

М. С. БЕРЛОВА

Государственный институт
искусствознания (ГИИ),
Москва, Россия

MARIA BERLOVA

State Institute for Art Studies (SIAS),
Moscow, Russia

ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР И ЗРЕЛИЩА КОРОЛЕВЫ КРИСТИНЫ

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена шведскому придворному театру и зрелищам периода правления королевы Кристины (1632–1654). Для выявления театрального контекста эпохи автор прослеживает историю создания и театральную эстетику таких придворных зрелищ, как «упптог» и «вэрдскап». Центральной темой статьи являются придворные балеты, сформировавшиеся в Швеции под влиянием французской культуры, но получившие национальную окраску. Чтобы разобраться в особенностях шведских придворных балетов XVIII в., автор рассматривает не только их театральные составляющие, но также и социокультурную и политическую ситуацию в Швеции этого периода. Большое влияние на придворные балеты, служившие целям королевской репрезентации, оказала личность самой Кристины, значительно повлиявшей на культурное развитие Швеции, которая в XVII в. стала мощной европейской державой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: королева Кристина, «упптог», «вэрдскап», придворные балеты, шведский театр XVII в., придворный театр.

COURT THEATRE AND SPECTACLES OF QUEEN CHRISTINA

ABSTRACT

The article focuses on the Swedish court theatre and spectacles during the reign of Queen Christina (1632–1654). To reveal the theatrical context of the period, the author explores the origins and the theatre aesthetics of court spectacles such as *upptåg* and *vårdskap*. Court Ballets feature as the article's main focus. Formed under the influence of the French culture, they acquired a national character in Sweden. To provide an understanding of the specifics of 17th-century Swedish court ballets, the author analyzes not only their theatrical components, but also the socio-cultural and political situation in Sweden of the period. The Queen, herself greatly influenced court ballets, which served the needs of royalist representation. On the whole, Christina significantly contributed to the cultural development of Sweden, which became a great European power in the 17th century.

KEYWORDS: Queen Christina, *upptåg*, *vårdskap*, ballets de cour, Swedish theatre of the 17th century, court theatre.

Яркой страницей в истории шведского театра XVII в. стали придворные балеты и зрелища королевы Кристины (1626–1689). Ее правление, продлившееся с 1632 по 1654 гг., пришлось на период Великодержавия Швеции, начавшийся с воцарения Густава II Адольфа, отца Кристины, в 1611 г. и закончившийся гибелью Карла XII в Северной войне в 1718 г.

Густаву II Адольфу удалось положить конец трем начатым и доставшимся ему по наследству от отца Карла IX войнам: с Данией, Россией и Польшей. В 1617 году был заключен мир с Россией¹, по которому

1 Столбовский мирный договор между Россией и Швецией был заключен при посредничестве английского короля Якова I 27 февраля (9 марта) 1617 г. Границы, установленные этим миром, сохранялись до начала Северной войны (1700–1721).

она уступила Швеции Ингерманландию, а также Корельский уезд. Все побережье Финского залива таким образом стало шведским, и Россия оказалась полностью вытеснена с Балтийского моря.

В 1629 году Густав II Адольф решил вступить в войну, которая на тот момент уже десять лет шла в Германии, – впоследствии ее назовут Тридцатилетней войной (1618 – 1648). Когда в июне 1630 г. состоялось торжественное отбытие короля на войну, Кристине было всего четыре. Спустя два года, в 1632 г. Густав II Адольф погиб в битве при Лютцене. При несовершеннолетней королеве регентский совет под руководством Акселя Оксеншерны взял на себя управление государством. Регентское правление продлилось до 1644 г. – восемнадцатилетия Кристины.

Начало правления совершеннолетней королевы ознаменовалось заключением в 1648 г. Вестфальского мира, благоприятным для Швеции, так как она получила лютеранские земли в Пруссии, Померании и Мекленбурге. Все крупные реки Балтийского бассейна – Нева, Висла, Одер и Эльба – оказались под контролем военной монархии Швеции, а Балтийское море превратилось в «шведское озеро» [1, с. 6]. Новые плодородные земли, гавани, возможность взимать пошлину – все это способствовало экономическому росту Швеции. Однако несмотря на благоприятный исход, война стоила стране дорого: погибли сотни тысяч шведских и финских солдат, и без того бедный народ обложили высокими налогами – повсеместно ощущалась атмосфера усталости от войны. Тем не менее после заключения мира с Данией в 1645 г. (война продлилась два года) и Вестфальского мира Швеция стала великой европейской державой, сильнейшей в Северной Европе [2, с. 105 – 118].

Густав II Адольф приказал дать дочери, которая обманула всеобщие ожидания тем, что родилась девочкой, а не мальчиком, чисто мужское воспитание, подобающее молодому принцу. В результате Кристина научилась скакать верхом, стрелять и фехтовать. Ее поведение, осанка и голос были мужскими; современники видели в ней скорее Марса, чем Венеру [1, с. 278]. Уже после своего отречения, живя в Риме и путешествуя по миру, бывшая королева имела обыкновение появляться в мужском костюме, со шпагой на бедре. Шведский историк Петер Энглунд отмечает, что театральность, любовь к драматическим сценам и ролевым играм были присущи натуре Кристины [3, с. 19], что, впрочем, отвечало духу эпохи барокко, когда весь мир представлялся сценой. Отсутствие внешнего изящества компенсировалось в королеве эстетическим вкусом, который Кристина довела едва ли не до полного



Портрет Кристины в молодости.
Художник Якоб Генрих Эльбфас

совершенства. Среди ее увлечений были искусства, литература, алхимия, философия, теология. Кристина с ее многообразием интересов повлияла на то, что в Швеции начали появляться первые академии. Среди них были публичная академия, учрежденная Декартом в 1650 г., и академия по культивированию шведского языка, основанная в 1652 г. по образцу Французской академии, являвшейся детищем кардинала Ришелье.

