

На правах рукописи

РУДКО Мария Владимировна

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

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2019

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки
Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова»

Научный
руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент
БРАГИНСКАЯ Наталия Александровна
проректор по научной работе, заведующая
кафедрой истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО
«Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова»

Официальные

доктор искусствоведения, профессор
КИРИЛЛИНА Лариса Валентиновна
профессор кафедры истории зарубежной музыки
ФГБОУ ВО «Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского»

оппоненты:

кандидат искусствоведения, профессор
ШИТИКОВА Раиса Григорьевна, заведующая
кафедрой музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет имени А.И. Герцена»

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория имени А.К. Глазунова»**

Защита состоится 22 апреля 2019 года в 15 часов 15 минут на заседании Совета
по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 210.018.01 при ФГБОУ
ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А.
Римского-Корсакова» по адресу: 190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской
государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте
<http://www.conservatory.ru>

Автореферат разослан « _____ » _____ 2019 года.

Ученый секретарь
Совета по защите докторских
и кандидатских диссертаций Д 210.018.01
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный работник культуры России

_____ Зайцева Татьяна Андреевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Среди итальянских музыкантов «поколения 1880-х» Дж. Фр. Малипьеро (1882–1973) аттестуется исследователями как самый оригинальный и изобретательный автор. Не случайно Л. Даллапиккола назвал его «ярчайшей фигурой в музыкальной жизни Италии после смерти Верди»¹. Круг интересов композитора-интеллектуала, одаренного педагога, музыковеда-исследователя, драматурга и живописца, был чрезвычайно широк.

В гигантском наследии Малипьеро наиболее плодотворной сферой творчества оказалась опера. Именно в этой области, включающей более тридцати опусов, наиболее полно и ярко раскрылся артистизм многогранной художественной личности 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.

Закономерно, что в период формирования эстетических взглядов Малипьеро в начале XX века в европейской профессиональной культуре актуализируется *тема масок*, переживает новый расцвет эстетика итальянской комедии дель арте (*commedia dell'arte*) и опера-buffa. Одним из самобытных проявлений ренессанса итальянского народного театра стало оперное наследие Малипьеро. Композитор и либреттист в одном лице, истинный венецианец, он создал уникальный *музыкально-поэтический театр*, во многом отталкиваясь от причудливых образов-масок, характерных для знаменитой национальной традиции.

Несмотря на значимость вклада Малипьеро в историю европейской культуры XX века, его творчество остаётся малоисследованной областью отечественного музыкознания. Этим обуславливается **актуальность** настоящей диссертации.

Степень научной разработанности темы. Среди российских музыковедов первооткрывателем в изучении Малипьеро и «новых итальянцев» стал в 1924 году Б. В. Асафьев (*Глебов И.* Новая музыка. Вып. 2). Тогда же фортепианные сочинения композитора отметил М. С. Друскин в своей работе «Новая фортепианная музыка». Через три десятилетия научное освоение современной музыкальной культуры Италии было продолжено С. Н. Богоявленским: его базовое исследование «Итальянская музыка первой половины XX века» (1986), написанное еще в 1950-х годах, включает главу о Малипьеро. С. Н. Богоявленский первым почувствовал многомерность

¹ Цит. по: *Waterhouse J. C. G. Gian Francesco Malipiero. The Life, Times and Music of a Wayward Genius.* Overseas Publishers Association, 1999. P. XVIII.

художественной натуры композитора, смысловую амбивалентность его сценических произведений: «...он как бы создаёт образы прекрасных масок (курсив мой. — М. Р.), за которыми скрывается лишь тлен, разрушение или жуткий оскал смерти, побеждающей жизнь»².

В дальнейшем отечественная литература о Малипьеро пополнялась, с одной стороны, краткими справочно-энциклопедическими статьями (М. М. Яковлев, Л. О. Акопян, А. В. Денисов), с другой стороны, с середины 1990-х годов начался новый виток в развитии российского малипьероведения, ознаменованный появлением работ Л. В. Кириллиной — книги «Итальянская опера первой половины XX века» (1996) и статей «Музыкально-поэтический театр Джан Франческо Малипьеро» (2004), в которых прослеживается эволюция театрального творчества композитора с выделением в его театральной поэтике понятия *маски* в качестве одного из ключевых³.

