

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-27-45
УДК 821.161.1"17"-2+821.113.6"17"-2

М. С. Берлова
Независимый исследователь,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Литературный поединок Екатерины II и Густава III: драматические сочинения монархов во время Русско- шведской войны (1788–1790)

АННОТАЦИЯ

Русскую императрицу Екатерину II и шведского короля Густава III связывали не только родственные узы (они приходились друг другу двоюродными братом и сестрой), но и приверженность идеям просвещенного абсолютизма, любовь к философии, литературе и театру. Оба монарха являлись драматургами и принимали активное участие в постановках своих пьес. Во время Русско-шведской войны (1788–1790) Екатерина II пишет пьесу — памфлет на Густава III «Горобогатырь Косометович» (1788), поставленную как комическая опера на сцене Эрмитажного театра в январе 1789 года. В свою очередь из-под пера Густава III выходит идеализирующая русского царя музыкальная комедия «Алексей Михайлович и Наталья Нарышкина» (1789), поставленная на сцене Королевского драматического театра в январе 1790 года. Обращение к русскому фольклору в драматическом сочинении Екатерины II и к русской истории XVII века в комедии Густава III работали на создание политических мифов, которые формировали образ монархов, продвигали их государственную идеологию и указывали вектор дальнейшего развития национального театра. Эти сочинения Екатерины II и Густава III представляют интерес еще и потому, что являются пьесами с ключом: они отсылают к конкретным людям и обстоятельствам, которые без труда угадывались зрителями-современниками. Развернутые ремарки коронованных драматургов позволяют говорить об авторежиссуре. В статье сопоставляются принципы использования ремарок Екатериной II и Густавом III и делается вывод о том, что шведский король в роли режиссера был опытнее и дальновиднее русской императрицы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Екатерина II, Густав III, «Горобогатырь Косометович», «Алексей Михайлович и Наталья Нарышкина», комическая опера, Русско-шведская война 1788–1790 годов, русский театр XVIII века, густавианский театр, коронованные драматурги, ремарка.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-27-45
УДК 821.161.1"17"-2+821.113.6"17"-2

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

A literary duel between Catherine II and Gustav III: The dramatic works of the monarchs during the Russo-Swedish war (1788–1790)

ABSTRACT

Russian Empress Catherine II and Swedish King Gustav III were not only relatives (cousins), but also related by an adherence to the ideas of enlightened absolutism, a love for philosophy, literature, and theatre. Both monarchs were playwrights actively engaged in the production of their plays. During the Russo-Swedish War (1788–1790), Catherine II wrote the play, “Woeful Knight Kosometovich” (1788), a pamphlet on Gustav III that was staged as an opéra comique at the Hermitage Theatre in January of 1789. In his turn, Gustav III composed the musical comedy “Alexey Mikhailovich and Natalia Naryshkin” (1789), that idealized the Russian tsar and was staged at the Royal Dramatic Theatre in January of 1790. By Catherine II’s appeal to Russian folklore in her play and Gustav III’s appeal to the 17th-century Russian history in his comedy, each monarch contributed to the creation of the political myths that formed the rulers’ images, promoted their state ideology, and indicated the direction of their national theatres’ further development. These dramatic works of Catherine II and Gustav III deserve special attention because they refer to particular people and circumstances, which contemporary spectators easily identified. The detailed stage directions of the royal playwrights allow one to consider their different directing styles. The author contrasts the approach of stage direction usage by Catherine II and Gustav III and draws the conclusion that the Swedish King shows more experience and foresight than the Russian Empress as a stage director.

KEYWORDS

Catherine II, Gustav III, Woeful Knight Kosometovich, Alexey Mikhailovich and Natalia Naryshkin, opéra comique, Russo-Swedish War, 18th-century Russian theatre, Gustavian theatre, royal playwrights, stage direction.

Русскую императрицу Екатерину II и шведского короля Густава III связывали не только родственные узы (они приходились друг другу двоюродными братом и сестрой), но и приверженность идеям просвещенного абсолютизма, любовь к философии, литературе и театру. Оба пробовали себя на драматургическом поприще и принимали активное участие в формировании национального репертуара и развитии театрального искусства своих стран. Однако по части достижений в этом отношении Екатерина Густаву значительно уступала: он остался в истории как создатель шведской оперы и балета и сыграл решающую роль в подъеме национальной драмы.



