

Мнение

И ВНОВЬ — БОЖЕСТВЕННАЯ «АИДА»

ЭКОТИКА Древнего Египта, великий Нил, Борьба египтян и эфиопов, на это фоне трагический, доблестный героизм. Вот образные ассоциации, возникающие при упоминании знаменитой оперы. Но, конечно, главное — гениальная музыка, которую знают наизусть меломаны; музыка — родная с детства, где каждая нота звучит богата и сердце своей мощной краской. Наверное, «испорчить» эту музыку трудно. Но не так стоит ждать, когда за оперу борется Большая опера!

Ни для кого не секрет, что история постановок «Аиды» в России богата и количеством спектаклей, и многообразием замечательных исполнителей. Всего лишь через четыре года после создания оперы Дед. Верди с ней уже познакомились российские публики. Правда, в этот период в Италии появились музыканты. А еще через два года (1877 г.) «Аида» была поставлена труппой Мариинского театра. Затем постановки следовали одна за другой в Москве и Петербурге. Так, например, в 1922 году в Большом театре постановка «Аиды» была осуществлена режиссером Н. Лосским с участием Н. Обухова (Аида), В. Балашова (Радамес) и «напельмистера», как тогда писали, В. Сука. В музее театра сохранились любопытные воспоминания Ю. Савицкого о постановочных отъездах в адрес маститого дирижера, проводящего спектакль «с мастерством и благородным темпераментом». Невозможно удержаться, чтобы не привести заключительную выдержку из этого эссе: «Постановка эта заслуживает описания в историческом эскизе и полученная фильма смело сопоставит с лучшими на сегодняшний нас и за границей, как например, Саламба. Подобная фильма являлась бы блестящей визитной карточкой современного состояния нашей Большой Государственной Академической Оперы».

Однако по историческим заметкам узнаешь не только об уровне искусства в ту или иную пору: присутствуют и другие, с позволения сказать, «знаки эпохи». Прекрасный спектакль 1991 года, поставленный А. Мелик-Пашевым и В. Покровским с участием Н. Соколова, Г. Назлепа, М. Максимова, В. Давыдовой и др., обучающий, например, в таких направлениях: «Только в Советском театре... возможно так поставить «Аиду... или... Найдено редчайшее решение сложнейшего произведения... или «Мы учтем эти пожелания и ликвидировав отменные недостатки... К счастью, сегодня можно мыслить другими категориями...».

Прошло не так много времени с тех пор, как опустился занавес в предыдущей постановке «Аиды» — всего четырнадцать лет. Не забыты ее участники, да еще какие! Г. Вишневецкая, Т. Милаш, кино, И. Архипова, П. Лисицян, З. Анджапаридзе, Е. Образцова,

И. Петров, З. Соткилава... И, конечно, неминуемы сравнения. Думаю, что авторам сегодняшнего спектакля (дирижер П. Ферранч, режиссер Е. Габитов, художник С. Варжин) понимали это, но не побоялись такой высокой точки отсчета. Ведь для того, чтобы создать свою художественно-позитивную версию столь популярной оперы, одной смелости недостаточно. Необходимо адекватная музыкально-драматическому произведению концепция его воплощения. Вероятно, этих концепций может существовать множество, но то, что сегодняшний вариант «Аиды» убедителен, нет никакого сомнения.

Пожалуй, «сверхзадачу» спектакля можно было бы обозначить достаточно просто: подойти максимально близко к подлиннику. Это стремление проявилось на разных уровнях. Первое, что обращает на себя внимание — спектакль идет на языке оригинала, т. е. на итальянском. Возможно, у кого-то этот факт вызовет определенные сомнения. Однако, мне представляется это проявлением хорошего вкуса и вспоминается другая постановка почти двадцатилетней давности. Тогда Евгений Колобов, будучи еще главным дирижером Свердловского театра оперы и балета, обратился к мелодии популярной вердиевской оперы — «Сила судьбы» и осуществил ее постановку на итальянском языке. Параллель между сегодняшней постановкой «Аиды» и той «Силой судьбы» возникла не случайно. Думается, что московская аудитория достаточно подготовлена к восприятию подобных по-итальянски героев «Аиды». Не говоря о том, что итальянский язык, как известно, гораздо более «вокальный», существует и семантика языка, существо его восприятие. Тем более, что все ключевые сцены и лейтмотивы «Аиды» в наших голосах идут как бы с подстрочным переводом: про себя мы пропеваем: «Милая Аида, солнца сиянье...», «Боги мои, я вас молю...» или «Прости, земля, прости, приют всех страданий...». Безусловно, помогает и полный текст спектакля на русском языке, спелая и внятная в виде отдельных брошюр.

Другим наиболее существенным моментом приближения к оригиналу стала музыкальная сторона спектакля. Известно, что фильму роль в «Аиде» играют духовые, особенно медные инструменты. Это обусловлено и чисто сюжетно: встреча и проводы войск, победный марш, всевозможные культовые сцены. В то же время в «Аиде» ощущаются черты жанра «большой оперы» с ее монументальностью, обилием массовых сцен, остроконфликтной драматургией, что также усиливает драматургическую роль и насыщенность оркестровой ткани. В связи с этим хочу отметить высокий профессиональный уровень музыкантов оркестра.

Елена ВОЛХОВСКАЯ,
кандидат искусствоведения

ра, и не только медно-духовой группы, безукоризненно прозвучавшая своим ролью и деревенно-духовой струнной, в том числе арф, и ударной.

