

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-121-139

EDN OGDIIYA

УДК 792.2(485)+821.113.6-22

М. С. Берлова

Независимый исследователь,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-5207-2004

«Шведский щеголь» Карла Гюлленборга — секрет успеха театра Шведская комедия (1737–1754)

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются два взаимосвязанных сюжета: история первого в Швеции национального театра Шведская комедия (1737–1754) и пьеса Карла Гюлленборга «Шведский щеголь» (1737), которая с успехом шла на сцене этого театра и стала его визитной карточкой. Без понимания причин успеха этой комедии невозможно объяснить популярность нового театра, который делал свои первые шаги и в эстетическом плане был достаточно несовершенным, хотя и получил статус профессионального. Анализ «Шведского щеголя», ставшего первой шведской комедией, в контексте истории первого национального театра, которому покровительствовала политическая партия «шляп», раскрывает тесную взаимосвязь театрального искусства и социополитических тенденций данного периода — «эры свободы».

В «эру свободы» Швеция — страна «запаздывающей» культуры — ассимилировала театральные традиции других европейских стран, опережавших ее в культурном развитии. Однако на фоне этих процессов также наблюдалось и желание шведского театра отстоять свою национальную идентичность. Комедия «Шведский щеголь», в которой прославлялась любовь к Родине, родному языку и национальным традициям, в значительной мере содействовала этому стремлению и именно поэтому, надо полагать, нашла живой отклик у зрителей, обеспечив театру его популярность.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«Шведский щеголь», Шведская комедия, Карл Гюлленборг, щеголь, шведский театр, шведская драматургия.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-121-139
EDN OGDIIYA
УДК 792.2(485)+821.113.6-22

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

***The Swedish Fop* by Carl Gyllenborg — Swedish Comedy’s Secret of Success as a Theatre (1737–1754)**

ABSTRACT

The article examines two interrelated subjects: the history of Sweden’s first national theatre, the Swedish Comedy (1737–1754), and Carl Gyllenborg’s play *The Swedish Fop* (1737), which was successfully performed on the stage of this theatre and became the company’s calling card. Without understanding the reasons for this comedy’s success, it is impossible to explain the popularity of the newly formed theatre, which was taking its first steps and seemed aesthetically quite imperfect, although it did receive professional status. An analysis of *The Swedish Fop*, the first Swedish comedy, in the context of the of the first national theatre, which was supported by the “Hat” political party, reveals the close relationship between theatrical art and the sociopolitical trends of this period.

During the Age of Freedom, Sweden, a country of “belated” culture, assimilated the theatrical traditions of other European countries that were ahead of it in cultural development. But against the background of these processes, there was also the strong intention of the Swedish theatre to defend its national identity. The comedy, *The Swedish Fop*, which glorified the love of the Motherland, native language and national traditions, greatly contributed to this intention and that is supposedly why it found a lively response from the audience and ensured the theatre’s popularity.

KEYWORDS

The Swedish Fop, Swedish Comedy, Carl Gyllenborg, fop, Swedish theatre, Swedish drama.

Шведская комедия — первый профессиональный шведский театр — просуществовала с 1737 по 1754 год. По немногочисленным сохранившимся свидетельствам можно лишь фрагментарно проследить историю этого театра. Сразу после его открытия была поставлена первая шведская комедия «Шведский щеголь» Карла Гюлленборга, которая имела оглушительный успех и обеспечила театру популярность и любовь зрителей (фото 1). Анализ этой пьесы в контексте истории Шведской комедии поможет раскрыть тесную взаимосвязь театрального искусства и социополитических тенденций данного периода, «эры свободы», и выявить, как Швеция — страна «запаздывающей» культуры — ассимилировала театральные традиции других европейских стран, опережавших ее в культурном развитии. На фоне этих процессов наблюдалось и желание Шведской комедии отстоять свою национальную идентичность, чему в значительной мере способствовал «Шведский щеголь».

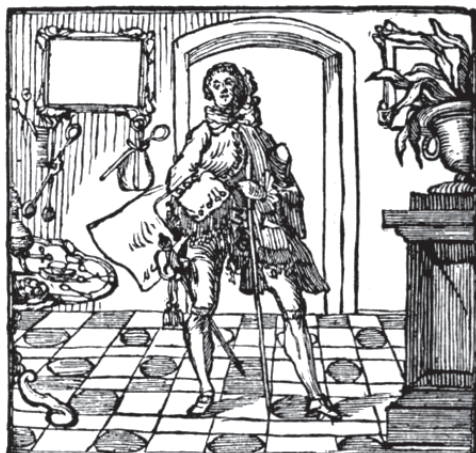


Фото 1. Иллюстрация на титульном листе издания «Шведский щеголь» 1740 года. Общественное достояние / Illustration on the Title Page of the 1740 Edition of “The Swedish Fop”. Public domain

«Эра свободы» началась в Швеции после смерти Карла XII в 1718 году и продолжилась до государственного переворота Густава III в 1772 году. После поражения Швеции в Северной войне (1700–1721) усилилось недовольство шведов самодержавием. Начало «эры свободы» ознаменовалось переходом власти от монарха к парламенту и принятием новой конституции.

О тридцатых годах XVIII века первый директор Стокгольмской оперы Густав Йохан Эренсверд писал в «Записке о рождении шведского театра» (1777): «Восемь или десять лет продлился этот приятный и полезный период. Он совпал с золотым временем шведской науки, повсюду царил дух патриотизма, богатство, по-видимому, росло и стабилизировалось, шведская торговля процветала, повсюду принимались меры по укреплению обороны и мощи страны. Не приходилось щекотать себя, чтобы рассмеяться, люди были довольны общим положением дел, которое столь сильно влияет на каждую отдельную жизнь»¹ [1, с. 210]. Неудивительно, что в такой благоприятной атмосфере начался расцвет шведской культуры и родился профессиональный театр.

Первая в истории Швеции любительская труппа, игравшая на родном языке и состоявшая из студентов Упсальского университета, была основана в 1682 году. Она получила название Шведский театр и просуществовала до 1691 года. С 1686 года театр размещался в Стокгольме,

¹ Здесь и далее перевод со шведского В. Петруничевой.

где давал спектакли в придворном театре Лейонкулан, построенном для голландских комедиантов в 1667 году, а до этого являвшемся местом обитания льва королевы Кристины. В 1689–1691 годах труппа играла в театре Большусет, устроенном в зале для игры в мяч.

