

© Тянь Яюань, 2025

УДК 782.1

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-52-64

ОПЕРА Ш.-С. КАТЕЛЯ И В.-Ж. ЭТЬЕНА ДЕ ЖУИ «БАЯДЕРКИ»: ОБРАЗ ЛАМЕИ КАК ПЕРВОЙ БАЯДЕРКИ НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Тянь Яюань¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена анализу музыкально-драматургической характеристики образа Ламеи в опере Ш.-С. Кателя и В.-Ж. Этьена де Жуи «Баядерки» (1810). Опера стала первой театральной постановкой о баядерках – танцовщицах индуистских храмов, называемых в Индии «девадаси». Жуи, отдавший военной службе в Индии три года, хорошо изучил танцевальное искусство девадаси и дал его реалистичное описание в предисловии к либретто. Несмотря на удивительную для того времени детальность этого «портрета» ни либреттист, ни композитор не стремились приблизить концепцию оперы к религиозно-социальным обоснованиям института девадаси, а в характере главной баядерки Ламеи – отразить черты реальной индийской храмовой танцовщицы. Вместо соблазнительной, искушенной в пластике тела девадаси они создали трагическую оперную героиню, охваченную национально-освободительными стремлениями, бескомпромиссную в религиозной стойкости и жертвенную в любви. Хотя в структуре оперы существенное место занимают танцы баядерок, роль Ламеи – не танцевальная, а вокальная. Музыкальная характеристика сближает Ламею с трагическими фигурами Ифигении и Альцесты в операх К. Глюка. Вместе с тем партитура Кателя несет отпечаток стилевых поисков, а некоторые страницы предвосхищают музыкальные приемы романтизма и европейского оперного ориентализма второй половины XIX в.

Ключевые слова: баядерка, девадаси, Этьен де Жуи, Шарль-Симон Катель, опера, либретто, танцевальная сцена

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Тянь Яюань. Опера Ш.-С. Кателя и В.-Ж. Этьена де Жуи «Баядерки»: образ Ламеи как первой баядерки на театральной сцене // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 4. С. 52–64. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-52-64.

OPERA BY CHARLES-SIMON CATEL AND ÉTIENNE DE JOUY “LES BAYADÈRES”: THE IMAGE OF LAMEA AS THE FIRST BAYADERE ON THE THEATRE SCENE

Tian Yayuan¹

¹ A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the analysis of the musical and dramatic characteristics of the image of Lamea in the opera by Charles-Simon Catel and Étienne de Jouy “La Bayadères” (1810). The opera became the first theatrical production about bayadères – dancers of Hindu temples, called “devadassiss” in India. Jouy, who devoted three years to military service in India, studied the dancing art of devadasis well and gave its realistic description in the preface to the libretto. Despite the detail of this “portrait”, surprising for that time, neither the librettist nor the composer sought to bring the concept of the opera closer to the religious and social justifications of the devadasi institution,

and to reflect the figure of an Indian temple dancer in the character of the main bayadère Lamea. Instead of a seductive devadasi, experienced in the plasticity of the body, they created a tragic opera character, seized by national liberation aspirations, uncompromising in religious steadfastness and sacrificial in love. Although the dances of the bayadères occupy a significant place in the structure of the opera, the role of Lamea is not a dance one, but a vocal one. The musical characteristics bring Lamea closer to the tragic figures of Iphigenia and Alceste in Gluck's operas. At the same time, Katel's score bears the imprint of stylistic searches, and some pages anticipate the musical techniques of romanticism and European operatic orientalism of the second half of the 19th century.

Keywords: bayadere, devadassis, Étienne de Jouy, Charles-Simon Catel, opera, libretto, dance scene

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Tian Yayuan (2024), "Opera by Charles-Simon Catel and Étienne de Jouy «Les Bayadères»: the image of Lamea as the first bayadere on the theatre scene", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 52–64. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-52-64.

В августе 1810 г. на сцене парижского театра *Opéra* (официальное название – *Académie impériale de musique*) с большим успехом прошла премьера трехактной оперы «Баядерки» Шарля-Симона Кателя на либретто Виктора-Жозефа Этьена де Жуи. Главные роли исполнили лучшие французские певцы того времени: сопрано Каролина Браншу (Ламея), тенор Луи Нурри (Демали) и бас Анри-Этьен Дери-ви (Олькар). Хореография принадлежала Пьеру Гарделю и Луи Милону, а солистами-танцовщиками выступили Огюст Вестрис и Эмили Биготтини¹. Публика и критики были очарованы «Баядерками». В парижской прессе отмечалась гармоничность сочетания музыки, пения и танцев, тонкий вкус композитора, талант исполнителей и изобретательность балетмейстеров.

Успех оперы был безоговорочным и прочным: в 1814 г. она все еще сохранялась в репертуаре в сокращенной, двухактной версии, а в 1821 г. по случаю открытия нового здания театра на улице Лепелеттье была возрождена в первоначальной трехактной редакции. О популярности оперы свидетельствует ее долгая репертуарная жизнь: к 1828 г. насчитывалось уже 77 представлений. А в 1883 г. опера была опубликована в первоначальной редакции, в виде клавира, подготовленного Венсаном Д'Энди, с предисловием музыкального критика Артюра Пужена (Catel Ch.-S., 1883).

Публикация состоялась в рамках издательской серии «Шедевры французской оперы».