В противовес яркой, блестящей меди, скрипачи и виолончелисты, обладающие достаточно приличными инструментами, подкупили нежностью и трепетом своих голосом. Безусловно, с отличной струнной группой в эпизодах пиано (например, во вступлении, в арии Аиды в первой квинте, на пиджикато в сочетании с арфой и финальном дуэте и др.), и именно ею создается неповторимое впечатление струнного зеврифа. Выть может, чуть обилие звуковой массой, звучение струнной группы весьма сбалансировано и выстроено. Возможно, на премьере и возникли небольшие шероховатости (как-то «звонились» с оркестром гитары, пошедшие в Бринга в период Публово царства (1980—1970 годы до н. э.), солирующий гобой как нельзя лучше отображает наше представление о кризисной музыке той эпохи.

Замечательно звучит соло гобоя (в разных составах С. Беляева и С. Лысенко). Имитируя тембр древнеегипетских аэрофонов, а может быть, и сардинского гобоя, появившегося в Бринга в период Публово царства (1980—1970 годы до н. э.), солирующий гобой как нельзя лучше отображает наше представление о кризисной музыке той эпохи.

Оценивая в целом работу, проведенную дирижером и оркестром, хочется акцентировать ту педантичность, скрупулезность, корректность, с которыми была прочитана вердиевская партитура. Оркестр прежде всего выполнял аккомпанирующую функцию, давая возможность раскрыться вокалистам. Даже если это исполнение не войдет в историю мировой истории, мы благодарны дирижеру за бережное отношение к классическому наследию.

Премьерный спектакль шел как бы по принципу драматургического крещенца: все было устроено к финалу. Единственно заявившее о себе уже в первой квинте три главных исполнителя — Е. Зеленецкая, В. Таращенко, О. Терюшнова — Удержало замечательный уровень на протяжении всех четырех актов. Их вокальные данные, умение стилистически выразительно пользоваться, сценическая свобода (что немаловажно) стали основой создания ярких образов. К главным исполнителям должен быть причислен и Ю. Веденеев, который был прекрасным Амонасро. Обладатель очень красивого голоса, он с большим достоинством держался на сцене и был актерски выразителен и убедителен.

Когда слушаешь Е. Зеленецкую и О. Терюшнову, забываешь о технических трудностях их партий, а опереживаешь героини

трагедии поистине шекипровско, то размахом, Голос Е. Зеленецкой, на удивление ровный во всех регистрах, дышит как будто без всяких усилий. Подчеркивая нежность и мягкость своей героини, она в то же время создала образ внутренне — сильный женщины. Особенно покорила в ее исполнении третья и четвертая действия, а финальный дуэт с В. Таращенко — Радамесом стал подлинной вершиной спектакля. Вместо почти заоблачного эфемерного в своей безысходности прощания прозвучала жизнеутверждающая страстная ода любви.

С большим чувством В. Таращенко исполнил также Романс из первого действия. Его красивый, насыщенный звучания романс

факт текущего откудато-с небес голоса.

Все солисты были равноправными партнерами и вокально, и сценически — вот поистине счастливое сочетание.

Важную роль в спектакле играл и хор. Надо сказать, хорошие эпизоды в опере и многоценности, и разнообразия. Простодельно объективные вокальные и сценические трудности хора, особенно мужской, проявил свою партию безупречно, придавая действию особый колорит, суровость и величие.

Пожалуй, самым удачным, хотя и безусловным, всеми объективными внешне, оказался акробатный ряд спектакля. Сами по себе декорации и некоторые ми-



На снимке: Е. Зеленецкая — Аида и Ю. Веденеев — Амонасро.

лос на протяжении спектакля становился то требовательным и властным, то мягким и трепетным, то патетичным, — в зависимости от сценической ситуации.

Амнерис О. Терюшновой была великолепно как в сольных эпизодах, так и в ансамблях. Ее откровенная эмоциональность не мешала решению вокальных задач, но опосредованно обогащению образов.

Самых добрых слов заслуживают П. Глубой (Царь Египта), Т. Мартиросян (Рафис). Нельзя обойти внимание и эпизод Жрицы. Находясь вне сцены, Н. Фомина своим пением создает эф-

занный восторг публики. Но в то же время при более пристальном рассмотрении замечает, что колонны и пирамиды (как бы главные атрибуты Древнего Египта) несколько подавляют своим количеством и масштабом, а порой почти скрадывают сценическое пространство. Особенно это ощущается в массовых сценах, таких, как знаменитая четвертая картина.

По самым приближенным подсчетам в этот момент на сцене находится около ста пятидесяти человек: здесь и солисты, и мужской, и женский хоры, и мимасы, и дети, и банда. Однако танцорам просто не хватает места, чтобы легко и свободно выложить свои па. Танцмейстер (во второй картине) выглядит несколько сутливым, ведь танцовщицам приходится обходиться очень скромным пространством. В пластике жриц, на наш взгляд, оказался элемент стилизованной экзальтики, ибо их движения восходят скорее к индийским, нежели древнеегипетским танцам.

Драматургическая концепция спектакля условно делит четырехактную структуру оперы на два крупных раздела, где первые два акта составляли как бы единый блок, а последние два — трагедийный финал. Заложенная в музыкальной драматургии контрастность удачно подчеркивается и цветовым решением костюмов. Так, жрицы, воспринимаемые в первой половине главным образом, как «звонкие» блеск «серьезно» с золотом, Аида и Амонасро в темном синем с золотом, Радамес, Амнерис и царь Египта — в «челюст». К концу спектакля Амнерис появляется также в крас.



На снимках (слева направо): В. Таращенко — Радамес, О. Терюшнова — Амнерис, Т. Мартиросян — Рафис. Фото А. Бражникова и М. Мерлова.