



Ольга Владимировна Жесткова

**О МЕТАФОРИЧЕСКОЙ РЕПРОДУКЦИИ ИСТОРИИ
В ОПЕРЕ ОБЕРА И СКРИБА
«ГУСТАВ III, ИЛИ БАЛ-МАСКАРАД»**

Сюжет оперы Д.-Ф.-Э. Обера и Э. Скриба «Густав III, или Бал-маскарад» (1833) основан на историческом факте покушения на шведского короля во время бала-маскарада в стокгольмской Королевской опере в 1792 году, в результате которого король умер спустя несколько дней. Густав III был знаком парижанам не только как шведский король, участвовавший во Французской революции 1789 года на стороне роялистов, но и как автор литературных и драматических произведений, изданных на французском языке в 1803–1805 годах вместе с его трудами о политике и письмами. Кроме того, на парижских сценах уже со времен Империи ставились многочисленные пьесы о Густаве III и о других шведских монархах.

С одной стороны, изображение цареубийства в опере могло восприниматься как политический намек, показывающий уязвимость монархии. С другой, Скриб и Обер трактовали историю короля Густава в монархическом духе, обрисовав его как мудрого и заботливого правителя, наделенного в то же время человеческими слабостями. Убийца Якоб Анкарстрём, стрелявший в шведского короля, в опере показан как его преданный друг, который превращается в заклятого врага, за-

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

подозрив свою супругу в мнимой измене с Густавом. С этого момента Анкарстрём присоединяется к группе дворян-заговорщиков, недовольных тем, что Густав опирался на поддержку крестьян и податных сословий, а его реформы лишали дворянство наследственных привилегий.

Кульминацией оперы стала блестящая сцена бала, которая представляла собой танцевальный дивертисмент, включающий аллеманду, фолию, мюзет, два марша и галоп. Во время последнего танца, в котором принимали участие более 300 человек в разных карнавальных костюмах, Анкарстрём убивает короля. Опера заканчивается хором масок, поющих краткую молитву: «Боже, молю тебя, сохрани короля для отчизны, которая его обожает» (*Dieu! que ma voix supplie, / Conserve à la patrie le roi qu'elle adorait!*) [12, 80].

Поскольку Скриб обрисовал положительный образ короля – справедливого, заботящегося о своем народе, способного любить, но жертвовать своей любовью ради блага отчизны, – кажется странным, что убийство осталось безнаказанным, что за преступлением не последовала казнь заговорщиков или хотя бы объявление о присужденном наказании. В таком случае стала бы очевидной промонархическая идея оперы: король – помазанник божий, и посягательство на его жизнь влечет жестокие муки возмездия для преступника, поправшего этот закон. Но авторы далеки от назидания. Они предоставляют зрителю самому решить: на чьей он стороне? Сочувствует ли он королю и монархии вообще или связывает свои надежды на будущее с заговорщиками и бунтарями, нарушающими вековые законы общественного устройства?

Смысловая открытость финала способствовала возникновению самых разных, порой диаметрально противоположных интерпрета-

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

ций. Многим царевубийство в «Густаве III» напомнило убийство герцога Беррийского на ступенях парижской Оперы в 1820 году: «Эта развязка воскрешает в памяти трагический конец правителя, который также был убит в Опере, и чьи последние слова были просьбой о прощении его убийцы; герцог Орлеанский¹, присутствующий на представлении, мог помнить их», – писалось в *La Quotidienne* [11]. Шарль Фердинанд, герцог Беррийский (1778–1820) был наследным принцем, сыном будущего короля Франции Карла X и племянником правившего в то время бездетного короля Людовика XVIII. Вернувшись из эмиграции, он в 1816 году женился на Марии-Каролине Неаполитанской. На момент убийства у него не было законных наследников мужского пола, только дочь Луиза. Убийца герцога, вероятно, рассчитывал, что таким образом пресечет ненавистный род Бурбонов, так как по салическому закону женщина не могла наследовать престол. В 1820 году эта трагедия потрясла Париж не меньше, чем убийство Густава III в Стокгольме в 1792 году. И то и другое произошло в оперном театре. И то и другое случилось в феврале, в последнее воскресенье перед Великим постом. Помимо этого сходства заставлял задуматься и ряд других поразительных совпадений.