Произведение Кателя и Жуи подытоживало развитие французского оперного театра эпохи Революции и Империи и в то же время содержало ростки новой музыкально-драматической формации, ведущей к романтизму. В российской музыкальной науке в последние десятилетия появились основательные исследования французского оперного театра. Однако они преимущественно сосредоточены либо на жанровых экспериментах эпохи барокко (Булычева А., 2004), либо на большой романтической опере 1820–1830-х гг. (Жесткова О., 2004; 2017; Новоселова Е., 2007). К сожалению, музыкально-сценические достижения французского театра первых десятилетий XIX в. до сих пор не попали в ракурс серьезных искусствоведческих исследований.

Между тем такие оперы, как «Весталка», «Фернан Кортес» Гаспаре Спонтини и «Баядерки» Шарля-Симона Кателя во многом определили вектор художественно-стилевых поисков последующих десятилетий. В частности, фигура баядерки, впервые появившаяся на сцене в опере Кателя и Жуи, займет ключевое место в драматургии европейского музыкального театра эпохи романтизма. Авторы внесли в заглавие оперы слово «баядерки», европейский термин для обозначения индийских храмовых танцовщиц, которых

в Индии называли «девадаси» (Андреева Е., 2018, с. 16–19). Нам предстоит выяснить, что знали Катель и Жуи о настоящих индийских баядерках-девадаси и как они интерпретировали этот социокультурный и художественный феномен в своей опере.

Либретто Жуи оценивалось современниками весьма высоко. Несмотря на упреки в расхождении оперного сюжета с отдельными вариантами индуистских легенд, критики не могли соперничать с драматургом в знании религиозных и культурных традиций Индии. Жуи провел в Ост-Индии почти три года (1787–1790) на военной службе в чине младшего лейтенанта артиллерии, и сам неоднократно наблюдал выступления девадаси в храмах Майсура. В 1790 г. он вернулся во Францию, а в 1797 оставил военную службу, занявшись публицистикой и оперной драматургией.

Его наблюдения, касающиеся культуры, быта и религиозных обрядов Индии, ярко отразились в предисловии к либретто, которое он озаглавил «Историческая справка о баядерках». Объясняя выбор сюжета и развязку, Жуи пересказал индуистскую легенду о высокой и жертвенной любви баядерки к богу Шиве, который явился к ней в облике человека. Баядерка оказалась единственной женщиной, готовой отправиться вслед за мужем на погребальный костер, согласно индуистскому ритуалу сати. Тронутый ее преданностью, Шива возвысил баядерок до храмовых служительниц, «чтобы их профессия почиталась, и они носили имя *девадаси* (любимицы божества)» (Jouy É., 1810, р. 7). Эта история очень похожа на балладу И.В. Гёте «Бог и Баядерка» (1797), но у них есть и существенные расхождения. В пересказе Жуи баядерка была не единственной возлюбленной земного воплощения Шивы, а одной из тысячи двухсот наложниц. Она стала единственной, кто

откликнулся на его призыв ко всем женщинам стать женой, чтобы, когда он умрет, взойти вслед за ним на погребальный костер.

Любопытно, что Жуи отразил это важное обстоятельство в своем либретто², сделав Ламею одной из множества баядерок, три из которых имеют вокальные партии, а остальные участвуют в хоровых и танцевальных сценах. Однако он изменил морально-этическую мотивацию поступка Ламеи. До того, как раджа Демали оказался смертельно болен, она отказывалась от брака с ним из-за данного ею обета безбрачия и согласилась его нарушить, лишь узнав о скорой смерти возлюбленного. Тем самым драматург сместил акцент: баядерка готова нарушить обет не ради земного счастья, а только ради вечной любви.

В предисловии к либретто Жуи пояснил, что слово *девадаси*, которое французы заменили на слово *баядерки*, обозначает «многочисленный класс молодых девушек, посвятивших себя одновременно поклонению богам и сладострастию» (Jouy É., 1810, р. 7). Однако баядерки в его либретто – девушки, охваченные не сладострастием, а патриотическими чувствами. Они освобождают раджу Демали из заточения и спасают Бенарес, но свою профессиональную функцию физического соблазнения используют только, чтобы обезвредить врага.

«Историческая справка» Жуи содержит гораздо больше важных деталей об искусстве баядерок, чем ранние публикации об Индии³. Он описывает не только традиции обучения и посвящения девадаси, их высокого и почетного положения в обществе, но и сообщает новую информацию о самих танцах, их сюжетах и выразительных средствах. Не менее ценны комментарии Жуи о характере музыки и музыкальных инструментах, «главными из которых являются *мангассаран* (разно-

видность гобоя), *тал*, который мало чем отличается от наших цимбал, и *маталан* (бубен, диаметр которого в центре вдвое меньше, чем по краям)» (Jouy É., 1810, p. 10). Не будучи профессиональным музыкантом, Жуи проникательно подметил главную особенность индийской музыки: «Вокальная мелодика, как и у всех восточных народов, однообразна и меланхолична; она движется только по полутонам; аккомпанемент резкий и причудливый, и почти все мелодии заканчиваются нисходящей хроматической гаммой» (Jouy É., 1810, p. 10).

