

Maria RUDKO Russian contacts of G. F. Malipiero

Мария РУДКО Русские контакты Дж. Ф. Малипьеро

Начало XX века в истории Европы стало периодом активного культурного диалога с Россией. Грандиозный успех дягилевских сезонов разбудил на Западе массовый интерес к русскому искусству, которое воспринималось в это время как причудливая экзотика, прекрасная и притягательная. Как никогда ранее, Россия восхищала, вдохновляла и привлекала — теперь не только *оттуда*, но и *туда* представители культурной элиты охотно ехали с концертными турами, выставками, театральными гастрольями, а также работать и даже учиться.

Итальянский композитор Джан Франческо Малипьеро (1882–1973) ни разу не был в России, в отличие от своих ближайших друзей-коллег А. Казеллы и О. Респиги¹. Однако связь с русской традицией в творчестве Малипьеро вполне уловима. Большое влияние на формирование его взглядов и индивидуального авторского стиля оказал И. Стравинский. Итальянского и русского композиторов связывала многолетняя дружба: некоторое время они состояли в переписке и неоднократно встречались². Выдержки из их корреспонденции, а также воспоминания и статьи вошли в книгу Малипьеро «Игорь Стравинский» (1945) [7].

This article aims to investigate the subject of G. F. Malipiero's creative connections with his contemporary Russian musicians. The author pays attention to the issues of performance of music by the Italian composer in Russia and reveals the creation history of his opera, based on Pushkin's plot.

Keywords: G. F. Malipiero, Russia, I. F. Stravinsky, B. V. Asafyev, the Leningrad Philharmonia, A. S. Pushkin, *Kamenny gost* (*The Stone Guest*).

В статье затрагивается тема творческих связей Дж. Ф. Малипьеро с русскими музыкантами-современниками. Автор уделяет внимание вопросам исполнения произведений итальянского композитора в России, а также раскрывает историю возникновения его оперы на пушкинский сюжет.

Ключевые слова: Дж. Ф. Малипьеро, Россия, И. Ф. Стравинский, Б. В. Асафьев, Ленинградская филармония, А. С. Пушкин, «Каменный гость».

Венецианский мастер высоко ценил творчество своего коллеги, особенно произведения его «русского периода»: премьеры «Весны священной» в 1913 году, по словам самого Малипьеро, «пробудила его от долгой и опасной летаргии» [8, с. 19]. В работах итальянского композитора отчетливо читается связь с театральными сочинениями Стравинского, например, в операх «Смерть масок» (1922) и «Мнимый Арлекин» (1925) обнаруживаются не только образно-драматургические, но и музыкально-стилевые параллели с «Петрушкой» (1911). Вслед за Стравинским Малипьеро активно начинает использовать такие элементы композиционной техники, как «попевочный тематизм и вариантыные способы его развития, метод ритмической организации ткани, интерпретируя их однако очень индивидуально» [1, с. 229].

Говоря о русских контактах Малипьеро, нельзя обойти стороной сюжет его взаимоотношений с Б. В. Асафьевым. Известно, что в 1920-х годах итальянский и русский музыканты состояли в творческой переписке. Приведу текст сохранившегося письма от 24 ноября 1928 года³, в котором итальянский композитор в уважительно-доброжелательной манере расспрашивает Асафьева, занимавшегося на тот момент пост художественного руково-

¹ Альфредо Казелла приезжал в Россию с гастрольями четыре раза: в 1907, 1909, 1926 и 1935 годах; общался с видными деятелями русской культуры — Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым, А. К. Лядовым, М. А. Балакиревым, А. И. Зилоти, С. А. Кусевицким, Л. Н. Толстым, С. П. Дягилевым и др.

Отторино Респиги провел в России два года (1900–1902), работал скрипачом в оркестре итальянской оперы в Петербурге и Москве. Российское театральное-концертное окружение сыграло немалую роль в формировании художественных вкусов молодого композитора, но, безусловно, «самым значительным событием стали пять месяцев занятий с Н. А. Римским-Корсаковым в 1901 г. Об этих занятиях Респиги позднее писал: „...их было немного, но они имели для меня огромное значение“» [3, с. 19–20].

