жизнеспособность которой он неоднократно подтверждал на практике в своих операх. Однако проблема влияния эстетики театра масок на оперное наследие Малипьеро ни в зарубежной, ни в отечественной литературе до сих пор не получила должного теоретического осмысления.

**Объектом исследования** в данной диссертации является оперное творчество Малипьеро в многоаспектности его содержания и эволюционной динамике. В качестве **предмета исследования** выступает взаимодействие масочной поэтики Малипьеро с эстетикой итальянской комедии дель арте.

Основу **материала исследования** составили оперы Малипьеро, демонстрирующие различные варианты трактовки *темы масок* на разных этапах его эволюции, «Смерть масок» (1922), «Мнимый Арлекин» (1925), «Пленённая Венера» (1955), «Дон Джованни» (1962), с привлечением других музыкально-сценических работ композитора («Семь канцон», «Орфей, или Восьмая канцона», «Филомела и Одержимый ею», «Каприччио Калло», «Капитан Спавента», «Пантеа», «Маскарад пленённых принцесс») и его современников («Маски» П. Масканы, «Паяцы» Леонкавалло, «Арлекин» и «Турандот» Ф. Бузони, «Джанни Скикки» Пуччини).

**Цель работы** — выявить зоны соприкосновения оперного творчества Малипьеро с итальянской комедией дель арте и исследовать процесс

---

<sup>10</sup> Выражаю благодарность профессору Джованни Морелли, сотруднику венецианского Фонда Джорджио Чини (Fondazione Giorgio Cini), любезно отозвавшемуся на мою просьбу и приславшему копию книги Малипьеро «Маски комедии дель арте», а также монографию В. Бернардини «Маска и сказка в итальянской опере начала XX века».

<sup>11</sup> Перевод статьи см. в Приложении II. В отечественной исследовательской литературе статья Малипьеро впервые упоминается В. Варунцем (в пер. Варунца «Предлог для истинной комедии») [26, 38].

художественного преобразования компонентов национальной театральной традиции в музыкальной поэтике Малипьеро.

**Задачи работы:**

- изучить предпосылки обращения Малипьеро к теме масок в контексте возрождения интереса к комедии дель арте в европейской культуре начала XX века;
- выделить феномен *маски* в соотношении с традицией комедии дель арте в музыкально-поэтическом театре венецианского мастера;
- рассмотреть оперное наследие композитора в рамках общей периодизации его творчества;
- проанализировать сюжеттику и музыкальную стилистику опер Малипьеро «Смерть масок», «Мнимый Арлекин», «Пленённая Венера», «Дон Джованни», а также других его работ с точки зрения преломления канонов комедии дель арте;
- проследить эволюцию масочной эстетики композитора;
- установить принципиальные отличия метода Малипьеро в трактовке элементов комедии дель арте в сопоставлении с творческими достижениями его современников.

**Методы исследования.** Принципы анализа, использованные в диссертации, выстраиваются на взаимодействии музыковедческого и театроведческого аспектов. Подобный ракурс позволяет осознать центральную проблему настоящей работы комплексно, с применением системного метода исследования, сочетающего исторический, культурологический, эстетический, литературоведческий источниковедческий и музыкально-теоретический подходы к рассматриваемому явлению.

**Методологическую основу исследования** составила отечественная музыковедческая литература по истории и теории оперы (труды М. С. Друскина [44], С. Н. Богоявленского [23], Л. Г. Данько [37], Л. В. Кириллиной [57, 59, 62, 63], Е. А. Ручьевской [101], П. В. Луцкера и И. П. Сусидко [75, 76], А. К. Кенигсберг [56], Т. С. Крунтяевой [67], М. Л. Мугинштейна [87] и др.). Тема

диссертации потребовала привлечения зарубежных исследований, рассматривающих взаимосвязи комедии дель арте с музыкальными жанрами и её влияние на профессиональную музыкальную культуру (А. MacNeil «Commedia dell'arte» [144], N. Pirotta «Commedia dell'arte and Opera» [156]), а также театроведческих трудов о комедии дель арте — классических (К. М. Миклашевский «La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий» [79], А. К. Дживелегов «Итальянская народная комедия. Искусство итальянского Возрождения» [42], «Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte» [43]) и современных (М. М. Молодцова «Комедия дель арте. История и современная судьба» [83]<sup>12</sup>, М. К. Пезенти «Комедия дель арте и жанр интермедии в русском любительском театре XVIII века» [92], М. Феррацци «Комедия дель арте и её исполнители при дворе Анны Иоанновны» [117]<sup>13</sup>).

Изучение сложного художественного мира произведений Малипьеро обусловило включение в исследовательский аппарат специальной терминологии из области театроведения; речь идет о понятиях *маскотворчество* и *новая маска*. Маскотворчество — термин, часто применяемый в современной театроведческой литературе (см. работы М. М. Молодцовой [83], С. Г. Сбоевой [103]) и постепенно входящий в музыковедческую практику (см. исследование А. Л. Хохловой [119]). В театроведении значение термина «маскотворчество» трактуется достаточно широко и используется для обозначения «постоянной черты комедии дель арте, одной из её самых устойчивых традиций и, может быть, главного из её универсальных качеств» [83, б]. Маскотворчество — живой, непрерывный и бесконечный процесс, обусловленный важнейшей особенностью жанра итальянской народной комедии, её импровизационностью.

---

<sup>12</sup> Проблемы, связанные с образами и эстетикой комедии дель арте, получают подробное освещение и в статьях М. М. Молодцовой «Итальянский театр» [81], «Актёры комедии дель арте о своём искусстве (в XVI–XVII веках)» [82], «У истоков профессионального театра Италии. Праздники и спектакли» [85], а также в её диссертации «Неаполитанский диалектный театр и драматургия Сальваторе Ди Джакомо» [84].

<sup>13</sup> Мария Кьяра Пезенти — профессор кафедры славистики университета в Бергамо. Мариалуиза Феррацци — профессор, заведующая кафедрой русского языка и литературы Падуанского университета. Сердечно благодарю М. Феррацци за консультативную помощь.

В настоящей диссертации маскотворчество Малипьеро рассматривается как процесс разнообразных вариаций на тему масок, предполагающий особую форму диалога с традицией, в ходе которого осуществляется не просто обыгрывание базовой модели, а её семантическое переосмысление. Можно с уверенностью утверждать, что, развивая итальянскую народную масочность, Малипьеро приближается к *новой маске* (термин Р. К. Шуттинга [120, 142]), родившейся на рубеже XIX–XX веков в творчестве драматургов-реформаторов и осмысленной теоретиками сценического искусства. Как отмечает Р. К. Шуттинг, *новая маска* отличается от традиционной «именно тем, что, не будучи самостоятельной цельностью, она указывает, намекает на нечто, за ней скрытое» [120, 143].

Среди других ключевых терминов работы — введенные автором дефиниции, характеризующие природу масок Малипьеро в зависимости от степени контакта с «дельартовским» архетипом: маски *подлинные* (с почти цитатным сохранением родовых признаков), маски *подразумеваемые* (с завуалированными чертами исходных типов), а также *сверхмаски* (устойчивые в творчестве композитора образы-топосы философского значения); данный термин вводится по аналогии с понятием «сверхмарионетки» Г. Крэга [68, 227].

**Научая новизна** работы заключается в следующем.

- Диссертация является одним из первых опытов изучения влияния традиций комедии дель арте на музыкальный театр Малипьеро.
- Автор рассматривает оперное наследие композитора в контексте европейской культуры 1910–1960-х годов и предлагает новый взгляд на периодизацию его творчества.
- Впервые детально исследуется музыкальный язык и стиль этапных опер Малипьеро, ставших своеобразными вариациями на тему масок — «Смерть масок», «Мнимый Арлекин», «Пленённая Венера», «Дон Джованни».
- Художественный феномен малоизвестной оперы Малипьеро «Дон Джованни», представленной в диссертации в качестве примера позднего маскотворчества композитора, трактуется как результат взаимодействия романской и русской традиций.

- Впервые осуществлены русские переводы текстов либретто ряда опер Малипьеро.

- Идентифицированы источники литературного цитирования в ряде либретто Малипьеро, связанные с образцами итальянской поэзии XIII–XVIII веков.

- В отечественный научный обиход вводятся новые материалы, обогащающие научные представления об одном из значительных итальянских композиторов XX века.

### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Становление оперной эстетики Малипьеро происходило на фоне подъёма интереса к итальянской комедии дель арте в искусстве первых десятилетий XX века и возрождения жанра оперы-buffa.

2. Музыкально-театральное наследие композитора подчиняется общей эволюции его творчества, которая в настоящей диссертации рассматривается сквозь призму пяти периодов: I. ранний (до 1919), II. экспериментальный (1919–1929), III. средний, или переходный (1930–1940), IV. зрелый (1941–1955), V. поздний (1956–1971).

3. Традиции национального театра масок в трактовке Малипьеро получают новое, оригинальное воплощение, развиваясь в двух основных направлениях: условно-игровом и мистико-символическом.

4. Процесс маскотворчества Малипьеро проходит через несколько фаз развития: от *подлинных* и *подразумеваемых* масок в операх, относящихся к 1919–1929 годам («Смерть масок», «Мнимый Арлекин», «Орфей, или Восьмая канцона», триптих «Три комедии Гольдони») — к *новой масочности* в поздних сочинениях («Пленённая Венера», «Дон Джованни»).

5. Маскотворчество композитора вызревает на комедийной почве, но в процессе сложной эволюции нередко модулирует в качественно иную эстетику, воссоздающую картину мира уже не при помощи метода неоклассической игры, а сквозь призму постромантической драмы или экспрессионистической трагедии.

**Теоретическая значимость** диссертационной работы обусловлена введением в научный обиход новых материалов и новых ракурсов исследования

творчества Малипьеро, что позволило расширить научные представления об оперном театре и музыкальной поэтике крупного композитора, оказавшего значительное влияние на развитие итальянской музыкальной культуры XX века. Выводы, сформулированные в диссертации, раскрывают возможности для дальнейшего изучения обширного творчества Малипьеро — с углублением в музыкально-театральную проблематику или с разработкой иных жанровых сфер, от симфоний и концертов до ораторий и камерно-вокальных миниатюр.

**Практическая значимость.** Материалы настоящей работы могут быть использованы в учебном процессе высших образовательных учреждений культуры и искусства — в курсах истории зарубежной музыки, истории оперы, оперной драматургии, анализа музыкальных произведений. Также работа может оказаться полезной практикам музыкального и драматического театра: режиссёрам-постановщикам, певцам, актёрам, сценаристам.

**Апробация полученных результатов.** Основные положения диссертации опубликованы в восьми статьях общим объемом 3,71 п. л., а также представлены в докладах на международных научных конференциях («Фоносфера — Человек — Сообщество», Москва, 2008; «Современное музыкальное образование–2008», Санкт-Петербург, 2008). Материалы исследования использовались автором при чтении отдельных лекций в курсе истории зарубежной музыки для студентов дирижерско-композиторского и музыковедческого факультетов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, рекомендована к защите «\_\_» декабря 2018 года (протокол № \_\_).

Диссертация содержит три главы, обрамлённые введением и заключением. В **Первой главе** рассматриваются культурно-исторические предпосылки, которые обусловили появление и развитие темы масок в наследии Малипьеро. Здесь детально обсуждается музыкально-театральный фон важнейшего в контексте творческой эволюции композитора десятилетия — 1919–1929 — времени, которое автором работы обозначается как период театральных экспериментов.

Во **Второй** главе многосторонне представлено маскотворчество Малипьеро экспериментального периода. *Первый раздел* главы посвящён детальному анализу особенностей либретто, драматургии, композиции и музыкального языка оперы «Смерть масок» — первого сочинения Малипьеро, действующими лицами которого являются типичные маски комедии дель арте. В центре *второго раздела* главы оказывается «Мнимый Арлекин», где традиция итальянского народного театра развивается в рамках «комедии чувств».

Философско-эстетические концепции оперного наследия Малипьеро зрелого и позднего периодов освещаются в **Третьей** главе. После 12 лет своеобразного отречения от новаторских приёмов маскотворчества экспериментального периода, композитор вновь обращается к теме масок, однако трактует её совершенно иначе. *Первый раздел* главы демонстрирует новый подход Малипьеро к образам и эстетике комедии дель арте на примере мистико-символической оперы «Пленённая Венера», итога и кульминации зрелого этапа, где вместо традиционных масок действуют трансформированные персонажи итальянской народной комедии. Во *втором разделе* главы с позиции позднего творчества Малипьеро рассматривается опера «Дон Джованни», в которой достигают апогея представленные в различных модификациях образы «новой масочности».

**Заключение** содержит ряд выводов, касающихся эволюции темы масок в оперном наследии Малипьеро. Список литературы насчитывает 175 наименований (в том числе, свыше 50 статей и монографий на итальянском, английском и немецком языках). Работа снабжена нотными примерами и включает ряд приложений: I. Таблица музыкально-театральных сочинений Малипьеро; II. Перевод статьи Малипьеро «Призыв к истинной комедии»; III. Перевод либретто оперы «Мнимый Арлекин»; IV. Персонажи итальянской комедии дель арте (избранная иконография из книги Малипьеро «Маски комедии дель арте» [146]).

## Глава I.

### Становление оперной эстетики Малипьеро в контексте итальянского искусства первых десятилетий XX века

#### 1. Композиторы «поколения 1880-х» на фоне культурно-исторических событий 1910–1920-х годов: влияния и искания.

Оперное наследие Малипьеро занимает особое место в пёстрой панораме итальянского музыкального искусства XX века. Становление композитора как оперного мастера пришлось на 1910–1920-е годы — время активных преобразований в национальной культуре, именно поэтому представляется целесообразным детально рассмотреть музыкально-театральный фон этого периода.

В первые десятилетия прошлого столетия на мировой музыкальной арене Италия играла далеко не главную роль; практически «всё новое в западноевропейском искусстве 1910–1930-х годов возникало в Вене, Берлине, Париже» [59, 278]. Но предпринятые итальянскими композиторами того времени попытки серьёзного музыкального обновления стали частью общекультурной модернизации страны. Эти процессы, в свою очередь, были связаны с фундаментальными переменами в экономической и политической жизни Италии периода Первой мировой войны, а также послевоенного времени, ознаменованного переходом «от аграрно-патриархальной системы к новому капитализму на международном уровне» [126, 13].

В начале XX века в итальянской музыке оформились два ведущих авангардных направления: первое получило развитие в творчестве *футуристов*; второе было связано с деятельностью *композиторов «поколения 1880-х»*, к которому относился и Малипьеро. Представители обоих течений выдвигали свои методы и решения по реформированию национальной музыкальной традиции. Начнём с первого.

Футуристическое движение возникло не без влияния историка, философа и идеолога итальянского фашизма Дж. Джентиле. Основные футуристические

принципы, ниспровергавшие установившиеся эстетические законы, изложил в своём манифесте поэт Ф.-Т. Маринетти («Manifesto del Futurismo» — итал., «Manifeste du Futurisme» — франц.)<sup>14</sup>. От имени литераторов П. Буцци, А. Палаццески, К. Говони, А. Соффичи и других представителей итальянской авангардной школы Маринетти заявлял: «Не откуда-нибудь, а из Италии мы бросаем миру этот наш манифест всеопрокидывающего насилия, создавая сегодня “футуризм”, ибо мы жаждем освободить эту страну от гангрены профессоров, археологов, гидов и архивариусов. <...> Мы на крайнем пределе веков!.. К чему оглядываться назад, раз нам нужно высадить таинственные двери невозможного. Время и пространство умерли вчера» [цит. по: 118, 33]. Под хлесткими лозунгами нигилистического отрицания старых канонов и традиций футуристы говорили о построении нового искусства, искусства будущего.

Подхватив инициативу Ф.-Т. Маринетти, принципиально новый взгляд на искусство формулируют художники-футуристы в своих декларациях: «Манифест футуристических живописцев» (У. Боччони, К. Кара, Л. Руссоло, Дж. Северини, Дж. Балла; 1910), «Технический манифест футуристической живописи» (У. Боччони, К. Кара, Л. Руссоло, Дж. Северини, Дж. Балла; 1910), «Технический манифест футуристической скульптуры» (У. Боччони; 1912).

Вслед за литературным и живописным футуризмом, быстро обретшим широкую и скандальную известность, начинает заявлять о себе футуризм музыкальный, ярким представителем которого явился Фр. Б. Прателла (1880–1955)<sup>15</sup>. Важнейшей заслугой Прателлы по праву считается «Манифест музыкантов-футуристов» (1912) с десятью реформаторскими тезисами [цит. по: 59, 279–280].

<sup>14</sup> «Манифест» был опубликован на французском языке парижской газетой «Фигаро» 20 февраля 1909 г. [см.: 150].

<sup>15</sup> В юности Прателла был учеником П. Масканьи, но после 1910 г. стал его яростным противником. Радикальная эстетика Прателлы запечатлена в таких его сочинениях, как «Футуристическая музыка» ор. 30 (1912), «Война» ор. 32 (1913), музыкальная поэма-трагедия на собственный текст «Лётчик Дро» (1914).

1. Нужно воспринимать мелодию как синтез гармонии, считая гармонические определения “мажор”, “минор”, “увеличенный” и “уменьшенный” лады просто частными случаями единого хроматического атонального лада.
2. Рассматривать энгармонизм как великолепное завоевание Футуризма.
3. Разрушить господство танцевального ритма, считая этот ритм частным случаем свободного ритма <...>.
4. Путём слияния гармонии и контрапункта создать полифонию в абсолютном смысле, не использовавшемся до наших дней.
5. Рассматривать музыкальные формы как вытекающие из эмоциональных движений и зависимые от них.
6. Не путать с симфонической формой те привычные традиционные схемы симфонии, которые умерли и похоронены.
7. Считать театральное произведение симфонической формой.
8. Объявить совершенно необходимым условием, чтобы музыкант был автором драматического или поэтического текста для своей музыки <...>.
9. Признать свободный стих единственным средством достигнуть полиритмической свободы.
10. Привнести в музыку все новые проявления природы <...>, передать музыкальную душу многолюдия больших индустриальных предприятий, поездов, трансатлантических кораблей, броненосцев, автомобилей и аэропланов. Прибавить к великим и главным темам музыкального творчества господство машин и победоносное царствие электричества.

Несмотря на декларируемую новизну «Манифеста», в некоторых установках, сформулированных Прателлой, слышны отголоски романтической эпохи: таковы общие положения о композиторе-либреттисте, о трактовке жанра симфонии, о симфонизации оперы и балета, а также более конкретные вопросы, касающиеся изменений в области музыкального языка (метроритмическая свобода, разрушение устоявшихся формообразующих схем, расширение и усложнение традиционной мажорно-минорной системы), — к слову, в XX веке всё это ярко продемонстрировал своим примером Малипьеро.

Основные же постулаты «Манифеста музыкантов-футуристов» апеллировали к сегодняшнему дню. Например, само понятие *единого хроматического лада без выявляющегося тонального центра* созвучно открытиям

А. Шёнберга. Мысль о создании радикально новой, «абсолютной» полифонии, предвосхитила достижения мастеров неоклассицизма — И. Стравинского, П. Хиндемита, — в музыке которых контрапунктическая техника, а также принципы развития и конструирования старинной полифонической формы органично соединяются с новейшими средствами музыкального языка.

Содержание последнего пункта работы Ф. Б. Прателлы находит продолжение в манифесте Л. Руссоло «Искусство шумов» (1913). Будучи изобретателем множества шумовых инструментов, Руссоло изложил собственную концепцию классификации различных шумов. Автор «Искусства шумов» декларирует: «Мы будем забавляться, оркестрируя идеально скрипящие на блоках двери магазинов, гул толпы, различные шумы железнодорожных станций, кузниц, прядилен, типографий, электрических мастерских и подземных железных дорог» [118, 83]. В подтверждение жизнеспособности своей теории в области звукоиндустрии Л. Руссоло создаёт такие музыкальные сочинения, как «Сражение в оазисе» (1913), «Пробуждение города» (1914), «Встреча автомобилей и аэропланов» (1914), которые становятся ранним предвосхищением знаменитых урбанистических пьес композиторов французской группы «Шести», а также представителей русского авангарда 1920-х годов («Пасифик-231», «Регби» А. Онеггера, 1923, 1928; «Завод» А. Мосолова, 1927).

Как известно, в 1918 году виднейшие футуристы (поэты Ф.-Т. Маринетти, Г. д'Аннунцио, композиторы Ф. Б. Прателла, Л. Руссоло и другие) вошли в фашистскую партию Б. Муссолини. Постепенно творческие запасы футуристов иссякали, и, спустя десятилетие, футуризм как культурное направление прекратил своё существование — в конце 1920-х годов Прателла объявил «историческую миссию футуризма в Италии завершённой» [59, 280].

В отличие от радикально настроенных футуристов, «умеренную оппозицию» (Л. В. Кириллина) итальянской музыке XIX века составляли композиторы «поколения 1880-х» — Дж. Фр. Малипьеро, А. Казелла, О. Респиги, И. Пиццетти и Фр. Альфано. С середины второго десятилетия XX века эти композиторы начинают вести активную музыкально-общественную деятельность

и пропагандировать новую итальянскую музыку. Их первый большой концерт международного уровня состоялся 2 февраля 1914 года в Париже, где помимо произведений Казеллы, Малипьеро, Пиццетти, на суд публики были представлены сочинения и других композиторов – ровесников «пятерки великих»: Джааннотто Бастианелли (1883–1927), Винченцо Томмазини (1878–1950), Винченцо Давико (1889–1969). Для пропаганды своих идей накануне Первой мировой войны музыканты «поколения 1880-х» во главе с Казеллой организуют Национальное Музыкальное Общество, под эгидой которого проводились концерты современной итальянской музыки<sup>16</sup>.

Главным объектом критики со стороны музыкантов «поколения 1880-х» стала веристская опера или, как они её обозначали, «*melodramma popolare*». С конца 1900-х годов на страницах журнала «La voce» Казелла, Малипьеро и Пиццетти, «чувствовавшие отвращение к удушающей тирании *melodramma*» [126, 15], подвергали жёсткой оценке сочинения Масканьи, Леонкавалло, а также Пуччини, который в глазах современников выступал как безусловный адепт веризма. Этих композиторов они пренебрежительно называли «*operisti*», себя при этом именуя «*musicisti*»<sup>17</sup>. Новые итальянские музыканты не признавали эстетических установок *melodramma*: нарочито правдоподобное изображение эмоциональных переживаний с преувеличенной экспрессией приводило, на их взгляд, к обеднению оперной драматургии.

На волне критики «*melodramma popolare*» композиторами «поколения 1880-х» с вершин музыкального искусства «сбрасывались» и итальянские оперные мастера XIX века (Беллини, Доницетти), но при этом вовсе не отрицались достижения Верди в области музыкальной драмы.

---

<sup>16</sup> Национальное Музыкальное Общество — Societa Nazionale di Musica (SNM) в 1917 г. преобразуется в Итальянское Общество Современной Музыки — Societa Italiana di Musica Moderna (SIMM, 1917–1919), издававшее журнал «Ars nova». В 1923 г. музыканты «поколения 1880-х» организовали новое объединение Корпорацию Новой Музыки — Corporazione Delle Nuove Musiche (CDNM), которая через пять лет вошла в состав итальянской секции Международного Общества Современной Музыки — International Society for Contemporary Music (ISCM) [см.: 137, 496–497].

<sup>17</sup> Однако к 1913 г. картина несколько изменилась: Пиццетти стал менее критичен по отношению к веризму и Пуччини.

Пытаясь найти рецепты преодоления сложившихся в национальном музыкальном театре стандартов и создать спектакль нового типа, композиторы «поколения 1880-х» обращаются к опыту С. П. Дягилева и его антрепризы «Русские балеты», гастролировавшей в Италии в 1911 году<sup>18</sup>. В результате, в творчестве ярчайших представителей итальянской «пятерки» 1911 год стал, в некотором смысле, поворотным. Именно тогда к музыкальному театру впервые обращается Альфредо Казелла: в 1912–1913 годах он работает над музыкой балета «Монастырь на воде» («Венецианский монастырь»), где открыто пародирует многочисленные клише melodramma (путём подмены, «обыгрывания» традиционных оперных ситуаций и форм инструментальными и танцевально-мимическими средствами). Специально для дягилевской антрепризы свой первый балет-пастиччо «Волшебный магазинчик» (1918) на музыку Россини, а также последовавшую за ним серию «короткометражных» балетов 1920 года<sup>19</sup> написал Отторино Респиги. Как увидим, к балетным экспериментам обратится и Малипьеро.

Активно впитывая продуктивные импульсы извне, композиторы «поколения 1880-х» искали пути выхода из кризисной ситуации и на собственной национальной почве. Начиная с 1915 года в творчестве «пятерки» отчётливо проявляются черты неоклассицизма: они «обращают взоры в далёкое, *здоровое* прошлое» [163, 163], ратуя за возрождение традиций золотого века итальянской инструментальной музыки. Каждый композитор «пятерки» по-своему воспел великое музыкальное наследие своей страны. Яркими музыкальными примерами итальянского инструментального неоклассицизма являются такие сочинения, как оркестровая сюита «Скарлаттиана» А. Казеллы (1926), три сборника оркестровых

---

<sup>18</sup> В 1911 г. труппа Дягилева представила итальянской публике шесть балетов — «Шехеразadu» Римского-Корсакова, «Половецкие пляски» Бородина, «Павильон Армиды» Черепнина, «Клеопатру» Аренского, а также «Сильфиды» на музыку Шопена в оркестровке Лядова, Глазунова, Стравинского, А. С. Танеева и оркестровую версию «Карнавала» Шумана, выполненную Римским-Корсаковым, Лядовым, Глазуновым, Черепниным.

<sup>19</sup> «Русская сказка» (обработки русских народных песен, а также опусов Аренского и Рубинштейна), «Арабские песни» (по произведениям Бородина и Римского-Корсакова), «Индийская фантазия» (аранжировка сочинений Глинки и Римского-Корсакова), «Осень» (на музыку Чайковского).

пьес «Старинные лютневые песни и танцы» О. Респиги (1918, 1923, 1931). Лидирующая позиция в «открывании» прошлого принадлежит Малипьеро, автору оркестровой сюиты «Чимарозиана» (1921), концертов для органа и струнного оркестра (по сонатам Корелли и Скарлатти, 1927), оркестровых обработок мадригалов Монтеверди (1931), балета с музыкой Монтеверди «Праздник в Мантуе» (1936), двух концертов для струнных по произведениям Тартини и Верачини (1939)<sup>20</sup>.

Подлинный интерес к великому музыкальному прошлому Италии раскрылся в музыкально-издательской деятельности Малипьеро — важной составляющей его научно-исследовательской работы, которая началась с обнаружения в 1902 году в венецианской *Biblioteca Marciana* забытых произведений итальянских авторов XVI–XVIII столетий: К. Монтеверди, А. Габриели, Дж. Фрескобальди, Б. Марчелло, Дж. Тартини, Б. Галуппи, Н. Йоммелли и других. В результате с 1919 по 1972 годы под редакцией Малипьеро было опубликовано более ста томов старинной итальянской музыки, в том числе собрания сочинений К. Монтеверди и А. Вивальди<sup>21</sup>. Значительный вклад в возрождение и изучение национального культурного прошлого внесли такие монографии Малипьеро, как «Клаудио Монтеверди» (1929) и «Антонио Вивальди» (1958). Согласно наблюдению Е. Дубравской, «Малипьеро возродил к новой жизни огромный пласт старинной итальянской культуры, охватывающий несколько веков музыкальной истории — с XIII по XVIII вв.» [46, 219].

Для композиторов «пятёрки» одной из важных неоклассических составляющих была григорианика<sup>22</sup>, недаром Малипьеро писал: «Убеждён, что истинное происхождение нашей музыки связано с григорианским хоралом. Погружаясь в григорианику, я шаг за шагом приближался к музыке великих итальянских полифонистов, что неизбежно привело меня к Клаудио Монтеверди»

<sup>20</sup> Ностальгические мотивы встречаются и в позднем творчестве Малипьеро: в оркестровых сюитах «Вивальдиана» (1952) и «Габриелиана» (1971).

<sup>21</sup> С 1926 по 1942 г. вышло в свет полное собрание сочинений Монтеверди в 16 томах, а в период с 1947 по 1972 г. были изданы 530 инструментальных опусов Вивальди.

<sup>22</sup> Ярким примером тому может служить одно из самых оригинальных сочинений О. Респиги — Григорианский концерт для скрипки с оркестром (1921).

[126, 15]. Возрождая григорианский хорал, а также национальную инструментальную традицию, музыканты «поколения 1880-х» не обходят стороной и итальянский музыкальный театр XVII–XVIII веков. Идеальными моделями для спектакля нового типа итальянская «пятёрка», вслед за Ф. Бузони, считала музыкальную драму Монтеверди, а также оперу-buffa в сочетании с комедией дель арте. В статье «Призыв к истинной комедии» Малипьеро подчёркивал, что необходимо «воскресить оперу-buffa» и указывал на то, что «реставрация старой оперы зависит от возрождения *национального комического духа*» [145, 13].

К комедии дель арте в своём творчестве обращались Респиги (в балетопастиччо «Венецианское скерцо, или Хитрости Коломбины», 1920) и Казелла (в «хореографической комедии» «Чаша», 1924; опере «Женщина-змея», 1931). Но наиболее яркое воплощение тема масок комедии дель арте получила в оперном творчестве Малипьеро, который, согласно мнению В. Бернардини, из всех итальянских мастеров первых десятилетий XX века «оказался самым чутким к театральным переменам» [126, 26].

## **2. Возрождение комедии дель арте и театральные тенденции итальянского авангарда начала XX века.**

История происхождения и развития комедии масок отсылает к древнеримским ателланам, средневековым фарсам, мистериям и карнавальным празднествам. Как целостное явление народного (площадного) театра комедия дель арте сложилась к началу XVI века и просуществовала до конца XVIII столетия.

Уже на ранней стадии бытования итальянская народная комедия демонстрирует тесный контакт с профессиональным искусством. Так, Н. Пиротта указывает, что в начале XVI века в роли комедиантов, разыгрывавших балаганные представления с музыкальными номерами, нередко выступали профессиональные исполнители — органисты собора св. Марка Дж. Армоньо, А. Падовано, Дж. Парабоско [см.: 156, 307]. Во второй половине XVI века комедия дель арте во

многим повлияла на появление в Италии такого музыкального жанра, как мадригальная комедия, а спустя полтора столетия послужила базой для возникновения оперы-buffa, в которой следы комедии с масками обнаруживаются и на уровне сюжетики, и в типах персонажей, и в музыкальной стилистике с характерной опорой на жанрово-бытовой тематизм<sup>23</sup>.

В век романтизма, ознаменованный расцветом лирико-психологической оперы и симфонизированной музыкальной драмы, игровая традиция комедии дель арте была вытеснена на периферию художественной жизни, чтобы на рубеже XIX–XX столетий обрести новое дыхание.

Ренессанс итальянской комедии масок начался во французской культуре, признаки игровой эстетики вызревали там уже с 1870-х годов. Типажи комедии с масками наиболее ярко воплотились в лирике П. Верлена (стихотворения «Пантомима», «Куклы», «Коломбина» из поэтического сборника «Галантные празднества», 1869; «Пьеро» из книги «Параллельно», 1889; «Клоун» и «Пьеро» из цикла сонетов «Когда-то и недавно», 1889). Верленовская поэзия вдохновила К. Дебюсси, прежде всего в его импрессионистском вокальном цикле «Галантные празднества» (1904), впрочем, в своём творчестве к эстетике комедии дель арте композитор обращался не раз: например, её сюжетные мотивы использованы в балете «Ящик с игрушками» (1913), который поначалу предполагал марионеточное исполнение<sup>24</sup>.

Образы комедии дель арте нашли отражение в живописи П. Сезанна («Пьеро и Арлекин», 1888), вслед за которым, спустя три десятилетия, эту тему развил в своих картинах П. Пикассо («Арлекин», 1915; «Арлекин с гитарой», 1917; «Пьеро», 1918; «Полишинель с гитарой перед занавесом», 1919; «Сидящий Арлекин», 1923; «Поль в костюме Арлекина», 1924; «Поль в костюме Пьеро»,

<sup>23</sup> В музыкальной практике XVIII в. встречались примеры оперных арлекинад, когда в рамках оперного спектакля включалось представление комедии дель арте, таковы II акт *dramma comico per musica* Б. Галуппи «Аркадия в Бренте» (1749, либр. К. Гольдони) и IV действие трагикомической драмы А. Сальери «Аксур, царь Ормуза, или Тарар» (1788, либр. Л. да Понте) [см.: 87, 208–209].

<sup>24</sup> Также композитор хотел воссоздать маскарадную атмосферу XVIII в. в балете «Маски и бергамаски» и в опере-балете «Галантные празднества», но, как известно, оба эти замысла остались неосуществлёнными.

1924). А в 1918 году настоящую сенсацию во французской культуре произвёл манифест Ж. Кокто, содержание которого хоть и не связано с комедией дель арте, но название симптоматично — «Петух и Арлекин».

Другим важным ареалом, интенсивно культивировавшим в означенное время «дельартовскую» поэтику, стала Россия; не случайно сами итальянские исследователи, в частности, Ф. Тавиани, констатируют: «... миф о комедии дель арте в XX веке имел русское происхождение» [83, 190]. Арлекинады нашли тонкое воплощение в живописи художников-«мирискусников»: А. Бенуа («Маскарад при Людовике XIV», 1898; «Итальянская комедия. Нескромный Полишинель», 1906), К. Сомова («Осмеянный поцелуй», 1908; «Арлекин и дама», 1921), Н. Ульянова («Мейерхольд в костюме Пьеро», 1908), З. Серебряковой («Автопортрет в костюме Пьеро», 1911), Н. Гончаровой («Ужин в масках», 1912; «Собственный автопортрет и портрет М. Ларионова в маскарадных костюмах», 1913), Н. Чернова-Краузе («Арлекинада», 1914), В. Шухаева и А. Яковлева («Арлекин и Пьеро», 1914).

Многогранно и многопланово эстетика комедии дель арте проявилась на отечественной театральной сцене в спектаклях А. Таирова («Покрывало Пьеретты», 1916), Е. Вахтангова («Принцесса Турандот», 1922) и Вс. Мейерхольда, который с 1913 года начал издавать журнал Доктора Дапертутто «Любовь к трём апельсинам». Поставив «Балаганчик» А. Блока (1906) и «Шарф Колумбины» А. Шницлера (1910), Мейерхольд продолжил развивать «идеи ретеатрализации театра, возвращения его к игровой природе» [32, 14] и к середине 1910-х годов пришёл к осмыслению нового жанра — драматической пантомимы. В это время режиссёр ставит целый ряд пантомим «с лацци, типичными для комедии масок: затрещинами, падением на пол, ползанием, влезанием на эстраду и даже ... мимическим вырыванием зубов» («Уличные фокусники», «Арлекин — ходатай свадеб», «История о паже, верном своему господину, и о других событиях, достойных быть представлениями», «Две Смеральдины и Панталон», «Арлекин — продавец палочных ударов», «Три апельсина», «Трагедия о Гамлете, принце датском», «Астрологическая труба, или

До чего может довести любовь к мэтру сцены», «Жмурки», «Две корзины, или Неизвестно, кто кого провёл») [см.: 105, 104–105].

Маски комедии дель арте проникли и в отечественный музыкальный театр, где наряду с ныне забытыми балетами «Арлекинад» Р. Дриго (1900) и «Пьеро и маски» Б. Асафьева (1914), появились непревзойдённые шедевры, правда, написанные за пределами России — «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева (1919) и «Пульчинелла» И. Стравинского (1920).

Разностилевые примеры претворения традиций итальянского народного театра представлены также в австро-германской музыке начала XX века: от экспрессионистских «мелодрам» «Лунный Пьеро» (1912) А. Шёнберга — до неоклассических опер Р. Штрауса («Ариадна на Наксосе», 1912) и Ф. Бузони («Арлекин», 1916; «Турандот», 1917), чьё творчество принадлежит как итальянской, так и немецкой культуре.

Завоевания собственно итальянских композиторов — старших современников и ровесников Малипьеро, экстраполировавших сюжетные и композиционно-драматургические принципы комедии масок на музыкальный театр, будут детально обсуждаться в следующем параграфе. А до этого стоит рассмотреть тенденции, характерные для авангардного театра Италии 1910–1920-х годов, в котором отзвуки традиционной масочности переплелись с новыми средствами преодоления реальности.

Развитие передового итальянского театра шло в то время по двум параллельным направлениям, в зарубежной исследовательской литературе получившим названия — «синтетический театр» и «театр гротеска» [126, 33]. Отправными точками для обеих траекторий стали новаторские принципы театра представления, пропагандировавшиеся в начале XX века Ф. Бузони — как на практике, так в теории. Игровая концепция, положения которой наметились в изданном в 1907 году «Очерке новой музыкальной эстетики», была тщательно разработана Бузони в многочисленных статьях и эссе<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Написанные Бузони в разные годы статьи вошли в итоговый сборник «О единстве музыки» («Von der Einheit der Musik», 1922).

В своих театральных работах итальянский композитор дискутирует с Вагнером и его теорией музыкальной драмы, заявляя, что «выбор сюжета для оперы должен быть ограничен: либо сказка, либо комедия дель арте» [цит. по: 49, 8]. Согласно идеям Бузони, «сценическое действие должно подчиняться “магии зеркала”, происходить в зазеркалье, в условиях, когда разыгрываемая реальность деформирована и максимально удалена от психологического наполнения» [цит. по: 126, 30–31]. Свой эстетический идеал мастер выразил в понятии «Serenitas» — «ясное / без рефлексии / восприятие мира и соответствующее этому восприятию здоровое гармоническое искусство» [49, 8].

Основные положения игровой концепции, обозначенные Бузони, получили разнообразное воплощение в итальянском театре первых десятилетий XX века. Средствами отстранения от реальности, эмоциональности и натуралистичности авангардными драматургами были избраны куклы (марионетки), механические аппараты и маски.

*Куклы и механические аппараты* — символы новой цивилизации — оказались более близки футуристам в условиях «синтетического театра», «продукцией» которого были тотально деперсонализованные «визуальные представления», осуществляемые лишь светотехническими и кукольно-механическими средствами без привлечения актёрской игры. Главные положения эстетики «синтетического театра» изложены в работах Маринетти «Электрические куклы» (1909), Прамполини «Футуристическая сценография и хореография» (1915), а также в «Манифесте синтетического театра» Прателлы (1915).

Среди нашумевших светомузыкальных постановок следует выделить две: «Огненный барабан» — коллективный проект Ф.-Т. Маринетти, Фр. Б. Прателлы и Л. Руссола (Пиза, 1922) и «Фейерверк» на музыку И. Стравинского (Рим, 1917)<sup>26</sup>. Так описывает светотехническое представление «Фейерверка» С. Л. Григорьев: «Оформление состояло из различных фигур — всевозможных

---

<sup>26</sup> Сценография «Огненного барабана» и «Фейерверка» была разработана С. Дягилевым вместе с художниками-футуристами Ф. Деперо и Дж. Баллой.

кубов и конусов, сделанных из прозрачного материала; эти фигуры освещались изнутри в соответствии с очень сложным замыслом, который принадлежал Дягилеву» [110, 171]. Замечу, что с футуристами сотрудничал и Малипьеро: его балеты «Дикари» и «Воображаемый Восток» были поставлены в цвето-световом оформлении художника А. Риччиарди в Риме.

С *масками* был связан другой путь развития театрального итальянского авангарда первых десятилетий XX века — «театр гротеска». Тема масок стала актуальной для творчества таких драматургов, как Л. Кьярелли, Э. Кавакиолли, А. Казелла, Р. ди Сан Секондо, М. Бонтемелли, Л. Пиранделло. Главой этого направления по праву считается Луиджи Кьярелли — автор «гротеска в трёх действиях» с символическим названием «Маска и лицо» (1916). Образный строй пьесы Кьярелли определяют эстетические признаки, ставшие основополагающими для «театра гротеска» в целом и повлиявшие впоследствии на творчество Малипьеро — абстрактный характер, трагическая ирония с оттенком экзистенциальности, лишь видимость комичности (что заставляет вспомнить «Семь канцон», «Ночной турнир» и другие сочинения композитора), а также трактовка масок в жесточайшем ключе: за маской часто скрывается злое начало, несущее боль и страдание (таков, например, палач-Орфей из оперы Малипьеро «Смерть масок»).

Работы драматургов «гротескового» направления изобилуют игровыми приёмами, каждый раз авторы демонстрируют неповторимые композиционно-драматургические решения. Так, Энрико Кавакиолли в пьесу «Райская птица» (1919) вводит Рассказчика, по утверждению самого Кавакиолли, фигуру «отвлечённую, нереальную, философскую» [126, 34], управляющую актёрами спектакля подобно кукловоду (схожую роль сыграет Импресарио в «Смерти масок» Малипьеро). Иногда под маской скрывается мистическая сущность, такова, например, пьеса драматурга Альберто Казеллы «Смерть на каникулах» (1924), в которой таинственный Ангел смерти, принявший человеческий облик, ищет ответы на вопросы: каково это, быть человеком, и почему люди боятся смерти?

Интересные драматургические модели предложены в работах «Марионетки — какая страсть!» (1918) Россо ди Сан Секондо и «Северо-западный забор» (1919) Массимо Бонтемпелли. Согласно авторским замыслам, действующие лица пьес распределяются на два лагеря — марионетки и маски (попутно заметим, что редким образцом такого рода соседства служат «Орфеиды» Малипьеро, где в числе персонажей представлены и маски, и марионетки: подлинные куклы Агриппина и палач, а также *изображающий* марионетку Нерон в исполнении актёра, к конечностям которого привязаны нити). В «Северо-западном заборе» Бонтемпелли марионетки выступают в роли слабых, бесправных жертв, ощущающих свою никчёмность, но ничего при этом не предпринимающих. Маски, наоборот, выглядят самодостаточными и осознающими собственный приоритет, о чём можно судить по диалогу Коломбины и Наполеона [цит. по: 126, 35–36]<sup>27</sup>.

Коломбина: *Если правду сказать, то я считаю себя намного симпатичнее людей-марионеток.*

Наполеон: *И я: мы более серьёзные люди.*

Коломбина: *Но ведь и марионетки тоже люди.*

Наполеон: *А чем тогда мы отличаемся?*

Коломбина: *Мы — истинные.*

Примером марионеточной искусственности и «несостоятельности» является также стихотворение-сценка «Диалог марионеток» С. Кораццини (пер. С. Шервинского) [цит. по: 54, 46].

– *О, моя маленькая королева,  
Сжальтесь, я так продрог!  
Король давно поживает  
И не услышит сквозь сон  
Моих канцон. Так дозвоьте ж  
Подняться к вам на балкон!  
– Оставьте, мой друг любезный,  
Опасную вашу затею:  
Балкон из папье-маше!  
Ужели хотите, чтоб я себе  
Сломала шею?  
– О, пожалуйста, распустите  
Золотые длинные косы!<sup>28</sup>*

<sup>27</sup> Здесь и далее все переводы, за исключением особо оговорённых случаев, выполнены автором настоящей диссертации.

<sup>28</sup> Не исключено, что здесь подразумевается аллюзия на сцену «поцелуя волос» из «Пеллеаса и Мелизанды» Метерлинка – Дебюсси.

– *Что вы, поэт, говорите?*  
*Не видите разве, что косы мои —*  
*Из пакли?*  
 – *О, простите меня!*  
 – *Вот так?*  
 – *Вот так...*  
*Королева, я жду ответа...*  
*Я умру...*  
 – *Что же погубит поэта?*  
*Смотрите на вещи проще.*  
 – *Ваша ирония неуместна...*  
 – *Ирония?*  
 – *О, как вы быстро забыли*  
*Нашу последнюю встречу*  
*В картонной роще!*  
 – *И, правда, мой друг прелестный...*  
*Вы уходите? Как мне тяжело!*  
*Я даже не плачу. Ну что я*  
*Могу поделатъ с собою,*  
*Когда не сердечко в груди у меня —*  
*Деревяшка?<sup>29</sup>*

В «метафизической басне» Бонтемпелли «Последняя Ева» (1922) автором выводится интересная формула: «Если марионетка — это *мнимый человек*, то мнимый *мнимый человек* — есть человек истинный, исключительный» [126, 36].

Сложные драматургические сплетения, многозначная игра смыслов, и, в тоже время, господство абсурда отличают литературное творчество Л. Пиранделло, ведущего итальянского писателя и драматурга конца XIX – первых десятилетий XX века<sup>30</sup>, философско-психологическая проблематика произведений которого оказалась наиболее созвучной музыкально-поэтическому театру Малипьеро. Известно, что писателя и композитора связывала тесная дружба, начавшаяся в марте 1932 года, в период их совместной работы над созданием либретто к опере Малипьеро «Легенда о сыне-подкидыше» (1933). Горькая, пессимистическая ирония, возникающая от осознания фальшивости происходящего, составляет главный модус мироощущения обоих художников. В пьесе Пиранделло «Это так (если вам так кажется)» (1917) главная героиня, не способная к полноценному самовыражению, вынуждена играть роли дочери своей

<sup>29</sup> Очевидная переключка с сюжетными мотивами балета Бартока «Деревянный принц» (1916).

<sup>30</sup> Луиджи Пиранделло (1867–1936), лауреат Нобелевской премии по литературе — «За творческую смелость и изобретательность в возрождении драматургического и сценического искусства» (1934).

матери и жены своего мужа. Её трагедия заключается в том, что столкновение двух иллюзий ведёт к раздвоению личности, воплощению чужих представлений, к осознанию себя «ничем».

Пиранделло активно пользуется приёмом обезличивания — герои его сочинений «живут не своей жизнью», как правило, они вынуждены играть не свойственные им роли, носить маски. Пьеса Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1921) ставит вопрос «что есть реальность?», и, в результате, не даёт на него ответа. Сюжет спектакля уникален. Готовится к постановке пьеса Пиранделло. Из пустого зрительного зала, появляются шесть «персонажей», заявляющих, что следовало бы рассказать их историю. «Персонажи» распределяются между актёрами как «роли», «маски». По ходу действия персонажи, всё более недовольные игрой актёров, постепенно переходят на сцену, где играют свою собственную драму с жестоким, трагическим концом. Таким образом, они выбираются из вымысла в реальность, или, наоборот, их «вымысел» вытесняет «реальную» сцену — директора, актёров и всех прочих.

Бесконечные блуждания сознания в лабиринтах полуреальности (или «недореальности») находят отражение в пьесе Пиранделло «Генрих IV» (1922). Герой, сойдя с ума, выстраивает вокруг себя иллюзорный мир. Но, даже излечившись от сумасшествия, он вынужден до конца дней притворяться больным, так как обстоятельства препятствуют его возвращению в мир реальный.

Вслед за Пиранделло, в своих операх Малипьеро, пользуясь приёмами гротеска, изображает жизнь как грустную буффонаду. Композитора, как и его коллегу-драматурга, «привлекала проблема противоречия между видимостью (“маской”) и сущностью (“лицом”) человека, а также и уподобление людей марионеткам, лишённым всякой индивидуальности» [31, 567]. Маски стали неотъемлемой частью музыкального театра Малипьеро. Его маскотворчество явилось важной страницей в истории общеевропейского всплеска масочной темы в проекции на переосмысленную эстетику комедии дель арте.

### **3. Комедия дель арте в итальянской опере на рубеже XIX–XX веков (Р. Леонкавалло, П. Масканьи, Ф. Бузони, Дж. Пуччини).**

На рубеже XIX–XX веков к теме масок обращаются самые разные итальянские композиторы, музыкально-театральные сочинения которых складываются в пёструю жанрово-стилевую мозаику: от веристской трагедии Р. Леонкавалло («Паяцы», 1892) до «лирико-игровой комедии» П. Масканьи («Маски», 1900) и неоклассических комических опусов Ф. Бузони («театральное каприччио» «Арлекин», 1916; «китайская сказка» «Турандот», 1917).

Подъем интереса к комедии дель арте в итальянском музыкальном театре тех лет сопутствовал процессу возрождения оперы-buffa. Мощным импульсом на этом пути стал «Фальстаф» Верди (1893), произведение, которое В. П. Варунц назвал «пророческим шагом» мастера, ещё во время сочинения «Отелло» призывавшего: «Вернёмся к прошлому» [26, 33]. В ближайшие годы на волне критики веризма появляются произведения, реконструирующие драматургические принципы и подлинное *vigore* итальянской буффонной традиции. Разработке комического жанра посвящает свою деятельность в музыкальном театре Э. Вольф-Феррари («Золушка», 1900; «Любопытные женщины», 1903; «Четыре самодура», 1906; «Любовь-целительница», 1913 и др.), своё прочтение традиции предлагает А. Луальди («Бесчинства Арлекина», 1917). Блестящий образец симфонизированной оперы-buffa создаёт Дж. Пуччини в «Джанни Скикки» (1918).

Как ни парадоксально, «самая ранняя в истории итальянской оперы стилизация национальной комедии масок» [56, 23] осуществляется в недрах веристской эстетики — в опере Р. Леонкавалло «Паяцы». Включение композитором-либреттистом «комедии с масками» в кровавую драму оттеняет конфликт: сюжетная линия, в основе которой лежит типичный мелодраматический «любовный треугольник», параллельно проводится на двух уровнях — в реальной жизненной ситуации (по канонам эстетики театра переживания) и в разыгрываемом на сцене спектакле (в рамках эстетики театра

представления). В финале оперы происходит наложение этих двух сюжетно-смысловых пластов, трагическая кульминация получает амбивалентное звучание.

Исследовательская литература, посвящённая «Паяцам», скромна. Почти всеми авторами акцентируются вопросы, связанные с веристской эстетикой, драматургией и музыкальной стилистикой, а игровой феномен комедии дель арте практически игнорируется (см. труды М. Джирарди [135], Г. Торадзе [115], О. Левашевой [69], А. Сокольской [106]). Единственной работой, внимание которой направлено на взаимодействие веристской эстетики с эстетикой комедии дель арте, является статья американского музыковеда Л. Басини «Маски, менуэты и убийство: образы Италии в “Паяцах” Р. Леонкавалло» (2008) [125]<sup>31</sup>.

Анализируя оперу, Л. Басини выбирает необычный ракурс, при котором на первый план выходит скрытая за веристскими кулисами комедия дель арте. Примечательно то, что исследователь, давая характеристику действующим лицам сочинения Леонкавалло, особое место уделяет не фигуре главного героя — Канио, а его театральному амплу — Паяцу.

Как отмечает в своей книге «*Maschere della commedia dell'arte*» Малипьеро, Паяц «имеет много общего с Педролоино и Пеппе-Наппа — каждый из которых представляет собой типаж глупого, толстого, неуклюжего клоуна в белом балахонистом костюме с белой маской или забеленным, словно усыпанным мукой лицом» [146, 25]. В немалой степени характер персонажа связан также с этимологическим смыслом самого имени «Паяц», происходящего от итальянского слова «*paglia*» («солома»), из чего следует, что эта маска напоминает не что иное, как соломенное пугало или тюфяк.