В зарубежном музыкознании ещё при жизни Малипьеро о его творчестве писали Г. Гатти, А. Прюньер, М. Лаброка и др. В наши дни фундаментальный труд «Джан Франческо Малипьеро. Жизнь, время и музыка непредсказуемого гения» создан Дж. Уотерхаусом (*Waterhouse J. C. G. Gian Francesco Malipiero. The Life, Times and Music of a Wayward Genius*, 1999). Вопросы оперного творчества композитора освещаются в статье А. Джентилуччи «Музыкальный театр Малипьеро» (1969) и в трехтомном издании Р. Дзанетти «Итальянская музыка XX века» (1985), где оперные опусы Малипьеро встроены в контекст итальянской музыки XX века — от веризма до послевоенного авангарда.

Тема масок в рамках малипьеровского творчества по касательной затрагивается лишь в монографии В. Бернардони «Маска и сказка в итальянской опере начала XX века»⁴, на примере оперы Малипьеро «Легенда о сыне-подкидыше», с акцентированием ее условной связи с образами комедии дель арте, в отличие от «Турандот» Бузони, «Турандот» Пуччини, «Женщины-змеи» Казеллы.

С проблематикой данной диссертации перекликаются литературные труды и самого Малипьеро: публицистическая статья «Призыв к истинной комедии» (1929), а также монография «Маски комедии дель арте» (1969). Недаром композитор высказывает примечательную мысль: «Маска родилась вместе с человеком, с его способностью думать»⁵. Однако проблема влияния эстетики комедии дель арте на музыкально-сценическое наследие Малипьеро не получила должного теоретического осмысления ни в отечественной, ни в зарубежной литературе.

² Богоявленский С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века: Очерки. Л.: Музыка, 1986. С. 44.

³ Деятельности Малипьеро-редактора посвящена одна из недавних статей Л. В. Кириллиной: Кириллина Л. К истории первого исполнения «Орфея» Монтеверди в России // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 4. С. 8–51.

⁴ Bernardoni V. La maschera e la favola nell'opera italiana del primo novecento. Venezia: Edizioni fondazione Levi, 1986. — 175 p.

⁵ Malipiero G. F. Maschere della commedia dell'arte. Bologna: Capitolo (Reggiani), 1969. P. 9.

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. Масканыи, «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 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, С. Н. Богоявленского, Л. Г. Данько, Л. В. Кириллиной,

Е. А Ручьевской, П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, А. К. Кенигсберг, Т. С. Крунтяевой, М. Л. Мугинштейна 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, N. Pirotta), а также театроведческих трудов о комедии дель арте — классических (К. М. Миклашевский, А. К. Дживелегов) и современных (М. М. Молодцова, М. К. Пезенти, М. Феррацци)⁶.

Изучение сложного художественного мира произведений Малипьеро обусловило включение в исследовательский аппарат специальной терминологии из области театроведения; речь идет о понятиях *маскотворчество* (М. М. Молодцова)⁷ и *новая маска* (Р. К. Шуттинг)⁸. 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 / условные* (с завуалированными чертами исходных типов), *сверхмаски* (устойчивые в творчестве композитора образы-топосы философского значения); данный термин вводится по аналогии с понятием «сверхмарионетки» Г. Крэга⁹.

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.

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

⁶ В театроведческой литературе на синонимичной основе широко применяются и другие названия комедии дель арте: комедия масок, комедия с масками, импровизированная комедия, незаученная комедия, комедия дзанни.

⁷ См.: Молодцова М. М. Комедия дель арте. История и современная судьба. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 6.

⁸ См.: 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.

⁹ Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988. С. 227.

• 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 «27» декабря 2018 года (протокол № 4).

Структура работы. Диссертация содержит три главы, обрамлённые введением и заключением. Список литературы насчитывает 175 наименований (в том числе, свыше 50 статей и монографий на иностранных 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»). Объем основного текста — 208 страниц; общий объем работы 243 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертации, выявляется степень ее научной разработанности, определяются цели, задачи и методология исследования.

В **первой главе** — «**Становление оперной эстетики Малипьеро в контексте итальянского искусства первых десятилетий XX века**» — рассматриваются культурно-исторические предпосылки, обусловившие появление и развитие темы масок в наследии Малипьеро: детально обсуждается музыкально-театральный фон, проецирующийся как на важнейший этап эволюции композитора (экспериментальный, 1919–1929), так и на всё его наследие в целом.

В **первом разделе** дается обзор двух ведущих авангардных направлений, связанных с деятельностью в итальянской музыкальной культуре начала XX века, с одной стороны, футуристов, с другой — композиторов «поколения 1880-х». Первые во главе с Ф. Б. Прателлой и Л. Руссоло в «Манифесте музыкантов-футуристов» (1912) выдвинули десять реформаторских тезисов, частично созвучных открытиям А. Шёнберга, И. Стравинского, П. Хиндемита, французской группы «Шести».

