

ОПЕРА-БАЛЕТ «БОГ И БАЯДЕРКА» Д.-Ф.-Э. ОБЕРА И Э. СКРИБА:
МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА ОБРАЗА ЗОЛОЭ

Тянь Яюань, Медведева Н. В.¹

¹Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В статье рассматривается специфика музыкально-драматической интерпретации образа баядерки Золоэ в опере-балете Д. Обера и Э. Скриба «Бог и баядерка, или Влюбленная куртизанка» (Париж, 1830). Танцевальная, а не вокальная роль главной героини обусловила новую, непривычную для оперной аудитории расстановку драматических акцентов. Партия Золоэ, лишенная паритета с вокальными партиями других персонажей и основанная только на танце и пантомиме, тем не менее содержала в себе большую сценическую и эмоциональную нагрузку. Танцующая баядерка впервые оказалась в центре музыкального спектакля благодаря музыкальной выразительности оркестра, новаторской хореографии Филиппо Тальони и таланту его дочери Марии Тальони, для которой была создана роль. Театральные критики сочли либретто Скриба недостаточно драматичным, но единодушно признали, что хореографическое мастерство Тальони заслонило собой недостатки драматургии. Хотя Золоэ не была исторически первой баядеркой на сцене парижского театра Орéга, именно она обозначила вектор развития европейского романтического балета.

Ключевые слова: опера-балет, танец, пантомима, баядерка, Э. Скриб, Д. Обер, М. Тальони, оркестр, театр Орéга.

THE OPERA-BALLET *LE DIEU ET LA BAYADÈRE* BY D.-F.-E. AUBER AND E. SCRIBE: A MUSICAL AND DRAMATIC INTERPRETATION OF THE CHARACTER OF ZOLOÉ

Tian Yayuan, Medvedeva N. V.¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 191186, Russia.

This article examines the specific features of the musical and dramatic interpretation of the bayadère Zoloé in the opéra-ballet *Le Dieu et la bayadère ou La Courtisane amoureuse* by D.-F.-E. Auber and E. Scribe (Paris, 1830). The fact that the main heroine's role was danced rather than sung introduced a new and unusual

distribution of dramatic focus for an operatic audience. Although Zoloé's part lacked parity with the vocal roles of other characters and relied solely on dance and pantomime, it carried significant dramatic and emotional weight. For the first time, a dancing bayadère was placed at the center of a musical stage work—thanks to the orchestra's expressive power, the innovative choreography of Filippo Taglioni, and the talent of his daughter Marie Taglioni, for whom the role was created. While theatre critics found Scribe's libretto insufficiently dramatic, they unanimously agreed that Taglioni's choreographic mastery eclipsed the libretto's shortcomings. Although Zoloé was not the first bayadère to appear on the stage of the Paris Opéra, her role marked a turning point in the development of European Romantic ballet.

Keywords: opéra-ballet, dance, pantomime, bayadère, E. Scribe, D.-F.-E. Auber, M. Taglioni, orchestra, Opéra theatre.

13 октября 1830 года в парижском театре Орёа состоялась премьера двухактной оперы-балета «Бог и баядерка, или Влюбленная куртизанка» Д.-Ф.-Э. Обера на либретто Э. Скриба. В главных ролях выступили лучшие артисты театра: Адольф Нурри (Брама), Лора Чинти-Даморо (баядерка Нинка), Николя-Проспер Левассер (судья Олифур). Заглавную женскую роль – баядерки Золоэ – исполнила Мария Тальони. Важнейшая драматическая нагрузка сочинения легла именно на нее, причем, помимо Тальони, в балетных сценах солировала другая танцовщица – Лиз Нобле, которая исполняла партию баядерки Фатмэ. Постановка была крупным театральным событием и сыграла ключевую роль в развитии образа индийской танцовщицы на европейских балетных сценах. К сожалению, произведение еще не стало самостоятельным предметом искусствоведческого анализа, а среди работ на русском языке можно найти лишь статью Т. Леуччи, в которой содержится справочная информация о постановке оперы-балета Обера и Скриба [1, с. 26–27]. Целью настоящего исследования является выявление музыкально-драматической специфики роли баядерки Золоэ и анализ ее восприятия, осуществляемый по материалам парижской прессы.

Успешная постановка «Бога и баядерки» была результатом не только профессионализма либреттиста и композитора, но и вдохновения целого созвездия талантливых мастеров: хореографа Филиппо Тальони, художника-декоратора П. Сисери, режиссера Ж. Соломе. Опера-балет стала первой премьерой театра Орёа после Июльской революции и по духу заметно отличалась от постановок последних лет: как от бунтарской оперы «Немая из Портичи» Обера (1828), так и от заряженного национально-освободительными идеями «Вильгельма Телля» Россини (1829). В «Боге и баядерке» тема мятежа оказалась перенесена в любовно-лирическую плоскость, а отголоски июльских баррикад сохранились лишь во фразах главного героя «О, как ужасна тирания!» [2, р. 237], которые подхватывает хор народа в первом акте. Основной темой оперы-балета Скриба и Обера был не протест народа против иностранного

господства, а жертвенная любовь баядерки. Встретив ее, бог Брама, временно пребывающий среди простых смертных, смог вернуться на небеса вместе со своей верной возлюбленной¹. Местом действия был не Неаполь, не Швейцарские Альпы, а Индия, Кашмир. Все это указывало на принадлежность «Бога и баядерки» совершенно иному жанрово-стилевому направлению, связанному со сферой экзотического, сказочного Востока.

И все же связь между «Немой из Портичи» и «Богом и баядеркой» была очевидна: она заключалась в том, что главной героиней вновь стала «немая» девушка², которая передавала свои чувства не словами и пением, а танцем и пантомимой. В «Немой из Портичи» роль Фенеллы исполняла Лиз Нобле³, здесь же роль главной баядерки была создана для восходящей звезды Марии Тальони, а Нобле в качестве второй солистки лишь оттеняла ее сияние. Опыт, который приобрел композитор, сочиняя «Немую из Портичи», пригодился ему для музыкальной характеристики Золоэ. Сразу отметим, что далеко не все критики одобрили эту идею. В частности, в газете *Le Globe* вскоре после премьеры был напечатан фельетон анонимного автора, который критиковал музыкальные решения Обера: «одни и те же приемы повторяются без конца: все время оркестр говорит за актрису, а поющие персонажи постоянно вынуждены быть ее переводчиками, чтобы зрители могли понять происходящее» [4]. Это замечание представляется особенно важным, поскольку другие авторы в основном сдержанно хвалили музыку.

