

УДК 78.03+782.1

В. Бендеров**УНИКАЛЬНОСТЬ ГЕРОИЧЕСКОГО ОБРАЗА РАДАМЕСА
В «АИДЕ» ДЖ. ВЕРДИ КАК КУЛЬМИНАЦИИ ВОПЛОЩЕНИЯ
КОНФЛИКТА ЧУВСТВА И ДОЛГА В ОПЕРНОЙ МУЗЫКЕ**

Радамес в опере Дж. Верди «Аида» венчает серию образов оперных персонажей, в которых синтезируются лирическая, героическая и драматическая образные сферы, являясь в этом плане уникальным и кульминационным проявлением в развитии мирового оперного искусства. Внутренний конфликт долга и чувства, присущий Радамесу, придаёт ему реалистическую достоверность, делает его образ сложным, многогранным, эволюционирующим. В результате, при стремлении композитора к созданию музыкальной драмы, вокальная партия Радамеса является одной из самых сложных в мировом оперном репертуаре, оказывая воздействие на дальнейшее развитие оперного исполнительства.

Ключевые слова: Верди, «Аида», Радамес, героизм, конфликт.

Цель данной статьи — на основе анализа партии Радамеса в опере «Аида» Джузеппе Верди продемонстрировать уникальность данного героического образа, наделённого конфликтом чувства и долга. При этом мы придерживаемся плана целостного анализа оперной партии, выработанного нами и опубликованного в статье «Художественный образ оперного персонажа как объект композиторской интерпретации» [1]. Однако, так как рамки статьи не позволяют раскрыть образ персонажа во всей его полноте, мы остановимся лишь на самых существенных его чертах.

Партия Радамеса — одна из самых популярных в репертуаре знаменитых артистов-теноров и одна из труднейших в оперном репертуаре. Вместе с тем она уникальна и по своему значению, воплощая героический характер, наделённый, однако, внутренним конфликтом.

Как известно, опера «Аида» была создана Дж. Верди в 1871 году, когда во Франции на смену жанра Grand-opéra пришла лирическая опера. Однако этот процесс происходил постепенно, Grand-opéra не сразу умерла, и лирическая опера не так уж внезапно появилась. Творчество Дж. Мейербера — ведущего оперного композитора 1830–1860-х годов — весьма показательно в этом отношении. Он первый уловил наметившуюся тенденцию кризиса Grand-opéra, начав создавать с 1840-х годов и оперы иных жанров. Особенно показательна

в этом отношении последняя опера композитора (но создававшаяся постепенно, на протяжении многих лет, с 1830-х годов) — «Африканка» (1865 г.), сочетающая черты Grand-opéra и лирической оперы. В этот процесс постепенной смены оперных жанров весьма активно включился и великий итальянец — Дж. Верди. Без сомнения, под воздействием достижений Дж. Мейербера была создана «Сицилийская вечерня» (1855 г.) в жанре Grand-opéra. В дальнейшем черты Grand-opéra ярко проявляются и в последующих операх композитора, особенно в «Дон Карлосе» (1867 г.). В «Аиде» синтезируется жанр Grand-opéra с лирико-психологической оперой, но если у Мейербера «Африканка» — Grand-opéra с элементами лирической оперы, то у Верди «Аида» — лирико-психологическая опера с элементами Grand-opéra, в которой заметно ощущается влияние своей предшественницы.

В музыковедческой литературе образ Радамеса раскрыт совершенно недостаточно и односторонне. Так, М. С. Друскин в своём учебнике по истории зарубежной музыки, характеризуя Радамеса, ограничивается только следующими фразами (в отличие от более развёрнутого анализа образа Аиды и Амнерис): «Разными красками обрисован Радамес. Верди подчёркивает две стороны его характера: в своей лирической сущности он родственен Аиде, но как воин обладает мужественными, героическими чертами. Поэтому в его партии встречаются мелодии, свойственные Аиде, а наряду с ними — маршевые, фанфарные интонации, связанные с народными шествиями, победными кличами» [4, с. 342].

Сугубо описательный характер вне анализа музыкальных выразительных средств имеет обзор «Аиды» в учебнике по музыкальной литературе Б. В. Левика [5]. Этот же недостаток присущ и соответствующим разделам об «Аиде» книг Л. А. Соловцовой [6; 7], в которых при последовательном обзоре оперы невозможно было создать цельную характеристику отдельного персонажа. Не характеризуются образы персонажей и в статье Б. С. Яголима [12], опубликованной в серии «Оперные либретто».