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, Ф. Альфано), ориентировавшиеся на «далёкое, здоровое прошлое»¹⁰. Лидирующая позиция в «открывании» прошлого принадлежит Малипьеро, под его редакцией с 1919 по 1972 годы было

¹⁰ *Santi P. Passato prossimo e remoto nel rinnovamento italiano del Novecento // Suti Musicali. 1972. № 1. P. 163.*

опубликовано более ста томов старинной музыки, в том числе собрания сочинений К. Монтеверди и А. Вивальди.

Композиторы «поколения 1880-х» ратовали за возрождение традиций золотого века итальянского инструментализма и идеальных с их точки зрения моделей национального музыкального театра: *dramma per musica* Монтеверди, а также оперы-буффа в сочетании с *комедией дель арте*. К народной комедии в своём творчестве обращались Респиги (балет-пастиччо «Венецианское скерцо, или Хитрости Коломбины», 1920) и Казелла (хореографическая комедия «Чаша», 1924; опера «Женщина-змея», 1931). Но наиболее яркое воплощение тема масок комедии дель арте получила в оперном творчестве Малипьеро.

Второй раздел главы посвящён фазам и формам возрождения итальянской комедии дель арте, затронувшего на рубеже XIX–XX веков все виды европейского искусства.

Ренессанс итальянской комедии масок начался во французской культуре — с 1870-х годов. Типажи комедии с масками наиболее ярко воплотились в поэзии П. Верлена, живописи П. Сезанна; вслед за ним уже в XX веке эту тему блистательно развил П. Пикассо. Во французской музыке образы итальянских масок нашли отражение в творчестве К. Дебюсси («Галантные празднества», 1904; «Ящик с игрушками», 1913). Другим важным ареалом, интенсивно культивировавшим в означенное время «дельартовскую» поэтику, стала Россия, ее изобразительное искусство («мирискусники» А. Бенуа, К. Сомов, Н. Ульянов и др.); драматургия (пьесы А. Блока, А. Шницлера); режиссура театра (спектакли А. Таирова, Е. Вахтангова, Вс. Мейерхольда). 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: неоклассическая «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса (1912), экспрессионистский «Лунный Пьеро» А. Шёнберга (1912).

На волне роста интереса к *комедии дель арте* тема масок проникает в итальянский драматический театр, влияя на два его авангардных направления — «синтетический театр» и «театр гротеска». Отправными точками для обеих траекторий стали новаторские принципы преодоления реальности, разрабатывавшиеся в том числе и Ф. Бузони¹¹. Если адепты «синтетического театра» (Ф.-Т. Маринетти, Э. Прампolini) в своих тотально деперсонализированных светотехнических действиях сделали ставку на *кукол и механические аппараты*, то драматургам «театра гротеска» (Л. Кьярелли, М. Бонтемпелли, Л. Пиранделло) оказались близки *маски*. В пьесах

¹¹ См.: Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / Пер. с нем. В. Коломийцева. СПб.: Изд. А. Дидерихс, 1912. — 55 с.

«гротескового» направления масочный антураж носит абстрактный характер, на первый план выдвигается «проблема противоречия между видимостью (“маской”) и сущностью (“лицом”) человека, а также и уподобление людей марионеткам, лишённым всякой индивидуальности»¹². Среди лидеров «театра гротеска» особое внимание уделяется фигуре Л. Пиранделло — будущего соратника и друга Малипьеро.

В *третьем разделе* первой главы ренессанс комедии дель арте, которому сопутствовал новый подъем оперы-buffa, рассматривается в проекции на итальянский музыкальный театр. Процесс, наметившийся в «Фальстафе» Дж. Верди и получивший развитие в оперном творчестве Э. Вольфа-Феррари и А. Луальди, обусловил контрастные проявления темы масок в произведениях других мастеров: от веристской трагедии Р. Леонкавалло («Паяцы», 1892) до «лирико-игровой комедии» П. Масканы («Маски», 1900), неоклассических комических опусов Ф. Бузони («театральное каприччио» «Арлекин, или Окна», 1916; «китайская сказка» «Турандот», 1917) и экспериментов Пуччини (модернизированная лирическая комедия «Джанни Скикки», 1918; монументальная китайская *dramma lirico* «Турандот», 1924).

