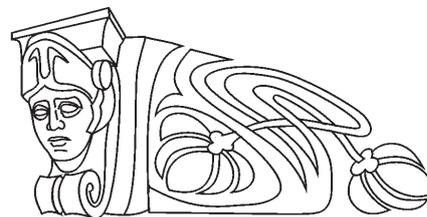




Научная статья

УДК 821.133.1.09-343.4:792.026+929[Перро+Всеволожский+Петипа]

## Сказка о «Спящей красавице» Ш. Перро в зеркале либретто И. А. Всеволожского и М. Петипа



О. Н. Патракова

<sup>1</sup>Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9

<sup>2</sup>Балтийский государственный технический университет «ВОЕНМЕХ» им. Д. Ф. Устинова, Россия, 190005, г. Санкт-Петербург, ул. 1-я Красноармейская, д. 1

Патракова Ольга Николаевна, <sup>1</sup>аспирант кафедры истории зарубежных литератур, <sup>2</sup>преподаватель кафедры теоретической и прикладной лингвистики, [patrakova\\_o@mail.ru](mailto:patrakova_o@mail.ru), <https://orcid.org/0009-0004-2507-7378>

**Аннотация.** Премьера всемирно известного русского балета П. И. Чайковского, И. А. Всеволожского и М. Петипа «Спящая красавица» прошла на сцене Мариинского театра 3 января 1890 г. и стала громким событием в культурной жизни Петербурга. Со времен его первой постановки балет не сходит со сцен ведущих театров мира, он неоднократно претерпевал различные редакции, обновлялся или реконструировался, но при этом его первоначальное авторское либретто, как ни странно, зачастую оказывалось невостребованным и заменялось при последующих постановках на разного рода адаптации и пересказы сюжета. В настоящей статье мы обращаемся именно к тексту либретто, опубликованному непосредственно перед премьерой спектакля, содержание которого, по словам его авторов, «заимствовано из сказок Перро», и рассматриваем, каким образом трансформируется в балетном нарративе его ключевая литературная основа – знаменитая французская сказка Шарля Перро «Спящая красавица» («*La Belle au bois dormant*», 1697). Исследование различных функциональных, семантических и стилистических аспектов либреттного нарратива, а также обращение к сравнительному анализу сходства и различий сказки и либретто позволяет выделить ряд особенностей, связанных с переходом фольклорно-мифологического сюжета о «Спящей красавице» (№ 410 по классификации Аарне-Томпсона) из литературы в искусство балета, а также ответить на вопрос, является ли текст либретто простым «переводом» литературного гипотекста на язык синтетического искусства или же выступает качественно иным произведением, наделяющим первоначальный нарратив новыми чертами и смыслами.

**Ключевые слова:** «Спящая красавица», АТУ 410, либретто, сценарий, литературная сказка, И. А. Всеволожский, М. Петипа, Ш. Перро

**Для цитирования:** 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. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-1-67-75>, EDN: KQQWWE

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

The tale “Sleeping Beauty” by Ch. Perrault in the mirror of libretto by I. A. Vsevolozhsky and M. Petipa

O. N. Patrakova

St. Petersburg University, 7–9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg 199034, Russia

Baltic State Technical University “VOENMEH” named after D. F. Ustinov, 1 Pervaya Krasnoarmejskaya St., St. Petersburg 190005, Russia

Olga N. Patrakova, [patrakova\\_o@mail.ru](mailto:patrakova_o@mail.ru), <https://orcid.org/0009-0004-2507-7378>

**Abstract.** The premiere of the world-famous Russian ballet “The Sleeping Beauty”, composed by P. I. Tchaikovsky, I. A. Vsevolozhsky and M. Petipa, took place on the stage of the Mariinsky Theatre on January 3, 1890, and became a significant event in the cultural life of Petersburg. Since then, the ballet has been performed on stages around the world, undergoing various revisions and updates, but the original author’s libretto has sometimes been neglected and replaced with adaptations and reinterpretations of the story during subsequent productions. In this article, we will focus on the text of the libretto that was published immediately before the premiere of the play. According to its authors, the content of the libretto is “based on Perrault’s fairy tales”. We will analyze how the key literary basis of this fairy tale – the famous French tale by Charles Perrault “Sleeping Beauty” (“*La Belle au bois dormant*”, 1697) – is transformed in the ballet narrative. The study of various functional, semantic, and stylistic aspects of the libretto’s narrative, as well as a comparative analysis of similarities and differences between the fairy tale and the libretto, allows us to identify several features associated with the transformation of the folklore and mythological story



of "Sleeping Beauty" (Aarne-Thompson classification No. 410) from literature into the art of ballet. It also helps us answer the question of whether the text of a libretto is simply a "translation" from literature into synthetic art, or whether it is a qualitatively different work that endows the original tale with new features and meanings.