Имеется специальное издание по данной теме — это учебное пособие солиста Национальной оперы Украины А. Вострякова «Образ героя в драматургии оперного спектакля: «Аида», «Кармен», «Лоэнгрин»» [3]. Достаточно подробный описательный обзор партии Радамеса даёт возможность создать представление о его образе, однако акцент ставится скорее на исполнительский аспект, нежели на ана-

лиз выразительных средств музыкального языка; недостаточное внимание уделяется оркестровой партии.

Однако ни в одном из источников не раскрывается значение образа Радамеса в истории оперы и не выражается мысль о его уникальности как кульминационной вершине в развитии образов героических персонажей.

В основе образа Радамеса лежит ярко выраженный конфликт чувства и долга, и в этом плане он имеет своих многочисленных предшественников. Впервые конфликт чувства и долга был ярко воплощён в древнегреческой трагедии, а затем в классицистских драмах П. Корнеля и Ж. Б. Расина, творивших в эпоху первого века существования оперы. *Dramma per musica* (как известно, первоначальное название оперы), ориентирувавшаяся на древнегреческие образцы, не могла, естественно, миновать важнейшую тему воплощения конфликта чувства и долга; мало того, она стала одной из основных тем в оперном искусстве. Она наметилась уже в одной из первых значительных опер — «Коронации Поппеи» К. Монтеверди (1642 г.), где данная проблема ставится очень остро (в диалоге Нерона и Сенеки о приоритете чувства и долга, в какой-то мере и в образе Оттона).

В эпоху развития классицизма образы героев, наделённые внутренним конфликтом чувства и долга, получили ярчайшее воплощение средствами, присущими эпохе их создания. Это прежде всего мужские образы, исполнение которых композиторы, следуя традиции, поручают, как правило, тенорам: Рено в «Армиде» Ж. Б. Люлли и К. В. Глюка, Эней в многочисленных операх на сюжет о Дидоне и троянском герое (пожалуй, наиболее значимая опера по этому мифу — Г. Пёрселла), Ипполит в «Ипполите и Арисии» и Кастор в «Касторе и Поллуксе» Ж. Ф. Рамо, Агамемнон в «Ифигении в Авлиде» (данная партия — басовая, что является исключением) и Орест в «Ифигении в Тавриде» К. В. Глюка и многие другие. В эпоху формирования и интенсивного развития романтизма линия создания подобных образов оперных персонажей продолжалась и обогащалась новыми средствами воплощения. В оперном искусстве с начала XIX столетия появляются такие яркие романтические образы, наделённые внутренним конфликтом чувства и долга, как Макс («Фрайшютц» К. М. Вебера, 1821 г.), Арнольд («Вильгельм Тель» Дж. Россини, 1829 г.), Поллион («Норма» В. Беллини, 1831 г.), Рауль, Иоанн, Васко да Гама («Гугеноты», 1836 г.; «Пророк», 1849; «Африканка», 1865 г. Дж. Мейербе-

ра), Тангейзер в одноименной опере Р. Вагнера, Андрей («Опричник» П. И. Чайковского, 1874 г.), Хозе («Кармен» Ж. Бизе, 1875), Андрий («Тарас Бульба», 1890 г.). В творчестве самого Верди это Исмаель в «Набукко» (1842 г.), в определённой степени Эрнани и Дон Карлос в одноименных операх (1845 и 1867 гг.).

Однако далеко не все перечисленные персонажи являются героическими. Прежде всего уточним понятие «героизм».