Четвёртый раздел первой главы представляет ранние театральные опыты Малипьеро, созданные рядом с вышеупомянутыми «дельартовскими» операми, но на почве итальянского авангардного театра, — балеты «Дикари» (1918), «Пантеа» (1917–1919) и «Маскарад пленённых принцесс» (1919).

Марионеточный балет «Дикари» был написан и поставлен в футуристической манере, оказавшейся в дальнейшем для Малипьеро чуждой. «Симфоническая драма» «Пантеа» 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», объединённых сквозным развитием. Музыкальный портрет Пантеи размыт — бесконечное мелькание зыбких мелодико-гармонических построений в оркестре передаёт неустойчивое, болезненное состояние психики героини.

Наибольший интерес с точки зрения основной проблематики диссертации представляет балет «Маскарад пленённых принцесс», где тоже просматриваются принципы «гротескового» направления. Однако этот опус написан в иной, карнавалльно-игровой манере, именно в нем Малипьеро впервые обращается к *теме масок*. Здесь маски носят все: и приглашённые в замок Графа и Графини на карнавал гости, и участницы главного события праздника — пантомимы под названием «Неосторожные принцессы», и

¹² Володина И. «Маски» и «лица» персонажей Пиранделло // Пиранделло Л. Избранные произведения / Послесл. и сост. И. Володиной. М.: Панорама, 1994. С. 567.

злодеи-турки, похитившие в разгар представления исполнительниц «принцесс». Музыкальная драматургия одноактного балета строится на контрасте двух образных сфер и двух типов танцевально-жанрового тематизма: элегантному менуэту, сопровождающему праздник, противопоставлена брутальная quasi-янычарская музыка турок.

Так, уже в рамках раннего периода творчества Малипьеро, в процессе поиска и шлифовки индивидуального стиля, намечается тема масок, богатые перспективы которой раскроются для композитора позже.

Вторая глава — «Маски комедии дель арте в операх Малипьеро периода театральных экспериментов (1919–1929)» — имеет двухчастную структуру. Здесь рассматривается маскотворчество самого бурного этапа деятельности Малипьеро, когда 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», «Мерлино», «Ночной турнир») и *условно-игровая* («Орфей, или Восьмая канцона», «Смерть масок», «Мнимый Арлекин», оперный триптих «Три комедии Гольдони»). Наиболее яркое отражение тема масок находит в сочинениях, относящихся к условно-игровому направлению, хотя в той или иной степени карнавалы образы или маски комедии дель арте представлены и в мистико-символических операх.

В центре *первого раздела* главы оказывается пролог триптиха «Орфеиды» — опера «Смерть масок» («La morte della maschere», 1922), открывающая «дельартовскую» тему в творчестве Малипьеро.

Триптих «Орфеиды» («Смерть масок», «Семь канцон», «Орфей, или Восьмая канцона») по праву считается первым крупным достижением венецианского мастера в музыкальном театре. Композитор создал уникальный идейно-тематический и жанрово-стилевой синтез, важным слагаемым в котором стала итальянская народная комедия. Композиционным и смысловым ядром «Орфеид» являются «Семь канцон», где в необычном соединении сосуществуют реальные образы и ускользающие символы, современность и архаика (литературная основа оперы представляет собой компиляцию старинных итальянских текстов — Я. да Тоди, А. Полициано и др.). От пунктиром намеченных, недосказанных историй веет духом трагической условности.

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»¹³, куклы и настоящие актёры. А в «Смерти масок» дебютируют в творчестве композитора герои комедии дель арте. Возможно, не без учета опыта импровизированной интродукции

¹³ Богоявленский С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века. С. 51.

«Масок» Масканьи, Малипьеро представляет публике галерею персонажей итальянской комедии в рамках практически *бессюжетного действия*.

Композиция одноактной оперы складывается из двух неравнозначных частей, которые можно условно обозначить как «парад масок» и «смерть масок». Драматургия «парада масок» (поочерёдных представлений комедиантов) основана на сюитно-номерном принципе, однако динамическое сопряжение, возникающее на гранях сольных монологов за счёт вторжений, «наплывов», стирает цезуры и создаёт сквозную форму целого.

Создавая музыкальные характеристики персонажей, Малипьеро опирается на различные жанровые модели: песенные (серенада Арлекина, канцона Пульчинеллы), танцевальные (тарантелла в выступлениях Бригеллы и Пульчинеллы, кейкуок в сольном эпизоде Тартальи), маршевые (церемониальный марш в 1-м разделе монолога Доктора Баланцона). Также композитор оперирует традиционными оперными приёмами: использует буффонную скороговорку (в речи Капитана Спаенты и, особенно, Тартальи), пародирует арию мести (в представлении Капитана Спаенты) и арию *lamento* (в «жалобе» Доктора Баланцона, в ее литературный текст Малипьеро включил фрагмент из сборника «Причуды» итальянского актёра XVIII века П. Тальпи).