Кроме этого короткого эпизода развития национального театра, шведы были знакомы со сценическим искусством во многом благодаря школьному театру, существовавшему в стране в XVI–XVII веках, а также благодаря гастролирующим иностранным комедиантам. Начиная с XVII века в стране выступали профессиональные труппы голландцев, немцев, французов, итальянцев и англичан. С 1723 по 1728 год в Стокгольме давала представления французская труппа Жан-Батиста Ланде, ставшего впоследствии основоположником русского хореографического искусства. В 1731–1734 годах, незадолго до возникновения Шведской комедии, в Большусете выступали немецкие артисты. Они играли популярный репертуар, рассчитанный на массового зрителя. Эти представления включали в себя элементы клоунады и эквилибристики, что помогало преодолеть языковой барьер между игравшими на родном языке актерами и шведскими зрителями.

Осенью 1734 года, после четырехлетнего пребывания за границей, в шведскую столицу вернулся Андерс Юхан фон Хёпкен, впоследствии видный шведский политический и государственный деятель, участвовавший в основании Шведской королевской академии наук в 1739 году. Хёпкен возглавил любительскую труппу шведских аристократов, получившую название «Комедианты графа Деллагарди»: она играла в Стокгольме французские и шведские пьесы на языке оригинала. Эта труппа, сначала выступавшая для друзей и знакомых, а потом для двора, вызвала интерес к шведскому сценическому искусству и подготовила рождение первого профессионального театра.

В состав Шведской комедии вошли представители недворянских сословий. В качестве актеров-любителей они начали давать спектакли в театре Большусет и вскоре сумели достичь профессионального уровня. Возглавил труппу француз Шарль Ланглуа, бывший актер труппы Жан-Батиста Ланде. Первый шведский театр был частным предприятием без какой-либо государственной поддержки.

Дания стала первой среди скандинавских стран, где возник национальный театр — это случилось в 1722 году. Датское влияние проникло в Швецию благодаря немецким комедиантам, в репертуар которых входили датские пьесы. Комедии Людвиг Хольберга стали переводиться на шведский язык с 1729 года и позже прочно укоренились в репертуаре Шведской комедии.

Прологом к возникновению театра стал спектакль «Несчастный, но вместе с тем счастливый Тобиас», который был представлен на шведском языке в Большусете в честь дня рождения короля Фредрика I 18 апреля 1737 года. Несохранившаяся пьеса была написана и поставлена исполнявшими ее актерами. Вероятно, в их состав входили только мужчины — молодые клерки и студенты. Сюжет о Товии использовался в шведской школьной драматургии XVII века, однако традиции библейской драмы к этому времени утратили всякую актуальность. Вместо комедии вечер закончился фарсом, в котором

были показаны ухаживания провинциального батрака за городской горничной, пьянство двух подмастерьев и другие комедийные сцены в духе зрелищ немецких комедиантов, с представлениями которых шведы были знакомы. Представление дали всего три-четыре раза. Согласно сохранившемуся свидетельству Карла Густава Тессина, шведского государственного деятеля, дипломата и знатока театрального искусства, спектакль был принят публикой благосклонно. Однако другой очевидец пишет, что, судя по скудным аплодисментам многочисленных зрителей, которые приобрели билеты по более высокой цене, чем на другие зрелища, спектакль потерпел фиаско [2, с. 5–6]. Так или иначе, можно предположить, что зрители в конечном итоге были довольны редкой возможностью увидеть представление на родном языке.

Шарль Ланглуа, получивший шведское подданство, но не говоривший и не писавший по-шведски, являлся единственным профессионалом среди начинающих актеров. В июне 1737 года он был назначен директором театра. В его обязанности входило заказывать декорации и костюмы и инструктировать актеров. Хёпкен и аристократ Кристиан фон Ольтхофф, женатый на двоюродной сестре Хёпкена, стали антрепренерами Шведской комедии и заключили с Ланглуа контракт. Обязанности директора и антрепренеров не были четко разделены. Так как государственной поддержки у театра не было, то его финансирование было всегда проблематичным. Ситуация усугубилась из-за того, что Ланглуа, Хёпкен и Ольтхофф не поделили доходы от бенефисов. Ланглуа остался без денег и в долгах. Антрепренеры забрали не только все деньги, но и ключи от театра и склада и в конечном итоге уволили Ланглуа. В 1739 году дело перешло в Шведский апелляционный суд, но труппа продолжала играть даже в этих сложных обстоятельствах. Во время болезни короля Фредрика I его жена, королева Ульрика Элеонора, председательствовала в парламенте и по религиозным соображениям хотела прекратить театральную деятельность в Стокгольме и закрыть Шведскую комедию. После того как этот вопрос был рассмотрен в парламенте, где решающую роль играла партия «шляп», представители которой покровительствовали театру, было вынесено решение театр не закрывать².

Однако, придя к власти, «шляпы» утратили интерес к Шведской комедии. Карл Гюлленборг, автор «Шведского щеголя», занял пост президента Канцелярии, и у него появились другие заботы. Хёпкен вместе с Карлом Линнеем занялся основанием Шведской королевской академии наук. Тессин уехал по дипломатическим делам в Париж. Хёпкен и Ольтхофф отказались от должности антрепренёров. Предприятие перешло к актерам, которые делили от него прибыль. Ланглуа снова стал директором. Так как доход зависел от количества проданных билетов и с каждого спектакля шли отчисления короне, то труппа была вынуждена так или иначе, но стать профессиональной [3, с. 169].

2 С наступлением «эры свободы» власть в стране постепенно переходила к дворянам и низшим сословиям, в 1730-х годах образовались две противоположные партии: «шляп» и «колпаков». В состав первой партии вошли дворяне, тогда как большинство сторонников второй принадлежали к недворянским сословиям. «Шляпы» требовали от короля более активной внешней политики, что означало бы сближение с Францией, а в перспективе — войну с Россией; «колпаки» же настойчиво отстаивали умеренную консервативную политику.

Из-за смерти королевы Ульрики Элеоноры с 24 ноября 1741 года по 7 января 1743 года спектакли в театре не давались, что сказалось на финансовом положении [4, с. 36].

В 1753 году король Адольф Фредрик, ввиду несовершенства шведского театра и согласно моде, выписал французскую труппу. Театр Шведская комедия к этому времени пользовался переменным успехом, испытывал финансовый кризис и окончательно утратил интерес аристократии, увлеченной французским театральным искусством. После закрытия театра часть актеров продолжила свою деятельность в провинции, некоторые занялись переводами пьес, а кто-то перешел в недавно организованную труппу бывшего актера Шведской комедии Петтера Стенборга.