Однако Катель при создании партитуры не воспринял эти сведения как творческое руководство. Музыкальный стиль «Баядерок» отсылает, скорее, к европейской опере эпохи классицизма. В 1810 г. было бы преждевременно ожидать от европейского композитора успешных попыток воссоздать в опере индийскую атмосферу, хотя один из музыкальных критиков все же отметил «поиск меланхоличного и сладостного местного колорита»⁴, следы которого едва заметны в сценах с баядерками.

В этом контексте примечательно трио баядерок, воспевающих Дургу, богиню плодородия, силы и женской защиты, в гимне *Dourga, des lieux où tu reposes* («Дурга, с высот твоего покоя»). Хотя его мелодия не движется по полутонам и не заканчивается нисходящей хроматической гаммой, как описывал Жуи, музыка трио в самом деле отличается меланхоличностью, которую создают неторопливый темп, отголоски вокальных фраз у

флейт и кларнетов, нарушения метроритмической периодичности и диатонический склад мелодии. Легкий экзотический оттенок создается средствами диатоники, а не хроматики, особенно когда композитор оставляет незаполненными терцовые и квартовые ходы вокальной мелодии (пример 1). Особый колорит этому номеру придает нежное звучание женских голосов, моноритмично движущихся в тесном расположении и выступающих предвестником знаменитого дуэта цветов в опере Л. Делиба «Лакме» (1883).

Показательно, что в опере Кателя и Жуи роль главной баядерки поручена не танцовщице, а певице-сопрано. В каждом акте у Ламеи есть арии и речитативы, а в ансамблях она исполняет драматургически значимые и сложные партии. Впервые она появляется в 5-й сцене во время торжественного праздника, на котором раджа Демали должен огласить имя своей избранницы. Хотя Ламея любит раджу, авторы представили ее не в лирическом, а в героико-патриотическом ключе. Вместо влюбленной девушки и искушенной танцовщицы на сцену выходит возвышенная героиня, преданная дочь своей родины, обеспокоенная только угрозой, исходящей от маратхов.

Ее слова вторгаются в радостную идиллию праздника подобно грозному пророчеству: *Voyez-vous du haut des montagnes / Accourir ces enfans du nord? / Au sein de nos belles campagnes / Ils portent le fer et la mort* («С вершины гор – вы видите? – Спешат

Пример 1. «Баядерки». I акт. Гимн баядерок, тт. 15–21 (Catel Ch.-S., 1883, p. 120)



дети севера. Они несут нам сталь и смерть») (Jouy É., 1810, р. 32). Брахман Нарсея, который только что уверял раджу в безопасности, пресекает ее пламенный призыв к борьбе: *Laméa, réprimez tant d'audace: / Sans mêler à vos jeux la crainte et la menace, / Célébrez de l'hymen les paisibles faveurs* («Ламея, обуздай свою дерзость! / Не примешивай к празднику страх и угрозу, / Прославляй мирные дары брака») (Jouy É., 1810, р. 33). Благодаря этому контрасту усиливается героический и гражданско-патриотический характер баядерки. Если Ламея выражает суть, то Нарсея – хранитель ритуала, т.е. формы – заглушает голос правды и требует, чтобы Ламея была баядеркой, а не пророчицей.

Метод контрастной характеристики применяется и в музыке. Первые реплики Ламеи звучат на фоне безмятежного хора баядерок *Des plaisirs, source seconde* («Источник изобилия наслаждений»), прославляющего любовь и удовольствия. Музыкальная стилистика этого номера близка светло-радостным хорам В.А. Моцарта: Катель также прибегает к мелодическому движению по звукам основных трезвучий мажорной тональности, подвижному темпу, легкой прозрачной фактуре, классической оркестровке с превалированием чистых тембров. Только многократно повторяемые форшлаги высоких струнных и флейт придают музыке игривый оттенок и намекают на экзотичность баядерок. При этом минорные фразы Ламеи и Демали своим драматическим характером контрастируют общему настроению хора.

Еще одно соло Ламеи следует после веселых танцев баядерок⁵ и звучит как голос из другого мира. Чтобы подчеркнуть это, Жуи оставил ремарку: «Ламея (выходя из глубокого мечтания, в котором пребывала во время гимна и следующего за ним танца, говорит в сторону): – Боги, вы приказываете, и я нарушу мол-

чание» (Jouy É., 1810, р. 32). Комментарий либреттиста и реплика героини дают понять, что Ламея только что общалась с богами, предупредившими ее о большой беде. Речитатив и ария Ламеи *Voyez-vous du haut des montagnes* исполнены трагического пафоса и напоминают лучшие страницы вокальных партий Альцесты и Ифигении, вдохновленные драматическим гением К.В. Глюка. При этом музыка лишена всякого намека на красочность и выражает чаяния женщины-трибуна, а вовсе не очаровательной танцовщицы, похитившей сердце раджи. Ария состоит из двух разделов: драматического – в *d-moll* и героического, маршевого – в одноименном мажоре. Характер музыки меняется вместе с текстом: описав предстоящие бедствия, Ламея призывает свой народ бороться за славу и победу над врагом. Марш единодушно подхватывается смешанным хором. Прозорливость Ламеи подтверждается в следующей сцене, когда военачальник сообщает о приближении к Бенаресу «кроважной орды» маратхов.

