

Мария Берлова

Утерянные сокровища. Шведские придворные театры эпохи рококо

Ранней весной 1921 г. ассистенту Национальной библиотеки Швеции Агне Бейеру было поручено разыскать картину Элиаса Мартина, шведского художника конца XVIII в. По всей вероятности, картина затерялась в одном из хранилищ, однако ее точное местонахождение не было известно. Поиски Бейера оказались тщетными, и он уже готов был сдаться, когда один из его коллег посоветовал ему поискать в старом театре дворцово-паркового ансамбля Дроттнингхольм, расположенном на острове Лувён, в окрестностях Стокгольма.

Более столетия здание использовалось как хранилище для утвари королевской семьи. Войдя в темное помещение театра, Бейер обнаружил, что оно было заставлено мебелью, коврами, разбитыми канделябрами, коробками со столовыми приборами, мешками с перьями от подушек и перин, сапогами для верховой езды, детскими игрушками, кухонной утварью и, наконец, многочисленными картинами. Все было покрыто толстым слоем пыли, копившимся десятилетиями. Проводя свой обыск, Бейер обратил внимание на странные деревянные рамы, стоявшие вдоль стен, на сцене театра. Вскоре он понял, что это были кулисные декорации, сохранившиеся с конца XVIII в. Обследовав сцену и помещение под ней, Бейер обнаружил чудом уцелевшую машинерию театра рококо, которая позволяла осуществлять мгновенную смену декораций. В то время это было настоящее чудо, так как считалось, что подобная театральная машинерия нигде в Европе не сохранилась. Воодушевленный своей находкой Бейер обратился к шведскому королю Густаву V с просьбой провести исследовательскую работу в театре, на что получил согласие. Ставший впоследствии известным историком театра и профессором (в 1946 г. он открыл первый факультет театроведения в Скандинавии) Агне Бейер посвятил свою жизнь возрождению театра Дроттнингхольм, который, подобно Спящей красавице, проспал около 130 лет. Однако, справедливости ради, стоит внести некоторые поправки в рассказанную выше историю об «открытии» театра Дроттнингхольм в XX в., ставшую легендой. Бейер был не один во время своего поиска – его сопровождали два сотрудника Национального музея, и пыль в театре пролежала не со времен гибели Густава III в 1792 г.: здание не столь активно, но все же функционировало в качестве театра еще 20 лет после смерти короля, и на протяжении XIX столетия в нем было показано несколько спектаклей¹.

История с театром Дроттнингхольм, по-своему удивительная, была, однако, в Швеции не единственной. В снежное ноябрьское воскресенье 1976 г. оперная певица Керстин Деллерт вместе с мужем выгуливала собак в окрестностях загородной королевской резиденции Ульриксдаль. На прогулке пара встретила принцессу Кристину, сестру короля Карла XVI Густава, с которой была знакома. Принцесса тоже прогуливала собак. Встретив Керстин и ее мужа, Кристина пригласила их на чай на свою виллу Бейлон. За чаем принцесса спросила гостей, не хотели бы они осмотреть театр Конфиденсен, расположенный поблизости. Деллерт много раз проходила мимо этого здания, но не знала, что оно являлось



Придворный театр Дроттнингхольм. Фото Э. Гаммельгорда

старинным театром. Взяв с собой факелы, компания направилась в здание театра. Внутри него было мрачно и жутко; повсюду – грязь, мусор и тошнотворный запах от мертвых крыс и голубей. Многие годы помещение, которое когда-то было зрительным залом театра, использовалось как охотничья комната, казарма и склад для разного хлама. Портал сцены был замурован. Деллерт как человеку, непосредственно связанному со сценой, было больно видеть театр, забытый в течение почти двух столетий, в таком плачевном состоянии.

До нее мысль возродить это место приходила многим. После того, как Агне Бейер заново открыл Дроттнингхольм, он заинтересовался и Конфиденсеном, но нашел его непригодным для реставрации. Театру пришлось ждать своего часа. В 1981 г., когда была основана Ассоциация друзей Конфиденсена (принцесса Кристина стала ее почетным председателем, а Керстин Деллерт – председателем), на его сцене состоялся гала-концерт, в котором певица Элизабет Сёдерстрём предстала в образе Мадам Дроттнингхольм, элегантной дамы в роскошном платье, а Деллерт – в роли ее бедной младшей сестры Конфиденсен, одетой в лохмотья. История Золушки и в реальности имела счастливый финал: благодаря неиссякаемому энтузиазму и деятельной инициативе Керстин Деллерт придворный театр в Ульриксдале удалось вернуть к жизни².

Обратимся к истории создания этих двух шведских театров эпохи рококо. Конфиденсен был построен в 1753 г., а сохранившийся сегодня

театр Дроттнингхольм (их было несколько) – в 1766-м. Своим появлением оба театра во многом обязаны королеве Ловисе Ульрике. Младшая сестра Фридриха Великого, она была прекрасно образована, свободно владела французским языком и прекрасно разбиралась во французской культуре. Переписывалась с Вольтером, который восхищался ее многогранным талантом и проницательным умом.

