

Мария БЕРЛОВА

«НЕ ТОЛЬКО ЗРИТЕЛИ И НЕ ПРОСТО АКТЕРЫ»

ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР В ШВЕЦИИ ЭПОХИ ГУСТАВА III

Во второй половине XVIII века Европа переживала настоящую моду на театр. Частные театры стали неотъемлемой частью дворянской культуры, в поместьях устраивались домашние театры, придворная сцена стала обязательным украшением европейских дворов, и более того, – театр стал стилем жизни монархов и аристократов-придворных. Так было при дворах Фридриха II, Людовика XVI и его жены Марии Антуанетты, Екатерины II и многих других правителей эпохи. Двор шведского короля Густава III (1771–1792) стоит выделить особо. Театр был главной страстью монарха, который сам, по примеру Короля-Солнца, был актером придворного театра.

Театр во второй половине XVIII столетия стал политическим инструментом просвещенных монархов. Зрелищное искусство, включавшее театральные представления, пышные придворные ритуалы и всенародные театрализованные действия, являлось основным средством воздействия правителей на подданных в целях роялистской пропаганды. И здесь политика театральных зрелищ Густава III – даже в рамках общеевропейского контекста – удивляет своим размахом. Создание национального театра характеризует не только Швецию времен правления Густава III, но также и страны других европейских монархов этого периода: Пруссию Фридриха Великого, Австрию Иосифа II, Польшу Станислава Августа Понятовского и Россию Екатерины Великой. Однако в Швеции Густав III основал как национальную оперу, так и драматический театр, и более того, сам выступил в роли драматурга и стал отцом-основателем национального драматического репертуара, на шведском, а не традиционно французском языке. Увлечение театром повлияло на все сферы деятельности Густава III. Особенно явно взаимосвязь театра и жизни видна в укладе жизни



Портрет Густава III.
Художник А. Рослин. 1772.
Белая повязка на рукаве –
деталь костюма, отличавшая
участников переворота,
приведшего короля к власти

густавианского двора, где театрализованное поведение монарха и придворной аристократии, восприятие жизни как театра были так же естественны, как пение в опере.

Театральное представление в шведском придворном театре не заканчивалось после падения занавеса уже во времена правления Адольфа Фредрика, отца Густава III, когда культурной и театральной жизнью страны руководила просвещенная королева Ловиса Ульрика, мать Густава III.

О тесной взаимосвязи театра и придворной жизни красноречиво свидетельствует описанное ниже происшествие.

25 августа 1762 года в придворном театре дворца Дротнинггольм случился пожар. Придворный по имени Кнут Хенрик Лейонхувуд, будучи очевидцем трагических событий, в письме к шведскому публицисту Карлу Кристоферу Йервеллю описал произошедшее во всех красках и в тон театральному веку. Согласно автору письма, в этот вечер давали веселую оперу (какую именно, мы не знаем). Зал был настолько переполнен кавалерами и «кринолинами», что зрители буквально сидели друг на друге. В середине четвертого акта неожиданно раздался хлопок, что в шведском театре XVIII века служило призывом ко всеобщему вниманию. На авансцену выбежала оперная примадонна мадам Батист и сделала жест, изображавший отчаяние. В зрительном зале никто не поверил, что подобный жест не был частью спектакля. Тогда певице пришлось прибегнуть к более решительным мерам и, нарушив конвенцию оперного жанра, она прокричала во все горло по-французски: «Пожар, спасайся, кто может!» Паника охватила театр.

Однако, несмотря на реальную угрозу сгореть заживо, королева Ловиса Ульрика и наследный принц Густав продолжительное время церемониально обменивались любезностями, предписанными строгими правилами придворного этикета. Ежеминутное самопредставление было неотделимой частью общественной роли, будь то роль королевы или наследного принца, театральность поведения для которых во многом и составляла реальность жизни. Только после того, как все условности были достойным образом исполнены, мать-королева и будущий король Густав III, который со временем еще больше усилит церемониальность придворного этикета, покинули зрительный зал театра. К счастью, никто из них не пострадал.

Лейонхувуд, словно зритель театрального представления, увлеченно пересказывая события, замечает: когда языки пламени перекинулись на задник сцены, это был самый

прекрасный и равно самый ужасный спектакль (автор письма воздерживается от кавычек). Стало страшно, когда кулисы, объятые пламенем, начали падать, и люди с обожженными волосами и в обгоревших одеждах метались, перестав узнавать друг друга. Когда, наконец, Лейонхувуд смог выбраться через боковую дверь в парк, то увидел живую декорацию: все деревья были празднично освещены, пишет он; в это время люди продолжали выпрыгивать из окон театра, кто-то лежал на земле, умирая, кто-то был задавлен и искалечен. Как выяснилось впоследствии, трое сгорели заживо, их останки были найдены на пепелище придворного театра¹.

Это письмо шведского аристократа второй половины XVIII века свидетельствует о том, насколько легко стиралась грань между театром и жизнью, между актерами и зрителями, которых даже известие о настоящем пожаре не могло отвлечь от иллюзии сцены и переживания жизни как театрального действия: члены королевской семьи церемониально раскланивались в минуту смертельной опасности, и автор письма с увлечением наблюдал за происходящим, как если бы это действительно был спектакль. Восприятие жизни как театра отразилось в дневниках современников и в художественной литературе эпохи. Например, в романе века «Опасные связи» Шодерло де Лакло повсюду присутствует образ театра, и события повседневной жизни

Театр дворца Дротнинггольм





представляются как умело срежиссированные театральные действия. Пример Лакло далеко не единственный.

