



Мария БЕРЛОВА

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СКИТАНИЯ БАРОНА АРМФЕЛЬТА

РАСПОРЯДИТЕЛЯ УВЕСЕЛЕНИЙ ПРИ ДВОРЕ ГУСТАВА III, БОЖИЕЮ МИЛОСТЬЮ КОРОЛЯ ШВЕДСКОГО, ГОТСКОГО И ВЕНСКОГО

19 августа 1814 года в Царском Селе под Санкт-Петербургом умирал барон Густав Мауриц Армфельт. Через открытую балконную дверь из Царкосельского парка тянуло прохладой, освежающей, по-августовски благоуханной, – она была последним успокоением барона. Совсем недавно Александр I, вернувшись из завоеванного Парижа, навестил умирающего друга. Именно ему Император был обязан недавно заключенным миром со Швецией. Армфельт содействовал и новому титулу Александра – царя-освободителя Европы.

В 1809 году генерал Армфельт приехал в Россию и поступил на службу к Александру I. Начал с того, что стал гувернером императорских детей. «Генерал-гувернер» – это звучало забавно. В 1811 году Армфельт был назначен председателем Финского комитета. Вскоре сделался советником и близким другом русского царя.

История жизни Армфельта, финна по происхождению, охватывает сразу несколько стран: Швецию, Финляндию и Россию. Барон служил при дворах трех шведских королей и одного русского царя. Мирным договором России и Швеции, подписанным в 1811 году, Армфельт сумел вернуть своей родине независимость.

Кроме заслуг на политической арене, барон прославился еще и тем, что был актером, режиссером и драматургом в придворном театре короля Густава III, отца-основателя национальной сцены Швеции.

ГРАНДИОЗНЫЙ ТЕАТР ГУСТАВА III

Известие о кончине отца, короля Адольфа Фредрика, настигло юного кронпринца Густава при

весьма любопытных обстоятельствах: 1 марта 1771 года он пребывал на спектакле Комедии Франсэз, когда в ложу постучали и сообщили, что «король умер, да здравствует король!». Для Густава это станет обыкновением: самые большие потрясения в его жизни – в том числе, собственная смерть на маскараде в Опере – будут настигать его в театре.

С детства Густав испытывал благоговение перед сочинениями Вольтера и считал его героев достойными примерами для подражания. Известно, что, когда фернейский старец узнал о том, что Густав в возрасте 17 лет читает его «Генриаду» наизусть, он прослезился и молвил: «Я ведь и написал ее с мыслью, что она послужит в качестве урока для королей, но не надеялся, что она принесет плоды на Севере. Я ошибся: на Севере всегда рождались герои и великие мужи»¹. Густав с юных лет уверовал в свою миссию, в идею просвещенного монарха, в «великую роль». А так как кронпринц обладал недюжими актерскими способностями и неистово живым воображением, то

¹ Лённрут Э. Великая роль. СПб., 1999. С. 24.

² Livertin O. Gustaf III som dramatisk författare. Stockholm, 1911. S. 61. (Здесь и далее перевод автора.)

очень скоро жизнь превратилась для него в сцену.

Сохранилось немало воспоминаний, в которых говорится о страстном увлечении Густава театром, о его неутомимом желании непрестанно играть. Так, например, сэр Гамильтон вспоминает в исторических анекдотах об обыкновении кронпринца готовиться ко сну: «Юный Густав никогда не ложился спать допоздна, подолгу проводил время за чтением книг, все по-французски, а также занимался собственным сочинительством с детских лет. Когда время было глубоко за полночь, кронпринц ложился в постель, и в этот самый момент гувернер Карл Шеффер, согласно уже хорошо известному ему ритуалу, подтаскивал к постели наследника престола стол. Густав восходил на него и, как с подмостков сцены, начинал громко декламировать монологи из трагедий. Он мог предаваться этому занятию часами, при этом читал по памяти. Когда бесконечно длинный монолог все же подходил к концу, герой заканчивал его финальным возгласом: «Игра окончена!». Далее протыкал себе грудь воображаемым кинжалом, падал в постель и засыпал»².

Сам гувернер Карл Шеффер тоже вспоминал подобного рода эпизоды из детства своего неординарного воспитанника. В мемуарах он писал, что, когда Густаву было десять лет, он сочинил свою первую небольшую пьесу.

В 1772 году, когда Густав III в результате государственного переворота пришел к власти и возвел себя до абсолютного монарха, ему уже ничто не мешало играть на большей, нежели приставленный к кровати стол, сцене, – вся Швеция



стала театральными подмостками короля. Густава III вольно сочинял свое царствование и историю Швеции как должного масштаба пьесу, участниками которой были как знать, так и простой народ.

Эрик Лённрут в книге «Великая роль. Король Густав III, играющий самого себя» рассматривает густавианский период правления как зрелищное театральное представление, в котором король отводил себе главную роль. Лённрут выделяет в правлении Густава III определенные этапы-роли: каждое



А. Рослин. Густав III

Н. Аргунов.
Армафельт Густав-Маврикий Максимович (1757–1814), 1796

политическое фиаско король-актер спешил обыграть сменой амплуа. Так, героическая роль просвещенного монарха в скором времени сменилась образом лицедея на троне, а к концу правления – тираном.

Король выстраивал политические события, как если бы ставил спектакль. Например, в 1788 году Густав III готовился напасть на Россию, для чего выбрал дату – 23 июня. Даже неблагоприятный ветер не мог повлиять на выбор короля. Дата была неслучайной: то был день отплытия Густава II Адольфа на Тридцатилетнюю войну. В конечном итоге, шведская флотилия все же отправилась в путь 19 июня, но это было уже не суть важно, важен был первоначальный порыв короля, его стремление подчинить жизнь преднамеренному эффектному сценарию³.

Юрий Лотман писал о театрализации русской дворянской культуры в период конца XVIII – начала XIX века. Тогда грань между искусством и жизнью оказалась стертой: театр, литература и живопись проникали в жизнь, влияли на бытовое поведение людей. Лотман пишет: «Монолог проникает в письмо, дневник и бытовую речь. То, что вчера показалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового провидения <...> Искусство становится моделью, которой жизнь подражает. Примеры того, как люди конца XVIII – начала XIX века строят свое личное поведение, бытовую речь, в конечном счете, свою жизненную судьбу по литературным и театральным образцам, весьма многочисленны»⁴.

Поведение Густава III является прямым тому подтверждением. 30 июля 1788 года, во время русской кампании он пишет с поля сражений в Стокгольм своему другу Армфельту. Письмо заканчивается следующими словами: «Дружба – приятное утешение. Я чувствую это в настоящую минуту, и если потеряю вас, у меня не останется ничего, по-прежнему говорю, как Агамемнон...», – и далее следует длинная цитата из «Ифигении» Расина, смысл которой сводится к тому, что счастлив тот, кто довольствуется низким положением и живет вдалеке от военных тревог короля, пусть даже в неопределенности, но следуя воли небес. Густав вошел в роль трагического героя⁵.