Графиня де Буань² в своих «Рассказах тетушки» описывала бал-маскарад, даваемый богатым банкиром и пэром Франции Греффюлем

¹ Герцог Орлеанский, Фердинанд-Филипп (1810–1842) – старший сын короля Луи-Филиппа, действительно мог помнить смерть наследного принца; ему тогда было 10 лет.

² Луиза-Элеонора-Аделаида Осмондская, графиня де Буань (1781–1866) была известна как Адель д'Осмонд. Она была дочерью маркиза Эсташа Осмонда, в детстве – подружкой дофина, с 1798 – женой графа Бенуа де Буаня, с которым вскоре рассталась. Дружила с мадам де Сталь, мадам де Рекамье и французской королевой, супругой Луи-Филиппа. Ее салон был популярен среди политиков, дипломатов, журналистов и литераторов. Мемуарами графини де Буань был увлечен М. Пруст и считается, что он наделил ее чертами образ маркизы де Вильпаризи в романе «В поисках утраченного времени». На ее мемуары, как на бесценный источник ин-

**Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура**

12 февраля 1820 года, накануне убийства. В тот вечер среди гостей бала были герцог и герцогиня Беррийские. Последняя была одета в костюм средневековой королевы с развевающейся вуалью и платьем из бархата, украшенного золотой вышивкой. На балу также был герцог Эдуард де Фитцджереймс, который разыгрывал сценки из популярной тогда пародии на оперу Сальери «Данаиды». В ней актер Потье раздавал своим дочерям ножи, чтобы те убили своих мужей. На балу у Греффюля герцог Фитцджереймс оделся в такой же костюм, как у актера Потье, и в театральной манере раздавал ножи дамам, добавляя при этом соответствующие советы. К герцогине Беррийской он обратился с пространной шуткой, инструктируя ее, как следует определить местоположение сердца ее супруга, чтобы нанести точный удар. «Увы! – вздыхала графиня де Буань. – Не прошло и двадцати четырех часов, как более грозный нож вонзился в сердце, которое он советовал ей прощупать. Эдуард де Фитцджереймс [потом] часто упрекал себя за эту шутку, конечно, совершенно невинную, но я думаю, вызывавшую у него мучительное воспоминание. В течение всего времени, когда принц [де Берри] оставался на балу, господин Греффюль его ни на миг не покидал. Он казался обеспокоенным и озабоченным. Как только он проводил своих именитых гостей до их экипажа, и они выехали со двора, он, казалось, освободился от тяжелого груза. Я узнала, что он получил многочисленные предупреждения, что в надежде воспользоваться благоприятными обстоятельствами, которые давала маска, готовилось убийство мсье герцога де Берри; но, за исключением хозяина дома, никто не упоминал об этих анонимных угрозах. Все были очень весе-

формации, сообщаемой очевидцем событий 1820 года, указала А. МакКриди. См.: [10, 161].

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

лы, увлечены; разнообразные удовольствия следовали друг за другом» [3, 26–27].

Хотя графиня де Буань не упоминала о сходстве убийств герцога де Берри и Густава III (стиль ее мемуаров не предполагает исторических аллюзий), параллели слишком очевидны, чтобы ими пренебречь. Смысл шутки герцога Фитцджереймса, которая оказалась пророческой, поразительным образом напоминает предсказания Ульрики Арвидсон в опере Скриба и Обера и ее эпонима – реальной исторической фигуры, предупреждавшей короля Густава об убийстве. Во втором акте оперы предсказательница Арвидсон гадает Густаву, переодетому в простого моряка, по руке. Она узнает в нем человека благородного происхождения и предсказывает, что короля убьет тот, кто первым пожмет ему руку. Король и придворные смеются над предсказанием, но вдруг появляется Анкарстрём, которому ничего не известно о пророчестве, и, подойдя к королю, приветствует его рукопожатием.

Многие историки отмечали, что король Густав III, действительно, неоднократно обращался к стокгольмской предсказательнице Анне Ульрике Арвидсон (1734–1801). Она была одной из самых известных эпохальных фигур Швеции XVIII века и в исторических источниках описывалась как умная женщина с определенным талантом, хорошо развитой интуицией, всегда осведомленная о последних событиях в обществе. Будучи дочерью коменданта королевского дворца, она с детства знала все секреты и сплетни двора. Считалось, что она никогда не ошибалась, а ее предсказания год от года становились все точнее. Биографы сообщают, что у Ульрики была широкая сеть информаторов во всех слоях общества, а сама она была агентом полиции и некоторых членов королевского дома, которые даже обращались к ней за советами по политическим вопросам. В 1786 году король Густав с графом

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

Якобом Делагарди приходили к ней в масках, не желая быть узнаваемыми. Арвидсон представила несколько пророческих фактов из прошлого и будущего короля и графа. Короля она предупредила о человеке в маске и с мечом. Об этом предсказании вспомнили, когда в 1792 году Густав был убит: начальник полиции консультировался у Арвидсон по поводу оппозиции высшего дворянства, и она оказала некоторую помощь в расследовании [См.: 2, 19].

