

Научная статья

УДК 85.319

doi: 10.17223/19986645/94/13

Первая «Спящая красавица» на балетной сцене: мифолитературные корни и нарративные трансформации

Ольга Николаевна Патракова^{1,2}

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

² Балтийский государственный технический университет «ВОЕНМЕХ»

им. Д.Ф. Устинова, Санкт-Петербург, Россия

^{1,2} patrakova_o@mail.ru

Аннотация. Рассматриваются трансформации фольклорно-литературного сюжета о «Спящей красавице» в либретто одноименного французского балета 1829 г. драматурга О.Э. Скриба, постановщика Ж.-П. Омера и композитора Л.-Ж.-Ф. Герольда. Выявляются связи балетного нарратива с предшествующей традицией бытования сказки. Анализируются функции, перешедшие в либретто из прецедентных текстов, и способы актуализации данных функций в контексте художественной системы нового произведения.

Ключевые слова: балет «Спящая красавица», ядро сюжета, либретто, литературные источники, «переписывание», романтизм, ирония, фантастическое, трансмедийность

Для цитирования: Патракова О.Н. Первая «Спящая красавица» на балетной сцене: мифолитературные корни и нарративные трансформации // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2025. № 94. С. 257–269. doi: 10.17223/19986645/94/13

Original article

doi: 10.17223/19986645/94/13

The first "Sleeping Beauty" in the ballet world: Mytholiterary origins and narrative transformations

Olga N. Patrakova^{1,2}

¹ Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation

² Baltic State Technical University "VOENMEH" named after D.F. Ustinov,

Saint Petersburg, Russian Federation

^{1,2} patrakova_o@mail.ru

Abstract. The article discusses the transformations of the folktale and literary plot of "Sleeping Beauty" in the libretto of the French ballet of the 1829, titled *La Belle au Bois Dormant* by J.-P. Aumer, L.-J.-F. Hérold and Au.Eu. Scribe. The following sources were used in addition to the libretto text: the French folktale "Sleeping Beauty" (Fr. *La Belle endormie*), early literary versions of the story from the 14th century, such as the French chivalric medieval novel *Perceforest* and the Occitan novel *Brother Joy and Sister Fun* (Fr. *Frère-de-joie et Sœur-de-plaisir*), the Italian fairy tale "Sun, Moon

and Talia" (It. *Sole, Luna e Talia*) written by G. Basile (1634–36), Ch. Perrault's famous fairy tale "La Belle au bois dormant" (1697), and the libretto for the opera of the same title by M.E. Carafa di Colobrano (1825). During the research, the methods of functional and comparative analysis were used to reveal the connections between the ballet narrative and the previous folkloric, literary, and scenic traditions of fairy tale storytelling. The functions that were transferred from previous texts to the libretto were analysed, and ways to actualize these functions within the artistic system of the new work were explored. The new version of the well-known plot is superimposed on the ideas already existing and is based on a certain semantic shift, the emergence of new meanings in the game of the old and the new. The classic plot of "Sleeping Beauty" in ballet becomes a kind of a "constructor" that brings together functional, semantic, and stylistic models from different paradigms. Key plot-defining motifs and functions are transferred from precedent texts to the libretto, while traditional motivations often fade into the background and are reinterpreted through the expansion of the plot. The reasons for the shift in plot patterns are largely due to the influence of Romanticism, a major artistic trend of the time that experienced a state of crisis in the 1830s, as it reassessed its own philosophical foundations. In addition, a number of plot transformations can be attributed to factors associated with the adaptation of the verbal narrative to the language of ballet. This is especially evident in the use of concepts such as mixing and layering, which create a sense of contrast between the fantastic and the real, as well as the interweaving of dramatic and comedic elements. It is difficult to determine which level of interpretation is ultimately decisive. Different perspectives are constantly interwoven and superimposed, reflecting the ballet creators' desire to explore the complexities of human existence and the instability of the world through the juxtaposition of archaic and modern, fantastic and everyday, dramatic and comic elements. The resolution to these dualities lies in the final act of the ballet, which appeals to the timeless ideals of love and good through the use of fairy tales as a source of inspiration.

