

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-56-72

EDN QTAEMO

УДК 821.113.6-2:792.09

М. С. Берлова

независимый исследователь,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-5207-2004

«Жители Вермланда»: сны об утерянном рае и шведский национальный романтизм

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена пьесе «Жители Вермланда» Фредерика Августа Дальгрена и проблемам ее сценического воплощения. Историю шведских Ромео и Джульетты со счастливым концом Дальгрэн перенес в деревенский Вермланд. В спектакле Королевского театра в Стокгольме, премьера которого состоялась в марте 1846 года, музыка и песни Дальгрена и композитора Андреаса Ранделя, стилизованные под народные, а также переосмысленные через призму классического балета народные танцы хореографа Андерса Селиндера были восприняты зрителями как аутентичные. В статье зрительская рецепция анализируется в контексте национального романтизма, характерного для Западной Европы XIX века и получившего развитие в разных областях шведской культуры во второй половине XIX века. Развитию этого художественного направления способствовали индустриализация и массовая миграция населения из деревень в города. Впоследствии пьеса часто ставилась в Швеции и в шведской иммигрантской среде в Америке. Автор статьи показывает, каким образом Ингмар Бергман в своем спектакле «Жители Вермланда» 1958 года сумел преодолеть диссонанс между драматическим текстом и его традиционными сценическими интерпретациями в русле имитации народной жизни.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«Жители Вермланда», Фредерик Август Дальгрэн, Андреас Рандель, Андерс Селиндер, национальный романтизм, шведский театр XIX века, шведская драматургия, Ингмар Бергман, народная культура.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-56-72

EDN QTAEMO

УДК 821.113.6-2:792.09

Maria S. Berlova
Independent Scholar,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Värmlänningarna: Dreams of the Lost Paradise and Swedish National Romanticism

ABSTRACT

The article focuses on the play, *Värmlänningarna*, by Fredrik August Dahlgren and the problems of its staging. Dahlgren placed his story of Swedish Romeo and Juliet, which had a happy end, to rural Värmland. In Stockholm's Royal Theatre performance, which took place in March, 1846, Dahlgren and composer Andreas Randel stylized their music and songs in a folk manner, while Anders Selinder choreographed and reinterpreted traditional folk dances through a prism of classical ballet. Spectators perceived the music, songs, and dances as authentic. The article analyzes audience reception in the context of National Romanticism, which characterized Western Europe in the 19th century, and which developed in various fields of Swedish culture during the second half of the 19th century. Industrialization and the mass migration from villages to cities facilitated this phenomenon. Subsequently, the play was staged around Sweden and among Swedish immigrants in the USA. The article reveals how Ingmar Bergman, in his 1958 production of *Värmlänningarna*, managed to overcome the dissonance between the dramatic text of and its traditional stage interpretations in line with the imitation of folk life.

KEYWORDS

Värmlänningarna, Fredrik August Dahlgren, Andreas Randel, Anders Selinder, National Romanticism, 19th-century Swedish theatre, Swedish drama, Ingmar Bergman, folk culture.

В 40-е годы XIX столетия шведский театр переживал свой «золотой век». Никогда ранее в Швеции — ни в Стокгольме, ни в провинции — не строилось такого количества новых театров. В 1798 году Густав IV Адольф ввел монополию на театральную деятельность в столице, отдав ее королевским театрам. К ним относились Опера и Королевский драматический театр, основанные Густавом III в 1773 и 1788 годах соответственно. В 1842 году, после широкой общественной дискуссии и дебатов в парламенте, шведское правительство отменило театральную монополию, что повлекло за собой возникновение новых частных театров. В связи с этим изменилось и положение драматургов: если раньше они сочиняли пьесы по указу короля, то теперь, начав получать хороший доход от их постановок, стали больше писать. Обновился и состав публики: в нее вошли представители мелкой буржуазии и фабричных рабочих — о них и для них стали писаться и ставиться пьесы. На сцену вышли персонажи из народа: мастера и подмастерья, дворецкие и заводчики, лавочники и зажиточные горожане. При появлении в зрительном зале Королевского театра монарха его чествовали дивертисментами, посвященными жизни шведских простолудинов. Их сопровождали песни наивного содержания, которые, однако, укрепляли чувства патриотизма и национальной идентичности [1, s. 255, 259].

В западноевропейском театре первой половины XIX столетия преобладало направление национального романтизма. В Швеции оно дало импульс активному развитию культурной жизни. Самыми яркими его образцами в шведском театре стали музыкально-драматические спектакли о простом народе: «Девушка из Вермланда» Андерса Фрюкселля и «Жители Вермланда» Фредерика Августа Дальгрена.

Премьера пьесы Дальгрена состоялась в Королевском театре в марте 1846 года. Спектакль имел колоссальный успех. Став одной из самых репертуарных пьес в истории шведского театра, сочинение Дальгрена до сих пор появляется на сцене. В данной статье пьеса «Жители Вермланда», ее сценическое воплощение и зрительская рецепция будут рассмотрены в контексте шведского национального романтизма, охватившего разные сферы культурной жизни страны.