Вероятно, толчком к культурному развитию Кристины, которое охватило двор и шведскую аристократию, стали богатые коллекции скульптур, картин, книг и драгоценностей, награбленные шведской армией во время Тридцатилетней войны и свезенные в королевский замок и храмы страны. Доставшееся от протестантов, единоверцев шведов, по всей вероятности, использовали в храмах по назначению, добро, награбленное у католиков, стало украшением королевского замка. Особенно значительным стало разграбление шведами Праги: в 1649 г. в распоряжение Кристины попала уникальная коллекция императора Рудольфа. Здесь стоит уточнить, что Прага времен Рудольфа II являлась резиденцией императора Священной Римской империи.

Из Парижа по приглашению Кристины в Стокгольм начали приезжать либертинцы, сторонники свободной, гедонистической морали в XVII в. И при дворе, и в Упсале собрались лучшие представители европейского гуманизма и знатоки античности, в первую очередь голландские, немецкие и французские: филологи Исаак Воссюс (знарок греческого языка), Фрейхсхениус и латинист Николас Хейнсиус, ориенталисты Бошарт и Равиус, латинист Клод де Сомез (Сальмазий), музыкальный историк Мейбом, химик Шеффер, медик де Ритц и многие др. Среди множества французских ученых и деятелей искусства, приехавших в Стокгольм, был и философ Рене Декарт. Благодаря стараниям королевы Кристины Швеция в 1650-е гг. стала центром скандинавского гуманизма [1, с. 115].

До 1630 года в Швеции не было столицы: двор передвигался из одного замка в другой, и господствовало натуральное хозяйство. К 1600 году в Стокгольме проживало около десяти тысяч жителей. При Густаве II Адольфе и Кристине ситуация значительно изменилась. В 1634 году была проведена реформа, согласно которой Стокгольм был признан столицей; двор теперь располагался в замке Тре-Крунур. Ритм жизни города менялся: начали завозить товары из-за границы, появились иностранные предприятия. К середине XVII в. население возросло до сорока тысяч человек [4, с. 103].

Изменился и архитектурный облик Стокгольма. Во время правления Густава II Адольфа государственный совет – дворянство – получил право оказывать значительное влияние на решения правительства. Вынужденные теперь по долгу государственной службы присутствовать в столице дворяне, ранее жившие в загородных усадьбах, начали строить дворцы в Старом городе – Стокгольм превратился в настоящую столицу, под стать великодержавной Швеции.

После Тридцатилетней войны роскошная жизнь стала нормой у шведских дворян. Во время Германских походов они увидели, как живут немцы, и по возвращении домой стали вводить такие же обстановку и обычаи у себя. При этом надо отметить, что страна по-прежнему оставалась бедной.

Но двор и знать должны были демонстрировать свое могущество и великолепие перед иностранными послами, для чего устраивались роскошные празднества и увеселения. Потребовался и театр, отвечающий запросам королевской репрезентации.

Театрализованные увеселения известны в Швеции уже во время правления Эрика XIV, по случаю его коронации в 1561 г. Не только Эрик XIV, но и другие сыновья Густава Васы – все получившие ренессансное образование – содержали роскошные дворы и устраивали театрализованные зрелища.

Доходили до Северной Европы и отголоски великого театра Англии XVI в.: в конце столетия в Швецию приезжали английские бродячие труппы, которые давали представления на городских торговых площадях.

В XVII веке в Швеции был развит школьный театр, участники которого иногда играли спектакли при дворе. У Густава II Адольфа также была труппа немецких комедиантов, впоследствии перешедшая на службу к Кристине. Однако все это были лишь спорадические явления. Только во время правления Кристины, в 1630-х гг., благодаря политической и экономической ситуации в стране, а также иностранному культурному влиянию – следствию Тридцатилетней войны, придворный театр получил новые импульсы и прочно укоренился в жизни двора, обретя формы ренессансной и, главным образом, барочной культуры.

Обзор празднеств королевы Кристины стоит начать с ее коронации – грандиозного зрелища, которое состоялась осенью 1650 г., после того как правительница достигла физического совершеннолетия – 24 лет. К этому моменту наследником престола уже был провозглашен ее кузен, пфальцграф Карл Густав, и болезненный вопрос престолонаследия, усложненный тем, что королева, очевидно, не собиралась обременять себя узами брака, был закрыт. Программа коронации повторяла коронационные торжества Эрика XIV. Средневековая традиция нашла обрамление в мотивах, заимствованных из античного Рима, образ которого был знаком в Швеции благодаря европейской ренессансной культуре. Культурный обмен между континентом и северной страной был живой, во многом благодаря тому, что аристократы много путешествовали, получали образование за границей, и иностранцы посещали Швецию.

17 октября состоялся торжественный въезд Кристины в Стокгольм, который по форме напоминал триумфальные шествия римских воинов-победителей. Роскошные колесницы по случаю коронации были заказаны в Париже. Шествие, в состав которого входили отряды войск, драбанты, сотни рыцарей верхом и прекрасные лошади, которых всадники вели под уздцы, сопровождалось военной музыкой. В процессии участвовали и мулы, и верблюды – экзотический элемент должен был напоминать о военных трофеях римлян. По случаю въезда Кристины в городе были возведены три триумфальные арки. В отличие от настоящих, эти являлись театральными декорациями: они представляли собой деревянные конструкции и были расписаны под дорогостоящие материалы. Третья арка, принесенная в дар королеве государственным советом и возведенная на площади Нормальмсторг, создавалась по образцу триумфальной арки римского императора Константина Великого. Въезд королевы в Стокгольм был встречен

залпами военных кораблей и завершился банкетом и фейерверком. Через три дня состоялся акт коронации в главном соборе Стурчюркан. По этому случаю была построена еще одна триумфальная арка. Торжества завершились народными гуляньями: стокгольмскому люду были дарованы жаренные на вертеле быки, и пиво лилось ручьями из городских фонтанов [4, s. 112–114].

