

**Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет»**

На правах рукописи

Патракова Ольга Николаевна

**СЮЖЕТ О «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЕ» ВО ФРАНЦИИ И
РОССИИ: ОТ ФОЛЬКЛОРА К ЛИТЕРАТУРЕ И БАЛЕТНЫМ
ЛИБРЕТТО**

Научная специальность 5.9.2. Литературы народов мира
(филологические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Алташина Вероника Дмитриевна

Санкт-Петербург
2025

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Генезис сюжета о «Спящей красавице» в европейской фольклорной и литературной традиции.....	15
1.1. Положение сюжета в классификациях народных сказок	17
1.2. Связь мотивов сна и смерти в европейской культурной традиции	24
1.3. Семантическое ядро сюжета: миф и ритуал	28
1.4. Народные сказки.....	36
1.4.1. Французская народная сказка «Заснувшая красавица»	36
1.4.2. Русская народная сказка «Волшебное зеркальце»	47
1.5. Первые письменные фиксации сюжета	59
1.5.1. «Персефорест»	60
1.5.2. «Братец-радость и Сестрица- удовольствие».....	66
1.5.3. «Солнце, Луна и Талия».....	72
1.6. Выводы по первой главе	76
Глава 2. «Спящая красавица» в литературе Франции и России: от XVII к XIX веку	78
2.1. Зарождение жанра литературной сказки во Франции. Ш. Перро и мадам д’Онуа.....	80
2.2. Сюжет о «Спящей красавице» во Франции XVII в.: традиции и трансформации.....	92
2.2.1. Источники сказки Ш. Перро	92
2.2.2. Авторская трансформация сюжета: семантика и стилистика сказки Ш. Перро.....	105
2.2.3. Элементы сюжета о «Спящей красавице» в сказках мадам д’Онуа	131
2.3. «Спящая царевна» В.А. Жуковского: русский взгляд на европейский сюжет	140
2.3.1. Жанр сказки в творчестве В.А. Жуковского	140
2.3.2. «Спор» об источниках	152
2.3.3. Поэтический эксперимент В.А. Жуковского	156
2.4. Выводы по второй главе	167
Глава 3. Трансмедиальный переход: «Спящая красавица» в искусстве балета.....	170
3.1. Первый балет на сюжет о «Спящей красавице».....	172
3.1.1. История постановки.....	173
3.1.2. Повествовательная структура либреттного нарратива	176
3.1.3. Семантико-стилистические особенности либретто.....	185
3.2. «Спящая красавица» П.И. Чайковского, И.А. Всеволожского и М. Петипа	204
3.2.1. Влияние французского балета	205
3.2.2. От литературной сказки к либретто	208
3.2.3. Балет сегодня: интермедиальный взгляд.....	223
3.3. Выводы по третьей главе	243

Заключение	246
Список литературы	250
Приложения	277

Введение

Сюжет о «Спящей красавице» широко распространен в культуре различных стран и эпох. Шарлотта Тренке в книге «Французская волшебная сказка: итальянские традиции и аристократические корни» отмечает, что «Спящая красавица», наряду с «Золушкой», является частью мирового культурного наследия и вызывает наибольшее восхищение читающей публики на протяжении многих веков¹. Сюжет целиком или отдельные его фрагменты находят отражение в античных мифах, фольклоре, средневековых анонимных новеллах, а также в авторских сказках. Кроме того, известный нарратив со временем выходит за рамки литературной традиции и распространяется в различных искусствах: театре, балете, кинематографе, живописи.

На почве французской и русской культур возникли два знаковых произведения, получивших всемирную известность и ставших хрестоматийными для современного восприятия сюжета, – это сказка французского писателя XVII в. Ш. Перро «Спящая красавица» (фр. «La Belle au Bois dormant») и одноименный балет П.И. Чайковского, поставленный в конце XIX в. на петербургской сцене И.А. Всеволожским и М. Петипа. «Спящая красавица» Ш. Перро легла в основу либретто русского балета, но связью двух данных произведений русско-французский диалог культур на тему сюжета о «Спящей красавице» не исчерпывается, приобретая все новые формы, порождая новые прочтения классической истории.

Длительный путь трансформаций сюжета, от его зарождения до современных актуализаций, нуждается в разностороннем изучении, позволяющем прояснить причины жизнестойкости исследуемой сказки и ее востребованности в культуре, а также выявить специфические особенности каждой отдельно взятой «репризы», вызванные влиянием местного колорита, художественной авторской интенции или же культурно-исторической парадигмы той или иной эпохи. Учитывая, что

¹ Trinquet Ch. Le conte de fées français (1690–1700): Traditions italiennes et origines aristocratiques. Tübingen: Narr Verlag, 2012. P. 189.

широкая известность сюжета вытекает преимущественно из его литературных и балетных воплощений, в настоящей работе мы обратимся к диалогу искусств Франции и России именно в рамках литературы и балета.

Объектом настоящего исследования является сюжет о «Спящей красавице» в его фольклорных, литературных и балетных формах бытования, относящихся к французской и русской культурам.

Предмет исследования – структурные, семантические и стилистические особенности и трансформации сюжета о «Спящей красавице» в трансфункциональном и трансмедиальном диалоге культур.

Материалами исследования послужили записи русской и французской фольклорных сказок на сюжет о «Спящей красавице» – «Волшебное зеркальце» из сборника 1855–1863 гг. «Народные русские сказки» А.Н. Афанасьева и «Заснувшая красавица» (фр. «La Belle endormie») из сборника 1891 г. «Народная антология региона Альбре» (фр. «Anthologie Populaire de l’Albret»), составленного Л. Дарди; первые письменные фиксации сюжета в европейской литературе – вставная новелла о Троилусе и Зеландине из рыцарского романа XIV в. «Персефорест» (фр. «Le roman de Perceforest»), окситанская новелла XIV в. «Братец-радость и Сестрица-удовольствие» (окс. «Frayre de Joy et Sor de Plaser»), сказка XVII в. «Солнце, Луна и Талия» (ит. «Sole, Luna, e Talia») из сборника Дж. Базиле «Сказка сказок или Пентамерон» (ит. «Lo cunto de li cunti»); литературные сказки – «Спящая красавица» (фр. «La Belle au bois dormant») Ш. Перро 1697 г., «Принцесса Веснянка» (фр. «La Princesse Printanière») 1697 г. и «Лесная лань» (фр. «La Biche au bois») 1698 г. М.-К. д’Онуа, «Спящая царевна»² В.А. Жуковского 1831 г.; либретто О.Э. Скриба к французскому балету композитора Л.Ж.Ф. Герольда в постановке Ж.-П. Омера 1829 г. «Красавица спящего леса» (фр. «La Belle au bois dormant»), либретто И.А. Всеволожского и М. Петипа к балету «Спящая красавица» 1890 г. на

² Сказка А.С. Пушкина «О мертвый царевне и о семи богатырях», написанная в 1833 году, двумя годами позже сказки В.А. Жуковского, не вошла в основной корпус исследуемых текстов, поскольку формально относится к сюжетному типу № 709 по классификации Аарне-Томпсона («Белоснежка»).

музыку П.И. Чайковского, современная запись одной из постановок балета в Мариинском театре.

Целью исследования является изучение нарративных трансформаций и художественной специфики различных вариаций сюжета о «Спящей красавице» в трансфункциональной и трансмедиальной перспективах, поиск причин многовековой жизнестойкости и актуальности сюжета в культуре.

К наиболее общим **задачам исследования** относятся:

- систематизация ключевых подходов к анализу фольклорно-мифологических истоков сюжета;
- сравнительный анализ народных сказок на исследуемый сюжет, выделение его структурно-семантического ядра;
- анализ ключевых направлений актуализации сюжета на раннем этапе его перехода из фольклора в письменную традицию;
- выявление семантико-стилистической специфики классических литературных сказок о «Спящей красавице», анализ интертекстуального диалога традиций и трансформаций в игре по «переписыванию» сюжета-палимпсеста;
- обращение к трансмедиальному переходу «Спящей красавицы» в искусство балета, изучение проблематики и стилистики либреттных текстов на исследуемый сюжет, анализ ключевых способов перевода фольклорно-литературного нарратива на язык медиумов балета.

Методологической основой исследования стал комплексный подход, сочетающий обращение к различным теоретическим парадигмам в зависимости от специфики анализируемых в той или иной части исследования источников. При обращении к фольклорным сказкам используется структурный метод³. Для анализа авторских литературных сказок применяются классические методы (культурно-

³ Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.

исторический⁴, компаративистский⁵, метод семантико-стилистического анализа, методы нарратологического и интертекстуального анализа⁶) и новейшие литературоведческие концепции – феномен «переписывания» (фр. *réécriture*)⁷ и теория трансфункциональности⁸. При анализе репрезентаций сюжета в искусстве балета в настоящей работе используются интермедиальные и трансмедиальные подходы. Оптика интермедиальности⁹ необходима при обращении к балету, как синтетическому произведению, сочетающему в себе несколько медиумов различной природы (визуальной, аудиальной, вербальной)¹⁰. Обращение к методам

⁴ Тэн И. Философия искусства. М.: Республика, 1996. 351 с.

⁵ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940. 648 с.; Heidmann U. Comparatisme et analyse de discours: la comparaison différentielle comme méthode // Études de Lettres. Lausanne: Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 2005. P. 99-118; Heidmann U. Différenciation, dialogisme, diversité. Paradigmes pour un comparatisme différentiel et plurilingue // Revue de littérature comparée. № 4. Paris: Éditions Klincksieck, 2020. P. 487-498.

⁶ Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 468 p.; Genette G. Figures: essais. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 292 p.; Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. В 2 томах. Том 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 60-281; Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.; Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits // Communications. № 8. Paris, 1966. P. 1-27; Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Сост., вступ. ст. и пер. с французского Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 196-238.

⁷ Coste D. Réécriture, littérarité, histoire littéraire // Revue Lisa. Vol. 2, № 5. 2004. P. 8-25; Domino M. La Réécriture du texte littéraire, Mythe et Réécriture. [Ressource électronique] // Semen. 1987. № 3. URL: <https://journals.openedition.org/semen/5383#ftn2> (дата обращения 02.06.2024); Bailly J.-C. Reprise, répétition, réécriture. [Ressource électronique] // La Littérature Dépliée. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008. P. 11-18. URL: <https://books.openedition.org/pur/35002> (дата обращения 02.12.2024); Pernoud H. Les Couleurs du temps: réécritures et transpositions des contes dans la modernité // Le Conte dans tous ses états: fragmenter et réenchanter le merveilleux au XXe siècle. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018. P. 9-26; Bouko C., Vanhaesebrouck K. De l'écrit à la scène // Textyles. 2016. № 49. P. 7-10.

⁸ Saint-Gelais R. Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux. Paris: Éditions du Seuil, 2011. 608 p.; Saint-Gelais R. La fiction à travers l'intertexte: pour une théorie de la transfictionnalité. [Ressource électronique] // Frontières de la fiction / Sous la direction de R. Audet et G. Alexandre. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2002. P. 43-75. URL: <https://books.openedition.org/pub/5687> (дата обращения 08.10. 2024).

⁹ Walzel O. Wechselseitige Erhellung der Künste: ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin: Reuther & Reichard, 1917. 102 p.; Ханзен-Леве А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду / Пер. с англ. Б. Скуратова. М.: РГГУ, 2016. 504 с.

¹⁰ Проблемы взаимодействия и пересечения различных «языков» искусства в рамках одного произведения касаются, к примеру, следующие исследователи: Махов А.Е. "Музыкальное" как литературоведческая проблема // Наука о литературе в XX веке (История, методология, литературный процесс). М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 131-143; Карп П.М. Балет и драма. Л.: Искусство, 1979. 246 с.; Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. 314 с.; Седых Э.В. К проблеме интермедиальности: живописное в поэтическом // Павермановские чтения.

трансмедиальной нарратологии¹¹ позволяет, в свою очередь, глубже проанализировать специфику трансформаций фольклорно-литературного сюжета в невербальном искусстве балета.

Актуальность исследования обусловлена несколькими факторами. Прежде всего – значимостью его результатов для перечисленных выше теоретических парадигм, развивающихся и востребованных в современной науке. В частности, в последние десятилетия возрастает интерес литературоведов к проблемам интермедиальности, трансмедиальности и трансфикциональности, последняя нередко изучается на материале паралитературы, частью которой являются сказки. Возрастает в науке и интерес к популярному в наши дни жанру фэнтези, основанному на мифологических и фольклорных сюжетах, а также к сказочным сюжетам как таковым, о чем свидетельствует многообразие тематических научных конференций и исследований: сказка, как фольклорная, так и авторская, становится объектом внимания литературоведов, фольклористов, культурологов, антропологов, психологов. Наконец, актуальность темы связана с широкой распространенностью самого исследуемого сюжета в культуре.

Научная новизна исследования заключается в обращении не только к классическим известным текстам на сюжет о «Спящей красавице», но и к анализу малоизвестных его вариаций, ранее не исследованных ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении. Расширение корпуса текстов и включение в поле исследования «периферийных» произведений позволяет проследить исторический путь развития сюжета – от зарождения и проникновения в литературу из фольклора

Литература. Музыка. Театр: сборник научных трудов. Вып. 2. Екатеринбург: Ажур, 2014. С. 103-111.

¹¹ Эти методы находят свое развитие в следующих работах: Ryan M.-L. La transfictionnalité dans les médias // La fiction, suites et variations / Par Au. René, R. Saint-Gelais. Québec: Nota Bene, 2007. P. 133-157; Ryan M.-L. Narration in various media. [Ressource électronique] // The Living Handbook of Narratology. 2012. URL: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media> (дата обращения 12.10.2023); Ryan M.-L. Transmedia storytelling and transfictionality // Poetics Today. 2013. № 34 (3). P. 362-388; Elleström L. Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019. 160 p.; Thon J.-N. Transmedial Narratology and Contemporary Culture. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016. 552 p.; Baroni R., Goudmand A. Narratologie transmédiale (Transmedial Narratology). [Ressource électronique] // Glossaire du RéNaF. URL: <https://wp.unil.ch/narratologie/2019/03/narratologie-transmediale-transmedial-narratology/> (дата обращения 12.12.2024).

и мифологии до «выхода» из литературы в пространство другого искусства. В исследовании впервые систематизируются теоретические взгляды на проблему генезиса сюжета, проясняется его связь с другими сюжетными типами, а также исследуется трансмедиальный переход сказки в искусство балета – выявляются трансформации литературного нарратива в балетном либретто, анализируются пути конструирования нарратива невербальными медиумами. При этом каждое из произведений, вошедших в корпус материалов исследования, рассматривается не изолированно, а во взаимосвязи с богатой традицией, с иной культурой. Подобный сопоставительный, интертекстуальный и кроскультурный взгляд позволяет изучить трансформации сказки на разных этапах исторического развития и определить внутренние характеристики, благодаря которым сюжет остается востребованным на протяжении веков в разных культурах.

Разработанность темы исследования. К анализу произведений на сюжет о «Спящей красавице» неоднократно обращались как отечественные, так и зарубежные исследователи разных эпох. Первые литературоведческие работы, посвященные преимущественно мифологическим истокам сюжета или его воплощению в сказке Перро, появляются уже в XIX в. и принадлежат французским авторам, к примеру, Ж. Коллен де Планси¹², Г. Юссон¹³, Ш. Делену¹⁴, Ф. Диллею¹⁵. Научный интерес к исследуемой теме сохраняется и в XX–XXI веках, когда, с одной стороны, возникает «мода» на обращение к ранним, средневековым, источникам сюжета, а с другой стороны, обретают новое прочтение классические и уже прочно вошедшие в поле зрения исследователей произведения. Назовем только некоторых ученых, которые посвящали свои труды тем или иным особенностям поэтики, стилистики или рецепции сказки Перро: Л. Феликс-Фор-Гойо (1910), Н.П. Андреев (1936), М. Сориано (1968), Б. Беттельгейм (1976), Ж. Мениль (1988), П. Сентив (1990), А.Ю. Гайдукова (1997), Л.Г. Викулова (2001),

¹² Collin de Plancy J., Perrault Ch. Œuvres choisies de Perrault avec les mémoires de l'auteur et des recherches sur les contes des fées par M. Collin de Plancy. Paris: Brissot-Thivars, 1826. 347 p.

¹³ Husson H. La chaîne traditionnelle: contes et légendes au point de vue mythique. Paris: Librairie A. Franck, 1874. 178 p.

¹⁴ Deulin Ch. Les contes de ma mère l'Oye, avant Perrault. Paris: E. Dentu, 1878. 382 p.

¹⁵ Dillaye F. Contes de Ch. Perrault avec notices. Paris: Lemerre, 1880. 238 p.

У. Хайдеман (2010), Ж.-М. Адам (2012), Ш. Тренке (2012), В.А. Луков (2016), В.Д. Алташина (2016, 2017), Ж. Герен (2017), П.-Е. Муг (2018). К анализу «Спящей царевны» Жуковского обращались А.Н. Веселовский (1904), Ц. Вольпе (1940), С.В. Березкина (1985, 2011, 2016), М.А. Артамасова (2001), С.Н. Еремеев (2005), М.А. Ковалева (2015), А.С. Янушкевич (2011), Н.Р. Эфендиева (2015), Е.А. Жесткова (2016), С.М. Шаврыгин (2020) и другие. Целый спектр исследовательских работ балетоведов, искусствоведов и музыковедов посвящен балету Чайковского в различных его редакциях и постановках. Другие, менее известные формы бытования сказки на сегодняшний день остаются в тени исследовательского интереса. Малоизученными и незнакомыми широкой публике остаются, к примеру, французская народная сказка «Заснувшая красавица», вариации сюжета в сказках мадам д'Онуа, а также первая балетная интерпретация исследуемого сюжета в спектакле Омера, Герольда и Скриба.

Гипотеза исследования состоит в том, что сюжет о «Спящей красавице», находя все новые воплощения в культуре, сохраняет в своем ядре следы фольклорного функционального каркаса, «подвижность» и лаконичность которого обусловливают вариативность прочтений сказки и позволяют сюжету служить пространством для авторских экспериментов, обретать новые мотивировки, актуальные для той или иной эпохи.

На защиту выносятся следующие положения:

1) Смыслоное ядро сюжета лаконично, имеет лишь две константы – летаргическое состояние героини и ее спасение мужским персонажем, что сближает два традиционно разграничиваемых сюжета о Спящей и Мертвой царевнах и свидетельствует о том, что мотивы сна и смерти в исследуемой сказке оказываются неотделимыми. Семантика сюжетного ядра связана с двумя концепциями – мифологической и антропологической, общей сутью которых является осмысление процессов умирания и воскрешения.

2) Функциональный каркас фольклорных сказок относительно стабилен и включает такие элементы, как околдование героини, ее сон, стремление мужского персонажа найти спящую девушку, обнаружение и пробуждение героини. Данные

функции переходят практически во все известные вариации сюжета. При этом отдельные отклонения фольклорного сюжета от традиционной схемы создают функциональную лакуну, которая, наряду с крайней лапидарностью самого сюжета, порождает многообразие вариаций и интерпретаций сказки.

3) Переход «Спящей красавицы» из фольклора в литературу строится на взаимосвязи традиций и новаторства: первые фиксации сюжета в письменной традиции, сохраняя древнее ядро, актуализируют фольклорный нарратив различными средствами, а особенности этой актуализации становятся зачатками будущих подходов к «переписыванию» сказки в современной литературе.

4) Авторы литературных сказок превращают сюжет в поле для собственных литературных экспериментов. Перро проблематизирует морализаторский потенциал сказки, наделяет текст ироничными замечаниями и фривольными намеками, предлагая читателю игру по поиску скрытых смыслов истории. Мадам д'Онуа, напротив, вкладывает в сюжет конкретную мораль, вступает в интертекстуальную полемику с Перро, наделяет главную героиню активной ролью. Жуковский делает акцент на стилистике текста, его эстетической составляющей.

5) Переход в искусство балета открывает еще большее поле для модификации классического сюжета. В либретто Скриба внешне сохраняется традиционное ядро сказки, но это ядро становится своеобразной «ширмой», за которой скрывается история с новой проблематикой, построенная на антитезах комического и драматического, фантастического и бытового. Создатели русского либретто остаются верны классическому сюжету, хотя и акцентируют некоторые ранее нетипичные для сказки семантические категории. Невербальный нарратив балета оказывается более многозначным, чем словесное повествование, что связано с его фокусацией и с сочетанием в нем различных медиумов.

Теоретическая значимость работы заключается в создании общей картины зарождения, развития и трансформаций сюжета о «Спящей красавице» в диахронии, в осмыслиении важных для истории литературы феноменов трансфункциональности и «переписывания» фольклорно-мифологического сказочного сюжета в авторских художественных произведениях, в выявлении

путей и форм русско-французского диалога искусств при обращении к исследуемому сюжету, а также в разработке трансмедиального подхода, применимого к анализу бытования вербального нарратива в балете.

Практическая значимость исследования обусловлена возможностью применения его результатов в преподавании учебных дисциплин, связанных с фольклористикой, историей отечественной и зарубежной литературы, компаративистикой, нарратологией, культурологией, интермедиальностью и трансмедиальностью, а также в составлении учебных и методических пособий по указанным дисциплинам. Результаты работы могут быть использованы при составлении вступительных статей, примечаний и комментариев к новым изданиям произведений на исследуемый сюжет.

В рамках апробации результатов исследования отдельные положения, связанные с тематикой диссертации, были представлены автором в виде докладов на 16 международных, всероссийских и зарубежных научных конференциях: XXIV международная Открытая конференция студентов-филологов Санкт-Петербургского государственного университета (2021), XXV международная Открытая конференция студентов-филологов Санкт-Петербургского государственного университета (2022), Конференция филологического факультета университета Сорбонна «Journée d'étude interdisciplinaire sur le genre» (2022), IV Международная конференция «Синергия языков и культур: междисциплинарные исследования» (СПбГУ, 2022), LI Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой (СПбГУ, 2023), XIV Всероссийская научная конференция по эстетике экранизации «Сказка как нарративная модель в литературе и кино» (ВГИК, 2023), IX Международная конференция «Синтез документального и художественного в литературе и искусстве» (Казанский федеральный университет, 2023), Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Русская и зарубежная филология в диалоге культур» (ЮФУ, НИУ ВШЭ, 2023), II Международная научная конференция «Романо-германские литературы: традиции и современность» (Белорусский государственный университет, 2023), LII

Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой (СПбГУ, 2024), XXVII Всероссийская научная конференции «Роль традиций в литературном процессе» (РГПУ им. Герцена, 2024), Международная научная конференция "V Воропановские чтения" (КГПУ им. В.П. Астафьева, 2024), IV Международная конференция «Фантастическое в литературе и культуре: теория вымышленных пространств» (ИМЛИ РАН, 2025), LIII Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой (СПбГУ, 2025), III Международная научно-практическая конференция «Профессиональный полилог в мультилингвальном мире: язык, культура, метод» (МГИМО, 2025), Всероссийская научная конференция «Литература в соотношении с иными формами культуры» (РГПУ им. Герцена, 2025).

Диссертация обсуждалась на аспирантском семинаре на кафедре истории зарубежных литератур СПбГУ. Результаты исследования представлены в 11¹⁶ публикациях автора настоящей диссертации, 5 из них – в рецензируемых журналах из перечня ВАК¹⁷, в том числе 2 – в журналах из перечня Scopus.

¹⁶ Патракова О.Н. «Спящая красавица»: от сказки к балету // Русская и зарубежная филология в диалоге культур: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Ростов-на-Дону, Таганрог: Издательство Южного федерального университета, 2024. С. 94-95; Патракова О.Н. Балет П.И. Чайковского «Спящая красавица» в диалоге искусств России и Франции // Сборник тезисов LII Международной научной филологической конференции имени Людмилы Алексеевны Вербицкой. СПб.: Издательство СПбГУ, 2024. С. 235-236; Патракова О.Н. Генезис сюжета о «Спящей красавице» в европейской фольклорной и литературной традиции // Язык и культура в глобальном мире. СПб.: Издательство «ЛЕМА», 2023. С. 258-262; Патракова О.Н. Сюжет о Спящей красавице в русской и французской народных сказках. [Электронный ресурс] // Сборник тезисов XXV Открытой конференции студентов-филологов СПбГУ 18–23 апреля 2022 г. СПб., 2022. С. 123-124. URL: <https://conference-spbu.ru/conference/47/reports/16715/> (дата обращения 22.12.2024); Патракова О.Н. Трансфункциональность современных французских сказок на сюжет о «Спящей красавице» // Сборник тезисов LI Международной научной филологической конференции имени Людмилы Алексеевны Вербицкой. СПб.: Издательство СПбГУ, 2023. С. 249-250; Патракова О.Н. Функции моралите в сказках Шарля Перро. [Электронный ресурс] // Тезисы XXIV Открытой конференции студентов-филологов СПбГУ 19–24 апреля 2021 г. URL: <https://conference-spbu.ru/conference/44/reports/14430/> (дата обращения 22.12.2024).

¹⁷ Патракова О.Н. Нarrативная структура сюжета о «Спящей красавице» во французской народной сказке (La structure narrative du sujet de la «Belle endormie» dans le conte populaire français) // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 288-301; Патракова О.Н. Первая «Спящая красавица» на балетной сцене: мифолитературные корни и нарративные трансформации // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2025. № 94. С. 257-269;

В структуру работы, изложенной на 293 страницах, входят введение, три главы, заключение, список литературы и приложения. Первая глава, состоящая из 6 разделов, посвящена генезису сюжета в фольклорно-мифологической традиции, сравнительному анализу русской и французской народных сказок о «Спящей красавице» и обзору первых письменных фиксаций сюжета в европейской литературе. Вторая глава включает 4 раздела, в которых анализируется бытование сюжета в жанре авторской литературной сказки во Франции и в России. В третьей главе, содержащей 3 раздела, исследуется трансмедиальный переход «Спящей красавицы» в искусство балета. Список литературы насчитывает 249 наименований преимущественно на русском и французском языках. Приложения содержат 17 страниц иллюстративного материала.

Патракова О.Н. Сказка о «Спящей красавице» Ш. Перро в зеркале либретто И.А. Всеволожского и М. Петипа // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2025. Т. 25, вып. 1. С. 67-75; Патракова О.Н. Фактуальное и фикциональное в истории Спящей красавицы из сборника сказок Тифэн Д // Современное профессиональное образование. 2025. № 5. С. 247-251; Патракова О.Н., Алташина В.Д. De «La Belle au bois dormant» à «La Belle au doigt bruyant»: une réécriture moderne du sujet classique // Казанский лингвистический журнал. 2025. Т. 8, № 3. С. 336-347.

Глава 1. Генезис сюжета о «Спящей красавице» в европейской фольклорной и литературной традиции

Для анализа многообразных авторских прочтений сказки необходимо в первую очередь обратиться к истокам сюжета, изучить основные теории его происхождения, сравнить русские и французские народные сказки, а также исследовать самые ранние, не пользующиеся широкой известностью письменные фиксации сюжета о «Спящей красавице». Несмотря на распространность сказки в разных культурных средах и медиумах, вопрос ее зарождения и развития в европейской фольклорной и литературной традициях остается актуальной литературоведческой проблемой, требующей как сопоставления различных теоретических подходов, так и практического анализа существующих письменных фиксаций сюжета.

Обращаясь к вопросу исторических корней сюжета о «Спящей красавице», в настоящей главе мы прежде всего рассмотрим положение исследуемого сюжетного типа в различных классификациях фольклорных сказок и проанализируем, с какими сюжетными типами связана сказка о «Спящей красавице», каким образом эти сюжетные типы могут перекликаться или сливаться друг с другом в рамках одной истории.

Затем мы проанализируем основные теоретические подходы к проблеме зарождения ключевых функциональных элементов классического нарратива в фольклорной и мифологической традициях. К этому вопросу неоднократно обращались теоретики и историки литературы, но не существует исследования, которое представляло бы единую классификацию подходов и выявляло бы их взаимосвязь.

В рамках главы мы обратимся также к компаративному анализу фольклорных сказок на сюжет о «Спящей красавице» на материале русской народной сказки «Волшебное зеркальце» из сборника «Народные русские сказки» (1855–1863 гг.) А.Н. Афанасьева и французской народной сказки «Заснувшая красавица» (фр. «La Belle endormie») из сборника 1891 г. Л. Дарди «Народная

антология региона Альбре» (фр. «Anthologie Populaire de l’Albret»). Мы рассмотрим, как функционирует исследуемый нарратив в устной традиции, выделим общее структурно-семантическое ядро сюжета, его ключевые и дополнительные функции, а также выявим национальную специфику сказок, свидетельствующую о том, каким образом сюжет, даже на устном этапе своего существования может «адаптироваться» к той или иной культурной или эпохальной парадигме.

Наконец, мы проанализируем, каким образом устный сюжет впервые находит свои отражения в литературной традиции, для этого обратимся к текстам источников, содержащих первые письменные фиксации сказки о «Спящей красавице» в европейской культуре. Мы изучим две средневековые анонимные новеллы XIV в., одна из которых входит в состав рыцарского романа «Персефорест» (фр. «Le roman de Perceforest»), а вторая является самостоятельным произведением окситанской литературы – новелла «Братец-радость и Сестрица-удовольствие» (окс. «Frayre de Joy et Sor de Plaser»). Также мы коротко охарактеризуем неаполитанскую сказку «Солнце, Луна и Талия» (ит. «Sole, Luna, e Talia») из сборника XVII в. Дж. Базиле «Сказка сказок или Пентамерон» (ит. «Lo cunto de li cunti»), повлиявшую на дальнейшее становление сюжета в литературе. Изучение указанных текстов, их связи между собой и с предшествующей фольклорной традицией позволит более подробно охарактеризовать структурное и семантическое ядро сюжета, отделить сюжетообразующие элементы от более поздних мотивировок, продиктованных влиянием определенной эпохи, культуры или авторской интенции, выделить ключевые парадигмы изменения сюжета-паттерна при переходе фольклорно-мифологического нарратива в средневековую литературу, а в дальнейшем – рассмотреть, каким образом первые литературные фиксации сюжета повлияли на его дальнейшее бытование в современной культуре.

1.1. Положение сюжета в классификациях народных сказок

Для анализа проблемы зарождения и развития сюжета о «Спящей красавице» в европейской литературе необходимо сначала обратиться к проблеме практического характера, связанной с положением сюжета в ключевых системах классификаций фольклорных сюжетов и мотивов («Указатель сюжетов фольклорной сказки» 1910–2004 гг. Аарне, Томпсона и Утера (ATU Index)¹⁸, «Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне»¹⁹ Н.П. Андреева 1929 г., каталог П. Деларю и М.-Л. Тенез «Народная сказка во Франции»²⁰ 1964 г., аналитический каталог Ю.Е. Березкина и Е.Н. Дувакина «Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам»²¹ 2015 г. – наст. вр.). Рассматриваемый сюжет занимает в данных классификациях неоднозначное положение, что позволяет обнаружить несколько важных свойств его структурного ядра, а также установить его родство с другими сюжетными типами.

Хотя сказка и является очень древним фольклорным жанром, профессиональное собирание народных сюжетов и их научная классификация начались относительно поздно. В некоторые периоды истории сказка считалась низким жанром, недостойным литературной обработки и изучения. Возрождение интереса к народному творчеству во Франции связано с именами мадам д'Онуа (1651–1705), М.-Ж. Леритье де Вилландон (1664–1734), А.-Ж. де Кастельно (1670–1716) и, конечно, Ш. Перро (1628–1703), внесшего свою лепту в вопрос о смене культурного восприятия жанра сказки в споре о древних и новых и на века закрепившего ряд народных сюжетов в литературе. Именно в XVII в. народная сказка проникает во французскую литературу, дает рождение новому жанру. Как

¹⁸ Aarne A., Thompson S. The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1928. 588 p.

¹⁹ Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л.: Издание Государственного Русского географического общества, 1929. 118 с.

²⁰ Delarue P., Ténèze M.-L. Le conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer, Canada, Louisiane, îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, La Réunion. En 4 vol. T. 2. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964. 731 p.

²¹ Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения: 11.05.2024).

отмечает М.В. Разумовская, философская мысль XVII в. стремилась к познанию нереального и волшебного, чтобы лучше понять реальность²². В России возрастание литературного интереса к народному творчеству – явление более позднее, связанное, прежде всего, с именами романтиков, А.С. Пушкина и В.А. Жуковского.

Первые попытки масштабного собирания и научной классификации народных сказок предпринимаются в России, распространяясь затем в страны Европы. Во второй половине XIX в. А.Н. Афанасьев переиздает свой сборник «Народные русские сказки» и предлагает общую базу для классификации сюжетов. Он делит все сказки по тематическим разделам: сказки о животных, волшебные, новеллистические, бытовые сатирические сказки, анекдоты. Это разделение является довольно обобщенным и не содержит распределения сюжетов по конкретным типам, но именно коллекция сказок, собранная Афанасьевым, послужила одним из главных источников для создания классификации сюжетных типов финского исследователя А. Аарне, появившейся в 1910 г.

Внутри общих групп, практически совпадающих с разделами, предложенными Афанасьевым, Аарне выделил сюжетные типы сказок по тематическому признаку, где каждый тип представляет собой целостный рассказ и имеет определенный порядковый номер. «Указатель» Аарне прочно вошел в научный обиход и за годы своего существования был несколько раз переработан в соответствии с дополнениями из различных национальных каталогов. В 1928 и 1961 гг. классификация была дополнена и переведена на английский язык С. Томпсоном, а в 2004 г. уточнена и расширена Г.-Й. Утером. Базовые единицы индекса Аарне–Томпсона–Утера (ATU-index) – сюжетные типы, каждый из которых имеет свой номер и краткое описание и представляет собой независимый нарратив, но может в некоторых случаях входить в сочетания, смешиваться с другими типами.

²² Разумовская М.В. О сказке // Contes littéraires français XII-XXèmes siècles. (Французская литературная сказка (XII–XX вв.) / Сост. М. В. Разумовская. М.: Радуга, 1983. С. 6.

Что касается национальных адаптаций этой классификации, на русском материале существует «Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне» Н.П. Андреева, составленный в 1929 г. и посвященный памяти Аарне. Изначально указатель планировался как перевод классификации Аарне, но в итоге был дополнен и снабжен примерами русских народных и литературных сказок. Андреев изменил формулировки некоторых сюжетных типов, добавил подтипы, вариации сюжетов и даже некоторые новые сюжетные типы. Во французской традиции популярен индекс П. Деларю и М.-Л. Тенез «Французская народная сказка. Каталог сказок Франции и заморских территорий» (1957–1964), где типы Аарне-Томпсона либо просто переведены на французский, либо дополнены, а также снабжены примерами французских народных сказок с их кратким анализом.

Классификация сказок по сюжетам, безусловно, помогает систематизировать богатейший фольклорный материал, установить общий для всех фольклористов и литератороведов язык описания сюжетных типов, необходимый для того, чтобы осуществлять поиск и анализ сказок. Однако при разграничении сюжетных типов, а также при отнесении сказки к тому или иному типу зачастую возникают теоретические и методологические трудности. Н.П. Андреев отмечает, что для определения типа сказки важно лишь то, что влияет на развитие сюжета, т. е. события, о которых повествует сказка, а не определения, характеристики людей, персонажи, предметы, детали декора. Например, тот факт, является ли главный герой принцем, сыном купца или крестьянином, совершенно не имеет значения для определения типа сказки (хотя эти различия важны для характеристики национальных и региональных вариантов). Следовательно, для определения сюжетного типа необходимо сначала отделить в рамках нарратива сюжетообразующие функциональные элементы от атрибутики и описательных деталей. Кроме того, сами типы порой смешиваются и пересекаются, поскольку в основу их выделения бывают положены различные критерии²³.

²³ Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов ... С. 8.

Рассмотрим положение сюжета о «Спящей красавице» в международном «Указателе сюжетов фольклорной сказки» ATU-Index. В этой классификации сюжет представлен под номером 410 (группа «собственно сказки», тип «волшебные сказки», подтип «чудесный супруг, супруга или иной родственник»). В «Указателе сказочных сюжетов по системе Аарне» Н.П. Андреева сюжетный тип имеет следующее описание:

«Спящая царевна: все царство усыпано злой колдуньей; царевич проникает во дворец, целует девушку и освобождает всех от сна»²⁴.

Как видно из резюме сюжетного типа, ядро сюжета, выделяемое в классификации Аарне, имеет крайне сжатую форму, что позволяет относить к данному типу большое количество фольклорных нарративов, имеющих довольно значительные структурно-функциональные расхождения. Во французском индексе П. Деларю и М.-Л. Тенез сюжетный тип № 410 проиллюстрирован тремя версиями народных сказок о Спящей красавице, подробный анализ одной из которых будет приведен ниже.

В «Указателе» Андреева сюжет № 410 имеет подтип 410-I, отсутствующий в каталоге Аарне-Томпсона. Подтип назван «Окаменелое царство» и описан следующим образом:

«Солдат отчитывает (исцеляет чтением Евангелий или заклинательных молитв; освобождает [Даль]) окаменелое царство, проведя три ночи во дворце несмотря ни на какие страсти; женится на царевне»²⁵.

Этот сюжет проиллюстрирован у Андреева примерами из русского фольклора. В сказке № 273 из сборника Афанасьева, солдат проваливается под землю и оказывается в стране, где все люди неподвижны, превратились в камни. Принцесса в этой истории не спит, она просит солдата пройти испытания, чтобы расколдовать королевство, после чего тот сможет жениться на ней. Возможно, Андреев выделяет этот тип как родственный сюжету о «Спящей красавице» из-за общего мотива сна всех обитателей дворца, но такой сюжетообразующий элемент,

²⁴ Там же. С. 33.

²⁵ Там же. С. 33.

как сон главной героини, здесь отсутствует, что обязывает нас оставить подтип за рамками настоящего исследования.

В каталоге Андреева единственным примером сказки, иллюстрирующим собственно тип № 410, является литературная сказка В.А. Жуковского «Спящая царевна», а фольклорные примеры сказок и вовсе отсутствуют, что свидетельствует о малой распространенности сказки в русском фольклоре. При этом В.Я. Пропп в своем труде «Русская сказка» отмечает: «К группе о невинно гонимых относится еще знаменитая сказка о спящей красавице, в русском репертуаре более известная под заглавием "Волшебное зеркальце" (тип 709, Аф. 210, 211)»²⁶. Данное замечание позволяет соотносить сказки на сюжет о «Спящей красавице» не только с сюжетным типом № 410, но и с типом № 709 по классификации ATU («Белоснежка», группа «Другие волшебные сказки»):

*«Мертвая царевна: злая мачеха приказывает убить красавицу-падчерицу; она спасается и живет у разбойников (у карликов и т. п.); мачеха трижды отравляет ее; девушку кладут в гроб, ее видит царевич, берет гроб к себе, она оживает»*²⁷.

Это описание коррелирует с характеристикой сюжетного типа № 410 по таким параметрам, как наличие антагониста (злая колдунья / злая мачеха), летаргическое состояние главной героини (сон / смерть), а также спасение героини царевичем. Следовательно, при изучении сказок о Спящей красавице возникает проблема разграничения двух сюжетных типов, формально относящихся к различным группам классификации ATU.

Не во всех классификациях сюжетные типы № 410 и № 709 разграничиваются как два отдельных сюжета. Обратимся к сведениям, относящимся к исследуемому сюжету в аналитическом каталоге Ю.Е. Березкина и Е.Н. Дувакина «Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам». Система нумерации и распределения сюжетов здесь существенно отличается от предложенной в ATU. Сюжетные типы № 410 и 709 объединены

²⁶ Пропп В.Я. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000. С. 268.

²⁷ Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов ... С. 50.

исследователями в один мотив, К129 «Заколдованная оживлена» (группа мотивов К. Приключения I (1): действия героев), который описывается следующим образом:

«(Из-за козней антагонистки) девушка впадает в глубокий обморок, но нетленна. Мужской персонаж высокого статуса (это брачный партнер или кровный родственник девушки) ее оживляет»²⁸.

Такие функции, дифференцирующие сюжеты о Мертвой и о Спящей царевнах, как усыпление всего царства злой колдуньей или жизнь героини в лесном доме, отсутствуют в описании мотива по системе Ю.Е. Березкина и Е.Н. Дувакина. Авторы оставляют в характеристике сюжета лишь две константы – летаргическое состояние героини и ее спасение мужским персонажем, что позволяет объединить два традиционно разграничиваемых сюжета в рамках одного. И хотя авторы каталога отмечают, что выделенный ими мотив К129 соотносится с сюжетным типом № 709 по системе ATU, в примерах народных сказок на данный мотив встречаются как сказки, традиционно соотносимые с сюжетом о «Мертвой царевне» или «Белоснежке», так и сказки, напрямую связанные с сюжетом о «Спящей красавице». К примеру, в каталоге встречается резюме малтийской сказки, которая полностью совпадает с традиционным сюжетным типом № 410:

«У пожилых царственных супругов, наконец, рождается дочь; на свадьбу не пригласили старую колдунью (ее считали умершей); она обещает, что принцесса умрет, уколовшись веретеном, но другая фея меняет предсказание: не умрет, а заснет на сто лет; король запрещает прядь, но одна старушка не слышала повеления; принцесса укололась и все заснули; через сто лет принц будет ее; свадьба»²⁹.

В группу мотивов К129 включена и французская народная сказка «La Belle endormie», которая будет проанализирована в следующих разделах настоящей главы.

²⁸ Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация ...

²⁹ Там же.

В каталоге Ю.Е. Березкина и Е.Н. Дувакина сюжет о «Мертвой царевне» дублируется еще в одном мотиве (N11 «Как снег и кровь», группа «Сказочные и эпические формулы»):

«Персонажем овладевает желание иметь ребенка или супруга (супругу), которые так же белы и румяны как снег (молоко) и кровь»³⁰.

Этот мотив присутствует во многих сказках на сюжет о «Мертвой царевне», то есть может являться составной частью сюжетного типа № 709 ATU, кроме того, некоторые сказки на сюжет о «Спящей красавице» (в том числе сказка Ш. Перро) начинаются с описания желания родителей героини иметь ребенка, что подтверждает тесное родство двух типов, представленных в классификации ATU в разных группах.

Андреев в предисловии к своему «Указателю» отмечал: «Иногда разными номерами отмечаются сказки, которые впоследствии будут признаны родственными, иногда, наоборот, под одним номером мы объединим рассказы, генетически друг с другом не связанные»³¹. Вопрос соотношения и родственности двух сюжетных типов, выявленных при анализе различных классификаций, побуждает нас обратиться к вопросу о взаимосвязи двух ключевых мотивов, которые легли в основу их общего сюжетного ядра, а именно – мотивов сна и смерти.

³⁰ Там же.

³¹ Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов ...

1.2. Связь мотивов сна и смерти в европейской культурной традиции

В греческой мифологии Сон и Смерть, Гипнос (*Ὕπνος*) и Танатос (*Θάνατος*), – два брата близнеца. Гесиод в «Теогонии» называет Смерть и Сон детьми ночи. Ту же идею родства встречаем в «Илиаде» Гомера, когда Гера отправляется на встречу со Сном с просьбой усыпить Зевса:

«Там ниспустилася в Лемне, Фоасовом граде священном;

Там со Сном повстречалася, братом возлюбленным Смерти»³².

Гера сообщает Зевсу о грядущей смерти его сына Сарпедона. Становится понятно, что Гипнос и Танатос могут действовать сообща:

«После, когда Сарпедона оставит душа, повели ты

Смерти и кроткому Сну бездыханное тело героя

С чуждой земли перенесть в плодоносную Ликии землю.

Там и братья и други его погребут и воздвигнут

В память могилу и столп, с подобающей честью умершим»³³.

Ф. Кюмон в труде «Lux Perpetua» описывает отношение греков к сну и смерти следующим образом: «Когда тело погружается в оцепенение сна, душа, думали они, покидает его временно, в то время как после смерти она должна расстаться с ним навсегда»³⁴.

Мотивы смерти и сна тесно связаны и в Библии. В Ветхом Завете Иов, проклинающий день своего рождения на свет, произносит фразу: «Для чего не умер я, выходя из утробы, и не скончался, когда вышел из чрева? <...> Теперь бы лежал я и почивал; спал бы, и мне было бы покойно»³⁵. Кюмон отмечает, что именно в христианстве возникла лексическая смысловая пара смерть/сон, что прослеживается на примере надгробных эпитафий вида *in pace bene dormit, dormit in somno pacis, in pace somni*³⁶.

³² Гомер. Илиада / Пер. Н.И. Гнедича. СПб.: Наука, 2008. С. 200.

³³ Там же. С. 233-234.

³⁴ Cumont F. Lux perpetua. Paris: Librairie orientaliste de Paul Geuthner, 1949. Р. 42. Здесь и далее в работе перевод цитат наш, если не указано иное [О.П.].

³⁵ Библия. Ветхий Завет. Книга Иова. [Электронный ресурс]. URL: [http://bibliya-online.ru/kniga-
iova-glava-3/](http://bibliya-online.ru/kniga-iova-glava-3/) (дата обращения 22.04.2024).

³⁶ Cumont F. Lux perpetua. Р. 450.

Говоря о происхождении связи двух мотивов, сна и смерти, М. Элиаде полагает, что в различных культурах, пробуждение имеет «сотериологическое значение», то есть связано с религиозными доктринаами о спасении души: Бог посыпает людям спасителя, чтобы «"пробудить" их от сна, который есть одновременно незнание, забвение и "смерть"»³⁷. В гностицизме также встречается тема посланника, который пробуждает и тем самым спасает плененного в чужой стране героя. «Пробуждение предполагает *anamnesis*, обретение душой своей идентичности, познание своего небесного происхождения»³⁸, — замечает М. Элиаде. Сон в гностицизме ассоциируется с незнанием, ошибкой, а пробуждение — с правдой и знанием. Эта ассоциация отражается и в сюжете о «Спящей красавице», где летаргическое состояние главной героини становится в той или иной степени следствием ошибки, «неправильного хода». Что касается пробуждения девушки, то оно, в свою очередь, оказывается связанным со спасением, только на смену «Господину», спасителю, о котором идет речь у Элиаде, приходит сказочный принц или охотник.

Связь представлений о сне и смерти отражается в древнейших ритуалах инициации или посвящения, которые, как известно, легли в основу большинства сказочных сюжетов. Этнолог-фольклорист Арнольд ван Геннеп в своем труде «Обряды перехода» отмечает, что обряды инициации являются самыми важными в жизни человека, поскольку позволяют участвовать в дальнейшей жизни общества, а главенствующую роль в этих обрядах играют идеи смерти и возрождения: «Самый примечательный элемент схемы — это выраженные в драматической форме идеи смерти, ожидания и возрождения: сезонная хозяйственная потенция персонифицирована в образах Осириса, Адониса и им подобных персонажах»³⁹.

³⁷ Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В.П. Большакова. М.: Академический Проект, 2010. С. 129.

³⁸ Там же. С. 132.

³⁹ Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с французского. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. С. 162.

Геннеп пишет, что в некоторых из обрядов сон воспринимается как временная смерть и связывается с идеей о перемещении души⁴⁰, что позволяет говорить о своего рода «инициации сном», когда посвящаемый погружается в сон, а просыпается в новом статусе. В.Я. Пропп также подчеркивает важность идеи временной смерти в ритуалах инициации, приводя следующий антропологический пример: «Так, на Нижнем Конго руководство посвящением берет на себя жрец-волшебник (*Zauberpriester*). Он уходит со своими воспитанниками в лес и проводит там с ними определенное время. Они, по-видимому, при помощи наркотического средства погружаются в сон и объявляются мертвыми (Schurtz 436; Webster 173)»⁴¹.

Литературный сюжет «живая-мертвая» уже в Средневековье был представлен в литературе в двух вариантах – «Заживо погребенная» и «Спящая красавица». В первом варианте акцент сделан на смерти, героиню кладут в гроб, откуда в конечном итоге ей удается выбраться, тогда как во втором девушка засыпает и во сне остается такой свежей, румянной и красивой, что ее решают не хоронить. Изоляцию спящей героини может нарушить лишь избранный⁴². По словам Е. Егеди-Ковач, в первом варианте сюжета героиня зачастую «умирает» из-за отказа нежеланному жениху, однако, как показывает анализ источников, прямых соответствий между мотивировками сна или смерти и их конкретным воплощением не обнаруживается: мотив отказа иногда присутствует и во втором варианте сюжета (как во французской народной сказке, к которой мы обратимся ниже), а в первом варианте этот мотив может быть не проявлен.

Тесную связь двух сюжетов отмечает и Б. Беттельгейм, исследователь, специализирующийся на анализе сказок в психоаналитическом ракурсе: «Спящая красавица, которая, согласно первоначальному проклятию, должна была умереть, в конечном итоге обречена только на долгий сон, как Белоснежка, что ясно показывает, что между двумя героями нет никакой разницы»⁴³.

⁴⁰ Там же. С. 166.

⁴¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. С. 104.

⁴² Egedi-Kovács E. Néronès la « vivante ensevelie », Zellandine la « belle endormie » // Perceforest. Un roman arthurien et sa réception / Sous la direction de Ch. Ferlampin-Acher. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. P. 101-113.

⁴³ Bettelheim B. Psychanalyse des contes de fées. Trad. de Th. Carlier. Paris: Pocket, 1976. P. 350.

К вопросу о том, в какой именно форме исследуемая сказка трансформирует мифологические и ритуальные отголоски идей о взаимосвязи сна и смерти, мы вернемся в следующем разделе настоящей главы, а сейчас отметим, что данная взаимосвязь, которая с античных времен была важна как в мифологии, так и в различных религиях и ритуальных действиях, не могла не найти своего отражения и в народных сказках, что отчасти уже было показано в предыдущем разделе о классификациях сюжетных типов. Вот почему при анализе фольклора мы обратимся к сказкам, в которых будет содержаться не только мотив сна как такового (ATU № 410), но и мотив сна, который ошибочно принимается за смерть, но заканчивается пробуждением (ATU № 709).

1.3. Семантическое ядро сюжета: миф и ритуал

Рассмотрим подробнее, в каких формах представления о сне и смерти отражаются в фольклорном нарративе о «Спящей красавице» и как именно отголоски древнейших ритуалов и мифологические представления о возрождении природы ложатся в основу семантического ядра исследуемого сюжета.

Проблема происхождения сюжета о «Спящей красавице» сложна не только ввиду его промежуточного положения между фольклором и литературой, но и ввиду разнородности самих предпосылок его зарождения. Все трактовки происхождения нарратива могут быть сведены к двум основным подходам интерпретации сказочных текстов, сложившимся еще в конце XIX века. М. Мениль отмечает, что сторонники школы «сравнительной мифологии» видят в сказках отголоски древних мифов, а ритуал считают вторичным, иллюстрирующим миф, тогда как последователи «антропологической» школы «обращаются к устной культуре изолированных современных диких племен», рассматривая мифы в качестве более позднего приложения к ритуалам⁴⁴.

Исходя из анализа ключевых теоретических концепций, связанных с изучением генезиса сюжета о «Спящей красавице», можно выделить две группы основных предпосылок возникновения сказки – мифологические и антропологические. В первом подходе происхождение сюжета объясняется его связью с мифологическими символами возрождения природы, зарождения нового дня или нового календарного года, а во втором – уже упомянутым древним ритуалом инициации.

Мифологическая трактовка сюжета о «Спящей красавице», высвечивающая его связь с сезонной формулой «умирание-возрождение», возникает довольно рано. Уже авторы конца XIX в. ассоциируют образ Спящей красавицы с образом Персефоны, богини плодородия и царства мертвых, которая спускается в Аид осенью и зимой и поднимается на Олимп весной и летом. Л. Феликс-Фор-Гойо в

⁴⁴ Mesnil M. Saintyves et les contes: A la recherche d'un contexte perdu // Ethnologie française. Vol. 18. Paris: Presses Universitaires de France, 1988. P. 348.

работе «Жизнь и смерть фей, эссе об истории литературы» связывает сказку с античным сезонным мифом о Персефоне, мать которой (богиня Деметра) уговаривает Зевса позволить героине чередовать периоды жизни под землей и на земле. Выходы богини в царство живых ассоциируются с приходом весны, с появлением растительности, то есть пробуждением природы от глубокого зимнего сна⁴⁵.

Г. Юссон отождествляет Спящую красавицу с весной и солнечным светом, а ее сон – с наступлением зимы или ночи, которые аллегорично представлены в образе непроходимого волшебного леса⁴⁶. Ф. Деллэй наделяет символизмом не только образ Спящей красавицы, но и образы всех героев сказки: детей героини, Зарю и День, зарождающихся весной; злую королеву, которая стремится съесть детей, как ночь поглощает солнечный свет, но теряет свои силы с приближением весны; принца, вернувшегося, как летнее солнце, и установившего свои правила, не позволившего королеве победить⁴⁷.

Большинство исследователей при объяснении символического значения сказки объединяют «солнечную» и «сезонную» теории, но есть и те, кто отвергают одну из них, полностью придерживаясь другой. К примеру, Ш.-М. Плуа считает единственно верной интерпретацией «солнечную» теорию и связывает образ главной героини исключительно с персонификацией зари, а изображение леса – с мраком ночи⁴⁸.

Французский фольклорист П. Сентив, не отвергая приведенных выше подходов, отмечает связь собственной теории с «сезонной» интерпретацией сюжета, называет Спящую красавицу «необычной женщиной»⁴⁹ и предлагает еще одно объяснение генезиса сказки, связанное с литургическими ритуалами. Исследователь ассоциирует образ героини с символикой нового года, а образ злой

⁴⁵ Félix-Faure Goyau L. *La vie et la mort des fées, essai d'histoire littéraire*. Paris: Librairie Académique, 1910. P. 119-124.

⁴⁶ Husson H. *La chaine traditionnelle ...* P. 21.

⁴⁷ Dillaye F. *Contes de Ch. Perrault avec notices*. P. 212-213.

⁴⁸ Цит. по: Saintyves P. *Les contes de Perrault et les récits parallèles: leurs origines (coutumes primitives et liturgies populaires)*. Genève-Paris: Slatkine Reprints, 1990. P. 76.

⁴⁹ Ibid. P. 75.

королевы – с уходящим годом. В качестве доказательства он приводит традиционный для сюжета запрет на прядение, который связан с древним представлением о том, что веретено – это символ времени, пряжа – нить судьбы, а прядь перед новым годом означает препятствовать его приходу⁵⁰. Подобные идеи были распространены и в славянской мифологии: «"Непрядильные" периоды года, как и запреты на прядение в определенные дни, дни пробуждения домашних или природных духов, высвечивали символику прядки как инструмента "творения" сверхъестественных существ, прядущих в запретное для людей время, а также глубинную связь прядки с культом предков»⁵¹, – замечает Ю.В. Лашкина.

Еще одним подтверждением теории П. Сентива служит имя дочери главной героини в сицилийской версии сказки (Анна – фр. *Année*, «год»), а также количество фей, приносящих свои дары на крестины Спящей красавицы. Традиционное для сюжета число 7, по мнению исследователя, связано с днями первой недели нового года, от которой зависит благополучное протекание всего года. Число 12, фигурирующее в некоторых версиях сказки (к примеру, в «Шиповничке» братьев Гримм или в индийской народной сказке), связано либо с двенадцатью месяцами, либо с двенадцатью днями от Рождества до праздника Богоявления⁵².

Фей в сюжете может быть и 3 (как во вставной новелле из средневекового романа «Персефорест», к тексту которой мы обратимся ниже), тогда их присутствие трактуется как аллюзия на Парок, римских богинь судьбы, традиционно изображаемых в образе прядильщиц. Здесь можно обратиться к этимологии самого слова «фея», которое пришло во французский язык в начале XII в. из латинского, где *fatum* – «судьба»⁵³. Как отмечают авторы Этимологического словаря французского языка, «считалось, что феи имеют сверхъестественную власть над человеческой судьбой»⁵⁴.

⁵⁰ Ibid. P. 75.

⁵¹ Лашкина Ю.В. Семантика прядки в русской традиционной культуре: дисс. ... кандидата культурологических наук: специальность 24.00.01. СПб., 2009. С. 22.

⁵² Saintyves P. Les contes de Perrault ... P. 84.

⁵³ Nouveau dictionnaire étymologique et historique. Paris: Librairie Larousse, 1987.

⁵⁴ Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

Что касается феи, приносящей несчастье, Ж.-Ф. Хевит, основываясь на немецкой версии сказки, где присутствуют 12 добрых и одна злая волшебница, ассоциирует образ последней с тринадцатым месяцем, который исчез при переходе с лунного календаря на солнечный. Сентив, выступающий против объяснения фольклорных сюжетов «историческими концепциями», отвергает эту теорию и связывает злую фею с мифическим персонажем по имени Перхта (*Берхта / Берта*), женским божеством, олицетворяющим уходящий год: «Литургическая драма окончания старого и начала нового года обязательно приводит к борьбе двух мифических женщин, которые их символизируют, и в конечном итоге к триумфу юной принцессы»⁵⁵, – отмечает исследователь.

В мифологическом подходе фигуру Спящей красавицы сравнивают также с образами Эвридики, лесной нимфы, попавшей в царство мертвых из-за укуса змеи, и Брюнхильды («Спящей красавицы скандинавских поэтов»⁵⁶), проклятой за неповиновение богом Одином, усыпленной шипом сна и пробужденной воином Зигфридом. Эти интерпретации основываются на общем элементе укола, сближающем сказку и упомянутые мифы.

Б. Беттельгейм, говоря о Спящей красавице из новеллы Базиле, считает, что автор мог вдохновиться античным мифом о богине Лето, поскольку та рожает от Зевса Артемиду и Аполлона – богиню Луны и бога Солнца, как Талия производит на свет Солнце и Луну. В таком случае злая сказочная королева – «отдаленное напоминание о Гере», ревнивой супруге Зевса⁵⁷.

Приведенные концепции разнятся в трактовке происхождения тех или иных символов и персонажей, но все они могут быть объединены их связью с мифологическим представлением о круговом времени, в котором день сменяет ночь, весна зиму, а на смену старому году приходит год новый. Исследуемый сюжет, таким образом, является концепцией, осмысляющей и персонифицирующей движение времени, идеи смерти и воскрешения. По словам

⁵⁵ Saintyves P. Les contes de Perrault ... P. 87.

⁵⁶ Felix-Faure Goyau L. La vie et la mort des fées ... P. 122.

⁵⁷ Bettelheim B. Psychanalyse des contes ... P. 342.

Л. Башлен, чью работу цитирует в своем исследовании П. Сентив, «весна очень часто ассоциируется с рассветом года, из чего следует, что миф о дне одинаково применим и к мифу о начале нового года, а время дня связано со сменой сезонов»⁵⁸.

Второе объяснение происхождения сюжета лежит в иной плоскости и обусловлено скорее антропологическими, нежели мифологическими предпосылками. Анализируя родственность представлений о сне и смерти в различных культурах, мы уже отметили связь мотивов с древнейшим обрядом инициации. Рассмотрим подробнее, как именно отголоски последнего ложатся в основу семантического и структурного ядра сказки.

Необходимо подчеркнуть, что два подхода не противоречат друг другу и могут пересекаться в работах одного исследователя, как это происходит в трудах П. Сентива. Хотя последний и уделяет больше внимания мифологическим корням сюжета, в конце работы, посвященной анализу «Спящей красавицы», он еще до появления трудов Проппа (книга «Исторические корни волшебной сказки» вышла в свет в 1946 г., а работа Сентива – в 1923 г.) упоминает обряд инициации и его возможное отражение в исследуемом сюжете в образе густого леса, который призван «разделить невесту и того, кого она ждет»⁵⁹. По мнению Е.М. Мелетинского, если Сентив считает инициацию основой лишь некоторых фольклорных сюжетов, то Пропп рассматривает ее как функциональную структуру волшебной сказки в целом⁶⁰.

Обратимся к определению обряда инициации, предложенному В.Я. Проппом. «Что такое посвящение? Это – один из институтов, свойственных родовому строю. Обряд этот совершался при наступлении половой зрелости. Этим обрядом юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным членом его и приобретал право вступления в брак. <...> Предполагалось, что мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком.

⁵⁸ Цит. по: Saintyves P. Les contes de Perrault ... P. 79.

⁵⁹ Ibid. P. 94.

⁶⁰ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. С. 99.

Это – так называемая времененная смерть»⁶¹. Применительно к описанию обряда в ритуальной архаической традиции В.Я. Пропп пишет о посвящении мальчика, юноши, но говоря о формах отражения инициации в сказке, исследователь замечает, что фольклор часто тяготеет к передаче специфически женских форм временной смерти. Для героини «именно момент ухода из дома ради брака и вызывал необходимость посвящения, т. е. умирания и воскресения»⁶², – подчеркивает исследователь. Пропп отмечает тесную связь ритуала инициации с представлениями о временной смерти, следы которой сохраняют сказки о Спящей и Мертвой царевнах.

Опираясь на ряд работ⁶³, описывающих ритуал инициации, рассмотрим, какие именно элементы сказочного нарратива о «Спящей красавице» являются отголосками этого обряда.

Выше мы привели определение В.Я. Проппа, в котором отмечается связь обряда с наступлением половой зрелости и получением права вступления в брак. Данные мотивы находят свое отражение во всех известных фольклорных и литературных версиях сказки о «Спящей красавице». В этом смысле, некоторые исследователи отождествляют с инициацией уже сам момент укола веретеном⁶⁴, хотя более обоснованной, на наш взгляд, является взаимосвязь инициации и сна, поскольку именно проснувшись, героиня обретает жениха и в дальнейшем вступает в брак. Самые ранние письменные версии сказки напрямую указывают на половой акт, происходящий во время сна героини, но со временем это указание перестает фигурировать в текстах и устных сказаниях, постепенно (в письменной традиции) трансформируясь в «поцелуй любви». По словам Проппа⁶⁵, для

⁶¹ Пропп В.Я. Исторические корни ... С. 56.

⁶² Там же. С. 103.

⁶³ Агранович С.З. Цикл лекций для психологов о сказках, мифах и ритуалах в народной традиции. [Электронный ресурс]. URL: <https://philologist.livejournal.com/10134860.html> (дата обращения 21.05.2024); Пропп В.Я. Исторические корни ...; Пропп В.Я. Морфология ...; Пропп В.Я. Русская сказка ...; Codrington R.H. The Melanesians: Studies in their Anthropology and Folk-lore. Oxford: Clarendon Press, 1891; Cumont F. Lux perpetua; Webster H. Primitive Secret Societies. New York: The Macmillan Company, 1908; Лурье С.Я. Дом в лесу // Язык и литература. Вып. VIII. Л., 1932. С. 159-194; Геннеп А. Обряды перехода ...

⁶⁴ См.: Bettelheim B. Psychanalyse des contes ...

⁶⁵ Пропп В.Я. Исторические корни ... С. 101-102.

фольклорной сказки характерно смягчение ритуала, а реальные факты, которые воссоздаются методами этнологического анализа, не всегда совпадают со сказочными, поскольку в наррацию вводится функциональный элемент.

Сказка сохраняет отголоски самого обряда инициации, а также указание на способы погружения посвящаемого в состояние временной смерти. Пропп приводит обобщенную классификацию ритуальных предметов, используемых в обряде, среди которых «предметы, вводимые под кожу: иголки, шипы, занозы», «средства, вводимые внутрь» и «предметы, которые надеваются»⁶⁶. Все три группы предметов встречаются в разных вариациях исследуемого сюжета (укол веретеном, шип льняной кострицы, отравленное яблоко, кольцо, лента, волшебный волос).

В сюжетном типе № 709 отголоски ритуала сохраняются также в символических значениях цветов, связанных с обликом героини. Триптих белого, черного и красного напрямую связан с инициатическим содержанием сюжета. Ю. Вебстер пишет об особой роли белого как цвета мертвых в обряде инициации, отмечая, что все ритуальные действия были направлены на то, чтобы подчеркнуть статус посвящаемого как временно умершего⁶⁷. Черный цвет имеет схожее значение в обрядах инициации. Опираясь на исследования Р. Кодрингтона⁶⁸ и Л. Фробениуса⁶⁹, В.Я. Пропп описывает значения черного и белого цветов следующим образом: «Посвящаемый не только не умывался, но обмазывался золой. Это обмазывание очень существенно: неумывание связано с обмазыванием или сажей или глиной, т. е. собственно с окраской в черный или белый цвет»⁷⁰. Здесь заметна связь исследуемого сюжета с сюжетом о Золушке, в центре которого также находится ритуал инициации, только выраженный в иной форме. Что касается символического значения красного цвета, то он, по всей видимости, уже ввиду его соотнесенности с мотивом крови и румянца, символизирует

⁶⁶ Там же. С. 103.

⁶⁷ Webster H. Primitive Secret Societies. P. 44.

⁶⁸ Codrington R.H. The Melanesians ...

⁶⁹ Frobenius L. Das Zeitalter des Sonnengottes. Berlin: De Gruyter, 1904. 420 s.

⁷⁰ Пропп В.Я. Исторические корни ... С. 110.

пробуждение, оживание, что формирует в рамках сюжета ключевую для большинства фольклорных мотивов оппозицию жизни и смерти.

Наконец, само попадание героини в лес, неизменно присутствующее во всех вариантах сказок о «Спящей красавице», свидетельствует о ритуальном происхождении сюжета. В картине мира первобытного человека лес имел важное значение, поскольку осознавался как переходное место на границе мира живых и мира мертвых⁷¹. Героиня сказки во время инициации не является ни живой, ни мертвой, находится в состоянии сна или «временной смерти».

Итак, анализ ключевых подходов к осмыслению исторических корней «Спящей красавицы» позволяет выделить две основные группы предпосылок возникновения сюжета: мифологическую и антропологическую. На наш взгляд, данные подходы не противоречат друг другу, а мотивы сна и смерти, тесно связанные в культурной традиции, оказываются неотделимыми и в рамках исследуемого сюжета, составляя его ядро. В основу сюжета ложатся элементы, вытекающие из двух основных групп предпосылок его происхождения, общей сутью которых является осмысление процессов умирания и воскрешения, с тем отличием, что в первой группе эти процессы связываются с персонификацией природно-временных циклов, со сменой календарных дней, времен года или лет, а во второй – с изменением функционального состояния человека при его переходе в иной социальный статус во время обряда инициации.

С течением времени нарратив значительно трансформируется, постепенно забываются архаичные символы, утрачиваются изначальные мотивировки, им на смену приходят более поздние смысловые наслоения, однако ядро сюжета остается неизменным и по-прежнему содержит в своей основе отголоски древних мифов и ритуалов.

⁷¹ См.: Агранович С.З. Цикл лекций ...

1.4. Народные сказки

Обратимся к вопросу об особенностях нарративных структур и национальной специфики русской народной сказки «Волшебное зеркальце» из сборника А.Н. Афанасьева и французской народной сказки «Заснувшая красавица» (фр. «La Belle endormie») из сборника Л. Дарди. Формально эти сказки относятся к разным сюжетным типам ATU индекса. Сказка, записанная Дарди, относится к сюжетному типу «Спящая красавица», который представлен в Указателе под номером 410, а русская сказка – к типу «Мертвая царевна» (№ 709). В предыдущих разделах мы рассмотрели вопрос о тесной связи двух мотивов, в центре которых находится сон героини или ее смерть, которая в конечном итоге оказывается сном. Таким образом, есть основания обращаться к сопоставительному анализу двух сказок, не нарушая при этом логику их формального деления на сюжетные типы.

1.4.1. Французская народная сказка «Заснувшая красавица»

Сюжет о «Спящей красавице» довольно редко встречается во французском фольклоре. «Эта сказка, одна из самых любимых в сборнике Перро, одна из наиболее часто издаваемых в детских книгах, почти полностью отсутствует в устной французской традиции»⁷². В каталоге П. Деларю и М.-Л. Тенез приведены лишь три сказки⁷³ на данный сюжет: «La Béro adroumido» (фр. «La Belle endormie»), записанная фольклористом Л. Дарди в регионе Альбре (департамент Ло и Гаронна, регион Новая Аквитания) и опубликованная в «Народной антологии Альбре» («Anthologie Populaire de l’Albret») в 1891 г.; «La Belle au Bois dormant», записанная Ж. Массиньон в департаменте Вандея и опубликованная в 1950 г. в журнале «Ouest»; «La Belle Endormie», опубликованная Ж. Массиньон в том же сборнике спустя десять лет, в 1960 году.

П. Деларю считает, что вторая из этих версий явно подвержена влиянию сказки Ш. Перро, а первая и третья представляют собой самостоятельные вариации

⁷² Delarue P., Ténèze M.-L. Le conte populaire français. P. 70.

⁷³ Ibid. P. 68-69.

исследуемого сюжета⁷⁴. Ввиду того, что третья сказка доступна нам только в ее кратком изложении⁷⁵, приведенном в каталоге, в анализе мы обратимся к первой из трех указанных сказок. В ней довольно полно отражен исследуемый сюжет. Л. Дарди записал сказку в двух вариантах – на гасконском диалекте, как она была продиктована собирателю, и в его собственном переводе на французский язык.

Л. Дарди опубликовал богатый фольклорный материал, собранный им на территории Альбре: сказки, пословицы, песни, загадки, молитвы, а также информацию о традициях и обычаях жителей Гаскони. Во введении к сборнику он описывает регион следующим образом: «Уединенная местность, граничащая на юго-западе с департаментом Ло и Гаронна и округом Нерак, окружена лесами бывшего герцогства Альбре, на южном горизонте ограничена пиренейскими массивами, а на Западе – океаном. Там, на покрытом вереском песке, в тени сосен и дубов, живут бедные, неграмотные, умные, религиозные люди, пребывающие в веселом настроении, которое не могут испортить ни плохие дни, ни суровые условия нищеты. <...> Прошлое этого народа было не таким тяжелым, и воспоминания о былых королевских милостях до сих пор хранятся в его памяти как компенсация несправедливостей настоящего»⁷⁶. Л. Дарди отмечает, что «если бы древний обитатель этой земли вернулся в наши дни в свою хижину, он нашел бы там у своих потомков ту же наивную простоту, те же поверья, тот же язык»⁷⁷. В атласе «Географическая панорама Франции» находим схожую мысль об отдаленной от цивилизации, замкнутой жизни обитателей Гасконских Ланд⁷⁸. Изолированное существование вдали от регионов с развивающейся культурой позволяет народу сохранить его аутентичную устную традицию, которая оказывается очень богатой и мало изученной: «Возможно, менее всего

⁷⁴ Ibid. P. 70.

