

УДК 792.8, 82-2

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»:
УТЕРЯННЫЕ СМЫСЛЫ ЛИБРЕТТО 1890 ГОДА

Солохина О. Ю.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье предпринята попытка проанализировать либретто балета «Спящая красавица» 1890 года, которое рассматривается как самостоятельная литературная версия знаменитого сюжета в ряду прочих текстов, включая одноименную сказку Ш. Перро, поскольку имеет ряд нюансов, в значительной мере смещающих привычные смысловые акценты нарратива за пределы таких ставших категорий, как победа добра над злом или любви над злыми чарами. Рассуждения автора строятся на анализе образа крестных фей, а также на рассмотрении природы конфликта между феей Сирени и феей Карабосс. Автор приходит к выводу о том, что, исходя из текста либретто, природа фей-крестных обусловлена древнейшим архетипическим образом богинь, наделяющих судьбой, а также о том, что именно противостояние между феей Сирени и феей Карабосс, реализующееся исключительно в сфере профессионального соперничества, является основным двигателем развития драматического действия.

Ключевые слова: либретто балета «Спящая красавица» 1890 года, И. А. Всеволожский, сказка «Лесная лань» мадам М.-К. д'Онуа, феи-крестные, АТУ-410, богини, наделяющие судьбой, древнеегипетская сказка «Обреченный принц», семь Хатор, фея Сирени, фея Карабосс.

THE SLEEPING BEAUTY, 1890: LIBRETTO'S BYGONE ESSENCE

*Solokhina O. Y.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The present article attempts to analyze the libretto of *The Sleeping Beauty* ballet, 1890, which is being considered as an autonomous literary version of the famous story from among other plots on the matter, including the fairy tale by Charles Perrault, for it includes some essential subtleties which significantly shift conventional implications and symbolism of the narrative far beyond such traditional categories as the victory of good over evil or love over evil charms. The author's reasoning is based on the analysis of the collective image of the fairy

godmothers, and also on the examination of the rivalry between the Lilac fairy and the Caraboss fairy. The author comes to the conclusion that due to the text of the libretto, the nature of fairy godmothers is routed in the ancient archetypal image of fortune-teller goddesses, and also that it is the confrontation between the Lilac fairy and the Caraboss fairy, being implemented exclusively within professional opposition, which is the main driver of the drama development.

Keywords: libretto of *The Sleeping Beauty* ballet, 1890, I. A. Vsevolozhsky, *The Fawn in the Wood* fairy tale by Madame M.-K. d'Alnoy, fairy godmothers, ATU-410, fortune-teller goddesses ancient Egyptian fairy tale *The Doomed Prince*, the seven Hathors, Lilac fairy, Caraboss fairy.

Более 130 лет прошло со дня премьеры балета-феерии «Спящая красавица» 1890 года, но интерес к изучению как спектакля в целом, так и рассматриваемых в отдельности друг от друга музыкального, хореографического и сценического текстов балета, не остывает, продолжая вдохновлять исследователей. В настоящей статье предлагается проанализировать литературную основу спектакля — либретто И. А. Всеволожского. Директор Императорских театров¹ 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. И хотя В. М. Красовская сочла сюжет балета предельно упрощенным [2, с. 133], нам представляется обратное.

Основой для предпринятого исследования стало либретто, опубликованное в программе к премьерному спектаклю 1890 года [3, с. 1–22]. Дополнительно к работе привлекался текст либретто, опубликованный Ю. И. Слонимским в 1977 году² [4, с. 301–317]. Балетный сценарий, разработанный трудом

¹ Согласно Я. Ю. Гуровой, «...с 1 января 1886 по 22 июля 1899, как свидетельствуют приказы и делопроизводственные документы, И. А. Всеволожский Высочайшим соизволением был назначен на должность директора только петербургских Императорских театров» [1, с. 12].

² Ю. И. Слонимский указывает, что опубликованный им текст либретто «Спящей красавицы» 1890 года, является переводом на русский язык франкоязычного рукописного оригинала, хранящегося в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину [4, с. 301]. Однако автор не атрибутирует упомянутый документ как принадлежащий руке И. А. Всеволожского или М. И. Петипа. Ю. И. Слонимский указывает лишь переводчика с французского — А. Л. Андрес [4, с. 301]. При сравнении текстов либретто в программе [3, с. 1–22] и монографии Ю. И. Слонимского [4, с. 301–317] смысловых отличий в сюжете выявлено не было, — лишь лексические нюансы в переводе. Таким образом, первостепенным для автора настоящего исследования стал текст либретто, напечатанный в программе к спектаклю 1890 года. Выдержки из перевода 1977 года носят справочный характер.

И. А. Всеволожского и М. И. Петипа, в круг рассматриваемых источников включен не был в силу того, что он является более подробным изложением сюжета³, составляющего либретто. Известно, что И. А. Всеволожский поделился с П. И. Чайковским планами о написании либретто к «Спящей красавице» Ш. Перро в письме от 13 мая 1888 года, позднее либретто композитору отправлял И. И. Рюмин⁴ [7, с. 169; 170], после чего И. А. Всеволожский повторно написал П. И. Чайковскому. Наконец, 22 августа 1888 года композитор ответил, что получил либретто, и среди прочих лестных отзывов выразил самые искренние поздравления И. А. Всеволожскому «как его автору» [8, р. 104]. Об авторстве И. А. Всеволожского П. И. Чайковский упоминал и в письме к Ю. П. Шпажинской [4, с. 322]. Кроме того, следует отметить, что в ноябре 1888 года композитор имел «...частые совещания с директором театров и балетмейстером Петипа по поводу балета ... *La Belle au bois dormant*» [9], в результате которых М. И. Петипа стал направлять П. И. Чайковскому подробные инструкции⁵ и программы пролога и каждого последующего действия⁶ [11, с. XII]. Иными словами, будь роль И. А. Всеволожского ограничена лишь статусом вдохновителя и «учредителя спектакля» [2, с. 134], он не принимал бы столь активного участия в рабочих совещаниях по его созданию. Кроме того, в конце декабря 1889 года П. И. Юргенсоном была опубликована подготовленная А. И. Зилоти партитура балета (двуручное переложение) с посвящением И. А. Всеволожскому на титульном листе. 12 декабря 1889 года композитор писал П. И. Юргенсону: «Балет я посвящаю Ивану Александровичу Всеволожскому; не забудь это выставить на заглавном листе большими буквами», что и было сделано в соответствии с высказанной просьбой [11, с. XVII]. В собрании сочинений П. И. Чайковского в 1953 году была опубликована полная аутентичная партитура балета, где И. А. Всеволожский указан не только как лицо, которому посвящено произведение, но и как автор либретто [11, с. 4–5].

