

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ ART. MOTION IN TIME

М. С. БЕРЛОВА

*Государственный институт
искусствознания, Москва, Россия*

MARIA BERLOVA

*State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia*

«ЗОЛУШКА» НИКОЛО ИЗУАРА И ШАРЛЯ ЭТЬЕННА: СПЕКТАКЛЬ-ПРЕДВЕСТНИК ШВЕДСКОГО РОМАНТИЗМА

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена комической опере «Золушка» (пьеса Шарля Этьенна по мотивам сказки Шарля Перро, музыка Николо Изуара), поставленной в Королевской опере в Стокгольме в 1811 г. В статье прослеживается непростая политическая и театральная ситуация, на фоне которой родился этот спектакль. «Золушка», мелодрама в своей основе, отвечала репертуарной политике Королевской оперы и вкусам зрителей начала XIX столетия, которые шли в театр за ярким зрелищем и эмоциональным потрясением. «Золушка» стала самым успешным и репертуарным спектаклем своей эпохи. Продолжая театральные традиции XVIII в., спектакль тем не менее явился предвестником шведского романтизма, сформировавшегося в Швеции к 30-м гг. XIX в. Анализируя спектакль и игру в нем Кристины Элисабет (Элис) Фресслинд, воплотившей роль Золушки, автор статьи прослеживает переход от классицистской театральной эстетики к романтическому спектаклю и новому методу существования актера на сцене. Несмотря на то, что «Золушку» характеризовала эклектика стилей, в этом спектакле намечалась смена парадигм, и он оказал

“CINDERELLA” BY NICOLAS ISOUARD AND CHARLES ETIENNE: A HARBINGER OF THE SWEDISH ROMANTICISM

ABSTRACT

The article focuses on the comic opera “Cinderella” (a play by Charles Etienne based on the tale of Charles Perrault, music by Nicolas Isouard). The performance was staged at the Royal Opera in Stockholm in 1811. The article unfolds the complicated political and theatrical situation, in which this performance appeared. Being a melodrama, “Cinderella” satisfied the needs of the repertoire politics of the Royal Opera and the need of the contemporary audience, who went to theatre to see a visually astonishing, as well as highly sentimental productions. “Cinderella” became its era’s the most successful and most often performed spectacle. Continuing the traditions of the 18th-century theatre, “Cinderella”, nevertheless, became a harbinger of Swedish Romanticism, a style which had developed in Sweden by the 1830s. By analyzing this performance and the acting of Krestina Elisabet (Elise) Frösslind, who played the role of Cinderella, the author traces the transition from the classical theatrical aesthetics to the romantic spectacle, and the acting style of a romantic actor. Despite the fact that “Cinderella” was characterized by an eclectic blending of styles, it nevertheless led to a paradigm shift. This performance had significant impact

значительное влияние на дальнейшее развитие шведского театра XIX столетия, в частности рождение режиссерского театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: «Золушка», шведский театр, Кристина Элисабет (Элис) Фрёсслинд, Шарль Этьенн, Николо Изуар, классицизм, мелодрама, романтизм.

on the development of the 19th-century Swedish theatre, the emergence of the director's theatre in particular.

KEYWORDS: "Cinderella", Swedish theatre, Krestina Elisabet (Elise) Frösslind, Charles Etienne, Nicolas Isouard, Classicism, melodrama, Romanticism.

23 февраля 1811 г. в Королевской опере, расположенной на площади Густава Адольфа в Стокгольме, состоялась национальная премьера «Золушки». Вопреки всем ожиданиям этот спектакль снискал оглушительный успех и остался легендой в истории шведского театра. Хорошо известная, добрая и поучительная сказка о Золушке вызвала в Стокгольме большой общественный резонанс, дав повод для бурных дискуссий о роли женщины в обществе, о морали – в театре, о смысле поиска новой театральной эстетики. «Золушка» стала предвестием шведского романтизма, сформировавшегося в Швеции, как и в остальной Европе, к 30-м гг. XIX столетия. В статье рассмотрена уникальность стокгольмского театрального события, в котором прослеживался переход от Века Разума к культу чувства и воображения. Для раскрытия данной проблемы представляется важным сначала обратиться к историко-театральному контексту эпохи.

В 1809 году в результате проигранной шведами Русско-шведской войны (1808 – 1809 гг.) Финляндия отошла к России. С потерей Финляндии, входившей в состав Швеции со Средних веков, шведское государство потеряло третью часть своей территории и более четверти населения. Война лишила Швецию трети ее армии. Основная часть офицеров-дворян и чиновников возлагала вину за катастрофический исход войны на короля Густава IV Адольфа и требовала введения конституционной формы правления. Это повлекло за собой государственный переворот: 13 марта 1809 г., в разгар войны, группа офицеров взяла короля в плен и заключила под стражу. Сначала его содержали в загородной резиденции Дротнингхольм, а потом, после неудавшейся попытки побега, перевели в замок Грипсхольм. Вскоре после переворота Риксдаг (шведский парламент) низложил Густава IV Адольфа, и власть перешла к его дяде герцогу Карлу, который должен был управлять государством вместе с советом министров. С принятием новой формы правления пришел конец единовластию, введенному Густавом III, который приходился отцом Густаву IV Адольфу и старшим братом герцогу Карлу. Последний был вскоре провозглашен королем Карлом XIII. Поскольку новый монарх оказался бездетным, надлежало выбрать подходящего наследника престола, который мог бы отстаивать интересы Швеции во внешней политике. Выбор пал на Жана-Батиста Жюля Бернадота, французского маршала, который в 1810 г. и стал