Фредерик Август Дальгрэн (1816–1895), поэт и драматург из Вермландс-ленна¹ на западе Швеции, принадлежал к старинному знатному роду (фото 1). Из семи драматических сочинений, им написанных, «Жители Вермландс-ленна» стали самым известным. Работать над пьесой он начал осенью 1845 года, после того как летом этого же года посетил свою малую родину, предавшись ностальгическим воспоминаниям о детстве и днях, проведенных в Вермланде. Уже в ноябре Дальгрэн отдал законченное произведение на рассмотрение в Королевский театр. Его директору, барону Гюго Хамильтону, пьеса понравилась, и он распорядился ее поставить. Однако некоторые признанные театральные авторитеты не разделяли энтузиазма Хамильтона. Его ближайший помощник С. Г. Шюберг в феврале 1846 года высказал довольно критичные замечания по поводу пьесы. Он отмечал, что в ней неправдоподобно показаны взаимоотношения

¹ Лен — губерния, округ.

людей, не соблюдается этикетная субординация в общении знати и простолюдинов. Слуги разговаривают с господами как с равными себе и сидят с ними за одним столом. Шюберг не исключал, что, возможно, в провинции так и происходит, но, по его мнению, есть границы, которые, несмотря на то что они не соблюдаются в жизни, в искусстве не преступаются, поэтому текст пьесы нуждается в переработке. При этом автор допускал, что эстетическое изящество грубоватым сценам из деревенской жизни могли бы придать музыка и танцы, которые пришлись бы по вкусу стокгольмским зрителям и поспособствовали успеху спектакля, но добавлял, что образы крестьян нужно все же облагородить. Шюберг, а вслед за ним некоторые театральные критики и зрители, воспринял «Жителей Вермланда» как зрелище, претендующее на правдивое изображение жизни в удаленной шведской провинции, и не разглядел того, что драматург, не ставя перед собой подобной цели, намеренно иронично романтизировал крестьян и их быт [2, s. 12–13].

Учеба в Упсальском университете позволила Дальгрёну освоить способ романтической интерпретации народной культуры и, увлекшись этнографией, сохранить патриотический пафос. Поэтому и «Жителей Вермланда» следует рассматривать в контексте национального романтизма, за который в первой половине XIX века ратовало просвещенное шведское общество [2, s. 12–13].

СЮЖЕТ И ДРАМАТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ПЬЕСЫ

Жанр своего сочинения автор определил как «трагикомическую пьесу с разговорами, песнями и танцами». Действие начинается в поместье Хулт, принадлежащем влиятельной персоне, судебному заседателю Свену Эрссону. В честь Иванова дня обитатели поместья поднимают праздничный шест, украшая его ветвями и цветами. Батрак Пер и горничная Стина, работающие на Свена Эрссона, обсуждают давнюю вражду между их хозяином и хуторянином Яном Ханссоном, живущим на берегу озера. Они удивляются тому, что бедный Ян находит в себе смелость противоречить богатому Большому Свену. В праздник летнего солнцестояния Свен Эрссон договаривается с Улой из Йюльбю, прозванной Богатой Улой, о браке между своим сыном Эриком и ее дочерью



Фото 1. Фредерик Август Дальгрён. 1851. Уно Тройли. Библиотека Упсальского университета. Общественное достояние / Fredrik August Dahlgren. 1851. Uno Troili. Uppsala University Library. Public domain



Фото 2. Йюльбю, поместье Богатой Улы из «Жителей Вермланда». Фото между 1920 и 1939 г. Шведский совет национального наследия. Общественное достояние / Gylleby, the estate of the wealthy Ulla in Värmlänningarna. Photo taken between 1920 and 1939. Swedish National Heritage Board. Public domain

Бритой. Чувства и желания Эрика не принимаются в расчет — родители все уже решили (фото 2).

Эрик возвращается из леса, где встречался со своей возлюбленной Анной, дочерью Яна Ханссона, которая на горном пастбище присматривает за скотиной. Пребывая в счастливом неведении относительно решения отца, Эрик поет о своей любимой, о взаимности их чувства и намерении жениться на девушке. В отдалении Свен Эрссон и его жена с большим удивлением внимают этой веселой песне, ведь давно они не слышали, чтобы так радостно звучал голос Эрика.

Обычно отец и сын редко перекидываются друг с другом даже словом, однако сегодня Эрик, приятно удивленный расположением родителя, осмеливается поговорить с ним о своей любви к Анне и желании заключить с ней брачный союз. Твердое намерение сына вызывает гнев Свена. До сих пор Эрик не понимал причин непримиримой вражды между отцом и Яном. У Свена Эрссона не чиста совесть в отношении соседа, что только усиливает неприязнь к его дочери. Попытка Эрика возражать отцу ни к чему не приводит: Брита из Йюльбю должна стать его женой! Оставшись один, отчаявшийся Эрик поет лирическую песню в миноре.

Не подозревающая о крахе своих любовных надежд Анна, возвращаясь с пастбища, напевает песню в сопровождении берестяного рожка. в сопровождении берестяного рожка.

Навстречу ей выходит Андерс — и тоже с песней. Уже семь лет юноша почти задаром батрачит у бедного Яна Ханссона, потому что любит Анну. Ян Ханссон

пообещал отдать ему в жены дочь и в попечение — хутор. Однако Андерс уважает выбор девушки и не хочет ее принуждать.