³ Различия между понятиями «либретто» и «балетный сценарий» см. в монографии Л. И. Абызовой [5].

⁴ В указанном источнике должность И. И. Рюмина (1837–1899) указана некорректно. Чиновник занимал пост управляющего, а не директора Императорского санкт-петербургского театрального училищ [6, с. 247].

⁵ См. музыкально-сценический план балета, оконченный М. И. Петипа 21 января 1889 года, по которому работал П. И. Чайковский [8, с. 129–144]. В монографии Д. Р. Уайли этот документ назван: «Инструкции Петипа для Чайковского к балету “Спящая красавица”» [7, р. 332].

⁶ Балетный сценарий (программа) к фантастическому балету «Спящая красавица» в пяти картинах (фр. – *Programme. La belle au bois dormant. Ballet fantastique en cinq tableaux*), оконченный балетмейстером 5 июля 1889 года, приводится полностью на французском языке в монографии Д. Р. Уайли [8, р. 359–370].

Предлагаемое исследование обусловлено тем, что в последующие за премьерой спектакля годы при его переносе в Москву в 1899 году, постановке в Лондоне в 1921 году, а также при отечественных постановках 1914 и 1922 годов 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. Его ни разу не перепечатывали в исходной редакции при дальнейших постановках балета, что прослеживается уже при сравнении либретто 1890 года с либретто 1899-го, написанного А. А. Горским [12]. Подобная невостребованность первоначального либретто вполне объяснима. Событие балета «Спящая красавица» стало настолько мощным, что за долгие годы дальнейших постановок и редакций спектакля источником изложения его сюжета и последовавших интерпретаций постепенно стал сам спектакль 1890 года (или целиком, или частично), а понимание и толкование основных сюжетных линий и характеров действующих лиц стали каноническими. Иными словами, не все нюансы, имевшие место в первоначальном либретто, сохранили свои смысловые доминанты: король окончательно стал безупречным; принцесса обернулась бесподобным воплощением совершенства; на первый план выступила тема торжествующей любви; семь фей стали выступать отдельно друг от друга; фее Сирени, вероятно под влиянием текста Ш. Перро, стало по силам отменить проклятие феи Карабосс; отношения между феей Сирени и принцем Дезирэ ограничились волшебной помощью, а противостояние Карабосс и Сирени перекочевало исключительно в плоскость добра и зла. Начиная с либретто А. А. Горского 1899 года, перед нами уже совершенно другой текст, основой для которого стал сам балет.

Между тем анализ либретто И. А. Всеволожского, рассматриваемого в качестве литературной основы для последующего создания балета, позволяет не только оценить творческий потенциал автора, но и вычленить те смысловые доминанты, которые впоследствии растворились в целостном произведении М. И. Петипа и П. И. Чайковского. В качестве примеров утерянных в связи с переписыванием либретто смысловых нюансов предлагается рассмотреть тему судьбы и ритуальной природы обряда одаривания феями своих крестников; а также пару Фея Карабосс – Фея Сирени, выступающих как две фигуры, драматический конфликт между которыми, развивается вне контекста бинарных оппозиций *добро – зло*, *свет – тьма* или *жизнь – смерть*.

Считается, что, задумывая балет, И. А. Всеволожский не первым обратился к сюжету знаменитой сказки Ш. Перро. Среди таких спектаклей-предшественников следует упомянуть одноименную английскую «мело-драму» (англ. — *Melo-drama*) 1805 года по пьесе сэра Ламли Сент-Джорджа Skeff-

фингтона *Sleeping Beauty in the Wood*⁷ [13], в которой соединились драма, пение и танец; одноименный французский балет-пантомиму-феерию⁸ 1829 года *La Belle au bois dormant*⁹ по либретто Эжена Скриба [14], а также фантастический балет *La Filleule des Fées*¹⁰ 1849 года¹¹ на либретто Жюля де Сен-Жоржа. Однако при внимательном изучении перечисленных выше либретто становится очевидным, что они могут быть соотнесены с текстом Ш. Перро с очень большой натяжкой.

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 Ш. 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.

К концу XIX века накопилось изрядное количество авторских версий сказки не только в литературе, будь то проза и поэзия, но и на сцене. Однако если братья Гримм пересказывали все ту же самую историю Ш. Перро с отдельными элементами сказок мадам д'Онуа, Л. С.-Д. Скеффингтон, Дж. Планше и А. Т. Квиллер-Коуч в Англии; Э. Скриб во Франции, В. А. Жуковский в России придали сюжету локальный или национальный колорит (сказочный, исторический или современный). И. А. Всеволожский остался верен эпохе Луи XIV, благодаря чему в его повествование естественным образом встроились отдельные персонажи или сюжетные повороты из волшебных историй других французских сказочниц, имена которых, как и его собственное, ни в программе, ни в афише указаны не были.

Приведем конкретные примеры. Совершенно очевидно, что образ фей в либретто укоренен не только в тексте Ш. Перро, но и в сказке «Лесная лань» мадам М.-К. д'Онуа (сборник «Новые сказки или модные феи», 1698 [15]), где к новорожденной принцессе являются семь волшебниц. При этом символами шести из них были цветы (роза, тюльпан, анемон, аквилегия, гвоздика и цветок граната). Седьмая же, самая могущественная, являлась в виде огромного

⁷ Букв. с англ. — «Спящая красавица в лесу».