Остановимся на тех эпизодах партитуры⁴, в которых участвуют Золоэ и другие баядерки – как поющие, так и танцующие. Первые участвуют в смешанных хорах народа в первом и втором актах. Поскольку их партии не выделяются и не противопоставляются хоровым, они представлены как органическая часть городской толпы: в первом акте они прославляют удовольствия, любовь и веселье, в финале второго акта – выражают сочувствие и оплакивают идущую на костер Золоэ.

¹ Действие разворачивается вокруг бога Браммы, изгнанного с небес и живущего среди людей в Кашмире под видом простого человека. Вступившись перед судьей за беззащитную баядерку Золоэ, он стал объектом преследования со стороны визирия. Тронутая его благородством, Золоэ предоставляет ему убежище в своей хижине. Она влюбляется в незнакомца и, несмотря на его холодность, признается в своих чувствах. Испытывая ее преданность, он делает вид, что интересуется другой баядеркой. Однако Золоэ, не подозревая о его истинной сущности и целях, остается верна и готова к самопожертвованию. Обнаруженная и обвиненная стражей визирия, она приговаривается к сожжению. В момент казни Брама раскрывает свою божественную суть и, вознаграждая ее любовь и преданность, возносит Золоэ в обитель бессмертных как свою супругу.

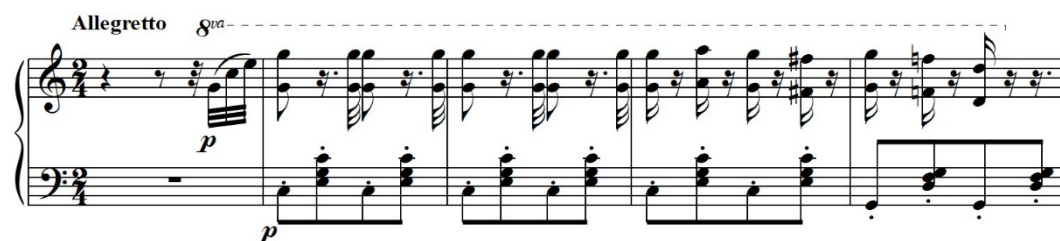
² Скриб ничего не сообщает о «немоте» Золоэ: она не говорит, потому что не знает местного языка, но отлично его понимает. Так возникает еще одна параллель с Фенеллой в «Немой из Портичи», которая была немой, но не глухой.

³ Судя по отзывам современников, Лиз Нобле обладала незаурядным талантом в искусстве пантомимы. Подробнее см.: [3].

⁴ Оркестровая партитура «Бога и баядерки» не публиковалась, но в нашем распоряжении есть два издания клавира, почти идентичные [5; 6]. Музыкальный анализ осуществляется по первому изданию [5].

Более индивидуализированную характеристику получает баядерка Нинка (sic. – транскр. с фр. *Ninka*, ударение на второй слог). В первом акте у нее есть только речитативные реплики в диалоге с судьей Олифуром и сольная вокальная партия с хором народа, а во втором акте – ария «Все, что у меня есть» (*Dès qu'à moi l'on a recours*) и дуэт с Брамой «О, благословенные берега Ганга!» (*O bord heureux du Gange!*). Ария и дуэт звучат в сцене ужина баядерок с Брамой, когда тот, все еще под видом незнакомца, флиртует с девушками, чтобы испытывать чувства Золоэ. Ария в характере неторопливого вальса рассчитана на искусный голос певицы-сопрано Чинти-Даморо, отличавшийся широким диапазоном, гибкостью и интонационной точностью. В отличие от патриотичной и жертвенной баядерки Ламеи в опере Ш.-С. Кателя и Э. де Жуи «Баядерки» (1810), Нинка предстает как добрая подруга, готовая прийти на помощь и поделиться с Золоэ и ее гостем своими припасами. Она считает, что незнакомец искренне увлечен именно ею, но эта наивность не становится причиной конфликта, а лишь поводом для очаровательного дуэта-ноктюрна с незнакомцем.

Отсутствие конфликта между персонажами компенсируется психологической борьбой, которая происходит в это время в душе Золоэ, разрываемой между любовью, ревностью, желанием понравиться и тревогой о будущем. Стремясь угодить гостю, Нинка призывает баядерок развлечь его танцами – искусством, в котором им нет равных. Сцена *Duo et Ballette* (№ 10) посвящена сольным танцам Фатмэ и Золоэ. Вступительный раздел танца Фатмэ – загадочное трехдольное *Andantino*, интригующее торжественной и неспешной последовательностью аккордов деревянных духовых и валторн⁵. Основной раздел *Allegretto* основан на двух темах. Первая тема поручена высоким струнным инструментам; квадратная структура и пружинящий аккомпанемент придают ей абсолютно танцевальный характер, а в ритме угадываются очертания грациозной и гибкой фигуры Лиз Нобле (см.: илл. 1).



Илл. 1. «Бог и баядерка». Duo et Ballette (№ 10). Танец Фатмэ. Т. 16–20. Р. 148

⁵ Недавно появились первые аудиозаписи оркестрового исполнения балетных сцен «Бога и баядерки», позволяющие судить об особенностях оркестровки сочинения. См.: [7].

Вторая тема, предназначенная духовым инструментам, подразумевает мимический талант танцовщицы, уже проявившийся в ее исполнении партии Фенеллы в опере «Немая из Портичи». Удары тарелок на последней доле такта создают комический эффект, а выразительные полутонные задержания у валторн на сильных долях передают кокетливую игру Фатмэ, намеренной покорить незнакомца если не нежностью, то озорством (см.: илл. 2).