⁷⁵ По сюжету сказки старый и очень уродливый господин усыпляет молодую девушку взглядом за то, что родители девушки отказываются выдать за него дочь. Некоторое время спустя ее находит принц, пробуждает и берет в жены [Ibid. P. 69.].

⁷⁶ Dardy L. Anthologie Populaire de l'Albret. En 2 vol. T. 1. Poésies Gasconnes. Agen: J. Michel et Médan, 1891. P. 7-8.

⁷⁷ Ibid. P. 9.

⁷⁸ Panorama géographique français, ou les mille et une beautés de la géographie de France / Par une société de géographes. Paris: Librairie d'éducation de A.J. Sanson. 1825. P. 39.

исследованными являются обычай, язык и литературный гений этого примитивного населения»⁷⁹, – подчеркивает Дарди. С большой вероятностью можно утверждать, что народная сказка, записанная в регионе даже в середине XIX в., не подверглась здесь внешнему влиянию (поскольку жителям были неизвестны литературные вариации сюжета) и сохранила древнее фольклорное ядро в той форме, в какой сюжет существовал в устной традиции еще до появления письменных фиксаций.

Анализ сказки позволяет выявить присущие ей структурно-семантические особенности и обнаружить инвариант сюжета – его начальные, ключевые функции, которые перейдут затем в литературную традицию бытования исследуемого нарратива.

По сюжету сказки уродливый принц влюбляется в прекрасную принцессу, просит у родителей девушки ее руки. Герои встречаются на ярмарке, принцесса дает публичный отказ, что оскорбляет не только принца, но и его старую фею-крестную, которая обрекает девушку на вечный сон. Вернувшись с ярмарки, героиня засыпает, сон ее длится более ста лет⁸⁰ в заброшенном замке, окруженном густым лесом. Проходят годы, заблудившийся в лесу охотник узнает историю Спящей красавицы и решает во что бы то ни стало проникнуть в замок. Герой преодолевает преграды волшебного леса и попадает в комнату, где спит принцесса. Девушка сразу просыпается, спрашивает о своих родителях, но охотник отвечает, что никого не видел в замке. Сказка завершается свадьбой и указанием на то, что герои не знали более никаких горестей.

Чтобы лучше понять общую структуру сказки, рассмотрим, из каких традиционных функций действующих лиц состоит нарратив, каковы мотивировки этих функций и какие атрибуты (дополнительные элементы) свойственны для исследуемой вариации сюжета.

⁷⁹ Dardy L. Anthologie Populaire de l’Albret. En 2 vol. T. 1. P. 9.

⁸⁰ Спящая Красавица спит «six ou sept vingt ans» (шесть или семь двадцаток лет). Такая система счета связана, вероятно, с особенностями диалекта, на котором записана сказка.

*Исходная ситуация*⁸¹ сказки (часть, где «перечисляются члены семьи, или будущий герой просто вводится путем приведения его имени или упоминания его положения»⁸²) нетипична для сюжета, поскольку в первую очередь упоминается не принцесса (как в большинстве письменных фиксаций), а мужской персонаж: «Жил-был принц, из самых богатых, но самых уродливых, кривоногий, одутловатый, заносчивый, от него исходил неприятный запах. В то же время жила принцесса, прекрасное дитя, самая добрая в ту пору в той стране»⁸³. По Проппу, исходная ситуация – это ситуация равновесия и счастья, «особого, иногда подчеркнутого благополучия», тогда как в исследуемой сказке равновесие нарушено с первых строк присутствием уродливого принца. С одной стороны, принц становится жертвой, он обижен отказом героини, с другой стороны, он выступает в роли имплицитного или невольного вредителя, антагониста, поскольку именно из-за него эксплицитный вредитель (старая фея) насыщает на принцессу заклятие сна. Лексическое поле, связанное с внешностью принца (*laid, bouffi, chassieux, avec une mauvaise odeur, le vilain objet, cette laideur, le laid personnage, affreux prince*), противопоставляется описанию героини (*belle enfant, la plus gentille*), что привносит в сюжет дополнительные мотивировки: объясняет и причину отказа, и причину сна. Заметим, что поводы, по которым героиня впадает в летаргическое состояние, разнятся от сказки к сказке, а иногда и вовсе отсутствуют. Все они служат для того, чтобы заменить собой первоначальную, стершуюся мотивировку, связанную с необходимостью прохождения инициации, переходом в новое состояние.

Как правило, фея мстит героине или ее родителям за себя, но в данном случае – за принца, своего крестника. Ее появление в сказке очень кратковременно, она описана не так детально, как уродливый принц, что позволяет говорить о смешении в сказке двух традиций. В первой, преимущественно письменной, фея

⁸¹ Здесь и далее в настоящей главе термины, выделенные курсивом, взяты из работы В.Я. Проппа «Морфология волшебной сказки».

⁸² Пропп В.Я. Морфология ... С. 35-36.

⁸³ Dardy L. La Belle endormie // Anthologie Populaire de l'Albret. En 2 vol. T. 2. Contes populaires. Agen: J. Michel et Médan, 1891. P. 33. Здесь и далее перевод наш [О.П.].

(мачеха или ведьма) является источником всех бед. Во второй имплицитным или эксплицитным антагонистом выступает сам отвергнутый жених.

Мотивировка, связанная с отказом нежеланному жениху, присутствует не только в анализируемой истории, но и в еще одной французской народной сказке, упомянутой выше, с той разницей, что в последней жених получает отказ не от героини, а от ее родителей. Вероятно, во французской устной народной традиции сюжет о «Спящей красавице» слился с другим сюжетным мотивом, который в каталоге Березкина и Дувакина имеет номер К76Н («Волшебный жених грозит бедствиями»):

«Юноша, временно имеющий странный или чудовищный облик (урод, животное, и пр.) сватает царевну, но получает отказ. Тогда он вызывает стихийные бедствия либо создает царю личные неприятности и тому приходится отдать dochь»⁸⁴.

Практически все элементы мотива (за исключением финальной части) переходят во французскую народную сказку – это и указание на отвратительное обличье мужского персонажа, и сватовство, и отказ, и дальнейшие неприятности. «Нежеланные женихи» присутствуют и в некоторых современных адаптациях сюжета, к примеру, в балетах или литературных сказках, которые будут исследованы в следующих главах настоящей работы. В современных сказках мотивировки появления этих персонажей будут иными, а именно – будут призваны подчеркнуть свободу героини, ее возможность распоряжаться собственной судьбой.

Возвращаясь к анализу сюжетной структуры «Заснувшей красавицы», отметим, что в завязке сказки представлены в крайне сжатой форме некоторые традиционные для фольклорного нарратива функции. Сначала героиня покидает дом, чтобы увидеться с принцем на ярмарке (*функция I, отлучка*): «Было решено увидеться на местной ярмарке, и они действительно отправились туда»⁸⁵. *Функция II (запрет)* может принимать форму приказа или предложения, что и происходит в

⁸⁴ Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация ...

⁸⁵ Dardy L. La Belle endormie. P. 33.

сказке: «Уродливый принц увидел девушку, полюбил ее и попросил ее руки»⁸⁶.

Функция III (нарушение запрета) принимает форму отказа героини от предложения. Обида принца усиливается из-за того, что героиня отказывает ему публично, а люди на ярмарке кричат вслед: «Ах, уродливый персонаж! Какой отвратительный принц, Матерь Божья!»⁸⁷

Отказ служит напоминанием об инициатической основе сюжета: только после прохождения обряда (выйдя из состояния сна или временной смерти) героиня имеет право вступать в отношения с противоположным полом. Во всех версиях сказки, в том числе современных, Спящая красавица выходит замуж за принца именно после пробуждения.

Во время нарушения запрета в ход действия вступает антагонист: «Уродливая морщинистая старая фея, которая была крестной матерью принца, услышала слова принцессы; в отместку она навлекла на бедную невинную девушку заклятие сна»⁸⁸. Здесь возникает *функция VIII (вредительство)*, представляющая собой завязку сюжета. Эта функция по классификации В.Я. Проппа имеет многочисленные вариации, в исследуемой сказке действие наиболее приближено к варианту № 11 – *вредитель околдовывает героиню*.

Функция является центральной в сюжете, ее инициатическое значение имплицитно отражено в исследуемой сказке через номинации главной героини, которые содержат указания не только на красоту и несчастье девушки, но и на ее невинность (до пробуждения). До наступления сна героиня именуется *принцессой, красивым ребенком* (4 раза), *девушкой, бедной невинной, бедной девушкой*, наконец, *спящей красавицей*, тогда как после пробуждения она сразу же названа *demoiselle*. Народная сказка традиционно избегает указания на чересчур жестокие или откровенные факты, присущие древним ритуалам, представляет их в метафорическом или имплицитном виде, в отличие письменных вариаций сюжета, средневековых новелл, которые будут проанализированы ниже.

⁸⁶ Ibid. P. 33.

⁸⁷ Ibid. P. 33.

⁸⁸ Ibid. P. 33.

Еще один связанный с инициацией элемент, отраженный народной сказкой и перешедший затем в литературную традицию бытования сюжета, – это нахождение героини в отдаленном месте, чаще всего в башне или замке, окруженному темным лесом. Принцесса французской народной сказки спит в заброшенном замке: «...кусты, крапива, ежевика вместе с зарослями падуба образовали здесь густую живую изгородь, которая загораживала и покрывала весь луг: зеленые и серые ящерицы, змеи, совы и зорьки были единственными хозяевами этого места»; «...плющ покрывал все, вплоть до башен замка»⁸⁹. Лес, семантика заброшенности и недоступности которого усиlena упоминанием рептилий,очных животных, густых зарослей, – символ границы между мирами. «Никто не забыл о несчастье принцессы и не осмелился войти в полуразрушенный особняк»⁹⁰: во время инициации посвящаемый умирает и затем словно возрождается заново, следовательно, во время сна героиня пребывает в мире мертвых (по ритуальным трактовкам) или царстве ночи (по мифологическим интерпретациям), именно поэтому попасть туда могут не все, а лишь избранные, и этим избранным становится спаситель героини, мужской персонаж, пробуждающий девушку от сна.

Здесь мы имеем дело с развитием сюжета, нетипичным для традиционной сказочной схемы функций действующих лиц. Как правило, завязкой народной сказки является *функция VIII* (*вредительство, одному из членов семьи наносится вред или ущерб*) в одном из ее вариантов или *функция VIII-а* (*недостача, одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-то*), в таком случае нарратория сконцентрирована либо на действиях героя-жертвы, либо следует за героем-искателем. В исследуемой сказке происходит дублирование *функции VIII*, *вредительство* и *недостача* возникают параллельно. Сказка, которая в начальных функциях сосредоточена на действиях героини, после нарративной паузы (сна), когда приближается время пробуждения девушки, переходит к описанию действий героя-искателя. Этот принципиальный момент является, на наш взгляд, одним из

⁸⁹ Ibid. P. 33-35.

⁹⁰ Ibid. P. 33.

ключевых признаков сюжета, он будет неизменно присутствовать во всех народных и литературных его вариациях.

Во второй части сказки, охотник, заблудившийся в лесу, видит заброшенный замок, ему рассказывают историю принцессы, герой решает отправиться на ее поиски. *Недостача* здесь выражена в стремлении найти будущую невесту. Пропп отмечает: «Недостача невесты иногда обрисована очень ярко (герой намерен искать невесту), иногда же она словесно даже не упоминается. Герой холост и отправляется искать невесту – этим дается начало ходу действия»⁹¹. Именно второй случай представлен в исследуемой сказке.

Все функции с IX по XV, связанные с действиями героя-искателя, находят отражение в сказке, хотя и в весьма сжатом, порой имплицитном виде. Сначала герой узнает о беде (функция IX, *посредничество, беда или недостача сообщаются*): «В домике, где он остановился, ему рассказали историю замка и прекрасного дитя»⁹². Функция X (*начинающееся противодействие*) состоит в том, что герой решается на поиски принцессы. Функция XI (*отправка*) связана с появлением в сказке дарителя. Обычно в народных сказках даритель случайно встречается герою в лесу или на дороге, испытывает его, а затем снабжает волшебным средством. В нашем случае имплицитными дарителями становятся обитатели лесной избушки, где останавливается герой. Они не дают искателю волшебного средства как такового, но именно после того, как сеньор соглашается провести ночь в их простой избушке и отведать крестьянскую еду, ему удается без труда найти путь к замку Спящей красавицы: «Чтобы пойти туда, он согласился переночевать в домике и питаться ржаным хлебом, пирогом, соленой ветчиной и лепешками»⁹³ (функции XII и XIII – *испытание и реакция героя*). Глагол «согласился» указывает на то, что герой совершил действия в ответ на предложение жителей избушки, понимая, что без этого ему не удастся восполнить свою

⁹¹ Пропп В.Я. Морфология ... С. 45.

⁹² Dardy L. La Belle endormie. P. 35.

⁹³ Ibid. P. 35.

недостачу⁹⁴. *Функция XIV (получение волшебного средства)* заключается в том, что охотнику удается проникнуть в замок, то есть он становится тем самым избранным, кому открывается путь в иное царство: «На следующий день на заре охотник подошел к зарослям и прошел сквозь них, не уколовшись»⁹⁵. Герой приводится к месту нахождения предмета поисков – *функция XV (перемещение в иное царство)*. Эта функция свойственна всем ключевым вариациям сюжета, меняется лишь направление перемещения. Чаще всего оно горизонтально, к примеру, пересечение густого леса, который сам собой расступается перед принцем из сказки Ш. Перро, но может быть и вертикальным: герои средневековых новелл будут взбираться на высокую башню, герой Пушкина в «Сказке о Мертвой царевне» – спускаться в подземелье:

«Есть высокая гора,
В ней глубокая нора;
В той норе, во тьме печальной,
Гроб качается хрустальный»⁹⁶.

Охотник прибывает в замок, как только он входит в комнату Спящей красавицы, героиня просыпается. От *функции XV* сказка переходит непосредственно к *функции XIX (ликвидация начальной беды или недостачи)*: «Он в конце концов смог добраться до большой спальни, где на старинной кровати спала прекрасная девушка, которая тотчас же проснулась»⁹⁷. Эта функция представляет собой развязку сюжета и составляет пару к *функциям VIII и VIII-a*. И беда, и недостача ликвидируются в сказке одновременно – охотник находит невесту (*подтип № 4, добыча искомого является непосредственным результатом предыдущих действий*), а Спящая красавица освобождается от действия злых чар,

⁹⁴ Подобного рода испытания предложенными отведать той или иной пищи характерны и для русских народных сказок. Так, в сказке «Гуси-лебеди», печка предлагает героине съесть пирожков, речка – выпить молока, а яблоня – отведать яблок, и только согласившись на данные действия, девочке удается спасти брата.

⁹⁵ Dardy L. La Belle endormie. P. 35.

⁹⁶ Пушкин А.С. Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/4449/skazka-o-mertvoi-carevne-i-o-semi-bogatryakh> (дата обращения: 12.10.2024).

⁹⁷ Dardy L. La Belle endormie. P. 35.

преодолевает обряд инициации (*подтип № 8, заколдованный расколдевается*). В сюжете отсутствуют такие важные для фольклорной сказки традиционные функции, как *борьба героя с врагом* (*функция XVI*) и *победа героя* (*функция XVIII*). Ликвидация беды и недостачи происходит как бы сама собой, без эксплицитной победы героев над агрессором. Сказка заканчивается тем, что герои покидают замок (*функция XX, возвращение*), то есть возвращаются в царство живых, а затем играют свадьбу (*функция XXXI*): «Сеньор взял ее в жены и Спящая красавица не знала с ним более несчастий»⁹⁸.

Итак, довольно короткая по объему сказка (все повествование умещается на двух страницах сборника) содержит в своей структуре 15 функций из традиционной схемы Проппа. Их анализ позволил вычленить в фольклорном нарративе древнее ядро сюжета о «Спящей красавице». Функции, входящие в инвариантную часть сюжета, – это, прежде всего, *вредительство* (околдование героини и ее сон), *недостача* (стремление мужского персонажа найти героиню), обнаружение героини мужским персонажем и пробуждение. Эти элементы перейдут практически во все известные нам средневековые, а затем и современные вариации сюжета.

Важной чертой нарратива являются некоторые выявленные в ходе анализа отклонения от традиционной схемы. В частности – удвоение *функции VIII*, сосредоточение наррации последовательно на двух различных героях (сначала жертве, затем искателе), одновременная *ликвидация беды и недостачи* без открытой борьбы с агрессором и победы над последним. В отличие от общей традиции народных сказок, главная героиня исследуемого сюжета большую часть развития действия остается неактивной (только 4 функции из 15 выделенных связаны с действиями героини, 8 функций касаются действий мужского персонажа и 3 последние функции объединяют героев). Спящая красавица не преодолевает испытаний, не вступает в борьбу с антагонистом, остается на некоторое время «забытой» нарратором, что создает определенную функциональную лакуну. На

⁹⁸ Dardy L. La Belle endormie. P. 35.

наш взгляд, именно эта лакуна становится одной из главных причин, по которым сказка так широко распространяется в культурной традиции и остается востребованной вплоть до наших дней. Каждое новое «переписывание» сюжета стремится заполнить семантическую «недостачу» собственными новыми мотивировками, вписывающимися в контекст той или иной эпохи или культуры.

Проанализировав структурно-семантические особенности французской народной сказки, остановимся и на ее атрибутах – дополнительных элементах, не относящихся к смысловому ядру сюжета, но украшающих сказку и привносящих в историю черты местного колорита.

К таким чертам относятся, прежде всего, номинации растений и животных, а также упоминания локальных блюд и деталей повседневной жизни. Так, в густом лесу, окружающем замок, растут *кусты, крапива, ежевика, заросли падуба, плющ*. Населяют чащу *зеленые и серые ящерицы, змеи, совы и зорьки*. Для сказки, занимающей лишь пару страниц, включение подобных перечислений является значимым фактом, подчеркивающим роль флоры и фауны в мировоззрении жителей отдаленного, уединенного и тесно связанного с природой региона. Местный колорит сказки поддерживается и упоминанием птиц, обитающих в том регионе, где была сделана запись истории: *des petits-ducs* (сплюшки или обыкновенные совки) имеют очень узкий ареал постоянного обитания, куда входит, в частности, Гасконь.

Названия блюд, которыми питается сеньор в лесной избушке, отражают традиции местной кухни – это простые, народные блюда (*ржаной хлеб, пироги, соленая ветчина, лепешки*), некоторые из них являются блюдами локальной кухни именно жителей Гасконских Ланд. К числу таких блюд относится, к примеру, *la cruchade* – блюдо из кукурузы или проса, которое было важной частью рациона жителей региона. Как отмечают авторы упомянутого выше атласа «Географическая панорама Франции», «жители Ланд пьют вино только в праздничные дни, а в обычной жизни питаются крюшадой и водой»⁹⁹. Детали местного колорита

⁹⁹ Panorama géographique ... Р. 39.

свидетельствуют о довольно тесной интеграции сюжета о «Спящей красавице» в фольклорный репертуар жителей того региона, где она была записана.

1.4.2. Русская народная сказка «Волшебное зеркальце»

На территории России сюжет о «Мертвой царевне» распространен очень широко. Н.П. Андреев в его «Указателе» пишет о 16 известных письменных фиксациях сказки на сюжет № 709¹⁰⁰, авторы «Сравнительного указателя сюжетов» выделяют 27 вариантов¹⁰¹, а В.Е. Добровольская добавляет к ним еще 26 вариантов, записанных в конце XX – начале XXI вв. только на территории Карелии¹⁰². Анализ всех этих фиксаций представляет богатый материал для будущих исследований, поскольку среди них встречаются необычные контаминации сюжетов, к примеру, слияние сюжетов о «Золушке» и о «Спящей красавице» в сказке № 154 «Елена Прекрасная и мачеха» из сборника «Северные сказки» Н.Е. Ончукова¹⁰³. Если перечисленные выше варианты формально и относятся к сюжетному типу № 709, в большинстве из них мы находим прямые связи с сюжетным типом № 410, что отражается и в заголовках сказок («Спящая девица» из сборника «Сказки и предания Самарского края»¹⁰⁴).

Мы обратимся к сказке Афанасьева из его сборника «Русские народные сказки» как к одному из самых известных вариантов сюжета. Можно утверждать, что этот вариант не подвергался литературной обработке или какому-либо влиянию литературных сказок, что наблюдается в некоторых современных записях сюжета, в которых обнаруживаются следы влияния сказки Пушкина о «Мертвой царевне». Афанасьев стал первым в России, кто собрал наиболее полную

¹⁰⁰ Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов ... С. 50.

¹⁰¹ Сравнительный указатель сюжетов: восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л.: Наука, 1979. 430 с.

¹⁰² Добровольская В.Е. Русские сказки Карелии в контексте русской сказочной традиции на примере сюжетного типа 709 «Волшебное зеркальце» («Мертвая царевна») // Словесность и история. 2020. № 2. С. 29.

¹⁰³ Елена Прекрасная и мачеха // Северные сказки: Сборник Н.Е. Ончукова. СПб.: тип. А.С. Суворина, 1909. С. 379-383.

¹⁰⁴ Спящая девица // Сказки и предания Самарского края / собраны и записаны Д.Н. Садовниковым. СПб.: Тип. Мин-ва внутр. дел, 1884. С. 88-93.

коллекцию народных, литературно необработанных сказок. В.Я. Пропп так описывал этот сборник: «"Народные русские сказки" А.Н. Афанасьева стали в полном смысле этого слова народной книгой. Впервые благодаря Афанасьеву читатель увидел русскую сказку во всем ее богатстве и разнообразии, в ее истинной красоте, неприкрашенной и неподдельной. В отличие от большинства своих предшественников, занимавшихся собиранием и публикацией произведений народного творчества, Афанасьев стремился к сохранению всех особенностей первоначальных записей сказок, не позволяя себе никаких литературных переработок этих записей, ограничиваясь ролью редактора и издателя»¹⁰⁵.

В сборнике Афанасьева исследуемая сказка представлена в двух различных вариантах – на русском и на белорусском языках. Мы обратимся к русскоязычному тексту¹⁰⁶.

По сравнению с французской сказкой, проанализированной выше, «Волшебное зеркальце» гораздо больше по объему и обладает большим количеством дополнительных деталей и атрибутивных элементов. Обратимся к анализу функций действующих лиц сказки, рассмотрим, как они связаны с функциями, выделенными ранее во французской сказке, и в чем проявляется специфика сюжета в русской его вариации.

Спящая красавица в «Волшебном зеркальце» – это дочь купца, который, отправляясь вместе с сыном в чужие земли закупать товары (*функция I, отлучка*), оставляет дочь на попечение своего брата с тем, чтобы тот следил за девушкой и не позволял ей совершать дурных поступков (*функция II, запрет*): «– Препоручаю тебе, любезный братец, весь мой дом и хозяйство и усердно прошу: присматривай построже за моей дочки, учи её грамоте, а баловать не позволяй!»¹⁰⁷ Дядя же, соблазнившись невиданной красотой девушки, решает склонить племянницу

¹⁰⁵ Пропп В.Я. Предисловие // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. В 3 томах. Т. 1 / Подготовка текста, предисловие и примечания В.Я. Проппа. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 3.

¹⁰⁶ Афанасьев А.Н. Волшебное зеркальце // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. В 3 томах. Т. 2. / Подготовка текста, предисловие и примечания В.Я. Проппа. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 123-134.

¹⁰⁷ Там же. С. 126.

вступить с ним в связь: «— Или, — говорит, — грех со мной сотвори, или тебе на свете не жить; и сам пропаду и тебя убью!..»¹⁰⁸ В этом элементе можно рассмотреть функцию III (*нарушение запрета*), которая относится скорее к дяде, чем к героине, и функцию IV (*подвох, антагонист пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом*). Последствия нарушения запрета отразятся на судьбе девушки, которая, как и во французской народной сказке, отвечает «нежеланному жениху» отказом — окатывает его с ног до головы кипятком, из-за чего тот долго не может выздороветь. Как и во французской «Спящей красавице», отвергнутый мужской персонаж становится изначальным *агрессором*, месть которого влечет за собой все дальнейшие несчастья героини: «Три недели провался он, еле выздоровел; страшная ненависть грызёт ему сердце, и начал он думать: как бы отсмеять эту насмешку? Думал-думал, взял да и написал к своему брату письмо: твоя-де дочь худыми делами занимается, по чужим дворам таскается, дома не ночует и меня не слушает»¹⁰⁹. Здесь возникает ложное *нарушение запрета*, т. е. нарушение, которое лишь кажется таковым отцу из-за клеветы, на самом же деле героиня сохраняет свое честное имя.

Отец, разгневавшись, приказывает своему сыну убить сестру и привезти ему ее сердце. Брат, не поверив в непристойное поведение сестрицы, сначала узнает у жителей родного города, что на самом деле девушка «и тиха-то, и скромна, и бога знает, и добрых людей слушается»¹¹⁰ (одна из форм функции IV, *выведывание*, и функция V, *выдача*), после чего не убивает героиню, а позволяет той уйти в лес, отцу же привозит сердце дворовой собаки. Функция VIII (*вредительство*) имеет здесь необычное воплощение. С одной стороны, героиню приказывают убить (*подтип № 13*, для которого характерно требование предоставить сердце или печень убитого), с другой стороны — ее изгоняют из дома (*подтип № 9*).

Далее следует функция IX (*посредничество*) в ее варианте № 6, *обреченный на смерть герой тайно отпускается*: «Повар или стрелец щадит девушку

¹⁰⁸ Там же. С. 126.

¹⁰⁹ Там же. С. 126.

¹¹⁰ Там же. С. 126.

(мальчика), отпускает их, вместо них убивает животное, чтобы добыть их печень и сердце в качестве доказательства убийства»¹¹¹. Если в сказке Перро героиню и ее детей щадит дворецкий, то в русской народной сказке девушку спасает ее родной брат. Героиня отправляется бродить по белому свету, заходит в «частый, дремучий лес»¹¹² (*функция XI, герой покидает дом*). Блуждая по лесу, она случайно выходит к белокаменному дворцу, где живут два брата, «два сильномогучие богатыря»¹¹³, которые оставляют купеческую дочь жить да хоромничать у себя.

В.Я. Пропп в работе «Исторические корни волшебной сказки» (глава «Большой дом») подчеркивает, что так называемые «мужские дома» – это один из институтов, свойственных родовому строю. В таких домах жили юноши «начиная с момента половой зрелости и до вступления в брак», занимаясь охотой, иногда – разбоем¹¹⁴. В сказке юноши чаще всего являются братьями, число которых колеблется от 2 до 12, «но бывает и 25, и даже 30»¹¹⁵. Связь между юношами была очень тесной: «Воистину, дружба здесь крепче, чем в Англии между мужчинами, поступающими вместе в университет», – приводит Пропп цитату Вебстера¹¹⁶. К характеристикам этих домов, отраженных в том числе и в сказках, Пропп относит их большие размеры, из-за которых в сказочной традиции они трансформируются в «дворцы», а также такие приметы, как ограда (в дом не могли попасть посторонние) или живая изгородь вокруг. В исследуемой сказке читаем: «Стала она ходить по этому лесу и случайно вышла на широкую поляну; на этой поляне – белокаменный дворец, кругом дворца железная решётка»¹¹⁷. Пропп замечает, что «живая изгородь русской сказкой не сохранена, но такая изгородь вырастает вокруг спящей, но не умершей красавицы»¹¹⁸. Действительно, как мы отмечали выше, замок Спящей красавицы зачастую окружен непроходимым лесом, в русской же

¹¹¹ Пропп В.Я. Морфология... С. 47.

¹¹² Афанасьев А.Н. Волшебное зеркальце. С. 127.

¹¹³ Там же. С. 127.

¹¹⁴ Пропп В.Я. Исторические корни ... С. 90.

¹¹⁵ Там же. С. 95.

¹¹⁶ Там же. С. 95.

¹¹⁷ Афанасьев А.Н. Волшебное зеркальце. С. 127.

¹¹⁸ Пропп В.Я. Исторические корни ... С. 92.

вариации появляется «мужской дом», где в дальнейшем и будет иметь место временная смерть девушки. Еще одна характерная черта дома – отсутствие в нем обитателей во время попадания туда героя или героини. В «Волшебном зеркальце» девушка входит в палаты, а там «нет ни души человеческой». В сказках о «Спящей красавице» такая опустошенность свойственна замку, где спит героиня, это вновь доказывает, что обе вариации сюжета сохраняют одинаковое инициатическое ядро, только по-разному его трансформируют.

Что касается роли девушки, попавшей в мужской дом, в сказках она «или похищена, или, в других версиях, приходит добровольно или случайно; она ведет у братьев хозяйство и пользуется почетом; она живет с братьями как сестра»¹¹⁹. В.Я. Пропп подчеркивает, что «из этих трех пунктов третий не соответствует исторической действительности <...>, первые же два вполне историчны даже в деталях»¹²⁰.

Сказка нарочито акцентирует отсутствие сексуальных связей между героиней и приютившими ее хозяевами дворца. Братья называют девушку родною сестрицею и клянутся друг другу не посягать на ее честь: «Если кто из нас посмеет на сестру посягнуть, то не щадя изрубить его этою самою саблею»¹²¹. Говоря об исторических корнях сюжета, Пропп отмечает, что под влиянием более поздних форм социальных отношений, исключающих полиандрию, сказка смешает границы братских и брачных отношений, тогда как в реальности «в мужских домах всегда находились женщины (одна или несколько), служившие братьям женами»¹²². Женщины оставались в мужских домах лишь временно, затем они возвращались в социум, в собственную деревню, и выходили замуж. Чтобы иметь возможность вернуться, девушке необходимо было пройти через обряд посвящения, который, как нам уже известно, отражается в сказке в мотивах сна и временной смерти. Пропп описывает данную ситуацию следующим образом: «В сказке девушка, живущая у богатырей в лесу, иногда внезапно умирает; затем,

¹¹⁹ Пропп В.Я. Исторические корни ... С. 98.

¹²⁰ Там же. С. 98.

¹²¹ Афанасьев А.Н. Волшебное зеркальце. С. 127.

¹²² Пропп В.Я. Исторические корни ... С. 99.

пробыв некоторое время мертвой, вновь оживает, после чего вступает в брак с царевичем. Временная смерть, как мы видели, есть один из характерных и постоянных признаков обряда посвящения. Мы можем предположить, что девушка, раньше, чем быть выпущенной из дома, подвергалась обряду посвящения. Мы можем догадываться и о причинах этого: такое посвящение гарантировало сохранение тайны дома. Здесь сказка только слегка изменила внутреннюю, но не внешнюю последовательность событий. В сказке она неожиданно умирает и столь же неожиданно оживает и вступает в брак. Здесь не исторична только неожиданность»¹²³.

Вернемся к функциональному анализу сказки. С момента попадания героини в лес сюжет развивается нетипичным образом. Нarrатор обращается к описанию действий, происходящих в родном доме героини – ее отец возвращается из поездки и женится на купчихе, у которой есть волшебное зеркальце. В это время богатыри, уезжая на охоту, велят героине никого не пускать в дом до их приезда. Здесь вновь возникают *функции I и II (отлучка и запрет)*, сказка как бы начинается заново. В действие вступает новый агрессор. От зеркальца мачеха узнает о существовании падчерицы, превосходящей ее красотой: «– Ты хороша – спору нет! А есть у тебя падчерица, живёт у двух богатырей в дремучем лесу, – та ещё прекраснее!»¹²⁴ (*функции IV и V, выведение и выдача*). Мачеха отправляет «злую старушонку», чтобы убить падчерицу с помощью волшебного колечка. Девушка, ослушавшись совета братьев (*функция III, нарушение запрета*), впускает старушку, принимает от нее кольцо, надевает его и «падает как мертвая», – *функции VI (подвох), VII (пособничество, жертва поддается обману и тем невольно помогает врагу)* и вновь центральная *функция VIII (вредительство)* одновременно в ее подтипах 11 (*героиню околдовывают*) и 13 (*приказывают убить*). Далее следует *функция XIX (ликвидация беды)* – богатыри, увидев мертвую девушку, решают ее похоронить, снимают кольцо, героиня оживает. Затем *функции VI, VII и VIII* повторяются еще дважды. Мачеха вновь расспрашивает зеркальце, каждый раз получает ответ, что

¹²³ Там же. С. 103.

¹²⁴ Афанасьев А.Н. Волшебное зеркальце. С. 127-128.

героиня все еще жива, второй раз она отправляет к героине старушку с ленточкой для волос, в третий раз старушка вплетает в голову девушки волшебный волосок. Каждый раз девушка засыпает, но если дважды богатырям удается самостоятельно обнаружить причину временной смерти, то в третий раз они решают, что героиня действительно умерла и потому кончают жизнь самоубийством, но перед тем кладут девушку в гроб и оставляют во дворце: «Вот сделали они хрустальный гроб – такой чудный, что ни вздумать, ни взгадать, только в сказке сказать; нарядили купеческую дочь в блестящее платье, словно невесту к венцу, и положили в хрустальный гроб; тот гроб поставили посерёд большой палаты, а над ним устроили балдахин красного бархату с бриллиантовыми кистями с золотыми бахромами, и повесили на двенадцати хрустальных столбах двенадцать лампад»¹²⁵. В описании присутствуют традиционные символы, отсылающие к нахождению героини в мире мертвых – это и хрустальный гроб, и хрустальные столбы, и золотая бахрома на балдахине (и золото, и хрусталь в сказочной традиции ассоциируются со смертью).

Далее, как и во французской народной сказке, наррация «забывает» о героине на «много-много лет»¹²⁶ и сосредотачивается на действиях нового персонажа – царевича. В отличие от французского охотника, герой русской сказки не преодолевает никаких испытаний, находит спящую девушку случайно и тут же влюбляется в нее (*функция VIII-a, недостача и функция XV, пространственное перемещение*): «В одной палате стоит хрустальный гроб, а в гробу лежит мёртвая девица красоты неописанной: на щеках румянец, на устах улыбка, точь-в-точь живая спит»¹²⁷. Русская сказка, как и большинство вариаций сюжета, сохраняет акцент на красоте героини («Приковала его краса девичья – чудная, невиданная, какой во всем свете другой не сыскать!»¹²⁸) и на ее «живом» виде, что подчеркивается цветовой символикой (румянец).

¹²⁵ Афанасьев А.Н. Волшебное зеркальце. С. 129.

¹²⁶ Там же. С. 129.

¹²⁷ Там же. С. 129-130.

¹²⁸ Там же. С. 130.

Царевичу не удается сразу разбудить девушку, он стоит у ее постели до поздней ночи, целует перед уходом, но героиня не просыпается. Поцелуй (как и упомянутая выше замена брачных отношений девушки с богатырями на сестринские) является, вероятнее всего, сказочным смягчением ритуального факта половой близости, в дальнейшем он прочно закрепится в традиции бытования исследуемой истории. При этом ни поцелуй, ни половой акт не являются средствами пробуждения геройни, поскольку для пробуждения необходимо именно изъятие (снятие) волшебного или отравленного предмета из тела инициируемого. Царевич на протяжении недели приходит в лес смотреть на спящую девушку, охотники из его свиты, заподозрившие неладное, выслеживают его и помогают перевезти гроб в царский дворец, где царица, узнав о девушке, велит похоронить ее «как следует по обычаям, в мать сырой земле»¹²⁹. Готовясь к похоронам девушки, царевич решает ее причесать, волшебный волосок выпадает из косы геройни и та пробуждается (*функция XIX, одновременная ликвидация беды и недостачи*), воскликнув: «— Ах, как я долго спала!»¹³⁰. С разрешения родителей принца герои вступают в брак и живут долго и счастливо (*функция XXXI*).

На свадьбе действие сказки не заканчивается. Героиня решает навестить своих отца и брата (*функция XX, возвращение*), отправляется в путешествие вместе с царевичем, но тот едет сухим путем, а она — на корабле. В пути к ней «подольщается» начальный генерал, угрожая выбросить в море, но девушку спасает матрос, позволяя ей переодеться в его платье и поменяться с ним местами (*функции XXI и XXII, преследование и спасение*). Царевна сходит на берег, покупает себе поварскую одежду и нанимается к собственному отцу прислуживать на кухне (*функция XXIII, неузнанное прибытие*). Начальный генерал, прибыв к отцу геройни, докладывает, что девушка упала в море и утонула во время путешествия. Царевич узнает о несчастье и собирается в обратный путь, купец на прощанье устраивает большой пир, где собираются и генерал, и брат купца, и мачеха геройни, и злая старуха, трижды пытавшаяся убить девушку. На пиру решают рассказывать

¹²⁹ Там же. С. 131.

¹³⁰ Там же. С. 131.

сказки, тогда царевна в образе поваренка повествует всем собравшимся о том, что на самом деле с ней произошло, а затем скидывает свой поварской наряд (*функции XXVII, XXVIII, и XXIX, узнавание, обличение антагонистов, трансформация*). Купец и царевич радуются, бросаются ее целовать, а затем учиняют суд над всеми обидчиками героини (*функция XXX, наказание*).

Выявленный выше возврат к предшествующим функциям, по Проппу, невозможен в рамках одного сюжета. Из этого следует, что в анализируемой сказке смешиваются несколько отдельных фольклорных нарративов. Собственно сюжет о «Спящей или Мертвой царевне» начинается с момента попадания героини в лес и заканчивается свадьбой. Начальные функции и финальное продолжение сюжета относятся к другому сюжетному типу, а именно – к типу № 883 по классификации ATU, который в каталоге Андреева имеет следующее описание:

«Оклеветанная девушка: во время отъезда отца, дядя хочет соблазнить девушку; это не удается, он клевещет на нее; отец поручает сыну убить сестру; она спасается, выходит замуж за царевича; слуга (офицер и т. п.) пытается соблазнить ее, она убегает в мужском платье; благополучный конец»¹³¹.

Сюжет о «Мертвой царевне» в исследуемой сказке обрамляется сюжетом об «Оклеветанной девушке», чем и объясняется удвоение ряда функций, нарушение их порядка, а также присутствие в сказке целого ряда агрессоров (дядя, мачеха, старушка, генерал). Возможно, слияние сюжетов происходит по причине того, что и в «Оклеветанной девушке» и в «Спящей красавице» встречается мотив отказа героини нежеланному жениху, обладающему негативными характеристиками, физическими, как во французской, или моральными, как в русской народной сказке.

Мотивы магии и волшебства не представлены широко в обеих сказках, если во французской истории волшебное действие производит злая фея, околдовав принцессу, то в русской сказке, несмотря на то, что мачеха и названа один раз *волшебницей*, прямого акта колдовства и вовсе не происходит, усыпление героини

¹³¹ Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов ... С. 63.

связано с волшебными предметами (зеркалом, кольцом, лентой, волоском), а большинство функций вытекают одна из другой через логические причинно-следственные связи. Это говорит о том, что элементы волшебства, феерии – есть более поздние смысловые наслоения, принадлежащие литературной, а затем сценической и кинематографической традициям бытования сюжета, которые стремятся наделить повествование новыми «спецэффектами». Русская сказка в некоторой степени автореференциальна, содержит «сказку внутри сказки», когда героиня пересказывает историю о самой себе и при этом называет ее «бывальщиной»: «Что рассказать-то вам: сказку аль бывальшину?»¹³² – спрашивает переодетая поваренком царевна у собравшихся гостей. Это свидетельствует о том, что народная сказка сама себя считает нарративом правдивого порядка.

Русская сказка наполнена религиозной лексикой, что свидетельствует о ее созревании в среде верующего народа. Зачастую именно божественным участием мотивируются те или иные поступки героев, упоминания бога довольно часто встречаются в сказке: *и тиха-то, и скромна, и бога знает; бог тебя не оставит; бог нам сестрицу послал; как тебя бог милует; мне, – говорит, – бог её дал!; против бога не пойдём и др.*

Черты национального колорита представлены в русской сказке гораздо шире, чем в сказке французской, что объясняется разницей в объемах двух произведений. В «Волшебном зеркальце» упоминаются названия титулов и национальные номинации героев (*царь, царица, царевна, царевич, бояре, богатыри, витязи*), фигурируют элементы русского костюма и прически героини (*русая коса, лента*), архитектурные детали (*палаты* во дворце), исторические реалии (*каторга*), традиции (посещение *бани*). Локальной традицией, отраженной в сказке, является также упоминание о том, что злая старуха, придя в гости к героине, предлагает той «поискать в голове»: «А ведь тебе, голубушка, чай и в голове поискать некому? Дай-ка я поищу. – Поищи, бабушка!»¹³³ По мнению С. Баранова, данная традиция связана не с реальным поиском вшей, а является скорее символическим актом,

¹³² Афанасьев А.Н. Волшебное зеркальце. С. 132.

¹³³ Там же. С. 129.

повором для физического контакта, позволяющего установить более тесную степень доверия между собеседниками¹³⁴.

Русская сказка характеризуется также особым языком повествования, отражающим национальную специфику. Для нее характерны диалектизмы (*чумичка*¹³⁵, *яруги*¹³⁶), устойчивые сочетания вида эпитет + существительное (*красная девица, белый свет, честные витязи, дремучий лес, белокаменный дворец, горючие слезы, мать сырая земля, чистое поле, великкая служба*), повторы однокоренных или семантически близких слов (*с нашего рода-племени, нежданно-негаданно, грусть-тоска, потужил-поплакал, сказывать сказки, суд судить*). Сказка также широко использует готовые формулы и поговорки: *в некотором царстве, в некотором государстве жил-был купец-вдовец; куды глаза глядят; ни вздумать, ни взгадать, только в сказке сказать; какой во всем свете другой не сыскать; что всё пить да пить – с того добру не быть; честным пирком да и за свадебку.*

Таким образом, компаративный анализ двух сказок позволяет глубже понять структуру и архаические корни их общего сюжетного ядра. Выделенные этапы развития сюжета в целом укладываются в традиционную схему функций действующих лиц и совпадают в исследованных сказках. Совпадения заключаются не только в следовании традиционной последовательности, но и в отклонениях от последней, что свидетельствует об общем функционально-семантическом ядре сказок, формально относящихся к двум разным сюжетным типам. Основными признаками общего сюжетного ядра, несущего в себе отголоски обряда инициации и связанного с мифологическими представлениями о круговом времени, становятся: нетипичное для фольклорной сказки следование наррации

¹³⁴ Баранов С.Ю. Кризис традиционных ценностей в «Повести об одной деревне» // Беловский сборник: материалы Пятых Всероссийских Беловских чтений. Вып. 4. Вологда: ВоЛНЦ РАН, 2018. С. 67.

¹³⁵ Уоловник, большая ложка или ковш для стряпания (обл). См.: Толковый словарь Ушакова Д.Н. [Электронный ресурс]. URL: https://ushakovdictionary.ru/view_search.php (дата обращения 13.12.2024).

¹³⁶ Овраги, лошины, буераки. См.: Словарь русского языка: в 4 томах. [Электронный ресурс] / Под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1999. URL: <https://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> (дата обращения 13.12.2024).

последовательно за разными героями, одновременная ликвидация беды и недостачи без открытой борьбы и победы над вредителем, встреча героев, их свадьба. В центре обеих сказок находится сон героини, именно он составляет смысловое ядро как сюжетного типа № 410, так и типа № 709. Совпадают сказки и во многих атрибутивных деталях: герой находит спящую девушку в покинутом замке, в глухом лесу, во время охоты, а сон героини обоснован ее наказанием, исходящим от агрессора (феи или мачехи).

Функции, не совпадающие в двух сказках, свидетельствуют о привнесенных в сюжет более поздних мотивировках или же о контаминации нескольких сюжетных типов в рамках одной истории. Кроме того, каждая сказка обладает национальной спецификой, которая вносит в сюжет элемент неповторимости, отражает социальные и географические особенности, традиции и обычай народов, в культуре которых они зародились.

1.5. Первые письменные фиксации сюжета

Сюжет о «Спящей красавице» не принадлежит исключительно к фольклорной традиции. По мнению М. Сориано, «некоторые редкие произведения являются одновременно продуктом письменной литературы и устного народного творчества»¹³⁷, к таковым относится и исследуемая сказка.

В какой форме дошли до наших дней первые известные сохранившиеся в европейской¹³⁸ литературе письменные фиксации нарратива? В устной традиции сказка возникла значительно раньше, но все доступные записи фольклорных вариантов сюжета появляются лишь с началом XIX в., с зарождением научного интереса к сбору, сохранению и изучению фольклора. Поэтому важно обратиться к анализу текстов ранних литературных памятников и проследить, в каких формах бытовал сюжет в Средние века, изучить их интертекстуальность и влияние на формирование последующих классических произведений на сюжет о «Спящей красавице». «На самом деле, – отмечает А.С. Козлов, – связь мифа и современной литературы неоднозначна: развиваясь из мифа как из своего естественного источника и сохраняя видовую связь с ним, литература вместе с тем и преодолевала миф, прямо отрекаясь от него (Вольтер) или используя его иронически (А.П. Чехов)»¹³⁹. Мы рассмотрим, как мифологические и ритуальные корни сюжета отражаются в первых литературных вариациях сказки, каким образом их авторы «переписывают» фольклорный нарратив, к каким концепциям прибегают в своих *récritures*.

Обратимся к анализу двух средневековых историй о Спящей красавице, одна из которых является вставной новеллой во французском романе «Персефорест», а другая – самостоятельным окситанским произведением под названием «Братец-

¹³⁷ Soriano M. Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires. Paris: Gallimard, 1968. P. 70.

¹³⁸ Сюжет известен далеко за пределами Европы. Ш. Тренке упоминает арабский вариант сказки [Trinquet Ch. Le conte de fées français ... Р. 189], а в каталоге Ю.Е. Березкина и Е.Н. Дувакина содержится большое количество африканских и азиатских вариаций сюжета.

¹³⁹ Козлов А.С. Миф // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 561.

радость и Сестрица-удовольствие», а также рассмотрим одну итальянскую сказку («Солнце, Луна и Талия»), многие элементы которой в дальнейшем перейдут в классическую версию сюжета, созданную Ш. Перро.

1.5.1. «Персефорест»

«Персефорест» – французский прозаический анонимный роман из шести книг, написанный к 1340 году, для характеристики которого, ввиду его большого объема, часто применяется термин «роман-река» (фр. roman-fleuve). Считается, что это один из самых длинных романов, написанных на французском языке¹⁴⁰, объем его составляет почти 6 тысяч страниц. Роман далек от христианской традиции, его фикциональная вселенная наполнена феями и волшебниками. Полное название произведения – «Древние хроники Англии, события и деяния короля Персефореста и рыцарей Вольного Чертога». Долгое время в полной версии роман существовал лишь в рукописи, и только в 2015 г. был завершен грандиозный проект по выпуску его полного критического издания, начатый Ж. Руссино во Франции еще в 1970-е годы.

Этот «классический рыцарский роман»¹⁴¹ вобрал в себя всю литературную традицию средневекового французского романа XIII в. и с момента написания приобрел огромную популярность среди читателей. Он повествует о прибытии Александра Македонского на остров Британии, о возведении на престол его сподвижника, короля Персефореста, о создании ордена Вольного Чертога, весьма напоминающего артуровский Круглый стол, и о подвигах нескольких поколений рыцарей этого ордена. Многие главы романа изобилуют лирическими отступлениями и вставными новеллами, построенными «на основе фольклора»¹⁴², которые лишь отдаленно связаны с основной сюжетной линией. К таким вставкам относится и история Спящей красавицы.

¹⁴⁰ Ferlampin-Acher Ch. Introduction. [Ressource électronique] // Perceforest, Un roman arthurien et sa réception / Sous la direction de Ch. Ferlampin-Acher. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. URL: <https://books.openedition.org/pur/52207> (дата обращения 02.06.2024).

¹⁴¹ Gally M., Marchello-Nizia Ch. Littératures de l'Europe médiévale. Paris: Magnard, 1985. P. 458.

¹⁴² Ibid. P. 459.

Дж. Лодс считает, что именно в данном романе сказка о «Спящей красавице» впервые в мировой культурной традиции возникает в ее литературно обработанной форме¹⁴³. Той же точки зрения придерживается Л. Феликс-Фор-Гойо: «Миф о Спящей красавице восходит к Персефоне, но именно в "Персефоресте" история разворачивается впервые в том виде, в каком она нам всем знакома»¹⁴⁴.

В романе присутствует и второй вариант исследуемого сюжета – литературно переосмысленная сказка о «Мертвой царевне». Сюжет о «Спящей красавице» воплощен в истории девушки по имени Зеландина, а сюжет о «Мертвой царевне» связан с историей Неронес и Нестора. О родственной связи двух мотивов в романе пишут такие исследователи, как Е. Егеди-Ковач, К. Ферлампен-Ашер, К. Люкан. У К. Ферлампен-Ашер читаем: «Исследование Е. Егеди-Ковач доказывает, что в "Персефоресте" два мотива ("Спящая красавица" и "Ожившая мертвая") тесно связаны друг с другом и предопределяют успех "Ромео и Джульетты" Шекспира и "Спящей Красавицы" Перро, а также данное исследование предлагает задуматься о роли, которую "Персефорест" сыграл в период между Средневековьем и Возрождением»¹⁴⁵. Более детально мы остановимся на истории о «Спящей красавице», поскольку в вариации о «Мертвой царевне» героиня целенаправленно симулирует собственную смерть, что не вполне вписывается в традиционную канву исследуемого сюжета.

Приключенческая история о девушке Зеландине, «средневековой Спящей красавице», разбитая на несколько вставных эпизодов, начинается во второй книге «Персефореста», продолжается в третьей и заканчивается в четвертой¹⁴⁶. Молодая принцесса становится жертвой богини Темис (Фемиды), для которой король и королева забыли приказать подать нож на празднике в честь рождения принцессы. Повзрослевшая девушка во время прядения укалывает палец веретеном, но не умирает, а погружается в глубокий сон. Окружающие сразу понимают, что она не

¹⁴³ Lods J. Le Roman de Perceforest. Origine, composition, caractères, valeur et influence. Genève: librairie Droz; Lille: librairie Giard, 1951. P. 80.

¹⁴⁴ Felix-Faure Goyau L. La vie et la mort des fées ... P. 125.

¹⁴⁵ Ferlamin-Acher Ch. Introduction ...

¹⁴⁶ Les pièces lyriques du roman de Perceforest / Édition critique par J. Lods. Genève : Droz, 1953. 110 p.

умерла, а лишь заснула, поэтому ее не хоронят, а запирают в высокой башне, куда могут попасть лишь близкие, среди которых влюбленный в Зеландину рыцарь Троилус. Он ищет путь к башне, укрывающей принцессу, но богиня Венера насыпает на него заклятие, лишающее разума, поскольку ее собственный сын тоже влюблен в Зеландину. Троилус все-таки добирается до замка Зеланда, отца его возлюбленной, и идет вслед за королем в храм трех богинь, Луцины (богини деторождения), Венеры и Фемиды. Венера прощает Троилуса и снимает с него заклятие.

Оказавшись у подножия высокой башни, герой видит бога Зефира, который принимает облик птицы и помогает влюбленному проникнуть в комнату, где спит принцесса. Рыцарь поражен красотой девушки, он целует ее, а затем по совету Венеры и Амура вступает со спящей девушкой в любовную связь, после чего покидает башню, снова прибегнув к помощи крылатого Зефира. Родители принцессы застают уход Троилуса, но видя, как он исчезает в окне, думают, что их dochь навещал сам бог войны Марс. Сон девушки продолжается, девять месяцев спустя на свет появляется ребенок, который высасывает отравленный шип из пальца матери, из-за чего та просыпается. Зеландина прощает возлюбленного и, поскольку король хочет выдать ее замуж за другого рыцаря, сбегает вместе с Троилусом в Британию, а их сын, еще младенцем похищенный женщиной-птицей и воспитанный феями, вырастает великим воином¹⁴⁷.

История Зеландины является авторским переосмыслением фольклорного нарратива, существовавшего в устной традиции задолго до появления «Персефореста», о чем свидетельствуют многочисленные структурно-семантические совпадения новеллы с записанными в наши дни литературно необработанными народными сказками. Исследователи отмечают связь новеллы и с литературной традицией. К. Ферлампен-Ашер и К. Люкан связывают историю

¹⁴⁷ The complete tale of Troylus and Zellandine from the "Perceforest" novel / An english translation by Susan McNeill Cox // Merveilles & contes. Vol. 4. № 1. Wayne State University Press, 1990. P. 118-139.

Зеландины с «Романом о Розе» и «Амуром и Психеей» Апулея¹⁴⁸. Е. Егеди-Ковач находит корни исследуемой вставной новеллы в средневековом романе XIII в. «Амадас и Идоин». По основным мотивам последний ближе к сюжету о «Похороненной заживо», но в ряде побочных функций обнаруживаются совпадения с сюжетом истории «Персефореста»¹⁴⁹.

В обоих нарративах встречается описание обеда трех богинь (Парок) во время рождения ребенка и указание на то, что родители забыли подготовить праздничный прибор для одной из богинь. Инициация героини дублируется метафорической ложной смертью героя, отправившегося на ее поиски. Амадас в поисках Идоин на некоторое время сходит с ума, а Троилус теряет память. В обоих случаях исцеление исходит от женского персонажа и похоже на пробуждение самой героини, поскольку потеря сознания или памяти всегда тесно связана со сном. Как было отмечено в предыдущем разделе, сюжет о «Спящей красавице» состоит из двух частей, одна из которых посвящена следованию наррации за действиями принцессы, а вторая – за действиями принца. Во многих народных и литературных вариациях сказок путь принца значительно редуцировался, Спящая красавица стала «главной героиней» сказки, однако на раннем этапе литературного бытования сказка активно следовала и за судьбой принца, сохраняя отсылки к его собственной инициации, что видно из таких вариаций сюжета, как «Персефорест» или «Амадас и Идоин». Не все современные «переписывания» сюжета редуцировали эту функцию. В некоторых литературных сказках, среди которых самым ярким примером является «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» А.С. Пушкина, сохраняется мотив поисков героям своей невесты, что усиливает драматизм интриги и расширяет семантику любви. Путь мужского персонажа всегда ярко отражается и в сценических, балетных трансформациях сюжета.

Обращаясь к структурному анализу истории Зеландины, отметим, что в нарративе присутствуют зачатки основных функций, которые в дальнейшем

¹⁴⁸ Lucken Ch. Narcisse, Pygmalion et la Belle Endormie: l'histoire de Troylus et Zellandine, une réécriture du Roman de la Rose // Perceforest. Un roman arthurien et sa réception / Sous la direction de Ch. Ferlampin-Acher. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. P. 115-131.

¹⁴⁹ Egedi-Kovács E. Néronès la « vivante ensevelie » ... P. 101-113.

получат свой традиционный облик в классической сказке Ш. Перро и других вариациях известного сюжета. К таким относительно постоянным функциям можно отнести обиду феи и ее месть принцессе, последующее «смягчение» заклятия, погружение героини в глубокий сон из-за укола пальца веретеном, появление героя-спасителя, рождение ребенка и пробуждение девушки, свадьбу. Новелла сохраняет ряд архаических ритуальных символов, свойственных сюжету на всех этапах его существования, в том числе цветовую символику, особенно важную в образе Спящей красавицы – героиня «красива, как богиня, румяна, как роза, а ее кожа бела, как цветок лилии»¹⁵⁰. Е. Егеди-Ковач выделяет крайне важное для сюжета указание на то, что героиня не бледна, а именно «бела», поскольку бледность – характерная черта Мертвой, а не Спящей царевны¹⁵¹.

К специфическим сюжетным характеристикам новеллы относятся такие элементы повествования, как присутствие античных богинь и их активное вмешательство в судьбу персонажей, описание рыцарского турнира, организованного королем с целью выдать проснувшуюся дочь замуж за другого рыцаря, бегство героев в Британию, описание судьбы родившегося сына главной героини и его потомства. Эти элементы во многом обусловлены стремлением автора интегрировать нарратив в структурную ткань романа, вписать судьбы героев сюжета в исторический контекст повествования или в генеалогическую систему персонажей.

Ж. Руссино отмечает связь устной и письменной традиции в истории Зеландины, а также подчеркивает, что, будучи самостоятельным сюжетом, эта история тем не менее не представляется инородным включением в роман, поскольку читатель знакомится с героями заранее¹⁵². Еще во второй книге автор упоминает славного рыцаря Троилуса и прекрасную принцессу Зеландину, описывает их встречу на придворном балу короля Персефореста и повествует о

¹⁵⁰ The complete tale ... P. 129.

¹⁵¹ Egedi-Kovács E. Néronès la « vivante ensevelie » ... P. 101-113.

¹⁵² Roussineau G. Tradition Littéraire et Culture Populaire dans L'Histoire de Troïlus et de Zellandine («Perceforest», Troisième partie), Version Ancienne du Conte de la Belle au Bois Dormant // Arthuriana. 1994. Vol. 4. № 1. P. 32.

зарождении любви между героями. История героев продолжается в последующих книгах романа и повествует о судьбе их сына Бенуика, одним из потомков которого становится знаменитый рыцарь круглого стола Ланселот.

Отмеченный факт позволяет глубже понять роль античных богов в истории о Спящей красавице «Персефореста». Учитывая роль Бенуика в развитии исторической линии нарратива, мы понимаем, почему «Зефир, добрый дух, который знает будущее и предвосхищает времена величия Артура, лично вмешивается, чтобы поспособствовать счастливому исходу любви Троилуса и Зеландины»¹⁵³. Античные боги и богини не просто выполняют необходимые действия, приписываемые феям в других версиях сюжета, но приобретают функцию посредников между персонажами, толкают их на определенные поступки. К примеру, Венера, заметив Троилуса, созерцающего спящую Зеландину, но не решавшегося ее поцеловать, обращается к герою со следующей репликой: «Как ты малодушен, рыцарь! Оставшись наедине с красивой девушкой, в которую ты влюблен, ты не решашься возлечь с ней»¹⁵⁴.

Как считают некоторые исследователи, подобное «отступление» от норм морали продиктовано значительной важностью мифологической символики о возрождении природы, описанной нами выше. «Зеландина – это спящая принцесса, а ее история – волшебная сказка, хоть феи здесь и носят имена богинь»¹⁵⁵, – утверждает Л. Феликс-Фор-Гойо, по мнению которой сказочные феи в «Персефоресте» заменены античными богинями лишь ввиду философских притязаний автора и его стремления «облагородить» роман. Сентив тоже замечает это стремление, указывая на то, что автор «Персефореста» явно черпал вдохновение в классической мифологии¹⁵⁶.

Не отрицая роли мифологических символов в процессе зарождения сюжета, мы полагаем, что присутствие в истории античных богов связано с более широким кругом причин, к числу которых относится, с одной стороны, вовлеченность

¹⁵³ Ibid. P. 32.

¹⁵⁴ The complete tale ... P. 130.

¹⁵⁵ Felix-Faure Goyau L. La vie et la mort des fées ... P. 123-124.

¹⁵⁶ Saintyves P. Les contes de Perrault ... P. 101.

персонажей-людей и персонажей-богов в широкую канву романа и их роль в совершении тех или иных исторических событий, важных для развития сюжетной линии, предложенной анонимным автором, а с другой стороны – стремление автора заполнить лакуны стершихся мотивировок и обосновать тем или иным образом кажущиеся нелогичными действия героев.

К анализу влияния новеллы на сказку Перро мы вернемся в следующей главе настоящего исследования, здесь же подчеркнем, что анонимный автор не только привносит в историю новые структурные элементы, но и расширяет семантическое поле сюжета, акцентируя внимание читателя на глубине чувств персонажей, на их переживаниях, что проявляется, к примеру, в сцене, изображающей нерешительность и внутреннюю борьбу Троилуса при виде спящей Зеландины. Большую роль в рамках истории играет и смена тональностей повествования: лирически-чувственно описывается как сама героиня, так и богини, управляющие ее судьбой, а ироническая тональность превалирует в описании действий короля.

1.5.2. «Братец-радость и Сестрица- удовольствие»

Судьба еще одной средневековой Спящей красавицы описана в окситанской поэтической новелле с прозаическими вставками «Братец-радость и Сестрица-удовольствие». Ее автор и точная дата написания неизвестны, но «исходя из некоторых языковых и формальных особенностей нарратива»¹⁵⁷ предполагается, что она была написана в XIV веке. Долгое время новелла, как и ее главная героиня, находилась «в состоянии глубокой летаргии»¹⁵⁸, была забыта читателями и практически не исследована. Рассмотрим, как функционирует сюжет о «Спящей красавице» в поэтике данного средневекового текста.

Во вступлении к истории упоминается некая «прекрасная дама», которая, по словам автора, и рассказала ему сказку, составившую основу произведения: «Одна прекрасная дама повелела мне написать сказку без редких рифм или изысканных

¹⁵⁷ Meyer P. Nouvelles catalanes inédites // Romania. 1884. T. 13, № 50-51. P. 273.

¹⁵⁸ Une Belle au Bois Dormant médiévale : Frayre de Joy et Sor de Plaser : nouvelle d'oc du XIV^e siècle / Éd. S. Méjean-Thiolier. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996. P. 3.

слов, чтобы с ней могли без труда ознакомиться многие галантные и хорошо образованные люди. Я подчинюсь ее пожеланию и положу на бумагу, ничего не добавляя и не утаивая, все то, что рассказала мне эта дама»¹⁵⁹. Ввод в текст рассказчика, который не изобретает, а лишь пересказывает сюжет, услышанный им от третьего лица, будет характерен и для более поздних литературных сказок. В этой связи можно упомянуть сказку на сюжет о мертвый принцессе «Белоснежка»¹⁶⁰ («Blanche de Neige», 1859) А. Дюма, где в роли «истинного рассказчика» предстает Жерар де Нерваль, в пересказе которого автор якобы услышал сказку, а сам лишь записал ее. Как видно, прием уходит корнями в эпоху Средневековья, что связано, на наш взгляд, со спецификой фольклорных сказочных сюжетов. Принимая во внимание их широкую известность, авторы намеренно подчеркивают связь своих произведений с предшествующей традицией.

Уже в первых строках вступления к новелле обнаруживается ироническая тональность, заключающаяся в использовании противоречия, парадокса. Рассказчик заявляет о вынужденной необходимости обойтись «без редких рифм или изысканных слов», но отмечает, что сказка предназначена для того, «чтобы с ней могли без труда ознакомиться многие галантные и хорошо образованные люди»¹⁶¹. Подобная позиция свидетельствует о значимости авторской интенции в процессе осмыслиения и переработки традиционного сюжета.

Коротко резюмируем сюжет новеллы. Девушка по имени Сестрица-удовольствие, дочь императора, умирает за столом во время обеда внезапно, без каких-либо причин. Император отказывается хоронить дочь, поскольку та кажется ему живой. Родители помещают Спящую красавицу в высокой башне в красивом саду, окруженному рекой, которую возможно пересечь лишь по волшебному стеклянному мосту. Сказка во всей полноте сохраняет отголоски древних ритуальных символов, напоминающих об обряде инициации. Хотя лес здесь заменен на более куртуазный сад, в описании места сна принцессы сосредоточены

¹⁵⁹ Meyer P. Nouvelles catalanes ... P. 266.

¹⁶⁰ Dumas A. Blanche de Neige // Contes pour les grands et les petits enfants. En 2 vol. Vol. 2. Leipzig: A. Dürr, 1859. P. 5-31.

¹⁶¹ Meyer P. Nouvelles catalanes ... P. 266.

другие символы, олицетворяющие границу между мирами: водная преграда, башня (представление о горе, высоком месте), стеклянный мост.

Сын короля соседней страны, принц по имени Братец-радость, прослышиав о красоте спящей девушки, решает спасти ее, но, зная, что не сможет без посторонней помощи пересечь волшебный мост, сначала отправляется к Вергилию в Рим, чтобы обучиться магии. Получив нужную информацию, он проникает в башню Спящей красавицы и замирает, пораженный красотой девушки. «Вы цветок красоты и куртуазии»¹⁶², – обращается герой к принцессе, думая, что та его слышит. Далее следует несохранившийся фрагмент текста, но из последующего повествования мы узнаем, что, как и в истории о Зеландине, девушка рожает во сне ребенка, в то время как принц отправляется на поиски средства, способного пробудить его возлюбленную. Поиски приводят принца к ученой сойке, которая в течение года ищет нужное для пробуждения средство, а найдя его, летит в башню и прикладывает волшебный лист к руке героини. Девушка просыпается, обнаруживает рядом с собой недавно родившегося ребенка и весьма удивляется своему положению, Сойка же спешит рассказать героине всю произошедшую с ней историю. В конечном итоге птица убеждает Сестрицу-удовольствие простить принца, который «отказался от своего королевства, по размерам превосходившего Францию, чтобы ее вылечить»¹⁶³. Затем Сойка преодолевает многочисленные преграды, рассказывает императору и императрице всю историю, произошедшую с их дочерью, добивается разрешения организовать свадьбу, после чего снова летит к принцессе, строит для нее и ее сына волшебный замок, а также крестит ребенка именем Радость-удовольствия. Сестрица-удовольствие встречается с родителями и ждет жениха, за которым отправляется птица. Как протекают дальнейшие события сказки, не известно, поскольку текст продолжения рукописи не сохранился.

П. Мейер подчеркивает родство данной сказки и истории Зеландины: «Будучи уверенным в более ранней дате написания «Персефореста», я бы не сомневался, что автор новеллы нашел в романе источник вдохновения. По крайней

¹⁶² Ibid. P. 268.

¹⁶³ Ibid. P. 270.

мере, эти два произведения имеют общий источник»¹⁶⁴. С. Тиолье-Межан выявляет связи новеллы с другими произведениями эпохи, замечая, что имя главной героини, *Sor de Plaser*, – отсылка к героине романа «Клижес» *Sor d'Amor*, волшебный стеклянный мост встречается в романах Кретьена де Труа, а некоторые другие текстуальные аллюзии связывают окситанскую историю с «Книгой о любви» Андре Ле Шапелена. Эти интертекстуальные связи свидетельствуют о знакомстве автора новеллы с куртуазной традицией эпохи¹⁶⁵.

Как видно из сопоставления сюжетных структур новеллы и вставной истории о Зеландине, их общее семантическое ядро практически идентично, особенности же, характерные для той или другой интерпретации, к смысловому, древнему ядру сюжета не относятся и варьируются в зависимости от авторской интенции, ориентации на тот или иной круг читателей или стремления автора вписать свое произведение в определенный контекст эпохи.

Одной из таких особенностей окситанской новеллы является ее гетерогенность, присутствие в повествовательной ткани смысловых элементов различных парадигм. Эта разнородность ярко проявляется в сочетании сказочной феерии и отсылок к христианской традиции. С одной стороны, новелла полностью «конвенциональна» в том смысле, что «правдоподобие» не имеет в ней никакого значения, а персонажи полностью принадлежат к миру феерии¹⁶⁶. Хотя феи и отсутствуют в анализируемой истории, элементы волшебства отражаются в ней в полной мере. Отметим, к примеру, наличие в сказке волшебного моста, по которому могут проходить лишь определенные герои, или создание за одно мгновение волшебного замка с тысячами придворных, в котором «все, что просишь, получаешь тотчас же»¹⁶⁷. С другой стороны, в тексте широко представлено лексическое поле, связанное с религией. В новелле фигурируют «архиепископы, епископы и аббаты», в прямой речи персонажей часто

¹⁶⁴ Ibid. P. 273-274.

¹⁶⁵ Une Belle au Bois Dormant médiévale ... P. 68.

¹⁶⁶ Meyer P. Nouvelles catalanes ... P. 273.

¹⁶⁷ Ibid. P. 272.

упоминается имя Бога («Бог тебя сохранит» ; «Но Бог этого не позволил»)¹⁶⁸, а также прямо называется христианская религия: «Слыхом не слыхивали, чтобы христианка, или кто-либо другой, умерев, возвращался к жизни, но Бог сотворил это чудо, чтобы почтить вас»¹⁶⁹, – заявляет ученая Сойка родителям героини. В этой цитате отражается зарождение новых мотивировок функций фольклорного сюжета. В сознании средневекового человека пробуждение героини перестает ассоциироваться с сезонным мифом о возрождении природы или наступлении нового дня, забывается и его связь с обрядом инициации. Между тем, новым объяснением пробуждения становится «божественное чудо».

Черты, объединяющие миры феерии и христианства, могут встречаться даже в рамках описания одного персонажа, что проявляется в образе Ученой Сойки, занимающей одно из центральных мест в композиции поэмы. Именно Сойка за мгновение может построить огромный замок с тысячей подданных или найти волшебную траву, оживившую принцессу, но при этом занимает определенное место в церковной иерархии и даже приходится «крестной матерью» (в оригинале – «крестным отцом», поскольку существительное *le geai* во французском языке употребляется в мужском роде) ребенку спящей красавицы: «Сойка сказала, что покрестит его перед отъездом, и, будучи крестной матерью ребенку, подарила ему замок»¹⁷⁰. Всемогущая Сойка легко становится добычей простого охотника, и лишь ее способность к убеждению помогает ей освободиться, что еще раз подчеркивает иррациональность и двойственность художественного мира новеллы.