В Городском дворце в Берлине, где выросла Ловиса Ульрика, был свой придворный театр³. Мать будущей шведской королевы София Доротея Ганноверская, а также многие из братьев и сестер Ловисы Ульрики – кронпринц Фридрих, принц Генрих, принцессы Вильгельмина и Амалия – страстно увлекались театром. Став королем, Фридрих Великий распорядился построить Королевскую придворную оперу, которая открылась в 1742 г., а также обзавелся придворным театром в Потсдаме. Когда в 1750 г. Пруссию посетил Вольтер, театральная жизнь прусского двора была ключом – в ней в качестве актеров участвовали принцы и принцессы, что, несомненно, пришлось по душе Вольтеру, выступавшему не только в качестве драматурга, но актера и постановщика. Став маркграфиней, Вильгельмина распорядилась в период с 1745 по 1748 гг. построить оперный театр в Байрёйте и впоследствии развернула там активную театральную деятельность. В 1750-е гг. принц Генрих устроил большой театр в своем Рейнсбергском дворце и сам выступал на его сцене. Когда Ловиса Ульрика вышла замуж за наследного принца Швеции Адольфа Фредрика в 1744 г. и переехала в северную страну, она не пожелала отставать от своих прусских родственников, несмотря на то что обстановка при шведском дворе не особенно располагала к театральным увеселениям.

1740-е гг. были непростым временем в шведской истории. Король Фредрик I, предшественник Адольфа Фредрика, втянул страну в войну с Россией, которую Швеция с позором проиграла, утратив Финляндию. В 1743-м, во время войны с Россией, вспыхнуло восстание крестьян и солдат в Даларне, провинции в средней Швеции; в истории оно получило название «Большой даларнской пляски». Далекарлийцы, недовольные ухудшением своего положения в военные годы, дошли до Стокгольма, но восстание было жестоко подавлено – участники арестованы и брошены в тюрьмы⁴.

Русская императрица Елизавета решила сделать наследником шведского престола Адольфа Фредрика Гольштейн-Готторпского⁵. Ее слово возымело силу благодаря обещанию вернуть Швеции утраченную

Финляндию. По настоянию той же Елизаветы Адольф Фредрик женился на Ловисе Ульрике. В качестве свадебного подарка пара получила Дроттнингхольм и Ульриксдаль.

После роскоши берлинского двора Ловиса Ульрика была шокирована грубыми манерами и скучной жизнью шведских аристократов. Наука и культура мало интересовали Фредрика I. Посмотрев «Альзиру» Вольтера в театре Большусет в 1744 г., Ловиса Ульрика написала брату Фридриху II, что не видела ничего хуже⁶. Принцесса пожелала выписать театральную труппу из Франции, но на серьезные культурные преобразования потребовалось время. С 1749 по 1752 гг. Ловиса Ульрика и шведские аристократы развлекали себя участием в любительских спектаклях по комедиям Детуша и трагедиям Расина, Вольтера и Кребийона. Только в 1753 г., теперь уже королева Ловиса Ульрика (Фредрик I умер в 1751 г.), получив в свое распоряжение пусть и скромные, но реальные финансовые возможности, смогла последовать примеру брата Фридриха Великого и выписать в Швецию французскую драматическую труппу. Примечательно, что в этом же году по инициативе Ловисы Ульрики была основана Шведская королевская академия наук, – вклад королевы в развитие шведской культуры и науки оказался значительным. В 1754 г. в Швеции появилась и итальянская оперная труппа. Но если итальянцы проработали в Швеции только несколько сезонов, до 1757-го, то пребывание французских актеров растянулось на целых двадцать лет. Надо заметить, что король Адольф Фредрик, имевший в молодые годы придворный театр в своей резиденции в Ойтине, разделял музыкальные и театральные увлечения супруги.

Ловиса Ульрика сумела организовать жизнь двора в причудливом и изящном духе, созвучном рококо. В традиции эпохи языком придворных стал французский. Театральные представления – пьесы и оперы – шли на французском или итальянском и только в редких случаях, когда тексты сочинял придворный поэт и историк Улоф Далин, – на шведском. Придворными празднествами, украсившими жизнь двора в Дроттнингхольме и Ульриксдале, руководил видный политический деятель Карл Густав Тессин. Сын Ловисы Ульрики и наследник престола Густав III, ставший впоследствии видным реформатором шведского театра, с детства благодаря матери приобщился к театру. В августовских торжествах 1752-го по случаю возвращения Адольфа Фредрика в Дроттнингхольм после путешествия в Финляндию шестилетний Густав сыграл роль Бога любви. В этом празднестве жизнь и игра слились воедино. Во время охоты



Зрительный зал театра Конфиденсенс с нишей,
зеркально отвечающей portalу сцены. Фото Б. Линдберга

к королю подходила богиня Диана, окруженная нимфами (их роли исполняли придворные дамы), и возносила хвалу монарху в стихах, сочиненных Далином. Затем последовало пиршество в иллюминированном зале. Накануне этого дня придворные дамы и кавалеры исполнили балет и пастораль с ариями и хорами на слова того же Далина. Год спустя, в 1753 г., когда Китайский павильон в Дроттнингхольме был передан в распоряжение королевы, состоялось торжество в китайском стиле, во время которого юный Густав предстал китайским принцем, а придворные – мандаринами. В день рождения Ловисы Ульрики в июле 1754 г. открылось здание нового театра в Дроттнингхольме – по этому случаю кронпринц исполнил роль Бога удовольствия, ставшего судьей в состязании между временами года за лучшее развлечение для королевы. Каждое время года воплотилось в небольшом театральном представлении. Например, весна – в комедии, которую исполнили французские актеры, а лето – в итальянской пасторали «Галатее». Естественно, победило лето, так как королева родилась в это время года⁷.