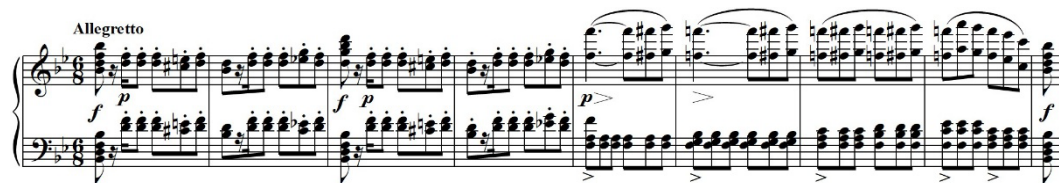
Илл. 2. «Бог и баядерка». *Duo et Ballette* (№ 10). Танец Фатмэ. Т. 33–36. С. 148

Кода танца следует в более подвижном темпе, а характер аккомпанеента и ритмическая структура фраз предполагает демонстрацию технической виртуозности балерины, обычно включающей фуэте, пируэты, туры и т. п.

Очевидно, этот танец был одной из незабываемых жемчужин спектакля. Публика была рада увидеть Нобле хотя и не в главной роли, но все же в отличной форме, вовсе не утратившей мастерства и очарования. Многие критики отметили ее вклад в успех произведения и умение танцевать в ансамбле. Например, анонимный обозреватель *Journal des Débats* писал: «Мадемуазель Нобле отменно исполнила свой танцевальный дуэт с мадемуазель Тальони; это восхитительное совместное выступление напомнило знатокам о вокальных дуэтах в исполнении Зонтаг и Малибран» [8]. Он же охарактеризовал Фатмэ как «очень миловидную баядерку с черными сверкающими глазами, которую Нобле изображает очаровательно» [8].

Великолепный эффект этой сцены достигался не только мастерством исполнительниц, но и контрастом их характеров. Сразу за блестящей вариацией Фатмэ следует соло Золоэ, решившей вступить в танцевальное состязание из-за ревности. Музыка ее танца выдержана в испанском стиле: акцентированное подчеркивание сильной доли и пунктированное дробление второй доли в размере 6/8 придают музыке сходство с качучей – модным характерным танцем на французских театральных сценах 1830-х годов⁶. Основная тема поручена гобою, тембр которого тонко подчеркивает хроматический изгиб мотива (*f-fis-g*), повторяющегося четырехкратно, прежде чем мелодия возвращается в диатоническое русло (см.: илл. 3).

⁶ Легендарной танцовщицей качучи стала Фанни Эльслер, блестяще исполнившая ее в балете К. Жида и Ж. Коралли «Хромой бес» (1836). О реакции публики на исполнение качучи см.: [9].



Илл 3. «Бог и баядерка». Duo et Ballette (№ 10). Танец Золоэ. Allegretto. Т. 1–9. С. 152

Вторая часть соло Золоэ – танец с элементами *pas d'action*. Репарка в либретто описывает подавленное состояние баядерки из-за того, что незнакомец равнодушно отнесся к ее зажигательному выступлению: «Он нарочно хвалит Фатмэ и почти не смотрит на Золоэ. Та теряет уверенность, хочет продолжать, но не может; ее колени подкашиваются» [2, р. 258]. Музыка выразительно передает эту ситуацию. Сначала Золоэ начинает новый танец с восточным оттенком, который придает метрическая пульсация треугольника. Смена размера и тональности указывает на ее намерение вступить в следующий тур состязания и показать мастерство в другом стиле танца. Но равнодушие Браммы демотивирует Золоэ: никнущие интонации, нисходящие скачки мелодии иллюстрируют ее смятение и боль (см.: илл. 4). От обиды девушка не может сдерживать слез и прерывает танец, который вынуждена завершить уверенная в себе Фатмэ. Увидев плачущую Золоэ, баядерки уходят, оставляя ее наедине с незнакомцем.



Илл 4. «Бог и баядерка». Duo et Ballette (№ 10). Танец Золоэ. Allegro. Т. 1–8. С. 153–154

Четвертая сцена второго акта – признание Золоэ в любви к незнакомцу – почти целиком решена в формате пантомимы. Именно здесь применимо заключение критика *Le Globe* о том, что оркестр «говорит» за танцовщицу, а певец переводит ее жесты в слова [4]. Оберу удалось вполне правдиво и естественно изобразить эмоциональную трансформацию Золоэ. Оркестровые эпизоды, передающие ее реплики, короткие и выразительные. В отличие от речитативных фраз Браммы, они всегда модулируют в различные тональности, а модуляционный круг (C-dur – d-moll – a moll – h-moll – e-moll – C-dur) указывает на широкий диапазон чувств героини. Когда она показывает мимикой и жестиком, как сжимается сердце в ее груди, секвенционное развитие мелодии, ее восходящая направленность и синкопы на фоне тревожной пульсации аккордов передают зарождение нового и большого чувства (см.: илл. 5). Подобную музыкальную лексику Обер применил для пантомимы Фенеллы в первом акте оперы «Немая из Портичи».



Илл. 5. «Бог и баядерка». 2 акт. Сцена IV. Финал. Раздел Allegro moderato. С. 159–160

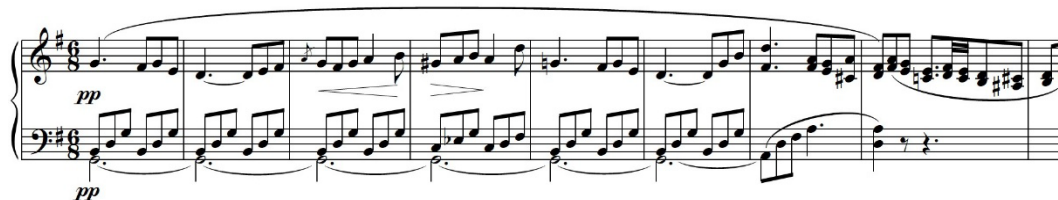
Вслед за признанием в любви к Золоэ приходит понимание невозможности их союза: «Я не достойна тебя, я всего лишь баядерка. И чем больше я думаю об этом, тем больше стыжусь себя» [2, р. 259]. Незнакомец «переводит» ее жесты в речитативные фразы: «Ты считаешь себя недостойной?» [2, р. 259]. Скачки мелодии Золоэ становятся шире, а в аккомпанементе появляются уменьшенные септаккорды, усиливающие напряженность, – композитор показывает, что в светлую и всеохватную любовь Золоэ закрадывается тревожная тень сомнения [5, р. 160].