Keywords: ballet "The Sleeping Beauty", core of plot, libretto, literary sources, rewriting, Romanticism, irony, elements of fantastic, transmediality

For citation: Patrakova, O.N. (2025) The first "Sleeping Beauty" in the ballet world: Mytholiterary origins and narrative transformations. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 94. pp. 257–269. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/94/13

Введение

Фольклорный сюжет о «Спящей красавице», широко распространенный не только в народных сказках и мифологических преданиях многих народов, но и в художественной литературе различных стран и эпох, с начала XIX в. начинает активно проникать в синтетические виды искусства, прежде всего – в оперу и балет. Первым хореографическим спектаклем, авторы которого в качестве нарративной основы выбирают сюжет о заснувшей на столет девушке, стал балет-пантомима-феерия О.Э. Скриба¹, Ж.-П. Омера² и

¹ Augustin Eugène Scribe (1791–1861) – французский драматург, прозаик и либреттист.

² Jean-Pierre Aumer (1774–1833) – французский артист балета и балетмейстер.

Л.-Ж.-Ф. Герольда¹ «Спящая красавица» (фр. «La Belle au bois dormant»). Его премьера состоялась 27 апреля 1829 г. на сцене Парижской оперы и стала знаковым культурным событием французской столицы. Спектакль поража́л публику красотой декораций и масштабом машинерии, в постановке были задействованы знаменитые артисты балета того времени – роль Спящей красавицы исполняла известная балерина начала века Л. Нобле², а партию одной из наяд воплощала М. Тальони³, центральная фигура в балете периода романтизма.

В настоящее время балет невозможно реконструировать, а значит, и анализировать полностью, во всей совокупности его интермедиальных элементов – рисунки танца, хореографический текст, особенности пантомимы утеряны безвозвратно. Как отмечал французский хореограф и теоретик балета Ж.-Ж. Новерр еще в первые годы XIX в., «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» [1. С. 139]. Слава балета, действительно, оказалась недолгой, однако до наших дней сохранились такие ключевые составляющие спектакля, как нотная партитура и текст либретто, обращение к которому и позволяет проследить, каким образом фольклорно-литературный сюжет о «Спящей красавице» трансформировался при переходе в искусство балета.

Структура и источники сюжета

Большинство теоретиков, исследующих основные принципы концепта «переписывания», отмечают одну важную особенность любого ремейка. Так, М. Домино пишет о важности «изменений, которые вносятся в текст при переписывании, в отличие от копирования» [2], Ж.-К. Байи делает акцент на «новизне, заключенной в сдвигах в вечной игре смыслов» [3]. Согласно Женетту гипертекст «накладывается на предшествующий ему гипотекст, но не как простой комментарий». Он может не цитировать напрямую гипотекст, но вытекать из него через операцию «трансформации» и таким образом явно напоминать читателю о предшествующем тексте, без которого он не мог бы существовать [4. Р. 13]. В любом случае новая версия известного произведения накладывается в сознании автора и реципиентов на их представления и воспоминания об уже существующем «оригинале» и строится на некотором семантическом сдвиге. Самым очевидным гипотекстом по отношению к либретто Скриба является сказка 1697 г. Ш. Перро [5], с названием которой совпадает и оригинальное название балета. Помимо

¹ Louis-Joseph-Ferdinand Hérold (1791–1833) – французский композитор.

² Lise Noblet (1801–1852) – французская балетная танцовщица.

³ Maria Taglioni (1804–1884) – артистка балета и балетный педагог.

этого, богатая традиция бытования сюжета позволяет рассмотреть взаимосвязь сюжета балета с фольклорной сказкой, с самыми ранними литературными фиксациями сюжета XIV в. – французской вставной новеллой из рыцарского романа «Персефорест» (фр. «Perceforest») [6] и окситанской новеллой «Братец-радость и Сестрица-забава» (фр. «Frère-de-joie et Sœur-de-plaisir») [7], а также с итальянской сказкой «Солнце, Луна и Талия» (итал. «Sole, Luna e Talia»), опубликованной в сборнике Дж. Базиле 1634–1636 гг. «Сказка сказок, или Забава для малых ребят» (ит. «Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille»), известном под названием «Пентамерон» (итал. «Pentamerone») [8].

Анализируя либретто балета из перспективы трансмедиального¹ появления одного и того же нарратива в разных искусствах, можно рассмотреть, какие традиционные функции сюжета переходят в балет из прецедентных народных и литературных сказок, как меняются мотивировки этих функций, отдаляя сюжет от фольклорной традиции, и какими дополнительными семантическими, структурными и стилистическими элементами наполняется текст, приобретая иные смыслы в игре старого и нового.