Сердце Анны навсегда отдано Эрику, и, уважая Андерса как честного и достойного человека, девушка деликатно отказывается от его предложения. Она говорит, что время от времени в лесу ее навещает тролль, и со смехом добавляет, что выйдет замуж только за него.

В конечном итоге Андерс соглашается остаться для девушки всего лишь другом и помочь в исполнении ее мечты о счастье. Однако будущее Анны с Эриком беспокоит Андерса: ему известно упрямство властолюбивого Свена Эрссона.

На многолюдный праздник Иванова дня в поместье Эрссона приходят и местный заводчик с сыном и дочерью, и неугомонный болтун Бегун-Ниссе. Хозяева и гости танцуют народные танцы, а Бегун-Ниссе веселит всех невероятными историями о своих приключениях. Он принадлежит к разряду счастливых бродяг, у которых дом нигде и повсюду, и ему нравится подшучивать над людьми, рассказывая им свои небылицы.

Праздничная атмосфера исчезает, когда приезжают Богатая Ула и ее дочь Брита. Последняя начинает унижать Анну, ставя ей в вину бедность. Защищая девушку, Эрик резко высказывается о гостях своего отца. У молодых влюбленных появляется влиятельный защитник в лице заводчика, но Свен Эрссон не позволяет ему разжалобить себя. Праздник испорчен — гости покидают поместье Хулт. Эрик больше не может оставаться в доме отца и, следуя его воле, уезжает.

Проходит время. Воскресным солнечным утром в маленьком приходском храме священник зачитывает церковные оглашения. Одна прихожанка теряет сознание, ее выносят на воздух. Это Анна. Когда, наконец, девушку удается привести в чувство, речь ее оказывается лишенной смысла — ее рассудок помутился. Она только бормочет, что священник ошибся, произнеся другое женское имя.

Анна поет грустную песню, которая приводит всех в замешательство: «Спокойной ночи, моя бледная лилия, увядающая в северном лесу!» (фото 3). По церковному оглашению, поразившему Анну, Эрик и Брита объявлялись мужем и женой. Пробст негодует, когда узнает, что Свен Эрссон солгал ему о любви Эрика к Брите. Он называет поступок жестокосердного отца



Фото 3. Анна Видфорсс в роли Анны в спектакле «Жители Вермланда». Театр под открытым небом Скодэбанан, 1912 г. Шведская библиотека музыки и театра, Стокгольм. Общественное достояние / Anna Vidforss as Anna in *Värmlänningarna* at Skådebanan's open-air theatre, 1912. Music and Theatre Library of Sweden, Stockholm. Public domain



Фото 4. Чета Шёстен в ролях Эрика и Анны в спектакле «Жители Вермланда». Театр на Юргордене, 1880 г. Шведская библиотека музыки и театра, Стокгольм. Общественное достояние / Mr and Mrs Sjösten as Erik and Anna in Värmlänningarna. Djurgårdsteatern, 1880. Music and Theatre Library of Sweden, Stockholm. Public domain

ет милый долгожданный голос, и ей кажется, что это зов водяного. Со счастливой улыбкой она погружается в глубину озера. Эрик бросается ее спасать, но возлюбленная утаскивает его под воду.

Свен Эрссон с женой становятся свидетелями трагедии и, думая, что потеряли сына, понимают, что он отдал жизнь за счастье, в котором они сами ему отказали. Молодые крестьяне во главе с Андерсом приходят на помощь утопающим. Ко всеобщей радости Анна и Эрик спасены! Сильное потрясение вернуло Анне рассудок, а пережитый страх проучил Большого Свена.

Завершается пьеса свадьбой Эрика и Анны, на которую заводчик пригласил всех жителей края. На празднике танцуют народные танцы и поют вермландскую песню. Начинает Эрик:

В Вермланде весело жить и работать,
 Это страна, которую я с удовольствием прославляю.
 Там сердца бьются с честью и верой,
 такие же твердые, как древняя скала².

² Здесь и далее перевод со шведского М. Дубовицкой.

преступлением и тяжким грехом, после чего объявляет церковное оглашение недействительным.

Для Яна Ханссона жизнь после происшествия с дочерью становится тягостной. Раньше бедность переносилась легко, потому что Анна всегда была весела и тем поддерживала присутствие духа в отце. В гости к Яну заходит пробст, чтобы его утешить. Ян рассказывает ему, что с Анной теперь нельзя разговаривать как с обычным человеком. Она живет в своем фантастическом мире, далеко от реальности: ее мысли вращаются исключительно вокруг предстоящей свадьбы с водяным. Каждый день девушка одевается в нарядное платье, которое когда-то получила в подарок от своей подруги — дочери заводчика. С распущенными волосами, увенчанная цветами Анна целыми днями ходит вдоль озера, ожидая, когда водяной забрет ее. Она грустит и плачет, напевая странные песни.

Эрик тайно возвращается домой, чтобы встретиться с Анной, и узнает от Андерса о роковом церковном оглашении (отец даже не сообщил ему об этом). Анна, плывя в лодке по озеру, внезапно слышит с берега крик Эрика, ее расстроенный рассудок улавлива-

Анна тоже поет. Заводчик поднимает тост за молодоженов на ту же мелодию, под которую шведы обычно танцуют на Рождество («Здравствуй, Дед Мороз, поднимаем бокалы!»). Во время рождественских праздников под этот мотив принято делать реверансы и кланяться друг другу, по пьесе же гости на свадьбе по очереди говорят молодоженам свои добрые пожелания, первое из которых — «Приятного отдыха в тишине и покое». Счастливый финал [3, s. 494–504] (фото 4).