Чувства Золоэ глубоки и цельны: не подозревая, что Брама испытывает ее, она умоляет его о разрешении просто находиться рядом и быть полезной. Эта сцена отражает духовную эволюцию, которую прошла Золоэ от веселой, задорной танцовщицы, дерзко отвечающей судье отказом в первом акте, до всецело поглощенной бескорыстной и даже рабской любовью к незнакомцу. Композитор выразил эту эволюцию простыми, но эффектными средствами. Она выглядит особенно рельефно, если сравнить оркестровые эпизоды мимических «реplik» Золоэ в первом и втором актах. К примеру, в третьей сцене первого акта на вопрос Олифура, чем занимается Золоэ, она «улыбается и начинает танцевать», а сквозь кружащиеся пассажи мелодии проступает изящный контур юной баядерки – очаровательной, но легкомысленной [5, р. 34]. В финале второго акта на сцене уже не порхающая на городской площади танцовщица, а любящая и готовая к самопожертвованию женщина. Однако признание Золоэ, которого так ждал и добивался незнакомец, не приводит к лирической кульминации, к дуэту как гимну взаимной любви, который должен был последовать согласно драматургической логике, если бы героиня пела, а не танцевала. Убедившись в искренности ее чувств, незнакомец говорит об усталости.

Золоэ готовит ему гамак для сна. В этой сцене, заменившей собой любовный дуэт, баядерке предстоит пройти еще одно испытание. О содержании мизансцены можно узнать только из ремарки Скриба: «Он ложится в гамак, будто засыпая, и голова его опускается, но он не спит и наблюдает за Золоэ. Та, думая, что он уснул, неслышно подходит к нему на цыпочках, смотрит на него с любовью и печалью... она плачет... она снова безмолвно клянется быть его рабой. Незнакомец делает жест, словно ему жарко; Золоэ осторожно берет большой веер из павлиньих перьев и начинает обмахивать его во сне. Он приподнимает

голову; Золоэ боится, что разбудила его, опускается на колени и молча просит прощения» [2, р. 260–261].

Вся эта пантомима сопровождается нежным ноктурном *Andantino*. Утонченные хроматизмы мелодии передают психологическую сложность чувств и размышлений баядерки. Особую мягкость мелодической линии придает плавно покачивающийся арпеджированный аккомпанемент, триоли которого, вероятно, совпадали со взмахами веера Золоэ (см.: илл. 6).



Илл. 6. «Бог и баядерка». 2 акт. Сцена IV. Финал. Раздел *Andantino*. С. 161–162

Наконец, Брама вскакивает с гамака, чтобы все рассказать Золоэ о себе и своих чувствах, но в этот роковой момент раздается стук в дверь. Судья Олифур пришел к Золоэ в надежде на любовное свидание. В минуту высшей опасности баядерка сообщает незнакомцу, что собирается разделить его участь: «Что бы ни случилось – я с тобой!» [2, р. 262] и предлагает укрыться в подземном тайнике. При этом восходящие по полутонам тревожные триоли высоких струнных отражают возрастание напряженности и страха (см.: илл. 7).



Илл 7. «Бог и баядерка». 2 акт. Сцена IV. Финал. *Allegro vivace*. Т. 26–30. С. 164–165

Стук в дверь усиливается. Поняв, что у баядерки скрывается разыскиваемый незнакомец, Олифур позвал начальника стражи и солдат. Хор исполняет свою грозную реплику «Открой же! Это приказ великого визиря», повторяя одну и ту же ноту *do*, а музыка оркестра сохраняет тревожный характер, обостряющийся посредством многократно повторяемых кружащихся пассажей струнных.

Хроматические восходящие интонации, нагнетающие ужас и неизбежность наказания, перенимает хор стражей, выбивших дверь хижины. С этого хора *Malheur à celui dont l'audace* начинается последняя сцена спектакля. Несмотря на ярость толпы, Золоэ отказывается выдать своего возлюбленного; начальник стражи приказывает сломать жилище и развести на его месте костер. Воля и несокрушимость баядерки проявляется в ее ответах-жестах, иллюстрируемых оркестром. В момент, когда баядерка выбрала для себя смерть вместо предательства, ее оркестровые фразы освобождаются от тревожных

хроматизмов и перемещаются в тональную сферу ля-бемоль мажора. Ее реплика «Я не скажу! Напротив, я молю небеса защитить его и помочь ему бежать» [2, р. 263] сопровождается оркестровой фразой гимнического характера [5, р. 169–170]. Даже под угрозой казни на костре Золоэ остается верна своему решению.

Сцена казни Золоэ – кульминация оперы, в которой героизм, преданность и жертвенность баядерки достигает высшего предела. Она решена в виде двойного хора в до миноре, *Allegro*. В то время как хор стражи чеканит бездушный приговор «Горе тому, кто своей дерзостью осмелился вызвать наш гнев», смешанный хор народа и баядерок оплакивает невинную Золоэ в характере траурного шествия: «О, страшная участь, что ей грозит – пощадите ее!» [2, р. 264]. Мелодия этих хоров проста и лапидарна, но оркестровая партия передает всеобщее смятение посредством уменьшенных септаккордов, модулирующих в минорные тональности, стремительных арпеджио и резких динамических контрастов от *p* до *ff* (см.: илл. 8). При этом Олифур и начальник стражи повторяют свои фразы, почти целиком построенные на одной ноте, словно боясь отступить от неумолимости тиранической власти и поддаться мольбам народа, просящего о пощаде баядерки на коленях.