После краткого изложения основных вех истории театра вернемся к его начальному периоду — к тому времени, когда состоялась премьера «Шведского щеголя». Официально театр назывался «Королевский шведский театр», но общепринятым названием стало «Шведская комедия». Он открылся 4 октября 1737 года спектаклем по пьесе «Плутос, или Мамона», переведенной с французского Кристианом фон Ольтхоффом. В ней показывалось, как бог богатства управлял человеческими судьбами, ему возносили хвалу: «Тебя мы должны благодарить за то, что мы больше не скитаемся по миру, и за то, что имеем развлечения и комедии» [5, с. 74].

Долго существовало ошибочное мнение, что на открытии театра был представлен «Шведский щеголь» Карла Гюлленборга, однако эта пьеса, тоже сыгранная в октябре (точная дата премьеры неизвестна) и напечатанная в 1740 году, являлась первой оригинальной шведской пьесой, но не первой, разыгранной в день открытия театра. Тот факт, что сначала дали переводную пьесу, не вызывает удивления. Датская сцена, например, открылась 23 сентября 1722 года комедией Мольера «Скупой, или Школа лжи», и только потом в репертуар вошли комедии Хольберга [2, с. 16–20]. Молодым национальным театрам требовалось время на то, чтобы сформировать свой национальный репертуар.

Чтобы воодушевить членов труппы Шведской комедии, на тот момент не имевшей репертуара, «люди с положением» пообещали «обеспечить их красивыми и достойными пьесами, и ежели они не станут играть иных, то они не должны считаться комедиантами, странствующими по стране, но могут определять, где заниматься своей деятельностью»³ [6, с. 8].

Вскоре в распоряжении театра появились новые пьесы. Улоф Далин, шведский поэт и историк, написал комедию «Завистник» и трагедию «Брунгильда, или Ревнивая любовь». Карл Гюлленборг сочинил «Шведского щеголя» и, возможно, пьесу с элементами арлекинады «Неблагодарный». К «людям с положением», писавшим для Шведской комедии, относились губернатор Э. Врангель, Р. Моде, А. Хесселиус, Х. Смультрот, П. Ликдаль и др. Кроме оригинальных шведских пьес, в репертуар входили и переводы английских, французских, итальянских и датских драматических сочинений, которые делали Г. Пальмфельт, К. Седеръельм, Й. Эрстрём, К. Кнёпель и др. Среди переводных

3 Здесь и далее перевод со шведского В. Петруничевой.

драматургов фигурировали Хольберг, Вольтер, Расин, Корнель, Мольер, Лергран, Сен-Фуа и др. Некоторые переводы были сделаны еще до возникновения театра, но теперь их было кому играть. В 1748 году, вероятно в переработанном виде, играли и «Дису» (1611) Йоханнеса Мессениуса, основоположника шведской светской драматургии. К. Седерьельм, член партии «шляп», перевел «Брута» Вольтера, пьесу сыграли через девять лет после парижской премьеры в 1730 году. Часто вольные переводы являлись пьесами-переделками «на шведские нравы».

Когда «шляпы» все-таки добились того, что началась Русско-шведская война (1741–1743), в Шведской комедии сыграли спектакль по трагедии Н. Прадона «Регул», в котором показывалась война между Римом и Карфагеном. В финальном призыве спектакля: «Пусть его жители утонут в собственной крови» — читались аллюзии на войну между Швецией и Россией [3, с. 170].

Однако стоит заметить, что, несмотря на покровительство партии «шляп», в «эру свободы» театр являлся полемической площадкой, где допускались различные мнения. Так, комедия Далина «Завистник», премьера которой состоялась 8 июня 1738 года, вскоре после открытия парламентской сессии, была направлена против самих «шляп», якобы завидующих «колпакам», на что последние нередко указывали в своих пропагандистских лозунгах. Сцена в финале спектакля, где была задействована шляпа завистника, вызывала вполне понятные аллюзии: герой бил ею об стену и восклицал: «О, злосчастное оружие, проклинаю тебя всем сердцем» [6, с. 14].

В первом сезоне 1737–1738 годов сыграли 20 пьес и напечатали 14, из которых 11 пьес были оригинальными шведскими [5, с. 37–38]. За все время существования театра было опубликовано около 50 шведских пьес.

В спектаклях Шведской комедии использовались музыка и танцы, сцены с участием Арлекина. Общий посыл был направлен на развлечение, но поднимались и злободневные темы.

Швецию, страну «запаздывающей» культуры, отличали национальные амбиции, связанные с желанием утвердиться в культурном отношении в пространстве Европы. Патриотично настроенные «шляпы» выступали за развитие шведской культуры, в частности шведского языка. С этой точки зрения первый профессиональный театр, культивирующий родной язык, как нельзя лучше отвечал национальной культурной политике.

Актеры труппы, как правило, принадлежали к образованному среднему классу. Большинство из них приехали в Стокгольм из провинции. Не имея актерского образования, они тем не менее сумели добиться профессионализма. Тессин замечал, что по мастерству шведские актеры не уступали иностранным комедиантам, ранее выступавшим в Швеции [7, с. 30]. В 1770 году в газете «Даглигт Аллеханде» было опубликовано письмо читателя: «Я хорошо помню, что в 1737 году в шведском театре не было недостатка в актерам, которые прославили и нацию, и самих себя, — Кнёппель, Линдаль, Оландер, Пальмберг, а также мадам Лильстрём всякий раз, когда играли на сцене, радовали зрителей, не обогащаясь подобно Гаррику, миссис Сиббер или мадемуазель Клерон» [8, с. 70–71]. Однако делались и другие, более критичные оценки. Впервые в истории



Фото 2. Карл Гюлленборг. Лоренц Пааш Старший. Общественное достояние / Carl Gyllenborg. Lorens Pasch the Elder. Public domain

шведского театра на сцене появились женщины — в спектаклях школьного театра и любительской труппы Шведского театра женские роли играли мужчины [7, с. 9].

В труппу Шведской комедии входила актриса и оперная певица Элизабет Лилльстрём. Известно, что в 1747 году ее семилетняя дочь, тоже Элизабет, или Бетти, с большим успехом сыграла роль Астрильда⁴ в первой шведской комической опере «Сиринга, или Превращенная в тростник нимфа» (текст Л. Лалина, музыка Г. Генделя, К. Грауна и Оля, органиста Голландской реформаторской церкви в Стокгольме). Впоследствии эта подающая большие надежды девочка станет легендарной фру Олин, примадонной густавианской оперы [4, с. 35]. Возродивший шведский драматический театр Густав III явно не начинал с чистого листа.