Как указано в словаре Д. Н. Ушакова, героизм — «способность к совершению подвига», а «герой — исключительный по смелости или по своим доблестям человек» [10, с. 554]. В других словарях определение данных понятий аналогично. В словаре по эстетике уточняется, что «в природе героического лежит преодоление острых, непримиримых противоречий, что достигается нередко ценою жизни. В искусстве героическое раскрывается в утверждении высокого эстетического идеала прежде всего через образы героев, его выражающих. В этих образах воплощаются прогрессивные тенденции общественного развития, яркие проявления мужества, нравственной стойкости, величия человеческого духа» [11, с. 60]. Отметим также, что понятие представления о героическом менялось на протяжении истории: в различные эпохи и в разных странах сущность данного понятия трактовалась неодинаково. Поэтому понятие «герой» неоднозначно. Следует ли считать героем того, кто способен свершить подвиг или только того, кто уже свершает его? Следует ли считать героем человека, подвиг которого не приносит, однако, реальных результатов, направленных на благо общества или иного человека? Можно ли, например, считать князя Игоря из оперы А. П. Бородина, способного, несомненно, на героический поступок (судя по его музыкальной характеристике в Прологе), героем, который, однако, погубил свою дружину и открыл путь врагу на родную землю своим необдуманном, опрометчивым походом на половцев (хотя в плену, без всякого сомнения, Игорь ведёт себя героически — достаточно вспомнить его ответ Кончаку на предложение о даровании свободы)? В оперной музыке проблему осложняет то обстоятельство, что средства музыкальной выразительности могут характеризовать определённого персонажа как героя, но он таковым не оказывается в результате дальнейшего хода событий, как в нашем примере с князем Игорем. И можно ли считать героическим поступок, не приводящий к положительным результатам, хотя в момент его совершения он представляется таковым? Как, например, выступления Дона Карлоса против короля в финале Третьего и Чет-

вёртого действий одноименной оперы Верди, которые, по сути, ни к чему не привели?

Учитывая указанные факторы, далеко не все из вышеперечисленных оперных персонажей являются героическими. Из них таковыми предстают, учитывая музыкальную характеристику, Арнольд, Поллион, Рауль, Васко да Гама, Эрнани, а также Захария в «Набукко», Арриго из «Битвы при Леньяно» Верди и Манрико в «Трубадуре» — последние три персонажа лишены внутреннего конфликта. Но при его наличии нигде нет такого яркого воплощения героических черт ни в сюжете, ни в музыке, как у Радамеса в «Аиде», поэтому данный образ является в этом отношении кульминационным в мировой оперной музыке, что и определяет его исключительное значение. И впоследствии подобного героического образа, наделённого внутренним конфликтом, создано не было. У Отелло же в одноименной опере Верди внутренний конфликт не связан с чувством долга. Героические образы в музыкальных драмах Р. Вагнера (Зигмунд и Зигфрид; Тристан — прежде всего лирический персонаж) и Калаф в «Турандот» Дж. Пуччини лишены внутреннего конфликта, а у Каварадосси в «Тоске» того же автора лирическая характеристика образа (также лишённого внутреннего конфликта), судя по музыке, превалирует. В операх советского периода (включая и украинские оперы) героические образы воплощены без внутреннего конфликта или же они не получают адекватного отображения. В некоторых весьма значительных операх XX столетия, как, например, в «Художнике Матисе» П. Хиндемита, героическое начало в характеристике главного героя оперы, наделённого внутренним конфликтом, в музыке яркого воплощения не получает.

В образе Радамеса же сочетаются три различных сферы: героическая, лирическая (любовь к Аиде) и драматическая (конфликт чувства и долга). Подобное сочетание, как мы показали, присуще совсем не многим оперным персонажам.

Наиболее близкими как по хронологии, так и по характеру, предшественниками Радамеса оказываются Поллион из «Нормы» В. Беллини и Васко да Гама из «Африканки» Дж. Мейербера (кстати, эта опера является и непосредственной предшественницей «Аиды», несомненно, повлиявшей на её создание). Однако Поллион не показан как полководец, для которого воинская честь и доблесть играет хоть какую-то определённую роль; он одержим страстью к Адальгизе, а внутренний конфликт, в какой-то степени присущий ему, лежит в любовно-лирической плоскости. Однако присущий ему тематизм

(маршеобразные мелодии с пунктирными ритмами, энергичными восходящими скачками, хотя он поёт о любви) обрисовывает Поллиона как человека мужественного, бесстрашного, жаждущего пожертвовать собою ради спасения любимой и способного на героический поступок, который он и совершает в конце оперы, испуская свою вину перед Нормой.

Васко да Гама в первом действии оперы показан как отважный мореплаватель, бесстрашный герой, смело обличающий инквизицию, хотя и знающий все ужасные последствия своего поступка. Однако в дальнейшем в образе Васко преобладает лирическая характеристика, а его внутренний конфликт лежит в любовной плоскости; правда, далеко не последнюю роль в его окончательном решении соединиться с Инес играет возможность отплыть в Европу и предать гласности своё географическое открытие, о чём он так страстно мечтал. Но в музыке последних действий героическая сфера в обрисовке образа Васко остаётся на втором плане; конечно, играет роль и движение жанра оперы от *Grand opéra* к лирической.

