



Векслер Юлия Сергеевна

**АРХЕОЛОГИЯ НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ.
«АИДА» ДЖ. ВЕРДИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ
ЕГИПТОМАНИИ XIX СТОЛЕТИЯ**

«Аида» Дж. Верди – далеко не первая опера на египетскую тему в истории музыки. Древний Египет как сюжетный мотив в музыкальном театре появляется начиная с XVII века. В конце XVIII и прежде всего в XIX столетии «египетские» балеты и оперы уже не редкость: «Волшебная флейта» В.А. Моцарта с ее масонским антуражем (1791), «Моисей» Дж. Россини (1827), «Блудный сын» Ф. Обера (1850) – лишь некоторые известные примеры¹. Интерес к Египту не угасает и в XX столетии, достаточно назвать один из самых блистательных спектаклей дягилевской антрепризы – балет «Клеопатра» на музыку А. Аренского.

На этом фоне «Аида» предстает все же как явление исключительное. Египет – не просто место действия оперы, но «точка отсчета, генезис и повод для ее возникновения», – отмечает египтолог Ян Ассман [6, 5]. Мыслимая создателями как максимально аутентичное воплощение древней культуры, она выделяется даже в контексте европейской египтомании, которая принесла свои плоды в различных видах искусства.

¹ Подробнее об этом см.: [19, 265–304].

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

Хотя под египтоманией обычно принято понимать интерес к Древнему Египту и увлечение его атрибутикой, возникающее в Европе XVIII–XIX столетий, корни ее намного глубже. Она восходит к первым векам нашей эры, когда Египет становится провинцией Римской империи. Именно в это время появляется обычай украшать города древнеримскими обелисками – многие из них, пережив нашествие варваров, были сохранены и восстановлены уже как христианские символы в папском Риме [19, 15–20]. Эпоха Возрождения приносит новую волну интереса к египетской древности, а начиная с XVII столетия египетские мотивы проникают повсюду – их можно обнаружить в архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, живописи, они были положены в основу масонской символики.

Наиболее значительным импульсом для европейской египтомании стал египетский поход Наполеона в 1798–1801 гг. Несмотря на то, что в военном отношении этот поход не увенчался успехом, он положил начало систематическому изучению Египта – по определению Наполеона, колыбели «искусств и наук» [2, 119]. Египетские древности, найденные и вывезенные Наполеоном, заложили основу коллекции Лувра. По результатам похода, в котором принимала участие многочисленная группа ученых и художников, было создано многотомное «Описание Египта» [13], в итоге родилась новая наука – египтология. Европа впервые познакомилась с подлинными египетскими находками, которые спустя два десятилетия обрели голос – в 1822 году Жан-Франсуа Шампольону удалось расшифровать египетские иероглифы².

Однако не одна лишь египтомания вызвала к жизни проект «Аиды». Эта опера возникла на пересечении двух встречных тенденций: европейской египтомании и египетской европофилии. Носите-

² Его труд переведен на русский язык: [5].

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

лем последней был вице-король Египта Исмаил-Паша (1830–1895) – с 1867 года хедив Египта и Судана (рисунок 1)³. Получив европейское образование, он мечтал о том, чтобы Египет из африканской страны превратился в часть Европы, «маленький Париж». Одним из наиболее амбициозных его начинаний стало строительство Суэцкого канала, к открытию которого итальянскими архитекторами был возведен один из первых на африканском континенте оперных театров. Оперу для него должен был написать величайший из живших в то время композиторов – в глазах хедива таковым был Верди (в 1867 году, в дни Всемирной выставки в Париже, он слушал «Дон Карлоса» в Парижской опере и восторженно отзывался о спектакле) [7, 12]. С идеи заказать Верди оперу и начинается история «Аиды».



Рисунок 1. Исмаил Паша, хедив Египта и Судана (1830–1895)

³ Паша – высокий титул в политической системе Египта, аналогичный губернатору или генералу; хедив – титул вице-султана Египта, существовавший в период зависимости Египта от Турции (1867–1914).

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

Как мы знаем, летом 1869 года композитору было предложено сочинить гимн для открытия каирского оперного театра⁴, на что он ответил отказом, заявив, что не в его правилах писать сочинения на случай [7, 3]. Поэтому 1 ноября театр открылся исполнением «Риголетто». В декабре переговоры были возобновлены. На этот раз их вел Камиль Дю Локль, – либреттист «Дон Карлоса», секретарь Парижской оперы и директор Опера-комик. Он передал Верди просьбу хедива об опере для Египта. Однако Верди оставался непреклонен – его прочное положение на музыкальном олимпе позволяло ему сочинять лишь то, что он хотел – поэтому к написанию оперы его не могли склонить ни обещания огромных гонораров, ни готовность принять все его условия, организовав репетиции в любом месте – Милане, Генуе, Париже и даже Буссетто, ни дворец в Генуе (и – в качестве бонуса – самая большая из египетских пирамид в подарок)⁵. Все изменил присланный ему сценарий оперы: просмотрев его и получив подтверждение тому, что будут выполнены его условия (в их числе баснословный гонорар в 150 000 франков), Верди, наконец, дал свое согласие. Разумеется, не египетская тема прельстила его. Он нашел в сценарии то, что требовал от любого оперного сюжета: великолепные мизансцены, «...ситуации, если и не новые, то, безусловно, прекрасные и действенные» [1, 265]. Возможно, сыграл свою роль еще один хитрый ход, затронувший самолюбие маэстро: в приложенном к сценарию кратком письме Огюста Мариетта говорилось о том, что окончательный отказ Верди вынудит обратиться к другим композиторам – Шарлю Гуно и