Однако Леонкавалло переосмысливает традиционную трактовку и по-своему интерпретирует героя комедии дель арте: лишив его архетипической нарочитой примитивности, композитор создаёт сложный собирательный образ, объединяющий в себе две ипостаси, две маски — Пульчинеллу и Пьеро. Эти персонажи, несмотря на исключительное внешнее сходство, являются

---

<sup>31</sup> Выражаю благодарность Лауре Басини, доценту кафедры истории музыки Калифорнийского Университета в Сакраменто, любезно предоставившую мне копию статьи.

совершенными антиподами. Как известно, Пульчинелла — чисто комический персонаж, родиной которого считается юг Италии, по словам Л. Басини, «слаборазвитая, социально проблемная зона со своими “крестьянскими” законами, выходящими за пределы европейской цивилизованности» [125, 52]. Пьеро, напротив, вошёл в историю как герой романтического типа, одинокий и страдающий представитель французской богемы [125, 46]. Именно такое сочетание итальянского и французского, простонародно-грубоватого и утончённо-рафинированного, а главное, комического и трагического рождает неоднозначный образ Паяца-Канио, одновременно переживающего драму измены на импровизированных подмостках и в действительности.

Собственно разыгрываемая «Комедия», введённая в трагедию по принципу «театра в театре», разворачивается во II действии двухактной оперы. Задействованные в «постановке» комедианты (Беппо, Недда, Тонио и Канио) образуют квартет масок дзанни — Арлекин, Коломбина, Таддео и Паяц. Сценарий «спектакля», представляемого вниманию публики, максимально схематичен и незамысловат.

Музыкальное оформление «комедии» контрастирует общему строю оперы. Путём высветления музыкального языка здесь, по наблюдению Г. Торадзе, «композитор создаёт тонкую стилизацию, полную грации и грустного юмора» [115, 43]. Леонкавалло стремился воспроизвести прозрачное звучание оркестра первой половины XVIII века (времени расцвета комедии дель арте): акустический эффект «камерности» достигается путём устранения тяжелой меди и редуцирования состава до парного с традиционным разделением тембровых функций и ведущей ролью партии скрипок. Характерные для раннеклассического стиля черты угадываются и в преобладании гомофонного типа фактуры, нередко имитирующей «альбертиевы басы». Значимость этой сцены в драматургии целого подчёркивается интонационно-тематическими связями с музыкой I акта [см.: 106, 314].

В рамках «комедии» портреты масок «написаны» Леонкавалло в миниатюре. Наиболее рельефно раскрываются образы Арлекина и Коломбины,

которые словно бы играют роли *amorosi*. Неслучайно их характеристики выполнены посредством использования жанровых моделей XVIII века — гавота и менуэта. Однако принадлежность героев к группе *дзанни* всё же проступает: свою серенаду, незатейливый текст которой явно «не дотягивает» до уровня светской лирической поэзии, Арлекин исполняет в духе итальянской народной песни (с подчёркнутой строфичностью, квадратностью фразировки, выдержанной силлабикой).

Музыкальный язык Арлекина и Коломбины намеренно «кукольный», «игрушечный». Создаётся впечатление, что композитор «заставляет» персонажей передвигаться по сцене «на носочках»: отсюда и господство тихой, мягкой звучности, и лёгкие, отрывистые штрихи в оркестре (*pizzicato, staccato*), и необыкновенно грациозные, порхающие пассажи струнных, характеризующие Коломбину.

Контуры портрета слуги Таддео более размыты. С одной стороны, этот болван вечно всем мешает, путается под ногами и страдает от насмешек окружающих. Его речь изобилует комическими приёмами: здесь и нарочитая гиперболизация, и буффонная скороговорка, и нелепица из-за проникновения возвышенных поэтических реплик в бытовой разговорный стиль (музыкально это подчёркивается внезапным включением выразительных ариозно-распевных фраз в песенно-танцевальный тематизм). С другой стороны, Таддео мучается от неразделённой любви к Коломбине. И эта деталь, и внешняя «бестолковость» героя позволяют отыскать его прямой прообраз. В традиции комедии дель арте сходной характеристикой обладает Педролино, один из ближайших «родственников» Паяца. И действительно, Тонио-Таддео чувствует себя по отношению к Канио-Паяцу «братом по несчастью», поскольку Коломбина пренебрегла чувствами обоих.

Характеристика Паяца «выбивается» из стилизованной «комедии». Уже первое появление героя, отмеченное внезапным «выкриком» хлёсткого аккорда меди с тарелками на *ff*, вносит тревожный оттенок в безоблачную атмосферу разыгрываемого спектакля. В дальнейшем из-за включения оркестровых *tutti*, а

также повышено экспрессивного тона Канио-Паяца краски «комедии» постепенно начинают сгущаться, и общая звуковая палитра становится всё более тёмной. Напряжённое динамическое развитие приводит к трагической кульминации, в момент которой происходит окончательное переключение действия из игрового поля в область подлинной драмы.

Помимо самой «Комедии» в «Паяцах» приёмы балаганного театра обнаруживаются и на других этапах драмы. Открывающий оперу пролог в исполнении Тонио (который, согласно сюжету, играет роль Пролога — персонажа, не связанного с ожидаемым театральным представлением) напоминает о традиционной для старинных театральных представлений форме обращения актёров к публике перед спектаклем. Своеобразным отголоском заключительной фразы Пролога «Итак... Мы начинаем!» является финальная реплика сломленного Канио «*La commedia è finita!*»

Вслед за Леонкавалло интерес к национальному театру масок проявляет другой мастер веризма — П. Масканьи. Но в его опере «Маски» (либретто Л. Иллика, 1900), в отличие от «Паяцев» Леонкавалло, итальянская народная комедия представлена в игровом ключе и не пересекается с веристской эстетикой. Автор «Масок» хотел «оживить комедию дель арте», упрекая композиторов-современников за «неумение смеяться». В письме либреттисту оперы Масканьи спрашивал: «Почему ни один из нас не осмелился пролить свет на мрачную атмосферу современного театра, просто улыбнуться и связать сегодняшнее искусство с нашими славными традициями?» [цит. по: 149, 278].

Как отмечает А. Маллач, «либретто Иллики явилось результатом тщательного изучения законов комедии дель арте, но сценарий оперы получился драматургически слабым и распался на серию эпизодов» [148, 139]. Исследователь называет этот недостаток единственным и с сожалением упоминает провальные премьеры «Масок», состоявшиеся, как и планировал Масканьи, в период карнавала — 17 января 1901 года, сразу в шести (!) итальянских городах: Риме, Генуе, Турине, Милане, Венеции и Вероне, а спустя

два дня, оперу поставили в Неаполе [см.: 148, 130]. Однако это сочинение Масканы не получило широкого распространения, в России оно до сих пор остаётся неизвестным и неизученным<sup>32</sup>.

В опере Масканы действуют типичные персонажи комедии дель арте: дзанни (Арлекин, Бригелла, Коломбина), старики (Панталоне, Тарталья и Доктор Грациано), *amorosi* (Флориндо и Розаура), а также Капитан Спавента. Арлекин и Бригелла борются за право считаться женихом Коломбины, подшучивают над задирой-Капитаном, а также ради забавы вмешиваются в отношения между влюблёнными — Флориндо и Розаурой.

Необычность трёхактной опере придаёт многосоставное игровое вступление. «Маски» открываются типичной для старинной увертюры итальянского типа музыкальной темой, которая звучит при поднятом занавесе.



Вопреки ожиданиям и настрою на «полноценную» увертюру после 9-тактового фрагмента, даже не сложившегося в период, музыка прерывается. На сцену выходит рассказчик (чтец) Джокадио, который на правах «режиссёра» останавливает музыку и начинает представлять публике исполнителей, выходящих из зала в повседневной одежде. Каждый вокалист получает возможность *сказать* несколько слов о своём персонаже. Затем Джокадио

<sup>32</sup> Поскольку специальная литература на русском языке о «Масках» отсутствует, а полный нотный текст недоступен, анализ оперы в настоящей работе основан на впечатлениях, полученных от прослушивания записи (Ливорно, 2001 г., дир. Б. Апреа), а также изучения нотного материала, представленного на официальном сайте, посвящённом Масканы (<http://www.pietromascagni.com>).

отправляет актёров за кулисы (облачаться в сценические костюмы) и сообщает дирижёру, что теперь он может начинать увертюру.

Вступление к опере «Маски» уникально. Это едва ли не единственный в истории оперы пример *импровизационной* интродукции: либретто не содержит ни одной актёрской реплики, поскольку, следуя традициям комедии дель арте, композитор и либреттист предоставляют исполнителям свободу в игре.

За вступлением следует *Prima della commedia* («До комедии») — продолжительный вокально-оркестровый эпизод, состоящий из «Parabasi», «Sinfonia» и «Prologo». Особую торжественность началу спектакля (при поднятии занавеса) придаёт длительное звучание доминантового трезвучия, формирование которого акустически подчёркнуто последовательным включением оркестровых голосов, создающих эффект рельефного *crescendo*.



«Парабаза»<sup>33</sup> и «Пролог», разделяемые непродолжительной оркестровой «Симфонией» (которая строится на развитии первой ре-мажорной темы) представляют собой цепь кратких вокальных (преимущественно сольных) выступлений — музыкальных портретов участников комедии. В заключении «Prima della commedia» Джокадио объявляет, что представление начинается.

Масканьи воссоздаёт атмосферу венецианской жизни XVIII века, маскарадную по своей природе. Драматургия «Масок» основана на характерном для классической оперы-buffa номерном принципе. Особое внимание композитор уделяет жанровому тематизму, логика использования которого определяется статусом персонажей. Дзанни характеризуются преимущественно подвижными

<sup>33</sup> Так в античной комедии называлось обращение к зрителям, исполняемое не действующими лицами пьесы, а корифеем с хором.

народными танцами, например, форланой («È la bella di Brighella») во II действии, или тарантеллой при финальном поклоне участников представления. Иначе выстроена музыкальная линия, связанная с образами влюблённых: аристократическую пару сопровождают изящные придворные танцы — менуэт и павана (II акт). Мелодическая основа вокальных партий Флориндо и Розауры, в отличие от инструментального тематизма дзанни, строится на ариозных интонациях. Лирической экспрессией отмечены и оркестровые темы Флориндо и Розауры: такова прелюдия, предшествующая любовному дуэту во II действии.



После «Масок» П. Масканьи персонажи комедии дель арте остались «за кулисами» ждать своего выхода, который осуществился спустя 16 лет в «Арлекине» Ф. Бузони.

«Театрализованное каприччио» Ф. Бузони «Арлекин, или Окна» (Ein theatralisches Capriccio «Arlecchino, oder Die Fenster», 1916)<sup>34</sup> явилось важным

<sup>34</sup> На мой взгляд, Бузони, уделявший большое значение постановочным деталям, дал своему творению название «Арлекин, или **Окна**», чтобы подчеркнуть значимость декораций (окон), сценически усиливающих драматургическую многоплановость. Окна становятся своеобразными метафорами иной действительности, выходами в игровую реальность. Однако в отечественной литературе название оперы Бузони ошибочно переводится как «Арлекин, или Окно» [4; 56; 63]. Исключением является дипломная работа Х. Верховиной «Ферруччо Бузони

этапом возрождения принципов комедии дель арте в оперном жанре. Согласно бузониевскому либретто, действие спектакля разыгрывается в Бергамо в XVIII веке. Помимо главного героя — Арлекина, роль которого предназначена драматическому актёру, способному исполнять сложные акробатические трюки, — в опере участвуют портной Маттео дель Сарто [баритон], Аббат Коспикуо [баритон], Доктор Бомбасто [бас], Коломбина [меццо-сопрано], Леандро [тенор], Аннунциата [мимический персонаж]. Все персонажи являются типичными масками комедии дель арте. Согласно ценному наблюдению Х. Верховиной, «эпизодически на сцене появляется ещё одна маска — Капитан; правда это “маска в маске”, поскольку в Капитана рядится сам Арлекин» [28, 55].

Композиция одноактной оперы складывается из четырёх картин и игрового Пролога. Главный герой, весельчак Арлекин многократно «меняет маску» и появляется перед публикой под видом проходимца-любownika Аннунциаты (1-я сцена «Арлекин-плут»); мнимого офицера, переодевшегося в военную форму ради собственного спасения (2-я сцена «Арлекин-воин»); оскорблённого супруга, заставшего свою жену Коломбину в объятиях кавалера Леандро (3-я сцена «Арлекин-муж») и бравого солдата-завоевателя (4-я сцена «Арлекин-победитель»). Как указывает Л. В. Кириллина, четыре части «Арлекина» («Allegro», «Героический марш», «Scherzoso», «Финальный триумф») пародируют Третью симфонию Бетховена [см.: 57, 43]. В целом исследователь характеризует музыку этого сочинения как «игрушечную, заострённо угловатую, даже карикатурную, блестящую сухим и колким блеском» [57, 43].

Особый праздничный тон спектаклю придаёт цепь танцевальных эпизодов, которая рассредоточена по всему произведению и кульминирует в заключительной сцене общего актёрского поклона. Финал строится по принципу темпового ускорения: от галантного менуэта в начале к галопированному Presto в конце.

---

— между прошлым и будущим: “Эскиз новой эстетики музыкального искусства” и опера “Арлекин”» [28].

**Tempo di minuetto sostenuto.**

**Presto.**

Насмешливо подражая композиторам XVIII–XIX веков, Бузони использует традиционные оперные ситуации, жанры и формы. Скороговорка баса-буффо обеспечивает безусловный комический эффект (дуэт Аббата и Доктора из 1-й картины).

**Dottere.**

Nun seid ihr gar san guinisch, und bald seid ihr cho, le, risch, ihr ü. ber. füllt den Magen!

Типичная любовная ария в исполнении лирического тенора пародируется в предназначенном Коломбине романсе-серенаде Леандро в ритме сицилианы «С мечом и лютней бродит трубадур» (3-я картина).

Andantino mosso.

Ob.

C.ingl.

Fag.

Voce di Liandro.

Mit dem Schwerte, mit der Lau-te, zieht des

Viol.I.

Viol.II.

Viola.

2 Velli.

Tutti Velli.

Ещё один пример стилизованного шаржа в опере Бизони — «ария мести» (чтобы подчеркнуть комизм разыгрываемой ситуации, в этот момент в либретто, написанное на немецком языке, композитор включает итальянский текст). Разгневанный Леандро сокрушается и клянётся наказать обидевшего Коломбину Арлекина. Решительные реплики Леандро, поддержанные угрожающими возгласами труб и тромбонов, быстро сменяются робкими стаккато в вокальной партии и испуганными трелями кларнетов, гобоев и английского рожка.

Комические эффекты достигаются и за счёт музыкальных цитат, ярким примером тому служит 1-я картина. Портной Маттео сидит во дворе своего дома и читает «Божественную комедию» Данте, в то время как в его спальне Арлекин забавляется с Аннунциатой. Рассказ Франчески из пятой песни «Ада» взволновал портного и заставил подумать о супружеской неверности. Осуждая жён-предательниц, Маттео вспомнил о похождениях сердцеда Дон Жуана и, в связи с

этим, об опере Моцарта. Высказанная вслух мысль немедленно «материализуется».

**Presto.**

Fl. gr.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor. III.  
M.  
Viol. I.  
Viol. II.  
Viola.  
Vclli.  
C. Bass.

*dolce, ma vibrato*

O du, mein Mo-zart! „La bo-ca mi ba-ciò'.

Во 2-й картине имеет место приём пародии, основанной на смысловом несоответствии. Комическая ситуация (Маттео как на верную смерть идёт на несуществующую войну, куда его отправляет хитрец Арлекин) противоречит её музыкальному сопровождению — траурному маршу, выписанному едва ли не в малеровских тонах.

**Andante alla breve, in modo di marcia funebre.**

Clar. basso in C.  
Fag.  
C. Fag.  
Gr. Cassa.  
Matteo.

*sempre p*  
*sempre p*  
*sempre p*  
*pp*

Ihr ge-stat-tet, daß ich meinen Dan-te mit mir nehme?

Согласно замыслу Бузони, одноактный «Арлекин» должен был исполняться в один день с другой оперой композитора — «Турандот», написанной им на собственное либретто в 1917 году по сказке К. Гоцци<sup>35</sup>. Примечательно, что в разное время сюжет «китайской трагикомической сказки»<sup>36</sup> привлёк двух разных по складу композиторов — Бузони и Пуччини, каждому из которых удалось создать индивидуальное оперное решение<sup>37</sup>.

Гоцци включает в пьесу четыре маски комедии дель арте — Панталоне (секретарь Альтоума), Тарталья (великий канцлер), Бригелла (начальник пажей) и Труффальдино (начальник евнухов), — допуская их импровизацию лишь в интермедиях, не влияющих на развитие общей сюжетной линии. Пуччини следует пояснению Гоцци о том, что «Принцесса Турандот» — это «представление, в котором хотя и участвуют маски, но они едва заметны» [35, 207]. Композитор называет маски новыми именами — Пинг, Понг, Панг — и наделяет их музыкальными характеристиками с ярко выраженной китайской окраской: пентатоника в вокале, «фарфоровый» оркестр (колокольчики, челеста, ксилофон, басовый ксилофон, китайский гонг). В опере Пуччини функции масок выдержаны в духе Гоцци: в большинстве случаев они вносят игровой комментарий, эффект остранения, комический элемент, оттеняющий в сюжетной и музыкальной драматургии главную — трагическую линию Турандот – Лю – Калаф.

Иначе трактует сказку Гоцци Бузони. В его версии «Турандот» напоминает зингшпиль (комический сюжет, двухактная структура, разговорные диалоги, немецкий язык). Сократив количество персонажей (нет Тимура, Измаила и др.), сведя интригу до минимума, сгладив драматические моменты, Бузони намеренно акцентирует тему масок.

<sup>35</sup> Двойная премьера состоялась 11 мая 1917 г. в Цюрихе.

<sup>36</sup> Жанровое обозначение Гоцци.

<sup>37</sup> В итальянском музыкальном театре первых десятилетий XX века оперы, написанные на сюжет сказок К. Гоцци, составили отдельный пласт. Помимо опер Бузони и Пуччини назовем «Зелёную птичку» Ф. Лиuzzi (1917), «Женщину-змею» А. Казеллы (1931), а также балет «Любовь к трём апельсинам» Дж. Ч. Сондзоньо (1936).

Согласно либретто, Труффальдино (начальник евнухов), Панталоне и Тарталья (министры)<sup>38</sup> выступают не только как интермедийные герои, но и как непосредственные участники действия. Бузони сохранил характерные черты масок: красноречивый Панталоне важничает, играет роль благородного синьора, интриган-заика Тарталья пытается от него не отставать, а дерзкий Труффальдино хитрит и обводит их вокруг пальца. Панталоне и Тарталья участвуют лишь в ансамблевых сценах, в отличие от Труффальдино, в I действии исполняющего ариетту («Rechts zunächst der grosse Thron»).

Музыкальный портрет Труффальдино полон комических эффектов. В оркестровом вступлении к его ариетте озорные мотивы фаготов и низкой меди на *staccato* прячутся за вертлявыми оstinatными пассажами альтов.

**Bewegt und geschäftig**

The image shows a page of a musical score for the beginning of an aria. The title above the score is "Bewegt und geschäftig". The instruments listed on the left are: 3 Fagotti (I, II, III), 3 Tromboni e Tuba (I, II, III), Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score consists of several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like "p".

Звон колокольчиков и треугольника, а также краткие взмывающие ввысь пассажи скрипок и флейт усиливают появляющиеся в вокальной буффонной скороговорке смешки и взвизгивания.

Второй раздел двухчастной ариетты — шуточный марш, который тяжеломерно «тараторит» большой духовой оркестр, но шёпотом, на *p*.

<sup>38</sup> В «Турандот» Бузони нет Бригеллы.

**Moderato.**

I. II. 3 Flauti.  
 III. col Flauto piccolo.  
 I. II. 3 Oboi.  
 III.  
 I. II. 3 Clarinetti in B.  
 III.  
 I. II. 3 Fagotti.  
 III.  
 I. II. 4 Corni in F.  
 III. IV.  
 I. II. 4 Trombe in C.  
 III. IV.  
 I. II. 3 Tromboni e Tuba  
 III. e Tuba.  
 Timpani.  
 Tamburo.  
 Gran Cassa.  
 Piatti.

В опере не раз упоминается Венеция с её площадью и собором Сан-Марко, дворцом дождей, Гранд-каналом и гондолами. Но итальянская тема здесь является не единственной и, подобно узору, вплетается в общую театрально-зрелищную картину, связанную также и со стилизацией условных китайских ритуалов. Таков, например, отмеченный ладовым своеобразием, а также красочной оркестровкой Танец из 1-й картины II акта. На фоне доминантового органного пункта (остинатная пульсация литавры piccolo, подчёркнутая ударами бубна и поддержанная арфой и виолончелями) звучит переключка орнаментальных наигрышей бас-кларнета и гобоя в дважды гармоническом миноре.

**Moderatamente.** I. Solo.

2 Oboi.

Corno inglese.

2 Clarinetti in B.

Clarinetto basso in B.

I. II.

3 Fagotti.

III.

Piccolo Timpano  
in G alto.

Timpani in G, C, Es.

Triangolo.

Tamburino.

Tamburo.

Gran Cassa e Piatti.

Arpa.

Violoncelli.

*dolce*

*mf*

*p*

*Solo.*

*p*

*Tamburino.*

*pp*

*Solo.*

*con sord.*

*Tutti, pizz.*

*p*

Марш Турандот (из 2-й картины I акта), подобно акварельной росписи, завораживает хрупкостью и утонченностью (в отличие от грандиозно-помпезных китайских маршей из «Турандот» Пуччини, а также «Соловья» Стравинского). Основная пентатоническая тема (*dolcissimo, ppp*) излагается канонически двумя группами женского хора и дублируется в оркестре (первая линия — альты, виолончели, гобои, кларнеты; вторая — скрипки и валторны). Эффекта акустического уплотнения не возникает из-за разведения инструментальных голосов на три–четыре октавы. Помимо тематических удвоений оркестр демонстрирует богатую палитру тембровых оттенков: от блестящего декорирования ударными до матовой растушёвки флейтовых фигураций.

**Il tutto pianissimo.**

I. II. 3 Flauti  
 III. col Flauto piccolo.  
 I. II. 3 Oboi.  
 III.  
 I. II. 3 Clarinetti in B.  
 III.  
 I. II. 3 Fagotti.  
 III.  
 I. II. 4 Corni in F.  
 III. IV.  
 I. II. 4 Trombe in C.  
 III. IV.  
 I. II. 3 Tromboni e Tuba  
 III. e Tuba.  
 Timpani.  
 Triangolo.  
 Tamburino.  
 Tamburo.  
 Piatti.  
 Violini I.  
 Violini II.  
 Violi.  
 Violoncelli.  
 Contrabassi.

Написанная на немецком языке китайская сказка, в которой действуют итальянские маски комедии дель арте... Можно говорить о том, что «Турандот» Бузони представляет собой игровой мультикультурный микст, его парадоксальная многослойность усиливается единственной в опере цитатой: песня Адельмы (в начале II акта) построена на знаменитой английской народной мелодии «Зелёные рукава» («Greensleeves»), звучащей в вокализе («La, la, la, la...»), дублируемом флейтой на фоне струящегося арфового аккомпанемента.

*Più vivo (poco).*  
Fl. I.

Solo  
*quasi f*

Arpa I e II.  
*p* *più p*

В драматургии оперы песня Адельмы не играет важной роли. Но вряд ли Бузони включил тему «Greensleeves» только лишь для эффекта неожиданного узнавания, ведь на обложке партитуры его оркестровой сюиты «Турандот» (1904) была изображена китайская принцесса в платье с зелёными рукавами (!).

Рассматривая процесс влияния эстетики комедии дель арте на итальянский музыкальный театр конца XIX – первых десятилетий XX века, невозможно обойти стороной ещё один опус, созданный главным композитором Италии того времени — Дж. Пуччини. Его «Джанни Скикки» (либретто Дж. Форцано, 1918) служит ярким примером возрождения национальной театральной традиции; по словам О. Левашевой, «ни в одной из своих опер Пуччини не был в такой степени итальянцем» [69, 434]. «Джанни Скикки» продолжил линию, идущую от опер-буффа Перголези, Чимарозы, Россини и, конечно, «Фальстафа» Верди, — что неоднократно подчёркивалось зарубежными и отечественными исследователями (см. работы В. Бернардини [126], М. Жирарди [136], А. Маллача [149], Л. Данилевича [36], О. Левашевой [69])<sup>39</sup>.

Как указывает О. Левашева, «характеры оперы Пуччини в точности соответствуют классическим амплуа комедии дель арте. Здесь и хитрый, изворотливый герой; здесь и влюблённая пара; здесь и престарелые родственники, мешающие счастью любящей четы (место традиционного опекуна в данном

<sup>39</sup> Как правило, в научной литературе подробно анализируется музыкальный материал оперы «Джанни Скикки». Поэтому в настоящей диссертации стоит ограничиться лишь акцентом на традициях итальянского театра масок.

случае занимает старший по возрасту в семье Донато — рассудительный Симоне). Выведены на сцену и другие традиционные лица: велеречивый доктор, всегда готовый отправить своего пациента на тот свет; важный и глуповатый нотариус, провести которого легко даже и не такому ловкачу, как Джанни Скикки» [69, 435–436]. Следуя законам народного театра, композитор и либреттист пользуются типичными для комедии с масками приёмами социально-региональной языковой дифференциации и наделяют доктора Спинеллоччо гнусавым голосом с болонским акцентом, а в речь нотариуса Амантио ди Николаи включают фразы на латыни. В качестве ещё одной детали, характерной для старинной театральной традиции, можно отметить финальное моралите главного героя, его прямое обращение к публике.

Однако при этом в «Джанни Скикки» Пуччини связь с комедией дель арте, в противовес вышеупомянутым итальянским операм рубежа XIX–XX веков, выражена более завуалировано. В основе либретто лежит сюжет, взятый из классики мировой литературы («Божественная комедия» Данте, эпизод из XXX песни «Ада»), а центральной фигурой является реальный исторический персонаж, флорентиец, современник Данте. Но между его именем — Джанни (Gianni) — и названием группы слуг, к которым относятся Арлекин, Бригелла, Пульчинелла и ряд других масок комедии дель арте — дзанни (Zanni) — обнаруживается явное фонетическое родство, которое, на наш взгляд, не выглядит здесь случайным. Тем более, в опере акцентируется далеко не аристократическое происхождение центрального персонажа; он типичный представитель низшего сословия, и его социальный статус вполне сопоставим с положением дзанни.

Позиция композитора по отношению к маске главного героя подразумевает элемент модернизации: музыкальная характеристика мнимого больного в исполнении изворотливого умного плута весьма многопланова и гармонично объединяет контрастные разностилевые компоненты, среди которых не только подобие старинной тосканской песни («Addio, Firenze»), но и современный для

1910-х годов танец — фокстрот (!)<sup>40</sup>. «Великий комбинатор», вобравший в себя характернейшие родовые черты дзанни, мастерски играет роль «умирающего» — а фактически уже умершего Буозо Донати — амбивалентная природа Джанни Скикки в некотором смысле перекликается с такими категориями эстетики игрового театра начала XX века, как раздвоение, многослойность, «многомасочность».

По мнению О. Левашевой, Пуччини «создал блестящий образец подлинной неоклассики» [69, 438], опус, который «явился одной из первых ласточек итальянского музыкального театра нового времени» [69, 437]. На фоне подъёма интереса к национальной комедии дель арте в итальянской опере конца XIX — первых десятилетий XX века происходило формирование эстетики следующего культурного этапа — эпохи композиторов «поколения 1880-х».

#### **4. Ранние музыкально-сценические опусы Малипьеро: на подступах к маске.**

Наиболее полно и многопланово черты и приёмы итальянской народной комедии воплотились в музыкально-сценическом наследии Джан Франческо Малипьеро. Процесс кристаллизации авторского стиля композитора был осложнён сплетением разных национальных традиций, глубоко впитанных и переработанных им. Большое влияние на формирование композитора, несомненно, оказали театральные работы И. Стравинского. Венецианский мастер высоко ценил творчество своего коллеги, особенно произведения его «русского периода»: премьера «Весны священной» в 1913 году, по словам самого Малипьеро, «пробудила его от долгой и опасной летаргии» [169, 19]. В операх итальянского композитора отчётливо читается связь с театральными сочинениями Стравинского, например, в «Смерти масок» и «Мнимом Арлекине» обнаруживаются не только образно-драматургические, но и музыкально-стилевые параллели с «Петрушкой». Вслед за Стравинским Малипьеро активно начинает

---

<sup>40</sup> Возможно, именно это дало основание для режиссёрских переосмыслений образа средневекового мошенника и изображения его как мафиозо XX века в постановочных версиях Гарри Купфера (Гамбург, 1996) и Вуди Аллена (Лос-Анджелес, 2008, — первая и пока единственная работа знаменитого кинорежиссёра в жанре оперы).

использовать такие элементы композиционной техники, как «попевочный тематизм и вариантыные способы его развития, метод ритмической организации ткани, интерпретируя их однако очень индивидуально» [9, 229]. Итальянского и русского композиторов связывала многолетняя дружба: выдержки из их переписки, а также воспоминания и статьи вошли в книгу Малипьеро «Игорь Стравинский» (1945)<sup>41</sup>.

Значительное влияние на оперную поэтику итальянского композитора оказали произведения К. Дебюсси, чьё воздействие, по словам Дж. Уотерхауса, начиная с 1910 года, «ощущается в музыке всех периодов творчества Малипьеро» [169, 16]<sup>42</sup>. Образный строй многих опер Малипьеро («Семь канцон», «Филомела», «Мерлино», «Ночной турнир», «Пленённая Венера») рифмуется с символистской эстетикой «Пеллеаса и Мелизанды» (1902). Примечательным оказывается и обращение обоих композиторов к жанру мистерии: созданный Малипьеро в 1921 году «Святой Франциск Ассизский» явился оригинальным отголоском «Мученичества святого Себастьяна» Дебюсси (1911)<sup>43</sup>.

В музыкальном театре Малипьеро нашли отражение и традиции австро-немецкого романтизма, чему способствовали его частые поездки в Германию (начиная с 1893 года), учёба в Венской консерватории (1898–1899)<sup>44</sup> и в Берлинской Высшей школе музыки (в классе композиции М. Бруха, 1906–1909) [см.: 169, 16], а также берлинские контакты с Ф. Бузони [см.: 15, 202–203]. Заметим, что премьеры новаторских музыкально-театральных сочинений венецианского мастера — «Орфеиды», «Три комедии Гольдони», «Венецианская мистерия», «Ночной турнир» — состоялись именно в Германии.

<sup>41</sup> *Malipiero G. F. Igor Stravinskij*. Venice: Cavallino, 1945.

<sup>42</sup> В 1910 г. Малипьеро начал работу над I частью симфонического цикла, название которого говорит само за себя, — «Impressioni dal vero». Данью уважения французскому композитору стала фортепианная пьеса Малипьеро «Памяти Клода Дебюсси», впервые напечатанная в приложении к журналу *La Revue Musicale* (December 1920. P. 8–9).

<sup>43</sup> Автор пьесы, Г. д'Аннунцио, в 1913 г. выступил в качестве либреттиста оперы Малипьеро «Сон осеннего заката».

<sup>44</sup> Сведения о венском этапе Малипьеро очень скудны. Как указывает Уотерхаус, в Венской консерватории молодой итальянец лишь изредка посещал на правах вольнослушателя лекции по теории музыки, а также брал консультации в классе скрипки [см.: 169, 8–9].

Несмотря на множество принципиальных отличий, в творчестве Малипьеро обнаруживаются связи с вагнерианством, на что в значительной степени повлияло общение итальянского композитора с Антонио Змарельей (1854–1929), учеником Вагнера и наследником его художественных принципов: в Берлине Малипьеро работал в качестве секретаря Змарельи в течение 1905 года и, по его собственному утверждению, «именно тогда овладел практическими навыками оркестровки» [169, 10]. Влияние Вагнера на музыкальный театр Малипьеро прослеживается на разных уровнях: от мифологической направленности в сюжете и даже прямых сюжетных аналогий (например, мотив состязания певцов неоднократно встречается в операх обоих композиторов) до типичных драматургических принципов (симфонизация целого, лейтмотивная логика, плотная и изощренная оркестровая ткань). Малипьеро сам разрабатывал либретто своих музыкально-театральных сочинений, придерживаясь вагнеровского мнения о том, что это обязательное условие для создания «совокупного произведения искусства» (*Gesamtkunstwerk*). Немало точек соприкосновения обнаруживается во взглядах венецианского музыканта и с эстетикой австро-немецкого модерна первой трети XX века. Наиболее явные параллели наблюдаются с творчеством Франца Шрекера (1878–1934), композитора, чьё творческое формирование проходило одновременно с профессиональным становлением Малипьеро. Обоих авторов отличает необычайная стилистическая гибкость, чуткость и восприимчивость к новейшим музыкальным явлениям: Шрекера (как и Малипьеро) неоднократно упрекали «в отсутствии самостоятельного стиля, вторичности, эклектизме, подверженности разнообразным влияниям» [38, 8]<sup>45</sup>.

Как отмечает Л. В. Кириллина, Малипьеро «продолжил линию итальянских музыкантов-интеллектуалов и музыкантов-поэтов, протянувшуюся от Арриго Бойто и Ферруччо Бузони» [61, 44], деятельность которых была неразрывно

---

<sup>45</sup> Благодарю Н. И. Дегтярёву, автора монографии о Шрекере [38], за указание на сюжетные аналогии в операх Шрекера и Малипьеро. Например, образ инструмента, звуки которого обладают разрушительной силой, фигурирует в произведениях обоих авторов: таковы волшебная игрушка мастера Флориана из «Игрушки и принцессы» (1908), лютя певца Элиса из «Кладоискателя» (1918) и орган из «Поющего чёрта» (1924) Шрекера, а также орган-убийца из оперы Малипьеро «Мерлино» (1927).

связана с немецкой культурой. Но Малипьеро никогда не забывал о своих национальных корнях. Оперное наследие мастера, досконально изучившего по подлинным рукописям музыку итальянского Возрождения и Барокко, демонстрирует его приверженность традициям итальянских авторов и других эпох — от Перголези и Чимарозы, до Верди и Пуччини.

В своём оперном творчестве композитор-венецианец воспел родной город с его богатейшей историей и причудливой культурой феерических карнавалов и маскарадных празднеств. Известно, что нигде жизнь так не похожа на театральное зрелище, как в Венеции. В первом историческом центре комедии дель арте и столице итальянского карнавала «маска стала государственным учреждением» [89, 28]. Поскольку карнавал длился почти полгода, венецианцы носили маски с первого воскресенья в октябре и до Рождества, с 6 января и до первого дня поста, а также в день св. Марка, в праздник Вознесения, в день выборов дожа и других должностных лиц. Маска позволяла делать что угодно — никаких преград, никаких званий. Не было «ни патриция в длинной мантии, ни носильщика, который целует её край, ни шпиона, ни монахини, ни сбира, ни благородной дамы, ни инквизитора, ни фигляра, ни бедняка, ни иностранца», не было «ничего, кроме одного титула и одного существа, Sior Maschera...» [89, 29].

Для Малипьеро первым и наиболее ярким опытом воплощения эстетики комедии дель арте стал оперный триптих «Орфеиды» (1922). Но формирование музыкального театра масок венецианского мастера проходило ещё на раннем этапе его деятельности (1905–1919).

Оперное наследие композитора подчиняется общей эволюции его творчества. Однако проблема периодизации не проста, здесь имеет место исследовательская дискуссия. Так, например, Дж. Уотерхаус выделяет девять периодов, рассматривая вопросы поэтики и стилистики Малипьеро с учётом их обусловленности внешними историческими факторами [см.: 169, VII–VIII]<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> «Годы кризиса» (1916–1919), «послевоенная стабилизация» (1920–1922), «возобновившаяся неопределённость» (1923–1927), «период “Ночного турнира”» (1928–1929), «оперный кризис»

Вариант Уотерхауса отличается явной временной несоразмерностью этапов, что объясняется важными, с точки зрения английского малипьеревода, эволюционно-стилевыми сменами и переключениями. Однако Уотерхаус единственный, кто придерживается столь дробной периодизации: многие малипьереводы (Л. Альберти [124], А. Джентилуччи [132], Л. В. Кириллина [61], С. Н. Богоявленский [23]) предпочитают метод «округлённой» группировки по десятилетиям, используя следующие формулировки: «начальный» / «первый», 1920–1930-е гг., сочинения 1930-х, 1940-х, 1950-х, 1960-х годов<sup>47</sup>.

Возвращаясь к раннему этапу творчества Малипьери, необходимо отметить, что, подобно Респиги, Малипьери начинал как симфонический и оперный композитор. Однако его ранние сценические опусы не увенчались успехом: оперу «Рабыня» композитор уничтожил, «Элен и Фульдано» и «Озеро Ланселота» остались незаконченными и неопубликованными. Две другие оперы этого периода — «Каносса» и «Сон осеннего заката» — также не были изданы, а их исполнения ограничились лишь премьерами (см. Приложение I).

После неудач на оперном поприще Малипьери обратился к балету, следуя моде времени и учитывая опыт дягилевских постановок. В конце 1910-х годов он написал три музыкально-хореографических сочинения — «Дикари» (1918), «Пантеа» (1917–1919) и «Маскарад пленённых принцесс» (1919), — каждый из которых демонстрирует индивидуальное музыкально-сценическое решение.

Марионеточный или кукольный балет «Дикари» был написан и поставлен в футуристической манере, оказавшейся в дальнейшем для Малипьери чуждой<sup>48</sup>. «Дикари» отвечали тенденциям времени: кукольные постановки подразумевали и такие произведения современников Малипьери, как «Нуш-Нуши» П. Хиндемита

---

(1930–1934), «оперы по Шекспиру и Еврипиду» (1934–1940) «военные и послевоенные годы» (1941–1947), «зрелый период» (1948–1955), «последние произведения» (1955–1970).

<sup>47</sup> С. Н. Богоявленский, а вслед за ним и Л. В. Кириллина объединяют последнее тридцатилетие, упоминая этот крупный период как «послевоенный» (до конца жизни композитора) [23, 53] либо выделяя линию «произведений 1940–1960-х годов» [61, 60].

<sup>48</sup> К этой линии можно также отнести футуристический балет «Воображаемый Восток» (1920), созданный специально для экспериментального «Театра цвета», возглавляемого А. Риччиарди. В письме 1961 г. к Уотерхаусу Малипьери называет премьерную постановку «Воображаемого Востока» «ужасной» [см.: 169, 137, 148]. Впоследствии «Воображаемый Восток» исполнялся как симфоническая пьеса, без цвето-светового оформления.

(1920) и «Балаганчик маэстро Педро» М. де Фальи (1923). Напомним также, что И. Стравинский первоначально задумывал своего «Царя Эдипа» как марионеточную оперу, поскольку на композитора «произвели впечатление куклы Гордона Крэга, когда он демонстрировал их в Риме в 1917 году» [108, 180].

С одной стороны, авторский выбор марионеточного исполнения «Дикарей» объясняется условиями футуристического синтетического театра, с другой, кукла и маска в театральной эстетике Малипьеро нередко выступают в качестве двух взаимосвязанных категорий. В практике итальянских балаганских представлений известны примеры, когда один и тот же сюжет разыгрывался и актёрами комедии дель арте, и марионетками; не случайно амплуа многих персонажей кукольных спектаклей словно бы скопированы с масок.

«Симфоническая драма»<sup>49</sup> «Пантеа» (первое сочинение Малипьеро, написанное на собственное либретто) открывает мистико-символическую тему в музыкальном театре композитора и оказывается близкой произведениям «театра гротеска», развивающим тему столкновения личности и неких надличностных, ирреальных сил. Сюжетно-событийной линии в традиционном смысле в балете нет, она условна: главная (и единственная) героиня стремится к свободе, но находит успокоение лишь в смерти.

Композиция «Пантеи» складывается из пролога, эпилога и трёх «галлюцинаций». Принципиально отказавшись от замкнутых форм и опираясь на сцены сквозного развития, Малипьеро создаёт симфонизированный балет, не предполагающий однако лейтмотивной системы. Драматургическая логика основана на противопоставлении двух музыкально-контрастных сфер: одна связана с образом Пантеи, а другая символизирует inferнальную неотвратимость. Музыкальный портрет Пантеи размыт — бесконечное мелькание зыбких мелодико-гармонических построений в оркестре передаёт неустойчивое, болезненное состояние психики героини. Ещё бóльшую призрачность и таинственность хореографической монодраме Малипьеро придаёт звучание за сценой невидимого хора, восклицавшего «Пантеа!» или поющего без слов. Этот

---

<sup>49</sup> Обозначение Малипьеро.

импрессионистский штрих напоминает о симфоническом «ноктюрне» Дебюсси «Сирены» (1899) и балете Равеля «Дафнис и Хлоя» (1912).

Musical score for Soprano, Contralto, Tenore, and Bassi, with piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a melodic line in the vocal parts and a complex piano accompaniment. The tempo is marked 'P' (piano) and 'A' (Andante). The piano part includes the instruction 'Più ritenuto ancora'.

Musical score for Soprano, Contralto, Tenore, and Bassi, with piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a melodic line in the vocal parts and a complex piano accompaniment. The tempo is marked 'P' (piano) and 'A' (Andante). The piano part includes the instruction 'Più ritenuto un poco'. The vocal parts have the lyrics 'Pan - te - a! Pan - te - a!'.

В иной, карнавалльно-игровой манере написан балет «Маскарад пленённых принцесс». Это первый в творчестве Малипьеро опыт обращения к теме масок.

Действие балета разворачивается в XVII веке во время одной из карнавальных ночей в замке старых Графа и Графини. Пантомима «Неосторожные принцессы», разыгрываемая Графиней и девушками в масках, внезапно прерывается прибытием таинственного корабля. Нежданные гости в турецких костюмах и золотых масках присоединяются к веселящимся. В разгар праздника загадочные пришельцы сбрасывают маски и, к всеобщему изумлению, оказываются настоящими турками. На глазах неспособной к сопротивлению публики они хватают «неосторожных принцесс» (кроме старой Графини) и увозят с собой.

Музыкальная драматургия одноактного балета строится на противопоставлении двух образных сфер: первая связана с персонажами из свиты Графа и Графини, вторая ассоциируется с образами турок. Обе сферы опираются на жанрово-танцевальный тематизм. В качестве главного бального танца Малипьеро избирает мазурку, тема которого проводится через весь балет.



«Пленённые принцессы» исполняют мазурку, которая в условиях европейского бала XVII века выглядит очевидным анахронизмом. Тем самым Малипьеро подчеркнул искусственность ситуации, её театральную условность.



Музыкальная характеристика турок опирается на «янычарский» стиль: остро диссонирующие созвучия, органые пункты, упрямо повторяющиеся остинатные фигуры, усиливающие brutальные черты в групповом портрете похитителей принцесс.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system features a vocal line in the upper staff with lyrics "ma un poco meno mosso" and dynamic markings *p*, *f*, *mf*, and *p*. The piano accompaniment is shown in the lower staves, with dynamic markings *f*, *mf*, and *p*. The second system continues the piano accompaniment with a dynamic marking of *p*.

В «Маскараде пленённых принцесс» находят отражение два художественных приёма, показательных для многих зрелых музыкально-сценических произведений Малипьеро: «театр в театре» и мотив разоблачения, или снятия маски.

В эволюции творчества венецианского мастера ранний период играет роль своеобразной интродукции: здесь вызревают будущие жанровые предпочтения Малипьеро, обрисовывается круг тем, интересующих его в дальнейшем, а также начинается процесс поиска и шлифовки авторского музыкального почерка. На формирование личности композитора, безусловно, оказали влияние бурные культурно-исторические трансформации первых десятилетий XX века. Попав в колоссальный художественно-эстетический водоворот 1910–1920-х годов, молодой музыкант впитал новейшие тенденции и соприкоснулся с различными течениями европейского искусства. В Италии новаторские достижения Малипьеро и его современников способствовали активному культурному обновлению, шедшему двумя путями, первый из которых был связан с деятельностью музыкантов-футуристов, второй — с творчеством «пятерки великих».

На стадии исканий Малипьеро пробовал свои силы на футуристическом поприще в условиях «синтетического театра», однако результаты тех смелых и небезынтересных для композитора экспериментов со светотехникой («Воображаемый Восток») и куклами («Дикари») в дальнейшем развития не получили. В области театра более близкими ему оказались принципы «гротескового» направления, где ключевой категорией являлась маска.

В произведениях драматургов «театра гротеска» маски не несут декоративной функции, напротив, они максимально усложняют семантику и обогащают содержание текста новыми смыслами. Изначально искусственные, неживые маски и марионетки из пьес М. Бонтемпелли и С. Кораццини спорят об истинности своей природы и фальшивости окружающего мира, что, в определённой степени, вызывает ассоциации с некоторыми персонажами музыкально-поэтического театра Малипьеро, например, с *мнимой марионеткой* или, по сути, с героем *в маске марионетки* из III части «Орфеид» — деспотичным, безжалостным Нероном. Отметим, что столь агрессивные маски в творчестве композитора встречаются нередко, таков, Орфей-палач из I части «Орфеид» (не исключено, что идея масочной враждебности была почерпнута им из сочинений Л. Кьярелли и А. Казеллы). Говоря о малипьеровском Орфее, важно подчеркнуть, что у него не одна маска: в финале произведения он неожиданно перевоплощается в паяца, — подобного рода деталь напоминает один из характернейших драматургических приёмов Пиранделло: «многомасочность», модулирующую в тотальное обезличивание.

Точки соприкосновения масочной поэтики Малипьеро с эстетикой «театра гротеска» обнаруживаются в опусах, находящихся за пределами раннего периода творчества композитора. Тема масок в его операх получит яркое воплощение лишь впоследствии, а пока, на начальном этапе эта художественная линия в полной мере ещё не раскрывается, но намечается и подготавливается.

## Глава II.

### Маски комедии дель арте в операх Малипьеро периода театральных экспериментов (1919–1929)

Период театральных экспериментов, по мнению Уотерхауса, стал «самым бурным этапом в творчестве Малипьеро» [169, 134]<sup>50</sup>. В это время композитор написал более десяти сценических произведений (см. таблицу в Приложении I) и высоко оценивал собственные достижения: «Полагаю, что именно тогда я создал нечто новое в своём искусстве, в его форме и стиле» [цит. по: 130, 113]. В период театральных экспериментов не только сложился зрелый стиль, но и оформились две основные линии театральных опытов, показательные для автора и в дальнейшем:

*мистико-символическая* («Семь канцон», «Святой Франциск Ассизский», «Филомела и Одержимый ею», «Мерлино, органный мастер», «Ночной турнир»);

*условно-игровая* («Орфей, или Восьмая канцона», «Смерть масок», «Мнимый Арлекин», оперный триптих «Три комедии Гольдони»).

Маскотворчество Малипьеро периода театральных экспериментов многогранно: наиболее ярко оно отражено в сочинениях, относящихся к условно-игровому направлению, хотя в той или иной степени карнавальные образы или маски комедии дель арте представлены и в операх мистико-символической линии.

*Впервые* персонажей комедии дель арте Малипьеро выводит на сцену в опере «Смерть масок», открывающей триптих «Орфеиды» — новаторское сочинение, которому суждено было стать своеобразным творческим манифестом композитора, эмблемой его музыкального театра. В этой связи значимость

---

<sup>50</sup> В исследовательской литературе о Малипьеро период с 1919 по 1929 г. (с теми или иными нюансами) принято называть «первым», «первоначальным» [см.: 140, 23; 169, 72]), «оригинальным» [см.: 130, 112]), «урожайным» [см.: 168, 699]. Все без исключения малипьероведы отправной точкой нового, исключительно плодотворного этапа в творчестве композитора считают оперу «Семь канцон» (1919). Однако на протяжении переходного рубежного 1919 г. Малипьеро дописывал ряд балетных опусов — «Пантеа», «Маскарад пленённых принцесс», «Воображаемый Восток», — музыкальный язык которых не выходит за рамки раннего периода (работа преимущественно с чужими либретто, поиск индивидуальной манеры письма путём «примеривания» и проб разных, полярно контрастных жанрово-стилевых моделей).

«Смерти масок» неоднократно отмечалась крупнейшими малипьероведами, однако подробного анализа оперы не было ни в зарубежной, ни в отечественной литературе. В настоящей диссертационной работе музыкальный текст «Смерти масок» детально исследуется в сопоставлении с другой, также малоизученной оперой Малипьеро «Мнимый Арлекин». Примечательно, что в произведениях, отделённых друг от друга лишь тремя годами, эстетика комедии дель арте проявляется в опоре на разные оперные модели.

## 1. «Смерть масок» (1922).

### *Опера «Смерть масок» как часть триптиха «Орфеиды».*

В опере «Смерть масок» («La morte della maschere») композитор демонстрирует героев комедии дель арте в «чистом», первоизданном варианте. Оттолкнувшись от опыта Масканьи, который в опере «Маски» воссоздал игровую стихию подлинной арлекинады, Малипьеро открывает галерею поочерёдно представляющихся публике персонажей итальянской комедии в рамках практически *бессюжетного действия*. Это единственный в своём роде пример как в наследии самого Малипьеро, так и в истории музыкального театра в целом. Своеобразие сочинения можно понять лишь в контексте триптиха, частью которого оно является<sup>51</sup>.

После ряда незавершённых и/или неопубликованных опытов триптих «Орфеиды», включающий оперы «Смерть масок», «Семь канцон», «Орфей, или Восьмая канцона», стал первым крупным достижением Малипьеро в музыкальном театре. Впервые в своём творчестве композитор создал уникальный идейно-тематический и жанрово-стилевой синтез, важным слагаемым в котором стала и комедия дель арте.

---

<sup>51</sup> На рубеже 1910–1920-х гг., почти одновременно с Пуччини, Малипьеро в своём музыкальном театре приходит к форме триптиха. Обращение композитора к такого рода трёхчастной оперной форме объясняется сложностью его музыкально-поэтических замыслов (амбивалентностью содержательного аспекта, драматургической многоуровневостью). Однако изначально идея создания триптиха вызревала у Малипьеро в недрах другого жанра: его трёхчастный симфонический цикл «Зарисовки с натуры» («Impressioni dal vero», 1910–1922) продолжает линию, идущую от «Ноктюрнов» (1899), «Моря» (1905) и «Образов» (1912) Дебюсси.

Как ни парадоксально, первую часть триптиха — «Смерть масок» — Малипьеро написал в последнюю очередь. Первоначально, в феврале 1919 года, он закончил «Семь канцон», которые были исполнены в качестве самостоятельного музыкально-сценического произведения 10 июля 1920 года в Париже<sup>52</sup>. Уже в ходе подготовки парижской премьеры у композитора начала созревать идея обрамления. В июне 1920 года Малипьеро завершил «Орфея, или Восьмую канцону», а к написанию «Смерти масок» приступил в конце 1921 года и закончил оперу в январе 1922-го.