⁸ Фр. — ballet-pantomime-féerie. См.: [14, p. 131].

⁹ Букв. с фр. — «Красавица, спящая в лесу».

¹⁰ Букв. с фр. — «Крестница фей».

¹¹ Премьера спектакля состоялась 8 октября 1849 года в Парижской Оре́а. В 1850 году балет был представлен публике в Петербурге под названием «Питомница фей».

рака или старушки. В этой сказке обнаруживаются сразу несколько важных мотивов: количество фей, их характер, манера появления, а также связь с цветами. Сказка была очень популярной и часто переиздавалась как в сборниках, так и отдельно. Примечательно, что одно из таких изданий второй половины XIX века иллюстрировал известный английский художник Уолтер Крейн, избравший склонившихся над колыбелью принцессы прекрасных фей, каждая из которых держала посох, увенчанный соответствующими цветками [16, р. 2]. Похожий мотив мы найдем в костюмах И. А. Всеволожского (см. эскизы костюмов фей Кандид, Флёр-де-Фарин и Сирени), хотя в тексте либретто этот мотив не был отражен. В отличие от другого — прибытия фей. Сравним: «...они входят..., а следом идут их карлики с карликами, еще и согнувшись под тяжестью несомых подарков» [17] у мадам д'Онуа и «...она [фея Сирени. — О. С.] окружена подчиненными ей духами, несущими большие веера, курильницы и поддерживающими мантию своей повелительницы» [3, с. 2] в либретто И. А. Всеволожского. Отметим также и то, что эти семь волшебниц не были добрыми или злыми. Напротив, они могли быть разными, и так же в зависимости от настроения прилетать на разных колесницах, запряженных разными животными, в зависимости от настроения, одаривать новорожденного: «Прибывали они на самых разных колесницах: в одну, эбеновую, запряжены были белые голуби, в другую, из слоновой кости, — стая воронят; еще были колесницы кедровые и из орлиного дерева. Это означало, что приезжают они с миром и согласием; ибо когда они гневались, то запрягали свои повозки летающими драконами, огнедышащими змеями с горящими глазами или львами, леопардами и пантерами, на которых могли перелетать на другой край света в мгновение ока» [17]. Подобие колесницы (тачку [3, с. 4] / возок [4, с. 04]), «...которую тащат шесть больших крыс» [3, с. 4], [4, с. 304], мы видим и у феи Карабосс, которая представлена как «...самая могущественная и злая во всей стране» [3, с. 3], [4, с. 304]. Подчеркнем, что в тексте либретто нет упоминаний о ее возрасте, — только о ее могуществе. Она единственная въезжает на праздник в экипаже¹². А злая она от природы или разгневанная тем, что пренебрегли заведенным порядком, или ее могуществом, исходя из текста либретто, мы судить не можем. Уродливые пажи и наличие крыс — вовсе не однозначный признак злобности. Они могут символизировать ее гнев и обиду на королевский двор. Ведь то, что волшебница из «Спящей красавицы» Ш. Перро прилетает на помощь королю в колеснице, запряженной огнедышащими дра-

¹² Позднее, в 1921 году, словно развивая этот мотив, Л. С. Бакст превратит его в помпезный катафалк.

конами¹³, вовсе не делает из нее злую фею, а лишь подчеркивает ее настроение.

Особого внимания заслуживает природа волнения короля и королевы из-за того, что забывчивость Каталабюта «...может повлечь за собой много несчастий в судьбе их дорогого ребенка» [3, с. 3–4] / «...может стать причиной больших несчастий и повлиять на судьбу дорогой их дочери» [4, с. 304]. Заметим, что беспокойство родителей связано именно с судьбой, а не с отсутствием у принцессы какого-либо из качеств. Строго говоря, исходя из текста либретто 1890 года, мы не можем судить, чем именно одарили волшебницы младенца: перечисление конкретных даров появится в либретто А. А. Горского 1899 года¹⁴. Иными словами, возможен вывод о том, что приглашенные на праздник волшебницы одаривали новорожденную судьбой.

Коллективный образ фей, действующих как единое целое в назначении судьбы ребенку, подчеркнут в либретто 1890 года и тем, что они обращаются друг к другу «сестра» [3, с. 5]. Однако совершенно очевидно, что здесь мы имеем дело не с родственными связями волшебниц между собой (в противном случае они явились бы на крестины вместе и никого бы не забыли), а с принадлежностью к ритуалу наделения судьбой. Возможно, именно по этой причине феи щедро одаривались перед тем, как сами приносили дары для новорожденной, формируя ее будущность. Рудиментарно этот мотив прослеживается и в тексте Ш. Перро: «...для волшебниц приготовили роскошное угощение. За прибором каждой из них положили великолепный футляр чистого золота, в котором находились золотая ложка, вилка и ножик, усыпанные брильянтами и рубинами» [18, с. 16].

Как уже было отмечено, к концу XIX века накопилось изрядное количество авторских вариантов знаменитой сказки. В международном каталоге типов сказок Аарне-Томпсона-Утера «Спящей красавице» и всем ее вариантам, объединенным одним типом сюжета, присвоен индекс 410 [19, р. 244–245]. Отдельные элементы этого типа фольклористы обнаружили и в сказке, которой более трех с половиной тысяч лет. Во второй половине XIX века был обнаружен папирус, датируемый по разным оценкам периодом XIX–XVIII династий, на котором, среди прочего, обнаружили и древнеегипетскую сказку «Обреченный [на смерть. – О. С.] принц». Находка сразу произвела фурор. Сказку переводили

¹³ «Когда с принцессой приключилась эта беда, добрая волшебница — та, что спасла ей жизнь, заменив смерть столетним сном — находилась в некотором царстве, в далеком государстве, верст тысяч за сорок оттуда; но ей сию же минуту принес известие карлик в семимильных сапогах... Волшебница тотчас пустилась в дорогу и через час приехала в замок на огненной колеснице, запряженной драконами» [18, с. 19].