² В «Диалогах» Стравинского приведена история посещения им в конце 1950-х годов Малипьеро в Азоло. «У самого Малипьеро дом весьма необычного вида, во многом напоминающий стиль домов из романов Д'Аннунцио; это красивое венецианского стиля строение на склоне холма. Когдаходишь в дверь под латинским изречением, погружаешься в ночную тьму. Темнота соблюдается ради пары сов, которые сидят в занавешенных клетках в темных углах и ухают на двух нотах *mi*² — *re*² [в оригинале запись на нотоносце] в тон роялю Малипьеро, когда он берет эти ноты. В саду видны доказательства его любви к другим пернатым божьим созданиям: на местах захоронения цыплят поставлены знаки; бедные цыплята Малипьеро умирали от старости» [5, с. 135].

³ ЦГАЛИ (СПб.). Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 623.

дителя Ленинградской филармонии, о готовящейся российской премьеры «Орфея» Монтеверди в редакции Малипьеро⁴ [цит. по: 4, с. 140–141]:

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.

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 дирижер Мариинского театра В. Дранишников, солисты Мариинского театра С. Преображенская (меццо-сопрано), И. Витлин (контральто), Б. Фрейтков (бас) и другие.

Увы, первое российское обращение к «Орфею» Монтеверди было неудачным. Асафьев в своей статье, появившейся после премьеры в декабрьском номере журнала «Жизнь 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» [2, с. 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 второй половины 1920-х годов сочинения итальянского композитора (преимущественно симфонические) стали время от времени появляться в программах филармонических концертов Ленинграда: Симфония № 1 «В четырех темпах, подобно четырем временам года» (2 марта 1935 года, ди-

рижер. А. Казелла), Диалог № 1 «С Мануэлем де Фальей» и «Чимарозиана» (21 и 22 февраля 1964 года, дирижер П. Ардженто), Симфония № 6 (18 и 19 марта 1976 года, дирижер П. Ардженто), «Вивальдиана» (18 июня 1977 года, дирижер Ю. Темирканов) и другие⁵.

Парадоксальный факт: в наследии Малипьеро есть произведение, никогда не исполнявшееся в России, но связанное с русской культурой напрямую. Речь идет об опере «Дон Джованни» (*Don Giovanni*) (1962), написанной по «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Каменный гость».

Итальянские премьеры «Дона Джованни» Малипьеро оказались очень неравнозначными. Первую постановку, осуществленную 21 сентября 1963 года в Неаполе, музыкальная общественность практически проигнорировала. Зато год 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»: лишь тогда о существовании итальянского сочинения на пушкинский сюжет узнали в СССР.

В конце 1960-х годов члены Пушкинской комиссии Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР обратились к Малипьеро с просьбой откомментировать появление его «Дона Джованни». Как удалось выяснить, композитор незамедлительно откликнулся и прислал клавишную партитуру оперы⁶, а также выдержки из европейских периодических изданий о ее венецианской премьере. Уникальные материалы, полученные тогда российскими учеными от Малипьеро, были обнаружены мной в ноябре 2007 года в Пушкинском кабинете ИРЛИ РАН⁷. Скорее всего, в посылке, пришедшей в Ленинград из Италии, находилось и письмо Малипьеро, но найти его пока не удалось: папка с теми материалами не была зарегистрирована по факту прибытия и как единица хранения в фонде библиотеки Пушкинского дома не числится.

К сожалению, в России (даже после того, как итальянский композитор предоставил клавишную партитуру «Дона Джованни» и справочную информацию о нем) событие, связанное с появлением зарубежной оперы на сюжет пушкинской «маленькой трагедии», не имело значительного резо-

⁴ С 1926 по 1942 год под редакцией Малипьеро вышло в свет полное собрание сочинений К. Монтеверди в 16 томах.

⁵ Благодарю за предоставленную информацию заведующую сектором каталогов Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории Ирину Юрьевну Сидоренко.

⁶ *Malipiero G. F. Don Giovanni. Milano: Ricordi, 1964.*

⁷ Благодарю за содействие заведующую Пушкинским кабинетом ИРЛИ РАН Любовь Анатольевну Тимофееву.

нанса. Единственным откликом на него стала статья А. М. Ступеля, изданная во «Временнике Пушкинской комиссии» за 1969 год [6]. Публикация осталась почти незамеченной музыковедами — вероятно, потому, что возникла в литературоведческой среде и была адресована узкому кругу специалистов-пушкинистов.