Учитывая вышеизложенные обстоятельства, мы смело можем утверждать, что Радамес, без сомнения, героическая личность. Но Верди показывает своих персонажей как живых людей, наделённых и достоинствами, и недостатками, как это и бывает в жизни. Как глубоко верно высказался Дж. Тароцци, Верди «понимает, что его герои должны принять более человеческий облик, больше не нужны гиганты, сжигаемые ненавистью или любовью, яростью или страстью, не нужны гипертрофированные фигуры, не знающие предела в проявлении добра и зла (как это обычно в операх *seria*, классицистских и многих романтических драмах. — *В. Б.*), а необходимы мужчины и женщины, которым свойственны простые человеческие чувства, сложные и тонкие переживания, сомнения, колебания (что свойственно реалистическому направлению, к которому движется композитор на протяжении всего своего творческого пути. — *В. Б.*)» [9, с. 222]. И Радамес — героический персонаж нового типа, в этом также заключается новаторство Верди, создающего своих персонажей, обладающих вполне реалистическими чертами, несмотря на их исключительность, что свойственно романтизму.

В начале оперы Радамес показан как человек, мечтающий о воинской славе, способный совершить подвиг и действительно совершающий его — он одерживает победу над врагами своего государства. Другое дело, насколько война эта справедлива; думается, и Египет, и

Эфиопия в равной степени виновны во взаимных распрях. И Верди отлично показал в своей опере враждебность войны человеку — война ведь нужна только правящим классам. Воспевая доблесть и мощь древнеегипетского государства, Верди в то же время показывает и его враждебность человеку, а симпатии композитора явно на стороне побеждённых, в чём нас убеждает тема «Но мы верим в твой суд справедливый», запеваемая Амонасро и подхватываемая всеми пленниками вместе с Аидой с выразительнейшей мелодией и экспрессивной гармонией [2, с. 147–149]. Радамес же искренне считает себя патриотом своей родины, защитником отечества от нападающих эфиопов, не думая о том, что причина их нашествия, о чём поёт Аида в своём монологе из Первого действия, заключается в стремлении её отца высвободить дочь из плена.

Сразу же в самом начале оперы композитор создаёт портрет Радамеса двупланово — ярко выраженные в музыке героические черты сочетаются с глубоким лирическим чувством любви к героине оперы. В выходном Романсе Радамеса «Celeste Aida» («Милая Аида»), являющемся экспозицией образа действующего лица, этот синтез представлен в самой сильной степени. Уже во вступительном Речитативе «Ах, если б я был избран и мой вещий сон сбылся бы» [2, с. 10] обе стороны молодого человека представлены весьма убедительно. Особенность вступительного Речитатива — его необычная высокая tessitura, представляющая значительную трудность именно для начала партии, когда певец ещё недостаточно распелся (но композитор с этим не считается). Героическую грань образа подчёркивают в Речитативе фанфарные реплики труб и тромбона. Но как только Радамес мысленно обращается к своей любимой, на смену медным духовым приходит мягкое звучание струнных. Во всех случаях оркестр значительно углубляет характеристику образа, создаваемого вокальной партией.

Радамес полагает, что только ради освобождения Аиды он хочет повести египтян в бой, однако музыкальная характеристика на протяжении всего Первого действия свидетельствует и о честолюбивых его намерениях — обрести воинскую славу. Об этом он поёт и в Третьем действии — «Забыть тот край, где слава впервые мне блеснула» [2, с. 236]. Для Радамеса стремление к воинской доблести является не менее важным, нежели чувство к Аиде, иначе он бы без особых колебаний принял решение о побеге из родной страны вместе с Аидой. Именно в этом дуэте с Аидой у Радамеса обнаруживается внутренний

конфликт чувства и долга, который ранее не проявлялся, так как он надеялся на благополучный для него исход событий — в результате следующей победы он добьётся у фараона разрешения на брак с Аидой, как он надеется в своём ариозо «В порыве мщения» из этой же дуэтной сцены [2, с. 231].