All.^o $\text{♩} = 108$

Olyfour
 Chef des gardes
 Peuple, Bayadères
 Soldats

Malheur à ce lle dont l'au da ce
 Ein Raub der Flam men soll sie ster ben

Du sort af freux qui la me na ce
 Ein Raub der Flam men soll sie ster ben

ah daig nez sus pen dre les coups
 op fern wollt die chuld lo se ihr?

Malheur à ce lle dont l'au da ce
 Ein Raub der Flam men soll sie ster ben

Malheur à ce lle dont l'au da ce
 Ein Raub der Flam men soll sie ster ben

ff *p* *ff* *p*

Илл. 8. «Бог и баядерка». 2 акт. Сцена V. Хор стражей, народа и баядерок. Т. 1–7. С. 171

Ремарки в либретто дополняют визуальную картину происходящего: «Солдаты уводят Золоэ, она поднимается на костер. Гремит гром; из-под земли поднимается пар, затмеваящий сцену» [2, р. 264]. В этот момент трагический до минор сменяется торжественным фа мажором, знаменующим победу любви и верности над страхом и лицемерием. Баядерки, видя охваченную пламенем Золоэ, еще дрожат от ужаса, а на сцене уже появляется ослепительно сияющий Брама, который держит свою возлюбленную на руках. Тональность фа мажор, ассоциирующаяся с сакральным образом Браммы, сохраняется до последнего такта. Хор исполняет гимн любви, а Брама подводит моральный итог своего земного странствования, обращаясь к своей юной невесте: «Ты отдала мне свою жизнь – Я дарую тебе бессмертие!» [2, р. 265].

Рецензии в парижских газетах, напечатанные в следующие дни после премьеры оперы-балета, сообщали, что в конце спектакля под бурные аплодисменты на сцену были вызваны исполнители главных ролей и названы имена создателей – Э. Скриба, Д. Обера, П. Сисери. Публику впечатлили не музыка, пение или танец сами по себе, а вся постановка – красивый и зрелищный спектакль во всей совокупности его компонентов. Критики подчеркивали мастерство художников и высокий уровень постановки: «Три декорации, каждая с собственным характером, делают честь кисти господина Сисери, а сценическая постановка господина Соломе безупречна» [8]. Обозреватель *Gazette nationale* признавал: «Господин Соломе, который, собственно, создал в Опере само искусство мизансцены, многое сделал для успеха спектакля» [10]. В некоторых рецензиях отмечалось великолепие и правдоподобие костюмов, разработанных декоратором Анри Дюпоншелем, чье имя уже ассоциировалось «с новым, романтическим, стилем мизансцены» [11, с. 67]. Так, комментатор *Journal des Débats* написал: «Костюмы прекрасны и отличаются исключительной точностью. Господин Дюпоншель не стремился адаптировать их по своему вкусу, а напротив – воспроизвел с абсолютной достоверностью» [8]. Действительно, эскизы костюмов, нарисованные Ипполитом Леконтом⁷ и сохранившиеся во Французской Государственной библиотеке, изумляют красочностью, правдоподобием и вниманием к аксессуарам [12].

Однако либретто Скриба в большинстве обзоров обсуждалось в ироничных тонах, а краткое содержание сюжета пересказывалось как нелепый анекдот. Часто повторяющаяся претензия заключалась в том, что главная героиня снова не поет, а танцует, как в опере «Немая из Портичи». Один критик сравнил «Бога и баядерку» с водевилем: «Когда в «Немой из Портичи», сюжет которой исключительно драматичен, подобное было опробовано для второстепенной

⁷ О. В. Жесткова утверждает, что Дюпоншель исполнял в театре роль эксперта по историческим и географическим вопросам, то есть консультировал художников по костюмам и декораторов. Как и в случае с «Немой из Портичи», для «Бога и баядерки» эскизы костюмов рисовал Ипполит Леконт, а на афишах указывалось имя Дюпоншеля. См.: [11, с. 68].

роли, это не вызывало возражений, поскольку масштабные музыкальные эпизоды позволяли варьировать эффекты, но в этом пышном водевиле, который господа Скриб и Обер только что представили публике, таких средств не имеется» [4]. Другой критик заявил, что и в «Немой из Портичи» роль танцовщицы тоже была неудачной затеей, обусловленной погоней авторов за успехом: «музыкант... не может без раздражения смотреть, как танцовщица извивается посреди оперы, нарушая согласованность ансамблей, отвлекая от дуэтов и подменяя *ми-бемоль*, отсутствующий в вокальном аккорде, на *ronde de jambe*»⁸.

Повод для упреков давала вторая часть заглавия «Бог и баядерка, или Влюбленная куртизанка»⁹, точнее – пресыщенность публики «влюбленными куртизанками», которые в последние годы появлялись на различных парижских сценах. В 1823 году в театре *Gymnase* была поставлена одноактная комедия-водевиль «Хозяйка в доме» (*La Maîtresse au logis*) Скриба, в 1826 году в *Opéra-Comique* – трехактная опера «Фиорелла» на либретто Скриба и музыку Обера, в том же году в театре *Vaudeville* – «Цезарина, или Влюбленная куртизанка» Ф. Лангле и П. Дюпора. Главные героини этих пьес, по словам критика *La Quotidienne*, «были не кем иным, как влюбленными куртизанками» [13].

Этот персонаж перекочевал на сцену из новеллы Жана де Лафонтена «Влюбленная куртизанка»¹⁰ и в 1820-е годы стал устойчивым типажом французского театра. Но когда Скриб в очередной раз ввел влюбленную куртизанку в свое либретто в 1830 году, это уже воспринималось как избитый прием: «Эпидемия раскаявшейся греховности, наконец, сошла со сцены... но теперь опера снова раздувает этот сюжет: она пришла к нему уже достаточно поздно, чтобы замкнуть шествие, и к тому же трактовала его в жанре феерии» [13].

Главный и вполне справедливый укор в адрес либретто Скриба заключался в отсутствии ярко выраженного драматического конфликта: «интрига неуловима; кое-кто вчера говорил, что ее попросту нет. Но и зачем нам, в самом деле,

⁸ Судя по стилю этой рецензии, можно предположить, что ее автором мог быть Г. Берлиоз, в то время уже работавший в газете. См.: [8].