Во II акте открываются новые грани характера Ламеи. В диалоге с военачальником маратхов Олькаром она притворяется покоренной и смилившейся, чтобы войти в доверие завоевателю и проникнуть в тюрьму к плененному радже Демали. В дуэте *Le sort a soumis à ton bras* («Судьба подчинила тебе») Ламея предстает в несвойственном ей амплуа. Пасторальный *F-dur*, неторопливый темп *Andantino*, нежные фигурации струнных, мягкие контуры вокальной линии и слова, которые льстят победителю (*Le sort a soumis à ton bras / Le Gange et sa rive féconde, / Brama lui-même te seconde* – «Судьба подчинила тебе / Ганг и его плодородный берег, / Сам Брами тебе помогает» (Jouy É., 1810, р. 40)) рисуют иную Ламею – мягкую, женственную, признающую победу за мужчиной. Фразы баядерки звучат так

просто и естественно, что в них невозможно усмотреть признаки притворства.

Однако в арии *Sans détourner les yeux* («Не пряча глаз»), которую Ламея исполняет уже наедине, возвращается прежняя героиня, несломленная поражением и готовая к любым опасностям для спасения возлюбленного и освобождения родной земли. Музыка выдержана в стиле героических арий во французских операх эпохи Революции, какие сочиняли А. Сальери, А.-М. Бертон, Ж.-Ф. Лесюэр и Л. Керубини. К этой параллели подталкивает четырехдольная маршевая ритмика с пунктированными фигурами, императивные интонации, широкие скачки и движение по звукам основных трезвучий в вокальной партии, взволнованные фигурации оркестра. Все говорит о том, что опасности, которые поджидают Ламею, не страшат ее, а вдохновляют.

Речитативный диалог с Ольгаром в 7-й сцене представляет ее как расчетливого и коварного соперника: Ламея убеждает завоевателя устроить праздник, на котором она якобы сможет незаметно выкрасть для него священную диадему. Фразы Ламеи звучат приглушенно и таинственно, но ее подлинный замысел выдает короткий и выразительный пассаж струнных после слов о том, что

следует избежать разграбления храма (пример 2).

Дальнейшие события разворачиваются на главной городской площади Бенареса, куда Ламея заманила маратхов соблазном насладиться танцами баядерок. Композитор вновь прибег к принципу контраста: хор баядерок *Aimable enchanteresse* («Прелестная чаровница») следует сразу за воинственным мужским хором маратхов, поэтому акварельный тембр женских голосов звучит особенно тепло и нежно. Пока баядерки поют и танцуют, Ламея очаровывает Ольгара, и ее музыкальная характеристика вновь изменяется. Когда она уверяет Ольгара в своей верности, в ее партии впервые появляется виртуозный пассаж: восходящая гамма начинается с *h*, а заканчивается на *b*, после чего мелодия спускается по звукам нон-аккорда, создавая ощущение неуверенности. Словно заметив фальшивость первой фразы, Ламея повторяет те же слова, но в решительном характере (пример 3).

Ольгар, разгоряченный танцами баядерок и одурманенный близостью Ламеи, не замечает подвоха и признается ей в любви. Этот переломный момент драмы предвещает будущее поражение предводителя: привыкший завоевывать и подчи-

Пример 2. «Баядерки». II акт. 7-я сцена. Речитатив Ламеи и Ольгара, тт. 25–29 (Catel Ch.-S., 1883, p. 207)



Пример 3. «Баядерки». II акт. Речитатив Ламеи и Ольгара, тт. 6–9 (Catel Ch.-S., 1883, p. 233)



нять, он теряет свою силу перед красотой и нежностью. Ламея же продолжает плести паутину своего плана, призывая Олькара жить не ради славы, а ради удовольствий.

Оркестровый ритурнель Allegretto, предшествующий ее ариетте, красочно иллюстрирует коварство баядерки. Выразительные двойные форшлагы скрипок

на сильных долях вносят элемент разнообразия в монотонное течение аккомпанирующих фигураций из шестнадцатых нот. Вокальная мелодия очень простая, ограничена квинтовым диапазоном, точно дублируется струнными и основана на бесконечных повторах. Она похожа на гипнотическое заклинание, призванное усыпить бдительность (пример 4).

Пример 4. «Баядерки». II акт. Ариетта Ламеи *De ses dons la gloire avare* («К дарам своим скупая слава»), тт. 41–45 (Catel Ch.-S., 1883, p. 236)



Ламеи вторят баядерки, а хоровые реплики охваченных страстью маратхов указывают, что расчет на их слабость был верным. На фоне повторяющихся фигураций оркестра разыгрывается многоплановая драма. В то время, как Олькар и его воины поддались соблазну, советник генерала Салем – единственный, не утративший трезвости и хладнокровия – тщетно призывает их: *Etouffez cette ardeur nouvelle* («Погасите этот новый пыл») (Jouy É., 1810, p. 49). Ламея же, не останавливая праздника и не меняя тона, отдает распоряжение своим сестрам: *Redoublez d'ardeur et de zèle* («Удвойте пыл и рвенье») (Jouy É., 1810, p. 49), а индийскому офицеру, переодетому жонглером, она тихо приказывает отделить отряд Олькара от остальной армии, закрыв ворота города. В этот момент раскрывается глубокая женская суть Ламеи: искусительницы и стратега. Изолировав маратхов от войска, она планирует ключевой военный маневр, но при этом не упускает из вида свою жертву.

В ремарках либретто Жуи оставил любопытные подробности, позволяющие представить эту сцену: «Танец баядерок.