Еще одним важным элементом в композиции произведения является куртуазная изысканность диалогов и описаний, эстетический компонент мира истории. С. Тиолье-Межан отмечает, что для окситанских новелл в целом характерна концепция куртуазной любви, *fin amor*, но в исследуемой новелле происходит отдаление от этой концепции¹⁷¹. Важнейшей частью истории становятся элементы феерии и обращение к фольклору. По всей видимости, именно

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Une Belle au Bois Dormant médiévale ... P. 67.

этот факт позволяет автору новеллы включить в текст далекую от семантики куртуазной любви сцену проникновения героя в башню Спящей красавицы.

Уже в такой ранней вариации сказки, какой является «Братец-радость и Сестрица-удовольствие», мы обнаруживаем смесь фольклорной традиции и придворной изысканности, образности, значимость которой унаследуют более современные известные нам версии сюжета, в том числе куртуазность будет играть важную роль в концепции «Спящей красавицы» Ш. Перро. Эстетическая составляющая (роскошное убранство интерьеров королевского дворца, костюмов, красочность волшебного леса) сохранится и в трансмедиальных адаптациях сюжета, в фильмах, мультипликационных фильмах, балетах.

Элементы магии и волшебства переплетаются в рамках истории с фактами исторической реальности: в тексте встречаются отсылки к реально существующим историческим персонажам, географическим объектам (упоминается Франция) и культурному контексту эпохи (песни менестрелей во время праздничных застолий, пословицы и поговорки). К примеру, римский поэт Вергилий исполняет уже традиционную для себя роль проводника, но на этот раз не в иной мир, а в мир магических знаний. Возможно, это связано с тем, что в эпоху Средневековья Вергилий чрезвычайно почитался в христианском мире из-за того, что он, якобы, предсказал в одной из эклог рождение Христа.

Важную роль в концепции новеллы играют философские споры и рассуждения. Приблизительно половина дошедшего до наших дней текста посвящена описанию спора Сойки и проснувшейся героини, в котором затрагиваются темы истинной любви, правомерности действий принца, благородства и прощения. Порой сам сюжет сказки отходит на второй план и служит лишь предлогом для отражения авторских философских рассуждений, представленных в диалектичной форме. В упомянутом споре отражаются некоторые известные философские воззрения эпохи. Так, по мнению П. Мейера, фраза «внезапный подарок лучше запланированного»¹⁷² служит отсылкой к

¹⁷² Meyer P. Nouvelles catalanes ... P. 268.

популярному у средневековых авторов трактату Сенеки «О благодеяниях». Указанный выше спор является, на наш взгляд, попыткой автора проанализировать уходящую традицию идеалов рыцарских романов и ее замену на новые культурные парадигмы, а также осмыслить лежащий в центре сюжета элемент инициации, традиционная мотивировка которого к XIV в. уже стала «стершейся».

Рассуждения и выводы нарратора или философские реплики героев часто сопровождаются в новелле пословицами и поговорками. Описывая внезапную смерть героини, автор использует философско-поучительную сентенцию: «Недаром пословица гласит, что после великой радости наступает великое страдание, а после великой печали – радость. Ничто неечно в этом мире»¹⁷³. Подобный философско-морализаторский стиль изложения сюжета спустя несколько веков вновь возникнет в литературной традиции и будет доведен до совершенства Ш. Перро, моралите которого являются образцами сентенций одновременно ироничных и поучительных.

Так, отсылки к культурно-историческому и литературному контексту современной автору эпохи, а также куртуазно-философские черты поэмы, наславаясь на волшебно-феерический семантический пласт нарратива, создают уникальное обрамление ранней версии классического сюжета и ложатся в основу традиции смешения стилей и регистров при литературной обработке фольклорных сказок.

1.5.3. «Солнце, Луна и Талия»

Наконец, еще один ранний источник, который в дальнейшем становится основой для «Спящей красавицы» Ш. Перро, – это неаполитанская сказка XVII в. Джамбаттиста Базиле «Солнце, Луна и Талия» из первого европейского сборника, полностью состоящего из литературно обработанных произведений народного фольклора, «Сказка сказок, или Забава для малых ребят» (ит. *Lo Cunto de li cunti overo Lo trattenemiento de peccerille*), известного также под названием

¹⁷³ Ibid. P. 266-267.

«Пентамерон». Сборник был опубликован в 1634-1636 гг., в его состав вошли 50 новелл, многие из которых в дальнейшем послужили гипотеками известных в наши дни сказок (таких как «Рапунцель», «Белоснежка», «Гензель и Гретель», «Красавица и чудовище», «Кот в сапогах», «Золушка»). Новеллы объединены общей сказкой-обрамлением: в течение пяти дней десять женщин рассказывают друг другу занимательные истории.

В настоящей работе мы коротко очертиим общие структурно-стилистические характеристики итальянской сказки, что будет полезно для дальнейшего анализа функционирования сюжета в культуре.

Героиня сказки «Солнце, Луна и Талия» (пятая сказка пятого дня) – Талия, дочь знатного сеньора, который, желая узнать судьбу своего чада, приглашает во дворец ученых и предсказателей со всего королевства. Оказывается, что девушка уколет палец льняной кострицей. В истории отсутствует злая фея, т. е. сон девушки предсказан, но ничем не мотивирован, объясняется неизбежностью судьбы. Героиня укалывает палец и засыпает. Отец велит отнести дочь в отдельный замок, где ее случайно находит король, который «срывает ее цветок любви», а затем уходит и, в отличие от принцев из проанализированных выше средневековых новелл, быстро о ней забывает.

У главной героини во сне появляются на свет два ребенка – Луна и Солнце. Пока Талия спит, их воспитывают феи (единственное появление волшебного элемента во всей истории). Мотив воспитания ребенка феями сохранится и в современной культуре (в мультфильме Дисней¹⁷⁴ или в фильме «Малефисента»¹⁷⁵ феи будут воспитывать в лесу маленькую Аврору). Однажды дети высасывают шип из пальца матери, она просыпается. К тому моменту король вспоминает о Талии и решает навестить ее. Он клянется героине в любви, которая оказывается взаимной. Жена короля узнает о Талии, приказывает убить детей и подать их к столу. Солнце и Луну спасает дворцовый повар, подав королю мясо молодых козлят. Королева

¹⁷⁴ «Спящая красавица» (англ. Sleeping Beauty), анимационный музыкальный фэнтезийный фильм, 1959 г., Walt Disney Productions.

¹⁷⁵ «Малефисента» (англ. Maleficent), фэнтезийный фильм, 2014 г. реж. Роберт Стромберг.

хочет сжечь Талию на костре, но король не позволяет сделать этого, сам убивает антагонистку и женится на Спящей красавице.

«Продолжение» истории занимает у Базиле большую часть повествования, тогда как часть, повествующая о сне героини (четверть от всего объема текста сказки) отходит на второй план. Важную роль история героини после ее пробуждения будет играть и в тексте Ш. Перро, к которому мы обратимся в следующей главе. Что касается источников итальянской фиксации сюжета, Ж. Лодс не исключает знакомства Базиле с «Персефорестом», переведенным на итальянский в 1525 году, но подчеркивает, что, вероятнее всего, существовал и общий гипотекст, известный как анонимным авторам «Песефореста» и окситанской новеллы, так и Базиле¹⁷⁶.

Имя героини отсылает читателя к мифологическим корням сюжета, поскольку в греческом языке *thalia* означает «радостная, цветущая»¹⁷⁷. Имена детей (Солнце и Луна) тоже связаны с мифологическими концепциями о круговом времени, напоминают о связи сказки с мифом, объясняющим смену дней или времен года. Важно, что автор отходит от фольклорной традиции, добавляя в нарратив элементы собственных суждений и эксплицитных оценок, что ярко проявляется в финальном моралите:

«Судьба, кому благоволит,
И во сне добро на макушку дождит»¹⁷⁸.

Авторские интенции проявляются и в смене тональности повествования – местами сухой, объективной, в других пассажах – лирически-детальной и патетичной. Лирическую окраску обретают номинации детей главной героини (*пара золотых подвесок с дорогими камнями, два чудесных создания, два расписных яичка красоты, два золотых яблочка, светильники очей*). Эмоционально-патетическую тональность приобретает прямая речь персонажей. Слова злой королевы, обращающейся к повару, содержат метафоры, сравнения:

¹⁷⁶ Lods J. Le Roman de Perceforest ... Р. 87.

¹⁷⁷ Saintyves P. Les contes de Perrault ... Р. 77.

¹⁷⁸ Базиле Дж. Солнце, Луна и Талия // Сказка сказок, или Забава для малых ребят / Пер. с неаполитанского П. Епифанова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2023. С. 519.

«Слушай-ка, приятель, ты оказался между Сциллой и Харибдой, между косяком и дверью, между дубинкой и решеткой»¹⁷⁹. Король, поверив, что съел собственных детей, восклицает: «Так значит я стал волком-оборотнем для собственных моих ягняток! И как мои жилы не распознали ручейков, в которых текла моя собственная кровь? Ах, потурченка-отступница, до какого зверства ты себя довела! Но теперь и ты станешь удобрением для капусты, и твою тиранскую рожу не придется посыпать в Колизей на покаяние!»¹⁸⁰

Эмоциональность и художественная насыщенность языка призвана пробудить чувства читателя, заставить его сопереживать героям. Она позволяет взглянуть на сюжет глазами рассказчика, не лишенного собственной точки зрения и отдаляющего нарратив от фольклорной традиции. Такой подход к «переписыванию» текста станет важным художественным приемом у Ш. Перро, для «Спящей красавицы» которого история Базиле послужит одним из гипотекстов как на уровне сюжетных функций, так и на уровне выражения авторской интенции, что подтверждается в том числе появлением в истории французского писателя финального моралите.

¹⁷⁹ Там же. С. 516.

¹⁸⁰ Там же. С. 518.

1.6. Выводы по первой главе

Проведенный анализ специфики зарождения сюжета о «Спящей красавице», его истоков, основных теорий происхождения и ранних фиксаций в европейской литературной традиции позволил прийти к нескольким выводам.

Установив неоднозначность положения сказки в классификациях фольклорных сюжетов, мы выявили соотнесенность семантического ядра исследуемого нарратива с различными сюжетными типами – со «Спящей красавицей» и с «Мертвой царевной» («Белоснежкой»). Мотивы сна и смерти ложатся в основу сюжета, источники которого связаны с осмыслением процессов умирания и воскрешения, будь то персонификация природно-временных циклов, кругового, мифологического движения времени или репрезентация перехода участника обряда инициации в иной социальный статус, его времененная смерть и рождение новым человеком.

Проанализировав функции действующих лиц русской и французской народных сказок, их взаимные сходства и расхождения, мы разграничили семантический каркас исследуемого сюжета и «вариативные функции», обусловленные контаминацией нескольких сюжетов в рамках одной сказки или содержащие более поздние мотивировки нарративных событий. Выяснилось, что расположение функций в структуре обеих сказок имеет ряд отклонений от традиционной схемы и определяет важную особенность сюжета, связанную с его жизнестойкостью в дальнейшей литературе и культуре. Удвоение *функции VIII (вредительство и недостача)* приводит к поочередному сосредоточению наррации на двух различных героях. Обратившись к действиям героя-искателя, сказка на время «забывает» о героине-жертве, которая не проходит испытаний и не вступает в открытую борьбу с агрессором, что создает определенную функционально-семантическую лакуну и способствует появлению большого количества позднейших интерпретаций сюжета, наполненных новыми трактовками образа героини.

Анализ нарративных структур и художественной специфики ранних европейских письменных интерпретаций сказки позволил установить, что

рассмотренные тексты, с одной стороны, сохраняют и закрепляют в традиции функционально-семантическое ядро сюжета, связанное с ритуальной и мифологической символикой, а с другой стороны, имеют уникальные нарративные свойства, переосмысливающие и актуализирующие фольклорный нарратив. Эта актуализация выражается в целом комплексе факторов, ключевыми из которых являются следующие: интеграция сюжета в ткань романа или в культурную парадигму эпохи; переосмысление стершихся мотивировок; включение в сказку как фантастических, волшебных элементов, так и исторических, бытовых реалий; обретение персонажами собственных характеров, появление чувственных переживаний; философское осмысление актуальных концептов той или иной эпохи; стилистическая игра; проявление авторской интенции посредством смены тональностей, вкраплений комментариев нарратора. Данные факторы останутся актуальными и для будущих подходов к «переписыванию» сказок, а тенденции смешения традиций и новаторства в презентации исследуемого сюжета обеспечат его стойкость и станут основой для возрождения и развития сказки в литературе Нового времени.

Глава 2. «Спящая красавица» в литературе Франции и России: от XVII к XIX веку

Первые письменные фиксации исследуемого сюжета не получили широкой известности, однако послужили своеобразным «мостом» от его фольклорного бытования к авторским воплощениям в жанре литературной сказки. Общемировая известность сюжета, многообразие его интерпретаций в современной культуре и неугасающий интерес к «Спящей красавице» связаны, на наш взгляд, с двумя ключевыми произведениями – французской сказкой Ш. Перро и русским балетом П.И. Чайковского, И.А. Всеволожского и М. Петипа. К анализу балетного нарратива и его связи с литературной традицией мы обратимся в следующей главе, а настоящая глава будет посвящена изучению литературных авторских сказок на сюжет о «Спящей красавице». Мы коснемся, прежде всего, хрестоматийного текста Шарля Перро, но также проанализируем менее известные в наши дни сказки его современницы Мари-Катрин д’Онуа. Переход нарратива в пространство русской литературной сказки будет рассмотрен на материале первой фиксации сюжета в русской литературе – сказки В.А. Жуковского «Спящая царевна».

В настоящей главе мы обратимся к следующим вопросам:

1) осветим отдельные этапы творчества указанных выше писателей в контексте становления жанра литературной сказки во Франции и в России, проанализируем основные причины, побуждающие авторов обращаться к жанру сказки;

2) коснемся дискуссионного в зарубежном и отечественном литературоведении вопроса об источниках анализируемых сказок – обобщим ключевые подходы различных исследователей к решению данной проблемы, дополним отдельные положения результатами собственного анализа фольклорных и литературных текстов, учитывая весь предшествующий путь становления сюжета о «Спящей красавице» в фольклоре и литературе;

3) проведем сопоставительный анализ литературных сказок, изучим их пересечения на уровне сюжетных линий, персонажей, отдельных семантических и стилистических деталей, что поможет уточнить взаимосвязь рассматриваемых

произведений и проследить путь трансформаций сюжета о «Спящей красавице» сквозь страны и эпохи, выявить способы его актуализации в жанре литературной сказки, изучить особенности каждой отдельной вариации, их национальный колорит и авторскую специфику.

2.1. Зарождение жанра литературной сказки во Франции. Ш. Перро и мадам д'Онуа

Переход сюжета о «Спящей красавице» из фольклора в литературу нельзя назвать одноэтапным, а потому необходимо рассматривать его в контексте становления жанра литературной сказки в целом. Для дальнейшего анализа бытования сюжета в литературе важно выделить ряд культурных и историко-философских парадигм, связанных с развитием жанра и его ролью в определенную эпоху в определенном обществе, а также уточнить значимость жанра сказки в творчестве конкретных писателей.

Две проанализированные в предыдущей главе средневековые письменные фиксации сюжета еще не являются литературной сказкой как таковой – жанр окситанского произведения «Братец-радость и Сестрица-удовольствие» обычно определяется как новелла, а сюжет о Зеландине представляет собой разделенную на несколько частей вставную историю в романе «Персефорест». Родиной первого в Европе¹⁸¹ литературно обработанного сборника народных сказок становится в XVII веке Неаполь, где под пером Дж. Базиле рождается «Сказка сказок» или «Пентамерон» (1632). Сборник высоко ценили продолжатели традиции литературной сказки: из него черпали сюжеты Ш. Перро (1628–1703) и К. Гоцци (1720–1806), как «самое богатое и самое изысканное из всех сказочных собраний мира» характеризовал его Якоб Гримм (1785–1863)¹⁸², влияние «Пентамерона» прочитывается в творчестве Кристофа Мартина Виланда (1733–1813), Людвига Тика (1773–1853), Клеменса Брентано (1778–1842)¹⁸³. И.К. Полуяхтова обнаруживает влияние Базиле на его соотечественников Карло Коллоди (1826–1890) и Джанни Родари (1920–1980)¹⁸⁴. Как отмечает И.Н. Голенищев-Кутузов,

¹⁸¹ Голенищев-Кутузов И.Н. Новелла и «Пентамерон» Базиле // История всемирной литературы. В 9 томах. Т. 4. М.: Наука, 1987. С. 58.

¹⁸² Цит. по: Костюкович Е. Джамбаттиста Базиле. [Электронный ресурс]. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/italiya/kostyukovich-dzhambattista-bazile.htm> (дата обращения 21.09.2024).

¹⁸³ Там же.

¹⁸⁴ Полуяхтова И.К. «Пентамерон» («Сказка сказок») Джамбаттисты Базиле: у истоков итальянской литературной сказки // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.: коллективная монография. Нижний Новгород:

«одна из главных особенностей "Пентамерона" – умелое соединение трагического и комического, иронии и чувствительности, насмешливости и фамильярности»¹⁸⁵. По всей видимости, именно разнородность сборника, его насыщенность фривольными мотивами, а также использование диалектной лексики сниженного регистра привели к тому, что, несмотря на живой интерес со стороны ценителей фольклора и литераторов, «Сказка сказок» долгое время оставалась на периферии литературной традиции и была неизвестна широкому кругу читателей. «Неоднородность состава сборника, соседство острой конкретной сатиры эклог и прозаического пересказа отвлеченно волшебных сюжетов затрудняли понимание "Пентамерона" и современникам и потомкам – вплоть до наших дней»¹⁸⁶, – пишет Е.А. Костюкович. Первые переводы сборника на европейские языки стали появляться только в XIX в., полное издание «Пентамерона» на литературном итальянском языке в переводе Бенедетто Кроче увидело свет в 1925 г., а полное собрание сказок в русском переводе вышло и вовсе лишь в 2015 г.

Гораздо более быстрый успех и всеобщее признание ожидали первый французский сборник литературных сказок – «Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с моральными поучениями» (фр. «Contes de ma mère L'Oye ou Histoires et contes du temps passé avec des moralités») Шарля Перро, первое издание которого выходит в Париже в 1697 г. Произведения в составе сборника («Спящая красавица», «Красная Шапочка», «Синяя Борода», «Кот в сапогах», «Феи», «Золушка, или Хрустальная туфелька», «Рике с хохолком», «Мальчик-с-пальчик») принадлежат жанру литературной сказки. В отличие от сказки фольклорной, она является письменным произведением и имеет конкретного автора, который модифицирует и литературно обрабатывает заимствованный из фольклора сюжет, вносит в него новые семантические или стилистические элементы. По определению Л.Г. Викуловой и С.В. Михайловой, «conte savant (учёная, искусная сказка) или conte de fées (литературная сказка)

Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2019. С. 36.

¹⁸⁵ Голенищев-Кутузов И.Н. Новелла и «Пентамерон» Базиле. С. 58-59.

¹⁸⁶ Костюкович Е. Джамбаттиста Базиле.

представляла собой опубликованное авторское произведение малой формы, адресованное читателю высокого социального статуса и имевшее дидактический характер, т. е. описывавшее / предписывавшее модель поведения благородного дворянина или великосветской дамы в определённых коммуникативных ситуациях с языковой и с социокультурной точек зрения»¹⁸⁷.

Перро опирается на ряд традиций и приемов, заложенных Базиле, черпая из сборника своего «старшего коллеги» сюжетику и некоторые стилистические находки (более подробно уже отмеченную выше связь «Спящих красавиц» Перро и Базиле мы рассмотрим в следующем разделе), но при этом французский автор, обращаясь к «низкому» жанру, не снижает регистра повествования, придерживается норм литературного французского языка, стремится не просто познакомить читателя с определенными сюжетами, но «возвысить» сказку до благородного жанра, найти для нее почетное место во французской литературе.

Каковы причины столь высокой заинтересованности Перро жанром, имеющим репутацию сниженного?

Как известно, Перро, член Французской Академии, государственный деятель, первый приказчик министра финансов Франции Кольбера, был еще и теоретиком искусства, лидером и идеальным вдохновителем «новых» в крупном художественном конфликте эпохи – споре о древних и новых. «"Модернисты" считают, что новым знаниям должны соответствовать новое искусство и приверженность прогрессу»¹⁸⁸, – замечают авторы издания «XVII век в литературе».

В поэме «Век Людовика Великого», прочитанной в 1687 г. на одном из заседаний Академии при личном присутствии Людовика XIV, Перро бросает вызов «древним», ставящим во главу угла эталон античности, и предлагает обратить взоры к современности, достижения которой в искусстве и науке могут быть сопоставлены с античными, а возможно и превзойти последние:

¹⁸⁷ Викулова Л.Г., Михайлова С.В. Прагматика морали французской литературной сказки XVII века // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2012. С. 31.

¹⁸⁸ Darcos X., Tartayre B. XVIIème siècle. Paris: Hachette, 1990. Р. 366.

«Античность, спору нет, почтена и прекрасна,
Но падать ниц пред ней привыкли мы напрасно!
Ведь даже древние великие умы –
Не жители небес, а люди, как и мы»¹⁸⁹.

Поэма, понравившаяся монарху, вызвала новую волну споров, а свои взгляды Перро впоследствии конкретизировал в теоретической работе «Параллели между древними и новыми», четыре тома которой выходили с 1688 по 1697 гг. Во втором томе работы Перро вскользь касается спорной оценки современных ему сказок, представляя в форме диалога два противоположных мнения. Один из собеседников заявляет, что дошедшие до наших дней фрагменты античных милетских рассказов¹⁹⁰ «лучше всех наших романов и новелл вместе взятых, представляющих собой лишь нагромождение безумных приключений, утопающих в словесном потоке»¹⁹¹. Второй собеседник, явно выражаящий точку зрения самого Перро, возражает, что «милетские рассказы либо настолько наивны, что не идут ни в какое сравнение с нашими сказками матушки Гусыни или об Ослиной Коже¹⁹², либо же настолько скабрезны, что и вовсе не заслуживают нашего внимания»¹⁹³.

Перро критикует античные сказки не только за их наивность или непристойность, но и за отсутствие морали, «главного, ради чего пишется сказка», поэтому античная «Матрона Эфесская» уступает его «Гризельде», а история о Психее Лукиана или Апулея – «Ослиной шкуре»¹⁹⁴. Рассуждая о превосходстве сказок, сюжеты которых достались его современникам от старшего поколения, над античными, писатель во главу угла ставит именно морализаторский аспект,

¹⁸⁹ Перевод И. Шафаренко. Цит. по: Луков В.А. Перро Шарль. [Электронный ресурс]. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/lukov-franciya/perro-sharl.htm> (дата обращения 21.09.2024).

¹⁹⁰ Милетские рассказы (Μιλησιακά) – небольшие народные рассказы веселого, преимущественно эротического содержания, возникшие в Милете. См.: Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефона. [Электронный ресурс]. URL: <https://rus-brokgaуз-ефон.slovaronline.com/> (дата обращения 12.09.2024).

¹⁹¹ Perrault Ch. Parallèle des Anciens et des Modernes. En 4 vol. T 2. En ce qui regarde l'éloquence. Paris: J. B. Coignard, 1690. P. 126.

¹⁹² Здесь Перро имеет в виду народные сказки, к которым он обращается в своем творчестве.

¹⁹³ Perrault Ch. Parallèle des Anciens et des Modernes ... P. 126.

¹⁹⁴ Perrault Ch. Préface. [Ressource électronique] // Histoires ou Contes du temps passé. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Utilisateur:Philippe_Kurlapski/Perrault/Pr%C3%A9face (дата обращения 12.09.2024).

«прощая» народным историям незамысловатую простоту слога: «Не таковы сказки, сочиненные нашими предками для своих детей, – они рассказывали их не с таким изяществом и украшениями, какими греки и римляне украсили свои мифы; они всегда весьма заботились о том, чтобы сказки их заключали в себе похвальную и поучительную мораль. Везде в них добродетель вознаграждена и порок наказан. Все они стремятся показать, как выгодно быть честным, терпеливым, рассудительным, трудолюбивым, послушным и какое зло постигает тех, кто не таковы»¹⁹⁵.

Отвергая приоритет античного искусства над современным, «новые» были вынуждены обратиться к поиску жанров, которые могли бы стать символами современной им эпохи. «"Новые" во главе с Перро будущее литературы видели в разрыве с античной традицией. Поэтому они проявили такой острый интерес к новым жанрам – бурлеску, роману, опере – и даже произведения писателей-классиков ценили за их отличие от античных образцов, отмечая их новизну и оригинальность. Добавим, что Мольер создал комедию, Античности неизвестную, Лафонтен – басню, весьма отличавшуюся от эзоповских, сам Перро – сказку»¹⁹⁶, – справедливо отмечает М. Сидоренко. По выражению В.А. Лукова, «писатель обращается к жанру сказки, чтобы от теории перейти к практическому доказательству своей правоты»¹⁹⁷. К. Даркос и Б. Тартэйр подчеркивают, что выбор сказки, жанра, берущего свои истоки в народной культуре, обусловлен теоретическими взглядами «новых»: «Как достаточно новый литературный жанр, имеющий репутацию "низкого", противоположный напыщенным эпическим и античным произведениям, вскормленный народной культурой и французскими традициями, враждебный красноречию и излишним длиннотам, сказка становится радикальным возвратом к удовольствию от простых и коротких нарративов»¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Цит. по: Андреев Н.П. Сказки Перро // Настоящие сказки Шарля Перро / Пер. с французского под ред. М.А. Петровского. М.: Алгоритм, 2023. С. 17.

¹⁹⁶ Сидоренко М. Спор «древних» и «новых». [Электронный ресурс]. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/sidorenko-spor-drevnih.htm> (дата обращения 02.11.2024).

¹⁹⁷ Луков В.А. Перро Шарль.

¹⁹⁸ Darcos X., Tartayre B. XVIIème siècle. Р. 372.

Сказка, как жанр, потенциал которого еще не изведен литературой, становится для писателя одним из ключевых «оружий» в эпохальном споре, инструментом теоретической борьбы. Обращаясь к давно известным сюжетам, обладающим морализаторским потенциалом, Перро значительно модифицирует сказочные миры и находит то «новое», что может послужить доказательством ценности и актуальности современного ему искусства. Обращение к «низкому» жанру не обусловлено стремлением постичь и сохранить фольклор таким, каким он существовал в эпоху Перро или его предков, или высветить сакральную символику историй, а скорее вызвано необходимостью найти новый материал, отличный от того, с которым работали приверженцы античной классики. Вновь открытый литературой жанр оказывается источником вневременной морали, а также удачным пространством для новых экспериментов, полем для художественного осмыслиения эстетических и философских вопросов современности.

Несмотря на основательную «теоретическую» подоплеку обращения к жанру и читательский интерес к нему, первые сказки Ш. Перро, «Гризельда» (1691) и «Спящая красавица» (1696), были опубликованы анонимно. Более того, как и его предшественник в написании сборника сказок Дж. Базиле, Ш. Перро первоначально не указывает своего авторства на обложке «Сказок матушки Гусыни», а издает сборник под именем своего 19-летнего сына Пьера д'Арманкура, что показывает, насколько рискованным все же оставалось обращение к сказке, которая еще только становилась на путь социальной стратификации «от маргиналии к модному жанру эпохи»¹⁹⁹.

Важно, что на этом пути Шарль Перро не был одинок. Его гений в итоге позволил вывести сказку на уровень нового восприятия и на последующие столетия сохранить не только во французской, но в мировой культуре сюжеты, к которым он обращался, но нельзя не признать и вклада других авторов эпохи, современников Перро, в общую парадигму развития жанра. Зарождение литературной сказки как отдельного жанра во Франции связывают именно с

¹⁹⁹ Викулова Л.Г., Михайлова С.В. Прагматика моралите ... С. 29.

именем Перро и относят, как правило, к 90-м годам XVII века, но из этого не следует, что сказка вовсе не интересовала публику высшего света до 1691 года (год выхода первой сказки Перро). Дело в том, что со второй половины века сказка постепенно становится популярной в аристократических салонах, где царит эстетика прециозности, но пока еще не как отдельный и серьезно воспринимаемый литературный жанр, а как «занятная вещица», вошедшая в моду литературная игра. Причины салонной популярности сказки, возможно, кроются в ее лапидарности, выгодно отличающей новый жанр от утомивших публику чрезмерно длинных галантных романов. С.В. Михайлова замечает, что «малообъемная форма сказки идеально подходила для чтения вслух или пересказа в течение одного-двух литературных вечеров»²⁰⁰. По мнению В.А. Лукова, именно салонная популярность сказки стала основой дальнейшего обращения к ней различных писателей и «обеспечила этому жанру последующую блестящую литературную судьбу»²⁰¹.

Итак, во французской культуре второй половины XVII в. позиции литературной сказки укрепляются благодаря двум ключевым факторам: с одной стороны, салонная «игра», вовлекшая непрофессиональных, но культурно образованных аристократов в сочинительство сказочных сюжетов, а с другой – острая потребность в новом жанре, который мог бы составить конкуренцию античному искусству и стать находкой современной эпохи.

Борьба «древних» и «новых» усиливает моду на жанр, легитимирует его и побуждает обращаться к сказке многих популярных французских писателей, а особенно писательниц (ведь, как было отмечено выше, изначально сказка зародилась в женских салонах). Три четверти сказок рассматриваемого периода (а в период с 1690 г. по 1705 г. во Франции было издано около 100 сказок) были написаны женщинами, среди которых наиболее известны Мари-Катрин д’Онуа (Marie-Catherine d’Aulnoy), Луиза д’Онёй, (Louise d’Aulneuil), Катрин Бернар (Catherine Bernard), Катрин Бедасье-Дюран (Catherine Bédacier-Durand), Шарлот-

²⁰⁰ Михайлова С.В. Социокультурная миграция жанра волшебной сказки XVII в. // Теория и практика общественного развития. 2011. № 8. С. 391.

²⁰¹ Луков В.А. Перро Шарль.

Роз де ла Форс (Charlotte-Rose de La Force), Мари-Жан Леритье де Виландон (Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon), Анриет-Жюли де Мюра (Henriette-Julie de Murat). Такую популярность жанра именно среди авторов-женщин исследователи связывают с их активным участием в салонной жизни Франции, а также с последствиями спора о древних и новых. «Древние» весьма резко критиковали «ученых женщин», сторонниц лагеря «новых», обвиняли их в поверхностном постижении предметов, легкомыслии. Обращение к коротким и «легким» жанрам, сказке и новелле, позволяло женщинам приобщаться к литературному творчеству без страха быть осмеянными²⁰².

Остановимся подробнее на творческом пути мадам д’Онуа (урожденной Мари-Катрин Ле Жюмель де Барневиль, 1652–1705), поскольку в нескольких ее сказках находит очередное воплощение интересующий нас сюжет. Сегодня ее имя значительно уступает в популярности имени Ш. Перро, хотя «ее значение для французской литературной сказки вполне сопоставимо со значением ее великого современника»²⁰³. Сами сюжеты сказок д’Онуа прочно вошли в историю и узнаются как русскими, так и французскими читателями (к примеру, «Златовласка» или «Красавица и Зверь»), но их автора зачастую могут назвать лишь специалисты. Интерес литератороведов к творчеству писательницы возник сравнительно недавно. Ключевые работы французских исследователей²⁰⁴, посвященные ее сказкам, появляются довольно поздно – на рубеже XX–XXI вв.

Произведения мадам д’Онуа пользовались популярностью у современников, она была одной из наиболее читаемых сказочниц конца XVII в. во Франции²⁰⁵, основательницей литературного салона, который посещали представители высшей

²⁰² Михайлова С.В. Социокультурная миграция ... С. 391.

²⁰³ Гистер М.А. Предисловие. [Электронный ресурс] // Кабинет фей. М.: Ладомир, 2015. URL: <https://facetia.ru/node/4482> (дата обращения 30.08.2024).

²⁰⁴ См.: Defrance A. Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690–1698: l'imaginaire féminin à rebours de la tradition. Genève: Librairie Droz, 1998. 361 p.; Mainil J. Madame d'Aulnoy et le rire des fées: essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime. Paris: Kimé, 2001. 291 p.; Jasmin N. Naissance du conte féminin. Mots et merveilles: les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690–1698). Paris: Champion, 2002. 800 p.

²⁰⁵ Storer M.E. Un épisode littéraire de la fin du XVIIe siècle: La mode des contes de fées (1685–1700). Paris: Champion, 1992. 289 p.

знати и писатели. В собственном литературном творчестве писательница обращалась к историческим романам, мемуарам, запискам о путешествиях, но, как и Перро, в историю литературы вошла именно как автор сказок.

Если Перро – автор первого сборника сказок во Франции, то мадам д’Онуа традиционно считается автором первой французской волшебной сказки «Остров блаженства» (фр. *L’Île de la félicité*), повествующей о прибытии русского князя Адольфа на волшебный остров, где царят вечная молодость и любовь. Сказка относится к сюжетному типу № 470B и входит в состав романа «История Ипполита, графа Дугласа» (фр. *Histoire d’Hippolyte, comte de Douglas*), который был опубликован в 1691 году.

После успеха «Сказок Матушки Гусыни» М.-К. д’Онуа в тот же год (1697) выпускает собственный четырехтомный сборник «Волшебные сказки» (фр. *Contes des fées*), в дословном переводе – «Сказки фей». Сборник дал название всему жанру литературной волшебной сказки во французском языке, сочетание «conte de fées» сейчас используется наряду с термином «conte merveilleux» (дословно – «волшебная сказка»). Годом позже писательница публикует еще один сборник в четырех томах – *Contes nouveaux ou les Féés à la mode* («Новые сказки, или Модные феи»).

М.А. Гистер пишет: «Сказки д’Онуа красочны и увлекательны. В них силен фольклорный фон, но при этом они изобилуют литературными аллюзиями. Во многих из этих текстов важен элемент пародии и иронии. Сказки у мадам д’Онуа длиннее, чем у Шарля Перро, композиция их сложнее, некоторые из них сродни роману. При этом, подобно сказкам Перро и других современников, они снабжены стихотворными моралями»²⁰⁶. Важна для писательницы и салонная традиция галантного романа, о чем свидетельствует прециозная стилистика, характерная для многих ее сказок. Как и Перро, она публикует свой первый сборник с посвящением придворной особе – «Ее Королевскому Высочеству, Мадам». Имеется в виду Елизавета-Шарлотта Баварская (1652–1722), супруга Филиппа Французского,

²⁰⁶ Гистер М.А. Предисловие.

герцога Орлеанского. Если принцессе-адресату сказок Перро было на момент выхода издания девятнадцать лет, то герцогине Баварской – сорок пять, что исключает возможность направленности сборника на детскую аудиторию. Дидактическая функция, связанная с воспитанием детей, в целом появляется у сказки позже, примерно с XVIII века²⁰⁷.

Ключевые поводы для обращения к жанру сказки у мадам д’Онуа и у Ш. Перро совпадают – Перро использует сказку как инструмент в теоретическом споре и одновременно развивающийся модный жанр, потенциал которого не ограничивается литературными играми в аристократических салонах, д’Онуа поддерживает «новых» в их поисках, органично развивая ту ветвь литературы, где авторство дамы наиболее соответствует ожиданиям и традициям эпохи. Это развитие дает свои плоды: авторская сказка прочно входит в литературу, постепенно закрепляется в ней и развивается в последующие столетия.

Модная литературная игра, поиск новых форм и источников художественного вдохновения, открытие неограниченного рамками и условностями «высоких» жанров пространства для экспериментов, стремление обогатить жанровую систему эпохи, опираясь на традиции зарубежного опыта по созданию литературных сказок, – все эти факторы обусловили обращение Ш. Перро, мадам д’Онуа и других авторов конца XVII в. к сказке.

Нерассмотренным остался вопрос о том, в какой степени указанные авторы интересовались фольклором как таковым, его национальной спецификой, т. е. какова была роль устной народной традиции в зарождении авторского интереса к тем или иным сказочным сюжетам. Данный вопрос является нерешенной литературоедческой проблемой, поскольку до наших дней не дошло каких-либо записей устных народных сказок эпохи: целенаправленная фиксация фольклора начнется лишь в XIX веке. Сами писатели (в первую очередь – Ш. Перро) косвенно отмечают влияние устной традиции на их произведения. Так, Перро о современных

²⁰⁷ Гистер М.А. Мари-Катрин д’Онуа и литературная сказка: у истоков жанра. [Электронный ресурс] // Кабинет фей. М.: Ладомир, 2015. С. 821-877. URL: <https://facetia.ru/node/4532> (дата обращения 30.08.2024).

ему сказках пишет как о «сочиненных нашими предками для своих детей»²⁰⁸. Существует мнение, что большинство сказок Перро были навеяны рассказами кормилицы его сына, т. е. напрямую заимствованы из устной народной традиции.

Несмотря на тот факт, что сюжеты большинства литературных сказок эпохи (см. таблицу²⁰⁹), в том числе Ш. Перро и мадам д’Онуа, действительно зачастую соотносимы с сюжетами из указателя фольклорных мотивов каталога ATU и французского каталога Деларю – Тенез, некоторые исследователи (к примеру, Уте Хайдеман), ввиду отсутствия сведений об устной традиции эпохи, выдвигают гипотезу о том, что «народность» волшебных сказок рассматриваемого периода – лишь очередная литературная игра. В таком случае факт позднейшей письменной фиксации народных сказок, совпадающих с сюжетами авторов XVII в., объясняется своего рода обратным влиянием – литературные сюжеты становятся так популярны, что переходят из литературы в устную традицию и закрепляются в народной памяти как неотличимые от изначально фольклорных. Такой процесс происходил во многих странах. Известно о влиянии сказок А.С. Пушкина на русскую фольклорную традицию²¹⁰, отмечен исследователями и переход сказок В.А. Жуковского в устное бытование. Например, Е.А. Жесткова пишет о том, что отдельные русские народные сказки на сюжет «чудесное бегство» испытывали влияние «Сказки о царе Беренде»²¹¹. Однако если отдельные популярные литературные сказки и переходят в фольклор, сливаясь в сознании их носителей со сказками народными, с этим нельзя связывать всю традицию рассматриваемой эпохи, учитывая широкую распространенность одних и тех же сюжетов у народов разных уголков земного шара. Как было отмечено в предыдущей главе, сюжет о

²⁰⁸ Луков В.А. Перро Шарль.

²⁰⁹ Сказки и сборники сказок. Сводная таблица. 1690–1705 гг. [Электронный ресурс] / Сост. М. А. Гистер // Кабинет фей. М.: Ладомир, 2015. URL: <https://facetia.ru/node/4535> (дата обращения 30.08.2024).

²¹⁰ Добровольская В.Е. Русские сказки Карелии ... С. 30.

²¹¹ Например, сказка № 41 «Чего дома не знаешь» из сборника «Северорусские сказки в записях А.И. Никифорова» и сказка № 12 «Про Кощея Бессмертного» из сборника «Фольклор на родине Д.Н. Мамина-Сибиряка». См.: Жесткова Е.А. Сказки В.А. Жуковского: к вопросу об интерпретации сказочных сюжетов // Международный журнал экспериментального образования. 2016. № 1. С. 154-157.

«Спящей красавице» зафиксирован в фольклоре многих народов мира, что исключает возможность его происхождения исключительно из письменной традиции.

Вероятнее всего выглядит гипотеза о влиянии как устной фольклорной, так и письменной литературной традиций на становление жанра. Даже если народное творчество интересовало авторов эпохи лишь в качестве «игры», оригинального и еще не осмысленного литературой источника, то этот интерес в любом случае был важным шагом литераторов к постижению народности и к знакомству читательской публики с фольклорными сюжетами, с конца XVII века прочно укрепившимися во французской, а затем в мировой литературе.

2.2. Сюжет о «Спящей красавице» во Франции XVII в.: традиции и трансформации

Проанализировав ряд социальных, эстетических и философских парадигм, объясняющих интерес Ш. Перро и мадам д'Онуа к жанру сказки, в настоящем разделе мы обратимся к вопросу об источниках сказки Перро, проведем сопоставительный анализ самой известной литературной «Спящей красавицы» и текстов предшествующей традиции, а затем перейдем к анализу художественных особенностей французских текстов конца XVII в., в основу которых ложится сюжет о «Спящей красавице». Данная оптика поможет охарактеризовать общий путь, пройденный сюжетом за долгий период его существования, и обнаружить то новое, что каждый из авторов привносил на страницы многовекового палимпсеста.

2.2.1. Источники сказки Ш. Перро

Мнение ученых о точных источниках исследуемых в настоящей главе литературных «Спящих красавиц» (Ш. Перро, мадам д'Онуа и В.А. Жуковского) не характеризуется однородностью. Это объясняется, с одной стороны, долгой традицией бытования сюжета, отголоски которого широко распространились в мифологии и фольклоре, а затем в художественной литературе разных стран, а с другой стороны, отмеченным выше отсутствием точных сведений о том, могли ли авторы быть знакомы с устными народными сказками их эпохи на исследуемый сюжет.

«Стихотворные и прозаические сказки Перро представляют собой очень сложный интертекстуальный диалог с уже существующими в европейской литературе жанровыми формами сказки», – пишет Уте Хайдеман в статье «Жанровый эксперимент и интертекстуальный диалог: Перро, Лафонтен, Апулей, Страпарола, Базиле»²¹². Этот диалог вписывается в процесс становления жанра

²¹² Heidmann U. Expérimentation générique et dialogisme intertextuel: Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile // Féeries. 2011. № 8. Р. 45.

французских литературных сказок XVII в., который «состоит в создании новых историй, путем пересоздания историй уже существующих»²¹³.

Большинство исследователей сходятся во мнении, что основной источник сказки Перро – это «Солнце, Луна и Талия» Дж. Базиле. Такое мнение во многом основывается на присутствии в обоих произведениях второй части сказки, повествующей о жизни героини после пробуждения. В двух текстах герой возвращается домой, на время оставив девушку в лесном замке, где та воспитывает детей, о существовании которых впоследствии узнает мать (у Базиле – жена) героя. Она приказывает убить детей и приготовить их «со всякими соусами и приправами»²¹⁴, но повар сохраняет им жизнь и подает к столу мясо животных, которое у Базиле антагонистка предлагает отведать неверному мужу, а у Перро съедает сама. Злодейка из сказки Базиле хочет погубить и саму героиню, бросив ту в костер (у Перро королева-мать повелевает бросить всех обманувших ее героев в чан со змеями), но в последний момент в замок возвращается король. Антагонистка погибает, повара (дворецкого) вознаграждают за спасение детей, а Спящая красавица обретает счастье, становится законной женой короля и полноправной хозяйкой замка.

Ш. Тринке называет сказку Перро «переработкой» истории Базиле и считает, что последняя послужила источником вдохновения как для французского автора, так и позднее для братьев Гримм, которые, в отличие от Перро, лишают сказку второй части, тогда как Перро почти не меняет структуру сказки Базиле и привносит в историю лишь те изменения, которые связаны с «социальными ожиданиями и предрассудками», а также с «правилами благопристойности»²¹⁵. По мнению Тринке, именно в угоду вкусам высшего общества Перро исключает из текста упоминание об акте насилия над спящей героиней, соотнося прибытие принца с немедленным пробуждением девушки, а также заменяет женатого короля на молодого принца, которому злая королева приходится не женой, а матерью.

²¹³ Heidmann U. Reconfigurer les contes pour moraliser autrement. Fuseau, quenouille de verre et pantoufle de verre // Féeries. 2016. № 13. Р. 65.

²¹⁴ Базиле Дж. Солнце, Луна и Талия. С. 517.

²¹⁵ Trinquet Ch. Le conte de fées français ... Р. 189.

Основным источником сказки Перро (и братьев Гримм) считает историю Базиле и Б. Беттельгейм²¹⁶, который также обращает внимание на сходство сюжетных линий двух авторов. Перро меняет имена персонажей Базиле, оставаясь все же в рамках «небесной» тематики – дети героини, *Солнце* и *Луна*, превращаются в *Аврору* и *День*.

О влиянии второй части сказки «Солнце, Луна и Талия» Базиле на «Спящую красавицу» Перро пишет также У. Хайдеман, отмечая, что образ злой свекрови был почерпнут французским автором не только из образа ревнивой супруги короля, но также и из женского образа другой новеллы Базиле – «Золотой пенек», где фигурирует кровожадная людоедка, стремящаяся погубить возлюбленную ее собственного сына²¹⁷.

Сказка Базиле, хотя и считается основным источником сказки Ш. Перро, но не является единственным гипотекстом для французской «Спящей красавицы». Ш. Тринке полагает, что и Перро, и Базиле при написании первой части сказки вдохновлялись общим источником – бретонской литературой²¹⁸, а согласно М. Сориано, только вторая часть истории Перро вытекает из новеллы «Пентамерона», тогда как первая часть (непосредственно сюжет о «Спящей красавице») берет свои истоки в истории Зеландины из французского романа «Персефорест»²¹⁹.

Что касается присутствия в сказке Перро двух сюжетных линий (до и после пробуждения героини), некоторые исследователи считают это искусственным соединением «абсолютно несвязанных друг с другом сюжетов»²²⁰, другие полагают, что сказка, несмотря на ее составной характер, оставляет читателю впечатление связности и единства. Основываясь на «впечатлении связности», М. Сориано делает вывод о том, что Ш. Перро мог при написании сказки ориентироваться и на литературные, и на фольклорные источники сюжета, хотя

²¹⁶ Bettelheim B. Psychanalyse des contes ... P. 342.

²¹⁷ Heidmann U. Reconfigurer les contes ... P. 69.

²¹⁸ Trinquet Ch. Le conte de fées français ... P. 193.

²¹⁹ Soriano M. Les contes de Perrault ... P. 126.

²²⁰ Bettelheim B. Psychanalyse des contes ... P. 344.

«Спящая красавица» довольно редко встречается во французской устной традиции²²¹. Исследователь признает редкость сюжета в фольклоре, приводит в пример уже упомянутый нами каталог Деларю – Тенез, однако не считает невозможным знакомство Перро с одной из бытовавших в народе устных версий сюжета. В этой связи М. Сориано опирается на мнение Дж. Лодса, не исключающего возможности существования устной версии сказки, которая могла бы быть знакома всем авторам письменных фиксаций сюжета²²². Этую же гипотезу о потенциальной возможности опоры Ш. Перро на устный источник его времени, не дошедший до наших дней, поддерживает и Б. Беттельгейм²²³.

Если признавать влияние устного источника на литературную сказку (которое видится еще более вероятным, учитывая процитированные ранее слова самого Перро о сказках, «сочиненных предками», а также принимая во внимание соответствие большинства его историй фольклорным сюжетным типам), можно предположить, что отсутствие прямого указания на акт любви между героиней и ее спасителем у Перро обосновывается не только правилами благопристойности и стремлением автора «рафинировать» сказку, но также следованием канонам устной традиции, поскольку именно для народного варианта характерно эксплицитно невинное пробуждение девушки.

Наконец, помимо литературных и фольклорных влияний, отдельные исследователи пишут о мифологических, античных источниках сказки Перро, правда, этот вопрос, как и вопрос о фольклорных источниках, является весьма дискуссионным и неоднозначным.

К примеру, Н.П. Андреев полагает, что «по отношению к сказкам Перро нет оснований говорить о мифологическом их происхождении или значении и т. п.: сказки Перро созданы отдельным автором и опираются на фольклорные материалы и литературную традицию XVII века»²²⁴. У. Хайдеман, напротив, исследуя вопрос

²²¹ Soriano M. *Les contes de Perrault ...* P. 125-126.

²²² Ibid. P. 126-127.

²²³ Bettelheim B. *Psychanalyse des contes ...* P. 341.

²²⁴ Андреев Н.П. Примечания // Настоящие сказки Шарля Перро / Пер. с французского под ред. М.А. Петровского. М.: Алгоритм, 2023. С. 371.

истоков сказок Перро в мифологической традиции, ассоциирует «Спящую красавицу» с историей Амура и Психеи, интегрированной в роман Апулея «Золотой осел». Спящая красавица укалывается веретеном, как Психея – стрелой Амура: «Эротическая символика этого жеста становится очевидной, когда читатель узнает, что у Амура и Психеи появляется ребенок, названный Волуптия [богиня удовольствия и веселья у римлян и греков. – О.П.]»²²⁵, – отмечает Хайдеман. О связи сказки Перро с данным сюжетом пишет и Ж.-М. Адам, замечая схожесть образов злой матери принца, стремящейся навредить героине после ее пробуждения у Перро, и Венеры, насылающей несчастья на Психею²²⁶.

Еще одним общим эпизодом двух сказок является момент пробуждения героини. У Апулея охваченная сном девушка лежит неподвижно, «словно спящий мертвец», а Купидон, желая спасти ее, «мчится к своей Психее, тщательно снимает с нее сон и прячет его на прежнее место в баночку. Психею же будит безопасным уколом своей стрелы и говорит: "Вот ты, бедняжка, опять чуть не погибла, все из-за того же твоего любопытства"»²²⁷. Как и Психея, героиня Перро погружается в сон отчасти из-за любопытства, заинтересовавшись невиданным ранее веретеном, но необходимо учитывать, что сон у Перро является центральным семантическим элементом, тогда как сон Психеи – лишь один из многих эпизодов, отражающих испытания девушки, навлекшей на себя гнев Венеры. Среди испытаний встречается и запрет прикасаться к работе ткачих в загробном мире: «Ты пройдешь немного дальше, увидишь старых ткачих, занятых тканьем; они попросят, чтобы ты приложила руку к их работе, но это не должно тебя касаться»²²⁸. Хайдеман полагает, что прикосновение к работе ткачих призвано заставить Психею порвать нить собственной жизни, что у Перро проявляется в запрете прикасаться к веретену, инструменту, тесно связанному с «нитью судьбы»²²⁹.

²²⁵ Heidmann U. Reconfigurer les contes ... P. 68-69.

²²⁶ Adam J.-M. Le dialogue intertextuel du Trésor des Contes d'Henri Pourrat avec les Grimm et Perrault // Féeries. 2012. № 9. P. 184.

²²⁷ Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lib.ru/POEEAST/APULEJ/apulei.txt> (дата обращения 15.06.2024).

²²⁸ Там же.

²²⁹ Heidmann U. Reconfigurer les contes ... P. 68.

При этом стоит учитывать, что сам Перро отзывался о сказке об Амуре и Психее как об истории, «созданной лишь для развлечения», мораль которой ему до сих пор не удалось разгадать: «Я отлично знаю, что Психея символизирует душу, но мне неясно, что следует разуметь под Амуром, влюбленным в Психею, то есть в душу <...>»²³⁰.

На наш взгляд, о непосредственных влияниях мифологических источников на сказку Перро следует говорить с осторожностью, поскольку существует большое количество мифологических женских персонажей, которые могут быть так или иначе соотнесены с сюжетом о «Спящей красавице». Упомянутые в предыдущей главе Персефона, Эвридика, Берхта и Брюнхильда имеют ряд сходств с главной героиней исследуемой сказки, но нарративная структура их историй отлична от сюжетного типа № 410, а совпадения прослеживаются лишь на уровне отдельных функциональных элементов или особых символов (укол, засыпание, преследование и т. д.). Несмотря на наличие сюжетных сходств между «Амуром и Психеей» Апулея и «Спящими красавицами» Базиле и Перро, античная история все-таки имеет иной сюжетный каркас и в гораздо более полной, хотя и гротескной форме воссоздается в упомянутой ранее новелле Базиле «Золотой пенек». В вопросе о взаимосвязи сказки Перро с мифологией речь идет скорее о принципе «палимпсеста»: мифологические источники сюжета ложатся в его основу, «просвечивают» сквозь ткань последующих гипертекстов, считаются при интерпретации, но не обязательно являются прямыми источниками вдохновения автора.

Кроме того, обращаясь к поиску источников французской сказки в античной литературе, нужно учитывать социально-философский контекст создания французской «Спящей красавицы» и взгляды самого автора – вдохновителя идеино-теоретического спора о древних и новых, отвергающего приоритет античного искусства над современным. Перро, если и использовал в своей версии сюжета какие-либо мифологические эпизоды и символы, то не имел цели

²³⁰ Перро Ш. Предисловие автора // Настоящие сказки Шарля Перро / Пер. с французского под ред. М.А. Петровского. М.: Алгоритм, 2023. С. 39.

подражать античным образцам, а либо обращался к ним постольку, поскольку те уже существовали в общей фольклорной и литературной традиции бытования конкретного сюжета, либо, как полагает У. Хайдеман, стремился дать своеобразный «интэртекстуальный ответ»²³¹ текстам предшествующей традиции, в особенности – истории об Амуре и Психее Апулея, «сказке очень приятной и остроумной», однако лишенной морализаторской логики, одного из важнейших в концепции Перро элементов. Именно «в ответ» Апулею Перро, по мнению Хайдеман, решает начать свой «смелый поэтический проект» по созданию «Сказок матушки Гусыни»²³².

Мнения различных исследователей об источниках сказки Перро, как правило, основываются на выделении отдельных общих деталей и символов, перешедших в сказку французского писателя из текстов предшествующей традиции. Важно обратиться к более подробному анализу сюжетных схем ряда ключевых гипотекстов, предшествующих появлению французской «Спящей красавицы», а именно – к четырем текстам, функциональные нарративные схемы которых в большей или меньшей степени совпадают со сказкой Перро: новелле «Братец-радость и Сестрица-удовольствие», вставной истории о Зеландине из романа «Персефорест», сказке «Солнце, Луна и Талия» Базиле и французской народной сказке «Заснувшая красавица». Хотя последняя и была записана уже гораздо позже публикации сборника Перро, обращение к ней позволяет сделать ряд предположений о взаимосвязи авторской литературной сказки и фольклорного нарратива, учитывая широкую преемственность фольклорной традиции и вероятность существования аналогичной устной истории в фольклоре эпохи Перро.

Из четырех источников наименьшей степенью сближения со сказкой Перро характеризуется окситанская новелла. Сюжетные пересечения двух историй, безусловно, существуют, но они не характеризуются уникальностью. Засыпание героини, ее помещение в труднодоступное место, сохранение девушкой ее красоты

²³¹ Heidmann U. Reconfigurer les contes ... Р. 65.

²³² Ibid.

во время длительного сна, обнаружение спящей красавицы принцем после ряда испытаний, восхищение последнего красотой и свежестью девушки, последующее появление ребенка, – все эти элементы, общие для сказки Перро и анонимного окситанского автора, присутствуют и в других анализируемых текстах, что не позволяет говорить о непосредственном влиянии новеллы на текст Перро.

Отдельные стилистические компоненты новеллы, отсутствующие в «Персефоресте», «Пентамероне» и народной сказке, все же появляются в тексте Перро. К примеру, и в окситанской новелле, и у Перро присутствует детальное и полное сравнений описание красоты спящей девушки. В новелле читаем: «Лицо покойной было таким изящным, ее ложе таким прекрасным, гирлянда на ней такой драгоценной, ее рот таким свежим, ее зубы и руки такими белыми, а пение птиц в ветвях таким нежным и приятным для слуха, что хотелось, забыв все, навсегда остаться в этом месте»²³³. У Перро заснувшая героиня описывается следующим образом: «И можно было подумать, что это лежит ангел, – так была она прекрасна; потому что забытьё не изменило живых красок на её лице, щеки у нее были розовые, губы как кораллы; только глаза были закрыты <...>»²³⁴. Спящая красавица в народной сказке и у Базиле подробно не описывается, а в «Персефоресте» она «прекрасна, как богиня, нежна и румяна, как роза, и белая, как цветок лилии»²³⁵. Если цветовая символика присутствует в трех вариациях сюжета, то акцент на отдельных деталях и сравнениях возникает только в окситанской новелле и у Перро.

Еще одним общим элементом, присущим исключительно двум данным вариациям сюжета, является особый образ волшебного помощника. Феи (или богини) фигурируют во многих вариантах сюжета, но именно в новелле впервые появляется персонаж, образ которого отдаленно напоминает волшебницу из сказки Перро – птица Сойка. Как добрая фея-крестная из французской сказки способна

²³³ Meyer P. Nouvelles catalanes ... Р. 267.

²³⁴ Перро Ш. Спящая красавица // Настоящие сказки Шарля Перро / Пер. с французского под ред. М.А. Петровского. М.: Алгоритм, 2023. С. 46.

²³⁵ The complete tale ... Р. 129.

одним взмахом волшебной палочки «при помощи своего искусства»²³⁶ усыпить всех обитателей дворца и окружить замок непроходимым лесом, так и Сойка в окситанской новелле активно участвует в судьбе героини, находит средство для ее пробуждения, в мгновение ока создает для сына принцессы огромный красивый дворец, где «все, что хочешь, немедленно получаешь»²³⁷. Выявленные совпадения не позволяют судить о непосредственном влиянии поэтики анонимного автора на замысел Перро, но высвечивают определенную преемственность в литературном развитии как сказочного жанра в целом, так и конкретного сюжета.

Следующее наблюдение касается соотношения значимости «Персефореста» и «Пентамерона» в складывании сюжета Перро. Если в том, что вторая часть сказки Перро полностью основывается на сюжетной линии итальянской истории из сборника Базиле, сомнений не возникает, то вопрос об основном источнике первой части (до пробуждения героини) не может быть решен так однозначно, несмотря на уже сложившееся мнение различных исследователей о приоритетной роли сказки Базиле в замысле Перро.

Сюжетный каркас начала истории совпадает в трех текстах: дочь короля (императора) укалывает палец во время прядения, погружается в глубокий, похожий на смерть сон, ее помещают в изолированное от посторонних глаз место, где девушка спит, не теряя своей свежести и красоты до тех пор, пока ее случайно или целенаправленно не находит мужской персонаж, после свидания с которым у героини появляются дети (в «Персефоресте» и «Пентамероне» – во время сна, у Перро – уже после пробуждения принцессы и свадьбы). Преодолев ряд препятствий и вынужденную разлуку, герои воссоединяются и в итоге обретают счастье.

Сравнительный анализ ключевых сюжетных функций трех произведений позволяет выявить метод работы Перро при обращении к двум предшествующим источникам – автор практически в равной степени заимствует функциональные

²³⁶ Перро Ш. Спящая красавица. С. 47.

²³⁷ Meyer P. Nouvelles catalanes ... P. 272.

элементы обеих историй, французской и итальянской, «переплетая» их между собой и используя части одной сказки, чтобы заполнить смысловые лакуны другой.

В каждом случае героиня засыпает, уколовшись льняной занозой, впервые взяв в руки веретено и желая попробовать прядь, но если в истории Базиле точные причины сна Талии неизвестны (упоминается лишь, что при рождении дочери государь созвал предсказателей, чтобы определить судьбу девушки, и те предрекли ей «тяжкую опасность из-за льняной кострицы»)²³⁸, то в «Персефоресте» встречаем развернутое обоснование несчастья героини, весьма схожее с тем, что использовал Перро. В момент появления на свет Зеландины в комнате, где происходили роды, должен был быть накрыт праздничный стол для незримо присутствующих при рождении ребенка трех богинь – Луцины, Венеры и Фемиды. На столе этом должны были стоять определенные угощения и приборы для каждой приглашенной. Луцина и Венера были приняты по всем правилам, а вот нож Фемиды случайно упал под стол. Богиня, не заметив этого, решила, что ее незаслуженно оскорбили и решила отомстить новорожденной, наслав на нее страшное, хотя и более «лояльное», чем у Перро, проклятие – если старая фея в «Спящей красавице» Перро насыщает на девушку смерть, то Фемида сулит героине только сон, к тому же ограниченный по времени – до тех пор, пока льняная заноза не будет извлечена из ее пальца.

Еще один элемент, сближающий сказку Перро с новеллой из «Персефореста» – дары присутствующих на крестинах фей новорожденной принцессе и смягчение злого заклятия одной из дарительниц. Эти сюжетные функции отсутствуют у Базиле, судьба героев которого развивается без участия божественных или магических сил. В «Персефоресте» же Луцина, покровительница брака и деторождения, одаривает Зеландину здоровьем, Фемида предопределяет судьбу героини, а Венера, которая должна была одарить девушку любовью и радостью жизни, в итоге оказывается вынужденной спасать ее от заклятия разозлившейся богини. Услышав пророчество Фемиды, Венера

²³⁸ Базиле Дж. Солнце, Луна и Талия. С. 515.

восклицает: «Вы расстроены, и это меня очень огорчает, но благодаря моему искусству, я позабочусь о том, чтобы занозу вытащили, и все устрою»²³⁹. Венера играет большую роль в дальнейшей судьбе Зеландины, бережет ее здоровье во время сна, всячески помогает влюбленному Троилусу на пути к Спящей красавице. Богиня участвует в развитии сюжета новеллы даже гораздо больше, чем добрая фея из сказки Перро, помочь которой после укола героини веретеном ограничивается усыплением всего дворца и окружением этого дворца непроходимым лесом.

В «Персефоресте» гиперболизируется и роль принца. Король из сказки «Солнце, Луна и Талия» находит спящую девушку совершенно случайно во время лесной охоты, в первое время не испытывает к ней никаких романтических чувств, быстро забывает о героине, а когда решает навестить ее еще раз и застает уже проснувшейся, то заключает с Талией «договор о дружбе и вечном союзе»²⁴⁰. Троилус из французского романа – гораздо более романтический персонаж, носитель рыцарского кода. Он вынужден пройти ряд серьезных испытаний, чтобы спасти свою любимую: пересечь ров, проникнуть в крепость и забраться на вершину высокой башни, где спит Зеландина. Дорогу к замку Троилусу указывает одна старушка, жилище которой он встречает на своем пути. Подобный элемент встречается и у Ш. Перро: старый крестьянин, встретившийся герою в лесу, рассказывает ему о том, что в замке находится самая красивая в мире принцесса, а «разбудит ее королевич, которому она суженая»²⁴¹. В преодолении препятствий обоим принцам помогают волшебные силы: Троилус переносится на вершину башни на крыльях Зефира, а перед героям Перро как по волшебству раздвигается непроходимый лес, позволяя ему добраться до замка.

Мы выделили сближения между «Спящей красавицей» Перро и историей Зеландины из «Персефореста», но в тексте Перро отражаются и отдельные мотивы, которые, из всех текстов предшествующей традиции, характерны исключительно для сказки Базиле. Это и попытка короля избежать исполнения заклятия – его

²³⁹ The complete tale ... Р. 135.

²⁴⁰ Базиле Дж. Солнце, Луна и Талия. С. 516.

²⁴¹ Перро Ш. Спящая красавица. С. 48.

запрет использовать при дворе льняную и конопляную пряжу, и более подробное описание момента укола. Как и героиня Перро, Талия берет веретено из рук неизвестной старушки: «И поскольку она никогда не видала ни кудели, ни веретена и все крутящееся ее очень забавляло, в ней до того разгорелось любопытство, что она призвала старушку во дворец и, взяв кудель, стала тянуть нитку. И тут, к несчастью, забился ей под ноготь кусочек кострицы, от чего она упала замертво»²⁴². Идея наивной заинтересованности девушки предметом, который она не видела ранее, находит свое развитие у Перро, превращаясь в легкий упрек героине в легкомысленности.

Переплетение элементов, заимствованных Перро из двух источников, касается и образа героя-спасителя в первой части повествования. К мотивам, отражающим путь принца, явно вдохновленного образом Троилуса (преодоление определенных трудностей на пути к героине, влюбленность), добавляются сюжетные повороты, заимствованные у Базиле: обнаружение замка героини во время охоты, а также описание пути героя по дворцу, где находится принцесса. Герой итальянской сказки, войдя во дворец, «похолодел как мумия, не видя ни души живой»²⁴³. Перро усиливает семантику страха, испытанного принцем при попадании во дворец: «Он вошел в передний двор и, оглядевшись, чуть было не застыл от страха. Вокруг было ужасное молчанье, повсюду виднелись картины смерти, лежали распростертые тела людей и животных, казавшиеся мертвыми»²⁴⁴. Лишив принца ряда испытаний, которые тот проходил в средневековых письменных фиксациях сюжета, Перро, отталкиваясь от текста Базиле, изобретает для героя новую преграду – необходимость справиться с собственным страхом. Лексическое поле смерти («картины смерти», «распростертые тела», «казавшиеся мертвыми») призвано подчеркнуть чувство ужаса, испытанное принцем, и, возможно, подсветить ритуальную символику сна как временной смерти, необходимой для прохождения обряда инициации.

²⁴² Базиле Дж. Солнце, Луна и Талия. С. 515.

²⁴³ Там же.

²⁴⁴ Перро Ш. Спящая красавица. С. 50.

Проанализировав интертекстуальные связи сказки Ш. Перро с тремя предшествующими литературными фиксациями сюжета, остается выделить ряд важных совпадений с фольклорным текстом. Именно в народной сказке присутствуют такие элементы, как указание на длительность сна героини («больше ста лет»), немедленное пробуждение девушки при появлении героя-спасителя без какого-либо физического контакта, свадьба сразу после пробуждения. Кроме того, в народной сказке, нарративе, который дольше всего хранит память о сакральном смысле истории, присутствует подробное описание окружающего замок спящей героини леса (преграды, которую без труда преодолевает мужской персонаж в обоих повествованиях): «Кусты, крапива, ежевика вместе с зарослями падуба образовали здесь густую живую изгородь, которая загораживала и покрывала весь луг»²⁴⁵. Почти идентичное описание возникает и в тексте Перро: «В какие-нибудь четверть часа вокруг парка выросло столько деревьев, больших и маленьких, столько колючего кустарника и терновника, которые переплелись друг с другом, что ни зверю, ни человеку не было прохода»²⁴⁶. Подобное описание, с одной стороны, напоминает об инициатическом значении сюжета, а с другой – подчеркивает избранность принца, которому удалось пройти сквозь этот лес без каких-либо сложностей.

Встречается у Перро и косвенная отсылка к испытаниям героя, свойственным сказке народной. Как было отмечено в предыдущей главе исследования, охотник во французской народной сказке согласился ночевать в крестьянской избушке и есть простую еду, чтобы иметь возможность продолжить путь и добраться до заброшенного замка. В литературной сказке эти испытания отсутствуют, но имплицитно отражаются в словах принца, который, вернувшись домой, лжет своему отцу о месте его реального пребывания: «Принц рассказал ему [королю. – О.П.], что на охоте заблудился в лесу и переночевал в избушке угольщика, который накормил его черным хлебом и сыром»²⁴⁷. Реприза

²⁴⁵ Dardy L. La Belle endormie. P. 33-35.

²⁴⁶ Перро Ш. Спящая красавица. С. 47.

²⁴⁷ Там же. С. 52.

фольклорного маркера, на наш взгляд, относится к одному из способов диалога Перро с предшествующей традицией. Автор показывает, что испытания героя, его подвиги, совершенные для завоевания принцессы, остаются в прошлом, принц его сказки получает желаемое, не прикладывая к этому никаких усилий.

Таким образом, сопоставительный анализ ряда текстов, отражающих в своей структуре один и тот же сюжетный каркас, позволяет сделать ряд важных наблюдений о взаимосвязи сказки Ш. Перро с ключевыми вариациями сюжета, относящимися к более ранним эпохам. Если вопрос о возможном знакомстве автора с окситанской новеллой остается открытым, учитывая небольшое количество «уникальных» структурно-семантических элементов, свойственных исключительно для двух данных историй, то связь сказки Перро с фольклорным источником подтверждается совпадением определенных мотивов, отсутствующих в ранних литературных фиксациях текста. Связь «Спящей красавицы» Перро и со вставной новеллой из романа «Персефорест», и со сказкой Дж. Базиле оказывается очень тесной. Можно утверждать, что роль обоих гипотекстов равнозначна в складывании нового нарратива, их элементы взаимно дополняют друг друга, привносят в историю недостающие мотивировки и позволяют автору вступить в диалог с предшествующей традицией. Обратимся к ключевым формам этого диалога.

2.2.2. Авторская трансформация сюжета: семантика и стилистика сказки Ш. Перро

Ж. Мениль пишет: «Каждый текст – это уникальный артефакт, значение которого меняется в последующих версиях»²⁴⁸. При обращении к авторским трансформациям сюжета-палимпсеста нельзя не принимать во внимание так называемый феномен «переписывания» (фр. *réécriture*). Термин стал

²⁴⁸ Mainil J. Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, «Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...», Paris, Classiques Garnier, coll. «Lire le XVIIe siècle», 2010, 400 p. // Féeries. 2010. № 7. P. 217.

использоваться в литературоведении сравнительно недавно и преимущественное развитие получил в трудах французских исследователей литературы. По выражению М. Домино, переписывать – «это повторно писать то, что уже написано, но не копируя, а модифицируя»²⁴⁹. Ж.-К. Байи говорит о «переписывании» как о бесконечной игре, открывающей пространство для поиска новых смыслов, причем речь здесь идет не о ремейке, не просто о новой версии какого-либо сюжета, а о новизне, заключенной в «скольжении смысла»²⁵⁰, том скольжении, которое возникает именно при параллельном взгляде на старую и новую версию. Сходное мнение о взаимосвязи составляющих единый палимпсест текстов выражает и Ж. Женетт, отмечая, что гипертекст «накладывается на предшествующий ему гипотекст не как простой комментарий», а вытекает из него через операцию «трансформации» и явно напоминает читателю о предшествующем тексте, без которого он не мог бы существовать²⁵¹. Новая версия многовекового сюжета в той или иной степени связывается в сознании автора и читателя с их воспоминаниями об уже существующем «оригинале» (или оригиналах) и строится на некотором семантическом сдвиге, зарождении смыслов в игре старого и нового.