⁴ В монографии Л.А. Соловцовой [4, 282] указано, что египетское правительство обратилось к Верди с просьбой об опере в 1868 году, однако в современных зарубежных исследованиях об «Аиде» история ее создания начинается с просьбы о написании гимна летом 1869 года, см. [18, 518].

⁵ См. письма Дю Локля Верди от 7 и 10 мая 1870 [7, 14–15].

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

Рихарду Вагнеру, причем «последний способен создать нечто грандиозное»⁶.

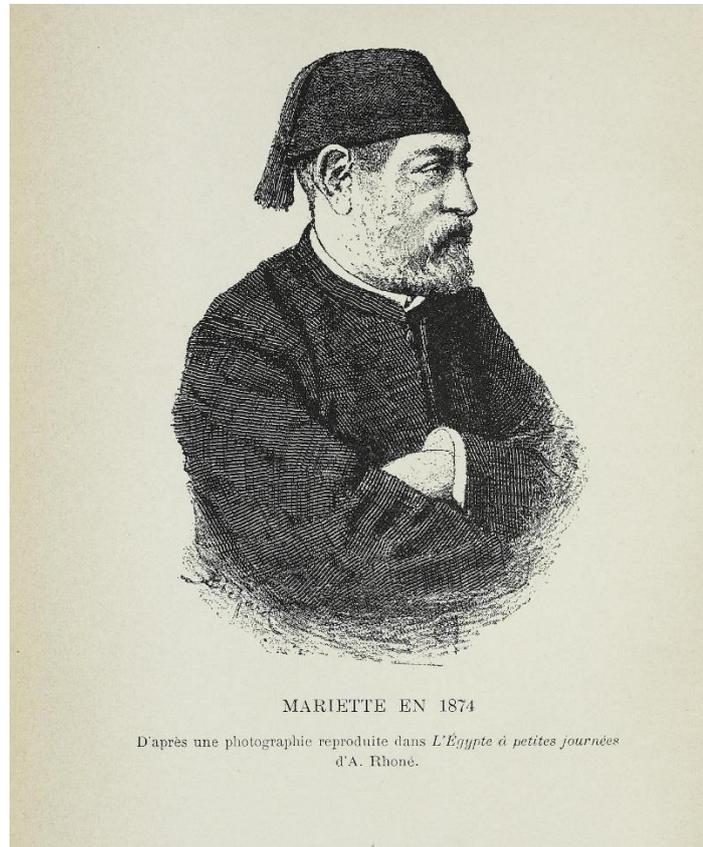


Рисунок 2. Огюст Мариетт (1821–1881)

Итак, посланный Верди сценарий включал в себя 23 страницы и был издан в типографии Александрии, однако без указания автора⁷. В следующем письме Дю Локль уточняет: «Египетское либретто – сочинение вице-короля и Мариетт бей, знаменитого археолога»⁸. Хедив, безусловно, не писал сценария, хотя, разумеется, прочитал и одобрил его. Настоящий автор, Огюст Мариетт (1821–1881) (рисунок 2), пожелал остаться неизвестным. Анонимность впоследствии сослужила ему плохую службу. Печатный текст был надолго потерян, на афишах

⁶ Письмо Мариетта Дю Локлю от 28.4.1870 [7, 12].

⁷ О сценарии см. [11, 91–92].

⁸ Письмо Дю Локля Верди от 29.5.1970 [7, 17].

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

«Аиды» стояло имя Дю Локля (во Франции) либо автора итальянского стихотворного текста Гисланцони. Верди впоследствии забыл подробности этой истории и считал, что Мариетт отвечал лишь за костюмы и декорации⁹. Справедливость восстановили в 1977 году, когда Жан Юмбер обнаружил первоначальный эскиз сценария в библиотеке Парижской оперы [15].

Хотя исследователи указывают целых семь лиц, причастных к созданию либретто (см.: [11, 89]), Мариетта, безусловно, среди них следует назвать первым. Более того, именно ему принадлежала инициатива создания «Аиды», где он отвечал за все, кроме музыки – сценарий, мизансцены, костюмы и декорации. «Аида» позволила ему проявить все свои таланты.

Огюст Мариетт в то время – один из именитых археологов, директор Булакского музея в Египте (впоследствии Египетский музей в Каире). Его путь к археологии был непрямым – «прежде чем египтолог стал либреттистом, либреттист стал египтологом» [6, 6]. В юности Мариетт работал учителем рисования и писал фельетоны, то есть он прекрасно владел и кистью, и пером.