Портреты персонажей оперы «Смерть масок» индивидуальны, однако музыкальный анализ выявил немало приёмов типизации. Особенно явно сходные черты проступают у участников группы дзанни, характеризующихся бытовым песенно-танцевальным тематизмом с «вертлявыми» мотивами и рублеными вокальными фразами в сочетании с терпкими созвучиями в оркестре. Музыкальные характеристики представителей группы стариков, напротив, максимально контрастны: в кратком выступлении трусливого Тартальи косноязычная скороговорка накладывается на судорожно-конвульсивный танец, тогда как неспешный монолог флегматичного Панталоне решен в «плывущих» звучностях с намеком на импрессионистские эффекты. Внутренне неоднородным является псевдогероический монолог Капитана Спаенты с его мозаичным арсеналом: от неизменных атрибутов «*La tempesta*» и веберовской «романтики ужасов» до бесхитростного песенно-бытового тематизма.

Значительно более сжатая вторая часть оперы отмечена резкой сменой модуса авторского высказывания: действие спектакля словно бы перемещается в театр гиньоль. Неумолимо нарастающая динамика развития приводит к «трагической» кульминации, выделенной хроматизированной синкопированной темой скрипок на фоне резких созвучий духовых и литавр, и развязке — метафорической расправе Орфея над «шутовским» искусством.

Орфическая тема в операх Малипьеро начинает явственно звучать с 1920-х годов, но сразу же в нестандартной трактовке: не в созидательном ключе, а в разрушительном. В дальнейшем творчестве композитора Орфей больше не появляется, его заменяет целый ряд *героев орфического типа*

(термин Л. В. Кириллиной¹⁴). В «Филомеле» главная героиня своим прекрасным пением губит Одержимого, а в «Мерлино» роль «палача» отводится наделённому страшной магической силой органу, звуки которого способны убивать. В музыкально-поэтическом театре Малипьеро орфическое начало приобретает статус *сверхмаски*.

Второй раздел главы посвящён детальному анализу особенностей либретто, драматургии, композиции и музыкального языка оперы «Мнимый Арлекин» («Il finto Arlecchino», 1925).

После представления «хрестоматийных» персонажей комедии дель арте в «Смерти масок» Малипьеро постепенно отходит от канона и более свободно творит на его основе. В оперном триптихе «Три комедии Гольдони» (1922) поэтика комедии дель арте преломляется сквозь призму жанра оперы-buffa: маски как таковые здесь отсутствуют, но их яркие образы узнаются в поведении героев, говорящих на венецианском диалекте.

«Мнимый Арлекин» является средней частью триптиха «Венецианская мистерия», составляющие которого драматургически и жанрово обособлены и связаны лишь общей темой — темой Венеции. Основная драматургическая нагрузка ложится на крайние разделы — эпическую I часть («Аквильонские орлы»), в которой Малипьеро хотелось «воспеть героическое прошлое Венеции», и трагический, пронизанный неверием и скепсисом финал («Вороны святого Марка»), где легендарный город «предстаёт загаженным и расхищенным, лишённым славы и своих ценностей»¹⁵. В цикле со столь сложным жанрово-драматургическим решением «Мнимому Арлекину» отведена роль лирико-комической интермедии.

В отличие от оперы «Смерть 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, причём в таких её жанровых ответвлениях, как *интермеццо* и «комедия чувств». Игровой контекст создаётся за счёт того, что в опере действуют *подлинные маски* (Арлекин, Коломбина и Бригелла), а также *подразумеваемые маски* — «тени» героев итальянского театра (образ Дона Трифонио сопоставим с фигурой Панталоне, внешний портрет трусливого зайки Дона Паулуччо близок образу Тартальи, Дон Оттавио своей учёностью напоминает Доктора, а Дон Флориндо — напыщенного светского хвастуна Скарамуша). Однако в противовес стандартной диалектной комедии, в фабуле «Il finto Arlecchino» акцентируется лирический импульс, любовная интрига, но, впрочем, с традиционной для комедии дель арте парой *amorosi*.

Действие оперы разворачивается в романтизированной атмосфере аристократического быта. В центре сюжета — состязание певцов, участники которого (Дон Флориндо, Дон Оттавио, Дон Паулуччо и Дон Трифонио) должны исполнить мадригалы собственного сочинения на слова главной

¹⁴ Кириллина Л. Орфизм и опера // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 91.