С одной стороны, Густав III театрализовал свое правление; с другой же, он сделал театр частью государственной политики. Одним из первых указов короля после прихода к власти в 1772 году был указ о роспуске французской театральной труппы его родителей, Адольфа Фредрика и Лувисы Ульрики. С первых дней своего правления Густав III задумал создание национального театра. Вскоре этой идеей уже жила вся страна, аристократия и простой народ. Шведский театр складывался поэтапно, от зрелищной оперы к драме. В 1782 году, когда уже существовала шведская опера и зрители имели обыкновение посещать театр, Густав III взялся за создание шведского драматического искусства. В виду отсутствия драматургии на родном языке, король сам взялся за написание пьес. Его верным помощником в этом деле стал Армфельт.

Густав III писал многофигурные, исполненные патетики и

³ Лённрут Э. Указ. соч. С. 253.

⁴ Лотман Ю. Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 183.

⁵ Лённрут Э. Указ. соч. С. 262.

⁶ Там же. С. 117.

Европа и Россия

благородного пафоса драмы. Как правило, следовал французским образцам, но принципиально использовал сюжеты из шведской истории. Главными героями Густава III стали шведские короли-предшественники: Густав Васа, пьеса о котором впоследствии была переработана в первую национальную оперу, и Густав II Адольф, герой пьес «Густав Адольф и Эбба Брахе», «Великодушие Густава Адольфа» и «Сири Брахе». Через образы героев Густава III легко прочитывается ход мыслей короля, – это взгляд на самого себя в чужом облики. Так, Густав Адольф в изображении Густава III превратился в красиво декламирующего, философствующего в духе эпохи Просвещения царственно-го героя, весьма не похожего на воина Густава Адольфа, который в реальности был довольно-таки толстым. Густав Адольф, вышедший из-под пера Густава III, как пишет Лённрут, «почти Бог-отец, всеведущий, всемилостивый и всемогущий»⁶. Линия, которую проводил в своей драматургии Густав III, была очевидной: он выступал как *следующий* из династии Великих Густавов.

В пьесах Густава III простой народ обожает короля. В одной из сцен «Великодушия Густава Адольфа» крестьянский парень и служанка возвышенным слогом рассуждают о короле так:

*Никогда, никогда прежде не было
ему подобного
Милостью и мягкосердечием.
Когда он объезжает свое
государство,
Всех переполняет радость.*

*Он не пренебрегает скромными
дарами,
Приносимыми к его ногам;
Он молвит: «Дети мои,
из подарков от вас
Я хочу получить только ваши сердца».
Мир в стране и слава за ее рубежами –
Вот плоды его добродетелей.
И господам, и крестьянам
равно покойно
Под его защитой
На нынешнем празднике
В годовщину свадьбы нашей
монаршей четы.
Смотрите, он откладывает
свой скипетр
И желает, чтобы мы веселились»⁷.*

Дворяне тоже приветствовали короля: «О, мой король! О, король, достойный своей короны!»⁸. В реальности это было далеко от правды, так как ужесточение абсолютизма влекло за собой нарастающее недовольство дворянского сословия.

Иногда в процессе сочинительства Густав III мог увлечься настолько, что позволял себе даже проговориться. Согласно ремарке, Густав Адольф делает реплику в сторону: «Как это приятно видеть себя столь любимым!»⁹.

Однако не будем очень увлекаться театром размером в жизнь выдающегося Густава III и вернемся к Армфельту.

НАЧАЛО СКИТАНИЙ БАРОНА

В день своей смерти в Царском Селе, символично совпавшей с годовщиной государственного переворота Густава III, в котором Армфельт, будучи кадетом в офицерской школе в Карлскруне, в Финляндии, принимал непосредственное участие, мысленно перед

⁷ Там же. С. 118–119.

⁸ Там же. С. 119.

⁹ Там же. С. 120.

Pro memoria


глазами барона проносилась вся его жизнь (1757–1814). Он был родом из Або, Финляндии. Считал себя финном, хотя мать его была шведкой. Род Армфельта был давний и славился военными заслугами своих мужей. Известно, что дальний предок Армфельта, Эрик Ларсон, доблестно воевал при короле Густаве II Адольфе, за что в 1648 году был удостоен дворянства и имени Армфельта. Получив от короля земли, семья обосновалась в Финляндии. Прадед Армфельта, Карл Густав Армфельт, был генералом, и его слава увенчивала родовую фамилию, когда наш герой появился на свет.

Родители Армфельта приобрели родовое поместье Оминне в Финляндии. Там прошло детство Густава Маурица; там он получил блестящее домашнее образование. К моменту, когда молодому человеку следовало выйти в жизнь, семья обеднела, и родителям ничего не оставалось, как отдать сына в офицерскую школу. В то время там учились дети обедневших дворян. Не унаследовав большого состояния, но помня громкую славу прадеда-генерала, которую приходилось отстаивать собственной честью, Армфельт начал свой жизненный путь.

После учения он начал военную службу. Но не прошло и срока, как за участие в дуэли молодой бретер был выслан из страны и отправлен на австро-прусскую войну, вспыхнувшую в 1778 году. Путь Армфельта лежал через Санкт-Петербург. Здесь, в Царском Селе Густав впервые был представлен русской императрице. Екатерина Великая, зная толк в мужской красоте, сразу отметила красоту молодого финна: его статное,

крепкое телосложение, лицо, подобное лику Аполлона, с удивительно прекрасными и ясными чертами; его прозрачно-голубые глаза, в которых лучилась радость и проглядывал незаурядный ум. Сам Армфельт после встречи с Екатериной записал в дневнике, что в самодержавной правительнице его потрясла красота ее кожи, необычно красивая форма рук и глаза, странным образом очаровывающие, берущие в плен того, с кем она разговаривает¹⁰.

Кто бы тогда мог подумать, что Армфельту еще придется жить в России, подолгу прогуливаться по аллеям Царкосельского парка и, возможно, неоднократно вспоминать встречу с Екатериной.

Из Санкт-Петербурга путь Армфельта лежал в Польшу. По дороге он узнал, что война закончилась, так и не успев для него начаться. Военная экспедиция разом превратилась в полное приключение путешествие по Европе. О чем еще мог мечтать молодой офицер из глубинки Финляндии, толком не видевший света. Далее история Армфельта продолжилась в лучших традициях романа XVIII века. В Польше он оказался без памяти влюблен в замужнюю графиню. Любовники уже готовились к ночному побегу, когда отец девушки разоблачил тайный заговор и отправил негодницу в монастырь. Далее был Париж, шумный, людный, полный всевозможных развлечений. Наконец-то Армфельт понял, что такое настоящая жизнь. В Париже Густав не на шутку увлекся театром, а точнее актрисой, мадам Л'Эклер, которая впоследствии родила от него ребенка. Как порядочный господин, Армфельт регулярно высылал деньги на

¹⁰ Ramel S. Gustav Mauritz Armfelt 1757–1814. Stockholm, 1997. S. 25.

воспитание сына. В Париже Густав каждый вечер посещал театр; смотрел пьесы Расина, Корнеля, Мольера, но больше всего молодому офицеру нравился модный в то время «легкий» жанр, а именно комические оперы.

Так бы Густав Мауриц Армфельт и дальше продолжал свое праздное существование, но закончились средства, и пришлось всерьез задуматься, что делать дальше. Появились мысли о военной службе в Америке, что в то время было распространено среди офицеров. Но вмешался случай. Во Франции Армфельт встретил семейную пару Рамелов. Оставив пост шведского министра в Мадриде, Малте Рамел с женой держал путь в Стокгольм и по дороге собирался остановиться в Спа, модном в то время европейском водном курорте. Встретив на пути Армфельта, влиятельный Рамел поддался очарованию Армфельта и взялся покровительствовать молодому финскому офицеру. Вместе с семьей Рамелов Армфельт приехал в Спа, где по счастливому стечению обстоятельств поправлял свое здоровье Густав III. Армфельта представили королю, и история его восхождения при шведском дворе началась.