Композиционным и смысловым ядром «Орфеид» являются «Семь канцон», занимающие в триптихе обособленное положение. Здесь в необычном соединении сосуществуют реальные образы и ускользающие символы, архаика и современность. Литературная основа оперы представляет собой компиляцию старинных итальянских текстов, почерпнутых Малипьеро в поэзии XIII–XVI веков, которая, по словам самого композитора, «нередко сохраняет интонации древней и утраченной народной музыки» [147, 147]<sup>53</sup>. Однако сюжетные прообразы «Семи канцон» навеяны реальными жизненными наблюдениями Малипьеро, которые композитор изложил в своих воспоминаниях [цит. по: 153].

В Венеции я несколько раз встречал нищих музыкантов: хромого скрипача и слепого гитариста, сопровождаемых женщиной <...>. Моё внимание привлекала их крайняя антимзыкальность. В один прекрасный день слепой остался совсем один со своей старой гитарой: его подруга сбежала с хромым скрипачом. Эта маленькая драма подсказала мне первую канцону «Бродяги».

Однажды вечером в Риме в церкви святого Августина женщина молилась перед образом Мадонны. Монах готовил храм к закрытию. Он гасил свечи, расставлял стулья и гремел связкой ключей <...>. Приблизившись к женщине, монах предложил ей выйти. Она встала, не поднимая

---

<sup>52</sup> Возможно, с парижской премьерой связаны посвящения частей триптиха трём французским друзьям Малипьеро: «Семь канцон» — писателю и искусствоведу Ж. Жан-Обри (1882–1949), «Орфей, или Восьмая канцона» — театральному деятелю и режиссёру М. Ж. Руше (1862–1957), «Смерть масок» — музыковеду и либреттисту балета «Маскарад пленённых принцесс» А. Прюньеру (1886–1942).

<sup>53</sup> В текст «Семи канцон» вошли стихи Якопоне да Тоди (Якопо Бенедетти, 1230–1306) и Анджело Полициано (Анджело Амброджини, 1454–1494) [см.: 169, 380]. Имена других авторов пока не выяснены.

глаз, проследовала к двери и удалилась. Вторая канцона «Вечерня» родилась из этого таинственного сумеречного явления.

Проходя мимо дома у подножия Монте Граппы<sup>54</sup>, я всегда слышал жалобный плач женщины, напевавшей детские песни. Это была несчастная мать, потерявшая на войне сына и сошедшая с ума от страданий <...>. В этом трагическом эпизоде я нашёл начало для третьей канцоны «Возвращение».

Пьяницу (четвёртая канцона) я увидел в Венеции; там же, в Венеции, я наблюдал картину отпевания умершей на фоне звучащей серенады. «Серенада» — пятая канцона.

В Ферраре, в церкви во время похорон, меня поразила звонарь (шестая канцона), который, звоня в колокол об умершем, насвистывал «La donna e mobile»<sup>55</sup>. Я заменил похороны пожаром и, чтобы нарисовать равнодушия звонаря, заставил его петь почти нецензурную песню.

Седьмую канцону я слышал несколько раз в последнюю ночь карнавала. Маскарадная похоронная процессия — традиционное староитальянское карнавальное действие, в котором нет ничего траурного<sup>56</sup>. <...> В конце канцоны звучит музыка с оттенком торжественности, что символизирует «рассвет» Поста и «освобождение» от карнавальных действий.

Общий замысел «Семи канцон» напоминает оригинальный симфонический триптих Малипьеро «Зарисовки с натуры», который С. Н. Богоявленский характеризует как «полный сложных, интеллектуально утончённых контрастных настроений от почти ирреальных видений возвышенного гармонического идеала до образов соблазна и зла, скрытого под различными личинами пристойности» [23, 43]. Пытаясь изобразить в «Семи канцонах» реальную жизнь, Малипьеро, в сущности, создаёт символический намёк на неё. Композитор не наделяет своих персонажей именами и не даёт конкретных обозначений времени и места действия, ограничиваясь лишь общими замечаниями. Так, авторская ремарка из третьей канцоны «Возвращение» уточняет: «Дождливый осенний день. Комната. Окна и двери закрыты. В кресле сидит старая душевнобольная женщина, которая оплакивает потерянного сына»<sup>57</sup>. От пунктиром намеченных, недосказанных

<sup>54</sup> Одна из альпийских вершин на территории Италии.

<sup>55</sup> Песенка Герцога из «Риголетто» Верди.

<sup>56</sup> Карнавальные празднества заканчивались «смертью» весёлого старика Карнавала (в исполнении актёра или куклы). Его «оплакивали» и устраивали шутовские похороны. Старуху-Голодуху (в виде чучела из жердей, соломы и тряпья), олицетворяющую начинавшийся после карнавала пост, осмеивали и сжигали на лобном месте [см.: 85, 6–7].

<sup>57</sup> Цит. по клавиру: *Malipiero G. F. Sette canzoni*. Chester, London, 1919. P. 33.

историй веет духом условности. Эффект эмоционального отстранения усиливается за счёт архаичных текстов, сообщающих «Семи канцонам» вневременной, надличностный оттенок. Сочетание почти эпического вербального языка с музыкой, исполненной сильной экспрессии, придаёт неповторимый облик этим «коротким театрализованным мадригалам для голосов и оркестра» [21, 250].

Как заметил С. Н. Богоявленский, «трагический замысел “Канцон” несёт на себе отпечаток воздействия “Песен и плясок смерти” Мусоргского» [21, 253]. Ряд параллелей возникает и с малеровским циклом «Волшебный рог мальчика» (1892–1895). Двенадцать песен Малера на тексты из антологии немецкого фольклора в то же время подобны зарисовкам из реальной жизни, окружавшей композитора. Немало общего между произведениями Малипьеро и Малера можно обнаружить в области сюжетики: любовь, прощание, ожидание, война, смерть, одиночество. Для обоих сочинений характерна гротесковая заострённость некоторых трагических или драматических образов.

По контрасту с мрачной символикой «Семи канцон», пролог и эпилог триптиха «Орфеиды» более приближены к эстетике игрового театра. Оперу «Орфей, или Восьмая канцона» отличает сюжетная, композиционная и сценическая многоуровневость (четыре театра на сцене). Здесь «причудливо сплетаются миф и разные срезы истории» [21, 253], куклы и настоящие актёры. А в «Смерти масок» дебютируют в творчестве Малипьеро герои комедии дель арте. Общий сценарный план пролога «Орфеид» выглядит так.

На помост по приглашению Импресарио поочерёдно выходят и представляются публике традиционные маски комедии дель арте. Спектакль прерывает вооружённый бичом зловещий персонаж в красном плаще и страшной маске. Он хватает героев-комедиантов и запирает их в большой шкаф. Когда незнакомец снимает с себя камуфляж, выясняется, что под пурпурным одеянием скрывался Орфей. Легендарный певец провозглашает, что публике нужны другие герои — живые люди с их повседневными страданиями и переживаниями, и указывает на персонажей «Семи канцон» (второй части триптиха), которые безмолвно проходят перед зрителями. Кривляющимся маскам комедии дель арте нет больше места в театре, кажется, их судьба предрешена. Но прыткому Арлекину во время монолога Орфея удаётся выбраться из шкафа и убежать.

Можно предположить, что, составляя либретто «Смерти масок», Малипьеро опирался на сохранившиеся литературные материалы, бытовавшие в итальянском театре масок, поскольку текст представления Доктора Баланцона (ц. 16–25)<sup>58</sup> удалось идентифицировать с фрагментом монолога из сборника *concetti* (ит. «причуды»), составленного актёром XVIII века П. Тальпи [см.: 79, 58].

Композиция одноактного пролога «Орфеид» складывается из двух неравнозначных частей, которые можно условно обозначить как «парад масок» и собственно «смерть масок». Первая часть, посвящённая экспозиции героев итальянского народного театра, значительно больше по масштабам, но сюжетное действие как таковое здесь отсутствует. Во второй части, отмеченной резкой сменой модуса авторского высказывания, нарастает динамика развития, что приводит к «трагической» кульминации и развязке — метафорической расправе Орфея над «шутовским» искусством.

### *Парад масок.*

Начало «Смерти масок» Л. В. Кириллина убедительно сравнивает с «весёлым ярмарочным представлением» [61, 48]. В итальянском народном театре было принято коллективное обращение актёров к публике в начале спектакля. Такими словами могла открыть своё выступление тосканская труппа в XVII веке:

*Венецианцы мы и бергамаски,  
Мы странствуем повсюду,  
Комедии мы представляем люду,  
К Флоренции добрались без опаски.  
Как можете вы видеть, ротозеи,  
Мы шутовские маски,  
Остроты нам, проказы и затеи,  
Другие ж лицедеи —  
Любовники, монахи, дамы, слуги —  
Сидят покуда дома на досуге.  
Комедиантов труппа, что недавно  
Тут антимонии вам представляла,  
Рычала очень славно,  
Но удовольствия и смеху мало.  
Вся зрительная зала*

<sup>58</sup> Здесь и далее ссылки на издание: *Malipiero G. F. La morte delle maschere. London: Chester, 1922.*

*Звала во весь рот от этой сцены,  
Казалось, что скучали сами стены.  
Но мы дадим другое представленьё.  
Согласны: с виду мы как есть тосканцы,  
Но в нашем помещеньи  
Мы бергамаски и венецианцы<sup>59</sup>.*

Но в первой части «Орфеид» Малипьеро отказывается от подобного решения: роль игровой интродукции выполняет оркестровая прелюдия. Лишённая какого-либо авторского обозначения, некоторыми чертами она приближается к итальянской *sinfonia* барочного или ранне-классического образца. Музыкальная образность вступления к «Смерти масок» напоминает о симфониях, к примеру, Дж. Б. Саммартини или Л. Боккерини, близких по духу увертюрам к операм-*buffa* первой половины XVIII века. В структуре оркестровой прелюдии Малипьеро улавливается и традиционная для «итальянского» типа увертюры трёхчастная схема: *быстро — медленно — быстро*. Однако вступление к «Смерти масок» не копирует механически старинный жанр. Взяв за основу принцип составной формы и логику темповых контрастов, композитор в значительной степени переосмыслил исходную модель. Сам Малипьеро, за 65 лет (1904–1969) создавший 17 симфоний и *sinfonie*, комментировал свой взгляд на старинный жанр едва ли не с романтических позиций и представлял *sinfonia* как «свободный вид поэмы из нескольких частей, следующих друг за другом непринуждённо, повинувшись таинственным, лишь инстинктивно распознаваемым законам» [168, 700].

В целом прелюдия к «Смерти масок» представляет собой одночастную, а не циклическую структуру. Калейдоскопическая форма оркестрового вступления, по словам Л. В. Кириллиной, «будто скроена из пёстрых лоскутков, как наряд Арлекина» [61, 48]. Композиция основана на показе и виртуозном видоизменении как минимум пяти тем, каждая из которых складывается из кратких интонационных ячеек, основанных на причудливом сочетании узкоинтервальных мотивов, иногда дополняемых широкими скачками.

---

<sup>59</sup> Перевод с итальянского М. А. Кузмина [52, 216].

В quasi-импровизационном потоке темп меняется целых шесть раз, что корректирует схему *быстро — медленно — быстро*. Открывается и завершается «увертюра» моторными темами. Нарочито грубоватая музыка первой темы передаёт атмосферу балаганного представления — на фоне аккордов низких струнных, имитирующих барабанный аккомпанемент, звучат задорные переключки флейты и кларнета.



Буффонный характер свойствен и пятой теме с ярким соло трубы.

Molto più mosso.

Вторая, третья и четвёртая темы составляют условную середину старинной конструкции *быстро — медленно — быстро*. Для второй темы характерна некоторая механистичность. Ритмическое и мелодическое *ostinato* в сочетании с

необычными тембровыми красками (мелодическая линия альтов в сопровождении челесты и фагота) словно имитирует звучание шарманки.



Акцентирование интервала увеличенной секунды в мелодике и прихотливая синкопированная ритмика третьей темы придают ей лёгкий ориентальный оттенок.



Более эмоциональным характером отличается порученная струнным четвёртая тема, отмеченная лидийской IV ступенью<sup>60</sup>. Однако возникающая здесь ненадолго лирическая экспрессия с появлением следующей темы мгновенно гаснет, от неё не остаётся и следа — Малипьеро подчёркивает, что в опере действуют маски, а не живые люди.

<sup>60</sup> Лидийский лад, связанный с древнейшими пластами итальянского фольклора, присутствует в целом ряде тем «Смерти масок».



Композитор искусно сплетает музыкальную ткань вступления из динамичных тем, экспонируя, а затем переставляя и соединяя их, подобно тому, как актёры комедии масок могли включать свои заученные, тщательно отрепетированные и доведённые до автоматизма трюки, в любой момент импровизированного действия. Благодаря вариантной повторности, переинтонированию, переакцентировке и разнообразным игровым контрапунктам, возникает эффект тематического мелькания. Цельность искрящемуся всевозможными тематическими превращениями вступлению придаёт ритмическая и гармоническая оstinatность (с характерными тонико-доминантовыми наложениями), а также намёк на репризность за счёт появления начальной темы в заключительном разделе калейдоскопической формы.

Прелюдия к опере — удивительный образец реконструкции старинного жанра средствами современного музыкального языка. Приёмы, найденные Малипьеро (попевочный тематизм, техника *ostinato*, полипластовость, особенности оркестрового письма с игрой чистыми тембрами), во многом перекликаются с характерными чертами композиторского почерка И. Стравинского.

Какова музыкально-драматургическая роль оркестрового вступления? Это не поурри на темы из «Смерти масок», не «вступительный обзор содержания оперы» (Глюк), и ни одну из звучащих здесь тем нельзя персонифицировать. В то же время, «увертюра» частично предвосхищает общий игровой облик тематизма I части «Смерти масок»; заметную роль в опере будут играть интонации четвёртой темы. Принципы тематических преобразований, использованные композитором в «увертюре» (остроумные контрапункты, мелодическая вариантность,

переакцентировка, неординарные ритмические группировки — квинтоли, септоли), станут определяющими во всей опере. Мозаичность прелюдии в сочетании с текучестью, отсутствием цезур, проецируется на конструкцию «Смерти масок» в целом, а также сказывается на структурных особенностях отдельных эпизодов (контрастно-составные монологи Бригеллы, Доктора Баланцона, Капитана Спавенты, Пульчинеллы). В «увертюре» намечается особая миниатюрность форм, характерная для всего спектакля, который длится 23 минуты. Наконец, прелюдия, словно наполненная гомоном пёстрой толпы, создаёт атмосферу праздничной суеты перед балаганным представлением. Недаром во вступлении к «Смерти масок» явственно слышны отголоски 1-й картины «Петрушки» («Народные гуляния на масленой»), в музыке которой А. Бенуа уловил, как «улица играет». Вступление ансамбля ударных (литавры, настроенные в тритон, тарелки, треугольник, большой и малый барабаны), имитирующее площадную барабанную дробь в момент поднятия занавеса, напоминает о подготовке эпизода фокуса в «Петрушке» И. Стравинского и о начале кукольного спектакля в «Балаганчике маэстро Педро» М. де Фальи.

Итак, в «параде масок» перед публикой предстают Бригелла, Арлекин, Доктор Баланцон, Капитан Спавента, Панталоне, Тарталья и Пульчинелла. Из всего многообразия героев итальянской комедии дель арте, насчитывающей более сотни персонажей, для «Смерти масок» Малипьеро отобрал только семь.

В творчестве композитора число *семь* стало своего рода символом. Во-первых, набор из семи действующих лиц типичен для опер Малипьеро, достаточно вспомнить поющих персонажей «Мнимого Арлекина» или героев второй и третьей частей оперы «Метаморфозы Бонавентуры» (1965). Во-вторых, цифра *семь* играет особую роль в композиционной логике многих сценических опусов Малипьеро. Так, вторая часть «Орфеид» носит название «Семь канцон» и состоит из *семи* сцен.

*Семь* «сценических ноктюрнов»<sup>61</sup> складываются в оперу «Ночной турнир» (1929), замыкающую период театральных экспериментов. *Семь* картин «Небесных и адских миров» (1949) Малипьеро назвал не иначе как «семь ожиданий семи женщин». Одну из поздних театральных работ, оперу «Герои Бонавентуры» (1968), которую по праву называют «реквиемом композитора самому себе» [98, 18], составляют *семь* сцен — обширных автоцитат, символизирующих ностальгическое путешествие автора по ранее написанным им произведениям (см. Приложение I).

Возвращаясь к *семи* маскам первой части «Орфеид», отметим, что не случаен и сам выбор персонажей. Участниками пролога Малипьеро сделал наиболее узнаваемых и популярных героев комедии дель арте. К тому же, эти маски демонстрируют универсальный набор контрастных характеров, темпераментов и этнических групп. Панталоне, Доктор, Бригелла и Арлекин составляют северо-итальянский «квартет», а Пульчинелла, Тарталья и Капитан Спавента принадлежат к южно-итальянской ветви комедии дель арте [см.: 43, 97–98]. Бергамцы Арлекин и Бригелла<sup>62</sup>, болонец Доктор Баланцон, венецианец Панталоне и неаполитанец Пульчинелла, согласно своему «происхождению», отражали локальный колорит разных итальянских областей, особенности диалектов и нравов их жителей<sup>63</sup>.

По словам Л. В. Кириллиной, в «Смерти масок» «... собирательный портрет страны выглядит не дружеским шаржем, а скорее карикатурой» [61, 49]. В комедии дель арте публика потешалась над разыгрываемым масками действием, и индивидуальный язык героев, с присущей каждому из них идиоматической характеристикой, усиливал комический эффект. Так, болонское наречие казалось забавным для других (не болонских) ушей, а венецианский диалект с типичными «лёгкими поговорками» неизменно вызывал смех флорентийцев и тосканцев [79, 47]. Стремился ли Малипьеро высмеять, к примеру, болонскую «манию

<sup>61</sup> «Серенады», «Буря», «Лес», «Таверна доброго времени», «Погасший очаг», «Замок тоски», «Тюрьма».

<sup>62</sup> Иногда местом рождения Бригеллы называют Брешию, входящую вместе с Бергамо в состав Ломбардии [см.: 89, 29–30].

<sup>63</sup> В народной комедии были и другие маски, представляющие разные регионы Италии: флорентиец Стентерелло; римлянин Пасквариелло; миланцы Менегино и Бельтрамо; неаполитанцы Ковиелло, Коллило, Фрителлино, Москино; венецианцы Трапполино, Педролино, Труффальдино, Бураттино и др.

национального величия», олицетворяемую Доктором, или глупость и жадность, свойственные венецианцу Панталоне? Скорее, мы имеем дело с авторской иронией, а не с обличающим сарказмом.

На первый взгляд может показаться, что в «септете» участников «Смерти масок» недостаёт женской партии. Действительно, в спектаклях комедии дель арте непременно должна была участвовать хотя бы Коломбина<sup>64</sup>. По традиции, эта серветта, или фантеска (служанка), играла роль подруги Арлекина, Бригеллы или Пульчинеллы. Нередко она становилась для влюблённых в неё героев тем «яблоком раздора», которое и служило завязкой интриги, отправной точкой в развитии импровизированного сюжета представления. По аналогии с принципом «сбережения тембра» в инструментовке, в прологе «Орфеид» композитор решил обойтись без женского персонажа. Подобие Коломбины возникает в финале триптиха: как справедливо отмечает Л. В. Кириллина, черты серветты неожиданно проявляются в образе Королевы — своего рода «мнимой Коломбины». Практически лишив «Смерть масок» лирического начала, Малипьеро выстраивает «парад масок» по законам игры.

В «Смерти масок» герои комедии дель арте присутствуют на сцене на протяжении всего спектакля. По ремарке Малипьеро, они ожидают своего выхода на помост, сидя на скамье, отгороженной от основного пространства сцены небольшим занавесом, но так, чтобы быть доступными зрительскому обзору. Возникает эффект пространственной и смысловой двуплановости, «сцены на сцене», показательный для театра представления XX века<sup>65</sup>.

Очерёдность выступлений героев «Смерти масок» устанавливает Импресарио — человек, одетый в чёрную мантию и берет, из-за больших круглых

---

<sup>64</sup> Имя Коломбины происходит от итальянского «colomba», что означает «голубка». Коломбина была не единственным женским персонажем в комедии дель арте: кроме неё в спектаклях участвовали пожилая служанка и дама (Amorosa, или Innamorata) из группы влюблённых. Женщины, как правило, играли без масок, в отличие от остальных героев итальянского народного театра.

<sup>65</sup> Драматургический приём «театра в театре» использован в «Ариадне на Наксосе» Р. Штрауса, «Петрушке» И. Стравинского, «Балаганчике» М. де Фальи, «Catulli Carmina» К. Орфа.

очков похожий на филина<sup>66</sup>. Согласно ремарке Малипьеро, Импресарио следит за происходящим на сцене и делает записи в своей тетради. Остаётся загадкой, что он пишет на протяжении спектакля: отчёты в расходную книгу, результаты кастинга, сценарий новой пьесы или историческую хронику? Роль Импресарио исключительно мимическая, но своей отстранённостью от происходящего на сцене он напоминает спикера, характерного для многих музыкально-сценических произведений XX века. Подобно Рассказчику в «Райской птице» Кавакиолли или Фокуснику в «Петрушке» Стравинского, Импресарио режиссирует спектакль, руководит масками, словно кукловод марионетками.

Драматургия «парада масок», представленного семью монологами, основана на сюитно-номерном принципе, однако динамическое сопряжение, возникающее на гранях монологов за счёт вторжений, «наплывов», стирает цезуры и создаёт сквозную форму целого. Герои комедии дель арте выступают перед публикой по одному, словно соревнуясь друг с другом. В порядке их представлений угадываются законы определённой иерархии.

#### *Бригелла*

Право первым выйти к публике получает «первый дзанни»<sup>67</sup> — Бригелла. В комедии дель арте главный персонаж из группы слуг воплощается в образе хвастливого бергамца, большого ловкача, любящего вино и женщин. Он носит лакейскую ливрею и чёрную маску, в преувеличенном виде представляющую обожженное солнцем лицо обитателя гористой местности [34, 240]. Бригелла чрезвычайно подвижен, ему сложно усидеть на месте, а его внимание то и дело переключается с одного объекта на другой. Поэтому в его монологе Малипьеро акцентирует быстрые темпы и характерный пунктирный ритм — «ритм скачки»<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> Любопытно, что именно две ручные совы (вместе с рыжим котом Вивальди) принадлежали к числу любимцев Малипьеро в его большом домашнем зверинце. В своих «Диалогах» Стравинский остроумно описывает «музыкальные способности» птиц, которых он наблюдал в гостях у итальянского композитора в Азоло [см.: 108, 135].

<sup>67</sup> По одной версии название «дзанни» (слуга) произошло от манеры произнесения имени Джованни на бергамском наречии, по другой — от латинского *sannio* («шут») [см.: 157, 53].

<sup>68</sup> По мнению Л. В. Кириллиной, пунктирный ритм указывает на «прихрамывание Бригеллы» [61, 48–49].

Музыка живописно расцвечивает воображаемый пейзаж, изменяющийся во время стремительных перемещений героя. Величественная картина разворачивается на словах «я Альпы перешёл» и «переплыл море»: темп резко замедляется, в оркестровой фактуре появляются выдержанные аккорды духовых, вокальные фразы становятся более протяжёнными за счёт распевов окончаний. Особенно эффектно невесомое парение на первом слоге в слове *mare*, создающее ощущение открытого пространства, свежего морского простора.

BRIGHELLA.  
BRIGHELLA.

Ho var - ca - to le Al - pie pas - sa - toil ma - - re.  
J'ai pas - sé l'a - pre mer et fran - chi les Al - - pes.

Meno mosso.

Эпизод, где Бригелла демонстрирует свои победы на любовном поприще («Страстей не чужд я...»), отмечен взволнованной пульсацией шестнадцатых, передающей экзальтацию героя.

Ведущим принципом музыкальной характеристики взбалмошного Бригеллы является контраст, на горизонтальном уровне композиции рождающий составную форму монолога, а на вертикальном — нередко приводящий к возникновению полипластовых конструкций. Так, например, вертикаль начального эпизода составляют три пласта: басовая линия виолончелей (*fis – cis*) с остинатным ритмом скачки, резко диссонирующие по отношению к ней ре-минорное трезвучие скрипок и альтов и танцевальная тема, канонически изложенная в вокальной и оркестровой партии (скрипка-соло). В кружащихся мотивах мелодии с триольным и пунктирным ритмом угадывается жанр тарантеллы.

BRIGHELLA.  
BRIGHELLA.

Meno mosso.

Ec - co - mi! Ec - co Bri - ghe - la il gran - de ber - ga.  
Me - voi - ci! Voi - ci Bri - ghe - la, no - ble ber - ga.

ma - sco, fa - mo - sis - si - mo per le sue a - stu - zie.  
mas - que, fa - meux en - tre tous par ses as - tu - ces.

В рамках контрастно-составной формы монолога с возвращением тематизма первого раздела всё же возникает эффект репризности. Бригелла с упоением повторяет о своей любви к Бергамо, но его перебивает другой известный бергамец.

### Арлекин

Арлекин (в ит. варианте Арлекино) — традиционный «соперник» Бригеллы в группе слуг. Первоначально этот насмешник и плут, всегда действующий наугад, выполнял функцию лишь второго дзанни, но вскоре он приобрёл тот же статус, что и Бригелла, благодаря своим трюкам. Лацци — разнообразные прыжки, кульбиты, падения, пробежки, потасовки, прятки, оплеухи, передразнивания и другие выходки — были обязательными действиями Арлекина и служили подобием пластических интермедий в традиционных представлениях.

Арлекин — одна из самых древних и распространённых масок, происхождение которой окутано тайной. М. М. Молодцова в своей монографии о комедии дель арте так комментирует генезис образа: «Первый источник, на который ссылаются исследователи, французский словарь Менапса (1650), где слово *Harlequin* объясняется тем, что ещё в царствование Генриха III в Париже выступала труппа итальянских комедиантов, один из которых снискал особое расположение некоего аристократа по имени Арле де Шанвалон (*Harlay de Chanvalon*). Якобы поэтому молодого актёра стали называть Пти-Арле (*Petit-*

Harlay), отчего и пошло имя Арлекин» [83, 49–50]. По другой версии, название маски связано с городом Арль и кладбищем Арлекан (Arlecamp), находящимся в его окрестностях.

Интересное наблюдение принадлежит русскому учёному А. Н. Веселовскому, указавшему на то, что один из бесов XXI и XXII песен «Ада» Данте носил имя Аликино (Alichino)<sup>69</sup>. Идею Веселовского развил итальянский исследователь Паоло Тоски, назвавший Арлекина выходцем из «адских» сцен средневекового театра. «Бесовское» прошлое персонажа, по мнению Тоски, доказывают особенности его традиционного театрального облачения. Во-первых, самые старые маски Арлекина «адски» черны, мохнаты и снабжены шишковатым наростом на лбу (рудимент чертовских рогов). Во-вторых, неотъемлемой частью костюма Арлекина считался красный, цвета адского пламени, берет (каппуччо) с бубенцами: звоном бубенцов царь дьяволов сзывал грешные души на «дикую охоту». И, наконец, в-третьих, пёстрое разноцветье одежды Арлекина напоминало вышивку, густо покрывавшую плащ предводителя «дикой охоты» [83, 55]. Существует также точка зрения, связывающая образ Арлекина с дьявольскими существами из средневековой скандинавской мифологии (Herlenkoenig, Hallinkind, la maisnie Hallequin) [79, 65–66].

Впрочем, в практике итальянских театральных представлений XVII–XVIII веков амплу Арлекина было совсем иным: «бергамец, ужасный дуралей, облачённый в одежды бедняка, состоящие из лоскутков» [34, 240]. Нельзя упускать из виду и тот факт, что «il lecchino» в переводе с итальянского означает «подлизыватель», что вполне могло указывать на обжорство героя [34, 240].

Сольное выступление Арлекина имеет двухчастную структуру. Музыка первой части создаёт внешнюю характеристику персонажа комедии дель арте: его непоседливость передают стремительные фигурации струнных с преобладанием «нейтральных» квартовых интонаций и мелкой ритмикой (шестнадцатые и тридцатьвторые), а звон бубенцов имитируют короткие, сверкающие мотивы флейты-пикколо.

---

<sup>69</sup> В переводе М. Лозинского — Косорыл.

ARLECCHINO.  
ARLECCHINO.

il po-ve-ro Arlecchi - no, vit-ti-ma del-la fa - me, e per que - sto da tut-ti vi-li - pe - so.  
l'in-for-tu-né, le pau - vre, ven-tre que la faim creu - se, et ba-foué pour ce-la par la ca-nail - le.

Lento

*p*

Во второй части монолога Арлекин хвалится своим даром обольщения и вкрадчиво (*pp, dolce*) поёт канцону «Часто я слышал, как говорили дамы: “Ты столь красив, мой милый Арлекин...”». Характер музыки меняется: замедляется темп, и на фоне плавного сопровождения струнных звучат вокализы с орнаментикой. Но лирика здесь отстранённая, игрушечная. Автор явно иронизирует над «героем-любовником»: в оркестре на протяжении всей канцоны повторяется один и тот же пассаж струнных, изображающий переборы гитары<sup>70</sup>. Ostinato звучит несколько механически и никак не соотносится с образом подлинного романтического воздыхателя.

ARLECCHINO.  
ARLECCHINO.

*dolce*

Spes - so mi sen - to dir da vezzo - sa  
Cent fois n'entends-je pas d'une exqui - se

Lento

*pp*

boc - ca. sel bel - lo, gra - to, amabile o ca - ro mio Arlecchin.  
bou - che. Tu es si beau, si charmant mon très cher Ar-le-quin!

Самолюбование Арлекина прерывает весьма невыдержанный, заносчивый учёный.

#### Доктор Баланзон

Согласно сложившимся традициям комедии дель арте, главной обязанностью этого старого, ворчливого болонца, одетого в чёрную мантию

<sup>70</sup> Пять звуков пассажа складываются в интервальную последовательность (две кварты, большая терция и кварта), напоминающую строй гитары (три кварты, большая терция и кварта).

юриста, было «болтать и рассуждать без конца» [79, 55]. В «Смерти масок» Доктор Баланцон — врач, который кичится своей учёностью: «О, я есмь наука! <...> Я лучше, чем все великие врачи прошлых лет и будущих времён». Даже исполняя дифирамбы родной Болонье, он не перестаёт расхваливать себя: «Болонья — ум наш! Почему ум наш? Здесь родина Доктора Баланцона».

Характерной особенностью литературной речи Доктора Баланцона является «цепляемость» трафаретных фраз, связанных между собой примитивными ассоциациями: «... с Востока пришла мудрость, согласно Аристотелю, а Аристотель учил Александра Македонского, а тот был хозяином мира, а мир, мы знаем, держит Атлант, Атлант очень сильный, только с силой поднимают колонны, которые поддерживают дворцы, а дворцы каменщики строят...». Как комментирует Л. В. Кириллина, «в бредовом монологе этого “учёного мужа” следуют экскурсии в историю и географию, где обывательская сумбуренность мысли переплетается с манией национального величия» [61, 49].

Соло Доктора Баланцона по размеру значительно превышает выступления предыдущих героев: широта мысли многословного «мудреца» никак не может вместиться в более скромные рамки. Именно поэтому контрастно-составная форма представления Баланцона складывается из большого количества миниатюрных разделов, быстро сменяющих друг друга, и словно отражает путаницу образов, скользящих в сознании героя.

Музыка вносит в портрет Доктора Баланцона яркие звуковые детали. Так, например, в «официально-репрезентативной» части представления «благородство» и «учённость» персонажа подчёркнуты торжественными аккордами духовых или струнных в оркестре. В дальнейшем величественная хоральная фактура в размеренных половинных длительностях возвращается всякий раз, когда Доктор касается предметов особо внушительных, таких как Атлант, Флоренция или Александр Македонский.

Размышляя о собственных достоинствах и превознося их до уровня Эскулапа и Гиппократы, Баланцон важно вышагивает под маршевую музыку. Но

амбициозное Grave «учёного мужа» (соло фагота) звучит на неизменном фоне школярских параллельных квинт!

IL DOTTOR BALANZON.  
IL DOCTEUR BALANZON.

*p*

Perchè la patria del dot- tor Ba-lan-zon, più ce-le-bre d'Escu-la-piò d'I -  
Par-ce queberceau du doc- teur Ba-lan-zon. plus cé-lè-bre qu'Escu-la-pe, qu'I -

Grave.

*p*

pocra-te, di tut-ti i gran-di dot-to-ri del pas-sa-to e dell'av-ve-ni-re.  
pocra-te, que tous les doc-teurs il-lustres des tem-pas passés, des tem-pas à naî-tre.

Момент комического падения героя под хохот масок отмечен мгновенной сменой темпа, мелодики, фактуры и тембровых красок. Атмосфера гомона создается регистровой игрой, оркестровыми переключками: под бряцание треугольника и бубна задиристый мотив из монолога Арлекина безудержно «перебрасывается» от инструмента к инструменту (скрипки, кларнет, труба, виолончели), стремительно перемещаясь из третьей октавы в малую.

В иных тонах выдержана жалоба Доктора Баланцона. Вокальные всхлипывания на словах «но ведь мог я разбить так голову себе, моей умнейшей голове тогда нужен был бы врач...» усилены мотивами-lamento у кларнета и скрипки-соло, гармонизованными «мрачными» трезвучиями виолончелей из глубокой бемольной сферы (*es — ces — b — as — b*).

Даже при хаотической смене образов музыка реагирует на нюансы текста. Так, например, когда речь заходит о лекарствах с Востока, буквально на пять тактов в оркестре и вокальной партии возникает ориентальный мираж. Мотив-арабеска с увеличенной секундой, последовательно проводимый в тридцатьвторых, шестнадцатых, восьмых, складывается в узорчатый монодийный наигрыш. Инструментовка придаёт теме причудливый, экзотический колорит за счёт звона треугольника и тембровой дублировки на расстоянии трёх октав

(флейта-пикколо, скрипки и виолончели), а не привычного октавного удвоения. И без того яркий фонический эффект усилен органичным пунктом: октава *fis* в глубоких басах.

IL DOTTOR BALANZON.  
IL DOCTEUR BALANZON.

fan - no di dro - ghe, le dro - ghe ven - go - no dall' O - rien - te,  
font que d'è - pi - ces, le - pi - ce vient du fond de l'ò - ri - ent,  
Più ritenuto.

dall'O - rien - te ven - ne la sa - pien - za se - con - do Ari - sto - te - le,  
et de l'ò - rient provient tou - te scien - ce, nous dit A - ris - to - te, oui,

К концу монолога велеречивый тон героя сбивается, Баланзон начинает заговариваться, словно бы захлёбываясь словами: темп его речи ускоряется, ритмическая пульсация учащается, а в партию оркестра проникает шутливая песенка низких струнных сродни детской считалке, опровергающая напускную важность героя<sup>71</sup>.

IL DOTTOR BALANZON.  
IL DOCTEUR BALANZON.

pie - di son fat - ti per cam - mi - nare, cam - mi - nan - do boin - ciam -  
pieds sont cré - és pour ai - der la mar - che, en marchant donc j'ai  
Più mosso.

<sup>71</sup> Сходный буффонный приём использован Дж. Пуччини в опере «Джанни Скикки» во время знакомства родственников Буозо Донати с Джанни Скикки: члены меркантильного семейства прославляют своего «спасителя» под звуки незатейливой песенки.

Представление Баланцона прерывается «военной музыкой» из начала «парада масок». Готовится помпезный выход следующего персонажа.

*Капитан Спавента*

В многочисленной группе капитанов<sup>72</sup> этот «потомок miles gloriosus (хвастливого солдата)» [1, 411] из древнеримских ателлан бытовал на правах одной из самых колоритных масок. Согласно традиции комедии дель арте, Капитан Спавента — неаполитанец, состоящий наёмником в армии испанских врагов-завоевателей<sup>73</sup>. Впервые в «параде масок» появляется образ с отчётливо негативной окраской. По театральным законам, в облике Капитана Спавенты сочетаются холодное высокомерие, неуёмное хвастовство и трусость. Само имя героя, в переводе означающее «страх, ужас», содержит определённую смысловую двойственность: воинственный персонаж запугивает окружающих и, в то же время, сам всего боится. Обычно его выход к публике сопровождался леденящим кровь текстом: «Я — Капитан Спавента из Адской Долины, прозванный дьявольским, принц Кавалерийского ордена, термигист, то есть величайший забияка, величайший искалечиватель, величайший убиватель, укротитель и победитель вселенной, сын землетрясения и молнии, родственник смерти и закадычный друг великого адского дьявола» [52, 232–235].

Пафосную речь Капитана Спавенты из «Смерти масок» тоже пронизывает бряцание оружия: «Я стреляю из ружья и ножом бью, могу вправо и влево, вверх и вниз...». Впрочем, как ни старается он казаться бравым воякой, всё-таки не находит в себе силы обуздать врождённую трусость: «Я хотел бы быть отважным капитаном, но природный страх сильнее меня». Три раздела сольного выступления Капитана Спавенты являют ещё один вариант миниатюрной контрастно-составной формы. Начало его монолога словно переключает действие из игровой сферы в драматическую (недаром Капитан Спавента — обладатель самого низкого голоса в «Смерти масок», единственный в опере бас). В тексте первого эпизода перечислены едва ли не все воинственные герои «из поэм

<sup>72</sup> Другие её герои — Капитан Спессо Монти, Капитан Церемония, Капитан Мала Гамба и Капитан Беллавита — появятся в опере Малипьеро «Каприччио Калло» (1941–1942).

<sup>73</sup> Под властью Испании Неаполь оставался в течение двух столетий (XVI, XVII вв.).

Гомера, Ариосто и Тассо, включая девушку-рыцаря Брамданту» [61, 49], — отмечает Л. В. Кириллина. Однако музыка создаёт портрет отнюдь не благородного воина, а почти демонического персонажа, в собирательном образе которого угадываются черты разных оперных злодеев — от Пизарро и Самиеля до Яго и Скарпия.

В первом разделе представлен широкий арсенал выразительных средств, включающих характерные признаки арии мести из оперы-seria, неизменные атрибуты «La tempesta» и традиционные черты веберовской «романтики ужасов»: устрашающее тремоло низких струнных, изображающее раскаты грома, волнообразные пассажи в басах, зловещие хроматизмы, декламационные выкрики-угрозы в вокальной партии.

IL CAPITAN SPAVENTA DI VALLE INFERNA  
LE CAPITAINE EPOUVANTE DU VAL D'ENFER.

Più mosso.  
agitato

U - lis - se, A - chil - le, Te - lema - co, Or - lan - do,  
U - lys - se, A - chil - le, Te - lema - co, Or - lan - do,

Ro - lan - do, Ri - nal - do, A - stol - fo, Acqui - lan - te, Rug - gie - ro, Bradaman - te,  
Ro - lan - do, Ri - nal - do, A - stol - fo, Acqui - lan - te, Rug - gie - ro, Bradaman - te,

cresc. - - - - -

Яркое динамическое *crescendo* приводит к кульминации, взрывающейся маркированными ми-бемоль-минорными аккордами в оркестре, на фоне которых в вокальной партии резким диссонансом звучат патетические реплики, словно выхваченные из kloкочущих страстями веристских монологов.

IL CAPITAN SPAVENTA DI VALLE INFERNA  
LE CAPITAINE EPOUVANTE DU VAL D'ENFER.

il Capi-tan Spaven-ta di Val-le Infer-na tut-ti li met-te nel sac-co.  
le Capi-tan Spaven-ta de Val-le Infer-na tous dansson sac il vous jet-te.

Più mosso.  
*f un poco ritenuto*

В целом для первого раздела характерна эмоционально-смысловая однородность, хотя уже первую фразу «Клянусь я Марсом» (призывный октавный скачок на фоне тремоло) сопровождает завуалированный иронический комментарий: сигнальный мотив валторны — не что иное, как отголосок незамысловатой песенки, завершающей выступление претенциозного Доктора Балансона.

IL CAPITAN SPAVENTA DI VALLE INFERNA  
LE CAPITAINE EPOUVANTE DU VAL D'ENFER.

Cor - po di Mar - - te!  
Corps de Bel-lo - - ne!

TIMP.  
*ff*

*f* TAMB. MIL.

Più mosso.  
*f ritenuto*

Со второго раздела (всего четыре такта!) начинается активный процесс развенчания Капитана Спаventы. Здесь он демонстрирует владение техникой боя, однако, музыкальная характеристика идёт вразрез с образом храброго офицера: на фоне остро синкопированного бравурного марша (струнные) с двусмысленными *уменьшенными* квартами, звучит типичная буффонная скороговорка.

IL CAPITAN SPAVENTA DI VALLE INFERNA  
LE CAPITAINE EPOUVANTE DU VAL D'ENFER.

Bene ritmato.

Io ti-ro schioppettate, coltel-la - te, stoc-  
Je flanque fu-sil-la-des, en-fi-la-des, es -

- ca-te chiattona - te, fen-den - ti a de - stra, a si - ni - stra, di so - pra, di sot - to.  
- ta-fi-la-des et pour-fen-da - des, là sur ma droite et i-ci sur ma gau-che.

В ригурнеле между вторым и третьим разделами вновь проглядывает авторская усмешка: фанфары труб развивают интонации знакомой шуточной песенки, изложенной здесь параллельными септимами.

Дальнейшее обытовление образа происходит в третьем разделе, где уже нет ни единого намёка на воинственность: под облегчённый аккомпанемент струнных и флейты Капитан Спавента поёт бесхитростную песню, не имеющую ничего общего с грозной музыкой начала выступления.

IL CAPITAN SPAVENTA  
LE CAPITAINE EPOUVANTE

Vor-rei fa-re da smar-gias-so, da grãdas-so,  
Pa-rai-tre un grand ca-pi - tai - ne plein de rei - ne,

Allegretto.

Герой окончательно капитулирует в коде quasi-героического монолога. На фоне робких аккордов деревянных духовых звучит его истинное кредо: «Всё же лучше некрасиво избежать смерти, чем красиво умереть!». Заканчивается «номер» ригурнелем militare на этот раз в исполнении скрипок в высоком регистре — кровожадный монстр словно аннигилируется и оборачивается жалкой букашкой. В итоге портрет Капитана Спавенты получился неоднозначным: Малипьеро создал персонаж с «двойным дном», своего рода «маску в маске».

*Панталоне*

Следующий фрагмент «Смерти масок» — выход скупого и сластолюбивого венецианского купца Панталоне. Любопытно, что, появившись на театральных подмостках в XVII веке, Панталоне был наделён известным благородством, но затем, в процессе непрерывного маскотворчества, образ «снизился», и персонаж примкнул к группе комических стариков [82, 8]. По описаниям Гольдони, обычно Доктор и Панталоне ненавидели друг друга, а их дети были друг в друга влюблены [34, 238–239]. Эту подробность личных отношений между ярчайшими представителями группы стариков в опере «Смерть масок» Малипьеро опускает.

Этимология имени Панталоне подразумевает два полярных толкования — «возвышенное» и «земное». Принято считать, что имя Панталоне связано с итальянским «*pianta leone*», в переводе означающее «водружатель льва» [43, 106]<sup>74</sup>; по другим версиям, оно произошло от названия длинных брюк (*pantalons*), которые вместе с чёрной мантией и шерстяной шапкой были неотъемлемой частью его костюма [79, 52].

Малипьеро решает образ Панталоне скорее в «возвышенных» тонах. Как истинный патриот, Панталоне славит Венецию: «Я был послом в Китае, Франции, Испании, знал я Турка, Великого Могола, но всегда, всегда верен я своей великой родине. <...> Для меня ни дня не прошло без воспоминаний о прекрасной Венеции с её нежным наречием».

В постоянных мечтах и грёзах о былом Панталоне словно бы живёт в ином измерении, что подчёркивается медленным темпом (*Calmo* и *Molto calmo*). На протяжении всего флегматичного монолога сохраняется мерное движение восьмых, символизирующее пульс неспешно текущего времени, а в оркестровой вертикали преобладают колористические квинтаккорды струнных в широком расположении. Здесь на первый план выходит фонический эффект, характерный для стиля импрессионистов: длительное пребывание в рамках одних и тех же гармонических комплексов акцентирует краску самих созвучий.

---

<sup>74</sup> Имеется в виду лев — символ венецианского могущества, верный спутник покровителя Венеции святого Марка.

PANTALONE.  
PANTALONE.

Calmo. Io Pan-ta-lo-ne dei Bi-sogno-si, ve-ne-zia - no,  
Moi Pan-ta-lo-ne coeur charitable, de Ve - ni - se,

Представление Панталоне тематически однородно, в отличие от предшествующих монологов: практически весь «номер» построен на четвёртой, «лирической» теме из оркестрового вступления к опере (ц. 4). Она звучит в прелюдии и постлюдии, а также (только здесь, в монологе Панталоне) проводится в вокальной партии («Венеция удалена от всех городов...»). Однако в выступлении Панталоне её лирическая экспрессия ещё более затушёвывается: тема утрачивает импульсивность и приобретает отстранённый характер, появляясь в более степенном виде. Из третьей октавы она переносится «бархатный» регистр виолончелей, а особо острые ритмические фигуры сглаживаются (в начальном мотиве тридцатьвторые превращаются в шестнадцатые, в конце второго такта устраняется пунктир).

Più mosso.

*m. d.*  
*p* *espressivo*

Этот задумчивый герой и движется иначе в сравнении с другими масками: он очень медленно выходит на сцену, а завершив монолог, закрывает лицо руками и замирает на некоторое время. Нарушает его медитацию нетерпеливый Тарталья,

который, не в силах больше ждать своего выхода, тормозит Панталоне и буквально прогоняет его с помоста.

### *Тарталья*

В спектаклях комедии с масками само участие Тартальи, трусливого старика из Неаполя, приводило публику в восторг. Имя героя произошло от итальянского *tartagliare* — заикаться. Дефект речи, являющийся своего рода его визитной карточкой, заведомо производил комический эффект и, независимо от содержания роли, вызывал смех зрителей. В комедии дель арте Тарталье была отведена роль чиновника (нотариуса, судьи, секретаря), представляющего интересы ненавистных неаполитанцам испанских завоевателей. Персонаж носил костюм зелёного цвета в жёлтую полоску, серую шляпу и большие очки, часто заменявшие маску [43, 148].

В «Смерти масок» Тарталья робостью не отличается. Обратной стороной «комплекса неполноценности», который испытывает герой, становится амбициозность, поэтому в своём монологе Тарталья демонстрирует попытку казаться ничуть не хуже предыдущего участника представления: «Та... та... та... та... та... Тарталья — изве... ве... ве... ве... ве... ве... ве... изве... ве... известная личность! Та... та... та... та... та... Тарталья был ми... ми... ми... ми... ми... ми... ми... министром!». Вероятно, поэтому в оркестре время от времени мелькают у кларнета разрозненные мотивы всё той же четвёртой темы из увертюры, только что сопровождавшей Панталоне. Предельная краткость и тематическое однообразие монолога Тартальи мотивированы его косноязычием. Кантиленность сведена к минимуму. Музыка напоминает судорожно-конвульсивный танец: гармонические созвучия с острыми секундами, характерный ритм с почти джазовыми синкопами рожают неожиданную параллель с музыкальным языком «Кукольного кейкуока» из «Детского уголка» Дебюсси<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> Кейкуок — негритянский танец, появившийся во 2-й половине XIX века в США, — представлял собой пародию на традиционные европейские танцы. В некоторой степени он явился предшественником рэгтайма [см.: 138, 816].

TARTAGLIA  
TARTAGLIA

Allegro, marcato.

Ta ta ta ta ta Tar- ta- glia è pu pu  
Ta ta ta ta ta Tar- ta- glia est au au

pu pu pu pu pu- re un pe pe perso- naggio il- lu - stre!  
au au au au aus- si pe pe personage il - lus - tre!

### Пульчинелла

Кульминация в «параде масок» приходится на выступление фаворита неаполитанцев — Пульчинеллы. Как и Арлекин, Пульчинелла — одна из древнейших по происхождению масок. По словам К. Миклашевского, «эти дзанны были столпами, на которых покоился успех и залог популярности итальянской комедии: всё было рассчитано на то, чтобы одно их появление вызывало подъём веселья и сама их внешность, маска, костюм и повадки были к этому приноровлены» [79, 46–47]. Если американский исследователь Дж. Портер называет Пульчинеллу «символом пролетариата Неаполя» [157, 54], то М. Молодцова отмечает, что «в отличие от большинства масок комедии дель арте, Пульчинелла представлял не одну строго определённую социальную прослойку неаполитанского населения, а многие свойства и качества всей неаполитанской народной среды» [84, 8].

История этой маски до сих пор до конца не выяснена. Как будто, первоначально Пульчинелла был похитителем цыплят, поэтому его имя связано с итальянским «pulcino» — «цыплёнок» [см.: 83, 150], что нашло непосредственное отражение во внешнем облике героя с птичьим, «крючковатым носом» [144, 171]. Но не исключён и этимологический корень «pulse» — «блоха», ведь, по

наблюдению К. Миклашевского, «для увеселения публики дзанни иногда занимались исканием блох друг у друга» [79, 72].

Центральное место, занимаемое Пульчинеллой в комедии дель арте XX века, предопределено самой историей. Исстари, наряду с Венецией, Неаполь был крупнейшим центром театра масок. Достигнув расцвета в Венеции, комедия дель арте в XVIII веке стала клониться к упадку, а в Неаполе, благодаря политической обособленности южной области Италии, сохранилась почти в неизменном виде и вошла в культуру XX века вместе со своим неотразимым лидером — Пульчинеллой.

Характерной особенностью этой маски является «кучность». Вокруг Пульчинеллы всегда толпится народ, он любит находиться в центре всеобщего внимания. Кроме того, сама маска способна «множиться», и в представлении может участвовать не один, а сразу несколько Пульчинелл<sup>76</sup>. «Мнимые» Пульчинеллы (его двойники и дети) вместе с самим героем составляют уникальный в практике комедии масок групповой образ. Это значительно расширяет спектр игровых средств, служащих для создания комических эффектов и ситуаций.

У Малипьеро Пульчинелла не имеет двойников, но в его представление впервые в «Смерти масок» введено подобие ансамбля — секстет масок, эпизодически вторящих герою. Если учесть, что выступление Пульчинеллы в прологе «Орфеид» замыкает галерею театральных масок, то становится очевидной композиционная аналогия с оперой-buffa, в финале которой обычно персонажи в полном составе представляли перед публикой.

В своём монологе Пульчинелла задорно славит родной город и тоскует по Коломбине. Возможно, сочетание игрового и лирического начал в образе героя объясняется особенностями такого варианта его маски, где «одна половина лица смеётся, другая — плачет» [102, 282]. Образная двуплановость персонажа диктует контрастную двухчастность музыкальной формы его представления.

---

<sup>76</sup> Например, в основе сюжета балета И. Стравинского «Пульчинелла» (1920) лежит старинная комедия «Четверо одинаковых Пульчинелл». В постановке Ф. Лопухова (Ленинградский театр оперы и балета, 1926 г.) на сцене находилось сразу шесть Пульчинелл [см.: 71, 3–10]).