⁹ Любопытно, что в первом издании клавира на титульном листе заглавие произведения: «Влюбленная баядерка (*sic.*), или Бог или баядерка». См.: [5].

¹⁰ «Влюбленная куртизанка» (*La Courtisane amoureuse*) – новелла Лафонтена в стихах (*nouvelle en vers*), впервые изданная в конце XVII века (ок. 1665). Лафонтен рассказывает о римской куртизанке Констанс – женщине чрезвычайно горделивой, не находящей достойным ни одного мужчину. Амур преподает ей урок: он сводит Констанс с красавцем Камилем, в которого она без памяти влюбляется. После пира у Камиля Констанс тайно прячется в его доме и, когда гости расходятся, бросается к его ногам, признается в страсти и обещает перенести любые унижения ради него, даже стать его служанкой. Камиль сначала делает вид, что равнодушен и холодно отвергает Констанс, доводя ее до отчаяния – она даже пытается порезать свои драгоценные одежды ножом. Наконец Камиль признается, что все это было испытанием ее чувств: он отвечает Констанс взаимностью, называет возлюбленной и тайно обручается с ней. Прочсть оригинальную версию новеллы можно в электронном издании: [14].

подсунули индийскую мифологию, когда мы уже и так устали от богов, богинь, херувимов и нимф?» [15] – иронично вопрошал автор рецензии в газете *Le Figaro*. Причина подобных упреков была затронута в ходе анализа музыкальной драматургии: вспомним хотя бы, как вместо любовного дуэта авторы предложили зрителю насладиться очаровательной, но лишенной всякого динамизма сценой сна Браммы в гамаке.

Значит ли это, что Эжен Скриб, который к тому времени «продемонстрировал отработанные практикой методы сочинительства и точное понимание своих обязанностей как либреттиста» [16, с. 16], утратил профессионализм и создал слабое либретто? Основная причина «неуловимости интриги» кроется в типологической неопределенности гибридного жанра оперы-балета, структура и сценическая логика которого уже не имела ничего общего с барочными операми-балетами Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо¹¹. Либреттист реализовывал замысел Филиппо Тальони, заботливо и трепетно создающего сценический имидж своей дочери Марии, для которой он и сочинил хореографическую партию Золоэ. Поскольку Золоэ не поет, а танцует, пьеса лишилась значительной доли драматизма, достижимого лишь в сочетании музыки и спетого слова.

Хотя либретто Скриба действительно уступало по драматическому накалу другим его работам в оперном жанре, оно хорошо подходило для презентации таланта Марии Тальони, что признавали все критики. Именно Тальони была в центре внимания публики и прессы. «Это произведение целиком предназначено для того, чтобы подчеркнуть дарование мадемуазель Тальони и показать его во всей полноте», – отмечал рецензент в *La Quotidienne* [13]. Восторженные эпитеты, которыми награждали танцовщицу современники, сглаживали критические выпады в адрес драматургии. «У госпожи Тальони такие ноги, что они заменяют и стихи, и музыку», [18] – отмечалось в газете *Le Corsaire*. Даже суровый критик *Journal des Débats* признавал, что талант Тальони сделал произведение увлекательным: «очарование ее присутствия оживляет сцены, которые без этой драгоценной помощи казались бы вялыми» [8].

Особое восхищение вызвал танец с шальями в первом акте, когда Золоэ раздала подругам-баядеркам роскошные ткани из сундука, подаренного ей судьей Олифуrom. Некоторые из рецензий содержали описания, позволяющие представить общий рисунок танца: «Эти шали, изящно драпированные танцующей труппой – то перекинутые через плечо, то натянутые как занавеси, то вознесенные на головы и расправленные в форме треугольника, – после целой серии остроумных и новых комбинаций соединяются одним концом под ногами Золоэ, в то время как баядерки, выстроившись в круг, натягивают другой конец, изображая морскую раковину, в центре которой Золоэ предстает

¹¹ М. Смит относит «Бога и баядерку» к гибридным произведениям, которые отразили жанровые эксперименты в театре Орфеа в конце 1820 – начале 1830-х годов. См: [17].

в образе Амфитриты или же Венеры, выходящей из пены» [8]. Театральный обозреватель в газете *Le Globe* заключил, что танец с шальями и талант Тальони – единственное, что заслуживает внимания: «этот танец нов, его эффект совершенно оригинален и не похож ни на что из известного ранее» [4].

Танец с шальями не просто выделялся из череды различных танцевальных и вокально-хоровых сцен «Бога и баядерки», но выступал центральным визуально-хореографическим образом спектакля. Секрет его успеха заключался в том, что он концентрировал в себе суть поэтики романтического балета, сочетая впечатляющую *живописность*, аллюзию на античную мифологию и *балетную новизну*, которую подчеркивали критики. Визуальный эффект, созданный посредством сценической игры с драпировками тканей, придавал образу Золоэ универсальную многогранность, создавая ассоциации индийской танцовщицы с Амфитритой или Венерой – обе богини олицетворяли любовь, чувственность, женственность. Судя по отзывам в прессе, этот художественный прием Филиппо Тальони, соединившего игру ткани и танцевальное движение, был продемонстрирован публике впервые. Впоследствии развевающиеся вуали, платки, шали вошли в арсенал балетной сцены и многократно воспроизводились в хореографии второй половины XIX века, в том числе в балетах М. Петипа («Дон Кихот», «Баядерка», «Раймонда»).

Характерно, что ни один обозреватель не вспомнил для сравнения баядерку Ламею из оперы Шарля-Симона Кателя и Этьена де Жуи «Баядерки», поставленной на той же сцене ранее. По-видимому, разница в трактовке образа баядерки была столь же огромной, сколь и различия художественного восприятия в 1810 и в 1830 годах. Ни Ламея, ни Золоэ не были показаны на сцене как танцовщицы индуистских храмов, чье предназначение заключалось в том, чтобы танцевать для наслаждения богов и брахманов. Ламея не танцует вообще, ибо ее партия вокальная, а Золоэ танцует для городской толпы и своего избранника. Обе влюблены и готовы пожертвовать собою, сгорая в огне, ради спасения возлюбленного. Но Ламея добровольно идет на погребальный костер, чтобы спасти душу раджи, став его супругой и сразу же – вдовой сати. Золоэ же подвергается сожжению в наказание за то, что не выдала любимого, спасая его земную жизнь.