Они смешиваются с маратхами. Одни исполняют вокруг них самые чувственные танцы; другие разжигают благовония; третьи, на заднем плане, наливают в золотые кубки хмельные напитки. Музыка, танец, пение, благовония, напитки – всё используется, чтобы соблазнить вооруженных воинов» (Jouy É., 1810, p. 49). В это время баядерки, словно сирены, заманивающие моряков в свои сети, поют нежную песнь и отвлекают маратхов от предупреждений Салема. Ламея продолжает ослаблять врага: ласковыми увещеваниями, облеченными в мягкие, аристократически изысканные фразы, она разоружает Олькара, чтобы «жесткие мечи» не помешали наслаждению. Ее примеру следуют другие баядерки, а Ламея тем временем приказывает своему сообщнику зажечь факелы на крышах пагод, чтобы подать индийскому войску сигнал о наступлении.

Баядерки начинают последний, кульминационный танец, который исполняется с оружием, изъятым у маратхов. В либретто об этом говорится коротко: «Баядерки исполняют военный танец

с оружием маратхов, которое они передают жонглерам, – те убегают, не будучи замеченными» (Joуу Ё., 1810, р. 51). В своей «Исторической справке» Жуи констатировал, что девадаси в Индии действительно исполняли танцы с оружием: «Юные девушки также появляются на общественных праздниках, где обычно исполняют военный танец, в котором показывают изрядное мастерство обращения с оружием» (Joуу Ё., 1810, р. 14). Музыка Кателя позволяет представить эту сцену: танцующих баядерок, обвивающих своими руками и телами подвыпивших и утративших осторожность маратхов. Звукоизобразительные фигуры оркестра в виде тройных коротких форшлагов на *sf* передают бряцание оружия, а четырехдольный метр и маршевая ритмика предполагают шаговые или подпрыгивающие движения.

После танца Ламея уводит с собой Салема, якобы, для передачи ему священной диадемы, а на самом деле, чтобы изолировать его от маратхов. Когда до веселящейся толпы доносится шум сражения, баядерки заглушают его новым хором *Loin de nous de cette folle gloire* («Далека от нас эта безумная слава»), слова которого должны отвлечь врага от мыслей о войне и победе. Но их песня – уже не успокаивающая пастораль, как в начале праздника, а боевой гимн, выражающий гнев и решимость пленниц. Победа Бенареса над маратхами завоевывается не силой и доблестью, а хитростью и обольщением баядерок.

В III акте Ламея предстает как любящая женщина. Когда беды и тревоги народа Бенареса остались позади, раджа возвращается к матримониальным планам и просит руки Ламеи. Баядерка, которая принесла победу городу, вернула трон радже, заслужила эту высокую честь. Она любит Демали, и это чувство взаимно. Но суровый закон, запрещающий баядеркам выходить замуж, для Ламеи превышает соб-

ственных чувств. Нарушить священный обет ей претит даже не страх разгневать богов, а забота о славе и чести раджи, чья венценосная репутация может быть запятнана неподобающим браком.

В арии *Le sort peut changer* («Судьба может изменить приговор»), исполненной мягкой женственности, но лишенной каких-либо экзотических деталей, она раскрывает всю силу своих чувств. Именно эта истинная любовь – редкое свойство, присущее лишь глубоким и цельным натурам – останавливает ее от брака. Несмотря на довод Демали о боге Вишну, тоже женившемся на баядерке⁶, Ламея непреклонна: люди не могут совершать то, что позволено только богам.

Их дуэт *Pour toi je ne peux vivre* («Я не могу жить ради тебя») – психологическая кульминация оперы и образец драматического вдохновения композитора. Два любящих сердца схлестнулись в вечной моральной дилемме человечества, связанной с выбором между любовью и долгом. Демали призывает к любви и счастью, Ламея твердит о чести и славе. Тональность *d-moll* подчеркивает драматизм ситуации и внутреннюю борьбу героев, а тревожная пульсация оркестра выражает смятение и противоречивость чувств. Первая фраза Ламеи проникнута решительными восходящими мелодическими ходами, а ответная фраза Демали – лирического характера, с более плавной ритмикой и ласковыми, жалобно-молящими интонациями. Даже в совместных эпизодах их партии объединяются мелодически, но противостоят друг другу по тексту: Ламея просит богов стереть в ее душе образ возлюбленного, Демали, напротив, просит их восстановить память Ламеи. Хотя музыка содержит едва уловимые реминисценции оперных шедевров В. Моцарта и Й. Гайдна (например, арии Донны Анны *Or sai chi l'onore* Моцарта, арии Ринальдо *Oh Dio! Dove mi trovo* из «Армиды» Гайд-

на), ее беспримерный драматизм и пафос уже предвещает рождение романтического стиля, в котором эмоциональное начало выходит на первый план, доминируя над аристократической умеренностью классицизма.

Когда брахман сообщает о смертельной ране раджи⁷ и необходимости заключить брак, это означает, что после его смерти вдова добровольно взойдет на погребальный костер вслед за мужем. Ни одна из трех фавориток, мечтавших о браке с Демали, теперь не желает стать вдовой сати. Наступает момент для нового подвига Ламеи. Ее речитативный монолог *Du doute où je vous vois souffrez* («Я вижу сомненья, я вижу страдания») – это завещание, прощание и исповедь, произнесенные на одном дыхании. Она признается в любви, которую скрывала под давлением священного обета. Композитор подчеркивает трагизм ее судьбы, прибегая к нетипичным выразительным средствам: мажорному ладу и героическим интонациям мелодии. Не смея нарушить клятву богам и посвятить свою жизнь возлюбленному в браке, Ламея счастлива послужить ему своей мученической смертью. Это назначение вселяет в нее гордость и экстатическую радость. Решимость Ламеи оттеняется печальными фразами хора баядерок, оплакивающих ее красоту и молодость.