В атмосфере нескончаемого театрального праздника и возникли придворные театры Дроттнингхольма и Ульриксдаля. В 1740-е гг., когда аристократы-любители давали представления во дворце Дроттнингхольма, использовались временные сцены, которые привозились на корабле из Стокгольма, монтировались и разбирались по необходимости.

Однако в 1750-е гг. было построено несколько стационарных театров: начиная с 1752 г. друг за другом возникли три здания в Дроттнингхольме, и в 1753 г. – театр в Ульриксдале, получивший название Конфиденсен⁸. Остановимся на нем подробнее.

Карл XI (1675–1697) был превосходным наездником и страстным любителем лошадей. Сохранилось несколько конных портретов короля кисти шведского художника Давида Клёккера-Эренстрала. Зная увлечение сына, вдовствующая королева Хедвиг Элеонора построила для него в Ульриксдале, недалеко от дворца, манеж, возведение которого было завершено в 1670 или 1671 г. С переднего фасада к нему пристроили небольшое одноэтажное здание, в котором разместилась гостиница. Она пользовалась большим спросом у путешественников, так как располагалась рядом с новой дорогой, ведущей в Стокгольм. Здание, о котором идет речь, значительно отличалось от того, что мы можем видеть сегодня. Когда Ловиса Ульрика получила Ульриксдаль в качестве свадебного подарка, она заказала архитектору Карлу Хорлеману перестроить манеж в театр. После смерти Хорлемана в 1753 г. завершать строительство пришлось его ученику Карлу Фредрику Аделькранцу. Для превращения манежа в театр к приезду французской труппы Мадам Дюлондель из Копенгагена было отпущено всего несколько месяцев.

Аделькранц интересовался театром с детства. Его отец Йёран Йосуа Аделькранц в молодости был актером театра Лейонкулан, потом стал архитектором и много лет проработал на строительстве Королевского дворца в Стокгольме под руководством известного шведского архитектора Никодемуса Тессина Младшего. Аделькранц-отец не хотел, чтобы сын пошел по его стопам, и всячески пытался воспрепятствовать его выбору той же профессии, но это не помогло – Карл Фредрик Аделькранц стал самым известным шведским архитектором XVIII столетия. После приезда Ловисы Ульрики в Швецию Аделькранц вошел в ее ближайшее окружение и с должности геодезиста поднялся до ранга директора французской труппы и придворного архитектора⁹.

Работая над переустройством здания манежа в Ульриксдале, Аделькранц заменил высокие окна на окна меньшего размера и разделил помещение на две равные части, ставшие зрительным залом и сценой. Был возведен новый свод и устроен чердак, где могли жить актеры. Помещение гостиницы переделали в гостиные для королевской семьи. В одной из них, интерьер которой был решен в красных тонах с позолотой, в центре располагался обеденный стол. Слуги накрывали

его в подвале и потом с помощью специального механизма поднимали на первый этаж, так что королевская чета и избранные гости могли вкушать пищу в интимной обстановке, без посторонних свидетелей¹⁰. От фр. *confidence*, что значит тайна, и произошло название театра Конфиденсен. Стол, по всей вероятности, был рассчитан на 12 персон – то же количество мест за аналогичным столом в комнате, названной Конфиденсен в Китайском павильоне в Дроттнингхольме, архитектором которого также был Аделькранц. Это помещение сохранилось и сегодня, и механизм, перемещающий стол, находится в рабочем состоянии¹¹.

Осенью 1753 г. новый театр в Ульриксдале был готов. Еще до официального открытия, 23 июня того же года, в театре было дано первое представление труппы французских актеров, недавно прибывших в Швецию. Они показали комедию Детуша «Женатый философ». По всей вероятности, в спектакле использовались переносные декорации, которые собирались в течение пяти часов и после спектакля в Конфиденсене были переправлены в Дроттнингхольм¹².

Летними месяцами, на протяжении двадцати лет правления Адольфа Фредрика, театральная жизнь большей частью была сосредоточена в Дроттнингхольме. Там первое театральное здание было возведено в глубине барочного парка уже в 1752 г. Вероятно, в нем и сыграли пастораль, данную по случаю возвращения короля из Финляндии. Архитектором здания стал Аделькранц, построивший и театр в Ульриксдале. К сожалению, никаких данных об экстерьере и интерьере первого театра в Дроттнингхольме не сохранилось. Спустя два года, в 1754 г., возвели новое здание на том же месте, где стоит сохранившийся сегодня театр, недалеко от дворца. Первый театр разобрали и для возведения второго использовали оставшийся после сноса строительный материал. Ученые до сих пор спорят, был ли второй театр самостоятельным в архитектурном решении или только копией первого. Сохранился чертеж второго театрального здания, датируемый 1754-м. На нем изображен небольшой театр с ложами, где в интерьере преобладают изогнутые линии, характерные для стиля рококо. По всей вероятности, архитектором был немец баварского происхождения Георг Греггенхоффер. Однако уже спустя год, скорее всего, Аделькранц внес изменения в планировку театра: углубил сцену, удалил ложи и удлинил зрительный зал¹³. 25 августа 1762 г. во время спектакля в театре случился пожар, и здание сгорело дотла. В течение следующих четырех лет в Дроттнингхольме не было стационарного театра, и снова использовались временные сцены.