**Keywords:** "Sleeping Beauty", ATU 410, libretto, scenario, literary fairy tale, I. A. Vsevolozhsky, M. Petipa, Ch. Perrault

**For citation:** Patrakova O. N. The tale "Sleeping Beauty" by Ch. Perrault in the mirror of libretto by I. A. Vsevolozhsky and M. Petipa. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2025, vol. 25, iss. 1, pp. 67–75 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-1-67-75>, EDN: KQQWWE

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

«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. 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 [1–9], посвященные тем или иным его аспектам, будь то история создания и изменения спектакля в различных редакциях и постановках, анализ отдельных взятых сцен, структура его хореографии, музыкальность, сценография. При этом существует довольно мало исследований, касающихся такой важной составляющей спектакля, как его литературная основа, и обращающихся непосредственно к тексту либретто, создание которого предшествовало рождению музыки и хореографии балета<sup>1</sup>.

Возможно, данная ситуация игнорирования либреттного текста связана 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, ввевшаяся в сознание поколений музыковедов» [11]. Кроме того, либретто как

часть синтетического произведения зачастую оказывается на периферии внимания исследователя: «...музыковеды считают специальное изучение проблем, связанных с либретто, компетенцией филологов, а филологи – компетенцией музыковедов» [11]. 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 балета «Спящая красавица», сложно согласиться с его второстепенным положением относительно музыки и танца. Известно, что, только получив от И. А. Всеволожского сценарий, П. И. Чайковский согласился писать музыку к спектаклю, хотя до этого «не терпел феерий» [12, с. 320] 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 восхищении, которое не в силах описать”, не желает “ничего лучшего, как написать музыку этого балета”» [12, с. 320].

Еще одна «несправедливость», связанная с традиционным отношением к либретто спектакля, – мнение об относительной простоте сценария и его проистекании из «детской» сказки Шарля Перро: «Благодаря музыке Чайковского “детская сказка” стала поэмой о борьбе добра (фея Сирени) и зла (фея Карабосс)», – пишут А. Б. Деген и И. В. Ступников [13, с. 254]. Помимо отмеченного выше нивелирования роли либреттиста в создании итогового произведения, здесь к тому же присутствует опрометчивое суждение о «детскости» литературной основы спектакля – известной сказки Ш. Перро «La Belle au bois dormant» (1697). Эта идея прочно укрепилась в сознании русскоязычного читателя, что, вероятно, связано с традицией перевода сказок французского писателя на русский язык: обращаясь к его творчеству, большинство переводчиков отказывались от особенно жестоких

<sup>1</sup> Среди таких исследований можно выделить статью О. Ю. Солохиной [10], 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.



сцен, авторской иронии и игривых намеков, 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 «многое объясняет: сказки – не для детского чтения, что особенно ярко проявляется в поэтических моралите» [14, с. 5].

Прежде чем перейти непосредственно к сопоставлению либретто и литературной сказки, необходимо сделать 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. Петипа<sup>2</sup>, некоторые исследователи считают создателем либретто исключительно И. А. Всеволожского [10, с. 84], в большинстве же современных работ признается вклад обоих упомянутых творцов и их тесное сотрудничество при создании вербальной основы спектакля [13, 15, 16], замысел которого принадлежал директору Императорских театров. «Занимая столь высокий пост, он [Всеволожский] исключительно по этическим соображениям не поставил свое имя в афише “Спящей красавицы”» [15, с. 16].