Так, действие балета начинается с подготовки свадьбы главной героини Изольды, которая должна обручиться с принцем Ганеллором, будучи влюбленной в своего пажа Артура. Не желая выходить замуж за нелюбимого, Изольда смертельно ранит себя, однако фея Набот, которую забыли пригласить на праздник и, как в сказке Ш. Перро, не приготовили для нее отдельного прибора, все-таки спасает принцессу, заменив смерть долгим сном. Спустя сто лет фея отправляет сельского юношу Жерара на спасение Изольды, тогда как сам Жерар уже влюблен, причем не в Спящую красавицу, а в сельскую девушку Маргерит. Пройдя ряд препятствий, Жерар все же пробуждает героиню и весь замок. Набот настаивает на свадьбе Жерара и Спящей красавицы, но тем удается обмануть колдунью, подменив Изольду на Маргерит. Набот стремится наказать героев за неповиновение, но в тот момент на сцене появляется Любовь, «божество, стоящее выше феи Набот» [10. Р. 37–38]², отнимает у феи волшебную палочку и берет под свое покровительство обе пары.

В либретто балета находит отражение древнее ядро архаического фольклорного сюжета, обобщенное резюме которого в аналитическом каталоге Ю.Е. Березкина и Е.Н. Дувакина выглядит следующим образом: «(Из-за козней антагонистки) девушка впадает в глубокий обморок, но нетленна. Мужской персонаж высокого статуса (это брачный партнер или кровный род-

¹ Под трансмедиальностью мы понимаем переход сюжета из одного медиа в другие. Подробнее о различии терминов «трансмедиальность» и «интермедиальность» см., к примеру: А.А. Хамина, Н.Н. Зильберман. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38–45 [9].

² Здесь и далее перевод цитат из либретто автора статьи.

ственник девушки) ее оживляет» [11]. Данное смысловое ядро связано, с одной стороны, с древним ритуалом инициации, где сон символизирует временную смерть, необходимую для перехода посвящаемого в иной социальный статус, а с другой – с мифологическими концепциями о круговом времени, согласно которым сон и пробуждение героини являются персонификацией смены календарных дней, времен года или лет. Иными словами, в фольклорной сказке происходит осмысление процессов умирания и воскрешения, постоянного обновления жизненных и природных циклов¹. Балет сохраняет такие элементы фольклорного двоемирия, связанные с ритуальной природой сюжета, как водная преграда, которую должен пересечь Жерар в поисках Изольды, или волшебный лес, скрывающий замок Спящей красавицы². Указанные символы могут не восприниматься зрителем эпохи как сакральные, но само их присутствие напоминает о связи балета с мифологической основой. По выражению 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 бездумном (обрядовом) повторении форм, когда сама форма остается единственной священной частью действия (копируемый узор при полном забвении смысла)» [15. С. 65].

Структурной константой сказки на протяжении всей традиции ее существования являются следующие обрамляющие ядро сюжета фольклорные функции, находящие свое отражение в том числе и в либретто Скриба: вредительство (волшебное погружение героини в сон), недовоспитанность (стремление мужского персонажа найти героиню), поиски героини, ликвидация начальной беды и недовоспитанности (обнаружение Спящей красавицы и ее пробуждение). Нетипичное для народной сказки дублирование функции VIII³ (в сюжете одновременно встречаются и вредительство и недовоспитанность) приводит к поочередному сосредоточению наррации на двух героях, сначала на жертве, затем на искателе, и последующей ликвидации беды и недовоспитанности. Данные функции присутствуют в народных сказках на сюжет о «Спящей красавице» (в том числе во французской сказке, записанной в конце XIX в. фольклористом

¹ Подробнее о мифологических и инициатических корнях сюжета см.: [12. С. 258–262].

² Такой сюжетный компонент, как нахождение спящей героини в отдаленном месте, окруженном густым лесом и населенным опасными обитателями, встречается практически во всех упомянутых выше прецедентных текстах. Во французской народной сказке «заброшенный замок окружен непроходимыми зарослями кустарника», лес населяют ящерицы, змеи и совы [13. Р. 34]; в «Персефоресте» героиня находится в труднодоступной высокой башне, проникнуть в которую удастся только с помощью богов; в окситанской новелле родители помещают заснувшую девушку в высокой башне в саду, окруженном рекой, которую возможно пересечь лишь по волшебному стеклянному мосту; в сказке «Солнце, Луна и Талия» героиня остается в покинутом всеми замке; наконец, 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» [15. С. 47].

³ По классификации В.Я. Проппа.

Л. Дарди [13]), а затем переходят в письменную традицию бытования сюжета и встречаются во всех отмеченных выше литературных текстах. Остальные сюжетные элементы могут варьироваться от произведения к произведению, наполняя сказку новыми мотивировками, национальным или историческим колоритом.