С момента создания театра Шведская комедия его члены и покровители состояли в оппозиции правительству, возглавляемому Арвидом Горном. Молодой Хёпкен был сыном Даниеля Никлоса фон Хёпкена, соратника лидера оппозиции Карла Гюлленборга (фото 2). К этой группе примкнул и Карл Густав Тессин. Вместе они сформировали партию «шляп», которая противостояла партии «колпаков» под предводительством Горна и на парламентской сессии 1738 года одержала победу. Молодой театр стал культурно-патриотическим объединением в рамках партии «шляп», в большинстве случаев провозглашавшим ее убеждения.

Спектакль «Шведский щеголь» — визитная карточка Шведской комедии — впервые в истории шведской драматургии показывал на сцене современные события. В то время как многие исследователи писали об этой пьесе, материалов о спектакле практически не сохранилось. Образцом для Гюлленборга стала пьеса Луи де Буасси «Французы в Лондоне», поставленная в «Комеди Франсез» в 1727 году.

Карл Гюлленборг (1679–1746), представитель нового дворянства, был сыном аптекаря из Упсалы. В 1703–1717 годах состоял на дипломатической службе в Англии, где женился на англичанке Саре Райт и дослужился до должности министра. Из-за опасных связей с претендентами на английский престол из рода Стюартов его обвинили в участии в планах Г. Гёрца по свержению ганноверской династии и в 1717 году на шесть месяцев заключили в тюрьму,

⁴ Скандинавское имя Амура, Купидона.

а после выслали в Швецию. Во время Северной войны Гюлленборг участвовал в переговорах о мире с Петром I. В 1723 году он стал членом государственного совета. В 1734 году возглавил партию «шляп», а когда в 1739 году на парламентской сессии она одержала верх, стал приемником Горна на посту президента Канцелярии. Однако неудачная война с Россией нанесла ущерб его репутации, и власть в парламенте перешла к Тессину [6, с. 11].

Со времени обучения в Упсальском университете Гюлленборг проявлял интерес к культуре, театру и драматургии. Вершиной его драматургического творчества стал «Шведский щеголь». Однако им были написаны и другие пьесы, как правило, по иностранным образцам. К этим пьесам относятся комедия «Исправившийся проказник и верная дружба» (написанная в 1721 году и напечатанная в 1723-м), переработка английской пьесы «Любовник-лжец» Р. Стила и трагедия «Андромаха, или Чувствительное материнское сердце» (1723), перевод английской переработки А. Филиппа «Андромахи» Расина.

Во время написания «Шведского щеголя» в стране господствовала галломания, Стокгольм называли «шведским Парижем». Сформировался новый тип модника, который нередко подвергался осмеянию. Улоф Далин в своем знаменитом журнале «Аргус» время от времени публиковал сатирические выпады против светских господ и дам того времени. В одном из номеров этого журнала о самонадеянном щеголе («спесивце») говорится в том числе следующее: «Я увидел, как в кофейню заходит полуграмотный, заносчивый и болтливый спесивец, привыкший произносить там свои остроты и с преважным видом судить обо всем на свете. Он болтал обо всем, как будто это ничто, и ни о чем, как будто это всё, так что всё произносимое им было пустяками» [9, с. 243].

Действие «Шведского щеголя» происходит в комнатах дома и кофейне на улице Стура Нюгата в Старом городе Стокгольма, недалеко от театра Большусет. Такое месторасположение и современный сюжет позволяли зрителям без труда соотносить свою жизнь с происходящим на сцене. Развитие пьесы составляют следующие события.

Первое действие разворачивается в доме графа Хуртига (букв. Проворный)⁵. Он недавно вернулся из Парижа, одет во французское платье и в разговоре мешает шведский с французским. К графу в гости приходит кузен, барон Стадиг (букв. Основательный). Хуртиг с восторгом рассказывает ему о парижской жизни и с презрением высказывается о Швеции. Стадиг тоже побывал в Париже, но сохранил верность отечеству, традиционность взглядов и чистоту родного языка. Он откровенно говорит кузену, что все в нем напускное, а взгляды — поверхностные. Хуртиг не соглашается и кичится тем, что его французские манеры не оставляют женский пол равнодушным. Ему уже удалось завоевать сердце молодой вдовы, недавно приехавшей в Стокгольм из провинции. Ей девятнадцать лет, она красива и богата. Хуртиг снял дом так, чтобы жить с ней по соседству. Когда Стадиг узнает, что объект страсти графа — фру Лотта Энтерфельт, то обещает сделать все, чтобы вырвать из его рук сокровище, которого он не заслуживает. То, что

⁵ Так как многие персонажи пьесы носят говорящие фамилии, в скобках дается буквальный перевод со шведского.

кузены оказались соперниками, не волнует фривольного щеголя: он предлагает Стадигу признаться Лотте в любви, когда они вместе навесят ее.

Шампань — он же Ларс Лустиг (букв. Веселый), слуга графа Хуртига — сопровождал его во время путешествия в Париж. Он выучился говорить по-французски и по прихоти хозяина изменил свой внешний вид. В разговоре со Стадигом Ларс Лустиг раскрывает истинное положение дел: «Боюсь, дорогой господин барон, что я нынче ношу ливрею Вашего кузена более, чем тогда. Если же поведать Вам о том кратко, то, когда мой господин граф собирался уезжать из Парижа, я должен был, верите ли, подняться из лакеев в камердинеры. Посему приказал он мне завязать те немногие волосы, что у меня имеются, так, как Вы видите сейчас — только уши торчат. Сзади, велел он, должна висеть эта длинная косичка, перевитая черной лентой, с торчащей на конце кисточкой волос. Далее он приказал мне втиснуться в пару брюк таких тесных, что я каждую минуту вынужден ставить на них заплаты, ибо они трескаются по швам. К ним мне пришлось надеть сии белые чулки, это мне-то, которого господин граф каждый день посылает с поручениями, а я бегая, как савраска, по улицам и в дождь, и в зной. Чулки вскоре изорвались, и Вы видите, на что они стали похожи. Да, дорогой барон, посмотрите, что за башмаки он велел мне шить, а что за гигантские пряжки на них! А вся эта разноцветная упряжь, что навешана на мне, как на кобыле! Разве во всем этом возможно хотя бы пошевелиться? И ко всему этому сия длинная шпага и моя хорошенькая шапочка, которую господин повелел носить набекрень, сдвинув на ухо. После чего поклялся всеми французскими клятвами, которые выучил, а их, право слово, немало, что я теперь выгляжу как по последней моде одетый *valet de chambre*⁶. Как по мне, так я выгляжу почти таким же шутлом гороховым, как мой...» [10, с. 137–138].