шведским кронпринцем¹ [1, с. 169–174]. С провозглашением нового короля Карла XIII, принятием новой формы правления и выбором престолонаследника внутренний кризис в стране был урегулирован – появились условия для развития искусств. Теперь, в нормализовавшейся политической ситуации, театр мог не касаться вопросов политики и образа монарха – линия, активно продвигаемая Густавом III, а мог уводить за собой зрителей в сказочный, иллюзорный мир, который вскоре после описанных выше событий был создан на сцене в спектакле «Золушка».

Театральная ситуация, в которой возникло это явление, выглядела следующим образом. В 1798 году Густав IV Адольф ввел монополию Королевских театров на всю театральную деятельность в Стокгольме. В Королевские театры входили Опера и Королевский драматический театр, основанные Густавом III в 1773 и 1788 г. в рамках формирования национального театра. Монополия продлилась вплоть до 1842 г. Кроме Королевских театров в Стокгольме существовал частный театр Шведской комедии Карла Стенборга. В 1798 году Стенборг оказался на грани банкротства, потому что население Стокгольма на тот момент не было настолько большим, чтобы обеспечить достаточное количество зрителей, посещавших как Королевские театры, так и шведский театр комедии. Незадолго до введения монополии Густав IV Адольф выкупил театр Стенборга и сделал его частью Королевского драматического театра, тем самым устранив неудобного конкурента. Вводя театральную монополию, король ратовал за судьбу Королевского драматического театра, детища своего отца Густава III, в то время как судьба Королевской оперы его не особенно волновала. После смерти Густава III, смертельно раненного заговорщиками на маскараде в Опере в 1792 г., Густав IV Адольф возненавидел не только место, где произошла трагедия, но и оперный театр как институцию. Эта неприязнь монарха к оперному театру и его чрезмерная бережливость повлекли за собой указ 1806 г. о закрытии Оперы. В этой ситуации Королевский драматический театр, или Арсенальный, так как он располагался в здании, где ранее был арсенал, оказался единственной действующей театральной площадкой в Стокгольме. В Арсенальном театре игрались драма и комические оперы, в то время как оперные спектакли, ранее показываемые на сцене Оперы, больше не шли. Единственным утешением для артистов было то, что в начале XIX в. еще не существовало строгого деления на драматических и оперных актеров (один и тот же актер мог сегодня играть в драме, а завтра петь в опере), поэтому после закрытия Оперы они не потеряли работу, а продолжили выступать в драматических спектаклях и комических операх.

¹ Жан-Батист Жюль Бернадот, шведский король Карл XIV Юхан (1818–1844), стал родоначальником династии, которая до сих пор находится на шведском престоле.

Стокгольмская Опера простояла закрытой три года. В июне 1809 г., за несколько месяцев до своего официального провозглашения шведским монархом, Карл XIII принял решение о возобновлении деятельности

оперного театра, закрытого, как отмечалось ранее, Густавом IV Адольфом. Вновь открывшаяся Опера, как и при Густаве III, была доступна всем условиям. Появилась надежда вернуть театру блеск и славу густавианской эпохи. Открытие Оперы состоялось 6 декабря 1809 г. В тот же день Густава IV Адольфа освободили из-под ареста в замке Грипсхольм, чтобы выдворить из страны.

5 ноября 1810 г. сыграли оперу «Густав Васа», в основе либретто которой лежала пьеса Густава III; впервые она была представлена в 1786 г. как первая национальная опера. Подобной репрезентацией величия королевской власти отпраздновали провозглашение Жана-Батиста Бернадота шведским кронпринцем [2, с. 33]. Однако надежды вернуть шведскому театру величие густавианской эпохи, уже тогда признанной золотым веком шведской культуры, были призрачными. Связь между театром и шведскими драматургами, которую пестовал и лелеял Густав III, оборвалась – в театре практически перестала идти шведская драматургия; старые авторы были забыты, а новые не появлялись. Идея национального театра, которой жила Швеция последней трети XVIII в., увяла. Теперь на шведской сцене большей частью играли современную немецкую, французскую, английскую драматургию и за редким исключением шведские пьесы.