В густавианской Швеции, которая ориентировалась на традиции французского двора и французской культуры, театр и жизнь аристократии были тесно взаимосвязаны. Способность мгновенно переходить от реальной жизни к театральному представлению и обыкновение смотреть на жизнь через призму театра были обусловлены не только тесным соседством королевских дворцов и придворных театров, но главным образом театрализацией придворной жизни, достигшей своего апогея во времена правления Густава III.

Придя к власти в 1771 году, Густав III 19 августа 1772 года осуществил государственный переворот с целью укрепления королевской власти. Подражая Королю-Солнцу, Густав III перенес в Швецию придворные ритуалы и церемониал французского двора времен правления Людовика XIV.

В укладе жизни Версаля Людовика XIV пробуждение и одевание короля по утрам, как и его отход ко сну, были облачены в роскошные покровы официальных церемоний: «леве» (*Le Lever du Roi* – утренний выход короля) и «куше» (*Le Coucher du Roi* – вечерняя королевская аудиенция). «Леве» состояло из двух частей: «пети леве» (*Le petit Lever*), когда приближенные короля его торжественно одевали, и «гран леве» (*Le grand Lever*), во время которого монарх выходил к собравшемуся обществу придворных и официальных лиц и удостаивал присутствующих своим бесценным общением. В Версале также существовала церемония «кувер» (*Le Couvert du Roi*), когда придворные, как зрители во время театрального представления, наблюдали за тем, как монарх вкушал пищу.

Помпезные придворные ритуалы и церемонии Людовика XIV, которые во всех деталях описаны в дневнике герцога Сен-Симона, являлись неотъемлемой частью образа короля, его священной неограниченной власти. Историк Питер Берк замечает, что символический смысл церемоний Людовика XIV во многом был следствием игры короля-актера². Современники отмечали мастерство Короля-Солнца, с которым

он блестяще играл свою роль короля, олицетворявшего Францию.

Густав III, будучи по своей природе актером, сумел укоренить придворные ритуалы Людовика XIV на шведской почве. Шведский историк Карл Гримберг отмечает, что именно личность короля Густава III, столь изящного в манерах, славившегося красноречием и тонким остроумием, придавала особый блеск церемониям, которые в противном случае были бы невозможны, так как были бы отвергнуты двором, не имевшим обыкновения целовать руку короля и тем более одевать его по утрам³. Густав III посредством своей харизмы и мастерства актера сумел добиться того, что придворные стали заинтересованными участниками ежедневных спектаклей короля.

Во время густавианского «леве», согласно мемуарам генерала Андерса Фредрика Шельдебранда, который в 1773 году был молодым офицером, «по окончании представления король обходил круг. Его острый взгляд уже изучил, кто присутствует, и король про себя продумал, сколькими словами удостоить каждого из них. Наименьшей милостью был благосклонный кивок, следующей – “Какживаете?”, за ней – короткий разговор, а самой главной – более длинный разговор. Радость заключалась не только в лестном для каждого доказательстве внимания Его Величества, но и в удовольствии слышать его остроумную и любезную речь. Счастлив тот, кому удалось сказать нечто, на что король отвечал “Ха-ха”. Тогда беседа продлевалась. Смех Его Величества был совершенно особым: громким, но коротким и безрадостным. Если король находился инкогнито среди тысячи человек, его присутствие выдавал смех. Обойдя весь круг, Его Величество снисходительно кивал на прощание, и все расходились. На их лицах было написано, удостоились ли они какой-либо из вышеупомянутых милостей и соответствовала ли она их надеждам»⁴.

Таким образом шведский двор повторял жизнь Версаля времен правления Короля-Солнца, ставшего для Густава III идеалом и образцом для подражания. Как и во времена правления Людовика XIV, придворный театр с



участием придворных актеров-любителей и самого короля переживал невиданный расцвет в густавианской Швеции. Однако театральная эпоха Густава III пришлась на время, когда Швеция была экономически отсталой страной. пышные церемонии и придворные ритуалы густавианского двора стали продолжением «театра» Густава III.

Несмотря на то что Россия во времена правления Екатерины Великой была несравнимо богаче Швеции Густава III, принцип церемониалов власти был схожим. Монархов сближало не только их кровное родство (они были кузеном и кузиной), но также и безудержная страсть к театрализации придворной жизни и политики, что в контексте других европейской стран воспринималось иностранцами как чрезмерное излишество. Во второй половине XVIII века Швеция и Россия на фоне других европейских стран являлись странами «запаздывающей культуры». Стремление Густава III и Екатерины II поднять культурный уровень своей страны и сравниться с недосыгаемой Францией, являвшейся на тот момент культурным центром Европы, выразилось в невероятно пышных придворных церемониях, театральных спектаклях и театрализованных действиях, устраиваемых в присутствии монархов. Исключительной чертой Густава III, в сравнении с русской императрицей, тоже являвшейся коронованным драматургом, а также в сравнении с другими европейскими монархами эпохи Просвещения, являлось то, что шведский король выступал в качестве актера, как правило, игравшего главную роль в поставленных им действиях.

Шведский король перенял у Людовика XIV и традицию устраивать театральные празднества на лоне природы. Самое известное из них – «Увеселения волшебного острова» – состоялось в Версале в 1664 году. Оно включало в себя конный рыцарский турнир, оперные и драматические представления, фейерверк, а также балет, основой которого стал сюжет «Дворца Альцины» из поэмы Ариосто «Неистовый Роланд». Версальский парк превратился в зачарованный сад волшебницы Альцины, а король и придворные, принимавшие участие в балете, предстали героями повествования.

Жизнь двора Людовика XIV во время подобных мероприятий воспринималась как театральное действие: роли соответствовали исполнителям. Миле, кучер королевской кареты, играл самого себя, управляя колесницей Солнца. Придворный композитор Люлли и его музыканты в театральных костюмах аккомпанировали действию. Комедиограф короля Мольер сыграл козлоногого Пана. Сам же король выступил в роли паладина Руджеро. Празднество длилось не менее семи дней, с 7 по 13 мая, в течение которых устраивались всевозможные театрализованные торжества; а 12 мая зрителям был впервые представлен «Тартюф» Мольера⁵.