Увеселениями двора Кристины являлись охота, турниры, фейерверки, травля животных и многое другое. Во время штурма Праги в 1648 г. шведы взяли добычу – льва и подарили королеве. В 1650 году перед жилищем льва построили специальную арену с высокими стенами, на которой устраивалась травля животных. Лев стал символом великодержавной Швеции, а травля животных, как ни иронично это звучит, – излюбленным королевским развлечением. После того как богемский лев умер в 1663 г., Лейонкулан продолжил свою историю как первый стационарный театр Швеции, открывшийся в 1667 г.

Однако среди всех увеселений королевы Кристины нас будут интересовать те, которые приняли ярко выраженные театральные формы, а именно «упптог» (*upptåg*), «вэрдскап» (*värdskap*) и придворные балеты.

Шведский «упптог» (аналог нем. *Aufzug*) являл собой карнавальную процессию с участием персонажей в роскошных костюмах, представляющих аллегорические или мифологические фигуры, которые группировались на телегах, ехали верхом или шли пешком. В процессии также участвовали прекрасные лошади, редкие и экзотические животные. Показывались сценические механизмы, такие, как, например, «гора», которая могла открываться, и из нее появлялись актеры. Подобная процессия состоялась по случаю свадьбы Козимо I Тосканского и Элеоноры Толедской в 1539 г. в Пизе.

В Швеции «упптоги» всегда завершались театрализованными турнирами, иначе каруселями (французское слово быстро прижилось в шведском языке). В Европе с конца XV в. карусели пришли на смену турнирам, в которых рыцари с использованием настоящего, а не турнирного оружия сражались между собой. Теперь карусели стали украшением коронаций и королевских и аристократических свадеб. «Упптоги» сопровождались текстами, написанными в прозе или стихах, называемыми «картелями», авторами которых часто являлись прославленные поэты, как например Георг Шернъельм, признанный отцом шведской поэзии. Содержание картелей раздавалось зрителям в печатных программах, некоторые из которых дошли до наших дней. Перед состязанием рыцари, облаченные в специальные костюмы, зачитывали тексты, в которых представляли себя, свои цели и намерения и proudly оглашали свой призыв к состязанию. Они также воспевали в стихах королеву и придворных дам. Дальше происходило состязание с кольцами; победители получали призы. Самый первый «упптог» состоялся по случаю коронации Густава Адольфа в 1617 г., в нем готы состязались со шведами. Однако самыми роскошными «упптогами» были те четыре, что устроили по случаю коронации королевы Кристины.

В одном из них – «Упптоге амазонок», согласно напечатанной программе, принимало участие 35 групп, состоящих из сотни женщин и 20 мужчин. Основную группу составляли 60 воинственных и ненавидящих мужчин амазонок. Во главе них шла Фама, богиня молвы. В процессии ехали повозки с античными богами и аллегорическими фигурами. Среди них была

и целомудренная богиня охоты Диана – персонаж, который королева совсем недавно сама исполняла в придворном балете. Диана была окружена нимфами, охотниками, пастухами и всякого рода животными, среди которых можно было увидеть лесного оленя и двух медведей. За ними следовали другие амазонки, сопровождающие своих цариц, – Антиопу, Пентесилею и Фалестрию. Шествие завершали комические и гротескные персонажи, среди которых были одноглазый великан Полифем, пигмеи, человек с головой в руке, человек без головы, но с лицом на груди, подвыпивший Пан и многие другие.

Так, в духе культуры барокко, причудливо и изобретательно, чествовалась новая королева, которая, в первую очередь, была женщиной, не желавшей обременять себя узами брака, и образ амазонки ей, сильной и независимой, привыкшей с детства скакать верхом, был не чужд. В стихотворном посвящении Кристине, предваряющем состязание, воспевалась власть женщин, но и звучало предупреждение о злоупотреблении этой властью, пелась также хвала любви. Устами муз королева провозглашалась их десятой сестрой, которой в будущем была уготовлена роль Аполлона. Стоит заметить, что этот «упптог» можно рассматривать как прообраз дамского варианта карусели, который войдет к концу XVII в. в моду в Европе [4, с. 118–119].

Другим популярным увеселением при дворе Кристины были «вэрдскапы». Аналоги немецкого *Wirtschaft* и французского *hôtellerie* (что переводится как «трактир»), они являли собой маскарады, участники которых представляли хозяев и их гостей. Придворные поэты нередко высмеивали их или, наоборот, воспевали в стихах. Подобные зрелища были популярны в XVII в. в Германии, но ведут они, по всей вероятности, свою историю из Франции, где начиная с 1610 г., когда появляется первая часть «Астреи» Оноре д'Юрфе², последовал настоящий бум пасторали. Образы пастухов и Аркадии, побег от праздности и суеты



Кристина в роли богини Дианы.
Художник Пьер Синьяк

² В своем романе Оноре д'Юрфе переместил Аркадию на берега реки Линьон и насытил роман намеками на известных современников; получилось что-то вроде рыцарской эпопеи в сатирическом преломлении. Действующими лицами являлись боги, нимфы, друиды, феи, комедианты и др. За первой частью романа последовало еще три. См.: Булычева А. Сады Армиды. М., 2004. С. 83.

придворной жизни к первозданной природе связывают «вэрдскап» с пасторалью. В Швеции и Дании «вэрдскапы» появились одновременно – в середине XVII в. Самый старый «вэрдскап», известный в Швеции, состоялся на Крещение, в 1653 г. и назывался «Праздник богов». В нем Олимпийские боги, исполняемые шведскими аристократами, стали гостями пастухов и пастушек – королевы Кристины и ее придворных – в Аркадии, ставшей метафорой шведского двора. Сначала королева намеревалась исполнить роль Пана, но потом поменяла свое решение и выступила пастушкой Амарантой, что значит «бессмертная». Пастушка-королева и ее свита потчевала олимпийских богов, а пастухи, в свою очередь, ее воспевали.