¹⁵ Богоявленский С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века. С. 53.

героини, прекрасной Донны Розауры. Неожиданно побеждает и получает в награду руку и сердце устроительницы турнира неофициальный претендент — слуга Арлекин, под маской которого скрывается давно влюблённый в Донну Розауру, но в своё время отвергнутый ею Дон Ипполито.

В опере «Мнимый Арлекин» Малипьеро создаёт идиллическую зарисовку венецианской жизни XVIII века. Жанровые истоки музыки «Il finto Arlecchino» имеют танцевальную природу, причём 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. Менуэт становится лейттемой и основой музыкальной характеристики Донны Розауры (в неизменном виде он звучит в оркестровом вступлении и в финале оперы, также на его основе выстраивается сцена урока танцев). В жанре сицилианы решён лирический лейтмотив любви, кульминирующий в мадригале Дона Ипполито.

Дальнейшее развитие маскотворчества приводит композитора к поиску принципиально новых форм преломления масочной эстетики. Так, художественное пространство оперы «Ночной турнир», завершающей экспериментальный этап, наполняется абстрактными образами, своего рода масками-тенями (Беззаботный, Безутешный, Мать, Дочь, Влюблённые), напоминающими обезличенных персонажей Пиранделло. В операх периода театральных экспериментов, написанных Малипьеро после «Мнимого Арлекина» («Филомела», «Мерлино», «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. Такое соседство Орфея и Смерти в музыкально-поэтическом театре Малипьеро, сколь бы неожиданным оно ни казалось, заставляет вспомнить о близости и взаимопроникновении орфической темы и темы смерти в далёкой мифологической ретроспективе. В творчестве Малипьеро осуществляется оригинальный синтез этих художественных топосов. Данные тенденции, наметившиеся в операх 1925–1929 годов, открывают дорогу *новой масочности*, которая станет характерной чертой музыкально-театральных сочинений Малипьеро зрелого и позднего периодов.

Вступив в *средний этап* (1930–1940) в условиях ожесточившейся фашистской цензуры, композитор переживает кризисную пору и на некоторое время «закрывает занавес» своего театра масок, обращаясь к «полнометражным» трёхактным операм на «академические» сюжеты («Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра»). Преодоление кризиса приходится на 1941 год, ознаменовавший начало *зрелого периода* в творчестве Малипьеро.

Третья глава — «Маскотворчество в сочинениях Малипьеро зрелого и позднего периодов» — освещает философско-эстетические концепции оперного наследия композитора 1940–1960-х годов.

Зрелый период (1941–1955) отмечен новым поворотом Малипьеро к теме масок. Если в операх «Каприччио Калло» (1942), «Капитан Спавента» (1955) и в балете «Новый мир» (1951) композитор еще соприкасается подлинными масками комедии дель арте, то в итоговой и кульминационной для зрелого этапа опере «Пленённая Венера» («Venere prigioniera», 1955) действуют *подразумеваемые / условные* маски, причем в условиях *многомасочности*. Анализу «Пленённой Венеры» посвящён *первый раздел* третьей главы.

Либретто оперы, созданное Малипьеро, словно соткано из шифров. Здесь царит недосказанность, стёрты грани между сном и реальностью, которая тонет в потоке необъяснимых событий, происходящих с Доном Джованни Медианой — подлинным главным героем «Пленённой Венеры»: бегство Медианы после загадочного убийства некоего Джиозо, тайное укрытие в доме Мельхиора (отца жертвы), приступы галлюцинаций из-за мучительной любви к Королеве, состязание певцов во имя метафорического спасения Королевы в облике Венеры от заключения страшным Гигантом, пожар и срыв ожидаемой победы (соперники — подданные Дона Джованни — Пастушок с Пастушкой, Деревенский поэт, Фанатичный поэт), убийство Гиганта, освобождение Королевы-Венеры и, наконец, смерть — месть Мельхиора и его второго сына, уродливого карлика Уидилло — ближайшего слуги Дона Джованни.

В семантике оперы 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 читаются в портрете Гиганта. Тень Арлекина падает на слугу Уидилло, одетого в шутовской наряд. Образное сходство с дзанни демонстрируют также Пастушок с Пастушкой (Арлекин — Коломбина). А Дон Джованни и Королева образуют пару *amorosi*.