Зрительный зал и сцена театра Дrottнингхольм во время ознакомительной экскурсии. Фото Э. Гаммельгорда

Например, согласно Бейеру, был устроен временный театр в Тронном зале во дворце Дrottнингхольма¹⁴. Наконец, по проекту Аделькранца был сооружен новый театр, который стоит по сей день и является уникальным памятником архитектуры XVIII столетия. В августе 1766 г. театральное здание было готово и удостоилось визита королевской семьи. На освещенной сцене кронпринц Густав и его сестра София Альбертина продекламировали пассажи из французских пьес. Клас Экеblad, очевидец события, описав его в дневнике, заметил: «Трудно себе представить более прекрасный театр, и надо отдать должное Аделькранцу и назвать его шедевром»¹⁵.

Что представляли собой интерьеры зрительных залов Конфиденсена и последнего театра Дrottнингхольма? В Ульриксдале зрительный зал изначально не был специфически театральным, и даже после того, как здание манежа было перестроено в театр, сохранил эту особенность, получив название театра-зала. Постоянных рядов зрительских мест здесь никогда не было: во времена королевы Ловисы Ульрики для придворной публики по случаю спектаклей ставились лавки, а для королевской четы – кресла прямо перед сценой. Углы зрительного зала Аделькранц закруглил, чтобы создать атмосферу камерности и уюта. Помещение небольшое: 13 м длиной и почти 12 м шириной, в то время как ширина сцены – 8 м, а глубина – 10 м. Пространство за сценой

архитектор увеличил, добавив три артистических фойе. Ширина арки просцениума, элегантной по форме и украшенной картушем, – 5 м. Задняя стена зала имеет нишу, которая зеркально отражает арку просцениума. Есть разные предположения историков о том, как использовалась эта ниша. В ней могла располагаться ложа короля с решетчатыми окнами, которые открывались в зрительный зал, или же в этой нише, где пол ниже, чем в остальном помещении, могли быть стоячие места для публики, в то время как в полукруглых углах этой стены, под изображением музыкальных инструментов располагались небольшие ложи с решетчатыми ставнями¹⁶. Последнее утверждение представляется сомнительным, так как в этой стене расположены дверные проемы, и, вероятно, в XVIII веке они служили входами в зрительный зал. Этим дверным проемам вторят такие же на уровне сцены, с обеих ее сторон, которые соединяются со зрительным залом лестницами. Как и сцена, эти дверные проемы закрываются занавесями.

Интерьер театра Конфиденсен выполнен в стиле рококо, господствовавшем во Франции с 1715 по 1750 гг. и продлившемся в Швеции еще несколько десятилетий. В эпоху этого стиля зеркальные эффекты и «обманки» были востребованными архитектурными приемами, поэтому неудивительно, что они использованы в интерьере шведского театра.

В оформлении зрительного зала Конфиденсена примечательна имитация пилястр розово-серого цвета, расписанных под мрамор. Они размещены парами и увенчаны желто-золотыми, с масками львов коринфскими капителями, выделяющимися на фоне светлых серо-зеленых стен. Цоколь вдоль стен темно-серый. Филенки дверных полотен, создающие эффект глубины, также нарисованы. Панели, имитирующие перемычки дверей, раскрашены таким образом, чтобы создать иллюзию объема. Листья аканта и розетки в стиле рококо украшают наддверные и надоконные арки. «Обманки» верхнего ряда имитируют амбразуры. Картуши над аркой просцениума и над отвечающей ей нишей украшены щитами и листвой. Декор театра выполнил Йохан Паш, шведский художник и декоратор королевских дворцов, который часто сотрудничал с Аделькранцем. Для оформления он использовал образы музыкальных инструментов, театральных масок и пальмовых листьев. Их на лентах держат в пастях маски львов. Свет свечей придавал декору Паша скульптурный эффект.

В XVIII веке в зрительном зале висело четыре люстры с восемью восковыми свечами в каждой, которые горели во время спектаклей.

Свечи прогорали за 45 минут, и их постоянно приходилось менять. В антрактах придворная публика могла пройти в гостиные, предаться беседе, обсудить последние новости и насладиться бокалом вина.

Изначально в театре не существовало отопления, но в 1770-х гг. у боковых стен установили две печи, которые, к сожалению, сегодня не сохранились¹⁷. Аделькранц неоднократно бывал во Франции и Италии с целью ознакомления с местной архитектурой. В 1750 г. по настоянию Ловисы Ульрики он совершил европейское путешествие. Архитектор посетил много театров, дворцов и церквей во Франции и Италии и был принят прусским королем Фридрихом II в Берлине, где внимательно осмотрел здание Королевской придворной оперы. В театре Сан-Карло в Неаполе Аделькранц сделал зарисовку деталей интерьера и позже использовал их в оформлении Конфиденсена. Несмотря на то, что в архитектурном отношении шведский театр не ориентирован на конкретный образец, можно найти общие черты между ним и другими европейскими театрами эпохи, например, придворным театром в Лаксенбурге, расположенном недалеко от Вены. Аделькранц никогда там не был, но чертежи этого театра были известны и доступны в то время в Швеции¹⁸.