Наконец, в арии *Cher Démaly* («Дорогой Демали») проявляется настоящая женственность и долго подавляемая нежность баядерки. Это первая ария *Cantabile* в партии Ламеи и ее первое соло в тональности *A-dur*. Поначалу ее фразы коротки и естественны, словно разговорная речь. Интимность момента усиливает мягкий трехдольный аккомпанемент оркестра, он дополняет сольное высказывание героини выразительными певучими подголосками деревянных духовых и струнных инструментов. Протяженная фраза

C'est à moi de guider tes pas / Dans l'éternelle demeure («Мне выпала честь вести тебя / В обитель вечности») (Joüy É., 1810, p. 66) составляет кульминацию первой части арии и звучит как вдохновенный гимн любви и нерушимой преданности.

Вторая часть арии (*Allegro*) – драматическая кульминация образа Ламеи. Эмоционально-напряженная и волевая, она символизирует момент, когда любовь и смерть для нее становятся неразделимы, и композитор точно выражает это музыкальными средствами. Аккомпанемент, пульсирующий синкопированными аккордами, наполненный активным гармоническим движением и пружинистыми скачками низких струнных, создает ощущение торжественной решимости. Вокальная партия содержит широкие восходящие скачки, движение по звукам трезвучий и пунктирные ритмические фигуры. Особенно показателен мелодический рисунок фразы *Va du flambeau d'hymen embraser mon bûcher* («Пусть брачный факел воспламенит мой погребальный костер») (Joüy É., 1810, p. 67), которая повторяется дважды как заклинание. Мотив брачного факела мог бы инициировать трагическую сцену, но Катель видит в нем сакральное величие. Пунктированная ритмика и широкий динамический спектр оркестра, включающий *f*, *ff* и *sfz*, передают моральную непоколебимость баядерки (пример 5).

Теперь Ламея должна пройти через ритуал сати. По священной традиции погребальный костер разводился на берегу реки Ганг, о чем Жуи сообщает в комментарии. Ламея раздает подругам свои украшения, совершая ритуальный жест отказа от прежней земной жизни. Взамен она получает от них свадебный венок из свежих цветов – символ скоротечности земной жизни и вечности духовного союза. Ламею несут в роскошном паланкине, в ее руке брачный факел, которым она должна

добровольно зажечь погребальный костер, и красный цветок – символ самопожертвования индийских вдов.

Погребальное шествие к берегу реки сопровождается арией Ламеи с хором *Enfin, je vous naïtre ce jour* («Наконец, настал тот день»). Ария строится на чередовании сольных реплик баядерки и хоровых ответов. Торжественно-радостное настроение Ламеи сохраняется, мелодия

ее вокальной партии выражает глубокое внутреннее спокойствие (пример 6). Ее бесстрашие также передается средствами ладового контраста. Оба сольных эпизода выдержаны в мажорной тональности и содержат модуляции: первый – C-dur–G-dur, второй – Es-dur–C-dur. Хоровые эпизоды каждый раз звучат в скорбном c-moll (пример 7) и напоминают траурный хор в первом акте «Орфея» К. Глюка.

Пример 5. «Баядерки». III акт. Ария Ламеи, вторая часть *Sans fremir* («Без страха»), тт. 10–18 (Catel Ch.-S., 1883, p. 359)

Va du flam beau d'hy-men em-bra-ser mon bù-cher

Va du flam beau d'hy-men em-bra-ser mon bù-cher!

Пример 6. «Баядерки». III акт. Ария Ламеи *Enfin, je vous naïtre ce jour*, тт. 1–8 (Catel Ch.-S., 1883, p. 365)

En-fin je vois naï tre ce jour Où sans of-fen-ser ce que j'ai-me Je puis en fa-ce des dieux mê-me A vou-er mon a-mour

Пример 7. «Баядерки». III акт. Ария Ламеи. Хоровой эпизод *O tendresse!* («О, нежность!»). Тт. 8–12 (Catel Ch.-S., p. 365–366)

O ten-dres-se ô cou-ra-ge ô ten-dresse ô con-ra-ge ex-trê-me

O ten-dres-se ô con-ra-ge ô con-ra-ge ex-trê-me

O ten-dres-se ô con-ra-ge ô con-ra-ge ex-trê-me

В последней сцене вдруг оказывается, что Ламею принесли не на погребальный костер, а в роскошный дворец раджи, что Демали жив и здоров, а разыгранная ранее сцена подготовки к ритуалу сати была хитроумным поводом склонить баядерку к браку. Но в присутствии раджи и придворных никто не говорит о бесчестности этого поступка. Демали восхищается преданностью и благородством Ламеи, хор прославляет «августейшего властителя», а Ламею остается только принять счастливую судьбу.