Марокканский писатель, автор современных сказок «Мои сказки Перро» (фр. *Mes contes de Perrault*, 2014) Т. Бенжеллун в предисловии к своему сборнику формулирует мотивы «переписывания» сказок следующим образом: «Вот, что меня увлекло: дать скелету тело и дух иной темпоральности, иного мира, помещенного в неопределенную, но так или иначе связанную с нами эпоху»²⁵². «Скелет» истории – это стабильно повторяющиеся от прочтения к прочтению функции, составляющие семантический каркас сюжета и связанные с его мифологическими или ритуальными истоками. «Тело и дух» – это те качества гипертекста, в которых и проявляются заложенные автором «смысловые сдвиги»: перенос истории в иное время и пространство, создание национального колорита,

²⁴⁹ Domino M. La Réécriture du texte littéraire ...

²⁵⁰ Bailly J.-C. Reprise, répétition, réécriture.

²⁵¹ Genette G. Palimpsestes ... P. 13.

²⁵² Ben Jelloun T. Mes contes de Perrault. Paris: Éditions du Seuil, 2014. P. 9.

художественная обработка образов персонажей и новые мотивировки, позволяющие автору обращаться к актуальной для него проблематике, вступая в имплицитный или эксплицитный диалог с предшествующей традицией. «Народное произведение с его вневременными кодами входит в современность и приобретает цвета времени»²⁵³. Эти цвета не стирают прежних кодов прочтения старых сюжетов, а наслаждаются на них, благодаря «пористой» структуре сказки. При написании новой версии произведения писатель зачастую отталкивается от самого известного варианта сюжета, поскольку именно встреча известного и оригинального обновляет «волшебное», позволяет показать знакомую историю в совершенно новом свете²⁵⁴. Рассмотрим, к каким семантическим и стилистическим трансформациям сюжета обращается французский автор, какие «цвета времени» окрашивают его историю.

a) Сказочный хронотоп

Отражение пространственно-временных элементов играет важную роль в любом литературном произведении, а в авторской сказке обретает особо значимую функцию, поскольку позволяет отразить границу между фольклорным и авторским прочтением сюжета, выявить ряд важных концептов, заложенных автором в историю. М.М. Бахтин определяет значение хронотопа в художественной системе произведения следующим образом: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмыщенном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»²⁵⁵. Время и пространство неразделимы внутри повествования, образуют

²⁵³ Pernoud H. Les Couleurs du temps ... P. 9.

²⁵⁴ Ibid. P. 16-17.

²⁵⁵ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234.

его единство, художественную цельность. Особые способы «уплотнения времени», «интенсификации пространства», согласно Бахтину, маркируют границы между различными литературными жанрами, следовательно, их изучение очень важно для анализа литературной сказки как жанра пограничного, стремящегося найти новые коды прочтения архаических символов, но в то же время хранящего память об этих символах, зачастую связанных именно с хронотопическими факторами.

Сказочное время и пространство у Перро будут рассмотрены в контексте соотношения феерии и реальности. Последняя проявляется в отражении черт эпохи, социокультурных концептов, свидетельствующих об авторском мировоззрении. Говоря о концептах, мы ориентируемся на определение Ю.С. Степанова, характеризующего концепт как «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека»²⁵⁶. В этом значении термин применим не только к характеристике времени, но и пространства, как фактора, отражающего национальный колорит и социальную ориентированность сказки. Рассмотрим, какие элементы хронотопа присутствуют в истории Перро и как их взаимодействие влияет на складывание литературной сказки, определившей представления читателя об изучаемом сюжете на несколько веков вперед.

Первым элементом хронотопа, на который необходимо обратить внимание, является отражение в сказке фольклорных пространственных мотивов. Народная сказка, отражающая архаические представления человечества об устройстве мира и о месте человека в этом мире, всегда сохраняет след двоемирия, герой ее путешествует между миром живых и миром мертвых, все атрибуты которых символичны, а граница между которыми, как правило, маркируется видимой пространственной преградой (рекой, лесом, горой и т. п.). Пересечение границы в народной волшебной сказке – свидетельство инициации героя, ключевой компонент в составе любой фольклорной истории. Символизм двоемирия стирается с течением веков, но автор литературной сказки может осознанно или

²⁵⁶ Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 42-67.

неосознанно «воскрешать» скрытую символику, а также наделять пространственные маркеры древнего нарратива новыми мотивировками.

В сказке Перро присутствуют два маркера «иного пространства», соотносимых с миром мертвых. Первый – это маленькая комната на чердаке, на вершине одной из башен замка, где героиня застает за пряжей старушку, которая «ни слова не слышала о королевском запрете»²⁵⁷, хотя тот был издан пятнадцать или шестнадцать лет назад. Изолированность места свидетельствует о его соотнесенности с загробным миром, не случайно именно здесь героиня и укалывается веретеном, попадая в пространство между двумя мирами. Вторым, более традиционным для сюжета архаическим пространственным элементом является густой лес и находящийся в этом лесу замок. Семантика отдаленного от остального мира, изолированного места усиливается в сказке Перро, что позволяет говорить об осознанном авторском сохранении символического значения топоса. К элементам, отражающим «загробный» характер места сна героини относятся и существование королевского запрета на приближение к замку, и детальное описание густого леса, пройти сквозь который дозволено лишь избранному герою, и «слухи» о сверхъестественных существах, обитающих в замке: «...один говорил, что это старый замок, навещаемый духами; другой – что там все окрестные колдуныправляют свой шабаш»²⁵⁸. Связь дворца с миром мертвых подчеркивается также упомянутым выше описанием пути принца по замку в поисках героини, где на первый план выходит «картина смерти».

На первый взгляд может показаться, что Перро заимствует ритуальные символы из фольклорного сюжета, полностью сохраняя, а местами даже усиливая их архаическое значение, однако ритуальный топос у французского писателя тесно соседствует с элементами, напрямую отсылающими читателя к деталям реального мира. После того, как героиня укалывается веретеном в тесной комнатке, напоминающей о переходе в иной мир, туда тотчас же сбегаются придворные, «брьзгают принцессе водой в лицо, расстегивают ей одежду, хлопают ее по рукам,

²⁵⁷ Перро Ш. Спящая красавица. С. 45.

²⁵⁸ Там же. С. 47-48.

трут ей виски водой королевы Венгерской – но все безуспешно»²⁵⁹. Перро далек от фольклорного «пиетета» перед всем тем, что касается путешествия героя в загробный мир. Он с легкостью окружает этот переход бытовыми деталями, что создает контрастный эффект и порождает ироническую тональность повествования, следы которой обнаружатся и на других уровнях конструирования нарратива и сыграют важную роль в выстраивании авторского взгляда на сюжет. В указанном выше эпизоде ироническая тональность поддерживается с помощью исторического маркера: «вода королевы Венгерской» была знаменита как один из первых ароматических составов и была связана с именем Елизаветы, средневековой королевы, которая по легенде применяла этот состав для сохранения молодости и красоты до глубокой старости, что позволило ей получить предложение руки и сердца в 74 года²⁶⁰. Таким образом Перро делает имплицитный шутливый намек на источник красоты героини, соотнося ее не только с даром феи, но с пользой «волшебного» средства, что является одновременно и намеком на современные автору реалии – увлечение придворных дам косметическими средствами, широко популярными в XVII веке.

Снижение тональности повествования и включение в текст маркеров реального мира наблюдается и в описании второго «архаического» топоса сказки – пути принца по замку. Картина смерти, вызывающая ужас героя, вдруг оказывается ложной, а мертвые тела – вовсе не мертвыми, а спящими. Принц замечает «по прыщеватым носам и красным лицам привратников, что они только спали, а их кубки, в которых еще оставалось немножко вина, указывали, что заснули они выпивая»²⁶¹. Бытовые детали (прыщевые носы, красные от алкоголя лица, храпящие стражи) создают антитезу фольклорной символике, снижают регистр повествования и переводят смысловую пару смерть/сон с уровня сакрального на уровень комически-бытовой.

²⁵⁹ Там же. С. 46.

²⁶⁰ См. примечание Н.П. Андреева к сказке Перро: Перро Ш. Спящая красавица. С. 46.

²⁶¹ Перро Ш. Спящая красавица. С. 50.

Рассматривая топос в контексте широкого понимания сказочной вселенной, необходимо отметить, что если в народной сказке ключевой оппозицией является присутствие в ней двух миров, мира живых и мира мертвых, то в сказке Перро двоемирие проявляется на ином уровне: посредством сосуществования в одной истории элементов феерии и реальности, причем элементы феерии распространены в тексте в гораздо меньшей степени, а во второй части сказки (после пробуждения девушки) и вовсе отсутствуют.

К магическому миру относятся феи, одаривающие девушку различными качествами и талантами, «маленький карлик с семимильными сапогами» и драконы, которые везут колесницу доброй феи. Также среди волшебных существ упоминаются духи и колдуны, но лишь как потенциальные обитатели заброшенного замка, о которых упоминают встретившиеся принцу в лесу прохожие. Что касается развития действия, то единственным насыщенным волшебной семантикой эпизодом становится прибытие доброй феи после укола принцессы (волшебница едет «на огненной колеснице, которую везли драконы»²⁶²), усыпление всех обитателей замка «в одно мгновенье»²⁶³ и создание феей «при помощи своего искусства»²⁶⁴ непроходимого леса вокруг замка. Если в истории Базиле волшебство отсутствует вовсе, в народной французской сказке фея появляется однократно, лишь чтобы наслать заклятие на героиню, а в средневековых французских вариациях сюжета волшебные силы (Сойка, богини), напротив, становятся ключевыми «двигателями» действия, то Перро избирает промежуточный вариант, отдавая феям ведущую роль в тех эпизодах, мотивировки которых сложно было бы объяснить законами реального мира. У Перро феерия приобретает еще и эстетическую функцию, описания таких процессов, как усыпление придворных, создание непроходимого леса, его «расступление» перед принцем, вносят в сказку элемент «красивой магии», волшебства, которым можно восхищаться. Позднее такой взгляд на волшебный мир получит широкое

²⁶² Там же. С. 46-47.

²⁶³ Там же. С. 47.

²⁶⁴ Там же.

осмысление в более современных сказках, нашедших свое визуальное воплощение в балетах, мультипликации и кинематографе.

Волшебное составляет антитезу реальности, но не противопоставляется ей, а органично «вплетается» в хронотоп реального мира. Волшебницы, приглашенные на праздник – это те феи, «которых удалось найти в стране», в той же стране, где проживают и герои «реальные». Добрая фея прилетает во дворец на колеснице, влекомой драконами, сходя с которой, принимает помочь короля, любезно предлагающего ей руку. Феи населяют реальное пространство и живут по законам реального времени, известно, к примеру, что старая фея «вот уже пятьдесят лет не выходила из своей башни», из-за чего ее и посчитали умершей. Фантастический хронотоп встраивается в реалистичный, ощущается героями сказки как часть их мира: волшебное, не существующее в реальности «Матаконово королевство», в котором пребывает добрая фея, когда узнает новость об уколе Спящей красавицы, по сюжету находится в двенадцати тысячах миль от того королевства, где происходит основное действие сказки.

Последнее имеет конкретный географический и временной ориентир – Франция времен Генриха IV (первая часть сказки, до сна героини). К деталям эпохи, отраженным в сказке, относится упоминание о том, что в надежде завести ребенка король и королева ездили «на всякие целебные воды»²⁶⁵ и совершали паломничества. К. Маньян отмечает, что такая практика была традиционной для многих королев Европы, включая Екатерину Медичи, Марию-Луизу Испанскую, Анну Австрийскую²⁶⁶. О соотнесенности пространства, отраженного в сказке, с французской культурой говорит и любовь злой королевы к национальному французскому соусу Робер, а конкретная реперная хронологическая точка, позволяющая датировать действие сказки, напрямую указывается при ироничном описании пробуждения героини: принц, спасший героиню ото сна, не решается признаться девушке, что «платье у неё, как у его

²⁶⁵ Там же. С. 43.

²⁶⁶ Perrault Ch. La Belle au Bois dormant // Contes / Introduction, notices et notes de C. Magnien, illustrations de G. Doré. Paris: Librairie Générale Française, 2006. P. 185.

бабушки, и что у неё высокий воротник, какие носили при короле Генрихе IV»²⁶⁷. Этот король управлял государством с 1589 по 1610 гг., что недвусмысленно относит вторую часть сказки к современной автору эпохе. Столетний «перерыв» в развитии сюжета подчеркивается и сменой музыкальных предпочтений общества: «Они прошли в зеркальный зал и поужинали, а вельможи принцессы подавали им кушанья. Скрипки и гобои играли старые, но очень красивые пьесы, хоть их никто уже не играл почти сто лет»²⁶⁸. На наш взгляд, отсутствие элементов феерии во второй части сказки косвенно отражает определенную утрату веры в «сказочное», необходимость справляться с житейскими трудностями уже без помощи волшебных сил.

Некоторые исследователи критикуют тесное переплетение феерии и реальности в рамках одной сказки. Б. Беттельгейм пишет о том, что, смешивая повседневную реальность и сказочное воображение, Перро «девальвирует» собственную историю. Описывая детали платья героини, автор, по мнению Беттельгейма, «разрушает понятие мифологического, аллегорического и психологического времени, которое подразумевается под столетним сном, и превращает его во время хронологическое», а история от этого не выигрывает ничего, кроме фривольности²⁶⁹. При этом анализ показывает, что смешение феерии и реальности в исследуемой сказке является оправданным шагом Перро. Волшебство не разрушается от соприкосновения с реальностью, напротив, становится более осязаемым, что создает дополнительные семантические акценты и добавляет в сказку новые тональности, отсутствующие в историях чисто мифологических.

Вселенная, созданная Перро, – это не абстрактное сказочное царство, а модель реального мира, упоминания об отдельных «составных элементах» которого рассеяны по всему тексту сказки. Эти элементы могут быть выстроены в риторический антиклимакс *весь мир – отдельное королевство – дворец*. Герои

²⁶⁷ Перро Ш. Спящая красавица. С. 52.

²⁶⁸ Там же.

²⁶⁹ Bettelheim B. Psychanalyse des contes ... Р. 345.

сказки осознают их принадлежность к миру в целом (крестьянин, встретившийся принцу, рассказывает ему, что красивее Спящей красавицы «нет на всем свете»²⁷⁰), в этом мире есть различные королевства (государство, где живут герои; Матаконово королевство; королевство императора Канталабутта, на войну с которым отправляется король во второй части истории). О королевстве героев читатель узнает немногое, хотя отдельные упомянутые детали связывают его с парадигмами реального мира. Известно, что страна участвует в войнах, в ней существуют «увеселительные замки» (зародившаяся в Италии и ставшая популярной во Франции конца XVII в. мода иметь загородную резиденцию вдобавок к основному дому²⁷¹) и смертная казнь (король-отец, услышав предсказание, запрещает пользоваться веретеном «под страхом смертной казни»). Герои живут в христианском мире и, несмотря на соседство с феями, соблюдают церковные обряды («обеты и паломничества»²⁷² короля с королевой, «торжество крещения»²⁷³, венчание «в замковой капелле»²⁷⁴).

Все действие сказки развивается в двух замках – замке родителей Спящей красавицы в первой части и замке ее мужа во второй части истории. Сказка практически не уделяет внимания жизни «вне дворца»: единственным персонажем, не относящимся к придворной среде, становится рассказавший принцу историю заброшенного замка крестьянин, образ которого, вероятно, связан с фольклорной традицией сказочного помощника. Остальные персонажи и детали хронотопа соотносятся с придворной средой, которая получает в сказке детальное описание. В тексте встречается подробное перечисление обитателей дворца, заснувших вместе с принцессой: «Своей волшебной палочкой она [добрая фея. – О.П.] тронула всех, кто был в замке (кроме короля с королевой): гувернанток, фрейлин, горничных, придворных чиновников, дворецких, поваров, поварят, стражей, привратников, пажей и лакеев. Она тронула также лошадей на конюшне и конюхов,

²⁷⁰ Перро Ш. Спящая красавица. С. 48.

²⁷¹ Bussière R. La villégiature en Île-de-France, une évidence. [Ressource électronique] // In Situ. 2014. № 24. URL: <https://journals.openedition.org/insitu/11290> (дата обращения 30.11.2024).

²⁷² Перро Ш. Спящая красавица. С. 43.

²⁷³ Там же.

²⁷⁴ Там же. С. 52.

больших дворовых собак и маленькую Пуфочку, собачку принцессы, которая, лежала около неё в постели. <...> Даже вертелы на огне, с насаженными на них куропатками и фазанами, заснули, и огонь тоже»²⁷⁵. Придворная среда наполнена церемониалом, отражающим этикет и привычки французского королевского двора. К примеру, присутствие «маленькой Пуфочки», засыпающей вместе с героиней, не только придает повествованию дополнительный лиризм, но и отражает еще одну традицию эпохи – привычку знатных дам всегда иметь рядом с собой маленькую собачку.

Отдельные детали сказки намекают читателю на эстетику прециозности, хронологически маркированного литературного течения и особого типа поведения салонной дамы XVII века. Как отмечает Н.Т. Пахсарьян, «прециозная среда жаждала соединить традицию старинной куртуазности и современный хороший вкус»²⁷⁶. Дары фей новорожденной принцессе вполне отражают идеалы прециозности: красота, ангельский характер, удивительная грация, умение замечательно танцевать, петь, как соловей, и играть на всех инструментах в высшей степени прекрасно²⁷⁷. Все эти дары напоминают читателю об идеале куртуазного рыцаря, зародившемся в средневековой провансальской литературе, а затем повлиявшем на эстетику прециозниц, ориентиром которых был образ прекрасной и талантливой женщины с утонченным вкусом. Во времена Перро прециозность обретает отрицательные коннотации, связывается с чрезмерной манерностью и жеманством, поэтому, нельзя исключать, что подобная имплицитная отсылка в исследуемом тексте служит своеобразным «предупреждением» автора читательницам его сказки: умение петь и танцевать не спасает от неожиданных ударов судьбы.

Перро, «придворный автор, пишущий истории для принцесс и принцев»²⁷⁸, стремясь заинтересовать публику высшего общества и позволить низкому жанру

²⁷⁵ Там же. С. 47.

²⁷⁶ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 802.

²⁷⁷ Перро Ш. Спящая красавица. С. 43.

²⁷⁸ Bettelheim B. Psychanalyse des contes ... P. 343.

занять достойное место в литературе, не только вводит в мир наррации отдельные реалии современной ему эпохи, но и обращается к различным описаниям, отражающим эстетическую составляющую королевского замка, широко использует лексические поля, связанные с богатством и роскошью: каждой фее на празднике подают «великолепный обеденный прибор с ларчиком из литого золота, где лежали ложка, вилка и ножик из тончайшего золота, украшенные алмазами и рубинами»²⁷⁹, заснувшую принцессу оставляют «в самом красивом покое дворца, на ложе, которое все было вышито золотом и серебром»²⁸⁰, замок, где спит героиня, громаден – там и мраморные лестницы, и многочисленные покои, и позолоченная опочивальня, и зеркальный зал, а сама принцесса одета «очень даже роскошно»²⁸¹. Все это позволяет отразить в сказке современную Перро эстетику и вкусы высшего света, а также предложить обществу, на которое ориентирована сказка, своеобразное зеркало, где отражаются как внешние атрибуты конкретного социального слоя, так и нравы отдельных его представителей. Элементы роскоши и богатства, как и элементы, относящие сказку к миру феерии, исчезают во второй части наррации, что происходит не случайно: тем самым автор предлагает читателю усомниться в помощи «высших сил» и богатства там, где возникают реальные жизненные трудности, справиться с которыми возможно лишь благодаря собственной доброте и искреннему сочувствию неравнодушных людей.

Итак, анализ маркеров хронотопа (архаические символы, черты эпохи, национальный колорит, акцент на эстетике, взаимодействие феерии и реальности) позволяет выявить те «цвета времени», которыми наделяет Перро его вариацию сюжета, а также соотнести их с семантикой сказки. Чтобы лучше понять новую сказочную мораль, предложенную Перро, рассмотрим подробнее, как выстраиваются образы отдельных персонажей и каким образом проявляется в сказке позиция нарратора.

²⁷⁹ Перро Ш. Спящая красавица. С. 43.

²⁸⁰ Там же. С. 46.

²⁸¹ Там же. С. 52.

б) Персонажи и авторская ирония

Персонажи Перро, хотя и не получают ни подробного описания образов, ни детальных психологических характеристик, все же наделяются отдельными чертами, которые превращают их из сказочных функций в полноправных героев художественного произведения, способных вызывать симпатию или антипатию читателя, влиять на семантику сказки. Для Перро важен акцент на внутренних качествах его персонажей. Из указаний на их чувства, эмоции и поступки, из прямых речей и косвенных авторских ремарок можно вывести ряд наблюдений, важных для понимания сюжета.

Единственным персонажем, об облике которого что-то известно, является сама принцесса, остальные герои не наделяются внешностными характеристиками. Описания героини довольно абстрактны, призваны подчеркнуть впечатления других персонажей от ее красоты и фигурируют в тексте трижды, причем первые два касаются внешности принцессы во время сна. Впервые читатель видит героиню глазами нарратора и одновременно собравшейся вокруг обеспокоенной публики: «И можно было подумать, что это лежит ангел, – так была она прекрасна; потому что забытьё не изменило живых красок на её лице, щёки у неё были розовые, губы как кораллы; только глаза были закрыты»²⁸². Второе описание относится к взгляду фокального персонажа, принца, который заходит в комнату героини «и видит перед собой на ложе, занавеси которого подняты со всех сторон, прекраснейшее явление, какого он никогда не видел: принцессу, лет пятнадцати-шестнадцати на вид, лицо которой так сияло, что можно было подумать, что это свет божественный»²⁸³. Если первая картина содержит повтор цветовой символики из более ранних фиксаций сюжета и, вероятно, призвана напомнить читателю об инициатическом значении сна девушки, то описание из перспективы внутренней фокализации принца играет в повествовании иную роль. Грамматические и риторические приемы, такие как использование превосходной степени сравнения («прекраснейшее явление») или метафоры божественного света, позволяют отразить внутреннее восхищение,

²⁸² Там же. С. 46.

²⁸³ Там же. С. 51.

испытанное принцем. Красота девушки становится мотивировкой влюбленности в нее мужского персонажа, следовательно, объясняет спасение и пробуждение героини.

Как было отмечено в предыдущей главе, одной из определяющих исследуемую сказку характеристик является практически полное «бездействие» героини по мере развития сюжетной линии: она засыпает не по своей вине, просыпается благодаря другому персонажу, не пройдя ради своего спасения никаких испытаний, что побуждает авторов литературных адаптаций сюжета находить те или иные способы обосновать повороты сюжетной линии и наделить героиню какими-либо характеристиками, помимо красоты.

Перро дает понять, что «всевозможные совершенства», относящиеся не к достоинствам характера, а скорее к воплощению идеала прециозности, не спасают героиню от удара судьбы. В сцене укола веретеном он намекает на неосторожность самой героини, ее чрезмерную непосредственность: «— Ах, как это красиво!»²⁸⁴, — восклицает принцесса, застав за прядением неизвестную старушку. Вкрапление прямой речи, содержащей междометие и восклицание, подчеркивает восторженность героини. Эта идея находит свое продолжение и в авторской ремарке, «объясняющей» причину укола: «Но как только она взяла веретено — а была она очень живая и немного легкомысленная, да, кроме того, и дар феи понуждал её к этому, — как уколола себе руку и тут же упала без чувств»²⁸⁵. П.-Э. Муг замечает, что для всех сказок Перро весьма характерно отражение эмоций персонажей, причем эти эмоции зачастую отражают скрытую семантику историй.

Упрекая принцессу, нарратор все-таки явно симпатизирует ей, что проявляется на уровне номинаций и отношения к ней других персонажей (родители называют ее «дорогой дочкой», фр. «la chère enfant», старушка — «дитятко», фр. «ma belle enfant», а дворецкий, даже замышляя исполнить приговор, относится к девушке «с великим почтением»²⁸⁶), а также на уровне проявления чувств и эмоций

²⁸⁴ Там же. С. 45.

²⁸⁵ Там же. С. 46.

²⁸⁶ Там же. С. 55.

самой героини, особенно во второй части истории. Принцесса жалеет своих «бедных детей»²⁸⁷, считая их погибшими, а после воссоединения целует их и плачет. Уже не покровительство феи и не красота спасают героиню, а ее готовность к самопожертвованию, покорность и тоска по детям: «Делайте, что вам приказано, – сказала она ему [дворецкому. – О.П.], подставляя шею, – исполняйте приказание; я увижу, по крайней мере, моих бедных детей, которых так любила!»²⁸⁸ Эти слова трогают душу дворецкого и заставляют его отказаться от первоначального замысла.

Симпатия нарратора относится и к детям героини, описания действий которых пронизаны светлой лиричной тональностью и составляют антитезу мрачной злобе людоедки. Детям неосознанно удается растопить сердце дворецкого, который, увидев их непосредственность, решается на обман. Маленькая Заря «подбежала к нему, бросилась на шею и стала просить конфет»²⁸⁹, а День маленькой рапирой «сражался с большой обезьянкой»²⁹⁰. В сказке встречается и трогательная сцена семейной ссоры: когда людоедка бродила по замку, «она услыхала, как плакал маленький День в подвале, потому что королева, его мать, собиралась его отшлепать за то, что он не слушался; и она услыхала также голос Зари, которая просила прощенья за своего братика»²⁹¹.

Дети являются единственными персонажами, на которых не распространяется авторская ирония, тогда как при всей симпатии к самой Спящей красавице, автор все же иронизирует над героиней, что смешает традиционные коды прочтения сюжета.

Так, третье описание внешности героини существенно отличается от двух предыдущих (отмеченных выше) и появляется уже во второй части сказки, когда дворецкий получает поручение от злой королевы убить девушку: «Тут бедный дворецкий подумал, что уж больше ему её не обмануть. Молодой королеве было

²⁸⁷ Там же.

²⁸⁸ Там же. С. 55.

²⁸⁹ Там же. С. 54.

²⁹⁰ Там же.

²⁹¹ Там же. С. 55.

лет двадцать, не считая тех ста, которые она проспала, и у неё была немножко твердая кожа, хотя и белая и красивая, — ну где на скотном дворе найдёшь подходящее животное с такой твердой шкурой?» Перро релятивизирует само понятие красоты через смену фокализации — теперь читатель видит героиню не глазами принца, а глазами дворецкого, который отмечает уже не «божественный свет», исходящий от героини, а ее «немножко твердую» кожу. Очередное проявление авторской иронии (замечание о возрасте героини) касается, как и в элементах хронотопа, тех ситуаций, когда наррация резко меняет регистр — от волшебно-лирического к комедийно-бытовому.

Внезапная смена тональности происходит и в момент пробуждения девушки, когда волшебство исчезает, чары сна развеиваются и принцесса восклицает: «— Это вы, принц? Долго же вас пришлось дожидаться»²⁹². В сцене любовного объяснения Перро вновь использует сочетание двух разных взглядов, балансирует между описанием светлого чувства и иронией над его внезапностью. С одной стороны, в тексте появляются традиционные для любовного объяснения мотивы: упоминается, что в разговоре героев «было мало красноречия, но много любви», смущенный принц выражает «свою радость и признательность», уверяет принцессу, «что он любит её больше, чем самого себя»²⁹³. С другой стороны, подчеркивается эротический аспект этого чувства. Проснувшаяся героиня смотрит на принца «глазками нежнее, чем можно было подумать, увидав её спящей»²⁹⁴, принц очаровывается не столько словами героини, сколько «тем, как она их произнесла»²⁹⁵, герои венчаются «не теряя времени»²⁹⁶, а старшая фрейлина тотчас же «задергивает за ними занавеси»²⁹⁷. Содержится в тексте и упоминание о том, что герои «мало спали: принцессе не было в том большой надобности, а принцу нужно

²⁹² Там же. С. 51.

²⁹³ Там же.

²⁹⁴ Там же.

²⁹⁵ Там же.

²⁹⁶ Там же. С. 52.

²⁹⁷ Там же.

было расстаться с ней к раннему утру»²⁹⁸, что связывает сказку с элементами предшествующей традиции, хотя и в более смягченном варианте.

Комментарии нарратора к этой сцене вносят в повествование шутливую тональность. Упоминание о том, что разговор влюбленных при их первой встрече длился четыре часа, за которые они не успели сказать «и половины того, что им нужно было пересказать»²⁹⁹, выглядит шутливой отсылкой к традициям прециозной литературы. Не лишена иронии и ремарка о голоде придворных: «Так как не все они были влюблены, то прямо-таки умирали от голода»³⁰⁰. Внезапная влюбленность героини в незнакомого принца объясняется тем, что у нее «было время, чтобы помечтать о том, что она ему скажет, потому что очень может быть (правда, история об этом умалчивает), что добрая фея, в продолжение столь долгого сна, навевала на неё самые приятные грёзы»³⁰¹. Ремаркой «история об этом умалчивает» нарратор дистанцируется от повествования, представляя рассказываемую им историю как сюжет, существующий вне зависимости от него самого. На наш взгляд, таким образом Перро заостряет внимание на разнице его собственной сказки и той традиции бытования сюжета, которая существовала до него и с которой он ведет непрерывный диалог.

Охарактеризовав образ принцессы, выделим ключевые элементы, связанные с героем-искателем (принцем). Он узнает о существовании Спящей красавицы случайно, заметив во время охоты высокие башни ее дворца. Стремление найти герoinю мотивируется не любовью, как в «Персефоресте», а любопытством и желанием славы. Услышав, что «есть в том замке принцесса – а красивее её нет на всём свете; что она должна проспать сто лет и что её разбудит королевич, которому она суженая»³⁰², принц «прямо весь загорелся; он собрался, недолго думая, положить конец такому замечательному происшествию». Перро подчеркивает, что герой решился на приключение, поскольку ему «хотелось и любви, и славы»³⁰³. В

²⁹⁸ Там же.

²⁹⁹ Там же.

³⁰⁰ Там же.

³⁰¹ Там же.

³⁰² Там же. С. 48.

³⁰³ Там же. С. 49.

описании пути принца по замку возникает еще одна авторская ремарка. Заметив, что деревья вновь сплетаются, оставляя позади всю свиту, герой не прекращает своего движения, «ведь молодой и влюбленный принц всегда держится молодцом»³⁰⁴. В этой цитате, как и в предыдущих вкраплениях точки зрения повествователя в текст истории, явно прочитывается ирония над заблаговременной влюбленностью принца и над его мнимыми подвигами.

Действительно, принц не принимает решений, не совершает подвигов ради спасения героини ни в первой, ни во второй части истории (лес перед ним расступается, принцесса просыпается сразу при его появлении, а мать-людоедка сама бросается в чан со змеями), но при этом испытывает весь спектр различных эмоций по ходу развития повествования. Он «изумлен»³⁰⁵, когда продвигается по лесу, «чуть было не застывает от страха»³⁰⁶ при виде спящих придворных, подходит к героине «дрожа и любуясь». Вернувшись домой во второй части истории, он выражает «большое удивление»³⁰⁷, «сильно расстраивается», когда погибает его мать, которую он одновременно боялся и любил, но «скоро утешается с красавицей женой и детьми»³⁰⁸. В контексте всей истории, рассеянные по тексту, эти элементы не разрушают сказочной семантики образа «прекрасного принца», героя-спасителя, но их совокупный анализ позволяет заметить инфантильность и эмоциональность персонажа при полном отсутствии каких-либо морально-нравственных характеристик, что, вероятно, служит одним из имплицитных предостережений Перро тем представительницам высшего света, которым писатель адресует и посвящает свою историю.

Среди других значимых персонажей сказки можно выделить две противопоставленные друг другу пары, отражающие борьбу добра и зла: добрую и злую фей в первой части, дворецкого и королеву-мать во второй части истории.

³⁰⁴ Там же. С. 50.

³⁰⁵ Там же.

³⁰⁶ Там же.

³⁰⁷ Там же. С. 53.

³⁰⁸ Там же. С. 56.

Старая фея фигурирует лишь в первой части сказки, в эпизоде празднества крестин. Гнев ее оправдан обидой на то, что «ей не оказывают должного уважения»³⁰⁹. Она совершаet злодеяние, насылая на принцессу «ужасный дар»³¹⁰, но в тексте подчеркивается не ее природная злоба, а именно «досада», вызванная неприглашением на праздник: фея, «тряся головой больше от досады, чем от старости, напророчила, что принцесса уколет себе руку веретеном и от этого умрёт»³¹¹. Подобный гнев феи (богини) уже встречался в «Персефоресте», но там он был обоснован случайностью – Фемида попросту не заметила упавший под стол нож, тогда как у Перро появляется намек на ошибку короля, который по невнимательности не пригласил на торжество старую фею.

Роль доброй юной феи в повествовании более обширна – не являясь достаточно могущественной, чтобы отменить проклятие полностью, она смягчает его и поддерживает родителей героини как в момент празднества («– Успокойтесь, король и королева, ваша дочь не умрёт»³¹²), так и после укола веретеном. Будучи «очень предусмотрительной»³¹³, фея спасает героиню от одиночества, грозившего той после пробуждения, усыпляя вместе с девушкой всех придворных.

Образы фей у Перро довольно схематичны и связываются, с одной стороны, с силами судьбы, противиться которым не имеет смысла («так оно и должно было случиться, раз уж феи предсказали»³¹⁴, – думает король-отец, увидев заснувшую дочь), а с другой стороны – с образами мифических существ, воля которых зависит от богатства поднесенных им материальных даров. Комментарии нарратора подчеркивают определенную границу между реальным миром и действиями фей: «Всё это случилось в одно мгновение, у фей ведь скоро всё делается»³¹⁵ / «Несомненно, это всё фея проделала при помощи своего искусства»³¹⁶.

³⁰⁹ Там же. С. 43.

³¹⁰ Там же. С. 44.

³¹¹ Там же.

³¹² Там же.

³¹³ Там же. С. 47.

³¹⁴ Там же. С. 46.

³¹⁵ Там же. С. 47.

³¹⁶ Там же.

Свои параллели «вредитель» и «спаситель» находят во второй части сказки в образах королевы и ее дворецкого. Психологические портреты этих персонажей гораздо более живые и красочные, им свойственны проявления чувств и эмоций.

«Злая королева-мать» становится воплощением истинного зла, причем зла вполне земного. У нее нет ни единого достоинства, кроме богатства, из-за которого на ней в свое время женился король. Героиню «побаивается» собственный сын, судьбу которого она старается контролировать («королева-мать не раз говорила сыну, что ему пора устроить свою жизнь»³¹⁷) и выбор которого не принимает. Все эти черты намекают на пороки современного автору общества, а образ людоедки – метафора безжалостности придворного мира, где более сильный «ел-еле удерживается»³¹⁸, чтобы не наброситься на более слабого, «промышляя себе свеженького мясца».³¹⁹ Антагонистка словно наслаждается своей кровожадностью, что отражается в ее прямой речи («— Я так желаю, — отвечала королева (и сказала она это так, как говорит людоедка, которой захотелось свежего мяса), — и я хочу её съесть под соусом Робер»³²⁰), а съев «с аппетитом»³²¹ предложенное ей блюдо, заявляет, что «никогда не ела ничего вкуснее»³²². Королева не лишена авторефлексии («она была очень довольна своею жестокостью»³²³), которая не ведет к исправлению, а лишь подчеркивает ее внутреннюю злобу. Атмосфера страха, внушаемого героиней придворным, поддерживается на уровне лексики, наполненной семантикой злобы и ужаса: «ужасное желание» (фр. *son horrible envie*), «обозлившись» (фр. *furieuse*), «ужасный голос» (фр. *la voix épouvantable*), «ужасающее зрелище» (фр. *cet horrible spectacle*), «взбешенная» (фр. *enragée*). Злоба людоедки по отношению к Спящей красавице эксплицитно ничем не мотивирована, что, опять же, связывает сказку с проблемами реального мира.

³¹⁷ Там же. С. 53.

³¹⁸ Там же.

³¹⁹ Там же. С. 55.

³²⁰ Там же. С. 53.

³²¹ Там же. С. 55.

³²² Там же. С. 54.

³²³ Там же. С. 55.

Заметим, что в троекратном повторе злодеяния, а также в описании момента гибели королевы сюжет Перро сближается с сюжетом о «Мертвой царевне» в пушкинской интерпретации. Героиня Перро «сама бросилась головой вниз в чан и в один миг была пожрана ужасными гадами, которых она велела туда насажать»³²⁴. Королева в сказке Пушкина узнав, что ее падчерица жива, умирает подобным образом: «Злая мачеха, вскочив, / Об пол зеркальце разбив, / В двери прямо побежала / И царевну повстречала. / Тут ее тоска взяла, / И царица умерла»³²⁵. Ввиду отсутствия мотивов сознательной гибели антагонистки в «Белоснежке» братьев Гримм можно предположить, что этот эпизод, свидетельствующий о безоговорочной, внутренней победе добра, был почерпнут Пушкиным именно в сказке Перро.

В более «жизненной» второй части сказки на смену добре фее приходит дворецкий, самый эмоциональный персонаж истории, к которому нарратор относится с большой симпатией, называя его «бедным человеком»³²⁶. Герой искренне ужасается приказу людоедки (воскликая «— Ах, королева!»³²⁷), но не находит слов, чтобы ее переубедить. В нем идет внутренняя борьба покорного придворного и человека, поступающего по совести. Видя детскую непосредственность, он плачет и роняет из рук нож, не в силах убить ребенка. В критической ситуации желание спасти свою жизнь едва не берет над ним верх, он даже специально «приводит себя в ярость»³²⁸, но в последний момент, растроганный жертвенностью и простотой девушки, решает еще раз обмануть королеву-мать, спасая тем самым герoinю.

П.-Е. Муг в своей классификации персонажей сказок Перро относит дворецкого к «эмоциональным альтруистам», чья доброта подвергает большой опасности его самого и его супругу, а людоедку — к «эмоциональным

³²⁴ Там же. С. 56.

³²⁵ Пушкин А.С. Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/4449/skazka-o-mertvoi-carevne-i-o-semi-bogatyryakh> (дата обращения: 12.10.2024).

³²⁶ Перро Ш. Спящая красавица. С. 54.

³²⁷ Там же. С. 53.

³²⁸ Там же. С. 55.

эгоцентрикам», подчеркивая ее манипулятивное поведение по отношению к сыну. Исследователь считает, что судьба персонажей напрямую зависит от их «эмоционального типа» и способности «сдерживать эмоции», а не от их морального поведения³²⁹. На наш взгляд, как эмоции персонажей, так и их поступки, и моральные качества неразрывно связаны в произведении. Именно цельные портреты героев в их совокупности создают поле для новых кодов прочтения сюжета.

Между двумя частями истории Перро существует неразрывная связь, многие элементы в них находят зеркальное отражение, что с одной стороны противопоставляет, а с другой – тесно связывает мир феерии и мир реальности. Если в «сказке» беда связана с предсказанием, волей судьбы или чьей-то досадной ошибкой, а спасение зависит от добродушной феи и прекрасного принца, то в «реальном мире», в котором оказывается повзрослевшая и вступившая в брак героиня, царят придворные интриги, а добро и зло исходят из действий обычных, зачастую близких людей. Реальное зло оказывается куда опаснее «сказочного», оно порой ничем не мотивировано, а спасение героине приносит собственная добродетель и неравнодушие окружающих людей.

Когда первоначальные значения сюжета (инициатическое и мифологическое) частично стираются и остаются в его ядре лишь как напоминания о прежних смыслах, именно детали хронотопа и образы персонажей придают сказке особый колорит и стилистику, наполняют повествование новыми семантическими слоями и новой моралью.

в) «Разумная мораль»

В предисловии к своему сборнику Перро пишет, что сказки его созданы не только для развлечения, что они содержат в себе «полезную мораль», а занимательная фабула – лишь способ «довести их до сознания в наиболее приятной

³²⁹ Moog P.-E. Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions. [Ressource électronique] // Féeries. 2018. № 15. URL: <https://journals.openedition.org/feeries/1406#tocto2n2> (дата обращения 12.12.2024).

форме»³³⁰. Мораль, по определению Перро, данное в предисловии, – это торжество добродетели и наказание порока, стремление показать, «каковы преимущества честности, терпения, предусмотрительности, усердия и послушания и какие беды постигают тех, которые уклоняются от этих добродетелей»³³¹. По мнению автора, мораль призвана посеять в душе «семена, из которых не замедлят вырасти добрые наклонности»³³². Более того, Перро «обязуется» в своих историях следовать правилу благопристойности и «не писать ничего такого, что могло бы оскорбить стыдливость»³³³.

Обращение к первой же сказке сборника («Спящей красавице») показывает, что Перро все же недостаточно откровенен в своем «Предисловии». Мораль в том смысле, о котором рассуждает автор, безусловно, важна для него, однако она далеко не так однозначна и поверхностна. Текст сказки содержит и иронию, и скрытые фривольные намеки, и ремарки, обращенные ко вдумчивому читателю. Гораздо более точным авторским обоснованием его собственного подхода к сказке является цитата из посвящения сборника «К мадемуазель»: «Все они [сказки. – О.П.] содержат весьма разумную мораль, которая выступает более или менее явственно в зависимости от степени проницательности читателя»³³⁴.

В наиболее «конденсированной» форме авторская позиция находит отражение в *моралите*, поэтической сентенции, следующей за основным текстом сказки. Как отмечает В.Д. Алташина, «в духе своего Великого века Перро резюмирует назидание в поэтических афоризмах, как бы развивая жанр максимы, столь популярный в XVII веке»³³⁵. Моралите (фр. *moralité*) – от латинского *moralis*, нравственный. Первоначально термин употреблялся в значении дидактического произведения на поучительную или философскую тему, а в XIV–XV вв. приобрел

³³⁰ Перро Ш. Предисловие автора. С. 37.

³³¹ Там же. С. 39.

³³² Там же. С. 40.

³³³ Там же. С. 40.

³³⁴ Перро Ш. К мадемуазель // Настоящие сказки Шарля Перро / Пер. с французского под ред. М.А. Петровского. М.: Алгоритм, 2023. С. 41.

³³⁵ Алташина В.Д. Поэтические моралите сказок Ш. Перро: трудности перевода // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход. 2017. С. 5.

значение отдельного театрального жанра, драматического представления, в котором действующими лицами являлись отвлеченные понятия³³⁶. Позднее термин стал употребляться в новом значении моральной сенгенции, которой начинается или заканчивается литературное произведение, и одновременно самой морали, содержащейся в этом произведении. В XVII веке моралите становится «новой композиционной единицей французской литературной сказки»³³⁷.

Моралите к сказкам Перро имеют несколько ключевых функций.

Поскольку автору было важно заинтересовать публику высшего света, значимой в моралите является *фатическая функция*, направленная на сближение повествователя и читателя. Используемое в моралите к исследуемой сказке местоимение *on* в обобщенно-личном значении подчеркивает универсальный характер сенгенций: «*On*³³⁸ ne trouve plus de femelle, / Qui dormît si tranquillement»³³⁹ («Больше не найти девушку, которая спала бы так спокойно»³⁴⁰). Встречается в моралите и местоимение первого лица множественного числа, также сближающее повествователя и читателя: «*La fable semble encore vouloir nous faire entendre*³⁴¹ («Сказка, к тому же, стремится дать *нам* понять <...>»). Процитированная строка отражает еще одну функцию авторских моралите Перро – *резюмирующую*, связанную со вводом в поэтическое повествование определенных подводящих итог сказки суждений.

В итоговых суждениях, как правило, и содержится некая полезная сенгенция, в чем проявляется *морализаторская или нравственно-поучительная функция* моралите. Сенгенция – это не «пересказ» морали, содержащейся в сказке. Это скорее новая мысль, размышление, сделанное самим рассказчиком на основе сказки, от которой он таким образом дистанцируется. Причем если мораль сказки не представлена в тексте непосредственно, а осознается читателем «в зависимости

³³⁶ См.: Литературная энциклопедия: в 11 томах. [Электронный ресурс]. М., 1929–1939. URL: <https://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/> (дата обращения: 05.05.2023).

³³⁷ Викулова Л.Г., Михайлова С.В. Прагматика моралите ... С. 29.

³³⁸ Курсив наш [О.П.].

³³⁹ Perrault Ch. La Belle au Bois dormant. P. 200.

³⁴⁰ Здесь и далее перевод цитат из моралите наш [О.П.].

³⁴¹ Ibid.

от степени его проницательности», то наставление в моралите выражено эксплицитно: «Подождать некоторое время, чтобы найти богатого, статного, галантного и нежного супруга – это вполне естественно»³⁴²; «Часто те, кто связан приятными узами Гименея, находятся в разлуке, и от этого не менее счастливы, ведь мы ничего не теряем, когда находимся в ожидании»³⁴³. Первая сентенция относится к началу сказки, под ожиданием супруга подразумевается столетний сон героини, а второе рассуждение касается разлуки героини и принца (короля) во второй части истории. Заметно, что данные «поучения» довольно далеки от морали, заключенной в самой сказке, и представляют сказочные события в весьма искаженном виде: сон героини мыслится здесь не как наказание, а как добровольное и целенаправленное ожидание супруга, а разлука, принесшая героине столько неприятностей, – как один из способов укрепления брака, что является шутливо-романтической интерпретацией сюжета. Романтическая семантика пронизывает всё моралите, перекликаясь с одним из куртуазных мотивов сказки – долгим разговором проснувшейся героини с принцем. Лексическое поле, связанное с отражением чувств, содержит такие смысловые пары, как *éroux – doux, naturelle – femelle, nœuds – heureux, ardeur – cœur, conjugale – morale*. Указанные пары расположены на конце строк моралите и составляют рифму, что еще больше акцентирует внимание читателя на важных для автора мотивах.

Здесь проявляется еще одна, ключевая, функция моралите – функция реализации авторской позиции и выражения иронической интенции. Моралите к сказке разбито на две части, которые относятся, как уже было отмечено, к двум частям самой истории. Обе они строятся по одинаковой схеме: сначала предлагается теза (приведенные выше цитаты), поучительное рассуждение нарратора, сделанное на основе сказки, а затем союз *mais* (*но*) вводит антитезу – мысль о том, почему данная конкретная сентенция не применима к обществу современной автору эпохи. Опровергая первую мораль, Перро заявляет,

³⁴² Ibid.

³⁴³ Ibid.

что эпоха женщин, которые могли бы прождать своего супруга сотню лет, уже прошла: «Но ждать его сто лет, да еще и во сне, больше не найдется дамочки, которая спала бы так спокойно»³⁴⁴. Использование лексемы сниженного регистра «дамочка» (фр. *femelle*) задает шутливую тональность и подчеркивает ироническую интенцию нарратора.

Вторая сентенция о пользе разлуки также ставится под сомнение и признается недостижимой в реальности: «Но женский пол так пылко мечтает о замужестве, что у меня нет ни сил, ни мужества, проповедовать такую мораль»³⁴⁵. В последних строках моралите содержит итоговый синтез – полный отказ от какого-либо морализаторства. В подобных ироничных параллелях с современным автору обществом кроется и критика (чрезмерные надежды молодых девушек на замужество, их нетерпеливость), и стремление развлечь читателя шутливым выводом, контрастирующим с представлениями о традиционной сказочной парадигме.

Выясняется, таким образом, что в моралите вообще нет морали в том значении, в котором определял ее сам Перро в «Предисловии». Семантика сказки в заключительных сентенциях не «отменяется», а обретает двойное дно, открывается читателю в неожиданной перспективе. Как видно из многочисленных вкраплений шутливого тона и авторской иронии в ткань самой сказки и в моралите, Перро далек от простого дидактического морализаторства. Он предлагает читателю игру по поиску скрытого, подразумеваемого смысла, что наделяет сказку многослойностью и художественной ценностью.

Рассмотренные функции моралите не исключают, а дополняют друг друга, именно в их совокупности заключается тот новаторский синтез фольклорного творчества и элитарной культуры, благодаря которому сказки Перро нашли своего читателя и остаются популярными на протяжении уже более трех сотен лет.

³⁴⁴ Ibid.

³⁴⁵ Ibid.

2.2.3. Элементы сюжета о «Спящей красавице» в сказках мадам д’Онуа

Среди всех сказок мадам д’Онуа нет такой, которая была бы построена полностью на основе сюжета о «Спящей красавице», но в нескольких произведениях писательницы встречаются отдельные функциональные элементы исследуемого сюжета или интертекстуальные отсылки к нему, в особенности – к проанализированной выше литературной сказке Ш. Перро.

Рассмотрим, какие именно фрагменты сюжета о «Спящей красавице» встречаются в текстах мадам д’Онуа, какое семантическое значение они несут в контексте диалога с предшествующей традицией и как влияют на дальнейшее развитие сюжета в литературе и искусствах.

В сборник «Новые сказки, или Модные феи» (1698) входит новелла с явно отсылающим к Мольеру названием «Новый дворянин-во-мещанстве» (фр. *Le Nouveau Gentilhomme bourgeois*, в другом переводе – «Новый дворянин от мещанства»). Ее герои на манер героев «Пентамерона» рассказывают друг другу сказки, в одной из которых, «Истории принцессы Ясной Звездочки и принца Милона», встречается отсылка к исследуемому сюжету (хотя сама вставная история весьма далека от сказки о «Спящей красавице» и приближается скорее к сюжету № 707, «чудесные дети» или «птица правды»).

Герой истории, принц Милон, добывает для принцессы по ее просьбе поющее волшебное яблоко и подходит с ним к ее балкону. В этот момент яблоко поет: «Проснитесь, Спящая Красавица»³⁴⁶. В комментариях к русскому переводу сказки отмечается, что данная цитата – начало «модной в конце XVII в. песенки». Это полуслугливое обращение к принцессе свидетельствует о широкой известности исследуемого сюжета в массовой культуре эпохи. Упомянутая песня существовала во Франции в нескольких вариантах, самая известная ее версия, *La Belle dormeuse*, приписывается драматургу Шарлю Дюфрени (Charles Du Fresny, 1648–1724), хотя

³⁴⁶ д’Онуа М.-К. История принцессы Ясной Звездочки и принца Милона. [Электронный ресурс] / Пер. с французского О. Берсеневой, Е. Шибановой // Кабинет фей. М.: Ладомир, 2015. С. 667–688. URL: <https://facetia.ru/node/4528> (дата обращения: 12.09.2024).

некоторые исследователи считают ее народной. Текст песни пропитан фривольными мотивами: «Проснитесь, спящая красавица, / Если этот поцелуй вам приятен, / Но если вы его опасаетесь, / Спите, или притворяйтесь, что спите»³⁴⁷.

The musical score consists of two staves of music in common time with a treble clef. The first staff contains six measures of music, and the second staff contains five measures. Below each staff is a line of French lyrics. The lyrics are:

Ré - veil - lez vous, belle en - dor - mi - e, Si cè bau - ser vous fait plai - sir;
Dor - mez pro - fon - dé - ment, ma mu - e, Dor-mez ou fei - gnez de dor - mir

Интересно отметить, что эта же строчка³⁴⁸ встречается в «Евгении Онегине» Пушкина: «Как истинный француз, в кармане / Трике привез куплет Татьяне / На голос, знаемый детьми: /Réveillez-vous, belle endormie»³⁴⁹. В.В. Набоков в комментарии к роману отмечает: «Забавно, что в некотором смысле Татьяна и есть эта спящая красавица, и она не вполне пробудилась от своего волшебного сна, предвестника этих гротескных гостей»³⁵⁰. На особое, околдованное состояние своей героини намекает и мадам д’Онуа, поскольку девушка отправляет принца на опасные подвиги не самостоительно, а по совету антагонистки.

Еще одна отсылка к сюжету о «Спящей красавице» встречается в сказке «Дельфин» (АТУ № 475), которая также входит в состав упомянутой выше новеллы. Глубокий сон героини, вызванный волшебными чарами, фигурирует в качестве одного из многочисленных эпизодов сказки: «Едва голова принцессы коснулась подушки, как ее одолел глубокий сон – это были чары Дельфина; она даже немного всхрапывала, как поросенок, что совсем не пристало таким юным девицам. А Биби и не думал храпеть, куда уж там, он даже глаз не сомкнул. Слетев с вазы, Алидор тихонько прилег рядышком со своей очаровательной супругой, да

³⁴⁷ Перевод Набокова. См.: Набоков В.В. Комментарий к роману «Евгений Онегин». [Электронный ресурс]. URL: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/nabokov/evgenij-onegin/5-punkty-xxvii-xlv.htm> (дата обращения 15.09.2024).

³⁴⁸ Отрывок партитуры мелодии Дюфрени-Гранвалья. Там же.

³⁴⁹ Пушкин А.С. Евгений Онегин. М.: Детгиз, 1934. С. 128-129.

³⁵⁰ Набоков В.В. Комментарий к роману ...

так осторожно, что она ничего не почувствовала»³⁵¹. Сцена эта интересна намеком на сон «Спящей красавицы» в его пародийном, гипертрофированном виде, а также своей связью с более ранними фиксациями исследуемого сюжета. Как и герои окситанской новеллы, «Персефореста» или «Пентамерона», принц Алидор делит ложе со спящей героиней без ее ведома, отчего у той впоследствии появляется ребенок. Слова Алидора «Мой друг, Дельфин любезный, мне помог, / И я плодов любви отведать смог»³⁵² являются явной интертекстуальной ссылкой к сказке Базиле, где король, нашедший Талию, «сорвал плоды любви»³⁵³.

Следующая ссылка писательницы к популярному сюжету обнаруживается в сказке «Золотая ветвь» из второго тома сборника «Сказки фей» (фр. *Contes des Fées*, 1697). Сказка повествует о сложных переплетениях судьбы принца и принцессы, которые прежде, чем пожениться, вынуждены пройти сквозь множество испытаний. История эта нетипична тем, что в ней наблюдается инверсия традиционных ролей: спящая красавица, чей сон длится двести лет из-за обиды колдуна, – это не главная героиня-принцесса, а сама волшебница-фея. Спасение к ней приходит от принца, которому сужено было разбудить героиню, вовсе не будучи в нее влюбленным. Проделав, подобно принцу из сказки Перро, длинный путь по замку, пройдя через множество богатых покоя, герой «наконец входит в маленькую спальню, отделанную бирюзой, и на ложе из золотого и синего шифона видит даму, которая, казалось, спала. Ее красота не знала себе равных; волосы чернее вороного крыла оттеняли белизну лица; казалось, что сон ее беспокоен; она как будто была чем-то удручена и выглядела больной»³⁵⁴. Принц замечает, что из глаз феи текут слезы «подобно слезам Авроры». Смущенный, он не знает, как поступить, как вдруг видит орла, несущего в клюве золотую ветвь: «И

³⁵¹ д’Онуа М.-К. Дельфин. [Электронный ресурс] / Пер. с французского Я. Ушениной, Е. Шибановой // Кабинет фей. М.: Ладомир, 2015. С. 748-777. URL: <https://facetia.ru/node/4528> (дата обращения: 12.09.2024).

³⁵² Там же.

³⁵³ Базиле Дж. Солнце, Луна и Талия. С. 515.

³⁵⁴ д’Онуа М.-К. Золотая ветвь. [Электронный ресурс] / Пер. с французского М. Морозовой // Кабинет фей. М.: Ладомир, 2015. С. 128-154. URL: <https://facetia.ru/node/4537> (дата обращения: 23.09.2024).

тут появился необычайно огромный орел; он медленно летел, сжимая в когтях Золотую Ветвь, украшенную рубинами в виде вишен, не отрывая взора от спящей красавицы; казалось, он смотрит на солнце; раскрыв крылья, он парил над нею, то поднимаясь, то вновь опускаясь к ее ногам»³⁵⁵. Здесь героиня напрямую названа «спящей красавицей», кроме того, подчеркивается связь с мифологическими корнями ее образа (сравнение с Авророй и солнцем). Принц, приняв от орла золотую ветвь, касается ею спящей дамы, отчего последняя пробуждается. Позднее читатель узнает, что двести лет назад влюбленный в героиню колдун усыпал ее за то, что та предпочла другого. Получив спасение, фея помогает принцу устроить его дальнейшую судьбу и найти счастье с прекрасной принцессой.

В этой истории облик героини лишен как эротических, так и иронических коннотаций, присущих «Спящим красавицам» двух отмеченных выше сказок мадам д’Онуа. Напротив, образ спящей девушки-феи здесь окружается семантикой мистической тайны, хотя и не лишается реалистичности: несмотря на все их могущество, феи и колдуны могут страдать, проливать слезы и нуждаться в помощи.

Если в перечисленных сказках мотивы «Спящей красавицы» встречаются лишь в виде отдельных деталей в рамках других историй, то два примера, о которых пойдет речь ниже, отражают непосредственно завязку сюжета о «Спящей красавице», – это сказки «Принцесса Веснянка» (фр. «La Princesse Printanière») из «Сказок фей» и «Лесная лань» (фр. «La Biche au bois») из «Новых сказок». Обе истории имеют практически идентичные зачины, во многом совпадающие с развитием сюжета у Перро.

В «Лесной лани» король и королева долго не могли иметь детей, как и королевская пара из сказки Перро, даже ездили на воды в надежде завести ребенка. Однажды к королеве, сидящей на краю колодца, подполз рак, который оказался вовсе не раком, а феей Источника. Фея решила помочь королеве, отвела ее во дворец, где жили шестеро других фей, напророчивших королеве рождение дочери

³⁵⁵ Там же.

по имени Дезире (позднее это имя перейдет в балет Чайковского, как и многие другие детали сказок мадам д'Онуа, к этому вопросу мы вернемся в следующей главе). Феи просят королеву пригласить их во дворец, когда родится принцесса, чтобы «даровать ей достоинства самые всевозможные»³⁵⁶. Дары героини оказываются менее куртуазными и более весомыми, чем у Перро: «...одна даровала ей добродетель, другая наделила разумом; третья – чудесной красотой, четвертая – счастливой судьбой, пятая – долголетием во здравии; и наконец последняя пожелала, чтобы у нее всегда хорошо получалось все, что она ни задумает»³⁵⁷. Как оказалось, королева забыла пригласить фею Источника, ту, что первая стала ей помогать. Фея обиделась и решила навредить новорожденной принцессе: «Если она увидит солнечный свет до того, как ей исполнится пятнадцать лет, – вот тогда она попомнит меня, а может быть, и с жизнью расстанется». Чтобы уберечь принцессу от бед, ее заключают в замке без окон и дверей, куда не проникает солнечный свет.

Далее развитие сюжета отдаляется от исследуемого типа. Подробно описываются годы взросления принцессы в замке, наполненные вовсе не сном, а активным самосовершенствованием. Героиня была не только красивой, но и умной, милой, любезной, обучалась различным наукам, удивляя учителей своими способностями. Выйдя из башни раньше положенного срока, она столкнулась с бедами, прошла через многие приключения, нашла свою любовь. Иногда ей помогали феи, но часто принцесса сама принимала решения, чтобы в итоге обрести счастье – словом, ее образ очень далек о традиционного взгляда на Спящую красавицу, за которую все решает судьба. На наш взгляд, общий с Перро зacin нужен д'Онуа именно для этой антитезы, противопоставления двух героинь, которые, получив всевозможные дары, пользуются ими по-разному.

В данной интерпретации сюжета появляется еще один новый элемент – мотив опасности любовного чувства, что резюмируется в моралите: «Вам верной кажется

³⁵⁶ д'Онуа М.-К. Лесная лань. [Электронный ресурс] / Пер. с французского Д. Савосина // Кабинет фей. М.: Ладомир, 2015. С. 462-491. URL: <https://facetia.ru/node/4528> (дата обращения: 23.09.2024).

³⁵⁷ Там же.

защитой, / Что вы, любимая, не любите сейчас, / Но как опасен пламень скрытый, / Взгляните на него – и он зажжет и вас»³⁵⁸. Творчество мадам д’Онуа часто изучается в контексте женского письма. В ряде недавних исследований д’Онуа рассматривается как предшественница феминистских идей современности, поскольку освещает в своем творчестве проблемы, связанные с недостаточной защищенностью девушек высшего общества. К примеру, Ш. Тринке отмечает: «Женская литература Великого века позволяет женщинам высказывать свое мнение, в частности, в отношении политики брака»³⁵⁹. Героиня сказок д’Онуа «должна сама позаботиться о себе, чтобы спастись, а для этого она должна быть активной, независимой и знать свои права»³⁶⁰. Об этой стороне творчества д’Онуа пишет и М. Монье, замечая, что «маргинальный» еще жанр сказки дает писательнице пространство свободы, становится тем «волшебным местом, которое она создает своим письмом, и где она может критиковать институт супружества и требования подчиняться власти мужчин»³⁶¹.

Отталкиваясь от сюжета Перро, мадам д’Онуа предлагает по-новому взглянуть и на образ принца. Если в «Лесной лани» опасность таится в чересчур ранней влюбленности девушки, а сам принц все-таки остается положительным и даже идеализированным персонажем, сыгравшим роль в ее спасении, то в сказке «Принцесса Веснянка» мужской персонаж сам представляет большую опасность. Сказка окрашена в более мрачные тона, не лишена едкой иронии по отношению к персонажам и отражает целый спектр страданий, выпадающих на долю женщин.

По сюжету сказки у короля с королевой детей «рождалось много, да все умирали»³⁶², королева «горевала обо всех своих милых маленьких принцах,

³⁵⁸ д’Онуа М.-К. Лесная лань. [Электронный ресурс] / Пер. с французского С. Боброва // Перро Ш. Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями. М.: Правда, 1986. URL: <https://facetia.ru/node/4476> (дата обращения: 23.09.2024).

³⁵⁹ Trinquet Ch. Voix clandestines dans les contes de fées: L'exemple de «Finette Cendron» de Madame d'Aulnoy // Cahiers du 17ème: An Interdisciplinary Journal. 2006. Vol. 10. № 2. P. 65.

³⁶⁰ Ibid. P. 78

³⁶¹ Monnier M. Naissance et renaissance du conte de fées: de Marie-Catherine d'Aulnoy à Angela Carter // Études de lettres. 2001. № 3-4. P. 251.

³⁶² д’Онуа М.-К. Принцесса Веснянка. [Электронный ресурс] / Пер. с французского Е. Шибановой // Кабинет фей. М.: Ладомир, 2015. С. 98-115. URL: <https://facetia.ru/node/4537> (дата обращения: 17.09.2024).

которые умерли». Когда королеве удалось забеременеть, во время выбора кормилицы она оскорбила и прогнала одну появившуюся перед ней старуху, безобразную и горбатую: «— Ступайте прочь, — сказала она, — толстая вы уродина, не иначе как вы дурно воспитаны, раз посмели предстать предо мною в таком виде»³⁶³. С тех пор с королевой начали твориться несчастья, а впоследствии оказалось, что оскорблена старуха — это фея, которую в свое время обидел и король: «— Увы, друг мой, мы пропали, — воскликнул король, — это фея Карабос; еще маленьким мальчиком я подшутил над ней, подсыпав серы ей в суп, и с тех пор злодейка только и ждет случая отомстить мне за эту шалость»³⁶⁴. Вина родителей здесь представлена эксплицитно, именно их грубое поведение вызывает дальнейшие неприятности принцессы.

В попытках исправить положение, король и королева решили пригласить во дворец на день рождения дочери фей со всего света, задобрить их и тем самым спасти судьбу дочери. Эпизод одаривания феями ребенка здесь вновь гораздо ближе к интерпретации Перро: принцесса Веснянка надеяется непревзойденной красотой, острым умом, несравненным голосом и талантом слагать стихи и прозу. Вдруг появляется антагонистка и восклицает: «Пусть лишь в день, когда исполнится ей двадцать, / Беды и несчастья прекратятся»³⁶⁵. Пятая фея, не успевшая одарить героиню, «дополнила» предсказание, пообещав, что после того, как проклятие утратит силу, принцессу будет ждать долгая и счастливая жизнь. Как и в «Лесной лани», героиня воспитывалась в темной башне, где она «с легкостью постигала самые сложные науки»³⁶⁶ и смиленно дожидалась освобождения, пока случайно не увидела сквозь отверстие, проделанное в стене башни, прекрасного рыцаря, который даже не был принцем, а лишь его послом, и не решилась на побег с ним за четыре дня до своего двадцатилетия.

Веснянка призналась рыцарю в своей любви, тот уверял ее в ответных чувствах, хотя поведение его и было настораживающим: к примеру, объясняясь в

³⁶³ Там же.

³⁶⁴ Там же.

³⁶⁵ Там же.

³⁶⁶ Там же.

любви, он «сжал ей руку, да так сильно, что чуть не сломал мизинчик принцессы, заставив ее вскрикнуть от боли»³⁶⁷. После побега, когда герои спрятались на пустынном острове, рыцарь показал свой истинный облик. «Скорее голодный, чем влюбленный», он мечтал вернуться обратно, а о судьбе принцессы вовсе не переживал: «Ну и идите себе, – сказал он, – чтобы вас там волки съели»³⁶⁸, – сказал он, когда Веснянка отправилась искать пропитание для них двоих. Несмотря на все грубые слова и открытую враждебность принца, героиня отдавала ему еду, оставаясь сама голодной, и терпела все унижения, «все еще не в силах его возненавидеть»³⁶⁹. Лишь когда рыцарь решил убить и съесть девушку, она пронзила его кинжалом и в итоге обрела спасение, вернулась домой и вышла замуж за предназначеннного ей принца.

В своем моралите мадам д’Онуа рассуждает о противостоянии разума и чувства, имплицитно критикуя моралите Перро и призывая читательниц всегда руководствоваться умом: «Пусть лишь разум всегда и везде нами правит: / Пусть он будет хозяином нашим сердцам, / И пусть воли не даст он любовным страстям»³⁷⁰.

Сюжет остается нарративом о взрослении, однако героиня надеяется в нем гораздо большей самостоятельностью, а мужской персонаж становится источником настоящей опасности. Мадам д’Онуа вступает в метатекстуальный диалог с Перро, критически осмысливает и имплицитно «комментирует» его историю, что подтверждается присутствием в тексте отдельных ироничных отсылок к его «Спящей красавице»: чтобы привести в чувство королеву, узнавшую новость о побеге принцессы, ей на лицо выливают «пару ведер воды Венгерской Королевы», добрая фея появляется в прекрасной колеснице, влекомой не драконами, а «огромными хохлатыми курицами», а сама героиня отправляет в подарок феям «несколько прялок из Германии»³⁷¹.

³⁶⁷ Там же.

³⁶⁸ Там же.

³⁶⁹ Там же.

³⁷⁰ Там же.

³⁷¹ Там же.

Под пером мадам д'Онуа впервые в фольклорно-литературной традиции бытования сюжета сказка о «Спящей красавице» обретает героиню, наделенную не только красотой и талантами, но и способностью проходить различные испытания, трансформироваться духовно, самостоятельно избирать свою судьбу. Такой подход не обретет немедленной славы, героиня будет «спать» еще несколько веков – в классической литературе, балетах и кинематографе, и лишь в искусстве XXI в. женский взгляд на традиционные сказочные сюжеты вновь станет актуальным.

2.3. «Спящая царевна» В.А. Жуковского: русский взгляд на европейский сюжет

Настоящий раздел посвящен бытованию исследуемого сюжета в русской традиции на материале поэтической сказки В.А. Жуковского «Спящая царевна» (1831 г.) в контексте диалога культур. Мы обратимся к культурно-историческому контексту создания сказки, проанализируем ее взаимосвязь с предшествующими сюжетными вариациями, а именно – со сказкой Ш. Перро «Спящая красавица», сказкой братьев Гrimm «Царевна-шиповник» (нем. «Dornröschen») и прозаическим переложением указанной немецкой сказки на русский язык, выполненным самим Жуковским за несколько лет до публикации поэтической версии «Спящей царевны». Также мы выделим ключевые художественные особенности произведения Жуковского, обусловившие его стилистическое и семантическое своеобразие.

2.3.1. Жанр сказки в творчестве В.А. Жуковского

Важный шаг в направлении к постижению народности и фольклорного творчества делают романтики, для которых миф является «высшей формой человеческого духа и искусства»³⁷², а сказка – «каноном поэзии» (вспомним известное высказывание Новалиса: «Все поэтическое должно быть сказочным»).

В эпоху романтизма обостряется интерес к фольклору, романтики начинают целенаправленный сбор и осуществляют запись устных народных сказок. Братья Grimm первыми стали собирать устные истории от информантов, в число опубликованных ими произведений входит и сказка «Шиповничек», в основе которой – сюжет о «Спящей красавице». Правда запись сказок в то время еще не была «аутентичной», «фольклористы не ставили перед собой задачи записать и опубликовать текст точно таким (или максимально приближенным к тому), каким он был рассказан: литературная обработка представлялась не просто нормальным

³⁷² Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США: учебное пособие. М.: Высшая школа, 1984. С. 13.

явлением, но обязательным этапом работы с текстом»³⁷³. К тому же, остается дискуссионным вопрос, насколько сказки Гримм подвержены прямому или косвенному влиянию сказок Ш. Перро и мадам д'Онуа. Данный вопрос, как и обращение к немецкой традиции бытования сюжета, выходит за рамки настоящего исследования, но к анализу взаимосвязи «Шиповничка» (Dornröschen) братьев Гримм и «Спящей царевны» мы еще вернемся.

Романтики не только начинают целенаправленное собирание сказок, но и закладывают основы научного подхода к их анализу. У А.С. Козлова читаем: «В 1835 г. Я. Гримм опубликовал свою известную работу «Немецкая мифология», положившую начало мифологическому методу исследования фольклора. Этот метод во многом аналогичен принципу современной мифологической критики: применявшие его исследователи стремились проследить «вырастание» того или иного фольклорного образа из его мифологического прототипа»³⁷⁴. Почему сказка так интересовала романтиков?

Ответ на вопрос можно искать в культурологических представлениях эпохи, выдвигающих в противовес общепризнанным культурным жанрам «варианты пограничного, забытого, чужого»³⁷⁵, в целом – все то, что когда-то было исключено или никогда не входило в круг культурных ценностей. В этом смысле, идеи романтиков схожи с интересом, проявляемым к сказке практиками и теоретиками эпохи спора о древних и новых.