В первых средневековых письменных фиксациях сказки ядро сюжета приобретает знакомую современному читателю и зрителю атрибутику, которая частично представлена в либретто Скриба. Так, уже в «Персефоресте» присутствуют такие элементы, как обида злой феи, которой забыли подать нож на празднике в честь рождения принцессы, месть феи, последующее «смягчение» заклятия, погружение героини в глубокий сон из-за укола пальца веретеном. В тексте Перро¹ появляется уточнение, что сон героини будет длиться сто лет, до тех пор, пока сын короля не придет разбудить принцессу, – эта романтическая мотивировка также появляется в либретто. Кроме того, в балете, как и в сказке Перро, героиня засыпает не одна, а вместе со всеми приближенными, во время ее сна замок окружен тайной, жители окрестностей страшатся приближаться к нему, а герой, отправившийся на поиски, попав в замок, в первые минуты испытывает ужас, поскольку ему кажется, что все обитатели замка мертвы.

В либретто балета есть ряд мотивов, отсутствующих в литературно обработанной сказке Перро, но имеющих место в сказке народной. К примеру, во французской устной народной сказке [13] встречается мотив отказа героиней нежеланному жениху и последующего ее наказания за этот отказ. В балете, как и в народной сказке, присутствует лишь одна фея, что является следом более ранней фольклорной традиции, связанной с образом мачехи. Еще один отголосок фольклора – прохождение мужским персонажем ряда испытаний, прежде чем проникнуть в замок Спящей красавицы. Так, во французской народной сказке охотник, чтобы получить право попасть в замок, соглашается ночевать в крестьянской лачуге и ужинать простыми блюдами (функции XII–XV по классификации В.Я. Проппа [17]). В балете эти функции еще более детализируются, герою вручается волшебная валторна, благодаря которой ему удастся пройти все испытания.

Актуализация сюжета

Сохраняя ряд упомянутых ключевых сюжетных функций, ритуальных, фольклорных символов и элементов, дополнивших сюжет на этапе его перехода в литературную сказку, автор либретто существенно трансформирует историю. Т. Бенжеллун, марокканский писатель, автор книги «Мои сказки Перро» (фр. «Mes contes de Perrault», 2014), в предисловии к своему сборнику формулирует цель создания новых версий известных сказок следующим образом: «Вот, что меня увлекло: дать скелету тело и дух иной темпоральности, иного мира, помещенного в неопределенную, но так или иначе

¹ Подробнее о трансформациях сюжета в сказке Перро см., к примеру, [16].

связанную с нами эпоху» [18. Р. 9]. «Скелет» — это традиционные и стабильно повторяющиеся от прочтения к прочтению функции сюжета, необходимые для его идентификации и имеющие, как правило, мифологические или ритуальные, хотя зачастую и стершиеся мотивировки. «Тело и дух» — это перемещение сюжета в иную эпоху, иной мир, мифотворчество авторов, национальный колорит и новые мотивировки, позволяющие обращаться к актуальной для той или иной эпохи проблематике. Сходную мысль высказывает исследователь Х. Пэрну: «Народное произведение с его вневременными кодами входит в современность и приобретает *цвета времени*» [19. Р. 9]. Эти «цвета времени» не стирают прежних кодов прочтения старых сюжетов, а скорее накладываются на них ввиду «пористой структуры» сказки. По мнению Х. Пэрну, новая версия часто строится на антитезе к самому известному варианту сюжета, именно встреча известного и оригинального обновляет «волшебное», позволяет показать знакомую историю в совершенно новом свете [19. Р. 16–17].

В упомянутых выше литературных вариациях сказки фольклорные законы жизни сюжета отходят на второй план по сравнению со сказкой народной; персонажи из функций, действующих по заданной схеме, превращаются в героев со своими характерами и устремлениями. История каждый раз обновляется, и эта актуализация выражается в целом комплексе факторов, будь то выражение авторской интенции, интеграция сюжета в культурную парадигму эпохи, переосмысление стершихся мотивировок, философское осмысление актуальных концептов, стилистическая игра. Эти факторы присутствуют уже в средневековых вариациях сюжета, играют значимую роль в сказке Перро, а затем применяются и в исследуемом либретто. Между тем если в классических литературных текстах «скелет» традиционного нарратива функционально и семантически остается глобально неизменным, то в либретто Скриба трансформации затрагивают сюжет на более глубоком уровне. Формально сохранив сюжетное ядро, но расширив обрамляющий это ядро семантический контекст, добавив в повествование новых персонажей и новые сюжетные линии, авторы балета наделяют традиционный каркас фольклорных функций совершенно иным смыслом.