Основой драматического репертуара стали пьесы Августа фон Коцебу – явление, характерное не только для Швеции конца XVIII – начала XIX в., но и для всей Европы. Мещанские драмы Коцебу, оказавшегося на удивление плодовитым драматургом, характеризовали напряженная интрига, динамическое действие, зачастую фривольная тематика, но в конечном итоге победа в охваченном противоречиями человеке хороших черт над плохими [3, с. 514–515]. На королевской сцене в Стокгольме было показано 45 пьес Коцебу. «Ненависть к людям и раскаяние», премьера которой состоялась в 1791 г., просуществовала в репертуаре вплоть до 1836 г. и была сыграна 111 раз [4, с. 17–18]. Шведским драматургом, последователем Коцебу, был Карл Линдерген, написавший пьесы «Генерал Эльдъельм», «Любовь и тоска по дому» и «Искатель счастья», однако особого признания не получивший.

Вслед за Коцебу, подававшим драматические конфликты в мелодраматической трактовке, прочное место в шведском репертуаре занимали пьесы Рене-Шарля Гильбера де Пиксерекура, основоположника жанра мелодрамы. Его драматические произведения главным образом отличали занимательный сюжет, намек на который уже читался в интригующих названиях пьес, и умелое ведение динамичного и сценически эффектного действия. Рождение жанра мелодрамы ознаменовала премьера пьесы Пиксерекура «Селина, или Дитя тайны», поставленная в парижском театре «Амбигю-Комик» в 1800 г. и снискавшая невероятный успех. Стокгольмская премьера этой пьесы последовала через два года; спектакль шел до 1825 г. и был сыгран 40 раз. Кроме этого представления шведские зрители смогли увидеть на сцене и другие пьесы Пиксерекура: среди них «Белый пилигрим,

или Сиротки с хутора» (постановка 1802 г.; спектакль шел до 1822 г. 60 раз) и «Виктор, или Дитя леса» (постановка 1803 г.; спектакль шел до 1832 г. 47 раз) [4, с. 25–26].

Далее несколько слов о жанре мелодрамы, ставшем ведущим не только в бульварных театрах Парижа, но и на стокгольмской сцене начала XIX в. Этот жанр низового театра, восходящий к буржуазной драме, комической опере и пантомиме, обращался к широким массам народного зрителя и затрагивал проблемы личной судьбы простого человека, жизнь которого оказывалась полем битвы добра и зла. В мелодраме, отрывавшейся от реалий обыденной жизни, как правило, присутствовал романтический колорит. Главными создателями невероятно зрелищного действия – так ставились мелодрамы – являлись художник и машинист сцены. Именно мелодрама, антирационалистическая в своей основе, разрушила все нормы и правила классицистского театра и подготовила рождение романтического [5, с. 118].

В шведском театре черты мелодрамы прослеживались в пьесах Густава III последней четверти XVIII в., таких как «Сири Браге» (1788) и «Ревнивый неаполитанец», написанный предположительно в 1791 – начале 1792 г. Очевидно, что влияние на драматургию короля оказал Жак Мари Буте де Монвель, актер «Комеди Франсез» и драматург, работающий в Швеции в 80-х гг. XVIII в. Пьесы Монвеля ставились в Швеции с 1793 г. Принесшая ему славу мелодрама «Монастырские жертвы» (1791), зловещее действие которой происходит в монастыре и подземной, тускло освещенной темнице, была поставлена в Арсенальном театре в 1797 г.

В общеевропейской традиции шведские мелодраматические постановки отличала зрелищность: к спектаклям создавались эффектные декорации, а музыкальное сопровождение с использованием песен и танцев подчеркивало внутреннее состояние героев и служило раскрытию и усилению драматического действия. Однако вопреки зрелищности спектаклей на сцене больше нельзя было увидеть выдающихся актеров: когда-то блиставшие густавианские звезды, игравшие как в оперных, так и драматических спектаклях, ушли на пенсию после закрытия Оперы. Пришедшее им на смену новое поколение актеров утратило связь с былыми традициями большого стиля.

С 1 июля 1810 г. Андерс Фредрик Шельдебранд, шведский граф, занимавший должность бургомистра Стокгольма, был назначен директором Королевских театров. Позже он возглавил шведскую кавалерию, государственный совет, стал генералом и членом Шведской академии – вполне понятно, что с таким авторитетом актеры считались². Шельдебранд оставил мемуары, в которых касался своей театральной деятельности и театральной ситуации эпохи, позиционируя себя в отношении актеров спасителем несчастных и оскорбленных.

В представленном выше шведском театральном контексте начала XIX столетия особое место занимает спектакль «Золушка», по жанру близкий мелодраме. Большое внимание в своих мемуарах ему уделяет

2 Шельдебранд осуществил ряд значительных административных преобразований в Королевском театре.

Шёлдебранд: он детально освещает историю этой постановки и сопутствующие ей закулисные интриги. Примечательным является то, что роль Золушки стала триумфом Кристины Элисабет (Элис) Фресслинд, на тот момент 18-летней ученицы театральной школы. Выбрав Фресслинд на роль Золушки – по пьесе Шарля Этьенна доброй, искренней и наивной девушки, – Шёлдебранд основывался не только на таланте Элис, но и на ее личных качествах – силе характера и смелости, которую она проявила, пожаловавшись директору Королевских театров на несправедливое отношение одного из преподавателей к воспитанникам театральной школы (рис. 1).