Еще более выразительным выглядит совпадение другого обстоятельства: стремления предупредить убийство мсье Греффюлем, роль которого в этой ситуации очень похожа на реальную роль Армфельта при Густаве III и оперную роль Анкарстрёма. Сначала в первом, а затем в третьем акте Анкарстрём предостерегает короля о том, что заговорщики планируют его убить. В создании фигуры Анкарстрёма Скриб допустил определенную вольность. На самом деле наиболее близким человеком из своего окружения Густав III считал барона Армфельта: это он предупреждал короля о готовящемся против него заговоре и несколько раз предотвращал покушение. Однако в опере ему досталась лишь эпизодическая роль министра³. Таким образом, развивая мотив предостережения о готовящемся убийстве шведского короля, Скриб намекал – возможно, непреднамеренно – на убийство наследного принца герцога де Берри, которое, если верить графине де Буань, первоначально планировали совершить на карнавальном балу, где преступник мог под маской скрыть лицо.

³ Скриб позволил себе объединить в образе Анкарстрёма черты двух людей: верой и правдой служившего ему Армфельта и самого Анкарстрёма, с которым у исторического Густава не было доверительных отношений. Поступая таким образом, либреттист хотя и пренебрег историческим фактом, но сделал персонаж цареубийцы более сложным, так как «подмена» позволила показать перевоплощение Анкарстрёма из преданного друга и соратника в заклятого врага. Это обстоятельство станет одним из поводов для упреков критиков в отступлении Скриба от «исторической правды».

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

Вообще в бальный сезон 1820 года Париж был повсеместно погружен в атмосферу маскарада, особенно в последние дни перед Великим постом. Так, на следующий вечер, в воскресенье 13 февраля, во многих домах парижской знати снова устраивались балы-маскарады. На одном из них была наша свидетельница Аделаида де Буань. Бал давался в доме мадам де Ла Бришь, и здесь тоже разыгрывались различные шуточные сценки. В частности, некий мсье Порет, высоченного роста, был одет в одежду младенца и носил на руках свою кормилицу, так что маскарад «не испытывал недостатка в веселье» [3, 27]. В разгар праздника появился Александр Буажелен и сообщил тем, кто был у входа, страшную весть о нападении на герцога Беррийского в Опере. Графиня подробно описала процесс распространения трагической новости среди радостной маскарадной толпы: «Группы людей, находившихся далеко от двери, были во власти веселья и смеха, в то время как стоявшие ближе по очереди узнавали зловещую новость, и потрясение передавалось от человека к человеку, но все же весьма медленно. Никто не хотел быть вестником; потихоньку новость распространялась все дальше и дальше» [3, 28]. Почти так же Скриб предписывал поставить финальную сцену оперы: «Везде беспорядок, смущение; из других помещений, куда новость еще не дошла, доносятся веселые звуки инструментов, в то время как на первом плане слышится мрачный и погребальный рокот оркестра» [12, 81].

Неизвестно, помнил ли Скриб обстоятельства громкого убийства герцога де Берри, но в 1820 году это событие было у всех на слуху; о нем писали в газетах и упоминали в частной переписке. Очевидцы рассказывали обо всех, даже малозначительных обстоятельствах, предшествующих и последующих за трагедией. Парижские издатели публиковали самые разные рисунки, изображающие смерть герцога.

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

Например, издатель Бюлла напечатал эстамп Шарона (рисунок 1) под названием «Обморок герцога де Берри», в котором помимо рисунка кратко рассказывались подробности преступления и исчезновения убийцы. У графини де Буань рассказ об убийстве почти не отличался от описаний других свидетелей⁴. Убийца герцога так же, как Анкарстрём, воспользовался скоплением народа в Опере и нанес смертельный удар из-за спины, с той лишь разницей, что орудием убийства был кинжал, а не пистолет.