Изложенные наблюдения подтверждают, что образ Ламеи многогранен, а ее характер проходит несколько этапов эволюции. В I акте она предстает как трибун и пророчица. Обеспокоенность надвигающейся бедой вынуждает ее пренебречь своими прямыми обязанностями – танцевать и петь, развлекая богов и жрецов. Во II акте Ламея принимает ипостась соблазнительницы и мстительницы. Используя свое искусство и обаяние девадаси, она мастерски плетет сеть заговора, обезоруживает маратхского военачальника Оллкара и его войско, освобождает из плена своего правителя. Казалось бы, она исполняет профессиональные обязанности баядерки, но не ради богов, а во имя спасения родины. Эта ипостась двойственна: она одновременно обольстительница, патриотка, стратег и орудие возмездия. Мотивы ее действий по-прежнему продиктованы любовью к родине и верностью радже.

В III акте образ Ламеи обретает максимальную глубину, а сама она становится воплощением жертвенной любви. Сначала Ламея отказывается от брака, чтобы не нарушить священный обет и не навлечь гнев богов. Однако, когда брак становится основанием священного подвига, она принимает его, превращая свою любовь в добровольное самопожертвование. В конце концов, она оказывается не невестой

умирающего правителя, а женой полного сил раджи, который вовлек ее в брак хитростью. Такая структура соответствует логике французской классицистской трагедии и подчеркивает последовательное раскрытие внутренних качеств Ламеи – от гражданской доблести к жертвенной любви.

Та же закономерность прослеживается в музыкальной характеристике героини. В I акте арии Ламеи и хоры баядерок выдержаны в героико-драматическом ключе, во II – композитор мастерски изобразил притворство баядерки, обратившись к лирической сфере, но добавив нехарактерные для Ламеи обороты «обольщения», в III акте – ее вокальная партия обильно насыщается атрибутами лирического мелоса – искреннего, вдохновенного, порой приближающегося к гимническому.

При этом сольные высказывания Ламеи лишены каких-либо экзотических деталей. Лишь в хорах и танцах баядерок из II акта оперы Кателя прослеживаются попытки композитора придать музыке восточный колорит – в основном, посредством звукоизобразительных приемов оркестровки и тембрового контраста. Схожие, или даже более смелые приемы эксплуатировали другие композиторы того времени в операх, действие которых разворачивалось в любой восточной стране: «то, что однажды характеризовало арабское или египетское, в другой раз и в другом контексте обозначало индийское или персидское» (Жесткова О., 2009, с. 173).

Несмотря на то что Жуи опубликовал в предисловии к либретто ценную этнографическую информацию об индийских храмовых танцовщицах, образ баядерки в своем первом театральном воплощении оказался почти полностью мифологизирован. Ламея Жуи и Кателя – не индийская девадаси, а трагическая героиня ев-

ропейской героической оперы, вобравшая в свой облик добродетели эпохи Великой французской революции: храбрость, преданность идеалу, непреклонную волю, жертвенную любовь. В то же время, музыкаль-

ные приемы Кателя уже прокладывали путь к романтической опере, а поиски «местного колорита» предвещали зарождение музыкального ориентализма, который в полную силу расцветет только в середине XIX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сольную партию главной баядерки на премьере оперы танцевала именно Эмилия Биготтини, а не Женестьева Госслен, как ошибочно заявляет Т. Леуччи (Леуччи Т., 2019, с. 25). Точная информация и список исполнителей содержится в первой публикации либретто «Баядерок» (Jouy É., 1810, р. 15). Согласно этому источнику, Госслен-старшая (Женестьева) танцевала партию одной из трех баядерок-солисток, а Госслен-младшая (вероятно, Констанс) участвовала в кордебалете в роли юной рабыни.

² События оперы происходят в индийском городе Бенарес, на берегу реки Ганг; конфликт основан на борьбе жителей города против оккупантов-маратхов – соседней империи на Индийском субконтиненте. В центре событий раджа Бенареса – Демали, влюбленный в баядерку Ламею, и Олькар – предводитель войска маратхов. Баядеркам под руководством Ламеи удастся песнями и танцами отвлечь и обезоружить маратхов, затем вызволить из плена раджу и изгнать врагов со своей земли.

³ Этьен де Жуи был не первым европейским автором, рассказавшим о девадаси. Путешественники, миссионеры, ученые и писатели, работавшие в Индии в рамках Ост-Индской компании, публиковали свои исследования в XVII–XVIII вв. Среди наиболее заметных авторов, включивших в свои труды описания индийских храмовых танцовщиц, следует упомянуть П. Делла Валле, А. Род-

жериуса, Ж.-Б. Тавернье, Ф. Бернье, Н. Мануччи, Дж. Г. Гроуса, Г.-Т. Райналя, П. Соннера. Подробнее см.: (Leucci T., 2013).

⁴ Académie impériale de musique // L'Esprit des journaux français et étrangers. Tome IX. Septembre 1810. Troisième trimestre. Bruxelles: De Weissenbruch, 1810. P. 265.

⁵ Эта сцена, по французской традиции маркированная в партитуре как «Танцевальная ария» (*Air de danse pour les bayadères*), в современных интерпретациях часто опускается.

⁶ Жуи, конечно, знал легенду о боге Шиве, который испытал верность баядерки, женился на ней и сделал эту профессию священной. Он даже изложил эту легенду в начале своей «Исторической справки». Причина замены Шивы на Вишну в тексте либретто точно не ясна. Можно предположить, что Жуи осознанно пренебрег упоминанием Шивы как бога разрушения и перерождения, предпочтя доброго, великодушного и созидательного Вишну, который ассоциировался с любовью, справедливостью, защитой слабых.