Живописный образ подобных зрелищ на лоне природы времен правления Людовика XIV запечатлел на своих полотнах Антуан Ватто, автор жанра «галантных празднеств» в живописи. Рассматривая произведения Ватто, можно представить себе стиль жизни и манеры поведения придворных во время театрализованных зрелищ в версальском парке времен Короля-Солнца. На полотнах Ватто мерцающая лучезарным светом природа напоминает театральные декорации, а прециозные общепринятые кавалеров и дам на этом фоне – игру актеров на сцене. Повторяющийся мотив масок и домино, а также присутствие музыкантов и бродячих актеров превращают жизнь в театральное действие. Галантные празднества Людовика XIV, принадлежащие пышной эпохе барокко, Ватто интерпретирует в стиле раннего рококо, в котором театральная призрачность бытия и утонченная театральная игра пронизывали повседневную жизнь. Живопись Ватто стояла у истоков рококо, тогда как празднества на лоне природы времен правления Густава III, которые при дворе называли «дивертиссантами», стали предзакатным торжеством «играющего» стиля, апофеозом театра и театральной игры в жизни.

При дворе Густава III почетную должность устроителя придворных увеселений занимал барон Густав Мориц Армфельт. Легкий нрав, гибкий ум и богатое воображение барона быстро обеспечили ему положение фаворита короля. Вместе с Густавом III Армфельт писал пьесы и принимал участие в интенсивной



театрализации придворной жизни. По поручению короля барон любое событие в жизни двора, будь то помолвки, именины или годовщины, обращал в театрализованное празднество. Один из таких спектаклей – дивертисмент в Хаге, загородной резиденции короля, – был устроен Армфельтом по случаю церемонии закладки нового дворца. Строительство дворца по проекту французского архитектора и театрального художника Луи-Жана Дебре началось в 1786 году, но так никогда и не было закончено. До сегодняшнего дня сохранились разрушенные фрагменты стен и фундамент дворца. Придворная дама и невестка короля герцогиня Хедвиг Элисабет Шарлотта описала этот дивертисмент в своем дневнике. Согласно ее воспоминаниям, в день годовщины переворота (19 августа) состоялся небольшой дивертисмент, устроенный новым театральным директором бароном Армфельтом, которого все с большей очевидностью можно было называть королевским любимцем. К моменту появления Короля, выезжавшего к новому месту из старой Хаги, циклопы, распевая песню, уже заканчивали выбивать камень и наносили последние удары своими тяжелыми молотами. Затем под всеобщие восторги появилась богиня Удовольствия, которая в дуэте с Вулканом обещала всегда охранять новое жилище Густава III; циклопы обращались к королю с разными лестными словами. Вскоре камень был заложен. Окруженный весельем и игрой, король начал обходить по парку место будущего дворца. Среди деревьев появилась богиня Удовольствия и стала звать богиню-покровительницу здешних мест, которая вскоре пришла, окруженная лесными нимфами, замечательно представленными ведущими артистками Оперы. После того как пение закончилось, нимфы усыпали путь короля цветами; король поднялся на борт корабля, под звуки музыки корабль отчалил от берега и пошел по озеру; другие корабли проделывали вокруг королевского разные маневры. Герцогу было поручено командование всей эскадрой, каждым же кораблем командовал офицер флота; все матросы были одинаково одеты⁶. Здесь стоит заметить, что представления на воде были



Зеленый театр в парке Дротнингхольм

неотъемлемой частью театрализованных зрелищ в XVIII веке.

Густав III выступал в роли мифологизированного короля, от присутствия которого окружающий мир превращался в волшебное зрелище: прекрасные нимфы кружились вокруг фигуры монарха и усыпали его путь цветами, что могло бы послужить сюжетом для аллегорического портрета в духе эпохи. Дивертисментом в парке торжество 19 августа не закончилось: король и его свита переместились в придворный театр Дротнингхольм на спектакль «Аталия» по пьесе Расина. Театрализация жизни двора венчалась театральным представлением, и в нем она питала вдохновение.

Празднества при дворе Густава III объявлялись заранее, как в случае дивертисмента в Хаге, а могли входить в жизнь придворных стихийно. Король любил устраивать сюрпризы, утверждавшие его право монарха преобразовать мир, когда ему было угодно. Один такой непредвиденный, но в тайне ожидаемый придворными дивертисмент состоялся в Дротнингхольме сентябрьским днем 1783 года и был описан герцогиней Шарлоттой.

Праздник был устроен в честь нее и принцессы. Так как погода была замечательной и все пребывали в хорошем расположении духа, мероприятие прошло очень удачно. Затем король предложил королеве и свите совершить прогулку в парк. При входе придворному обществу сразу же встретился гитарист, который спел комические куплеты; после чего вышла старушка и погадала герцогине и принцессе,



а также сказала несколько любезных слов королеве; в близлежащем боскете отшельник рассказывал о своих приключениях, что стало особенно забавно, когда он намекнул на недавно произошедшие события. Наконец, придворные пришли к маленькой сцене, на которой танцевали ведущие артисты Оперы. В театрике на лоне природы французские актеры представили пролог, а также небольшую французскую пьесу «Разумный дурак»; пролог, который не стоит особого внимания, содержал несколько удачно подобранных любезностей королевской семье. По окончании представления придворное общество переместилось к другому боскету, где под приятную и сладостную серенаду был сервирован кофе⁷.