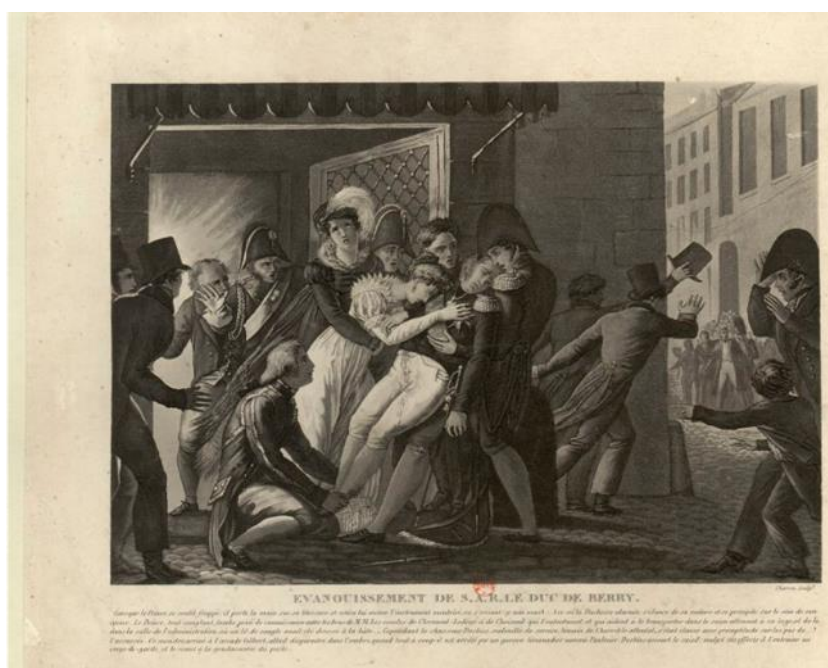


Рисунок 1. Шарон. Обморок герцога де Берри, 1820

⁴ «Мсье герцог де Берри только что усадил в экипаж свою жену. Лакеи закрыли дверцу. Он возвратился в Оперу, чтобы увидеть заключительную сцену балета [в тот вечер давали одноактную оперу «Соловей» и два балета: «Венецианский карнавал» и «Свадьба Гомачо» – О. Ж.] и получить от одной из танцовщиц сигнал о визите, который он хотел ей нанести. Его сопровождали два адъютанта; двое караульных несли оружие по обеим сторонам. Какой-то человек прокладывает дорогу сквозь толпу людей, толкает одного из адъютантов так сильно, что тот говорит: «Осторожнее, мсье»; в тот же момент неизвестный кладет руку на плечо принца, а другой рукой вонзает из-за спины огромный кинжал, который он оставляет в груди и убегает, так что никто из многочисленного окружения не успевает предотвратить его поступок» [3, 29].

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

Герцог Беррийский умер в Елисейском дворце, на следующее утро, окруженный своей семьей и приближенными. Он так же, как и Густав, сделал последние распоряжения и нашел в себе силы простить своего убийцу Лувеля. Казалось, старшая ветвь династии Бурбонов обречена на вымирание, но вскоре его вдова, герцогиня Беррийская, родила посмертного сына Генриха, герцога Бордосского, известного как граф де Шамбор (1820–1883). Он должен был стать следующим после своего деда Карла X королем Франции. Но в результате Июльской революции трон занял герцог Орлеанский, став королем Луи-Филиппом. Законный наследник, которого Луи-Филипп объявил бастардом, рос и воспитывался в Австрийской империи. В 1831 году, когда герцогиня приехала из Италии в Марсель, вокруг нее сгруппировалась партия легитимистов, которые устроили восстание сначала в Марселе (30 апреля), затем в Вандее и Бретани (июнь). Они объявили ее регентшей законного короля Генриха V, но в ноябре 1832 года герцогиня была арестована. Когда же в январе 1833 выяснилось, что вдова беременна⁵, ее фигура лишилась всякой политической угрозы для действующей власти, поэтому вскоре она была отпущена.

Все эти события произошли незадолго до премьеры «Густава III». Это значит, что память о трагической гибели герцога де Берри была живой, а имя его сына – у всех на устах; легитимисты связывали с ним свои надежды, а орлеанисты – опасения. В смерти короля Густава публика могла увидеть красноречивые совпадения с убийством наследного принца, а это напоминало о нелегитимности Луи-

⁵ Герцогиня заявила, что беременна от своего морганатического мужа, итальянского маркиза Луккези Палли. Это означало, что герцогиню стали расценивать как итальянскую подданную, стало быть, она не могла претендовать на французскую корону.