ПРИЧИНЫ УСПЕХА «ЖИТЕЛЕЙ ВЕРМЛАНДА»: МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТЬ И КУЛЬТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ

Успех спектакля был огромным. 3 апреля 1846 года Дальгрэн записал в своем дневнике: «В кассе дрались за места на шестое представление моего творения. О таком успехе я и мечтать не мог. Вот так действует национальное. Публика жаждет этого, поэтому не слишком придирчиво относится к слабым местам и недоработкам» [4, s. 28]. Даже после сорока спектаклей была «такая битва за билеты в фойе театра, что пришлось привлечь охрану для восстановления порядка» [4, s. 47].

Из приведенного выше синопсиса нетрудно догадаться, какие пьесы мировой драматургии Дальгрэн, переводчик Шекспира и Кальдерона, взял за образец. За сочинение «Жителей Вермланда» он принялся после окончания работы над переводом «Ромео и Джульетты». Очевидно, что швед перенес конфликт двух враждующих веронских семей в крестьянский Вермланд. Влияние образа Офелии в сценах сумасшествия Анны тоже очевидно. Однако, в отличие от Шекспира, финал у шведской пьесы оказался счастливым.

Попробуем разобраться в причинах успеха «Жителей Вермланда», а их было несколько. Во многом его обеспечили лучшие актерские силы Королевского театра, но и сама пьеса сыграла в нем немалую роль. Зрителям импонировало, что текст, как мы бы сказали сегодня, был метатеатральным. Например, комический персонаж Бегун-Ниссе рассказывает, как помог Наполеону (которого называет Дюндрапартом) пройти со своей армией сквозь гору, избежав тем самым трудного перехода. Он же уверенно заявляет, что недавно был в Стокгольме и построил там дом, который назвали Национальным музеем³. Бегун-Ниссе акцентирует внимание на том, что сам возвел его за пару недель, выставляя это пустяком, о котором даже не стоит и говорить (фото 5). Для столичных зрителей сатирический намек был очевиден: в первой половине 1840-х годов пресса уделяла много внимания проблеме строительства Национального музея — в 1846 году, когда состоялась премьера, жители Стокгольма все еще ждали закладки фундамента. Строительство началось только в следующем году и продлилось без малого двадцать лет [3, s. 503].

Другой отсылкой к современным зрителю реалиям столичной жизни представлялся сам Королевский театр.

3 В пьесе присутствует вермландский диалект, который в переводе мы опустим.



Фото 5. Оке Аскнер (1906–1961) в роли Бегуна-Ниссе в спектакле «Жители Вермланда» Ингмара Бергмана в Статстеатре, 1958 г. Общественное достояние / Åke Askner (1906–1961) as Löpar-Nisse in *Värmlänningarna*, directed by Ingmar Bergman at Malmö Stadsteater, 1958. Public domain

Батрак Пер рассказывает о том, как был в Стокгольме и посетил этот театр: «Я вошел в тот большой дом на площади Густава Адольфа и там купил билет у мамзели, которая стояла в дверях. Потом мне сказали идти наверх, много-много ступенек, до самой крыши, я там сел и стал смотреть на очень красивых людей внизу и на высокую разукрашенную стену прямо передо мной, со странной птицей... Типа гуся, который взлетел и сел на ветку. Я уж думал, там внизу смотреть больше не на что, ну и повернулся, стал смотреть на тех, кто стоял за мной. Но когда я снова глянул вниз, только подумайте, мамзель, глаза у меня округлились, и я прокричал: “Куда, черт побери, делась стена?” Потому что, представьте, та красивая стена куда-то пропала, а вместо нее появилась прекрасная большая комната. Тут в нее вошла куча благородных господ, такие вычурные, разодетые, я таких и не видел никогда, стали размахивать руками и так красиво говорили, что женщины рядом со мной начали всхлипывать и плакать. А под конец вошла девица, так чертовски похожая на вас,

что я не смог удержаться и крикнул: “Вот те крест, точно вам говорю, это сама мамзель Лотта!” Но тут худо мне сделалось, так как все люди внизу в зале начали хохотать и смотреть наверх, туда, где я сидел, и большой рыжий мужик показал мне язык, дурак, и так пихнул меня кулаком в бок и пнул по ногам, что я в самом деле сильно испугался» [5, s. 16].

Еще один увлекательный пример метатеатральности пьесы — эпизод, в котором к заводчику в Вермланд приезжают гости из Стокгольма. Хозяин говорит Свену, что прибывшим было бы интересно увидеть вермландские танцы. В ответ Свен обращается к жене, указывая на зрительный зал: «Знаешь, Лиза, как мы сделаем завтра? — Да, вон там мы поставим кучу скамеек, чтобы стокгольмцы сели; а господ из поместий попросим присоединиться к нам за столом, стокгольмцев же мы не осмелимся угощать нашей домашней едой» [5, s. 20].