В эпоху романтизма обращение к сказке обретает еще и определенный философский аспект. Сказка привлекает писателей своей «фантастичностью», связью с «иным миром». Фантастическое является важной концепцией философии романтизма, «выражением кризиса, перелома в игре Просвещения и Анти Просвещения, предметом которой становится Другое, Чужое, необъяснимое»³⁷⁶. Как отмечает Р. Лахманн, различные фантастические

³⁷³ Гистер М.А. Мари-Катрин д'Онуа и литературная сказка ...

³⁷⁴ Козлов А.С. Мифологическое направление ... С. 13-14.

³⁷⁵ Лахманн Р. Дискурсы фантастического / Пер. с немецкого. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 7.

³⁷⁶ Там же. С. 12.

трансформации и превращения становятся поводом для осмыслиения нестабильности человеческой души и человеческого существования: «Превращения живого в мертвое, а мертвого в живое, одушевленного в неодушевленное, происходящие под воздействием колдовства, по воле богов или в силу внутреннего импульса, представляют собой намеренно скандальные нарушения границ обыденной логики»³⁷⁷. Эти нарушения противоречат актуальным представлениям человека о мире, ставят под сомнение существующий миропорядок и «проводглашают рационалистической иллюзией идеал предсказуемого, а значит, и поддающегося описанию человека»³⁷⁸. Сущность человека, в представлении романтиков, ускользает от окончательного осмыслиения, имеет склонность к метаморфозам. Несложно заметить, что перечисленные выше «превращения» и переходы между мирами весьма характерны для большинства сказочных сюжетов, что, безусловно, делает последние весьма привлекательными для романтического осмыслиения.

В романтической концепции фантастического важную роль играют герои, чье поведение не соответствует традиционным нормам: «Протагонисты фантастических повествований постоянно находятся в эксцентрическом состоянии духа, их одолевают галлюцинации, страх, бред, ночные кошмары или фатальное любопытство. Они обречены выносить посещения монстров, сумасшедших, привидений и оживших покойников, им открываются ужасные семейные тайны»³⁷⁹. По Р. Лахманн, частые состояния романтических героев – это безумие, экстаз, сомнамбулизм и грэза, поскольку они позволяют нащупать неизведенную границу между двумя мирами – «посюсторонним и потусторонним».

Сюжет о «Спящей красавице», где героиня, чей сон символизирует временную смерть, оказывается между двумя мирами в заброшенном дворце, окруженному густым лесом, представляет особый интерес для романтиков. Неслучайно, что именно в XIX веке появляются балеты и оперы на данный сюжет,

³⁷⁷ Там же. С. 5.

³⁷⁸ Там же. С. 5-6.

³⁷⁹ Там же. С. 8.

где фантастический компонент еще более усиливается за счет медиальной специфики сценических видов искусства. К тому же, если в фольклорных и классических литературных сказках сон героини как функциональный элемент сюжета представляет собой нарративную паузу, а история «следует» за действиями мужского персонажа, то Спящей красавице у романтиков свойственно сомнамбулическое поведение. К примеру, в опере «*La belle au bois dormant*» 1825 г. героиня разговаривает во сне, ожидая принца: «Приди на мой голос, ответь мне, ответь! / Правда ли, что он меня обожает? / Я жду его сегодня. / С приходом Авроры...»³⁸⁰. Истинно фантастическим становится у романтиков волшебный лес, путь по которому является испытанием героя, – его населяют злые духи и всевозможные монстры. Другие формы репрезентации фантастического в сценических вариациях сказки мы проанализируем в следующей главе, посвященной балетам на сюжет о «Спящей красавице», в настоящем же разделе обратимся к романтическому изводу творчества В.А. Жуковского в контексте становления жанра литературной сказки в России и к одной из наиболее известных русских литературных сказок XIX века – его «Спящей царевне».

В.Г. Белинский называл Жуковского «литературным Колумбом Руси, открывшим ей Америку романтизма». Именно ему, по мнению критика, «принадлежит честь введения романтизма в русскую поэзию»³⁸¹. Как отмечают исследователи творчества Жуковского, писатель «одухотворил русскую поэзию романтическими элементами»³⁸², «создал в русской литературе целостный образ западноевропейского романтизма»³⁸³, что произошло в том числе благодаря его «характерно романтическому» интересу к волшебной сказке. Вот первая причина обращения Жуковского к исследуемому жанру: «Поэта необычно влекло к поэтике "сказочного", то есть ирреального, таинственного, часто страшного. В этом он был близок к романтикам, таким как Новалис, Тик, Гофман и другим, которые также

³⁸⁰ Planard Eu. *La belle au bois dormant*, opéra en 3 actes. Paris: Roullet, 1825. P. 20.

³⁸¹ Белинский В.Г. Стихотворения В. Жуковского. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3440.shtml (дата обращения 21.07.2024).

³⁸² Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985. С. 8.

³⁸³ Там же. С. 21.

тяготели к страшному, мистическому, "сказочному"»³⁸⁴. Сам Жуковский в одном из писем называл себя «родителем на Руси немецкого романтизма и поэтическим дядькой чертей и ведьм немецких и английских»³⁸⁵.

«На протяжении почти тридцати лет поэт вновь и вновь обращался к жанру сказки, используя различные источники для сюжетов, населяя мир разными по характеру героями, применяя разнообразные изобразительно-выразительные средства языка, экспериментируя со стихотворными размерами так, как это не делал никто до него в русской поэзии»³⁸⁶, – пишет Е.А. Жесткова. Между 1816 и 1846 гг. русский поэт написал 7 литературных сказок («Красный карбункул» (1816), «Сказка о царе Беренде» (1831), «Спящая царевна» (1831), «Война мышей и лягушек» (1831), «Тюльпанное дерево» (1845), «Кот в сапогах» (1845), «Сказка о Иване-царевиче и Сером Волке» (1845)).

Как правило, исследователи классифицируют сказки Жуковского по периодам их написания, выделяя «царскосельский» и «франкфуртский» этапы. К первому относят три сказки, написанные в 1831 г., а ко второму – сказки 1845 года. Также существует классификация сказок по принципу их ориентации на русский фольклор или зарубежные источники, тогда к первой группе, как видно из самих названий сказок, будут относиться два произведения – «Сказка о царе Беренде» и «Сказка о Иване-царевиче и Сером Волке», а все остальные сказки найдут свои аналоги в зарубежных источниках. Е.А. Жесткова считает, что «"Неравное" распределение по группам может привести к мысли, что Жуковского больше интересовали западноевропейские источники. Это будет в какой-то степени верно, поскольку Жуковский блестяще знал европейскую литературу и стремился своим творчеством приобщить русского читателя к лучшим, с его точки зрения, произведениям европейских писателей»³⁸⁷.

³⁸⁴ Жесткова Е.А. Сказки В.А. Жуковского ... С. 155.

³⁸⁵ Жуковский В.А. Письмо к А.С. Стурдзе от 10 марта 1849 г. // Жуковский В.А. Собрание сочинений. В 4 томах. Т. 4. Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959–1960. С. 664.

³⁸⁶ Жесткова Е.А. Сказки В.А. Жуковского ... С. 154.

³⁸⁷ Там же. С. 155.

Здесь мы можем выделить вторую причину заинтересованности Жуковского жанром литературной сказки – помимо романтического интереса ко всему «волшебному» и фантастическому, поэтом движет стремление познакомить русского читателя с жанром, уже давно известным читателю европейскому, перенести на русскую почву популярные в мировой литературе сюжеты.

С этим стремлением тесно связана и переводческая деятельность поэта. «Возможно, – размышляет С. Березкина, – что Жуковский был первым, кто осознал необходимость перевода на русский язык собрания братьев Гrimm, этого выдающегося памятника европейской фольклористики (отметим, что в России его полный перевод вышел только в 1860-х гг.)»³⁸⁸. Исследователь считает, что именно немецкий сборник повлиял на историю становления жанра литературной сказки в России в XIX в., «опередив» в этом смысле другие источники сказочных сюжетов, популярные веком ранее (среди них Березкина перечисляет французскую и восточную сказки, фантастическую сказочную повесть, романтические обработки народных сказаний³⁸⁹).

Творчество немецких романтиков действительно сыграло заметную роль в становлении Жуковского как поэта-сказочника. Дело в том, что отдельные его сказки (в том числе и «Спящая царевна») сначала увидели свет, хотя и против воли поэта, как переводы сказок из сборника братьев Grimm, а уже затем были литературно обработаны и опубликованы в виде авторских произведений. В общей сложности поэт перевел с немецкого 6 сказок братьев Grimm: «Волшебница», «Рауль Синяя борода»³⁹⁰, «Колючая Роза», «Братец и Сестрица», «Мильй Роланд и девица ясный цвет», «Красная Шапочка». Сам Жуковский выражал недовольство их преждевременной публикацией с указанием имени автора. В его письме к П.А. Вяземскому читаем: «Греч напечатал мои сказки. Вот их история. Они давно,

³⁸⁸ Березкина С.В. Примечания к сказке В.А. Жуковского «Спящая царевна» // В.А. Жуковский. Полное собрание сочинений и писем. В 20 томах. Т. 4. Стихотворные повести и сказки / Сост. и ред. А.С. Янушкевич. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 458-459.

³⁸⁹ Там же.

³⁹⁰ Сказка «представляет собой пересказ известного сюжета, сделанный с учетом сказок Ш. Перро (в первую очередь) и братьев Grimm» [Березкина С.В. Примечания к сказке В.А. Жуковского ... С. 458-45].

давно были у меня переведены. Греч просил их в свой детский журнал. Я их отдал, потому что почитал их не заслуживающими никакого внимания, и что в таком случае отказать – значило бы почитать важным то, о чем я и подумать не вздумал. Но я их отдал с тем, чтобы не было моего имени; Греч дал слово не печатать его и напечатал. Это в его духе. Смешно мне теперь показываться на сцену после долгого молчания в чепце старой бабушки. Но Гречу до этого дела нет»³⁹¹. Вероятнее всего, слова Жуковского о том, что переводы «не заслуживали никакого внимания» и представляли их автора для публики «в чепце старой бабушки», не свидетельствуют о пренебрежительном отношении к ним поэта, а скорее показывают, что переводы служили промежуточным этапом в авторском осмыслиении сказочных сюжетов, «заготовками для дальнейшей творческой работы»³⁹². Последующий возврат поэта к сказочным текстам это подтверждает.

Итак, сказка интересовала Жуковского и как романтика, тяготеющего к источнику мистического, ирреального опыта, и как переводчика, стремящегося ввести в русскую литературу новый жанр и новые сюжеты, давно знакомые европейскому читателю. Третьей причиной высокой значимости сказки для поэта становится интерес к жанру в связи с идеей русской народности, русского фольклора. Поэты-романтики часто обращаются к исследованию народного духа, традиционных элементов и национальных характеристик. В конце 1820-х – начале 1830-х гг. русская литература характеризуется поиском «национального характера»: «Устав от подражаний Байрону и немцам, литераторы стремятся создать что-то русское, свое, а слово *народность*³⁹³ становится девизом на устах практически всех литературных критиков»³⁹⁴, – отмечает М. Горлин.

«Интерес к сказкам у Жуковского дальний, вынесенный им еще из семьи, из детского знакомства с народным поэтическим творчеством: песнями, преданиями,

³⁹¹ Жуковский В.А. Письмо к П.А. Вяземскому от 26 декабря 1826 г. // Жуковский В.А. Собрание сочинений. В 4 томах. Т. 4. Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959–1960. С. 590.

³⁹² Березкина С.В. Примечания к сказке В.А. Жуковского ... С. 458-459.

³⁹³ Курсив М. Горлина.

³⁹⁴ Gorlin M. Le conte populaire dans la littérature russe vers 1830 // Revue des études slaves. Paris: Université Paris-Sorbonne, 1937. P. 219-220.

былинами, сказками»³⁹⁵, – пишет Е.А. Жесткова. Поэт переводит зарубежные авторские сказки, а также признает важность записи русских народных сказаний, стремится отразить в литературе их сюжеты и национальный колорит. Еще в 1816 г. Жуковский писал А.П. Юшковой (Киреевской): «Я давно придумал для вас работу, которая может быть для меня со временем полезна. Не можете ли вы собирать для меня русские сказки и русские предания: это значит заставлять себе рассказывать деревенских наших рассказчиков и записывать эти рассказы. Не смейтесь. Это национальная поэзия, которая у нас пропадает, потому что никто не обращает на нее внимания: в сказках заключаются народные мнения; суеверные предания дают понятия о нравах их и о степени просвещения, и о старине»³⁹⁶. Эти строки говорят о высокой заинтересованности Жуковского устным народным творчеством и свидетельствуют о характерном для эпохи всеобщем несправедливом восприятии фольклорной сказки как жанра, незаслуживающего отдельного внимания. Жуковский искренне интересовался фольклором, осознавал его богатство и неисследованность в отечественной традиции и, как более века назад Ш. Перро, стремился ввести «низкий» жанр в литературу. Отчасти именно с подачи Жуковского в России начнется целенаправленное собирание произведений народного творчества: сын А.П. Киреевской, Петр, станет одним из первых русских фольклористов и соберет за всю жизнь более тысячи народных песен в экспедициях по разным уголкам России.

Как сочетаются в сказках поэта идеи романтизма, рожденного на германской почве, и стремление приблизиться к русскому фольклору, отразить национальный народный колорит? Безусловно, Жуковский ориентируется на фольклор при создании собственных сказок, но мнения критиков и литературоведов касательно «истинной народности» его произведений расходятся.

С одной стороны, существует ряд хвалебно-восторженных отзывов современников о воплощении идеалов народности в сказках Жуковского.

³⁹⁵ Жесткова Е.А. Сказки В.А. Жуковского ... С. 155.

³⁹⁶ Цит. по: Уткинский сборник. Письма В.А. Жуковского, М.А. Мойер и Е.А. Протасовой / Под ред. А.Е. Грузинского. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1904. С. 89.

Н.В. Гоголь в письме к А.С. Данилевскому отмечает народный характер творчества поэта: «У Жуковского тоже русские народные сказки, одне экзаметрами, другие просто четырехстопными стихами, и, чудное дело! Жуковского узнатъ нельзя. Кажется, появился новый обширный поэт и уже чисто русской. Ничего германского и прежнегоЛ³⁹⁷. Интересно отметить, что «чисто русским поэтом» Гоголь называет Жуковского именно в тот период, когда последний создает не только «Сказку о Царе Беренде», но и «Спящую царевну», которую традиционно называют сказкой, полностью заимствованной из европейской традиции. В письме самому автору Гоголь подчеркивает значение сказок Жуковского в становлении русской поэзии: «Осталось воспоминание и еще много кой-чего, что достаточно уладит здешнее одиночество: это известие, что «Сказка» ваша уже окончена и начата другая, которой одно прелестное начало чуть не свело меня с ума. И Пушкин окончил свою сказку!³⁹⁸ Боже мой, что-то будет далее? Мне кажется, что теперь вздигается огромное здание чисто русской поэзии, страшные граниты положены в фундамент, и те же самые зодчие выведут и стены, и купол, на славу векам, да поклоняются потомки и да имут место, где возносить умиленные молитвы свои»³⁹⁹.

С другой стороны, в некоторых источниках отвергается влияние русского фольклора на произведения писателя, а их народность признается напускной, искусственной. В.Г. Белинский пишет: «Люди, более умные и образованные, охотно (и притом весьма основательно) видят народную русскую поэзию в баснях Крылова и даже готовы видеть ее (что уже не так основательно) не только в сказках Пушкина ("О царе Салтане", "О мертвый царевне и о семи богатырях"), но и (что уже вовсе неосновательно) в сказках Жуковского ("О царе Беренде до колен

³⁹⁷ Гоголь Н.В. Письмо Данилевскому А.С. от 2 ноября 1831 г. С.-Петербург // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. В 14 томах. Т. 10. Письма, 1820–1835 / Ред. В.В. Гиппиус. М.; Л.: Изд-во АН СССР 1940. С. 214.

³⁹⁸ Примечание издателя: 1 сентября Жуковский кончил «Сказку о царе Беренде...», а 26 августа начал «Спящую царевну». 29 августа 1831 г. Пушкин окончил «Сказку о царе Салтане...».

³⁹⁹ Гоголь Н.В. Письмо Жуковскому В.А. от 10 сентября 1831 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://gogol-lit.ru/gogol/pisma-gogolya/letter-125.htm> (дата обращения 30.09.2024).

борода" и "О спящей царевне")»⁴⁰⁰. Белинский считает неудачным опытом Жуковского его стремление отразить в сказках национальный колорит и народный характер: «"Сказка о царе Беренде, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кошечи бессмертного и о премудростях Мары царевны, Кошечевой дочери" и "Сказка о спящей царевне" были весьма неудачными попытками Жуковского на русскую народность. О них никаким образом нельзя сказать: Здесь русский дух, здесь Русью пахнет. Вообще – быть народным, значило бы для Жуковского отказаться от романтизма, – а это для него было бы все равно, что отказаться от своей натуры, от своего духа, словом – от самого себя»⁴⁰¹. Белинский видит несоответствие между романтизмом и идеей русской народности, на которую притягивает Жуковский, хотя, как было отмечено выше, романтикам еще на раннем этапе складывания их эстетической и философской системы был далеко не чужд интерес к мифу и фольклору.

Как справедливо замечает Н.Я. Берковский, «народная культура, фольклор нужны были у романтиков не для ухода в архаику, а ради того же обновления»⁴⁰². Жуковский не стремится копировать фольклорную сказку, как и европейские писатели, обращающиеся к жанру до него, он подвергает сюжеты литературной обработке, сочетает народные мотивы с элементами других парадигм, возможно, именно поэтому его сказки вызывают противоречивые реакции современников. В этой связи необходимо упомянуть о третьем подходе к осмыслинию народности в сказках Жуковского, подходе, учитывающем литературность жанра. Так, А.Н. Веселовский признает, что произведения Жуковского пронизаны чувством народного, но отмечает, что чувство это у поэта «схематично-отвлеченно, изображает ли он русскую, восточную или западную жизнь»⁴⁰³. М.К. Азадовский

⁴⁰⁰ Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. [Электронный ресурс] // Собрание сочинений. В 3 томах. Том 3. Статьи и рецензии 1843–1848. М., 1948. URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0190.shtml (дата обращения 27.07.2024).

⁴⁰¹ Белинский В.Г. Карамзин и его заслуги. [Электронный ресурс] // Собрание сочинений. В 3 томах. Том 3. Статьи и рецензии 1843–1848. М., 1948. URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0130.shtml (дата обращения 27.07.2024).

⁴⁰² Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 33.

⁴⁰³ Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб.: Типография императорской академии наук, 1904. С. 512.

также полагает, что народность у Жуковского осмысляется по-особому и предстает перед читателем в измененном, авторском преломлении: «Такова позиция Жуковского; Жуковский подходит к фольклору как бы сверху. Народная поэзия, с его точки зрения, может войти в литературу только в совершенно переработанном виде и пронизанная точкой зрения поэта, стоящего на вершине социальной лестницы»⁴⁰⁴.

Наконец, еще одним немаловажным фактором, определившим значимость жанра сказки в творчестве Жуковского, стало определенное положение жанра в литературных кругах эпохи, характеризуемое если не «модой», как во Франции конца XVII в., то, по крайней мере, высоким интересом со стороны крупных писателей. Галантная сказка проникает в русскую литературу раньше фольклорной, основоположником ее в конце XVIII в. становится Н.М. Карамзин, стилистика которого, как утверждает С.М. Шаврыгин, «тяготеет к французским образцам, галантной прециозной литературе французского салона», берет свои истоки во французской литературе эпохи Лафонтена, Перро и Вольтера, а также в русском изводе галантной эстетики – произведениях И. Богдановича⁴⁰⁵. Т.И. Акимова исследует еще более ранние ростки интереса к «сказочному» в русской культуре, обнаруживая их в екатерининской эпохе просветительства, когда «сказочная традиция стала привлекательна на волне увлечения так называемой массовой литературой», сама императрица, ориентируясь на французских просветителей, обращается к жанру сказки, наделяет его функциями политico-философского трактата⁴⁰⁶. Преемником сказочной традиции становится и Жуковский, который «с одной стороны, возвращает жанр к его истокам, но, с

⁴⁰⁴ Азадовский М.К. Литература и фольклор. Очерки и этюды. Ленинград: Государственное издательство «Художественная литература», 1938. С. 118-119.

⁴⁰⁵ Шаврыгин С.М. Судьба галантного стиля литературной сказки начала XIX века: Н.М. Карамзин и В.А. Жуковский // Карамзинский сборник. Николай Карамзин и его современники. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции / Отв. редактор О.Н. Даранова. Ульяновск: Издательство «Корпорация технологий продвижения», 2020. С. 94.

⁴⁰⁶ Акимова Т.И. Поэма А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» и Волшебно-сказочные поэмы к. XVIII – н. XIX века // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. 2011. № 23. С. 106-107.

другой стороны, ищет новый язык для их выражения»⁴⁰⁷. Этот язык окончательно формируется в 1830-е гг., когда «под пером А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, П.П. Ершова» рождается новый литературный жанр – стихотворная сказка в фольклорном стиле⁴⁰⁸. В этот же период издает сказки В.И. Даля, обращаются к фольклорному жанру П.П. Ершов, О.М. Сомов и другие писатели⁴⁰⁹.

Говоря о предпосылках обращения автора «Спящей царевны» к жанру сказки, важно упомянуть и о его тесном творческом контакте с Пушкиным, вдохновившем Жуковского на активную работу над сказкой. Веселовский замечает: «Пока пример Пушкина не побудил Жуковского к литературной обработке сказок, он интересовался ими, так сказать, поодаль, как интересовался и Батюшков, просил знакомых записывать их»⁴¹⁰. Как известно, осенью 1831 года в Царском селе два поэта одновременно, «взапуски»⁴¹¹, создают свои литературные сказки – Пушкин пишет «Сказку о царе Салтане», а Жуковский три произведения, среди которых и «Спящая царевна». В этот период в одном из писем к П.А. Вяземскому Пушкин скажет: «Ж(уковский) все еще пишет, завел 6 тетрадей и разом начал 6 стихотворений; так его и несет. Редкой день не прочтет мне чего нового»⁴¹². Принято считать «царскосельский период» своеобразным творческим турниром двух поэтов, хотя, по мнению С.В. Скачковой, указание на «состязание» – более позднее осмысление исторического факта, выдвинутое П.В. Анненковым и способствующее «проигрышу» Жуковского в освоении народной сказки в глазах исследователей жанра, на самом же деле речь шла о работе двух поэтов «в одном

⁴⁰⁷ Там же. С. 112.

⁴⁰⁸ Скачкова С.В. Сказки В.А. Жуковского (генезис, источники, жанровое своеобразие): автореферат дисс. ... кандидата филологических наук: специальность 10.01.01. Л., 1985. С. 1.

⁴⁰⁹ Эфендиева Н.Р. Сказка В.А. Жуковского «Спящая царевна» на страницах журнала «Европеец» // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения. Сборник материалов I (XVI) Международной конференции молодых ученых (9-11 апреля 2015 г.). Томск: Издательство Томского университета, 2015. Вып. 16. С. 254.

⁴¹⁰ Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства ... С. 509-510.

⁴¹¹ Там же. С. 510.

⁴¹² Пушкин А.С. Письмо к П.А. Вяземскому от 3 сентября 1831 г. // Собрание сочинений. В 10 томах. Т. 10. Письма. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 66-67.

направлении», работе, из которой Жуковский вынес ряд важных для развития жанра собственных находок⁴¹³.

Исследовав ключевые мотивы творческого обращения Перро, д’Онуа и Жуковского к литературной сказке, можно заметить ряд общих элементов между процессами становления жанра во Франции и в России. Жуковскому, как в свое время французским авторам, было важно, следуя за определенными эстетическими концепциями, открыть возможности нового жанра, который, несмотря на его популярность в «салонных» и придворных кругах эпохи, все еще воспринимался поверхностно, не был признан достойным занять свое место в высокой литературе, находился в процессе становления и поиска определенных ориентиров. Для авторов обеих стран важным является также внимание к фольклорным корням жанра, правда, если у Перро интерес к «искусству предков» только зарождается, то у Жуковского идея народности становится одной из первостепенных в его обращении к сказке. У Жуковского появляются и дополнительные, отсутствующие во французской культуре XVII века, «стимулы» к литературной обработке сказок: романтический интерес к фантастическому и стремление ввести в русскую культуру сюжеты, популярные в культуре европейской.

2.3.2. «Спор» об источниках

«Я часто замечал, что у меня наиболее светлых мыслей тогда, как их надобно импровизировать в выражение или в дополнение чужих мыслей. Мой ум, как огниво, которым надобно ударить об кремень, чтобы из него выскоцила искра. Это вообще характер моего авторского творчества; у меня почти все или чужое, или по поводу чужого – и все, однако, мое»⁴¹⁴, – писал Жуковский Н.В. Гоголю. Исследователи отмечают, что и сюжет сказки о «Спящей царевне» Жуковский заимствовал в предшествующей традиции, а именно – французской и немецкой.

⁴¹³ Скачкова С.В. Сказки В.А. Жуковского ... С. 9-10.

⁴¹⁴ Жуковский В.А. Письмо к Н.В. Гоголю от 6 (18) февраля 1847 г. // Жуковский В.А. Собрание сочинений. В 4 томах. Т. 4. Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959–1960. С. 544.

О том, что поэт «объединяет сказку Перро и сказку братьев Гримм (1812), переведенную им самим в 1826 г.»⁴¹⁵, пишет В.Д. Алташина, эту мысль поддерживают М.А. Ковалева⁴¹⁶ и Н.Р. Эфендиева, последняя характеризует произведение Жуковского как «свободное переложение сказки братьев Гримм и отчасти сказки Ш. Перро»⁴¹⁷. Вопрос о том, какой из двух источников повлиял на сказку русского поэта в наибольшей степени, остается открытым. К примеру, А.Н. Веселовский отмечает, что Жуковский «часто искал на стороне то, что было у него под рукою, свою "Спящую царевну" в сказках Перро, "Кота в сапогах" и "Тюльпанное дерево" в собрании Гриммов»⁴¹⁸. Другие исследователи (и их большинство), напротив, настаивают на том, что при написании «Спящей царевны» Жуковский ориентировался исключительно на сюжет «Шиповничка».

С.В. Березкина в примечаниях к сказкам Жуковского, вошедшим в издание полного собрания сочинений поэта подчеркивает, что именно немецкая сказка 1812 г. «Dornröschen» («Шиповничек») из сборника братьев Гримм «Kinder-und Hausmärchen» («Детские и семейные сказки») стала источником «Спящей царевны», а сказку Перро можно считать источником вдохновения для русского поэта лишь опосредованно, поскольку текст «Dornröschen» обрабатывался братьями «с учетом сказки Шарля Перро»⁴¹⁹. Такой вывод Березкина делает на основе сопоставления стилистики сказок: «Жуковский не мог не ощутить однородность сказочных сюжетов у Перро и братьев Гримм. Однако он остался холoden к стилистике Перро с его склонностью к морализму и салонной галантности. <...> Жуковского увлекла цельность и простота именно немецкого текста, которому братья Гримм придали весьма ценный в эпоху романтизма статус подлинной народной сказки»⁴²⁰. Березкина пишет, что ряд важных сюжетных

⁴¹⁵ Altachina V. Une réécriture russe des contes de Charles Perrault // Fééries. 2016. № 13. Р. 245.

⁴¹⁶ Ковалева М.А. К проблеме классификации сказок В.А. Жуковского // Национальная ассоциация ученых. 2015. № 5-4 (10). С. 122-125.

⁴¹⁷ Эфендиева Н.Р. Сказка В.А. Жуковского ... С. 255.

⁴¹⁸ Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства ... С. 510.

⁴¹⁹ Березкина С.В. Примечания к сказке В.А. Жуковского ... С. 458.

⁴²⁰ Там же.

элементов сказки Перро не нашли своего отражения у Жуковского, что также, по ее мнению, свидетельствует о «приоритете» немецкой традиции.

Не упоминает сказку Перро в качестве источника «Спящей царевны» А.С. Янушкевич, подчеркивая, что «поэт под названием «Спящая царевна» перелагает в стихи прозаическую сказку братьев Гримм «Dornröschen» («Царевна-шиповник»), еще раньше сделав ее прозаический пересказ под названием «Колючая роза»⁴²¹. Пересказ этот был «в полной мере использован»⁴²² Жуковским при возвращении к работе над сюжетом в 1831 году. Ц. Вольпе и вовсе называет сюжет Жуковского переводом сказки «Dornröschen»: «Простое сличение сказки Жуковского со сказкой Перро показывает, что Жуковский переводил именно Гриммов»⁴²³.

С.М. Шаврыгин примыкает к сторонникам преимущественного влияния сказки братьев Гримм на «Спящую царевну». По его мнению, выбор поэта, который «распознал подлинную фольклорную природу сюжета», основывался на приближенности немецкой версии «к народному мироощущению», а «украшенный, прециозный стиль» Перро не был близок Жуковскому. Замечая в сказке Жуковского «дух русской галантной литературной традиции», Шаврыгин связывает это с влиянием поэтики Карамзина, а именно – находит параллели «Спящей царевны» с повестью-сказкой «Наталья, боярская дочь»⁴²⁴. Исследователь обнаруживает и ряд мотивов, сближающих сказку Жуковского с поэмой «Душенька» Богдановича и с поэмой «Светлана» самого Жуковского, а также пишет о стилистическом влиянии «Сказки о царе Салтане» Пушкина, которое проявляется в смене используемого стихотворного размера⁴²⁵.

⁴²¹ Янушкевич А.С. Особенности прозы Жуковского 1810–1840-х годов // В.А. Жуковский. Полное собрание сочинений и писем. В 20 томах. Т. 11 (первый полутом). Проза 1810–1840 годов / Сост. и ред. А.С. Янушкевич. М.: Издательский Дом ЯСК, 2016. С. 605.

⁴²² Березкина С.В. Примечания к «Колючей розе» В.А. Жуковского // В.А. Жуковский. Полное собрание сочинений и писем. В 20 томах. Т. 11 (первый полутом). Проза 1810–1840 годов / Сост. и ред. А.С. Янушкевич. М.: Издательский Дом ЯСК, 2016. С. 665.

⁴²³ Вольпе Ц. Примечания к сказке Жуковского «Спящая царевна» // В.А. Жуковский. Стихотворения. В 2 томах. Т. 2. Л.: Советский писатель, 1940. С. 472.

⁴²⁴ Шаврыгин С.М. Судьба галантного стиля ... С. 96.

⁴²⁵ Там же. С. 99.

Как и в случае со сказкой Перро, влияние фольклора на сказочную поэтику Жуковского остается вопросом дискуссионным.

Есть мнение, что Жуковский мог ориентироваться непосредственно на одну из русских сказок на схожий сюжет, к примеру, С.Н. Еремеев считает⁴²⁶, что Жуковский при создании его «Спящей царевны» вдохновился русским фольклором, и в частности – сказкой «Волшебное зеркальце», проанализированной в предыдущей главе настоящего исследования.

С. Березкина, напротив, подчеркивает, что «по сравнению с русским фольклорным образцом сказка братьев Гримм была для Жуковского в равной степени значимым и, возможно, более понятным источником», в этом исследователь видит ключевую разницу между подходами Жуковского и Пушкина к интерпретации сказочных сюжетов. Последний, по выражению Березкиной, «умел ценить русский фольклор в самом неприхотливом, "непричёсанном" виде»⁴²⁷ и оказался в «состязании» с Жуковским в более выгодном положении, избрав для своей сказки сюжет о мертвой, а не о спящей царевне. «Пушкин тонко ощутил специфику сказочного сюжета: для фольклора, причем не только славянского, сказка о спящей царевне не характерна – героиня народной сказки может быть только мертвой; она оживает, а не просыпается»⁴²⁸, – замечает С. Березкина. Здесь необходимо уточнить, что в мировом фольклоре сюжет о «Спящей красавице» все же присутствует, тогда как записей русских народных сказок на сюжет, действительно, практически не обнаруживается.

Жуковский сталкивается с довольно сложной задачей – «обработать в русском народном духе сюжет с чуждым русскому фольклору основным мотивом»⁴²⁹. Рассмотрим подробнее, как именно отражается в сказке Жуковского «попытка синтеза двух систем»⁴³⁰, проанализируем, на самом ли деле влияние

⁴²⁶ Еремеев С.Н. Интерпретация сказочных сюжетов и волшебно-сказочной повествовательной структуры в сказках В.А. Жуковского // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2005. Вып. 4. С. 67-71.

⁴²⁷ Березкина С.В. Примечания к сказке В.А. Жуковского ... С. 459.

⁴²⁸ Там же. С. 460.

⁴²⁹ Там же.

⁴³⁰ Там же.

сказки Перро на русскую «Спящую царевну» столь незначительно, каким оно традиционно представляется в литературе по данному вопросу, а также выделим ряд ключевых для авторского «переписывания» сюжета парадигм.

2.3.3. Поэтический эксперимент В.А. Жуковского

«Абсолютное большинство стихотворных повестей, да и сказок Жуковского – произведения переводные, точнее, имеющие какой-то иностранный источник. Но вряд ли их можно назвать переводами в буквальном значении этого понятия»⁴³¹, – пишет А.С. Янушкевич в статье «Повести и сказки В.А. Жуковского». Действительно, «Колючая роза», первая, прозаическая, вариация сюжета о «Спящей красавице» в творчестве Жуковского, является довольно вольным переложением немецкого оригинала, так называемым «романтическим переводом». Сопоставительный анализ точного перевода сказки братьев Гримм с переложением Жуковского позволяет выявить ряд важных отличий, которые будут важны ввиду дальнейшей работы поэта над «превращением» переложения в его собственную сказку. Уже в его раннем обращении к сюжету становятся заметны «точки диалога», те направления изменений сюжета, которые будут особенно значимы для писателя в его творческой концепции.

a) *Сюжетный каркас*

И сказка Перро, и сказка братьев Гримм, и две вариации сказки Жуковского (прозаическая и поэтическая) имеют один и тот же сюжетный каркас и совпадают во всех ключевых функциях (отсутствие детей у короля и королевы, рождение дочери, большой праздник в ее честь, приглашение волшебниц и подношение им подарков, ошибка короля, обида старой феи, которую не пригласили, одаривание принцессы феями, предсказание смерти от укола веретеном, смягчение

⁴³¹ Янушкевич А.С. Повести и сказки Жуковского // В.А. Жуковский. Полное собрание сочинений и писем. В 20 томах. Т. 4. Стихотворные повести и сказки / Сост. и ред. А.С. Янушкевич. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 390.

пророчества одной из спрятавшихся и не успевших одарить принцессу фей, указ короля о запрете прядения, отъезд из дома родителей и случайная встреча со старушкой, укол веретеном, сон всего замка вместе с героиней, появление непроходимого леса вокруг замка, стремление мужского персонажа найти героянью, путь по «заснувшему» дворцу, пробуждение девушки и всего дворца, свадьба).

Следование Жуковского за отдельными деталями сюжета, характерными исключительно для «Шиповничка» (пророчество в начале сказки, вынужденное неприглашение старой феи ввиду отсутствия еще одного золотого блюда, сон короля и королевы вместе со всеми придворными, неудачные попытки разных «смельчаков» проникнуть в замок, поцелуй царевны и царевича) позволяет исследователям делать вывод о том, что именно немецкая сказка послужила ключевым источником вдохновения русского поэта. При этом сопоставительный анализ сказок показывает, что уже в «переводе» Жуковского, его «Колючей розе», появляются отдельные элементы, больше связанные с французской традицией бытования сюжета: это и рак, появившийся более века назад у мадам д’Онуа, и наделение царевны «всеми совершенствами души и тела» (ср. у Перро – «принцесса таким образом получала всевозможные совершенства»⁴³²), и обращение доброй феи к родителям героини (у Жуковского – «Утешьтесь, друзья мои», у Перро – «Успокойтесь, король и королева»⁴³³), и сравнение заснувшего королевства с царством смерти («и все стало тихо, тихо, как будто мертвое»⁴³⁴). Появление густого леса происходит у Жуковского не постепенно, как у братьев Гримм, а «вдруг», как у Перро. Упоминание среди прочих обитателей замка спящих часовых, которые опирались на копья, также характерно для французской вариации сюжета («стража стоит там, выстроившись в ряд, ружья на плече»⁴³⁵) и

⁴³² Перро Ш. Спящая красавица. С. 43.

⁴³³ Там же. С. 44.

⁴³⁴ Жуковский В.А. Колючая роза // Полное собрание сочинений и писем. В 20 томах. Т. 11 (первый полутом). Проза 1810–1840 годов / Сост. и ред. А.С. Янушкевич. М.: Издательский Дом ЯСК, 2016. С. 92.

⁴³⁵ Перро Ш. Спящая красавица. С. 50.

отсутствует в немецкой, как и указание на то, что «одни спали стоя, другие сидя»⁴³⁶ (ср. «он проходит через покой, полные кавалеров и дам, которые все спят, кто стоя, кто сидя»⁴³⁷).

Есть в тексте Жуковского и более имплицитные отсылки к сказке Перро, к примеру, встретившийся царевичу в лесу «старинушка» рассказывает герою, «Как во сне царевна ждёт, / Что спаситель к ней придёт»⁴³⁸, хотя в предсказании волшебницы речь о спасителе не шла, героине нужно было лишь дождаться назначенного срока для окончания заклятия.

Отмеченные совпадения свидетельствуют о том, что Жуковский обращался к тексту Перро и заимствовал из него отдельные детали, но в гораздо большей степени «диалог» Жуковского с Перро проявляется не на уровне заимствования отдельных сюжетных элементов, а на уровне стилистической концепции, самого подхода к пересозданию фольклорного сюжета.

В «Спящей царевне» присутствуют также отдельный функциональный элемент, который ранее не был характерен для сюжета о «Спящей красавице» и напоминают читателю скорее о «Белоснежке». Если прядущая старушка у Перро была «славной женщиной», которая «ни слова не слышала о королевском запрете»⁴³⁹, у братьев Гримм – «старушоночкой», позволившей любопытной принцессе коснуться веретена, то у Жуковского прядильщица специально ожидает герoinю, а потом дает ей в руки веретено, не дожидаясь просьбы девушки: «Старушоночка прядёт / И за пряжею поёт: / "Веретёнце, не ленись; / Пряжа тонкая, не рвись; / Скоро будет в добрый час / Гостья жданная у нас". / Гостья жданная вошла; / Пряха молча подала / В руки ей веретено; / Та взяла, и вмиг оно / Укололо руку ей...»⁴⁴⁰. Жуковский лишает царевну вины за собственное любопытство, перекладывая ответственность за совершение предсказания целиком на «силы зла».

⁴³⁶ Жуковский В.А. Колючая роза. С. 93.

⁴³⁷ Перро Ш. Спящая красавица. С. 51.

⁴³⁸ Жуковский В.А. Спящая царевна // Полное собрание сочинений и писем. В 20 томах. Т. 4. Стихотворные повести и сказки / Сост. и ред. А.С. Янушкевич. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 93.

⁴³⁹ Перро Ш. Спящая красавица. С. 45.

⁴⁴⁰ Жуковский В.А. Спящая царевна. С. 91.

Хотя у Жуковского нет на это прямого указания, читатель может предполагать, что в образе «старушоночки» перед царевной вновь предстает сама злая фея – идея, которая в полной мере воплотится в балете Чайковского.

б) Особый колорит

Сказка братьев Гримм уже в прозаическом переложении Жуковского, его «Ключей розе», наделяется чертами локального колорита – вместо короля и королевы появляются царь и царица, вместо королевства – царство, вместо комнат – горницы. Колорит этот проявляется на уровне самих реалий и на уровне использования «исこんно русской» лексики, напоминающей читателю о традиционной образности русских сказок (*дремучий лес, гущина темного леса, поворотил коня*). Заимствованное в русском языке слово «колдунья» заменяется на его аналог «волшебницы», происходящий от существительного «волшба», которое, в свою очередь, имеет праславянские корни. Использует Жуковский и традиционные для стиля устной народной сказки повторы (в частности – многократное «и» в заключительной фразе повествования: «Царь *и*⁴⁴¹ царица их встретили, *и* в тот же день была свадьба, *и* царевна Колючая роза была счастлива с прекрасным мужем своим *и* была счастлива *долго, долго*⁴⁴²»).

Отражение национального колорита становится в «итоговом», поэтическом варианте «Спящей царевны» одним из ключевых факторов, задающих сказочный хронотоп и стилистику произведения. В сказке встречаются некоторые детали эпохи, которые, хотя и не позволяют «датировать» нарратив с такой точностью, как это было в случае с текстом Перро, дают возможность соотнести время действия с определенной вехой истории – периодом Древней Руси. Царевич именуется «витязем», спящая царевна одета в сарафан и сапожки – одежду, которую традиционно носит знатная героиня старинных сказок. Жуковский не делает акцента на времени историческом, ему важно создать определенный образ героев, который соотносил бы всю историю со временем мифологическим, традиционным

⁴⁴¹ Курсив наш [О.П.].

⁴⁴² Жуковский В.А. Колючая роза. С. 93.

для сказки, причем именно сказки русской народной. Такой колорит создается не столько с помощью отдельных реалий эпохи, сколько с помощью языковых средств разного уровня – грамматических, лексических, синтаксических.

На уровне грамматики отметим широкое употребление устаревших глагольных и отглагольных форм, свойственных просторечному словоупотреблению: *не слыхав, сбылося, собиралися, скрылася, покачавши головой, слыхал, пыталяся, раскрывши* рот, на колени *ставши*, *проснулася, поднялося, нагулявшись* и др. Встречаются в тексте и устаревшие падежные формы существительных (в *домах, следу нет, ворота, ступеням*), особые окончания прилагательных (*пышны гривы, ночи темныя темней*) и формы наречий (*вокруг столба, дотоле*).

Как и в прозаическом переложении, Жуковский широко использует в поэтическом тексте лексику, не отсылающую напрямую к определенной эпохе, но прочно связанную в сознании русскоязычного читателя с представлениями о народности, сказочности, русской старине (*чародейки, пышные горницы, покои, детина удалой*). Сказка наполнена устойчивыми сочетаниями, фразеологизмами (*пир на целый мир, духу не было, стрелой помчался, как вкопанный сидит, горько плакала, речь домолвила*), традиционными для русского фольклора обращениями (*благодарствуй, добрый рак; мой свет; старинушка честной*), сказочными клише («Жил-был добрый царь Матвей»⁴⁴³, «Дочь прекрасна так была, / Что ни в сказке рассказать, / Ни первом не описать»⁴⁴⁴; «Свадьба, пир, и я там был / И вино на свадьбе пил; / По усам вино бежало, / В рот же капли не попало»⁴⁴⁵).

Переходят в поэтическую сказку и различные повторы, свойственные еще прозаической «Колючей розе»: «Долго, долго не найти / Никому туда следа – / Ни стариk, ни молодой / За царевной ни ногой»⁴⁴⁶, «Начал пить, и есть, и спать, / Начал жить да поживать»⁴⁴⁷, «Что-то, что-то будет с ней!»⁴⁴⁸ и т. д. Повторы встречаются

⁴⁴³ Жуковский В.А. Спящая царевна. С. 87.

⁴⁴⁴ Там же. С. 88.

⁴⁴⁵ Там же. С. 97.

⁴⁴⁶ Там же. С. 92.

⁴⁴⁷ Там же. С. 90.

⁴⁴⁸ Там же.

и в речи нарратора, облик которого сближается с традиционным фольклорным сказителем, и в косвенной речи персонажей. Показательный пример анафоры союза «как», повторяющегося восемь раз, находим в эпизоде разговора царевича со стариком, который рассказывает герою о лесном замке: «Покачавши головой, / Всё старик тут рассказал, / Что от дедов он слыхал / Как богатый царский дом / В нём давным-давно стоит, / Как царевна в доме спит, / Как её чудесен сон, / Как три века длится он, / Как во сне царевна ждёт, / Что спаситель к ней придёт; / Как опасны в лес пути, / Как пыталася дойти / До царевны молодёжь, / Как со всяkim то ж да то ж / Приключалось: попадал / В лес, да там и погибал»⁴⁴⁹. Здесь, к тому же, наблюдается и традиционная для народной сказки фигура автореференции, когда один из персонажей вкратце пересказывает весь сюжет сказки или ее часть.

Так, Жуковский, создавая хронотоп сказки, двигается в том же направлении, что и Перро. Если сюжет братьев Гримм остается «вне времени и пространства», то русский и французский авторы помещают действие в определенные страны и соотносят его с определенными хронологическими рамками, хотя и преследуют при этом разные цели. Перро посредством ввода реалий современной ему эпохи отражает в сказке актуальные проблемные вопросы, а Жуковский, используя особый язык повествования и помещая действие в отдаленную от современности эпоху Древней Руси, решает скорее эстетическую задачу, «воссоздает» в литературном произведении дух и колорит русской народной сказки.

в) Трансформация персонажей

Следующим важным шагом Жуковского, отдаляющим его «переложение» от немецкоязычного оригинала, становится наделение персонажей чувствами, эмоциями и переживаниями, что было характерно и для сказки Перро. Сравним инципиты сказки «Шиповничек» и ее прозаического переложения, сделанного Жуковским. «Давным-давно жили да были король с королевою, и бывало, что ни

⁴⁴⁹ Там же. С. 93.

день, то говаривали: "Ах, если бы у нас был ребенок!" – а детей у них все же не было»⁴⁵⁰, – это первые строки сказки братьев Гримм, где нарратор довольствуется описанием фактов. У Жуковского читаем: «Жил был царь. Царица, жена его, была *добра, прекрасна*⁴⁵¹; они жили друг с другом *счастливо*, но не имели детей, и очень об этом *грустили*»⁴⁵². В немецкой сказке перед встречей с пророком королева просто купалась, а у Жуковского – «сидела на берегу светлого источника и *плакала*»⁴⁵³. Отдельные маркеры чувств персонажей и их моральных характеристик встречаются в тексте «перевода» неоднократно (*царица удивилась, обрадованный царь, огорченным родителям, царский сын не испугался*), а затем переходят и в поэтический текст: *горько плакала она, забудь свою печаль, царь грустит, будешь всем на радость ты, благонравна и тиха, изумлён и поражён, вся душа его кипит.* Жуковский, наделяя своих персонажей эмоциями, все же не ставит задачи раскрыть внутренний мир героев, отразить изменения их характера или душевные терзания. Автор далек от морализаторства и иронии, он скорее идеализирует персонажей, представляя сюжет в «рафинированном», очищенном от каких-либо несправедливостей жизни и человеческих изъянов виде.

Персонажем, чей облик выделяется из всех остальных, является царь Матвей. Действия его комментируются нарратором неоднократно и ремарки эти не лишены авторской иронии. «Отчего ж так оплошал / Наш разумный царь Матвей?»⁴⁵⁴ – восклицает повествователь, когда царь совершает роковую ошибку и не приглашает на праздник одну из волшебниц. Сочетание *оплошал / разумный* заставляет читателя усомниться в идеальном облике царя. Более того, сказка намекает на определенную поверхностность государя: узнав о предсказании, «...царь грустит / Он не ест, не пьёт, не спит», а издав указ о запрете иметь веретена, снова «Начал пить, и есть, и спать, / Начал жить да поживать, / Как дотоле, без

⁴⁵⁰ Гримм Я., Гримм В. Шиповничек // Настоящие сказки братьев Гримм / Пер. с немецкого. М.: Алгоритм, 2024. С. 282.

⁴⁵¹ Курсив наш [О.П.].

⁴⁵² Жуковский В.А. Колючая роза. С. 91.

⁴⁵³ Там же.

⁴⁵⁴ Жуковский В.А. Спящая царевна. С. 88.

забот»⁴⁵⁵. Упоминается в сказке и о скором народном забвении, постигшем заснувшего царя: «Словно не жил царь Матвей – / Так из памяти людей / Он изгладился давно»⁴⁵⁶. В финальной части повествования нарратор и вовсе совершают крамольную вещь – позволяет герою-царевичу перешагнуть через царя: «На ступенях царь лежит / И с царицей вместе спит. / Путь наверх загорожён. / "Как же быть? – подумал он. – / Где пробраться во дворец?" / Но решился наконец, / И, молитву сотворя, / Он шагнул через царя»⁴⁵⁷. Подобное внимание рассказчика к образу царя является довольно смелым решением автора, которому именно сказочный жанр позволяет намекнуть на отражение в этом образе актуальных проблем современности.

2) Романтическая эстетизация

Итак, Жуковский в своем произведении не стремится «воскресить» стершиеся мотивировки сюжета, заменить их новыми морально-нравственными парадигмами или обращением к актуальным проблемам современной ему эпохи (за исключением образа царя). Взамен этого он предлагает читателю взглянуть на знакомый сюжет не как на источник вневременной морали или актуальной житейской мудрости, а как на «красивое изображение», проецируемое голосом рассказчика в воображение читателя.

Двоемирие сюжета здесь проявляется не в противопоставлении феерии и реальности или мира живых и мира мертвых, а в оппозиции голоса повествователя и рассказывающей им истории, развитие которой зависит от его воли, о чем свидетельствуют многочисленные ремарки, разграничитывающие план истории (сам сюжет) и план повествования (взгляд нарратора на этот сюжет), приближающие сказку к народной традиции. Повествуя об отсутствии у царя двенадцатого блюда, нарратор отмечает: «Кем украдено оно, / Знать об этом не дано»⁴⁵⁸; предвещая

⁴⁵⁵ Там же. С. 90.

⁴⁵⁶ Там же. С. 92.

⁴⁵⁷ Там же. С. 95.

⁴⁵⁸ Там же. С. 88.

исполнение заклятия, восклицает: «Что-то, что-то будет с ней!»⁴⁵⁹; а повествуя о пути царевича по лесу, интригует читателя вопросом: «Что ж явилося очам / Сына царского?»⁴⁶⁰.

Последний вопрос вводит в повествование сцену, описывающую лес, замок, а затем и саму героиню из перспективы внутренней фокализации царевича. Сцена эта занимает по объему почти третью часть всей сказки! Описания оказываются в тексте если не важнее, то по крайней мере такими же важными, как повествовательные эпизоды, функциональное развитие сюжета. На наш взгляд, именно этим, а не опасением сравнения с Пушкиным⁴⁶¹, было вызвано изменение Жуковским первоначального названия его сказки: сказка «О спящей царевне» превратилась в «Спящую царевну», поскольку союз «о» привносил в семантику заголовка излишнюю динамику, тогда как сочетание существительного в именительном падеже с прилагательным отражает статическое состояние, не дает представления о каком-либо сюжетном развитии.

«Картины», нарративные паузы, позволяют автору ввести в сказку важные для него эстетические элементы. В повествовании фигурируют две ключевые «сцены», параллелизм которых подчеркивается в тексте особым художественным приемом. Первая сцена относится к моменту укола принцессы, у которой «всё исчезло из очей». Далее описывается, что именно исчезло – дворец, засыпающие придворные и предметы во дворце, окрестности дворца с выросшим вокруг него лесом. Семантика истории здесь явно отражается в стилистическом приеме, использованном Жуковским, – как замирают персонажи, занятые своими делами, так «замирает» и сама история в ожидании пробуждения героини. В описании картины проявляется и романтическая эстетика автора, его интерес к фантастическому, таинственному: «И не тронется над ним, / Свившись клубом, сонный дым; / И окрестность со дворцом /Вся объята мёртвым сном»⁴⁶². Прилагательные, характеризующие волшебный лес, где погибли многие

⁴⁵⁹ Там же. С. 90.

⁴⁶⁰ Там же. С. 93.

⁴⁶¹ Березкина С.В. Примечания к сказке В.А. Жуковского ... С. 460.

⁴⁶² Жуковский В.А. Спящая царевна. С. 91-92.

смельчаки, пронизывают сцену семантикой страха и опасности (*дикий, дремучий, темный, неприступный, страшный*).

Диаметрально противоположной представляется уже упомянутая вторая ключевая сцена сказки, описывающая те же предметы и явления, но уже представившие «очам сына царского». Здесь мрачная тональность страха и опасности сменяется на светлую и радостную: «Забор, / Ограждавший тёмный бор, / Нетерновник уж густой, / Но кустарник молодой; / Блещут розы по кустам; <...> Всё свежо, красно пред ним; / По цветочкам молодым / Пляшут, блещут мотыльки; / Светлой змейкой ручейки / Вьются, пенятся, журчат; / Птицы прыгают, шумят / В густоте ветвей живых; / Лес душист, прохладен, тих, / И ничто не страшно в нём»⁴⁶³. Описание, конечно, несет в себе функциональную цель отразить пробуждение природы вместе с героиней, однако важен здесь и чисто эстетический элемент любования, наслаждения описываемой картиной.

Любование это становится ключевым мотивом в финальной части картины, когда перед взором принца появляется Спящая красавица. Жуковский подробно описывает красоту девушки и реакцию увидевшего ее героя, причем описание это не лишено эrotизации, что отражается на уровне обращения к лексическому полю огня, символизирующего страсть: *вся душа его кипит, распылалася от сна, пламя сонное очей, губки алые горят, распалён, жадность пламенных очей* и др. Описывая героиню, Жуковский использует устаревшую лексику высокого регистра (*ланиты, чело, стан*), призванную, вероятно, подчеркнуть возвышенность любовного чувства царевича, но не может удержаться и от ремарки в пушкинском духе: «Ножки – чудо красотой»⁴⁶⁴.

Уже в раннем (прозаическом) переложении сказки Жуковский обращает внимание на момент поцелуя героев. У братьев Гримм момент этот представлен схематично, не несет никаких дополнительных коннотаций: «И она показалась ему так хороша, что он от нее глаз оторвать не мог, наклонился к ней и поцеловал ее»⁴⁶⁵.

⁴⁶³ Там же. С. 93-94.

⁴⁶⁴ Там же. С. 95.

⁴⁶⁵ Гримм Я., Гримм В. Шиповничек. С. 286.

В ранней прозе Жуковского сцена обретает легкую эротизацию: «Красота ее так поразила царевича, что он не мог удержаться и поцеловал ее в розовые губки...»⁴⁶⁶. Многоточие в конце предложения намекает на продолжение истории в духе средневековых фиксаций сюжета. В поэтической сказке сцена достигает своего эстетического апогея: «Распалительным огнем / Жарко рдеющих ланит / И дыханьем уст облит, / Он души не удержал / И её поцеловал»⁴⁶⁷.

Таким образом, сравнительный анализ четырех текстов (сказки Перро, сказки братьев Гrimm в классическом переводе и двух вариаций сюжета у самого Жуковского) позволяет проследить путь становления и развития авторского замысла русского поэта, а также выделить ключевые парадигмы, важные для его интерпретации сюжета. Жуковский, заимствовав сюжетную схему, более приближенную к немецкому варианту сказки, наделяет свою «Спящую царевну» отдельными отсылками и к сказке Перро. Это проявляется не столько на уровне функционального развития сюжета (который для Жуковского оказывается не таким важным), сколько на уровне обращения к схожим способам «переписывания» истории и наделения древнего функционального каркаса «телом и духом», отражающим собственную эстетическую концепцию автора.

⁴⁶⁶ Жуковский В.А. Колючая роза. С. 93.

⁴⁶⁷ Жуковский В.А. Спящая царевна. С. 96.

2.4. Выводы по второй главе

Исследование форм бытования сюжета о «Спящей красавице» в жанре литературной сказки на почве французской и русской культур приводит нас к ряду выводов.

Анализ исторического контекста эпохи написания сказок и конкретных предпосылок, побуждающих авторов обращаться к периферийному жанру, еще находящемуся на пути оформления и становления, показывает, что сами причины внимания того или иного писателя к жанру сказки влияют на презентацию в его творчестве исследуемого сюжета. Стремление Перро и д’Ону «возвысить» сказку до благородного жанра и укрепить ее популярность среди публики высшего света определяет хронотоп и стилистику их историй – сказка «осовременивается», помещается в столь знакомую читателям эпохи придворную галантную среду, наполняется деталями, связанными с историческими реалиями, пропитывается актуальной проблематикой. Жуковский, увлеченный эстетикой романтизма с его вниманием, с одной стороны, к фантастическому, а с другой – к народному, напротив, практически лишает сюжет связи с современностью, относит его развитие ко временам Древней Руси, с которыми в сознании русского читателя, как правило, ассоциируются именно сказки фольклорные.

Обращение к вопросу о включенности рассматриваемых интерпретаций сюжета в диалог с предшествующей традицией позволяет уточнить ряд интертекстуальных связей между различными вариациями сюжета, а также обнаружить инновации, привнесенные на страницы многовекового палимпсеста каждым из авторов. Анализ гипотекстов, функциональные нарративные схемы которых так или иначе совпадают с сюжетной схемой сказки Перро, выясняет связь последней с фольклорным первоисточником, а также с двумя упомянутыми в предыдущей главе письменными фиксациями сюжета, «Спящими красавицами» из «Персефореста» и «Пентамерона», при обращении к которым Перро, как обнаруживается, пользуется особым методом – практически в равной степени заимствует функциональные элементы обеих историй, французской и итальянской,

«переплетая» их между собой и используя смысловые элементы одной сказки, чтобы заполнить лакуны стершихся мотивировок другой. Вопрос об источниках сказок мадам д’Онуа на сюжет о «Спящей красавице» более очевиден – писательница отталкивается от истории Перро, причем делает это открыто и намеренно, вступая в диалог со своим современником, проблематизируя отдельные аспекты повествования. Автор русской «Спящей царевны», заимствовав нарративную схему, более приближенную к немецкому варианту сказки, но включив в повествование отдельные отсылки и к французскому тексту, был близок к Перро на уровне самого подхода к обработке фольклорного сюжета, на уровне превращения последнего в поле для собственных художественных экспериментов.

Авторские литературные сказки становятся пространством для поиска новых идей и актуализации знакомых читателю сюжетов, в том числе – сюжета о «Спящей красавице». Перро с помощью выстраивания хронотопа и проработки образов персонажей наполняет сказку ранее несвойственными сюжету семантическими слоями, которые акцентируют внимание читателя на опасностях реального мира и важности искренних чувств, любви и справедливости, то есть вносят в повествование морализаторский элемент, хотя мораль у Перро не дидактична, всегда имеет двойное дно, что проявляется во многочисленных вкраплениях шутливого тона и авторской иронии в ткань самой сказки и в финальные сентенции. Перро «приглашает» читателя, в надежде на проницательность последнего, самостоятельно сделать итоговый вывод, благодаря чему сказка обретает многослойность, позволяющую ей на века войти в историю литературы.

Мадам д’Онуа в ее полемике с Перро, напротив, избирает путь более прямого морализаторства и значительно трансформирует сам сюжет – воспроизводя традиционное начало сказки, в развитии сюжета она отдаляется от классических функций, превращает Спящую красавицу в активную героиню, наделяет историю новыми мотивами, связанными с рефлексией над ролью женщины в современном писательнице обществе и над опасностью, связанной с потерей рассудительности.

Наконец, у Жуковского сказка вновь обретает свою традиционную схему, хотя развитие и динамизм знакомого сюжета здесь отходят на второй план.

Отказываясь от тех наслоений, что получила история за время своего существования в письменной традиции, и возвращаясь к ее фольклорному каркасу, автор наполняет этот каркас не очередной актуальной проблематикой или морализаторством, а скорее эстетической составляющей, предлагает читателю погрузиться в мир красивого волшебства, фантастических превращений и народной мудрости.

Глава 3. Трансмедиальный переход: «Спящая красавица» в искусстве балета

В статье «От книги к сцене. Театральное будущее сказок Перро в первой половине XX в.» Ж. Герен утверждает, что «Истоки сказок Перро изучены лучше, чем их дальнейшая судьба»⁴⁶⁸. Несмотря на обилие исследований, посвященных тем или иным современным интерпретациям сказок, практически отсутствуют такие работы, где изучался бы определенный сюжет в его долгом развитии, в транстекстуальном и трансмедиальном диалоге с предшествующей традицией. В этой связи особенно актуальным является обращение к изучению «внелитературной» судьбы исследуемого сюжета, связанной с его переходом в иные искусства, прежде всего – в искусство балета, поскольку именно появление балетной версии «Спящей красавицы» вызвало новую волну ее всемирной популярности, неугасающей по сей день.

Настоящая глава исследования посвящена изучению трансмедиального перехода нарратива о «Спящей красавице» в искусство балета. Мы коснемся следующих аспектов данного перехода:

1) проанализируем процесс «перевода» литературной сказки на язык балетного либретто на материале первого в мировой культуре, но малоизвестного в настоящее время французского балета 1829 г., рассмотрим, как трансформируются структура и семантика истории, какими смыслами наполняется ставший уже классическим сюжетный каркас в рамках нового художественного произведения;

2) обратимся к еще одному примеру трансмедиального перехода сказочного сюжета в балетное либретто на материале текстовой основы одного из самых известных балетов в мировом культурном наследии – русской «Спящей красавицы» 1890 г., выявим ключевые парадигмы трансформации сюжета и их влияние на формирование семантического ядра балета;

⁴⁶⁸ Guérin J. Du livre à la scène: la postérité théâtrale des contes de Perrault dans le premier vingtième siècle // Francophonie. 2017. № 73. P. 125.

3) на материале одной из современных постановок исследуемого балета рассмотрим некоторые интермедиальные способы репрезентации сюжета в балетном нарративе, который не сводится к тексту либретто, но выражается совокупностью различных компонентов – музыки, рисунков танца, пантомимы, декораций, костюмов.

3.1. Первый балет на сюжет о «Спящей красавице»

Сюжет о «Спящей красавице», уже на раннем этапе своего существования перешедший из фольклорных сказок и мифологических преданий в художественную литературу, с начала XIX в. начинает активно осваивать пространство других медиальных областей и «проникать» в синтетические виды искусства – театр, оперу, балет. Если в России в XIX в. под пером А.С. Пушкина и В.А. Жуковского только зарождается жанр литературной сказки, то во Франции в эпоху романтизма сюжет о «Спящей красавице» уже обретает свои первые сценические прочтения.

С конца XVIII в. во Франции большой популярностью пользуется жанр феерии, который сыграет важную роль в становлении дальнейшей культурной традиции и повлияет на будущее развитие как театральных, так и кинематографических жанров, к примеру, бурлеска или музыкальной комедии. Как отмечает Ж. Герен, на афишах парижских театров той эпохи не счесть «Золушек», «Красных шапочек», «Спящих красавиц»⁴⁶⁹. В XIX в. популярность сказочной феерии на сцене не угасает. По подсчетам исследователей, около трети театральных пьес, сыгранных в Париже между 1807 и 1830 гг. – это именно спектакли по сказкам Перро⁴⁷⁰ в различных жанровых вариациях: феерии, феерии-мелодрамы, феерии-оперы, феерии-водевили, феерии-пантомимы. «Такое разнообразие ярлыков, – пишет Герен, – показывает, что процесс формирования жанра в то время еще не был завершен, что феерия могла носить как морализаторский, так и бурлескный характер, а «чудесное» и «зрелищное» соединялись друг с другом в этой новой меняющейся системе»⁴⁷¹.

В настоящем разделе мы обратимся к одной из разновидностей жанра феерии, а именно – к балету-пантомиме-феерии (фр. *ballet-pantomime-féerie*), и рассмотрим, как происходил процесс трансмедиального перехода классического

⁴⁶⁹ Ibid.

⁴⁷⁰ Bahier-Porte Ch. Roxane Martin, La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791–1864), Champion, 2007, 693 p. // Féeries. 2008. № 5. P. 165.

⁴⁷¹ Guérin J. Du livre à la scène ... P. 126.

литературного сюжета в иной жанр и иное искусство на материале текста либретто первого балетного спектакля на сюжет о «Спящей красавице». Мы выявим связи балетного нарратива с предшествующей фольклорной, литературной и спеческой традицией бытования сказки, проанализируем нарративные трансформации ставшего уже классическим сюжета в либретто балета, коснемся вопроса о влиянии этих трансформаций на конструирование художественной специфики рассматриваемого произведения.

3.1.1. История постановки

Итак, И.А. Всеволожский и М. Петипа не были первыми, кто перенес литературную сказку о Спящей красавице в искусство балета. Первым в истории балетом, нарративной основой которого послужил исследуемый сюжет, стал французский спектакль в жанре балет-пантомима-феерия «Красавица спящего леса» (фр. «*La Belle au bois dormant*»). Название балета в оригинале полностью совпадает с названием сказки Ш. Перро («Спящая красавица»), в русскоязычной традиции встречается перевод «Красавица спящего леса»⁴⁷². В настоящей работе мы будем использовать именно данный перевод названия, чтобы разграничить русский и французский балеты.

Первым постановщиком, рассказалшим историю о «Спящей красавице» языком танца, стал французский артист балета и балетмейстер Жан-Пьер Омер (фр. Jean-Pierre Aumer, 1774–1833), музыку для спектакля написал композитор Луи Жозеф Фердинан Герольд (фр. Louis-Joseph-Ferdinand Hérold, 1791–1833)⁴⁷³, а текст либретто принадлежит перу драматурга Огюстена Эжена Скриба (фр. Augustin Eugène Scribe, 1791–1861). К моменту создания спектакля все трое уже были прославленными мастерами в своих областях. Омер был директором балетной труппы Парижской оперы, автором собственных хореографических постановок и

⁴⁷² Макарова О. «Спящая красавица». [Электронный ресурс]. // Петипа в Мариинском. URL: <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/petipa200/sleeping/> (дата обращения 21.11.2024).

⁴⁷³ Hérold F. *La Belle au bois dormant, ballet pantomime en 4 actes, représenté à l'académie royale de musique le 27 avril 1829 (manuscrit autographe)*. 1829. 242 p. Notice: FFRBNF43047515.

редакций балетов других балетмейстеров («Женни, или Тайный брак», «Креольская пара», «Любовь Антония и Клеопатры», «Пажи герцога Вандомского», «Альфред Великий», «Алина, королева Голконды», «Астольф и Джоконда, или Искатели приключений» и др.), Герольд – именитым музыкантом, написавшим несколько опер и балетов («Юность Генриха V», «Скромницы», «Первый встречный», «Менялы», «Погонщик молов» и др.), а Скриб имел славу автора комедий, водевилей, драм, либретто, его произведения часто ставились во французских театрах XIX в., многие из них известны и пользуются популярностью и по сей день («Адриана Лекуврёй», «Гугеноты», «Стакан воды», «Любовный напиток»).

Исследуемый балет стал не первой совместной работой трех его создателей: Омер, Герольд и Скриб уже сотрудничали при создании балета «Сомнамбула, или Прибытие нового сеньора» (фр. «La Somnambule, ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur»), который был поставлен в Париже в 1827 г., а в 1859 г. был перенесен Мариусом Петипа на петербургскую сцену. Все балеты Герольда были поставлены именно Омером: «Красавица спящего леса», «Сомнамбула», «Астольф и Джоконда», «Лидия», а также созданная за год до премьеры «Спящей красавицы» редакция всемирно известного в наши дни балета Ж. Доберваля «Тщетная предосторожность» (фр. «La Fille mal gardée»).

Премьера «Красавицы спящего леса», состоявшаяся 27 апреля 1829 г., стала заметным событием парижской культурной жизни, о чем свидетельствуют некоторые косвенные факторы: громкие имена его создателей; постановка спектакля на главной театральной сцене французской столицы – сцене Парижской оперы, которая в ту пору называлась «Королевской академией музыки и танца»; известность задействованных в спектакле артистов. Роль Спящей красавицы исполняла балерина главных партий многих знаковых балетов Лиз Нобле⁴⁷⁴, а партию наяды воплощала Мария Тальони⁴⁷⁵ – одна из самых прославленных

⁴⁷⁴ Фр. *Lise Noblet* (1801–1852) – французская балетная танцовщица.

⁴⁷⁵ Итал. *Maria Taglioni* (1804–1884) – артистка балета и балетный педагог.

балерин периода романтизма, блиставшая в свое время на парижской, венской, лондонской и петербургской сценах.

Известно, что балет восхищал публику красотой декораций и масштабом задействованной в нем новаторской машинерии. Как отмечал один из критиков, зрители премьерного спектакля сочли «чудом, превосходящим все чудеса» выполненную известным художником-декоратором Сисери и машинистом сцены Контаном панораму, изображающую лодку, которая словно плыла по озеру на фоне движущейся декорации леса. Эта лодка доставляла героя, стремящегося разбудить принцессу, в замок Спящей красавицы.

О популярности балета среди современников свидетельствует и количество его показов: за первые четыре месяца, прошедшие с момента премьеры, спектакль был показан 28 раз, спустя год был воссоздан с небольшими изменениями на сцене Брюсселя, в целом же за годы его существования в репертуаре Парижской оперы (с 1829 по 1838) был дан на сцене 77 раз⁴⁷⁶.

При всем этом сценическая жизнь балета оказалась сравнительно недолгой. Исчезнув из репертуара через 9 лет после премьеры, спектакль уже не вернулся на сцены театров, поэтому в настоящее время невозможно реконструировать и анализировать балет в той целостной форме, в которой он когда-то существовал. Безвозвратно утеряны визуальные составляющие спектакля – рисунки танцев, хореография балета, его пантомима. Хореограф и теоретик танцевального искусства, «отец современного балета» Ж.-Ж. Новерр в труде «Письма о танце» писал: «Если бы эти великие сочинители, не будучи в состоянии передать потомкам свои мимолетные картины, передали нам хотя бы свои мысли и начала своего искусства, если бы они записали правила того жанра, творцами которого явились, то их имена и сочинения пережили бы безмерность веков, и они не принесли бы в жертву минутной славе своих трудов и стараний»⁴⁷⁷. «Письма»

⁴⁷⁶ См.: Pitou S. La Belle au bois dormant // The Paris Opéra: an encyclopedia of operas, ballets, composers, and performers. Growth and Grandeur, 1815–1914. En 2 vol. New York: Greenwood Press, 1990. 1608 р.