Шведские аристократы получили превеликое удовольствие, исполняя роли пастухов и пастушек, танцы длились до семи часов утра. В конце Кристина стала снимать драгоценные камни со своего роскошного пастушьего платья, чтобы раздать их гостям в память о незабываемом вечере. Впоследствии был даже учрежден ордер Амаранты [5, s. 410–411].

Подобными зрелищами отрицалась тщетная роскошь двора, что было выражено даже в названии «вэрдскапа» – «Балет пустяков» (*Le ballet des fadaises*), устроенного 7 апреля 1653 г. Однако от роскоши отказывались на время, чтобы потом к ней вернуться, по-новому ей насладиться и переоценить. Пасторальные мотивы, которые также нашли отражение и в придворных балетах Кристины, по-новому подчеркивали достоинства дворян – через неприязнительную внешность начинало говорить само благородство души. Королева, как отмечалось, имевшая склонность к театральной игре и переодеванию, во время другого придворного маскарада в 1650 г. выступила в костюме голландской крестьянки, в то время как Карл Густав изображал испанца, а его брат герцог Адольф – голландского крестьянина; заезжего английского графа заставили играть шута [1, с. 120]. На Рождество 1651 г. в любительском придворном спектакле (неизвестно каком) в Упсале королева сыграла роль служанки, а профессор Упсальского университета Улоф Рудбек аккомпанировал ей на свирели [5, s. 396].

Мы подошли к кульминации придворных увеселений Кристины – придворным балетам. Жанр придворного балета (*ballet de cour*) зародился во Франции в конце XVI в., однако его предшественником можно считать итальянскую интермедию. Флорентийские интермедии в XVI в. игрались в антрактах комедий и являлись территорией «чистой театральности», самодовлеющей пластической и музыкальной выразительности, «сценичности как таковой». Постепенно они стали оттеснять на второй план комедии, формируясь в самостоятельный жанр, во многом предвосхитивший появление французских придворных балетов [6, с. 43].

Первым полноценным образцом жанра придворного балета принято считать «Комический балет королевы» (1581), показанный при дворе Генриха III, на свадьбе герцога де Жуайёза с сестрой королевы Маргаритой Лотарингской в Бургундском дворце Парижа. Балет, в основе которого лежал миф о волшебнице Цирцее, был поставлен итальянским скрипачом Бальтазарини де Бельджозо, переименованного в Бальтазара де Божуайё. При Людовике XIII, в то же время как придворные балеты появились в Швеции, зрелища получили развитие во Франции, сам король принимал в них участие. Апогея жанр достиг во время правления Людовика XIV,

начиная с 1643 г., когда он стал королем. Людовик XIV вплоть до 1670-х гг. сам регулярно исполнял ведущие партии в придворных балетах.

Придворные балеты складывались из многих слагаемых: музыка, пение, декламация, пантомима, танец, а также роскошные декорации и костюмы, включающие маски и символические атрибуты. Действие придворных балетов представлялось простым и схематичным и основывалось на мифологических сюжетах; иногда оно могло отсылать и к средневековым романам. Наряду с аллегорическими, мифологическими и историческими персонажами, в балетах участвовали и герои современности, как правило, лишенные индивидуальности и принадлежащие определенному сословию или профессии. Несмотря на то, что в сообществе авторов балетов первенство признавалось за поэтом, поэтическая составляющая не была первоочередной, балеты главным образом воздействовали на зрение и слух: после роскошных костюмов и сценографии главное место отводилось танцу и музыке.

Каждый балет был посвящен определенному событию придворной жизни, чествуя монарха и членов королевской семьи или прославляя военные победы и успехи во внешней политике. Таким образом выстраивалась тесная взаимосвязь мифологической основы придворных балетов и современности.

Публика располагалась с трех сторон сцены; для улучшения обзора места монархов напротив сцены возвышались над ее уровнем. Это было особенно важно, так как исполнялись фигурные танцы, в которых группы участников составляли геометрические рисунки в форме инициалов или геральдических символов. Лучше всего их было видно зрителям, располагавшимся на галереях. Однако, начиная с 1640-х гг., под влиянием итальянских технологий, сцена была поднята над уровнем пола, зрители с галерей переместились в зал. Это техническое новшество, а также меняющийся в сторону барокко характер придворных балетов повлияли на то, что фигурные танцы утратили актуальность и вышли из употребления.

До прихода в Швецию французский придворный балет трансформировался от «комического балета» до «балета в выходах», в которых текст по-прежнему пояснял действие. Подобные балеты имели следующую схему: выход музыкантов, выходы танцоров – набор не очень связанных между собой танцев, гран-балет, прославляющий монарха, и за ним следовал бал со светскими танцами.

В Англии подобного рода зрелища получили название «маски». Шведские придворные балеты имели пересечения с английскими зрелищами, о чем речь впереди, однако главным образцом для них послужили французские придворные балеты.

В 1636 году мать Кристины, королева Мария Элеонора, вдохновленная послом Ришелье, который, очевидно, поделился с ней новостями о последней французской моде и принципах воспитания аристократии, выписала для дочери и детей шведской знати из Франции учителя танцев Антуана де Болье. Он и стал хореографом всех придворных балетов Кристины. Через два года он поставил для своих учеников балет «Радость жизни беззаботных детей». Название и содержание балета не вполне соответствовали военному времени: то был побег от суровой реальности в область изобретательной, искрометной театральности. Среди исполнителей в балете принимали участие граф Магнус Делагарди, кузены Кристины пфальцграфы

Карл Густав и Адольф Юхан, среди зрителей присутствовала двенадцатилетняя Кристина.