За три года, с 1780 по 1783 год, Армфельт сумел подняться от офицера-гувернера до генерала-адъютанта; в 1788 году он в качестве генерала даже возглавил шведскую армию в войне против России. Параллельно с военной карьерой стремительно развивалась и театральная: сначала он – организатор торжеств и увеселений короля, в 1786 году – директор Королевской оперы, в 1788 году – также директор Королевского драматического театра и театральной школы. В

1786 году Армфельт стал одним из первых восемнадцати членов Шведской академии. Здесь неизбежно напрашивается вопрос: как смог Армфельт за столь короткий срок сделать такую головокружительную карьеру? В чем кроется секрет его успеха?

Современники вспоминали, что единственным, у кого всегда находился ответ импозантному королю, был Армфельт. Его красноречие, остроумие, ловкость и легкость в разговоре не имели себе равных. Острота реакций и смелость шуток не позволяли королю скучать в окружении непревзойденного фаворита. Однажды, например, остроумный Армфельт будто бы сказал об одном из молодых придворных Густава III, Фредрике Спарре, человеке маленького роста с большой головой и без чувства юмора: «Его голова обладает всеми свойствами воздушного шара, кроме одного – способности подниматься в воздух»¹¹.

Король часто был невесел и раздражен, его настроение постоянно менялось, но стоило среди натянутых официальных улыбок королевского окружения появиться сияющей, всегда открытой улыбке Армфельта, а еще лучше раздаться его заразительному смеху, как у Густава III тут же поднималось настроение. Армфельт рассказывал королю первое, что приходило ему на ум, анекдоты, небылицы, и король хохотал от души.

Очевидно, во многом причиной успеха Армфельта при дворе Густава III был его нрав. Из сохранившихся воспоминаний об Армфельте особого труда не составляет восстановить его портрет: невероятно живой темперамент, всегда запечатленная на довольном лице радость жизни;

¹¹ Лённрут Э. Указ. соч. С. 13.

Pro memoria


ясный и быстрый ум, безграничная фантазия и изобретательность; хорошие манеры, необычайная любезность и учтивость, а также беспощадная язвительность и колкость. Он мог осыпать собеседника остротами и открыто говорить ему нелцеприятные вещи; умел деликатно смягчить короля, мгновенно остудить его вспыльчивую натуру, а мог и сам проявить твердость и непреклонность и открыто противостоять Густаву III, отстаивая свою правоту. Над всеми качествами Армфельта возвышались его блистательное чувство юмора и невероятная легкость, возможно, поэтому все в его жизни складывалось легко и непринужденно.

Однако стоит заметить, что невероятная легкость Армфельта имела и обратную сторону – легкомысленность, которая часто проявлялась в беспечности, неосмотрительности, болтливости. Не зря Армфельта называли «ветреным любимцем короля».

Не берусь судить, насколько вышеприведенные качества Армфельта способствовали его военной карьере, но на театральном поприще, в качестве распорядителя увеселений короля, он оказался незаменим. По поручению Густава III Армфельт устраивал придворные спектакли (речь об одном из них еще впереди), а также всевозможные празднества: театрализованные годовщины, именины, средневековые турниры и т. д. Богатая фантазия барона с легкостью воплощала самые невероятные прихоти короля в жизнь.

АРМФЕЛЬТ – РАСПОРЯДИТЕЛЬ УВЕСЕЛЕНИЙ КОРОЛЯ

Приведу пример одного из придворных празднеств (иначе их

называли дивертисментами), которое состоялось по случаю заложения камня нового королевского дворца в Хаге в 1786 году. Придворная дама и свояченица короля, Хэдвиг Элисабета Шарлотта, описывает данное событие в своем дневнике: «В день годовщины революции, 19 августа, у нас был небольшой дивертисмент, устроенный новым театральным директором бароном Армфельтом, которого все с большей очевидностью можно называть королевским любимцем. <...> Королю был дан сигнал пойти из старой Хаги, где до этого все собрались, к новому месту; к моменту прихода короля циклопы, распевая песню, уже заканчивали вбивать 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; циклопы также осыпали короля разными лестными словами. Вскоре камень был заложен. <...> Окруженный весельем и игрой, король начал обходить по парку место будущего дворца: среди деревьев виднелась богиня удовольствия и звала богиню-покровительницу здешних мест, которая вскоре пришла, окруженная лесными нимфами, замечательно представленными ведущими артистами оперы. <...> После того, как пение закончилось, нимфы стали усыпать путь короля цветами; король поднялся на борт корабля, и корабль в сопровождении музыки отчалил от берега и пошел по озеру; много других кораблей проделывало вокруг короля разные маневры. Герцогу было поручено командование всей эскадрой, каждым



же кораблем командовал офицер флота; все матросы были одинаково одеты...»¹². Подобных празднеств Армфельт устраивал сотни, по случаю именин, годовщин, помолвок и просто без всякого повода.

Надо сказать, что жизнь при дворе Густава III, который ввел в Швеции придворные ритуалы Людовика XIV, напоминала собой одно непрерывно длящееся празднество. Даже обыденная послеполуденная прогулка в парк по велению короля облакалась в театральные формы. Например, Хедвиг Элисабета Шарлотта пишет в своем дневнике, что теплым сентябрьским вечером 1783 года вместе с королевой и придворными Густав III выходит на прогулку в Дроттнингхольмский парк, где как будто ничто не предвещает событий. Но придворные прекрасно понимают, что сейчас невольны станут участниками еще одного спектакля короля. И действительно, сначала прогуливающаяся группа встречает певца, который, аккомпанируя себе на гитаре, исполняет шуточные, фривольные куплеты; затем появляется гадалка; она по руке предсказывает королеве и придворным дамам судьбу, после чего приглашает все общество пройти в беседку; там таинственный отшельник рассказывает загадочные, странные истории. Наконец, вечер завершается тем, что все направляются к выстроенной в парке сцене и на лоне природы смотрят на танцующих артистов оперы¹³.

На ум приходят картины Антуана Ватто первой половины XVIII века: «Обольститель», «Искательница приключений»... На них «реальная природа озарена блеском театральных огней и устроена наподобие

сцены, а сцена и люди на них – это какое-то воспоминание о спектакле, возникшее на фоне естественной природы»¹⁴. Из описания Шарлотты легко представить, насколько неуловимым, зыбким был переход от повседневной жизни к театральному действию. Явно, что Армфельта, всегда готового к театральной игре и самого эту игру затевавшего, такого рода переключение не могло застать врасплох. Другие же придворные Густава III все время пребывали в состоянии напряжения, пытаясь угадать, кем окажутся в следующий момент, зрителями или актерами. Сомнения исчезали только тогда, когда густавианские придворные в качестве актеров-любителей выходили играть на подмостки придворной сцены. Тогда наступал звездный час Армфельта.

ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР ГУСТАВА III

Во второй половине XVIII века европейские придворные и домашние театры переживали период рассвета. Во Франции законодательницей моды стала мадам де Помпадур, создавшая в середине столетия известный Театр Малых Кабинетов. В конце XVIII века Мария-Антуанетта также имела свой театр, не уступавший театру предшественницы. Известные придворные театры были и у Фридриха Великого в Пруссии, Иосифа II в Австрии и Станислава Понятовского в Польше. У Густава III было сразу несколько придворных театров: в Дроттнингхольме, Грипсхольме и Ульриксдале. Все они удивительным образом сохранились и по сей день. Для шведского короля придворный театр не был только развлечением. Именно на придворной сцене родился

¹² Ramel S. Op. cit. S. 45.

¹³ Bestedt B.-M. Gustaf Mauritz Aemfelt teaterman och foerretagsledare. Stockholm, 2005. S.34.

¹⁴ Герман М. Антуан Ватто. Л., 1984. С. 47.

Pro memoria


шведский драматический репертуар, который плавно перешел на сцену открывшегося в 1788 году Королевского драматического театра, впоследствии Драматена.

Важными этапами в формировании национальной драмы стали придворные театральные сезоны. Во время театрального сезона в Грипсхольме (1775–1776) король и его свита на целый год удалились из Стокгольма в отдаленную резиденцию на озере Меларен и поселились в уединенном замке. Жизнь придворных всецело была посвящена сцене. На ней играл сам король, члены его семьи и видные шведские аристократы. Репутация при дворе Густава III складывалась не только на политической арене и полях сражений, но также и на театральных подмостках. Известно, что Карл Шеффер, один из главных умов королевства, прославился тем, что в возрасте шестидесяти лет сыграл роль молодого любовника Любина. Придворный поэт Оксеншерна даже воспел его игру в стихах. Стоит также вспомнить Армфельта, преуспевшего равно как на военном, так и на театральном поприще. Благоволение короля можно было узнать по распределению ролей: фавориты получали выгодные партии. Становится понятным, почему придворные так ревностно и самозабвенно репетировали целыми днями, ведь от успеха на театре зависела их судьба. Король был одержим более других. Карл Шеффер зафиксировал расписание Густава III во время грипсхольмского театрального сезона: «Король, проснувшись утром, отправлялся в театр и там репетировал с актерами к вечернему спектаклю. Обедал король в театре. После спектакля ужинал с

придворными на сцене, часто оставаясь в театральном костюме. Нам приходилось сидеть за одним столом не с королем Густавом III, а с Радамистом, Цинной или еще лучше с верховным священнослужителем иерусалимского храма. Король по собственному желанию выставлял себя на всеобщее посмеище. Многие поговаривали, что он просто безумен»¹⁵.

В 1782 году Густав III устраивает новый театральный сезон в Грипсхольме и Ульриксдале. Примечательно, что в течение года Густав III пишет пять драм: «Великодушие Густава Адольфа», «Хельмфельт», «Один и Фригга», «Густав Адольф и Эбба Брахе», «Кристина и Магнус де ля Гардье». На этот раз придворные выступают как члены недавно сформированного по французскому образцу Общества охраны и развития шведского языка. Распорядок работы труппы становится еще более интенсивным. Ежедневные репетиции начинаются в десять утра и продолжаются до обеда. Король обедает в окружении свиты и служебного персонала прямо на сцене, после чего в пять репетиции возобновляются и заканчиваются только к десяти часам вечера»¹⁶.

К лету 1783 года от изнурительных ежедневных репетиций и ежемесячных премьер силы актеров были настолько истощены, что работу Общества пришлось на лето приостановить. В адрес короля посыпались упреки придворных. Но уже к осени силы были восстановлены, и Общество с еще большим энтузиазмом принялось за работу. Так бы продолжалось и дальше, если бы Густав III вместе с Армфельтом и тесным кругом придворных не уехал в известное Итальянское путешествие, обогатившее культуру Швеции.

¹⁵ Livertin O. *Op. cit.* S. 68.

¹⁶ *Ibid.* S. 71.

Сезон вынужденно приостановили. Нас интересует именно этот театральный сезон, так как именно в 1783 году состоялась премьера пьесы Армфельта «Случай делает вора».

«СЛУЧАЙ ДЕЛАЕТ ВОРА», ИЛИ УДОВОЛЬСТВИЕ УВИДЕТЬ ДИКОГО ЗВЕРЯ

Спектакль состоялся в придворном театре Ульриксдала, резиденции брата короля, герцога Карла и его супруги, уже известной нам Хедвиг Элисабеты Шарлотты. Представление было приурочено к именинам Шарлотты и должно было состояться 22 марта, но из-за смерти ребенка герцогини торжество пришлось отложить. Только 8 апреля, когда горечь утраты поутихла, зрители смогли насладиться очередной премьерой. Спектакль состоял из трех частей: дивертисмента, драмы Густава III «Хельмфельт» и новой пьесы Армфельта «Случай делает вора», поставленной как комическая опера.

Вопрос об авторстве «Случая» спорный, и вряд ли его когда-нибудь удастся разрешить. Дело в том, что Шарлотта, оставившая девять томов дневников, охватывающих более пятидесяти лет шведской истории, после премьеры «Случая» записала: «Армфельт сообщается как автор пьесы, но для всех не секрет, что автор не он, а Халльман, которому хорошо заплатили за молчание. Но так как тайное рано или поздно становится явным, то правда в скором времени восторжествует»¹⁷. С момента написания этих строк прошло уже более двухсот лет, а правду с подачи Шарлотты историки все еще ищут. Вопрос авторства может стать темой отдельного исследования, в рамках данной статьи нам не представляется

возможным изложить его подробно. Однако стоит сказать, что в последней монографии об Армфельте 1996 года шведский исследователь Стиг Рамел все-таки настаивает на авторстве барона.

Обратимся непосредственно к пьесе. Ее действие происходит в небольшом шведском городке Вингокере области Сёдермансланд. В каждой области Швеции существует свой национальный костюм. В начале XIX века в Сёдермансланде был принят областной закон о консервации национального костюма, так что костюмы к спектаклю нетрудно восстановить. В первом действии пьесы – солнечный весенний день. В городке – ярмарка. Кузнец Мастер Бюльт и его жена устраивают свадьбу своей дочери Лизы и Якоба. На свадьбу приглашены все поселяне, среди них – вдова присяжного заседателя Марью. В первой картине действие происходит в доме Марью. Она не хочет, чтобы ее дочь Ингрид шла на свадьбу, так как сама влюблена в часовщика Луллиуса, и красавица-дочь может составить ей нежелательную конкуренцию. Ингрид же любит мельника Пелле, в чем открыто признается матери. Марью недовольна поведением дочери и теперь вдвойне убеждена в том, что та должна остаться дома: «Будь умницей и пряди, сиди прилежно и пряди. И не позволяй ни Полу, ни Перу пробраться в дом. Как же прелестно, когда девушки послушны!»¹⁸. С этими словами Марью запирает дверь и уходит.

На свадьбе гости поздравляют жениха и невесту. Столпившийся народ слушает игру музыкантов на скрипках и гуслях. Среди толпы и стар, и млад: крестьянская девушка и молодой крестьянский парень,

¹⁷ Hedvig Elisabeth Charlottas Dagbok. Band II. Stockholm, 1911. S. 9.

¹⁸ Pjåsen. Kongl. Tryckeriet, 1783.