Ларс Лустиг также рассказывает Стадигу, что во Франции шведы предаются игре и другим порочным занятиям, в результате чего проматывают все свое состояние, а соотечественникам по возвращению рассказывают, что были допущены в высшие круги французского общества. Однако Ларс Лустиг говорит, что терпит причуды глупого господина, пока тот платит ему жалование, и не упускает возможности пустить в ход французский язык и манеры, когда ухаживает за Сарой, служанкой Лотты, которая ради него отвергла любовь слуги Ханса.

Второе действие начинается со сцены между Лоттой и ее подругой, фрёкен Софией Гладлюнт (букв. Жизнерадостная), сводной сестрой барона Стадига, которая живет по соседству с Лоттой в деревне, а сейчас тоже приехала в Стокгольм. Лотта рассказывает подруге, что исполнила волю отца, когда почти ребенком вышла замуж. Ее муж, сварливый старик, был ко всему прочему ревнивым, отчего у Лотты началась болезнь селезенки, и она впала в меланхолию. К счастью, муж вскоре умер, оставив большое состояние, — единственное, за что можно благодарить отца, по воле которого дочь вышла замуж. Теперь у молодой, красивой и богатой вдовы много претендентов на руку и сердце. Она

догадывается, что Стадиг испытывает к ней нежные чувства и настойчиво ищет с ней встречи, но относится к этому скептически. Несмотря на то, что семья Стадига — одна

6 Камердинер (фр.).

из старейших и благородных в Швеции, и сам барон обладает похвальными качествами, Лотта уверена в корысти своих поклонников и хотела бы остаться вдовой до конца своих дней, но ее очаровал щеголь Хуртиг. Она знакома с ним всего две недели, однако уже готова совершить в жизни еще одно безрассудство и выйти за него замуж, для чего нужно добиться согласия отца.

К ней в гости приходят Хуртиг и Стадиг. В разговоре барон признается Лотте в своих чувствах, но Хуртиг, иронизируя над его словами, превращает все в шутку. Сам щеголь в обращении с Лоттой бесцеремонен:

Граф Хуртиг. Вы богаты, я владею состоянием, Вы вдова, я холостяк, Вам девятнадцать лет, а мне только исполнилось двадцать четыре, Вы хороши собой, я приятен. (*Поворачивается к зеркалу, смотрит на свое отражение и поправляет парик.*) Мы созданы друг для друга, мы любим друг друга, так для чего же хранить это в секрете?

Фру Лотта. Я люблю молчание.

Граф Хуртиг. Молчание? Фи, какое неаппетитное рагу получится, если соединить его с любовью! [10, с. 155].

Оскорбившись, Лотта повелевает Хуртигу уйти, а Стадигу остаться. Но вскоре уходит и он, делая это по-рыцарски:

Барон Стадиг. Я покидаю Вас, моя прекраснейшая госпожа, но оставляю с Вами искреннее и верное, горящее от любви сердце [10, с. 158].

Видя благородство, скромность и галантность барона, Лотта не может не ответить ему взаимностью — в ее сердце загорается чувство.

В доме появляется еще один претендент на руку Лотты — помещик Турбьёрн Рентерик (букв. Богач на ренте). Его слуга Трульс Эндафрам (букв. Полный вперед) приносит рекомендательное письмо от отца Турбьёрна, в котором тот указывает на знатность и богатство сына, но отмечает, что из-за неудачного воспитания его манеры оставляют не самое приятное впечатление и он нуждается в мягком перевоспитании. Утомленная Лотта поручает служанке Саре играть ее роль и уходит.

Юнкер Турбьёрн — полная противоположность щеголя: необразованный деревенщина, он говорит все что думает, ведет себя как вояка и даже не знает, что такое чай и кофе; пьет только крепкие спиртные напитки, курит трубку в присутствии дам и все время бахвалится. Ничего не смысля в сватовстве, он прямо говорит Саре, кокетливо играющей роль Лотты, что хочет на ней жениться и увезти ее в деревню. На это Сара, вжившаяся в образ светской дамы, отвечает, что не намерена отказываться от удовольствий столичной жизни и, не позволяя юнкеру себя обнять, обещает дать ему ответ завтра.

В третьем действии в гости к фру Лотте приезжает адмирал Энтерфельт, ее отец. Оказывается, он знает предков Хуртига — все они честные и добропорядочные люди — и надеется, что граф их достоин. Также выясняется, что София Гладлюнт — крестница адмирала. Ее отец — честный, порядочный, brave офицер

и настоящий патриот — был его хорошим другом. Женившись на овдовевшей матери Софии, которой тоже уже нет в живых, ему пришлось растить и воспитывать приемного сына, барона Стадига, к которому он относился как к родному сыну.

Об отце и сыне Рентериках адмирал невысокого мнения. Он обещал Турбьёрну, что согласится на его брак со своей дочерью только после ее согласия. Это представляется маловероятным, так как, рассказывая ранее о своих наблюдениях за юнкером в приоткрытую дверь, Лотта сравнивала его поведение с поведением «свиньи». Тем не менее из вежливости Лотта оставляет решение за отцом, что льстит старому адмиралу.

Познакомившись с Софией, Хуртиг начинает оказывать ей знаки внимания и в то же время готов на коленях просить прощения у Лотты за то, что ранее ее огорчил. Говоря с Лоттой, щеголь обращается к своему отражению в зеркале. Слепленная страстью Лотта прощает его, но после, наблюдая, как он ухаживает за Софией, охладевает и понимает, что любит Стадига. София отвечает Хуртигу взаимностью, веря в то, что недостатков у него меньше, чем достоинств, и он может исправиться.

В четвертом действии в кофейне происходит встреча Турбьёрна и Хуртига. В непривычной обстановке юнкер ведет себя комично, а щеголь, пользуясь случаем покрасоваться, учит «новичка» жизни:

Граф Хуртиг. Я скажу так, чтобы вы меня поняли. Признайтесь, сударь, не стыдно ли вам выглядеть таким грязнулей и неряхой? Ваш камзол был пошит во времена царя Гороха. Фу, какие засаленные волосы, грязная рубаша, штопаные-перештопаные чулки, грубые бесформенные крестьянские башмаки на ремнях, перчатки с огромными крагами, которыми вы вытираете нос, шпага, на которой вы дома, должно быть, жарите мясо! Скажите, сударь, можно ли назвать это одеянием, достойным дворянина, коим вы являетесь? Вам, право же, не помешает отправиться в путешествие, чтобы поучиться жить и одеваться. Изъясняюсь ли я понятно для вас? [10, с. 194].