⁴⁷⁷ Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / Пер. с французского под ред. А.А. Гвоздева. Л.: Academia, 1927. С. 139.

Новерра были изданы раньше, чем был создан исследуемый балет, но проблема «мимолетности» балетных творений еще долго оставалась актуальной. Пережить «безмерность веков» удалось лишь нескольким спектаклям той эпохи (к примеру, упомянутому выше балету «Тщетная предосторожность»).

Сохранившаяся верbalльная основа спектакля (текст его либретто) позволяет хотя бы частично восстановить и проанализировать замысел авторов, проследив, как именно фольклорно-литературный сюжет о «Спящей красавице» трансформировался при его первом переходе в искусство балета.

3.1.2. Повествовательная структура либреттного нарратива

Рассмотрим, какие функции сюжета перешли в либретто из текстов предшествующей традиции (главным образом – из сказки Ш. Перро) и как эти функции осмысливались и актуализировались в контексте художественной системы нового произведения.

Резюмируем сюжет балета. Как и в большинстве литературных сказок на сюжет о «Спящей красавице», история в балете начинается с изображения большого праздника, но это не крестины принцессы, а подготовка к ее свадьбе. Главная героиня Изольда, дочь герцога Монтфорского, вот-вот должна обручиться с принцем Ганнелором, но свадьба эта нежеланна для девушки – она влюблена не в принца, а в своего пажа Артура. Вдруг на празднике появляется фея Набот – крестная Изольды, которую герцог забыл пригласить на помолвку. Набот пересчитывает количество приборов на столе, понимает, что ее не ждали, и приходит в ярость, несмотря на извинения герцога и всех присутствующих.

Когда праздник завершается, фея рассказывает жениху, что принцесса влюблена не в него, тот приказывает солдатам убить Артура, но в итоге сохраняет жизнь пажа. Изольда сдерживает обещание немедленно выйти замуж за Ганнелора, но обручившись, тут же бросается на его кинжал и смертельно ранит себя. Набот соглашается спасти крестницу, на сцене появляется огромный плакат с надписью:

«Она проспит сто лет. Тот, кто ее разбудит, станет ей супругом, если только он сам не будет уже женат»⁴⁷⁸. Принцесса и все придворные засыпают.

Между действиями первого и второго актов проходит сто лет. На ярмарке горожане обсуждают принцессу, заснувшую давным-давно по воле феи и все еще ожидающую своего спасителя. Селянин Гомбо намеревается проникнуть в замок в надежде обрести богатства и славу и, уверенный в скором успехе, даже отказывает простому юноше Жерару обручиться с его дочерью Маргерит. Поход Гомбо оказывается неудачным, тогда он обещает Жерару выдать за него Маргерит, если тому удастся проникнуть в замок и добыть сокровища. Задумав новую хитрость и втайне решив поженить Жерара и Изольду, Набот уговаривает юношу, не отличающегося храбростью, отправиться в путь.

Третий акт посвящен описанию пути Жерара к замку Спящей красавицы. В темном лесу на него нападают ужасные монстры, спастись от которых герою удается только благодаря волшебной валторне, подаренной ему феей. На берегу озера путника встречают нимфы и не позволяют ему сесть в лодку. Одна из нимф особенно привлекает внимание Жерара «своими позами и сладострастными шагами»⁴⁷⁹. Герою удается устоять перед обаянием волшебниц, лишь вовремя заметив шарф, подаренный его возлюбленной.

В финальном четвертом акте герой попадает в замок, с помощью волшебной валторны пробуждает героиню и всех ее подданных, однако не влюбляется в принцессу, а продолжает мечтать о воссоединении со своей невестой Маргерит, в то время как Изольда по-прежнему влюблена в Артура (который все это время спал в сундуке в ее покоях). Жители окрестностей, в том числе Маргерит и ее отец, узнав счастливую новость о пробуждении принцессы, приходят навестить ее, готовится свадьба Жерара и Маргерит, как вдруг появляется фея Набот и заявляет, что Жерар обязан жениться не на Маргерит, а на Изольде, поскольку таково было условие ее пробуждения. Когда фея на время покидает сцену, четверо влюбленных решают

⁴⁷⁸ Scribe Eu. La Belle au Bois dormant. Ballet-pantomime-féerie en 4 actes. Paris: Bezou, 1829. P. 15.
Здесь и далее перевод цитат из либретто наш [О.П.].

⁴⁷⁹ Ibid. P. 25.

действовать сообща и не допустить никем не желаемой свадьбы. Артуру приходит на ум спасительная идея – заменить Изольду, лицо которой скрыто под фатой, на Маргерит, тогда Жерар, сам того не подозревая, женится на своей возлюбленной и обе пары воссоединяются. Когда это происходит, Набот впадает в ярость и хочет погубить героев за обман и предательство. Тут на сцене появляется Любовь, «божество, стоящее выше феи Набот»⁴⁸⁰, ломает волшебную палочку феи, берет под свое покровительство обе пары и сулит влюбленным счастье.

Сюжет в либретто значительно отдаляется от его традиционных фольклорных и литературных адаптаций, при этом многие сюжетные функции нового повествования все же служат явной отсылкой к элементам из сказки Перро: прибытие на праздник незваной гостьи, отсутствие столового прибора, обида феи, возможная смерть героини из-за укола острым предметом и замена этой смерти на столетний сон, конец которому положит мужской персонаж. Сближают сказку с либретто и столетняя нарративная пауза, и следующие за ней упоминания о неудачных попытках различных смельчаков проникнуть в недоступный заброшенный замок, и описание пути героя сквозь волшебный лес. Как и герой Перро, Жерар, войдя в замок, наблюдает там пугающие картины всеобщего сна, затем находит героиню, сохранившую былую красоту, и пробуждает ее и всех обитателей замка. В finale балета героиня, как и в сказке, обретает любовь и счастье.

В тексте либретто не содержится имплицитных свидетельств того, что его автор был знаком с более ранними, чем сказка Перро, гипотекстами, хотя некоторые мотивы балетного повествования совпадают именно с первыми средневековыми источниками сюжета. Заметнее всего это проявляется в расширении функций «волшебных сил» – фея Набот, как птица Сойка из окситанской новеллы или богиня Венера из «Персефореста», принимает деятельное участие в судьбе персонажей, направляет ход повествования, дает герою-исследователю волшебное средство. В балете и ранних средневековых фиксациях

⁴⁸⁰ Ibid. P. 37-38.

сюжета совпадают и конкретные проявления помощи волшебных сил герою на его гораздо более долгом, чем у Перро, пути к Спящей красавице – Венера отправляет на помощь Троилусу Зефира, который возносит героя на вершину башни, а Набот поднимает Жерара на облаке. Данные совпадения не позволяют судить о непосредственном знакомстве Скриба с ранними фиксациями сюжета, но все же свидетельствуют об определенной преемственности в авторской обработке фольклорных сюжетов даже в том случае, если эти обработки относятся к различным эпохам и различным искусствам.

В либретто есть и сюжетные элементы, отсутствующие в литературных вариациях сюжета, но свойственные сказке народной. В спектакле, как и во французской народной сказке, присутствует лишь одна фея, а также встречается мотив отказа героиней нежеланному жениху и последующего ее наказания за этот отказ. Еще один отголосок фольклорной традиции – троекратный повтор испытания героя на пути в замок Спящей красавицы и троекратное использование волшебного средства (валторны).

Сохраняя ряд упомянутых ключевых сюжетных функций, берущих начало еще в фольклорной традиции, а также набор узнаваемых индикаторов, закрепившихся в сюжете на этапе его перехода в литературную сказку, автор либретто существенно трансформирует историю.

Авторы предшествующих литературных текстов, обращаясь к исследуемому сюжету, неизменно наделяли его теми или иными новыми чертами, замещающими стершиеся древние ритуальные или мифологические мотивировки, но сохраняли его «скелет», его смысловое ядро, неизменным, относились к нему как к некой сакральной константе, которую можно осмыслить по-разному, но которую необходимо сохранить в относительно целостной первоначальной форме (*засыпание героини – сон – путь героя – пробуждение – воссоединение героев*), сводимой к приведенной в предыдущих главах формуле Ю.Е. Березкина и

Е.Н. Дувакина – «Из-за козней антагонистки девушка впадает в глубокий обморок, но нетленна, мужской персонаж ее оживляет»⁴⁸¹.

В либретто же подход к «переписыванию» классического сюжета существенно трансформируется. Скриб формально сохраняет внешнюю рамку сюжетного ядра («козни антагонистки», сон всего дворца и самой героини, проникновение во дворец мужского персонажа, пробуждение девушки), а также оставляет нетипичное для фольклора, но присущее всем исследованным в предыдущих главах вариациям сюжета дублирование функции VIII (*вредительство и недостача*), которое приводит к поочередному сосредоточению наррации на двух героях, сначала на жертве (1 акт), затем на искателе (2 и 3 акты), и последующей ликвидации беды и недостачи (4 акт). Однако рамка эта теряет свое первоначальное значение, перестает восприниматься как нечто незыблемое и становится своеобразной «ширмой», за которой скрывается история с новым содержанием, персонажами и сюжетной линией: сон героини становится спасением от смерти, которая грозила ей вовсе не из-за «козней антагонистки», а по ее собственному выбору, герой-искатель, напротив, отправляется в путь скорее из необходимости, чем по собственной воле, к тому же, оказывается влюбленным в другую девушку.

При трансмедиальном переходе из литературы в либретто классический сюжет претерпевает коренные изменения, меняя медиальную, а отчасти и жанровую принадлежность. Вопрос о том, какой именно текст можно отнести к жанру сказки, довольно сложен. С одной стороны, в структурном плане волшебной сказкой считается «всякое развитие от вредительства или недостачи через промежуточные функции к свадьбе или другим функциям, использованным в качестве развязки»⁴⁸² или, по другому определению В.Я. Проппа, «рассказ, построенный на правильном чередовании приведенных функций в различных видах, при отсутствии некоторых из них для каждого рассказа и при повторении

⁴⁸¹ Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация ...

⁴⁸² Пропп В.Я. Морфология ... С. 101.

других»⁴⁸³. С другой стороны, уже сам Пропп указывал на проблемность данных определений, поскольку «чистота строения сказок свойственна только крестьянству, притом крестьянству, мало затронутому цивилизацией»⁴⁸⁴. По этому поводу Пропп пишет: «Всяческие сторонние влияния меняют, а иногда и разлагают сказку. Как только мы выходим за грань абсолютно подлинной сказки, так начинаются осложнения. Сборник Афанасьева в этом отношении представляет собой удивительно благородный материал. Но уже сказки братьев Гримм, давая в общем ту же схему, обнаруживают менее чистый и устойчивый вид ее»⁴⁸⁵.

«Абсолютно подлинной сказкой» можно считать народные версии «Спящей красавицы», а все письменные вариации будут «менее чистыми и устойчивыми видами», но все же останутся сказками, т. е. сохранят ключевые функции сюжета при наделении его новыми семантическими и стилистическими особенностями. В исследуемом либретто ситуация усложняется.

Во-первых, традиционные функции, сохраняясь формально, меняют свое внутреннее содержание или свой вектор ввиду появления собственных интенций героев, мотивирующих их поступки и не совпадающих с классической «волей» персонажей. Стершиеся уже в литературных вариациях сюжета сакральные (мифологические или инициатические) мотивировки, здесь окончательно «десакрализируются». К примеру, если в литературных сказках сон героини сохраняет отголоски древнего значения сюжета, репрезентируя взросление девушки, ее переход из одного физического и морального состояния в совершенно другое, то в балете сон перестает четко маркировать эту границу – героиня обручается с нежеланным женихом еще до наступления сна, а затем, проснувшись, не хочет выходить замуж за своего спасителя. Сон становится необходимой нарративной паузой, позволяющей ввести в повествование дополнительных персонажей и новую интригу, которая в конечном итоге все-таки приведет к воссоединению Спящей красавицы с ее возлюбленным. Что касается другой

⁴⁸³ Там же. С. 108.

⁴⁸⁴ Там же. С. 109.

⁴⁸⁵ Там же.

сказочной сюжетной линии, пути героя-спасателя к замку спящей девушки, то и здесь традиционная функция сохраняется, ее «фольклорность» даже усиливается путем введения в повествование троекратного повтора испытания и применения волшебного средства, но мотивы героя отличаются от привычных, он отправляется в путь не ради спасения героини, а ради достижения собственных целей.

Во-вторых, схема сюжетной линии в либретто значительно расширяется и перестает сводиться исключительно к «сказочным» функциям. «Подобно тому как ассимилируются элементы внутри сказки, ассимилируются и скрещиваются *целые жанры*⁴⁸⁶. Тогда создаются иногда очень сложные конгломераты, в которые составные части нашей схемы входят как эпизоды»⁴⁸⁷, – пишет Пропп. Именно так происходит и в исследуемом либретто. Сюжет не перестает быть сказкой, сохраняя, пусть и внешне, некоторые традиционные структурные функции, но за их ширмой скрывается структура действий героев, основанная на перипетиях комического повествования, фарса или водевиля, где параллельно развиваются несколько сюжетных линий, которые ввязке неожиданно соединяются.

К анализу репрезентации в тексте комических приемов мы вернемся ниже, здесь же отметим, что переход сюжета из сказки в исследуемое либретто является не только трансмедиальным и трансжанровым, но и трансфикциональным. В работе Т. Павела «Фикциональные миры» говорится о возможностях художественного произведения «пересоздавать» реальность – то есть создавать один из возможных миров с его собственными законами, пространством, границами возможного⁴⁸⁸. В этой новой реальности встречаются как персонажи-автохтоны (выдуманные Скрибом), так и персонажи-субституты (родители героини, злая фея, принц, сама Спящая красавица), перешедшие в либретто из традиционного сюжета, но наделенные новыми функциями и характеристиками. Используя терминологию Т. Павела, можно сказать, что мир либреттного сюжета «нарастает» над сюжетом классическим или, скорее, «произрастает» из него. О

⁴⁸⁶ Курсив В.Я. Проппа.

⁴⁸⁷ Там же.

⁴⁸⁸ Pavel T. Univers de la fiction. Paris: Éditions du Seuil, 1986. 211 p.

трансфикциональности в том смысле, какой вкладывает в это понятие его создатель, французский исследователь Р. Сен-Желе, то есть как о переходе фикциональных элементов одного текста в другой, маркирующем одновременно и разрыв между двумя мирами и их связь⁴⁸⁹, позволяет судить присущая либретто «заявка на идентичность» – Спящая красавица здесь проживает другую жизнь, во многом независящую от всех ранних вариаций сюжета, но остается одним и тем же узнаваемым персонажем, т. е. пересекает границы фикциональных миров.

Рассуждая о теоретической стороне вопроса, исследователи, как правило, разграничивают понятия трансфикциональности и пародии, что является важным аспектом и при обращении к либретто Скриба, которое на первый взгляд может показаться комической, пародийной переработкой сюжета. Как замечает Е.В. Козлов, если трансфикциональность «исходит из принципа идентичности фикции исходного текста в последующем», то пародирование основывается «на деформации исходного вымысла»⁴⁹⁰. Та же мысль содержится и у Р. Сен-Желе, который подчеркивает, что пародия, деформируя первоначальный текст, всегда акцентирует внимание на довольно значительном «разрыве» с ним, тогда как трансфикциональный переход высвечивает в первую очередь идентичность двух (или более) текстов, хотя эта идентичность зачастую проблематизируется⁴⁹¹.

Обращение к критериям трансфикциональности, предложенным М.-Л. Райян⁴⁹², подтверждает, что либретто Скриба вернее рассматривать именно как трансфикциональный переход сюжета из одного медиума в другой. Сравнивая либреттный нарратив со сказкой Ш. Перро, можно заметить, что речь идет об отношении между текстами различных авторов, которые изображают различные, но имеющие родственные отношения миры, читатель оказывается знаком с прецедентным текстом, а автор новой версии не стремится «разрушить»,

⁴⁸⁹ Saint-Gelais R. *Fictions transfuges* ...

⁴⁹⁰ Козлов Е.В. О фикции паралитературного текста // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6. 2009. Вып. 1. С. 215.

⁴⁹¹ Saint-Gelais R. *La fiction à travers l'intertexte* ...

⁴⁹² См.: Ryan M.-L. *La transfictionnalité dans les médias*.

полностью деконструировать прежний функциональный мир, сохраняет значимость определенных его ключевых маркеров.

Классицистический подход к понятию подражания, берущий свое начало еще в Античности и выражавшийся в формуле Горация «Выдумкой теша народ, выдумывай с истиной сходно»⁴⁹³, у авторов эпохи романтизма перестает быть актуальным. Если Корнель, рассуждая о границах легитимной трансформации уже существующего сюжета, предлагает ориентироваться на степень известности последнего («Я показал, что есть вещи, на которые мы не имеем никакого права, в том случае же, если мы его имеем, оно должно быть ограниченным более или менее в зависимости от большей или меньшей известности наших сюжетов»⁴⁹⁴), то подход Скриба прямо противоположен – именно известность сюжета становится для автора важным фактором, позволяющим создать нечто новое. Обращение к сказке о «Спящей красавице» здесь не является простой пародией на сюжет (хотя определенная степень пародийной иронии тексту Скриба все же свойственна), а скорее предстает трансфункциональной игрой, исследующей пределы возможной трансформации классического сюжета и выстраивающей определенный художественный мир из слияния старого и нового. Этим, на наш взгляд, объясняется тесное переплетение в рамках либреттного текста узнаваемых семантических атрибутов (эксплицитно апеллирующих к классической сказке) и неожиданных, порой противоречащих традиционному сюжету функциональных элементов.

⁴⁹³ Гораций. Наука поэзии. [Электронный ресурс] / Пер. М. Гаспарова. URL: https://litlife.club/books/175322/read?page=62#section_13 (дата обращения 15.10.2024).

⁴⁹⁴ Корнель П. Рассуждения о трагедии и о способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости. [Электронный ресурс] // Пер. с французского В. Покровского и Е. Гречаной; под ред. Н.П. Козловой. URL: https://www.lib.ru/INOOLD/KORNEL/kornel1_7.txt (дата обращения 15.10.2024).

3.1.3. Семантико-стилистические особенности либретто

Рассмотрим, как именно сюжет, перешедший в либретто из прецедентных текстов, актуализируется в контексте художественной системы произведения и каким образом его стилистические и семантические характеристики задают новые коды прочтения классического нарратива, расширяют его рамки.

a) Романтическое двоемирие

Балет был создан в эпоху романтизма с его философией двоемирия, поэтикой метаморфоз, тягой к фантастическому и неизведанному, стремлением художественно осмыслить хрупкость и нестабильность человеческой жизни. Как было отмечено в предыдущей главе, сюжет о «Спящей красавице» представлял интерес для романтиков, особенно – для авторов сценических интерпретаций сказки, с одной стороны, ввиду присутствия в нем ряда элементов, которые могут быть осмыслены в фантастическом ключе (заклятия, волшебный сон, таинственный лес и др.), а с другой стороны, ввиду его лаконичности и способности «вместить» в свой каркас большое количество дополнительных функций, мотивировок и деталей.

Романтическая концепция двойственности ложится в основу структуры либретто, которое строится на антитезах различного уровня, будь то двоемирие фантастического и реально-бытового, антитеза драматического и комического, героизма и человеческой слабости. Обратимся к анализу ключевой антитезы либретто – присутствия в нем двух миров: волшебно-фантастического и реально-бытового. Данная антитеза поддерживается с помощью различных художественных средств, подчеркивающих двунаправленность балета как в сферу волшебно-фантастического, так и в область реального, обыденного, причем не только на уровне развития сюжетной линии, но и на уровне персонажей, декораций, костюмов.

В либретто присутствует развернутая система персонажей, которых можно однозначно классифицировать как принадлежащих к одному из миров: с одной

стороны – герцог, принц, принцесса, первая фрейлина Тифэн и паж Артур, Гомбо, Маргерит и Жерар, придворные и горожане, врач, аптекарь, слуги, торговцы, музыканты и др., с другой – фея Набот и ее свита, злые духи, летающие монстры, гиганты, вампиры, нимфы, добрый дух. Есть в балете и персонажи трансфункциональные, т. е. перешедшие из других произведений – к примеру, матаконские танцоры (вероятно – отсылка к «Матаконову королевству», в котором пребывала добрая фея из сказки Перро). Существование персонажей, принадлежащих к различным мирам, продолжает традицию бытования сюжета: в средневековом «Персефоресте» в жизнь людей вмешивались античные боги, в окситанской новелле «Братец-радость и Сестрица-удовольствие» фигурировали и служители церкви, и говорящие птицы, а в сказке Перро добрая фея прилетала во дворец на драконах. Подобная гетерогенность системы персонажей уходит корнями в долгую письменную традицию существования сюжета, но большое количество героев и разнообразие их функций – новшество, которое стало возможным при переходе истории в сценическое искусство, позволяющее вывести на сцену большое количество различных персонажей, даже не наделяя их отдельной ролью в развитии сюжета. При создании такой разнородной системы создатели балета могли опираться на образец одноименной оперы⁴⁹⁵ М.Э. Карафа ди Колобрано⁴⁹⁶, поставленной в 1825 г. в Париже. В ней наряду с придворными, горожанами и пастухами в действие вступают феи, гномы и духи.

Двоемирие балета поддерживается на уровне декораций и костюмов, создающих соответствующий хронотоп истории. О некоторых костюмах персонажей можно судить по рисункам, сохранившимся в архивах французской национальной библиотеки. Известно, как выглядел костюм одной из наяд (см. приложение 8): платье М. Тальони отдаленно напоминает современную пачку-шопенку, характерную для «неземных» персонажей романтических балетов, а украшения ее минимальны – лишь цветочные мотивы на платье и в прическе, что

⁴⁹⁵ Planard Eu. La belle au bois dormant.

⁴⁹⁶ Итал. Michele Enrico Carafa di Colobrano (1787–1872) – итальянско-французский композитор и музыкальный педагог.

подкрепляет мифологическую символику образа, его связь с природой. Персонажи «реального мира» носят исторические одежды, отражающие их социальное положение и свидетельствующие об эпохе, в которую переносится развитие сюжета – эпохе Средневековья. Образы крестьян и горожан довольно лаконичны (хотя и не претендуют на объективное отражение реальной одежды простого народа в эпоху Средневековья, см. приложение 1), костюмы знатных героев изысканны и богато украшены, продуманы до мельчайших деталей, что заметно в изображениях Изольды, Тифэн, Ганнелора (см. приложения 2, 3). Костюм феи Набот – платье знатной дамы, лишенное каких-либо «фантастических» элементов, но богато украшенное и дополненное необычным головным убором (см. приложение 6), подчеркивает промежуточное положение персонажа на границе двух миров.

В балете, построенном на антитезах, дуальность присутствует как на уровне волшества и реальности, так и внутри реального мира – богатство и роскошь замка («очень красивый сад», «очень богато украшенный стол»⁴⁹⁷, роскошный двор со множеством придворных и слуг, пышная торжественность праздников в начале и в конце балета) противопоставляются скромной жизни простых людей («Я слишком беден, – восклицает Гомбо, решив отправиться в замок, – я целыми днями работаю на земле или в лесу, и при этом мне едва хватает денег на то, чтобы вас прокормить»⁴⁹⁸), что позволяет Скрибу косвенно затронуть социальную проблематику.

Декорации спектакля, описание которых присутствует в дидаскалиях либреттного текста, также способствуют конструированию дуальной системы произведения. Действия актов, сосредоточенных преимущественно на повествовании о героях реального мира, происходят сначала в замке (сцена первого акта представляет готический зал с витражными дверями в глубине), затем на городской площади (второй акт), а в finale повествование вновь возвращается в замок, перед глазами зрителя в четвертом акте предстает спальня принцессы.

⁴⁹⁷ Scribe Eu. La Belle au Bois dormant. P. 7.

⁴⁹⁸ Ibid. P. 17.

Действие же наиболее насыщенного элементами фантастики третьего акта протекает в лесу, покрытом густой тьмой, небо над ним освещается вспышками грозовых молний, что задает атмосферу таинственной, пугающей фантастики.

Как и детали костюмов, декорации спектакля (готический зал, витражные двери, городская ярмарка) отсылают зрителя ко временам средневековой рыцарской Франции. Возможно, при выборе хронотопа создатели балета вдохновились упомянутой выше оперой Карафа ди Колобрано, с которой балет имеет и ряд других пересечений⁴⁹⁹. Отсылки к Средневековью прочитываются в либретто и в списке действующих лиц. В первом акте фигурируют *сенешаль* (одна из высших придворных должностей X–XII вв. во Франкском государстве) и *метрдотель* (средневековый «распорядитель» при дворе короля или знатного вельможи). Имя Ганнелорозвучно Ганелону из «Песни о Роланде», а имена главных героев (Изольда и Артур) эксплицитно связывают повествование с традицией важных для эстетики романтизма рыцарских романов, расцвет которых во Франции пришелся как раз на XII–XIII века. Шутливый намек на средневековый цикл романов о Тристане и Изольде содержится в либретто в упоминании «чудесного напитка», который предлагает Жерару одна из наяд.

Наконец, сам сюжет о «Спящей красавице» в его письменной литературной форме впервые в европейской литературе зародился именно в эпоху Средневековья, в традициях рыцарской литературы, и первый спаситель героини (Троилус) был рыцарем. Но если автор «Персефореста» закономерно соотносит сказочный сюжет с современной ему эпохой, то обращение создателей балета к данному хронотопу обусловлено романтической философией, стремлением к отображению иных миров не только в вертикальной парадигме (фантастический топос), но и на исторической горизонтали возврата в прошлое. «Романтиков привлекало представление о Средневековье как о гармонической цельной эпохе,

⁴⁹⁹ Помимо общего хронотопа и схожей системы персонажей, в двух произведениях практически идентичны имена главной антагонистки (в опере – *Nabotte*, в балете – *Nabote*), кроме того, общими для оперы и балеты являются функциональные мотивы двойничества и подмены персонажа, соблазнения героя на пути к замку, финального спасения (в опере роль *deus ex machina* принадлежит Королеве фей, в балете – богу Любви).

лишенной социальных противоречий, где личность может достигнуть вершин своего духовного совершенства»⁵⁰⁰, – отмечает А.С. Дмитриев, рассуждая о раннем, юенском романтизме. К 1830-м годам эта вера в духовную цельность уже постепенно утрачивает свою непреложность, что отражается и в семантике балета, но Средневековье остается эпохой, вдохновлявшей создателей спектакля и зрителей, ведь, как пишет О.В. Жесткова, «какой бы далекой и несовременной не казалась средневековая история, она содержала аналогии с современной жизнью общества»⁵⁰¹.

Рассмотрим подробнее, как конструируются в либретто две ключевые вселенные (фантастики и реального мира), как они взаимодействуют между собой и какие семантические слои привносит в сюжет их соприсутствие.

б) Элементы фантастического топоса

Уже само определение жанровой принадлежности спектакля как «пантомима-феерия» свидетельствует о важности фантастики, волшебства и чудесных превращений в художественной системе балета.

Балет сохраняет некоторые ключевые для сюжета черты фольклорного двоемира, отдельные маркеры сказочного хронотопа, связанные с его ритуально-мифологической природой, будь то водная преграда или волшебный лес, скрывающий замок Спящей красавицы практически во всех известных вариациях сюжета⁵⁰². Первоначальное значение маркеров фольклорного хронотопа, их связь с оппозицией мира живых и мира мертвых, уступает место новой рамке их

⁵⁰⁰ Дмитриев А.С. Проблемы юенского романтизма. М.: Издательство Московского университета, 1975. С. 21.

⁵⁰¹ Жесткова О.В. Романтический историзм в либретто больших опер Эжена Скриба // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 9-2 (47). С. 63.

⁵⁰² Во французской народной сказке заброшенный замок окружён непроходимыми зарослями, лес населяют ящерицы, змеи и совы; в «Персефоресте» героиня спит в высокой башне, окружённой рвом; в окситанской новелле башня Спящей красавицы находится в саду за рекой, которую возможно пересечь лишь по волшебному стеклянному мосту; у Перро «вокруг парка выросло столько деревьев, больших и маленьких, столько колючего кустарника и терновника, которые переплелись друг с другом, что ни зверю, ни человеку не было прохода» [Перро Ш. Спящая красавица. С. 47].

восприятия в контексте отражения границы между миром фантастического вымысла и миром реальной повседневности.

Описание пути Жерара по волшебному лесу становится одним из наиболее драматически напряженных моментов развития действия, где все происходящее свидетельствует о грозящей герою опасности со стороны фантастических созданий, заполняющих сцену: «В этот момент он видит над своей головой крылатых драконов, изрыгающих пламя; он оборачивается и видит слева от себя эльфов, вооруженных пылающими мечами; он хочет затрубить в валторну, но чувствует, что его схватили за правую руку: это огромная мартышка⁵⁰³. <...> В это время театр наполняется злыми духами, монстрами, гигантами, вампирами. Они направляют на Жерара свои булавы, кинжалы, огненных змей. <...> Эльфы скрещивают пылающие мечи, перекрывая Жерару проход к волшебной валторне»⁵⁰⁴. Лексическое поле, связанное с огнем, пронизывает фрагмент текста («драконы, извергающие пламя», «пылающие мечи», «огненные змеи»), подчеркивает состояние ужаса, испытанного героем, задает атмосферу страха, которая, вероятно, еще больше усиливалась благодаря медиальной специфики балета при сценической презентации нарратива средствами реквизита, декораций и звукового ряда («громит гром, молнии пронзают облака»⁵⁰⁵). Важную роль здесь играет и пантомима – в либретто подробно описываются действия Жерара, его эмоции, средством выражения которых становится доступный балету язык мимики и жестов: «Нет, это сильнее меня, мои ноги подкашиваются, я весь дрожу»⁵⁰⁶, – «восклицает» Жерар, размышляя о предстоящем походе к замку, «испуганный, падает ниц»⁵⁰⁷ при виде Набот, а в лесу дрожит от страха, принял дерево за врага.

⁵⁰³ Дословно – «зеленая обезьяна» (фр. *un énorme singe vert*). Раньше во французском языке это словосочетание могло употребляться в значении «фантастического чудовища» или «невероятной вещи», что объясняет ее появление в балете. См.: Dictionnaire français-russe des idiomes. [Ressource électronique]. URL: https://idioms_fr_ru.academic.ru/ (дата обращения 12.11.2024).

⁵⁰⁴ Scribe Eu. La Belle au Bois dormant. P. 24-25.

⁵⁰⁵ Ibid. P. 24.

⁵⁰⁶ Ibid. P. 21.

⁵⁰⁷ Ibid. P. 22.

«Спецэффекты», использованные в спектакле, погружают зрителя в романтическую атмосферу потустороннего мира, грозящего различными опасностями, делают те или иные сюжетные повороты более осозаемыми. Герои используют волшебные средства (волшебная палочка феи, способная превращать цветы и блюда в рептилий, приклеивать к полу танцующих; валторна Жерара, изгоняющая злых духов), действие которых моментально отражается на происходящем на сцене, а благодаря возможностям машинерии перемещаются необычным образом (Набот исчезает на облаке в первом акте, во втором пересекает сцену на колеснице, влекомой крылатыми лошадьми). Визуальные и аудиальные средства спектакля, судя по их описанию в либретто, поддерживали атмосферу мрачной фантастики. В момент появления пророческих слов Набот в первом акте на сцену «опускаются облака и закрывают собой дверь в спальню принцессы»⁵⁰⁸, а когда Гомбо возвращается ни с чем из своего путешествия к замку, раздается «ужасающий раскат грома»⁵⁰⁹.

Смена музыки и декораций характеризует переходы между разными проявлениями фантастического дискурса, который может быть связан не только с мотивами зла, страха и опасности, но и с другими парадигмами. Например, когда герой попадает в царство наяд, на сцене меняются декорации, темный лес уступает место «очаровательному пейзажу», слышится «грациозная музыка»⁵¹⁰, что меняет тональность повествования и представляет мотивы чувственности, эrotического соблазна перед красотой фантастических нимф, увлекающих за собой героя.

Наконец, еще одна грань фантастического в балете – его связь с абсолютным, высшим благом, воплотившемся в образе всесильного божества. Его появление также сопровождается сменой декораций и вкраплением «фантастических» элементов в художественное оформление спектакля: «Светящийся круг появляется в глубине сцены, как едва заметная точка, которая растет, приближается, раскрывается», из этого круга появляется бог Любви.

⁵⁰⁸ Ibid. P. 15.

⁵⁰⁹ Ibid. P. 20.

⁵¹⁰ Ibid. P. 25.

Таким образом, фантастическое в балете имеет различные проявления – от ужасающего до чувственного и волшебного. Эти проявления, с одной стороны, призваны вызвать эмоции зрителя, погрузить его в соответствующую атмосферу, передающую те или иные оттенки фантастической вселенной, усилить драматизм повествования и внести в него визуальное «волшебство», а с другой стороны, играют свою роль в развитии сюжета – оттеняют страхи и переживания героев, позволяют испытать их характер, создают препятствия, которые герои проходят самостоятельно или с помощью волшебных средств.

в) Реальный мир и комическая тональность

Несмотря на значительную распространенность фантастического в ткани либреттного повествования, при ближайшем рассмотрении оказывается, что мир волшебства довольно хрупок и нестабилен. Волшебные персонажи неоднократно появляются на страницах либретто, но зачастую это появление оказывается лишь косвенным упоминанием, не всегда подтверждающим их реальное существование. Во втором акте матушка Боби рассказывает Гомбо, что замок Спящей красавицы охраняется «эльфами, монстрами и крылатыми драконами»⁵¹¹, что может быть интерпретировано как простая попытка матери оградить сына от опасного похода. Следующий рассказ об ужасных монстрах «звучит» из уст самого Гомбо, уже вернувшегося из своего похода и, возможно, стремящегося оправдать таким образом свое поражение. Единственное материальное появление всех фантастических монстров на сцене относится ко второму акту, повествующему о пути Жерара в замок. Даже здесь это появление не может рассматриваться как абсолютно «реальное», поскольку ему предшествует одна важная деталь: оказавшись в лесу, Жерар сначала пьет алкоголь из своей фляжки, только после этого театр наполняется различными монстрами, что позволяет рассматривать дальнейшую сцену как представленную из перспективы внутренней фокализации героя его борьбу с собственными страхами.

⁵¹¹ Ibid. P. 16.

Нестабильность фантастики, ее мгновенное «растворение» в мире реальной бытовой повседневности поддерживается в балете с помощью комической тональности, которая является важной художественной составляющей либреттного повествования. В этом проявляется авторефлексия романтического мировоззрения, его зарождающийся кризис: «Хотя романтические тексты опираются на общефантастическую традицию, они обладают значительно большим потенциалом авторефлексии, потому что фантастическое в таких повествованиях постоянно подвергается мнимой или действительной критике»⁵¹², – отмечает Р. Лахманн. Эта романтическая самокритика, характерная для французского романтизма⁵¹³, где фантастика всегда находит рациональное объяснение, выражается в различных проявлениях комической тональности, рассеянных по тексту всего либретто и, вероятнее всего, подкрепленных пантомимой и сценографией: в колкой иронии и добром юморе, в фарсовых приемах, в водевильном построении сюжета, основанном на комических перипетиях, которые встраиваются в каркас классического сюжета и дополняют последний нетипичными для сказочного текста деталями. В исследуемом либретто присутствие комического приобретает особые масштабы и связано как со становлением нового жанра в целом, так и с художественными замыслами создателей балета.

Элементы иронии не новы в обращении к сказочным сюжетам, они фигурируют и в литературных сказках, в том числе в истории Перро. Что касается отражения комического в жанре балета, то и здесь традиция имеет свои корни – первым автором комедии-балета еще в XVII в. был Мольер, после смерти которого этот нестабильный, составной жанр «едва-ли выжил», но повлиял на становление комической оперы, водевиля, оперетты⁵¹⁴. Постановщик «Спящей красавицы» Ж.-П. Омер был учеником реформатора комедийного балета Ж. Добервала (1742–1806), который, развивая идеи Ж.-Ж. Новерра, ввел в балет традицию изображения на сцене жизни обычных людей с их страстями и

⁵¹² Лахманн Р. Дискурсы фантастического. С. 14.

⁵¹³ См.: Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры. СПб.: Скифия, 2001. 384 с.

⁵¹⁴ Mazouer Ch. La comédie-ballet : un genre improbable ? // Studi Francesi. 2005. № 145 (XLIX | I). P. 13.

недостатками, а также юмористического обыгрывания различных бытовых ситуаций. Омер продолжил «реалистическую» линию своего учителя, совместив ее с элементами, вдохновленными современной ему эпохой романтизма.

Особую роль комические элементы играют и в творчестве либреттиста «Красавицы спящего леса». Перу Скриба принадлежит более 400 драматических произведений. Они относятся к разнообразным жанрам, зачастую связанным с эстетикой комического: водевили, комедии-водевили, фантастические водевили, комические оперы, комедии, драмы-комедии. По подсчетам М. Кайе, Скриб написал 249 водевилей, 94 либретто комических опер, 32 комедии, 30 либретто опер, 10 драм, 8 либретто балетов и 2 пантомимы⁵¹⁵.

Т. Готье называл Скриба «запатентованным поставщиком всех видов драматических товаров»⁵¹⁶, А.С. Пушкин – «представителем французского остроумия»⁵¹⁷. Считается, что в основу комизма Скриба (так называемого «скрибизма») лег принцип марионеточности, при котором «люди теряют свой характер живых, волящих существ»⁵¹⁸, действуют автоматически, помимо своего желания. Судьба героев либретто во многом зависит от прихоти и настроения феи Набот, ее вмешательство создает комичные ситуации, герои вынуждены следовать ее воле или, напротив, бороться с ней.

Анализ репрезентации комической тональности в либретто позволяет выделить несколько ключевых функций вкрапления комических эпизодов в ткань повествования.

Прежде всего, именно комическое является ключевым средством перехода, «переключателем» между двумя мирами балета – фантастическим и реальным. К примеру, Жерар, оказавшись в волшебном лесу, принимает дерево за врага и хватает валторну, чтобы играть на ней. Комическим положением заканчивается и

⁵¹⁵ Cailliez M. La place du monde anglophone dans les livrets d'Eugène Scribe. [Ressource électronique] // Géographies musicales en texte, sur scène et à l'écran. 2024. № 71-72. URL: <https://journals.openedition.org/caliban/12277> (дата обращения 01.12.2024).

⁵¹⁶ Gautier T. Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. En 6 vol. Vol. 1. Paris: Édition Hetzel, 1858. P. 113-114.

⁵¹⁷ Пушкин А.С. Французская Академия // Современник. 1836. Т. 2. С. 15.

⁵¹⁸ Луначарский А.В. Скриб и скрибизм // Театр и искусство. 1911. № 33. С. 622-624.

сцена борьбы героя с фантастическими существами: «При этом звуке [звук валторны. – О.П.] злые гении постепенно удаляются, против своей воли и как бы отталкиваемые какой-то высшей силой; наконец они исчезают, в то время как Жерар, не глядя на них и не поднимая головы, не замечая, что их там больше нет, все еще остается на коленях и изо всех сил трубит в рог»⁵¹⁹. Гомбо, вернувшись из своего неудачного похода в замок, замечает двух мавров, слуг феи Набот, принимает их за тех монстров, которые его так напугали, «пятится и падает на скамью»⁵²⁰.

Приведенные примеры тесно связаны с еще одной функцией комического в исследуемом тексте. Комические картины, ситуации, многие поступки героев призваны развлечь зрителя, рассмешить его и тем самым вовлечь в развитие действия. Подобные проявления беззлобного юмора рассеяны практически по всему тексту либретто. Могущественная Набот, подслушивая разговор фрейлины и пажа, выдает себя тем, что случайно чихает за ширмой, поскольку до этого нюхала табак. Жерар, добравшись до замка Изольды, приветствует спящих стражников и спрашивает, может ли он войти, тянет доктора за халат, дергает за бороду астролога, а прежде чем разбудить главную героиню, целует сначала молоденькую фрейлину, поскольку «находит ее премилой»⁵²¹.

Комизм ситуаций зачастую передается в балете посредством пантомимы. Когда Набот заставляет Жерара ухаживать за Изольдой и признаваться той в любви, на лицах и принцессы, и самого Жерара отражается смущение. Объяснение в любви также принимает юмористическую окраску, поскольку на сцене оказывается не одна, а две пары героев: «Жерар решается и бормочет признание, но Изольда его не слушает, все время бросая взгляды в сторону Артура, который прячется слева от нее за сферой. Жерар же отворачивается вправо, заметив Маргерит, спрятавшуюся за статуей»⁵²². Вызвать улыбку зрителя призвана и мимика Маргерит в финальной сцене свадьбы: «Маргерит приоткрывает вуаль и

⁵¹⁹ Scribe Eu. *La Belle au Bois dormant.* P. 25.

⁵²⁰ Ibid. P. 20.

⁵²¹ Ibid. P. 29.

⁵²² Ibid. P. 33.

всем своим видом говорит – посмотрите на этого дурака, который сейчас потеряет меня из-за любви ко мне»⁵²³.

Средством отражения комического компонента становится в балете и танец, описания которого, хотя и редко, но встречаются в тексте либретто. В первом акте разгневавшаяся Набот «в самый оживленный момент бала делает взмах волшебной палочкой, все танцоры и танцовщицы, образующие различные группы, оказываются приклеенными к полу одной ногой и не могут сдвинуться с места, которое занимают»⁵²⁴. Фея начинает танцевать одна, танцоры смотрят на нее, но им не удается к ней присоединиться. Наконец, ей надоедает танцевать без партнера. Тогда «она касается палочкой одного из танцовов справа от себя и освобождает его»⁵²⁵, танцует с ним па-де-де. «Затем касается танцора слева, они образуют па-де-труа. В итоге (под музыкальное *крещендо*) она делает еще один взмах палочкой, чары рассеиваются, все остальные танцоры и танцовщицы одновременно обретают свободу и образуют финальный дивертисмент»⁵²⁶. Эпизод, где все танцовщики кордебалета оказываются обездвиженными, призван поддержать комическую тональность балетного повествования, а также восхитить зрителя эффектной массовой зарисовкой, где танец, музыка и развитие действия образуют единую систему.

Следующей и одной из важнейших функций комической тональности в балете является выражение иронической интенции, направленной на разоблачение пороков или несовершенств персонажей, отражение их страстей, характеров. Ирония присутствует в либретто на двух уровнях: внешнем (авторские ремарки, подчеркивающие «неидеальность» человеческих мотивов и поступков) и внутреннем (высказывания самих персонажей, отражающие их способность к авторефлексии). Ко второму типу относятся многие реплики Набот. Обращаясь к Ганнелору, она восклицает: «У меня прекрасные новости. Принцесса любит кое-

⁵²³ Ibid. P. 36.

⁵²⁴ Ibid. P. 9.

⁵²⁵ Ibid.

⁵²⁶ Ibid. P. 10.

кого и это не Вы!»⁵²⁷; «Ах, Боже мой, Вас предали и это очень забавно!»⁵²⁸; «Нужно, чтобы Вы сами все увидели и услышали. Во-первых, чтобы убедиться, а во-вторых, потому что это меня позабавит»⁵²⁹. Самоиронию Жерара подчеркивают его «реплики» *в сторону*. Перед отправкой в замок он заявляет Маргерит, что нисколько не боится («Когда влюблен, разве обращаешь внимание на опасность? Любовь придает храбрости!»), а затем, обращаясь к зрителю и показывая свою волшебную валторну, добавляет: «И у меня эта храбрость есть!»⁵³⁰ Прекрасно осознавая, что храбрости ему придает не любовь, а валторна, герой с помощью средств пантомимы сообщает об этом зрителю, делает последнего своим тайным союзником.

Трусость Жерара становится и предметом авторской иронии, к примеру, в следующем диалоге: «Возьми эту волшебную валторну», – говорит Набот Жерару. «Каждый раз, когда ты будешь встречать какое-либо препятствие, тебе нужно только начать играть на ней, и все преграды исчезнут. – Значит смелость мне больше не нужна? – Абсолютно не нужна»⁵³¹. Герой искренне интересуется, не понадобится ли ему храбрость в борьбе со злыми духами, эта непосредственность вызывает улыбку зрителя, а уверенный ответ феи, сам по себе лишенный какой-либо насмешливости, создает комический эффект, высвечивая авторскую позицию по отношению к сложившейся ситуации.

Иронизирует автор и над алчностью Гомбо – на протяжении всего повествования отец Маргерит пренебрежительно относится к Жерару, а когда в последнем акте узнает, что возлюбленный его дочери разбогател, то очень радуется, ведь «он всегда любил Жерара и именно его всегда считал своим будущим зятем»⁵³². Содержится в либретто и легкий намек на поверхностность и непостоянство чувств Маргерит. Провожая Жерара в невероятно опасный поход, она хоть и боится за его жизнь, но больше всего переживает за его верность, а когда

⁵²⁷ Ibid. P. 11.

⁵²⁸ Ibid.

⁵²⁹ Ibid. P. 12.

⁵³⁰ Ibid. P. 23.

⁵³¹ Ibid. P. 22.

⁵³² Ibid. P. 30.

в финале Набот угрожает Жерару превратить его в жабу или мартышку, девушка восклицает: «О нет! Так ты будешь слишком уродлив»⁵³³. След авторской иронии заметен в сцене пробуждения Изольды. Узнав, что она проспала сто лет, героиня в первую очередь волнуется о том, как ужасно она, должно быть, состарилась, и только потом вспоминает о своих женихах.

Наконец, еще одна функция комического связана с построением сюжета, где новая история накладывается на классическую, создавая водевильный каркас повествования, что особенно проявляется в финальном акте балета (интрига, обман, столкновение двух влюбленных пар героев с Набот, счастливое разрешение конфликта). Включение в либретто элементов фарса приводит к быстрому развитию действия, придает ему динамичность. К таким элементам можно отнести роль слуг в развитии сюжета, мотив подмены персонажей, любовные коллизии, неожиданные появления персонажей, внезапную развязку: Артур, вместо того, чтобы покинуть дворец, прячется в сундуке с подарками, Тифэн устраивает свидание влюбленных и велит внести сундук с Артуром в спальню Изольды, влюбленному пажу приходит в голову спасительная идея заменить Изольду на Маргерит во время свадьбы, а Жерар, подчинившись судьбе, сам того не подозревая, женится на своей возлюбленной.

г) Персонажи и мораль

«В совершенстве владея законами сцены, особенностями различных оперных жанров, мгновенно откликаясь на злободневные темы и моду, Скриб строил оперные либретто на основе блестящие сконструированной интриги, острозанимательной или захватывающе драматической. Его либретто отличаются стремительным развитием действия, насыщенного ошеломляющими поворотами событий, резкими контрастами, антitezами, напряжёнными (порой экстравагантными) кульминациями, неожиданными концовками», – отмечает

⁵³³ Ibid. P. 32.

Е.Р. Бронфин⁵³⁴, говоря об оперных либретто писателя. Те же принципы в полной мере относятся и к либретто исследуемого балета, важными эстетическими чертами которого являются не только отражение комической тональности, создание быстро развивающегося действия, смешение разнородных парадигм, противопоставление фантастического бытовому, но также и наделение сюжета психологизмом и драматизмом, что достигается преимущественно благодаря детальной разработке и усложнению характеров главных героев. В либретто это отражается на уровне описаний чувств, эмоций, переживаний персонажей, а в самом балете, вероятно, подкреплялось пантомимой. О присутствии пантомимных эпизодов, где на первый план выходит не развитие действия, а игра актеров, можно судить по наличию в либретто назывных односоставных предложений, где подлежащим является существительное, выражающее чувство, эмоцию или состояние персонажа («благодарность пажа»⁵³⁵, «радость матушки Боби»⁵³⁶, «удивление и презрение Гомбо»⁵³⁷, «ужас Жерара»⁵³⁸ и т. п.).

Любовь Изольды и Артура предстает как борьба героев за счастье, акцент истории делается на морально-нравственной стороне – верности, готовности к самопожертвованию. Семантика чувств и душевных переживаний тесно связана с образами персонажей, открыто проявляющих свои чувства. Артур смотрит на возлюбленную «с тоской»⁵³⁹, «выражает свою боль»⁵⁴⁰, грядущая свадьба Изольды и Ганнелора «приводит его в отчаяние»⁵⁴¹, он разочарован, заявляет, что не переживет такого несчастья и просит об одном: «Только бы увидеть ее на миг, а затем можно и умереть»⁵⁴². Он действительно готов умереть за Изольду, ведь услышав приговор Ганнелора, тотчас восклицает: «Прощайте, я умру за Вас!»⁵⁴³, а

⁵³⁴ Музыкальная энциклопедия. В 6 томах. Т. 5 / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 61.

⁵³⁵ Scribe Eu. La Belle au Bois dormant. Р. 13.

⁵³⁶ Ibid. Р. 17.

⁵³⁷ Ibid.

⁵³⁸ Ibid. Р. 18.

⁵³⁹ Ibid. Р. 7.

⁵⁴⁰ Ibid. Р. 8.

⁵⁴¹ Ibid. Р. 9.

⁵⁴² Ibid. Р. 11.

⁵⁴³ Ibid. Р. 13.

когда его освобождают – испытывает лишь разочарование, «предпочитая смерть»⁵⁴⁴ свободе ценой несчастья Изольды. Последняя, в свою очередь, испытывает ответные чувства, клянется в верности Артуру и обещает «разорвать помолвку, пусть даже ей придется погибнуть»⁵⁴⁵. Наиболее драматичным моментом повествования, где комическая тональность полностью уступает место возвыщенно-патетической, является попытка героини совершить самоубийство: «Я сдержала мои клятвы, я ваша, а теперь я должна сдержать те клятвы, которые я дала своей любви»⁵⁴⁶. Смешанные эмоции (удивление, волнение, разочарование) испытывает героиня, проснувшись. Она ищет глазами «единственный предмет ее мыслей»⁵⁴⁷, а подумав, что Артур уже умер, восклицает: «И его тоже больше нет, я его потеряла. Зачем меня вернули к жизни?»⁵⁴⁸ В либретто подчеркивается доброта героини, ее желание сделать счастливыми других людей (Жерара и Маргерит), кроме того, в тексте отражается сила ее переживаний в тот момент, когда девушка узнает о пророчестве: «Она все потеряла – друзей, родителей. Она одна в целом мире. Ее хотят выдать замуж за кого-то, кто ее не любит, и сама она думает и мечтает лишь об Артуре, которого она больше никогда не увидит»⁵⁴⁹. Вероятнее всего, указанный эпизод сопровождался в спектакле жестами и мимикой героини, т. е. становился «монологом», подчеркивающим ее печаль и одиночество.

Сила истинных чувств Артура и Изольды оттеняется в балете присутствием еще одной пары героев, решимость которых бороться за свою любовь не так очевидна. Маргерит, узнав, что Жерару необходимо отправиться в замок Спящей красавицы, восклицает: «Я этого не вынесу!»⁵⁵⁰ Жерар охвачен внутренней борьбой и терзаниями – он не уверен, что готов жертвовать жизнью ради возлюбленной: «Он обожает Маргерит. Но если он пойдет на смерть ради нее, то что ж! все будет напрасно... другой женится на ней. <...> В путь! Нет, это сильнее

⁵⁴⁴ Ibid. P. 14.

⁵⁴⁵ Ibid. P. 13.

⁵⁴⁶ Ibid. P. 14.

⁵⁴⁷ Ibid. P. 30.

⁵⁴⁸ Ibid. P. 29.

⁵⁴⁹ Ibid. P. 32.

⁵⁵⁰ Ibid. P. 23.

меня, мои колени подкашиваются, я весь дрожу. Кончено, я никогда не смогу. О мой ангел! Дай мне смелости, которой мне не хватает»⁵⁵¹. Лексическое поле страха сопутствует появлению героя на протяжении всего сюжета: сначала он боится делать предложение Маргерит, потом – угроз ее отца («отходит, весь дрожит, поскольку он влюблен, но не храбр»⁵⁵²), злых духов в лесу, войти в замок, быть превращенным в жабу. Он постоянно «колеблется», «не может решиться», «дрожит всем телом», а в конце полагается на судьбу и последним узнает о подмене: «Раз вы все настаиваете, будь, что будет»⁵⁵³. Герой, хотя и является предметом авторской иронии, не лишается положительных качеств, он готов «работать, чтобы обеспечивать Маргерит и прижимать ее к своему сердцу»⁵⁵⁴, проходит испытания, не поддается соблазнению нимф. Присутствие в сюжете сразу двух влюбленных пар усложняет интригу и, благодаря структурно-семантическому параллелизму, позволяет автору ввести в повествование новую антитезу, подчеркнуть характеры героев, отразить их страхи и переживания.

Как было отмечено выше, многие действия четырех персонажей подчиняются воле феи и объясняются стремлением ей противостоять. Набот, словно кукловод, руководит действием, сама создает для героев препятствия, а затем сама же помогает им преодолевать. На протяжении спектакля Набот испытывает различные чувства и эмоции и ярко их проявляет, причем эмоции эти – вполне человеческие (обида, оскорблениe, злость, гнев, радость, счастье).

Все появления Набот на сцене сопровождаются проявлениями одного из двух ее настроений, которые циклично сменяют друг друга и обнаруживают определенную градацию. Выражая недовольство, она «возмущается», «выплескивает свою злость», испытывает «гнев»⁵⁵⁵, «оскорблениe», «чрезмерную злость»⁵⁵⁶, а в finale – «ярость», «бешенство». Посредством лексического поля смеха и радости в тексте передается хорошее настроение феи: удовлетворенная

⁵⁵¹ Ibid. P. 21.

⁵⁵² Ibid. P. 18.

⁵⁵³ Ibid. P. 37.

⁵⁵⁴ Ibid. P. 17.

⁵⁵⁵ Ibid. P. 8.

⁵⁵⁶ Ibid. P. 9.

своими злодеяниями, она испытывает «радость и удовольствие», «смеется изо всех сил»⁵⁵⁷, «выказывает радость и счастье, потирает руки и подпрыгивает от удовольствия»⁵⁵⁸, «радуется гневу»⁵⁵⁹ Ганнелона и герцога, а поссорив героев, «исчезает, хлопая в ладоши и крича от восторга»⁵⁶⁰. В следующем акте Набот «подпрыгивает от удовольствия и потирает руки, думая о всех злодействах, которые она только что совершила»⁵⁶¹, тот же жест появляется и в финале, где она насмехается над Жераром, «довольная всеобщим замешательством»⁵⁶². Глобально же героиня не меняется, циклично испытывая то злобу, то радость.

Иногда она вредит героям по конкретной причине (когда ее не зовут на свадьбу, не приглашают на танец), а иногда – просто потому, что не выносит чужого веселья: «В плохом настроении она видит, что на городском празднике царят мир и согласие. Подождите, подождите, так долго не продлится!»⁵⁶³ Фее, объединяющей в себе традиционных двух волшебниц, свойственны и добрые поступки: она все-таки спасает героиню от смерти, находит героя-спасителя, помогает ему добраться до замка. Способна фея и на изречение философских сентенций: «Духи, которыми нас пугают, – говорит она Жерару, – это лучшие люди в мире»⁵⁶⁴. Все это стирает четкие оппозиции добра и зла, делает образ феи более «земным», приближенным к образу реального человека с его пороками и добродетелями. Поэтому в finale Набот не погибает, как погибали антагонистки литературных фиксаций сюжета, а только лишается своей волшебной палочки.

Образы героев в либретто усложняются, персонажи обретают чувства и эмоции, благодаря чему повествование наделяется дополнительным психологизмом и новой семантикой, при этом характеры персонажей не представлены в развитии, что напоминает о связи либретто с водевильной

⁵⁵⁷ Ibid.

⁵⁵⁸ Ibid. P. 11.

⁵⁵⁹ Ibid. P. 12.

⁵⁶⁰ Ibid.

⁵⁶¹ Ibid. P. 20.

⁵⁶² Ibid. P. 31.

⁵⁶³ Ibid. P. 18.

⁵⁶⁴ Ibid. P. 22.

эстетикой. Пройдя через все перипетии, герои одерживают совместную победу, добиваются своих целей, но остаются всё теми же. Изольда и Артур любят друг друга с той же силой, остаются вместе Жерар и Маргерит, Гомбо продолжает по-прежнему желать богатств и славы. В этой связи морализаторский аспект повествования отходит на второй план. Ввиду невозможности напрямую выразить точку зрения нарратора посредством балетного медиума, в «Красавице спящего леса» на первый план выходит не дидактизм, а динамичность действия, за развитием которого следит зритель и сам делает те или иные выводы из происходящего, наблюдает за борьбой добра и зла, осмысливает проблемы, не теряющие актуальности в любые эпохи.

Итак, при трансмедиальном переходе из литературной сказки в либретто балета исследуемый сюжет претерпевает значимые изменения, что обусловливается эстетическими веяниями эпохи романтизма, сменой медиальной природы художественного произведения и художественной интенцией авторов спектакля. Структурное ядро сюжета, оставаясь узнаваемым, наделяется новыми смыслами, значительно расширяется. Сюжет в целом здесь оказывается своеобразным «конструктором», где соединяются воедино функциональные, семантические и стилистические модели разных парадигм: элементы комического повествования вплетаются в драматические эпизоды, фантастика и феерия растворяются в бытовых картинах реального мира, выстроенного на пронизывающих либретто антитезах (сельская местность и богатый замок, эгоизм и самопожертвование, трусость и смелость). На контрасте антitez создается динамичная, захватывающая феерия, финальный апофеоз которой, метафорическая победа Бога Любви, хранит след старой доброй сказки.

3.2. «Спящая красавица» П.И. Чайковского, И.А. Всеволожского и М. Петипа

Диалог искусств России и Франции в полной мере воплотился в произведении, анализу которого посвящен настоящий раздел исследования. Сюжет русского балета – французская сказка. Место действия – Франция века Людовика XIV. Музыка – в русском стиле с французским колоритом⁵⁶⁵. Хореография и пантомима – в стиле французской балетной школы, воспитанником которой был хореограф: «Голос предков заговорил в Петипа, притом именно тогда, когда он почувствовал себя русским художником и даже русским патриотом. "Спящая красавица" родилась из этих двух смешанных и очень сильных чувств, из этих нелегко согласуемых ориентаций. И тут ведь не только французская тема, французские сказки, французские имена. Тут сама Франция, прекрасная Франция, *la belle France*, и это слово *la belle* в названии балета относимо не только к Авроре, красавице принцессе, главному действующему лицу, но и прежде всего к самой Франции, стране-сказке»⁵⁶⁶.

Все эти французские нити, протянутые с разных сторон, сквозь различные медиумы – литературу, миф, историю, музыку, хореографию – объединяются и сплетаются в одном интермедиальном и трансфикациональном действе, ложатся в основу миметической событийности спектакля, ставшего шедевром и символом русского балета.

«Спящую красавицу» П.И. Чайковского, И.А. Всеволожского и М. Петипа называют энциклопедией и шедевром лирической поэзии классического танца, венцом становления балетного искусства XIX в. и предшественницей балетных открытий века XX. В наши дни не угасает как зрительский, так и исследовательский интерес к спектаклю. Балет пережил множество редакций, был показан бесчисленное количество раз на сценах разных уголков мира и продолжает восхищать публику в наши дни.

⁵⁶⁵ Манулкина О. Грезы о прошлом: «Спящая красавица на пороге неоклассицизма» // Спящая красавица: букл. Мариинского театра / Под ред. О. Макаровой. СПб., 2022. С. 24-25.

⁵⁶⁶ Гаевский В.М. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 96.

Мы проведем параллели между петербургским спектаклем и «Красавицей спящего леса» Омера, Герольда и Скриба, а затем коснемся двух аспектов бытования сюжета о «Спящей красавице» в русском балете: во-первых, художественной системы его оригинального либретто 1890 г. (поскольку современные либретто зачастую очень разнятся, отдаляются от первоисточника, отражают фантазию тех или иных постановщиков) и, во-вторых, некоторых способов интермедиальной презентации нарратива на примере современной, но ставшей уже классической версии спектакля.

3.2.1. Влияние французского балета

Французская «Красавица спящего леса» не обрела мировой известности и в наши дни практически забыта – ее либретто, партитура и эскизы отдельных костюмов сохранились, но широкой публике спектакль незнаком, исчезнув из репертуара Парижской оперы в XIX в., он больше так и не вернулся на сцену. Однако некоторые элементы этого спектакля перешли в последующую традицию и известны современному зрителю по балету «Спящая красавица» П.И. Чайковского, И.А. Всеволожского и М. Петипа. Несмотря на то, что исторических фактов, напрямую свидетельствующих о знакомстве авторов с предыдущим балетом на данный момент нами обнаружено не было, некоторые косвенные факторы это знакомство подтверждают. Параллели между французским и русским балетами прослеживается на нескольких уровнях.

Во-первых, в обоих спектаклях создается масштабная гетерогенная вселенная персонажей, относящихся как к реальному, так и к фантастическому миру. Во французском балете, помимо главных героев, на сцене появляются придворные, врач, аптекарь, астролог, предсказатели, мавры, пажи, повара, герои войны, солдаты, горожане, торговцы, музыканты, танцоры. К представителям мира фантастики относятся злые духи, наяды, летающий монстр, добрый дух. В русском спектакле фигурируют многочисленные придворные, дамы, кавалеры, фрейлины, молодые девицы, пажи, охотники и охотницы, гвардия, лакеи, кормилицы, няньки, крестьяне и крестьянки, горожане. В свиту принца входят герцогини, баронессы,

графини и маркизы. К миру магии относятся феи, духи, гении и нимфы. В обоих балетах как знатные вельможи «реального мира», так и значимые волшебные персонажи имеют свою свиту. В либретто Скриба упоминаются свиты принцессы, герцога, принца Ганнелора, феи Набот и доброго духа, а в либретто Всееволожского и Петипа – свита Авроры и принца Дезире, свита и пажи феи Сирени, пажи и гении всех остальных крестных фей. В обоих балетах задействованы юные воспитанники танцевальных школ, в спектакле Петипа они исполняют роли Мальчика-с-пальчика и его братьев (см. приложение 4), а в либретто Скриба их роль не указана, но, вероятно, они участвуют в финальных танцах апофеоза. В финале встречается еще один общий для двух балетов элемент – появление высшего божества. Если во французском балете это бог Любви, побеждающий злую фею Набот, то в версии Петипа – бог солнца Аполлон, правда, последний появляется в балете не в качестве отдельного персонажа, а лишь в виде изображения на фоновом занавесе (см. приложение 5).

Во-вторых, помимо вышеуказанных совпадений на уровне системы персонажей в целом, сопоставимы в балетах и образы некоторых отдельных героев, в особенности – злой феи. Если в сказке Перро не приводится ни ее имени, ни описания внешности, то в обоих либретто героиня приобретает собственное имя и конкретный образ. Имена фей в двух балетах имеют схожие негативные коннотации: Набот (Nabote) с французского переводится как «уродец, карлица», а Карабосс (имя, которое уже встречалось нам в сказке мадам д’Онуа «Принцесса Веснянка»), вероятнее всего, происходит от французского *bosse* – «горб», но может быть связано и с греческим словом *κάραβος*, означающим «скарабей». Слово *Carabosse* присутствует и в словаре «Le Petit Robert», где определяется как «злая, старая и очень горбатая фея»⁵⁶⁷. Кроме того, имя злой колдуньиозвучно имени еще одного сказочного персонажа – Маркиза Карабаса, героя сказки Ш. Перро «Кот в сапогах» (1697). Имя героини в обоих балетах связано с ее моральными характеристиками и с ее внешним обликом, который оказывается практически

⁵⁶⁷ Robert, P. Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. En 2 t. T. 2. Paris: Le Robert, 1981. P. 338.

идентичным во французской и русской постановках. Сравнив визуальные материалы двух спектаклей (см. приложения 6, 7), можно заметить, что обе феи слегка горбаты, пользуются тростью, носят схожие длинные одеяния с широкими рукавами, практически идентичные головные уборы, имеют свою свиту (у Набот – два маленьких мавра, у Карабосс – мыши). Похожи и способы появления фей на сцене – в русском балете «фея Карабосс появляется в тачке, которую тащат шесть больших крыс; ее сопровождают безобразные и смешные пажи»⁵⁶⁸, а во французском спектакле Набот «пересекает сцену на маленькой колеснице, влекомой двумя крылатыми конями, которыми управляют карлики»⁵⁶⁹ (крылатые кони, вероятно, служат отсылкой к сказке Перро, где добрая волшебница появлялась во дворце на колеснице, запряженной драконами). Образ феи Набот все-таки не лишен своего шарма – ее наряд богато украшен, в выражении ее лица прочитывается не злость, а скорее хитрость, Карабосс же выглядит более суровой и пугающей, что соотносится с семантикой двух балетов.

Говоря о схожих в двух балетах персонажах, можно выделить также отсутствующих в литературных версиях сюжета волшебных духов, которые окружают героя на его пути в замок Спящей красавицы. В спектакле Омера лесное озеро населено духами воды, наядами (так они названы в списке персонажей, в самом тексте – нимфами), а у Петипа в сцене видения Авроры появляются нереиды (в программе премьерного спектакля они названы нимфами, в других источниках – нереидами или дриадами). И те, и другие имеют важное значение в художественной системе балетов. Как и в случае со злой феей, наблюдается определенная преемственность в оформлении их костюмов (см. приложения 8, 9).

Наконец, перешли в балет и некоторые идеи сценического оформления спектакля. К примеру, когда в балете Петипа фея Сирени сопровождает принца к замку Спящей красавицы, они плывут по озеру на специальной ладье (см.

⁵⁶⁸ Спящая красавица // Либретто балетов Мариуса Петипа: Россия 1848–1904 / Сост. Ю. Бурлака, А. Груцынова. СПб.: Композитор, 2018. С. 421.

⁵⁶⁹ Scribe Eu. La Belle au Bois dormant. P. 18.

приложение 10). Схожий прием был использован Омером в упомянутой выше панораме, так восхитившей зрителей эпохи.

Несмотря на ряд отдельных общих элементов, свидетельствующих об обращении авторов русской «Спящей красавицы» к материалам ее французской предшественницы, концепции балетов строятся на различных подходах и принципах. Рассмотрим подробнее, каким образом трансформируется литературный сюжет в русском балете.

3.2.2. От литературной сказки к либретто

Несмотря на то, что на протяжении длительной истории своего существования балет неоднократно становился объектом пристального теоретического изучения, в последние годы продолжают появляться все новые статьи, посвященные тем или иным его аспектам, будь то история создания и изменения спектакля в различных редакциях и постановках, анализ отдельно взятых сцен, структура его хореографии, музыкальность, scenicografia⁵⁷⁰. При этом существует довольно мало исследований, касающихся такой важной составляющей спектакля, как его

⁵⁷⁰ См.: Хохлова Д.Е. Pas de deux голубой птицы и принцессы Флорины как отдельная страница в создании балета «Спящая красавица» // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2016. № 1 (41). С. 23-35; Зозулина Н.Н. «Спящая красавица» М. Петипа в редакциях Мариинского – Кировского театра // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 31-60; Илларионов Б.А. Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М.И. Петипа // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 16-30; Хохлова Д.Е. Роль «Спящей красавицы» П.И. Чайковского и М.И. Петипа в становлении английского национального балета // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2018. № 1 (45). С. 95-97; Меланьин А.А. Наследие М.И. Петипа: «Спящая красавица» – логика и курьезы редакций // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2018. № 1 (45). С. 56-61; Тарасова С.В. Гармония и волшебство классического танца в «Спящей красавице» М. Петипа в постановке А. Ратманского // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2018. № 1 (45). С. 91-95; Мельник Н.Д. Вершина мировой хореографии XIX века: «Спящая красавица» М.И. Петипа и П.И. Чайковского // Диалоги о культуре и искусстве: материалы X Всерос. науч.-практ. конф. (с междунар. участием (Пермь, 15–17 октября 2020 г.). Пермь: Пермский гос. ин-т культуры, 2020. Т. 1. С. 119-126; Босов А.П. Сцена нереид из балета Петипа – Чайковского «Спящая красавица» // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 3 (74). С. 34-43; Зозулина Н.Н. Премьера «Спящей красавицы» 1890 года в отражении русской прессы // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2023. № 5 (88). С. 6-18.

литературная основа, и обращающихся непосредственно к тексту либретто, создание которого предшествовало рождению музыки и хореографии балета⁵⁷¹.

Возможно, подобное «игнорирование» либреттного текста связано с традицией относиться к сценариям опер и балетов как к неким «вторичным», вспомогательным средствам, не в полной мере раскрывающим замысел и концепцию целого произведения. По словам Г.И. Ганзбурга, «пренебрежительное невнимание к либреттисту – многолетняя психологическая установка, въевшаяся в сознание поколений музыколов»⁵⁷². Либретто как часть синтетического произведения зачастую оказывается на периферии внимания исследователей: «Музыколов считают специальное изучение проблем, связанных с либретто, компетенцией филологов, а филологи – компетенцией музыколов»⁵⁷³. Ганзбург рассуждает преимущественно об оперных либретто, но подобным образом складывается ситуация и с либретто балетов, где к анализу музыки добавляется анализ хореографии и пантомимы.