старый вдовец и удалой кавалерист, – все они в один голос мечтают о любви, зовут любовь. Природа им вторит, она пробудилась от зимы и тоже полна любви. Сцена заканчивается тем, что свадебная процессия направляется в церковь на холме, изображенную на заднике сцены.

Далее – ярмарка. На площадь высыпает народ, купцы отпирают ларьки и раскладывают перед покупателями товар. Появляется комичная фигура немца-купца. Он снимает со спины короб и орет во все горло, зазывая покупателей. (Его шведско-немецкая тарабарщина вызывает комический эффект: в то время в Стокгольме было засилье немецких купцов.) На ярмарочной площади встречаются попадья, роль которой исполнял мужчина, и жена пристава. Кумушки кудахчут и бранятся. Два крестьянских парня, один – пьяный, другой – урод, затевают драку. Они уже вцепились друг другу в волосы, когда появляется пристав и разнимает их. Кульминация ярмарочного веселья – выход на сцену огромного бурого медведя, которого изображал актер (был ли он придворным Густава III, история умалчивает). Медведь танцует, а хозяин кричит: «В такт, Мишка, в такт! Танцуй в такт!»¹⁹. В шапку сыплются звонкие монеты. Тут деревенские парни вновь затевают драку, посередине сцены образуется куча мала, и занавес падает.

Во втором действии – поздний вечер. Мельник Пелле, не обнаружив возлюбленной Ингрид на свадьбе, отправляется к ней домой. Ингрид, скукающая за прялкой, рада появлению Пелле и, недолго думая, выпархивает к нему в объятия через окно. Между возлюбленными происходит лирическое

объяснение. Тут, как назло, появляются огни приближающейся свадебной процессии. В панике Пелле убегает за лестницей: Ингрид надо вернуть в дом. Девушка, видя приближающиеся огни, мечется по площади, натывается на ларек, дверь которого оказывается не запертой, и решает там спрятаться. Приходит хозяин ларька: он вернулся, чтобы запереть дверь.

На торговой площади встречаются на тайном свидании Марью и Луллиус. Они обмениваются любовными клятвами, как вдруг из ларька доносится странный пугающий стук. Часовщик решает, что это сам дьявол, а Марью убеждена, что это призрак ее покойного мужа. Дуэт перерастает в квартет: к голосам Марью и Луллиуса присоединяются голоса Ингрид и Пелле: каждый поет о своем, а все вместе – о любви.

Пелле понимает, что лестницей делу не поможешь, и убегает за кузнецом. В это время приходит купец, он отворяет дверь ларька и, обнаружив Ингрид, думает, что поймал вора. На его крики сбегается вся округа. Ингрид обвиняют в воровстве. Приход Пелле и кузнеца, вооруженного отмычкой, только усугубляет дело. В конечном итоге, неразбериха распутывается, и Пелле с Ингрид на коленях просят у Марью благословения. Отмычка больше не нужна, судьба сама распутала все путы. Хор поет, что «у любви нет преград». Пьеса заканчивается двумя свадьбами и всеобщей полькой.

Очевидно, что пьеса писалась по французским образцам. Вероятно, тут имели место театральные впечатления Армфельта, полученные во время пребывания в Париже в 1780 году. Однако,

¹⁹ Ibidem.

Европа и Россия

несмотря на французское влияние, в пьесе присутствует и неповторимо шведский колорит: не случайно местом действия выбран городок Вингокер, самая глубинка Швеции, которая и по сей день воспринимается, как что-то «очень шведское», восходящее к национальным корням. В финале танцуют шведскую польку, весьма не похожую на традиционный европейский танец. В пьесе справляется три свадьбы, и время действия – весна. Согласно народному календарю, свадьбы в Швеции всегда игрались по весне на Троицу. Герои пьесы «Случай делает вора» – самые обыкновенные шведские крестьяне, живые и розовощекие. По сохранившейся картине кисти Пера Хиллестрёма можно сделать вывод, что на крестьянах в спектакле были типичные вингокерские костюмы. Речь крестьян полна диалектизмов, что особенно сочно и выпукло проявляется в ярмарочной сцене. По картине Хиллестрёма также можно предположить, что действие происходило на фоне южно-шведского пейзажа, на котором виднелись поля, густой лес и озеро, одно из многочисленных шведских озер; на пригорке красовалась церковь, оповещавшая прихожан звоном своих колоколов. Все говорит за то, что, несмотря на заимствованную форму, душа пьесы – истинно шведская.

В первом издании 1783 года предисловие к пьесе заканчивалось словами: «Это первая пьеса в Швеции, написанная в подобном жанре. Ее цель – исключить разговорную речь между куплетами и речитативами. Куплеты должны исполняться под приятную и веселую музыку, чтобы разогнать тягостное впечатление, которое трагедии и драмы часто

производят на душу. Эта пьеса не безупречна, так как была написана за слишком короткие сроки, но подобных и лучших пьес может в скором времени быть много. Эта же – первая ласточка, которая выпорхнула ранней весной и поэтому слегка утомлена»²⁰.

В отличие от назидательных исторических драм Густава III, «Случай» просто-напросто развлекал. Он был призван служить не запросам короля, а, в первую очередь, потребностям публики, обращался не к разуму, а к чувству.

Жанр пьесы историки определяли по-разному: комедия, комическая опера, опера-буфф, лирическая комедия. Последнее определение, пожалуй, самое верное. Пьеса буквально дышит любовью. Любовь присутствует почти в каждом слове, в каждой реплике, в каждом персонаже. Все только и думает и говорит о любви. В пьесе три влюбленные пары, три свадьбы, а сколько еще мечтающих о любви!

Время действия «Случая» и время его премьеры – весна. Духом свежести, предчувствием обновления наполнена пьеса, ее образный ряд целиком построен на образах природы и весны. Каждая тварь, каждая букашка в природе обретают себе пару. Весенние настроения витают в воздухе, который как будто выписан нежной акварелью, пока не приходит вечер и не укрывает влюбленных бархатным покровом. Весна – в природе и в сердцах людей.

Основной движущей силой в пьесе становится любовь, которой оказываются *все возрасты покорны*: и мать, и дочь сгорают от любви. Именно любовь, а не отмычка кузнеца вмиг разрывает все путы, устраняет преграды, именно она

²⁰ Ibidem.

делает каждого «кузнецом» своего счастья. Любовь, как бурный весенний поток, охватывает и увлекает всех, а случай, который делает из Ингрид вора, этот любовный поток только ускоряет. Случай подталкивает молодых влюбленных открыто пасть на колени и молить Марью о благословении. И Марью не может отказать влюбленным, так как сама влюблена.

В это время во Франции уже написаны любовно-психологические комедии П. Мариво, «который знал все тропинки человеческого сердца»²¹. Над персонажами Мариво всегда главенствует любовь, – вспомним его комедии «Игра любви и случая», «Торжество любви». Развитие интриги у Мариво так же происходит не без участия его величества случая. Вслед за Мариво персонажи из третьего сословия начинают появляться в пьесах М. Седена, которого особо жаловала Мария-Антуанетта. Простой народ становится главным героем пьес революционно настроенного Л.-С. Мерсье.