В опере Кателя и Жуи препятствием супружеству является обет безбрачия Ламеи, который не позволяет нарушить ее глубокая вера. А перед Золоэ не стоит дилемма отказа от брака или близости с незнакомцем из-за клятвы безбрачия, которую она должна была давать как баядерка – эта тема вообще не затрагивается в сочинении. Она видит возможное препятствие лишь в том, что ее социальный статус не соответствует благородству незнакомца. Не допуская мысли о разлуке с ним, Золоэ готова стать его служанкой, а следовательно, без сожалений бросить свою профессию. В отличие от Ламеи, олицетворяющей патриотизм, национальную гордость, религиозную стойкость, преданную любовь и жертвенность, Золоэ ничего не говорит (не поет) и не выражает никаких идей, кроме стремления связать свою жизнь с незнакомцем.

Музыкальные эпизоды, сопровождающие ее пантомимы, тоже указывают на эволюцию ее личности, но эта эволюция не сравнима с той, которую проходит Ламея. В опере Кателя музыка служит выражению национально-политического и морально-религиозного конфликта, в то время как у Обера она передает эмоциональное состояние героини и усиливает эффект пантомимы, совершая важный шаг от идеи к чувствам.

Выявленные черты, действительно, обнаруживают больше связей Золоэ с куртизанкой Констанс из новеллы Лафонтена, чем с героиней поэмы Гете «Бог и баядерка» (1797) или с Ламеей в опере «Баядерки». В целом же Золоэ – это фантазийная героиня нового типа. Несмотря на тщательную проработку визуального ряда – костюмов, декораций, которые восхитили критиков «точностью» и «достоверностью», – фигура самой баядерки утратила этнографическую достоверность и стала полностью мифологизированной. Баядерка Золоэ – не служительница культа, а носительница чувственной, земной любви, которая противопоставляется несправедливым законам. Игнорирование авторами «священного» статуса храмовой танцовщицы подчеркивает человеческую уязвимость и силу земных чувств Золоэ. Таким образом, Скриб и Обер создали собирательный образ чувственной и трагической героини, лишенный конкретного культурно-религиозного контекста, но созвучный идеям романтизма. Именно поэтому не Ламея, а Золоэ станет ярчайшим символом романтического искусства и предтечей других балетных баядерок XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Леуччи Т.* Наследие романтизма и ориентализма в балетах Мариуса Петипа с индийским мотивом: «Баядерка» (1877) и «Талисман» (1889) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2019. № 6 (65). С. 22–32.
2. *Scribe E.* Le Dieu et la Bayadère // Oeuvres complètes de Eugène Scribe, de l'Académie Française. Troisième série: Opéras, ballets. Vol. 1. P. 227–265.
3. *Жесткова О. В.* Мимическая роль Лиз Нобле в опере «Немая из Порточи» // Балет. 2015. Т. 194. № 5. С. 28–31.
4. Académie royale de musique. Première représentation de Le Dieu et la bayadère, ou la Courtisane amoureuse, opéra en deux actes (Feuilleton). Le Globe: journal littéraire. 17 octobre 1830. № 238. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4926310s/f1.item> (дата обращения: 08.08.2025).
5. *Auber D.-F.-E.* La Bayadère amoureuse ou Le Dieu et la Bayadère. Opéra en deux actes. Paroles de Mr. Scribe. Partition réduite avec accompagnement de piano par V. Rifaut. Mayence et Anvers: chez B. Schott's Söhne, 1831.
6. *Auber D.-F.-E.* Le Dieu et la Bayadère: opéra en 2 actes. Paroles de M. Eugène Scribe; musique de D.F.E. Auber. Partition piano et chant. Paris: Brandus et Cie., s.d. [vers 1848].

7. Daniel-François-Esprit Auber. Overtures, Vol. 6. Karlovy Vary Symphony Orchestra. Dario Salvi. Format: Audio CD. Edition: Naxos Rights International Limited, 2024. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.574532> (дата обращения: 08.08.2025).
8. Le Dieu et la Bayadère, opéra en deux actes (Chronique musicale. Académie royale de musique). Journal des Débats politiques et littéraires. 15 octobre 1830. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k437093p/f1.item> (дата обращения: 08.08.2025).
9. Жесткова О. В. Социальные и институциональные аспекты балета в Парижской Опере XIX века // Опера в музыкальном театре: История и современность. Матлы Четвертой Международ. науч. конф. Т. 2. М.: Рос. Акад. музыки им. Гнесиных, 2019. С. 111–119.
10. Opéra. (Spectacles). Gazette nationale ou le Moniteur universel. 21 octobre 1830. № 294. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k44259036/f4.item> (дата обращения: 08.08.2025).
11. Жесткова О. В. Анри Дюпоншель и рождение романтического театрального декора // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 66–74.
12. Lecomte H. Le dieu et la bayadère: onze maquettes de costumes. 1830. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454521k.r=Le%20Dieu%20et%20la%20Bayadere%20costume?rk=21459;2> (дата обращения: 08.08.2025).
13. Le Dieu et la Bayadère, ou la Courtisane amoureuse, opéra en deux actes (Académie royale de musique). La Quotidienne. 16 octobre 1830. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1730736q/f1.item> (дата обращения: 08.08.2025).
14. La Fontaine J. La Courtisane amoureuse // Contes et nouvelles en vers. Т. 1–3. Edition du groupe “Ebooks libres et gratuits” (réimpression: Paris: Claude Barbin, 1665). P. 227–236. [Электронный ресурс]. URL: https://www.centremultimedia.be/IMG/pdf/la_fontaine_contes_1.pdf (дата обращения: 08.08.2025).
15. Première représentation du Dieu et la Bayadère, ou la Courtisane amoureuse, opéra en 2 actes (Théâtre de l’Opéra). Le Figaro: journal littéraire: théâtre, critique, sciences, arts, mœurs, nouvelles, scandale, économie domestique, biographie, bibliographie, modes. 14 octobre 1830. No. 285. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2667647/f2.item#> (дата обращения: 08.08.2025).
16. Жесткова О. В. Эжен Скриб – «умелый человек» // Музыка. Искусство, Наука, Практика. 2013. № 2 (4). С. 7–17.
17. Smith M. Three Hybrid Works at the Paris Opéra, Circa 1830 // Dance Chronicle. Vol. 24, №. 1. P. 7–53.
18. Première représentation de: le Dieu et la Bayadère, opéra en deux actes (Académie Royale de musique). Le Corsaire. Journal des spectacles, de la littérature, des arts, des mœurs, des théâtres et des modes. 14 octobre 1830. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46881572/f2.item> (дата обращения: 08.08.2025).