Между тем «Дон Джованни» Малипьеро представляет собой 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» [6, с. 107]. Эта оценка требует коррективов как в первой своей части, так и во второй. Во-первых, еще в 1941 году в России появилась опера «Каменный гость» Ю. Бирюкова⁸. Во-вторых, к сюжетам Пушкина зарубежные композиторы обращались и до Малипьеро: это неосуществленный оперный проект И. Пизцетти «Мазепа» на сюжет «Полтавы», а также оперы «Цыганы» Р. Леонавалло (1912, по одноименной пушкинской поэме) и «Почтмейстер Вырин» Ф. Ройтера (1947, по повести «Станционный смотритель»).

Любопытна история возникновения замысла «Дона Джованни» Малипьеро. Еще в 1926 году композитор приобрел 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. Виардо⁹.

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» [6, с. 109]¹⁰. Работая над своей версией «маленькой трагедии», Малипьеро не подозревал о существовании оперы Даргомыжского, но, по его собственному утверждению, «даже если бы знал ее, все равно написал бы музыку на этот сюжет, настолько он ему нравился» [6, с. 109].

Вместе с тем появление оперы «Дон Джованни» в наследии итальянского композитора выглядит неожиданным (даже в рамках его творчества, поражающего широким разнообразием тем и сюжетов). Что заставило Малипьеро обратить свой взор на Восток?

Начиная с XVIII века итальянские оперы о севильском обольстителе базировались лишь на *романских*



Дж. Ф. Малипьеро. 1960-е годы

литературных образцах мифа: таковы оперы В. Ригини (1776, либретто Н. Порты), В. Фабрицци (1787, либретто Дж. Б. Лоренци), Дж. Альбертини (1787, либретто Дж. Бертати), Фр. Гарди (1787, либретто Дж. Бертати), Дж. Гаццаниги (1787, либретто Дж. Бертати), а также примыкающая к итальянской оперной традиции драма *giocosо* Моцарта «Наказанный распутник, или Дон Жуан» (1787, либретто Л. да Понте). Новый виток развития мифа о Дон Жуане на итальянской почве пришелся на оперную музыку XX столетия — «Тень Дона Джованни» Ф. Альфано (1913, 2-я редакция 1941, либретто Э. Москино), «Дон Джованни» Ф. Латтуады (1929, либретто А. Россато). Дж. Ф. Малипьеро был единственным из композиторов Италии, кто при выборе литературного источника для своей оперы обратился к произведению русского поэта.

В свое время Пушкин «маленькой трагедией» «Каменный гость» (1830) вдохнул новую жизнь в миф о Дон Жуане, «прорубив» для него «окно» в Россию: после него А. К. Толстой, К. Бальмонт, Н. Гумилев, М. Цветаева и другие поэты начинают экспериментировать с образом легендарного героя.

В «маленькой трагедии» Пушкина отчетливо читается связь с *романской* традицией в трактовке мифа. Можно с уверенностью утверждать, что в истории развития легенды о Дон Жуане «Каменный гость» Пушкина продолжает ветвь, идущую вслед за «итальянизированной

⁸ В связи с этим можно упомянуть и балет Б. В. Асафьева «Каменный гость» (1945).


⁹ 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 (Канада) за консультативную помощь в данном вопросе.

¹⁰ Источник цитаты неясен, возможно, это и есть письмо Малипьеро, отправленное в Ленинград в 1960-е годы. В архиве Александра Моисеевича Ступеля (1898–1985) письма нет. По предположению И. Г. Райскина, оно может находиться в закрытых фондах (спецхран) РНБ — именно там в советское время оседала большая часть иностранной корреспонденции подобного рода.

ным» Моцартом. Даже эпиграф к произведению Пушкина не случаен: «Leporello: *O statua genitilissima Del gran' Commendatore!.. ...Ah, Padrone!* (Don Giovanni)». Намеренно цитируя в начале своего «Дон Жуана» фрагмент либретто Л. да Понте к моцартовской *dramma giocoso*, поэт едва уловимой линией соединяет две «маленькие трагедии» 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).