Первая часть «номера», открывающаяся патриотическим лозунгом Пульчинеллы («Неаполь — лучший город в мире! Это ведь король всех Пульчинелл!») построена на теме тарантеллы. В «гимне» Неаполю Малипьеро подчеркнул характерные особенности итальянского танца: тема, складывающаяся из квартовых скачков у флейты, кларнета и челесты в сочетании с вращательным движением скрипок, гармонизована терпкими секундовыми созвучиями на фоне волыночных квинт струнных басов. Возникает музыкальная аналогия с «Неаполитанской» из «Пяти лёгких пьес для фортепиано в четыре руки» И. Стравинского (1916).

PULCINELLA  
PULCINELLA

Di Na-po-li ec-coilcam-pio - ne! Ec - co il re  
De Na-po-li voi-ci l'i - ma - ge! Roi! cham - pion

Più mosso.

Во второй части происходит мгновенная смена настроения: Пульчинелла вспоминает о любимой Коломбине. Не случайно именно здесь вновь появляется четвёртая тема из «увертюры». В структурном плане этот эпизод делится на три миниатюрных раздела, каждый из которых демонстрирует разные оттенки лирического. Первый раздел второй части характеризует взволнованного Пульчинеллу: его манера пения внезапно меняется на «патетическую», поэтому интонации «лирической» темы звучат у виолончелей на фоне органного пункта в сочетании с «надрывными» увеличенными секундами скрипок.

Ritenu-to.

*f* *m. d.* *m. s.*

Во втором разделе второй части динамика движения, царившая ранее, уступает место относительной статике, ломаная ритмика сменяется ровной, диссонирующие гармонии — созвучиями преимущественно терцовой структуры (трезвучиями, септаккордами, нонаккордами), а на смену мелодике инструментального типа приходит ариозная с интонациями *lamento*.

PULCINELLA  
PULCINELLA

Ah, me-ni-cò, me-ni-cò, me-ni-cò,  
Ah, me-ni-cò, me-ni-cò, me-ni-cò,

Molto ritenuto

Это лаконичная трёхчастная форма, середина которой («Пой же, Коломбина») имеет много общего со вторым разделом монолога Арлекина, вплоть до остигато струящихся («черноклавишных») пассажей низких струнных, имитирующих гитарные переборы. Хрупкая, утончённая, но, в то же время, кукольная музыка Пульчинеллы напоминает грёзы Петрушки, вздыхающего о Балерине (2-я картина балета И. Стравинского).

PULCINELLA  
PULCINELLA

Can - ta Co - lom - bi - - na che la chi - tar - ra ho già accor -  
Chan - te Co - lom - bi - - na j'ai ac - cor - dé pour toi mon

Molto lento

*p*

- da - - ta con lo le ro le.  
luth a - - vec le le ro le.

Третий раздел — сольная песня Пульчинеллы. Именно здесь наиболее ярко, пожалуй, как нигде ранее в «Смерти масок», выражены характерные особенности канцоны: напевная мелодика в сочетании с танцевальной ритмикой, повторность, структурная симметрия. В четырёх крохотных строфах канцоны Пульчинеллы медленный запев (5/4, 1 такт!) в сопровождении струнных чередуется с более подвижным по темпу «пританцовывающим» припевом (2/4, 2 такта!), поддерживаемым деревянными духовыми и ксилофоном в оркестре. В тексте подытоживающего фрагмента парадоксально смешиваются слёзы и смех:

*Плачет Пульчинелла, потому что любит,  
E lero lero vrecchia, e lero lero vrecchia<sup>77</sup>.  
Плачет Коломбина, потому что любит,  
E lero lero varra, e lero lero varra.  
Смеётся Пульчинелла: любит Коломбина,  
E lero lero vrecchia, e lero lero vrecchia.  
Смеётся Коломбина: любит Пульчинелла,  
E lero lero varra, e lero lero varra.*

Отметим, что в третьей и четвёртой строфах приглушённо и отдалённо звучат интонации четвёртой темы из «увертюры» в оминоренном варианте. Завершает выступление Пульчинеллы кода «на новом материале»: все герои танцуют под звуки блестящей тарантеллы с солирующими струнными, флейтой-пикколо и треугольником в оркестре. Этим общим танцем, заменяющим здесь финальный ансамбль оперы-buffa, заканчивается «парад масок».

В последовательности семи монологов масок, составляющих I часть пролога «Орфеид», образуется симметрия, но не буквальная. Представление Капитана Спавенты (четвёртое из семи) является композиционной осью этой симметрии и делит «парад масок» пополам так, что выстраивается почти зеркальный ряд монологов, чередующихся по принципу контраста. Композиционная симметрия прослеживается по нескольким признакам: принадлежность героев к различным группам (капитаны — старики — дзанни); вокальные тембры (бас — баритон — тенор); темповые характеристики (быстро — медленно — быстро); масштабы монологов.

<sup>77</sup> Непереводимый неаполитанский диалект.

<b>группа</b>	<b>голос</b>	<b>персонаж</b>	<b>темп</b>	<b>масштаб монолога</b>
дзанни	баритон	Бригелла	быстро	краткий
дзанни	тенор	Арлекин	быстро	краткий
старики	баритон	Доктор Баланцон	медленно	продолжительный
<i>капитаны</i>	<i>бас</i>	<i>Капитан Спавента</i>	<i>быстро</i>	<i>продолжительный</i>
старики	баритон	Панталоне	медленно	продолжительный
старики	тенор	Тарталья	быстро	самый краткий
дзанни	тенор	Пульчинелла	быстро	самый продолжительный

Своеобразная эмфаза в музыкальной форме «Смерти масок» не случайно приходится на «номер» Капитана Спавенты. Во-первых, Капитан Спавента является персонажем с двумя масками, во-вторых, он — единственный в опере бас, а в-третьих, «военная музыка», предваряющая выступление героя, создаёт арку с началом спектакля (напомним о вступлении батареи ударных в момент поднятия занавеса).

### ***Смерть масок.***

Вторая часть пролога «Орфейд», собственно «смерть масок», отмечена резкой сменой образного модуса, уже здесь возникает модуляция в трагедийную сферу «Семи канцон». Внезапное появление зловещего незнакомца прерывает беспечную тарантеллу масок и словно бы перемещает действие спектакля в театр гиньоль.

Трёхчастная композиция этого эпизода оперы также обладает определённой долей симметрии. Остродраматические первый и третий разделы демонстрируют неумолимость Орфея по отношению к маскам, а второй в сдержанных, приглушённых тонах рисует коллективный портрет будущих персонажей «Семи канцон».

Оркестровый фрагмент «вторжения» Орфея состоит из нескольких тем, перекликающихся со «страшной» музыкой Капитана Спавенты. Однако если в монологе хвастливого капитана с самого начала ощущалась некая

искусственность, то выход замаскированного Орфея отмечен печатью подлинного драматизма и абсолютно лишён иронического подтекста. На фоне диссонантного полифункционального аккорда в ритме, напоминающем «ритм судьбы», на *fff* у струнных проводится грозная тема, заявившая о себе ещё в рамках тарантеллы.



Реакцией на произошедшее становится всеобщий ужас: маски не в состоянии вымолвить ни слова. Приглушённые аккорды медных духовых в сочетании с боязливыми секундовыми вскрикиваниями скрипок ярко контрастируют роковой теме Орфея.



Кульминация эпизода отмечена появлением темы, которую условно можно назвать темой беспощадного Орфея. На диссонирующее созвучие (уменьшенный септаккорд с вторгающимся тоном) в исполнении духовых и литавр накладывается тема скрипок, строящаяся на интонациях, словно пришедших из кульминации монолога Капитана Спаветты.

The image shows a musical score for piano, marked "Ritenuato." (Ritardando). The score is in 3/4 time and features a complex texture with arpeggiated chords in the right hand and dense chordal patterns in the left hand. The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Во втором разделе Орфей, сбрасывая свирепую маску, предстаёт перед публикой в своём традиционном обличье. В музыке воцаряется аполлонийский покой: заметно замедляется темп, арпеджированные трезвучия арфы и фортепиано имитируют переборы лиры.

Как же звучит голос легендарного певца? Против ожидания, в двух кратких высказываниях Орфея отсутствует кантилена! Его партия представляет собой либо речитатив типа *parlando* на фоне затаённого тремоло низких струнных в момент произнесения приговора маскам («Довольно ваших песен! <...> навсегда вас дверь эта скроет от света, навсегда здесь вас спрячу!»), либо ритмизованную мелодекламацию во время представления зрителям героев «Семи канцон».

Заняв место спасшегося бегством Импресарио, Орфей берёт на себя обязанности «режиссёра» спектакля и, устранив участников «парада масок», знакомит публику с новыми героями. Словно тени, оживлённые по воле Орфея, в почти сомнамбулическом состоянии будущие персонажи «Семи канцон» медленно выходят на сцену и, не проронив ни слова, так же медленно удаляются. На фоне огранного пункта (*pizzicato* виолончелей) с гармоническим заполнением покачивающимися терциями (альты, скрипки) в дорийском ре-миноре звучит

тоскливо-безучастный наигрыш кларнета, мелодия которого складывается из вариантных преобразований кратких попевок<sup>78</sup>.



Дальнейшее развитие темы строится по принципу последовательного присоединения к ней, а затем «отключения» имитационного подголоска флейты, а также мелодически и ритмически обособленной линии скрипок, более экспрессивной, но проводимой словно на отдалении в третьей октаве. При последнем проведении та же обречённая тема (в тональности ми-минор) приобретает почти светящийся, бестелесный облик за счёт тембровой краски струнных (а не духовых как при первом проведении) в высоком регистре с намеренным *senza vibrato*. Лишённый деталей групповой портрет героев-теней является своеобразной смысловой альтернативой «параду масок».

После ухода персонажей «*Sette canzoni*» пленные маски обретают голос, и это голос отчаяния. Их трёхтактовый септет является фактически вторым ансамблевым фрагментом в опере. Здесь для усиления звучности композитор даже считал возможным введение хора (до десяти исполнителей в каждой из семи партий!). Персонажи комедии дель арте вопят вразнобой: «Голод замучил! Откройте! Откройте!». Краткие выкрики масок заполняют фактурную горизонталь и вертикаль, складываясь в уменьшенные созвучия.

«Смерть масок» завершается проведением темы беспощадного Орфея, как будто бы навсегда избавившего зрителей от отживших своё масок, но последнее слово всё же остаётся за Арлекином (выбираясь из шкафа, он заявляет, что «не умрёт с голоду»). Отзвук его озорной реплики — трёхзвучный мотив у флейты и треугольника — на мгновение вспыхивает в четвёртой октаве. Арлекин жив, его

<sup>78</sup> Эта тема напоминает «*Larghetto*» из цикла фортепианных пьес «Пять пальцев» И. Стравинского.

острый профиль мелькает в последних тактах «Смерти масок», словно тень Петрушки в финале балета И. Стравинского.

В прологе «Орфеид» намечается эстетическая дискуссия, составляющая один из смысловых пластов многомерного художественного целого триптиха. Балаганная комедия с масками или «высокое» профессиональное искусство, отражающее саму реальность? Эстетика представления или эстетика переживания? Игра или драма? Эти дилеммы остаются неразрешимыми для автора «Орфеид». Первоначальный выбор Малипьеро в пользу драматизированных «Семи канцон» корректируется эпилогом. В финале «Восьмой канцон» благородный Орфей появляется в обличье паяца, флиртует с Королевой и умыкает её, совсем как Арлекин Коломбину... Эстетическая концепция триптиха получает «открытый финал» — *non finita*... По наблюдению С. Н. Богоявленского, за музыкальными образами оперы «встаёт мир бесконечной изменчивости и неустойчивости, в котором реальность видится миражом, а мираж воспринимается как реальность, мир, в котором маска — личина достоверной реальности» [23, 45].

С 1920-х годов в оперном творчестве Малипьеро начинает явственно звучать орфическая тема, но сразу же в нестандартной трактовке: не в созидательном ключе, а в разрушительном. Так, в «Орфеидах» легендарному певцу сопутствует *alter ego*, своего рода «анти-Орфей» (Л. В. Кириллина) — Нерон, олицетворяющий смерть и террор. В дальнейшем творчестве композитора Орфей больше не появляется, но его заменяет целый ряд *героев орфического типа* (термин Л. В. Кириллиной [63, 91]). Можно говорить о том, что с триптиха «Орфеиды» в музыкально-поэтическом театре Малипьеро орфическое начало приобретает статус *сверхмаски*.

## 2. «Мнимый Арлекин» (1925).

*«Мнимый Арлекин» как часть триптиха «Венецианская мистерия».*

Маски комедии дель арте не умирают в прологе «Орфеид». Три года спустя Малипьеро воскрешает образы итальянского народного театра в камерной опере

«Мнимый Арлекин» («Il finto Arlecchino»). Несмотря на автономную премьеру (см. Приложение I), «Мнимый Арлекин», как и «Смерть масок», не является самостоятельным произведением: в соответствии с окончательным авторским замыслом, эта опера вместе с «Аквильонскими орлами» (1928) и «Воро́нами святого Марка» (1928) составляет триптих «Венецианская мистерия». История создания «Венецианской мистерии» некоторыми чертами напоминает процесс сочинения «Орфеид». В том и в другом случае сначала появилась будущая центральная часть (соответственно, «Мнимый Арлекин и «Семь канцон»), и только по завершении работы над ней автор почувствовал необходимость продолжения и сформировал композицию триптиха.

Однако каждый сценический цикл Малипьеро неповторим. «Орфеиды» больше напоминают трилогию, поскольку «Смерть масок» и «Орфей, или Восьмая канцона» объединены целой системой арочных соответствий, а в коде «Смерти масок» осуществляется переход к образам и эстетике «Семи канцон». «Венецианская мистерия», безусловно, является триптихом, части которого драматургически и жанрово обособлены и связаны лишь общей темой — темой Венеции.

Каждый триптих Малипьеро имеет индивидуальную модель строения. Если в «Орфеидах» II часть — «Семь канцон» — это драматический центр композиции, обрамлённый игровым прологом и эпилогом, то в «Венецианской мистерии» функции частей распределены иначе. Основная драматургическая нагрузка ложится на крайние разделы — эпическую I часть, в которой Малипьеро хотелось «воспеть героическое прошлое Венеции», и трагический по своей сути, пронизанный неверием и скепсисом финал, где легендарный город «предстаёт загаженным и расхищенным, лишённым славы и своих ценностей» [21, 254]<sup>79</sup>. Оперный жанр в «Венецианской мистерии» дополняется мимодрамой («Воро́ны святого Марка»). Композитор объяснил это так: «Третья часть написана без слов: нужно остерегаться говорить (или петь) жестокие истины» [21, 254]. В цикле со

<sup>79</sup> На премьерe полной версии триптиха три части «Венецианской мистерии» следовали в другом порядке: 1. «Воро́ны святого Марка»; 2. «Аквильонские орлы»; 3. «Мнимый Арлекин». Не ясно, было ли это согласовано с композитором [см.: 169, 59–61].

столь сложным жанрово-драматургическим решением «Мнимому Арлекину» отведена роль лирико-комической интермедии.

***Жанровое своеобразие и композиционно-драматургическое решение оперы.***

Вслед за «Смертью масок» и «Тремя комедиями Гольдони» «Мнимый Арлекин» продолжает комедийно-игровую линию театральных сочинений Малипьеро. Связь сюжета «Il finto Arlecchino» с народной итальянской комедией очевидна. В отличие от «Смерти масок», в основной своей части *экспонирующей* традиционные маски комедии дель арте как таковые, «Мнимый Арлекин» имеет развитую сюжетную фабулу. Обратимся к краткому содержанию оперы<sup>80</sup>.

Действие происходит в Венеции XVIII века. По инициативе прекрасной Донны Розауры проводится состязание певцов, каждый участник которого должен исполнить мадригал собственного сочинения на слова устроительницы турнира. Выигравший получит право жениться на главной героине. В музыкальном соревновании участвуют четыре официальных претендента: Дон Флориндо, Дон Оттавио, Дон Паулуччо и Дон Трифонио, но никому из них не удаётся убедить неприступную красавицу в искренности своих чувств. Победителем неожиданно становится давно влюблённый в Донну Розауру, но в своё время отвергнутый ею Дон Ипполито, который проникает в дом прекрасной дамы под маской Арлекина (слуги Дона Флориндо). Мадригал незваного гостя Донна Розаура признаёт лучшим, и влюблённые воссоединяются к несчастью остальных персонажей, включая Коломбину — традиционную пассию Арлекина.

Напомню, что, начиная с «Орфеид», композитор, как правило, сам разрабатывал либретто для своих музыкально-сценических произведений. Малипьеро предпочитал работать с «чужим» материалом: либо включая обширные цитаты в сюжеты, которые он изобретал сам («Орфеиды», «Ночной турнир»), либо выстраивая сценарий по какому-либо литературному источнику («Святой Франциск Ассизский», «Три комедии Гольдони»). Либретто «Мнимого Арлекина» прямого аналога в литературе не имеет, в то же время сюжет о состязании певцов, претендующих на руку первой красавицы, очень

---

<sup>80</sup> Полный текст либретто см. в Приложении III.

распространён в европейском искусстве<sup>81</sup>. Подобный мотив находит продолжение и в более поздних либретто Малипьеро (конкурс серенад в «Ночном турнире», воскрешение героини при помощи любовной песни в «Изумрудном замке», выступления певцов-спасателей, сулящие освобождение прекрасной узнице в «Пленённой Венере»).

Хотя, по словам Дж. Уотерхауса, «„Мнимому Арлекину“ недостаёт образного богатства» [169, 160], надо отдать должное изобретательности Малипьеро, представившего явно романтический сюжет (музыкальный турнир во имя любви) в игровом контексте. Такого рода сочетание лирического и комического встречалось в практике итальянских драматических представлений комедии дель арте второй половины XVII века, называвшихся *opere regie*<sup>82</sup>. Главными героями этих спектаклей были вовсе не комические простонародные маски, а персонажи-аристократы, обычно фигурировавшие в трагедиях. Впрочем, сюжет *opere regie* вовсе не подразумевал «ужасных» и «фатальных» эпизодов: его фабулу составляла любовная интрига, обязательно заканчивавшаяся оптимистической развязкой.

В противовес «Смерти масок», базирующейся на принципах балаганных представлений, «Мнимый Арлекин» развивает поэтику комедии дель арте в опоре на профессиональную музыкально-театральную традицию: это своеобразное возвращение к практике итальянской оперы-buffa.

Как указывает Л. В. Кириллина, само слово «мнимый» «удивительно часто попадает в названиях опер-буффа» [57, 169]. Помимо известных «Мнимой простушки» (1768) и «Мнимой садовницы» (1775) В. А. Моцарта, список могут продолжить «Мнимый больной» (1725) Дж. М. Орландини, «Мнимая странница» (1737) Д. Сарро, «Мнимая баронесса» (1767) Н. Пиччини и другие произведения. В «Мнимом Арлекине» имеют место неотъемлемые составляющие, характерные для комических опер: мотив переодевания, наличие неловких ситуаций с

<sup>81</sup> Помимо «Тангейзера» и «Нюрнбергских мастерзингеров» Вагнера, см., например, рассказ Гофмана «Состязание певцов», роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген»,

<sup>82</sup> «Придворные пьесы», слово «орег» обозначало в этом сочетании любую написанную или импровизированную пьесу, спектакль [156, 318].

сознательно допускаемыми невероятностями (Коломбина не замечает «подмены» своего Арлекина!), повышенное значение мимического начала. Две части композиции «Мнимого Арлекина» рифмуются с двухактной конструкцией оперы-*buffa*. На традицию буффонных спектаклей указывают такие музыкально-драматургические особенности «*Il finto Arlecchino*», как признаки манеры *parlando* в вокальных партиях, небольшое число участников-солистов при отсутствии хора, а также общий выход всех действующих лиц в финале.

В «Мнимом Арлекине» композитор следует традициям различных жанровых ответвлений оперы-*buffa* — *интермеццо* и, в особенности, «комедия чувств». Как комментируют П. Луцкер и И. Сусидко, венецианские интермеццо «не отказываются полностью от популярных у публики буффонных приёмов комедии дель арте, <...> над их персонажами витают тени масок Панталоне и Доктора, Серветты и Арлекина» [76, 118]. В опере Малипьеро действуют подлинные маски — *servi ridicoli* [1, 414] («смешные слуги»: Арлекин, Коломбина и Бригелла), а также «тени» героев итальянского театра. Например, образ Дона Трифонио вполне сопоставим с фигурой Панталоне: оба — богатые старики-скряги, вечные жертвы всяческих проделок дзанни. Внешний портрет трусливого заики Дона Паулуччо во многом близок образу Тартальи. Дон Оттавио своей учёностью напоминает Доктора Баланцона, а Дон Флориндо — напыщенного светского хвастуна Скарамуша.

Однако, в отличие от диалектной комедии, действие «Мнимого Арлекина» разворачивается в атмосфере аристократического быта. Лирическую канву спектакля определяет любовная интрига, составляющая стержень сценария: в центре внимания оказывается традиционная для комедии дель арте пара влюблённых (*amorosi* или *innamorati*) — Дон Ипполито и Донна Розаура.

По-видимому, не случайно Малипьеро даёт «Мнимому Арлекину» обозначение *commedia musicale*. В XVII–XVIII веках, когда театральная терминология ещё не устоялась, сочетание *commedia musicale* бытовало на правах

универсального названия для оперы любого содержания<sup>83</sup>. Вместе с тем некоторые исследователи склонны расценивать *commedia musicale* как определённое жанровое наклонение. Уже в ранних буффонных опусах неаполитанцев Л. Винчи, Л. Лео, Дж. Б. Перголези «сцены чисто комического и народного характера соседствовали с чувствительными, более серьёзными» [1, 414]. «Влюблённый брат» (1732) и «Фламинио» (1735) Перголези получают авторские подзаголовки *commedia musicale*<sup>84</sup>. По наблюдению А. делла Кортэ, главной темой в них «становится неразделённая и полная страданий любовь», там действуют «не типы, а живые существа с горячей душой, трепетным сердцем, живущие своей собственной, богатой переживаниями и событиями жизнью» [39, 91]. Подобную разновидность комической оперы А. делла Кортэ называет «комедией чувств» [39, 71]. В конце XIX – начале XX века в Италии эта линия была продолжена «лирическими комедиями» Верди («Фальстаф») и Пуччини («Джанни Скикки»). Возможно, именно в таком значении термин *commedia musicale* сопутствует «Мнимому Арлекину» Малипьеро.

Обратимся к детальному анализу оперы и рассмотрим три группы персонажей — подлинные маски, подразумеваемые маски и *amorosi*, балансирующие между первыми и вторыми. Чтобы облегчить восприятие дальнейшего текста, приведем перечень основных сцен оперы. В «Мнимом Арлекине» авторское деление на сцены отсутствует: драматургия основана на сюитно-номерном принципе, обогащённом логикой сквозного движения с тематическими реминисценциями и подобием лейттем.

#### I часть:

1. Дон Трифонио и Донна Розаура (ц. 9–16)<sup>85</sup>;
2. Дон Трифонио и Коломбина (ц. 16–20);
3. Донна Розаура на уроке танцев (ц. 20–28);
4. Арлекин и Коломбина (ц. 28–39).

<sup>83</sup> Слово *commedia* в традиции комедии дель арте обозначало любую пьесу, разыгрываемую актёрами на театральных подмостках.

<sup>84</sup> Фрагменты из этих опер Перголези Стравинский аранжировал в балете «Пульчинелла».

<sup>85</sup> Здесь и далее ссылки на издание: *Malipiero G. F. Il finto Arlecchino*. Vienna: Universal-Edition, 1925.

II часть:

1. Арлекин и Коломбина (ц. 47–52);
2. Арлекин, Коломбина, Донна Розаура и Дон Трифонио (ц. 52–56);
3. Дон Трифонио и Донна Розаура (ц. 56–65);
4. Состязание певцов (ц. 65–106);
5. Выход Арлекина и развязка (ц. 106–112);
6. Финальный менуэт (ц. 112–115).

***Подлинные маски.****Бригелла*

Первому дзанни комедии дель арте в «Мнимом Арлекине» намеренно отпущена роль даже не второго, а, скорее, третьего плана. Такое смещение акцента композитор предпринял, чтобы Бригелла не затенял другого дзанни — Арлекина, главного героя произведения. Бригелла появляется в опере лишь единожды (3-я сцена I акта), когда в качестве слуги Дона Оттавио он приходит к Донне Розауре за текстом мадригала для своего хозяина, собирающегося участвовать в состязании певцов, — на этом миссия Бригеллы завершается. Малипьеро не счёл нужным наделять служебный персонаж вокальной партией, его музыкальный портрет ограничен инструментальным лейтмотивом, передающим быстроту движений и изворотливость героя: на фоне гармонии малого минорного септаккорда в третью октаву взмывают в тридцатьвторых мотивы флейт и кларнетов, обострённые ямбической малосекундовой интонацией. Лейтмотив Бригеллы является локальным, поскольку звучит в рамках одной сцены, отмечая приход и уход персонажа.



## Коломбина

Коломбина, будучи горничной Донны Розауры, почти всегда находится в центре событий, но только на правах фигуры второго плана. Малипьеро уделяет большое внимание деталям, создавая портрет Коломбины, но частые смены её настроения не означают богатства внутренней жизни. В действиях героини угадывается некая запрограммированность, кукольность: её переживания и беспокойства обытовлены, а все эмоции (в основном различные оттенки раздражения) находятся на поверхности. Главной особенностью характеристики Коломбины является дефицит лирического начала, несмотря на порученную героине партию сопрано<sup>86</sup>.

Первое появление Коломбины приходится на диалогический эпизод с Доном Трифонио, пытающимся расспросить её о намечающемся соревновании и заполучить текст мадригала (2-я сцена I акта). Сначала героиня отвечает отрицательно безучастными, почти механическими репликами *parlato*, но, едва заметив деньги в руках решившего подкупить её Дона Трифонио, Коломбина заметно меняет настрой и «продаёт» мадригал хитрому взяточдателю. В предвкушении вознаграждения радостная горничная внезапно «обнаруживает» мадригал со словами «Ах, вот же он, вот же он!» В музыкальном завершении эпизода отчётливо слышится звон монет: лёгкие пунктиры в вокальной партии накладываются на оркестровый лейтмотив золота с поблескивающим «тиканьем» флейт, *divisi* высоких струнных и переливающимися пассажами арфы.

Colombine  
Colombina

Un poco più mosso.

Ah, die - ses ist's, die - ses ist's!  
Ah, ec - co - lo, ec - co - lo!

<sup>86</sup> Согласно сложившимся традициям оперы-buffa, партия юной служанки обычно поручалась именно сопрано, а старой экономки — контральто или даже тенору [156, 320]).

Наиболее ярко амплуа Коломбины раскрывается в диалогах с её традиционным партнёром — Арлекином. Так, во время их первой встречи (4-я сцена I акта) героиня недоумевает, почему возлюбленный равнодушен к ней, то есть ведёт себя не так, как полагается по законам комедии дель арте. Отступление от подразумеваемого сценария обескураживает простодушную серветту: в её вокальной партии преобладают вопросительные интонации.

Заметив странные изменения в поведении Арлекина, Коломбина решает напомнить герою «предписанную» ему канцону:

*Расставаясь ненадолго  
С той, кого я так люблю,  
Лишь мучения и боли  
Я с надеждою терплю.  
Никакие муки ада,  
Коломбина, мне поверь,  
Арлекина не пугают —  
Арлекин весь твой теперь!*

Согласно утверждению У. Моша (U. Mosch), этот текст не принадлежит Малипьеро: композитор включил в либретто фрагмент из «Сборника канцонетт», созданного в XVIII веке итальянским поэтом Паоло Ролли [152, 128–129]<sup>87</sup>. Музыку канцоны в версии Коломбины отличают лёгкость и стремительность, характерные для Арлекина (серветта словно говорит его устами): на фоне почти неощутимого, воздушного аккомпанемента струнного оркестра звучит тема вокальной партии с подвижными пассажами и резвыми скачками.

---

<sup>87</sup> Паоло Антонио Ролли (1687–1764) — один из видных членов Аркадской академии, либреттист опер Дж. Б. Бонончини, Ф. Амадеи, Г. Ф. Генделя («Флоридант», «Муцио Сцевола», 1721; «Сципион», «Александр», 1726; «Ричард I, король Английский», 1727; «Дейдамия», 1741).

Colombine  
Colombina  
(canta)

Kur-ze Zeit nür je - ne mei - den, Die mir Trost ist und Bw - gehr Wollt' ich hoff - nungsstark er - lei - den,  
U - na bre - ve lon - ta - nan - za dal - log - get - to del de - sir, con, l'ai - u - to di spe - ran - za

Andantino

Tra - gen wollt ichs nicht zu schwer. Kein Mar - ty - rium macht mir Sor - gen, Co - lom - bi - ne, wie mir scheint  
in cre - dea po - ter sof - frit. No! cre - det - ti gran mar - ti - re, Co - lom - bi - na, sai per - chiè?

Oh - ne Furcht er schaut das Mor - gen Ar - le - kin mit dir Ver - eint.  
Non te - me - va l'ap - ve - ni - re Ar - lee - chin di - ci - no a te.

*f* *movendo*

Так и не дождавшись того, что Арлекин вспомнит свою (!) канцону, разгневанная Коломбина удаляется под звуки импульсивной темы, изрезанной тритоновыми и малосекундовыми интонациями в безудержном движении шестнадцатых на фоне синкопированного сопровождения.

В следующей, 5-й сцене исполнивший, наконец, положенную канцону Арлекин растопил сердце оскорблённой героини. Реплики Коломбины, поддерживаемые высветленными гармониями септаккордов струнных, впервые в её партии (и только здесь!) приобретают нежный, вкрадчивый характер.

Colombine  
Colombina  
(parlato)

Dort viel - leicht, hin - ter der Tür kannst du lauschen heu - te dei - nes Herrn Ge - san - ge. Komm, mein lie - ber Ar - le - kin!  
For - se die - tro quel - la por - ta po - trai sen - tir can - ta - re il tuo pa - dro - ne. Vie - ni ca - ro mio Arlec - chin.

*ritenuto* *pp* *Lento*

Совсем иной Коломбина предстаёт в сцене развязки, когда Арлекин, исполнив мадригал, обращённый к Донне Розауре, выходит из укрытия.

Обманутая и рассерженная героиня набрасывается на «неверного жениха» с упрёками: «Ах, Арлекин, ты изменник! Ты предатель!». Её музыкальная реакция напоминает эпизод ссоры с «забывшим» канцону Арлекином: это ещё один вариант традиционной для оперы-buffa «бранчливой песни» [1, 418].

Colombine  
Colombina  
(parlato)

Du Ar - le - kin, Un - ge - treu - er! Du Ver - rä - ter!  
Ah, Ar - lec - chi - no in - fe - de - le, tra - di - to - re.

Agitato

В конце концов, Коломбине приходится смириться и, присоединившись ко всем, с «натянутой» улыбкой танцевать финальный менуэт.

#### Арлекин

В поведении этого героя на протяжении всей оперы угадывается искусственность, неестественность, но до самой развязки правила его игры остаются нераскрытыми.

Музыкальная характеристика Арлекина, разыгрывающего роль слуги Дона Флориндо, складывается из нескольких канцон и оркестрового лейтмотива. Исключительно инструментальный по своей природе лейтмотив особенностями фактуры, стремительными ритмическими фигурациями и несколько угловатым мелодическим рисунком напоминает лейтмотив Бригеллы. Он является своего рода визитной карточкой Арлекина и сопровождает героя с момента его первого появления (4-я сцена I акта) вплоть до эпизода снятия маски (5-я сцена II акта). Лейтмотив Арлекина отличается от лейтмотива Бригеллы большей заострённостью: это и более интенсивный уровень диссонантности (наложение квинты и тритона) и сигнальные синкопы у деревянных духовых со скрипками.



Впервые Арлекин появляется в паре с Коломбиной в последней сцене I акта. Вокальный тембр героя — тенор — располагает к лирическим излияниям, но по отношению к горничной Донны Розауры Арлекин является фальшивым, *мнимым* влюблённым, поэтому язык его признаний беден и лишён изобретательности. На фоне аккордов арфы, имитирующих звучание гитары, и тремоло струнных с металлическим, искусственным призвуком (*sul tasto*) Арлекин, явно испытывая терпение Коломбины, назойливо повторяет: «Коломбину люблю я! Коломбину люблю я, люблю я Коломбину». В сопровождении «жёстких и гротесковых жестов»<sup>88</sup> героя реплика звучит четыре раза, и в каждом из проведений транспонируется на секунду вверх. Подобным образом Арлекин добивается того, что разгневанная серветта удаляется, и он беспрепятственно крадёт текст мадригала Донны Розауры.

Arlekin  
Arlecchino

Co-lom-bi - ne lieb' ich!      Colom-bi - ne lieb' ich,      ich lie-be Colom - bi-ne.  
Co-lom-bi-na io tū - mol      Colom-bi-na io tū - mo      io tū mo Colom - bi-na.

Lento

В следующей сцене расчётливый дзанни воспроизводит без единого изменения любовную песенку, которую силилась напомнить ему Коломбина. Тем самым он «подкупает» её и просит помочь проникнуть незамеченным на предстоящее состязание певцов. Неожиданно появившаяся Донна Розаура

<sup>88</sup> Реплика Малипьеро в клавире. С. 14.

нарушает план заговорщиков, не дав Арлекину возможности спрятаться в укромном месте. Но находчивость позволяет герою выйти сухим из воды: бросившись к ногам Донны Розауры и притворяясь плачущим, он молит простить его за приход к подруге без разрешения на то её хозяйки, прикрываясь «чувствами» к Коломбине. В ироничной манере любовного признания в адрес серветты (4-я сцена I акта) Арлекин объясняет Донне Розауре, что его «судьба — любить Коломбину!».

Arlekin  
Arlecchino

*(canta)*

*Andante*

*p*

S'ist das Los Ar - le - ki - nos lie - ben Co - lom - bi - nen Krie - chen zu Töp - fen als Dieb in Kan - ti - nen  
È de - stin che Ar - lec - chi - no a - mi Co - lom - bi - na. fju - ti le pen - to - le e ru - bi in can - ti - na.

Тайный сговор проворных слуг всё же осуществился: при содействии Коломбины Арлекин благополучно проник на состязание певцов, укрывшись за одной из дверей зала.

### ***Подразумеваемые / условные маски.***

#### *Дон Трифонио*

Над этим персонажем явно витает тень старого распутника Панталоне, но в некоторых ситуациях он ведёт себя подобно другому представителю группы стариков в комедии дель арте — Доктору Баланцону (не случайно партию Дона Трифонио, как и Панталоне, и Доктора Баланцона из «Смерти масок», Малипьеро поручил баритону). Дона Трифонио не приглашают участвовать в соревновании: его имя поначалу не значится в официальном списке потенциальных женихов. Оскорблённый проявленным пренебрежением к своей персоне герой, к тому же возомнивший себя «воскресшим Орфеем», путём активной нечестной игры (обманы, подкуп) всё же добивается права претендовать на руку Донны Розауры. В отличие от трёх других кавалеров, Дон Трифонио — самый действенный и предприимчивый кандидат, поэтому его образ подробно выписан. Опорные зоны в музыкальной характеристике героя образуются музыкальным материалом двух канцон и лейттемой, звучащей как в оркестре, так и в вокальной партии.

Первое представление о Доне Трифонио даёт «Канцона о бабочке», исполняя которую, он пытается произвести впечатление на Донну Розауру своим музыкальным и поэтическим даром (1-я сцена I акта). Нелепый текст этой канцоны пародирует образы и поэтические обороты, пришедшие из оперы-seria. Такого рода литературный штамп высмеивался ещё в комических операх 20-х годов XVIII столетия. Ярчайшим примером тому служит «Импресарио с Канарских островов» Метастазियो, «первый и единственный эксперимент» [76, 497] легендарного либреттиста в жанре интермеццо<sup>89</sup>. Иронический эпизод из «Импресарио» приводят П. Луцкер и И. Сусидко. «Разве можно найти более удачный повод, чтобы вставить ариетту о какой-нибудь бабочке или небольшой лодочке?» — заявляет Ниббио в речитативе и затем поёт арию о бабочке, желая «доставить публике удовольствие» [76, 498]. В либретто «Мнимого Арлекина» Малипьеро словно бы подхватывает эстафету вслед за Метастазियो. Для сравнения приведу оба текста.

«Импресарио с Канарских островов»:

*Вот бабочка, что в темноте  
Среди стен порхает,  
Знаешь ли, о чём твердит она,  
К чему стремится?...*

«Мнимый Арлекин»:

*Как летишь ты, мотылёчек?  
Как паришь легко и быстро?  
И рождён ты был в полёте,  
И порхать умеешь чисто...*

*Но сожжёт ведь это пламя  
В серый пепел твои крылья  
Почему не улетишь ты,  
Как стрела, в своё укрытье?*

Малипьеро находит адекватное тексту музыкальное решение канцоны Дона Трифонио. Под аккомпанемент струнного оркестра в «чистом», безусловном ре-миноре (лишённом каких-либо альтераций и отклонений) звучит тема вокальной партии, в основе которой лежит музыкальное клише — «типичная для музыки XVIII века секвенция» [169, 160].

<sup>89</sup> К этому либретто обращались многие композиторы — Д. Сарро (1724), Т. Альбиниони (1725), Дж. Орландини (1729), Л. Лео (1741) и Дж. Б. Мартини (1744) [см.: 154, 518].

Don Trifonio

Wie du flie-gest Und dich wie-gest Kleiner Fal-ter, wie ver-lo-ren  
 Far-fal-let-ta che in gran fret-ta sen-za nul-la a-der che fa-re

Allegretto

Wie du schwebest Und dich he-best Un-be-schwert zur Lust ge-bo-ren...  
 ti di-bat-ti tar-ra-bat-ti sol per gu-sto di do-la-re:

Не добившись расположения Донны Розауры своей песней, самонадеянный глупец предпринимает вторую попытку и начинает страстно восхвалять поэзию: «Королева мира — это Поэзия! Чудесный дар небес — это Поэзия!». Текст поддерживает напористая, в некотором смысле даже агрессивная тема, проводимая в унисон виолончелями и контрабасами и частично дублируемая вокальной партией; вскоре она обнаружит себя как лейттема Дона Трифонио.

Don Trifonio

Po-e-sie, du hol-de Her-rin der Schöpfung! Po-e-sie du sü-ße Ga-be des Him-mels!  
 La Poe-si-a è re-gi-na del mon-do! La Poe-si-a è un-do-no del cie-lo!

Più mosso

Лейттема не просто сопровождает героя, но и комментирует его поступки, раскрывает эмоциональную подоплёку его образа. Так, в следующей сцене тема, облачённая в помпезное tutti, передаёт безграничное ликование Дона Трифонио, заполучившего ключ к сердцу Донны Розауры в виде стихов заветного мадригала. Лишь посредством лейттемы, проводимой в оркестре, откроется негодование внешне спокойного Дона Трифонио, когда он неожиданно застигнет коленопреклонённого Арлекина у ног Донны Розауры.

В последний раз эта тема появится в «Канцоне о юности», которую старый Дон Трифонио споёт в ответ на укоризненное замечание Донны Розауры о его возрасте. Пророческие слова в устах Дона Трифонио звучат зловеще:

Наша юность быстротечна,  
 Постучится старость в двери,  
 И нельзя с надеждой верить  
 В то, что радость будет вечной.  
 Молодой надменно смотрит  
 Бедной старости вослед,  
 А старик навек запомнит  
 Счастье прожитых им лет.  
 Другой истины и нет:  
 Наша юность быстротечна.

Медленный темп, трёхдольность, характерные пунктиры указывают на жанр сарабанды. Тема вокальной партии резко диссонирует с мертвенным оркестровым аккомпанементом, отмеряющим холодные, почти «баланцовские», параллельные квинты и октавы в ровном движении четвертей. Мрачную картину дополняет «леденящее кровь» тремоло низких струнных и шуршащее глиссандо арфы.

Don Trifonio  
 (singt / cantando)

Dei - ne Ju - gend wird ent - schwin - den      Wie Vergäng - liches ver - ge - - - hen  
 Pas - se - rà tua gio - vi - nez - za      Co - me co - sa tran - si - to - - - ria,

Lento, ma non troppo

*f*      *p*

В сцене состязания певцов достигает апогея вовсе не стариковское безрассудство героя. Не дав Дону Паулуччо спокойно закончить выступление, совсем как Доктор Баланцон, перебивший Арлекина в «Смерти масок», Дон Трифоньо поднимается на воображаемый подиум и исполняет свою версию мадригала... на мелодию уже знакомой «Канцоны о бабочке»! В результате получается полная нелепица, поскольку шестистрочные строфы поэтического мадригала Донны Розауры не укладываются в «квадратные» рамки канцоны: возникают нелогичные распевы и «разрывы» слов.

«Но как вам не стыдно “Канцону о бабочке” петь? Вы сами мотылёк, только без крыльев!» — вердикт Донны Розауры, следующий за провалом Дона

Трифонио, ставит точку в его музыкальной характеристике. Момент, когда Дон Трифонио в пылу гнева покидает дом устроительницы турнира, музыкально не комментируется (звучит лирическая тема, не имеющая отношения к герою) — никто уже не обращает внимания на недовольство старика.

Не в меру активному кавалеру Дону Трифонио Малипьеро противопоставил «пассивных» женихов (Дона Флориндо, Дона Оттавио и Дона Паулуччо), чьи характеристики лаконичны, а музыкальные портреты представлены лишь выступлениями на состязании.

### Дон Флориндо

Музыкальный турнир открывается выступлением тщеславного Дона Флориндо, он важничает и глядит на всех свысока, совсем как Скарамуш. Мадригал в его версии можно было бы отнести к лучшим страницам малипьеровской лирики: на фоне струящихся пассажей струнных и переливов арфы звучит кантиленный дуэт тенора и скрипки. Авторские ремарки — «характерная напыщенность», «постоянные преувеличения»<sup>90</sup> — указывают на наигранность, неискренность чувств героя, погружённого в самолюбование. Образ Дона Флориндо напоминает *parti caricate* («caricato» в переводе с итальянского «преувеличенный», «утрированный») из особой категории буффонных персонажей XVIII века, вбирающих отдельные черты и приёмы оперы-seria [24, 253]. Мадригал Дона Флориндо не вдохновил Донну Розауру, назвавшую его «приторным».

Don Florindo  
(canta)

Trä - - - - - nen ihr, schön und teu - er Gleich an Wert des ö - ri - ents Sa - phi - ren Brennt  
La - - - - - cri - me - - - - - le, e ca - - re voi da zaf - fi ri o - rien - ta - lie - let - tiè ver

Andante

<sup>90</sup> Ремарки Малипьеро в клавире. С. 32.

### Дон Оттавио

В поведении этого персонажа угадываются черты претенциозного Доктора Баланциона<sup>91</sup>. Выступление Дона Оттавио отличается намеренным стилистическим несоответствием текста и музыки: поэтические строки мадригала Донны Розауры облачаются в полифонический наряд. Уотерхаус метко указал, что в «помпезной фуге Дона Оттавио ощущается сильный элемент пародии» [169, 160]. Справедливости ради следует уточнить, что в этой версии мадригала речь идёт лишь о намёке на фугу. Фальшивость «служителя науки» словно бы реализуется в *несостоявшейся* полифонической форме. Два проведения темы у фагота и гобоя, а также следующие за ними последовательные вступления кларнета и скрипок (на ином, отличном от темы материале!) составляют мистифицированную экспозицию четырёхголосного инструментального фугато, где вокальная партия (баритон) нарочито примитивно дублирует нижний голос.

Don Octavio  
Don Ottavio

Frä - nen ihr, schön - und teu - er, Gleich an Wert des 0 - ri - ents Sa - phi - ren,  
La - cri - me bel - le, e ca - re Voi da zaf - fi - ri o - rien - ta - ti e - tet - ti, è

Andante, non ritenuto

Brennt ihr auch wie Feu - er, Doch will in Zwei - feln sich die Lieb' ver - lie - ren,  
ver stil - la - te a - ma - re: Ma pu - re a dab - bi tra - va - gia - ti af - fet - ti

Не случайно мадригал Дона Оттавио принципами построения напоминает фугато профессор-схоластов из симфонической поэмы Р. Штрауса «Тиль Уленшпигель» (1895): и в том и в другом случае полифония пародирует «учёный стиль».

### Дон Паулуччо

Прообразом Дона Паулуччо, несомненно, является Тарталья. Градации образных решений одной и той же маски у Малипьеро велики. Так, робкий заика

<sup>91</sup> Хотя, по словам Малипьеро, Оттавио — одно из наиболее распространённых имён Amoruso [146, 24].

из «Мнимого Арлекина» совсем не похож на амбициозного неаполитанского чиновника Тарталью из «Смерти масок». Почти всё выступление косноязычного Дона Паулуччо пронизано вынужденной импровизационностью и напоминает речитатив *secco*: речь запинаящегося и непроизвольно повторяющего одни и те же слова героя поддерживается лишь выдержанными аккордами струнных, звучание которых вызывает ассоциации с тембром чембало.

Don Pauluccio  
Don Pauluccio

Trä - nen ihr, Trä - nen ihr, Trä - nen ihr, Trä - nen ihr, schön und teu - er,  
La - cri - me, la - cri - me, la - cri - me, la - cri - me hel - le e - ca - re

*Un poco più ritenuto*

Gleich an Wort des Ö - ri - ents Sa - phi - ren, phi - ren, phi - ren, Brennt ihr auch wie Feu - er,  
Voi da saf - fi - ri o - rien - ta - ti e - let - ti, e - let - ti e - let - ti e - cor stül - la - fe a - ma - re:

Doch will in Zwei - feln sich die Lieb' ver - lie - ren,  
Ma pu - re a dub - bi - tra - va - glia - ti af - fet - ti

Авторская улыбка просвечивает в третьей строфе, когда в вокальной партии и в оркестре появляется мотив детской песенки. В четвёртой строфе, видя, как нервничает в ожидании своего выхода Дон Трифонио, тактичный Дон Паулуччо торопится и комкает собственный финал: ускоряется темп, «сжимается» размер, включается танцевальное, словно подпрыгивающее, сопровождение.

## *Amorosi.*

### *Донна Розаура*

В итальянском народном театре влюблённые, в отличие от сатирических персонажей, играли без масок, изъяснялись не на диалекте, а на литературном языке, демонстрировали изысканные манеры и склонность к изящным искусствам. Этой характеристике полностью соответствует образ главной героини оперы — Донны Розауры<sup>92</sup>. Именно она, по замыслу Малипьеро, является

<sup>92</sup> Розаура — одно из самых распространённых имён Влюблённой [89, 29].

вдохновительницей всего действия и автором поэтического мадригала, вокруг которого развивается сюжетная интрига «Мнимого Арлекина».

*Слёзы прекрасной дамы,  
Драгоценные дары Востока,  
Обжигают раны:  
Чувство сомнения, ты так жестоко!  
Даже кристаллов чище эти слёзы,  
Кружит голову запах сладостней розы.*

*Слёзы любви так сладки!  
Бесценной влагой наполнены вазы...  
Разгадать загадки  
Не могу: словно реки горя и скорби,  
Течёте вдоль печальных берегов, вы  
С сердца любви способны снять оковы.*

*Милые слёзы счастья  
Тёплым дождём польют сладкий плод надежды,  
Отгородят ненастья,  
Согреют нежным светом семя правды,  
Оно взойдёт потом, но нужно время  
Ведь лишь недавно посажено семя.*

*Милые слёзы чести,  
Словно бальзам чудесный, текут по ранам,  
Исцеляя мне сердце  
И душу воскрешая.  
О, излечился я от ласк прелестных:  
Слёзы, будто цветы империй небесных.*

Известно, что во время написания «Мнимого Арлекина» Малипьеро редактировал и готовил к изданию мадригалы Монтеверди (I том полного собрания сочинений)<sup>93</sup>. Не случайно текст мадригала Донны Розауры представляет собой стилизацию в духе мадригальной поэзии эпохи Возрождения: об этом свидетельствует обилие оксюморонов и поэтических клише (слёзы, оковы любви, воскрешение души и др.), а также сохранение строгой ритмической системы (одиннадцати- и семи- сложные стихи с женскими окончаниями) [48, 120]<sup>94</sup>. Однако музыкальное воплощение стихов Донны Розауры не связано с традицией 5–6-голосного ренессансного мадригала, а представляет более поздний его вариант — однополосную песнь любви, бытовавшую в вокальной лирике XVIII века.

<sup>93</sup> Как сообщает Е. Дубравская, «Малипьеро очень глубоко знал мадригалы Монтеверди, как никто другой в то время. В изданном им 16-томном собрании, напомним, примерно половину занимали мадригалы. Готовя старинные произведения к публикации, Малипьеро переписывал их от руки!» [46, 222–223].

<sup>94</sup> В качестве примера семи- и одиннадцати-сложных строк приведу поэтический текст одного из номеров мадригальной комедии «Праздничек перед ужином в жирный четверг» А. Банкьери (1608), состоящий из четырёх двустиший с парной рифмовкой:

*Felice chi vi mira  
Ma piu Felice è chi per voi sospira  
Feliccissimo poi  
Chi sospirando fa sospirar voi  
O bene amica stella  
Chi per Donna si bella  
Puo far contento in un l'occhio el' desio  
E sicuro puo dir quell cor e mio.*

В центральной сцене состязания певцов поэтическое творение Донны Розауры повторяется целых пять раз (!) в различных музыкальных интерпретациях: героиня словно бы пропевает свой текст устами участников турнира. Возможно, поэтому её вокальная характеристика практически элиминирована.

Музыкальный портрет *Amorosa* выполнен преимущественно инструментальными средствами. Вокальная партия (сопрано) не отличается особой изобретательностью: короткие (максимум шеститактовые) высказывания героини представляют собой лишь отдельные речитативные реплики (всегда с ремаркой *parlato*). Нередко вокальную «сдержанность» героини Малипьеро компенсирует оркестровыми находками. Так, в первой сцене оперы её фразы оттеняет хрупкая тема флейты в сопровождении струнных.



Основой музыкальной характеристики Донны Розауры становится менуэт, в котором находит непосредственное выражение присущая героине аристократическая грация. В 3-й сцене I части — «Донна Розаура на уроке танцев» Малипьеро словно оживляет образы с картины «Урок танцев» венецианского живописца XVIII века Пьетро Лонги, на которой изображена пара, изящно двигающаяся под аккомпанемент скрипки<sup>95</sup>.

<sup>95</sup> Согласно ремарке Малипьеро, в опере на скрипке играет сам танцмейстер, а у П. Лонги эта роль отведена специальному музыканту. Комический оттенок картине венецианского художника придаёт едва заметная деталь: учитель деликатно указывает на ошибку партнёрше, которая, наступив ему на ногу, делает вид, что ничего не случилось.



Драматургическая роль менуэта велика — он является лейттемой Донны Розауры. Помимо нескольких проведений в сцене урока танцев, менуэт в неизменном виде звучит дважды: в оркестровом вступлении и в финале — опера завершается менуэтом. Поскольку мадригал и менуэт становятся своеобразными визитными карточками героини, то её образ можно рассматривать как олицетворение *поэзии* и *пластики*.