Балет открывал *pas de six* кавалеров – придворный танец в честь королевы и знатных дам. Затем следовало *pas de deux* персонажей в коричневых масках с курительными трубками, выражавших чувства неразделенной любви. Сам Болье изображал игрока, то счастливого, то несчастного, в зависимости от выигрыша или проигрыша. Центральным стал танец под названием «Дама о двух лицах». Даму изображал мужчина в двойной маске. Исполняя роль двудушной дамы, он одной стороной поворачивался к мужу, другой – к возлюбленному. В спор за легкомысленную даму вступали шведский капитан и испанец; дело доходило до драки. Но являлся пьяный путешественник – Болье и советовал соперникам разделить красавицу на две половины так, чтобы «швед получил переднюю, а испанец – заднюю». Следовали выходы двух пастухов, двух охотников, трех сатиров, трех нимф и Меркурия, «наставлявшего смертных в искусстве любви». Зрелище завершалось гран-балетом и сопровождалось декламацией и речитативом; в отличие от французских образцов, словесный текст не предварял, а венчал номера. Балет шел в одной из зал замка без декораций и сценических эффектов. Исполняли его мужчины. Музыка была сборной, предположительно французской [7, с. 170].

Танцевальные номера пояснялись в печатных программах, часто на трех языках – французском, немецком и шведском. Благодаря этим сохранившимся программам, сегодня мы имеем представление о структуре и содержании шведских придворных балетов.

8 декабря 1643 г. на день рождения Кристины сыграли «Балет о фантазиях нынешнего времени», восхваляющий королеву и придворных дам. Политическая власть объединялась с добродетелью и красотой в лице королевы – мотив и других придворных балетов, который со временем начнет принимать все более помпезные, барочные формы, но пока развивался в русле веселой, беззаботной игры с участием не только античных богов и героев, но и персонажей-современников, представителей разных сословий и профессий.

Посланник приходит с вестью, что Королева Севера станет триумфатором и превзойдет всех королей, потому что ее красота и сила добродетелей объединяются с силой ее оружия. Трактирщик, танцующий с женой, батраком и служанкой, объясняет, что хотя победа дорого стоит, он тем не менее хочет, чтобы все напились в день, когда принц завоюет любовь королевы. Повар говорит служанкам, что Амур часто в кухне берет огонь, чтобы им воспламенить их сердца. Нищие хотят в этот день со всеми веселиться и кланчить деньги, чтобы было что трать. Торговцы обещают, что, когда Королева выйдет замуж, они продадут свои ленты, шелка и платья и затем сожгут свои

лавки, чтобы положить конец хлопотам. Непостоянный любовник с четырьмя нимфами удивляется, как можно мучить себя, связав обетом верности с другим. Воин говорит, что если Ожье Датчанин³, Роланд и другие станут биться, чтобы услышать лязг его меча, они не осмелятся на него взглянуть и тем более ему противостоять. Кавалеры говорят девицам, что если все они, обманутые любовью, хотят провести время в танце, то они должны

³ По легенде Ожье Датчанин являлся основателем датского государства и воспринимался как историческое лицо и народный герой Дании.

меньше огорчать себя и их и совершать безрассудства. Боцманы поют красавицам. Уленшпигель объясняет, что все должны удивляться тем, кто проказничает и веселится. Победитель противостоит Александру и Цезарю. Вулкан и Циклопы обещают выковать королеве новую корону, чтобы она могла носить две. Последним Аполлон приносит королеве лавровый венок, символизирующий победу, которую заслужили ее королевские добродетели, и предсказывает ей много успешных битв и поражение врагов. Гран-балет восхваляет Кристину и день, когда она родилась [5, s. 420–421].

В причудливой мешанине действия, избыточности, характерной для барокко, тем не менее отчетливо звучало понимание добродетели. В этом балете она виделась как мудрость, храбрость, умеренность, честность – наследие Античности и христианских веры, надежды и любви [4, s. 110].

От непринужденных, легкомысленных балетов со временем перешли к политически актуальным и помпезным. 1 января 1645 г. состоялся балет «Весь мир восхищается». Балет был написан александрийским стихом, но либретто изложено прозой, по-шведски и по-французски. Когда открылась сцена, зрители увидели триумфальную арку с надписью на латыни в честь Кристины, а над аркой – портрет королевы с дистихом, тоже на латыни. Балет прославлял совершеннолетие шведской королевы и предвосхищал ее коронацию 1650 г. В традиции искусства барокко мир в этом балете виделся в пространстве мироздания, в котором объединялись все стихии, переплетались мифология, история и современность, и все подчинялось мировому, вселенскому торжеству – в честь прекрасной властительницы северной страны.

Согласно программе, первая часть представляет радость в небесах. Фама провозглашает, что так же, как раньше, Марс под именем Густава Адольфа правил Швецией, теперь Виртус под именем Кристины взошла на престол. Меркурий летит, чтобы объявить об этом. Юпитер повелевает Пруденции и Юстиции обучить Кристину искусству правления и стоять у ее трона. Героическая Доблесть, которая всегда следовала за Густавом Адольфом, решила также следовать за его дочерью, и такое же решение принимают Хронос, Марс, Беллона и Виктория. Вторая часть представляет ликование, происходящее на море. Театральные декорации представляли море со скалами и гору. Известный чудесными песнями Амфион в раковине, влекомой двумя дельфинами и сопровождаемый двумя сиренами, провозглашает восхождение Кристины на престол. Эол повелевает всем ветрам, чтобы, завидев флот шведской королевы, не устраивали шторма, а наоборот, успокаивали его. Четыре стороны света клянутся помогать Кристине открывать новые земли. Нептун верхом на ките повелевает Тритонам распространять хвалу Кристине, и Тритоны выходят из чрева кита и обещают повиноваться приказу. Третья часть изображает радость, которая происходит на земле. Разносчики новостей радуются восхождению Кристины на престол. Француз, окончивший школу фехтования, обещает ради королевы подвергнуть опасности свою жизнь; Англичанин, пришедший из кондитерской лавки, радуется новости больше, нежели если бы он получил в подарок баночку варенья, и предсказывает, что Кристина затмит Елизавету; Голландец, пришедший из пивной, хочет выпить за Кристину и выкурить трубку в ее честь. Пан приглашает пастухов и пастушек танцевать. Диана восхваляет Кристину, кроме всего прочего, за ее любовь к охоте и советует своим