Как и авторство, источник сюжета оперы тоже нуждается в комментариях. Нередко можно слышать о некой египетской легенде, положенной в основу. На авторство сюжета «Аиды» в 1904 году выдвинул притязания младший брат Огюста Мариетта Эдуард [7, 435–439]. В 1866 году братья предприняли большое водное путешествие по Верхнему Египту. Пока Огюст занимался сбором материала для Всемирной парижской выставки, Эдуарду якобы пришла в голову идея повести «Нильская невеста» («La Fiancee du Nil»), основанной на египетских преданиях. Фабула ее имела некоторое сходство с

⁹ Письмо Верди Дю Локлю от 9.12.1891 [7, 428].

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

«Аидой», однако финал отличался – возлюбленная бросалась в воды Нила. Эдуард полагает, что брат просто украл у него сюжет – ведь записи, сделанные им, открыто лежали на столе, но исследователи скептически относятся к этому заявлению – например, в американском издании писем Верди в качестве автора «Нильской невесты» указан Огюст Мариетт [7, 3].



Рисунок 3. Египетский павильон на Всемирной парижской выставке 1867 года

Всемирная Парижская выставка 1867 года неслучайно появилась в истории создания оперы. Одержимый идеей исторической реконструкции, Мариетт занимается оформлением египетского павильона, который призван был воскресить и наглядно показать блестящее прошлое Египта эпохи фараонов (рисунок 3). Великолепные декорации уже существовали – осталось населить их оперными персонажами, наполнить действием. На Всемирной выставке Мариетт знакомится с Дю Локлем, возможно, темой их разговоров становится будущий сценарий. Не этим ли обусловлено сходство некоторых сюжетных мотивов с известными оперными сочинениями, а более всего – с драмой П. Метастазियो «Нитетти» (1756), которую не мог знать Мариетт, но,

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

возможно, знал искушенный в театральных делах Дю Локль¹⁰? Работа над сценарием, видимо, продолжалась и в 1868 году, когда Египет посетил сам Дю Локль. А в июне 1869-го Мариетт с гордостью сообщает брату о том, что он «только что закончил оперу» [7, 437].

«Пожелание вице-короля – абсолютно древняя и египетская опера. Декорации будут основаны на исторических отчетах; костюмы созданы по барельефам верхнего Египта»¹¹, – подобные высказывания мы не раз встречаем в письмах Мариетта. Как и каким образом воплощен в опере тот «строго аутентичный локальный колорит», которого желал вице-король? Является ли «Аида» не просто египетской, но египтологической оперой, как определил ее Ян Ассман? (см.: [6, 10]).

Начнем с того, что поиски исторической достоверности в самом либретто обречены на неудачу, исследователи оперы обычно приводят длинный перечень неточностей, нестыковок и даже нелепостей (см.: [6, 12–14]). Мы не знаем, когда происходило действие («в эпоху фараонов» – слишком общее и неконкретное указание, хотя по некоторым признакам можно предположить, что это период правления Рамзеса III¹²). Расстояние между Фивами и Мемфисом, где попеременно происходит действие, 622 км, и так быстро перемещаться из одного пункта в другой героям удавалось бы разве что при помощи поезда или самолета. Египетские источники ничего не говорят о ритуале посвящения в полководцы и о назначении полководца оракулом. В Древнем Египте не существовало казни при помощи погребения заживо – она потребовалась Мариетту для того, чтобы продемон-

¹⁰ См. об этом: [7, 435].

¹¹ Письмо Мариетта Дю Локлю от 27.4.1970 [7, 11].

¹² Рамсес III – фараон Древнего Египта из XX династии, правивший приблизительно в 1185–1153 гг. до н.э.

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

стрировать скрипты Саккары. Таким образом, сюжет оперы представляет собой свободную фантазию на египетские темы – как писал Мариетт, ««Аида» родилась в моей голове»¹³.

Не более аутентичны, чем сценарий, имена действующих лиц. «Аида» – не египетское, но арабское имя, так звалась одна из фавориток хедива. Однако Мариетт причисляет его к древнеегипетским (Аита), указывая, что вариант «Аита» неудобно петь и певцы неизбежно превратят его в Аиду. Принципом лучшей произносимости руководствовался Мариетт и в выборе прочих имен. Большею частью они похожи на египетские, но таковыми не являются, за исключением Амонасро: Рамзес превращается в Радамеса, Аменирдис в Амнерис¹⁴. Таким образом, и здесь Мариетт следует традиции, не претендуя на египтологическую аутентичность.

Совершенно иначе он относится к визуально воспринимаемым компонентам оперы. Здесь достоверность возводится в принцип. Нетрудно показать воображаемый Египет, рассуждает он в одном из писем интенданту Каирской оперы Паулю Дранету, поскольку можно опираться на существующую практику. Но здесь нужно все начинать заново¹⁵. Таким образом, «Аида» мыслится им как нечто беспрецедентное, создающее новую традицию в музыкальном театре.

Костюмы и декорации – та сфера, где удалось показать Древний Египет наиболее достоверно. При их подготовке Мариетт пользуется трудами египтологов Э. Прис д'Авенна, Ж.Ф. Шампольона, К. Лепсиуса¹⁶, а также «Описанием Египта», снабженным великолеп-

¹³ Цит. по: [6, 6].