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 А. Л. Андрес только в 1977 г. в книге «Драматургия балетного театра XIX века» [12, с. 301–318]. Либретто же было опубликовано в 1890 г., непосредственно перед премьерой [17], но при более поздних постановках балета в ори-

гинальном виде не переиздавалось. Как отмечает О. Ю. Солохина, «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 оригинальный текст либретто И. А. Всеволожского, к сожалению, остался невостребованным», источником интерпретации сюжета стал сам спектакль, а «понимание и толкование основных сюжетных линий и характеров действующих лиц стали каноническими» [10, с. 86]. В настоящей статье мы обращаемся именно к тексту первоначального либретто, однако периодически используем термин «сценарий», поскольку два упомянутых текста практически идентичны, «даже текстуально», а некоторые разночтения, 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 и прочно в деталях, что изменять было почти нечего» [12, с. 326].

Существуют различные, порой противоречивые, мнения касательно сопоставления сказочного текста и текста либретто. Так, В. М. Красовская считает, что Всеволожский и Петипа предельно упростили сказочный сюжет, «сохранив неторопливую последовательность волшебной сказки: в спектакле господствовал принцип медленно разворачивающейся панорамы» [16, с. 133]. 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» [10, с. 87]. А. Б. Деген и И. В. Ступников отмечают, что сценарий балета «во многих деталях выгодно отличался от сказки Перро: появились новые персонажи, сценически выгоднее обрисовывались места

<sup>2</sup> В работе С. М. Слонимского «Драматургия балетного театра XIX века» во введении к разделу о «Спящей красавице» указано: «Сценарий и хореография М. Петипа» [12, с. 318], хотя далее исследователь рассуждает об авторстве либретто следующим образом: «Кто же был сценаристом? На присланном композитору документе подписи нет. По 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”» [12, с. 322]. Слонимский приходит к выводу, что «сценарий разработан директором совместно с балетмейстером» [12, с. 323].



действия» [13, с. 453]. Ю. И. Слонимский пишет о «привлекательной трансформации сказки в интересах музыки и танца», а 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 особо подчеркивается драматический конфликт феи Сирени и феи Карабосс, которые становятся обобщенными образами добра и зла, жизни и смерти, весны и зимы [12, с. 322].

Так что же происходит при переходе сказки из литературы в балет? «Упрощение» или «углубление» и «привлекательная трансформация» сюжета? Рассмотрим подробнее, каким образом авторы либретто используют сюжет сказки и к каким нарративным сдвигам приводят неизбежные стилистические и семантические трансформации первоначального текста.

Основной событийный каркас двух произведений один и тот же. И в сказке, и в либретто феи собираются в замке короля и королевы по случаю праздника в честь крестин их дочери, одаривают маленькую принцессу всевозможными талантами, затем на торжество внезапно прибывает незваная гостья – злая фея. Оскорбленная, она насылает на принцессу заклятие: та уколет руку и заснет вечным сном. Тогда одна из добрых фей, еще не успевшая одарить крестницу, смягчает наказание – девушка не умрет, а заснет на сто лет, по прошествии которых ее найдет и разбудит принц. Проходит время, принцесса взрослеет и, несмотря на запрет короля пользоваться веретеном во всем королевстве (в балете – иметь иголки и булавки), все равно укалывает руку и засыпает. Появляется добрая фея и по мановению волшебной палочки вместе с принцессой усыпляет весь замок (у Перро – помимо короля и королевы), который тотчас же зарастает густым лесом. По прошествии ста лет принц, охотившийся в окрестных лесах, решает во что бы то ни стало увидеть принцессу, историю которой ему рассказали. Проникнув в замок, все обитатели которого спят, юноша оказывается в комнате Спящей красавицы. Злые чары развеиваются, девушка просыпается и становится женой принца [18, 19].

Как видно, авторы либретто в точности воспроизводят основной сюжет сказки Ш. Перро, без каких-либо отмеченных выше «пределных упрощений». Всеволожский и Петипа, не первыми обратившись к сценической постановке известного и до Перро фольклорно-мифологиче-

ского сюжета<sup>3</sup>, наиболее «бережно», по сравнению со своими предшественниками, относятся к тексту сказки.

Отдельные эпизоды сказки (помимо очевидно отсутствующей второй части, повествующей о жизни Спящей красавицы во дворце принца, а также ряда не влияющих на смыслообразование деталей) все же не входят в текст либретто. На наш взгляд, 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, как, например, изображение красоты спящей героини сразу после укула веретеном, а также в тот момент, когда ее обнаруживает принц, описание длинного пути принца по дворцу, красочное перечисление встреченных принцем различных обитателей замка, которые оказываются вовсе не мертвыми, а 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 (к примеру, перемещение принца по различным залам дворца или прибытие доброй феи в замок короля «на огненной колеснице, которую везли драконы» [20, с. 46]).