МУЗЫКА И ХОРЕОГРАФИЯ: НАРОДНАЯ ТРАДИЦИЯ И РОМАНТИЧЕСКАЯ СТИЛИЗАЦИЯ

Несложная по композиции и наивная по способу изображения действующих лиц пьеса в сценическом воплощении украсилась музыкальными

и танцевальным номерами. Именно через обращение к устной песенной традиции — балладам и песням — проявился в основном интерес романтиков к народной культуре. В Швеции в первой половине XIX века издавались сборники народных песен. Появились и авторские песни, ориентированные на традицию, — современники признавали их подлинными шедеврами национальной поэзии [2, s. 13].

В 1840-е годы Дальгрэн занимался сбором народных песен на вермландском диалекте и публиковал их под псевдонимом Фредрек из Ранслетта, подчеркивая тем самым свои вермландские корни [6, s. 73]. Порой он создавал их самостоятельно — сочинение авторских песен в имитационно-народном ключе давалось ему легко, и он не придавал им особого значения. Тем не менее Дальгрэн стал первым шведским поэтом, писавшим на диалекте. Литературоведы считают, что его «Жители Вермланда» явились и первой в Швеции настоящей народной поэмой художественного содержания [3, s. 490]. В стихах к песням присутствует душевный юмор и раскрывается талант рассказчика Дальгрэна, что оказалось еще одной из причин успеха его пьесы у зрителей.

В спектакле исполнялось около двадцати песен, написанных под влиянием народной культуры. Дальгрэн работал с композитором Андреасом Ранделем, который тоже был родом из Вермланда. Рандель был вторым концертмейстером Королевского театра; он сочинил и аранжировал музыку к двадцати драматическим спектаклям и под конец жизни стал профессором Шведской королевской музыкальной академии. Вместе с Дальгрэном они опирались на существующие народные традиции — подражали балладам, песням из соответствующих сборников. Стоит заметить, что часть мелодий к песням в спектакле — в основном грустным — Дальгрэн написал сам, большинство же принадлежало Ранделю. Также в музыкальную ткань постановки были вплетены и заимствованные мелодии, например известного шведского поэта и музыканта второй половины XVIII века Карла Микаэля Бельмана. Для простых мелодий Рандель сделал аранжировку в духе романтизма. Пожелание критично настроенного Шюберга было исполнено: музыка отвечала вкусам стокгольмской публики. Вскоре после премьеры песни из «Жителей Вермланда» стали восприниматься как народные.

Традиция исполнения народных танцев, в отличие от песенной практики, в Швеции середины XIX века не сохранилась. Танцы к спектаклю «Жители Вермланда» поставил хореограф Андерс Селиндер (фото 6). В 1833 году он стал первым шведским балетмейстером Королевской оперы, и именно ему принадлежит заслуга придания шведском балету оригинальных национальных черт. Среди его разноплановых постановок были и мифологические балеты в традициях начала XIX века, и балеты романтического репертуара. В своих работах Селиндер всегда стремился подчеркивать национальный колорит и ставил на сцене Оперы народные танцы, переосмысливая их в духе классической хореографии.

В период работы над «Жителями Вермланда» балетмейстер вместе с танцовщиками посещал вермландскую труппу, выступавшую в то время в Стокгольме, и заимствовал из ее спектаклей определенные пластические элементы.



Фото 6. Шведский хореограф Андерс Селиндер. 1862 г. Шведская библиотека музыки и театра, Стокгольм. *Общественное достояние / Swedish choreographer Anders Selinder, 1862. Music and Theatre Library of Sweden, Stockholm. Public domain*

Для постановки в Королевском театре Селиндер облагородил их, приблизив к эстетике классического балета, что проявилось в общей композиции, позах и позициях танцовщиков, паузах в танце и синхронных движениях, которые отличались от приемов народного танца с его стихийным импровизационным характером [7, s. 190].

Сочиняя хореографию для сцены свадьбы, Селиндер опирался на рассказ о деревенском празднике с танцами в «Описании Вермланда» (1842) П. Бьёркмана. В нем автор изобразил картину народного увеселения в уезде Йёссе, на котором исполнялась местная полька, постепенно переходившая в необузданный пляс. В начале пары кружились по полу, стараясь попадать в такт, затем расходились с ним, так что музыка начинала звучать отдельно, сама по себе. Мужчины соревновались в прыжках, целью которых было достать до потолка обеими ногами и одной рукой. К финалу прыжки становились совсем дикими — на потолке, казалось, ног столько же, сколько на полу. Очевидно, что между

этим акробатическими упражнениями и изысканной хореографией Селиндера была большая разница [2, s. 14]. В его постановке народные танцы представлялись романтизированными и идеализированными в духе эпохи. Как и в случае с «народными» песнями к спектаклю, сконструированный народный танец вскоре стал восприниматься как аутентичный [7, s. 188].

Интересно также, что эти переработанные для сцены народные танцы начали передаваться из поколения в поколение и к последней четверти XX века стали, по мнению исследователя и балетмейстера Мэри Скипинг, единственной устойчивой танцевальной традицией в Швеции. Поставленные Селиндером танцы вошли в репертуар танцовщиков, когда народный жанр только формировался, на рубеже XIX–XX веков, и повлияли на его дальнейшее развитие [8, s. 25].