В «Мнимом Арлекине» Донна Розаура играет роль, в чём-то напоминающую Импресарио из «Смерти масок»; она выступает как организатор и режиссёр музыкального состязания. В сцене турнира Донна Розаура не только объявляет участников и комментирует их пение, но ещё устанавливает порядок их выступлений (выход надоевшего ей Дона Трифонио она недаром откладывает).

### *Дон Ипполито*

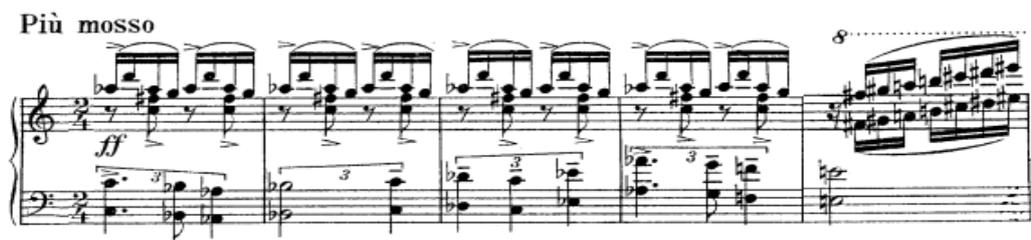
Дон Ипполито выступает в роли персонажа с двумя масками: «реальной» (Арлекин) и «подразумеваемой» (Amoroso). Игровая амбивалентность образа заключается в том, что когда открывается истинное «лицо» героя, возникает дилемма: какую маску считать «реальной», а какую «подразумеваемой»?

Музыкальная характеристика Amoroso строится на лейттеме любви, имеющей важное драматургическое значение в опере, поскольку лишь она «выдаёт» двойную игру Арлекина. Тема написана в жанре сицилианы (12/8, плавное мелодическое движение, лёгкие пунктиры). Её тембровое развитие

подчинено определённой логике. Впервые в оркестровом вступлении тема звучит сдержанно и проводится ансамблем деревянных духовых (с солирующими гобоем и кларнетом), несколько оттеняя экспонируемый перед ней менуэт Донны Розауры в исполнении струнного оркестра.



В эпизоде с Коломбиной (4-я сцена I части) тема любви, порученная валторнам, демонстрирует неуёмную радость Арлекина, завладевшего поэтическим мадригалом Донны Розауры: в увеличении она проступает сквозь мощное оркестровое tutti.



В сцене развязки лейттема в исполнении скрипки-соло проникновенно комментирует рассказ Дона Ипполито, раскрывающего свою тайну.

Der falsche Arlekin  
Il finto Arlecchino

*(partato)*

Calmo

Von Euch ver-sto - ßen, un - ge - sehn von Euch wollt' ich Euch se - hen - so ver -  
Da noi re-spin - to, per ve - der - vi senz' es - ser ve - da - to mi na -

barg ich un - ter der Mas - ke mich Ar - le - ki - nos,  
seo - si die - tro la ma - sche - ra d' Ar - lec - chi - no,

Тема любви достигает апогея в эпизоде музыкального турнира. Лишь здесь, единственный раз в опере лирическая тема появляется в вокальном варианте — на ней строится выступление Мнимого Арлекина. В этот момент текст мадригала впервые предстаёт в идеальном музыкальном «облачении»: полностью совпадают акцентировка и фразировка, а мягкий аккомпанемент струнных напоминает звучание менуэта Донны Розауры.

Die Stimme Arlekins  
La voce di Arlecchino

*(canta)* Trä - nen ihr schön und teu - er, Gleich an Wert des 0 - ri - énts Sa - phi - ren,  
La - cri - me bel - le, e ca - re Voi da zaf - fi - rio - rien - ta - lie - let - ti, è

Adagio  
*pp senza colore*

Brennt ihr auch wie Feu - er, Doch will in Zwei - feln sich die Lieb' ver - lie - ren,  
wer stil - la - te a - ma - re: Ma pu - re a dub - bi tra - va - glia - ti of - fet - ti

Trä - nen, die schö - nen Trop - fen von Kri - stal - len Sanft be - frie - dend den Sinn, wie fried - lich sie fal - len.  
la - cri - me bel - le cri - stal - line ar - den - ti, sie - te oe - ne di dol - ci al - mi con - ten - ti.

Мадригал Мнимого Арлекина образует лирическую кульминацию сочинения и выполняет функцию отсутствующего в опере любовного «дуэта согласия» *Amorosi*: стихи Донны Розауры гармонично соединяются здесь с музыкой Дона Ипполито. В аллегорическом смысловом поле оперы мадригал Мнимого Арлекина символизирует не только союз двух влюблённых, но и синтез искусств, олицетворяемых ими. Лирическая песнь Дона Ипполито запечатлевает апогей *поэзии, танца и музыки*.

Нельзя не согласиться с Дж. Уотерхаусом, считающим, что по контрасту с трагедийными работами Малипьеро (такими, как «Семь канцон», «Ночной турнир») «Мнимый Арлекин» — это произведение другой «весовой категории»,

более лёгкое по замыслу, «не столько убедительная драма, сколько восхитительно непоследовательное, намеренно “манерное” воскрешение Венеции XVIII века» [169, 159].

Приметы музыкального языка XVIII столетия обнаруживаются в особенностях мелодики, гармонии, оркестрового письма (принципы концертирования с противопоставлениями tutti — concertino).

The image shows a musical score excerpt for a 'Largo Tutti' section. The top system features a piano part with a forte (f) dynamic and a string part with a piano (p) dynamic. The string part includes staves for Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Violoncello (V-c). The bottom system continues the piano and string parts, with a 'Tutti' marking above the string staff. The score is written in a key with one flat and a common time signature.

Формы некоторых разделов строятся по старинным моделям, так, трёхчастное вступление к опере некоторыми чертами напоминает итальянскую увертюру, а прелюдия ко II части — французскую. Важное значение приобретают также жанровые опоры тематизма.

«Инструментальная или вокальная, духовная или светская, музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной», — утверждал Стравинский, работая над «Пульчинеллой» [108, 172]. В музыке «балета с пением» автор претворил образы различных танцев — сицилиана, гавот, марш, менуэт, тарантелла.

Жанровые истоки музыки «Il finto Arlecchino» также имеют танцевальную природу. В отличие от подчеркнуто народной тарантеллы из «Смерти масок» с её нарочито грубоватым колоритом, почти все танцы, использованные в качестве жанровых опор в «Мнимом Арлекине», бытовали в придворно-аристократической среде. Наиболее выпукло представлены менуэт и сицилиана, характеризующие главных героев оперы — Донну Розауру и Дона Ипполито.

Менуэты у Малипьеро встречаются на протяжении всего творческого пути в сочинениях разных жанров. Это оперы «Сеньор Тодеро-брюзга», «Филомела и Одержимый ею», «Каприсы Калло», «Небесные и адские миры», «Один из десяти»; балет «Страдивари», фортепианные циклы «Менуэты Ка-Тьеполо», «Три старинных танца». Изящный менуэт Донны Розауры, открывающий и завершающий оперу, многими чертами напоминает *Quasi minuetto* ариетты Филомелы из 2-ой сцены одноименной оперы, писавшейся в один год с «Мнимым Арлекином». Согласно наблюдениям Уотерхауса, особая приверженность Малипьеро к жанру менуэта связана со «стилизацией итальянской (чаще венецианской) музыки XVIII столетия» [169, 370–371], причём композитор всегда учитывал особенности *итальянского* типа менуэта, который «отличался более протяжёнными фразами (обычно 8 тактов, а не 2 или 4), а также включением мелодических и гармонических секвенций» [142, 744].

Лирический лейтмотив любви, кульминирующий в мадригале Дона Ипполито, намеренно решён Малипьеро в жанре сицилианы: в операх XVIII века, включая комические, было немало «сицилиан, часто задуманных как серенады», — констатирует Г. Аберт [1, 433]. Их язык «более всего подходил для того, чтобы выразить содержащиеся в поэтических текстах меланхолию или благоговение» [142, 743].

Помимо менуэта и сицилианы в «Мнимом Арлекине» представлены марш (переход от 3-й сцены I части к 4-й) и галоп (начало сцены состязания певцов), моторика которого заставляет вспомнить тарантеллу из «Смерти масок». В музыке Канцоны о юности Дона Трифонио проглядывают черты сарабанды.

Атмосфера XVIII столетия воссоздана в «Мнимом Арлекине» при помощи приёма стилизации. Образцы литературной стилизации были описаны выше. Важное место в опере также занимает стилизация музыкальная, представлявшая живой интерес для композитора, увлекавшегося древностями. Известно, что одновременно с сочинением «Мнимого Арлекина» композитор работал с рукописями «Старинных популярных итальянских песен», обнаруженными им несколькими годами ранее. Многие из этих поэтических и музыкальных текстов,

датированных XVII и XVIII столетиями, вошли в кантату «Принцесса Улалия» (1924) [см.: 169, 162].

Не случайно начальный раздел прелюдии ко II части оперы Дж. Уотерхаус воспринимает как «почти пастиччо реальной музыки XVIII века» [169, 160]. Обратим внимание на элемент гипотезы в утверждении английского исследователя («почти пастиччо»), ведь факт музыкального цитирования в «Мнимом Арлекине» пока не установлен. Несомненно, Малипьеро знал итальянские пастиччо дягилевской антрепризы Д. Скарлатти — В. Томмазини, Дж. Россини — О. Респиги, Д. Чимарозы — О. Респиги, а также самый знаменитый в этой группе балет Дж. Б. Перголези — И. Стравинского, «Пульчинеллу». Не исключено, что в некоторых фрагментах «Мнимого Арлекина» Малипьеро действительно цитирует кого-либо из венецианских авторов XVIII столетия. Ещё предстоит выяснить, обрабатывал ли Малипьеро чужой материал для своей оперы или же искусно стилизовал музыку в старинной манере.

Во всяком случае, в «Мнимом Арлекине» Малипьеро выступил не просто как умелый стилизатор, но и как талантливый художник-новатор, создавший свой музыкально-поэтический стиль и проявивший индивидуальный творческий почерк. Не случайно Уотерхаус в некоторых фрагментах оперы усмотрел «живость и пикантную “изюминку”, сопоставимые с неоклассической музыкой Стравинского» [169, 158].

Allegro

*Allegro, gaio assai*

*f*

*marcato il ritmo*

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is titled 'Allegro, gaio assai' and features a forte (f) dynamic. It consists of two staves: the upper staff has a treble clef and a common time signature, while the lower staff has a bass clef. The music is characterized by dense, rhythmic chordal textures. The second system is titled 'marcato il ritmo' and features a mezzo-forte (f) dynamic. It also consists of two staves with treble and bass clefs. This section shows a more rhythmic and melodic development with various articulations and a '42' marking in a box above the final measure of the upper staff.

Стилевые особенности этих фрагментов, построенных на сегментированной мелодике, полифункциональных гармониях, метроритмических сдвигах, остроумных инструментальных решениях, напоминают о «конструктивном тематизме» «Смерти масок».

В «Мнимом Арлекине» в опоре на традицию комедии масок композитор создаёт идиллическую зарисовку венецианской жизни XVIII столетия. Однако последнее слово в триптихе «Венецианская мистерия» остаётся за финалом, исполненным мрачного скепсиса. «Вороны святого Марка» заглушают зыбкое эхо прекрасного прошлого и неотвратимо возвращают в пугающее настоящее. Недаром Б. Асафьев видел в Малипьеро не только «умного реставратора, мастера стиля, чуткого к прелестной наивности “цветочков” Франциска и выразительности жеста Джотто, но вместе с тем — до мозга костей венецианца — художника, сочетающего опьянение красочностью с расчётливостью трезвого

купца, переходящего от прихотливой иронии к вдумчивой созерцательности, от волнующей страстности — <...> к ядовитому гротеску» [33, 2].

Оперное творчество Малипьеро периода театральных экспериментов демонстрирует множество вариантов воплощения темы масок. После представления «хрестоматийных» героев комедии дель арте в «Смерти масок» композитор постепенно отходит от канона и более свободно творит на его основе. «Мнимый Арлекин», где, наряду с традиционными, действуют завуалированные типажи импровизированной комедии, продолжает традицию народного театра в контексте «комедии чувств», а в триптихе «Три комедии Гольдони» поэтика комедии дель арте находит отражение сквозь призму жанра оперы-buffa: маски как таковые здесь отсутствуют, но их яркие образы узнаются в поведении героев, говорящих, к тому же, на венецианском диалекте.

Дальнейшее развитие маскотворчества приводит композитора к поиску принципиально новых художественных форм преломления эстетики комедии дель арте. Так, в «Ночном турнире» — последнем произведении экспериментального этапа — связь с темой масок находит менее очевидное выражение: игровая природа маски тонет в мрачном метафорическом пространстве, теряется в лабиринте смыслов и подтекстов<sup>96</sup>. В операх периода театральных экспериментов, написанных Малипьеро после «Мнимого Арлекина» («Филомела и Одержимый ею», «Мерлино, органный мастер», «Аквильонские орлы», «Вороны святого Марка», «Ночной турнир»), всё явственнее высвечивается трагический, мистико-символический модус, и на правах *сверхмаски* вместе с обозначенными ранее героями орфического типа выступает ещё один образ — образ Смерти.

---

<sup>96</sup> Два главных героя «Ночного турнира» — Беспечный и Безутешный — своеобразные ипостаси Арлекина и Пьеро, насыщенные «экзистенциальным смыслом» маски комедии дель арте, «в которых не остаётся ничего комического» [61, 58]. Трагическая развязка и общий сумрачный настрой «Ночного турнира» вызывают определённые ассоциации с написанной в призрачных тонах картиной Ж.-Л. Жерома «Дуэль после маскарада» (1857): однако в трактовке французского художника невредимым остаётся Арлекин, а итальянский композитор в предполагаемом поединке делает победителем Безутешного (Пьеро).

В музыкально-поэтическом театре Малипьеро формирование сверхмаски Смерти исподволь начинается уже на раннем этапе творчества композитора в фортепианных, камерно-вокальных и оркестровых сочинениях; их красноречивые названия говорят сами за себя: «Симфония молчания и смерти» и «Кавалькада смерти» (баллада для сопрано или баритона с фортепиано на слова Р. Пантини, 1908). Титульные листы нотных изданий этих опусов оформлял друг юности композитора — Мариус Пиктор (1852–1924), чьи мрачные картины напоминают ночные кошмары («Чума в Риме», «Производитель скелетов», «Роковая битва» и др.). Начиная с балета «Пантеа», образ Смерти представлен абстрактно, аллегорически.

В музыкально-театральных сочинениях Малипьеро экспериментального периода Смерть часто объединяются в пределах одной музыкально-поэтической концепции с орфическим началом — в «Филомеле» главная героиня своим прекрасным пением губит Одержимого, в «Мерлино» роль «палача» отводится наделённому страшной магической силой органу, звуки которого способны убивать. Подобное соседство сверхмасок Орфея и Смерти, сколь бы неожиданным оно ни казалось, заставляет вспомнить о близости и взаимопроникновении орфической темы и темы смерти в далёкой мифологической ретроспективе. В пессимистическом сознании Малипьеро осуществляется новый синтез этих художественных топосов. Оперы 1925–1929 годов открывают дорогу *новой масочности*, которая станет характерной чертой музыкально-театральных сочинений Малипьеро зрелого и позднего периодов.

### Глава III

#### Маскотворчество в сочинениях Малипьеро зрелого (1941–1955) и позднего (1956–1971) периодов

Сложная политическая обстановка в Италии 1930-х годов не могла не повлиять на оперное творчество Малипьеро. В условиях фашистской цензуры эксперименты в области музыкального театра стали почти невозможны, поэтому произведения Малипьеро *среднего периода* (1930–1940), как правило, связываются с культурным направлением, получившим название герметизм<sup>97</sup>. Идеология герметизма состояла в переключении в мир субъективных переживаний, духовной эмиграции в искусство далёкого прошлого.

В исследовательской литературе оперное наследие Малипьеро 1930-х годов не рассматривается как отдельный цельный этап. За исключением «Легенды о сыне-подкидыше», сочинения этого десятилетия — «Красавица и чудовище», «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Гекуба», «Жизнь — это сон», — принято называть «переходными» [169, 41]. Решительный сдвиг в сторону традиционности во многом был обусловлен скандалом, вызванным итальянской премьерой «Легенды о сыне-подкидыше» на текст Л. Пиранделло (январь 1934 года, Рим). Муссолини усмотрел в сюжете, варьирующем тему «Принц и нищий», намёк на себя лично. В результате Папа Пий XI обвинил композитора и либреттиста в кощунстве и безнравственности, и на постановку оперы в Италии наложили запрет. Малипьеро вынужден был отступить от своих прежних завоеваний и начал писать «полнометражные» трёхактные оперы на «академические» сюжеты из мировой литературы, и, что показательно для творческого метода художников-герметиков, его «авторская речь утратила связь с повседневным языком, стала изысканной и зашифрованной» [54, 22].

В начале 1940-х годов композитор находит в себе силы и преодолевает кризис. Новый всплеск активности пришёлся на 1941–1955 годы, которые в

---

<sup>97</sup> Впервые термин был применён Ф. Флорой в 1936 г. применительно к итальянской поэзии 1930-х г.

малипьероведении обозначают как *зрелый период*. В это время Малипьеро вновь вступает на тропу маскотворчества.

Итогом и кульминацией зрелого периода стала опера «Пленённая Венера». Некоторые из девяти музыкально-сценических опусов, предшествовавших «Пленённой Венере» в рамках этого этапа, в той или иной степени связаны с воплощением темы масок. Так, оперы, обрамляющие зрелый период, — «Каприччио Калло» (1942) и «Капитан Спавента» (1955) — решены Малипьеро в духе комедии дель арте. Либретто «Каприччио Калло» Малипьеро написал по сказке Э. Т. А. Гофмана «Принцесса Брамбилла». Пролог комедии, в которой «костюмы важнее, чем фигуры, которые носят их» [132, 252], заставляет вспомнить «парад масок» из первой части «Орфеид». Большую часть действующих лиц оперы составляют маски комедии дель арте: ожившие герои гравюр Ж. Калло (четыре капитана, два дзанни и две Amorosi) и Панталоне.

На занавесе изображён огромный барочный клавесин. Внезапно одна из трёх ножек инструмента (которая, как оказывается, нарисована на двери) отодвигается, и оттуда поочерёдно выходят, представляются и танцуют четыре пары масок: Капитан Спесса Монти и Багаттино, Капитан Церемония и Лавинья, Рицулина и Меццетино, Капитан Малагамба и Капитан Беллавита.

Выводя на сцену участников «Balli di Sfessania» (так называется созданная в 1622 году серия гравюр Ж. Калло, на которую в ходе написания либретто опирался Малипьеро), композитор воссоздаёт атмосферу танцевальных интермедий, практиковавшихся в представлениях комедии дель арте<sup>98</sup>.

Разрабатывая фабулу «героического маскарада» «Капитан Спавента», композитор опирался на комедии французского писателя XVII века Нолана де Фатовилле, а также на пьесы итальянского драматурга XVI века Рузанте (Анджело Беолко).

---

<sup>98</sup> «Balli di Sfessania», или «мальтийские танцы» были популярным развлечением в Неаполе с XV в. Первоначально они исполнялись мавританскими рабами, которых продавали на Мальте. В XVI в. «Balli di Sfessania» прочно вошли в практику представлений комедии дель арте [156, 306–307].

В трёх картинах камерной оперы<sup>99</sup> рассказывается о приключениях вернувшегося с войны Капитана Спавенты — сначала он не может «поделить» красавицу Гитту с ревнивцем Менато, потом попадает на скамью подсудимых за попытку продать фальшивые драгоценности, в результате его приговаривают к повешению, но в самый последний момент ему чудом удаётся бежать с виселицы.

Либретто другого произведения зрелого периода, где находят воплощение образы комедии дель арте, — балета «Новый мир» (1951) — было создано Малипьеро по мотивам пьесы Н. де Фатовилле «Арлекин» и по фрескам венецианского художника XVIII века Дж. Тьеполо («Новый мир», «Прогулка втроём», «Менуэт на вилле», «Будка акробатов», «Отдых Пульчинеллы», «Влюблённый Пульчинелла», «Качели Пульчинеллы»).

Остальные музыкально-сценические опусы Малипьеро военного и послевоенного времени (оперы «Весёлая компания», «“Энеида” Вергилия», «Небесные и адские миры», «Блудный сын», «Донна Уррака», балет «Страдиварио») не имеют ярко выраженных связей с маскарадной тематикой. Но в опере «Пленённая Венера», венчающей зрелый период, маскотворчество Малипьеро выходит на новый уровень: в рамках сюжета, на первый взгляд, удалённого от эстетики театра представления, действуют трансформированные персонажи итальянской народной комедии (дзанни и amorosi).

## 1. «Пленённая Венера» (1955).

### *Особенности либретто и музыкально-драматургическая логика целого.*

«Пленённая Венера» была закончена в октябре 1955 года. Премьера сочинения состоялась 14 мая 1957 года в театре Пергола в рамках оперного фестиваля *Флорентийский музыкальный май* и была приурочена к 75-летию Малипьеро<sup>100</sup>. Несмотря на удачную постановку, «Venere prigioniera» не стала репертуарной оперой: она больше никогда не исполнялась, а её партитура так и не

<sup>99</sup> Её продолжительность составляет 25 минут.

<sup>100</sup> Вместе с «Пленённой Венерой» была поставлена опера Малипьеро «Блудный сын», до того прозвучавшая лишь в эфире Итальянского радио 25 января 1953 г.

была издана<sup>101</sup>. Единственным доступным текстовым источником «Венеры» является публикация факсимиле авторской рукописи<sup>102</sup>, балансирующей между клавиром и партичелло: более трети общего объёма нотного текста фиксируется на нескольких дополнительных нотных системах с обозначениями инструментов, а иногда и детальных исполнительских штрихов.

Как и во многих своих музыкально-театральных сочинениях, в «Пленённой Венере» Малипьеро выступил и в качестве либреттиста. В основе сюжета оперы лежит история о владельце виллы Медиана, по словам Уотерхауса, якобы рассказанная Малипьеро неким господином Дзарреги во время одного из путешествий композитора. Но, как полагает исследователь, легенда о графе Медиана — «это типичная для Малипьеро мистификация, а имя Дзарреги, скорее всего, вымышленное: таким образом он пытался скрыть следы и ввести в заблуждение всех, кто плохо разбирается во французской и испанской литературе XIX века, поскольку первая и финальная сцены словно списаны с новеллы Э. Гонзалеса «Джангурголо»» [169, 282]. Вот какие очертания приобрела история о графе Медиана в опере Малипьеро.

**I акт.** 1-я картина. Ночью в доме бедняка Мельхиора, плачущего над кроватью спящего сына, уродливого карлика Уидилло, раздаётся стук в дверь. Незванным гостем оказывается Дон Джованни Медиана: защищая свою жизнь, он совершил преступление, и за ним гонится стража. В обмен на щедрое вознаграждение Мельхиор соглашается спрятать господина и впускает его. Спустя мгновение, к ужасу Мельхиора, незнакомые люди приносят труп его второго сына — Джиозо. Обезумевший от горя отец понимает, что скрывает у себя в доме убийцу. Дону Джованни удаётся бежать. Мельхиор клянётся отомстить злодею.

2-я картина. В апартаментах Дона Джованни. В полудреме герой вспоминает о недавней встрече с Королевой: во время охоты ему посчастливилось спасти супругу монарха, и теперь он не в силах её забыть. Внезапно проснувшись, Дон Джованни пугается своего слугу Уидилло, охраняющего сон хозяина. Дон Джованни подходит к мраморной статуе Венеры, украшающей его покои, и поёт песню во славу богини любви.

<sup>101</sup> К сожалению, пока не представляется возможным установить, сохранились ли после премьерного спектакля дирижёрская партитура и оркестровые партии. Ни видеозаписи, ни звукозаписи исполнения «Пленённой Венеры» нет.

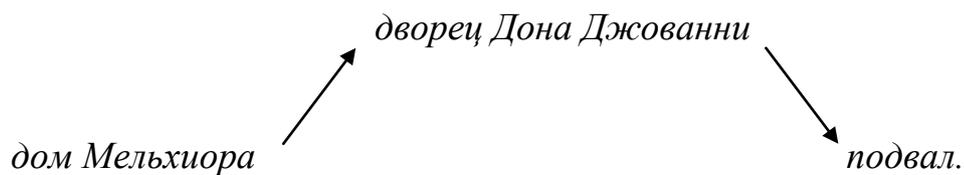
<sup>102</sup> *Malipiero G. F. Venere prigioniera (Riduzione per canto e pianoforte)*. Milan: Ricordi, 1958.

**Интермеццо.** Уидилло следит за приготовлениями к празднику в честь Венеры во дворце Дона Джованни. Пастушок с Пастушкой репетируют своё предстоящее выступление, но Дон Джованни остаётся им недоволен.

**II акт.** 1-я картина. В замке Дона Джованни разыгрывается представление, центральной фигурой которого является закованная в цепи Венера — её роль исполняет сама Королева. Согласно сценарию, Венеру стережёт страшный Гигант. Спасти пленённую героиню может лишь тот, кто тронет сердце Гиганта силой певческого искусства. Однако никому из претендентов (Уидилло, Пастушок с Пастушкой, Деревенский поэт и Фанатичный поэт) не удаётся освободить Венеру. Во время выступления последнего участника турнира — Дона Джованни, Уидилло устраивает пожар. Воспользовавшись всеобщей паникой, Дон Джованни убивает Гиганта и похищает Королеву.

2-я картина. Спрятавшись с Королевой в заброшенном подвале, Дон Джованни признаётся ей в любви. Неожиданно она отвечает взаимностью. Внезапно появляется Уидилло: он предал своего хозяина, привёл охрану и отца. Королеву выносят из укрытия. Мельхиор провозглашает, что месть свершится незамедлительно; четверо стражников набрасываются на Дона Джованни.

Ассоциативно-смысловая многомерность литературного текста «*Venere prigioniera*» обусловила логику её музыкального развития. Композиция оперы складывается из двух актов и интермеццо. Каждый акт состоит из двух картин, переключающих действие в резко контрастные плоскости. Пространственные перемещения очерчивают траекторию подъёма и падения:



Центральное место занимает сцена музыкального турнира (1-я картина II акта) — своего рода «спектакль в спектакле». Именно здесь становится понятен смысл названия оперы — «Пленённая Венера». Именно здесь происходит драматургический сдвиг: непрерывное сквозное движение на время сменяется цепью относительно законченных номеров — выступлений участников театрализованного представления. Пять канцон, звучащих в рамках состязания, в сумме с любовными канцонами Дона Джованни (из 2-й картины I акта и

финальной сцены II акта) составляют семь относительно законченных вокальных номеров, которые образуют своеобразную несущую конструкцию оперы.

### *Литературно-эстетический аспект.*

#### Мифологические модели.

Согласно замыслу Малипьеро, «действие оперы происходит, вероятно, в Испании, в легендарное время, в прошлом, настоящем или будущем»<sup>103</sup>. Как отмечает А. Лосев, «наличие разных степеней реальности» становится возможным благодаря «мифической предметности» [72, 225]. Действительно, поэтика «Пленённой Венеры» во многом ориентирована на мифологические модели и топосы.

Театрально-эстетическая концепция оперы базируется на соединении, адаптации и переосмыслении элементов античного и средневекового мифов, поскольку главными героями сочинения автор сделал Венеру и Дона Джованни. Включение в «*Venere prigioniera*» мифологических персонажей выглядит вполне закономерным, если учитывать преемственность с более ранними сочинениями композитора («Орфеиды», «Гекуба», «“Энеида” Вергилия») и общеевропейский музыкальный контекст XX века, во многом ориентированный на греко-римскую мифологию<sup>104</sup>.

В истории музыкального театра существует немало различных трактовок образа Венеры: от изысканных барочных аллегорий<sup>105</sup>, через романтические чары вагнеровского грота богини любви к образцам театра XX века — воссозданию древнегреческого свадебного ритуала в «Триумфе Афродиты» К. Орфа (1951) или символической линии Венеры — Адониса в многомерной поэтике «Похождений

<sup>103</sup> Ремарка в клавире.

<sup>104</sup> Помимо Малипьеро к античным мифам в своём музыкально-сценическом творчестве обращались такие итальянские композиторы XX в., как И. Пиццетти (оперы «Федра», 1915; «Ифигения», 1951), А. Казелла (опера «Сказание об Орфее», 1932), Л. Даллапиккола (балет «Марсий», 1943; опера «Улисс», 1968), Л. Ноно (трагедия «Прометей», 1984).

<sup>105</sup> «Ревнивая Венера» Ф. П. Сакрати (1643), «Венера и Адонис» Дж. Блоу (1684), «Рождение Венеры» Ж. Б. Люлли (1665), «Рождение Венеры» П. Колласса (1696) «Венера» и «Любовь Марса и Венеры» А. Кампра (1698, 1712).

повесы» И. Стравинского (1951). В прочтении Малипьеро Венера, вечный образ искусства мистифицируется, обезличивается и обретает черты маски.

Парадокс, но вокальная партия Венеры-Королевы из «*Venere prigioniera*» ограничивается лишь несколькими речитативными фразами в последней картине. Создавая ее портрет, Малипьеро прибегает к приёму косвенной характеристики, которая осуществляется преимущественно через партию Дона Джованни Медиана. Именно он является подлинным главным героем оперы. Наделяя его даром поэта и певца (граф Медиана выступает как автор и исполнитель двух канцон), Малипьеро придаёт персонажу черты *героя орфического типа* и словно преодолевает культурное пространство, разделяющее средневековый и античный мифы.

В тексте второй канцоны Дона Джованни обыгрывается сразу несколько древнегреческих мифологических символов: Орфей, Феникс, Харон. Первые два уже фигурировали в более ранних сочинениях композитора: Орфей впервые появляется в оперном триптихе «Орфеиды» (1922); «Феникс» — такое название носит заключительная часть оперы «Филомела и Одержимый ею» (1925), повествующая о прекрасной певице Филомеле — пленнице на корабле Одержимого. Сладостная любовная песня Филомелы оказывается невыносимой для Одержимого, он пытается задушить певицу, но матросы бросают его за борт, и последнее, что видит обезумевший герой — это танец Филомелы на внезапно загоревшемся корабле.

Упоминание Харона в канцоне Дона Джованни становится отчётливой поэтической метафорой смерти. Тема смерти во многом определяет ход сюжетного развития «Пленённой Венеры». Основные этапы драмы — завязка, развитие, кульминация и развязка — выделены тремя убийствами: Джиозо, Гиганта и, наконец, самого Дона Джованни. Но в поэтике оперы Малипьеро Танатосу постоянно сопутствует Эрос, эта пара мифологических топосов становится ведущей в «Венере».

Очевидно, что мифологемы, обыгрываемые автором «*Venere prigioniera*», даны не в «чистом виде»; их интерпретация обогащена грузом аллюзий на

художественные стили XVIII–XX веков и вбирает классические, романтические и постромантические признаки.

Классицистский прототип проявляет себя в намёках на моцартовского «Дон Жуана». С первого взгляда, без погружения в детальный анализ, улавливаются очевидные образные параллели с *dramma giocoso* Моцарта – Да Понте, не ограничивающиеся лишь выбором главного героя: одержимый мстью оскорблённый отец (Командор // Мельхиор), комический слуга (Лепорелло // Уидилло), пасторальная пара (Мазетто и Церлина // Пастушок и Пастушка). Немало общего обнаруживается и в композиционно-драматургической логике: так, например, трагические события обеих двухактных опер оттеняются праздничными эпизодами (в «Дон Жуане» — деревенская свадьба, бал с «масками», заключительный ужин; в «Пленённой Венере» — репетиция музыкального турнира и собственно музыкальный турнир).

Но, пожалуй, ещё острее в опере Малипьеро ощутимы романтические гены. В отличие от Дон Жуана Моцарта, образ главного героя «Пленённой Венеры» изначально лишён характерного для эстетики классицизма оптимистического модуса — персонаж Малипьеро не совершает поступков на волне беспредельной жизненной энергии, на его счету нет громких любовных побед, он одинок и безнадежно влюблён в придуманный им самим образ.

Сюжет «*Venere prigioniera*» буквально «сплетён» из романтических «нитей», и многие из них ведут к Вагнеру. В центре драмы оказывается напоминающий о «Тангейзере» и «Нюрнбергских мастерзингерах» мотив состязания певцов, а темы любви и смерти в трактовке Малипьеро приближаются к вагнеровскому *Liebestod*. Эрос и Танатос в «Венере» соединены в сложных метафорах: любовь подчёркивает постоянное присутствие смерти, а смерть оказывается единственным выходом из состояния любовного томления. «Я жив ещё пока, но знаю, что умру, — поёт Дон Джованни в первой канцоне, — теперь у меня нет другого пути, кроме смерти».

Другим важным элементом вагнеровской эстетики в «*Venere prigioniera*» становится тема ночи. Ночная семантика в музыкальном театре Малипьеро

определяет образный строй таких опер, как «Сон осеннего заката», «Ночной турнир», «Жизнь — это сон». В «Пленённой Венере» ночной антураж и общий тёмный колорит является преобладающим: бóльшая часть действия происходит именно в темноте (ночь и раннее утро в I акте, мрачный подвал в финальной сцене). С пространственно-временными условностями оперы органично сочетается мотив ночных видений (образы сна в канцонах Уидилло, Пастушки и Пастушка, сон Уидилло из 1-й картины I акта).

В малипьеровском понимании ночи-сна обнаруживается связь не только с близким Вагнеру Новалисом («ночь открывает жизнь настоящую и непреходящую, и в ночи видится “образ любимой”» [51, 726]), но и с Гофманом, с его иррациональным ночным бытием, наполненным мучительными кошмарами, фантазмагориями. В то же время, грёзы, окутывающие мир «Пленённой Венеры», граничат с образно-событийной иллюзорностью, которая, как известно, получает гипертрофированное развитие в эстетике постромантизма. Так, сцена сна Дона Джованни (2-я картина I акта) погружает в неведомые лабиринты бессознательного, подобно бессвязным сновидениям из экспрессионистской пьесы А. Стриндберга «Игра снов».

#### Условная масочность.

В «Venere prigioniera» царит недосказанность, стёрты грани между сном и реальностью, которая тонет в потоке необъяснимых событий. В семантическом аспекте оперы, словно сотканной из шифров, проявляется типичная для музыкально-поэтического театра Малипьеро *новая масочность*. В рамках сюжета, на первый взгляд, удалённого от эстетики театра представления, действуют трансформированные персонажи комедии дель арте (дзанни, *amorosi* и Капитан). Их игровая природа максимально завуалирована, что не могло не сказаться на усложнении образности. Черты Капитана Спавенты читаются в портрете Гиганта. Тень Арлекина падает на Уидилло, одетого в шутовской наряд и исполняющего роль слуги. Образное сходство с дзанни демонстрируют также Пастушок с

Пастушкой (Арлекин — Коломбина), но, в некоторой степени, их можно сравнивать и с парой *amorosi*.

Музыкальные портреты зашифрованных масок стоит рассмотреть на примере сцены турнира. В этом фрагменте оперы участвует наибольшее количество персонажей, каждый из которых получает ёмкую характеристику. Малипьеро вновь обращается к своему излюбленному сюжету — состязанию певцов, посвящённому прекрасной даме (вспомним мадригальный эпизод из «Мнимого Арлекина»).

Канцоны участников музыкального турнира чередуются с пантомимными выступлениями Гиганта. Вся процедура турнира, включая порядок выступления певцов и финальный поджог, спланирована, срежиссирована Доном Джованни: свой лирический монолог он оставляет напоследок. В построении картины угадывается определённая симметрия (за счёт «сдвоенного» выступления Деревенского и Фанатичного поэтов), нарушаемая лишь разомкнутым эпизодом пожара в финале.



Сцена состязания основана на принципе динамического сжатия. Темп речи героев от эпизода к эпизоду постепенно набирает скорость, масштабы высказываний заметно сокращаются — начальный неторопливый тон развёрнутых канцон Уидилло и Пастушка с Пастушкой, постепенно ускоряясь, достигает апогея темпа в момент перехода к эпизоду пожара. Вокальные характеристики участников состязания созданы в опоре на мелодику декламационного типа — с оттенком народно-бытовой песенности (Деревенский поэт), патетическими экскламациями (Фанатичный поэт), интонациями *lamento* (Уидилло, Пастушок и Пастушка), и даже лирической кантиленой (Дон Джованни).

## Уидилло

Первым исполняет свою канцону Уидилло. Его появление сопровождается звенящим пассажем шестнадцатых (с акцентированием квартово-секундовой интервалики), ассоциирующимся с тематизмом Арлекина из «Смерти масок». Музыкальная переключка возникает не случайно: композитор имитирует брелчание колокольчиков (погремушек) на берете Уидилло, напоминающем головной убор Арлекина — капуччо.



На этом музыкальное сходство Уидилло с персонажами дзанни из других опер Малипьеро заканчивается. Внешняя маскарадная характеристика героя контрастирует с образным строем его печальной канцоны.

*Ох, странная весть, ох, неслыханная, прощай мир.*

*Ох, предупреждаю, что поведаю самую ужасную историю, всё в сравнении с ней покажется безделушками. Плачьте, я вновь испытываю муки.*

*Это была обычная ночь, мне снился мирный и тихий сон, казавшийся скучным, но, Богиня, то был самый нежный сон. За окном лишь стрекот сверчка, радостный и певучий, тревожил спокойный ночной воздух... О, мои золотые сны.*

*Не знал я, откуда этот стрекот. Он доносился даже не из окна, не с улицы, не с крыши, не с дороги. Мне слышался далёкий звон церковных колоколов.*

*Как жаль, что мне приходится поведать другим свои печальные воспоминания. Поэтому примите моё молчание.*

Текст словно «окутан» сном и пронизан мрачными намёками, отсылающими, возможно, к сцене сна Уидилло из 1-й картины. Но образ сна в канцоне имеет амбивалентную природу — «мирный и тихий», «нежный», «золотой» сон несёт трагический отпечаток («плачьте, я вновь испытываю муки»), в словах Уидилло скрыт мотив ухода из жизни («прощай, мир»).

Общий тёмный колорит канцоны подчёркнут ярко выраженной минорной окраской лаконичных вокальных фраз с характерными интонациями *lamento*, поддержанными ниспадающими малотерцовыми мотивами в оркестре.

*Udillo*

Oh me, che nuova stana, oh, casi non jui ind-ti,

(695)

The image shows a musical score for the piece 'Udillo'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with the lyrics 'Oh me, che nuova stana, oh, casi non jui ind-ti,'. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. A circled number '695' is placed above the piano part. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Постепенно выступление Удилло начинает расцветаться колористическими эффектами в оркестре: «волшебные», завораживающие и убаюкивающие мотивы челесты и арфы на *pp* сменяются звучанием колоколов на *f*.

Era la notte in placido riposo avea pace il mi-o

*Andante, tranquillo assai* (710)

*pp* (celesta)

e la chie-se vi-cine e le lontane die der nelle campane -

(730)

The image shows two systems of musical notation. The first system includes a vocal line with the lyrics 'Era la notte in placido riposo avea pace il mi-o', an arpeggio part for harp/celesta marked '(Arpa) pp (celesta)', and piano accompaniment. A circled number '710' is present. The second system shows a vocal line with the lyrics 'e la chie-se vi-cine e le lontane die der nelle campane -', piano accompaniment, and a circled number '730'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Мелодико-ритмическая формула (квинтовые удары в басу половинными длительностями, большесекундовый «бой» четвертями и квартовые переборы восьмыми в верхнем регистре) словно отсылает к колокольным звонам из «Бориса Годунова» и «Хованщины» Мусоргского, творчество которого Малипьеро изучал и высоко ценил. Заметим, что тревожный колокольный звон в канцоне Удилло выступает своеобразным предвестником пожарного набата в финале сцены.

Закончив своё выступление, Уидилло кланяется Королеве-Венере и осторожно удаляется, опасаясь вызвать гнев Гиганта, пригрозившего ему копьём.

### *Гигант*

Гигант — второстепенный и, по сути, декоративный герой, в уста которого Малипьеро не вложил ни единого слова, — напоминает молчаливого Импресарио из «Смерти масок». Вместе с тем, как уже отмечалось, образ Гиганта ассоциируется с маской Капитана. Однако герой «Пленённой Венеры», в отличие от Капитана Спаventы из пролога «Орфеид», не только запугивает, но и вступает в бой.

Музыкальный портрет Гиганта, свирепого церемониймейстера, статичен, однообразен и лишён каких-либо психологических тонкостей. Каждый из четырёх его «выходов» сопровождается характерной лейттемой, основанной на диссонирующих созвучиях, «у низкой меди с ударами барабана и тарелок» [169, 280–281] в ритме сарабанды с пунктирами и остановками на второй четверти трехдольного метра.



### *Пастушок и Пастушка*

На музыкальном турнире вместо раскритикованного Доном Джованни в предыдущей сцене (Интермеццо) краткого дуэта согласия, прославляющего богиню любви, Пастушок и Пастушка представляют альтернативный вариант дуэтного выступления, решённого в виде развёрнутого диалога в контрастно-составной форме с большим количеством микро-разделов (около десяти), границы которых выражены неярко, затушеваны. Текст канцоны изобилует смысловыми

условностями и аллегорическими фигурами, но, вопреки ожиданию, это не идиллическая пастораль.

Пастушок: *Бог тигр, Бог ведьма, жестокая женщина Бог.*

Пастушка: *Ты, наверное, моё имя позабыл? Дикаркой меня называют.*

Пастушок: *Больше, чем дикарка, больше, чем хищница... Разве способна лесная хищница убить любимого?*

Пастушка: *Неужели было кровопролитье, и дамы кого-нибудь убивали?*

Пастушок: *Ты видишь меня, влюблённого и бездыханного, ожидающего своего погребения.*

Пастушка: *Какие странные слова я слышу, и говорит их мне умерший?*

Пастушок: *Ты насмехаешься и глумишься над любовным горем, над смертью невинной души. Моя мертвенная бледность говорит о том, что я — тень среди живых, или даже живой покойник.*

Пастушка: *Да, траурный пепел и бледность контрастируют осенней красноте и пурпурной мантии Вакха.*

Пастушок: *Твои грубые насмешки как молнии пронзают и рвут мне сердце.*

Пастушка: *Если мне не веришь, то взгляни в зеркало, там увидишь истину.*

Пастушок: *Другое зеркало не нуждается в твоих прекрасных глазах, в нём навсегда потерян мой шуточный образ.*

Пастушка: *Шутки всегда возвращаются, но скажи мне, зачем умирать, живя.*

Пастушок: *Невидимое кушанье питает мою плоть и душу насыщает.*

Пастушка: *Мёртвые говорят, возможно, это сон?*

Пастушок: *Никто не чувствует сладости природы.*

Пастушка: *Живая или мёртвая, в твоём представлении я тверда и непреклонна: никогда никого не полюблю.*

Пастушок: *Красивая, отважная и жестокая, ты вынесла смертельный приговор. Рай обернулся адом.*

Пастушка: *Сам мёртвый и хочешь, чтобы и я ушла из жизни? Смотрите, я целовала мертвеца.*

В тексте канцоны Пастушка и Пастушки намечается тема неразделённой любви, ведущей к смерти. Здесь же проскальзывают намёки на некую охоту: не на ту ли охоту, где впервые встретились Дон Джованни и Королева?

В кульминационной реплике Пастушки «Мёртвые говорят, возможно, это сон?» метафорически связываются сон, смерть и любовь — «влюблённый» становится синонимом «бездыханного, ожидающего своего погребения», а «любовное горе» фактически приравнивается к «смерти невинной души».

Музыка канцоны также почти лишена традиционных пасторальных элементов, за исключением краткого, появляющегося лишь в начале

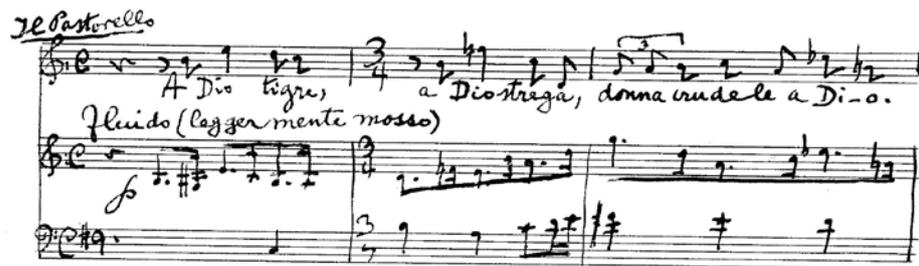
«свирельного» наигрыша



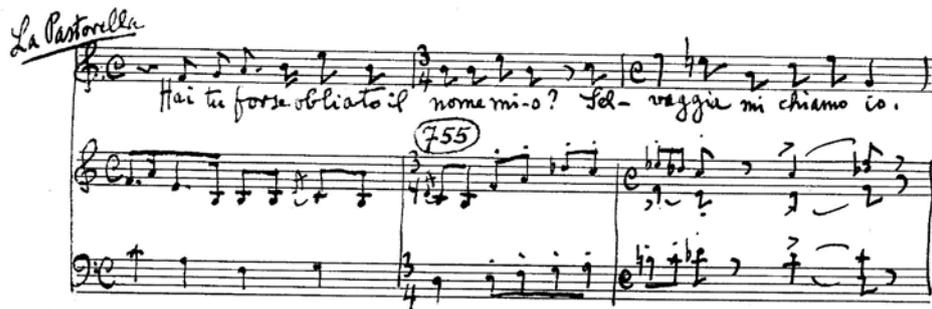
и примет жанра сицилианы (или форланы) в оркестровом сопровождении — изящные пассажи, словно имитирующие танцевальные повороты, ритмически выделены характерными триолями с пунктирами.



В первом же разделе диалогической сцены, где герои поют не дуэтом, а парируют реплики друг друга, ощутимы различия в их портретах. Так, в музыкальном языке Пастушка преобладают броские мотивы-жесты, накладывающиеся на «острую» интервалику и политональные созвучия в оркестре.



Речь Пастушки в начале канцоны отличается грациозностью: плавный, закруглённый мелодико-ритмический силуэт сочетается с лёгкими форшлагами и хрупким стаккато в оркестре.



Но когда текст модулирует в сферу мрачной иронии («Какие странные слова я слышу, и говорит их мне умерший?»), музыкальные фразы Пастушки утрачивают лирическую основу и становятся нарочито однообразными и угловатыми.

Handwritten musical score for a duet. The top staff is the vocal line with the lyrics: "Che strane cose ascolto, morto dunque favelli?". The bottom two staves are the piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a prominent, repetitive rhythmic pattern in the piano part.

Оркестровая партия в канцоне Пастушка и Пастушки многофункциональна. Именно инструментальными средствами композитор создаёт единый фон, объединяющий контрастные музыкальные характеристики героев. Нередко на оркестр ложится и комментирующая роль. Так, остинатные пассажи, сопровождающие реплику Пастушки «зачем умирать, живя?», создают звуковой эффект часового механизма, словно отсчитывающего последние минуты жизни.

Handwritten musical score for a duet. The top staff is the vocal line with the lyrics: "ma dimmi on'deagomente esser morto in - vendo". The bottom two staves are the piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a prominent, repetitive rhythmic pattern in the piano part.

При упоминании Пастушка о сне, возникает ассоциация с канцонной Уидилло: общий темп движения заметно замедляется (*Piu mosso* сменяется *Calmo*), а в верхнем регистре мелькают прозрачно-невесомые фигурации.

Handwritten musical score for a duet. The top staff is the vocal line with the lyrics: "Calm - to ed a man' talo - ra e l'estremi dolcezze sentono di na - tu - ra.". The bottom two staves are the piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a prominent, repetitive rhythmic pattern in the piano part. A circled number "835" is visible in the score.

Канцона Пастушка и Пастушки играет важную драматургическую роль. Этот дуэт пасторальной пары «в масках» *Amorosi* предвосхищает сцену Королевы с Доном Джованни во 2-й картине II акта.

Следующие два участника турнира — Деревенский и Фанатичный поэты — задействованы лишь в сцене музыкального праздника.

### *Деревенский поэт*

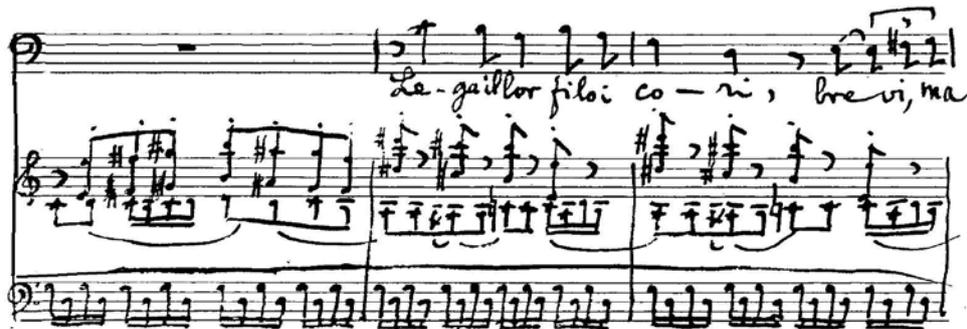
В облике этого героя проступают черты традиционного для комедии дель арте Клоуна (от лат. «colonus» — «деревенщина»), «персонажа грубого, неловкого, но безобидного и добродушного» [146, 25]. Лаконичное выступление Деревенского поэта решено в подлинно пасторальном ключе.

*Ваша честь, похваюсь, что эти ромашки я собрал специально для Вас. Их стебли сплетаются в хоры, небольшие, но бесценные и прекрасные. Итак, царственная Донна, я никогда не устану и не замолчу.*

Музыкальный язык героя отличается простотой: господство диатоники, песенные интонации с опорой на I и V ступени лада, метроритмическая ясность и периодичность, «волыночная» педаль с покачивающимся фигурационным заполнением в оркестре.



Начальные пастельные тона канцоны постепенно обогащаются разнообразными бликами. Так, например, слова «Их стебли сплетаются в хоры...» выделяются тонким ладогармоническим контрастом: в соль-мажорную вертикаль «вплетается» новая тема в лидийском E-dur.



Деревенскому поэту не даёт возможности закончить выступление Фанатичный поэт, вступивший, не дождавшись очереди, со своей канцоной. (Это устойчивый драматургический приём в музыкальном театре Малипьеро — вспомним, к примеру, Пульчинеллу, перебивающего монолог Тартальи в «Смерти масок», или Дона Трифонио, который прерывает мадригал Дона Паулуччо в «Мнимом Арлекине»).

### *Фанатичный поэт*

Имя исполнителя четвёртой канцоны вполне оправдывает выбор средств для создания его музыкального портрета. Выступление Фанатичного поэта демонстрирует ярко выраженный холерический темперамент. В пределах сжатого текста выстраивается достаточно пёстрый образный ряд.

*О вы, кого влекут разные земли в морях, паломники, пытающиеся сейчас закончить свой путь, остановитесь здесь, на этих благочестивых берегах, и вы будете изумлены больше, чем когда-либо, когда-либо, когда-либо, когда-либо. Здесь вы увидите ангелов и скажете потом, что свет, исходящий от них, это две молнии на солнце.*

Этот неуравновешенный, экзальтированный персонаж, напоминающий заносчивого и болтливую Доктора из комедии дель арте, начинает своё выступление почти риторическим восклицанием «О вы...». Пафосным октавным скачком, переходящим в юбилейный пассаж, Фанатичный поэт старается обратить на себя всеобщее внимание. Однако сразу после громогласного возгласа герой внезапно робеет: в вокальной партии на смену патетическим распевам приходит попевочный тематизм, а в оркестре появляются растерянные мотивы staccato на piano с гармоническим акцентированием тритона.