¹⁴ «Феи... наделяют королевну разными физическими и душевными качествами. Одна дарит красоту, скромность и благоухание ландыша; другая дарит ей голос и беззаботность птички; третья дарит ей мудрость змеи, быстроту и проницательность мысли; четвертая дарит ей заботливость маленькой мышки; пятая дарит ей веселый характер» [12, с. 6].

на английский, французский и немецкий языки лучшие египтологи своего времени — Ч. Гудвин, Г. Масперо, Ф.-Ж. Шаба, Ф. Л. Гриффит, Г. Эберс, У. М. Петри. Среди отечественных египтологов, переводивших сказку уже в XX веке, следует назвать И. С. Кацнельсона, И. Г. Лившица, М. А. Коростовцева и М. А. Чегодаева. Одним из ключевых моментов повествования в сказке является наделение долгожданного новорожденного принца судьбой. К его колыбели являются богини Хатор¹⁵ (мн. ч.) [20, р. 3], чтобы решить его судьбу. Согласно верованиям древних египтян, при рождении ребенка богиня неба, любви, танцев и веселья Хатор, воплотившись в семерых богинь, объединенных ее именем, присутствовала при рождении младенца и предсказывала ему судьбу. Чтобы богини были благосклонны, они задабривались: им возносили молитвы и слагали гимны, преподносили дары. Учитывая разные ипостаси богини Хатор, включая ее связь с миром мертвых, а также тот факт, что греки идентифицировали Хатор с Афродитой [21, р. 428-437], наделение новорожденного любыми из подвластных ей качеств или событий, вплоть до преждевременной смерти (а именно ее предрекают Обреченному царевичу семь Хатор) неудивительно. В южной крипте храма Хатор в Дендере¹⁶ сохранилась выбитая на стенах песнь семи Хатор, обращенная к единой богине Хатор, в которой, среди прочего, она именуется какладычица ликованья, пляски, музыки, игры на арфе, хороводов, плетенья венков, танцев, гимнов, книг, великая обладательница знаний, хозяйка дома писцов [22, с. 128–130]. Не правда ли, очень напоминает посулы новорожденной принцессе в тексте Ш. Перро о том, что та «...будет красивее всех на свете; ...умна как ангел; ...мастерица на все руки; ...будет отлично танцевать; ...голос у нее будет соловьиный, ...[и] она с большим искусством будет играть на всяких инструментах» [18, с. 7], а также в либретто А. А. Горского 1899 года (см. сноску 14), который перечисляет дары фей, отталкиваясь, однако, от их образа в балете, но не в сказке. Напомним, что в тексте 1890 года дары пяти фей упомянуты не были.

Обратим внимание на еще одну интересную деталь. В издании сказок Ш. Перро 1902 года, в отличие от первого издания 1697 года, читаем: «...в качестве крестной [ед. ч. — О. С.] маленькая принцесса получила всех фей, которых смогли отыскать в стране (а нашлось их семь)» (фр. — «...on donna pour marraine [ед. ч. — О. С.]

¹⁵ Примечательно, что в английских переводах коллективный образ Хатор назван именем собственным во множественном числе с определенным артиклем — «The Hathors».

¹⁶ С одной стороны, храм Хатор в Дендере строился в эпоху Птолемеев, т. е. после завоевания Египта Александром Македонским, что делает логичным предположение о возможности греко-римского влияния не только на архитектуру комплекса, но и на мифологическую составляющую. Однако, с другой стороны, образ семи Хатор, наделяющих судьбой или изменяющих ее, встречается и в более древних текстах и изображениях. Например, «Небесный бык и семь Хатхор». Роспись в гробнице Нефертари, XIX династия (13–12 вв. до н. э.), Долина царей, Египет.

à la petite princesse toutes les fées qu'on put trouver dans le pays (il s'en trouva sept)...») [23, р. 16]. Иными словами, следуя дословному переводу, в качестве крестной матери принцесса получила семерых фей. С одной стороны, это можно объяснить банальной опечаткой (отсутствием окончания множественного числа в слове *marraine*), однако, с другой стороны, учитывая сказанное выше о Хатор, являвшейся младенцу, воплотившись в семерых богинь, образ фей становится более читаемым. Сами египтологи в комментариях к своим переводам указывали, что семь Хатор — это прообраз волшебных фей крестных из более поздних сказок.

Заметим также еще одну немаловажную деталь. В отличие от текста сказки Ш. Перро в либретто 1890 года нет ни слова о крестинах (только о приглашенных крестных матерях), что также дает основания для предположения, что в сказке заложен образ надения судьбой, т. к. представить волшебниц, дающих обеты в церкви от имени новорожденной, а потом творящих волшебство, довольно проблематично. Согласно либретто фей, наделивших Аврору судьбой, именно семь, и Карабосс, хотя и приехала позднее, входит в их число. После ее появления судьба принцессы висит на волоске, поскольку в отличие от остальных шестерых фей Карабосс разгневана, а значит, ее дар полностью обусловлен ее настроением, что предопределяет тяжелое испытание, избежать которого Аврора не сможет (тогда становится возможным рассматривать судьбу как крест). Иными словами, в либретто И. А. Всеволожского мы обнаруживаем древнейший архетипический образ — семь богинь, наделяющих судьбой. Поскольку богини / волшебницы / феи задобрены роскошными подарками и грандиозным приемом, все их дары щедры, а сами они благосклонны. К моменту появления Карабосс принцессу не успевает одарить лишь фея Сирени, о чем Карабосс даже не догадывается. Она попросту поспешила приехать и не сумела стать седьмой и последней.