⁷ Из текста либретто нельзя понять, был ли этот слух обоснован. По-видимому, публика должна сама догадаться о болезни раджи по смутным намекам распорядителя гарема Рустана, дважды упомянувшего о его бедности. Поскольку Демали ни разу не подтвердил опасность полученной в бою раны, известие о его скорой кончине выглядит как уловка.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева Е.М. Девадаси: Мир, унесенный ветром. Храмовые танцовщицы в культуре Южной Индии. М.: Ганга, 2018. 656 с.

Булычева А.В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. 447 с.

Жесткова О.В. Творчество Дж. Мейербера и развитие французской «большой» оперы: Дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. 258 с.

Жесткова О.В. Зарождение ориентализма во французской опере XIX века // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. Казань: Казан. гос. консерватория (акад.) им. Н.Г. Жиганова, 2009. С. 162–176.

REFERENCES

Andreeva, E.M. (2018), *Devadasi: Mir, unesennyi vetrom. Khramovye tantsovshchitsy v kul'ture Yuzhnoi Indii* [Devadasis: the world gone with the wind. Temple dancers in South Indian culture], Ganga, Moscow, 656 p. (in Russ.)

Bulycheva, A.V. (2004), *Sady Armidy: Muzykal'nyi teatr frantsuzskogo barokko* [The Gardens of Armida: musical theatre of the French Baroque], Agraf, Moscow, 447 p. (in Russ.)

Catel, Ch.-S. (1883), *Les bayaderes, opéra en trois actes. Représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie impériale de musique, le 8 août 1810. Réduit pour piano et chant d'après le Manuscrit de la Bibliothèque de l'Opéra par Vincent D'Indy, Introduction*

Жесткова О.В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): Дис. ... д-ра искусствоведения. Казань, 2017. 700 с.

Леуччи Т. Наследие романтизма и ориентализма в балетах Мариуса Петипа с индийским мотивом: «Баядерка» (1877) и «Талисман» (1889) // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 6. С. 22–32.

Новоселова Е.И. Поэтика «больших опер» Э. Скриба – Дж. Мейербера: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 279 с.

Catel Ch.-S. Les bayaderes, opéra en trois actes. Représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie impériale de musique, le 8 août 1810. Réduit pour piano et chant d'après le Manuscrit de la Bibliothèque de l'Opéra par Vincent D'Indy. Introduction par Arthur Pougin. Paris: Théodore Michaelis, 1883.

Jouy É. de. Les bayaderes, opéra en trois actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie impériale de musique, le 7 août 1810. Paris: Chez Rouillet, libraire de l'Académie impériale de musique, 1810. 71 p.

Leucci T. De la “danseuse de temple” des voyageurs et missionnaires à la “bayadère” des philosophes et artistes des Lumières. L'Inde des Lumières / Éd. par Marie Fourcade et Ines G. Županov // Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013. P. 253–288.

par Arthur Pougin, Théodore Michaelis, Paris. (in French)

Jouy, É. de (1810), *Les bayaderes, opéra en trois actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie impériale de musique, le 7 août 1810*, Chez Rouillet, libraire de l'Académie impériale de musique, Paris, 71 p. (in French)

Leucci, T. (2013), “De la “danseuse de temple” des voyageurs et missionnaires à la “bayadère” des philosophes et artistes des Lumières. L'Inde des Lumières”, in Marie Fourcade et Ines G. Županov (ed.), Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, pp. 253–288. (in French)

Leucci, T. (2019), “The legacy of romanticism and orientalism in the ballets of Marius Petipa with an Indian motif: La Bayadere (1877) and The Talisman (1889)”, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], no. 6, pp. 22–32. (in Russ.)

Novoselova, E.I. (2007), *Poetika “bol'shikh oper” E. Skriba – Dzh. Meierbera* [The poetics of the “grand operas” of E. Scribe – G. Meyerbeer], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 279 p. (in Russ.)

Zhestkova, O.V. (2004), *Tvorchestvo Dzh. Meierbera i razvitie frantsuzskoi “bol'shoi” opery* [Creativity of J. Meyerbeer and the development of the French “grand” opera], Cand. Sc. Thesis, Kazan, 258 p. (in Russ.)

Zhestkova, O.V. (2009), “The genesis of Orientalism in 19th Century French Opera”, *Muzykal'naya kul'tura v islamo-khristianskom kontekste* [Musical culture in the Islamic-Christian context], Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. N.G. Zhiganova, Kazan, pp. 162–176. (in Russ.)

Zhestkova, O.V. (2017), *Frantsuzskaya bol'shaya opera kak khudozhestvenno-ehsteticheskoe i sotsial'no-politicheskoe yavlenie (1820–1830-e gody)* [French grand opera as an artistic, aesthetic and socio-political phenomenon (1820s–1830s)], D. Sc. Thesis, Kazan, 700 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Тянь Яюань, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Н.В. Медведева)

E-mail: 709854767@qq.com

Author Information

Tian Yayuan, postgraduate of the Department of Music education and upbringing at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent N.V. Medvedeva)

E-mail: 709854767@qq.com

Поступила в редакцию 31.07.2025

После доработки 21.10.2025

Принята к публикации 02.11.2025

Received 31.07.2025

Revised 21.10.2025

Accepted for publication 02.11.2025