Хуртиг объясняет Турбьёрну, что невозможно быть любезным и вести себя непринужденно, не побывав во Франции. Хваля французские развлечения: оперу, комедии, балы и маскарады, щеголь призывает собеседника отправиться в эту прекрасную страну. Турбьёрн готов уже завтра отправиться в Париж, но Хуртиг уговаривает его не спешить и предлагает подготовить его к путешествию. Внезапно выясняется, что со стороны Турбьёрна все было только игрой: он не собирается ехать в Париж, так как предпочитает оставаться самим собой и жить в деревне. Играя роль, он насмеялся над щеголем.

После ухода Турбьёрна в кофейне появляется адмирал, происходит его столкновение с Хуртигом. Ранее они не встречались, поэтому не узнают друг друга. Вступая в полемику с галломаном, адмирал держит патриотические речи в защиту своей страны:

Адмирал Энтерфельт. Сударь, сударь, знайте, что наша старая добрая Швеция имеет и будет иметь такую репутацию во всем мире, что никто не должен стыдиться

называть ее своей Родиной. Да, рождались здесь и такие мужи, что едва ли найдутся равные им в других странах. Они, поверьте, воевали так героически, что их имена могут и из могилы напугать некоторые народы [10, с. 199].

Сцена заканчивается тем, что эти двое хватаются за шпаги, но между ними встает барон Стадиг. Адмирал, к своему удивлению, узнает, что щеголь — это не кто иной, как граф Хуртиг. Последний же торопится домой поправить прическу после «битвы».

В пятом действии происходит длинный диалог между адмиралом и Стадигом, в котором барон озвучивает свои жизненные принципы:

Барон Стадиг. <...> Моя совесть не позволяла мне отнимать хлеб у тех, кому приходится трудиться ради пропитания, вот почему я предпочел жить в деревне, с тем чтобы усердно и обдуманно заниматься земледелием. Я забочусь о том, чтобы ежедневно достигать новых успехов во всех полезных науках и развивать свой разум, благодаря чему я, когда потребуется, могу верой и правдой послужить государству как на риксдагах добрыми советами, так и на любой другой службе, которую на меня захотят возложить [10, с. 207].

После того как Лотта узнает о происшествии в кофейне, она и слышать не хочет о Хуртиге. Отец и Стадиг пытаются удержать ее от поспешных выводов, но тщетно — она непреклонна. Тогда барон в длинном, чувственном монологе делает ей предложение.

Барон Стадиг. <...> да, моя прекрасная госпожа, честная и отданная службе Отечеству молодость, честность, искренность и отвага, дружелюбное и приятное обращение, а также неизменная любовь к Родине, верность и повиновение властям поддерживающим суть качества более важные для дворянина, нежели сотни тысяч предков. И то предложение, которое я упорно Вам делаю, моя прекрасная фру Лотта, должно убедить Вас в том, что и о женщинах я того же мнения. <...> [10, с. 215].

Лотта не отказывает барону, но просит время подумать. Дело в том, что она принадлежит молодому дворянству, а Стадиг — старому. Разворачивается длинная дискуссия между действующими лицами на злободневную тему. В конечном итоге Лотта соглашается на брак с бароном, за чем следует красноречивая пантомима Ларса Лустига:

Ларс Лустиг (*вытаскивает шнурок из кошель, подвешенного на поясе, подбегает к графу Хуртигу и показывает ему оный*). Месье, месье, voïсу надежное лекарство от отвергнутого предложения руки и сердца и от меланхолии, probatum est⁷ [10, с. 221].

Недолго думая, Хуртиг просит руки Софии. Та соглашается, но предъявляет графу двенадцать условий. Особенно примечательным представляется одиннадцатый пункт:

⁷ Опробовано, доказано (лат.).

Фрёкен София. В-одиннадцатых: господину графу строго-настрога запрещается где бы то ни было рассуждать об иностранных модах, манерах, обществе, беседах и времяпрепровождении и возвышать их столь же сильно, сколь сильно он принижает все шведское.

Граф Хуртиг. С этим пунктом обязан согласиться не только я, но и любой честный швед [10, с. 228].

В ответ Хуртиг тоже выставляет свои условия будущей супруге, с которыми она соглашается.

Является Турбьёрн и просит руки Сары, игравшей роль Лотты. Когда обман раскрыт, юнкера волнует один вопрос: благородного ли происхождения его избранница. Раскрывается многолетняя тайна: Сара оказывается дочерью офицера, которая, рано потеряв родителей, была воспитана матерью Лотты как родная дочь. Благородная Сара принимает предложение Турбьёрна.

Ларс Лустиг и Монс, скороход⁸ фру Лотты, до этого игравший незначительную роль, оказываются без пары и в пантомиме разыгрывают между собой свадьбу. Вдруг Монс снимает с себя парик, скидывает мужскую одежду и оказывается женщиной в платье. Выясняется, что Монс — это Бритта Труфаст (букв. Верная). Они были помолвлены с Ларсом Лустигом, который вместо женитьбы предпочел поехать в Париж с графом Хуртигом и стать Шампанем. Когда Бритта узнала, что Лустиг вернулся в Стокгольм, она переделалась женщиной и устроилась на работу к фру Лотте, чтобы следить за неверным возлюбленным. Лустиг уступает и соглашается жениться на Бритте. В финале все счастливы.

Тема галломании и щегольства ранее затрагивалась в комедии Хольберга «Французский модник», которая была поставлена в Копенгагене в 1722 году и, вероятно, повлияла на сочинение Гюлленборга [5, с. 75].

Ранее отмечалось, что Гюлленборг использовал одноактную комедию Луи де Буасси «Французы в Лондоне» в качестве образца. Между двумя пьесами много общего. Действие французской комедии происходит в гостинице в Лондоне. Среди действующих лиц есть девятнадцатилетняя вдова Елианта и три претендента на ее руку и сердце. Двое из них французы — кузены маркиз Полинвиль и барон Полинвиль. Маркизу, как и графу Хуртигу, 24 года. Он говорит об англичанах, «что они не имеют у себя сего вида вольного, открытого, ласкового, предупредительного, приятного; одним словом, того превосходного вида, которым снабжены все французы» [11, с. 7]. На это барон — идеальный герой, прообраз Стадига, который живет в Лондоне уже три года, — защищает англичан и призывает маркиза уважать чужие традиции. Противопоставление «английского» и «французского» красной линией проходит через всю пьесу. Любовь французов — это шутка, видимость, обман ради того, чтобы похвастаться в обществе, в то время как для англичан это серьезное дело. Французское остроумие контрастирует с английским благоразумием.