Совершенно очевидно, что Карабосс разгневана пренебрежением не только к ее могуществу, но, возможно, и тем, что, не вспомнив о ней, забыли и о древнем ритуале, или о том, что ей положено входить в группу фей, наделяющих новорожденных судьбой, а ее лишили и этой привилегии. В таком случае мотив с проклятием злой феи исчезает, уступая место неизбежности дара седьмой феи, а уж каким он станет, решать только ей. И она решает: «Аврора, благодаря дарам ее шести [выделено мной. — О. С.] крестных матерей, — говорит Карабосс, — будет самая красивая, самая соблазнительная, самая умная из всех принцесс в мире; у меня нет власти лишить ее качеств, но чтоб ее счастье никогда не нарушалось — вы видите, как я добра — она заснет первый раз, как уколет себе палец или руку, и сон ее будет вечным» [3, с. 5]. В связи с процитированным фрагментом необходимо подчеркнуть сразу несколько аспектов. Во-первых, Карабосс знает, сколько фей прибыло ко двору на праздник, в то время как в стране множество других фей, несколько из которых появятся на свадьбе Дезирэ и Авроры, что также косвенно указывает на конкретную группу из семерых волшеб-

ниц. Во-вторых, она решает «запечатать» счастье девушки навечно в вечном сне (ведь Гипнос и Танатос — близнецы). И наконец, в-третьих, она не в силах изменить или отменить произнесенного до нее. И это лишний раз доказывает, что феи наделяют младенца судьбой, а не делают ему подарки, а значит, статус каждой феи внутри этого ритуала равнозначен и не зависит от возраста или могущества; их дары равноценны по силе и отмене не подлежат.

Кроме того, Карабосс, творя свой «дар», исходит из того, что остальные шесть фей уже одарили младенца, и в этом заключается ее главный промах. Действуя спонтанно, во власти гнева, она, полагая, что произносит слова последней, седьмой, не допускает, что кто-то еще не высказался. Ранее сформулированное предположение о ритуале подтверждается и тем, что Карабосс называет некоторые из качеств, которыми одарили принцессу в ее отсутствие, а значит, подобный набор привычен и предсказуем, а она точно знает, о чем говорит, т. к. сама входит в число семи волшебниц, наделяющих судьбой. Важно то, что формально она не налагает проклятие; напротив, — внимательно следит за словами и изъясняется метафорически: не произносится слово «смерть», делает акцент на «нерушимости счастья» принцессы, словно в рамках ритуала возможно формировать исключительно счастливую будущность.

Из либретто 1890 года мы не знаем, чем бы одарила Аврору фея Сирени, если бы не прибытие разгневанной Карабосс. Заметим, что в отличие от сказки Ш. Перро, где юная фея, предчувствуя недоброе, прячется за занавесками, фея Сирени нигде не прячется, — она попросту не успевает одарить новорожденную [3, с. 5]. Волшебница, также под влиянием обстоятельств, вынуждена подстроить свой дар под конкретную ситуацию. Она, как и ее разгневанная сестра, не имеет власти лишить принцессу какого-то из даров, включая «вечное счастье» от Карабосс, однако она вправе дополнить дары своим собственным, при этом, как и Карабосс, не отменяя ни один из предыдущих. Именно это обстоятельство оказывается для обиженной феи неприятным сюрпризом (напомним, что она не догадывается, что не все крестные матери высказались). Именно поэтому Карабосс смотрит на фею Сирени «...с подозрением и злостью» [3, с. 6], и предчувствия ее не обманывают.

«Да, ты заснешь, моя маленькая Аврора, как того пожелала наша сестра Карабосс, — говорит фея Сирени, — но не навсегда. Настанет день, когда принц под влиянием твоей красоты поцелует тебя в лоб, и ты очнешься от этого долгого сна, чтобы сделаться подружкой этого принца, чтоб жить счастливой и довольной» [3, с. 6] (сопоставимый перевод — [4, с. 305]). Иными словами, фея Сирени не только не отменяет произнесенного феей Карабосс, но даже не изменяет дара самой могущественной волшебницы. Она фактически дополняет его, продолжая сказанное до нее, сместив акценты с вечного сна на долгий, поскольку главное здесь — сон. Более того, фея Сирени следует тому же трехчастному построению

дара, как и фея Карабосс. У Карабосс: перечисление уже принесенных даров + нерушимость счастья + вечный сон; и у феи Сирени, которая достраивает предсказание с той точки, где остановилась Карабосс: долгий сон + пробуждение от поцелуя любви + счастливый брак. По сути, второе является продолжением первого.

Таким образом, приведенный пример иллюстрирует не наложение проклятия и не борьбу добра со злом, а состязание. Состязание не столько в профессиональном мастерстве, сколько в филигранности построения заклятий в рамках одного ритуала, правила внутри которого нарушать нельзя. Этот раунд выигрывает фея Сирени. Именно поэтому Карабосс «...взбешённая, садится в тачку и исчезает» [3, с. 6]; взбешенная не тем, что король с королевой не будут наказаны смертью единственной дочери, а тем, что поспешила, сама того не желая, предоставив фее Сирени шанс ее вербально перехитрить.

Дальнейшие события демонстрируют, что волшебницы не ограничились наделением принцессы судьбой, — они начали ее самостоятельно реализовывать. Вспомним, что в либретто упоминается об указе Флорестана, который налагает запрет на пользование «иглами и спицами» [4, с. 306] или «иголками и булавками» [3, с. 7]. Важным обстоятельством является и то, что принцесса знает, как выглядят эти предметы: «...я ни разу не держала в руках ни иголки, ни спицы» [4, с. 307] / «...я никогда не беру в руку ни булавку, ни иголку» [3, с. 9–10].

По понятным причинам фее Карабосс тоже известно об указе, поэтому она, действуя по формальному признаку, не собирается его нарушать. Мало того, что она берет свершение своего предсказания в собственные руки, она еще и делает это, используя колющий предмет, не упомянутый в указе. Заметим, что, следуя либретто, она не прячется: «Аврора замечает старуху, которая как будто бьет такт веретеном» [3, с. 10] / «Вдруг Аврора замечает какую-то старуху, которая сидит за прялкой и веретеном словно отбивает такт ее легких па» [4, с. 309]. То есть она на виду, и никто на нее или на веретено / прялку не реагирует так, как на иглы и спицы в руках у бедных вязальщиц.