Фресслинд отдали в театральную школу при Королевских театрах в 11-летнем возрасте после смерти отца, пожарника, получившего титул инспектора. Школа была основана в 1806 г., и возглавляла ее госпожа София Лувиса Гро. У нее в доме и жили ученики, находившиеся на полном пансионе. С экономической точки зрения обучение детей в театральной школе было спасением для бедных семей. Всего в школе училось 12 мальчиков и девочек в возрасте от 11 до 14 лет. Отношение к ним было пренебрежительным, учитывая род деятельности, которую выбрали для них их родители, – актерская стезя не была в то время в почете. Уже тот факт, что мальчики и девочки в пансионе жили вместе, свидетельствует о том, что девочки, готовившиеся стать актрисами, уже в раннем возрасте воспринимались потерянными для общества [2, с. 35].

Уроки вокала в школе преподавал Юхан Фредрик Викстрём, которого в 1807 г. назначили хормейстером. Он отмечал, что Элис Фресслинд была прилежнее и внимательнее других учениц [6, с. 66]. Однако Элис и другие воспитанники школы не любили своего наставника и считали, что он наказывал их без причины. Надо заметить, что педагогический метод Викстрёма заключался главным образом в пощечинах и оскорблениях.

В 1810 году Шёлдебранд посетил театральную школу с инспекцией. Во время его визита Элис Фресслинд набралась смелости и от имени всех учеников пожаловалась директору Королевских театров на их учителя. Согласно записям Шёлдебранда, ее речь была трогательной: «Мы бедные



Рис. 1. Кристина Элисабет (Элис) Фресслинд. 1854 г. Художник М. К. Кардон. Из сборника «Шведские артисты в мире театра, музыки и кино» (1943)

девушки [...], взятые из нищеты; на что мы можем надеяться, если мы не будем стараться научиться всему, чему можно научиться? Но мы делаем все, на что способны, но, когда он [Викстрём] не в духе, он нас бьет, если позволите сказать, без причины. [...] И тогда мы теряем уверенность, начинаем сомневаться и, что еще хуже, теряем надежду и удовольствие от обучения чему бы то ни было»³ [7, с. 181]. Дело закончилось тем, что Шёльдбранд уволил Викстрёма с должности учителя пения⁴.

Молодая Фресслинд произвела своей речью большое впечатление на Шёльдбранда. Он пишет: «[...] но крошка Фресслинд не только имела чистый и гибкий голос, но и умела сыграть роль удивительно искренне и выразительно; в ней еще оставалось нечто детское, как будто она дитя природы» [7, с. 182]. Уже тогда, во время инцидента в пансионе директор Королевских театров, согласно его мемуарам, принял решение, что Элис идеально подходит на роль Золушки, и только она должна ее играть.

В 1810 году комическая опера «Золушка», жанр которой был указан на афише как опера-феерия, была поставлена в театре «Империаль» в Париже. Как отмечалось ранее, пьесу по известной сказке Шарля Перро написал Шарль Этьенн, член Французской академии и позже пэр Франции. «Приятную», как позже писали стокгольмские критики, музыку к спектаклю сочинил французский оперный композитор мальтийского происхождения Николо Изуар. Сюжет комической оперы представляется следующим.

Золушка – падчерица барона Монтефьясконе. Она живет в его доме вместе с его дочерьми Клориндой и Тисбой, которые относятся к ней как к прислуге. Когда сестры готовятся вечером поехать на королевский бал во дворец, в дом является нищий и просит гостеприимства. Золушка принимает его радушно, а сестры гонят прочь, не зная о том, что это переодетый Алидор, министр принца. Он обещает, что Золушка будет вознаграждена за свою доброту. Сам принц, наслышанный о добродетелях Золушки, тоже является в дом, переодетый лакеем; он узнает всю правду об отношениях Золушки и ее сводных сестер. После отъезда Клоринды и Тисбы на бал Алидор обещает Золушке, что она тоже там окажется. Во втором действии Золушка, одетая в роскошное платье, просыпается во дворце принца. Алидор дает ей розу и заверяет, что в этом наряде ее никто не узнает. На балу принц встречает Золушку. Девушка соглашается быть его дамой в предстоящем турнире, и принц побеждает. Когда он предлагает Золушке руку и сердце, она убегает и теряет туфельку. В третьем действии сестры обсуждают новость о принце, влюбившемся на балу в прекрасную незнакомку. Разыскивая обладательницу туфельки, принц появляется в доме барона. Туфелька приходится Золушке впору, принц снова предлагает ей стать его женой, на что Золушка с радостью соглашается.

В парижском спектакле очаровательная молодая актриса Александрина Сент-Обен сыграла роль Золушки. Успех спектакля был огромный: его показали 100 раз.

³ Здесь и далее перевод со шведского В. Петруничевой.