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

Филиппа. С другой стороны, зрители могли задуматься о том, что их судьба могла быть другой, если бы Бурбоны сохранили трон.

Многим французам убийство шведского короля в опере могло напомнить казнь Людовика XVI, который перед смертью тоже простил своих палачей: «Французы, я умираю невинным. Я прощаю всех своих врагов и надеюсь, что моя кровь послужит на пользу народу» [Цит. по: 4, 22]. В *Le Constitutionnel* упоминалось, что в III акте Адольф Нурри и Корнелия Фалькон, исполнявшие роли Густава и Амели, «очень походят на Людовика XVI и Марию-Антуанетту» [6]. Эта параллель только на первый взгляд может показаться искусственно притянутой. Ни для кого из оперных зрителей не была секретом тесная дружба Густава с французской королевской семьей, его частые визиты во Францию и долгое пребывание в Версале до вступления на шведский трон. К тому времени было известно о его переписке с Вольтером и Марией-Антуанеттой. Связь французских монархов со Швецией поддерживалась через шведского дипломата графа Х.А. фон Ферзена (1755–1810), который в 1791 году организовал побег королевской четы из Франции (оказавшийся, правда, неудачным). Также просвещенной публике было известно, что Густав был франкофилом, и в шведских театрах XVIII века ставились в основном пьесы из французского драматического репертуара⁶. Все эти обстоятельства упрочивали связь Густава III и Людовика XVI и содержали поводы для сравнений: первый был убит лишь на год раньше второго.

Трагический конец французской королевской семьи на гильотине в 1793 году не был забыт. Историки и писатели пытались по-разному осмыслить это событие, но характерно, что в 1830-е годы это

⁶ Даже в трагический вечер 1792 года в стокгольмской Королевской опере представлялась пьеса из репертуара парижского Théâtre Français: это была комедия Ж.-Ф. Реньяра «Шалости влюбленных» (1701).

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

осмысление происходило уже сквозь призму тогдашнего порядка во Франции. В 1831 году было издано полное собрание сочинений П.-С. Балланша, неизменного сторонника бурбонской монархии, который пытался найти консенсус между крайними взглядами роялистов и либералов и который представлял казнь Людовика как божественную жертву, подобную жертве Христа. Моралист и консерватор Альфонс де Ламартин, избранный в 1833 году в палату депутатов, считал убийство французского короля ничем не оправданным кровопролитием. А республиканец Мишле, публиковавший свои исторические труды с начала 1830-х, рассматривал цареубийство как необходимый шаг, без которого невозможно было добиться победы революционных идеалов. Адепты каждого из этих мнений могли рассмотреть понятные и близкие им политические аллюзии в опере Скриба и Обера. Роялисты видели в Густаве мученика короны, либералы считали его убийство неоправданным насилием, республиканцы – неизбежным шагом на пути к прогрессу. Сторонники конституционной монархии, возможно, рассматривали смерть короля как символ падения Бурбонов, значимость которого усиливалась также благодаря воспоминаниям об убийстве одного из последних представителей династии, наследного принца герцога де Берри.

Среди парижской аудитории оставалось еще немало бонапартистов. Фанатичным бонапартистом был и Пьер-Луи Лувель, убивший герцога де Берри. Оперный портрет короля Густава, успешно завершившего русско-шведскую войну, ограничившего привилегии знати, но отзывчивого к нуждам простых людей и покровительствующего искусству, у них мог ассоциироваться с Наполеоном. Газета *Le Temps* опубликовала в связи с премьерой оперы статью о жизни и правлении Густава III, где проводились параллели с жизнью и личностью Напо-