Handwritten musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef and features a long, expressive melisma starting with a high octave jump, followed by a more melodic passage. The piano accompaniment is in treble and bass clefs, with a staccato texture and a tritone harmonic emphasis. The lyrics "che curiam per varie terre e mari" are written under the vocal line.

Неуверенность Фанатичного поэта быстро проходит, и в его поведении вновь появляется бравада, доходящая до экзотичности. Момент наивысшего эмоционально подъёма отмечен почти заклинательными мотивами в вокальной партии, дублированной оркестровыми басами, и сверкающими зигзагообразными пассажами скрипок в верхнем регистре.



Заканчивается песенный турнир выступлением Дона Джованни. В отличие от исполнителей предшествующих четырёх канцон, его музыкальная характеристика не ограничивается рамками лишь одной сцены. Образ графа Медиана не статичен, он дан в развитии, достигающем кульминации в финальной сцене оперы.

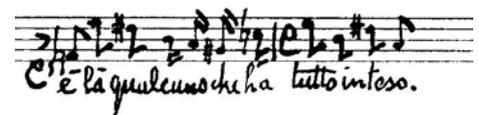
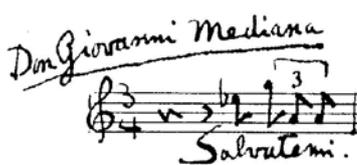
#### *Дон Джованни и Королева*

Дон Джованни и Королева, по сути, являются истинными *amogosi*, но они носят не только эти «маски». Не случайно, согласно авторскому заголовку, главной героиней оперы является Венера — не Королева, играющая её роль, а Венера, то есть, в определённой мере, не *реальный* персонаж, а персонаж-символ, аллегория, маска. В контексте условной масочности возникает тема *двойничества*. Малипьеро акцентирует идею шаткости и непрочности жизни в пространстве, наполненном двойниками. Семантикой двойственности, прежде всего, наделён образ главной героини. Если Венера на празднике воспринимается как *замаскированная* Королева, то статуя Венеры — это Королева, *замаскированная вдвойне*. В некоторой степени символика двойничества прослеживается и на уровне парных персонажей (полярно-контрастные

Деревенский и Фанатичный поэты, а также Пастушок с Пастушкой, олицетворяющие принцип «контраста в единстве»).

Главному герою оперы, графу Медиана, Малипьеро тоже «надевает» маску — маску Дон Жуана, тем самым, предопределив его судьбу: любовь, совершение убийства и смерть. Многогранная личность Дона Джованни раскрывается постепенно и проходит три стадии развития (почти по диалектической формуле *тезис — антитезис — синтез*): от страха смерти — через любовь — к неминуемой гибели героя, едва успевшего испытать счастье взаимного чувства. Важная деталь музыкально-драматургического решения отвечает законам сюжетной логики: прелюдия, открывающая оперу, и оркестровый эпизод, сопровождающий момент гибели Дона Джованни, связаны тематической аркой.

Развёрнутая характеристика героя сосредоточена в эпизоде его сна (во 2-й картине I акта), а также трёх канцонах, адресованных статуе богини любви (во 2-й картине I акта), пленённой Венере (в 1-й картине II акта) и Королеве (во 2-й картине II акта). В мрачной атмосфере 1-й картины I акта Дон Джованни ограничивается лишь несколькими краткими фразами, обращёнными к Мельхиору с просьбой о помощи. Состояние героя, испытывающего чувство страха и незащищённости после сильнейшего потрясения, передаётся задыхающимися мотивами.



Более детально фигура Дона Джованни выписана во 2-й картине I акта. Образ героя раскрывается в двух контрастных эпизодах — в сомнамбулическом рассказе о встрече с Королевой и в канцоне, адресованной статуе Венеры. 2-я картина резко переводит действие из реального плана в символический с многочисленными метафорами и намёками. Открывает сцену сон Дона Джованни, вернее, озвучивание героем его мыслей в почти гипнотическом состоянии (авторская ремарка «*quasi in sognoievosa*» — «воскрешает в памяти почти во сне»). Рассказ Дона Джованни репродуцирует ряд размытых картин, смутно

проносящихся в его затуманенном сознании. Композитор обособил этот фрагмент оперы фонически: «нереальность» происходящего подчёркивается сочетанием скупой холодноватой речитации в вокальной партии и колким *pizzicato* альтов и *staccato* скрипок<sup>106</sup>.

Don Quixote  
 Agitato (385)  
 quasi in sogno diceva: m-m-tava un magnifico ca-  
 Violini con la bacchetta  
 Viola pizzicato  
 Violini con la bacchetta (meno staccato)

Небольшой эпизод возвращения героя к реальности (14 тактов) содержит важный смысловой подтекст: в спальню героя доносятся отзвуки молитвы заключённых-смертников, которых ведут на казнь. На траурную резко диссонантную тему (с оstinatным до-минорным трезвучием в глубоких басах и мелодией, акцентирующей звук *cis*) накладывается латинский канонический текст: «Miserere mei Deus, secundum magnam, miseri cordiam tuam».

(Voci interne)  
 Misere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam  
 lento (435)  
 Misere mei. Misere mei. Misere.  
 allontanando: (445)

<sup>106</sup> Согласно указанию Малипьеро («con la bacchetta»), скрипичное *staccato* исполняется ударом трости смычка по струнам.

Этот краткий фрагмент композитор выделяет акустически, раздвигая стереофоническое пространство за счёт звучания хора за сценой. Сцена создана Малипьеро не без влияния Верди. Заупокойная молитва мужского хора в жанре похоронного марша с характерным ритмом шага и пунктирами ассоциируется с хором «Miserere» (из 1-й картины IV действия «Трубадура»), предвещающим гибель главного героя, Манрико. Схожая драматургическая функция и у «Miserere» из «Пленённой Венеры»: Дону Джованни не избежать смерти, он обречён. Однако его реакцию сложно предугадать — в следующий момент он исполняет канцону, обращаясь к статуе Венеры<sup>107</sup>.

*Любовь! Ты жестокий тиран, ты хищник! Совсем скоро достигнешь меня, и, опутанный сладкими речами, окажусь я закованным в цепи твои. Молитвы мои лишь ветер услышит, никто к ним не чуток... а ветер услышит, и это мученья мои только усилит. Я жив ещё пока, но знаю, что умру. Теперь у меня нет другого пути, кроме смерти. Пришёл конец моей судьбе жестокой.*

Кантиленная тема первой канцоны Дона Джованни развивается неторопливо. Её плавный мелодический рисунок в сочетании с ровным ритмическим движением и потактовой сменой размера обусловлен поэтической свободой лирического высказывания. После недавно прозвучавшего сомнамбулического рассказа герой преображается. В канцоне вокальная партия Дона Джованни строится на ариозных фразах с типичными выразительными мотивами-«вздохами» и накладывается на мягкое оркестровое сопровождение с параллельными терциями и скрывающими сильные доли метроритмическими «задержаниями».



<sup>107</sup> Мотив признания в любви статуе (или другому неодушевлённому объекту), идущий ещё от античного мифа о Пигмалионе и Галатее, в истории музыкального театра встречался и до Малипьеро — таковы «Морской разбойник Цампа, или Мраморная невеста» Ф. Герольда (1831), «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха (1881), «Петрушка» И. Стравинского (1910), «Деревянный принц» Б. Бартока (1917).

Свою вторую канцону Дон Джованни исполняет на музыкальном турнире перед Венерой-Королевой.

*Даже той сладостной песни, которой Орфей покорил ахеронского перевозчика, было бы недостаточно, чтобы отдать должное женщине, чья красота убийственно прекрасна, даже более чем наряды и речи. Жестоко и ужасно ожидание смерти, но страшно и не верить в то, что так было и будет вечно...*

*Её прекрасное лицо кажется раем, её путь всегда освещён солнцем. Счастливый, словно Феникс в огне, как лебедь, пою, умирая.*

Признание сравнивающего себя с Орфеем Дона Джованни напоминает высказывание Одержимого (героя оперы «Филомела»), об «убийственной красоте любимой»; аналогию с финалом «Филомелы» усиливает грандиозный симфонический эпизод пожара, следующий за репликой графа Медиана «словно Феникс в огне <...> пою, умирая».

Помимо Орфея, Феникса и Харона в тексте второй канцоны Дона Джованни выделяется ещё один символ — Лебедь, — по мифологическим представлениям, птица-посланник мистического мира: Граалья (опера Р. Вагнера «Лоэнгрин») или царства мёртвых (симфоническая картина Я. Сибелиуса «Туонельский лебедь»). Текст канцоны словно воскрешает образный мир наполненного возвышенной скорбью мадригала Я. Аркадельта (ок. 1500–1568) «Лебедь в минуту смерти»<sup>108</sup>.

*Лебедь в минуту смерти поёт, прощаясь,  
Я ж горько плачу, со смертью своей встречаясь.  
Он гибнет безутешным, а я в слезах страдаю,  
Так счастлив, умирая.  
Смерть мне дарит желанья,  
И гибну я, забыв страданья;  
Согласен смерть без ропота принять я  
И каждый день готов так умирать я.*

Вторая канцона Дона Джованни написана в светлых тонах: кантиленная тема вокальной партии накладывается на мягкое терцово-секстовое оркестровое сопровождение с тончайшей нюансировкой и изысканной фразировкой.

<sup>108</sup> Сл. Дж. Гвидоччини, пер. с ит. Е. Солоновича. Благодарю Н. И. Дегтярёву за указание на эту поэтическую аналогию.

Don  
Cris.

Can - to, col qual Or fe - o car be no vinse e il no - bian

Tranquillo

900

Но диссонирующие созвучия, постепенно заполняющие оркестровую ткань, «вскрывают» *игру* героя, который пытается отвлечь внимание публики и Гиганта от Уидилло, собирающегося устроить поджог.

Кульминацией сцены турнира является масштабная симфоническая картина пылающей стихии. Образ всепоглощающего пламени создаётся вихреподобными хроматическими пассажами, пронизывающими многосоставную фактуру, а также переключками тритоновых сигналов, словно вспыхивающих и тонущих в общих формах движения.

985

f

Развитие образа Дона Джованни достигает апогея в третьей канцоне. Этот небольшой эпизод признания в любви (всего 12 тактов) отмечен особым, доверительным, романтически приподнятым тоном высказывания.

*С самого первого дня встречи с Вами, с того момента, когда впервые Вас увидел, я полюбил. Моё сознание кричать готово о любви, но не достоин я Вашего внимания. Если бы Вы хотя бы взглянули в мою сторону — моё сердце очистилось бы покаянием, словно от божественного прикосновения. Я понял, что в первый раз люблю.*

В третьей канцоне Дона Джованни обнаруживается новый, важный для романтической эстетики мотив — мотив искупления греха истинной любовью. В тексте канцоны о смерти нет даже упоминаний. И это не случайно: Малипьеро психологически усиливает, выделяет кульминационный момент гибели героя, следующий почти сразу после спетой им любовной песни.

Вокальная партия Дона Джованни имеет здесь довольно широкий диапазон и волнообразное мелодическое движение. В первой же фразе на сильном времени возникает исключительный для Малипьеро восходящий ход на большую сексту. Мягкий оркестровый фон создаётся за счёт плавного покачивания параллельных терций в среднем и высоком регистрах.

The image displays two systems of handwritten musical notation for Don Giovanni. The first system is marked 'Ritornello, ma sempre agitato.' and contains the lyrics: 'Dal primo giorno che vi ho vista, dall'istante in cui cominciai ad amarvi,'. The second system contains the lyrics: 'e mi coscienza mi gridò che non ero degno di uno dei vostri sguardi.' The notation includes a vocal line for Don Giovanni and piano accompaniment with various musical markings such as dynamics and articulation.

Третья канцона Дон Джованни звучит в рамках диалогической сцены с Королевой. В отличие от музыкального языка Дона Джованни её тематизм сложно охарактеризовать как лирический, поскольку кантиленность в речи

героини лишь намечена. В начале заключительной сцены Королева находится в оцепенении, произошедшие события (пожар, похищение) кажутся ей «ужасным сном». Её состояние передано замедлением темпа (*Lento*), короткими вокальными фразами на фоне графически-аскетичного инструментального сопровождения.

Признание Дона Джованни повлекло заметные изменения в образе Королевы, она вдруг перерождается и, словно очнувшись от забытья, произносит: «Нет, нет, вы не можете остаться, потому что я вас люблю». Смысловая конструкция этой фразы базируется на оксюмороне — Королева находит силы открыться Дону Джованни во взаимности чувства, но, в то же время, она осознаёт, что не в состоянии выбраться из своего реального «плена».

Неожиданность и затаённость момента признания Королевы подчёркивается динамическим затуханием и замедлением драматического развития: на смену резко-диссонирующим декламационным фразам героини из начального раздела сцены в её вокальную партию проникают напевные интонации, в оркестре изломанные пассажи восьмыми *ff* уступают место выдержанным аккордам *pp*.

Handwritten musical score for a scene. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics "fanci in arto e gloria in chiedo." The second staff is a piano accompaniment with dynamics "pp" and "ff". The third staff is a bass line with dynamics "pp" and "ff". The fourth staff is a double bass line with dynamics "pp" and "ff".

Но любовного дуэта не возникает. В подвал врываются освободители Королевы и стражники во главе с Уидилло и Мельхиором, жаждущими смерти Дона Джованни.

Колоссальное значение в этой сцене, ознаменованной резким сломом в драматургическом развитии, приобретает реминисценция тематизма из Интродукции. Именно инструментальными приёмами передаётся психологическое состояние Дона Джованни, испытывающего крайнюю степень

страха и отчаяния перед неумолимым роковым предопределением. Сложная, многоуровневая оркестровая материя формируется путём постепенного уплотнения и последовательного наложения тематически дифференцированных линий: от пульсирующего органного пункта в «гипнотическом тремоло низких струнных» [169, 278] — к диссонантному звучанию утяжелённой, перенасыщенной оркестровой фактуры. Мощному tutti противопоставляется экспрессивная тема, словно бы символизирующая голос главного героя (ц. 10). Её колеблющийся мелодический рисунок будто вычерчивает график кардиограммы, но постепенно амплитуда колебания скачков сокращается, и хрупкая линия поглощается неистовой оркестровой массой.

The image shows a handwritten musical score for orchestra, consisting of several staves. The top staff is in treble clef and contains a circled number '5' at the beginning. Below it are two staves in bass clef, with various notes and dynamics. The middle section features a staff in treble clef with a circled number '10' and a circled number '6'. The bottom staff is in bass clef and contains complex rhythmic patterns and dynamics. The score is densely written with notes, rests, and dynamic markings such as *sf* and *p*.

В «Пленённой Венере» находят место музыкально-драматургические элементы, характерные для оперного творчества Малипьеро в целом (выразительная, детально проработанная оркестровая партия, речитативно-декламационный стиль в вокальных голосах). Вместе с тем, здесь сделан решительный шаг вперёд в сторону усложнения тонально-гармонического мышления. Музыкальная ткань «Пленённой Венеры» максимально хроматизирована и, как следствие, диссонантна. Сложность гармонического языка

и способы работы с материалом предвосхищают характерные для произведений позднего периода элементы серийной техники.

Образы комедии дель арте в «Пленённой Венере» максимально завуалированы, их игровая природа «зашифрована», и это не могло не сказаться на возникновении разного рода подтекстов, недаром Уотерхаус отмечает, что «Пленённая Венера» «отличается от всего ранее написанного композитором не только богатством драматически выразительных приёмов, но и необыкновенно сложным смысловым содержанием, сюжетной иррациональностью» [169, 277].

Дон-жуановская тема, вплетающаяся в причудливую полифонию целого в «Пленённой Венере», не исчерпалась для Малипьеро одним сочинением; исследование этого образа в творчестве композитора продолжилось в опере «Дон Джованни». Однако стоит подчеркнуть, что главные герои «*Venere prigioniera*» и «*Don Giovanni*» вряд ли являются буквальными двойниками. Может, это два разных Дона Джованни? Или же один из них «играет в маске»?

## **2. «Дон Джованни» (1962).**

### ***«Дон Джованни» в ряду поздних опер Малипьеро.***

Произведения позднего периода (1956–1971) можно считать заключительным, обобщающим этапом маскотворчества Малипьеро. Оперы этого времени стали наивысшей точкой процесса трансформации эстетики комедии дель арте в творчестве Малипьеро. В его восьми театральных произведениях последнего пятнадцатилетия тема масок представлена многопланово. Наиболее отчётливо она проявляется в комедийно-игровых операх — «Кузнец» по одноименной комедии П. Аретино (1535) и «Господин Тартюф, ханжа». Работая над либретто «Господина Тартюфа», Малипьеро обращается сразу к двум литературным источникам: «Тартюф» Ж.-Б. Мольера (1664) и «Дон Пилоне, или Притворный ханжа» Дж. Джильи (изд. 1711). Пьеса Джильи представляет собой итальянскую версию мольеровского «Тартюфа» с чертами комедии дель арте, что имело немаловажное значение для Малипьеро.

Маскарадные образы проникают и в некоторые из шести опер, относящихся к мистико-символической линии («Представление и праздник Карнавала и Поста», «Метаморфозы Бонавентуры», «Герои Бонавентуры», «Один из десяти», «Искарриот», «Дон Джованни»). Сочетание карнавализации и мистицизма приводит к сложности и неоднозначности смыслового содержания музыкально-театральных сочинений. Так, в «опере с танцами» «Карнавал и Пост» многочисленные маски, иллюстрирующие маскарадное празднество, резко контрастируют с призрачными образами сакрального действия. Согласно замыслу Малипьеро, при постановке «Карнавала и Поста» сцена делится на две части: справа располагается тёмная пещера, в которой таинственные «фосфорные тени» в просторных светлых одеждах совершают священный ритуал; слева воссоздаётся интерьер таверны (столы, стулья, место для танцев), где царит карнавальное веселье [132, 259]. В контексте мрачного мира другой оперы — «Герои Бонавентуры» — неожиданное появление персонажей комедии дель арте из более ранней работы — «героического маскарада» «Капитан Спавента», невольно вызывает ощущение *déjà vu* и эффект ускользающей реальности.

После прощания с персонажами итальянской народной комедии, состоявшегося в «Героях Бонавентуры», композитору потребовалась кода-заклучение, функцию которой взяли на себя две последние оперы — «Один из Десяти» и «Искарриот» (по желанию автора исполняемые вместе). В наследии Малипьеро эти сочинения стали музыкально-поэтическим постскриптумом, обобщившим многолетний театральный опыт венецианского мастера.

«Менее живым» из двух итоговых опер композитора Дж. Уотерхаус называет «Искарриота», произведение, в основу либретто которого положена история страстей Христовых, показанная с необычного ракурса — глазами предателя Иуды<sup>109</sup>. «Один из Десяти», по мнению английского малипьероведа, «в этой экстравагантной паре занимает более важную позицию» [169, 369]. Сюжет

<sup>109</sup> Согласно сведениям, полученным исследователем от вдовы композитора, Малипьеро, разрабатывая либретто оперы, опирался на небольшую психологическую драму «Горькая любовь Искарриота» («Iscariot's Bitter Love»), изданную в виде брошюры на английском языке (без указания авторства) предположительно в самом начале XX в. [см.: 169, 369, 373].

сочинения, разработанный самим композитором, имеет явный автобиографический оттенок. В центре внимания оказывается престарелый Альморо да Мула — искренний патриот, бывший член Совета Десяти в Венецианской республике, ставший свидетелем её заката в 1797 году и не смирившийся с произошедшим. «Доживший до седи́н герой, некогда имевший влияние и славу в родной Венеции, а впоследствии всеми забытый и немощный старик — это ли не сам Малипьеро?» — задаёт резонный вопрос Уотерхаус. Персонаж даже внешне похож на автора: он страдает подагрой и с трудом ходит, подобно композитору, в последние годы жизни передвигавшемуся в инвалидном кресле. Известно также, что в речь Альморо да Мула Малипьеро включил найденную в семейной рукописи XVIII века цитату своего предка из старинного венецианского рода [см.: 169, 369]<sup>110</sup>.

Сама Венеция предстаёт в опере мрачной и унылой. Бесцветный городской пейзаж не воспринимается лишь фоном, он связан с душевным состоянием главного героя и становится символом его разрушенной жизни. Образ Венеции в «Одном из Десяти» трагичен и загадочен. В качестве оригинального венецианского шифра, на наш взгляд, здесь можно рассматривать имена двух персонажей: Альвизе и Дзорци, при соединении которых возникает явный намёк на реальное историческое лицо, младшего современника Малипьеро (с которым, вероятнее всего, композитор был знаком) — Альвизе Дзорци, известного историка, специалиста по истории Венеции<sup>111</sup>.

Вновь Венеция. Вновь XVIII век. Композитор словно находится в художественно-эстетическом плену. Ретроспективный взгляд на историю величественного города, осознание того, что он изменился до неузнаваемости,

<sup>110</sup> В этой связи приведу удивительное воспоминание Даллапикколы о Малипьеро: «<...> человек, который верил — настолько он этого хотел — будто бы он жил во времена Венецианской Республики <...> Маэстро пребывал далеко от нашего времени» [цит. по: 46, 213].

<sup>111</sup> Альвизе Дзорци (р. 1922), итальянский журналист и писатель, чья деятельность неразрывно связана с родным городом — Венецией. Долгие годы он являлся членом венецианского регионального бюро ЮНЕСКО. В послевоенное время занимал пост директора Венецианского Международного кинофестиваля. Написал множество работ, посвящённых Венеции: «История Венеции», «Другая история Венеции (697–1797)», «Австрийская Венеция (1797–1866)», «Век Тициана в Венеции», «Дворцы Венеции» и др.

что, по сути, он разрушен и изуродован, — всё это заставляет вспомнить, в первую очередь, «Воронов святого Марка» из «Венецианской мистерии». Символичным является использование в прелюдии, открывающей «Одного из Десяти», темы менуэта, танца, который в творчестве Малипьеро стал своего рода эмблемой Венеции XVIII века. Завершается опера также менуэтом, но максимально искажённым диссонирующими созвучиями — таким образом, композитор подчёркивает трагический смысл последних слов Альморо да Мулы, преисполненных болезненной ностальгии по прошлому Светлейшей Республики: «Страшный сон, Венеции больше нет». Позволю предположить, что без масок, служащих для Малипьеро важным источником вдохновения, краски на его художественной палитре застывают. В операх «Один из Десяти» и «Искарриот» композитор создаёт лишь туманный мир холодных призрачных теней.

Одним из ярчайших примеров воплощения темы масок в рамках заключительного этапа творчества Малипьеро является опера «Дон Джованни», где многопланово представлены образы новой масочности в различных модификациях.

### ***Миф о Дон Жуане в европейском искусстве.***

«Дон Джованни» Малипьеро — оригинальная интерпретация сюжета о Дон Жуане. Как известно, сокровищница мирового искусства содержит множество самых разнообразных трактовок мифа о сеvilьском обольстителе. Каждое произведение (будь то фольклорный образец или авторское сочинение) представляет героя во всевозможных состояниях и ситуациях: Дон Жуан в детстве и в старости; Дон Жуан в Африке, на далёком Севере или в аду; Дон Жуан — циничный насмешник и Дон Жуан — сентиментальный влюблённый; Дон Жуан — гедонист и Дон Жуан — бунтарь; Дон Жуан — закоренелый грешник и Дон Жуан раскаявшийся. До конца разгадать загадку Дон Жуана невозможно, поэтому каждый обращавшийся к его образу автор демонстрирует *своего* героя.

Миф о Дон Жуане основан на двух легендах, широко распространённых в средневековой европейской литературе. Первое предание повествует о распутном

дворянине, второе — о насмешнике, пригласившем на ужин мертвеца. Подобные сюжетные мотивы обнаруживаются в текстах многих галисийских и кастильских баллад и романсов<sup>112</sup>.

Впервые в художественной литературе образ Дон Жуана оформился в пьесе Тирсо де Молины «Севильский обольститель, или Каменный гость» (ок. 1620). Сюжетом для этого произведения послужила подлинная история Дон Жуана Тенорио<sup>113</sup> (XIV век), который похитил дочь командора де Уллоа, а его самого лишил жизни. Отомстить преступнику решились монахи-францисканцы: от имени молодой женщины они назначили ему свидание поздно ночью в церкви, где был похоронен командор, и убили распутника.

Дон Хуан Тирсо де Молины стремится обладать всеми женщинами без разбора, при этом достигает своей цели обманом и хитростью, поскольку обольщать и преодолевать препятствия для него — лишние хлопоты. Он не знает чувства меры ни в чём: смеясь над изваяньем Командора Калатравского (Дон Гонсало де Уллоа), он хватает его за бороду (!) и зовёт на ужин. Дон Хуан до самого конца не осознаёт, что со смертью шутки плохи, и расплата за грехи неизбежна — «кто так делает, так платит», — провозглашает Командор, расправляясь с преступником.

Вслед за М. Сервантесом, Тирсо де Молина переосмысливает заложенное в традиции представление о типичном герое рыцарских романов. Не случаен тот факт, что и предание о Рыцаре Печального Образа Дон Кихоте, и первое авторское сочинение о его антиподе — Дон Жуане родилось именно в ренессансной Испании, в атмосфере преступных авантур и фанатичной религиозности. После пьесы де Молины появилось множество трактовок мифа о Дон Жуане, однако главной характеристикой героя в европейской литературе XVII–XVIII веков оставалось его распутство, представленное в разнообразных интригах.

<sup>112</sup> Например, в испанском романсе «В одно злополучное утро» [80, 25–26].

<sup>113</sup> В варианте Т. де Молины — Дон Хуан.

Романская природа легенды предопределила маршруты её распространения: сначала миф о Дон Жуане становится популярным в романских землях, и только затем завоёвывает остальную Европу. В 1650-е годы дон-жуановский сюжет проникает в Италию: в Неаполе были напечатаны одноименные комедии О. Джилберто и А. Чиконьини («Каменный гость, представление в прозе»)<sup>114</sup>. Из Италии легенда перекочевала во Францию, где появились пьесы Доримона<sup>115</sup> (1658) и К. де Вильера (1659), обе под названием «Каменный пир, или Преступный сын».

Следующим этапом в эволюции мифа стала комедия Ж. Б. Мольера «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665). Французский комедиограф перенёс действие пьесы в современную ему Францию и лишил своего Дон Жуана испанских корней. В трактовке мифа Мольер впервые затронул сословную тематику, показав, что знатный господин может безнаказанно унижать простых людей. Однако в понимании Мольера Дон Жуан — это вовсе не исчадь ада, как в начале комедии его определяет слуга Сганарель: «Величайший из всех злодеев, каких когда-либо носила земля, чудовище, собака, дьявол, турка, еретик». По сути, Мольер в образе своего героя изобразил французского аристократа XVII века со многими присущими ему чертами: это повеса, который живет по принципу «все дозволено».

В 1677 году Т. Корнель сделал поэтическую обработку прозаической пьесы Мольера. На тему мольеровского «Дон Жуана» известно немало вариаций, появившихся и за пределами Франции: в Англии (Т. Шедуэл «Распутник», 1676), в Германии (И. Фельтен «Дон Жуан, или Пиршество мёртвого дона Педро», 1690), в Голландии (произведения А. Реюса, 1699, Ван Малера, 1719).

Век Просвещения был отмечен повышенным интересом к образу легендарного соблазнителя на *итальянской* почве, причём не только в литературе. Комедия К. Гольдони «Дон Джованни Тенорио, или Распутник» (1736) обусловила появление во второй половине XVIII столетия множества комических

<sup>114</sup> Не сохранились.

<sup>115</sup> Настоящее имя — Николя Друэн (Nicholas Droin).

опер под названием «Каменный гость»: В. Ригини (1776, либретто Н. Порты), В. Фабрици (1787, либретто Дж. Б. Лоренци), Дж. Альбертини (1787, либретто Дж. Бертати), Фр. Гарди (1787, либретто Дж. Бертати), Дж. Гаццаниги (1787, либретто Дж. Бертати). Примыкающая к итальянской оперной традиции *dramma giocoso* Моцарта «Наказанный распутник, или Дон Жуан» (1787, либретто Л. да Понте), несомненно, стала одним из важнейших этапов в истории и эволюции мифа.

Следующей вехой в развитии легенды о севильском обольстителе на сцене музыкального театра явился «Наказанный распутник, или Дон Жуан Тенорио» (1822) испанского композитора Р. Канисера. На первый взгляд, это сочинение уникально своей национальной цельностью — наконец-то, испанский сюжет прорастает на испанской оперной почве. Однако «Дон Жуана» Канисера испанской оперой можно считать лишь формально: композитор обращается к итальянскому тексту Л. да Понте, во многом следуя драматургической модели Моцарта, а также цитируя фрагменты моцартовской музыки. Но, в отличие от «Дон Жуана» Моцарта, опера Канисера уже несёт отпечаток новой, романтической эпохи (работая с либретто, композитор акцентирует мотивы предчувствия, предсказаний во сне, томления по идеалу). В эпоху романтизма на арену выходит новый Дон Жуан — трагический герой, протестующий против законов современного ему мира, воспевающий свободу и индивидуализм. Каждый автор по-своему стремится выразить глубину и богатство его внутреннего мира.

Главный персонаж новеллы Э. Т. А. Гофмана «Дон Жуан» (1813) — «мятущийся герой, остро переживающий разлад между мечтой и реальностью, идеалом и действительностью. Разрушая “камерное” счастье ближнего, довольствующегося мещанскими добродетелями, он в неутоленной тоске безуспешно стремится через наслаждение женщиной достичь в земной грешной жизни того, что “живет в нашей душе как предвкушение неземного блаженства”» [80, 11].

Новые грани в образе севильского обольстителя открывает Дж. Байрон в своей поэме «Дон Жуан» (1823). Подробно излагая историю детства и юности своего героя, поэт пытается объяснить особенности психологического типа его личности. В варианте Байрона, жизнь легендарного повесы представляет собой длинную цепь любовных походов, где в качестве его пассий выступают самые разные героини — от доньи Юлии в Испании до Екатерины II в России. Дон Жуан не в силах противиться своим страстям и нередко сам становится объектом домогательства женщин. Склонный к самопознанию, он чувствует пустоту, одиночество, осознаёт никчемность своего бытия.

Герой драматической поэмы Н. Ленау «Дон Жуан» (1844) ощущает извечный трагизм человеческого существования. Он живёт ради любви, любовь для него — самоцель, но поскольку любовь неизменно убывает, то жизнь для него теряет смысл. Отчаявшись найти женщину, воплотившую бы идеал *Das Ewig-Weibliche*, Дон Жуан «приходит» к смерти. Органично сочетая романтическую «размагниченность» героя поэмы Ленау с огненной энергией главного персонажа моцартовской оперы, Р. Штраус выстраивает неповторимую концепцию своей симфонической поэмы «Дон Жуан» (1889).

В XIX веке начинается философское осмысление личности легендарного обольстителя. Первый опус такого рода принадлежит Сёрену Кьеркегору: философско-эстетический этюд «Непосредственно-эротические стадии, или Музыкально-эротическое начало»<sup>116</sup> датский мыслитель посвящает опере Моцарта. Согласно Кьеркегору, очарование дон-жуановской легенды могло реализоваться только лишь в музыке, средствами *музыкальной* выразительности, поскольку «чувственно-эротическая гениальность является абсолютным предметом музыки» [80, 300]. В понимании Кьеркегора, Дон Жуан — обольститель, предметом его желаний является только чувственное и ничего больше. В каждой женщине он видит воплощение женственности, и в силу этой чувственной идеализации его желание, придавая жертве небывалую красоту, одерживает над ней победу.

---

<sup>116</sup> Вошёл в книгу «Или — или» (1843).

Как заметил В. Багно, в памяти человечества Дон Жуан становится неким Адонисом: во всё новых версиях он гибнет, чтобы потом вновь воскреснуть. «Вечные возвращения на новом витке позволяют обогащать “вернувшегося” всем духовным опытом человечества, накопленным за время его отсутствия» [80, 20].

XX век выдвинул ряд неожиданных, порой парадоксальных толкований дон-жуановской истории. Экзистенциальность героя впервые была подмечена Альбером Камю (эссе «Донжуанство» из «Мифа о Сизифе», 1942), по мнению которого, поведение Дон Жуана — это поведение человека, пытающегося в угаре любовного гона заставить себя забыть о бессмысленности жизни. Швейцарский драматург Макс Фриш в своей философской комедии «Дон Жуан, или любовь к геометрии» (1953) «выводит формулу» геометрической прогрессии любовных похождений Дон Жуана.

Новый виток развития мифа о Дон Жуане пришёлся на оперную музыку прошлого столетия. Итальянская линия нашла продолжение в операх «Тень Дона Джованни» Франко Альфано (1913)<sup>117</sup>, а также «Дон Джованни» Феличе Латтуады (1929)<sup>118</sup>, и, наконец, кульминировала в «Доне Джованни» Малипьеро (1962).

Появление оперы «Дон Джованни» в наследии Малипьеро нельзя считать случайным. Но даже в рамках малипьеровского оперного творчества, поражающего широким разнообразием тем и сюжетов, кажется неожиданным обращение к А. С. Пушкину: своего «Дона Джованни» Малипьеро написал по «маленькой трагедии» «Каменный гость».

### ***Миф о Дон Жуане в трактовке Малипьеро: диалог итальянской и русской культурных традиций.***

Итальянские премьеры «Дона Джованни» Малипьеро оказались очень неравнозначными. Первую постановку, осуществлённую 21 сентября 1963 года в Неаполе, музыкальная общественность практически проигнорировала. Зато год

<sup>117</sup> Либретто Э. Москино, 2-я редакция — «Дон Жуан» [Don Juan de Manara] (1941).

<sup>118</sup> Либретто А. Россато по незаконченной драматической поэме «Дон Хуан Тенорио» Х. Соррилья-и-Мораль.

спустя, в Венеции, спектакль «Дон Джованни» был приурочен к открытию престижного культурного форума — 27 Международного фестиваля современной музыки, в рамках которого в 1950-е годы состоялись мировые премьеры таких оперных шедевров XX века, как «Похождения повесы» И. Стравинского и «Поворот винта» Б. Бриттена. Представление «Дона Джованни» 6 сентября 1964 года на сцене знаменитого театра Ла Фениче под управлением известного итальянского композитора, ученика Малипьеро Б. Мадерны прошло с большим успехом. Под знаком венецианской биеннале весть о новой опере Малипьеро быстро распространилась по европейским странам, проникнув и за «железный занавес»: о существовании итальянского сочинения на пушкинский сюжет узнали в СССР.

В ноябре 2007 года в Пушкинском кабинете Института русской литературы (Пушкинском доме) АН РФ нами были обнаружены уникальные материалы, в своё время полученные от Малипьеро и адресованные членам Пушкинской комиссии<sup>119</sup>. Как удалось выяснить, в конце 1960-х годов российские учёные обратились к итальянскому композитору с просьбой откомментировать появление нового сочинения на пушкинский текст. Малипьеро незамедлительно откликнулся и прислал клави́р оперы<sup>120</sup>, а также выдержки из итальянских и французских периодических изданий о венецианской премьере «Дона Джованни». Скорее всего, в посылке, пришедшей в Ленинград из Италии, находилось и письмо Малипьеро, но, к сожалению, найти его пока не удалось: папка с материалами, полученными от Малипьеро, не была зарегистрирована по факту прибытия и как единица хранения в фонде библиотеки Пушкинского дома не числится.

Говоря о потерянной корреспонденции, необходимо сделать небольшое отступление и обратиться к истории, поскольку это был не единственный пример эпистолярных контактов венецианского мастера с российскими адресатами. Известно, что ещё в 1920-х годах итальянский композитор состоял в переписке с

<sup>119</sup> Благодарю за содействие заведующую Пушкинским кабинетом ИРЛИ АН РФ Любовь Анатольевну Тимофееву.

<sup>120</sup> *Malipiero G. F. Don Giovanni. Milano: Ricordi, 1964.*

Б. В. Асафьевым — музыканты обсуждали вопросы, связанные с подготовкой к исполнению в Ленинграде «Орфея» Монтеверди в редакции Малипьеро. Приведу текст сохранившегося письма Малипьеро от 24 ноября 1928 года [цит. по: 77, 140–141]<sup>121</sup>:

*Сударь,*

*Я не писал Вам, но усердно старался добыть от лондонского издателя Честера все, что требуется для исполнения «Орфея» Клаудио Монтеверди в Ленинграде. Только что узнал, что Вы назначили первое представление на 14 ноября 1928 года. Если это так, то премьера «Орфея» Монтеверди в России уже состоялась. Я прошу Вас написать мне о ней что-либо. Играли ли Вы с оркестром? Сделаны ли Вами купюры? Выбросили ли Вы V акт, который еще никто не осмеливался исполнять?*

*Надеюсь, Вам понятно мое любопытство, и Вы оправдаете его моим интересом к Клаудио Монтеверди и его творчеству. А каков успех? Мне хотелось бы получить программу в качестве документа и сувенира этого события, представляющегося мне значительным.*

*Надеюсь, что вы сумеете от времени до времени давать знать о себе и событиях русской музыкальной жизни.*

*Прошу верить, сударь, чувству моей живейшей симпатии.*

*Преданный Вам Франческо Малипьеро*

*Азоло (Тревизо). 24 XI 1928.*

*(пер. с франц.)*

Концертное исполнение «Орфея», изначально запланированное на указанную в письме дату — 14 ноября, было перенесено на более поздний срок и состоялось 5 декабря. Ленинградская премьера осуществлялась силами известных музыкантов, среди которых были главный дирижёр Мариинского театра В. Дранишников, солисты Мариинского театра С. Преображенская (меццо-сопрано), И. Витлин (контральто), Б. Фрейдков (бас) и др. Увы, первое российское обращение к «Орфею» Монтеверди было неудачным. Асафьев в своей статье, появившейся после премьеры в декабрьском номере «Жизни искусства», сетовал на то, что «исполнение было явно не проработанным и полным досадных случайностей», и что его нельзя назвать «ни художественно-актуальным, ни даже музейно-академическим» [12, 14]. Важно то, что подготовка культурного события шла не без участия Малипьеро, автора редакции оперы. Возможно, благодаря Асафьеву, одному из основателей Ленинградского отделения Ассоциации Современной Музыки, установившему письменный контакт с Малипьеро, со

<sup>121</sup> Архивный источник документа: ЦГАЛИ (СПб). Ф. 2658, оп. 1, ед. 623 [см. 74, 163]. Переписка Малипьеро с Асафьевым освещается в работах Л. В. Кириллиной [53, 58] и М. В. Рудко [100].

второй половины 1920-х годов сочинения итальянского композитора стали появляться в программах филармонических концертов Ленинграда (преимущественно, симфоническая музыка)<sup>122</sup>.

Возвращаясь к концу 1960-х годов и разговору о «Доне Джованни» Малипьеро, отметим, что в России событие, связанное с появлением зарубежной оперы на сюжет пушкинской «маленькой трагедии», не имело значительного резонанса (даже после того, как итальянский композитор предоставил клавишную партитуру оперы и справочную информацию о ней). Единственным откликом на него стала статья А. М. Ступеля, изданная во «Временнике Пушкинской комиссии» за 1969 год [112]. Публикация осталась почти незамеченной музыковедами — вероятно, потому, что возникла в литературоведческой среде и была адресована узкому кругу специалистов-пушкинистов.

Между тем, наряду с вокальным циклом Б. Бриттена «Эхо поэта» (1965), «Дон Джованни» Малипьеро представляет одно из интереснейших явлений зарубежной музыкальной пушкинианы. А. Ступель назвал оперу Малипьеро «первым музыкальным произведением на текст “Каменного гостя” после замечательного новаторского опыта Даргомыжского и, вместе с тем, первой оперой на пушкинский текст в зарубежной музыкальной литературе» [112, 107]. Эта оценка требует коррективов как в первой своей части, так и во второй. Во-первых, ещё в 1941 году в России появилась опера «Каменный гость» Ю. Бирюкова. Во-вторых, к сюжетам Пушкина зарубежные композиторы обращались и до Малипьеро: это неосуществлённый проект И. Пиццетти «Мазепа» на сюжет «Полтавы», а также оперы — «Цыганы» Р. Леонкавалло (1912, по пушкинской «южной поэме») и «Почтмейстер Вырин» Ф. Ройтера (1947, по повести «Станционный смотритель»).

---

<sup>122</sup> «Pause del silenzio» (02.03.1927), «Impressioni dal vero» (18.08.1933), Симфония № 1 «В четырёх темпах, подобно четырём временам года» (02.03.1935), «Чимарозиана» (22.02.1964), Диалог № 1 «С Мануэлем де Фальей» (22.02.1964), Симфония № 6 (19.03.1976), «Вивальдиана» (18.06.1977).

Благодарю за предоставленную информацию сотрудника Библиотеки СПб Филармонии, зав. сектором НМБ СПбГК Ирину Юрьевну Сидоренко.

Чрезвычайно интересна история возникновения замысла «Дона Джованни» Малипьеро. Ещё в 1926 году композитор приобрёл книги из собрания, некогда принадлежавшего знаменитой итальянской актрисе Элеоноре Дузе (1859–1924). В коллекции оказался изданный в Париже в 1862 году сборник драматических произведений А. С. Пушкина на французском языке — в прозаическом переводе И. С. Тургенева и Л. Виардо<sup>123</sup>.

Неясно, когда Малипьеро познакомился с творчеством Пушкина-драматурга — в 1920-е годы или позже; во всяком случае, он признавался, что «восхищался Пушкиным, зная “Бориса”», но открытие «Каменного гостя» было для итальянского композитора как «удар грома» [112, 109]<sup>124</sup>. Работая над своей версией маленькой трагедии, Малипьеро не подозревал о существовании оперы Даргомыжского, между тем, по его собственному более позднему утверждению, «даже если бы знал её, всё равно написал бы музыку на этот сюжет, настолько он ему нравился» [112, 109].

Что заставило Малипьеро обратиться к «маленькой трагедии» Пушкина? Начиная с XVIII века, итальянские оперы о севильском обольстителе базировались лишь на *романских* литературных образцах мифа, однако Малипьеро обращает взор на Россию.

Своей «маленькой трагедией» «Каменный гость» (1830) Пушкин вдохнул новую жизнь в миф о Дон Жуане, «прорубив» для него «окно» на Восток: после Пушкина А. Толстой, К. Бальмонт, Н. Гумилёв, М. Цветаева и другие поэты начинают экспериментировать с образом испанского героя. В маленькой трагедии Пушкина отчётливо читается связь с *романской* традицией в трактовке мифа.

<sup>123</sup> Луи Виардо (1800–1883) — французский журналист, литератор, муж Полины Виардо. В сотрудничестве с И. С. Тургеневым занимался переводами произведений русской литературы (Пушкин, Гоголь, Лермонтов). Частью этой многотомной программы стал сборник «*Poèmes dramatiques d’Alexandre Pouchkine*» (1862), куда вошли такие сочинения Пушкина, как «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Русалка», «Каменный гость». Благодарю Николая Глебовича Жекулина, известного тургеноведа, профессора русской литературы Университета Калгари за консультативную помощь в данном вопросе.

<sup>124</sup> Источник цитаты неясен, возможно, это и есть письмо Малипьеро, отправленное в Ленинград в 1960-е гг. В архиве Александра Моисеевича Ступеля (1898–1985) письма нет, по предположению И. Г. Райскина, оно может находиться в закрытых фондах (спец. хран.) РНБ — именно там в советское время оседала бóльшая часть иностранной корреспонденции подобного рода.

Можно с уверенностью утверждать, что в истории развития легенды о Дон Жуане «Каменный гость» Пушкина продолжает ветвь, вслед за «итальянизированным» Моцартом.

В России времён Пушкина наблюдался подлинный культ Моцарта: горячая полемика между «моцартистами» и «россинистами», вдохновенная монография о Моцарте А. Д. Улыбышева, а также восторженные отзывы В. Ф. Одоевского, М. Ю. Виельгорского, посещение поэтом петербургской Оперы — всё это во многом способствовало интересу Пушкина к творчеству великого композитора.

Пушкин заметно переосмыслил образ Дон Жуана — «развратителя», «безбожника» и «мерзавца», который «резвится с Лаурой, <...> меланхолично вспоминает погубленную им Инесу, хвалит суровый дух убитого им командора и соблазняет Донну Анну» [13, 190–191]. Опоэтизированный Дон Гуан Пушкина наделён даром глубокой и бескорыстной любви, — неслучайно в момент гибели, когда, по мнению А. Ахматовой, «о притворстве не могло быть и речи» [13, 191], герой, словно испугавшись потерять впервые обретенное счастье, восклицает: «Я гибну — кончено — о Дона Анна!».

Пушкинский герой — личность трагическая. Окружающие считают его «повесой, дьяволом», «злодеем, извергом», «сущим демоном». Свою жизнь и службу при Дон Гуане Лепорелло называет не иначе, как «проклятое житьё» и «проклятая должность». Но всё это характеристики «со стороны». Сам Дон Гуан в диалогах с Доной Анной выстраивает другой ряд: «несчастный, жертва страсти безнадежной», «страдалец», хранитель «ужасной, убийственной» тайны. Его трагедия заключается в том, что его пылающая страсть не получила утоления, а любовь, которой, он ожидал, не была ему дана судьбой.

По мнению А. Ахматовой, Пушкину «надо, с первых же строк, не прибегая к морализированию, убедить читателя в необходимости гибели его героя» [13, 186]. Но в первой сцене в тексте нет ни намёка на смерть, автор уделяет главное внимание вопросу «узнают ли Дон Гуана в Мадриде?», при этом намеренно повторяя одно и то же слово.

Дон Гуан: *Как думаешь? Узнать меня нельзя?*

Лепорелло: *Да! Дон Гуана мудрено признать!*

*Таких, как он, такая бездна!*

Дон Гуан: *Шутишь?*

*Да кто ж меня узнает?*

Лепорелло: *Первый сторож,*

*Гитана, или пьяный музыкант,*

*Иль свой же брат, нахальный кавалер,*

*Со шпагой под мышкой и в плаще.*

Дон Гуан: *Что за беда, хоть и узнают.*

Согласно наблюдению В. Рецептера, «Пушкин словно настаивает на важности этого обстоятельства. Зачем так подробно обсуждать проблему? Чтобы тут же отбросить её как несущественную? Если нет в этом «беды», то в чём она? Узнать Дон Гуана в Мадриде может почти каждый, к чему же приведёт узнавание? Разгадка обнаруживается лишь в последней, четвёртой сцене» [95, 136].

Дона Анна: *Но как могли прийти*

*Сюда вы; здесь узнать могли бы вас,*

*И ваша смерть была бы неизбежна.*

Вот где решающее исходное обстоятельство: возвращение Дон Гуана в Мадрид равносильно неизбежной гибели. С первого появления на сцене герой словно бы торопит приближение финала.

Выбор эпиграфа к «маленькой трагедии» не случаен:

*Leporrello: O statua genitilissima del gran' Commendatore!*

*... Ah, Padrone! («Don Giovanni»).*

Намеренно цитируя фрагмент либретто Л. да Понте к моцартовской *dramma giocoso*, поэт едва уловимой линией соединяет две «маленькие трагедии» своего цикла — «Каменный гость» и «Моцарт и Сальери». Возможно, для Малипьеро этот «музыкальный» (и итальянский!) эпиграф послужил своего рода камертоном, приглашением к творческому сотрудничеству «на расстоянии»: отталкиваясь от французского перевода «Каменного гостя» Тургенева — Виардо, он создал итальянское оперное либретто. Таким образом, оперу «Дон Джованни» можно рассматривать как уникальный образец «маятниковой» миграции мифа о Дон

Жуане: из южно-европейской культуры в русскую, и обратно (от Пушкина, через Тургенева / Виардо — к Малипьеро).

Между «Доном Джованни» Малипьеро и «Каменным гостем» Пушкина многие итальянские критики ставили знак равенства<sup>125</sup>. Так, например, туринский корреспондент Дж. Пульезе отмечал: «Выбор композитора, продиктованный его внутренней убеждённой и полной созвучностью с замыслом поэта, явился превосходной предпосылкой для создания произведения, соответствующего содержанию трагедии» [112, 113]. Попытаемся установить, настолько ли верным замыслу Пушкина оказалось сочинение Малипьеро.

Составляя либретто «Дона Джованни», Малипьеро старался не слишком отклоняться от оригинала. Он оставил в неприкосновенности количество основных персонажей<sup>126</sup>, сюжет и общую композицию, подразумевающую деление одноактной пьесы на четыре сцены. Но, в отличие от Даргомыжского, который в своём «Каменном госте» почти буквально следовал за Пушкиным<sup>127</sup>, Малипьеро предпринял ряд текстовых изменений. Правда, некоторые отступления от пушкинского оригинала неизбежно возникли в процессе двойного перевода — с русского на французский, а затем с французского на итальянский. Более принципиальными являются расхождения (как вставки, так и сокращения), которые иллюстрируют специфику *оперного* сценария.

Что касается немногочисленных дополнений, то во 2-ю сцену оперы Малипьеро включил песни Лауры, стихотворная форма которых оттеняет основной прозаический текст оперы, каким он стал в итальянской версии. По замыслу Пушкина, Лаура исполняет две песни. Поскольку поэт не выписывает слова, а ограничивается лишь ремаркой «поёт», Даргомыжский решает эту проблему путём включения двух своих романсов — «Оделась туманом Гренада»

<sup>125</sup> См. отзывы Г. Гатти, М. Мессиниса, Дж. Мандзони и др. в статье Ступеля [112, 112–113].

<sup>126</sup> Единственное изменение касается эпизодических ролей: у Малипьеро один гость, вместо трёх пушкинских.

<sup>127</sup> Даргомыжский опирался на два варианта текста «маленькой трагедии»: авторский и опубликованный после смерти Пушкина в редакции Жуковского [см.: 101, 157–158, 161–208].

и «Я здесь, Инезилья»<sup>128</sup>. В опере Малипьеро Лаура поёт трижды — к песням, местоположение которых было установлено Пушкиным, Малипьеро добавляет ещё одну. Роль указанного музыкального фрагмента весьма определена: открывая 2-ю сцену оперы, песня служит первой характеристикой героини. Согласно Уотерхаусу, долгое время исследователи не могли указать точный источник, из которого были заимствованы слова песен Лауры. Как оказалось, британский малипьеровед был близок к истине, полагая, что Малипьеро опирался на тексты старинных итальянских поэм [169, 333]. Совсем недавно нам удалось обнаружить более точную информацию о текстах, использованных Малипьеро в качестве песен Лауры, — это тосканские средневековые поэмы Г. Гвиницелли и Салимбене в позднейшей обработке Дж. Кречимбени [см.: 127]<sup>129</sup>. Примеров подобного цитирования в оперном творчестве венецианского композитора немало: таковы монологи персонажей «Семи канцон», представление Доктора Баланцона из «Смерти масок», песня о времени Беззаботного из «Ночного турнира».