КРЕСТЬЯНСКИЙ МИР КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНСТРУКТ: ЗРИТЕЛЬСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ В КОНТЕКСТЕ РОМАНТИЧЕСКОГО НАЦИОНАЛИЗМА

Если анализировать драматическую составляющую спектакля, то прозаический текст пьесы отражает взгляд большого города на деревенскую жизнь. Низшие слои крестьянства показаны как неиспорченные дети природы. С одной

стороны, они очаровывали зрителей своей непосредственностью и открытостью, с другой — их наивность, простота и некоторая ограниченность вызывали насмешку столичной публики. Однако образы дальгреневских крестьян наделены чувством самоиронии, определенно выражающим позицию автора-аристократа [2, s. 15]. В то же время, живописуя мир своего детства, хорошо знакомую среду, драматург нащупывал важный нерв эпохи, на протяжении которой в условиях индустриализации и смены культурных парадигм шведское общество искало точку опоры в своем историческом наследии.

Для того чтобы представить себе реакцию зрителей на спектакль 1846 года, необходимо взглянуть на социальные и художественные тенденции времени.

В 1811 году рядом шведских поэтов и писателей был создан Готический союз⁴. В его основу легли патриотические идеи, стремление вернуться к национальным корням через изучение нордической мифологии и шведского фольклора. Готицизм формировался в рамках романтического национализма, возникшего в начале XIX столетия, возродил и популяризовал миф о благородных и героических викингах.

Чувство национальной идентичности шведов укреплялось в течение XIX века. В первые десятилетия начали все чаще употреблять такие слова и выражения, как «национальное чувство», «национальный костюм», «национальный характер», «фольклор», «народное искусство», «народный нрав». Они стали маркерами желания шведов вернуться к родным истокам, к историческим корням, к подлинной народной культуре. Со временем национальный проект превратился в идеологию [6, s. 71].

Интерес к народной жизни и ее культуре усилился в середине XIX века, а к его концу тенденция поиска национальной идентичности вылилась в настоящую ностальгию по «родному дому» — месту, где ты родился и играл ребенком, где, как правило, еще сохранялись отголоски народной культуры. Ее провоцировала в том числе массовая миграция населения из деревень в города в связи с индустриализацией. Этой тоской по прошлому, чистому и первозданному, и объясняется возникший у шведов интерес к народным песням и танцам, изучению диалектов, сохранению старинной шведской архитектуры и созданию национальных музеев.

Пик развития национального самосознания пришелся на конец века, когда в 1891 году шведский филолог, этнограф и коллекционер Артур Хазелиус, желавший, чтобы соотечественники приобщились к своему культурному наследию, основал Скансен — этнографический музей деревянного зодчества под открытым небом, расположенный на острове Юргорден в Стокгольме. Также Хазелиус выступил инициатором создания на базе Скандинавской этнографической коллекции Северного музея, посвященной истории шведской культуры и этнографии начиная с XVI века.

4 В русском варианте предпочтительным является «готицизм», а не транскрипция или транслитерация шведского термина «гётицизм». Гёты, также гауты, являлись древнегерманским племенем, которое в период со II века до н. э. по рубеж I–II тысячелетий населяло южную часть Скандинавии. Движение основывалось на вере в величие шведских гётов и отождествляло их с готами.

В 1880-е годы реализм в шведской литературе сменяется неоромантическим направлением, в произведениях которого воспеваются жизнь дворянских усадеб и патриархальная старина, а крестьянская жизнь на лоне природы противопоставляется механистичной промышленной среде большого города, что понимается как новая форма выражения патриотических чувств. В это время будущий лауреат Нобелевской премии по литературе Сельма Лагерлёф работает над своим первым романом «Сага о Йёсте Берлинге», действие которого происходит в 20-е годы XIX столетия в Вермланде.

Ностальгия по народным корням и народной культуре проникает в буржуазные слои населения, которые становятся все более активными в социально-экономической жизни. Индустриальное общество, ратующее за развитие науки и техники, за победу разума над старыми предрассудками, одновременно искало опоры в традициях прошлого. Интерес к старой крестьянской культуре на самом деле являлся поиском своей идентичности и своих традиций буржуазией, средством познания в первую очередь самой себя. В образе прошлого отражалось осознание современности [9, s. 17].

Дж. Леерссен в своей статье о романтическом национализме пишет, что это направление сформировалось в Европе в 1800–1850-е годы и затронуло разные страны, области культуры и формы художественного высказывания. Согласно Леерссену, романтический национализм можно определить как возвеличивание нации с ее оригинальным языком, историей и культурой; представление этой нации в качестве вдохновляющего идеала художественного выражения и использование этого художественного выражения в целях усиления политического сознания [10, p. 28]. Композиторы Ф. Лист и Н. Римский-Корсаков, поэты Ш. Петёфи и Г. А. Вергеланн, писатели Х. Консианс и Ф. Дан, историки Ж. Мишле и Ф. Палацкий, фольклористы братья В. и Я. Гримм, П. Асбьёрнсен, М. Мо и другие стали важными персоналиями в истории романтических и национальных движений Европы XIX века [10, p. 9–10]. В своем сочетании романтизм и национализм характеризуются динамичным прогрессизмом и ностальгией по постоянству. Из всех великих политических доктрин XIX века национализм, возможно, оказался самым идеалистическим, поскольку извлекал свои политические принципы не из социальных или практических составляющих государственного интереса, власти или богатства, а из идеально-типичной абстракции «нации» и ее существенной характеристики «фолькгайт»⁵ [10, p. 26–27].