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

леона [13; 14]. Приверженцы императора, жестоко притесняемые в начале Реставрации, испытывали тоску по имперской славе Франции, а образ Наполеона многим теперь казался идеалом либерализма и справедливости. Героизация покойного императора началась после его смерти с публикации в 1820-е годы широко известных песен П. Беранже «Старое знамя», «Пятое мая» и др. В 1823 году вышла из печати книга «Мемориал Святой Елены, или Воспоминания об императоре Наполеоне» графа Эммануэля де Лас-Каза, конфиденанта и секретаря бывшего императора. После отмены цензуры сцены парижских театров наводнили пьесы о Наполеоне, упрочившие романтический миф о правителе, чья власть была санкционирована народом. В начале 1830-х годов культ Наполеона как харизматического лидера и героя войны достиг кульминации. Луи-Филипп поощрял эту увлеченность. Отметим, что спустя лишь полгода после премьеры оперы на Вандомскую колонну вновь водрузили статую Наполеона, которую сделали по приказу короля⁷. В то же время, имел место и другой миф, в контексте которого Наполеон представлялся как тиран, узурпатор и чужеземец. Люди, разделявшие такие взгляды – в основном, это были роялисты – в опере Скриба и Обера тоже могли найти близкие им идеи, например, в интродукции слова Деора «Тиран, присвоивший имя короля» звучали как намек на императора-самозванца.

Но особенно узнаваемой была аналогия между Густавом III и Луи-Филиппом, «добряком и добрым государем» [1, 733]. Незадолго до премьеры оперы, 19 ноября 1832 года, на жизнь Луи-Филиппа было совершено покушение на Королевском мосту⁸. Если верить прессе, ко-

⁷ Прежняя статуя Наполеона, стоявшая здесь до 1818 года, была переплавлена на памятник Генриху IV.

⁸ Это покушение повлекло еще ряд попыток убийства Луи-Филиппа – в 1833, 1835, 1836 и 1840 годах.

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

роль хладнокровно воспринял это покушение, словно предугадывая храбрость оперного короля Густава. Кроме того, уже в начале 1830-х годов обострилась угроза правлению Луи-Филиппа: в ноябре 1831 года вспыхнул бунт лионских ткачей, 5 и 6 июня 1832 в Париже произошло стихийное восстание во время похорон генерала Ламарка, в этом же году – ранее упоминавшийся мятеж роялистов в Вандее и Бретани. В *Le Charivari* рассказывалось, что сразу после премьеры «Густава III» министр внутренних дел д'Аргу в смятении обратился к Верону по поводу выстрела на сцене, который мог не только напомнить публике выстрел на Королевском мосту, но был также способен породить более тонкие аллюзии на правительство Луи-Филиппа, имеющиеся в либретто [5]. Поводом к ним могло послужить, например, сходство фигуры оперного Анкарстрёма и реального генерала Л.-М. Атталена (1784–1856), бывшего приближенным лицом короля, а также факт недавних рукопожатий на площади Тюильри Луи-Филиппа с подданными, которые могли быть потенциальными заговорщиками или убийцами. Параллели между монархами Густавом III и Луи-Филиппом были настолько очевидны, что критик *Le Charivari* больше внимания посвятил выявлению не общих черт, а различий между ними.

Смерть Густава III от руки цареубийцы могла вызвать в памяти зрителей и истории гибели Генриха III от руки Жака Клемана, Генриха IV, убитого Франсуа Равальяком, а также неудачные покушения Р.-Ф. Дамьена на короля Людовика XV в 1757 или нашумевший взрыв «адской машины», направленный на Наполеона в 1800 году⁹. Кому-то могла вспомниться и насильственная смерть российского императора

⁹ Помимо этого, в октябре 1800 года был раскрыт «заговор кинжалов»: на представлении в Опере рядом с ложей Наполеона была задержана группа вооруженных якобинцев, которые на допросе сознались, что собирались убить первого консула.

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

Павла I, убитого, как и Густав III, дворянами-заговорщиками¹⁰. Современники находили те или иные черты сходства изображенной в опере придворной жизни Густава III с великолепием двора французских монархов. Еще при подготовке оперы к премьере директор театра Луи Верон требовал, чтобы была очерчена связь с «элегантностью и кокетливостью» французского двора при Людовике XV [16, 178–179]. В *Le Temps* и в *Le Figaro* писалось, что причудливая роскошь сцены бала напоминает двор Людовика XIV [15; 7]. По мнению критика *Le Constitutionnel*, «свежестью, богатством одежд, пикантным разнообразием, сверкающим взрывом красок, совокупностью костюмов» бал в опере Скриба и Обера вызывает в памяти балетные спектакли времен Людовика XIII [6].