8 В старину: слуга, пешком сопровождавший экипаж, или гонец.

Маркиз сумел ослепить милорда Гузея, брата Елианты. В пьесе есть сцена, в которой он, как истинный француз, дает своему юному воспитаннику руководство для щеголей.

Еще один претендент на руку вдовы — Яков Розбиф, комический тип грубого английского купца, с которого списан Турбьёрн.

Пьеса заканчивается тем, что отец Елианты, милорд Краф, отдает руку дочери барону, на что тот говорит: «Вы меня, государь мой, теперь уверили, что ничто не может быть лучше учтивого англичанина». Краф отвечает: «А вы мне дали знать, что с разумным французом ничто на свете сравниться не может» [11, с. 76]. Так примиряется спор между «английским» и «французским» и реабилитируется страна, представление о которой не может быть основано исключительно на образе «шалуна». Примечательно, что пьеса была написана французом, ставшим впоследствии членом Французской академии.

В России, подобно Швеции, являвшейся страной «запаздывающей» культуры, процесс освоения западных культурных традиций в XVIII веке проходил сложно, «временами русское просвещение “оборачивалось” фальсификацией, подменой европейских ценностей, формальным их приятием на уровне моды, престижа и т.д.» [12]. Темы безумной галломании, щегольства, обязательного паломничества русской аристократии в Париж возникают в комедийных жанрах русской драматургии и театра второй половины XVIII — начала XIX века. Родословную петиметра-галломана можно вести от карикатурных, схематичных персонажей А. П. Сумарокова к утонченным светским щеголям и кокеткам А. А. Шаховского [12]. Проблему галломании освещала в своих комедиях Екатерина II, вершиной же сатирического изображения русских вертопрахов стали комедии Д. И. Фонвизина.

Как и авторов более поздней русской драматургии, Гюлленборга интересовали национальные особенности шведской галломании, которая, безусловно, имела общеевропейские черты. Взяв за образец «Французов в Лондоне», драматург придал своей пьесе подлинно шведский колорит и усложнил ее проблематику, сделав созвучной актуальным проблемам своей страны и своего времени. Согласно шведской исследовательнице Мари-Кристин Скунке, в «Шведском щеголе» есть две идеологические линии. Первая — «шведское» против «иностранный», в частности «французского». Если с последним ассоциируется все поверхностное, помпезное и искусственное, то с первым — искренность, подлинность, следование сердцу и открытость высказываний. Несмотря на то, что Франция давала в то время Швеции субсидии, для шведской оппозиции было стратегически важным держаться от покровителей на расстоянии. Тесные дипломатические отношения отнюдь не говорили о солидарности шведов с французским образом жизни, манерами и модой. Патриотическая составляющая пьесы проявлялась и в ностальгическом возвышении воинов предшествующей эпохи, так как несколько положительных персонажей из поколения родителей сделали карьеру при Карле XII. Напомним, что в программу «шляп» входило взять реванш за проигранную Северную войну.

Вторая линия — новые и старые дворяне, что в то время являлось острым политическим вопросом. Старые дворяне поддерживали Арвида Горна, против которого и ополчились сторонники «шляп» во главе с Гюлленборгом, представителем нового дворянства. Щекотливый момент возникал в конце пьесы, когда Лотта отказывает щеголю и отдает предпочтение барону Стадигу, но вдруг говорит, что ей нужно время подумать, прежде чем согласиться на его предложение. Так как Лотта принадлежит к молодому дворянству, она боится, что родственницы Стадига — представительницы старого дворянства — будут ее игнорировать. Чтобы уговорить Лотту, Стадиг и адмирал держат пламенные речи, суть которых сводится к тому, что заслуги определяют дворянство, а не родословная. Так как Стадиг — идеальный герой — принадлежал старому дворянству, то Гюлленборг занял умеренную позицию в развернутой им полемике. Тем не менее благодаря политической направленности пьесы ее постановка стала началом политической кампании «шляп», которая принесла Гюлленборгу и его сторонникам победу на сессии риксдага 1738–1739 годов [3, с. 167–168].

В качестве недостатков пьесы можно предъявить местами тяжеловесный язык и вялое развитие действия. Однако по сравнению с более ранними шведскими пьесами «Щеголь» был явным продвижением вперед. Даже при отсутствии психологической прорисовки характеров эта комедия нравов превзошла свой образец — «Французов в Лондоне». Действие было организовано сложнее, чем в современных французских пьесах, и следовало традициям английской драматургии, с которой Гюлленборг познакомился, когда жил в Лондоне. У английских драматургов он заимствовал и говорящие фамилии. В шведской драматургии подобных пьес не появится еще долго, во многом «Шведский щеголь» был новаторским [6, с. 17].

Достаточно новым для шведской драматургии было и то, что пьеса содержала элементы авторежиссуры, зафиксированной в ремарках автора, который, вероятно, хотел облегчить жизнь начинающим актерам Шведской комедии. Кроме приведенных выше описаний внешнего облика персонажей внутри текста пьесы, традиционные ремарки также указывают на их сценическое поведение. Приведем некоторые примеры. Первое появление щеголя сопровождается следующими комментариями автора: *(Ходит в одиночестве по сцене туда-сюда, вихляя ногами, осматривает себя и постоянно поправляет одежду, то насвистывая, то напевая)* <...> *(Продолжает расхаживать и напевать)* <...> *(Подбегает и очень крепко обнимает его [барона Стадига. — М. Б.]*); когда граф Хуртиг ухаживает за фру Лоттой, он, согласно ремарке, «одновременно незаметно бросает взгляды на фрёкен Стадиг» [10, с. 154].

Грубьян Турбьёрн сначала «сплевывает на пол», потом «достает футляр, извлекает из него трубку, идет к свече, чтобы раскурить трубку», и в довершение «быстро докуривает, говорит, сплевывает, сморкается на пол и вытирает нос и рот полой камзола» [10, с. 159–163].

Ларс Лустиг, шведский Пикельхерринг, играет в пьесе одну из центральных ролей, которая все время сопровождается пантомимой. Например, когда его

мучает то, что он швед, а вынужден играть француза Шампаня, Гюлленборг придумывает говорящую мизансцену:

Шампань. <...> я охотнее был бы шведским дураком, чем заморским шутом гороховым. (*Бежит в одну сторону и кланяется, потом в другую сторону, затем останавливается в центре сцены.*) [10, с. 166].

Когда Монс оказывается Бриттой, сцена сопровождается мимической игрой и пантомимой, зафиксированными в частых ремарках. Например: (*Лассе [Ларс. — М. Б.] дрожит и кричит, корчит гримасы, как будто он очень напуган*) и т. д. [10, с. 237].