⁴ Однако упоминания о Викстрёме как о хормейстере можно найти в источниках и в 30-х гг. XIX в.

Последовали постановки в Берлине; там «Золушка» прошла только один раз, и в Веймаре, где спектакль провалился, – его даже не доиграли до конца. По всей видимости, крах «Золушки» в Германии был связан с неудачным выбором актрис на главную роль. Во Франции роль Золушки изначально предназначалась для знаменитой актрисы мадам Сент-Обен. Однако она отказалась от роли, так как посчитала себя слишком старой для столь юного образа, что было резонно. Ее дочь Александрина куда более подходила на эту роль и справилась с ней превосходно [8, с. 44–45].

В 1810 году Шёльдебранд посетил Париж, где и увидел «Золушку». Спустя несколько месяцев в столице Франции также побывал шведский актер Густав Обергссон вместе со своей будущей женой актрисой Каролиной Кульман. Обергссон купил права на постановку спектакля и предложил поставить его на сцене стокгольмской Оперы в качестве своего бенефиса. Право устраивать бенефисы являлось преимуществом ведущих актеров и было прописано в их контрактах; прибыль от бенефисных представлений им позволялось удерживать. Однако сами артисты не имели права предлагать новые пьесы для своих бенефисов. Тем не менее Шёльдебранд поддержал предложение Обергссона, так как сам намеревался поставить «Золушку» на стокгольмской сцене. Карлу Густаву Нурдфорссу, заместителю директора Оперы, был заказан перевод пьесы, а хореографу Луи Делану – танцы для спектакля. В выборе главной актрисы Шёльдебранд и Обергссон разошлись: директор видел в роли Золушки только Элис Фресслинд, в то время как актер хотел, чтобы эту роль играла его невеста Каролина Кульман, которой на тот момент было 30 лет. Начались закулисные интриги. Актеры труппы заняли сторону Обергссона. Даже Ларс Йортсберг, ведущий актер еще со времен Густава III, был замешан в скандале, и установлено, что окрестил юную Фресслинд «гусыней» – прозвище стало общеизвестным. Даже сама королева Хедвиг Элизабет Шарлотта, узнав на званом ужине о том, что Шёльдебранд выбрал школьницу на главную роль, очень этому удивилась и не одобрила такого решения [7, с. 180–182]. Но в результате получилось так, как хотел директор, – Фресслинд утвердили на роль Золушки. Такой исход дела был предсказуем: Шёльдебранд, граф и бургомистр Стокгольма, имел авторитет и социальное положение, несравнимые с положением актера Обергссона, даже несмотря на то, что последний был премьером Королевского драматического театра. Справедливости ради стоит заметить, что Элис Фресслинд, являясь ученицей театральной школы, до Золушки уже сыграла несколько небольших ролей в спектаклях Оперы и даже имела успех [9, с. 122] (рис. 2).

Когда Элис готовила роль Золушки, Шёльдебранд, как он сам отмечает, тратил много времени на репетиции с ней, что, впрочем, входило в его обязанности директора Королевских театров. Больше всего в образе Золушки Шёльдебранда волновало превращение героини в принцессу. Шёльдебранд говорил дебютантке: «Не верьте [...], что нужно держаться прямо, жеманничать и выглядеть значительной, чтобы играть важных персон. Будьте поначалу, совершенно незаметно, чуть более неуклюжей и строгой, а когда



Рис. 2. Фресслинд в роли Фаншон.
Из книги Нильса Персонне «Шведский театр», Т. 4 (1916)

один из них), и брала уроки у Хедвиги Йортсберг, ведущей танцовщицы Королевского театра. Репетиции под руководством госпожи Йортсберг проходили следующим образом: Софья исполняла танцевальные па Золушки, а Элис за ней повторяла. Будущая профессиональная актриса незнатного происхождения училась у благородной дилетантки, что отвечало устоям шведского сословного общества [2, с. 40].

Всего состоялось восемь репетиций спектакля, что по тем временам было много и свидетельствовало о серьезности намерений создателей зрелища [2, с. 38]. Перед премьерой Шельдебранд лично удостоверился в том, что с костюмом Элис все в порядке, так как, учитывая закулисные интриги, всего можно было ожидать. Распространился даже слух о том, что актеры-коллеги хотели напасть на Элис, – на улицах города к ней приставали молодые люди, по всей видимости, нанятые завистниками [6, с. 67].

Несмотря на все дразги и закулисные интриги, премьеры прошла гладко и имела колоссальный успех. Спектакль стал сенсацией и превзошел все прочие постановки Королевских театров того времени. Элис в роли Золушки опровергла закрепившееся за ней прозвище Гусыня. Даже королева благосклонно одобрила ее игру и спектакль в целом [7, с. 183]. В истории шведского театра XIX в. актерский триумф Фресслинд в «Золушке» смогла повторить только Женни Линд, которая спела партию Агаты в «Вольном стрелке» Вебера в 1837 г., после чего удостоилась прозвища Шведский соловей.