Музыкальные характеристики зашифрованных масок наиболее рельефно представлены в сцене музыкального турнира. Именно здесь происходит драматургический сдвиг: непрерывное сквозное движение на время сменяется цепью относительно законченных номеров — выступлений участников театрализованного представления. Этот эпизод основан на принципе динамического сжатия. Темп речи героев от канцонны к канцоне постепенно набирает скорость, масштабы высказываний заметно сокращаются — начальный неторопливый тон развёрнутых выступлений, 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* (Пастушок и Пастушка) и даже лирической кантиленой (Дон Джованни).

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. В прочтении Малипьеро Венера, вечный образ искусства, мистифицируется, обезличивается и обретает черты *маски*. Её вокальная партия ограничивается лишь несколькими речитативными фразами в последней картине. Создавая портрет Венеры-Королевы, композитор прибегает к приёму косвенной характеристики, которая осуществляется преимущественно через партию Дона Джованни Медиана.

Графу Медиана, помимо маски Amogoso Малипьеро «надевает» ещё одну маску — маску Дон Жуана, тем самым, предопределив его судьбу: любовь, совершение убийства и смерть. А наделяя главного персонажа оперы даром поэта и певца (граф Медиана выступает как автор и исполнитель двух канцон), Малипьеро придаёт ему черты *героя орфического типа* и словно преодолевает культурное пространство, разделяющее средневековый и античный мифы.

В «Пленённой Венере» находят место музыкально-драматургические элементы, характерные для оперного творчества Малипьеро в целом; вместе с тем, здесь сделан решительный шаг вперёд в сторону усложнения тонально-гармонического мышления. Музыкальная ткань оперы максимально хроматизирована и, как следствие, диссонантна. Сложность гармонического языка и способы работы с материалом предвосхищают характерные для произведений позднего периода элементы серийной техники.

Во *втором разделе* главы с позиции позднего маскотворчества Малипьеро рассматривается опера «Дон Джованни» («Don Giovanni», 1962).

Сочинения 1956–1971 годов стали наивысшей точкой процесса трансформации эстетики комедии дель арте в музыкально-поэтическом театре композитора. В восьми операх Малипьеро последнего пятнадцатилетия тема масок представлена многопланово. Наиболее отчётливо она проявляется в комедийно-игровых операх «Господин Тартюф, ханжа» и «Кузнец». Однако маскарадные образы проникают и в произведения, относящиеся к мистико-символической линии — «Представление и праздник Карнавала и Поста», «Метаморфозы Бонавентуры», «Герои Бонавентуры», «Дон Джованни». Сочетание карнавализации и мистицизма приводит к сложности и неоднозначности смыслового содержания музыкально-театральных опусов. Так, в «опере с танцами» «Карнавал и Пост» многочисленные маски, иллюстрирующие маскарадное празднество, резко контрастируют с призрачными образами сакрального действия. 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. Одним из ярчайших примеров воплощения темы масок в рамках позднего периода творчества Малипьеро является опера «Дон Джованни», где

многопланово представлены образы новой масочности в различных модификациях.

«Дон Джованни» Малипьеро — оригинальная интерпретация легендарного сюжета о Дон Жуане. Как известно, начиная с XVIII века, итальянские оперы о севильском обольстителе базировались лишь на *романских* образцах мифа — от «Каменного гостя» В. Ригини (1776) — до «Тени Дона Джованни» Фр. Альфано (1913) и «Дона Джованни» Ф. Латтуады (1929). Дж. Фр. Малипьеро был единственным из композиторов Италии, кто при выборе литературного источника для своей оперы неожиданно изменил традиции и обратился к русской экзотике — «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Каменный гость» (в переводе И. С. Тургенева и Л. Виардо). Парадоксальный факт: произведение Малипьеро, связанное с русской культурой напрямую, никогда в России не исполнялось. Однако известно, что композитор имел контакт с Пушкинским домом (ИРЛ АН СССР): в конце 1960-х годов он откликнулся на просьбу ленинградских учёных и прислал материалы об опере (клавир и выдержки из европейской прессы).

Составляя либретто, Малипьеро оставил в неприкосновенности сюжет, общую композицию с делением одноактной пьесы на четыре сцены, а также количество основных персонажей, в портретах которых проступают как явные, так и едва уловимые черты типичных масок итальянской народной комедии — дзанни (Лепорелло), *amorosi* (Донна Анна и Дон Джованни), Кантатриче или Балерина (Лаура), Монах.

Самой сложной и многомерной в сочинении Малипьеро оказывается фигура главного героя. Композитор подчёркивает его протеистическую 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 отрешённые интонации грегорианской монодии; а в сцене с Донной Анной превращается в пылкого *Amoroso* — в его вокальную партию проникают взволнованные ариозные фразы широкого дыхания.