Опираясь на свой опыт в Ульриксдале, Аделькранц создал в Дроттнингхольме театр укрупненного масштаба, предназначенный для грандиозных оперных постановок. С точки зрения элементов интерьера Аделькранц придерживался той же линии, но, в отличие от Конфиденсена, это театр с ложами, и его оформление более пышное и торжественное. Войдя в зрительный зал театра Дроттнингхольм, оказываешься в таинственном полумраке. Мерцающий свет свечей, сегодня замененный электрическим светом, скрывает «обманки». То, что выглядит, как мрамор, каменная кладка и лепнина, на самом деле – раскрашенное дерево и папье-маше. Аделькранц нашел дешевое решение для создания иллюзии роскоши, что было обусловлено скудными финансовыми возможностями обедневшего шведского двора второй половины XVIII в. и стремлением сохранить и укрепить престиж королевского дома. Ловиса Ульрика не желала отставать от других европейских монархов, имевших богатые придворные театры.

Основой декора стен являются ритмически повторяющиеся коринфские пилястры. В отличие от Ульриксдала, они настоящие, трехмерные, а не результат декоративного рисунка, посредством которого были созданы эти и другие элементы интерьера в театре-предшественнике.



Сцена и зрительный зал театра Конфиденсен. Фото Б. Линдберга

Тем не менее, как отмечалось ранее, многие элементы декора в Дроттнингхольме тоже нарисованные. Нельзя не согласиться с Бейером, что подобные «обманки» были не только следствием ограниченных финансовых ресурсов, но и сознательной игрой, основанной на оптической иллюзии и гармонирующей со сценическими декорациями. Впечатление целостности и гармонии создается здесь благодаря зеркальному эффекту сцены и зрительного зала, решенного в пастельной цветовой гамме; архитектурным деталям и орнаментальным мотивам в оформлении стен и потолка, которые переходят на арку просцениума и подхватываются сценическими декорациями, а также благодаря единому способу освещения зала и сцены и идеальному балансу их пространственных пропорций. Именно потому, что Аделькранц был прочно укоренен в традициях европейской театральной архитектуры, он смог привнести в оформление театра Дроттнингхольм свой неповторимый авторский стиль¹⁹.

С точки зрения обзора сцены, самые лучшие места в зрительном зале, вмещающем 350 зрителей, – это кресла короля и королевы, обитые красным бархатом и установленные в первом ряду. Двенадцать кресел за королевскими местами предназначались для придворной знати или важных иностранных гостей. Остальные зрительские места тоже дают хороший обзор сцены благодаря уклону пола. Скамьи для «демократических» зрителей, «уравнивающие» их в социальном статусе,

расположены параллельно рампе. Центральная часть зрительного зала, где находятся королевские кресла, несколько шире, чем остальное пространство. Между основной частью зрительного зала и одиннадцатью задними рядами есть опускающийся занавес. В XVIII в., во время антрактов и по окончании представлений, он отгораживал публику, занимавшую задние ряды и состоявшую из обедневших дворян, бюргеров, а также прислуги, работавшей во дворце.

В центральной части зрительного зала расположены шесть лож, по три с каждой стороны. Те, что ближе к просцениуму и не позволяют видеть сцену целиком, занимали музыканты, игравшие на трубах и литаврах, для которых не было места в оркестровой яме. Центральные ложи предназначались для монархов (правая со стороны зрительного зала – для королевы, левая – для короля). Однако эти ложи использовались в редких случаях. Прочие ложи назывались «ложами инкогнито». Они имели деревянную обрешетку и предназначались для зрителей-аристократов, которые не хотели быть замеченными остальными зрителями²⁰.

Сцена театра весьма вместительна: ее глубина – 19,8 м, ширина арки просцениума – 8,8 м, высота – 6,6 м. Уклон сцены – 4°, высота сцены до галереи – 9 м, а пространства под сценой – 2,9 м²¹. Занавес театра небесно-голубого цвета, на нем изображена Ловиса Ульрика в образе богини Минервы, парящей на облаке в окружении двух ангелочков; гирлянда цветов, вырастающая из ее щита, образует вензель, зеркально отображающий инициалы королевы²².

С каждой стороны задней части сцены Аделькранц расположил по восемь артистических фойе. Учитывая то, что в здании четыре этажа, этих помещений получается двадцать четыре. За сценой находилась кухня, над ней – декорационная мастерская, а на третьем этаже – столовая для актеров. Когда в 1791 г. по распоряжению Густава III архитектор Луи-Жан Депре с левой стороны от зрительного зала пристроил просторную столовую, выходящую окнами на английский парк и получившую название *Déjeunersalon*, в планировку артистических фойе были внесены изменения, и часть лестниц, ведущих в помещение театра, пришлось ликвидировать²³.

На сцене шесть пар кулис, высота которых из-за уклона сцены сокращается от 5,63 м (первая пара) до 4,13 м (последняя пара). Вместе с задником кулисы формируют перспективный вид, который является отличительной чертой театра барокко. Интересна одна деталь.