Подчеркнём, что Радамес выдал военную тайну совершенно неосознанно — он отвечает Аиде на её вопрос, заданный как бы между прочим, о пути прохождения войск египетского войска, интонируя на одной высоте в невысокой тесситуре (звук *b* на словах «В ущельях Напата» [2, с. 246]). Речитация свидетельствует о том, что Радамес не придавал своему ответу особого значения. Это обстоятельство композитор подчёркивает музыкальными выразительными средствами. В струнной группе оркестра в низкой тесситуре на *pianissimo* настороженно проводится последовательность аккордов в многобемольном (трагическом!) *b-moll'e*, привлекая внимание своим сумрачным звучанием; роковое название ущелья выделяется энгармонической модуляцией, подчёркивающей переломный момент в развитии действия (прерванный оборот с разрешением побочного D_7 в VI ступень минора, которая впоследствии осознаётся как III ступень *E-dur'a*; в результате происходит сдвиг в тональность тритонового соотношения). И только услышав реплику подслушивавшего Амонасро (завершение энгармонической модуляции), Радамес осознал своё невольное предательство и пришёл от этого в ужас. Торжество Амонасро и отчаяние Радамеса подчёркивается достижением новой тоники на tutti'йном звучании оркестра уже на *fortissimo*. Но Радамесу и не приходит в голову мысль исправить создавшееся положение путём попытки убийства Амонасро — ведь он отец его возлюбленной (в отличие от самого Амонасро, бросившегося с кинжалом на Амнерис при её появлении). Радамес же, не задумываясь, делает свой выбор, поступая, как герой-патриот, в высшей степени благородно, отвергая идею побега с Аидой и её отцом, предотвращая убийство Амнерис и добровольно сдаваясь жрецу, понимая, что идёт на смерть. Таким образом, чувство долга побеждает в его внутреннем конфликте.

Дальнейшее поведение Радамеса вполне последовательно: он ведёт себя поистине героически, отвергая помощь Амнерис и не унижая себя оправданиями перед жрецами, достойно идя на смерть. Предателем себя он не считает — «Изменником я не был», — поёт он в дуэте с Амнерис [2, с. 259–260]. Тем не менее Радамес признаёт свою вину:

«Уста мои виновны — то грех большой, я знаю, но делом я не грешен, и честь моя со мной» [2, с. 260], и готов понести наказание.

В последней дуэтной сцене с Аидой Радамес прежде всего думает о ней, о своём бессилии её спасти, о её неотвратимой гибели, в то время как она, по его мнению, ни в чём не виновата. И в этом обнаруживается вся сила подлинной любви Радамеса; его героическая натура по-настоящему раскрывается во всей своей полноте не в первых двух действиях, где он проявляет готовность возглавить войско и побеждает врагов своего государства, а начиная с финала Третьего действия.

Воплощая на сцене ярчайший героический образ Радамеса, наделённого вместе с тем чисто человеческими качествами, композитор создаёт его вокальную партию как одну из самых трудных для исполнения в мировом оперном репертуаре, что обусловлено сложностью и многогранностью как характера персонажа, так и, шире, задачей сотворения подлинной музыкальной драмы, к созданию которой Верди стремился на протяжении всего своего творческого пути. Подчёркивая новаторство Верди, Л. К. Ярославцева отмечает, что у него «опера не мыслима без противоречий, без резко заострённых антитез, напряжения страстей, которые порождали бы музыкальное динамическое действие» [13, с. 43]. Это обуславливает и характер вокальных партий Дж. Верди: «В сочинениях Верди колоратура и сложные пассажи практически отсутствуют, вокальные же партии требуют более насыщенного звучания, хорошего звукового посыла. Значительно расширяется верхний участок диапазона мужского голоса, кульминация переносится наверх, и оперная драматургия полностью исключает светлое фальцетное звучание, заменённое так называемым «прикрытым звуком»» [13, с. 44]. Говоря же конкретно о партии Радамеса, А. Г. Стахевич отмечает, что её вокальное интонирование «отличается простотой и ясностью мелодического рисунка. В пении максимально используется участок открытого звучания голоса. Высокие, прикрытого характера звуки голоса придают блеск и героические черты, венчающие образ Радамеса» [8, с. 175].