¹⁴ Об именах см.: [11, 110; 7, 13–14].

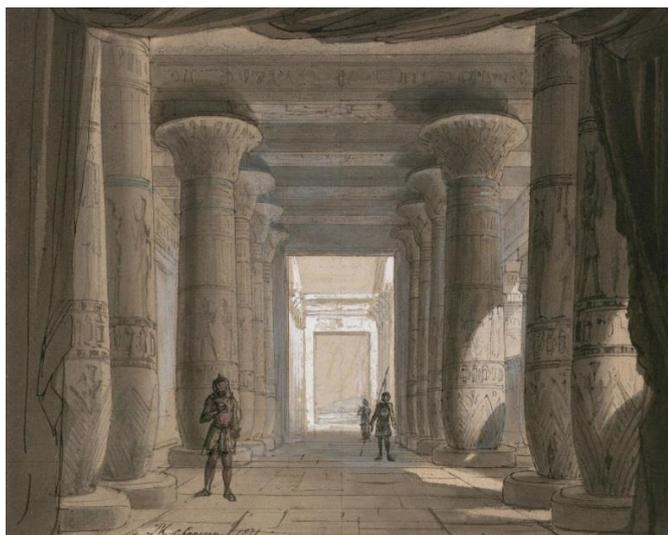
¹⁵ Письмо Мариетта Дранету от 15.7.1870 [7, 33–34].

¹⁶ Эмиль Присс д'Авен (Emile Prisse d'Avennes, 1807–1879) – французский археолог, египтолог, архитектор и писатель. Карл Рихард Лепсиус (Karl Richard Lepsius, 1810–1884) – немецкий археолог и египтолог.

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

ными иллюстрациями, а затем обращается к парижским художникам, которые считались лучшими и исторически самыми надежными: это Ф. Шаперон, Э. Деплешен, Ж.-Б. Лавастр, О. Рюбе. На сцене были представлены точные копии как знаменитых памятников архитектуры и скульптуры, так и утвари, украшений и костюмов: статуи бога Пта, священная корова, символическое судно, несомое священниками во время дефиле, являются археологическими находками самого Мариетта [11, 117]. Со скрупулезной дотошностью были воспроизведены египетские иероглифы. Предметы обихода – пожалуй, наиболее знакомая и доступная публике часть египетской древности, растиражированные египтоманией, они узнавались сразу же.

Вместе с тем, если мы попытаемся соотнести оформление конкретных сцен с местом их действия, нас ждет разочарование – чаще всего соответствия здесь нет. Например, действие второй картины оперы происходит в храме Вулкана (Вулкан – римское название бога Пта, которое египтянам было неизвестно¹⁷). На сцене же мы видим карнакский храм в Фивах (теперешнем Луксоре) (рисунки 4а, 4б):



*Рисунок 4а. «Аида». Эскиз декораций к 2-й картине I действия (Ф. Шаперон).
Мемфис. Храм Вулкана*

¹⁷ Храм бога Пта находится в Мемфисе.

**Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура**

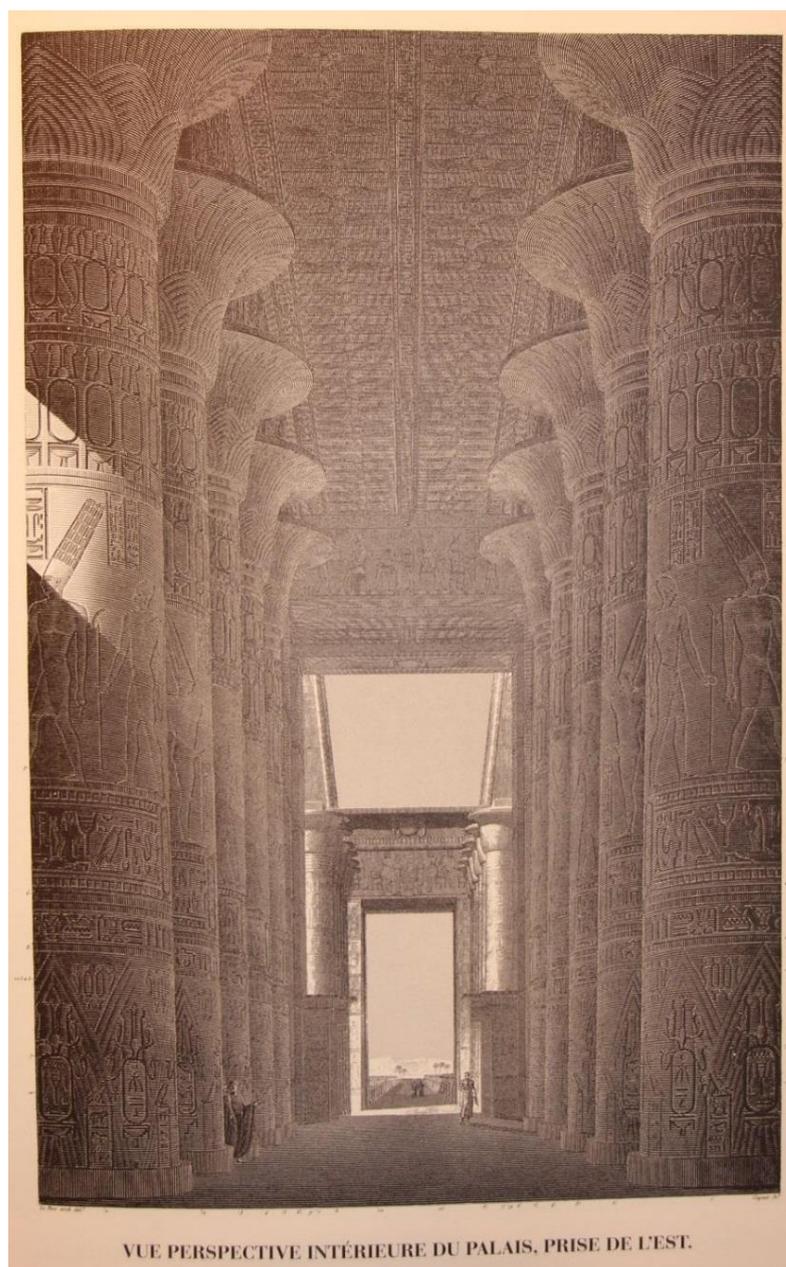


Рисунок 4б. «Описание Египта». Карнакский храм

Другой эскиз декораций 2-й картины представляет храм Осириса на острове Филы, посвященный Исиде (рисунок 5):

***Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура***



*Рисунок 5. Реконструкция декораций к 2-й картине I действия
(Ф.Шаперон, О.Рюбе).*

В четвертом действии, которое по сценарию вновь происходит в Мемфисе, перед нами Мединет-абу – погребальный храм Рамзеса III в Фивах. При этом Мариетт и руководимые им художники добиваются практически полного сходства с прообразом, используя иллюстрации из «Описания Египта». Абсолютно точно воспроизводятся статуи Рамзеса (1-я картина IV действия, рисунки 6а и 6б)¹⁸:

¹⁸ Эскизы декораций и костюмов к каирской, а также последующим постановкам «Аиды» воспроизводятся в: [19, 295–303; 12].

**Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура**

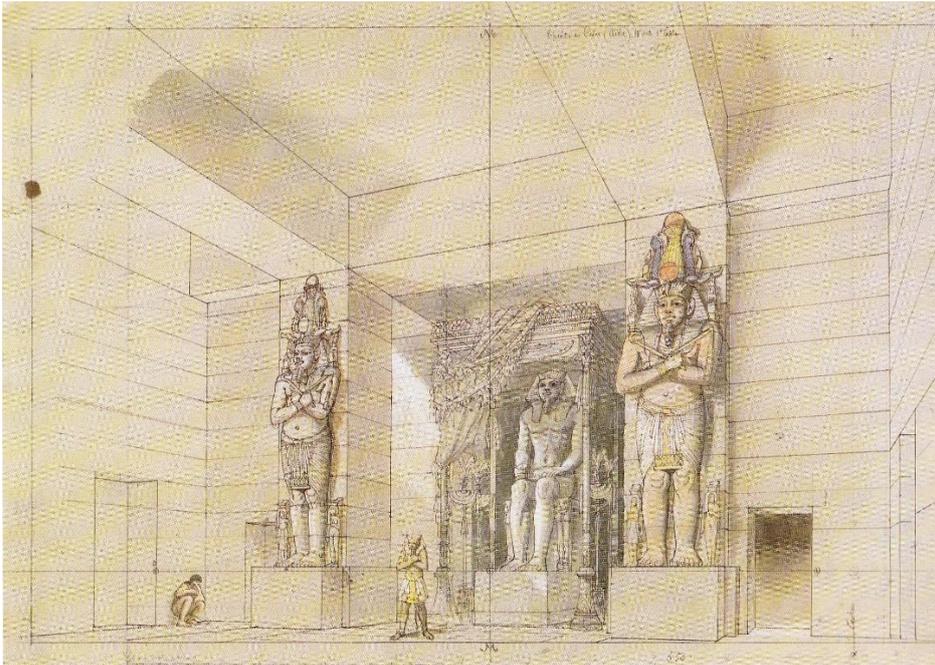


Рисунок ба.
«Аида». Декорация к 1-й картине IV действия
(Ф. Шаперон).
Внутренность храма Вулкана