Таким образом, в рассказ о шведской истории вторгалась история французская, а прошедшее время повествования нарушалось аллюзиями на время настоящее. Во многом этому способствовали декорации и костюмы, готовившиеся самым тщательным образом. В частности, в третьем акте оперы на сцене изображались мрачные ночные окрестности Стокгольма, скалы и виселица, освещенные лунным сиянием. В обзоре театрального критика Жюль Жанена¹¹ виселица, представленная на декорациях, сравнивалась с парижским Монфоконом – огромным сооружением для повешения, построенным в XIII веке на окраине города и полностью демонтированным только в 1790 году.

¹⁰ Хотя вся Европа знала об этом подлом убийстве Павла, официальной причиной смерти, озвученной российскими политиками, был апоплексический удар, поэтому, если кому-то из критиков такое сравнение Густава с Павлом и могло прийти в голову, они не отважились бы его высказать в прессе при живом сыне Павла Николае I.

¹¹ Жюль Жанен (1804–1874) – французский театральный критик, журналист, писатель. Во время Реставрации относился к умеренно-либеральным кругам, а после Июльской революции выражал приверженность орлеанизму. С 1829 года, помимо публикаций в *La Revue de Paris*, заведовал отделом театральной критики в *Le Journal des Débats*. К романам и историческим исследованиям Жанена с большим интересом относился Пушкин.

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

Сохранился эскиз оперной декорации, принадлежащий художнику Пьеру Сисери (рисунок 2). Хотя виселица на эскизе Сисери на самом деле не была похожа на парижский Монфокон, тем не менее, у публики, отвыкшей от душераздирающих публичных казней, могла возникнуть эта ассоциация, поскольку всякое насилие над человеком связывалось в ее памяти с монархической властью.



Рисунок 2. П.-Л.-Ш. Сисери. Эскиз декораций к третьему акту оперы «Густав III», 1833.

Другие критики усматривали в декорациях оперы сходство с французской архитектурой эпохи феодализма. Так, лестница на холсте в начале пятого акта напоминала подковообразную лестницу в Фонтенбло или Пале-Руаяль: «...трудно поверить, – писал Жанен, – что это на самом деле не настоящая лестница. Иллюзия декораций, возможно, никогда не заходила дальше» [8]. Критик обратил внимание и на другие детали оформления спектакля. Например, костюм Густава напомнил ему облачение французского аббата (рисунок 3), на сход-

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

ство с которым указывали «черный камзол и плащ такого же цвета» [8].



Рисунок 3. Малевр. Костюм Адольфа Нурри в роли Густава III.

Но все же Жанен считал, что политические ссылки можно было сделать более прозрачными: «В жизнеописании Густава III, которое я прочитал и которое написано с большой простотой, я встретил очень важный пассаж и нахожу, что музыкант ошибся, не извлекая из него пользы. Автор рассказывает, что в день этого большого бала в конце зала были исполнены несколько французских танцев в *весьма левой манере*. Модной арией в этот вечер была знаменитая *Ça ira*. Автор добавляет: – *Заговорщики привезли эту арию из Франции*» [8; курсив Ж. Жанена].

Ссылаясь на Францию, французские танцы и знаменитую песню Революции «*Ça ira*», Жанен стремился подчеркнуть и влияние революционных идей, доносившихся до Стокгольма из Парижа, и связь идеи заговора против короля с антироялистскими настроениями во Франции. Чтобы усилить связь шведского короля с Францией, Жанен

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

добавил другое красноречивое свидетельство о смерти Густава III: «Народ Стокгольма, любящий короля, обвинил в его смерти французов и себя самого. Густав умер, упорядочив дела королевской власти, которая умирала вместе с ним: – *Я хотел бы знать, –* сказал он, – *что скажет о моей смерти Бриссо¹² на своем собрании*)» [8; курсив Ж. Жанена].

Совпадение исторических фактов в опере и во французской жизни последних десятилетий, действительно, воспринималось тогдашней французской публикой как очевидное. Однако политический смысл оперы никак не поддавался однозначной трактовке, поскольку преступление не было ни наказано, ни поддержано обществом, застигнутым врасплох среди веселых развлечений бала-маскарада.

Хотя авторы оперы не обозначили своего мнения об убийстве короля, подарив зрителям свободу интерпретаций, они сумели показать неотвратимый ход истории, в жерновах которой оказалась абсолютная монархия, как многовековой общественный порядок. И Франция, первая страна, восставшая против этого порядка в 1789, заблудившаяся в Терроре 1793, а затем попавшая в сети мрачного гения Наполеона, Франция, которая возвратилась в 1814 году к старому порядку, затем вновь его разрушила Июльской революцией и опять была поставлена перед проблемой легитимности монархии с приходом Луи-Филиппа, эта Франция не могла игнорировать политический смысл оперы.