Таким образом, значение образа Радамеса и его вокальной партии в истории оперы огромно. Радамес венчает серию образов оперных персонажей, в которых синтезируются лирическая, героическая и драматическая образные сферы, являясь в этом плане уникальным и кульминационным в развитии мирового оперного искусства. Внутренний конфликт долга и чувства, присущий Радамесу, придаёт ему реалистическую достоверность, хотя исключительность его

характера создаёт его образ как яркий романтический, делает его сложным, многогранным, эволюционирующим. В этом отношении показательно высказывание А. Г. Стахевича о воздействии данного образа с присущей ему вокальной партией на ход развития оперного искусства в дальнейшем: «В «Аиде» слияние ярко выраженной лирической сферы произведения с драматическим пением сильных мужских голосов устанавливается как ведущее направление европейского оперного исполнительства, оказавшее влияние на певцов последующих поколений. Закономерным итогом его развития явилось исполнительское творчество Фр. Таманьо и Э. Карузо, М. Баттистини и Т. Руффо, Ф. Шалапина, выступавшего в вердиевском репертуаре» [8, с. 175].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бендеров В. Д. Художественный образ оперного персонажа как объект композиторской интерпретации / В. Д. Бендеров // *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practica*. — Chișinău: Grafema Libris. — 2015. — № 1 (24). — С. 140–148.
2. Верди Дж. Аида. Переложение для пения с ф-но / Дж. Верди. — М., 1965. — 311 с.
3. Востряков А. А. Образ героя в драматургии оперного спектакля: «Аида», «Кармен», «Лоэнгрин»: учебное пособие / А. А. Востряков. — Киев: Автограф, 2007. — 186 с.
4. Друскин М. С. История зарубежной музыки / М. С. Друскин. — Вып. 4. — [7-е изд., перер.]. — СПб.: Композитор, 2002. — 631 с.
5. Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран: учеб. пособие / Б. В. Левик. — Вып. 4. — [7-е изд.]. — М.: Музыка, 1981. — 493 с.: ил., нот.
6. Соловцова Л. А. Джузеппе Верди / Л. А. Соловцова. — [3-е изд., доп. и перер.]. — М.: Музыка, 1981. — 416 с.
7. Соловцова Л. А. Аида / Л. А. Соловцова // *Оперы Дж. Верди: путеводитель*. — М.: Музыка, 1971. — С. 243–293.
8. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. Исследование / А. Г. Стахевич. — Киев: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. — 272 с.
9. Тароцци Дж. Верди / Дж. Тароцци; сокр. пер. с итал. И. Константиновой. — М.: Молодая гвардия, 1984. — 352 с.: ил.
10. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: ОГИЗ, 1935. — Т. I. — 1567 с.
11. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. — М.: Политиздат, 1989. — 447 с.
12. Яголим Б. [Предисловие] / Б. Яголим // *Аида Дж. Верди. Либретто*. — М.: Музыка, 1967. — С. 3–8.

13. Ярославцева Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков / Л. К. Ярославцева. — М. : Издательский дом «Золотое Руно», 2004. — 200 с.

Бендеров В. Унікальність героїчного образу Радамеса в «Аїді» Дж. Верді як кульмінації втілення конфлікту почуття та обов'язку в оперній музиці. Радамес в опері Дж. Верді «Аїда» вінчає серію образів оперних персонажів, в яких синтезуються лірична, героїчна і драматична образні сфери, і є в цьому плані унікальним і кульмінаційним проявом в розвитку світового оперного мистецтва. Внутрішній конфлікт обов'язку і почуття, властивий Радамесу, надає йому реалістичну достовірність, створює його образ складним, багатогранним, еволюціонуючим. В результаті, при прагненні композитора до створення музичної драми, вокальна партія Радамеса є однією з найскладніших у світовому оперному репертуарі, що справила вплив на подальший розвиток оперного виконавства.

Ключові слова: Верді, «Аїда», Радамес, героїзм, конфлікт.

Benderov V. The uniqueness of the heroic character of Radames in «Aida» by G. Verdi as the culmination of the embodiment of the conflict of feelings and duty in opera music. Radames is crowned by a series of images of opera characters, which are synthesized in a lyrical, heroic and dramatic spheres shaped, being unique in this regard, and culminating in the development of the world of opera. The inner conflict of duty and sense inherent to Radames, gives him a realistic reliability, creates his image complicated, multi-faceted, evolving. As a result, at aspiration of the composer to the creation musical drama, vocal of Radames is one of the most complicated in the world opera repertoire, have an impact on the further development of the opera performance.

Keywords: Verdi, «Aida», Radames, heroic, conflict.

Стаття надійшла до редакції 06.04.2016