Легкость перехода от повседневной жизни к театру чувствуется даже в повествовании придворной дамы, очевидно привыкшей к подобного рода мероприятиям и, главное, к непосредственному участию в них. Придворные Густава III были готовы к тому, что в любую минуту в их жизнь мог войти театр, где им была уготована роль не только зрителей, но и актеров. Во время непредвиденной встречи с театром в парке Дротнингхольм придворные дамы мгновенно приняли условия игры и стали общаться с гадалкой и отшельником, что давало хороший повод продемонстрировать свой актерский талант.

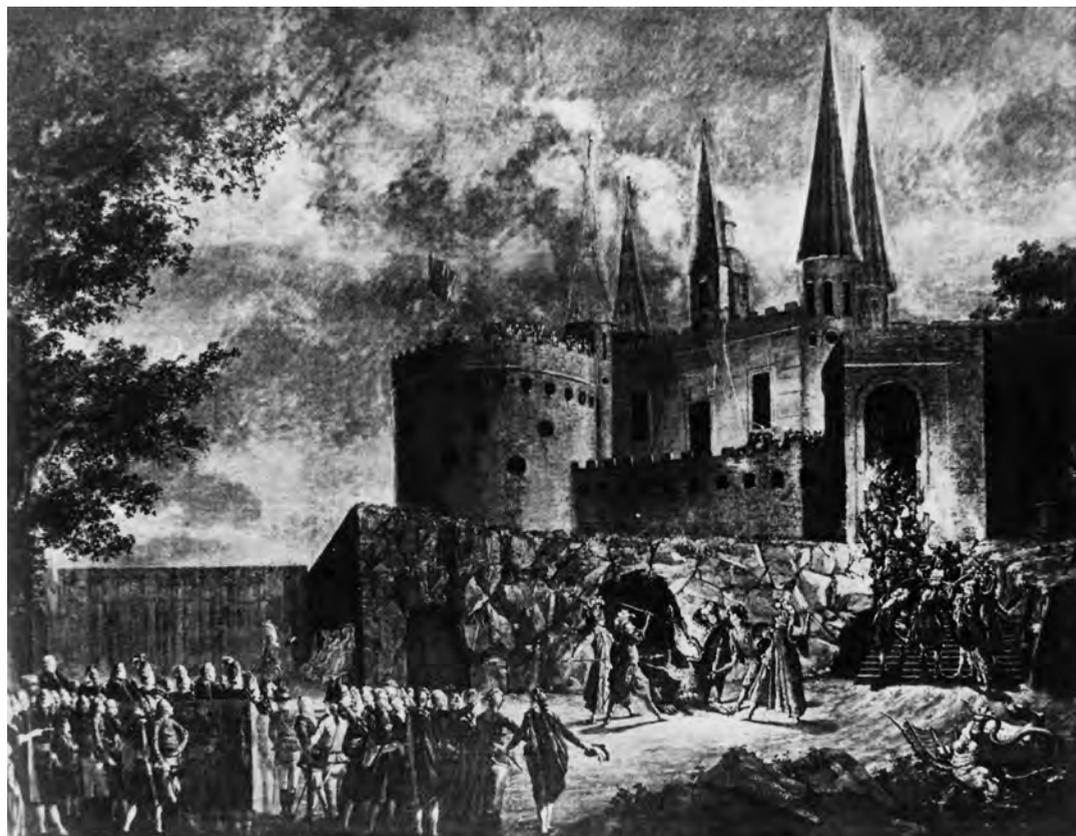
Перемещаясь по парку от боскета к боскету, от сцены к сцене, общество зрителей-актеров встречало на своем пути то выступления одиночных исполнителей, то целые спектакли, устроенные на лоне природы. Несмотря на кажущуюся спонтанность, театральное действие было заранее спланировано королем и Армфельтом и имело четко выстроенную структуру: завязку – неожиданное появление гитариста, выступление которого стало приглашением к театральной игре; развитие – волнующее общение придворных с гадалкой и отшельником; и наконец, развязка – апофеоз театра: опера, балет и драма были представлены на двух театральных сценах. И в то же время в описанном дивертисменте значительным был элемент импровизации, обусловленный участием в зрелище короля и придворных.

Активное взаимодействие театра и зрителей является исключительным свойством театрализованных зрелищ на лоне природы, а в густавианских придворных празднествах оно проявлялось особенно явно, так как четкого разделения между театром и жизнью не было, как не было и однозначного деления на зрителей и актеров.

Во время придворных празднеств Густава III на открытом воздухе сама природа являла собой подмостки сцены и живописные кулисы. Ведь ландшафты королевских парков в эпоху барокко и рококо создавались по принципу театральных декораций, отражавших стиль жизни и дух эпохи.

Королевский парк Дротнингхольм существует и по сей день. Он состоит из двух частей: барочного французского парка и английского, который иначе называют пейзажным. Барочный парк был разбит на манер Версаля в конце XVII века отцом и сыном Тессин по поручению королевы Хедвиги Элеоноры. Кусты и живые изгороди парка острижены в виде геометрических фигур; планировка аллей, фонтанов и месторасположение статуй – все подчинено строгим принципам симметрии и перспективы. Господство порядка и единство стиля превращают естественную природу в произведение искусства. Несложно выявить сходство барочного парка с организацией сцены театра барокко, в котором декорации – живописные холсты кулис, натянутые на рамы, – также являли собой пейзаж, выстроенный согласно правилам перспективы.

Связь парка и театральных декораций не заканчивается внешним сходством и общим принципом композиции: внутри барочного парка был устроен «зеленый театр». Вероятно, именно его имела в виду Шарлотта, когда писала о выступлении французской труппы в «театрике на лоне природы». Этот театр, сохранившийся и сегодня, спрятан внутри боскетов парка, так что непосвященный взгляд может просто его не заметить. Остриженные живые изгороди служат кулисами, которые так же, как в декорациях театра барокко, уходят конусом вглубь сцены – песчаной насыпи в условиях естественного ландшафта. Во времена



Густава III в «зеленом театре» (что повторяло Версаль времен Короля-Солнца) ставились ряды кресел и на сцену выходили актеры.