Отметим, что в отличие от сказки Ш. Перро, где принцессу оберегали не только от самих опасных предметов, но и от знания о страшном даре злобной феи, в либретто 1890 года она прекрасно осведомлена о предсказании, которое ничуть ее не беспокоит. Более того, ей известно и об источниках опасности: «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» [3, с. 10]. Иными словами, в перечне опасных предметов, которыми можно уколоться, веретена нет. Возможно, именно поэтому Аврора так бесстрашно «выхватывает» его из рук переоблачившейся в старуху феи Карабосс и начинает с ним танцевать, после чего укалывается и падает.

Здесь за скобками остается другой вопрос по какой причине Карабосс медлила и дожидалась двадцатилетия принцессы. Возможно, она просто устала

ждать, когда реализуется созданная ею часть судьбического сценария, и взяла дело в свои руки. А с другой стороны, потеряй она терпение раньше, пока принцесса еще не вступила в брачный возраст, фее Сирени пришлось бы нелегко.

Как только принцесса падает «бездыханная», появляется фея Сирени и говорит родителям: «...утешьтесь, ...дочь Ваша спит и проспит сто лет, но чтоб ничего не изменилось для ее счастья, вы заснете вместе с ней» [3, с. 11]. Иными словами, фея Сирени продолжает развивать все то же самое заклятье феи Карабосс — *запечатывание счастья Авроры*. Только теперь она его расширяет, обездвижив жизнь всего замка. Волшебница предусмотрительно защищает замок непроходимым лесом и стражами, вероятно, чтобы по случайности принцесса и замок не пробудились раньше времени.

К моменту сцены охоты Дезирэ проходит сто лет. Из важных обстоятельств необходимо подчеркнуть, что: 1) у всех соседних королей только сыновья, и принцесс на выданье нет вовсе [3, с. 14]; 2) юношу зовут говорящим именем Дезирэ (желанный — от фр. *Désiré*), заимствованным из «Лесной лани» мадам д'Онуа; 3) принц максимально прекрасен и благороден в отличие от принца у Ш. Перро, отцом которого был король, а матерью великанша-людоедка (фр. *l'Ogresse*¹⁷); 4) фея Сирени — «...также крестная мать принца Дезире» [3, с. 15], а значит, она участвовала в ритуале одаривания младенца по случаю его крестин и, вполне вероятно, напроорочила ему любовь «...самой красивой, самой очаровательной и самой умной из всех принцесс в мире» [3, с. 15–16]. В этом смысле иллюстративен диалог феи Сирени и принца Дезирэ:

«— Ты еще никого не любишь? — спрашивает она его.

— Нет, — отвечает принц, — благородные барышни моего отчества не овладели моим сердцем, и я предпочитаю остаться холостяком, чем жениться на женщине только из государственного вопроса.

— Если так, — говорит волшебница, — я тебе укажу твою будущую подругу: она самая красивая, самая очаровательная и самая умная из всех принцесс в мире.

— Где ж я могу ее увидеть?

— Я сейчас вызову ее призрак, и если она тебе понравится, ты можешь ее полюбить» [3, с. 15–16].

После того, как принц видит тень Авроры, он уже — «сумасшедший от любви» [3, с. 16]. Фея Сирени предусмотрела практически все. Она обеспечила отсутствие принцесс в соседних королевствах, чтобы принц Дезирэ по случайности не влюбился в какую-нибудь другую принцессу. Вероятно, по этой же причине принц не обращал внимания на прочих дам, пусть даже самых достойных и бла-

¹⁷ Ogre — от лат. *orgs, orgus* — наименование inferнального божества 1) в волшебных сказках (великан, существо пугающего вида, питается человеческой плотью); 2) во фразеологический оборотах («есть как великан, иметь зверский аппетит») [24, р. 1775].

городных, поскольку те не были принцессами. И когда Галифрон начал уговаривать принца «быть любезным с дамами, так как он должен будет избрать себе супругу из среды дворянства своего отечества» [3, с. 4], фея Сирени не могла ждать дольше, — она явилась Дезирэ и показала ему ту самую принцессу. Принц безошибочно угадал в волшебном видении судьбу. А между тем, у него попросту не было других вариантов. Помимо всех достоинств Авроры, она была, хоть и спящей, но все же единственной принцессой в округе. На этом фея Сирени не оставилась: она отвезла принца по месту назначения и довела до покоев принцессы. Согласно либретто, чаща и тяжелые ворота замка раскрываются именно перед волшебной палочкой феи, а не при появлении принца [3, с. 17]. Она лишь не сказала, что принцу делать дальше. После тщетных попыток позвать Аврору и разбудить ее родителей, принц сам догадался поцеловать принцессу в лоб. Заметим, что у Ш. Перро королевич только слышит предание о «принцессе красоты неописанной» и, не имея представления о прочих дарованных феями качествах, но, «жаждая любви и славы», решает «попытать счастье» [13, с. 21], не зная, что его ждет в замке и увенчается ли успехом его предприятие. Иными словами, в либретто 1890 года перед нами совсем другой принц — он тот самый, избраннык судьбы, и его крестная мать позаботилась о том, чтобы свершилось предсказанное ею как для принца, так и для принцессы. Пробудившийся король тут же соглашается на брак молодых, произнеся: «Такова ее судьба» [3, с. 19]. Именно судьба, назначенная новорожденной Авроре. Король не подвергает это сомнению, не оспаривает кандидатуру принца, хотя на момент пробуждения принцессы во всех королевствах принцев с избытком, а принцесс нет вовсе.

Все отмеченные мотивы исчезли из последующих либретто. Как уже упоминалось, либретто 1899 года скорее напоминает словесное переложение хореографического текста в вербальный: Флорестан самостоятельно вычеркивает Карабосс из списка приглашенных; она из «самой могущественной» превращается «в самую злую и сварливую» [12, с. 5], уступив прежний статус «могущественной» фее Сирени [12, с. 8]; появляется подробное перечисление даров фей; Карабосс просто хочет отомстить вне зависимости от того, сколько фей успели одарить ребенка; исчезает мотив феи Сирени как крестной принца; принц предчувствует и грезит любовью к еще неведомой для него девушке; фея Карабосс произносит слова «смерть» и «умрет», а фея Сирени отменяет заклятие колдуньи, предрекая и погружение в сон всего замка целиком одновременно с отменой проклятия, и т. д.