произойдет преобразование, будьте исключительно радостной, забудьте о руках и осанке, будьте лишь естественной, будьте собой, когда вы довольны или получили приятное известие» [7, с. 182]. По мнению шведской исследовательницы Ингеборг Нордин-Хеннель, эти замечания могут рассматриваться как свидетельство о зарождающейся режиссуре внутреннего образа и попытке уйти от искусственной стилизации, присущей спектаклям предшествующей эпохи [2, с. 40].

Балетные па для роли Золушки Элис репетировала вместе с 14-летней Софьей Целов, будущей шведской романисткой, прославившейся под именем Софьи Кнорринг. В то время она приехала в Стокгольм, чтобы развить таланты, которые могли бы пригодиться в светском обществе (танец определенно был

Очевидно, что восторженная реакция зрителей на спектакль «Золушка» не была обусловлена захватывающей интригой, которой в пьесе не было. Успех, скорее всего, следует объяснить тем, что пьеса отвечала запросам новой публики и требованиям к новому театральному репертуару, появившемуся в Париже после Французской революции. В условиях произошедшей демократизации театра зритель хотел скорее видеть, нежели слушать, и отдавал предпочтение зрелищности сценического действия и подвижности его мизансцен, а не статуарности и статичности классицистского искусства, ориентированного на значимость и глубину слова [10, с. 76].

Стокгольмский спектакль «Золушка» содержал музыку, песни и танцы, красивые декорации и костюмы; сценическое действие в нем то и дело застывало в виде зрелищных живых картин, что позднее станет характерной чертой романтического стиля в театре. Однако основным принципом мизансцен в массовых сценах в спектакле являлось расположение статистов по обеим сторонам кулис или полукругом, в то время как солисты находились в центре этого полукруга, у рампы сцены [11, с. 212]. Подобные мизансцены отвечали строгому канону классицистской театральной эстетики и были обусловлены акустикой и ограниченными возможностями сценического освещения сцены. Подобное освещение небезопасно, оно привело к пожару Арсенального театра в 1825 г. Дающие большие возможности масляные лампы появятся в Королевских театрах в 1814 г., а газовый свет только в 1854 г. [12, с. 107–108].

«Золушка», отвечающая вкусу парижских зрителей, который Шёльдебранд внимательно изучил во время своего пребывания в Париже в 1810 г., на шведской сцене тоже встретила живой отклик зрителей. Согласно воспоминаниям современников, сентиментальная феерия глубоко тронула публику. Во время представления зрители проливали ручьи слез и не стеснялись открыто показывать свою чувствительность. Журнал «Полифем», являвшийся рупором шведских романтиков, объяснял успех спектакля тем, что он «содержал нечто помимо обычных интриг общества» и пьеса «переносила зрителей в другой мир, отличный от реального, и, следовательно, неким образом удовлетворяла высшему требованию, предъявляемому к произведению искусства» [6, с. 67].

Писательница Софья Кнорринг, которая, как мы помним, брала уроки танца вместе с Элис Фрёсслинд, позже свидетельствовала о ее игре: «...она произвела фурор в этой пьесе, намного больший, чем нынешние королевы сцены, ибо такое бурное одобрение и полное единодушие – редкость как тогда, так и сейчас» [6, с. 67].

Не являясь классической красавицей, Элис Фрёсслинд обладала хорошей фигурой; в ее облике присутствовали подкупающие зрителей миловидность и очарование. Голос Элис не был сильным, но звучал чисто и мелодично, пела ли она или декламировала [13].

Критики отмечали в спектакле важную воспитательную функцию, что продолжало традиции классицизма. Постоянство как девиз главной

героини был созвучен непреходящим ценностям, актуальным в современном авантюрном и меняющемся мире. Важно было, что в финале Золушка вознаграждалась за свои добродетели, обретая принца [2, с. 43].

Золушка в исполнении Фрёсслинд воспринималась как воплощение самой женственности. Согласно шведскому историку театра Георгу Нурдесвану, непринужденно душевное и сердечное в ее актерской игре казалось возвышающим и очаровательным [9, с. 124]. «Детская невинность, естественность и доброта, которые писатель вложил в характер и личность Золушки, одушевляют каждую черточку игры мадемуазель Фрёсслинд, каждое слово, которое она произносит своим мягким, звучным голосом, и каждую песню, которая, кажется, слетает не просто с губ, а из чистого, невинного сердца, которое достойно любви, что вместе с полученной наградой так красиво изображено в этой пьесе», – писал датский историк и театральный деятель Кристиан Мольбек после своего посещения Швеции в 1812 г., когда он увидел «Золушку». Мольбек также хвалил обворожительную манеру молодой актрисы изображать превращение Золушки в принцессу и далее пробуждение, когда дома она снова становится угнетенной рабыней [9, с. 124].