В XVIII в. в спектаклях театра Дроттнингхольм принимали участие дети. Например, из лодки, прибывшей по морю, изображаемому с помощью театральной машинерии, сходил на берег – подмостки сцены – ребенок. Это создавало иллюзию дальнего расстояния. Ребенок исчезал за кулисами, и следом за ним уже взрослый актер появлялся на авансцене в костюме, повторяющем костюм ребенка²⁴.

Обратимся к театральной машинерии. К сожалению, в Конфиденсен, в отличие от театра Дроттнингхольм, она не сохранилась, и о ней практически ничего не известно. На галерее над сценой не обнаружено ее следов. Означает ли это, что театральная машинерия размещалась под сценой и была демонтирована в XIX в.? План театра 1783 г. свидетельствует о том, что на сцене было шесть пар кулис, которые, по всей вероятности, могли меняться. В инвентарном списке 1809 г. числятся задники, изображающие море, вид дворца, дворцовый зал, а также вид деревенского дома. Однако по этим сведениям невозможно сделать какие-либо заключения об устройстве сцены²⁵.

Известно, что Донато Стопани, итальянский инженер и машинист сцены, по всей видимости, создавший сохранившуюся машинерию в театре Дроттнингхольм, находился в Швеции с 1757 г. и работал в Ульриксдале. Возможно, он и создал там театральную машинерию. Но когда?

Принц Карл, сын Адольфа Фредрика и Ловисы Ульрики, написал 4 апреля 1768 г.: «Моему брату оборудовали прекрасный театр, который хотя и мал, но имеет больше машин, чем большой театр в городе». Карл имел в виду двадцатидвухлетний кронпринц Густава, будущего короля Густава III. Это письмо только усиливает интригу. Мог ли Густав по своему усмотрению переоборудовать театр родителей? 24 января 1769 г. в Ульриксдале состоялось празднование его 23-летия. В это время Аделькранц был занят переустройством театра. Донато Стопани подписывал счета, некоторые из которых были выписаны за оформление сцены. Есть упоминание о том, что некто расписал ткань, «как будто воздух над морем» и смастерил корабль из папье-маше. Вполне возможно, что в Ульриксдале существовали театральные машины, и публика смотрела спектакли с театральными эффектами²⁶.

Автором машинерии для театра Дроттнингхольм, созданной в 1760-е гг. и единственной в своем роде, чудом сохранившейся, был, как принято считать, Донато Стопани. Однако существует и иная версия, которой придерживается шведский исследователь Пер Эдстрём.



Театр Конфиденсен. Фото Б. Линдберга

По его мнению, рисунки немецкого инженера Кристиана Готлоба Ройса послужили основой для проекта театральной машинерии в Дроттнингхольме, выполненного придворным шведским архитектором Георгом Фрёманом. Во время своего европейского путешествия в 1755 г. Фрёман, которому король поручил собрать материалы по устройству сценических машин в центральной Европе, встретился в Берлине с известным театральным архитектором и декоратором Джузеппе Галли Бибиной, а в Дрездене – с Кристианом Готлобом Ройсом. Вместе с Бибиной Ройс перестроил Оперу в Дрездене и получил разрешение скопировать планы машинерии в этом театре, а также в театре графа Брюля. Эти рисунки и послужили основой проекта машинерии Фрёмана, если верить версии Эдстрёма²⁷.

Судя по всему, театральная машинерия театра Дроттнингхольм претерпела разного рода изменения на протяжении ряда лет. За последние десятилетия удалось заново открыть секреты этой техники.

Наиболее сложный в техническом отношении механизм обеспечивает мгновенную смену кулис – живописных полотен, натянутых на деревянные рамы. За кулисами, которые видны зрителям, находятся другие, скрытые от них. Они выходят на передний план в ходе смены декораций. Все кулисы (всего их 42) через прорези в планшете прикреплены к шасси, установленным под сценой. Для первых четырех пар кулис сделаны четыре прорези для каждой, то есть возможны четыре

смены кулис при открытом занавесе. Для пятой пары – три прорези, а для шестой – только две. За первыми четырьмя парами кулис может спускаться задник, благодаря которому создается так называемая усеченная сцена, представляющая, например, интерьер комнаты. Этот задник мог быть выполнен в виде арки или галереи, так что передняя часть сцены превращалась в террасу замка с видом на сад или море в глубине ее пространства. Еще два задника могли опускаться перед или за машинами для волн, что увеличивало вариативность в сценическом оформлении сцены. Сегодня зрители видят копии декораций XVIII в., так как оригиналы помещены в специальное хранилище. Сохранилось тридцать комплектов оригинальных декораций, а также отдельно стоящие нарисованные горы, деревья, скамьи, входящие в оформление сцены²⁸.