нимфам, если они видят, как Кристина преследует зверя во время охоты, верить, что это сама Диана; и нимфы отвечают, что однажды на охоте видели молодую девушку, которую сначала приняли за Диану, но потом обнаружили, что она больше похожа на Беллону, и это была сама шведская королева. Затем появляется целая череда менее значительных персонажей, и заканчивается балет на политической ноте: четыре персонажа, у которых одна часть костюма шведская, другая французская, клянутся друг другу в верности – аллюзия на союз Швеции и Франции в Тридцатилетней войне. Гран-балет танцуется в честь шведского дворянства [5, с. 421–422].

Видас Силюнас на примере Испании XVII в. отмечает, что «для барочного куртуазного театра характерна предельная пластичность – все здесь обнаруживается, выводится наружу, нет ничего внутреннего, что не стало бы внешним, все открывается взору, дарует наслаждение глазам, все доступно созерцанию, и весь мир превращается в ярчайшее зрелище» [6, с. 313]. Подобное можно сказать и о шведских придворных балетах Кристины, невероятно пышных, зрелищных, динамичных. Однако они являли наслаждение не только зрению, но и слуху.

Авторство последних двух балетов неизвестно. Есть предположения, что их мог сочинить Георг Шернъельм, но оно никак не обосновано и представляется весьма сомнительным. Тем не менее великому поэту, впервые использовавшему в шведской поэзии такие классические размеры, как гекзаметр, сапфический, алкеический, александрийский стихи, было суждено стать автором трех придворных балетов эпохи Кристины: «Пленный Купидон» (1649), «Рождение мира» (1649), французский оригинал которого был сочинен Рене Декартом, и «Торжествующий Парнас» (1651).

О «Пленном Купидоне» стоит отметить, что Амур был излюбленным божеством придворных балетов во Франции. В «Балете Дурости дураков» (1605) повинным во всех глупостях и безумствах оказывается бог любви. В том же году был показан «Балет Купидона, распинаемого шестью женщинами и спасаемого шестью мужчинами». В нем звучали упреки Дидоны, Медеи, Фисбы, Клоринды, Пенелопы, Данаи, жалоба распятого Амура, и в финале действия разыгрывался его триумф. Вскоре явился и «Балет обезоруженного Амура» [8, с. 38].

В шведском придворном балете «Пленный Купидон», созданном по французским образцам, свободолюбивая прекрасная Диана, которую играла сама королева Кристина, кладет конец тирании Амура, не щадящего ничьих сердец. Диана с помощью Аполлона берет бога любви в плен, отнимает у него лук и стрелы и обрезает ему крылья. Амур сам воспламеняется от целомудренной красоты Дианы и просит у нее защиты от врагов, в ответ Диана дарит ему серебряный щит. Щит у Амура, на котором тот распорядился изобразить объект своей любви и написать «Дианин пленник», крадут сатиры. Амур окончательно сходит с ума от горя, но Венера спасает сына целительным средством, которое дает ей Асклепий. Паллада учит Амура добродетели. Вразумленный, он желает вечно воздавать хвалу Диане и распространять ее до небес, но Диана ставит условие – он должен любить ее на протяжении и никогда более не посягать на ее свободу.

В «Балете о фантазиях нынешнего времени» и балете «Весь мир восхищается» звучал призыв выйти замуж и подарить стране наследника престола,

адресованный королеве. Вопрос о престолонаследии был насущным: проблема бурно обсуждалась на заседаниях риксдага в 1647 г. Но королева не торопилась связать себя узами брака. В 1649 году события приняли новый поворот, когда Кристина объявила своим наследником кузена Карла Густава, впоследствии ставшего Карлом X, и приняла окончательное решение замуж не выходить. Жизненный сюжет дал пищу для сюжетов придворных балетов, и «Пленный Амур» не был единственным на эту тему.

Примечательно, что в 1578 г. в Норидже впервые была сыграна пьеса Генри Голдингема, которую некоторые исследователи считают первой английской маской. В ней речи Меркурия и Купидона, обрамляющие основное действие пьесы, касались самого актуального вопроса того времени – переговоров о браке Елизаветы. В свою очередь, Купидон подтверждал право Елизаветы поступать в этих делах, как ей угодно. Другая маска Дж. Гескойна рассказывала о Забете, одной из любимых нимф Дианы, которая не вышла замуж почти 17 лет. Аллегория была прозрачнее некуда: «Забета» – это уменьшительная форма имени «Елизавета», «17» – число лет, которые она провела на троне [9]. Таким образом, жизненные и театральные реалии на тему замужества королевы переплетались и в елизаветинских масках.

Роскошный костюм Дианы, сплошь отделанный серебром, стоил шведской государственной казне больших денег – тысячи риксдалеров, в то время как вся постановка обошлась в сумму около 17 тысяч. Королеве-матери так понравился балет, что она подарила хореографу два поместья под Дроттнингхольмом, а автору Шернъельму – сумму в 1200 риксдалеров [10, s. 38].

Кристина решила пригласить в Швецию Рене Декарта. Тот, не долго думая, бросил свой уютный домик с садом в Северной Голландии и поспешил в Стокгольм, куда в сентябре 1649 г. прибыл в дорогом парике, в вышитых золотом перчатках и модных башмаках. Однако Декарт оказался лишь еще одной «бабочкой» в научно-культурной коллекции Кристины, к тому времени охладевшей к философии. Не пережив шведских морозов, жирной пищи и ранних подъемов для аудиенций с королевой, он умер от пневмонии в феврале 1650 г.