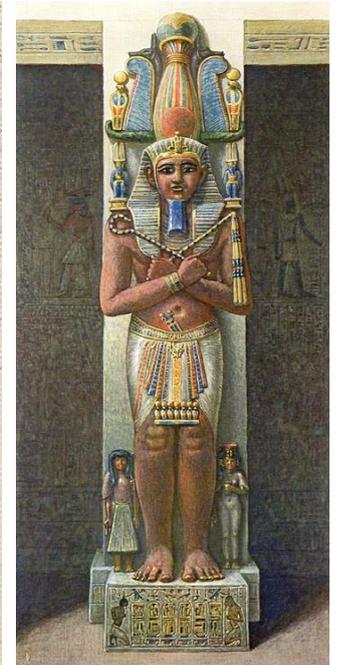


Рисунок бб.
Реконструкция
статуи Рамзеса III.
Луксор, Мединет-Абу

Однако строгая аутентичность плохо согласовывалась с театральной практикой. «У нас будут трудности прежде всего с костюмами, – писал Мариетт Дранету, – ... правильное сочетание древних одежд египетских храмовых фигур с требованиями современной сцены – дело деликатное. Император с гигантской короной на голове, высеченной из гранита, выглядит прекрасно. Но если его... заставить ходить по сцене и петь, это может быть дико, и стоит опасаться насмешек» [7, 33–34]. И еще: «Вы видели где-нибудь фараона с бородой и усами? Сходите в булакский музей и попробуйте представить бороду и усы на какой-нибудь из статуй». [7, 208]. Как и опасался Мариетт, его

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

аутентичные костюмы (рисунки 7а, б, в) оказались не вполне пригодными для театра и требовали доработки.

Эскизы костюмов к «Аиде», выполненные О. Мариеттом



Рисунок 7а. Эфиопский пленник



Рисунок 7б. Радамес



Рисунок 7в. Египетский трубач

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

Но вернемся к Верди. До написания «Аиды» он не выказывал особой любви к Египту, называя его страной с древней историей, которой он, однако, «никогда не был способен восхищаться»¹⁹. Верди решительно отказался ехать в Египет в связи с постановкой «Аиды» (в шутку он заявлял, что «боится быть мумифицированным»²⁰). Желанию посетить страну фараонов не способствовали и рассказы его ученика Эмануэле Муцио, занимавшего должность капельмейстера в течение первого сезона Каирской оперы²¹.

Тем не менее, выдвинутая Мариеттом идея исторической реконструкции прошлого захватывает и его: не довольствуясь традиционным в опере условным востоком, Верди пытается приблизиться к пониманию того, какой была музыка в Древнем Египте. Он не был ученым-египтологом, но стремился к совершенству художественной формы, от которой зависело воздействие оперы.

Верди сам предпринимает египтологические изыскания. Его интересует не только музыка, но обширный круг вопросов, касающихся истории, обрядов, географических подробностей: «Он хотел знать, участвуют ли в культе лишь мужчины, нет ли путаницы между древней Эфиопией и др. Абиссинией, какой Рамзес имеется в виду по сценарию, как празднуется жертвенный праздник Изиды, в какое время были сооружены важнейшие храмы и многое другое» [9, 637]. На помощь приходит Дю Локль, которому Верди, однако, не слишком доверяет, а также миланский издатель Джулио Рикорди (1840–1912), который в свою очередь адресует вопросы Верди знатоку Египта известно-

¹⁹ Письмо Верди Дю Локлю от 19.2.1868 [7, 3].

²⁰ Письмо Верди Джузеппе Пироли от 16.7.1870 [7, 34].

²¹ См. также письмо Муцио Джулио Рикорди от 7.1.1870 [7, 6].

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

му зоологу Микеле Лессона (Michele Lessona, 1823–1894)²². Сам Верди читает не только Геродота²³ – классический труд по истории древнего мира, но обращается и к современной литературе, например к много-томнику «Il mondo segreto» Джованни де Кастро [8] – здесь его приводит в восхищение описание таинства Изиды и он сожалеет, что в опере показать подобное невозможно²⁴.

В XIX веке было известно множество изображений музыкальных инструментов Древнего Египта. Но барельефы немые, поэтому современное Верди музыковедение – В. Амброс, Р. Кизеветтер, Ф. Фетис – не могло ответить на вопрос о том, какой была египетская музыка²⁵. Конечно, египетские инструменты можно было показать на сцене, поручив их партии современным. Но Верди это не устраивало – он непременно желал, чтобы инструменты звучали. Описывая священный танец египтян, Мариетт упоминает 24-струнные арфы, двойные флейты, трубы, тимпаны или малые барабаны, гигантские кастаньет-ты (бубенцы) и тарелки²⁶. В «Аиде» особая роль отводится первым трем из них.

История о египетской флейте для «Аиды» началась со «Всеобщей истории музыки» Франсуа Фетиса (первый ее том вышел в свет в 1869 году). Фетис попытался реконструировать древний инструмент, экземпляр которого якобы хранился в музее Флоренции, а также воссоздать на его основе египетские лады [14, 222–228]. Воодушевленный этими сведениями, Верди отправляется во Флоренцию и договаривается о том, чтобы в ранний утренний час, без доступа посетителей, ему

²² По-видимому, ему принадлежат справочные материалы о Древнем Египте, вложенные в адресованные Верди письма Рикорди [7, 475–482].

²³ Описание Египта содержится во второй книге «Истории» Геродота под названием Эвтерпа.

²⁴ Письмо Верди Рикорди от 31.7.1870 [7, 439–440].

²⁵ См. об этом: [16].

²⁶ См. письмо Дю Локля Верди от 9.7.1870 [7, 30].