¹² Жак-Пьер Бриссо (1754–1793) – крупный деятель Французской революции, республиканец. В законодательном собрании он возглавлял партию жирондистов и фанатично боролся за отмену монархии, считая всех королей «коронованными тиранами».

**Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура**

ЛИТЕРАТУРА

1. Гюго В. Отверженные / Пер. с фр. Н. Эфрос, М. Вахтеревой, В. Левика, Н. Коган, Д. Лифшиц. М.: Эксмо, 2011.
2. Arfvedson Anna // Anteckningar om svenska qvinnor / P.G. Berg. Stockholm, 1864.
3. Boigne A. de. Récits d'une tante: Mémoires de la comtesse de Boigne, née d'Osmond. Publiés intégralement d'après le manuscrit original. Vol. 3: De 1820 à 1830. Paris: Émile-Paul frères, 1922.
4. Cave Ch., Reynaard D., Willemart D. 1793: L'esprit des journaux. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1993.
5. Le Charivari. Paris, 1833. 1 mars.
6. Le Constitutionnel. Paris, 1833. 1 mars.
7. Le Figaro. Paris, 1833. 1 mars.
8. Le Journal des débats, politiques et littéraires / [Janin Jules]. Paris, 1833. 1 mars.
9. Le Journal des débats, politiques et littéraires / [Janin Jules]. Paris, 1833. 3 mars.
10. McCready A. Gilding the Lily: Music and Monarchy in Paris (1814–1833). Dissertation. London: King's college, University of London, 2003.
11. La Quotidienne. Paris, 1833. 4 mars.
12. Scribe E. Gustave III, ou Le bal masqué: opéra historique en cinq actes. Paris: Jonas, 1833.
13. Le Temps. Paris, 1833. 1 mars.
14. Le Temps. Paris, 1833. 3 mars.
15. Le Temps. Paris, 1833. 4 mars.

**Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура**

16. *Véron L.* Mémoires d'un bourgeois de Paris: comprenant la fin de l'Empire, la Restauration, la Monarchie Juillet, la République jusqu'au rétablissement de l'Empire, Paris: Librairie nouvelle, 1857. Vol. 3.

BIBLIOGRAPHY

1. *Gyugo V.* Otverzhennye / Per. s fr. N. EHfros, M. Vahterevoj, V. Levika, N. Kogan, D. Lifshic. M.: EHksmo, 2011.

2. *Arfvedson Anna* // Anteckningar om svenska qvinnor / P.G. Berg. Stockholm, 1864.

3. *Boigne A. de.* Récits d'une tante: Mémoires de la comtesse de Boigne, née d'Osmond. Publiés intégralement d'après le manuscrit original. Vol. 3: De 1820 à 1830. Paris: Émile-Paul frères, 1922.

4. *Cave Ch., Reynaard D., Willemart D.* 1793: L'esprit des journaux. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1993.

5. Le Charivari. Paris, 1833. 1 mars.

6. Le Constitutionnel. Paris, 1833. 1 mars.

7. Le Figaro. Paris, 1833. 1 mars.

8. Le Journal des débats, politiques et littéraires / [Janin Jules]. Paris, 1833. 1 mars.

9. Le Journal des débats, politiques et littéraires / [Janin Jules]. Paris, 1833. 3 mars.

10. *McCready A.* Gilding the Lily: Music and Monarchy in Paris (1814–1833). Dissertation. London: King's college, University of London, 2003.

11. La Quotidienne. Paris, 1833. 4 mars.

12. *Scribe E.* Gustave III, ou Le bal masqué: opéra historique en cinq actes. Paris: Jonas, 1833.

13. Le Temps. Paris, 1833. 1 mars.

***Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура***

14. Le Temps. Paris, 1833. 3 mars.
15. Le Temps. Paris, 1833. 4 mars.
16. *Véron L.* Mémoires d'un bourgeois de Paris: comprenant la fin de l'Empire, la Restauration, la Monarchie Juillet, la République jusqu'au rétablissement de l'Empire, Paris: Librairie nouvelle, 1857. Vol. 3.