Когда Декарт приехал в Швецию, Кристина с головой погрузилась в придворные увеселения и предложила французскому ученому участвовать в представлении «Пойманного Амура». Декарт отказался, тогда Кристина попросила его написать либретто к придворному балету. Отказывать королеве во второй раз было неудобно, Декарт согласился и написал «Триумф мира», прославляющий Минерву Севера за усердие и мудрость при заключении Вестфальского мира. Образ Кристины как богини мира, гения Европы был широко распространен в политике и культуре того времени.

В «Триумфе мира» Кристина была воспета в образе Паллады и сама исполнила на сцене эту роль. Надо заметить, что участие монархов в придворных балетах было традицией эпохи. В 1653 году, спустя два года после исполнения Паллады Кристиной, традицию продолжит Людовик XIV, когда он, впервые станцевав в придворном балете, исполнит роль Восходящего Солнца, а в 1654 г. – Аполлона.

В придворном балете «Триумф мира» Паллада ограничивает влияние Марса, который опустошает землю, тогда как Паллада дарует мир. Аллегорические и мифологические фигуры, принимающие участие

в зрелище, либо радуются войне, либо жалуются и проклинают ее. Одним из ключевых становится персонаж Панический Ужас.

Этот балет особо интересен тем, что, наряду с условными аллегорическими фигурами, в нем были вполне реалистические сцены с участием покалеченных солдат и сокрушающихся от горя ограбленных мародерами крестьян. Подобные сцены, которые шведский исследователь Агне Бейер сравнил с «Ужасами войны» Жака Калло [11, р. 148], напоминают «антимаску», с ее комическими и гротескными персонажами и живо выраженной народной тематикой. Напомним, что «антимаска», содержащая элементы реализма, была противопоставлена аллегорической маске внутри единого действия [7, с. 77]. Схожие черты шведских зрелищ с английской маской не удивительны, так как Антуан де Болье, хореограф придворных балетов Кристины, был в Англии и, очевидно, познакомился там с этим родом увеселений [12, р. 165].

Из всех балетов Кристины «Торжествующий Парнас» был самым дорогостоящим. Из текста программы можно сделать вывод, что для его постановки требовалась сложная машинерия. Подготовка к представлению заняла шесть месяцев. Спектакль планировалось приурочить к коронации Кристины в октябре 1650 г. Впоследствии его перенесли на день рождения королевы, но и к нему не успели. В конечном итоге балет был показан 9 января 1651 г. и после повторен еще раз.

В этом балете Кристина восхвалялась как покровительница науки и искусства. В действии участвовала бесконечная череда аллегорических, мифологических и, опять же, вполне реалистических персонажей разных сословий и профессий. Искусства и науки страдали от войны, а Музы



Диспут Кристины и Декарта.

Художник Нильс Форсберг по оригиналу Пирра Луиса Дюмениля Младшего

изгонялись. В заключительной, третьей части балета изображались восставшие в своих правах Музы, заключение мира и счастливая коронация Ее Величества Швеции; среди прочих действующих лиц выступали Любовь, Мир и Добродетель.

В свидетельстве современника сообщалось, что зрители едва ли поняли, что подразумевалось за аллегорическими картинами [5, s. 437]. Очевидно, что этот балет Шернъельма был слабее двух других. Однако с внешней стороны балет произвел колоссальное впечатление, особенно на иностранных посланников.

Зрители видели «в необычной перспективе источник Гиппокрена», а рядом с ним девять муз, изображенных художественно и натурально; Орфей и Эвридика появлялись на лодке, управляемой Хароном; Аполлон стоял на «горе» и играл на лютне в честь королевы, после чего «гора» открывалась и из нее выходили шесть пастухов с лютнями; в конце одной сцены «неожиданно возникало небо с зажженными на нем звездами, а среди них луна, яснее луны на небосводе»; Музы появлялись в серебряной колеснице, усыпанной цветами, в которую запряжены были львы, управляемые Амуром; четыре части света представлены были четырьмя головами, из которых появлялись короли четырех наций. В финале Парнас заблестел и засиял роскошью и великолепием [5, s. 418].

В этом балете участвовало сто персонажей, и даже если один и тот же актер исполнял несколько ролей, костюмы требовались для каждой роли. Интересно заметить, что все роли исполняли мужчины.

Балет был представлен в большом Зале машин, располагавшемся в тронном зале замка Тре-Крунур в Стокгольме. Этот зал, построенный в 1580-е годы, и до Кристины периодически использовался для театральных представлений. В 1647 году Кристина выписала известного итальянского архитектора и техника сцены Антонио Брунати, который некоторое время жил в Париже и спроектировал придворную сцену по типу Зала машин Вигарани в Тюильри. Театр был расписан под мрамор, украшен рифлеными дорическими пилястрами. Перспективную сцену, составлявшую 17 м. в глубину, обрамляла рамка просцениума, по обе стороны которой располагались колонны и ниши со статуями, а поверху шел эмблематичный фриз. В этом Зале машин шведская публика впервые увидела чудеса мгновенной смены декораций барочного театра [13, p. 35].

Придворные балеты были рассчитаны на придворную публику, но в свидетельствах современников есть упоминание, что среди зрителей был «разный люд» [5, s. 420].