REFERENCES

1. *Leuchchi T.* Nasledie romantizma i orientalizma v baletah Mariusa Petipa s indijskim motivom: «Bajaderka» (1877) i «Talisman» (1889) // *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj.* 2019. № 6 (65). S. 22–32.
2. *Scribe Eugène.* Le Dieu et la Bayadère // *Oeuvres complètes de Eugène Scribe, de l'Académie Française. Troisième série: Opéras, ballets. Vol. 1.* P. 227–265.
3. *Zhestkova O. V.* Mimicheskaja rol' Liz Noble v opere «Nemaja iz Portichi» // *Balet.* 2015. T. 194. № 5. S. 28–31.
4. Académie royale de musique. Première représentation de Le Dieu et la bayadère, ou la Courtisane amoureuse, opéra en deux actes (Feuilleton). *Le Globe: journal littéraire.* 17 octobre 1830. № 238. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4926310s/f1.item> (data obrashcheniya: 08.08.2025).
5. *Auber D.-F.-E.* La Bayadère amoureuse ou Le Dieu et la Bayadère. Opéra en deux actes. Paroles de Mr. Scribe. Partition réduite avec accompagnement de piano par V. Rifaut. Mayence et Anvers: chez B. Schott's Söhne, 1831.
6. *Auber D.-F.-E.* Le Dieu et la Bayadère: opéra en 2 actes. Paroles de M. Eugène Scribe; musique de D. F. E. Auber. Partition piano et chant. Paris: Brandus et Cie., s.d. [vers 1848].
7. Daniel-François-Esprit Auber. Overtures, Vol. 6. Karlovy Vary Symphony Orchestra. Dario Salvi. Format: Audio CD. Edition: Naxos Rights International Limited, 2024. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.574532> (data obrashcheniya: 08.08.2025).
8. Le Dieu et la Bayadère, opéra en deux actes (Chronique musicale. Académie royale de musique). *Journal des Débats politiques et littéraires.* 15 octobre 1830. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k437093p/f1.item> (data obrashcheniya: 08.08.2025).
9. *Zhestkova O. V.* Social'nye i institucional'nye aspekty baleta v Parizhskoj Opere XIX veka // *Opera v muzykal'nom teatre: Istorija i sovremennost'.* Materialy Chetvertoj Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. T. 2. M.: Rossijskaja Akademiya muzyki imeni Gnesinyh, 2019. S. 111–119.
10. Opéra. (Spectacles). *Gazette nationale ou le Moniteur universel.* 21 octobre 1830. № 294. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k44259036/f4.item> (data obrashcheniya: 08.08.2025).
11. *Zhestkova O. V.* Anri Djuponsheľ i rozhdenie romanticheskogo teatral'nogo dekora // *Observatorija kul'tury.* 2014. № 4. S. 66–74.
12. *Lecomte H.* Le dieu et la bayadère: onze maquettes de costumes. 1830. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454521k.r=Le%20Dieu%20et%20la%20Bayadere%20costume?rk=21459;2> (data obrashcheniya: 08.08.2025).
13. Le Dieu et la Bayadère, ou la Courtisane amoureuse, opéra en deux actes (Académie royale de musique). *La Quotidienne.* 16 octobre 1830. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1730736q/f1.item> (data obrashcheniya: 08.08.2025).

14. *La Fontaine J. La Courtisane amoureuse* // Contes et nouvelles en vers. T. 1–3. Edition du groupe “Ebooks libres et gratuits” (réimpression: Paris: Claude Barbin, 1665). P. 227–236. [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.centremultimedia.be/IMG/pdf/la_fontaine_contes_1.pdf (data obrashcheniya: 08.08.2025).
15. Première représentation du Dieu et la Bayadère, ou la Courtisane amoureuse, opéra en 2 actes (Théâtre de l'Opéra). Le Figaro: journal littéraire: théâtre, critique, sciences, arts, mœurs, nouvelles, scandale, économie domestique, biographie, bibliographie, modes. 14 octobre 1830. No. 285. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2667647/f2.item#> (data obrashcheniya: 08.08.2025).
16. *Zhestkova O. V. Jezhen Skrib – «umelyj chelovek»* // Muzyka. Iskustvo, Nauka, Praktika. 2013. № 2 (4). S. 7–17.
17. *Smith M. Three Hybrid Works at the Paris Opéra, Circa 1830* // Dance Chronicle. Vol. 24, №. 1. P. 7–53.
18. Première représentation de: le Dieu et la Bayadère, opéra en deux actes (Académie Royale de musique). Le Corsaire. Journal des spectacles, de la littérature, des arts, des mœurs, des théâtres et des modes. 14 octobre 1830. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46881572/f2.item> (data obrashcheniya: 08.08.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Тянь Яюань – аспирант; 709854767@qq.com

Медведева Н. В. – канд. искусствовед., проф. каф. муз.-инструмент. подготовки; nadia_mozart@yahoo.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Tian Yayuan – Postgraduate Student; 709854767@qq.com

Medvedeva N. V. – Cand. Sci. (Art Criticism), Prof. of the Department of Music Instruments; nadia_mozart@yahoo.com