В Дании первой половины XVIII века работает драматург Людвиг Хольберг. Он берет за образец комедии Мольера, но всегда переносит место действия в Данию и наполняет мольеровский сюжет местным колоритом. Героями Хольберга являются обыкновенные датчане, как правило, крестьяне или горожане. Примечательно, что комедии Хольберга и Мариво были популярны в Швеции второй половины XVIII века – в публичном театре Шведской комедии и придворном театре Густава III.

Во второй половине XVIII века популярным жанром в Европе становится комическая опера. И даже такой противник театра, как Жан-Жак Руссо, сочиняет комическую

оперу «Деревенский колдун», которая имеет невероятный успех²².

В 1789 году, через шесть лет после того, как был написан «Случай», во Франции хореограф Жан Доберваль поставит комический балет «La Fille Mal Gardee», или «Тщетная предосторожность», которая и сегодня не сходит с мировой сцены. Сюжет балета во многом повторяет сюжет шведской пьесы.

В России театр второй половины XVIII века, как и в скандинавских странах, следует французским образцам, но при этом сохраняет местный колорит. Во время правления Екатерины Великой также в моде комические оперы. Их героями нередко становятся крестьяне, как, например, в известной опере А. Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват», написанной в 1779 году.

К концу XVIII столетия в российской литературе складывается сентименталистское направление. Появляются пьесы Н. Ильина и В. Федорова, охарактеризовать которые можно одной фразой Карамзина – «и крестьянки любить умеют». Пьесам сентиментализма была присуща идеализация крестьян. В своем предисловии к пьесе «Лиза, или Торжество благодарности» Н. Ильин писал: «Я старался заставить говорить Лизу несколько по-книжному, особливо во втором явлении первого действия, где она, разговаривая с Лиодором, кажется, должна была желать непременно показать ему, что она не грубая крестьянка, а девушка, выученная грамоте, которая проводит свое время больше с книгами, нежели с прялицею»²³.

Очевидно, что для европейской аристократии повсеместно обращение к третьему сословию,

²¹ Герман М. Указ. соч. С. 132.

²² Мокульский С. Вступительная статья // Французский театр эпохи Просвещения: В 2 т. М., 1957. Т. 1. С. 38.

²³ Драматургия русского сентиментализма. / Сост. Н. Пивоварова. М., 2005. С. 87.

в частности, крестьянству, было своего рода театральной игрой, слепой идеализацией под влиянием философии Руссо. Известно, что многие аристократы второй половины XVIII века, подобно Марии-Антуанетте, принимали гостей в передниках и сами разливали им суп; строили в усадьбах «деревушки» и молочные фермы в миниатюре, где сами доили коров.

Лотман пишет, что в конце XVIII века русское дворянство, стремясь обрести «естественность», все чаще обращалось к природе и народной культуре. «Так, на портрете М.И. Лопухиной В. Боровиковского (1797 года. – **М.Б.**) отнюдь не случайно фоном вместо привычных тогда бюста императрицы или же пышного архитектурного сооружения стали колосья ржи и васильки»²⁴. В 1785 году появился портрет Агаши Д.Г. Левицкого, на котором дочка художника, А.Д. Левицкая, изображена в русском костюме, а ее естественное, необыкновенно русское лицо обрамляет кокошник. Известно, что при Павле I принято было аристократкам являться на балы в русских костюмах.

В Швеции при дворе Густава III работал ранее упоминавшийся художник Пер Хиллестрём. Наряду с парадными портретами, интерьерами, картинами по мотивам увиденных придворных спектаклей, он подробно и досконально исследовал крестьянский быт и национальные костюмы. По картинам Хиллестрёма можно составить впечатление не только о жизни аристократии, но и о том, как танцевалась грубая деревенская полька, как прислуга на кухне освежевывала птицу, как в крестьянской избе перед консервированием яиц их внимательно

просматривали на просвет у свечи и т.д.

В период формирования большой культуры, а именно такими были годы правления Густава III, всегда появляется неподдельный интерес к национальным корням. В Швеции подобный интерес был обусловлен еще и тем, что уже в начале 1780-х годов Густав III, дабы вернуть себе утраченную популярность, планировал войну с Данией, которая впоследствии сменилась на войну с Россией. Ввиду предстоящей военной кампании король всячески старался поднять народный дух и укрепить национальное самосознание.

Из приведенного выше контекста становится понятным, что 8 апреля 1783 года неслучайно на придворной сцене в Ульриксдале появился южно-шведский пейзаж и вингокерские крестьяне в народных платьях. Попробуем представить себе спектакль, поставленный Армфельтом с придворными.

Придворный театр Конфидансен в Ульриксдале был устроен по поручению матери Густава III Лувисы Ульрики в 1753 году. Королева тоже любила театр и всегда предпочитала его другим светским удовольствиям. Таким образом, здание манежа было перестроено в театр. Архитектором стал Аделькранц, он же спустя тринадцать лет спроектировал придворный театр в Дроттнингхольме, а также здание Оперы. Интерьер Конфидансена отвечал господствующему в середине века стилю рококо: нежная пастельная, или, как ее называют, «перловая» цветовая гамма; на стенах – росписи с витиеватыми узорами, цветами и жеманно улыбающимися пухлощеками амурами. Интерьер театра схож с

²⁴ Лотман Ю. Указ.соч. С. 52.

интерьером Китайского дворца в Дроттнингхольме, построенном по мотивам Конфидансена несколько позже. Атмосферу интимности в придворном театре усиливал мерцающий свет свечей. В противоположной по отношению к рампе стене зрительного зала была устроена декоративная ниша – для симметрии, дабы подчеркнуть чувство гармонии, во имя которого в XVIII веке прибегали ко всякого рода «обманкам». Так, например, в театре Дроттнингхольма некоторые ложи выполнены из папьемаше, а двери просто-напросто нарисованы. В самом центре прямоугольного зала Конфидансена возвышались кресла коронованных особ, ясно, что центром театрального пространства, как, впрочем, и спектакля, неизбежно был король.

Интересно, что после смерти Густава III театральная жизнь в стране на время приостановилась, придворные театры опустели и за ненадобностью им быстро нашли другое применение. Так, Дроттнингхольмский театр стали использовать как склад. Он был надолго забыт, благодаря чему и сохранился. Только в 20-е годы XX века шведский критик и историк театра Агнэ Бейер обнаружил и возродил этот старинный театр, в котором чудом сохранилась действующая театральная машинерия середины XVIII века. С Конфидансеном произошла приблизительно та же история, но только он проспал безмятежным сном, подобно Спящей красавице, еще дольше, а именно сто семьдесят лет. Театр был найден и восстановлен Черстин Деллерт в 1976 году. Оба театра сегодня открыты для публики летними

месяцами, и на их сценах играют репертуар XVIII века.

Театр Конфидансен расположен в отдалении от дворцового комплекса, на окраине парка, разбитого на версальский манер. Можно себе представить, как по вечерам при свете горящих факелов длинное шествие короля и его свиты направлялось на представление в придворный театр.

Стоит напомнить, что спектакль 8 апреля, который нас интересует, состоял из трех частей. Армфельт, актерский диапазон которого, очевидно, был широк, выступил в заглавной роли каждой из частей. Он сыграл прекрасного Аполлона в прологе, знатного дворянина и доблестного воина Хельмфельта в драме Густава III и влюбленного мельника Пеле в комедии «Случай делает вора».

Чтобы представить себе представление в Конфидансене, необходимо помнить, что оно строилось по принципу контраста: аллегорический пролог, драма и комическая опера.