Фото 1. Портрет Екатерины II работы Ф. Рокотова по оригиналу А. Рослина. 1780-е годы. Эрмитаж. Общественное достояние / Catherine II by F. Rokotov after A. Roslin. 1780s. Hermitage. Public domain

В 1788 году Швеция объявила России войну, и переписка государей временно оборвалась. Я. Грот отмечает, что «война загорелась двоякая: к военным действиям на суше и на море присоединился литературный поединок между самими монархами, для которых перо, в этом веке венценосных писателей, было привычным оружием» [1, с. 2]. Неудачи неприятеля, по словам А. Г. Брикнера, «подавали повод к остроумным и колким выходкам со стороны императрицы, смеявшейся над королем шведским и в тесном кругу эрмитажа, и в письмах своих к литературным знаменитостям того времени, и наконец, в политических брошюрах, в стихах и прозе, в комедиях и опере» [2, с. 172–173] (фото 1). В сентябре — декабре 1788 года Екатерина II пишет пьесу — памфлет на Густава III «Горебогатырь¹ Косометович», которая была представлена на сцене Эрмитажного театра в январе 1789 года. В свою очередь из-под пера Густава III выходит идеализирующая русского царя музыкальная комедия «Алексей Михайлович и Наталья Нарышкина», поставленная в Королевском драматическом театре в январе 1790 года. Обращение к русскому фольклору в драматическом сочинении Екатерины II и к русской истории XVII века в комедии Густава III работали на создание политических мифов, которые формировали образ монархов, продвигали их государственную идеологию и указывали вектор дальнейшего развития национального театра. Оба произведения являются также пьесами с ключом, так как отсылают к конкретным людям и обстоятельствам, которые без труда угадывались зрителями-современниками. Развернутые ремарки монархов-драматургов, принимавших активное участие в постановке своих пьес, позволяют говорить об авторежиссуре. Все эти аспекты литературного

¹ Существует два написания имени главного героя: Горе-богатырь и Горебогатырь.



Фото 2. Густав III, король шведский, в коронационном одеянии. А. Рослин. 1777 год. Национальный музей Швеции. Общественное достояние / Gustav III, King of Sweden, in coronation-robos. A. Roslin. 1777. Nationalmuseum. Public domain

кой стране законы не были так попираемы, как в Швеции при этом случае, и я вам ручаюсь, что этот король такой же деспот, как сосед мой, султан: он решительно ничем не стесняется», — так характеризовала произошедшее Екатерина II в письме госпоже Бьельке, хозяйке модного парижского салона [1, с. 11]. Надо заметить, что в своем суждении императрица руководствовалась двойными стандартами, так как сама пришла к власти в результате переворота, узурпировав престол, по праву принадлежавший ее сыну, цесаревичу Павлу [3, с. 120].

Месяц, проведенный Густавом III² в компании Екатерины II в Петербурге летом 1777 года, способствовал появлению дружбы между братом и сестрой. Кроме регулярных писем монархи обменивались подарками и обсуждали воспитание внука Екатерины, Александра, и сына Густава, названного в честь отца.

Следующую, трехдневную, встречу глав государств во Фридрихсгаме, русской крепости у Финского залива, пришлось ненадолго отложить по причине того, что Густав III во время смотра войск в Финляндии (на тот момент она входила в состав Швеции) упал с лошади, испугавшейся пушечного выстрела, и сломал себе левую руку (фото 3). Екатерина II за маской любезности и благожелательности все же относилась к кузену, имевшему непомерные амбиции и склонность к самолюбиванию, несколько иронично. В письме к графу Потемкину она язвительно замечает: «Александр Македонский перед войском от своей оплошности не падал с коня» [1, с. 43].

2 По традиции этого времени король путешествовал инкогнито, под именем графа Готландского.

поединка Екатерины II и Густава III на театральной сцене в период Русско-шведской войны будут рассмотрены в данной статье.

Доверительность и интимность отношений монархов, характеризующие их довоенную переписку, сложились во многом благодаря двум встречам в Санкт-Петербурге (1777) и Фридрихсгаме (1783). Адольф Фредрик, отец Густава III, являлся родным братом матери Екатерины II, Иоганны Елизаветы. Адольф Фредрик вззошел на шведский престол благодаря Елизавете Петровне, которая поставила его избрание условием заключения мира со Швецией в Русско-шведской войне 1741–1743 годов.