Так, «козни антагонистки» Набот становятся в итоге спасением Изольды от нежеланного брака, а в дальнейшем — от смерти; Жерар спасает Спящую красавицу не ради нее самой, а для того, чтобы получить разрешение на брак с его собственной возлюбленной от отца последней, который надеется, что в замке принцессы герой найдет богатство и славу. Проснувшаяся героиня тоже не стремится соединиться со своим спасителем, она все еще влюблена в пажу, который все эти годы спал в сундуке в ее комнате. Подобные трансформации, с одной стороны, ведут к большей психологизации героев, отражают их личные переживания и стремления, а с другой стороны, усиливают иронический оттенок повествования путем наложения новой истории на классическую.

Какие основные «цвета времени» окрашивают первую балетную версию «Спящей красавицы»? Прежде всего, необходимо вспомнить, что либретто

было написано в эпоху романтизма, а одним из важных концептов у романтиков была фантастика, посредством которой нередко осмыслялись нестабильность, непостоянство мира и человека в нем. Как пишет Р. Лахманн, «Протагонисты фантастических повествований постоянно находятся в эксцентрическом состоянии духа, их одолевают галлюцинации, страх, бред, ночные кошмары или фатальное любопытство» [20. С. 8]. Сюжет, где изначально присутствует темный лес, заброшенный замок и не то мертвая, не то спящая девушка в нем, становится благодатной почвой для новых фантастических наслоений, устремляющих сознание зрителя в иные реальности. И если мифологические и ритуальные корни сюжета могли в XIX в. уже не считываться зрителями балета, то фантастика задавала новую рамку восприятия нарратива, становилась антитезой к миру реальной повседневности.

Одним из наиболее драматически напряженных моментов развития действия либретто становится описание пути Жерара по волшебному лесу: «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 зеленая обезьяна. <...> В это время театр наполняется злыми духами, монстрами, гигантами, вампирами. Они направляют на Жерара свои булавы, кинжалы, огненных змей» [10. Р. 24]. Лексическое поле, связанное с мотивами страха, опасности и огня, свидетельствует о том, что лес здесь оказывается не только местом на границе мира живых и мертвых, но и той областью, где встречаются реальная обыденность и фантастический вымысел. Медиальная специфичность балета позволяет усилить семантику недоступного, опасного места: «Сцена представляет собой лес, покрытый густой мглой. Гремит гром, молнии пронзают облака» [10. Р. 24]. Топос фантастического двоемирия поддерживается присутствием в балете «волшебных» персонажей – летающих монстров, злых духов, наяд.

Однако фантастическое зачастую оказывается функционально нестабильным элементом повествования, оно периодически и внезапно растворяется в обыденном, повседневном, рассеивается ироническим пафосом. Постановщик балета Ж.-П. Омер был учеником Ж. Доберваля¹, создателя комедийного балета, и продолжал развитие его приемов, связанных с изображением на балетной сцене жизни обычных людей с их страстями и недостатками. К примеру, сцена встречи Жерара с нимфами на берегу лесного озера содержит в себе явный элемент эротизации: мифические создания пытаются помешать герою сесть в лодку, а одна из нимф особенно привлекает внимание героя «сладострастными позами и шагами» [10. Р. 25–26]. Персонажу удается устоять перед обаянием волшебниц, только лишь вовремя заметив шарф, подаренный его возлюбленной. Еще один сюжетный элемент,

¹ Jean Dauberval (1742–1806) – французский танцовщик и балетмейстер.

переносающий зрителя в ироническую тональность, связан с описанием момента вручения Жерару волшебной валторны, средства, с помощью которого он сможет добраться до замка. Фольклорная семантика здесь одновременно и усиливается, благодаря троекратному повтору и детальному описанию испытаний героя, и лишается своей сакральности, поскольку волшебное средство оказывается не наградой герою за его смелость и изобретательность, а средством против трусости, без которого он вовсе не решился бы на прохождение испытаний. «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» [10. Р. 22].