Начиная с 1899 года в последующих либретто к «Спящей красавице» тема феи Сирени и феи Карабосс окончательно перекочевала исключительно в противостояние добра и зла, космоса и хаоса, созидательного и разрушительного, где доброе заклятие отменяет злое, хотя и то, и другое не перестают быть заклятиями, а волшебство, как это продемонстрировано в «Лесной лани», не делится

на злое и доброе — все зависит от настроения того, кто его творит. Кроме того, исчезает крестничество между феей Сирени и принцем Дезирэ. Единственное либретто, где было указано, что фея Сирени приходится принцу Дезирэ крестной матерью, — это либретто «Спящей красавицы» в постановке А. О. Ратманского в АВТ (*American Ballet Theatre*), однако прочие, связанные с этим моментом нюансы, из текста либретто исчезли [25]. Сами по себе подобные исчезновения неудивительны. Ведь, как справедливо написала М. Е. Константинова, «...стоит различать балет «Спящая красавица», премьера которого состоялась в 1890 году, и событие этого балета, которое, оторвавшись в тот же день от непосредственно спектакля, зажило своей жизнью» [26, с. 5].

Настоящая статья ни в коем случае не является попыткой перечеркнуть все ранее сказанное о шедевре П. И. Чайковского и М. И. Петипа — напротив, она представляет собой еще один взгляд на понимание смысловых и образно-драматических функций персонажей, еще одну попытку продемонстрировать, что «Спящая красавица» продолжает порождать смыслы и символы, являясь неиссякаемым источником интерпретаций. Так, продолжая мысль Б. А. Илларионова о том, что именно фея Сирени «...является на протяжении всего спектакля едва ли не основным двигателем сюжетных событий», при этом, даже будучи крестной матерью принцессы, находится «вне образа Авроры» [27, с. 23], выскажем предположение о том, что, на наш взгляд, следуя буквальному тексту либретто 1890 года, основным двигателем сюжетных событий является мотив судьбы, в рамках которого развивается профессиональная дуэль феи Карабосс и феи Сирени. Иными словами, И. А. Всеволожскому удалось создать свою оригинальную версию знаменитого сюжета, высветив совсем иное смысловое наполнение, нежели во вдохновившем его тексте Ш. Перро.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гурова Я. Ю. Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2014. 20 с.
2. Красовская В. М. История русского балета. М.: Искусство, 1978. 228 с.
3. 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. VIII. 22 с.
4. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века: Очерки, либретто, сценарии / Предисл. П. Гусева. М.: Искусство, 1977. 343 с.
5. Абызова Л. И. Теория и история хореографического искусства. Термины и определения. Глоссарий: учеб. пос. СПб.: Композитор, 2015. 217 с.
6. Прошлое балетного отделения петербургского театрального училища ныне Ленинградского государственного хореографического училища. Материалы по

- истории русского балета / Сост. М. В. Борисоглебский. Л.: Ленингр. гос. хореогр. училище, 1939. Т. 2. 355 с.
7. Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. 335 с.
8. Wiley R. J. Tchaikovsky's ballets: Swan Lake, Sleeping beauty, Nutcracker. Oxford: Clarendon press, 1985. XV. 429 с.
9. Письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 26.12.1888 года [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/1888-456.html> (дата обращения: 25.02.2022).
10. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. примеч. А. Нехендзи, предисл. Ю. И. Слонимского. Л.: Искусство. Ленингр. отд. 1971. 446 с.
11. П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. М.: Государственное музыкальное издательство, 1952. XIX. Т. 12 (А). Балетное творчество. Спящая красавица. Партитура. 246 с.
12. Спящая красавица. Балет-феерия в 3-х действиях с прологом. Муз. П. И. Чайковского. Сцены и танцы соч. М. И. Петипа. М.: Поставщик Высочайшего Двора Т-во Скор. А. А. Левенсон, 1899. 18 с.
13. The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle. For the Year MDCCCV. Vol. LXXV. Part the Second. London: J. Nichols and Son, 1805. P. 1120–1121; 1146.
14. Scribe E. La Belle au bois dormant // Oeuvres complètes de Eugène Scribe, Opéras, ballets. Sér. 3, Vol. 1. De L'Académie Française. Paris: E. Dentu, Libraire-éditeur, 1875. P. 131–158.
15. La Biche au Bois // Aulnoy, M-me D., Contes nouveaux ou Les fées à la mode. Paris, 1698. Т. 1. P. 228–363.
16. The Fawn in the Wood. N.-Y.: McLoughlin Bros., Publishers, 1875. 16 p.
17. Онуа К д' Лесная лань // Кабинет фей [Электронный ресурс]. URL: <https://facetia.ru/node/4528> (дата обращения: 09.02.2022).
18. Перро Ш. Спящая красавица // Волшебные сказки Перро / перевод с фр. И. Тургенева. СПб., М.: Издание книгопродавца и типографа М. О. Вольфа, 1867. С. 16–26.
19. Uther H.-J. The Types of International Folktales, A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part I. Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, with the Introduction. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 2004. 285 p.
20. Goodwin C. W. Translation of the Fragment of a Fabulous Tale: from an Egyptian papyrus in the British Museum. L.: Society of Biblical Archeology, 1874. 8 p.
21. Budge E. A. Wallis. The Gods of The Egyptians or Studies in Egyptian Mythology. L.: Methuen & Co., 1904. Vol. 1. 525 p.
22. Лирика древнего Египта / сост., авт. предисл., авт. примеч. И. С. Кацнельсон, пер. А. А. Ахматова, пер. В. Потапов, худ. Ф. Константинов. М.: Художественная литература, 1965. 158 с.