Механизм, отвечающий за смену кулис, расположен под сценой. Там множество деревянных конструкций, балок, столбов, барабанов и кабестанов. Принципы этой машинерии заложил Джакомо Торелли, театальный декоратор и машинист сцены, который начал ее использовать в венецианских оперных театрах в середине XVII в. Основание каждой кулисы (шасси) имеет два маленьких колесика, с вырезанной бороздкой – таким образом кулисы могут передвигаться, скользя по закругленному рельсу. Колесики сделаны из бакаута, ценной древесины, отличающейся особой прочностью. Рельсы же сделаны из особого вида масляной древесины, импортированной из Африки: важно, чтобы зрители не слышали никаких скрипов из-под сцены. Каждое шасси соединено с главным кабестаном посредством веревок, пропущенных поверх маленьких подвижных колесиков. Когда кабестан поворачивают шесть работников сцены, кулисы скрываются из поля зрения публики. Шасси, на которых установлены исчезающие кулисы, соединены с другими шасси короткой веревкой и поворачивающимся колесом. В результате вторая кулиса выдвигается на сцену одновременно с тем, как исчезает первая – перемена декораций занимает секунды. Спектакль продолжается, а рабочие сцены отсоединяют короткие веревки от вновь появившихся кулис и присоединяют их к шасси со следующими кулисами для второй смены декораций. Взгляд наблюдательного зрителя заметит, что кулисы на шасси передвигаются не одновременно, а последовательно, с задержкой, поскольку веревки имеют разную длину. Менять всю декорацию одновременно было бы непосильной физической работой. Перемена декораций, выполняемая рабочими

сцены, не занимает много времени – через две минуты новая смена кулис уже готова. Сама же смена декораций при открытом занавесе занимает пять секунд. В XVIII в. свист являлся условным знаком для осуществления перемены, отсюда возникла и театральная поговорка: «Никогда не свисти за кулисами», так как это может изменить образ сцены до неузнаваемости²⁹.

На сценическом планшете устроены три люка, которые располагаются на авансцене и в глубине сцены. Подъемные механизмы выглядят, как подиумы: на них, поднявшись по ступенькам, встает актер, а рабочие сцены поворачивают специальный вертикальный кабестан, чтобы поднять подиум вместе с актером. Одновременно с этим опускается соответствующий сегмент сцены, чтобы затем уйти в сторону и открыть проход актеру, стоящему на подиуме, который в контексте спектакля, как правило, поднимается из подземелья. Если персонажа надо убрать со сцены, происходит обратный процесс. Три люка театра управляются одним кабестаном и могут двигаться одновременно или, если отсоединить веревки, по отдельности. Горы, деревья тоже могут возникать на сцене с помощью подъемных механизмов и люков.

Другие кабестаны под сценой осуществляют и смену падуг. В пространстве над сценой есть приспособления, управляющие машинами для спуска облаков. Также есть две так называемые колесницы облаков. В спектаклях театра Дроттнингхольм боги спускались с небес (то есть с колосников) на землю (то есть на сцену) на этих полетных механизмах, декорированных под облака и похожих на качели. На большой колеснице длиной 4 м помещаются два актера, на маленькой – один. Большая колесница перемещается только вертикально, тогда как меньшая может перемещаться по диагонали. Чтобы взобраться на театральные машины, актерам приходилось по отвесным лестницам карабкаться на колосники, а затем по висячему мосту пробираться к этим колесницам³⁰.

Для освещения сцены и декорации имеются специальные осветительные шесты, расположенные за каждой кулисой. К каждому шесту, высотой с кулису, прикреплено пять отражателей. Они состоят из маленькой открытой коробочки на две свечи. Кусок металла внутри коробочки отражает свет свечи и направляет его на кулису, стоящую рядом. Каждая кулиса освещается световым шестом, стоящим перед ней, однако источник света остается невидимым для зрителей. Пять отражателей прикреплены к тонкой веревке, протянутой поверх колесика на вершине шеста. Небольшое приспособление наподобие

флагштока позволяет опускать отражатели, чтобы менять свечи. Если потянуть веревку в обратную сторону, отражатели возвращаются в исходную позицию. Каждый световой шест, как и кулисы, уходит под сцену, откуда его можно привести во вращение. Для этого все шесты соединены веревками с барабаном. От «руля корабля» на сцене, спрятанного за аркой просцениума, барабан под сценой может вращаться. Чтобы облегчить вращение барабана, каждый шест имеет противовес – небольшой мешок с песком, весящий 10 кг, который возвращает шесты в первоначальную позицию. В зависимости от того, повернуты ли шесты с отражателями к сцене или развернуты от нее, освещение в спектакле меняется. Кроме этого источника света, установлен ряд из тридцати одного отражателя у рампы сцены. Доску с отражателями можно механически опускать, так, чтобы менять под сценой прогоревшие свечи³¹.

Свет на декорации падал наклонно с правой стороны. Для большего сценического эффекта некоторые декорации имели аппликацию из серебряной проволоки, что позволяло имитировать, например, игру света на бегущей воде. Сверкание украшений на роскошных костюмах, расшитых золотой и серебряной нитью, также усиливали динамику света в спектаклях театра Дроттнингхольм³².

В XVIII в. зрительный зал театра освещался светом свечей в настенных подсвечниках и четырех люстрах. Придворные зрители хотели не только видеть зрелище на сцене, но и быть на виду, демонстрировать себя и оценивать реакцию на представление короля и публики. Сцена и зрительный зал во время спектакля были неразделимы. Ныне свет свечей заменен электрическим, но ощущение аутентичного освещения, благодаря использованию современных технологий, сохраняется.