«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», – отмечает Р. Лахманн [20. С. 14]. Эта романтическая самокритика выражается в фарсовых приемах, в водевильном построении сюжета, комических перипетиях, которые встраиваются в каркас классического сюжета и дополняют последний нетипичными для сказочного сюжета деталями. Так, Набот, подслушивая разговор фрейлины и пажа, случайно чихает за ширмой, поскольку до этого курила табак. Еще один фарсовый элемент – по совету фрейлины Артур прячется в сундуке, в котором находились подарки Ганеллора, и таким образом проникает в спальню принцессы. К типичным приемам водевильного повествования относится и подмена одного персонажа другим – во время финальной свадебной церемонии Артуру приходит на ум спасительная идея заменить Изольду, лицо которой скрыто под фатой, на Маргерит, благодаря чему Жерар, сам того не подозревая, женится на своей возлюбленной, а Изольда воссоединяется с Артуром.

Элементы иронии присутствуют и в литературных версиях сюжета, в том числе в сказке Перро, что особенно ярко проявляется в финальных моралите, однако в исследуемом балете комическое становится одним из главных ключей прочтения истории. Двухнаправленность балета как в сферу волшебного-фантастического, так и в область реального, обыденного поддерживается также на уровне действующих лиц: с одной стороны – герцог, принц, принцесса, фрейлина, сенешаль, метрдотель, придворные, врач, аптекарь, горожане, солдаты, слуги, торговцы, музыканты, с другой – фея и ее свита, астролог, предсказатели, злые духи, летающий монстр, нимфы, добрый дух. Подобная полифония персонажей вписывается в традицию сюжета: античные боги помогали рыцарю Троилусу в «Персефоре», на страницах окситанской новеллы встречались и служители церкви, и говорящие птицы, волшебные феи и сказочные персонажи приходили в королевский замок у Перро. Если гетерогенность персонажей уходит корнями в долгую литературную традицию, то их количество и разнообразие их функций – новшество, ставшее возможным при переходе вербального нарратива в сцениче-

ское искусство. Создатели балета, вероятнее всего, опирались на пример одноименной оперы 1825 г. М.Э. Карафа ди Колобрано¹, действующими лицами которой были придворные, селяне, пастухи и пастушки, феи, гении, военные, карлики, гномы [21]. Из данной оперы балет почерпнул и некоторые другие элементы – имя главной антагонистки (в опере – *Nabotte*, в балете – *Nabote*²), функциональные мотивы двойничества и подмены персонажа, соблазнения героя на пути к замку, финального спасения от высшего существа (в опере роль *deus ex machina* принадлежит Королеве фей, в балете – богу Любви), а также хронотоп, отсылающий зрителя ко временам рыцарской Франции.

Рыцарское средневековье становится тем контекстом, на фоне которого развивается весь сюжет балета. Элементы, связанные со средневековым хронотопом, присутствуют в описании декораций (готический зал, витражные двери), отражаются в костюмах, прочитываются в списке действующих лиц. К примеру, сенешаль – это должность X–XII вв. во Франкском государстве, метрдотель – средневековый «распорядитель» при дворе короля или знатного вельможи. К традиции важных для эстетики романтизма рыцарских романов отсылают и имена главных героев. Изольда и Артур – известные герои рыцарского эпоса, расцвет которого во Франции пришелся на XII–XIII вв. Интересен в балете мотив «чудесного напитка», который то и дело отпивает из своей фляжки Жерар на пути к Изольде. В этом элементе можно рассмотреть скрытую ироническую метафору, намек на любовный напиток из цикла романов о Тристане и Изольде. Наконец, сам сюжет о «Спящей красавице» в его письменной литературной форме зародился именно в эпоху Средневековья, в традициях рыцарской литературы и первый спаситель героини (Троилус) был рыцарем. Но если автор «Персефореста» закономерно переносит сказочный сюжет в современную ему эпоху, то с какой целью авторы XIX в. обращаются к традиции прошлых веков?

«Романтиков привлекало представление о средневековье как о гармонической цельной эпохе, лишенной социальных противоречий, где личность может достигнуть вершин своего духовного совершенства», – отмечает А.С. Дмитриев, рассуждая о раннем, йенском романтизме [22]. Конечно, к 1830-м гг. эта вера в духовную цельность уже постепенно утрачивает свою непреложность, но сквозь фарсовую, комедийную рамку сюжета, сквозь его фантастическую атмосферу все же просвечивают определенные акценты на морально-нравственных элементах – верности, самопожертвовании, всепобеждающей любви. Изольда, чтобы спасти от смерти любимого, но не стать женой Ганнелора, обручившись с последним, бросается на его кинжал: «Я сдержала мои клятвы, я ваша, а теперь я должна сдерживать те клятвы, которые я дала своей любви» [10. Р. 14]. Семантика душевных переживаний тесно связана и с образом Артура. При описании его действий преобладает лексика, выражающая различные оттенки чувств, он

¹ Michele Enrico Carafa di Colobrano (1787–1872) – итальянско-французский композитор и музыкальный педагог.