23. Perrault Ch. La Belle au bois dormant // Les contes de Perrault. Paris, Leipzig: Decallonne-Liagre, Libraire-éditeur, Tournai, 1902. P. 16–23.
24. Dictionnair de la Langue Française. Paris: Le Petit Robert, 2002. 2951 p.
25. The Sleeping Beauty [Электронный ресурс]. URL: <https://www.abt.org/ballet/the-sleeping-beauty/> (дата обращения: 04.03.2022).
26. Константинова М. Е. Спящая красавица: О балете П. И. Чайковского. М.: Искусство, 1990. 238 с.
27. Илларионов Б. А. Всё ли мы знаем о «Спящей красавице»? // Илларионов Б. А. Петипа. Этюды. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2018. С. 19–25.

REFERENCES

1. Gurova Ya. Yu. Ivan Aleksandrovich Vsevolozhskij i ego znachenie v istorii russkogo muzy`kal`nogo teatra: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2014. 20 s.
2. Krasovskaya V. M. Istoriya russkogo baleta. M.: Iskusstvo, 1978. 228 s.
3. Spyashhaya krasavicza. Balet-feeriya v 3-x dejstviyax, s prologom. P. Chajkovskij i M. Petipa // Programmy` baletov. SPb.: Tip. Imperatorskix SPb. teatrov (departam. udelov), 1890. VIII. 22 s.
4. Slonimskij Yu. I. Dramaturgiya baletnogo teatra XIX veka: Ocherki, libretto, scenarii / Predisl. P. Guseva. M.: Iskusstvo, 1977. 343 s.
5. Aby`zova L. I. Teoriya i istoriya xoreograficheskogo iskusstva. Terminy` i opredeleniya. Glossarij: ucheb. pos. SPb.: Kompozitor, 2015. 217 s.
6. Proshloe baletnogo otdeleniya peterburgskogo teatral`nogo uchilishha ny`ne Leningradskogo gosudarstvennogo xoreograficheskogo uchilishha. Materialy` po istorii russkogo baleta / Sost. M. V. Borisoglebskij. L.: Leningr. gos. xoreogr. uchilishhe, 1939. T. 2. 355 s.
7. Slonimskij Yu. I. P. I. Chajkovskij i baletny`j teatr ego vremeni. M.: Muzgiz, 1956. 335 s.
8. Wiley R. J. Tchaikovsky's ballets: Swan Lake, Sleeping beauty, Nutcracker. Oxford: Clarendon press, 1985. XV. 429 s.
9. Pis`mo P. I. Chajkovskogo k N. F. fon Mekk ot 26.12.1888 goda [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.tchaikov.ru/1888-456.html> (data obrashheniya: 25.02.2022).
10. Marius Petipa: Materialy`. Vospominaniya. Stat`i / Sost. i avt. primech. A. Nexendzi, predisl. Yu. I. Slonimskogo. L.: Iskusstvo. Leningr. otd. 1971. 446 s.
11. P. I. Chajkovskij. Polnoe sobranie sochinenij. M.: Gosudarstvennoe muzy`kal`noe izdatel`stvo, 1952. XIX. T. 12 (A). Baletnoe tvorchestvo. Spyashhaya krasavicza. Partitura. 246 s.
12. Spyashhaya krasavicza. Balet-feeriya v 3-x dejstviyax s prologom. Muz. P. I. Chajkovskogo. Sceny` i tancy soch. M. I. Petipa. M.: Postavshhik Vy`sochajshego Dvora T-vo Skor. A. A. Levenson, 1899. 18 s.
13. The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle. For the Year MDCCCV. Vol.

- LXXV. Part the Second. London: J. Nichols and Son, 1805. P. 1120–1121; 1146.
14. *Scribe E.* La Belle au bois dormant // Oeuvres complètes de Eugène Scribe, Opéras, ballets. Sér. 3, Vol. 1. De L'Académie Française. Paris: E. Dentu, Libraire-éditeur, 1875. P. 131–158.
15. La Biche au Bois // Aulnoy M-me D., Contes nouveaux ou Les fées à la mode. Paris, 1698. T. 1. P. 228–363.
16. The Fawn in the Wood. N.-Y.: McLoughlin Bros., Publishers, 1875. 16 p.
17. *Onua K d' Lesnaya lan`* // Kabinet fej [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://facetia.ru/node/4528> (data obrashheniya: 09.02.2022).
18. *Perro Sh.* Spyashhaya krasavicza // Volshebny`e skazki Perro / perevod s fr. I. Turgeneva. SPb., M.: Izdanie knigoprodavcza i tipografa M. O. Vol`fa, 1867. S. 16–26.
19. *Uther H.-J.* The Types of International Folktales, A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part I. Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, with the Introduction. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 2004. 285 p.
20. *Goodwinn C. W.* Translation of the Fragment of a Fabulous Tale: from an Egyptian papyrus in the British Museum. L.: Society of Biblical Archeology, 1874. 8 p.
21. *Budge E. A. Wallis.* The Gods of The Egyptians or Studies in Egyptian Mythology. L.: Methuen & Co., 1904. Vol. 1. 525 p.
22. *Lirika drevnego Egipta* / sost., avt. predisl., avt. primech. I. S. Kacznel`son, per. A. A. Axmatova, per. V. Potapov, xud. F. Konstantinov. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1965. 158 s.
23. *Perrault Ch.* La Belle au bois dormant // Les contes de Perrault. Paris, Leipzig: Decallonne-Liagre, Libraire-éditeur, Tournai, 1902. P. 16–23.
24. Dictionnairy de la Langue Française. Paris: Le Petit Robert, 2002. 2951 p.
25. The Sleeping Beauty [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.abt.org/ballet/the-sleeping-beauty/> (data obrashheniya: 04.03.2022).
26. *Konstantinova M. E.* Spyashhaya krasavicza: O balete P. I. Chajkovskogo. M.: Iskusstvo, 1990. 238 s.
27. *Illarionov B. A.* Vse li my` znaem o «Spyashhej krasavice»? // Illarionov B. A. Petipa. E`tyudy`. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. S. 19–25.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Солохина О. Ю. — аспирант; O_Solokhina@mail.ru

INFORAMATION ABOUT THE AUTHOR

Solokhina O. Y. — Postgraduate Student; O_Solokhina@mail.ru