Во-вторых, можно заметить, что в либретто не отражаются эпизоды сказки, относящиеся к прошедшему времени, некоторые указания на длительность тех или иных действий, а также гипотетические предположения. Как отмечает П. М. Карп, «балет – здесь проявляется его изобразительная природа – постигает только существующее в настоящем времени» [21, с. 113]. Если отдельные маркеры будущего времени в балете все же встречаются (предсказание о судьбе героини), то указание на прошлое действительно оказывается невозможным. В либретто отсутствуют такие детали, как сказочное вступление, повествующее о том, что король и королева долго не могли иметь детей, упоминание того факта,

<sup>3</sup> Среди сценических предшественниц русской «Спящей красавицы» можно отметить одноименную оперу 1825 г. М. Э. Карафа ди Колобрано, балет-пантомиму-феерию Ж.-П. Омера и Л.-Ж.-Ф. Герольда на либретто О. Э. Скриба 1829 г., фантастический балет Ж. Перро и А. Адана «La Filleule des Fées» на либретто Ж. де Сен-Жоржа 1849 г.



что злая фея не выходила из своей башни более пятидесяти лет и поэтому оказалась всеми забыта, или же указание 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 техническими 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, выражающие 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, 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!» [20, с. 51], 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» [20, с. 52]. Та же участь исчезновения постигает в тексте 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 сбегались. Брызгают принцессе водой в лицо, расстёгивают ей одежду, хлопают её по рукам, трут ей виски водой королевы Венгерской – но всё безуспешно» [20, с. 46]. В балете вслед за пробуждением героини сразу же 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» [20, с. 52].

На смену игривой, порой фривольной 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 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» [19, с. 420]. Неспешная торжественность задается в тексте не только посредством семантики, но 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, к примеру, два описания появления героев в прологе, синтаксический параллелизм которых подчеркивает равнозначность исторического колорита и феерии в системе художественного мира произведения: «Выход короля и королевы, предшествуемых пажам, за ними няньки и кормилицы



принцессы Авроры несут колыбель, в которой почивает королевский ребенок» [19, с. 420] и «Выход феи Сирени, главной крестной матери принцессы Авроры. Она окружена подчиненными ей духами, несущими большие веера, курильницы и поддерживающими мантию своей повелительницы» [19, с. 420].

Авторы либретто меняют не только тональность сказки. Интересно рассмотреть, какие дополнительные элементы и эпизоды, отсутствующие у Перро, появляются в тексте Всеволожского и Петипа.

Прежде всего, персонажи сказки получают имена, что дополняет образы героев особыми семантическими или стилистическими характеристиками. К примеру, имя короля (Флорестан XIV) связывает нарратив с конкретным хронотопом – Францией времен Людовика XIV. Имя Спящей красавицы напоминает о мифологических истоках образа героини, о его связи с пробуждением природы или началом нового дня. Отметим, что у Перро Авророй зовут не саму героиню, а ее дочь во второй части сказки. Из продолжения истории Перро авторы либретто также заимствуют имя церемониймейстера Каталябюта, в литературной сказке очень похоже (*Cantalabutte*) звучит имя императора, на войну с которым отправляется ставший королем принц. Свое счастье героиня либретто обретает с принцем Дезирэ (фр. *désiré* – желанный), отвергая принцев Шери (фр. *chéri* – милый), Шарман (фр. *charmant* – очаровательный), Фортюнэ (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. Имя последней, возможно, заимствовано из сказки Мадам д’Онуа «Принцесса Веснянка» («*La Princesse Printanière*», 1697), в которой также фигурирует злая фея Карабосс. Слово *Carabosse* присутствует и в словаре «*Le Petit Robert*», где определяется как «злая, старая и очень горбатая фея» [22, р. 338], т. е. этимологически связывается со словом «горб» (фр. *bosse*). Кроме того, имя злой колдуньи созвучно имени еще одного сказочного персонажа – Маркиза Карабаса, героя сказки Ш. Перро «Кот в сапогах» (1697). Присутствие персонажей из разных сказок Ш. Перро и Мадам д’Онуа в целом характерно для третьего акта балета: на свадьбу героини и принца приходят Синяя борода и его жена, Кот в сапогах, Золушка, Красная Шапочка, Голубая птица, Златокудрая красавица и др.