Еще один критик из «Полифема» в восторге писал: «Вы чувствуете глубочайшее сострадание к ее судьбе, страдаете вместе с ней, и вас охватывает живейшее желание освободить ее от тиранов». И далее рецензент продолжал, что романс главной героини, содержащий строки: «И все же Господь, должно быть, оградит от бед бедную маленькую Золушку», «производит сильное впечатление на зрителя, внушает священный трепет – вы так и ждете, что ангелы спустятся, чтобы взять ее под их небесную защиту, а в качестве принцессы она предстает в блеске естественного благородства и без намека на высокомерие» [9, с. 124–125] (рис. 3).

В основе «Золушки» лежала столь ясная и убедительная мораль, что спектакль, казалось, был защищен от каких-либо порицаний. Однако он спрово-

цировал бурную полемику в прессе, что, впрочем, только усилило интерес к представлению, ставшему в то время самым посещаемым в Стокгольме.

Кристиан Мольбек, уже цитируемый ранее, писал о «Золушке»: «Здесь человек забывает спросить: это Искусство или Природа?» [6, с. 67]. Именно этот вопрос, еще до того, как его ясно сформулировал датчанин, стал ключевым в разгоревшейся полемике о спектакле. Вскоре после премьеры, когда восторги по поводу таланта и игры молодой актрисы, с которой



Рис. 3. Фрёсслинд в роли Золушки. 1811 г. Из книги Нильса Персонне «Шведский театр». Т. 3 (1915)

связывали будущее шведского театра, несколько поутихли, театральные критики начали задаваться вопросом, был ли успех спектакля связан с природными данными Элис Фресслинд, или же причиной тому было художественное исполнение, ее актерское мастерство. Молодой, красивой, наивной и несколько неловкой, как того и требовала роль, ей особенно не нужно было играть, а только оставаться собой на сцене, – такое мнение высказал анонимный автор из «Журнала для литературы и театра». В своих рассуждениях он шел дальше, утверждая, что если актриса была бы опытной и владела бы большим мастерством, то роль удалась бы ей хуже. Другими словами, Элис преуспела в роли Золушки только потому, что не была хорошей актрисой. Более того, некоторые авторы утверждали, что превращение в принцессу у нее не получилось, так как в ее игре не было должного величия. Другие рецензенты спорили с этим мнением и утверждали, что и наивность, и красота тоже требуют художественного обрамления, на что «Журнал для литературы и театра» извинился и признал факт того, что госпожа Фресслинд играет лучше от спектакля к спектаклю [6, с. 68]. Вместо Фресслинд журнал принялся критиковать Обергссона в роли принца за его чересчур страстные и провокационные объятия Золушки и отсутствие декорума, подходящего высокому положению его персонажа. В том, что одни и те же критики воспевали непритязательность и естественность Золушки и требовали помпезной декоративности в роли благородного принца, можно усмотреть некое противоречие [2, с. 44].

Подобное противоречие объясняется сменой эпох – переходом от строгого и абстрактного классицистского стиля актерской игры к тому, что воплотила, возможно не вполне совершенно, на сцене Фресслинд и что впоследствии разовьется в свободное, эмоциональное и экспрессивное существование на сцене романтических актеров. Не случайно, что естественность, наивность и чувствительность, за которые, собственно говоря, Шёльдебранд и отдал роль Золушки Элис Фресслинд, вызвали одобрение критиков, разделявших взгляды фосфористов – шведских литераторов-романтиков⁵. Журнал «Полифем», как отмечалось ранее, идейно близкий романтизму, писал, что триумф Фресслинд был триумфом природы [2, с. 44].

«Золушка» просуществовала в репертуаре Оперы 20 лет. Элис Фресслинд сыграла главную партию 70 раз, и никто из ее последовательниц не превзошел ее успеха. Золушка стала лучшей ролью Фресслинд, однако актриса оказалась пленницей этой роли: на протяжении 30-летней творческой деятельности она играла исключительно роли невинных девушек, хитроумных служанок и добродетельных матерей [6, с. 68]. Даже в зрелом возрасте Элис Фресслин сохранила присущие ей юность и миловидность и излучала легкую наивность [13]. Из-за закрепившегося за ней амплуа она так и не смогла добиться успеха таких актрис-современниц, как, например, уже упомянутая выше шведская оперная певица Женни Линд.

⁵ Название «фосфористы» пошло от издаваемого в Упсале журнала «Фосфор», вокруг которого объединились шведские литераторы-романтики.