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

дали возможность осмотреть и испробовать флейту. Каково же было его разочарование, когда он обнаружил обычную пастушью дудку с пятью отверстиями (см.: [10, 348]). Описывая этот случай, Верди не жалеет бранных слов для Фетиса, называя его шарлатаном, который за неимением знаний «выдумывает их с неслыханной дерзостью»²⁷.

Потерпев фиаско с египетской флейтой, Верди обращается к другому египетскому инструменту – трубе. По некоторым сведениям, один экземпляр такой трубы хранился в то время в Лувре (см.: [11, 114]), однако аутентичность его сомнительна, и данных о том, что Верди изучал его, нет. Согласно Плутарху, звук египетской трубы напоминал рев осла [3, 29], трубы сопровождали битвы и задавали ритм шествиям. Отказавшись от предложения Сакса (поскольку в древнеегипетской опере использовать его инструменты невозможно)²⁸, Верди поручил изготовить прямые трубы по египетским фрескам миланской фирме Джузеппе Пелитти, известной своими инструментами для военных оркестров. Испытания такой трубы показали, что звук ее сильный и яркий, однако на ней невозможно исполнить тот диатонический звукоряд, что требовался Верди, поэтому было решено сделать вентиль, который музыкант прикрывал рукой во время исполнения²⁹. Было изготовлено две трубы в строе *As* и *H*, длина их составляла почти полтора метра. В сценической музыке триумфальной сцены они выглядели весьма эффектно, однако были далеки от египетских, скорее следуя древнеримскому образцу (рисунок 8а). Настоящие египетские трубы обнаружили лишь спустя полвека после написания «Аиды», в 1922 году, когда была открыта гробница Тутанхамона. Форма их иная, длина значительно меньше – около 50 см, а

²⁷ Письмо Верди Рикорди от 31.7.1870 [7, 40].

²⁸ Письмо Верди Дю Локлю от 15.7.1870 [1, 267].

²⁹ См. об этом в письме Рикорди Верди от 13.11.1870 [7, 106–108].

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

игра на них требовала не только большого искусства, но и огромной затраты сил (рисунок 8б)³⁰. Весьма сомнительно, что на таком примитивном инструменте можно было бы исполнить партию триумфального марша.



Рисунок 8а. Египетская труба для «Аиды» (современный инструмент)



Рисунок 8б. Египетские трубы, найденные в гробнице Тутанхамона

В связи с этим невозможно не упомянуть еще одну идею Верди, рожденную поисками аутентичности. Вслед за Вагнером он предлагает сделать оркестр невидимым, поскольку «мы более не можем терпеть фраки и белые бабочки среди костюмов египтян, ассирийцев и друидов; оркестр, часть идеального мира, не должен усаживаться посреди партера, в мире аплодисментов и шиканья»,³¹ – эту идею он пы-

³⁰ О трубах из гробницы Тутанхамона см.: [17].

³¹ Письмо Верди Рикорди от 10.7.1871 [7, 183].

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

тался осуществить вместе с Рикорди на премьере «Аиды» в Милане (1872).

Колоссальные усилия всех причастных к созданию оперы, и в первую очередь Огюста Мариетта, позволили максимально приблизиться к искомой аутентичности в первом исполнении оперы в Каире 24 декабря 1871 года, хотя мнения критики по поводу «египетской» музыки было далеко не единодушным (см.: [11, 116]). Дальнейшие постановки, за исключением разве что парижской 1880 года, в той или иной степени отходят от египтологической точности, а в следующем, XX столетии, когда египтомания нередко рассматривалась как «культурный империализм в научно-археологическом облике», многие инсценировки и вовсе отказываются от «псевдоисторической оргии декораций» [18, 530].

Однако такой подход все же обедняет оперу, лишая ее смысловой сердцевины. Значит ли это, что нужно и дальше стремиться к научной реконструкции древности, создавая музей на оперной сцене уже в соответствии с современным состоянием науки о Египте? Разумеется, в этом нет необходимости. Описанные выше исторические вольности и несоответствия вряд ли можно расценивать как промахи и недоработки Мариетта, который как ученый-египтолог, конечно же, прекрасно знал свое дело. Историческая реконструкция плохо соотносится со спецификой оперы, в известном смысле она даже невозможна. И здесь следует согласиться с Я. Ассманом, который констатирует, что Египет в опере – это «в меньшей степени дело семантики, нежели эстетического присутствия» [6, 18]. Таким образом, египетское проявляется не в археологической точности, но в особого рода художественном воздействии чужой культуры, которая в силу присущей ей ритуальности и грандиозной декоративности становится не просто фоном,

**Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура**

но неотъемлемым компонентом происходящего на сцене действия. Если исходить из этого, египтомания в «Аиде» не покажется ни утопией, ни курьезом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Верди Дж.* Избранные письма / Сост., пер., вступ. статья и примеч. А. Д. Бушен. Москва: Музгиз, 1959.
2. *Петрунина Ж.В.* Египетский поход Наполеона: опыт европейского правления на Ближнем Востоке // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2008. № 1.
3. *Плутарх.* Исида и Осирис. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1996.
4. *Соловцова Л.А.* Джузеппе Верди / 3-е изд., доп. и перераб. М.: Музыка, 1981.
5. *Шампольон Ф.О.* египетском иероглифическом алфавите. Пер., ред., и коммент. И.Г. Лившица. Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1950.
6. *Assmann J.* Ägypten in Verdis Aida // Musik & Ästhetik. 2002. Н. 6.
7. *Busch H.* Verdi's Aida: the History of an Opera in Letters and Documents. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1978.
8. *Castro G. de.* Il mondo secreto. Vol. 1. Milano: Daelli, 1864.
9. *Cesari G.; Luzio A.* (ed.). I Copialettere di Giuseppe Verdi. Milano: Stucci Ceretti & Comp, 1913.
10. *Conati M.* Encounters with Verdi. Cornell University Press, 1984.
11. *Csampai A.* (Hrsg.). Giuseppe Verdi, Aida: Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985.

**Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура**

12. *De Sanctis R., Petrobelli P.* Immagini per Aida. Parma: Istituto di Studi Verdiani, 1983.
13. Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. Paris: Impr. impériale, 1809–1822.
14. *Fetis F.-J.* Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Tome première. Paris: Firmin Didot, 1869.
15. *Humbert J.* À propos de l'égyptomanie dans l'œuvre de Verdi: Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra Aïda // Revue de Musicologie. 1976. No. 2.
16. *Rehding A.* Music-Historical Egyptomania, 1650–1950. Journal of the History of Ideas. 2014. No 4. Url: <https://dash.harvard.edu/handle/1/2258086>
17. *Sarkissian M.; Tarr E. H.* Trumpet // Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 20 Nov. 2017. URL:<http://www-1oxfordmusiconline-1com-10004cbml144b.han.onb.ac.at/subscriber/article/grove/music/49912>
18. *Schweikert U.* Aida // *Gerhard A.* (Hrsg.) Verdi-Handbuch / 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler; [Kassel]: Bärenreiter, 2013.
19. *Seipel W.* Ägyptomanie: Ägypten in der europäischen Kunst 1730–1930. Wien: Kunsthistor. Museum; Milano: Electa, 1994.

BIBLIOGRAPHY

1. *Verdi Dzh.* Izbrannyye pisma / Sost., per., vstup. statya i primech. A. D. Bushen. Moskva: Muzgiz, 1959.
2. *Petrunina Zh. V.* Egipetskiy pohod Napoleona: opyt evropeyskogo pravleniya na Blizhnem Vostoke // Uchenyie zapiski Rossiyskogo gosudarstvennogo sotsialnogo universiteta. 2008. No 1.

**Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура**

3. *Plutarh.* Isida i Osiris. Kiev: UTSIMM-PRESS, 1996.
4. *Solovtsova L.A.* Dzhuzeppe Verdi / 3-e izd., dop. i pererab. M.: Muzyika, 1981.
5. *Shampolon F.* O egipetskom ieroglificheskom alfavite. Per., red., i komment. I. G. Livshitsa. Moskva: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1950.
6. *Assmann J.* Ägypten in Verdis Aida //Musik & Ästhetik. 2002. H. 6.
7. *Busch H.* Verdi's Aida: the History of an Opera in Letters and Documents. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1978.
8. *Castro G. de.* Il mondo secreto. Vol. 1. Milano: Daelli, 1864.
9. *Cesari G.; Luzio A.* (ed.). I Copialettere di Giuseppe Verdi. Milano: Stucci Ceretti & Comp, 1913.
10. *Conati M.* Encounters with Verdi. Cornell University Press, 1984.
11. *Csampai A.* (Hrsg.). Giuseppe Verdi, Aida: Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985.
12. *De Sanctis R., Petrobelli P.* Immagini per Aida. Parma: Istituto di Studi Verdiani, 1983.
13. Description de l'Egypte ou recueil des observations et des recherches qui ont ete faites en Egypte pendant l'expedition de l'armee francaise. Paris: Impr. imperiale, 1809–1822.
14. *Fetis F.-J.* Histoire generale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'a nos jours. Tome premiere. Paris: Firmin Didot , 1869.
15. *Humbert J.* À propos de l'égyptomanie dans l'oeuvre de Verdi: Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra Aïda // Revue de Musicologie. 1976. No. 2.

**Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура**

16. *Rehding A.* Music-Historical Egyptomania, 1650–1950. Journal of the History of Ideas. 2014. № 4. Url: <https://dash.harvard.edu/handle/1/2258086>

17. *Sarkissian M.; Tarr E. H.* Trumpet // Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 20 Nov. 2017. URL:<http://www-10xfordmusiconline-1com-10004cbml144b.han.onb.ac.at/subscriber/article/grove/music/49912>

18. *Schweikert U.* Aida // *Gerhard A.* (Hrsg.) Verdi-Handbuch / 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler; [Kassel]: Bärenreiter, 2013.

19. *Seipel W.* Ägyptomanie: Ägypten in der europäischen Kunst 1730–1930. Wien: Kunsthistor. Museum; Milano: Electa, 1994.