Барочный парк Дротнингхольм является образцом искусственности и театрализации природы, которые культивировались в конце XVII века. На протяжении следующего столетия образ природы значительно изменился в сторону естественности. По поручению Густава III под занавес XVIII века на север от барочного парка Дротнингхольм, в низине, был разбит английский парк. Интересно, что план нового парка появился у Густава III летом 1777 года после его возвращения из поездки в Санкт-Петербург, где король познакомился с императорскими парками и получил в дар от Екатерины II план Царского Села, который и вдохновил шведского короля на создание собственного пейзажного парка⁸.

Карусель «Взятие скалы Галтар», устроенная в парке Дротнингхольм в 1779 году.
Художник П. Хиллестрём

В отличие от барочного парка Дротнингхольм английский парк Густава III стал олицетворением самой естественности. Основным принципом пейзажного парка был образ дикой природы, который отвечал настроениям предромантизма и вызывал reminiscences с модными в то время готическими романами. По замыслу Густава III, в английском парке планировалось строительство Готического замка с мощными стенами и тремя круглыми башнями в духе крепостей шведского короля XVI века Густава Васа⁹. Смелые идеи Густава III разрабатывал Луи-Жан Депре – архитектор и театральный декоратор (что объясняет его подход к созданию ландшафта с точки зрения оформления сценического



Спальня Густава III в Королевском дворце в Стокгольме

пространства). Однако далеко не всем смелым замыслам Густава III было суждено воплотиться в жизнь: в 1788 году началась война с Россией, и работы в парке Дротнингхольм по финансовым причинам были прекращены.

Несмотря на то, что образ природы английского парка в Дротнингхольме тяготел к естественности, его воплощение оказалось еще более изощренным, чем в предшествующую эпоху барокко. Развесистые кроны деревьев, напоминающие сумрачные гроты, и открывающиеся тут и там изумительные виды, подобные видам дикой природы, были созданы рукой человека. Таким образом, обе части дротнингхольмского парка являются творениями искусства. Природный ландшафт создавался по принципу театральных декораций и выступал в этой роли во время густавианских театрализованных празднеств и придворных спектаклей.

Густав III устраивал в королевских парках также и карусели, театрализованные зрелища, которые получили развитие при дворе Короля-Солнца, а в XVIII веке устраивались при дворе Екатерины II и Фридриха II.

Густавианские карусели являли собой эффектные театральные действия с элементами конных рыцарских турниров, музыкой, танцами, декорациями, представляющими целые архитектурные сооружения, и пиротехникой; поставленные по литературным произведениям – романам и поэмам о рыцарях, они устраивались на открытом воздухе с участием придворных кавалеров и дам. Густаву III принадлежали идеи всех каруселей его эпохи: «Праздник Дианы» (1778); «Взятие скалы Галтар» (1779) по рыцарскому роману Гарсиа Родригаса Монталвоса «Амадис Гальский»; «Зачарованный лес» (1785) по поэме Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Король руководствовался историческими материалами о предшествующих турнирах и каруселях шведских монархов – Густава II Адольфа, королевы Кристины и Карла XI, а также опытами правителей-современников: Фридриха II и Екатерины II.

Сохранилось воспоминание герцогини Шарлотты о густавианской карусели «Взятие скалы



Галтар», устроенной в парке Дротнингхольм. Сама герцогиня играла прекрасную даму Бриолану, заточенную в готическом замке на холме Флоры. Шарлотта со свойственной ей времени сентиментальностью описывает, как она страдала, томясь в декорациях замка в ожидании, когда брат короля Фредрик Адольф, выступавший в роли Амадиса, освободит ее. Сам Густав III предстал благородным рыцарем Эспландианом, который галантно ухаживал за прекрасными дамами и отважно сражался с огнедышащим драконом¹⁰.

На примере придворных церемоний и празднеств на лоне природы нами была рассмотрена театрализация жизни густавианского двора. Король и придворные играли свои роли во время помпезных придворных ритуалов и церемоний; являлись зрителями, как, впрочем, и участниками, во время увеселительных зрелищ в королевских парках, а также выступали в качестве актеров в каруселях. Театральная игра в повседневной жизни являлась основой уклада густавианского двора и взаимоотношений короля с подданными. Игра как источник культуры рассмотрена в книге выдающегося мыслителя XX столетия, нидерландского историка Йохана Хейзинги «*Homo Ludens*»¹¹. Идея Хейзинги о том, что в культурные эпохи игра всегда была тесно взаимосвязана с различными сферами жизни человечества, включая повседневный быт, наглядно подтверждается стилем жизни густавианского двора, который жил, казалось, только игрой, но в то же время на придворной сцене подготавливалось рождение шведского драматического театра.

Все перечисленные выше виды придворных развлечений могут быть объединены термином «игровая культура», предложенным театральным социологом Стокгольмского университета Виллмаром Саутером¹². Игровая культура подразумевает под собой широкий спектр увеселений и зрелищ, помимо традиционных театральных представлений, которые все вместе формируют определенный жизненный уклад – стиль жизни.

Естественным для Густава III было не только постоянное присутствие театра в повседневной жизни, но и проживание монарха и

его окружения в здании придворного театра Дротнингхольм зимними месяцами. Отапливать дворец в холодные северные зимы было слишком дорого для обедневшего шведского двора, поэтому жили в театре, по соседству с дворцом, что, очевидно, не противоречило желанию увлеченных театром короля и придворных.