Густавианская драма диктовала совсем иное, нежели комедия, поведение на сцене: ей была присуща статуарная пластика, движения актеров были благородными, во многом соответствовали придворному церемониалу. Сцена, как лупа, укрупняла и без того театрализованный придворный этикет. Целью драмы было преподать урок: театр демонстрировал *идеальное*, предъявлял образцы морали и нравственности, благородство манер. Сцены из драм густавианского театра, который начинался с оперы как «улады для глаз» напоминали живые картины: царственные герои то и дело замирали в прекрасных позах, являя собой истинные произведения

Европа и Россия

искусства. Сохранились картины Пера Хиллестрёма, на которых запечатлены подобные моменты из спектаклей, понятно, во многом приукрашенные фантазией художника.

Сюжет драмы «Хельмфельт» в сравнении с сюжетом комедии был не столь легковесен, однако смысл был предельно ясен. Густав III написал «Хельмфельта» после успеха другой своей драмы – «Великодушие Густава Адольфа». Речь в обеих пьесах идет о природном благородстве, которое неотделимо от знатного происхождения. Ребенком Хельмфельта выкрали из аристократической семьи, и он попал в подмастерья. Когда Хельмфельт вырос, он решил покинуть отечество и отправился со шведской армией на войну в Германию. Вскоре за проявленную доблесть и отвагу юношу произвели в фельдмаршалы. Хельмфельт, сам того не ведая, встречает своего отца. Следует длинная череда событий: письма, узнавания, предательства. Зрителю приходилось сосредоточенно думать, чтобы не упустить подробностей развития интриги, – задача, надо признаться, не из легких. Основной же смысл драмы прост: аристократическое происхождение рано или поздно всегда проявится, однако лучше, если это произойдет на военном поприще. В финале Хельмфельт погибал, но это была гибель доблестного воина во славу короля и отечества, на гордость старику-отцу.

После просмотра запутанной густавианской драмы, зрителям предлагалось развлечься и вместе со счастливыми крестьянами порадоваться процветанию своей страны. В драме за успех приходилось бороться, отстаивать честь шпагой, в комедии все случалось легко, и

успех был неизбежен. Время двигалось несоизмеримо быстрее, чувства опережали разум.

В комической опере актерам, придворным Густава III, приходилось проделывать то, что они никогда не делали в повседневной жизни. Например, в финале «Случая» они танцевали деревенскую польку. Как на картинах Пера Хиллестрёма («Танцы в избе») и Йозефа Валандера («Свадебные танцы в Вингокере»), они брались за руки и, двигаясь по кругу, начинали раскачиваться, как маятники на размер $\frac{3}{4}$, звучно топоча деревянными башмаками. Сколько удовольствия! А сколько труда на репетициях!

Если в драмах действия носили ритуально-символический характер («объятия», например, означали «покровительство», вспышка света – просветление), то в комической опере этих условностей не было. Объятия деревенских влюбленных Пелле и Ингрид вмиг заставляли чопорную густавианскую публику оживиться. На сцене присутствовал диковинный для придворных быт: на ярмарке купцы открывали свои ларьки и раскладывали на прилавках всевозможные товары; приходили коробейники с полными коробами разного скарба; попадья и жена пристава, встретившись на торговой площади, начинали хвастать друг перед другом своими покупками, демонстрируя зрителям то таз, то половник, то дуршлаг...

Местом действия драм Густава III, как правило, была зала в густавианском стиле. Пер Хиллестрём, изображая сцены из спектаклей, всегда подробно прорисовывал интерьер: строгий, весьма аскетичный стиль; едва изогнуты ножки стульев, нет

уже больше гибких, пластичных линий рококо, господствует героический дух неоклассицизма; стелы увенчаны мраморными бюстами, на стенах галерей – семейные портреты в массивных рамах.

В «Случае», согласно ремарке, «театр представляет собой торговую площадь в небольшой деревне, которая с обеих сторон окружена высокими деревьями. На заднем плане виднеется холм, по которому дорога ведет к церкви, расположенной на вершине холма. На переднем плане – дом вдовы присяжного заседателя Марью, он немного выше остальных, над дверью – окно. Напротив дома Марью располагается дом суда, здесь будет происходить свадьба»²⁵. Можно предположить, что оформление сцены, характерное для придворных комедий эпохи, было выполнено в традициях перспективных декораций итальянского театра эпохи Возрождения, Олимпико в Виченце.

Сохранилась картина Хиллестрёма, на которой изображена сцена из спектакля «Случай делает вора». На ней – Марью и Ингрид. Они в нарядных по случаю праздника костюмах: на голове Марью – платок, голова же Ингрид, как полагалось незамужним девушкам, не покрыта и украшена венком из цветов. Количество оборот на юбках женщины и девушки тоже разное. Ингрид грациозным жестом натягивает на руку перчатку. Фон на картине совпадает с описанием в ремарке и духом пьесы – это нежный весенний пейзаж. В нем много воздуха и солнца; виднеются лес и церковь на холме; женщины стоят на самом берегу озера.

Теперь обратимся к актерской игре.

Известно, что роль попады на ярмарке играл мужчина. Исполнение мужчинами женских ролей в густавианском театре было традицией.

Роль немца-купца в сцене ярмарки играл первый придворный поэт Густава III Карл Микаэль Бельман, прославившийся сатирическими стихами и песнями. Бельман сам сочинил свою роль. Много написано о бельмановском процессе сочинительства, который, как правило, был импровизацией. Бард брал в руки гитару, и тут же на заданную зрителями тему рождались стихи. Смысл их был не столь важен, важна сама мелодика бельмановского стиха. Можно себе представить, как создавалась роль ярмарочного купца, который являлся на торговую площадь с коробом за спиной и начинал нескончаемо длинный монолог, периодически прерывая его громкими выкриками. О чем был этот монолог? О чем он только не был! Бельман на нечленораздельной шведско-немецкой тарабарщине что-то бормотал о невинных, несчастных девушках, которым житья нет от их матерей, намекая на персонажей пьесы, пускался в пространные рассуждения о любви, жаловался на свою нелегкую долю и т. д. С монологом Бельмана на сцену придворного театра Густава III врывалась жизнь шумных торговых площадей Стокгольма, где в конце XVIII века было несметное количество немецких купцов.

Смехом встречала Бельмана купца придворная публика Густава III. По мнению многих, это была лучшая театральная роль поэта. Сам Бельман не раз признавался,

²⁵ Pjäsens. Op. cit.

Европа и Россия

что купец из «Случая» – его самая любимая роль.

Говоря о «Случае», не стоит забывать, что на сцене придворного театра играли не актеры-профессионалы, а любители, и здесь куда более важным становилось не актерское мастерство и отказ от своего «я», а обаяние самой личности. В тесном, почти семейном придворном кругу зрителей радость была в узнавании. Про чарующее обаяние личности Армфельта мы уже говорили. Он запомнился современникам именно как мельник Пелле, а не героический Хельмфельт или царственный Аполлон. Возможно, потому, что в роли Пелле Армфельт в большей мере оставался самим собой: непринужденно шутил, смеялся, как это делал в жизни. Стоит заметить, что Марью, перед которой в финале Армфельт–Пелле падал на колени, прося руки ее дочери, играла Хедвиг Де ла Гарди, будущая жена барона. Скрытые смыслы в придворных спектаклях, доступные пониманию только посвященной придворной публики, придавали действию особую жизненную силу.