² В переводе – «карлик», «уродец».

смотрит на свою возлюбленную «с тоской», «выражает свою боль», свадьба Изольды и Ганнелора «приводит его в отчаяние», он тоже «предпочитает умереть» [10. Р. 13–14], чем получить свободу ценой несчастья Изольды.

Заключение

Таким образом, *réécriture* классического сюжета о «Спящей красавице» в балете оказывается своеобразным «конструктором», где соединяются во-едино функциональные, семантические и стилистические модели разных парадигм. Ключевые сюжетопределяющие мотивы и функции переходят в либретто из прецедентных текстов (фольклорных, литературных, сценических), но их традиционные мотивировки подчас уходят на второй план, переосмысляются путем расширения сюжета. Причины изменения сюжета-паттерна обусловлены преимущественно влиянием эстетики романтизма, ключевого художественного направления эпохи, которое в 30-е гг. XIX в. переживает состояние кризиса, переоценки собственных философских оснований. Кроме того, ряд сюжетных трансформаций может быть обусловлен трансмедийными факторами, связанными с переложением вербального нарратива на язык балета, что особенно ярко проявляется в обращении к концепции смешения, многослойности, где фантастическое вдруг уступает место реальному, а драматические эпизоды переплетаются с фарсовой, комедийной событийностью. Сложно сказать, какой из уровней восприятия является в итоге определяющим, разные точки зрения постоянно перемежаются, накладываются одна на другую, что отражает стремление авторов балета художественно осмыслить мотивы зыбкости мира и человеческого существования посредством поиска границ между архаическим и новаторским, фантастическим и обыденным, драматическим и комедийным. Выход из этих двойственных оппозиций все же находится в финальном апофеозе балета – в обращении к сказке как источнику веры в духовную победу вечных идеалов любви и добра.

Список источников

1. Новеpp Ж.-Ж. Письма о танце / пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева. Л. : Academia, 1927. 315 с.
2. Domino M. La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture. URL: <https://journals.openedition.org/semen/5383?&id=5383> (дата обращения: 11.01.2024).
3. Bailly J.-C. Reprise, répétition, réécriture. URL: <https://books.openedition.org/pur/35002> (дата обращения: 11.01.2024).
4. Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris : Editions du Seuil, 1982. 468 p.
5. Perrault CH. La Belle au Bois dormant // Contes (Introduction, Notices et Notes de Catherine Magnien, Illustrations de Gustave Doré). Paris : Librairie Générale Française, 2006. P. 185–200.
6. Les pièces lyriques du roman de Perceforest. Genève, Droz : éd. Jeanne Lods, 1953. 110 p.
7. Frayre de joy et Sor de Plaser : nouvelle d'oc du XIVe siècle. Ed. Suzanne Méjean-Thiolier. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996. P. 206–259.

8. Basile G. Le Conte des contes ou Le Divertissement des petits enfants (Le Pentamerone). Trad. de l'italien par Françoise Decroissette. Strasbourg : Circé, 1995. 478 p.
9. Хаминова А.А., Зильберман Н.Н. Теория интермедialности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38–45.
10. Scribe Eu. La Belle au Bois dormant. Ballet-pantomime-féerie en 4 actes. Paris : Bezou, 1829. 38 p.
11. Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения: 17.04.2024).
12. Патракова О.Н. Генезис сюжета о «Спящей красавице» в европейской фольклорной и литературной традиции // Язык и культура в глобальном мире. СПб., 2023. С. 258–262.
13. Dard y L. La Belle endormie // Anthologie Populaire de l'Albret. Vol. 2: Contes populaires. Agen : J. Michel et Médan, 1891. P. 33–35.
14. Перро Ш. Настоящие сказки Шарля Перро / пер. с фр.; под ред. М.А. Петровского. М. : Алгоритм, 2023. 400 с.
15. Воротынцева К.А., Маликов Е.В. Миф и повествование в балете // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 29. С. 63–73.
16. Soriano M. Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires. Paris : Gallimard, 1968. 525 p.
17. Пропи В. Я. Морфология сказки. Л. : Academia, 1928. 152 с.
18. Ben Jelloun T. Mes contes de Perrault. Paris : Éditions du Seuil, 2014. 191 p.
19. Pernoud H. Les Couleurs du temps : réécritures et transpositions des contes dans la modernité // Le Conte dans tous ses états : fragmenter et réenchâter le merveilleux au XXe siècle. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018. P. 9–26.
20. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.
21. Planard Eu. La belle au bois dormant, opéra en 3 actes. Paris : Roulet, 1825. 40 p.
22. Дмитриев А.С. Проблемы йенского романтизма. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1975. 264 с.