В версии Малипьеро пушкинский текст трансформирован не только благодаря поэтическим вставкам, но и за счёт сокращений. Приведем примеры некоторых купюр (здесь и далее купюры обозначены квадратными скобками).

**СЦЕНА I** (Дон Гуан и Лепорелло)

Дон Гуан: *Дождёмся ночи здесь. [Ах, наконец  
Достигли мы ворот Мадрита!] скоро  
Я полечу по улицам знакомым,  
[Усы плащом закрыв, а брови шляпой.  
Как думаешь?] узнать меня нельзя?*

<sup>128</sup> В литературе нередко ошибочно указывается, что оба романса Даргомыжского созданы на пушкинские тексты [165, 20–21]. М. Пекелис в своей монографии о Даргомыжском эту тему вообще обходит стороной [93]. Е. Ручьевская лишь отмечает, что «текст песен Лауры не обозначен Пушкиным» [101, 67]. Однако «Испанский романс» («Оделась туманом Гренада») написан Даргомыжским на слова неизвестного автора. Первым указал на этот фактологический недочёт В. Яковлев [122, 24].

<sup>129</sup> Благодарю Андреа Валенте за предоставление сведений об этой статье. Гвидо Гвиницелли (ок. 1240–ок. 1276) — один из крупнейших представителей тосканско-эмилианской поэтической традиции, непосредственно предшествовавшей «новому сладостному стилю».

Салимбене Пармский (1221–1287) — францисканский монах, автор одной из «Хроник» XIII в. Джованни Мария Кречимбени (Крешимбени) (1663–1728) — итальянский поэт, историк литературы, один из основателей Аркадской академии.

Лепорелло: *Да! Дон Гуана мудрено признать!*  
*[Таких, как он, такая бездна!]*  
 Дон Гуан: *[Шутишь?]*  
*Да кто ж меня узнает?*

**СЦЕНА III** (Памятник командора. Входит Дона Анна)

Дона Анна: *[Опять он здесь.] Отец мой,*  
*Я развлекла вас в ваших помышленьях —*  
*[Простите.]*

Дон Гуан: *[Я просить прощенья должен*  
*У вас, сеньора.] Может, я мешаю*  
*Печали вашей вольно изливаться.*

Дона Анна: *Нет, мой отец, печаль моя во мне,*  
*При вас мои моления могут [к небу*  
*Смиренно] возноситься — я прошу*  
*И вас свой голос с ними соединить.*

С одной стороны, купюры, коснувшиеся значительной части пушкинского текста, способствовали динамизации развития сюжетной линии. Замечу, что с целью активизации музыкально-сценического действия (а также чтобы избежать определённого оттенка рефлексии в портрете Дона Джованни) композитор отказывается от единственного монолога пушкинского Дон Гуана из 3-й сцены «Всё к лучшему...».

С другой стороны, сокращения Малипьеро повлекли за собой важные образные переосмысления. Упразднив почти треть первоначального поэтического текста, композитор во многом упростил язык героев. Так, например, в его трактовке фразы Донны Анны окрашены в будничные тона, а речь Дона Джованни становится менее эмоциональной и теряет живость: здесь уже нет места ни выражению радости, переполняющей его в связи с наконец-то осуществившимся тайным возвращением в столицу, ни обязательной для благородного рыцаря галантности, учтивости, изысканной вежливости по отношению к Донне Анне.

Главное же текстовое сокращение коснулось финала трагедии. Развёрнутый диалог со Статуей (в пушкинском варианте) Малипьеро устраняет практически полностью и превращает в немую сцену, сохранив лишь одну фразу Дон Гуана: «О, тяжело пожатье каменной его десницы!».

**СЦЕНА IV** (Входит статуя командора. Дона Анна падает).

Статуя: *[Я на зов явился.]*

Дон Гуан: *[О Боже! Дона Анна!]*

Статуя: *[Брось её,*

*Всё кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.]*

Дон Гуан: *[Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу.]*

Статуя: *[Дай руку.]*

Дон Гуан: *[Вот она...] о, тяжело*

*Пожатье каменной его десницы!*

*[Оставь меня, пусти — пусти мне руку...*

*Я гибну — кончено — о Дона Анна!]*

Купирование финальной сцены носит концепционный характер — Статуя в опере безгласна. Погрузив призрак Командора в полное молчание, композитор усилил «суровость и нечеловеческую мрачность этого “потустороннего” образа» [112, 111]. Созданный Малипьеро «каменный» музыкальный портрет примыкает к череде оперных персонажей-монстров, лишённых вокальных партий — от веберовского Самиеля до глинкинского Черномора и корсаковского Ивана Грозного. Зловещему образу немой Статуи противостоят остальные — поющие герои. Их семеро: Дон Джованни, Лепорелло, Лаура, Донна Анна, Монах, Дон Карлос и Гость.

### ***Основные принципы музыкального решения «Дона Джованни».***

Симфонизированная музыкальная драма «Дон Джованни» Малипьеро является идеальной «оперой в прозе», по терминологии Стравинского. Наличие относительно законченных песен Лауры, служащих, по словам Уотерхауса, «необходимыми лирическими передышками» [169, 333] в непрерывном музыкальном действии, напоминает о том синтетическом типе драматургии, который сложился в оперном творчестве Малипьеро ещё на экспериментальном этапе (1919–1929). В «Доне Джованни» композитор во многом следует принципам Вагнера, о чём свидетельствуют сквозное действие, симфонизация целого, проявляющаяся в лейтмотивной работе и в почти доминирующей роли оркестра, а также речитативно-декламационный вокальный стиль. Но, учитывая достижения европейского театра XX века и особенности пушкинской пьесы, Малипьеро интенсивно модернизирует вагнеровскую модель. Тяготение к камерности, афористичность высказывания, стремительность общего темпоритма, — вот

характерные черты симфонического мышления автора «Дона Джованни», созвучные строю «маленькой трагедии» «Каменный гость». Итак, опера далека от вагнеровских масштабов; итальянский композитор реализует свой проект в рамках одноактной композиции из четырёх небольших сцен<sup>130</sup>.

«Самым важным аспектом в произведении является оркестровое письмо», — справедливо полагает Уотерхаус [169, 334]. Малипьеро отказывается от гигантского позднеромантического оркестрового аппарата в пользу камерного состава (без «тяжёлой» меди, с фортепиано и расширенной группой ударных). Драматически выразительная инструментовка играет важную психологическую роль и несёт особый эмоциональный подтекст. Яркими примерами «комментирующего», «ситуационного» (М. С. Друскин) оркестра являются предельно лаконичные инструментальные эпизоды внутри сцен. Так, семитактовый (!) фрагмент, сопровождающий роковой поединок Дона Джованни с Доном Карлосом (во 2-й сцене), имитирует звучание оркестра *militare* (тревожно пульсирующий сигнал трубы, бой большого барабана, приглушённый звон тарелок). Смертельный удар, который наносит сопернику Дон Джованни, обозначен жёстким аккордом *ff*; этот инструментальный «воплъ отчаяния» сменяется эмблемой траурного марша.

The image shows a musical score for a scene from Don Giovanni. At the top, it is marked "(Molto calmo)" and "2 scena". The score includes parts for "G. Cessa" and "Tromba". The lyrics for the vocal part are: "Platti con la nicciza", "Don Carlos estrae la spada, / Irettante Si battono", "Laura si copre la faccia per non vedere". Below the vocal part, there is a section marked "(Don Carlos cade)" with dynamic markings "Pesante" and "mf". The score is written in a dramatic style with strong rhythmic patterns.

В сцене гибели главного героя оперы монотонные удары-кластеры фортепиано и арфы в низком регистре создают эффект погребальных колоколов.

<sup>130</sup> Согласно ремарке на с. 50 клавира, в постановочной практике Малипьеро допускал и двухактный вариант оперы (по две сцены в каждом акте).

4 сцена

( Si abbracciano ) Battoneforte alla porta Agitato un poco

Sat - - va - ti Gio - vanni.

840 Don Giovanni va verso la porta ma indietreggia con un grido

Образная и конструктивная функции совмещаются в единственном лейтмотиве оперы, зарождающемся уже в инструментальном вступлении к 1-й сцене. Этот лейтмотив условно можно назвать *лейтмотивом возмездия*.



Его экспрессивный мелодический контур образуется сочетанием уменьшённых интервалов — квинты и кварты. Инструментальное решение лейтмотива возмездия закономерно: фанфару рока Малипьеро выделяет медными тембрами (валторнами и трубами), отдалённо напоминающими о тематизме Командора из «Дон Жуана» Моцарта. Комплекс тонов, из которых складывается лейтмотив, образует не что иное, как трёхзвучную микросерию, проводимую в дальнейшем во всех четырёх модусах.

Mosso 1 сцена

LEP. Tre me-si  
ракоход

ракоход

( Molto calmo ) 3 сцена

D.GIOV. (ab-brac-cim-pu - re)  
инверсия

Mosso 1 СЦЕНА

LEP. A Don Gio - van - ni è fa - ci - le tra - ve - stir - si.  
инверсия

ракоход

( Calmo ) 1 сцена

D. GIOV. Stra - no,  
ракоход инверсия

Композитор пользуется элементами серийной техники не только в работе с лейтмотивом: в свободном процессе мелодического развития возникают подобию полных и усечённых додекафонных рядов, как в горизонтальном движении, так и в вертикальных соединениях.

Лейтмотив возмездия, наподобие фатального символа, пронизывает звуковую ткань оперы; чаще всего он звучит в оркестре, но нередко проникает и в вокальные партии.

Что касается вокальной стороны, работая с прозаическим текстом либретто, Малипьеро создаёт речитативную оперу. Как и в «Каменном госте» Даргомыжского, в «Доне Джованни» основой вокальных партий является речитатив, построенный на свободном соединении различных типов вокального интонирования (от коротких декламационных реплик до небольших ариозных фрагментов). Практически полностью отклоняя традиционные для номерной структуры оперные формы (сольные, ансамблевые и хоровые), Малипьеро формирует композицию преимущественно из диалогов, в которых и раскрываются характеры персонажей.

Как и во многих других операх, в «Доне Джованни» автор трактует образы обобщённо, но, в то же время, каждый герой Малипьеро индивидуален и неповторим. При этом наблюдаются необычные нюансы: композитор, подобно Л. Пиранделло, намеренно подчёркивает не столько их достоинства, сколько человеческие пороки, например, беспомощность Донны Анны перед греховным искушением или «циничность и даже аморальность поведения Лауры» [141, 2]. В целом, по поводу образных переосмыслений, предпринятых Малипьеро, у исследователей нет единого мнения. Так, Дж. Уотерхаус, сообщает, что Малипьеро «фактически психологизировал характеры героев Пушкина» [169, 334]. Однако более объективным, на мой взгляд, кажется П. Санти, считающий, что композитор «превращает пушкинские персонажи в мифические образы, характерные для его заострённо-мятежного мировоззрения»<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> Статья П. Санти в газете «Avanti» от 8 сентября 1964 г. [см.: 112, 113].

Создавая музыкальные портреты героев, Малипьеро выписывает их крупным штрихом, но уделяет особое внимание деталям, в которых обнаруживается родство с итальянскими народными масками. Тому есть объяснение — доказано, что первые театральные представления XVII–XVIII веков на сюжет о Дон Жуане (по крайней мере, на итальянской почве) были «настоящими *commedie dell'arte*» [1, 9]<sup>132</sup>. За свою многовековую итальянскую историю миф о легендарном обольстителе видоизменялся не раз, но так и не потерял генетической связи с народным театром. Герои оперы Малипьеро во многом напоминают маски комедии дель арте.

### ***Маски и портреты героев оперы.***

В портретах персонажей «Дона Джованни» проступают как явные, так и едва уловимые черты традиционных масок итальянской народной комедии (дзанни, *amorosi*, Кантатриче, Балерина, Монах). Предлагаю рассмотреть героев оперы Малипьеро в определённой последовательности: от демонстративных аналогий с образами комедии дель арте к завуалированным намёкам.

#### *Лепорелло*

Согласно Г. Аберту, в первых итальянских комедиях о Дон Жуане (например, произведениях А. Чиконьини, О. Джилберто), из которых было «вытравлено всё возвышенное и, в особенности, религиозное» [1, 9], центр тяжести приходился именно на *servo ridicolo* — смешного слугу. Известно, что во многих итальянских операх на сюжет о Дон Жуане эта роль поручалась кому-нибудь из масок дзанни: Арлекину («Каменный гость» В. Ригини, 1776), Пульчинелле, («Каменный гость» Дж. Тритто, 1783), Пасквариелло («Каменный гость» Дж. Гаццаниги, 1787).

Образ легендарного слуги Дон Жуана оформился в либретто да Понте. Здесь же впервые герой получает имя Лепорелло. Либреттист оперы Моцарта наградил своего героя именем, которое стало своего рода символом, «эмблемой личности». Имя Лепорелло созвучно многим итальянским мужским именам, к

<sup>132</sup> Известны были также и кукольные спектакли XVIII в. на сюжет о Дон Жуане [1, 13].

тому же по своей фонетической природе оно близко именам некоторых дзанни (Ковиелло, Пасквариелло, Стентерелло, Бригелла, Пульчинелла).

В опере Малипьеро комический облик Лепорелло, исторически связанного с масками дзанни из комедии дель арте, в целом сохранён: проворный слуга Дона Джованни, подобно Бригелле или Арлекину из «Смерти масок», характеризуется моторной, почти танцевальной ритмикой и мелодикой инструментального типа (часто с опорой на диссонирующие интервалы).

Ma do - po, ne\_a-ve-te\_a-vu-te...

Cer-ta-men-te! Ab-bia-mo ri - tro -

GCassa

Лепорелло участвует в двух сценах — в 1-й с Доном Джованни и Монахом, а также в 3-й с Доном Джованни и Статуей. На протяжении всего действия музыкальная характеристика Лепорелло остаётся практически неизменной, но не однообразной, чему способствуют тонко подмеченные композитором детали. Характеризуя героя, Малипьеро с необычайной точностью передаёт смысл пушкинского текста посредством музыкальной интонации. Так, в сцене с Монахом Лепорелло сначала старается казаться смиренным: его вокальная партия (*sotto voce*), в которую проникают мягкие терцовые мотивы, сочетающиеся с поступенным движением, отмечена ровным ритмическим рисунком и напоминает псалмодирование.

- fun-ti non tur-ba - no\_a lun-goj! no-stro spi - ri - to.

Постепенно речь Лепорелло трансформируется — озорной слуга перестаёт «подстраиваться» под собеседника и начинает почти неприкрыто паясничать. Рассказ Монаха о греховных похождениях Дона Джованни время от времени сопровождается нарочито восклицательными репликами Лепорелло, якобы поражённого шокирующими подробностями. Например, интересуясь у Монаха местонахождением страшного безбожника и ловеласа, Лепорелло не без иронии многозначительно «присвистывает» на слове «далеко», что иллюстрируют восходящие скачки на *мб* и *м7* с непродолжительным «повисанием» на *ля* первой октавы и последующим спуском по звукам увеличенного трезвучия.



Малипьеро, в отличие от Моцарта и Даргомыжского, поручает партию Лепорелло тенору. Избавляя героя от клише баса-buffo, композитор акцентирует его пугливость, кульминирующую в сцене со Статуей. Здесь Малипьеро демонстрирует совсем иного Лепорелло: ему теперь не до шуток — прежний диссонирующий тематизм неожиданно сменяется диатоническим. Малипьеро словно бы «снимает» маску условности со своего героя и открывает в нём нечто «человеческое».

A musical score for two voices and piano. The top staff is for Leporello (LEP), the middle for Ziova (ZIOV), and the bottom for piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part starts with a dynamic marking of *f* that changes to *pp*. The lyrics for Leporello are: Mi pa-re che vi guardi con col-le-ra. The lyrics for Ziova are: - be - ne?

В сцене приглашения Статуи на ужин к Донне Анне Лепорелло охвачен чувством ужаса, граничащего с помутнением рассудка, и почти не контролирует себя. То, что, судя по скупой нотной графике, могло быть скороговоркой, он произносит довольно медленно (*Piu lento*), тихо (*p*) и невнятно (не случайно

Малипьеро даёт указание «zoppicando» — «прихрамывая, шатаясь, неуверенно») под «точечный» аккомпанемент марша, подчёркнутого глухим ударом большого барабана.

Più lento, zoppicando (alla statua)  
 LEP. *il mi-o si -*  
 D.GIOV. *Con-ti - nua....*  
 G.Cassa *f p*

LEP. *-gno - re, Don Gio - van - ni, vi vi pre - ga di ve - ni - re de'*

### Монах

Образы духовенства были широко распространены ещё в предшествовавших комедии дель арте средневековых фарсах. Плут-монах был неизменным участником итальянских балаганных представлений, в которых нередко высмеивались религиозные догматы и разоблачались разного рода грехи священнослужителей.

В опере Малипьеро портрет Монаха предсказуем. Этот эпизодический персонаж появляется лишь в 1-й сцене, его вокальная партия (баритон), сопровождаемая ремаркой «*sempre gregotiano*», строится на интонациях средневековой псалмодии и поддержана призрачно холодным, бесплотным тремоло струнных и челесты.

Più lento un poco

UN MON  
Noi Mo - na - ci non dob - bia - mo la - sciar - ci col - pi - re dal - la bel -

pp

Celesta

Однако «истинное лицо» героя приоткрывается лишь в последней фразе. Отвечая Дону Джованни на вопрос, почему Донна Анна не говорит ни с одним мужчиной кроме него, священнослужитель, явно симпатизирующий героине, лукавит («Со мной иное дело; я монах»), что выдают «изворотливые» мотивы с шаловливыми форшлагами в оркестре.

rall. ---

me un'al - tra co - sa, so - na un mo - na - co.

rall. ---

### Донна Анна

В опере Малипьеро Донна Анна — смиренная вдова Командора. Однако вопрос о родственной связи между Донной Анной и убитым Командором разными авторами решался индивидуально. Вслед за Т. де Молиной, многие литераторы (Мольер, да Понте) трактовали Донну Анну как дочь Командора, мстящую Дон Жуану за гибель отца вместе с женихом (маркиз де ла Мота, Дон Оттавио). Пушкин в своей «маленькой трагедии», добиваясь бóльшей эмоциональной напряжённости, делает Дону Анну вдовой Командора, который даже после смерти ревностно охраняет честь жены<sup>133</sup>.

Портрет Донны Анны в опере Малипьеро неоднозначен. В рамках эстетики комедии дель арте Донна Анна в паре с Доном Джованни являются типичными *amorosi*. Встреча с Доном Джованни в 3-й картине преображает кроткую героиню:

<sup>133</sup> В варианте Г. Анджелини (либреттист балета Глюка) Донна Анна — племянница Командора, а его дочерью является Донна Эльвира.

постепенно её вокальную партию (сопрано) заполняют хроматизированные импульсивные фразы с всё нарастающей экзальтацией,



и от её первых мягких диатонических реплик, погружённых в невесомое хоральное облако инструментального сопровождения, не остаётся и следа.

A musical score snippet with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "te - mo di a - ve-re in - ter-rot - to le vo - stre me - di - ta - zio - ni." The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures. The score is in treble clef, 2/4 time.

Другая ступень в развитии образа Донны Анны приходится на диалог с Доном Джованни (по сути, диалог-поединок) из 4-й картины. Встреча пришедшего к ней на ужин Дона Джованни, назвавшегося Доном Диего де Кальвидо<sup>134</sup>, она словно бы не испытывает никаких эмоций (и это после недавнего пылко объяснения в любви, на которое она не ответила отказом!): «замаскированная» Донна Анна характеризуется «пассивным», «ровным» тематизмом — в вокальной партии преобладают короткие декламационные фразы узкого диапазона, нередко возникающие на фоне аккордов терцовой структуры.

A musical score snippet with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Che tor - to m'a - ve - te fat - to ? Non vi co - no - sce - vo,". The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures. The score is in treble clef, 2/4 time, and includes the marking *pp* (pianissimo).

<sup>134</sup> У Пушкина Диего де Кальвадо.

Non c'è fra di noi che un'assas-si - no

Но постепенно, по мере нарастания психологического напряжения, связанного с раскрытием страшной тайны Дона Джованни, тематизм героини усложняется: особую роль начинает играть тритон, проникающий и в вокальную партию, и в оркестр.

Non lo vi - di ma - i.

Oh! cuo-co - rei il mio pu - gna-le nel cuo - re.

Откровенность Дона Джованни влечёт за собой горестный вывод Донны Анны. Кульминационная фраза героини «Ах, если б вас могла я ненавидеть» звучит надломлено, как горестный вывод — начинаясь с вершины-источника (самой высокой ноты её партии в целом), мелодия устремляется вниз, по пути «цепляясь» за всё ту же тритоновую интонацию.

Ah, se po - tes - si an - co - ra o - diar - vi.

*Лаура*

Из персонажей итальянского народного театра Лауре наиболее близкими оказываются Балерина (танцовщица) и Кантатриче (певица) — две фигуры, участие которых в комедиях дель арте обычно было чисто декоративным, носило интермедийно-развлекательный характер, и на ход действия особого влияния не оказывало.

В опере Малипьеро Лаура является ключевой героиней 2-й картины. Развлекая приглашённых на ужин гостей, она танцует и поёт для них.

Три песни Лауры

\* \* \*

*Duecento milioni di diamanti  
di chiara luce vorria ch'avesse,  
e dieci rossignoli<sup>135</sup> che tenesse  
dinanzi a sé tacendo dolci canti,  
e diecimila somme di bisanti  
purché lo mio voler far ne potessi  
e ciascheduno a scacchi vincessi  
donando torri a cava lieri erranti.*

Двести миллионов алмазов  
Сияющих я хотел бы ей подарить,  
Желал бы, чтобы десять соловьёв исполнили  
Ей сладкие песни, ещё не спетые,  
И десятью тысячами монет,  
Если б только мог, осыпал бы её.  
Всегда в шахматной борьбе хотел бы побеждать я,  
И замки щедро даровать бродячим рыцарям.

\* \* \*

*Si sonio d'angoscia piena, e di doglia  
e di molti sospiri e di rancura  
che non posso saper quel che mi voglia,  
ne qual possa esser mai la mia ventura.  
Disnaturata son come la foglia,  
quando è caduta della sua verdura  
fra l'altre pene maggior credo sia  
per la sua libertà nell'altrui voglia.  
Ognun ch'è preso ne è in sua balia  
conviene ubbidir poi n'avrà doglia.*

Мечта, наполненная мучением и горем,  
Тонушая во вздохах и волнении.  
Всё потому, что неизвестно, кем я любим,  
И кто судьбой моею станет.  
Лишённый сил, подобно  
С дерева опавшему листу,  
Несмотря на невзгоды, верую,  
Что обрету всё же свободу.  
Каждый, кто живёт по чужим прихотям,  
Должен одуматься, чтобы потом не страдать.

\* \* \*

*Cari amici, che ognor con finti sguardi,  
mentiti desiri, fallaci sospiri, accenti bugiardi,  
di fede vi fregiate,  
ah, che non m'ingannate.  
Che già so per prova  
che in voi non si trova  
costanza nè fede;  
Oh! Quanto è pazza colei che vi crede.  
Quei sguardi languidi non m'innamorano  
quei sospir fervidi più non m'inflammo.*

Дорогие друзья, своими нескончаемыми  
Мыслями, взглядами, вздохами лживыми  
Вы льстите мне.  
Ах, но вам меня не обмануть,  
Поскольку знаю я наверняка,  
Что нет в вас  
Ни постоянства, ни честности,  
О! Безумна та, что верит вам.  
Тусклые взгляды не пробуждают во мне любовь,  
А пылкие вздохи не разжигают в душе огонь,

<sup>135</sup> Не ясно, почему в итальянский поэтический текст включено французское слово «rossignoli» — «соловьи».

*Del vostro piangere  
il mio cuor libero vuol sempre ridere.  
Che già so per prova  
che in voi non si trova  
costanza nè fede;  
Oh! Quanto è pazza colei che vi crede.*

При виде ваших слёз  
Моё свободное сердце смеяться готово,  
Поскольку знаю я наверняка,  
Что нет в вас  
Ни постоянства, ни честности,  
О! Безумна та, что верит вам.

Напоминающие мадригальную поэзию тексты отмечены изысканной утончённостью, возвышенной поэтичностью, метафоричностью, но музыка песен Лауры лишена подлинной лирической экспрессии. Её нарочито блёклая вокальная партия (меццо-сопрано), изрезанная диссонирующими скачками (в первой и третьей песнях) или складывающаяся из однообразно повторяющихся мотивов (во второй песне), практически тонет в красочном оркестре: пунктирный и синкопированный ритм кастаньет и баскского барабана придаёт музыке яркий испанский колорит.

Molto più mosso e accelerando

Castagn. *mp*

Meno mosso

LAURA

Ca - ri - a - mi - ci, che o - gnor con fin - ti sguar - di,

Tamb. basco

Cast

В опере Малипьеро пушкинская Лаура, юная красавица-актриса, низвергнута до уровня сомнительной «дамы полусвета». Абсурдное сочетание невыразительного музыкального тематизма с «высокой» поэзией подчёркивает фальшивость самой ситуации. Умоляя Лауру спеть, Гость почти всё время норовит её перебить, что во многом влияет на композиционную логику песен. Первая песня размыкается: её текст, по сути, несостоявшийся сонет (двум катренам с кольцевой рифмовкой недостаёт двух терцетов), в музыкальном плане организован хаотично, в импровизационном потоке нет даже намёка на репризность. Нечто похожее наблюдается и во второй песне, последние шесть тактов которой воспроизводят первые, словно указывая на начало новой

музыкально-поэтической строфы, вновь незаконченной по вине Гостя. В противовес первой и второй песням, форма третьей (две строфы) выглядит более стройной из-за повторяющегося рефрена.

Неизвестно, чем руководствовался Малипьеро при подборе текстов для песен Лауры. Однако можно предположить, что композитор делает тонкий, искусный намёк. Образность, а также особенности стилистики текстов Гвиницелли и Салимбене (строфика, ритмика, рифмовка) указывают на связь с *canzoniere* Петрарки (возможно, по причине обработки Кречимбени, хорошо знавшего творчество Петрарки и написавшего о нём немало интересных работ). Таким образом, намеренно или случайно, Малипьеро «объясняет» выбор имени пушкинской героини, соединяя её едва уловимой семантической нитью с другой Лаурой — музой одного из величайших итальянских поэтов XIV века.

### *Дон Джованни*

Образ главного героя оказывается самым сложным и многомерным в опере. Его связь с комедией дель арте почти эфемерна. Как подчёркивалось выше, в паре с Донной Анной Дон Джованни напоминает пылкого Amoruso: тема его вокальной партии, состоящая из взволнованных фраз широкого дыхания, поражает кантиленной экспрессией.

The image displays a musical score for a scene from Don Giovanni. It features four staves: two vocal staves (ANNA and GIOV) and two piano accompaniment staves. The lyrics are written below the vocal lines. The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings.

Однако внутренний мир героя не вмещается в рамки амплуа Amoruso. В отличие от Пушкина, Малипьеро устраняет мотив искупления греховности

истинной любовью: в последних словах и мыслях Дона Джованни нет места имени новой возлюбленной. Расставаясь с жизнью, он испытывает лишь ужас.

Как отмечает А. Ахматова, Дон Гуан Пушкина исторически связан с *ateista fulminado* — «безбожником» из Средневековых мистерий [13, 189]. Разрабатывая образ Дона Джованни, Малипьеро акцентирует его протестическую сущность, склонность к искусным внешним и внутренним перевоплощениям. В «театре масок» композитора он неуловим: то скрывается под плащом и шляпой (в 1-й сцене), то передевается монахом, то представляется вымышленным именем (в 3-й сцене).

Как следствие, музыкальная характеристика героя чрезвычайно подвижна и гибка. Так, в 1-й сцене ироничный, беспечный и жаждущий новых приключений Дон Джованни напоминает Дон Жуана Р. Штрауса с его девизом «Вперёд! К новым победам! Пока ещё горит в сердце огонь молодости!». Здесь музыкальная речь Дона Джованни изобилует краткими восклицательными интонациями.

В одеянии священнослужителя он начинает «говорить языком» Монаха, ассимилируя отрешённые интонации григорианской монодии.

Нельзя забывать и о том, что Дон Джованни — поэт, «импровизатор любовной песни», является *героем орфического типа*, ведь именно его стихи, положенные на музыку, поёт Лаура. В её уста вложен текст Дона Джованни, ярко окрашенный в «романтические» тона (мотивы одиночества, стремления к свободе, разлада между мечтой и реальностью). Вторая песня Лауры становится косвенной характеристикой главного героя, его единственной поэтической исповедью, но мастерски «замаскированная» композитором в общем контексте оперы она таковой не воспринимается.

Появление орфической темы здесь не случайно. Выше уже отмечалось, что в музыкально-поэтическом театре Малипьеро *герои орфического типа* выступают на правах сверхмасок, причём действуют с губительной силой и приносят смерть. В зрелых и поздних сочинениях Малипьеро сверхмаски Орфея и Смерти предстают в несколько ином варианте, нежели в более ранних произведениях: они воспринимаются как нечто неделимое, как своего рода архетипы, а их природа становится ещё более условной и символичной. В «Пленённой Венере» *героем орфического типа* является Дон Джованни Медиана, автор трёх канцон: его гибель в конце оперы оказывается в некоторой степени ожидаемым, подготовленным итогом. «Пленённую Венеру» пронизывает зловещее дыхание смерти: трагическими знаками отмечены *Miserere* из 2-й картины I акта, выступления Уидилло и Пастушка с Пастушкой в сцене турнира, а также первая и вторая канцоны Дона Джованни.

Возвращаясь к опере «Don Giovanni», заметим, что здесь в качестве *героев орфического типа* выделяются сразу два персонажа — упомянутый ранее Дон Джованни, поэт и мастер артистической игры, а также актриса, певица и танцовщица Лаура. Но их орфизм практически лишён креативного начала, сознательно девальвирован.

Дон Джованни неуловим. Кажется, что в потоке перевоплощений он теряет собственное лицо. Возможно поэтому сущность героя, ускользающая от определения, сложно поддаётся анализу. Главный персонаж оперы Малипьеро не лишён генов моцартовского Дон Жуана, он несёт печать романтической

рефлексии Дон Жуана Р. Штрауса — Н. Ленау, в то же время, этот образ пропущен через трагическое мировоззрение композитора — свидетеля социальных и духовных катастроф XX века. В пессимистическом сознании Малипьеро складывается новый образ легендарного героя, выросший на почве романтических и постромантических метаморфоз и фантазмагорий, а также экзистенциальной философии абсурда и смерти. Неповторимая музыкально-поэтическая концепция оперы «Дон Джованни», корнями восходящая к эстетике комедии дель арте, делает это музыкально-театральное сочинение одним из лучших примеров позднего стиля Малипьеро.

Оперы Малипьеро 1956–1971 годов явились итогом творческой эволюции композитора. И даже на заключительном этапе его интерес к теме масок не ослабевает: именно в это время выходит в свет последняя литературная работа композитора — книга «Маски комедии дель арте», явившаяся результатом многолетнего изучения истории и теории итальянского народного театра. В предисловии к книге он пишет: «С нашими масками я прожил бок о бок всю жизнь. <...> Давайте присмотримся к ним, изучим их немного, и они нас ещё порадуют» [146, II]. Здесь же композитор признаётся, что во многих театральных сочинениях основные роли он намеренно поручал маскам. Не случайно главный герой одной из его итоговых опер — «Метаморфозы Бонавентуры» — провозглашает: «Лучше не оставляйте меня, маски».

## Заключение

Возрождение комедии дель арте в европейской культуре конца XIX – первых десятилетий XX столетия во многом повлияло на поэтику Малипьеро, своеобразие и самобытность музыкально-театрального наследия которого проявляется в его исключительно национальной природе. Тема масок в музыкально-поэтическом театре Малипьеро является сквозной — наметившись в ранние годы («Маскарад пленённых принцесс»), она оригинально воплощается в операх периода театральных экспериментов («Смерть масок», «Мнимый Арлекин», «Три комедии Гольдони», «Ночной турнир»), а затем переосмысливается и кульминирует в произведениях зрелого и позднего этапов («Пленённая Венера», «Представление и праздник Карнавала и Поста», «Дон Джованни», «Герои Бонавентуры»). В маскотворчестве Малипьеро наблюдается движение от освоения *подлинных* масок к маскам *подразумеваемым*, с постепенным ростом признаков *новой масочности*, что сопровождается и поэтапным усложнением музыкального языка.

Проблема эволюции маскотворчества композитора в настоящей диссертации является ключевой. Рассмотрение диаграммы её изменений помогает выявить основные этапы периодизации, «вычерчивающие» своеобразную кривую: взлёт (до 1929), стагнация (1930–1940) и новый подъём (1941–1971).

В музыкально-театральных сочинениях Малипьеро 1919–1929 годов маскам комедии дель арте отведена особая роль. Карнавально-масочная традиция, насчитывающая в истории профессиональной музыки более двухсот лет, достигла вершины развития в первые десятилетия XX века: тогда её отголоски можно было услышать в творчестве многих авторов, но никто из композиторов не раскрыл её так, как венецианский мастер.

Период театральных экспериментов Малипьеро ознаменован появлением трёх оперных моделей, по-разному преломляющих эстетику комедии дель арте. Первым и наиболее очевидным примером музыкального воплощения образов итальянского балаганно-игрового театра стала «Смерть масок». Далее в «Мнимом

Арлекине» композитор «переинтонирует» тему масок: не порывая с народными театральными корнями, он создаёт стилизацию в духе лирической *commedia musicale* XVIII века. На финальной стадии экспериментального этапа развитие маскотворчества Малипьеро меняет направление и переключается с условно-игрового плана на мистико-символический. Художественное пространство оперы «Ночной турнир» наполнено абстрактными образами — «обесцвеченными» масками-тенями.

Средний (переходный) период (1930–1940) в эволюции маскотворчества Малипьеро занимает обособленное положение. В это время композитор отошёл от принципов театра представления: как объясняет Л. В. Кириллина, он «словно бы закрыл занавес своего оригинального музыкально-поэтического театра 1920-х гг. и переключился на создание не свойственных ему музыкальных драм вроде “Юлия Цезаря” и “Антония и Клеопатры” по Шекспиру и “Гекубы” по Еврипиду» [61, 59]. Неслучайно десятилетие 1930–1940 в творчестве Малипьеро исследователи связывают с таким художественным направлением, как герметизм. «Герметик уходит в себя, вычёркивает из своего творчества любые явные признаки сегодняшнего дня, всё чаще обращается к памяти как к неосквернённому временем источнику вдохновения» [54, 22].

В начале 1940-х годов, после десятилетней паузы Малипьеро вновь обращается к теме масок. На протяжении зрелого и позднего периодов композитор демонстрирует разнообразные варианты воплощения эстетики комедии дель арте в музыкально-театральных сочинениях — от чисто буффонных: «Каприччио Калло», «Капитан Спавента», «Кузнец», «Господин Тартюф, ханжа», «Новый мир», — до мистико-символических: «Представление и праздник Карнавала и Поста», «Герои Бонавентуры», «Пленённая Венера», «Дон Джованни».

Шестьдесят пять лет творческой деятельности Малипьеро охватили значительный исторический период. Как отмечает Дж. Уотерхаус, «он родился тогда, когда Верди даже не приступал к написанию “Отелло” и “Фальстафа”, а Пуччини ещё не пробовал свои силы в оперном жанре; но к моменту его смерти

на пике славы находились уже представители послевоенного авангарда, такие как Ноно, Берио, Мадерна и Донатони» [169, 3]. Действительно, в истории итальянской музыки XX века долгий композиторский путь Малипьеро знаменует собой целую эпоху, полную разносторонних исканий. Его эволюция не отличается резкими стилистическими поворотами, более близкими ему оказываются методы постепенных переходов и органичных вплетений. Стилиевые пробы раннего этапа (романтизм, импрессионизм, экспрессионизм) создали благоприятные предпосылки для формирования творческой индивидуальности композитора. В начале 1920-х годов Малипьеро обращается к неоклассической манере письма, которая в его творчестве обретает ярко выраженную национальную специфику. Будучи последователем традиций прошлого, композитор, в определённом смысле, навсегда остался консерватором. Хотя с середины 1950-х годов стилистика его произведений начинает динамично меняться в сторону усложнения гармонического языка, и в музыку Малипьеро проникают элементы серийной техники. Вместе с тем, композитор сохраняет равнодушие к актуальным на тот момент экспериментам младших современников в области алеаторики и электроники.

И всё же век композитора в рамках итальянской музыкальной жизни выдался очень насыщенным. Его мироощущение складывалось под влиянием бурных социальных потрясений национального и общеевропейского масштабов (революционное движение в Италии, установление и свержение фашизма, две мировые войны). Нередко в своих произведениях Малипьеро как будто пытается заслонить от себя трагическую реальность, уйти в сферу романтических снов, но в этом зыбком двоemiрии так и не находит гармонии.

Семантическая имплицитность музыкальной поэтики Малипьеро рифмуется с театральными идеями модернизма начала XX века, воплощенными, в частности, в категории *новой маски*. В художественном пространстве сочинений композитора *новая масочность* гармонично вплетается в калейдоскоп фантазмагорий и мистификаций. Художник полутонов разворачивает картины утопических грёз и сюрреальных видений, в которых фигурируют обобщённо-

знаковые, условно-метафорические образы. Музыкально-поэтическое пространство Малипьеро отличается органичным единством разнообразных моделей и форм, сочетанием символистских эстетических принципов с игровыми выразительными средствами, среди которых особое место отведено маскам (подлинным, подразумеваемым, а также сверхмаскам). Контрапунктические вплетения подтекстовых нюансов — мифологических аллегорий, элементов двойничества и разномасочности, — создают уникальную, многомерную художественно-стилевую концепцию *новой масочности*.

Едва ли не каждая из опер Малипьеро заслуживает специального научного рассмотрения, однако рамки настоящего диссертационного исследования не позволяют погрузиться в столь подробный и разносторонний анализ. Полученные в работе данные могут стать отправной точкой для будущего, более глубокого изучения как оперного наследия композитора, так и его творчества в целом.

## Список литературы

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт / Пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы. Ч. I, кн. 1. М.: Музыка, 1987. – 534 с.*
2. *Авдеев А. Д. Маска и её роль в процессе возникновения театра. М.: Наука, 1964. – 8 с.*
3. *Авдеев А. Д. Маска (Опыт типологической классификации по этнографическим материалам) // Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР. Т. XVII / Отв. ред. С. П. Толстов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 232–346.*
4. *Акопян Л. О. Бузони // Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2001. С. 148–149.*
5. *Акопян Л. О. Малипьеро // Музыка XX века, энциклопедический словарь / Науч. ред. Е. М. Двоскина. М.: Практика, 2010. С. 329–330.*
6. *Акопян Л. О. Малипьеро // Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2001. С. 523.*
7. *Алперс Б. В. Театр социальной маски: Гос. театр им. В. Мейерхольда. М.; Л.: Огиз – Гос. изд-во худож. лит. Сектор искусств, 1931. – 132 с.*
8. *Андреев В. Самый обаятельный, привлекательный и ... проклинаемый // Севильский обольститель: Дон Жуан в испанской литературе / Пер. с исп. В. Андреева, Вс. Багно, К. Корконосенко и др. СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. С. 5–30.*
9. *Андряш Е. Стравинский глазами Казеллы // Русско-итальянские музыкальные связи / Ред.-сост. А. К. Кенигсберг. СПб.: СПбГК, 2004. С. 227–245.*
10. *Апинян Т. А. Игра в пространстве серьёзного: игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб.: Издательство СПбГУ, 2003. – 400 с.*
11. *Асафьев Б. О музыке XX века: пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. Л.: Музыка, 1982. – 199 с.*
12. *Асафьев Б. «Орфей» Монтеверди (Ленинградская филармония) // Жизнь искусства. 1928. № 52. С. 12–14.*

13. *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 2. М.; Л.: Изд-во АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом), 1958. С. 185—195.
14. *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983. – 352 с.
15. *Белорусова (Рудко) М.* Бузони и Берг — корреспонденты Малипьеро // С. Н. Богоявленский. К 100-летию со дня рождения. Статьи. Материалы и документы. Воспоминания / Ред.-сост. Н. И. Дегтярёва, Н. А. Брагинская. СПб.: СПбГК, 2006. С. 201–208.
16. *Белорусова (Рудко) М.* Итальянский игровой театр XX века: опера Дж. Фр. Малипьеро «Мнимый Арлекин» // Искусство и образование: Журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. М., 2009. № 4. С. 51–57.
17. *Белорусова (Рудко) М.* Опера Дж. Фр. Малипьеро «Дон Джованни» (1962): неисследованные страницы зарубежной пушкинианы // Звуковая среда современности. Сборник статей памяти М. Е. Тараканова (1928–1996) / Отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 71–87.
18. *Белорусова (Рудко) М.* Опера Малипьеро «Дон Джованни»: итальянское прочтение маленькой трагедии Пушкина // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 157–161.
19. *Белорусова (Рудко) М.* Театрально-эстетическая концепция оперы Дж. Фр. Малипьеро «Пленённая Венера» (1955) // Музыковедение. 2011. № 3. С. 34–38.
20. *Белорусова (Рудко) М.* Традиции итальянской комедии dell'arte в опере Дж. Фр. Малипьеро «Мнимый Арлекин» (история зарубежной музыки и проблемы современного театра) // Современное музыкальное образование 2007–2008: Материалы международной научно-практической конференции / Науч. ред. И. Б. Горбунова. СПб.: Издательство ООО «Синтез Бук», 2008. С. 95–98.

21. *Богоявленский С. Н.* Джан Франческо Малипьеро // История зарубежной музыки. Вып. 6 / Ред.-сост. В. В. Смирнов. СПб.: Композитор, 2001. С. 240–260.
22. *Богоявленский С. Н.* Джан Франческо Малипьеро // *Богоявленский С. Н.* Джан Франческо Малипьеро // Музыка XX века: Очерки. В 2-х ч. Ч. 2, кн. 2. М.: Музыка, 1984. С. 484–491.
23. *Богоявленский С. Н.* Итальянская музыка первой половины XX века: Очерки. Л.: Музыка, 1986. –142 с.
24. *Брагинская Н. А.* Итальянские транскрипции Игоря Стравинского: от Перголези к Дезуальдо // Русско-итальянские музыкальные связи / Ред.-сост. А. К. Кенигсберг. СПб.: СПбГК, 2004. С. 246–288.
25. *Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства / Пер. с нем. В. Коломийцева. СПб.: Изд. А. Дидерихс, 1912. – 55 с.
26. *Варуц В.* Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки. М.: Музыка, 1988. – 80 с.
27. *Василькова А.* Душа и тело куклы. Природа условности куклы в искусстве XX века: театр, кино, телевидение. М.: Аграф, 2003. – 224 с.
28. *Верхозина Х. А.* Ферруччо Бузони — между прошлым и будущим: «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» и опера «Арлекин». Дипл. раб., СПбГК, 1995. –110 с.
29. *Верхозина-Стрекаловская Х.* Диалоги в постромантическую эпоху (Бузони — Шёнберг — Пфицнер) // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 175–183.
30. *Вишневская И. Л.* Тайная маска души // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков / Отв. ред. Е. И. Струтинская. М.: Гос. институт искусствознания, 2000. С. 80–87.
31. *Володина И.* «Маски» и «лица» персонажей Пиранделло // Пиранделло Л. Избранные произведения / Послесл. и сост. И. Володиной. М.: Панорама, 1994. С. 555–573.
32. *Войновская Д. Н.* Актёр в театре В. Э. Мейерхольда. Формирование педагогических принципов В. Э. Мейерхольда в условиях эволюции его

- режиссёрского метода: 1902–1917 гг.: автореферат дис. ... канд. иск. М., 2012. – 24 с.
33. *Глебов И.* Новая музыка. Вып. 2. Л.: Гос. академическая филармония и ГИИИ, 1924. – 16 с.
34. *Гольдони К.* Мемуары: в 2 т. Т. II. М., Л.: Academia, 1932. – 507 с.
35. *Гоцци К.* Сказки для театра. М.: Правда, 1989. – 576 с.
36. *Данилевич Л.* Джакомо Пуччини. М.: Музыка, 1969. – 454 с.
37. *Данько Л.* Комическая опера в XX веке. Очерки. М.; Л.: Советский композитор, 1976. – 199 с.
38. *Дегтярева Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. СПб.: СПбГК, 2010. – 368 с.
39. *Делла Корте А.* Перголези / Пер. О. Римского-Корсакова (*Della Corte A. Pergolesi.* Torino, 1936). Лен. консерватория, 1940. – с. 143.
40. *Денисов А. В.* Античный миф в опере первой половины XX века. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2006. – 233 с.
41. *Денисов А. В.* Музыка XX века: А. Казелла, Дж. Фр. Малипьеро и другие. СПб.: Композитор, 2006. – 112 с.
42. *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. Искусство итальянского Возрождения: Учебное пособие / Сост. К. Л. Мелик-Пашаева. М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2012. – 552 с.
43. *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte.* М.: Изд-во АН СССР, 1954. – 298 с.
44. *Друскин М.* Вопросы музыкальной драматургии оперы на материале классического наследия. Л.: Музгиз, 1959. – 344 с.
45. *Друскин М.* Новая фортепианная музыка: С систематическим обзором современной фортепианной литературы / Предисл. И. Глебова. Л.: Тритон, 1928. – 112 с.
46. *Дубравская Е.* Малипьеро и Даллапиккола: К истории новой музыки в Италии XX века // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 212–229.

47. *Дубравская Т.* Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2 / Под ред. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1972. С. 55–97.
48. *Дубравская Т.* Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки / Сост. Ю. К. Евдокимова, В. В. Задерацкий, Т. Н. Ливанова. М.: Музыка, 1978. С. 107–126.
49. *Заславская И. Б.* Эстетическая концепция «Юной классичности» Ферруччо Бузони и её претворение в творчестве композитора: автореферат дис. ... канд. иск. М., 1997. – 23 с.
50. *Зоркая Н. М.* Арлекин и Коломбина // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков / Отв. ред. Е. И. Струтинская. М.: Гос. институт искусствознания, 2000. С. 129–139.
51. *Иванов Вяч. И.* Лира Новалиса // *Иванов Вяч.* Собрание сочинений в 4 т. Т. 4 / Под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт, А. Б. Шишкина. Брюссель: Foyer Oriental Crétien, 1987. – 800 с.
52. История западноевропейского театра: В 8 т. / Под общ. ред. С. С. Мокульского. Т. 1. М.: Искусство, 1956. – 635 с.
53. Италия — Россия: четыре века музыки / Ред.-сост. Л. Кириллина. М.: Посольство Италии в Москве, 2017. – 440 с.
54. Итальянская лирика: XX век / Пер. с ит., ред. С. Шервинского; Сост. и авт. предисловия Е. Солонович. М.: Прогресс, 1968. – 392 с.
55. *Карельский А. В.* Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур // Иностранная литература. 2006. № 6. С. 173–206.
56. *Кенигсберг А. К.* Итальянская опера на рубеже XIX–XX веков: Учебное пособие. СПб.: СПбГК, 2009. – 104 с.
57. *Кириллина Л.* Итальянская опера первой половины XX века. М.: ГИИ, 1996. – 232 с.
58. *Кириллина Л.* К истории первого исполнения «Орфея» Монтеверди в России // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 4. С. 8–51.

59. *Кириллина Л. В.* Музыкальная культура Европы. Италия. // История зарубежной музыки. XX век / Отв. ред. Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. С. 278–330.
60. *Кириллина Л.* Музыкально-поэтический театр Джан Франческо Малипьеро // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 120–127.
61. *Кириллина Л.* Музыкально-поэтический театр Джан Франческо Малипьеро // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы / Ред.-сост. А. А. Баева, Е. Н. Куриленко. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 44–60.
62. *Кириллина Л.* Опера-buffa и XX век // Музыкальная академия. 1995. №3. С. 179–188.
63. *Кириллина Л.* Орфизм и опера // Музыкальная академия. 1992. №4. С. 83–94.
64. *Кириллина Л.* Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. №1. С. 60–71.
65. *Коган Г.* Ферруччо Бузони. 2-е изд., доп. М.: Советский композитор, 1971. – 232 с.
66. *Кривко-Апинян Т. А.* Мир игры. СПб.: Эйдос, 1992. – 160 с.
67. *Крунтяева Т. С.* Итальянская комическая опера XVIII века. Л.: Музыка, 1984. – 168 с.
68. *Крэг Э. Г.* Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988. – 397 с.
69. *Левашева О.* Пуччини и его современники. М.: Советский композитор, 1980. – 525 с.
70. *Леви-Строс. К.* Путь масок / Пер. с фр., сост., вступ. ст. и примеч. А. Б. Островского. М.: Республика, 2000. – 399 с.
71. *Лопухов Ф.* Основы постановки балета «Пульчинелла» / И. Стравинский и его балет «Пульчинелла». Л.: Academia, 1926. С. 3–10.
72. *Лосев А.* Самое само: Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – 1024 с.
73. *Лосев А.* Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
74. *Луначарский А. В.* О театре и драматургии: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1958. – 838 с.

75. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Под знаком Аркадии. М.: Классика-XXI, 1998. – 438 с.
76. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. II. Эпоха Метастазियो. М.: Классика-XXI, 2004. – 768 с.
77. Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
78. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1: 1891–1917. М.: Искусство, 1968. – 350 с.
79. Миклашевский К. La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. Петроград: Типография «Сириус», 1914–1917. – 126 с.
80. Миф о Дон Жуане / Ред. коллегия В. Багно, Б. Егоров, М. Коренева и др. СПб.: Terra Fantastica, 2000. – 623 с.
81. Молодцова М. М., Бушуева С. К. Итальянский театр // История западноевропейского театра. Т. 8: 1917–1945. М.: Искусство, 1988. С. 5–76.
82. Молодцова М. М. Актёры комедии дель арте о своём искусстве (в XVI–XVII веках) // Эстетические идеи в истории зарубежного театра / Отв. ред. М. М. Молодцова. Л.: ЛГИТМиК, 1991. С. 5–15.
83. Молодцова М. М. Комедия дель арте. История и современная судьба. Л.: ЛГИТМиК, 1990. – 219 с.
84. Молодцова М. М. Неаполитанский диалектный театр и драматургия Сальваторе Ди Джакомо: автореферат дис. ... канд. иск. Л., 1969. – 23 с.
85. Молодцова М. У истоков профессионального театра Италии. Праздники и спектакли // Проблемы театральности / Ред. С. А. Батюто. СПб.: СПбГАТИ, 1993. С. 5–19.
86. Молодцова М. М. Четыре шедевра итальянского «учёного театра» эпохи Возрождения. СПб.: СПбГАТИ, 2011. – 320 с.
87. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы 1600–2000. Ч. 1.: 1600–1850. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 639 с.