Комическую оперу «Случай делает вора» на придворной сцене в Ульриксдале сыграли дважды – 8 апреля и 15 мая. Согласно дневнику Шарлотты, «на премьере пьеса вызвала много смеха у публики, игра Бельмана и Армфельта была превосходной, но большого успеха пьеса не имела, так как очень походила на фарс»²⁶.

Здесь стоит уточнить, что пьеса подобного жанра игралась на придворной сцене впервые. «Вингокерские крестьяне» вышли на сцену не для того, чтобы как раньше позабавить светскую публику народными песнями и

плясками, а чтобы стать главными героями лирической комедии. Крестьяне открыто говорили о своих чувствах, весьма утонченных и возвышенных, не чуждых поэзии. Возможно, именно это и вызвало неудовольствие герцогини.

Шарлотта также написала, что на второе представление, которое состоялось 15 мая, «в зрительный зал набилось столько разного люда, что складывалось впечатление, будто пригласительные билеты, подписанные рукой самого короля, делились сразу между несколькими лицами»²⁷. Вероятно, слухи о новой пьесе быстро распространились и привели на второе представление толпы желающих.

Продолжая запись, Шарлотта не без возмущения писала, что многочисленная публика во время спектакля «вела себя так шумно, что подчас заглушала актеров, и со сцены нельзя было ровным счетом ничего разобрать»²⁸.

Интересно сравнить записи Шарлотты с воспоминаниями Густава Йохана Эренсверда, который побывал на спектакле в публичном театре Мункбрун. Надо заметить, что в театр Мункбрун, иначе – Театр шведской комедии, часто наведывались знатные вельможи, даже у короля была там своя ложа. В Мункбруне не играли густавианских драм высокого стиля, здесь репертуар состоял только из комедий, фарсов, пародий, арлекинад, театра марионеток, театра теней и т.д. В театре Мункбрун, который находился в одной из узеньких улочек Стокгольма, недалеко от Королевского дворца, аристократия соприкасалась с жизнью города. Здесь можно было узнать все последние новости и

²⁶ Hedvig Elisabeth Charlottas Dagbok. S. 9.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

весело провести время. После посещения театра Мункбрун Эренсверд записал, что его удивил оглушительно ревущий стоя партер («partie de debauché») и сравнил удовольствие от своего посещения с удовольствием увидеть дикого зверя или потанцевать на крестьянской свадьбе²⁹.

Удивительным образом атмосфера на спектакле придворного театра приблизилась к атмосфере простонародного публичного театра.

«Случай», написанный для придворного театра и впервые сыгранный на придворной сцене, через пять лет появился в репертуаре театра Мункбрун и имел там оглушительный успех. С 1788 по 1799 год прошло пятьдесят два представления, играли бы и дальше, но театр закрылся. Ввиду монополии на пьесу, которая принадлежала Мункбруну, в 1785 году на сцене Королевской оперы появился балет Л. Галлодьера «Случай делает вора», он стоял в репертуаре до 1789 года. С 1802 по 1825 год в Арсенальном театре пьесу сыграли шестьдесят пять раз. В Королевской опере (теперь уже как драматический спектакль) «Случай» прошел с 1811 по 1859 год восемьдесят раз. Комедия Армфельта стала самым популярным спектаклем легкого жанра в истории шведского театра XIX века.

Однако на этом история пьесы не заканчивается. В 1993 году Регина Бек-Фриис с актерами Королевской оперы реконструировала балет «Случай делает вора» на сцене восстановленного театра Конфидансен.

ФИНАЛ, ДОСТОЙНЫЙ КИСТИ ХУДОЖНИКА

Первая шведская лирическая комедия имеет нескончаемо длинную историю. Но она так и осталась



единственной в своем роде, других «ласточек» за ней не последовало, шведский сентиментализм так никогда и не родился. В 1784 году, через год после придворного представления в Конфидансене, во Франции, несмотря на многократные запреты, была поставлена «Женитьба Фигаро» Бомарше, а в 1789 году галантный XVIII век рухнул под напором кровавой Французской революции. Миф о «естественном» человеке и идеализация народа вмиг потеряли свое обаяние.

В Швеции год от года недовольство правлением Густава III росло среди всех сословий. В 1788 году король решил

Й. Линдх.
Армфельт

²⁹ Den svenska nationalscenen. Red. Claes Rosenqvist. Lund, 1988. S. 10.

объединить нацию под эгидой войны с Россией. Время театра кончилось, мрачная комедия разыгралась на Балтийском море. В 1789 году Швеция лишилась всех субсидий со стороны Франции. Французский народ уже бы не стал, как раньше, рукоплесканиями и криками приветствовать шведского короля, опоздавшего на «Женитьбу Фигаро», и требовать, чтобы в его честь актеры начали игру сначала³⁰. Французская революция и оппозиция шведского дворянства вселяли в Густава III истинный страх, и король решил принять жесткие меры. В 1789 году он лишил дворянское сословие последних привилегий и максимально усилил королевскую власть. Петля затянулась. В 1792 году, в ночь с 16 на 17 марта, в результате заговора дворян в Опере, на маскараде, произошло убийство Густава III. Этот факт стал широко известен в мире, благодаря опере Верди «Бал-маскарад».

Драматично сложилась и судьба Армфельта, «ветреного любимца короля». В 1793 году, в период регентства, его обвинили в государственном заговоре, и «дело Армфельта» закончилось конфискацией имущества и приговором к смертной казни. Но Армфельту удалось бежать в Россию.

Когда-то при дворе Густава III Армфельта порицали за роскошь, которой он себя окружал. В России жизнь Армфельта разительно переменялась: в течение трех лет он был вынужден скрываться в Калуге под вымышленным именем аптекаря Брандта.

Когда сын Густава III Густав IV Адольф пришел к власти, он вспомнил о финне-гувернере и снова призвал Армфельта ко двору. В

1799 году Армфельт вернулся в Швецию, но через десять лет после государственного переворота и прихода к власти Карла XVIII Армфельт уже навсегда покинул Швецию и нашел покровительство и священный образ монарха в лице русского царя Александра I.

Сохранился портрет Армфельта. Живописец Й. Линдх изобразил барона в русской генеральской форме, грудь увешана медалями и орденами; среди них – Андреевский крест, Орден святой Анны и Александра Невского. Армфельт стоит, облокотившись о стелу, на которой возвышается мраморный бюст Густава III. Спустя некоторое время Линдх сделал копию этой картины, на которой (должно быть, по важным политическим соображениям) заменил Густава III на Александра I. Сам же Армфельт не изменился, он был все тот же: античные черты лица, вольно выующиеся волосы, цвет глаз в тон голубой ленте через плечо и, что особенно запоминается, невероятно спокойным, гордым и непреклонным взглядом. Сменилась декорация, а человек остался.

Последней декорацией, в которой завершились театральные скитания нашего героя, был величавый интерьер Царскосельского дворца. Умирающий среди придворной роскоши седовласый генерал и великий монарх, скорбно склонившийся над одром верного слуги и друга, – возвышенно-трогательная картина, достойная кисти придворного живописца талантом и рангом повыше, чем Й. Линдх.

³⁰ Иванов. Ив. Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII-го века. М., 1895. С. 319.