Придворный театр Дротнингхольм был построен для королевы Ловисы Ульрики в 1766 году, после того как в 1762 году старое здание театра сгорело. Старинный театр архитектора Карла Фредрика Аделькранца, удивительный памятник архитектуры и театрального искусства XVIII века, сохранился, и сегодня в летние месяцы открыт для посещения. Во времена Густава III по периметру здания театра располагались жилые апартаменты: на первом этаже находилась спальня короля, на втором – комнаты придворных, а на третьем – крохотные конурки актеров. С 1781 года в театре жила и работала французская труппа Жака Мари Буте де Монвеля, актера и драматурга Комеди Франсез, приглашенного в Швецию Густавом III. Таким образом, в театре присутствовала настоящая жизнь: топились печи, готовились обеды, бегали актерские дети. Король, придворные и актеры – все уживались под крышей придворного театра.

Зрительный зал и сцена располагались в самом центре прямоугольного здания театра, предельно простого по форме и чрезвычайно сдержанного во внешнем убранстве. В планировке здания все пути – анфилады комнат и соединяющие этажи лестницы – вели в храм искусства. Интерьер придворного театра, при бедности шведского двора, поражал небывалой роскошью. Элементы интерьера, вплоть до имитации зрительских лож, были выполнены из папье-маше и раскрашены под золото, мрамор и дорогие ткани. Иллюзорный интерьер зала, выполненный в пастельной («перловой») цветовой гамме в стиле рококо, продолжало оформление сцены, где театральные декорации – холсты, натянутые на прямоугольные рамы, – формировали интерьер дворца или перспективный пейзаж королевского парка. Иллюзию сценического действия усиливал значительный подъем сцены.



Мгновенная смена декораций производила на публику неизгладимое впечатление. Игру воображения будило пламя свечей, которые освещали сцену и заставляли костюмы и декорации волшебным образом переливаться и сверкать.

Пригласительные билеты на густавианские придворные спектакли подписывались рукой самого короля. Образцом для подобной традиции, распространенной при дворах монархов XVIII века, стал известный Театр малых покоев, устроенный в 1747 году мадам де Помпадур в Версале Людовика XV. В интимной «роскошной» атмосфере придворного театра Дротнингхольм избранная публика, в состав которой входили король, придворные и важные иностранные гости, чувствовала себя малым кругом посвященных. В тускло освещенном зрительном зале разворачивался свой спектакль, в котором король и придворные оказывались актерами. Кресло короля располагалось в самом центре театрального здания, между зрительным залом и сценой, объединяя эти два мира – мир реальный и идеализированный мир сцены театра барокко.

Присутствие короля в зрительном зале предваряло действие на сцене: то, как монарх держал себя во время спектакля, аплодировал он или зевал, указывало зрителям, как следовало принимать представление. Здесь стоит напомнить, что Густав III был не только королем, но и актером, умевшим блестяще играть роль короля на публике.

Живую атмосферу густавианских спектаклей дополняло и другое любопытное обстоятельство: зрелища для избранных были доступны слугам. Для них в глубине зрительного зала театра Дротнингхольм были устроены скамейки, отгороженные специальным занавесом, который поднимался и опускался вместе с театральным.

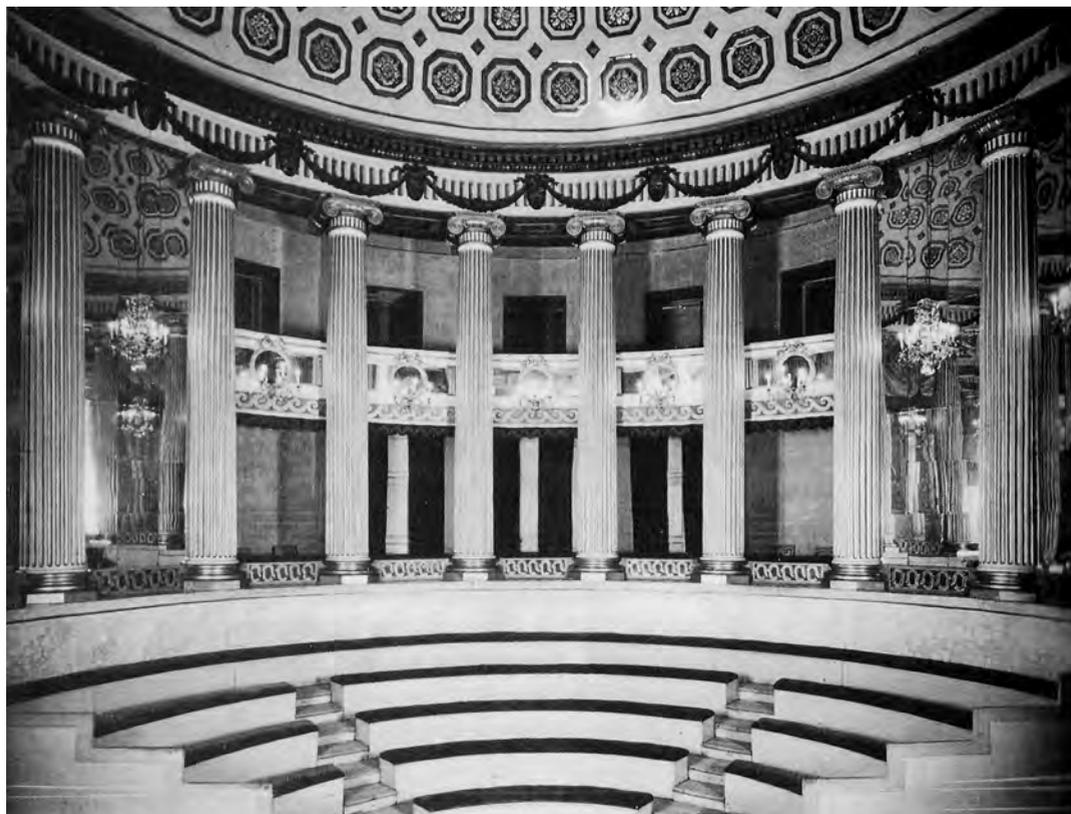
В другом придворном театре Густава III, в загородной резиденции Грипсхольм, с той же целью в куполе театрального зала были прорезаны маленькие потайные оконца. Присутствие слуг на придворных спектаклях было невидимым для зрителей-аристократов, но иногда умышленно заметным: простолюдином разрешалось аплодировать и свистеть во

время придворных представлений, очевидно, с целью придавать живость условному сценическому действию.