Балеты были настолько дорогостоящими, что только на «Торжествующий Парнас» Кристина потратила 20 тыс. риксдалеров, что вызвало осуждение со стороны подданных. На придворный балет и турнир по случаю дня рождения королевы в 1652 г. было потрачено 100 тыс. риксдалеров – баснословная сумма [5, s. 420]. Когда Кристина взошла на престол, затраты на двор составляли 3% государственных расходов, через десять лет они увеличились до 12% [3, s. 71]. В 1654 году Кристина писала: «Я знаю, что сцену, на которой я играла, было невозможно оформить по законам театра...» [1, с. 242]. Уже в 1651 г. королева заявила риксдагу о своем желании отречься от престола, но осуществила намерение только в 1654-м. Ее отречение



Замок Тре-Крунур в Стокгольме, 1661 год.
Художник Диркс Кампхейзен

и коронация Карла Густава состоялись 6 июня 1654 г. Из-за чумы двор был в Упсале. В тронном зале Упсальского замка королева сама сняла с себя корону, затем синюю мантию, вышитую золотом, и осталась в простом белом платье. Наследник был в черном. Бывшая королева произнесла чувствительную речь, в которой прославляла будущего короля прежде, чем он направился в собор для коронации. После церемонии она совершила прогулку в окрестностях замка и покинула Швецию. Вскоре Кристина отреклась от лютеранского вероисповедания и перешла в католичество. В Риме для нее началась новая жизнь: с 1654 г. у бывшей королевы проявился настоящий интерес к оперному и драматическому театру, и она начала патронировать римскую театральную жизнь. А в Швеции с отречением королевы закончилась эпоха придворных балетов, так как в 1655 г. Карл X начал войну с Польшей, и было уже не до театра. Жанр придворного балета возродится в 1660-х гг., но уже не в масштабах грандиозных зрелищ Кристины. Ростки театральной жизни, пробившиеся при шведской королеве Кристине, окрепнут и разовьются в полной мере только в период правления Густав III, во второй половине XVIII в.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Григорьев Б. Королева Кристина. М.: Молодая гвардия, 2012. – 464 с.
2. Мелин Я., Юханссон А., Хеденборг С. История Швеции. М.: Весь мир, 2002. – 400 с.
3. Englund P. Silvermasken: en kort biografi över drottning Kristina. Stockholm, 2007. S. 183.

REFERENCES

1. Grigoriev B. *Koroleva Kristina* [Queen Christina]. Moscow: Molodaya Gvardia, 2012. 464 p.
2. Melin J., Johansson A., Hedenborg S. *Istoria Shvetsii* [The History of Sweden]. Moscow: Ves mir, 2002. 400 p.
3. Englund P. *Silvermasken: en kort biografi över drottning Kristina*. Stockholm, 2007, p. 183.

4. Dahlberg G. Hovens och komedianernas teater. In: Ny svensk teaterhistoria. 1, Teater före 1800. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktör: Sven Åke Heed. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 102 – 165.
5. Ljunggren G. Svenska dramat itill slutet av sjuttonde århundradet. Lund, 1864. P. 582.
6. Силюнас В. Стиль жизни и стили искусства: (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – 469 с.
7. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. – 296 с.
8. Булычева А. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. – 448 с.
9. Забалуев В.Н. Английская пьеса-маска XVI–XVII вв.: от Ф. Сидни до Дж. Мильтона. Дисс... канд. филол. наук. 10.01.03. М., 2008. – 256 с.
10. Persone N. Svenska teatern: några anteckningar. 1, Under gustavianska tidehvarfvet jämte en återblick på dess tidigare öden. Stockholm, 1913. S. 281.
11. Beijer A. Le théâtre en Suède jusqu'à la mort de Gustave III // Revue d'Histoire du Théâtre. 1956. № 2 – 3.
12. Fielden F. Court Masquerades in Sweden in the Seventeenth Century // The Modern Language Review. 1921. Vol. 16. No. 2.
13. Marker J. F., Marker L.-L. A History of Scandinavian Theatre. Cambridge, 1996. P. 384.
4. Dahlberg G. Hovens och komedianernas teater. In: Ny svensk teaterhistoria. 1, Teater före 1800. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktör: Sven Åke Heed. Hedemora: Gidlund, 2007, pp. 102 – 165.
5. Ljunggren G. Svenska dramat itill slutet av sjuttonde århundradet. Lund, 1864, p. 582.
6. Siliunas V. *Stil zhizni I stili iskusstva: (Ispanskiy teatr manierizma I barokko)* [Style of Life and Styles of Art: (Spanish Theatre of Mannerism and Baroque)]. Saint-Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2000. 469 p.
7. Krasovskaya V. *Zapadnoevropeiskiy baletnyi teatr. Ocherki istorii: Ot istokov do serediny XVIII veka* [Western European Ballet Theatre. History Essays: From the origins to the mid 18th Century]. Leningrad: Iskusstvo, 1979. 296 p.
8. Bulyicheva A. *Sadi Armidi: Musyikalnyiy teatr frantzuzskogo barokko* [Armida's Gardens: Musical Theatre of the French Baroque]. Moscow: Agraf, 2004. 448 p.
9. Zabaluev V. *Angliiskaya piesa-maska XVI–XVII vv.: ot F. Sidni do Dzh. Miltona*. Kand. Diss [English Masque of the 16th – 17th Centuries: from P. Sidney to J. Milton. Ph.D. thesis]. Moscow, 2008. 256 p.
10. Persone N. Svenska teatern: några anteckningar. 1, Under gustavianska tidehvarfvet jämte en återblick på dess tidigare öden. Stockholm, 1913. S. 281.
11. Beijer A. Le théâtre en Suède jusqu'à la mort de Gustave III. Revue d'Histoire du Théâtre. 1956, no. 2 – 3.
12. Fielden F. Court Masquerades in Sweden in the Seventeenth Century. *The Modern Language Review*. 1921, vol. 16, no. 2.
13. Marker J. F., Marker L.-L. A History of Scandinavian Theatre. Cambridge, 1996, p. 384.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Берлова Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (ГИИ).

E-mail: mashaberlova@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Берлова М. С. Придворный театр и зрелища королевы Кристины // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 14 – 29.
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-14-29

ABOUT THE AUTHOR

Maria Berlova – PhD in Theatre Studies (Stockholm University), Senior Researcher at the State Institute for Art Studies.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Berlova M. S. Court Theatre and Spectacles of Queen Christina. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 3. P. 14 – 29.
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-14-29