Разрабатывая либретто своей оперы, автор «Дона Джованни» старался не слишком отклоняться от пушкинского оригинала: он оставил в неприкосновенности количество персонажей, сюжет и общую композицию, подразумевающую деление одноактной пьесы на четыре сцены. Опираясь на прозаический перевод Тургенева — Виардо, Малипьеро создает идеальную «оперу в прозе», основной текст которой оттеняется лишь краткими стихотворными вкраплениями — тремя песнями Лауры во 2-й сцене¹¹.

Характерными чертами симфонизированной музыкальной драмы «Дон Джованни» являются сквозное действие, тяготение к камерности, афористичность высказывания, стремительность общего темпоритма, драматически выразительная, «психологическая» оркестровка. Говоря о гармоническом языке, нельзя не отметить типичные для позднего стиля Малипьеро приемы, связанные с нарастающей хроматизацией и расшатыванием основ тональности, вплоть до приближения к атонализму и додекафонии. В «Доне Джованни» композитор пользуется элементами серийной техники как в работе с единственным лейтмотивом — *лейтмотивом возмездия* , так и в свободном процессе мелодического развития, когда возникают подобию полных додекафон-

ных и усеченных рядов и в горизонтальном движении, и в вертикальных соединениях.

Применительно к стилистике оперы Малипьеро на пушкинский сюжет вряд ли приходится рассуждать о русизмах: «Дон Джованни» — чисто европейский «продукт». Основой вокальных партий здесь является речитатив, построенный на свободном соединении различных типов вокального интонирования (от лаконичных декламационных реплик до небольших ариозных фрагментов). За исключением песен Лауры, Малипьеро практически полностью отклоняет традиционные для номерной структуры оперные формы (сольные, ансамблевые и хоровые), формируя композицию преимущественно из диалогов, в которых и раскрываются характеры персонажей. Традиционно для себя, композитор трактует образы обобщенно, подчеркивая в каждом из них некую доминирующую черту. При этом наблюдаются необычные нюансы: Малипьеро намеренно акцентирует не столько достоинства персонажей, сколько их теневые стороны, например, греховные помыслы Донны Анны, ее податливость запретному искушению или циничность и даже аморальность поведения Лауры.

Самой сложной и многомерной в сочинении Малипьеро оказывается фигура главного героя. Композитор подчеркивает его протестичную сущность, склонность к искусным внешним и внутренним перевоплощениям. Как следствие, его музыкальная характеристика чрезвычайно подвижна: так, в одеянии священнослужителя Дон Джованни начинает «говорить языком» Монаха, ассимилируя отрешенные интонации грегорианской монодии; а в сцене с Донной Анной превращается в пылкого *Amoroso* — в его вокальную партию проникают взволнованные фразы широкого дыхания.

Главный персонаж оперы Малипьеро не лишен «генов» моцартовского Дон Жуана, он несет груз романтической рефлексии Дон Жуана Р. Штрауса — Н. Ленау; в то же время этот образ пропущен через трагическое мировоззрение композитора — свидетеля современных социальных и духовных трагедий. Именно так Малипьеро прочел «Каменного гостя» Пушкина во второй половине XX века.

Литература

1. Андрияш Е. Стравинский глазами Казеллы // Русско-итальянские музыкальные связи / Ред.-сост. А. К. Кенигсберг. СПб.: СПбГК, 2004. С. 227–245.
2. Асафьев Б. «Орфей» Монтеверди (Ленинградская филармония) // Жизнь искусства. 1928. № 52. С. 12–14.
3. Богоявленский С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века: Очерки. Л.: Музыка, 1986. 142 с.
4. Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
5. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Посл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 415 с.
6. Ступель А. М. «Каменный гость» в трактовке итальянского композитора // Временник Пушкинской комиссии. 1969. Л.: Наука, 1971. С. 107–113.
7. Malipiero G. F. Strawinsky. Venice: Cavallino, 1945. 88 p.
8. Waterhouse J. C. G. Gian Francesco Malipiero. The Life, Times and Music of a Wayward Genius. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1999. 420 p.

¹¹ В качестве песен Лауры Малипьеро использовал тексты тосканских средневековых поэм Г. Гвиницелли (ок. 1240—ок. 1276) и Салимбене (1221–1287) в позднейшей обработке Дж. Кречимбени (1663–1728).