Таким образом, шведский романтический национализм с его тягой к прошлому, народной культуре, любовью к этнографической достоверности являлся общеевропейской тенденцией. Вместе с формированием представления шведов о национальном духе, уходящем корнями в сельскую жизнь, неразрывно связанную с природой и противопоставляемую городской индустриализации, создавалась утопия, в которой деревенский мир виделся цельным и гармоничным [9, s. 18].

Скансен и Северный музей, красноречиво выразившие тенденцию времени канонизировать крестьянскую

⁵ Национальный/народный дух.

Швецию как основу национальной идентичности, не были точным отражением ее действительности, а являлись художественными интерпретациями истории и народных традиций [6, s. 71]. В этом контексте и «Жители Вермланда» Дальгрена — созданное шведским аристократом ностальгическое видение народной жизни в поместье времен его детства — такой же искусственный конструкт.

Однако первыми зрителями, горожанами, давно отрезанными от деревенской жизни, спектакль воспринимался как ее правдоподобное изображение. Он произвел комический эффект, смешанный с умеренной грустью [11, s. 47]. Газетные статьи хвалили автора за реалистическую картину крестьянского быта. Особенно высоко оценивалось «правдивое» описание Вермландского края с его «небогатой и деятельной, порой трудной, но неизменно радостной жизнью простого народа», о чем писал рецензент издания «Стокгольмс Фигуро» [6, s. 72]. В конце XIX столетия, в период подъема национального самосознания, восприятие пьесы как этнографически подлинной только усилилось.

СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА «ЖИТЕЛЕЙ ВЕРМЛАНДА»

В 1868 году национальная драма, как определяли жанр «Жителей Вермланда», была представлена в Королевском театре 100 раз, в 1889-м — 200 раз, в 1898-м — 300 [2, s. 17]. После премьеры в главном столичном театре последовали спектакли в частных, любительских и воздушных театрах. Постановки «Жителей Вермланда» распространились по всей Швеции, а с 1954 года пьеса продолжительное время игралась в усадьбе Дальгрена Рансетер.

Театр в этнографическом музее Скансен, где можно увидеть подлинники и копии изб из разных уголков Швеции, открылся в 1911 году спектаклем «Жители Вермланда», который стал впоследствии одним из главных в его репертуаре. На сцене установили крестьянские хижинки — точное подобие построек из вермландского местечка Сунне. Музей предоставил артистам мастерски исполненные дубликаты народных костюмов, специалист по диалектам обучил их вермландскому наречию [6, s. 75].

«Жители Вермланда» снискали особую популярность в шведско-американской среде. Первая постановка в Америке состоялась в 1884 году. Спектакль играла странствующая труппа комика Ялмара Петерсона, который взял сценическое имя Олле-и-Скраттхульт и сам был родом из Вермланда. В спектакле он исполнял роль Бегуна-Ниссе. Шведскоязычный театр в Чикаго поставил «Жителей Вермланда» в 1950 году — только в этом городе спектакль сыграли 79 раз. Иммигрантами-шведами народная жизнь, песни и танцы, вермландский диалект, прозвучавший со сцены, воспринимались подлинно национальными — благодаря этой пьесе они не чувствовали себя навеки оторванными от родины [1, s. 258].

В XX веке «Жителей Вермланда» экранизировали в кинематографе и на телевидении, ставили на радио и на сцене. Из театральных воплощений особого

внимания заслуживает спектакль Ингмара Бергмана, созданный в Статстеатре в Мальмё в 1958 году. Он стал прощанием режиссера с этим театром после шести лет успешной творческой работы. Ранее пьеса Дальгрена часто решалась в патриотическом духе: с использованием народных костюмов, деревенского реквизита и сценографией, представляющей идиллические сельские пейзажи. Бергман вернулся к изначальному тексту Дальгрена, ушел от привычных сентиментальных и наивных условностей и стал искать достоверности в национально-романтическом изображении народной жизни и персонажей. Вместе со сценографом Мартином Альбумом режиссер выявил метатеатральность пьесы и воссоздал атмосферу премьерного спектакля 1846 года. На сцене была построена типичная для того времени арка просцениума, выкрашенная в белый и золотой цвета, увенчанная монограммой Карла XV, с рампой на краю сцены — таким видел Королевский театр батрак Пер во время своего визита в Стокгольм. После поднятия голубого занавеса перед публикой предстала проработанная в деталях, реалистичная сценография в духе спектаклей XIX века, с красными и белыми деревянными домами на фоне голубоватых гор и густого леса — все было окрашено легкой иронией и ностальгией по малой родине.

Бергман нанял преподавателя сценической речи, который научил актеров говорить на вермландском диалекте. Макс фон Сюдюв играл батрака Пера, Биби Андерссон — горничную Стину. В созданных ими образах зрители и критики улавливали иронический подтекст. Критик Пер Эрик Вальхунд суммировал впечатления коллег и зрителей о спектакле: «Люди искушенные могут рассматривать [спектакль] как серию картин в духе искреннего национального романтизма, а друзья театра с менее выраженной связью с родным краем — как приятную театральную игру с изюминкой» [6, s. 76–78].