И, наконец, особую атмосферу придворных спектаклей создавало то, что король и придворные были не только зрителями, но и актерами. Спектакли труппы Монвеля чередовались с придворными любительскими представлениями.

В истории придворных театров Европы XVIII века, в которых играли аристократы-любители, существует достаточно примеров, которые можно сопоставить с придворным театром Густава III. Стоит вспомнить Театр малых покоев мадам де Помпадур в Версале, театр Марии Антуанетты в Трианоне, а также Эрмитажный театр Екатерины Великой в Санкт-Петербурге. Мадам де Помпадур и Мария Антуанетта играли на придворной сцене среди придворных актеров-любителей, как и Густав III. Екатерина II, как и ее шведский кузен, писала пьесы и сама ставила их на сцене придворного Эрмитажного театра. Углубившись в анализ деятельности каждого из таких театров (репертуарную политику, распределение ролей, интерпретацию пьес, игру актеров и реакцию зрителей), приходишь к выводу, что придворный любительский спектакль – это особый жанр театрального искусства, который рождается из тесной взаимосвязи придворного театра и придворной жизни, придворной игровой культуры. Учитывая представленный выше контекст театрализованной жизни шведского двора, обратимся непосредственно к спектаклям придворного театра Густава III.

Герцогиня Шарлотта описала любительский спектакль в придворном театре Ульриксдала (еще одной загородной резиденции короля), который состоялся 8 апреля 1783 года: «В прологе, по обыкновению, содержалось много незаслуженно лестных слов в мой адрес, а сюжет был таков: пока жители одного поместья заняты обсуждением приезда невестки хозяина и решают, как сие отметить, появляется театральная труппа. Они направлялись в Ульриксдал, где должны выступить, согласно распоряжению короля, но их повозка случайно перевернулась, и теперь им придется ждать,



Придворный театр Густава III
в загородной резиденции
Грисхольм

чтобы ее починили. Члены труппы предлагают сыграть пролог, которым король намеревался отметить прибытие своей невестки. Их предложение принимают, и Аполлон на пару с Эвтерпой поют несколько песен, а Терпсихора посвящает виновнице торжества танец, четыре части света представляют дивертисмент: римская кадрили от Европы, китайцы от Азии, негры от Африки и перуанцы от Америки. Все вместе благодаря разнообразию цветов оставляет весьма яркое впечатление. Актерская игра выглядела довольно плохо, но комическая опера развлекала и вызывала много смеха»¹³. Уже начиная с пролога, на сцене придворного театра использовался частый прием театра в театре: зрителям были представлены не просто античные боги в исполнении актеров, а тройная трансформация: актеры-любители, игравшие профессиональных актеров, которые выступали в роли античных богов.

Придворные спектакли густавианской эпохи, как правило, состояли из нескольких частей: в течение одного вечера давали пролог, драму и комедию. Описанный выше спектакль в Ульриксдале включал в себя пролог, историческую драму Густава III «Хельмфельт» и комическую оперу «Случай делает вора», по всей видимости, написанную бароном Армфельтом.

Уход от повседневной жизни и смелость актерского перевоплощения являлись главными задачами любительских спектаклей. В «Случае делает вора» в сцене ярмарки появлялись две кумушки, которые судачили и бранились на торговой площади. Их роли исполняли мужчины – традиция «травести» была широко распространена в шведском театре конца XVIII – начала XIX века. Главное удовольствие



для зрителей во время любительских спектаклей было в узнавании: под толщами грима и за крайне условной манерой актерской игры, тяготевшей к живописным образам и танцевальной пластике, скрывались хорошо знакомые лица.

Густав III был страстным актером. Его любовь к театральной игре и, очевидно, исключительная способность монарха к актерскому перевоплощению и здесь напоминает нам о Короле-Солнце. Известно, что в 1652 году Людовик XIV станцевал не менее шести ролей в «Балете празднеств Вакха»: «Пьяного жулика со шпагой в четвертом выходе; проприцателя в восьмом; вакханку (возможно пьяную) в восемнадцатом; Ледяного человека в двадцать втором; Титана в двадцать седьмом; и, наконец, в финале, Музу»¹⁴. Во время театрального сезона в Грипсхольме (1775–1776) Густав III за невероятно короткий срок, с 28 декабря по 10 января, сыграл девять ролей: Иодай в «Гофолии»; Чингиз-Хан в «Китайском сироте»; Вальвен в «Ложных обманщиках»; Дарвиан в «Меландине»; Радамист в «Радамисте и Зенобии»; Дамис в «Наглеце»; Вандом в «Аделаиде Дюкеглен»; Цинна в одноименной трагедии; и Милорд в «Англичанине в Бордо»¹⁵. Что это были за роли?! Матью Викандер, автор статьи о короле-актере, пишет: «В роли Радамиста, которого римляне сделали королем Армении, Густав возвращается переодетым в Иберию, где тиранически правит его отец, обещая мечь и разрушение. Вид короля, играющего в свою очередь переодетого короля, осложняет восприятие зрителями пьесы. В роли Иодая Густав – опекун и воспитатель подлинного короля израильтян; в роли Чингиз-Хана он играл жестокого тирана, под конец просвещенного добродетелью и любовью. Густаву, объятому разрушительной страстью в роли Вандома, счастливый случай мешает совершить убийство соперника; в «Меландине» он возвращает себе потерянного благородного отца и завершает успешное сватовство. В «Цинне» он оказывается наедине с самим собой, образцовым королем, вступая в конфликт со своим собственным характером»¹⁶.