Между тем, говоря о роли либретто в концепции русского балета «Спящая красавица», сложно согласиться с его второстепенным положением относительно музыки и танца. Только получив от И.А. Всеволожского сценарий, П.И. Чайковский сразу согласился писать музыку к спектаклю, хотя до этого «не терпел феерий»⁵⁷⁴ на балетной сцене и долго не отвечал на предложение директора Императорских театров о совместной работе над «Спящей»: «И вдруг, 22 августа, прочтя сценарий, Чайковский тотчас же сообщил Всеволожскому, что он "в

⁵⁷¹ Среди таких исследований выделим статью О.Ю. Солохиной «Спящая красавица»: утерянные смыслы либретто 1890 года // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 3 (80). С. 83-99, где рассматриваются отдельные смысловые доминанты либретто премьерного спектакля, несущие в себе символическое значение. О.Ю. Солохина анализирует премьерное либретто, уделяя внимание не столько его взаимосвязи с литературной сказкой, сколько ряду важных деталей первоначального нарратива, исчезновение которых в дальнейших переизданиях либреттного текста повлекло за собой ряд «потерь» в семантическом наполнении спектакля. В центре внимания автора оказывается борьба двух крестных фей и ритуальная природа их конфликта, связанная с мотивом одаривания главной героини судьбой.

⁵⁷² Ганзбург Г.И. О перспективах либреттологии. [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2006/12/28-21> (дата обращения: 17.07.2024).

⁵⁷³ Там же.

⁵⁷⁴ Слонимский Ю.И. Драматургия балетного театра XIX века. Очерки. Либретто. Сценарии. М.: Искусство, 1977. С. 320.

восхищении, которое не в силах описать", не желает "ничего лучшего, как написать музыку этого балета"»⁵⁷⁵.

Еще одна «несправедливость», связанная с традиционным отношением к либретто спектакля – мнение об относительной простоте сценария и его происхождении из «детской» сказки Шарля Перро: «Благодаря музыке Чайковского "детская сказка" стала поэмой о борьбе добра (фея Сирени) и зла (фея Карабосс)»⁵⁷⁶, пишут А.Б. Деген и И.В. Ступников в статье о «Спящей красавице» из словаря «Балет. 120 либретто». Помимо отмеченного выше нивелирования роли либреттиста в создании итогового произведения, здесь, к тому же, присутствует опрометчивое суждение о «детской» литературной основе спектакля – сказки Ш. Перро. Эта идея прочно укрепилась в сознании русскоязычного читателя, что связано с традицией перевода сказок французского писателя на русский язык: обращаясь к его творчеству, большинство переводчиков отказывались от «фриольных намеков, двусмысленностей»⁵⁷⁷, присутствующих в оригинальных текстах сказок и ориентированных, конечно, на взрослую аудиторию. Как замечает В.Д. Алташина, сказки Ш. Перро были посвящены девятнадцатилетней Элизабет-Шарлотте Орлеанской (1676–1744), дочери герцога Орлеанского, и это «множе объясняет: сказки – не для детского чтения, что особенно ярко проявляется в поэтических моралите»⁵⁷⁸.

Прежде чем перейти непосредственно к сопоставлению либретто и литературной сказки, сделаем пару важных отступлений. Во-первых, интересен вопрос об авторстве либретто, поскольку ни в тексте, присланном Всеволожским Чайковскому, ни в программе премьерного спектакля имя либреттиста указано не было. Иногда как единственный автор упоминается М. Петипа⁵⁷⁹, некоторые

⁵⁷⁵ Там же.

⁵⁷⁶ Деген А.Б., Ступников И.В. Балет. 120 либретто. СПб.: Изд-во «Композитор», 2008. С. 254.

⁵⁷⁷ Алташина В.Д. Перевод как интертекст: сказки Ш. Перро в переводе Е. Урсынович (1897) // Индустрія перекладу. 2016. № 1. С. 248.

⁵⁷⁸ Алташина В.Д. Поэтические моралите ... С. 5.

⁵⁷⁹ В работе С.М. Слонимского «Драматургия балетного театра XIX века» во введении к разделу о «Спящей красавице» указано: «Сценарий и хореография М. Петипа» [Слонимский Ю.И. Драматургия ... С. 318], хотя далее исследователь рассуждает об авторстве либретто следующим образом: «Кто же был сценаристом? На присланном композитору документе подписи нет. По

исследователи считают создателем либретто исключительно И.А. Всеволожского⁵⁸⁰, в большинстве же современных работ признается вклад обоих упомянутых творцов и их тесное сотрудничество при создании вербальной основы спектакля⁵⁸¹, замысел которого принадлежал директору Императорских театров. «Занимая столь высокий пост, он [Всеволожский. – О.П.] исключительно по этическим соображениям не поставил свое имя в афише "Спящей красавицы"»⁵⁸².

Второе отступление касается истории публикации исследуемого текста. Первоначальный сценарий балета, отправленный Чайковскому еще в 1888 г., был написан на французском языке и впервые опубликован Слонимским в переводе с французского, выполненном А.Л. Andres, только в 1977 г. в книге «Драматургия балетного театра XIX века»⁵⁸³. Либретто же было опубликовано в 1890 г., непосредственно перед премьерой⁵⁸⁴, но при более поздних постановках балета в оригинальном виде не переиздавалось. О.Ю. Солохина пишет: «В последующие за премьерой спектакля годы при его переносе в Москву в 1899 г., постановке в Лондоне в 1921 г., а также при отечественных постановках 1914 и 1922 гг. внимание балетмейстеров и постановщиков было сосредоточено в большей степени на аутентичности хореографической и музыкальной ткани спектакля, в то время как оригиналный текст либретто И.А. Всеволожского, к сожалению, остался

почерку определить автора невозможно. В первом письме Чайковского к Всеволожскому композитор обмолвился такой фразой: "Если Вы автор этого, то позвольте мне принести Вам самые пылкие поздравления", а в заключение писал, что должен выяснить с Петипа подробности "Относительно музыки по Вашему сценарию". В письме к Ю. Шпажинской безоговорочно сказано: "Сценариум чрезвычайно эффектно и поэтично составлен самим Всеволожским"» [Там же. С. 322]. Слонимский приходит к выводу, что «сценарий разработан директором совместно с балетмейстером» [Там же. С. 323].

⁵⁸⁰ К примеру, О.Ю. Солохина отмечает: «Директор Императорских театров рассматривается как самостоятельный автор, который, даже будучи вдохновлен конкретным художественным произведением Ш. Перро, тем не менее, создал оригинальный текст, который, в свою очередь, рождает собственные смыслы» [Солохина О.Ю. «Спящая красавица» ... С. 84].

⁵⁸¹ См.: Красовская В.М. История русского балета: учебное пособие. Л.: Искусство, Ленингр. издание, 1978. 231 с.; Деген А.Б., Ступников И.В. Балет ...; Федосова Е. Вельможа русского балета // Спящая красавица: буклет Мариинского театра / Под ред. О. Макаровой. СПб., 2022. С. 16-19.

⁵⁸² Федосова Е. Вельможа русского балета. С. 16.

⁵⁸³ Слонимский Ю.И. Драматургия ... С. 301-318.

⁵⁸⁴ Спящая красавица. Балет-феерия в 3-х действиях, с прологом / П. Чайковский и М. Петипа. СПб.: Тип. Императорских СПб. театров (департам. уделов), 1890. 22 с.

невостребованным»⁵⁸⁵. Источником интерпретации сюжета стал сам спектакль, а «понимание и толкование основных сюжетных линий и характеров действующих лиц стали каноническими»⁵⁸⁶. В настоящем разделе мы обращаемся именно к первоначальному либретто, но периодически используем термин «сценарий», поскольку два упомянутых текста практически идентичны, а некоторые разнотечения, по утверждению Слонимского, возникли при переводе одного и того же текста с французского языка: «Это означает, что за полтора года до премьеры Петипа и Всеволожский увидели и спроектировали будущий спектакль так хорошо иочно в деталях, что изменять было почти нечего»⁵⁸⁷.

Существуют различные, порой противоречивые мнения касательно сопоставления текста сказки Перро и текста либретто. В.М. Красовская считает, что Всеволожский и Петипа предельно упростили сказочный сюжет, «сохранив неторопливую последовательность волшебной сказки: в спектакле господствовал принцип медленно развертывающейся панорамы»⁵⁸⁸. О.Ю. Солохина, напротив, отмечает «удивительную глубину» смыслов, появившихся в либретто относительно сказки: «На первый взгляд, в отличие от своих предшественников И.А. Всеволожский ближе всех следовал сюжету Ш. Перро. Однако, несмотря на кажущуюся схожесть, ему удалось, оставаясь в рамках заданной Перро стилистики, создать свой собственный авторский нарратив с удивительными по глубине смысловыми доминантами, который, в свою очередь, стал отправной точкой не только для создания одного из самых знаменитых балетов в мире, но и для дальнейших толкований популярного сюжета, ставших возможными благодаря балету»⁵⁸⁹. А.Б. Деген и И.В. Ступников подчеркивают, что сценарий балета «во многих деталях выгодно отличался от сказки Перро: появились новые персонажи, сценически выгоднее обрисовывались места действия»⁵⁹⁰. Ю.И. Слонимский пишет о «привлекательной трансформации сказки в интересах музыки и танца», а

⁵⁸⁵ Солохина О.Ю. «Спящая красавица» ... С. 86.

⁵⁸⁶ Там же.

⁵⁸⁷ Слонимский Ю.И. Драматургия ... С. 326.

⁵⁸⁸ Красовская В.М. История русского балета ... С. 133.

⁵⁸⁹ Солохина О.Ю. «Спящая красавица» ... С. 87.

⁵⁹⁰ Деген А.Б., Ступников И.В. Балет ... С. 453.

также об «укрупнении» образов персонажей (особенно образов злой и доброй фей) и некоторых событий сказки (например, укол принцессы веретеном) при их переходе в сценарий балета. По его мнению, в сценарии подчеркивается драматический конфликт феи Сирени и феи Карабосс, которые становятся обобщенными образами добра и зла, жизни и смерти, весны и зимы⁵⁹¹.

Так что же происходит при переходе сказки из литературы в балет? «Упрощение» или «углубление» и «привлекательная трансформация» сюжета? Рассмотрим подробнее, как именно авторы либретто опираются на сюжет сказки и к каким нарративным сдвигам приводят неизбежные стилистические и семантические трансформации первоначального текста.

Основной событийный каркас сказки Перро и либретто русского балета один и тот же. В тексте Всеволожского и Петипа нет той динаминости и многослойности, которая была свойственна либретто Скриба, нет тех трансформаций, которые коренным образом меняли бы мотивы поступков героев. Создатели петербургского балета остаются верны классическому оригиналу и в точности воспроизводят основной сюжет сказки Ш. Перро (кроме второй части, о жизни Спящей красавицы во дворце принца и его матери) без каких-либо «предельных упрощений». Всеволожский и Петипа, не первыми обратившись к сценической постановке известного и до Перро фольклорно-мифологического сюжета, наиболее «бережно», по сравнению со своими предшественниками, относятся к тексту сказки.

Отдельные эпизоды сказки все же не входят в текст либретто. Такие эпизоды можно разделить на две основные группы.

К первой группе будут относиться элементы, связанные с переходом литературного нарратива в иное искусство и необходимостью учитывать вытекающие из этого перехода потенции или ограничения.

Во-первых, это различного рода описания и перечисления: изображение красоты спящей героини сразу после укола веретеном, а также в тот момент, когда

⁵⁹¹ Слонимский Ю.И. Драматургия ... С. 322.

ее обнаруживает принц, описание длинного пути принца по дворцу, красочное перечисление встреченных принцем жителей замка, которые оказываются спящими. Балет либо прибегает к непосредственному отображению указанных описаний на сцене, тогда их включение в текст либретто становится излишним, либо же отказывается от ряда сцен, воспроизведение которых в условиях спектакля невозможно (таких как перемещение принца по различным залам дворца или прибытие доброй феи в замок короля «на огненной колеснице, которую везли драконы»⁵⁹²).

Во-вторых, в либретто не отражаются эпизоды сказки, относящиеся к прошедшему времени, некоторые указания на длительность тех или иных действий, а также гипотетические предположения. П.М. Карп отмечает: «Балет – здесь проявляется его изобразительная природа – постигает только существующее в настоящем времени»⁵⁹³. В либретто отсутствует сказочное вступление, повествующее о том, что король и королева долго не могли иметь детей, не упоминается, что злая фея не выходила из своей башни более пятидесяти лет, и поэтому оказалась всеми забыта, нет указания на четырехчасовую беседу Спящей красавицы и принца после пробуждения героини. Не поддаются балетной интерпретации, а потому не находят своего места в либретто и различные гипотезы, высказанные принцу, по поводу того, что на самом деле скрывает старый лесной замок.

Вторая группа исчезнувших элементов литературной сказки связана не с вынужденными трансформациями, вызванными сценическими «возможностями» балета, а скорее с намеренным стремлением авторов либретто изменить тональность и стилистику произведения. Сказки Перро, в том числе и «Спящая красавица», помимо морализаторской, нравственно-поучительной, зачастую несут в себе и другие функции, выражющие различные авторские интенции, к примеру, юмористическую или ироническую. В либретто пропадает моралите, где колко-ироничную интонацию несет признание рассказчика в том, что у него «нет ни сил,

⁵⁹² Перро Ш. Спящая красавица. С. 46.

⁵⁹³ Карп П.М. Балет и драма. С. 113.

ни мужества» проповедовать прекрасному полу мораль о пользе длительного ожидания жениха, ведь эпоха женщин, которые могли бы прождать своего супруга, пусть даже богатого и нежного, сотню лет, уже прошла. В либреттном нарративе нет галантных, игривых нот сказки Перро, где король, несмотря на постигшее его дочь несчастье, не забывает подать руку фее, выходящей из колесницы, принцесса, проснувшись и увидев принца, восклицает: «— Это вы, принц? Долго же вас пришлось дожидаться!»⁵⁹⁴, а принц, объясняясь в любви, смущается, не будучи готовым к такой встрече, в отличие от Спящей красавицы, поскольку «добрая фея, в продолжение столь долгого сна, навевала на неё самые приятные грёзы»⁵⁹⁵. Та же участь исчезновения постигает в либретто и детали жизненно-бытовые, присутствующие в тексте Перро и составляющие в нем антитезу миру фантастики и феерии. Если в либретто сцена укола Авроры – одна из самых драматичных, то в сказке драматизм снижается описанием реакции окружающих на обморок девушки: «К ней со всех сторон сбежались. Брызгают принцессе водой в лицо, расстёгивают ей одежду, хлопают её по рукам, трут ей виски водой королевы Венгерской – но всё безуспешно»⁵⁹⁶. В балете за пробуждением героини сразу наступает торжественная свадебная феерия, тогда как Перро и здесь обращается к некоторым иронично-бытовым деталям, будь то желание придворных, которые не были влюблены и испытывали сильный голод после столетнего сна, поскорее устроить праздничный ужин или же упоминание о том, что, обвенчавшись, герои мало спали, ведь «принцессе не было в том большой надобности»⁵⁹⁷.

На смену игривой, порой фриольной тональности сказки в либретто приходит тональность возвышенно-лирическая, драматический пафос ключевых сюжетных эпизодов не снижается включением в них иронических элементов. Возвышенно-торжественную тональность, воссоздающую атмосферу парадного Версаля, задает повествованию самое начало пролога: «Придворные дамы и кавалеры составляют группы в ожидании выхода короля и королевы. Церемониймейстеры указывают

⁵⁹⁴ Перро Ш. Спящая красавица. С. 51.

⁵⁹⁵ Там же. С. 52.

⁵⁹⁶ Там же. С. 46.

⁵⁹⁷ Там же. С. 52.

каждому свое место и объясняют программу, как в данном случае приносить поздравление королю и королеве, а равно и влиятельным волшебницам, приглашенным в качестве крестных матерей на празднество крестин принцессы Авроры»⁵⁹⁸.

Неспешная торжественность отражается в тексте и на уровне синтаксических конструкций. В либретто практически нет «замедлений» или «ускорений» действия, время повествования и время истории совпадают, что достигается особой структурой фраз, практически идентичной на протяжении всего либреттного повествования (за исключением вставок с прямой речью персонажей): подлежащее, обозначающее конкретного персонажа истории, и сказуемое, содержащее в себе разворачивание определенного действия в настоящем времени, составляют каркас практически всех либреттных фраз. Иногда данная структура заменяется односоставными предложениями («Звуки труб», «Выход фей» и т. д.), маркирующими нарративные паузы, когда история на время «замолкает», уступая место сценической, действенной составляющей спектакля. Тональность своеобразной строгой торжественности придворного церемониала характерна для изображения героев обоих представленных в либретто миров – реального и фантастического. Сравним два описания появления героев в прологе, синтаксический параллелизм которых подчеркивает равнозначность исторического колорита и феерии в системе художественного мира произведения. Выход королевской четы описан следующим образом: «Выход короля и королевы, предшествуемых пажами, за ними няньки и кормилицы принцессы Авроры несут колыбель, в которой почивает королевский ребенок»⁵⁹⁹. Практически идентично и появление фей: «Выход феи Сирени, главной крестной матери принцессы Авроры. Она окружена подчиненными ей духами, несущими большие веера, курильницы и поддерживающими мантию своей повелительницы»⁶⁰⁰.

⁵⁹⁸ Спящая красавица // Либретто балетов ... С. 420.

⁵⁹⁹ Там же. С. 420.

⁶⁰⁰ Там же.

Авторы либретто меняют не только тональность сказки. Важно рассмотреть, какие дополнительные элементы и эпизоды, отсутствующие у Перро, появляются в тексте Всеволожского и Петипа.

Прежде всего, персонажи сказки получают имена, что дополняет образы семантическими или стилистическими характеристиками. Имя короля (Флорестан XIV) связывает нарратив с конкретным хронотопом – Францией времен Людовика XIV. Имя Спящей красавицы (Аврора) напоминает о мифологических истоках образа героини, о его связи с пробуждением природы или началом нового дня. Вспомним, что у Перро Авророй (в русском переводе – Зарей) зовут не саму героиню, а ее дочь во второй части сказки. Из продолжения истории Перро авторы либретто также заимствуют имя церемониймейстера Каталабюта, в литературной сказке очень похоже (*Cantalabutte*) звучит имя императора, на войну с которым отправляется ставший королем принц. Свое счастье героиня либретто обретает с принцем Дезире (фр. *désiré* – желанный), отвергая принцев Шери (фр. *chéri* – милый), Шарман (фр. *charmant* – очаровательный), Фортюне (фр. *fortuné* – удачливый, богатый) и Флэр-де-пуа (фр. *fleur des pois* – элегантный). Собственные имена в балете получают и феи: Сирени, Канареек, Виолант, Крошка, Кандид, Флэр-де-фарин, Карабосс. В именах добрых фей находятся отголоски будущих качеств Авроры, Кандид (от фр. *candide* – наивная, искренняя) наделит принцессу чистосердечием, а Виолант (от фр. *violente* – неистовая) – сильным характером.

О семантике имени феи Карабосс мы писали выше, что касается феи Сирени, то ее имя во многом связано с традицией французских литературных сказок. Обращение к цветочной символике в образах фей встречается в «Лесной лани» мадам д’Онуа, где новорожденную принцессу одаривают волшебницы, символами которых являются цветы – роза, тюльпан, анемон, колокольчик, гвоздика и белый цветок граната. Непосредственно фея Сирени (*la fée des Lilas*) появляется в «Ослиной шкуре» Ш. Перро⁶⁰¹, где, как и в балете, фея является крестной матерью

⁶⁰¹ Присутствие персонажей из разных сказок Ш. Перро и мадам д’Онуа характерно для третьего акта балета: зритель погружается в трансфиксиональный мир, где на свадьбу героини и принца приходят Синяя борода и его жена, Кот в сапогах, Золушка, Красная шапочка, Голубая птица, Златокудрая красавица и другие.

принцессы, помогая последней справиться с постигшими ее трудностями. Как и балетная фея в первоначальном замысле Всеволожского, героиня Перро передвигается на своеобразной повозке из ветвей и цветов сирени. Кроме того, на языке цветов сирень традиционно считается символом первой любви, а само наименование растения произошло от имени нимфы *Syringa* (греч. *Syrinx*), известной своим целомудрием, т. е. символика цветка органично вплетается в семантику балета.

Что касается отдельных сцен, измененных в либретто по сравнению со сказкой, необходимо выделить смену мотивировки, объясняющей причину неприглашения одной из фей на крестины принцессы. Если у Перро колдунию не позвали, поскольку та долгое время не покидала свою башню и ее считали умершой или заколдованной, то в либретто вся вина за ошибку ложится на плечи церемониймейстера, над которым Карабосс в наказание жестоко насмехается, несмотря на его мольбы о прощении. В самом начале повествования подчеркивается: «Каталабют, окруженный придворными, проверяет список приглашений, посланных волшебницам. Все исполнено согласно приказанию короля и готово для празднества»⁶⁰². Эта ремарка служит имплицитным намеком на вину самого Флорестана, которая становится очевидной в редакции либретто 1899 г., где прологу предшествует следующее предисловие: «Король Флорестан XIV приглашает в крестные матери к своей дочери, королевне Авроре, могущественных фей, но так как для одной из них у него не хватает золотого прибора, то он, недолго думая, вычеркивает из списка приглашенных самую злую и сварливую фею Карабосс»⁶⁰³. Каталабют же «знает, что король всю вину свалит на него»⁶⁰⁴, что и происходит в действительности.

Политическая подоплека, связанная с королевской несправедливостью или праздностью, присутствует и в некоторых других эпизодах первоначального

⁶⁰² Там же.

⁶⁰³ Спящая красавица. Балет-феерия в 3-х д. с прологом, содерж. заимствовано из сказок Перро / Муз. П. И. Чайковского. Сцены и танцы соч. М. И. Петипа. М.: Поставщик Высочайшего Двора Т-во Скор. А.А. Левенсон, 1899. С. 2.

⁶⁰⁴ Там же. С. 6.

либретто. Так, о чрезмерной строгости короля говорит его решение на всю жизнь заключить в тюрьму поселянок, пришедших с иголками работать неподалеку от дворца. Флорестан милует провинившихся лишь по просьбе своих гостей-принцев и с условием, чтобы работа поселянок «была сожжена палачом в публичном месте»⁶⁰⁵. Непривычная (ввиду традиционной идеализации образа героини) фраза вкладывается и в уста Авроры: «Успокойтесь, чтобы предсказание сбылось, мне нужно уколоть руку или палец, а я никогда не беру в руки ни булавки, ни иголки; я пою, танцую, веселюсь, но никогда не работаю»⁶⁰⁶.

Следующая сцена либретто, значительно расширенная по сравнению с сюжетом Перро, связана с появлением на празднике феи Карабосс. Как справедливо заметил Ю. И. Слонимский, в балете «укрупняются» образы фей⁶⁰⁷. У Перро действиям злой колдуньи посвящено всего несколько фраз – она неожиданно появляется на празднике, обижается, что ей не досталось золотого прибора, что-то бормочет сквозь зубы, затем насыщает на принцессу заклятие («Пришёл черёд старой феи, и та, тряся головой больше от досады, чем от старости, напророчила, что принцесса уколет себе руку веретеном и от этого умрёт»⁶⁰⁸) и больше не появляется в сказке. У Всеволожского и Петипа «самая могущественная и злая во всей стране»⁶⁰⁹ фея из сказочной функции превращается в персонажа со своим образом и характером, уже сама весть о ее появлении меняет праздничную атмосферу на тревожную: Каталабют «совершенно растерян», «дрожит от страха», «ни жив, ни мертв», остальные персонажи «очень взволнованы», приезд феи сулит «много несчастий». Волшебнице свойственна злая ирония: «Хотя я и не крестная мать Авроры, говорит Карабосс, но все же хочу ее одарить»⁶¹⁰. С образом злой феи в либретто неразрывно связано лексическое поле смеха, внутри которого наблюдается градация – от простого смеха до инфернального хохота: фею окружают «безобразные и смешные пажи», она «насмехается» над Каталабютом и

⁶⁰⁵ Спящая красавица // Либретто балетов ... С. 422.

⁶⁰⁶ Там же. С. 423.

⁶⁰⁷ Слонимский Ю. И. Драматургия ... С. 321-322.

⁶⁰⁸ Перро Ш. Спящая красавица. С. 44.

⁶⁰⁹ Спящая красавица // Либретто балетов ... С. 421.

⁶¹⁰ Там же.

«забавляется», вырывая его волосы, «только смеется», когда ее просят не отравлять счастье Авроры, «веселость ее скоро переходит на ее безобразных пажей, и даже на крыс»⁶¹¹. Наслав заклятие на принцессу, Карабосс «начинает хохотать», «счастливая той шуткой, которую она сыграла над своими сестрами»⁶¹². Вернувшись во второй картине и добившись укола Авроры веретеном, антагонистка «смеется над отчаянием Флорестана и Королевы», а затем «с дьявольским смехом исчезает в облаке дыма и огня»⁶¹³.

Сфера влияния доброй феи, по сравнению со сказкой, тоже расширяется – она сама находит принца, которому суждено спасти Аврору, и доставляет его в замок Спящей красавицы. Принцу остается лишь догадаться о необходимости поцелуя, чтобы разрушить злые чары. Здесь фея намеренно «остается безучастной зрительницей отчаяния принца»⁶¹⁴, что, вероятно, связано с ее ритуальной функцией помощника, проводника – герой-искатель (принц) должен самостоятельно пройти определенное испытание. Сама фея не получает в либретто каких-либо конкретных характеристик ее образа, однако ее присутствие всегда сопровождается элементами волшебства, что погружает читателя (и зрителя) в мир магической фантазии и красоты, противопоставленный злобно-смеющейся реальности Карабосс. Всегда «сказочны» ее появления: после трагического укола Авроры «в глубине сцены фонтан освещается магическим светом, и фея Сирени появляется в фонтане»⁶¹⁵, являясь к принцу, она приплывает на ладье, «украшенной золотом и драгоценными камнями»⁶¹⁶. Атмосферу мира феерии поддерживают чудеса, которые фея совершает волшебной палочкой: «Волшебница делает жест своей палочкой по направлению замка и все эти группы на пороге и на лестнице остаются сразу пораженные сном»; «Все засыпает, не исключая цветов и брызгов

⁶¹¹ Там же.

⁶¹² Там же.

⁶¹³ Там же. С. 423.

⁶¹⁴ Там же. С. 425.

⁶¹⁵ Там же. С. 423.

⁶¹⁶ Там же. С. 424.

фонтана»; «Деревья и большие кусты сирени магически вырастают под влиянием волшебницы»⁶¹⁷ и др.

Помимо укрупнения образов фей, в либретто расширяются и образы главных героев – Авроры и ее избранника, что четко проявляется в двух эпизодах, обладающих явным семантическим параллелизмом. Аврора в день своего двадцатилетия должна избрать себе жениха из четырех принцев, прибывших на торжество, но уклоняется от выбора, поскольку не влюблена ни в одного из них («Я еще так молода, говорит Аврора, оставьте меня пользоваться еще свободой»⁶¹⁸). В сцене с принцами ярко означается кокетливое поведение девушки по отношению к избранникам. Если сначала героиня «танцует между ними, не отдавая никому предпочтения»⁶¹⁹, то, заметив восхищение принцев, «усиливает свои старания быть легче и грациознее, чтобы им понравиться»⁶²⁰. Заметив старуху (фею Карабосс), Аврора «вырывает у нее веретено и продолжает танцевать с ним, то как с скипетром, то подражая работе прях и старается возбудить полное восхищение четырех ухаживателей»⁶²¹. На наш взгляд, укол веретеном становится в либретто не только неизбежностью судьбы, но и наказанием Авроры за ее чрезмерную увлеченность и желание привлечь к себе интерес. Это желание объясняется не злым умыслом, а скорее наивностью Авроры, которой, возможно, одарила принцессу фея Кандид, поэтому героиня в итоге все-таки получает спасение и обретает счастье с принцем Дезире.

Та же идея свободы выбора и нежелания вступать в брак исключительно из политических соображений свойственна и герою: в сцене охоты герцогини, маркизы, графини и баронессы «стараются понравиться принцу», но Дезире «с усмешкой на устах, смотрит на бесполезное старание этой толпы хорошеных девушек»⁶²². Принц признается фее Сирени: «Благородные барышни моего отечества не овладели моим сердцем, и я предпочитаю остаться холостяком, чем

⁶¹⁷ Там же. С. 423.

⁶¹⁸ Спящая красавица // Либретто балетов ... С. 422.

⁶¹⁹ Там же.

⁶²⁰ Там же. С. 423.

⁶²¹ Там же.

⁶²² Там же. С. 424.

жениться на женщине, только из-за государственного вопроса»⁶²³. Узнав это, фея посыпает принцу призрак Авроры: «Принц восхищенно следит за этой тенью, которая ускользает от него. Танец, то полный неги, то живой, приводит его все более и более в восторг, он хочет ее схватить, она ускользает из его рук, появляясь там, где он ее не ждал, и наконец исчезает в расщелине скалы»⁶²⁴. Эпизод интересен нетипичной для либретто внутренней фокализацией – видение открывается только взору принца, подчеркивается, что наставник принца (Галифрон) в это время крепко спит. Обращение к такой нарративной позиции позволяет показать состояние души принца, зарождение его чувства к Авроре. Если принц в сказке Перро отправляется на поиски геройни ради «любви и славы»⁶²⁵, то Дезире влюбляется в Аврору еще до встречи с ней и стремится повстречать «небесное существо»⁶²⁶ из своего видения.

Таким образом, сопоставительный анализ двух текстов позволяет выделить ряд особенностей, связанных с переходом сюжета о «Спящей красавице» из литературной сказки в либретто русского балета. Не только ключевые сюжетные функции истории, но и отдельные детали переносятся из сказки в либреттный нарратив, а ряд «потерь» обусловлен либо сценической необходимостью, либо стремлением авторов модифицировать некоторые стилистические и семантические аспекты текста. Отказавшись от иронической тональности и изображения чрезмерно бытовых деталей, Всеволожский и Петипа создают фикциональный мир волшества и торжественной гармонии, который при этом далек от идеализации. Ключевые персонажи сказки получают свое развитие, наделяются характерами, манерами, образами, что придает сказке иной колорит, погружает читателя и зрителя в мир, где дьявольский смех злодейки вызывает отвращение, а чудеса доброй волшебницы очаровывают. В определенной степени меняется и семантика истории. К традиционному взгляду на сюжет как на сказку о борьбе добра и зла, взрослении и цикличности жизни, добавляются важные смысловые акценты на

⁶²³ Там же.

⁶²⁴ Там же. С. 425.

⁶²⁵ Перро Ш. Спящая красавица. С. 49.

⁶²⁶ Спящая красавица // Либретто балетов ... С. 425.

таких категориях, как свобода выбора, возможность совершения ошибок и важность искреннего, чистого чувства, полнота которого способна разрушить любые заклятия.

3.2.3. Балет сегодня: интермедиальный взгляд

Французский хореограф и теоретик балета Ж.Ж. Новерр писал: «Я научил немой танец говорить и выражать страсти и душевые переживания»⁶²⁷. Исследовав нарративную основу балета, представленную в форме либреттного текста, рассмотрим, как эта основа репрезентируется в балете средствами невербальных медиумов спектакля.

В настоящем разделе мы обращаемся к одному аспекту, связанному с художественной структурой балета, а именно – к анализу некоторых способов перевода верbalного языка на языки других медиумов, на интермедиальном взаимодействии которых строится повествовательный потенциал балета. На примере современной, но ставшей уже классической версии спектакля – постановки Мариинского театра в редакции К. Сергеева – мы рассмотрим, какие медиальные составляющие балета способны брать на себя функцию репрезентации нарратива, какие функциональные, семантические и стилистические элементы верbalного повествования отражаются в каждом конкретном медиуме и как трансформируется сюжет при переходе от вербального к невербальному повествованию, основанному на взаимодействии разных искусств.

Бенуа называл «Спящую» немецким термином Вагнера *gesamtkunstwerk* – т. е. «совокупным произведением искусства»⁶²⁸. Действительно, нарратив в синтетическом искусстве балета не может быть репрезентирован напрямую

⁶²⁷ Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. С. 59.

⁶²⁸ См.: Макарова О. Пыль времен // Спящая красавица: буклет Мариинского театра / Под ред. О. Макаровой. СПб., 2022. С. 53.

посредством либреттного текста (который остается «вне» спектакля как такового – зритель балета может заранее не знать сюжета, не читать либретто, но все равно реконструировать историю), а строится на взаимодействии музыки, хореографии, рисунков танца, пантомимы, костюмов, реквизита, декораций, машинерии, цветовой символики, общей совокупности сценических эффектов.

Обращение к переводу вербального нарратива на язык иных медиумов связано с оптикой трансмедиальной нарратологии. Как отмечает Джон Пир, «нарративы существуют не только в языковых формах, но и в различных медиа – в визуальных искусствах, в языке жестов, в кинематографе и музыке – и это привело к развитию "трансмедиальной нарратологии", одной из наиболее инновационных отраслей в современной теории нарратива»⁶²⁹. По В. Шмиду, нарративные тексты делятся на повествовательные и миметические, причем балет при таком делении относится к последним, излагающим историю без посредства нарратора⁶³⁰.

В балете нет единого нарратора, как и единой авторской интенции, спектакль всегда является «продуктом» совместного творчества разных людей – постановщика, композитора, либреттиста, декораторов, художников (известно, что над премьерной «Спящей красавицей» Петипа работали независимо друг от друга шесть сценографов⁶³¹), каждый из которых, следуя общей концепции, вольно или невольно привносит в создаваемую историю новые коннотации. Более того, балет – искусство мимолетное, спектакль, показанный в одном театре с одним и тем же составом труппы с разницей в один день не будет одинаковым, разное исполнение хореографических элементов или же особенности актерской игры так или иначе влияют на презентацию нарратива. Наконец, два человека, посетив один и тот же спектакль, но заняв места в разных частях зрительного зала, «прочитают» историю по-разному – зритель в первом ряду сможет наблюдать за мимикой героев, а зритель на балконе заметит символизм рисунков танца,

⁶²⁹ Пир Дж. Почему нужна нарратология? [Электронный ресурс] / Пер. Л.Е. Муравьевой // Narratorium. URL: <https://narratorium.ru/2018/04/06/%D0%B4%D0%B6%D0%BE%D0%BD-%D0%BF%D0%B8%D1%80/> (дата обращения 12.11.2024).

⁶³⁰ Шмид В. Нарратология. С. 15.

⁶³¹ Илларионов Б.А. Структура хореографического действия ... С. 18.

соответственно, каждый дополнит общий сюжет той семантикой, которая была ему доступна ввиду ракурса его обзора или даже направления его взгляда. В балете нет камеры, которая определяет, что именно зритель должен видеть в определенный момент, иначе говоря, нет «операторской точки зрения»⁶³² (один во время вариации Авроры будет смотреть на балерину, а другой – наблюдать за жестами актеров в глубине сцены), а «право удостоверять событийность принадлежит определенному сознанию»⁶³³, т. е. зрителю.

При этом последний, несмотря на формальное отсутствие повествователя, способен реконструировать ту или иную историю. Следовательно, нельзя говорить о полном отсутствии нарраторской интенции в балетном повествовании, зритель не мог бы ничего «прочесть», если бы общая канва истории не была задана изначально, не была заложена в те или иные балетные медиумы. Как отмечают К.А. Воротынцева и Е.В. Маликов, в балете присутствует «диегетическая точка зрения»⁶³⁴, т. е. инстанция, разработанная создателями спектакля, определяющая общий вектор прочтения истории зрителем, и оставляющая за последним право (или возможность) считывать те или иные ее смыслы.

Рассмотрим, как аудиальный и визуальный медиумы делят между собой функцию верbalного и «рассказывают» зрителю известную историю, наделяя ее новыми смыслами.

a) Музыка

Музыка спектакля была создана уже после написания сценария и хореографического текста: «Петипа по частям вручал Чайковскому подробнейший музыкально-хореографический план, с указанием темпов, длительности и эмоционального характера всех, без исключения, семидесяти номеров будущего балета»⁶³⁵, – пишет В.М. Гаевский, подчеркивая, что хореограф «отчетливо

⁶³² Термин Воротынцевой К.А. и Маликова Е.В. См.: Миф и повествование в балете // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 29. С. 69.

⁶³³ Там же.

⁶³⁴ Там же.

⁶³⁵ Гаевский В.М. Дом Петипа. С. 94.

слышал⁶³⁶ еще не созданный балет и проницательно угадал в Чайковском многое из того, что было затаено и лишь ждало повода, чтобы стать музыкой – написанной, сыгранной и театрально претворенной»⁶³⁷. Чайковский, в свою очередь, «внимательно прислушивался к указаниям Петипа и стремился работать в полном соответствии с его замыслами»⁶³⁸, – отмечает Г.А. Безуглая.

Иногда композитор обращался с предложенным ему планом вольно. К примеру, по задумке Петипа выход Авроры в сцене Нереид должно было сопровождать «сладострастное, небольшое кокетливое аллегро»⁶³⁹, тогда как Чайковский вместо этого пишет «развернутое полотно каноно-фугатной формы»⁶⁴⁰. По словам Ф.В. Лопухова, «здесь балетмейстер, покорившись всецело музыкальному мышлению Чайковского, становится с ним рядом»⁶⁴¹. Этот факт подчеркивает важность композиторской интенции в складывании не только стилистического, но семантического компонента спектакля – получи Аврора «кокетливое аллегро», ее выход в сцене видения принца не отличался бы от игривого танца с кавалерами из первого действия балета, что не позволило бы воплотить столь важную идею «призрачности», недоступности героини, отражающую и сказочное двоемирие, и ритуальную символику взросления лишь после прохождения определенных испытаний.

В свою очередь, и Петипа порой отказывался от некоторых музыкальных частей, предложенных композитором, что, по мнению Лопухова, было связано с вынужденной необходимостью: «Все, что ставил Петипа, доказывает, что он вполне понимал музыку Чайковского, а стало быть, купюры делал вынужденно. Эти купюры, конечно, нарушили линию развития образов спектакля»⁶⁴². И,

⁶³⁶ Курсив В.М. Гаевского.

⁶³⁷ Там же. С. 94-95.

⁶³⁸ Безуглая Г.А. О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 3. С. 11.

⁶³⁹ Петипа М. Балетмейстерские экспликации. «Спящая красавица» / Комментарии Ф.В. Лопухова // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. прим. А. Нехенди. Л.: Искусство, 1971. С. 205.

⁶⁴⁰ Там же.

⁶⁴¹ Там же.

⁶⁴² Курсив наш [О.П.].

несмотря на купюры, всё, что сделал Петипа в «Спящей красавице», великолепно по стилю, по выявлению образов. <...> Это позволило Петипа приблизиться к музыке Чайковского и по-современному «прочесть» сказку Перро»⁶⁴³. Мысль о зарождении образов спектакля «в недрах» аудиального компонента очень важна для понимания нарративных возможностей музыки: итоговое сценическое «развитие образов», а следовательно, и развитие действия, т. е. зарождение нарратива, зависит именно от нее. Невозможно было бы поставить кокетливую вариацию под напевную лирическую музыку или выразить гнев феи Карабосс в мелодиях вальса.

Из высказанного видно, что зарождение нарративного вектора спектакля происходило в тесном сотрудничестве его авторов: либреттисты предлагали направление, балетмейстер его детализировал (потенциальный нарратив), Чайковский отражал или модифицировал это направление в музыке, Петипа, отталкиваясь от музыкального текста, создавал текст хореографический, а совокупность всех медиальных потенций и порождала итоговое повествование.

Музыка, способная оказать поворотное значение в процессе зарождения нарратива (пример с «кокетливым аллегро»), в финальном его воплощении оказывается, конечно, не так «сильна» с повествовательной точки зрения, как совокупность остальных, визуальных медиумов спектакля. Если мы будем смотреть балет без звука, то в сочетании действий персонажей, пантомимы, танцев, костюмов, декораций все равно сможем «прочесть» историю, т. е. воспроизвести заложенный в спектакль нарратив, тогда как слушая отдельно музыку к балету (особенно, не зная прецедентных литературных текстов), мы вычленим и однозначно интерпретируем лишь отдельные общие мотивы – смену тональностей, отражающую борьбу добра и зла, зловещую кульминацию, торжественный апофеоз и некоторые другие. Это не означает, что роль музыки в балете не так велика, как роль остальных его компонентов (напротив, даже привычные нам речевые обороты «балет Чайковского», «балет Минкуса», «балет Адана» свидетельствуют об

⁶⁴³ Лопухов Ф. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. С. 81, 83.

обратном, подчеркивают главенство музыки над всей совокупностью интермедиальных элементов спектакля, что подтверждается и ее относительной неизменностью от постановки к постановке, в то время как декорации, костюмы, хореография могут меняться), но именно в передаче нарратива музыка отходит на второй план, т. е. не порождает повествование сама, а сопровождает его развитие как структурно, так и семантически.

А.Е. Махов отмечает, что в музыке «формальный момент (эволюция звучащих форм, мелодики, гармонии и т. п.) всегда существовал в определенной соотнесенности с миром смыслов; музыка никогда не была просто "музыкой", но всегда – "музыкой чего-то": музыкой Бога, музыкой сфер, музыкой природы, музыкой души; музыка никогда не существовала вне смыслов и, следовательно, вне слова»⁶⁴⁴. Еще в эпоху барокко музыкальность начала осознаваться «и как подражание слову (по Дж. Царлино цель музыки – *imitare le parole*, "имитировать слово"), и как воссоздание самой структуры ораторской речи»⁶⁴⁵. Музыкальное произведение, как и вербальный нарратив, может иметь свою композицию, развиваться по принципу нарастания, восхождения, достигать кульминации, развязки, представлять главную и побочные партии, отражать темы и мотивы, содержать рефризы и т. д.

Элементы музыкальной композиции балета структурно четко совпадают с ключевыми сюжетными эпизодами сказки, что отражается уже в нотной партитуре, где ключевые «ходы» сюжета (цитаты из либретто) прописываются над началом музыкальной фразы наряду с обозначениями темпа и выразительности. «Выход фей» – «умеренно, с движением», «Карабосс смеется, и ее веселость передается пажам» – «весело оживленно»⁶⁴⁶ и т. п.

⁶⁴⁴ Махов А.Е. "Музыкальное" как литературоведческая проблема. С. 131.

⁶⁴⁵ Там же. С. 132.

⁶⁴⁶ Чайковский П.И. Спящая красавица: балет в 3 действиях с прологом: Ор. 66 / музыка П. Чайковского; переложение в 2 руки А. Зилоти. М.: П. Юргенсон. С. 12, 39.



Музыка балета в полной мере поддерживает рассказываемую в нем историю, сливается с сюжетом и придает ему дополнительную окраску, темп, вторит действию: музыка танцев фей в прологе отражает их настроение и характер (а значит и те дары, которые волшебницы передадут принцессе), в первом выходе Авроры она нежна, в вариации с принцами – тревожно-торжественна, в сцене с нереидами – невероятно тонка, «прозрачна».

Ю.В. Келдыш приводит сопоставление ключевых элементов сюжетного развития спектакля с их музыкальным сопровождением, каждый раз отмечая, как именно тональность музыки соотносится с эмоциями героев, их характером, общей композицией и т. д.: «Лирическое Adagio Авроры и Дезире с выразительным соло виолончели, сцена страстной мольбы принца – познакомить его с красавицей, панорама путешествия Дезире и феи, плывущих на лодке в заколдованные королевство, и, наконец, замечательная по тонкости оркестрового письма картина сна»⁶⁴⁷; «Еще раз, но тихо, приглушенно звучат у деревянных духовых "аккорды сна", слышатся обрывки тем феи Карабосс и феи Сирени, и все это словно окутано легкой прозрачной мглой. Поцелуй принца, пробивающегося сквозь туман и густые заросли леса, пробуждает Аврору от долгого сна: любовь и отвага побеждают злые

⁶⁴⁷ Келдыш Ю.В. Чайковский. Балет «Спящая красавица». [Электронный ресурс]. URL: https://www.belcanto.ru/ballet_sleepingbeauty.html (дата обращения 30.11.2024).

чары колдовства (момент "разрушения чар" отмечен ударом тамтама – единственным во всей партитуре)»⁶⁴⁸. Приведенные примеры подтверждают, что сама музыка здесь не конструирует нарратив, но «обволакивает» его, значительно усиливает высказанное языком других медиумов.

В некоторых (хотя и редких) моментах балетного повествования музыка все же обретает способность «говорить», предупреждать о будущем или напоминать о прошлом, что проявляется в самой яркой музыкальной антитезе спектакля – мотивах феи Карабосс и феи Сирени. Уже в первых нотах увертюры звучит мотив Карабосс, пугающе-торжественный, острый и энергичный.



Далее в увертюре появляется фея Сирени – спокойная, ясная и чарующая.



Иногда в первых строках какого-либо литературного текста содержится скрытый намек, предзнаменование будущих событий, хотя о самих событиях речи еще не идет. В «Спящей красавице» эту функцию берет на себя именно музыка. Оправдывая приведенные в предыдущем разделе слова П.М. Карпа о том, что балет «постигает только существующее в настоящем времени»⁶⁴⁹, она вводит в балетный нарратив двух еще не появившихся на сцене героинь и тем самым приоткрывает балету возможность «говорить» в будущем времени. Антитеза сохраняется на протяжении всего развития действия спектакля, причем зачастую мелодии фей

⁶⁴⁸ Там же.

⁶⁴⁹ Карп П. М. Балет и драма. С. 113.

звучат чуть раньше, чем появляются на сцене они сами, что одновременно и напоминает зрителю об их существовании и предвосхищает их будущую борьбу.

Обозначив роль музыки (аудиального компонента) в балетном тексте, обратимся к различным формам визуальности, представленной в спектакле. Всю визуальность, то есть то изображение, что предстает перед глазами смотрящего на сцену за время спектакля, для удобства анализа можно разделить на «неодушевленную» (статичную) и «одушевленную» (динамичную). Статичные визуальные элементы (декорации, общее оформление сцены, свет, костюмы, реквизит) связаны с предметным миром спектакля, а динамичная визуальность репрезентирует действия персонажей. Рассмотрим, как обе формы визуальности участвуют в процессе перевода вербального текста сказки на язык балета.

б) Статичная визуальность

Как и музыка, статичная визуальность не может напрямую конструировать нарративный текст. Сценография, костюмы и другие элементы неодушевленного мира балета скорее соотносимы с вербальными описаниями, следовательно, участвуют в конструировании «дескриптивного текста» спектакля.

Сценические декорации и костюмы помещают историю в определенный топос, а их смена репрезентирует изменение места или времени действия. Общая сценография обрамляет развитие сюжета, способна отражать чувства и эмоции героев и погружать зрителя в ту или иную атмосферу. Значимую роль в создании этой атмосферы играет свет, при этом световые эффекты зачастую сливаются с музыкой: появлению Карабосс в прологе предшествует звук удара, меняется тональность музыки, постепенно затухает яркое освещение, а уже затем появляется сама героиня; отъезд феи сопровождается молниями и резкой зловещей музыкой, а когда начинает «говорить» фея Сирени, освещение вновь меняется, свидетельствуя о том, что опасность миновала. Образы двух фей имеют и постоянную световую окраску – при появлениях феи Сирени освещение становится голубым или сиреневатым (когда она совершает волшебные действия), фея Карабосс, напротив, окрашивает мир в темные тона, а в самые драматичные моменты повествования

сцену пронзает полная темнота с вкраплениями резких вспышек света (к примеру, в момент, когда после «смерти» Авроры фея сбрасывает плащ и борется с принцами). Свет и цвет сопутствуют и антитезе Карабосс – Аврора, особенно в эпизоде сна (см. приложение 11), где вся сцена наполнена красками Карабосс и лишь принцесса окружена розовым свечением, которое словно исходит из нее самой. Пробуждение героини и всех придворных сопровождается возвратом яркого, «земного» освещения, а также сменой декораций.

Статичные визуальные элементы спектакля имеют еще одну важную функцию – высвечивают символизм истории, без слов напоминая о ее древнем сакральном значении. В упомянутой выше сцене сна героиня словно парит над землей, окруженная темнотой, странными существами, сплетенными ветвями деревьев (см. приложение 12). Она спит не в замке, окруженном лесом, как это было в сказке, а непосредственно в лесу, т. е. находится в ином мире один на один с силами зла. Появление принца маркирует смену миров – сквозь ветви леса постепенно начинают проступать декорации замка, затянутая паутиной спальня Авроры, балдахин ее кровати, спящие группы родителей и придворных (см. приложение 13). Затем лес окончательно исчезает (приложение 14) и героиня просыпается уже в земном мире. Медиальные силы балета способны, таким образом, возрождать древнее ядро сюжета, подчеркивать его семантику гораздо сильнее, чем вербальный компонент либретто, сводимый к односоставным фразам «лесистая местность», «густой лес»⁶⁵⁰ и т. п.

Сцена сна, обладает, пожалуй, самым ярким символическим значением, но выделяются и другие элементы сценографии, связанные с символизмом истории: состоящие из переплетенных ветвей ворота в замок, открывающиеся в начале действий и закрываемые духами феи Сирени перед сценой сна; зарастание замка густым лесом; фон звездного неба в прологе и в finale, напоминающий о цикличности сюжета, о его связи с природно-временными циклами.

⁶⁵⁰ Спящая красавица // Либретто балетов ... С. 424.

Двоемирие истории в полной мере отражают костюмы и реквизит персонажей: черно-серые крылья фантастических пажей феи Карабосс связаны с миром зла и смерти; классические пачки с волшебными, невесомыми крылышками фей контрастируют с историческими костюмами придворных земного мира; нежно-розовое платье и цветы в волосах Авроры в первом действии отражают и семантику ее имени, и весеннюю символику, а ее белая пачка в видении принца может быть связана на только с чистотой героини, но и с ее нахождением в мире смерти.

Так, ключевая особенность «перевода» вербальных описаний на язык статичной визуальности состоит в том, что литературный или либреттный текст здесь теряет слова, но значительно расширяется, оказывается наполненным множеством деталей, приобретает цвета, свет, предметность, что, в свою очередь, приводит к созданию общего дескриптива, способного усилить действие сюжета, окрасив его в различные тональности, и воскресить потенциальный символизм истории.

в) Динамичная визуальность

Если музыка и сценография спектакля не конструируют историю непосредственно, а скорее сопровождают ее, наделяют красками, стилистикой или дополнительной имплицитной семантикой, то динамика спектакля (все действия танцоров и актеров) задает сам сюжетный каркас, ложится в основу балетной событийности. Взаимодействие персонажей, их движения, перемещения по сцене, жесты, мимика, хореография и рисунки танца позволяют зрителю считывать предлагаемую историю, конструировать на ее основе свой собственный вербальный нарратив. Этот нарратив, как и текст либретто, будет основываться на глагольных фразах, т. е. *рассказывать* историю.

Лежащие вне танца, действия героев отражают развитие сюжета, то есть составляют балетные фразы или предложения, приблизительно воспроизводя вербальный либреттный нарратив. Отметим одну важную потенцию действенного повествования, не свойственную письменному тексту сказки, а именно – его способность воспроизводить сразу несколько «голосов», наподобие оперного

контрапункта «рассказывать» параллельные истории, причем не линейно, как вербальный нарратив, а одномоментно.

Эта особенность делает балетное повествование более концентрированным и дополняет его новыми смыслами. Пока в прологе духи феи Карабосс вносят хаос и панику в дворцовую жизнь, духи феи Сирени спокойно стерегут колыбель. В свою очередь, пока добрые феи танцуют их вариации, няни и кормилицы на заднем плане у колыбели Авроры заняты вязанием, что напоминает зрителю о традиционном для сюжета мотиве нити судьбы и об ответственности фей за итоговый узор судьбы ребенка.

Одномоментные действия способны вносить в спектакль и оттенок редкой для исследуемого балета иронии, ярким примером которой является сцена после пробуждения Авроры: принц встает перед девушкой на колено (приложение 15), в эту же секунду на колени перед королем падает Каталабют, обнаруживший, что на его голове за время столетнего сна вновь выросли волосы, вырванные феей Карабосс еще в прологе (приложение 16). Более того, способность балета к параллельному повествованию, к отражению рассказа в рассказе (*emboîtement*), делает возможным присутствие в нем фигуры металепсиса – в финальном акте, когда на свадьбу приходят герои разных волшебных сказок и «рассказывают» свои истории, на лицах придворных можно заметить улыбки, умиление, притворный испуг или снисхождение, что относит персонажей-зрителей и персонажей-участников сценок к разным мирам.

Более специальным проявлением общей структуры действий героев являются условные жесты (пантомима), которые наделяют прямой речью самих персонажей, переводят с верbalного языка на визуальный отдельные слова или фразы. И хотя Ф.В. Лопухов писал, что «в "Спящей красавице" танца на 95 процентов и пантомимы только на 5 процентов»⁶⁵¹, эти 5 процентов очень важны в структуре балета, поскольку возникают в поворотных, узловых моментах,

⁶⁵¹ Лопухов Ф.В. Хореографические откровенности. С. 84.

составляющих каркас истории и позволяющих довольно однозначно трактовать те или иные действия персонажей.

К таким жестам относятся: одаривание феями новорожденной принцессы (приложение 17), обращенные к Карабосс мольбы фей и родителей принцессы (приложение 18), строжайший запрет короля на использование спиц (поднятая вверх рука), жесты принца, выраждающие его любовь к Авроре (прикладывание ладоней к сердцу), предложение руки и сердца (приложение 19) и некоторые другие. Наиболее яркой пантомимикой наделен в балете образ Карабосс – это и притворные поклоны, и гневное «восклицание» в сторону короля («Как, ты меня забыл пригласить!?!»), и передразнивание фей путем имитации их «коронных» движений.

Повествовательная сила жестов способна, как и музыка, преодолевать сиюминутность балетного повествования, репрезентировать прошлое и будущее. В момент проклятия Карабосс в прологе на сцене появляется юная танцовщица, которая пантомимой изображает все, что ждет Аврору: ее счастливая улыбка сменяется мучительным выражением лица, она хватается за руку и, наконец, падает (приложение 20). Такой прием позволяет избежать вкрапления в художественный мир спектакля верbalных фрагментов (вспомним транспарант с надписью «она проспит сто лет» во французском балете). Жестами Карабосс отражает и прошедшие события – во втором акте, наслаждаясь своим злодейством у постели спящей Авроры, фея вспоминает момент своего торжества и с наслаждением пародирует муки героини после ее укола.

Повествовательная сила условных жестов поддерживается, как правило, мимикой персонажей, проявления которой берут на себя роль верbalных эпитетов – дополняют портреты героев, детализируют, оживляют характеры, наделяют персонажей чувствами и эмоциями, сочетая в себе как нарративность, так и дескриптивность. Маска безумия на лице впервые появившейся на сцене Карабосс не сулит героям ничего хорошего, лица короля и королевы в момент объявления заклятия выражают весь спектр эмоций от непонимания до отчаяния, мимика самой Авроры особенно повествовательна в сцене укола, где сменяют друг

друга удивление, непонимание, испуг, боль, мольбы о помощи, борьба и конечное смирение, а в сцене нереид героиня почти все время танцует с закрытыми глазами, что напоминает об ее отсутствии в земном мире (приложение 21). Мимика персонажей способна отражать их противостояние и даже вносить в повествование несвойственную для литературного текста семантику предрешенности итога сказки: в прологе фея Сирени сохраняет безмятежную улыбку, уверенная в своей победе, а на лице Карабосс отражается смятение (приложение 22).

Анализируя действенную повествовательность балета, нельзя не обратиться и к хореографическому тексту спектакля.

Б.А. Илларионов пишет, что современниками Петипа хореография воспринималась как «изящностная суть балетного искусства», не ассоциировалась с содержательностью, тогда как сам Петипа в «Спящей красавице» опровергает это представление, «обнажает наличие собственно хореографического – внеfabульного, внутреннего действия»⁶⁵². По выражению К.А. Воротынцевой и Е.В. Маликова, «классический танец тяготеет к перформативной (лирической) событийности», т. е. основан на репрезентации эмоционального состояния героев или «на презентации общего настроения, в которое должен погрузиться зритель»⁶⁵³.

С одной стороны, отдельно взятые классические балетные па не имеют своей собственной семантики, остаются на уровне своеобразных «балетных фонем», однако, встроенные в ткань общего нарратива (в интермедиальном диалоге с визуальными составляющими спектакля и музыкой), они способны отражать тональность повествования, эмоции героев и т. п., а также вносить в историю собственные, дополнительные штрихи.

В ряде танцевальных номеров балета обнаруживаются движения и элементы, связанные с семантикой общего нарратива. К примеру, В.М. Гаевский ассоциирует пор-де-бра Авроры с распускающимся цветком⁶⁵⁴, а Ф.В. Лопухов находит в

⁶⁵² Илларионов Б.А. Структура хореографического действия ... С. 18.

⁶⁵³ Воротынцева К.А., Маликов Е.В. Миф и повествование ... С. 67.

⁶⁵⁴ Гаевский В.М. Дом Петипа. С. 103.

вариациях фей из пролога тематические черты будущей партии Авроры⁶⁵⁵, то есть в хореографическом тексте здесь воплощается повествовательная функция одаривания юной принцессы. Отметим, что в этой сцене особенной яркостью и контрастностью музыкального и хореографического текста, по сравнению с остальными феями, отличается Беззаботность, что, вероятно, намекает на будущее качество принцессы, подтолкнувшее ее к неосторожному поступку. О семантике хореографии в сцене укола пишет Б.А. Илларионов: «"Рок" внешнего действия настигает Аврору в момент наивысшей виртуозности, достижения полноты, полнокровности, разнообразия, максимальной развернутости танцевального – внутреннего действия. Расхожий оборот "сбили на взлете" здесь имеет чисто хореографическое воплощение»⁶⁵⁶.

Обращают на себя внимание и «острые», словно уколы, стремительные туры Авроры под ускоряющуюся музыку в адажио с четырьмя принцами, и высокие поддержки – взлет лиkующей героини, за которым последует падение (приложение 23). Можно привести в пример и широкие жете-ан-турнан принца, которые появляются именно в тот момент, когда герой переживает эмоциональный взлет, встретившись с призраком Авроры. В целом, анализируя примеры наделения хореографических па семантикой, заметим, что их повествовательная сила связана не с непосредственным конструированием балетного нарратива, а с «украшением» этого нарратива стилистическими средствами, в первую очередь – метафорами, трактовка которых не всегда может быть однозначной.

Если хореография балета обладает определенной метафоричностью, то повествовательность кордебалетных построений и рисунков танца выходит на уровень символической образности, наделяет «текст» балета сакральными символами, напоминающими о древнем значении исследуемого сюжета. По мнению К.А. Воротынцевой и Е.В. Маликова, сакральность балета может рассматриваться «вне фабулы, в глубинах балетного действия, на уровне кордебалетных построений, симметрии; утраченных, но угадываемых смыслов при

⁶⁵⁵ Лопухов Ф.В. Хореографические откровенности. С. 86-90.

⁶⁵⁶ Илларионов Б.А. Структура хореографического действия ... С. 25.

бездумном (обрядовом) повторении форм, когда сама форма остается единственной священной частью действия (копируемый узор при полном забвении смысла)»⁶⁵⁷. Древняя символика действительно проявляется в балете не только на уровне сценографии (темный лес как иной мир, водная преграда, репрезентирующая границу миров, звездное небо, «обрамляющее» сюжет и др.), но и в некоторых рисунках танцев.

Описывая адажио Авроры и принца в сцене нереид, В.М. Гаевский наделяет линии кордебалета и «декоративным», стилистическим, и семантическим потенциалом, а следовательно, отводит им собственную роль в рассказывании истории: «Петипа выстраивает линейный контрапункт: линию танцующих героев и линию танцующего кордебалета, – в самый напряженный момент линии пересекаются под острым углом, линии, как и герои, находят друг друга. <...> Сама мимолетность, быстрота перестроек, бесшумность перебежек, нервное беспокойство мизансцен создают атмосферу опасности, даже некоторой возвышенной лирической авантюры, беззаконного вторжения живых человеческих страстей на запретную территорию, на закрытый для жизни край вечной ночи»⁶⁵⁸.

Подробно анализирует сцену нереид и А.П. Босов, усматривая в движениях волшебных духов особый символизм: «Даже если нереиды стоят в обычном для классических балетов положении у кулис по бокам сцены, то позы у левой и правой стороны разные, и меняют их танцовщицы не потому, что "нога устала", как происходит в "Жизели" или "Лебедином озере", а потому, что с героями что-то происходит. <...> Прекрасна своей выразительностью двойная диагональная линия кордебалета, сквозь которую, как сквозь лесную чащу, вынуждены пробираться главные герои»⁶⁵⁹. Перекрестные движения нереид в общей коде А.П. Босов сравнивает с «перекладинами ткацкого станка или быстро мелькающими спицами, одной из которых и укололась Аврора»⁶⁶⁰.

⁶⁵⁷ Воротынцева К.А., Маликов Е.В. Миф и повествование ... С. 65.

⁶⁵⁸ Гаевский В.М. Дом Петипа. С. 105-106.

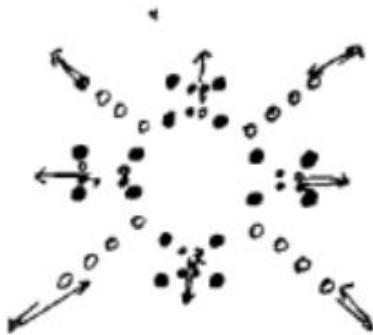
⁶⁵⁹ Босов А.П. Сцена нереид ... С. 39.

⁶⁶⁰ Там же. С. 41.

Так, важной в сцене нереид становится линия, в частности – линия леса, как преграды и границы между мирами, которая не дает героям возможности соединиться ранее положенного срока (приложение 24) и напоминает об инициатических корнях сюжета. Значимость линий просматривается и в других эпизодах балета, наиболее ярко – в прологе, где феи и духи многократно выстраиваются в прямые ряды, напоминающие ограду, которая заслоняет маленькую Аврору от грядущих бедствий (приложения 25–26).

Еще одно повторяющееся в спектакле кордебалетное построение – круг, фигура, также связанная с мифологическими истоками сюжета (персонифицирующего круговое движение времени), с природно-временными циклами обновления жизни. «Каждое из четырех действий "Спящей красавицы", – пишет Гаевский, – демонстрирует какой-либо праздничный обряд: по случаю рождения, совершеннолетия, охоты и свадьбы. *Вечные ритуалы жизни*⁶⁶¹ конструируют этот балет, поэтому он так торжественен и так серьезен»⁶⁶².

К примеру, круги образуют феи в прологе, причем круги не статичные, а вращающиеся (приложение 27). Как писал по этому поводу сам Петипа, феи «вертятся, переламываясь»⁶⁶³. На круговых построениях основан и вальс цветов (приложение 28), что отражается еще в разработках самого Петипа – круговые схемы есть в его «Балетмейстерских экспликациях»⁶⁶⁴.

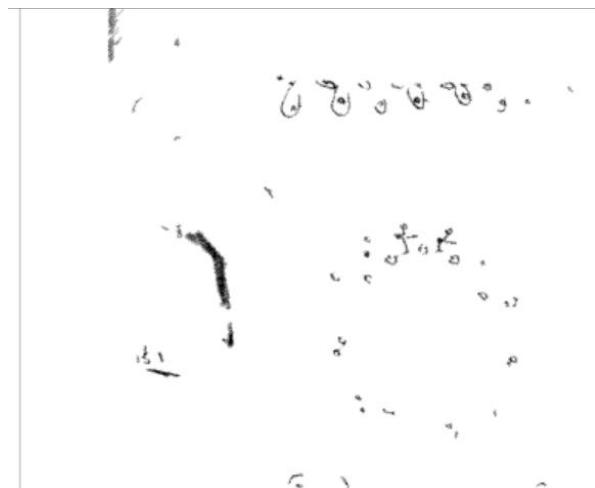


⁶⁶¹ Курсив наш [О.П.]

⁶⁶² Гаевский В.М. Дом Петипа. С. 101.

⁶⁶³ Петипа М. Балетмейстерские экспликации ... С. 190.

⁶⁶⁴ Там же. С. 197, 202.



Соприсутствие в вальсе юных и взрослых танцовщиков также напоминает о цикличности времени, сама сцена, предваряя первый выход юной Авроры, пронизывается символикой весны – наполняется цветочными дугообразными венками, гирляндами цветов, а в редакции К. Сергеева – еще и обретает нежно-зеленую гамму костюмов.

Итак, проведенный анализ показывает, что текст либретто в спектакле реконструируется совокупными силами различных балетных медиумов, где каждый медиум берет на себя определенные функции. Музыка, не порождая нарратива самостоятельно, структурно и стилистически сливаются с повествованием, усиливает сюжетные ходы спектакля, наделяет балетный текст тональностью, темпом, но иногда и произносит свое «слово» (предупреждает о борьбе двух антагонисток), которое незыблемо распространяется на всю историю. Сценография играет в балетном тексте ту роль, что в вербальном отведена дескриптивам, т. е. задает топос истории, а также, в тесном слиянии с музыкой, влияет на общую эстетику и тональность повествования, вторит развитию сюжета сменой декораций и костюмов, погружает зрителя в атмосферу иного мира. Наряду с рисунками танца, сценография способна подсвечивать стершийся символизм истории, семантику двоемирия сюжета, его ритуальность. Отдельные метафоры возникают в тексте балета и благодаря его хореографическим элементам, тогда как основной нарратив конструируется в спектакле на основе действий героев. Эти действия, к тому же, обнаруживают способность повествования к «многоголосью», одномоментному развертыванию нескольких «историй», что делает язык балета

трехмерным, а сам нарратив более наполненным – история обретает некоторые новые ходы, а персонажи наделяются более живыми характерами и эмоциями.

Как мы видим, история здесь не только «рассказывается» без слов, но и обретает новые значения, причем значения эти, как правило, потенциальны. Многие слова, фразы, метафоры и символы балетного повествования обретают полисемичность, а однозначные трактовки имеют лишь действия персонажей, совпадающие с узловыми, ключевыми сюжетными функциями либретто. Не случайно, проведя подробнейший анализ сцены нереид, обосновав семантику их перестроений, Босов заключает: «Думал ли об этом Петипа? – Вряд ли»⁶⁶⁵.

Гораздо большая многозначность сказки, рассказанной языком балета, по сравнению с рассмотренными ранее вербальными вариациями сюжета, связана, на наш взгляд, с несколькими факторами – исторической изменчивостью самого спектакля от редакции к редакции (один и тот же балет в различных постановках может менять семантику, что связано с корректировкой текста либретто, удалением или добавлением отдельных сцен или даже сменой визуального оформления), модификациями сюжета, который приобретает черты иной исторической и культурной сферы, соприсутствием при создании балета нескольких творцов, каждый из которых вкладывает в язык медиумов дополнительные смыслы, а главное – специфичностью «изобразительного образа» как медиума.

Как пишет Н.А. Дмитриева, «в произведении изобразительного искусства качества ясности и конкретности принадлежат чувственному изображению, а идейно-эмоциональный смысл его подчас многозначен, с трудом поддается словесному определению, и в установлении его гораздо больше приходится на долю воображения зрителя, чем при восприятии произведений литературы»⁶⁶⁶, кроме того, «пластическая идея включает в себя не одну какую-нибудь, а много интеллектуальных потенций, и ее аллегорический смысл может основываться на выборе какой-нибудь одной из возможных»⁶⁶⁷, т. е. вектор прочтения истории,

⁶⁶⁵ Босов А.П. Сцена нереид ... С. 41.

⁶⁶⁶ Дмитриева Н.А. Изображение и слово. С. 47-49.

⁶⁶⁷ Там же. С. 128.

задаваемый балетным нарративом, может реализовываться только в непосредственном воображении конкретного зрителя.

Критики и исследователи предлагают самые разнообразные толкования символики «Спящей красавицы»: это «балет о жизни, радости и любви, причем, любви счастливой!»⁶⁶⁸, балет о взрослении⁶⁶⁹, балет о «борьбе Жизни и Смерти, Добра и Зла, Весны и Зимы»⁶⁷⁰, «гимн юности»⁶⁷¹, «профессиональная дуэль феи Карабосс и феи Сирени»⁶⁷², порыв героини «в будущее, где страсть позволена и разрешена, где ее пробуждают от сна страстным поцелуем»⁶⁷³, это и «сон искусства, эфемерность великой культуры»⁶⁷⁴, и пробуждение мира при королеволнце⁶⁷⁵, и «возрождение русского театра и взлет русского искусства вообще»⁶⁷⁶. Все эти определения верны, но ни одно из них не отражает полноты спектакля, скорее ограничивая семантику сюжета каким-то одним или несколькими возможными вариантами его прочтения, в то время как все остальные потенции остаются внутри произведения и могут «просыпаться» в каждом конкретном спектакле. Вербальный нарратив либретто получает свой, более или менее точный, хотя и наделенный рядом новых значений, перевод на сценический язык балета, а затем, при обратном переводе, при декодировании, обретает полифонию смыслов, порождающую большое количество интерпретаций сюжета.

⁶⁶⁸ Босов А.П. Сцена нереид ... С. 35.

⁶⁶⁹ Карп П. М. Балет и драма. С. 216.

⁶⁷⁰ Слонимский Ю. И. Драматургия ... С. 322.

⁶⁷¹ Там же. С. 334.

⁶⁷² Солохина О. Ю. «Спящая красавица» ... С. 96.

⁶⁷³ Гаевский В.М. Дом Петипа. С. 98.

⁶⁷⁴ Там же. С. 100.

⁶⁷⁵ Макарова О. Пыль времен. С. 46.

⁶⁷⁶ Гаевский В.М. Дом Петипа. С. 100.

3.3. Выводы по третьей главе

Проведенный анализ бытования фольклорно-литературного сюжета в балете позволяет подвести ряд итогов.