Спектакль «Золушка» и игра в нем Элис Фресслинд ознаменовали движение шведского театра в сторону романтизма, во многом предвосхищенного жанром мелодрамы. Если посмотреть шире, то можно протянуть ниточку и к появлению в театре фигуры режиссера как следствие возникновения новой театральной эстетики. Первый шведский режиссер появится в Королевском театре в 20-е гг. XIX в. Им станет Густав Лагербельке, занимавший должность руководителя театра с 1823 по 1827 г. и осуществивший окончательный переход от классицизма XVIII в. к романтическому спектаклю. Однако эта тема заслуживает отдельной статьи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мелин Я., Юханссон А., Хеденборг С. История Швеции. М.: Весь мир, 2002. 400 с.
2. Nordin Hennel I. Åter till Operan. In: Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 33 – 54.
3. Мокульский С. Мещанская драма конца XVIII в. // История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 2. М., 1957. С. 504 – 519.
4. Nordin Hennel I., Lagerroth U.-B. Nystart på Arsenalen. In: Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 13 – 28.
5. Финкельштейн Е., Левбарг Л. Театр периода Консульства и Империи // История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 3. М., 1963. С. 102 – 124.
6. Sauter W. Kungliga Teatern 1811 – en premiär med för- och efterspel. In: Teateri Sverige. Södertälje: Fingraf tryckeri, 2004. S. 65 – 69.
7. Skjöldebrand A. F. Excellensen Grefve A. F. Skjöldebrands Memoarer, 4. Stockholm: Geber, 1904. 255 s.
8. Personne N. Svenska teatern: några anteckningar. 3, Under Karl Johanstiden: 1810–1818. Stockholm: Wahlström&Widstrand, 1915. 192 s.
9. Nordensvan G. Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar. 1. Stockholm: Bonnier, 1917. 370 s.
10. Bergman, G. M. Regi och spelstil under Gustaf Lagerbjelkes tid vid Kungl. teatern. Academisk avhandling: Stockholm Univ. Stockholm: Norstedt, 1946. 420 s.

REFERENCES

1. Melin J., Johansson A., Hedenborg S. *Istoria Shvetsii* [The History of Sweden]. Moscow: Ves Mir Publ., 2002. 400 p.
2. Nordin Hennel, I. Åter till Operan. In: Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007, s. 33 – 54.
3. Mokulskii S. *Meshchanskaia drama k. XVIII v.* [Bourgeois drama at the end of the 18th century]. In: *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra v 8 t.* [History of Western European Theatre in 8 vols.]. Vol. II. Moscow, 1957, pp. 504 – 519.
4. Nordin Hennel, I., Lagerroth U.-B. Nystart på Arsenalen. In: Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007, s. 13 – 28.
5. Finkelshtein E., Levbarg L. *Teatr perioda Konsulstva i Imperii* [Theatre of the period of Consulate and Empire]. In: *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra v 8 t.* [History of Western European Theatre in 8 vols.]. Vol. III. Moscow, 1963, pp. 102 – 124.
6. Sauter W. Kungliga Teatern 1811 – en premiär med för- och efterspel. In: Teateri Sverige. Södertälje: Fingraf tryckeri, 2004, s. 65 – 69.
7. Skjöldebrand, A. F. Excellensen Grefve A. F. Skjöldebrands Memoarer, 4. Stockholm: Geber, 1904, 255 s.
8. Personne N. Svenska teatern: några anteckningar. 3, Under Karl Johanstiden: 1810–1818. Stockholm: Wahlström&Widstrand, 1915, 192 s.

11. *Nordin Hennel, I. Mod och Försakelse: Livs-och yrkesbetingelser för KongligTheaterns skådespelerskor 1813 – 1863.* Stockholm: Gidlund, 1997. 488 s.
12. *Marker J. F., Marker L.-L. A History of Scandinavian Theatre.* Cambridge, 1996. 384 p.
13. *Ohlsson H. Christina Elisabeth (Elise) Frösslind.* URL: www.skbl.se/sv/artikel/EliseFrosslind, Svenskt kvinnobiografiskt lexikon, retrieved 2019-06-28.
9. *Nordensvan G. Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar. 1.* Stockholm: Bonnier, 1917, 370 s.
10. *Bergman, G. M. Regi och spelstil under Gustaf Lagerbjelkes tid vid Kungl. teatern.* Akademisk avhandling: Stockholm Univ. Stockholm: Norstedt, 1946, 420 s.
11. *Nordin Hennel, I. Mod och Försakelse: Livs-och yrkesbetingelser för KongligTheaterns skådespelerskor 1813 – 1863.* Stockholm: Gidlund, 1997, 488 s.
12. *Marker J. F., Marker L.-L. A History of Scandinavian Theatre.* Cambridge, 1996, 384 p.
13. *Ohlsson H. Christina Elisabeth (Elise) Frösslind.* Available from: www.skbl.se/sv/artikel/EliseFrosslind, Svenskt kvinnobiografiskt lexikon, retrieved 2019-06-28.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Берлова Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, PhD по театроведению (Стокгольмский университет), старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

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

Берлова М. С. «Золушка» Николо Изуара и Шарля Этъенна: спектакль-предвестник шведского романтизма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 8 – 21.
 DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-8-21

ABOUT THE AUTHOR

Maria Berlova – *PhD in Theatre Studies, Senior Researcher at the State Institute for Art Studies.*
E-mail: mashaberlova@yandex.ru
 ORCID: 0000-0001-5207-2004

Berlova M. S. «Cinderella» by Nicolas Isouard and Charles Etienne: A Harbinger of the Swedish Romanticism. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2020, no. 3, pp. 8 – 21.
 DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-8-21