В артистической игре Дона Джованни реализуется один из компонентов орфического комплекса оперы. Нельзя забывать и о том, что Дон Джованни — *герой орфического типа*, поэт; именно его стихи, положенные на музыку, поёт Лаура (здесь Малипьеро цитирует тосканских средневековых авторов Г. Гвиницелли и Салимбене Пармского в позднейшей обработке Дж. Кречимбени). Но орфизм у Малипьеро и в этом случае словно сознательно девальвирован. Более того, как это часто бывает в творчестве композитора, орфическая тема в «Доне Джованни» тесно сплетена с темой смерти.

Главный персонаж оперы Малипьеро не лишён генов моцартовского Дон Жуана, он несёт груз романтической рефлексии Дон Жуана Р. Штрауса — Н. Ленау, в то же время, этот образ пропущен через трагическое мировоззрение композитора — свидетеля социальных и духовных трагедий 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.

Характерными чертами симфонизированной музыкальной драмы «Дон Джованни» являются сквозное действие, тяготение к камерности, афористичность высказывания, стремительность общего темпо-ритма, речитативный тип мелодики вокальных партий, драматически выразительная, «психологическая» оркестровка. Говоря о гармоническом языке, нельзя не отметить типичные для позднего стиля Малипьеро приёмы, связанные с нарастающей хроматизацией и расшатыванием основ мажорно-минорной ладовой системы, вплоть до приближения к атонализму и додекафонии. В «Доне Джованни» композитор пользуется элементами серийной техники как в работе с единственным в опере лейтмотивом (*лейтмотивом возмездия*), так и в свободном процессе мелодического развития, когда возникают подобию полных додекафонных и усеченных рядов и в горизонтальном движении, и в вертикальных соединениях.

Музыкально-поэтическая концепция оперы «Дон Джованни» с подразумеваемыми масками, усложненными мифологическими ассоциациями и философскими подтекстами продолжает линию «Пленённой Венеры». *Новая масочность* опер Малипьеро 1956–1971 годов является итогом эволюции его маскотворчества.

В 1969 году выходит в свет книга композитора «Маски комедии дель арте», ставшая результатом многолетнего изучения истории и теории итальянского народного театра. В предисловии к ней Малипьеро признаётся, что во многих его сочинениях основные роли намеренно поручены маскам. Не случайно главный герой одной из опер последнего пятидесятилетия — «Метаморфозы Бонавентуры» (1965) — провозглашает: «Лучше не оставляйте меня, маски!»

Заключение диссертации представляет выводы.

- Возрождение комедии дель арте в европейской культуре конца XIX – первых десятилетий XX столетия во многом повлияло на поэтику Малипьеро, венецианского мастера, своеобразие и самобытность музыкально-театрального наследия которого проявляется благодаря его 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 эволюции маскотворчества Малипьеро от освоения *подлинных* масок движется к маскам *подразумеваемым*, с постепенным ростом признаков *новой масочности*, что сопровождается и поэтапным усложнением музыкального языка композитора.

Результаты проведённого исследования позволили обогатить систему научных представлений о творчестве Малипьеро и частично восполнить некоторые пробелы в изучении истории итальянской музыки XX века. Полученные в работе данные могут стать отправной точкой для будущего, более глубокого изучения как оперного наследия композитора, так и его творчества в целом.

Публикации по теме диссертации

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Белорусова (Рудко) М. В. 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. (0,4 п. л.).

2. Белорусова (Рудко) М. В. Опера Малипьеро «Дон Джованни»: итальянское прочтение маленькой трагедии Пушкина // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 157–161. (0,5 п. л.).

3. Белорусова (Рудко) М. В. Театрально-эстетическая концепция оперы Дж. Фр. Малипьеро «Пленённая Венера» (1955) // Музыкаведение. 2011. № 3. С. 34–38. (0,5 п. л.).

Прочие публикации:

4. Белорусова (Рудко) М. В. 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. (0,4 п. л.).

5. Белорусова (Рудко) М. В. 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. (0,25 п. л.).

6. Белорусова (Рудко) М. В. 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. (0,66 п. л.).

7. Рудко М. В. Образы комедии дель арте в литературных трудах Дж. Ф. Малипьеро // Musicus. 2016. № 3. С. 36–40. (0,5 п. л.).

8. Рудко М. В. Русские контакты Дж. Ф. Малипьеро // Musicus. 2017. № 2. С. 45–48. (0,5 п. л.).