Спектакль Бергмана, думается, максимально реализовал потенциал, заложенный в пьесе. Любовью, иронией и театральной игрой преодолевалась имитационная аутентичность крестьянского мира. Благодаря дистанции между режиссерской интерпретацией и драматическим материалом романтизация национального прошлого не выглядела трафаретно-театральной и механически сконструированной, а обретала дыхание жизни, ее аромат. Сохранялась, однако, и романтическая дымка мифологизации народной культуры, апеллирующая к национальной памяти. Возможно, в этом и была нереализованная задумка Дальгрена, пьеса которого надолго пережила автора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Nolin B.* Artonhundratalets teater. In: Den Svenska Litteraturen. De liberala genombrotten (1830–1896). Red. L. Lönnrot, S. Delblanc. Uddevalla: Bonnier, 1988. S. 249–268.
2. *Nordmark D.* Inledning och kommentar. In: Fredrik August Dahlgrens dagboksanteckningar 1844–1860. Skriftserie utgiven av Värmlands museum, nr. 16. Karlstad, 1982. S. 7–22.
3. *Sandberg I.* Våra populäraste operor och operetter. Del III. Unddevalla: Hermes, Björkman & Ericson, 1943–46. — 547 s.

4. Fredrik August Dahlgrens dagboksanteckningar 1844–1860. Skriftserie utgiven av Värmlands museum, nr. 16. Karlstad, 1982. — 107 s.
5. *Dahlgren F.* Värmlänningarna, sorglustigt tal-, sång-, och dansspel i två avdelningar och sex indelningar; uppfört på Kungl. teatern första gången den 27 mars 1846. Stockholm: A. Bonnier, 1919. — 46 s.
6. *Helander K.* Nationell exotism — från när och fjärran. In: Teater I Sverige. Lena Hammergren et al. Hedemora: Gidlund, 2004. S. 71–84.
7. *Sörenson M., Nordmark D.* Fransysk och svensk i dansen. In: Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 178–192.
8. *Skeaping M., Ståhle A. G.* Ballet på Stockholms operan. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1979. — 160 s.
9. *Graunt D., Löfgren O.* Myter om svensken. Stockholm: Liber, 1984. — 131 s.
10. *Leerssen J.* Notes Towards a Definition of Romantic Nationalism // Romantik. 2013. № 2. P. 9-35. DOI: 10.7146/ROM.V211.20191.
11. *Nordensvan G.* Svenska teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar. Del 2, 1842–1918. Stockholm: A. Bonnier, 1918. — 504 s.

REFERENCES

1. *Nolin B.* Artonhundratalets teater. In: Den Svenska Litteraturen. De liberala genombrotten (1830–1896). Red. L. Lönnrot, S. Delblanc. Uddevalla: Bonnier, 1988, ss. 249–268.
2. *Nordmark D.* Inledning och kommentar. In: Fredrik August Dahlgrens dagboksanteckningar 1844–1860. Skriftserie utgiven av Värmlands museum, nr. 16. Karlstad, 1982, ss. 7–22.
3. *Sandberg I.* Våra populäraste operor och operetter. Del III. Undddevalla: Hermes, Björkman & Ericson, 1943–46. 547 s.
4. Fredrik August Dahlgrens dagboksanteckningar 1844–1860. Skriftserie utgiven av Värmlands museum, nr. 16. Karlstad, 1982. 107 s.
5. *Dahlgren F.* Värmlänningarna, sorglustigt tal-, sång-, och dansspel i två avdelningar och sex indelningar; uppfört på Kungl. teatern första gången den 27 mars 1846. Stockholm: A. Bonnier, 1919. 46 s.
6. *Helander K.* Nationell exotism — från när och fjärran. In: Teater I Sverige. Lena Hammergren et al. Hedemora: Gidlund, 2004, ss. 71–84.
7. *Sörenson M., Nordmark D.* Fransysk och svensk i dansen. In: Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007, ss. 178–192.
8. *Skeaping M., Ståhle A. G.* Ballet på Stockholms operan. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1979. S. 160.
9. *Graunt, D., Löfgren, O.* Myter om svensken. Stockholm: Liber, 1984. 131 s.
10. *Leerssen J.* Notes Towards a Definition of Romantic Nationalism. Romantik. 2013, no. 2, pp. 9–35. DOI: 10.7146/ROM.V211.20191.
11. *Nordensvan G.* Svenska teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar. Del 2, 1842–1918. Stockholm: A. Bonnier, 1918. 504 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Берлова Мария Сергеевна — кандидат искусствоведения, PhD по театроведению (Стокгольмский университет), независимый исследователь.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

ABOUT THE AUTHOR

Maria S. Berlova — PhD in Theatre Studies, Independent Scholar.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

Статья поступила в редакцию: 03.08.2025

Отредактирована: 14.09.2025

Принята к публикации: 01.11.2025

Received: 03.08.2025

Revised: 14.09.2025

Accepted: 01.11.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Берлова М. С. «Жители Вермланда»: сны об утерянном рае и шведский национальный романтизм //

Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 4. 56–72.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-56-72

EDN QTAEMO

FOR CITATION

Berlova M. S. *Värmlänningarna: Dreams of the Lost Paradise and Swedish National Romanticism. Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2025, no. 4, pp. 56–72.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-56-72

EDN QTAEMO