Что касается отдельных сцен, измененных в либретто по сравнению со сказкой, необходимо отметить смену мотивировки, объясняющей причину неприглашения одной из фей на крестины принцессы. Если у Перро колдунью не позвали, поскольку та долгое время не покидала свою башню и ее считали умершей 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. При этом в самом начале повествования подчеркивается, что «Каталябют, окруженный придворными, проверяет список приглашений, посланных волшебницам. Все исполнено согласно приказанию короля и готово для праздника» [19, с. 420]. Данная ремарка, возможно, 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» [23, с. 2]. При этом Каталябют «знает, что король всю вину свалит на него» [23, с. 6], что и происходит в действительности. Политическая подоплека королевской несправедливости или праздности присутствует в первоначальном либретто не только в эпизоде с Каталябютом, но и в некоторых других деталях. 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» [19, с. 422]. 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» [19, с. 423].

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 фей [12,



с. 321–322]. У Перро действиям злой феи посвящено всего несколько фраз, она неожиданно появляется на празднике, обижается, что ей не досталось золотого прибора, что-то бормочет сквозь зубы, затем насылает на принцессу заклятие («Пришёл черёд старой феи, и та, трясая головой больше от досады, чем от старости, напроорочила, что принцесса уколет себе руку веретеном и от этого умрёт» [20, с. 44]) и больше не появляется в сказке. У Всеволожского и Петипа фея, «самая могущественная и злая во всей стране» [19, с. 421], из сказочной функции превращается в персонажа со своим образом и характером, уже сама весть о ее появлении меняет праздничную атмосферу на тревожную: Каталябют «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» [19, с. 421]. С образом злой феи в либретто неразрывно связано лексическое поле смеха, внутри которого наблюдается градация – от простого смеха до inferнального хохота: фею окружают «безобразные и смешные пажи», она «насмехается» над Каталябютом и «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» [19, с. 421]. Наслав заклятие на принцессу, она «начинает хохотать», «счастливая той шуткой, которую она сыграла над своими сестрами» [19, с. 421]. Вернувшись во второй картине и добившись укула Авроры веретеном, Карабосс «смеется над отчаянием Флорестана и Королевы», а затем «с дьявольским смехом исчезает в облаке дыма и огня» [19, с. 423].

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 «остаётся безучастной зрительницей отчаяния принца» [19, с. 425], что, вероятно, связано с ее ритуальной функцией помощника, проводника, тогда как герой-искатель (принц) должен самостоятельно пройти определенное испытание. Сама фея не получает в либретто каких-либо конкретных образных характеристик, 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 укула Авроры «в глубине сцены фонтан освещается магическим светом, и фея Сирени появляется в фонтане» [19, с. 423], являясь к принцу, она приплывает на ладье, «украшенной золотом и драгоценными камнями» [19, с. 424]. 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 фонтана»; «Деревья и большие кусты сирени магически вырастают под влиянием волшебницы» [19, с. 423] и др.

Карабосс и фея Сирени «не ограничились наделянием принцессы судьбой, – они начали ее самостоятельно реализовывать» [10, с. 93]. При этом, помимо укрупнения образов фей, в либретто расширяются и образы главных героев – Авроры и ее избранника, что 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, не будучи влюбленной ни в одного из них («Я еще так молода, говорит Аврора, оставьте меня пользоваться еще свободой» [19, с. 422]). В сцене с принцами ярко означает кокетливое поведение девушки по отношению к избранникам. Если сначала героиня «танцует между ними, не отдавая никому предпочтения» [19, с. 422], то заметив восхищение принцев, «усиливает свои старания быть легче и грациознее, чтобы им понравиться» [19, с. 423]. 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» [19, с. 423]. 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 (от фр. *candide* – наивная, искренняя), поэтому героиня в итоге все-таки получает спасение и обретает счастье с принцем Дезирэ.



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 Дезирэ «с усмешкой на устах, смотрит на бесполезное старание этой толпы хорошеньких девушек» [19, с. 424]. Принц признается фее Сирени: «...благородные барышни моего отечества не овладели моим сердцем, и я предпочитаю остаться холостяком, чем жениться на женщине только из-за государственного вопроса» [19, с. 424]. Узнав это, фея посылает 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» [19, с. 425]. Данный эпизод интересен нетипичной для либретто внутренней фокализацией – видение открывается только взору принца, при этом 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 героини, «так как ему хотелось любви и славы» [20, с. 49], то Дезирэ влюбляется в Аврору еще до встречи с ней и стремится повстречать «небесное существо» [19, с. 425] из своего видения.