Иллюзионным спектаклям театров Конфиденсен и Дроттнингхольм был отпущен недолгий век. В 1771 г., после скоропостижной смерти Адольфа Фредрика на престол взошел Густав III. Задавшись целью всемерно поощрять развитие национального языка и культуры, он распустил французскую труппу и занялся формированием шведского театра. Театральная жизнь при дворе не утихла – из Дроттнингхольма она перенеслась в Ульриксдаль, где аристократы вместе с королем давали любительские спектакли. Театр Дроттнингхольм закрылся 3 сентября 1770 г. на семь лет, так как у Ловисы Ульрики не было средств на его содержание. Только в 1777 г., когда королева-мать продала резиденцию короне, и Густав III получил ее в свое распоряжение, театральная

жизнь в театре Дrottningholm возобновилась. Густавианская эпоха продлилась двадцать один год: в 1792 г. монарх был убит на маскараде в Опере. Вскоре все придворные театры были закрыты и преданы забвению. Дrottningholm уснул на 130, а Конфиденсен – на 150 лет, чтобы возродиться в XX столетии.

- ¹ Beijer A. Drottningholm slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustav III:s tid. Stockholm: Liber, 1981. S. 235–238; Sauter W.; Wiles, D. The Theatre of Drottningholm – Then and Now. Performance between the 18th and 21st centuries. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2014. P. 1–3.
- ² Dellert K., Oppered I.M. Confidencen – an old theatre resurrected. Solna: Confidencen rediviva, 1999. P. 3–10.
- ³ Ibid. P. 11.
- ⁴ Мелин Я., Юханссон А., Хеденборг С. История Швеции. М.: Весь мир, 2002. С. 146–147.
- ⁵ Старший брат Адольфа Фредрика, Карл Август Гольштейн-Готторпский, был женихом цесаревны Елизаветы Петровны, но скоропостижно скончался в Петербурге в 1727 г. до свадебной церемонии. Своего племянника, Карла Петера Ульриха Гольштейн-Готторпского, реального претендента на шведскую корону, царица Елизавета сделала наследником российского престола, на который он и взошел после ее смерти под именем императора Петра III.
- ⁶ Dellert K., Oppered I.M. Op. cit. P. 12.
- ⁷ Skuncke M.-C. Frihetstidens teaterliv i Stockholm // Ny svensk teaterhistoria. Del 1 [Teater före 1800]. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 177–178; Skuncke M.-C. Gustaf III: Det offentliga barnet. En prins retoriska och politiska fostran. Stockholm: Atlantis, 1993. S. 97–116.
- ⁸ См.: Skuncke M.-C. Frihetstidens teaterliv i Stockholm. S. 179.
- ⁹ См.: Dellert K., Oppered I.M. Confidencen – an old theatre resurrected. P. 46.
- ¹⁰ Ibid. P. 16–17.
- ¹¹ См.: Lindahl Åkerman M. Confidencen. The Ulriksdal Court Theatre // Gustavian Opera: an interdisciplinary reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771–1809. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music [Kungl. Musikaliska akad.], 1991. P. 171.
- ¹² Ibid. P. 166.

- ¹³ Skuncke M.-C. Frihetstidens teaterliv i Stockholm. S. 180.
- ¹⁴ Fogelmarck S. The Drottningholm Court Theatre // Gustavian Opera. P. 79.
- ¹⁵ Ibid. P. 81.
- ¹⁶ Dellert K., Opprud I.M. Op. cit. P. 46; Lindahl Åkerman M. P. 69.
- ¹⁷ Dellert K., Opprud I.M. Op. cit. P. 46–48; Lindahl Åkerman M. Op. cit. P. 68–69.
- ¹⁸ Dellert K., Opprud I.M. Op. cit. P. 48.
- ¹⁹ Fogelmarck S. Op. cit. P. 82; Lorrain P. Drottningholm Court Theatre. Stockholm: Föreningen Drottningholms vänner, 1956. P. 15.
- ²⁰ Sauter W., Wiles D. Op. cit. P. 19–20.
- ²¹ Rangström T. The Stage Machinery at Drottningholm. Instructions for use. – Gustavian Opera: an interdisciplinary reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771–1809. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music [Kungl. Musikaliska akad.], 1991. P. 88.
- ²² Берлова М. Театр короля: Густав III и становление шведской национальной сцены. М.: АРТ, 2018. С. 121.
- ²³ Fogelmarck S. Op. cit. P. 84.
- ²⁴ Sauter W., Wiles D. Op. cit. P. 19–21.
- ²⁵ Dellert K., Opprud I.M. Op. cit. P. 48.
- ²⁶ Lindahl Åkerman M. Op. cit. P. 73–74.
- ²⁷ Reus K.D. Faszination der Bühne. Barockes Welttheater in Bayreuth. Bayreuth: Gymnasium Christian-Ernestinum, 1999. S. 79.
- ²⁸ Sauter W., Wiles D. Op. cit. P. 28–29; Rangström T. The Stage Machinery at Drottningholm. Instructions for use // Gustavian Opera: an interdisciplinary reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771–1809. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music [Kungl. Musikaliska akad.], 1991. P. 91–93.
- ²⁹ Sauter W., Wiles D. Op. cit. P. 33–34; Rangström T. Op. cit. P. 91–94.
- ³⁰ Sauter W., Wiles D. Op. cit. P. 34–36.
- ³¹ Ibid. P. 31.
- ³² Rangström T. Op. cit. P. 102–103.