Актерский диапазон Густава III, судя по приведенному списку ролей, был более чем широк: от верховного служителя храма до любовника, мятежника и почти что убийцы. Более того, игра короля не заканчивалась на подмостках сцены. Придворный и видный политический деятель Фредрик Аксель фон Ферсен писал о театральном сезоне в Грипсхольме: «Встав утром, король отправлялся в театр, чтобы вместе с актерами репетировать те пьесы, которые должны были быть сыграны вечером. Его Величество часто обедал в театре, а по окончании представления ужинал со всем двором, одетый в театральный костюм. Мы видели его, стало быть, в образе то Радамиста, то Цинны, то первосвященника иерусалимского храма, что делало из него посмешище за его собственным столом»¹⁷. По словам придворного Адольфа Людвиг Гамильтона, «в стране прошел слух, что король помешан»¹⁸.

Безудержная страсть Густава III к театральной игре и чрезмерная театрализация жизни ставили под удар его главную роль – роль короля. После вмешательства французского посла д'Юссона, имевшего при дворе значительное влияние, так как Швеция в то время получала большие субсидии от Франции, Густав III дал обещание оставить сцену, что и выполнил, закончив грипсхольмский театральный сезон; впоследствии король начал писать пьесы и лично ставить их в театре.

В 1783 году Густав III с невероятной активностью писал исторические драмы, в которых выводил себя в образах великих шведских королев-предшественников – Густава Васы и Густава II Адольфа. В качестве постановщика Густав III представлял свои сочинения на придворной сцене с актерами-любителями, двор был театральной труппой короля. Во время представлений своих пьес Густав III исполнял роль короля и демиурга в зрительном зале, а его брат, герцог Карл, имевший сильное внешнее сходство с монархом, играл короля на сцене. Взаимоотношения актеров и зрителей были обусловлены тесной взаимосвязью придворного театра и придворной жизни. Это был театр в театре, и в этом была его неповторимость и ценность.



Справедливо будет прийти к заключению, что придворный театр Густава III, театрализованные зрелища на лоне природы и пышные придворные ритуалы и церемонии формировали особый стиль жизни: густавианский двор постоянно пребывал в игре и, казалось, жил только игрой. Поэтому неудивительно, что вопреки бедности шведского двора, создавались все новые театры и придворное общество проводило много времени, участвуя в театрализованных празднествах в парках, сидя в зрительном зале на придворных спектаклях или выступая на сцене. Может сложиться впечатление, что придворный театр Густава III, как и любой другой придворный театр, был закрытым миром и что в густавианской Швеции это был мир из папьемаше, который только в глазах придворных – малого круга посвященных – превращался в золото и драгоценные ткани. Все это верно, но только отчасти.

Густав III был королем, который не мог довольствоваться единственно придворным театром и игрой на сцене. Просвещенный монарх, писавший свои исторические драмы в атмосфере дворцово-парковых празднеств для актеров-любителей и для постановок на камерной придворной сцене, был одержим возвышенной целью: созданием национального театра Швеции. Пьесы Густава III, ставшие первым вкладом в национальный драматический репертуар, в скором времени были поставлены на сцене первого общедоступного Драматического театра (Драматена), основанного Густавом III в 1788 году, а также на сцене Королевской оперы, открывшейся в 1773 году.

Эпоха Густава III – беззаботное торжество «играющего» стиля рококо, кое-где уже окрашенного мистической светотенью предромантизма, – стала Золотым веком шведской культуры. Драматен, детище Густава III, продолжает свою историю и сегодня, а густавианские придворные театры и парки при отсутствии придворных актеров и зрителей XVIII века с их неповторимой придворной игровой культурой стали уникальными музеями, открытыми для всех.

¹ Beijer Agne. *Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustaf III:s tid*. Stockholm. 1981. S. 25–27. Здесь и далее перевод со шведского автора.

² Burke Peter. *The Fabrication of Lois XV*. New Haven and London, 1992. P. 107.

³ Grimberg Carl. *Svenska folkets underbara öden*. Södertälje, 1985. S. 101.

⁴ Hennings Beth. *Ögonvittnen. Gustav III*. Stockholm, 1960. S. 82–83. Переводы со шведского В. Петрунчевой.

⁵ Боссан Ф. *Людовик XIV, король-артист*. М., 2002. С. 101.

⁶ Hedvig Elisabeth Charlottas Dagbok. Band II. *Stckh.*, 1911. S. 45.

⁷ *Ibid.* S. 34–35.

⁸ Александрова А. *Формирование национальной традиции в садово-парковом искусстве // Шведы. Сущность и метаморфозы шведской идентичности*. М., 2008. С. 423.

⁹ Там же. С. 427.

¹⁰ Skuncke Marie-Christine. *Gustaviansk teater. Ny svensk teaterhistoria*. Gidlunds, 2007. S. 204.

¹¹ Хеузинга Й. *Homo Ludens*. М., 1997.

¹² Sauter Willmar. *Eventness*. Stockholm, 2006.

¹³ Hedvig Elisabeth Charlotta. S. 9–10.

¹⁴ Боссан Ф. С. 17.

¹⁵ Levertin Oskar. *Teater och drama under Gustaf III*. Stockholm. 1889. S. 65–66.

¹⁶ Wikander Matthew H. *Princes to Act*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993. P. 275. Перевод с английского автора.

¹⁷ Levertin Oskar. S. 68.

¹⁸ *Ibid.*