88. *Музалевский В.* Пушкин в музыке ленинградских композиторов / Советская музыка. 1937. № 3. С. 54–56
89. *Муратов П. П.* Образы Италии. М.: Республика, 1994. – 588 с.
90. *Овэс Л. С.* Студия на Бородинской и журнал «Любовь к трём апельсинам» Вс. Мейерхольда. К проблеме театральной маски в эстетике сценического традиционализма // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков / Отв. ред. Е. И. Струтинская. М.: ГИИ, 2000. С. 176–186.
91. *Пави П.* Словарь театра / Пер. с фр. Под ред. Л. Баженовой. М.: ГИТИС, 2003. – 516 с.
92. *Пезенти М. К.* Комедия дель арте и жанр интермедии в русском любительском театре XVIII века / Пер. с ит. А. О. Дёмина; Науч. ред Л. М. Старикова. СПб.: Балтийские сезоны, 2008. – 264 с.
93. *Пекелис М. А. С.* Даргомыжский и его окружение. Т. 3. 1858–1869. М.: Музыка, 1983. – 317 с.
94. *Погоняйло А. Г.* Философия заводной игрушки, или Антология механицизма. СПб.: СПбГУ, 1998. – 164 с.
95. Приглашение Командора. «Каменный гость» А. С. Пушкина / Ред.-сост. В. Рецептер. СПб.: Государственный Пушкинский Театральный центр в Санкт-Петербурге, 2005. – 159 с.
96. *Пушкин А.* «Ромео и Джульетта» Шекспира // Пушкин. Собрание сочинений в 10 т. Т. 6: Критика и публицистика. М.: Художественная литература, 1976. С. 27.
97. *Райскин И. Г.* Римская трилогия и Третий Рим // Русско-итальянские музыкальные связи / Ред.-сост. А. К. Кенигсберг. СПб.: СПбГК, 2004. С. 324–331.
98. Реквием самому себе [об опере Малипьеро «Герои Бонавентуры»] // Музыкальная жизнь. 1969. № 24. С. 18.
99. *Рудко М. В.* Образы комедии дель арте в литературных трудах Дж. Ф. Малипьеро // Musicus. 2016. № 3. С. 36–40.

100. *Рудко М. В.* Русские контакты Дж. Ф. Малипьеро // *Musicus*. 2017. № 2. С. 45–48.
101. *Ручьевская Е. А., Сухова Л. В., Горячих В. В.* Пушкин в русской опере. «Каменный гость» Даргомыжского. «Золотой петушок» Римского-Корсакова. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Композитор, 2012. – 480 с.
102. *Савенко С.* Стравинский и Пикассо. К истории одного сотрудничества // *И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания* / Ред.-сост. Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М.: Советский композитор, 1985. С. 269–287.
103. *Сбоева С. Г.* Актёр в театре А. Я. Таирова // *Русское актёрское искусство XX века. Вып. 1.* СПб.: РИИИ, 1992. С. 155–256.
104. *Севи́льский оболъстителъ: Дон Жуан в испанской литературе* / Пер. с исп. В. Андреева, Вс. Багно, К. Корконосенко и др. СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. – 352 с.
105. *Силюнас В. Ю.* Комедия дель арте в театре XX века // *Театр XX века. Закономерности развития* / Отв. ред. А. В. Бартошевич. М.: «Индрик», 2003. С. 103–124.
106. *Сокольская А. А.* «Паяцы» Руджеро Леонкавалло: мифология театра (к проблеме сценической интерпретации) // *Наука о музыке. Слово молодых учёных. Вып. 2.* Казань: Казанская гос. консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова, 2006. С. 310–328.
107. *Соллертинский И.* Заметки о комической опере // *Музыкально-исторические этюды.* Л.: Музгиз, 1956. С. 312–322.
108. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. / Посл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. – 415 с.
109. *И. Стравинский — публицист и собеседник* / Сост. и коммент. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. – 501 с.
110. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни / Предисл., комм., послесл. и общ. ред. И. Я. Вершиной. М.: Композитор, 2005. – 463 с.

111. *Стрекаловская Х. А.* Постромантические диалоги с романтизмом: Ферруччо Бузони, Ганс Пфицнер, Арнольд Шёнберг в диалоге с Рихардом Вагнером. автореферат дис. ... канд. иск. СПб., 1997. – 22 с.
112. *Ступель А. М.* «Каменный гость» в трактовке итальянского композитора // Временник Пушкинской комиссии. 1969. Л.: Наука, 1971. С. 107–113.
113. *Тихомирова Е. Г.* Феномен маски. Культурные смыслы: автореферат дис. ... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2005. – 23 с.
114. *Толишин А. В.* Феномен маски в театральной культуре: автореферат дис. ... д-ра культурологии. СПб., 2007. – 40 с.
115. *Торадзе Г.* Руджеро Леонкавалло и его опера «Паяцы». М.: Музгиз, 1960. – 48 с.
116. *Уварова И. П.* Маски смерти (Серебряный век) // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков / Отв. ред. Е. И. Струтинская. М.: Гос. институт искусствознания, 2000. С. 106–117.
117. *Феррацци М.* Комедия дель арте и её исполнители при дворе Анны Иоанновны / Пер. с ит. А. О. Дёмина. Науч. совет РАН «История мировой культуры»; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. М.: Наука, 2008. – 311 с.
118. Футуризм. Радикальная революция. Италия — Россия. К 100-летию художественного движения. М.: Красная площадь, 2008. – 303 с.
119. *Хохлова А. Л.* Клавирные трио Йозефа Гайдна в контексте игрового пространства-времени. М.: Академия Естествознания, 2009. – 161 с.
120. *Шуттинг Р. К.* Проблема маски у драматургов XX века // Эстетические идеи в истории зарубежного театра / Отв. ред. М. М. Молодцова. Л.: ЛГИТМиК, 1991. С. 142–152.
121. *Щепеткова И. А.* Принципы и эстетика комедии дель арте в русской режиссуре первой четверти XX века. А. Таиров // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков / Отв. ред. Е. И. Струтинская. М.: ГИИ, 2000. С. 216–224.
122. *Яковлев В.* Пушкин и русский оперный театр. Глинка и Даргомыжский // Советская музыка. 1937, № 3. С. 19–34.

123. *Яковлев М. М.* Малипьеро // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3. М.: Сов. энцикл., 1976. Ст. 424.
124. *Alberti L.* Annotazioni drammaturgiche sul piu recente Malipiero // *Rassegna Annuale Di Studi Musicologici*. Vol. XXVIII. Siena: Fondazione Accademia Chigiana, 1971. P. 263–270.
125. *Basini L.* Masks, Minuets and Murder: Images of Italy in Leoncavallo's «Pagliacci» // *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 133, Part 1, 2008. P. 32–68.
126. *Bernardoni V.* La maschera e la favola nell'opera italiana del primo novecento. Venezia: Edizioni fondazione Levi, 1986. – 175 p.
127. *Carducci G.* Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV ritrovate nei memoriali dell'archivio notarile di Bologna [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.URL: https://docplayer.it/19905921-Giosue-carducci-intorno-ad-alcune-rime-dei-secoli-xiii-e-xiv-ritrovate-nei-memoriali-dell-archivio-notarile-di-bologna.html](https://docplayer.it/19905921-Giosue-carducci-intorno-ad-alcune-rime-dei-secoli-xiii-e-xiv-ritrovate-nei-memoriali-dell-archivio-notarile-di-bologna.html) (дата обращения: 20.12.2018).
128. *Cooper M., Fitzlyon A.* Pushkin A. S. // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 20 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 632–634.*
129. *Dallapiccola L.* Der Geist der italienischen Music: Gian Francesco Malipiero // *Ös terreichische Musikzeitschrift*. 1974. № 29. P. 3–5.
130. *D'Amico F.* Ragioni umane del primo Malipiero // *L'opera di Gian Francesco Malipiero, saggi di scrittori italiani e stranieri / Ed. G. Scarpa. Treviso: Canova, 1952. P. 110–126.*
131. *Gatti G.* Gian Francesco Malipiero // *L'opera di Gian Francesco Malipiero, saggi di scrittori italiani e stranieri / Ed. G. Scarpa. Treviso: Canova, 1952. P. 25–39.*
132. *Gentilucci A.* Opere di teatro musicale di Malipiero // *Guida all'ascolto della musica contemporanea. Milan: Feltrinelli, 1969. P. 248–261.*
133. *Getteman A.* La mascarade des princesses captives de G. F. Malipiero // *La Revue Musicale*. 1924. № 11. P. 251–253.

134. *Girardi M.* Leoncavallo R. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 14 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 561–563.
135. *Girardi M.* Mascagni P. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 16 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 21–25.
136. *Girardi M.* Puccini G. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 20 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 567–580.
137. *Haefeli A., Oehlschlagel R.* International Society for Contemporary Music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 12 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 496–497.
138. *Hitchcock H. W., Norton P.* Cakewalk // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 4 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 816–817.
139. *Fischer K., D'Agostino G., Haar J.* Madrigal // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 15 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 545–571.
140. *Labroca M.* Malipiero, musicista veneziano. Venice/Rome: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1957. – 64 p.
141. *Levi L.* Il resto del carlino, Bologna. 7 settembre 1964. P. 2.
142. *Little M. E.* Minuet // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 16 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 740–746.
143. *Little M. E.* Siciliana // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 23 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 350–352.
144. *MacNeil A.* Commedia dell'arte // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 6 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 170–172.

145. *Malipiero G.F.* A plea for true comedy // *Modern music*. 1929. № 6. P. 10–13.
146. *Malipiero G. F.* Maschere della commedia dell'arte. Bologna: Capitol (Reggiani), 1969. – 72 p.
147. *Malipiero G. F.* Scrittura e critica. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1984. – 169 p.
148. *Mallach A.* Pietro Mascagni and his operas. Boston: Northeastern University Press, 2002. – 378 p.
149. *Mallach A.* The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890–1915. Boston: Northeastern University Press, 2007. – 508 p.
150. *Marinetti F.-T.* Le Futurisme // *Le Figaro*. 1909. № 51 (20 Février). P. 1.
151. *Mila M.* Breve storia della musica. Einaudi, 2005. – 484 p.
152. *Mosch U.* «Il finto Arlecchino» di G. F. Malipiero // *Catalogo della mostra «Canto D'Amoro»*. Basilea, 1996. P. 128–129.
153. *Mosso C.* Il teatro di Gian Francesco Malipiero // *Storia dell'opera*. Vol. 1: L'opera in Italia. T. 2. / Diretta da A. Basso. Torino: UTET, 1977. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.URL: http://www.rodoni.ch/malipiero/utet1.html](http://www.rodoni.ch/malipiero/utet1.html) (дата обращения: 20.12.2018).
154. *Neville D.* Metastasio // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vol. Vol. 16 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 510–520.
155. *Nicolodi F.* Gusti e tendenze nel novecento musicale in Italia. Firenze: Sansoni, 1982. – 278 p.
156. *Pirrotta N.* Commedia dell'arte and Opera // *The Musical Quarterly*. 1955. July. P. 305–324.
157. *Porter J. C.* The Naples Pulcinella: Mask and Mirror // *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches* / Ed. by M. A. Carr. Middleton, Wisconsin: A-R Edition, Inc., 2010. P. 53–60.
158. *Prunieres H.* Cantari alla madrigalesca de G. F. Malipiero // *La Revue musicale*. 1932. № 122. P. 60–61.
159. *Prunieres H.* G. Francesco Malipiero // *La Revue musicale*. 1927. № 3. P. 5–25.

160. *Prunieres H.* Gian Francesco Malipiero // L'opera di Gian Francesco Malipiero, saggi di scrittori italiani e stranieri / Ed. G. Scarpa. Treviso: Canova, 1952. P. 40–60.
161. *Redlich H. F.* Francesco Malipiero: Dramaturge lurique // La Revue Musicale. 1931. № 120. P. 300–304.
162. *Redlich H. F.* G.-F. Malipiero: Les secrets de Venise (Opéra de Cobourg) // La Revue Musicale. 1933. № 132. P. 59–61.
163. *Santi P.* Passato prossimo e remoto nel rinnovamento italiano del Novecento // Suti Musicali. 1972. № 1. P. 163.
164. *Speculum.* Tre impressioni musicali romane // La Rassegna Musicale. 1939. № 3.
165. *Spencer J., Taruskin R., Campbell S.* Dargomizhsky A. S. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 7 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 16–22.
166. *Stuckenschmidt H. H.* Le opere per teatro di G. F. Malipiero // L'opera di Gian Francesco Malipiero, saggi di scrittori italiani e stranieri / Ed. G. Scarpa. Treviso: Canova, 1952. P. 71–75.
167. *Stuckenschmidt H. H.* Zu Malipieros Bühnenwerken // Melos. 1934. № 13. P. 47–51.
168. *Waterhouse J. C. G.* Malipiero G. F. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 15 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 697–704.
169. *Waterhouse J. C. G.* Gian Francesco Malipiero. The Life, Times and Music of a Wayward Genius. Overseas Publishers Association, 1999. – 420 p.
170. *Waterhouse J. C. G.* G. F. Malipiero's «Chester Period». London: Chester Music, 1985. – 211 p.
171. *Waterhouse J. C. G.* I lavori «distrutti» di Gian Francesco Malipiero // Nuova Rivista Musicale Italiana. Vol. XIII. 1979. P. 564–602.
172. *Waterhouse J. C. G.* La musica di Gian Francesco Malipiero. Turin/Rome: Nuova ERI, 1990. – 361 p.
173. *Waterhouse J. C. G.* Malipiero's «Sette canzoni» // The Musical Times. Vol. CX. 1969. P. 826–828.

174. *Zanella L.* Malipiero drammaturgo: genesi ed evoluzione di un testo teatrale // Rassegna Veneta di Studi Musicali. Vol. VII–VIII. Venezia, 1992. P. 277–298.
175. *Zanetti R.* La musica italiana nel novecento. Busto Arsizio: Bramante Editrice, 1985. – 1809 p.

## Приложение I.

*Таблица музыкально-театральных сочинений Малипьеро<sup>136</sup>*

п/н	название	время создания	премьера	автор либретто	жанр	примечание
1.	Рабыня	?	–	?	опера	неопубл., уничтож.
2.	Элен и Фульдано	1907–1909	–	С. Бенко	опера в трёх действиях	незак., неопубл.
3.	Каносса (Ночь кающихся)	1911–1912	24.01.1914, Рим, театр Констанци	С. Бенко	опера в одном действии	неопубл.
4.	Сон осеннего заката	1913–1914	04.10.1963, Итальянское радио (Рим); 04.10.1988, Мантуя, театр Социале	Г. д'Аннуцио	опера в одном действии	неопубл.
5.	Озеро Ланселота	1914–1915	–	А. де Стефани	опера в трёх действиях с прологом	незак., неопубл., фрагменты вошли в орк. пьесу «Per una favola cavalleresca» (1921)
6.	Дикари	1918	15.04.1918, Рим, театр Пикколи	Ф. Деперо	марионеточный или кукольный балет в одном действии	
7.	Пантеа	1917–1919	06.09.1932, Венеция, театр Гольдони	Дж. Фр. Малипьеро	«симфоническая драма» (балет) в одном действии для танцовщицы, хора и оркестра	
8.	Маскарад пленённых принцесс	1919	19.10.1924, Брюссель, театр Ла Монне;	А. Прюньер	балет в одном действии	

<sup>136</sup> В основу таблицы положены сведения из полного каталога сочинений Малипьеро, приведённого в монографии Дж. Уотерхауса [см. 169, 379–381].

9.	Воображаемый Восток	1920	март 1920, Рим, театр Арджентина	Дж. Фр. Малипьеро	футуристический балет	
10.	Святой Франциск Ассизский	1920–1921	29.03.1922, Нью-Йорк, Карнеги-холл (конц. исп) 22.09.1949, Перуджа, фест. Musicale Umbra	Дж. Фр. Малипьеро по поэмам Я. да Тоди	«мистерия» (опера) в одном акте	
11.	<i>Орфеиды:</i> I. Смерть масок II. Семь канцон III. Орфей, или Восьмая канцона	1921–1922 1918–1919 1919–1920	II часть – 10.07.1920, Париж, Гранд-опера; целиком – 05.11.1925, Дюссельдорф, оп. театр	Дж. Фр. Малипьеро	оперный триптих	
12.	<i>Три комедии Гольдони:</i> I. Кофейная лавка II. Сеньор Тодеро Бронтолон III. Кьоджинские перепалки	1922 1922 1920	24.03.1926, Дармштадт, Гессенский оперный театр	Дж. Фр. Малипьеро по комедиям К. Гольдони	оперный триптих	
13.	Филомела и Одержимый ею	1925	31.03.1928, Прага, Немецкий оперный театр	Дж. Фр. Малипьеро	«dramma musicale» (опера) в трёх частях	
14.	Мерлино, органный мастер	1926–1927	01.08.1934, Итальянское радио (Рим); 28.03.1972, Палермо, театр Массимо	Дж. Фр. Малипьеро	«dramma musicale» (опера) в двух частях	
15.	<i>Венецианская мистерия:</i> I. Аквильонские орлы II. Мнимый Арлекин III. Вороны святого Марка	1928 1925 1928	II часть – 08.03.1928, Майнц, муницип. театр; целиком – 15.12.1932, Кобург, оперный театр	Дж. Фр. Малипьеро	оперный триптих: I. «dramma musicale» II. «commedia musicale» III. «dramma musicale» («мимодрама»)	
16.	Ночной турнир	1929	15.05.1931, Мюнхен, Национальный театр	Дж. Фр. Малипьеро	«семь ноктюрнов» (опера) в одном действии	

17.	<i>Триумфы любви:</i> I. Изумрудный замок II. Маскарад III. Олимпийские игры	1930–1931	II часть – 06.11.1937, Туринское радио; 02.10.1954, Бергамо, театр Доницетти	Дж. Фр. Малипьеро (II часть по комедии Дж. де Росси)	оперный триптих	неопубл., I и III чч. не исполнялись
18.	Красавица и чудовище	1930	–	Дж. Фр. Малипьеро по сказке Ш. Перро	опера	незак., неопубл., утеряна
19.	Легенда о сыне-подкидыше	1932–1933	13.01.1934, Брауншвейг, оперный театр	Л. Пиранделло	опера в трёх действиях	
20.	Юлий Цезарь	1934–1935	08.02.1936, Генуя, театр Карло Феличе	Дж. Фр. Малипьеро по трагедии У. Шекспира	опера в трёх действиях	
21.	Антоний и Клеопатра	1936–1937	04.06.1938, Флоренция, театр Комунале	Дж. Фр. Малипьеро по трагедии У. Шекспира	опера в трёх действиях	
22.	Гекуба	1939–1940	11.01.1941, Рим, театр Реале дель Опера	Дж. Фр. Малипьеро по трагедии Еврипида	опера в трёх действиях	
23.	Жизнь — это сон	1940–1941	30.06.1943, Бреслау (Вроцлав), оперный театр	Дж. Фр. Малипьеро по Кальдерону	опера в трёх действиях	
24.	Каприччио Калло	1941–1942	24.10.1942, Рим, театр Реале дель Опера	Дж. Фр. Малипьеро по пьесе Э.Т.А. Гофмана «Принцесса Брамбилла»	опера в трёх действиях	фрагменты оперы вошли в Струнный квартет № 5 (1950)

25.	Весёлая компания	1943	04.05.1950, Милан, театр Ла Скала	Дж. Фр. Малипьеро по новеллам Ф. Саккетти, М. Салернитано, М. Банделло	опера в трёх действиях	
26.	«Энеида» Вергилия I ч. — «Смерть Дидоны» II ч. — «Свадьба Лавинии»	1943–1944	21.06.1946, Итальянское радио (Рим); 06.01.1958, Венеция, театр Ла Фениче	Дж. Фр. Малипьеро по трагедии Вергилия	«героическая симфония» в двух частях	
27.	Страдиварио	1947–1948	20.06.1949, Флоренция, театр Пергола	Дж. Фр. Малипьеро	балет в одном действии	
28.	Небесные и адские миры	1948–1949	12.01.1950, Итальянское радио (Рим); 02.02.1960, Венеция, театр Ла Фениче	Дж. Фр. Малипьеро	опера в трёх действиях	
29.	Новый мир	1950–1951	16.12.1951, Рим, театр Арджентина (конц. исп.)	Дж. Фр. Малипьеро по фреске Дж. Б. Тьеполо	балет в одном действии	
30.	Блудный сын	1952	25.01.1953, Итальянское радио (Рим); 14.05.1957, Флоренция, театр Пергола	Дж. Фр. Малипьеро по текстам П. Кастеллано де Кастеллани	опера в одном действии	
31.	Донна Уррака	1953–1954	02.10.1954, Бергамо, театр Доницетти	Дж. Фр. Малипьеро по пьесе П. Мериме «Небо и ад»	опера в одном действии	
32.	Капитан Спавента	1954–1955	16.03.1963, Неаполь, театр Сан Карло	Дж. Фр. Малипьеро по комедиям Рузанте и Н. де Фатовилле	опера в одном действии	

33.	Пленённая Венера	1955	14.05.1957, Флоренция, театр Пергола	Дж. Фр. Малипьеро по новелле Э. Гонзалеса «Джангурголо»	опера в двух действиях	
34.	Представление и праздник Карнавала и Поста	1961	20.04.1962, Венеция, театр Ла Фениче	Дж. Фр. Малипьеро по флорентийскому тексту 1558 г.	«опера с танцами» в одном действии	
35.	Дон Джованни	1962	21.09.1963, Неаполь, театр Сан Карло	Дж. Фр. Малипьеро по «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Каменный гость»	опера в двух действиях	
36.	Метаморфозы Бонавентуры	1963–1965	04.09.1966, Венеция, театр Ла Фениче	Дж. Фр. Малипьеро по роману Ф.-Г. Ветцеля «Ночные бдения Бонавентуры»	опера в трёх действиях	
37.	Господин Тартюф, ханжа	1966	20.01.1970, Венеция, театр Ла Фениче	Дж. Фр. Малипьеро по комедиям Ж.-Б. Мольера и Дж. Джильи	опера в двух действиях	
38.	Кузнец	1960–1968	22.10.1969, Тревизо, театр Комунале	Дж. Фр. Малипьеро по комедии П. Аретино	опера в двух действиях	

39.	Герои Бонавентуры	1968	07.02.1969, Милан, театр Пиккола Скала	Дж. Фр. Малипьеро	опера в двух действиях	в оперу вошли сцены из «Гекубы», «Юлия Цезаря», «Антония и Клеопатры», «Весёлой компании», «Капитана Спаенты», «Блудного сына» и «Метаморфоз Бонавентуры»
40.	Один из десяти	1970	28.08.1971, Сиена, театр Деи Риннуовати	Дж. Фр. Малипьеро	опера в одном действии	
41.	Искарриот	1970	28.08.1971, Сиена, театр Деи Риннуовати	Дж. Фр. Малипьеро по драме «Горькая любовь Искарриота» (без указ. авт.)	опера в одном действии	

**Приложение II.*****Призыв к истинной комедии*<sup>137</sup>**

Дж. Фр. Малипьеро

Одна из важнейших задач современной музыкальной критики заключается в том, чтобы разобраться: что собой представляет новая культура (и представляет ли она собой хоть что-нибудь?), жизнеспособна ли она или в будущем впадёт в полное забвение? Ответ на этот вопрос, как по отношению к музыке, так и по отношению к другим видам искусства, не может быть логичным. Краска и бумага, произведённые в наши дни, обречены на химический распад, следовательно, прежде чем закончится нынешний век, тысячи томов на библиотечных полках рассыплются в пыль, подобно тому, как превращаются в прах хранящиеся в герметически закрытых гробницах тела при контакте с воздухом. Бесспорно, сегодняшние научные достижения в области химии и физики необычайно велики, но, как ни парадоксально, именно они угрожают долговечности современного творчества. Благодаря химии наша цивилизация исчезнет, а вместе с ней канут в вечность все критические статьи, на страницах которых «живут» сочинения настоящего времени.

В противовес тревожным мыслям о будущем, мы наблюдаем горячее желание вернуться к музыкальным истокам, потенциал которых неисчерпаем. Обращение к прекрасной эпохе Возрождения, завершившейся к XVII веку, открывает наилучшую перспективу для создания нового музыкального языка. Другие пути намечаются при оглядке на произведения рубежа XVIII–XIX веков.

Недавно один из моих друзей спросил: «В чём сила старинных оперы-buffa и кантаты-buffa (см., например, «Амфипарнас» Орацио Векки<sup>138</sup>)?»

---

<sup>137</sup> Перевод выполнен автором настоящей диссертации по изданию: *Malipiero G.F. A plea for true comedy // Modern music. 1929. № 6. P. 10–13.* Выражаю благодарность Екатерине Черняковой, аспирантке Кембриджского Университета, приславшей мне копию статьи.

Можем ли мы найти следы этих жанров в некоторых современных сочинениях; и возможно ли их воскрешение на современном этапе?»

Опера-buffa отражает дух эпохи, уставшей от серьёзной драмы и жаждущей здорового юмора без примесей грубости и пошлости. Опера-buffa — «продукт» XVIII столетия: её музыкальный язык исключительно гармонирует с текстами современных ей комедий. Можно ли сегодня пользоваться старыми приёмами? Может ли дух прошлого быть возрождён в XX веке? Музыкальное развитие должно быть спонтанным выражением определённой, конкретной эры. Ни один из выдающихся художников не избежал влияния времени. Несмотря на сверхкачества, И. С. Бах остаётся человеком XVIII века. Р. Вагнер, унаследовавший традиции Л. ван Бетховена, представляет эпоху Романтизма и получает признание благодаря своей индивидуальности, но его не стоит ставить в один ряд с современниками, такими, например, как И. Брамс или Р. Шуман.

Вагнер является важнейшей фигурой настоящего и будущего, потому что он продемонстрировал такое энергичное владение современным ему музыкальным языком, что выжал его подобно лимону, ничего не оставив потомкам. Дебюсси стоит в стороне, этот супер-аристократ не смог бы выступить в качестве основоположника нового направления. Монтеверди по праву считается главой нашей школы: всё, придуманное им, впоследствии широко использовалось итальянскими композиторами (даже неблизкими ему по духу). Но опера, в таком виде как она дожила до настоящего времени, уже не воспринимается как плодотворная музыкальная форма из-за подчинения певцам.

Мощным импульсом для развития оперы-buffa во Франции и Италии стало творчество комедиографов XVIII века. Лучшие либретто того времени представляют собой прекрасные комедии, способные поражать нас даже сегодня, чего нельзя сказать об их музыкальной составляющей. И это, в

---

<sup>138</sup> «Амфипарнас» – мадригальная комедия, написанная О. Векки на собственный текст в 1594 г. Сюжет «Amfiparnasso» варьирует типичные ситуации комедии дель арте, разыгрываемые традиционными итальянскими масками: Панталоне, Педролино, Капитаном, amorosi.

сущности, одна из главных оперных проблем 1750–1850-х годов. Так, блестящая комедия «Мнимый Сократ» Дж. Лоренци потеряла ценность из-за музыки Дж. Паизиелло, худшей из того, что сочинил композитор<sup>139</sup>. Джироламо Джильи, Карло Гольдони, Джамбаттиста Касти, Раньери де Кальцабиджи написали множество либретто для опер-buffa, и они, к сожалению, до нас не дошли. Но известны и другие примеры, когда недостатки слабого либретто сполна компенсировались великолепной музыкой, таковы «Служанка-госпожа» Дж. Б. Перголези, «Тайный брак» Д. Чимарозы, а также хоть и созданный в постнаполеоновское время, но относящийся к XVIII столетию «Севильский цирюльник» Дж. Россини, — этим операм суждено было оставить яркий след в истории музыки.

В настоящий момент главным врагом оперы-buffa является музыкальное пастиччо, называемое опереттой. Чтобы представить процесс реконструкции старого жанра, необходимо «разобраться» в современном искусстве. Гольдони и Гоцци восторгали Венецию, не пользуясь «*pochades*» (фр. «эскизы», «трафареты»). Их комедии не нуждались в утонченности и глубине, свойственным сочинениям Мольера, Мариво, Реньяра, Бомарше и других французских драматургов. Банальные пошлости *pochades* не позабавили бы смеявшуюся над шедеврами Гольдони и Гоцци итальянскую публику. И именно такого рода комедиям исторически близка опера-buffa.

\*

До первой половины XIX века к академическим жанрам относились симфонические, камерно-инструментальные, камерно-вокальные, ораториальные произведения, а также комическая опера и опера-seria. Неакадемическое искусство (музыка аристократических балов, фольклор) представляло собой самобытный культурный пласт со своим неповторимым

---

<sup>139</sup> «Мнимый Сократ» («Socrate Immaginario», 1775) — *commedia per musica* Джованни Паизиелло (1741–1816) на либретто Джамбаттиста [Джованни Баттиста] Лоренци (1721–1807). Известны и другие обращения к этому либретто Лоренци, например, одноименная *drama giocoso* (1776) итальянского композитора Джакомо Руста (1741–1786).

набором ценностей. Оба эти явления существовали автономно, но во второй половине XIX века ситуация изменилась, и далеко не в лучшую сторону. Банальные музыкальные новинки с быстротой молнии распространялись по всему миру. Хитами становились самые дрянные песни кабаре. Чаще всего, композитор — это человек, который ничего не знает о музыке и плохо разбирается в искусстве вообще. Странно было видеть, как незначительные, слабые сочинения трогали весь мир до слёз, теперь, по прошествии нескольких лет, они кажутся глупыми, нелепыми и устаревшими. Пожалуй, исключение составляет музыкальный гротеск Стравинского (см. «Петрушка»), драматургия которого основана на противоречии музыки и слова (или сценической ситуации), но подобные случаи весьма редки. Изобретая новое, Стравинский всё же не смог проигнорировать «Амфипарнас». Заметим, что мадригальная комедия строилась как произведение синтетическое, где музыка и пантомимное действие развиваются в разных плоскостях. Таким образом, и «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», и «Свадебка», и «Сказка о беглом солдате» оказываются принципиально близкими «Амфипарнасу».

Чтобы воскресить оперу-buffa, необходимо отказаться от оперетты. Музыка — тонкое искусство, и деморализованные пошлости тянут её в глубокую яму деградации. Давайте, наконец, положим конец путанице и перестанем неразборчиво называть всю звуковую продукцию музыкой.

«Амфипарнас» Векки является истинным шедевром, актуальным не только для своей эпохи, обладающим качествами бессмертного произведения искусства. Опера-buffa полностью заброшена в Италии. Даже «Дон Паскуале» Доницетти и «Фальстаф» Верди не добились должной популярности. Реставрация старой оперы зависит от возрождения национального комического духа. Если дух лишь спит, ренессанс будет возможен, а если дух мёртв, то оперу-buffa ничто уже не оживит.

Реально ли в наше сложное послевоенное время, когда господствует механистическое мировоззрение, возникновение в идеальном смысле *весёлой*

музыки, не вульгарной? В наши дни даже самые мрачные дыры и жуткие гробницы превратились в места развлечений, где надо смеяться любой ценой, дабы не думать, что завтра будет так же горько, как и сегодня. Но искусство — это не времяпрепровождение, это духовная пища, в то время как машина — продукт не духа, а науки.

**Приложение III.*****Мнимый Арлекин***

Музыкальная комедия в двух частях

Либретто Дж. Фр. Малипьеро (пер. М. Рудко)

Действующие лица

Донна Розаура (сопрано)

Мнимый Арлекин, слуга Дона Флориндо (тенор)

Дон Трифонио (баритон)

Дон Флориндо (тенор)

Дон Оттавио (баритон)

Дон Паулуччо (тенор)

Коломбина, горничная Донны Розауры (сопрано)

Бригелла, слуга Дона Оттавио

Портной

Подмастерье

Учитель танцев

Парикмахер

Слуги Донны Розауры

Гости (5 дам и 3 кавалера)

*мимические**персонажи***Действие происходит в Венеции XVIII века****Часть I**

(Занавес поднимается)

Венецианский зал XVIII века. В центре большое окно с выходом на балкон, справа дверь, слева две двери. Небольшой диван, кресла и стол с чернильницей и листами. Донна Розаура сидит в кресле, скучает и бесцельно смотрит перед собой.

Дон Трифонио (сидит перед Донной Розаурой, держит в руке лист бумаги и поёт по нему)

*Как летишь ты,  
мотылёчек?*

*Как паришь легко и быстро?*

*И рождён ты*

*был в полёте,*

*и порхать умеешь чисто...*

*Эта роза,*

*как невеста,*

*верит каждому и любит,*

но богатому  
лишь наследнику  
завтра утром женой будет...  
Но сожжёт ведь  
это пламя  
в серый пепел твои крылья,  
почему не  
улетишь ты,  
как стрела, в своё укрытье?

(Донне Розауре)

*Ну, как вам песня? От любви всегда пылает душа.*

Донна Розаура

*Слишком горячо!*

Дон Трифонио

*Не больше чем ваша, Донна Розаура!*

*Что нового вы сочинили?*

Донна Розаура

*Ничего.*

Дон Трифонио

*Нет, не может быть!*

Донна Розаура

*Поэзия умерла для меня.*

Дон Трифонио

*Нет, не может быть! (экзальтированно)*

*О, Поэзия! О, Поэзия!*

*Королева мира — это Поэзия!*

*Дар небес чудесный — это Поэзия!*

*О, Поэзия! О, Поэзия!*

*Ах! И ваши очи, и ваши ноги,*

*Ваши руки! Сколько...*

В дверь, которая расположена справа, входит Коломбина.

Коломбина (перебивая его)

*Синьора, портной здесь.*

Донна Розаура

*Пусть входит.*

Коломбина возвращается с портным и подмастерьем, который несёт две большие коробки. Донна Розаура жестом прощается с Доном Трифонио и уходит с портными в первую дверь слева.

Дон Трифонио

*Коломбина, что же сочинила нового Донна Розаура?*

Коломбина

*Ничего!*

Дон Трифонио

*А правда будет соревнование на радость всем кавалерам, и она руку и сердце вручит тому, кто лучше всех споёт её мадригал?*

Коломбина

*Нет, неправда!*

Дон Трифонио показывает ей несколько монет.

Коломбина

*Да, да, может это правда!*

Дон Трифонио

*Ах, Коломбина, дай мне этот мадригал.*

Коломбина

*Не знаю я, где он.*

Дон Трифонио достаёт из кармана ещё несколько монет.

Коломбина (берёт лист бумаги со стола)

*Ах, вот же он, вот же он!*

Дон Трифонио забирает лист, даёт Коломбине деньги и, радостно прыгая, выходит в дверь справа.

Входит учитель танцев. Коломбина удаляется за Донной Розаурой. Входят Донна Розаура, Коломбина и портные, после чего Коломбина с портными уходит, и начинается урок танцев. Учитель танцев показывает Донне Розауре шаги и движения, одновременно играя менуэт на маленькой скрипке.

Коломбина прерывает менуэт и подаёт письмо Донне Розауре. Бригелла, слуга Дона Оттавио, стоит в ожидании ответа в двух шагах от двери справа. Донна Розаура распечатывает письмо и читает его, затем берёт со стола лист бумаги, запечатывает его и отдаёт Коломбине. Коломбина передаёт его Бригелле, который кланяется и удаляется. Донна Розаура возобновляет урок танцев.

Входит парикмахер. Донна Розаура прощается с учителем танцев и удаляется в первую дверь слева, за ней парикмахер.

Появляется Арлекин и вручает письмо Коломбине.

Коломбина (Арлекину)

*Ну что молчишь ты, Арлекин? Меня не любишь?*

Арлекин (с жёсткими и гротесковыми жестами)

*Коломбину люблю я!*

*Коломбину люблю я,*

*Люблю я Коломбину!*

Коломбина

*Почему ты не помнишь песню, что пел для Коломбины?*

Арлекин (однообразно жестикулируя)

*Коломбину люблю я!*

*Коломбину люблю я,*

*Люблю я Коломбину!*

Коломбина

*Разве ты не помнишь песню, что пел для Коломбины?*

(поёт)

*Расставаясь ненадолго*

*С тем, кого я так люблю,*

*Лишь мучения и боли*

*Я с надеждою терплю.*

*Никакие муки Ада,*

*Коломбина, мне поверь,*

*Арлекина не пугают —*

*Арлекин весь твой теперь!*

(Арлекину)

*Продолжи, милый.*

Арлекин

*Коломбину люблю я!*

*Коломбину люблю я,*

*Люблю я Коломбину!*

Разозлившись, Коломбина выходит с письмом в первую дверь слева. Арлекин бросается к столу и ищет что-то среди бумаг. В конце концов он находит мадригал Донны Розауры, читает его и кладёт в карман.

Снова входит Коломбина и передаёт Арлекину письмо с ответом Дону Флориндо. Арлекин прощается с Коломбиной и уходит со смешными поклонами, напевая.

Арлекин

*Коломбину люблю я!  
Коломбину люблю я,  
Люблю я Коломбину!*

Раздражённая Коломбина открывает окно и выходит на балкон.  
(Занавес опускается)

## Часть II

(Занавес поднимается)

Та же сцена, но без стола. Коломбина расставляет стулья.  
Входит Арлекин.

Арлекин (плача)

*Ах!*

Коломбина

*Но что с Арлекином?*

Арлекин (плача)

*Ах!*

Коломбина

*Почему же ты плачешь?*

Арлекин (плача)

*Ах! Ах!*

*Хочу слышать пение своего господина!*

*Дорогая, где-нибудь здесь я спрячусь?*

Коломбина

*Нет, нельзя, никак!*

Арлекин (плача)

*Ах! Ах! Ах!*

*Хочу слышать пение своего господина!*

Коломбина

*Нет, нельзя, никак!*

Арлекин (поёт)

*Расставаясь ненадолго*

*С тем, кого я так люблю,*

*Лишь мучения и боли*

*Я с надеждою терплю.*

*Никакие муки Ада,*

*Коломбина, мне поверь,*

*Арлекина не пугают —*

*Арлекин весь твой теперь!*

Коломбина (вполголоса, указывая на вторую дверь слева)

*Я думаю, что здесь пение господина сможешь ты услышать.*

*Ступай, милый Арлекин.*

Оба приближаются к двери, но в этот момент входит Донна Розаура.

Донна Розаура (Коломбине)

*Ах, что он делает здесь?*

*Коломбина, ты должна лучше охранять эти двери!*

Арлекин (иронично)

*А судьба Арлекина — любить Коломбину!*

*Надо проверить кастрюли, вдруг вор я?*

*Но, знаете ли, порой дама мне позволяет служить ей и...*

(пытается поцеловать руку Донны Розауры)

Донна Розаура (убирая руку)

*Что за наглость! Прошу вас покинуть мой дом!*

Арлекин (бросаясь на колени)

*Простите! Простите! Простите!*

Дон Трифонио (входя)

*Можно? Можно?*

(замечает коленопреклонённого Арлекина)

*Что вижу я! Арлекин в ногах Донны Розауры?*

*Торжествует Поэзия!*

Арлекин, сдерживая ярость, выходит в дверь справа.

Коломбина помогает двум слугам зажигать свечи и продолжает приготовления к празднику.

Донна Розаура (Дону Трифонио)

*В мой дом приходит много неожиданных гостей. Коломбина плохо смотрит.*

Дон Трифонио

*Обещаю охранника вам, дорогая, дать.*

Донна Розаура

*Спасибо.*

Дон Трифонио

*Знаю я, вы боитесь весьма моего таланта Орфея.*

Донна Розаура

*Что, что?*

Дон Трифонио

*Послушайте, вы ведь мне не сказали про соревнование...*

Донна Розаура (преувеличивая)

*Но возраст ваш!*

Дон Трифонио

*Всё понятно, понятно. Есть одна канцона,*

*её я вам сейчас спою.*

(поёт)

*Наша юность быстротечна,*

*Постучится старость в двери,*

(Донна Розаура, не слушая его, наблюдает за работой слуг)

*И нельзя с надеждой верить*

*В то, что радость будет вечной.*

*Молодой надменно смотрит*

*Бедной старости вослед,*

*А старик навек запомнит*

*Счастье прожитых им лет.*

*Другой истины и нет:*

*Наша юность быстротечна.*

Донна Розаура (Дону Трифонио)

*О, воскресший Орфей! Оставайтесь, если хотите.  
До скорой встречи.*

Донна Розаура выходит в первую дверь слева. Дон Трифонио выходит в дверь справа.

(голос удаляющегося Дона Трифонио)

*Наша юность быстротечна,  
Постучится старость в двери.*

Появляется Коломбина, идя на цыпочках, она ведёт Арлекина ко второй двери слева. Арлекин скрывается за дверью, а Коломбина запирает её на ключ.

Часы бьют девять раз.

Входят гости: пять дам и три кавалера — претенденты на руку Донны Розауры.

Дон Флориндо (Коломбине, напыщенно)

*Где Донна Розаура? Скажи, пришёл Дон Флориндо.*

Дон Оттавио (сделав шаг вперёд)

*И Дон Оттавио.*

Дон Трифонио

*И Дон Трифонио.*

Дон Паулуччо (робко)

*И...и...и Дон Па...Паулуччо.*

Входит Донна Розаура и садится в одно из кресел. Дамы и кавалеры приветствуют её и тоже садятся. Кандидаты вздыхают.

Дон Оттавио (вздыхая)

*Ах!*

Дон Флориндо (вздыхая)

*Ах!*

Дон Трифонио (вздыхая)

*Ах!*

Дон Паулуччо (вздыхая)

*Ах!*

Донна Розаура (перебирая пачку листов)

*Дон Алессандро, Дон Ансельмо, Дон Клаудио, Дон Фабио, Дон Филиберто, Дон Флавио, Дон Джасинто, Дон Джанино, Дон Джокондо, Дон Педро участвовать не будут.*

Дон Трифонио

*Даже лучше!*

Донна Розаура

*Дон Флориндо.*

Дон Флориндо

*На месте.*

Донна Розаура

*Дон Трифонио.*

Дон Трифонио

*На месте.*

Донна Розаура

*Дон Оттавио.*

Дон Оттавио

*На месте.*

Донна Розаура

*Дон Паулуччо.*

Дон Паулуччо

*На месте.*

Донна Розаура

*Мы начинаем! Дон Флориндо, вы первый.*

Дон Флориндо поднимается с места и поёт Мадригал Донны Розауры с характерной для него напыщенностью.

Дон Флориндо (постоянно преувеличивая)

*Слёзы прекрасной дамы,  
Драгоценные дары Востока,  
Обжигают раны:  
Чувство сомнения, ты так жестоко!  
Даже кристаллов чище эти слёзы,  
Кружит голову запах сладостней розы.*

*Слёзы любви так сладки!  
Бесценной влагой наполнены вазы...  
Разгадать загадки  
Не могу: словно реки горя и скорби,  
Течёте вдоль печальных берегов, вы  
С сердца любви способны снять оковы.*

*Милые слёзы счастья  
Тёплым дождём польют сладкий плод надежды,  
Отгородят ненастья,  
Согреют нежным светом семя правды,  
Оно взойдёт потом, но нужно время —  
Ведь лишь недавно посажено семя.*

*Милые слёзы чести,  
Словно бальзам чудесный, текут по ранам,  
Исцеляя мне сердце  
И душу воскрешая.  
О, излечился я от ласк прелестных:  
Слёзы, будто цветы империй небесных.*

Донна Розаура (без эмоций)

*Дон Оттавио, прошу вас.*

Дон Оттавио (поёт мадригал в «поучительной» манере, что очень контрастирует с интерпретацией Дона Флориндо)

*Слёзы прекрасной дамы [...]*

Донна Розаура

*Дон Флориндо, приторно! В академичной манере. Дон Оттавио — не лучше, к тому же слишком чёрство. Видно, что не любят меня. Дон Паулуччо, теперь вы.*

Дон Паулуччо (заикаясь, повторяя и ускоряя слова)

*Слёзы пре... слёзы пре... слёзы пре... слёзы прекрасной дамы,  
Драгоценные дары Восто...о...о...Востока [...]  
[...]*

*Милые, милые, милые, милые слёзы чести,  
Словно бальзам чудесный, текут по ранам,  
Исцеляя мне сердце  
И душу воскрешая.*

*О, излечился я от ласк прелестных*

Дон Трифонио (перебивает его и кричит)

*Хватит! Хватит! Довольно!*

Дон Паулуччо

*Слёзы, будто цветы*

Дон Трифонио

*Хватит! Довольно!*

Дон Паулуччо

*Империй небесных.*

Дон Паулуччо всё же допевает до конца. Дон Трифонио поднимается с места и без приглашения Донны Розауры начинает петь Мадригал, мелодию для которого он взял из своей «Канцоны о бабочке».

Дон Трифонио

*Слёзы прекрасной дамы,  
Драгоценные дары Востока,  
Обжигают раны:  
Чувство сомнения, ты так жестоко!  
Даже кристаллов чище эти слёзы,  
Кружит голову запах сладостней розы.*

*Слёзы любви так сладки!  
Бесценной влагой наполне...*

Донна Розаура (перебивая его)

*Но как вам не стыдно канцону про бабочку петь!  
Вы сами мотылёк, но без крыльев!  
Как жаль, но никто не...*

Внезапно слышится голос мнимого Арлекина из его убежища, он поёт Мадригал Донны Розауры.

Голос Арлекина

*Слёзы прекрасной дамы  
[...]*

Во время звучания Мадригала Донна Розаура не может сдержать своего воодушевления и энтузиазма.

Арлекин

*Слёзы любви так сладки  
[...]*

В конце Мадригала Донна Розаура встаёт. Остальные находятся в состоянии восхищения и ожидания.

Донна Розаура (возбуждённо)

*Вот тот, кто меня любит! Он будет моим мужем!*  
(указывая слугам на вторую дверь слева)  
*Дверь поскорей откройте!*

Коломбина собирается открыть дверь, но в этот момент ей навстречу сам выходит Арлекин, которого она начинает ругать.

Коломбина

*Ах, Арлекин, ты изменник! Ты предатель!*

Дон Флориндо (кричит на Арлекина)

*Что вижу? Убирайся на кухню к Коломбине!*

Донна Розаура

*В моём доме командую я, Дон Флориндо! Под этой маской Арлекина победитель влюблённый. Его песня не лжёт, я знаю.*

Дон Трифонио (вскакивая)

*Это трюк! Час назад я видел Арлекина у Донны Розауры в ногах!*

Арлекин снимает маску. Общее изумление.

Донна Розаура

*Ах, это вы, Дон Ипполито?*

Мнимый Арлекин (становясь на колени)

*Меня отвергли, незаметным хотел я быть рядом. И сегодня я спел вам песню любви под маской, моя песнь любви вас убедила.*

Донна Розаура (берёт его за руку и помогает подняться)

*О, дайте мне руку. Тот, кто не хочет быть на нашей свадьбе, тот пусть уйдёт!  
Да! Мы здесь никого не держим.*

Дон Трифонио встаёт и стремительно выходит.

Под звуки невидимого оркестра Дон Ипполито и Донна Розаура танцуют менуэт. Все гости танцуют парами и улыбаются (с большим или меньшим желанием).

(Занавес опускается)

## Приложение IV.

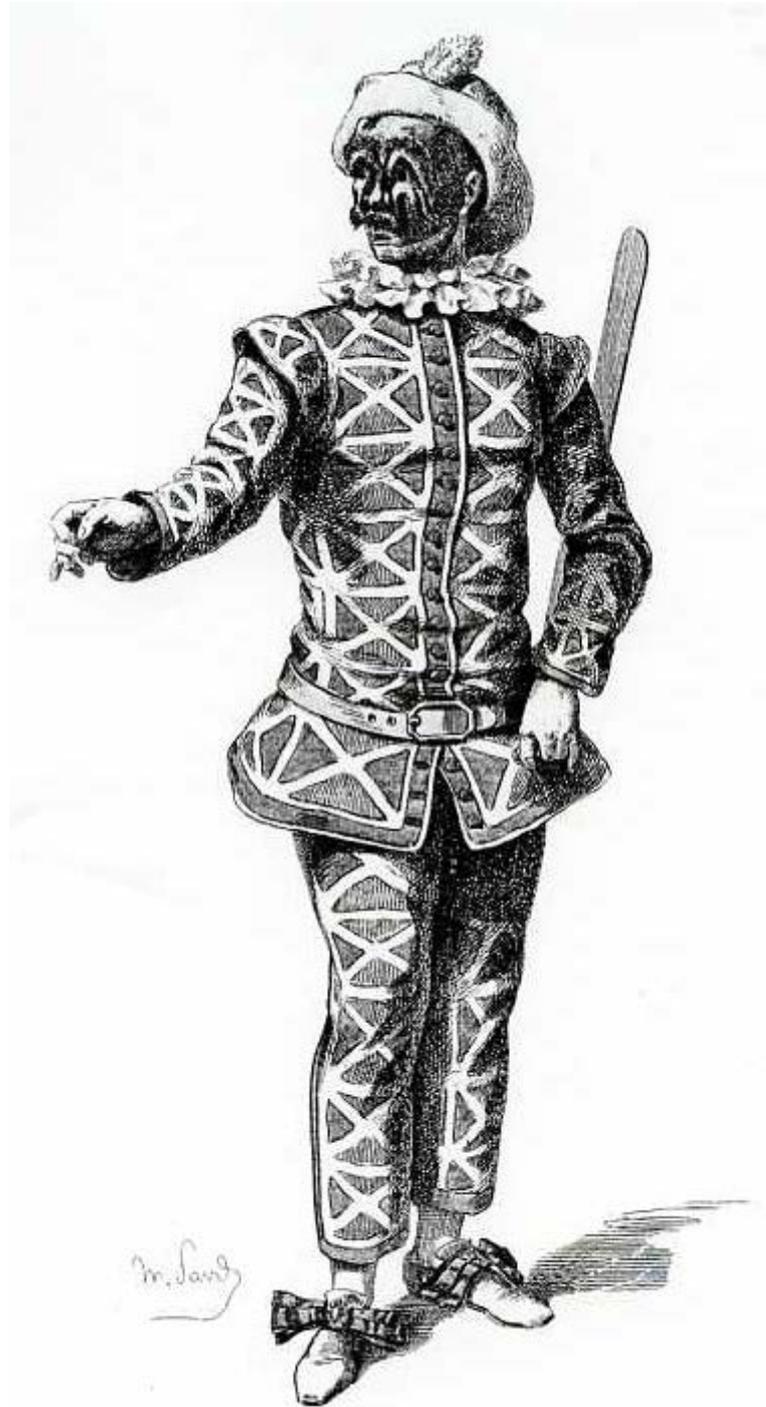
### *Персонажи итальянской народной комедии: избранная иконография<sup>140</sup>*

---

<sup>140</sup> Для настоящего Приложения было отобрано 14 из 40 иллюстраций, представленных в монографии Дж. Фр. Малипьеро «Maschere della commedia dell'arte». Автор портретов персонажей итальянской народной комедии — Морис Санд (1823–1889) — французский художник, писатель, сын Жорж Санд. В 1860 г. в Париже М. Санд издал двухтомник «Masques et bouffons (comédie italienne)», рисунки из которого, спустя почти столетие, Малипьеро включил в свою книгу.



*Бригелла*



*Арлекин*



*Доктор*



*Капитан Спавента*



*Панталоне*



***Тарталья***



*Пульчинелла*



*Коломбина*



*Amoroso (Дон Оттавио)*



*Atorosa (Донна Изабелла)*



*Пьеро*



*Пенне-Нанна*



***Балерина***



*Кантатриче*