Процесс перевода литературной сказки на язык балетного либретто может осуществляться различными способами, иногда литературная сказка (а именно – сказка Перро) воспроизводится в либретто очень близко к тексту, а затем отражается и в самом спектакле средствами балетного повествования, как это происходит в балете Чайковского, Всеволожского и Петипа, а иногда перевод этот оказывается весьма вольным переложением, наполняющим сюжет новыми структурными и семантическими слоями, как в случае «Красавицы спящего леса» Герольда, Омера и Скриба.

Французский балет использует некоторые маркеры, эксплицитно связывающие его повествование со сказкой Перро, но значительно трансформирует семантику традиционной истории, превращая последнюю в своеобразную «ширму», за которой скрываются новые мотивировки и не свойственные сказке сюжетные повороты. Фольклорные функции, составляющие ядро сюжета, здесь десакрализируются, а повествование в целом выходит за рамки жанра волшебной сказки, сочетая в себе элементы феерии, фарса и драматического повествования.

Важной отличительной чертой балета является положенный в его основу принцип бинарности, системы антitez пронизывают текст либретто на различных уровнях – это и романтическое двоемирие фантастического вымысла и реальной повседневности, и оппозиция чудесного и рационального, и чередование драматической и иронической тональностей, и противопоставление героизма человеческой слабости. Если фантастическое в балете призвано погрузить зрителя в топос иного мира, неизведанного, опасного и одновременно чарующего, то изображение реальной действительности затрагивает социальную проблематику, освещает пороки, страсти и переживания обычных людей, что придает повествованию дополнительный психологизм. Роль зла в балете релятивизируется,

а прямое морализаторство отсутствует, что дает зрителю право самостоятельно выбрать оптику прочтения истории, построенной на постоянной игре бинарных оппозиций.

Оригинальное (и отчасти забытое сегодня) либретто русского балета, неразрывно связанного с французской культурой на различных уровнях, напротив, представляет классический сюжет в «кристаллизованной» форме, лишенной каких-либо отклонений от традиционной схемы, хотя речь здесь идет вовсе не об упрощении сказки Перро, а о перестановке акцентов – исчезают ироничные, порой фривольные штрихи литературной сказки, упоминания чересчур бытовых деталей, балет обретает парадность, возвыщенно-лиричную тональность и драматический пафос. Изложенная в либретто, история получает ряд новых семантических акцентов (появляется намек на политическую проблематику, укрупняются образы фей и главных героев, Авроры и принца, осмысляются идеи свободы выбора и возможности совершения ошибок, подчеркивается важность искреннего чувства в борьбе со злом).

Эти акценты сохраняются и при переходе текста в интермедиальное пространство балета. Сюжет излагается в невербальном спектакле языком пантомимы, рисунков танца, музыки, декораций, освещения, костюмов. Проведенный анализ показал, как именно конструируется нарратив в балете, распределяясь между различными медиумами спектакля. Так, музыка, сопровождая развитие действия, иногда выполняет предупредительную функцию, озnamеновывает грядущие события. Статичная визуальность спектакля берет на себя функцию дескриптивного текста – создает топос и тональность балетного повествования, погружает зрителя в определенную атмосферу, а также высвечивает древнюю символику сюжета. Динамическая визуальность, в свою очередь, замещает вербальный нарратив, задает каркас истории, который в спектакле, в отличие от текста либретто, обретает «многослойность» благодаря возможности одновременного протекания на сцене нескольких действий. Сюжет в балете наделяется метафоричностью (посредством сценографии, хореографии, рисунков танца), связанной с его мифологическими истоками. Важнейшей

особенностью балетного нарратива становится его потенциальная полисемичность, порождающая многочисленные интерпретации спектакля и неугасающий интерес к балету, созданному более ста лет назад.

Заключение

Проведенное исследование позволило выявить направления, формы и результаты трансформаций фольклорно-мифологического сюжета о «Спящей красавице» на примере его бытования в искусствах тех стран, где родились две самые известные на сегодняшний день в мировой культуре «Спящие» – Франции и России. Диалог искусств двух стран в рамках исследуемого сюжета чрезвычайно плодотворен – начавшись с параллельного зарождения родственных сюжетов в народной культуре, он продолжился восприятием русскими писателями традиций французской литературной сказки, а затем получил развитие в балетных адаптациях сюжета. Русский балет, вобрав в себя «все французское», – литературную основу сказки Перро, стилистические находки балета Омера, хронотоп эпохи Людовика XIV, хореографию воспитанника французской школы танцев Петипа, музыку «в духе Ж.-Ф. Рамо и Ж.-Б. Люлли»⁶⁷⁷, – стал мировым символом русской культуры, и именно в этом качестве его впервые увидела Франция во время русских сезонов Дягилева. Диалог этот продолжается и сегодня.

В работе были систематизированы различные подходы к проблеме генезиса сюжета и к трактовке его исторических корней, предложено разделение этих подходов на два ключевых направления – мифологическое и антропологическое. Анализ положения исследуемого сюжетного типа в различных классификациях фольклорных сказок, а также обращение непосредственно к текстам последних позволили выделить структурный инвариант сюжета и осмыслить его архаическое ядро, связанное с отражением в сказке древних представлений о круговом времени и о процессах умирания и воскрешения. Сравнение народных сказок разных культур дало возможность выявить общую структуру источников и проанализировать их национальный колорит. На материале первых письменных фиксаций сказки в европейской литературе были выявлены ключевые авторские подходы к «переписыванию» фольклорного нарратива на раннем этапе его

⁶⁷⁷ Манулкина О. Грезы о прошлом ... С. 24-25.

бытования в литературе, когда мотивировки, связанные с мифологической и ритуальной природой сюжета, становятся стершимися и требуют нового осмыслиения, актуализации. Эти приемы в дальнейшем воспринимает ставшая классической литературная сказка в различных ее вариациях, где под пером известных писателей сюжет о «Спящей красавице», с одной стороны, сохраняет связь с фольклорной традицией, а с другой – становится полем для авторских экспериментов, как в области стилистической обработки сказки, так и в области ее семантического обновления. Наконец, результатом рассмотрения текстов балетных либретто и анализа одной из современных постановок «Спящей красавицы» стало выявление медиальной специфики уже знакомого сюжета в ином искусстве, в котором история, рассказанная бессловесным языком, не теряет своей повествовательной силы и обретает новые ракурсы прочтения.

Размышляя о причинах необычайной жизнестойкости сюжета в мировой культуре и принимая во внимание результаты проведенного исследования, можно заметить, что наиболее известные варианты сказки, ставшие классикой и не теряющие популярности спустя века с момента их создания, – это именно те произведения, где структурное ядро сюжета и функциональный каркас наиболее полно совпадают со сказкой фольклорной. Следовательно, узнаваемость ядра, а также сохранение «спящих» мотивировок семантического потенциала сюжета – важные факторы, которые имеют первоочередное влияние на устойчивость той или иной интерпретации нарратива в культуре. Действительно, воспроизводящие классическую схему «Спящей красавицы» сказки Ш. Перро, В.А. Жуковского и либретто И.А. Всеволожского и М. Петипа прочно вошли в мировое культурное наследие, тогда как, к примеру, сказки мадам д’Онуа и либретто Э. Скриба, не менее яркие вариации того же сюжета, но значительно его трансформирующие, остались в тени или вовсе забылись, несмотря на их успех среди современников.

Функциональное ядро «Спящей красавицы» обладает еще одной важной особенностью, обуславливающей популярность сюжета в культуре: будучи лаконичным и «подвижным», способным как терять отдельные функции, так и

вмещать в себя новые, оно становится своеобразным конструктором для авторских интерпретаций сказки, столь вариативных и, как показал их анализ, уникальных при сохранении одной и той же основы. Поле для авторских актуализаций сюжета расширяется и благодаря наличию выявленной лакуны в функциональной структуре сказки – такие константы, как бездействие главной героини, отсутствие традиционной открытой борьбы с агрессором и, как следствие, однозначного морализаторства, создают пространство для выражения авторского взгляда, наполняют сказку различными мотивировками и порождают все новые вариации сюжета.

Большой корпус таких вариаций может стать богатым материалом для продолжения исследования, основы которого заложены в настоящей работе. Так, малоизученными остаются современные литературные «Спящие красавицы» Филиппа Дюма и Бориса Муассара⁶⁷⁸, Пьера Дюбуа⁶⁷⁹, Тахара Бенжеллуна⁶⁸⁰, Тифэн Дэ⁶⁸¹. Важным представляется обращение к нарративному потенциалу различных редакций и постановок балета на музыку П.И. Чайковского: «Свадьба Авроры» С. Дягилева 1922 г., «Красавица» (фр. «La Belle») Ж.-К. Майо 2001 г., «Спящая красавица» постановки Начо Дуато 2011 г. в Михайловском театре. Ввиду расширения сферы медиальных репрезентаций нарратива актуально рассмотреть и экранные адаптации сказки, которые стали активно распространяться в разных странах с XX в., к примеру: «La Belle au bois dormant» Ф. Зекка и Л. Нонге 1902 г., «La Belle au bois dormant» А. Капеллани и Л. Нонге 1908 г., «Спящая красавица» братьев Васильевых 1930 г., «La belle au bois dormant» П. Баделя 1954 г., мультипликационный фильм производства студии Walt Disney Productions «Sleeping Beauty» 1959 г., «La Belle au bois dormant» Р. Мориса 1973 г., «Сказки старого волшебника» Н. Збандут 1984 г., «Поляна сказок» Л. Горовца и Н. Засеева-Руденко 1988 г., «La belle au bois dormant» Х. Монтес-Бакера 1991 г., «Dornröschen»

⁶⁷⁸ Dumas Ph., Moissard B. La Belle au doigt bruyant // Contes à l'envers. Paris: École Des Loisirs, 2019. P. 67-81.

⁶⁷⁹ Dubois P. Les Contes de crimes. Paris: Gallimard, 2009. 304 p.

⁶⁸⁰ Ben Jelloun T. La Belle au Bois dormant // Mes contes de Perrault. Paris: Éditions du Seuil, 2014. P. 15-62.

⁶⁸¹ Typhaine D. La Belle au Bois Éveillée // Contes à Rebours. Wrocław: Les Solanées, 2018. P. 63-71.

О. Дикманна 2009 г., «La belle endormie» К. Брейя 2010 г., «Sleeping Beauty» Дж. Ли 2011 г., «Bella addormentata» М. Беллоккьо 2012 г., «Maleficent» Р. Стромберга 2014 г., «Belle Dormant» А. Ариеты 2016 г.

Приведенный список примеров не является исчерпывающим, однако подтверждает, что история Спящей красавицы, зародившись в глубокой древности в устном народном творчестве и преодолев долгий путь художественных трансформаций, остается востребованной в современной культуре, способна вбирать в себя актуальную проблематику и служить пространством для отражения целого спектра различных художественных интенций.

Список литературы

Источники:

1. Афанасьев, А. Н. Волшебное зеркальце / А. Н. Афанасьев // Афанасьев, А. Н. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. В 3 томах. Т. 2 / А. Н. Афанасьев ; подготовка текста, предисловие и примечания В. Я. Проппа. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – С. 123–134.
2. Базиле, Дж. Солнце, Луна и Талия / Дж. Базиле // Базиле, Дж. Сказка сказок, или Забава для малых ребят / Дж. Базиле ; пер. с неаполитанского П. Епифанова. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2023. – С. 514–519.
3. д’Онуа, М.-К. Лесная лань. [Электронный ресурс] / М.-К. д’Онуа ; пер. с французского Д. Савосина // д’Онуа, М.-К. Кабинет фей / М.-К. д’Онуа. – М. : Ладомир, 2015. – С. 462–491. – URL : <https://facetia.ru/node/4528> (дата обращения: 23.09.2024).
4. д’Онуа, М.-К. Лесная лань. [Электронный ресурс] / М.-К. д’Онуа ; пер. с французского С. Боброва // Перро, Ш. Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями / Ш. Перро. – М. : Правда, 1986. – URL : <https://facetia.ru/node/4476> (дата обращения: 23.09.2024).
5. д’Онуа, М.-К. Принцесса Веснянка. [Электронный ресурс] / М.-К. д’Онуа ; пер. с французского Е. Шибановой // д’Онуа, М.-К. Кабинет фей / М.-К. д’Онуа. – М. : Ладомир, 2015. – С. 98–115. – URL : <https://facetia.ru/node/4537> (дата обращения: 17.09.2024).
6. Жуковский, В. А. Колючая роза / В. А. Жуковский // Жуковский, В. А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 томах. Т. 11 (первый полутом). Проза 1810–1840-х годов / В. А. Жуковский ; сост. и ред. А. С. Янушкевич. – М. : Издательский Дом ЯСК, 2016. – С. 91–93.
7. Жуковский, В. А. Спящая царевна / В. А. Жуковский // Жуковский, В. А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 томах. Т. 4. Стихотворные повести и сказки

- / В. А. Жуковский ; сост. и ред. А. С. Янушкевич. – М. : Языки славянских культур, 2011. – С. 87–97.
8. Перро, Ш. Спящая красавица / Ш. Перро // Перро, Ш. Настоящие сказки Шарля Перро / Ш. Перро ; пер. с французского под ред. М. А. Петровского. – М. : Алгоритм, 2023. – С. 43–56.
9. Спящая красавица // Либретто балетов Мариуса Петипа : Россия 1848–1904 / Сост. Ю. Бурлака, А. Груцынова. – СПб. : Композитор, 2018. – С. 414–427.
10. Спящая красавица. Балет-феерия в 3-х д. с прологом, содерж. заимствовано из сказок Перро / Муз. П. И. Чайковского ; сцены и танцы соч. М. И. Петипа. – М. : Поставщик Высочайшего Двора Т-во Скор. А.А. Левенсон, 1899. – 18 с.
11. Спящая красавица. Балет-феерия в 3-х действиях, с прологом / П. Чайковский и М. Петипа. – СПб. : Тип. Императорских СПб. театров (департам. уделов), 1890. – 22 с.
12. Dardy, L. La Belle endormie / L. Dardy // Dardy, L. Anthologie Populaire de l’Albret. En 2 vol. T. 2. Contes populaires / L. Dardy. – Agen : J. Michel et Médan, 1891. – P. 33–35.
13. Les pièces lyriques du roman de Perceforest / Édition critique par J. Lods. – Genève : Droz, 1953. – 110 p.
14. Meyer, P. Nouvelles catalanes inédites / P. Meyer // Romania. – 1884. – T. 13, № 50–51. – P. 264–284.
15. Perrault, Ch. La Belle au Bois dormant / Ch. Perrault // Perrault, Ch. Contes / Ch. Perrault ; introduction, notices et notes de C. Magnien ; illustrations de G. Doré. – Paris : Librairie Générale Française, 2006. – P. 185–200.
16. Scribe, Eu. La Belle au Bois dormant. Ballet-pantomime-féerie en 4 actes / Eu. Scribe. – Paris : Bezou, 1829. – 38 p.
17. The complete tale of Troylus and Zellandine from the "Perceforest" novel / An english translation by S. McNeill Cox // Merveilles & contes. – Vol. 4, № 1. – Wayne State University Press, 1990. – P. 118–139.

18.Une Belle au Bois Dormant médiévale : Frayre de Joy et Sor de Plaser : nouvelle d'oc du XIVe siècle / Éd. S. Méjean-Thiolier. – Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996. – 239 p.

Партитуры балетов:

- 19.Чайковский, П. И. Спящая красавица: балет в 3 действиях с прологом : Op. 66 / музыка П. И. Чайковского ; переложение в 2 руки А. Зилоти. – М. : Изд-во П. Юргенсона. – 212 с. – Код документа в НЭБ: 000199_000009_004469150.
- 20.Hérold, F. La Belle au bois dormant, ballet pantomime en 4 actes, représenté à l'académie royale de musique le 27 avril 1829 (manuscrit autographe) / F. Hérold. – 1829. – 242 p. – Notice : FFRBNF43047515.

Произведения, связанные с сюжетом о «Спящей красавице» и упомянутые в работе:

а) фольклор и литература:

- 21.Гrimm, Я., Grimm, В. Шиповничек / Я. Grimm, В. Grimm // Grimm, Я., Grimm, В. Настоящие сказки братьев Grimm / Я. Grimm, В. Grimm ; пер. с немецкого. – М. : Алгоритм, 2024. – С. 282–286.
- 22.д’Онуа, М.-К. Дельфин. [Электронный ресурс] / М.-К. д’Онуа ; пер. с французского Я. Ушениной, Е. Шибановой // д’Онуа, М.-К. Кабинет фей / М.-К. д’Онуа. – М. : Ладомир, 2015. – С. 748–777. – URL : <https://facetia.ru/node/4528> (дата обращения: 12.09.2024).
- 23.д’Онуа, М.-К. Золотая ветвь. [Электронный ресурс] / М.-К. д’Онуа ; пер. с французского М. Морозовой // д’Онуа, М.-К. Кабинет фей / М.-К. д’Онуа. – М. : Ладомир, 2015. – С. 128–154. – URL : <https://facetia.ru/node/4537> (дата обращения: 23.09.2024).
- 24.д’Онуа, М.-К. История принцессы Ясной Звездочки и принца Милона. [Электронный ресурс] / М.-К. д’Онуа ; пер. с французского О. Берсеневой, Е. Шибановой // д’Онуа, М.-К. Кабинет фей / М.-К. д’Онуа. – М. : Ладомир,

2015. – С. 667–688. – URL : <https://facetia.ru/node/4528> (дата обращения: 12.09.2024).
25. Елена Прекрасная и мачеха // Северные сказки : Сборник Н. Е. Ончукова. – СПб. : тип. А. С. Суворина, 1909. – С. 379–383.
26. Пушкин, А. С. Сказка о мертвом царевне и о семи богатырях. [Электронный ресурс] / А. С. Пушкин. – URL : <https://www.culture.ru/poems/4449/skazka-o-mertvoi-carevne-i-o-semi-bogatyryakh> (дата обращения: 12.10.2024).
27. Спящая девица // Сказки и предания Самарского края / Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. – СПб. : Тип. Мин-ва внутр. дел, 1884. – С. 88–93.
28. Ben Jelloun, T. La Belle au Bois dormant / T. Ben Jelloun // Ben Jelloun, T. Mes contes de Perrault / T. Ben Jelloun. – Paris : Éditions du Seuil, 2014. – P. 15–62.
29. Dubois, P. Les Contes de crimes / P. Dubois. – Paris : Gallimard, 2009. – 304 p.
30. Dumas, A. Blanche de Neige / A. Dumas // Dumas, A. Contes pour les grands et les petits enfants. En 2 vol. Vol. 2 / A. Dumas. – Leipzig : A. Dürr, 1859. – P. 5–31.
31. Dumas, Ph., Moissard, B. La Belle au doigt bruyant / Ph. Dumas, B. Moissard // Dumas, Ph., Moissard, B. Contes à l'envers / Ph. Dumas, B. Moissard. – Paris : École Des Loisirs, 2019. – P. 67–81.
32. Typhaine D. La Belle au Bois Éveillée / Typhaine D // Typhaine D. Contes à Rebours / Typhaine D. – Wrocław : Les Solanées, 2018. – P. 63–71.

6) опера и балет⁶⁸²:

33. Planard, Eu. La belle au bois dormant, opéra en 3 actes / Eu. Planard. – Paris : Roullet, 1825. – 40 p.
34. Свадьба Авроры : балет / Постановка С. Дягилева ; муз. П. И. Чайковского. – Премьера : Париж, 1922.
35. Красавица (фр. La Belle) : балет / Постановка Ж.-К. Майо ; муз. П. И. Чайковского. – Премьера : Монако, 2001.

⁶⁸² В хронологическом порядке.

36. Спящая красавица : балет / Постановка Н. Дуато ; муз. П. И. Чайковского. – Премьера : Санкт-Петербург, 2011.

Вторичные источники:

37. Апурей. Метаморфозы, или Золотой осел. [Электронный ресурс] / Апурей. – URL : <https://www.lib.ru/POEEAST/APULEJ/apulei.txt> (дата обращения 15.06.2024).
38. Библия. Ветхий Завет. Книга Иова. [Электронный ресурс]. – URL : <http://bibliya-online.ru/kniga-ioba-glava-3/> (дата обращения 22.04.2024).
39. Гомер. Илиада / Гомер ; пер. Н. И. Гнедича. – СПб. : Наука, 2008. – 574 с.
40. Гораций. Наука поэзии. [Электронный ресурс] / Гораций ; пер. М. Гаспарова. – URL : https://litlife.club/books/175322/read?page=62#section_13 (дата обращения 15.10.2024).
41. Перро, Ш. К мадемуазель / Ш. Перро // Перро, Ш. Настоящие сказки Шарля Перро / Ш. Перро ; пер. с французского под ред. М. А. Петровского. – М. : Алгоритм, 2023. – С. 41–42.
42. Перро, Ш. Предисловие автора / Ш. Перро // Перро, Ш. Настоящие сказки Шарля Перро / Ш. Перро ; пер. с французского под ред. М. А. Петровского. – М. : Алгоритм, 2023. – С. 37–40.
43. Пушкин, А. С. Евгений Онегин / А. С. Пушкин. – М. : Детгиз, 1934. – 240 с.
44. Dardy, L. Anthologie Populaire de l’Albret. En 2 vol. T. 1. Poésies Gasconnes / L. Dardy. – Agen : J. Michel et Médan, 1891. – 369 p.
45. Perrault, Ch. Préface. [Ressource électronique] / Ch. Perrault // Perrault, Ch. Histoires ou Contes du temps passé / Ch. Perrault. – URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Utilisateur:Philippe_Kurlapski/Perrault/Pr%C3%A9face (дата обращения 12.09.2024).

Критическая литература:

- 46.Агранович, С. З. Цикл лекций для психологов о сказках, мифах и ритуалах в народной традиции. [Электронный ресурс] / С. З. Агранович. – URL : <https://philologist.livejournal.com/10134860.html> (дата обращения 21.05.2024).
- 47.Азадовский, М. К. Литература и фольклор. Очерки и этюды / М. К. Азадовский. – Ленинград : Государственное издательство «Художественная литература», 1938. – 294 с.
- 48.Акимова, Т. И. Поэма А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» и Волшебно-сказочные поэмы к. XVIII – н. XIX века / Т. И. Акимова // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. – 2011. – № 23. – С. 106–115.
- 49.Алташина, В. Д. Перевод как интертекст: сказки Ш. Перро в переводе Е. Урсынович (1897) / В. Д. Алташина // Индустрия перевода. – 2016. – № 1. – С. 247–253.
- 50.Алташина, В. Д. Поэтические моралите сказок Ш. Перро: трудности перевода / В. Д. Алташина // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход. – 2017. – С. 3–8.
- 51.Андреев, Н. П. Примечания / Н. П. Андреев // Перро, Ш. Настоящие сказки Шарля Перро / Ш. Перро ; пер. с французского под ред. М. А. Петровского. – М. : Алгоритм, 2023. – С. 369–397.
- 52.Андреев, Н. П. Сказки Перро / Н. П. Андреев // Перро, Ш. Настоящие сказки Шарля Перро / Ш. Перро ; пер. с французского под ред. М. А. Петровского. – М. : Алгоритм, 2023. – С. 5–31.
- 53.Андреев, Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне / Н. П. Андреев. – Л. : Издание Государственного Русского географического общества, 1929. – 118 с.
- 54.Артамасова, М. А. Творчество В. А. Жуковского и фольклор : дисс. ... кандидата филологических наук : специальность 10.01.01 / Артамасова Мария Александровна. – М., 2001. – 191 с.
- 55.Баранов, С. Ю. Кризис традиционных ценностей в «Повести об одной деревне» / С. Ю. Баранов // Беловский сборник : материалы Пятых

- Всероссийских Беловских чтений. – Вып. 4. – Вологда : ВолНЦ РАН, 2018. – С. 58–68.
- 56.Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Сост., вступ. ст. и пер. с французского Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 2000. – С. 196–238.
- 57.Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
- 58.Безуглая, Г. А. О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 3. – С. 6–17.
- 59.Белинский, В. Г. Карамзин и его заслуги. [Электронный ресурс] / В. Г. Белинский // Белинский, В. Г. Собрание сочинений. В 3 томах. Том 3. Статьи и рецензии 1843–1848 / В. Г. Белинский. – М., 1948. – URL : http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0130.shtml (дата обращения 27.07.2024).
- 60.Белинский, В. Г. Сочинения Александра Пушкина. [Электронный ресурс] / В. Г. Белинский // Белинский, В. Г. Собрание сочинений. В 3 томах. Том 3. Статьи и рецензии 1843–1848 / В. Г. Белинский. – М., 1948. – URL : http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0190.shtml (дата обращения 27.07.2024).
- 61.Белинский, В. Г. Стихотворения В. Жуковского. [Электронный ресурс] / В. Г. Белинский. – URL : http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3440.shtml (дата обращения 21.07.2024).
- 62.Березкин, Ю. Е., Дувакин, Е. Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. [Электронный ресурс] / Ю. Е. Березкин, Е. Н. Дувакин. – URL : <https://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения: 11.05.2024).
- 63.Березкина, С. В. Примечания к «Ключей розе» В. А. Жуковского / С. В. Березкина // Жуковский, В. А. Полное собрание сочинений и писем. В 20

- томах. Т. 11 (первый полутом). Проза 1810–1840 годов / В. А. Жуковский ; сост. и ред. А. С. Янушкевич. – М. : Издательский Дом ЯСК, 2016. – С. 664–665.
- 64.Березкина, С. В. Примечания к сказке В.А. Жуковского «Спящая царевна» / С. В. Березкина // Жуковский, В. А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 томах. Т. 4. Стихотворные повести и сказки / В. А. Жуковский ; сост. и ред. А. С. Янушкевич. – М. : Языки славянских культур, 2011. – С. 457–462.
- 65.Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 512 с.
- 66.Босов, А. П. Сцена нереид из балета Петипа – Чайковского «Спящая красавица» / А. П. Босов // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 3 (74). – С. 34–43.
- 67.Веселовский, А. Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения» / А. Н. Веселовский. – СПб. : Типография императорской академии наук, 1904. – 549 с.
- 68.Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л. : Художественная литература, 1940. – 648 с.
- 69.Викулова, Л. Г., Михайлова, С. В. Прагматика морали французской литературной сказки XVII века / Л. Г. Викулова, С. В. Михайлова // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2012. – С. 29–37.
- 70.Викулова, Л. Г. Паратекст французской литературной сказки: pragmalingвистический аспект : автореферат дисс. ... доктора филологических наук : специальность 10.02.05 / Викулова Лариса Георгиевна. – СПб., 2001. – 29 с.
- 71.Вольпе, Ц. Примечания к сказке Жуковского «Спящая царевна» / Ц. Вольпе // Жуковский, В. А. Стихотворения. В 2 томах. Т. 2 / В. А. Жуковский. – Л. : Советский писатель, 1940. – С. 472–473.
- 72.Воротынцева, К. А., Маликов, Е. В. Миф и повествование в балете / К. А. Воротынцева, Е. В. Маликов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 29. – С. 63–73.

- 73.Гаевский, В. М. Дом Петипа / В. М. Гаевский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 432 с.
- 74.Гайдукова, А. Ю. Сказки Шарля Перро: Традиции и новаторство / А. Ю. Гайдукова. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского Ун-та, 1997. – 273 с.
- 75.Ганзбург, Г. И. О перспективах либреттологии. [Электронный ресурс] / Г. И. Ганзбург. – URL : <https://proza.ru/2006/12/28-21> (дата обращения: 17.07.2024).
- 76.Геннеп, А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. Геннеп ; пер. с французского. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с.
- 77.Гистер, М. А. Мари-Катрин д’Онуа и литературная сказка: у истоков жанра. [Электронный ресурс] / М. А. Гистер // д’Онуа, М.-К. Кабинет фей / М.-К. д’Онуа. – М. : Ладомир, 2015. – С. 821–877. – URL : <https://facetia.ru/node/4532> (дата обращения 30.08.2024).
- 78.Гистер, М. А. Предисловие. [Электронный ресурс] / М. А. Гистер // д’Онуа, М.-К. Кабинет фей / М.-К. д’Онуа. – М. : Ладомир, 2015. – URL : <https://facetia.ru/node/4482> (дата обращения 30.08.2024).
- 79.Гоголь, Н. В. Письмо Данилевскому А. С. от 2 ноября 1831 г. С.-Петербург / Н. В. Гоголь // Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений. В 14 томах. Т. 10. Письма, 1820–1835 / Н. В. Гоголь ; ред. В. В. Гиппиус. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР 1940. – С. 212–214.
- 80.Гоголь, Н. В. Письмо Жуковскому В. А. от 10 сентября 1831 г. [Электронный ресурс] / Н. В. Гоголь. – URL : <https://gogol-lit.ru/gogol/pisma-gogolya/letter-125.htm> (дата обращения 30.09.2024).
- 81.Голенищев-Кутузов, И. Н. Новелла и «Пентамерон» Базиле / И. Н. Голенищев-Кутузов // История всемирной литературы. В 9 томах. Т. 4. – М. : Наука, 1987. – С. 57–59.
- 82.Деген, А. Б., Ступников, И. В. Балет. 120 либретто / А. Б. Деген, И. В. Ступников. – СПб. : Изд-во «Композитор», 2008. – 560 с.

- 83.Дмитриев, А. С. Проблемы ѹенского романтизма / А. С. Дмитриев. – М. : Издательство Московского университета, 1975. – 264 с.
- 84.Дмитриева, Н. А. Изображение и слово / Н. А. Дмитриева. – М. : Искусство, 1962. – 314 с.
- 85.Добровольская, В. Е. Русские сказки Карелии в контексте русской сказочной традиции на примере сюжетного типа 709 «Волшебное зеркальце» (»Мертвая царевна») / В. Е. Добровольская // Словесность и история. – 2020. – № 2. – С. 27–47.
- 86.Еремеев, С. Н. Интерпретация сказочных сюжетов и волшебно-сказочной повествовательной структуры в сказках В.А. Жуковского / С. Н. Еремеев // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2005. – Вып. 4. – С. 67–71.
- 87.Женетт, Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт // Женетт, Ж. Фигуры. В 2 томах. Том 2 / Ж. Женетт ; пер. с французского Е. Васильевой и др. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 60–281.
- 88.Жесткова, Е. А. Сказки В.А. Жуковского: к вопросу об интерпретации сказочных сюжетов / Е. А. Жесткова // Международный журнал экспериментального образования. – 2016. – № 1. – С. 154–157.
- 89.Жесткова, О. В. Романтический историзм в либретто больших опер Эжена Скриба / О. В. Жесткова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 9-2 (47). – С. 62–66.
- 90.Жуковский, В. А. Письмо к А. С. Стурдзе от 10 марта 1849 г. / В. А. Жуковский // Жуковский, В. А. Собрание сочинений. В 4 томах. Т. 4. Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма / В. А. Жуковский. – М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1959–1960. – С. 663–665.
- 91.Жуковский, В. А. Письмо к Н. В. Гоголю от 6 (18) февраля 1847 г. / В. А. Жуковский // Жуковский, В. А. Собрание сочинений. В 4 томах. Т. 4. Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма / В. А. Жуковский. – М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1959–1960. – С. 543–545.

92. Жуковский, В. А. Письмо к П. А. Вяземскому от 26 декабря 1826 г. / В. А. Жуковский // Жуковский, В. А. Собрание сочинений. В 4 томах. Т. 4. Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма / В. А. Жуковский. – М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1959–1960. – С. 588–592.
93. Зенкин, С. Н. Французский романтизм и идея культуры / С. Н. Зенкин. – СПб. : Скифия, 2001. – 384 с.
94. Зозулина, Н. Н. «Спящая красавица» М. Петипа в редакциях Мариинского – Кировского – театра / Н. Н. Зозулина // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2017. – № 2 (49). – С. 31–60.
95. Зозулина, Н. Н. Премьера «Спящей красавицы» 1890 года в отражении русской прессы / Н. Н. Зозулина // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2023. – № 5 (88). – С. 6–18.
96. Илларионов, Б. А. Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М. И. Петипа / Б. А. Илларионов // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2017. – № 2 (49). – С. 16–30.
97. Карп, П. М. Балет и драма / П. М. Карп. – Л. : Искусство, 1979. – 246 с.
98. Келдыш, Ю. В. Чайковский. Балет «Спящая красавица». [Электронный ресурс] / Ю. В. Келдыш. – URL : https://www.belcanto.ru/ballet_sleepingbeauty.html (дата обращения 30.11.2024).
99. Ковалева, М. А. К проблеме классификации сказок В.А. Жуковского / М. А. Ковалева // Национальная ассоциация ученых. – 2015. – № 5-4 (10). – С. 122–125.
100. Козлов, А. С. Миф / А. С. Козлов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина ; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 560–561.
101. Козлов, А. С. Миологическое направление в литературоведении США : учебное пособие / А. С. Козлов. – М. : Высшая школа, 1984. – 175 с.
102. Козлов, Е. В. О фикции паралитературного текста / Е. В. Козлов // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Сер. 6. – 2009. – Вып. 1. – С. 212–220.

103. Корнель, П. Рассуждения о трагедии и о способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости. [Электронный ресурс] / П. Корнель ; пер. с французского В. Покровского и Е. Гречаной ; под ред. Н. П. Козловой. – URL : https://www.lib.ru/INOOLD/KORNEL/kornel1_7.txt (дата обращения 15.10.2024).
104. Костюкович, Е. Джамбаттиста Базиле. [Электронный ресурс] / Е. Костюкович. – URL : <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/italiya/kostyukovich-dzhambattista-bazile.htm> (дата обращения 21.09.2024).
105. Красовская, В. М. История русского балета : учебное пособие / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1978. – 231 с.
106. Лахманн, Р. Дискурсы фантастического / Р. Лахманн ; пер. с немецкого. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
107. Лашкина, Ю. В. Семантика прялки в русской традиционной культуре : дисс. ... кандидата культурологических наук : специальность 24.00.01 / Лашкина Юлия Валерьевна. – СПб., 2009. – 241 с.
108. Левин, Ю. Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода / Ю. Д. Левин. – Л. : Наука, 1985. – 302 с.
109. Лопухов, Ф. В. Хореографические откровенности / Ф. В. Лопухов. – М. : Искусство, 1972. – 216 с.
110. Луков, В. А. Перро Шарль. [Электронный ресурс] / В. А. Луков. – URL : <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/lukov-franciya/perro-sharl.htm> (дата обращения 21.09.2024).
111. Луначарский, А. В. Скриб и скрибизм / А. В. Луначарский // Театр и искусство. – 1911. – № 33. – С. 622–624.
112. Лурье, С. Я. Дом в лесу / С. Я. Лурье // Язык и литература. – Вып. 8. –Л., 1932. – С. 159–194.
113. Макарова, О. «Спящая красавица». [Электронный ресурс] / О. Макарова // Петипа в Мариинском. – URL :

<https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/petipa200/sleeping/> (дата обращения 21.11.2024).

114. Макарова, О. Пыль времен / О. Макарова // Спящая красавица : буклет Мариинского театра / Под ред. О. Макаровой. – СПб., 2022. – С. 42–53.
115. Манулкина, О. Грэзы о прошлом: «Спящая красавица на пороге неоклассицизма» / О. Манулкина // Спящая красавица : буклет Мариинского театра / Под ред. О. Макаровой. – СПб., 2022. – С. 22–27.
116. Махов, А. Е. «Музыкальное» как литературоведческая проблема / А. Е. Махов // Наука о литературе в XX веке (История, методология, литературный процесс). – М. : ИНИОН РАН, 2001. – С. 131–143.
117. Меланьин, А. А. Наследие М.И. Петипа: «Спящая красавица» – логика и курьезы редакций / А. А. Меланьин // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2018. – № 1 (45). – С. 56–61.
118. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинсктй. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
119. Мельник, Н. Д. Вершина мировой хореографии XIX века: «Спящая красавица» М. И. Петипа и П. И. Чайковского / Н. Д. Мельник // Диалоги о культуре и искусстве : материалы X Всерос. науч.-практ. конф. (с междунар. участием (Пермь, 15–17 октября 2020 г.). – Пермь : Пермский гос. ин-т культуры, 2020. – Т. 1. – С. 119–126.
120. Михайлова, С. В. Социокультурная миграция жанра волшебной сказки XVII в. / С. В. Михайлова // Теория и практика общественного развития. – 2011. – № 8. – С. 391–394.
121. Набоков, В. В. Комментарий к роману «Евгений Онегин». [Электронный ресурс] / В. В. Набоков. – URL : <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/nabokov/evgenij-onegin/5-punkty-xxvii-xlv.htm> (дата обращения 15.09.2024).
122. Новерр, Ж.-Ж. Письма о танце / Ж.-Ж. Новерр ; пер. с французского под ред. А. А. Гвоздева. – Л. : Academia, 1927. – 315 с.

123. Патракова, О. Н. «Спящая красавица»: от сказки к балету / О. Н. Патракова // Русская и зарубежная филология в диалоге культур : материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Ростов-на-Дону, Таганрог : Издательство Южного федерального университета, 2024. – С. 94–95.
124. Патракова, О. Н. Балет П.И. Чайковского «Спящая красавица» в диалоге искусств России и Франции / О. Н. Патракова // Сборник тезисов LII Международной научной филологической конференции имени Людмилы Алексеевны Вербицкой. – СПб. : Издательство СПбГУ, 2024. – С. 235–236.
125. Патракова, О. Н. Генезис сюжета о «Спящей красавице» в европейской фольклорной и литературной традиции / О. Н. Патракова // Язык и культура в глобальном мире. – СПб. : Издательство «ЛЕМА», 2023. – С. 258–262.
126. Патракова, О. Н. Нarrативная структура сюжета о «Спящей красавице» во французской народной сказке (*La structure narrative du sujet de la «Belle endormie» dans le conte populaire français*) / О. Н. Патракова // *Studia Litterarum*. – 2024. – Т. 9, № 4. – С. 288–301.
127. Патракова, О. Н. Первая «Спящая красавица» на балетной сцене: мифолитературные корни и нарративные трансформации / О. Н. Патракова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2025. – № 94. – С. 257–269.
128. Патракова, О. Н. Сказка о «Спящей красавице» Ш. Перро в зеркале либретто И.А. Всеволожского и М. Петипа / О. Н. Патракова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2025. – Т. 25, вып. 1. – С. 67–75.
129. Патракова, О. Н. Сюжет о Спящей красавице в русской и французской народных сказках. [Электронный ресурс] / О. Н. Патракова // Сборник тезисов XXV Открытой конференции студентов-филологов СПбГУ 18–23 апреля 2022 г. – СПб., 2022. – С. 123–124. – URL : <https://conference-spbu.ru/conference/47/reports/16715/> (дата обращения 22.12.2024).

130. Патракова, О. Н. Трансфункциональность современных французских сказок на сюжет о «Спящей красавице» / О. Н. Патракова // Сборник тезисов LI Международной научной филологической конференции имени Людмилы Алексеевны Вербицкой. – СПб. : Издательство СПбГУ, 2023. – С. 249–250.
131. Патракова, О. Н. Фактуальное и фикциональное в истории Спящей красавицы из сборника сказок Тифэн Д / О. Н. Патракова // Современное профессиональное образование. – 2025. – № 5. – С. 247–251.
132. Патракова, О. Н. Функции моралите в сказках Шарля Перро. [Электронный ресурс] / О. Н. Патракова // Тезисы XXIV Открытой конференции студентов-филологов СПбГУ 19–24 апреля 2021 г. – URL : <https://conference-spbu.ru/conference/44/reports/14430/> (дата обращения 22.12.2024).
133. Патракова, О. Н., Алташина, В. Д. De «La Belle au bois dormant» à «La Belle au doigt bruyant»: une réécriture moderne du sujet classique / О. Н. Патракова, В. Д. Алташина // Казанский лингвистический журнал. – 2025. – Т. 8, № 3. – С. 336–347.
134. Петипа, М. Балетмейстерские экспликации. «Спящая красавица» / М. Петипа ; комментарии Ф. В. Лопухова // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. прим. А. Нехендзи. – Л. : Искусство, 1971. – С. 190–205.
135. Пир, Дж. Почему нужна нарратология? [Электронный ресурс] / Дж. Пир ; пер. Л. Е. Муравьевой // Narratorium. – URL : <https://narratorium.ru/2018/04/06/%D0%B4%D0%B6%D0%BE%D0%BD-%D0%BF%D0%B8%D1%80/> (дата обращения 12.11.2024).
136. Полуяхтова, И. К. «Пентамерон» («Сказка сказок») Джамбаттисты Базиле: у истоков итальянской литературной сказки / И. К. Полуяхтова // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв. : коллективная монография. – Нижний Новгород : Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2019. – С. 28–36.

137. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 336 с.
138. Пропп, В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Academia, 1928. – 152 с.
139. Пропп, В. Я. Предисловие / В. Я. Пропп // Афанасьев, А. Н. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. В 3 томах. Т. 1 / А. Н. Афанасьев ; подготовка текста, предисловие и примечания В. Я. Проппа. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – С. 3–16.
140. Пропп, В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 416 с.
141. Пушкин, А. С. Письмо к П. А. Вяземскому от 3 сентября 1831 г. / А. С. Пушкин // Пушкин, А. С. Собрание сочинений. В 10 томах. Т. 10. Письма / А. С. Пушкин. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1962. – С. 66–67.
142. Пушкин, А. С. Французская Академия / А. С. Пушкин // Современник. – 1836. – Т. 2. – С. 14–52.
143. Разумовская, М. В. О сказке / М. В. Разумовская // Contes littéraires français XII–XXèmes siècles. (Французская литературная сказка (XII–XX вв.) / Сост. М. В. Разумовская. – М. : Радуга, 1983. – С. 5–34.
144. Седых, Э. В. К проблеме интермедиальности: живописное в поэтическом / Э. В. Седых // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр : сборник научных трудов. – Вып. 2. – Екатеринбург : Ажур, 2014. – С. 103–111.
145. Сидоренко, М. Спор «древних» и «новых». [Электронный ресурс] / М. Сидоренко. – URL : <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/sidorenko-spor-drevnih.htm> (дата обращения 02.11.2024).
146. Сказки и сборники сказок. Сводная таблица. 1690–1705 гг. [Электронный ресурс] / Сост. М. А. Гистер // д’Онуа, М.-К. Кабинет фей / М.-К. д’Онуа. – М. : Ладомир, 2015. – URL : <https://facetia.ru/node/4535> (дата обращения 30.08.2024).
147. Скачкова, С. В. Сказки В.А. Жуковского (генезис, источники, жанровое своеобразие) : автореферат дисс. ... кандидата филологических наук : специальность 10.01.01 / Скачкова Светлана Вениаминовна. – Л., 1985. – 19 с.

148. Слонимский, Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века. Очерки. Либретто. Сценарии / Ю. И. Слонимский. – М. : Искусство, 1977. – 343 с.
149. Солохина, О. Ю. «Спящая красавица»: утерянные смыслы либретто 1890 года / О. Ю. Солохина // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2022. – № 3 (80). – С. 83–99.
150. Сравнительный указатель сюжетов: восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. – Л. : Наука, 1979. – 430 с.
151. Тарасова, С. В. Гармония и волшебство классического танца в «Спящей красавице» М. Петипа в постановке А. Ратманского / С. В. Тарасова // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2018. – № 1 (45). – С. 91–95.
152. Тэн, И. Философия искусства / И. Тэн. – М. : Республика, 1996. – 351 с.
153. Уткинский сборник. Письма В. А. Жуковского, М. А. Мойер и Е. А. Протасовой / Под ред. А. Е. Грузинского. – М. : Печатня А. И. Снегиревой, 1904. – 328 с.
154. Федосова, Е. Вельможа русского балета / Е. Федосова // Спящая красавица : буклет Мариинского театра / Под ред. О. Макаровой. – СПб., 2022. – С. 16–19.
155. Ханзен-Леве, А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду / А. Ханзен-Леве ; пер. с английского Б. Скуратова. – М. : РГГУ, 2016. – 504 с.
156. Хохлова, Д. Е. Pas de deux голубой птицы и принцессы Флорины как отдельная страница в создании балета «Спящая красавица» / Д. Е. Хохлова // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2016. – № 1 (41). – С. 23–35.
157. Хохлова, Д. Е. Роль «Спящей красавицы» П.И. Чайковского и М.И. Петипа в становлении английского национального балета / Д. Е. Хохлова // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2018. – № 1 (45). – С. 95–97.
158. Шаврыгин, С. М. Судьба галантного стиля литературной сказки начала XIX века: Н.М. Карамзин и В.А. Жуковский / С. М. Шаврыгин // Карамзинский сборник. Николай Карамзин и его современники. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции / Отв. редактор

- О. Н. Даранова. – Ульяновск : Издательство «Корпорация технологий продвижения», 2020. – С. 94–101.
159. Шмид, В. Нarrатология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
160. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде ; пер. с французского В. П. Большикова. – М. : Академический Проект, 2010. – 251 с.
161. Эфендиева, Н. Р. Сказка В.А. Жуковского «Спящая царевна» на страницах журнала «Европеец» / Н. Р. Эфендиева // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения. Сборник материалов I (XVI) Международной конференции молодых ученых (9–11 апреля 2015 г.). – Томск : Издательство Томского университета, 2015. – Вып. 16. – С. 254–258.
162. Янушкевич, А. С. Особенности прозы Жуковского 1810–1840-х годов / А. С. Янушкевич // Жуковский, В. А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 томах. Т. 11 (первый полутом). Проза 1810–1840 годов / В. А. Жуковский ; сост. и ред. А. С. Янушкевич. – М. : Издательский Дом ЯСК, 2016. – С. 603–613.
163. Янушкевич, А. С. Повести и сказки Жуковского / А. С. Янушкевич // Жуковский, В. А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 томах. Т. 4. Стихотворные повести и сказки / В. А. Жуковский ; сост. и ред. А. С. Янушкевич. – М. : Языки славянских культур, 2011. – С. 383–390.
164. Aarne, A., Thompson, S. The Types of the Folk-Tale, A Classification and Bibliography / A. Aarne, S. Thompson. – Helsinki : Academia Scientiarum Fennica, 1928. – 588 p.
165. Adam, J.-M. Le dialogue intertextuel du Trésor des Contes d'Henri Pourrat avec les Grimm et Perrault / J.-M. Adam // Féeries. – 2012. – № 9. – P. 161–194.
166. Altachina, V. Une réécriture russe des contes de Charles Perrault / V. Altachina // Féeries. – 2016. – № 13. – P. 235–250.
167. Bahier-Porte, Ch. Roxane Martin, La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791–1864), Champion, 2007, 693 p. / Ch. Bahier-Porte // Féeries. – 2008. – № 5. – P. 164–168.

168. Bailly, J.-C. Reprise, répétition, réécriture. [Ressource électronique] / J.-C. Bailly // La Littérature Dépliée. – Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008. – P. 11–18. – URL : <https://books.openedition.org/pur/35002> (дата обращения 02.12.2024).
169. Baroni, R., Goudmand, A. Narratologie transmédiale (Transmedial Narratology). [Ressource électronique] / R. Baroni, A. Goudmand // Glossaire du RéNaF. – URL : <https://wp.unil.ch/narratologie/2019/03/narratologie-transmediale-transmedial-narratology/> (дата обращения 12.12.2024).
170. Barthes, R. Introduction à l'analyse structurale des récits / R. Barthes // Communications. – № 8. – Paris, 1966. – P. 1–27.
171. Bettelheim, B. Psychanalyse des contes de fées / B. Bettelheim ; trad. de Th. Carlier. – Paris : Pocket, 1976. – 476 p.
172. Bouko, C., Vanhaesebrouck, K. De l'écrit à la scène / C. Bouko, K. Vanhaesebrouck // Textyles. – 2016. – № 49. – P. 7–10.
173. Bussière, R. La villégiature en Île-de-France, une évidence. [Ressource électronique] / R. Bussière // In Situ. – 2014. – № 24. – URL : <https://journals.openedition.org/insitu/11290> (дата обращения 30.11.2024).
174. Cailliez, M. La place du monde anglophone dans les livrets d'Eugène Scribe. [Ressource électronique] / M. Cailliez // Géographies musicales en texte, sur scène et à l'écran. – 2024. – № 71-72. – URL : <https://journals.openedition.org/caliban/12277> (дата обращения 01.12.2024).
175. Codrington, R. H. The Melanesians: Studies in their Anthropology and Folk-lore / R. H. Codrington. – Oxford : Clarendon Press, 1891. – 419 p.
176. Collin de Plancy, J., Perrault, Ch. Œuvres choisies de Perrault avec les mémoires de l'auteur et des recherches sur les contes des fées par M. Collin de Plancy / J. Collin de Plancy, Ch. Perrault. – Paris : Brissot-Thivars, 1826. – 347 p.
177. Coste, D. Réécriture, littérarité, histoire littéraire / D. Coste // Revue Lisa. – 2004. – Vol. 2, № 5. – P. 8–25.
178. Cumont, F. Lux perpetua / F. Cumont. – Paris : Librairie orientaliste de Paul Geuthner, 1949. – 524 p.

179. Darcos, X., Tartayre, B. XVIIème siècle / X. Darcos, B. Tartayre. – Paris : Hachette, 1990. – 400 p.
180. Defrance, A. Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690–1698 : l'imaginaire féminin à rebours de la tradition / A. Defrance. – Genève : Librairie Droz, 1998. – 361 p.
181. Delarue, P., Ténèze, M.-L. Le conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer, Canada, Louisiane, îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, La Réunion. En 4 vol. T. 2 / P. Delarue, M.-L. Ténèze. – Paris : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964. – 731 p.
182. Deulin, Ch. Les contes de ma mère l'Oye, avant Perrault / Ch. Deulin. – Paris : E. Dentu, 1878. – 382 p.
183. Dillaye, F. Contes de Ch. Perrault avec notices / F. Dillaye. – Paris : Lemerre, 1880. – 238 p.
184. Domino, M. La Réécriture du texte littéraire, Mythe et Réécriture. [Ressource électronique] / M. Domino // Semen. – 1987. – № 3. – URL : <https://journals.openedition.org/semen/5383#ftn2> (дата обращения 02.06.2024).
185. Egedi-Kovács, E. Néronès la « vivante ensevelie », Zellandine la « belle endormie » / E. Egedi-Kovács // Perceforest. Un roman arthurien et sa réception / Sous la direction de Ch. Ferlamin-Acher. – Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012. – P. 101–113.
186. Elleström, L. Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media / L. Elleström. – Cham, Switzerland : Palgrave Macmillan, 2019. – 160 p.
187. Félix-Faure Goyau, L. La vie et la mort des fées, essai d'histoire littéraire / L. Félix-Faure Goyau. – Paris : Librairie Académique, 1910. – 454 p.
188. Ferlamin-Acher, Ch. Introduction. [Ressource électronique] / Ch. Ferlamin-Acher // Perceforest. Un roman arthurien et sa réception / Sous la direction de Ch. Ferlamin-Acher. – Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012. – URL : <https://books.openedition.org/pur/52207> (дата обращения 02.06.2024).

189. Frobenius, L. *Das Zeitalter des Sonnengottes* / L. Frobenius. – Berlin : De Gruyter, 1904. – 420 s.
190. Gally, M., Marchello-Nizia, Ch. *Littératures de l'Europe médiévale* / M. Gally, Ch. Marchello-Nizia. – Paris : Magnard, 1985. – 598 p.
191. Gautier, T. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. En 6 vol. Vol. 1 / T. Gautier. – Paris : Édition Hetzel, 1858. – 369 p.
192. Genette, G. *Figures: essais* / G. Genette. – Paris : Éditions du Seuil, 1966. – 292 p.
193. Genette, G. *Palimpsestes: La littérature au second degré* / G. Genette. – Paris : Éditions du Seuil, 1982. – 468 p.
194. Gorlin, M. *Le conte populaire dans la littérature russe vers 1830* / M. Gorlin // *Revue des études slaves*. – Paris : Université Paris-Sorbonne, 1937. – P. 219–239.
195. Guérin, J. *Du livre à la scène: la postérité théâtrale des contes de Perrault dans le premier vingtième siècle* / G. Guérin // *Francophonie*. – 2017. – № 73. – P. 125–140.
196. Heidmann, U. *Comparatisme et analyse de discours: la comparaison différentielle comme méthode* / U. Heidmann // *Études de Lettres*. – Lausanne : Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 2005. – P. 99–118.
197. Heidmann, U. *Différenciation, dialogisme, diversité. Paradigmes pour un comparatisme différentiel et plurilingue* / U. Heidmann // *Revue de littérature comparée*. – № 4. – Paris : Éditions Klincksieck, 2020. – P. 487–498.
198. Heidmann, U. *Expérimentation générique et dialogisme intertextuel: Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile* / U. Heidmann // *Féeries*. – 2011. – № 8. – P. 45–69.
199. Heidmann, U. *Reconfigurer les contes pour moraliser autrement. Fuseau, quenouille de verre et pantoufle de verre* / U. Heidmann // *Féeries*. – 2016. – № 13. – P. 65–85.
200. Husson, H. *La chaîne traditionnelle: contes et légendes au point de vue mythique* / H. Husson. – Paris : Librairie A. Franck, 1874. – 178 p.
201. Jasmin, N. *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles: les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690–1698)* / N. Jasmin. – Paris : Champion, 2002. – 800 p.

202. Lods, J. *Le Roman de Perceforest. Origine, composition, caractères, valeur et influence* / J. Lods. – Genève : librairie Droz ; Lille : librairie Giard, 1951. – 310 p.
203. Lucken, Ch. *Narcisse, Pygmalion et la Belle Endormie: l'histoire de Troylus et Zellandine, une réécriture du Roman de la Rose* / Ch. Lucken // *Perceforest. Un roman arthurien et sa réception* / Sous la direction de Ch. Ferlampin-Acher. – Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012. – P. 115–131.
204. Mainil, J. *Madame d'Aulnoy et le rire des fées: essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime* / J. Mainil. – Paris : Kimé, 2001. – 291 p.
205. Mainil, J. Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, «Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...», Paris, Classiques Garnier, coll. «Lire le XVIIe siècle», 2010, 400 p. / J. Mainil // Féeries. – 2010. – № 7. – P. 216–219.
206. Mazouer, Ch. *La comédie-ballet : un genre improbable ?* / Ch. Mazouer // Studi Francesi. – 2005. – № 145 (XLIX | I). – P. 13–21.
207. Mesnil, M. *Saintyves et les contes: A la recherche d'un contexte perdu* / M. Mesnil // Ethnologie française. – Vol. 18. – Paris : Presses Universitaires de France, 1988. – P. 348–357.
208. Monnier, M. *Naissance et renaissance du conte de fées: de Marie-Catherine d'Aulnoy à Angela Carter* / M. Monnier // Études de lettres. – 2001. – № 3-4. – P. 243–258.
209. Moog, P.-E. *Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions. [Ressource électronique]* / P.-E. Moog // Féeries. – 2018. – № 15. – URL : <https://journals.openedition.org/feeries/1406#tocto2n2> (дата обращения 12.12.2024).
210. Panorama géographique français, ou les mille et une beautés de la géographie de France / Par une société de géographes. – Paris : Librairie d'éducation de A. J. Sanson, 1825. – 354 p.
211. Pavel, T. *Univers de la fiction* / T. Pavel. Paris : Éditions du Seuil, 1986. – 211 p.

212. Pernoud, H. Les Couleurs du temps: réécritures et transpositions des contes dans la modernité / H. Pernoud // Le Conte dans tous ses états: fragmenter et réenchanter le merveilleux au XXe siècle. – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018. – P. 9–26.
213. Perrault, Ch. Parallèle des Anciens et des Modernes. En 4 vol. T. 2. En ce qui regarde l'éloquence / Ch. Perrault. – Paris : J. B. Coignard, 1690. – 336 p.
214. Roussineau, G. Tradition Littéraire et Culture Populaire dans L'Histoire de Troïlus et de Zellandine («Perceforest», Troisième partie), Version Ancienne du Conte de la Belle au Bois Dormant / G. Roussineau // Arthuriana. – 1994. – Vol. 4, № 1. – P. 30–45.
215. Ryan, M.-L. Narration in various media. [Ressource électronique] / M.-L. Ryan // The Living Handbook of Narratology. – 2012. – URL : <https://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media> (дата обращения 12.10.2023).
216. Ryan, M.-L. La transfictionnalité dans les médias / M.-L. Ryan // La fiction, suites et variations / Par Au. René, R. Saint-Gelais. – Québec : Nota Bene, 2007. – P. 133–157.
217. Ryan, M.-L. Transmedia storytelling and transfictionality / M.-L. Ryan // Poetics Today. – 2013. – № 34 (3). – P. 362–388.
218. Saint-Gelais, R. La fiction à travers l'intertexte: pour une théorie de la transfictionnalité. [Ressource électronique] / R. Saint-Gelais // Frontières de la fiction / Sous la direction de R. Audet et G. Alexandre. – Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2002. – P. 43–75. – URL : <https://books.openedition.org/pub/5687> (дата обращения 08.10. 2024).
219. Saint-Gelais, R. Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux / R. Saint-Gelais. – Paris : Éditions du Seuil, 2011. – 608 p.
220. Saintyves, P. Les contes de Perrault et les récits parallèles: leurs origines (coutumes primitives et liturgies populaires) / P. Saintyves. – Genève-Paris : Slatkine Reprints, 1990. – 646 p.
221. Soriano, M. Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires / M. Soriano. – Paris : Gallimard, 1968. – 525 p.

222. Storer, M. E. Un épisode littéraire de la fin du XVIIe siècle: La mode des contes de fées (1685–1700) / M. E. Storer. – Paris : Champion, 1992. – 289 p.
223. Thon, J.-N. Transmedial Narratology and Contemporary Culture / J.-N. Thon. – Lincoln : University of Nebraska Press, 2016. – 552 p.
224. Trinquet, Ch. Le conte de fées français (1690–1700): Traditions italiennes et origines aristocratiques / Ch. Trinquet. – Tübingen : Narr Verlag, 2012. – 244 p.
225. Trinquet, Ch. Voix clandestines dans les contes de fées: L'exemple de «Finette Cendron» de Madame d'Aulnoy / Ch. Trinquet // Cahiers du 17ème: An Interdisciplinary Journal. – 2006. – Vol. 10, № 2. – P. 65–82.
226. Walzel, O. Wechselseitige Erhellung der Künste: ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe / O. Walzel. – Berlin : Reuther & Reichard, 1917. – 102 p.
227. Webster, H. Primitive Secret Societies / H. Webster. – New York : The Macmillan Company, 1908. – 227 p.

Источники иллюстраций к списку приложений:

228. Буклет к спектаклю «Спящая красавица». – СПб. : Михайловский театр, 2024.
229. Петипа в Мариинском. «Спящая красавица» (1980) : выставка. [Электронный ресурс] / Автор-составитель О. Макарова // Мариинский театр : официальный сайт. – URL : <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/petipa200/sleeping/> (дата обращения 22.12.2024).
230. Спящая красавица (реконструкция спектакля 1890 года) : афиша. [Электронный ресурс] / Муз. П. Чайковского ; либретто И. Всеволожского и М. Петипа ; хор. М. Петипа ; декорации Г. Левота, М. Бочарова, И. Андреева, К. Иванова, М. Шишкова ; костюмы И. Всеволожского ; муз. руководитель В. Гергиев ; хореограф-постановщик С. Вихарев ; худ.-постановщик А. Войтенко ; худ. по костюмам Е. Зайцева ; худ. по свету В. Лукасевич ; архивные исследования и координация – П. Гершензон // Мариинский театр : официальный сайт. – URL :

<https://www.mariinsky.ru/playbill/repo.../ballet/spkras1/> (дата обращения 22.12.2024).

231. Спящая красавица : афиша. [Электронный ресурс] / Муз. П. Чайковского ; либретто И. Всеволожского и М. Петипа ; хор. М. Петипа в редакции К. Сергеева (1952) ; декорации и костюмы С. Вирсаладзе // Мариинский театр : официальный сайт. – URL : https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2012/1/13/1_1900/ (дата обращения 22.12.2024).
232. Спящая красавица (спектакль Приморской сцены Мариинского театра) : афиша. [Электронный ресурс] / Муз. П. Чайковского ; либретто И. Всеволожского и М. Петипа ; хор. М. Петипа в редакции К. Сергеева (1952) и Э. Алиева (2017) ; декорации и костюмы В. Окунева ; худ. по свету А. Наумов // Мариинский театр : официальный сайт. – URL : https://prim.mariinsky.ru/playbill/playbill/2020/9/1/1_1900/ (дата обращения 23.12.2024).
233. Спящая красавица : афиша. [Электронный ресурс] / Муз. П. И. Чайковского ; либретто Н. Дуато по сценарию И. Всеволожского и сказке Ш. Перро ; хореограф-постановщик Н. Дуато // Михайловский театр : официальный сайт. – URL : https://mikhailovsky.ru/afisha/repertoire/the_sleeping_beauty/ (дата обращения 22.12.2024).
234. Frey, J. G. M.me Montessu. (Ballet de la belle au bois dormant) : [estampe]. [Ressource électronique] / Lith. de J. G. Frey // La bibliothèque numérique Gallica de la Bibliothèque nationale de France : site officiel. – 1829. – URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8436792d?rk=1030048;0> (дата обращения 23.12.2024).
235. Lecomte, H. La belle au bois dormant : six maquettes de costumes. [Ressource électronique] / H. Lecomte // La bibliothèque numérique Gallica de la Bibliothèque nationale de France : site officiel. – 1829. – URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84545183.r=la%20belle%20au%20bois%20dormant%20aumer?rk=128756;0> (дата обращения 22.12.2024).

236. Maleuvre, L. La belle au bois dormant, ballet d'Aumer et de Louis Ferdinand Hérold : costume de Mademoiselle Taglioni. [Ressource électronique] / L. Maleuvre // La bibliothèque numérique Gallica de la Bibliothèque nationale de France : site officiel. – Paris : Martinet, 1829. – URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70018088?rk=214593;2> (дата обращения 23.12.2024).
237. Maleuvre, L. La belle au bois dormant, ballet d'Aumer et de Louis Ferdinand Hérold : costume de Mademoiselle Noblet (Iseult). [Ressource électronique] / L. Maleuvre // La bibliothèque numérique Gallica de la Bibliothèque nationale de France : site officiel. – Paris : Martinet, 1829. – URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70015176?rk=236052;4> (дата обращения 23.12.2024).

Словари и энциклопедии:

238. Литературная энциклопедия : в 11 томах. [Электронный ресурс]. – М., 1929–1939. – URL : <https://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/> (дата обращения: 05.05.2023).
239. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина ; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.б.
240. Музыкальная энциклопедия. В 6 томах. Т. 5 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 1056 с.
241. Словарь русского языка : в 4 томах. [Электронный ресурс] / Под ред. А. П. Евгеньевой. – М. : Русский язык, 1999. – URL : <https://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> (дата обращения 13.12.2024).
242. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
243. Толковый словарь Ушакова Д. Н. [Электронный ресурс]. – URL : https://ushakovdictionary.ru/view_search.php (дата обращения 13.12.2024).

244. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефона. [Электронный ресурс]. – URL : <https://rus-brokgaуз-efron.slovaronline.com/> (дата обращения 12.09.2024).
245. Dictionnaire étymologique de la langue française. – Paris : Presses Universitaires de France, 1975. – 682 p.
246. Dictionnaire français-russe des idiomes. [Ressource électronique]. – URL : https://idioms_fr_ru.academic.ru/ (дата обращения 12.11.2024).
247. Nouveau dictionnaire étymologique et historique. – Paris : Librairie Larousse, 1987. – 805 p.
248. Pitou, S. The Paris Opéra : an encyclopedia of operas, ballets, composers, and performers. Growth and Grandeur, 1815–1914. En 2 vol. / S. Pitou. – New York : Greenwood Press, 1990. – 1608 p.
249. Robert, P. Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. En 2 t. T. 2 / P. Robert. – Paris : Le Robert, 1981. – 2171 p.

Приложения⁶⁸³

Приложение 1. Эскизы костюмов к балету «Красавица спящего леса». Художник – И. Леконт. Рисунок с сайта Французской Национальной Библиотеки.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Приложение 2. Эскизы костюмов Ганнелора и Тифэн к балету «Красавица спящего леса». Художник – И. Леконт. Рисунок с сайта Французской Национальной Библиотеки.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

⁶⁸³ Ссылки на источники иллюстративного материала к приложениям приведены в Списке литературы.

Приложение 3. Эскиз костюма Спящей красавицы для Л. Нобле к балету «Красавица спящего леса». Художник – Л. Малёвр. Рисунок с сайта Французской Национальной Библиотеки.



Приложение 4. Мальчик-с-пальчик, его братья и людоед. Сцена из спектакля «Спящая красавица» (реконструкция спектакля 1890 года). Фото с сайта Мариинского театра.



Приложение 5. Апофеоз. Финальная сцена спектакля «Спящая красавица» (реконструкция спектакля 1890 года). Фото с сайта Мариинского театра.



Приложение 6. Фея Набот и ее пажи. Автор – Ж.Ж. Фрей. Гравюра с сайта Французской Национальной Библиотеки.



Фея Набот и ее пажи. Художник – И. Леконт. Рисунок с сайта Французской Национальной Библиотеки.



Приложение 7. Фея Карабосс. Рисунок И. Всеволожского. Фото с сайта Мариинского театра.



Фея Карабосс (Энрико Чекетти) и ее свита. Фото с сайта Мариинского театра.



Приложение 8. Эскиз костюма наяды для М. Тальони к балету «Красавица спящего леса». Художник – Л. Малёвр. Рисунок с сайта Французской Национальной Библиотеки.



Приложение 9. Аврора, принц и наяды. Сцена из спектакля «Спящая красавица» (реконструкция спектакля 1890 года). Фото с сайта Мариинского театра.

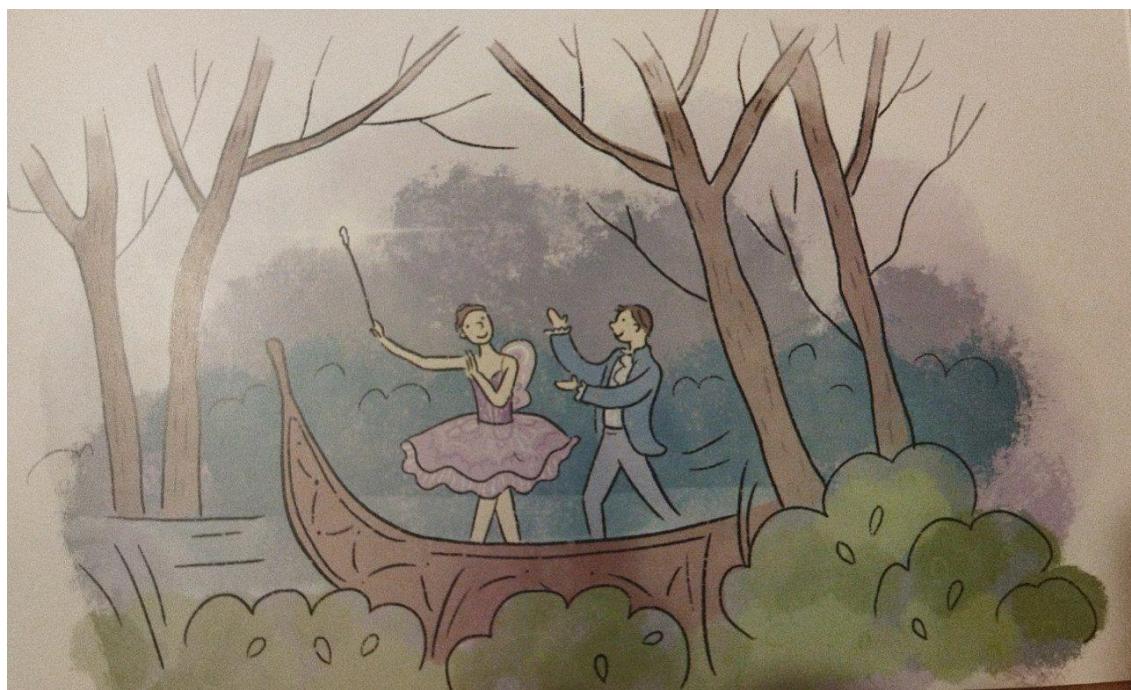


Принцесса Аврора – Надежда Батоева и Принц Лезипе – Филипп Стёпин

Приложение 10. Принц Дезире и фея Сирени. Сцена из спектакля «Спящая красавица» в редакции К. Сергеева и Э. Алиева (спектакль Приморской сцены Мариинского театра). Фото с сайта Мариинского театра.



Принц Дезире и фея Сирени. Рисунок из буклета Михайловского театра к спектаклю «Спящая красавица».



Принц Дезире и фея Сирени. Сцена из спектакля «Спящая красавица» в постановке Н. Дуато. Фото с сайта Михайловского театра.



Приложение 11⁶⁸⁴. Аврора и Карабосс.



Приложение 12. Аврора.



⁶⁸⁴ Приложения с 11 по 28 представляют собой стоп-кадры из видеозаписи балета «Спящая красавица» в редакции К. Сергеева на сцене Мариинского театра (2020 г).

Приложение 13. Принц Дезире.



Приложение 14. Аврора и придворные.



Приложение 15. После пробуждения.



Приложение 16. Каталабют.



Приложение 17. Жест одаривания.



Приложение 18. Мольбы фей.



Приложение 19. Предложение руки и сердца.



Приложение 20. Будущая Аврора.



Приложение 21. Аврора и принц.



Приложение 22. Фея Сирени и фея Карабосс.



Приложение 23. Аврора и четыре принца.



Приложение 24. Сцена нереид.



Приложение 25. Феи на празднике.



Приложение 26. Духи феи Сирени.



Приложение 27. Феи.



Приложение 28. Вальс цветов.