К сожалению, ввиду отсутствия сведений о спектакле 1737 года трудно восстановить его сценический облик. Известно, что фру Лотту играла Беата Сабина Страас, в замужестве Оберг, камеристка королевы, которая знала, как ведут себя знатные дамы. Роли щеголя и Ларса Лустига исполняли клерки Юхан Пальмберг и Петер Линдаль [3, с. 168].

Не представляется возможным проследить судьбу «Шведского щеголя» после его оглушительной премьеры, так как история первого профессионального театра Шведская комедия продолжает оставаться не до конца открытой тайной. Сегодня комедия Карла Гюлленборга, в которой отразились как легкий, игровой дух эпохи рококо, так и сложные социальные и политические тенденции «эры свободы», считается классикой шведской драматургии. Трудно однозначно согласиться с тем, что комедия больше не ставится, потому что утратила свою актуальность и осталась достоянием исключительно истории литературы и театра. Такие патриотические темы, как любовь к Родине, родному языку и национальным традициям, обсуждаемые в рамках политической дискуссии, находят отклик и сегодня. Вероятно, именно эти темы вызывали интерес у шведских зрителей первой половины XVIII века, когда страна активно искала национального самоопределения в области культуры и театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ehrensvärd G. Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III: s hof. D. 1. Journal för åren 1776 och 1779 samt berättelse om Svenska teaterns uppkomst. Stockholm: Norstedt, 1877. — 464 s.
2. Byström T. Svenska komedien 1737–1741: en studie i Stockholmsteaterns historia. Stockholm: Förf, 1976. — 138 s.
3. Skuncke M—Ch. Frihetstidensteaterliv i Stockholm // Ny svensk teaterhistoria. D. 1. Teater före 1800 / Huvudredaktör: T. Forser. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 165–187.
4. Dahlgren F. Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar. Stockholm: Norstedt, 1866. — 687 s.
5. Silfverstolpe C. Svenska teaterns äldsta öden. Stockholm: Centraltryckeriet, 1882. — 87 s.
6. Breitholtz L. Inledning till Svenska språthöken: komedi av Carl Gyllenborg. Stockholm: Almqvist&Wiksell/Geber, 1959. S. 7–18.
7. Flodmark J. Kongl. Svenska skådeplatsen i Stockholm 1737–1753: ett hundra-femtioårs minne. Stockholm: Centraltryckeriet, 1887. — 30 s.

8. *Personne N.* Svenska teatern: några anteckningar. D. 1. Under gustavianska tidevarvet jämte en återblick på dess tidigare öden. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1913. — 281 s.
9. *Wrangel E.* Vardagslag och feststämning. Konster och moder // Svenska folket genom tiderna: vårt lands kulturhistoria i skildringar och bilder. Bd. 6. Frihetstidens kultur. Malmö: Allhem, 1938–1940. S. 229–274.
10. *Gyllenberg C.* Svenska Sprätthöken // Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare från Stjernhjelm till Dalin. D. 5. Uppsala: P. Hanselli, 1863. S. 127–366.
11. *Буасси Л.* Французы в Лондоне. М.: Универ. тип. у Н. Новикова, 1782. — 76 с.
12. *Мирутенко К.* Эволюция типов щеголя и щеголихи в комедийных жанрах русской драматургии и театра второй половины XVIII — начала XIX вв.: дис. ... канд. искусствовед. наук. М., 2007. — 329 с.

REFERENCES

1. *Ehrensverd G.* Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III: s hof. D. 1. Journal för åren 1776 och 1779 samt berättelse om Svenska teaterns uppkomst. Stockholm: Norstedt, 1877. 464 s.
2. *Byström T.* Svenska komedien 1737–1741: en studie i Stockholmsteaterns historia. Stockholm: Förf., 1976. 138 s.
3. *Skuncke M.-Ch.* Frihetstidsteaterliv i Stockholm. In: Ny svensk teaterhistoria. D.1. Teater före 1800. Huvudredaktör: T. Forser. Hedemora: Gidlund, 2007, s. 165–187.
4. *Dahlgren F.* Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar. Stockholm: Norstedt, 1866. 687 s.
5. *Silfverstolpe C.* Svenska teaterns äldsta öden. Stockholm: Centraltryckeriet, 1882. 87 s.
6. *Breitholtz L.* Inledning till Svenska sprätthöken: komedi av Carl Gyllenberg. Stockholm: Almqvist&Wiksell/Geber, 1959, s. 7–18.
7. *Flodmark J.* Kongl. Svenska skådeplatsen i Stockholm 1737–1753: ett hundra-femtioårs minne. Stockholm: Centraltryckeriet, 1887. 30 s.
8. *Personne N.* Svenska teatern: några anteckningar. D. 1. Under gustavianska tidevarvet jämte en återblick på dess tidigare öden. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1913. 281 s.
9. *Wrangel E.* Vardagslag och feststämning. Konster och moder. In: Svenska folket genom tiderna: vårt lands kulturhistoria i skildringar och bilder. Bd. 6. Frihetstidens kultur. Malmö: Allhem, 1938–1940, s. 229–274.
10. *Gyllenberg C.* Svenska Sprätthöken. In: Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare från Stjernhjelm till Dalin. D. 5. Uppsala: P. Hanselli, 1863, s. 127–366.
11. *Boissy L.* *Francuzy v Londone* [The Frenchman in London]. Moscow: Universitetskaya tipografia u N. Novikova, 1782. 76 p.
12. *Mirutenko K.* *Evolycija tipov shchegol'a i shchegolihy v komedijnyh zhanrah russkoj dramaturgii i teatra vtoroj poloviny XVIII — nachala XIX vv.* [The Evolution of the Types of Dandy and Woman of Fashion in the Comedy Genres of Russian Drama and Theatre of the Second Half of the 18th — Early 19th Centuries]: Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 2007. 329 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

ABOUT THE AUTHOR

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

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

Статья поступила в редакцию: 05.12.2023

Отредактирована: 16.01.2024

Принята к публикации: 06.02.2024

Received: 05.12.2023

Revised: 16.01.2024

Accepted: 06.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Берлова М. С. «Шведский щеголь» Карла Гюлленборга — секрет успеха театра Шведская комедия (1737–1754) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 121–139.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-121-139

EDN OGDIIYA

FOR CITATION

Berlova M. S. *The Swedish Fop* by Carl Gyllenborg — Swedish Comedy's Secret of Success as a Theatre (1737–1754). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 121–139.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-121-139

EDN OGDIIYA