References

1. Noverre, J.-G. (1927) *Pis'ma o tantse* [Letters on dance]. Translated from French by A.A. Gvozdev. Leningrad: Academia.
2. Domino, M. (n.d.) *La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture*. [Online] Available from: <https://journals.openedition.org/semen/5383?&id=5383> (Accessed: 11.01.2024).
3. Bailly, J.-C. (n.d.) *Reprise, répétition, réécriture*. [Online] Available from: <https://books.openedition.org/pur/35002> (Accessed: 11.01.2024).
4. Genette, G. (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
5. Perrault, Ch. (2006) La Belle au Bois dormant. In: *Contes*. Paris: Librairie Générale Française. pp. 185–200.
6. Lods, J. (Ed.). (1953) *Les pièces lyriques du roman de Perceforest*. Genève: Droz.
7. Méjean-Thiolier, S. (ed.) (1996) *Frayre de joy et Sor de Plaser: nouvelle d'oc du XIVe siècle*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. pp. 206–259.
8. Basile, G. (1995) *Le Conte des contes ou Le Divertissement des petits enfants (Le Pentamerone)*. Strasbourg: Circé.
9. Khaminova, A.A. & Zilberman, N.N. (2014) The theory of intermediality in the context of modern humanities. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 389. pp. 38–45. (In Russian).

10. Scribe, Eu. (1829) *La Belle au Bois dormant. Ballet-pantomime-féerie en 4 actes*. Paris: Bezou.
11. Berezkin, Yu.E. & Duvakin, E.N. (n.d.) *Tematicheskaya klassifikatsiya i raspredelenie fol'klorno-mifologicheskikh motivov po arealam. Analiticheskii katalog* [Thematic classification and distribution of folklore-mythological motifs by region. Analytical catalog]. [Online] Available from: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (Accessed: 17.04.2024).
12. Patrakova, O.N. (2023) Genezis siuzheta o "Spiashei krasavitse" v evropeiskoi fol'klorno-i literaturnoi traditsii [The genesis of the "Sleeping Beauty" plot in European folklore and literary tradition]. In: *Iazyk i kul'tura v global'nom mire* [Language and Culture in a Global World]. Saint Petersburg. pp. 258–262.
13. Dardy, L. (1891) *La Belle endormie*. In: *Anthologie Populaire de l'Albret*. Vol. 2: Contes populaires. Agen: J. Michel et Médan. pp. 33–35.
14. Perrault, Ch. (2023) *Nastoiashchie skazki Sharlia Perro* [The real fairy tales of Charles Perrault]. Translated from French by M.A. Petrovskiy. Moscow: Algoritm.
15. Vorotyntseva, K.A. & Malikov, E.V. (2018) Myth and narrative in ballet. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 29. pp. 63–73. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/29/5
16. Soriano, M. (1968) *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard.
17. Propp, V.Ia. (1928) *Morfologiya skazki* [Morphology of the folktale]. Leningrad: Academia.
18. Ben Jelloun, T. (2014) *Mes contes de Perrault*. Paris: Éditions du Seuil.
19. Pernoud, H. (2018) Les Couleurs du temps: réécritures et transpositions des contes dans la modernité. In: *Le Conte dans tous ses états: fragmenter et réenchanter le merveilleux au XXe siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. pp. 9–26.
20. Lachmann, R. (2009) *Diskursy fantasticheskogo* [Discourses fantastic]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
21. Planard, Eu. (1825) *La belle au bois dormant, opéra en 3 actes*. Paris: Roulet.
22. Dmitriev, A.S. (1975) *Problemy ienskogo romantizma* [Problems of Jena Romanticism]. Moscow: Moscow State University.

Информация об авторе:

Патракова О.Н. – аспирант кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), преподаватель кафедры теоретической и прикладной лингвистики Балтийского государственного технического университета «ВОЕНМЕХ» им. Д.Ф. Устинова (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: patrakova_o@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

O.N. Patrakova, postgraduate student, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russian Federation); lecturer? Baltic State Technical University "VOENMEH" named after D.F. Ustinov (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: patrakova_o@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 29.02.2024;
одобрена после рецензирования 26.05.2024; принята к публикации 26.03.2025.

The article was submitted 29.02.2024;
approved after reviewing 26.05.2024; accepted for publication 26.03.2025.