Таким образом, сопоставительный анализ двух текстов позволяет «высветить» ряд особенностей, связанных с переходом сюжета о Спящей красавице из литературной сказки в либретто балета, первоначальный авторский текст которого представляет собой трансфакциональное переосмысление гипотекста Ш. Перро. 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 особый фикциональный мир волшебства и торжественной гармонии, который при этом далек от идеализации. Ключевые персонажи сказки получают свое развитие, наделяются характерами, особыми манерами, образами, что не только придает

сказке иной колорит, погружает читателя и зрителя в мир, где дьявольский смех злодейки вызывает отвращение, а чудеса доброй волшебницы очаровывают, но и позволяет в определенной степени модифицировать семантику истории. К традиционному взгляду на сюжет как на сказку о борьбе добра и зла, взрослении и цикличности жизни добавляются важные смысловые акценты на таких категориях, как свобода выбора, возможность совершения ошибок и важность искреннего, чистого чувства, полнота которого способна разрушить любые заветы.

### Список литературы

1. 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. EDN: XYDWFH
2. 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.
3. 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.
4. 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. EDN: XWHDM
5. Меланьин А. А. Наследие М. И. Петипа: «Спящая красавица» – логика и курьезы редакций // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2018. № 1 (45). С. 56–61. EDN: UWTGЕK
6. 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. EDN: XWHDLV
7. 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.). : в 3 ч. Пермь : Пермский гос. ин-т культуры, 2020. Ч. 1. С. 119–126. EDN: MAIWIG
8. 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.
9. 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. EDN: HTJRUQ



10. Солохина О. Ю. «Спящая красавица»: утраченные смыслы либретто 1890 года // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 3 (80). С. 83–99.
11. Ганзбург Г. И. О перспективах либреттологии. URL: <https://proza.ru/2006/12/28-21> (дата обращения: 17.07.2024).
12. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века. Очерки. Либретто. Сценарии. М. : Искусство, 1977. 343 с.
13. Деген А. Б., Ступников И. В. Балет. 120 либретто. СПб. : Композитор, 2008. 560 с.
14. Алташина В. Д. Поэтические моралите сказок Ш. Перро: трудности перевода // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход : материалы I Всерос. науч.-практ. конф. (Симферополь, 27–29 апреля 2017 г.) / гл. ред. М. В. Норец. Симферополь : ИТ «Ариал», 2017. С. 3–8. EDN: YYVTPV
15. Федосова Е. Вельможа русского балета // «Спящая красавица». Буклет Мариинского театра под ред. О. Макаровой. СПб., 2022. С. 16–19.
16. Красовская В. М. История русского балета : учеб. пособие. Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1978. 231 с.
17. Спящая красавица. Балет-феерия в 3-х действиях, с прологом. П. Чайковский и М. Петипа // Программы балетов. СПб. : Тип. Императорских СПб. театров (департам. уделов), 1890. 22 с.
18. Perrault Ch. La Belle au Bois dormant // Contes / Introduction, Notices et Notes de C. Magnien, Illustrations de G. Doré. Paris : Librairie Générale Française, 2006 (première publication en 1697). P. 185–200.
19. «Спящая красавица» // Либретто балетов Мариуса Петипа: Россия 1848–1904 / сост. Ю. Бурлака, А. Груцынова. СПб. : Композитор, 2018. С. 414–427.
20. Перро Ш. Спящая красавица // Настоящие сказки Шарля Перро / пер. с фр. под ред. М. А. Петровского. М. : Алгоритм, 2023. С. 43–56.
21. Карп П. М. Балет и драма. Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1979. 246 с.
22. Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française : in 2 t. Paris : Le Robert, 1981. Т. 2. 882 р.
23. 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.

Поступила в редакцию 24.07.2024; одобрена после рецензирования 15.08.2024;  
принята к публикации 14.11.2024; опубликована 28.02.2025  
The article was submitted 24.07.2024; approved after reviewing 15.08.2024;  
accepted for publication 14.11.2024; published 28.02.2025