Густав стал королем после смерти отца в феврале 1771 года и уже через полтора года осуществил бескровный государственный переворот, который ознаменовал конец Эры свободы (1718–1772) в стране: согласно новой конституции, права парламента были урезаны, а власть возвращена монарху почти в полном объеме (фото 2). «Никогда ни в ка-



Фото 3. Встреча Екатерины II и Густава III во Фридрихсгаме в 1783 году. Корнелиус Хойер. 1784 год. Национальный музей Швеции. Общественное достояние / King Gustavus III and Catherine II of Russia in Fredrikshamn 1783. Cornelius Hoeyer. 1784. Nationalmuseum. Public domain



Фото 4. Екатерина II в образе Минервы. Ш. Ришар. 1789 год. Государственная Третьяковская галерея. Общественное достояние / Catherine II as Minerva by C. Richard. 1789. Tretyakov Gallery. Public domain

Чтобы убедить парламент начать «оборонительную» войну, Густав приказал инсценировать нападение русских. Для этого мастерским Королевской оперы был заказан пошив российской военной формы. «Постановка» состоялась в ночь с 27 на 28 июня 1788 года в финском поселении Пумала на русско-шведской границе [4, с. 75]. Через несколько дней шведские войска осадили крепость Нейшлот — с этого события историки отсчитывают начало войны.

Шведский король сразу же попытался оправдаться и опубликовал в берлинской газете обширную декларацию, обвиняя Россию в том, что она замыслила отторгнуть Финляндию от Швеции и напала на форпосты в Саво. В ответ Екатерина II опубликовала брошюру «Примечания и исторические объяснения на объявление короля Шведскаго, изданное въ Гельсингфорсе в 21 день июля 1788 года, с приложениями», в которой пассажи из декларации Густава сопровождались ее едкими комментариями (фото 4). Русская императрица разворачивает широкую литературную кампанию по всем фронтам, в которой стремится дискредитировать брата, ставшего теперь ее личным врагом, и, чтобы максимально эффективно повлиять на общественное мнение, представляет его персонификацией зла [3]. Избрав язык сатиры, Екатерина II именует Густава III соперником Дон Кихота, Фальстафом, «фуфлыгой» и наконец находит наиболее точный образ — комичного Горобогатыря [3, с. 119].

Из пяти оперных либретто Екатерины II четыре имеют сказочную основу, «Горобогатырь Косометович» в их числе. В. Проскурина пишет, что в 80-е годы XVIII века в стремлении создать национальную литературу, обращенную к современности, литературная сказка заменила собой мифологию [5, с. 215]. Ю. Семенова отмечает, что императрица, сознательно используя особенности различных фольклорных жанров и введя в отечественную

музыкально-театральную практику авторское определение — комическая опера, «составленная из слов сказки, песней русских и иных сочинений», — стала родоначальницей русской сказочной оперы [6]. Несмотря на то что музыкальные спектакли на сюжеты народных сказок ставились на русской сцене еще в XVII веке и позже, во время царствования Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны [6; 7, с. 219], В. Сиповский считает, что Екатерина II первая указала русским писателям на народный эпос и «перебросила мост от аристократической поэзии к народному творчеству» [8, с. 336].

Согласно Г. Заславскому, во второй половине XVIII века «возвращение к истокам, размышления о русском становились обретением истины на пути к обретению национальной идентичности» [9, с. 76]. Через обращение к народным традициям, русскому фольклору в частности, Екатерина II не только указывала дальнейший путь развития национального театра, но и создавала собственный миф о подлинно русской государыне вопреки своему немецкому происхождению. Драматургия просвещенной императрицы была неотделима от ее политики и репрезентации монаршего образа.

Вскоре после начала войны, в августе 1788 года, в Финляндии возник заговор группы офицеров шведской армии, получившей название Аньяльского союза. Его участники требовали заключения мира с Россией, созыва риксдага и восстановления порядков, существовавших в Швеции до переворота 1772 года. Вскоре заговорщики были арестованы и осуждены на тюремное заключение или каторгу.

Когда 27 июля в Петербурге получили известие об отступлении шведов вследствие образования Аньяльского союза, статс-секретарь Екатерины II А. Храповицкий, помогавший императрице в работе над ее пьесами и занимавшийся сочинением вставных стихов, сделал запись в дневнике о том, что он «переписывал французские стихи на короля Шведского» [2, с. 174–175].

По дневнику Храповицкого можно проследить историю создания «Горобогатыря». Сначала императрица работала над комической оперой «Кослав» про «приготовление на войну короля шведского», но не закончила ее. За ней последовала комедия на французском языке «Мартон и Криспен», которую сыграли, вероятно с музыкальным сопровождением, у графа А. Дмитриева-Мамонова. В середине сентября Екатерина II поручила Храповицкому «отыскать сказку о Фуфлыге-богатыре, чтобы, прибавя к ней l'histoire du temps³, сделать оперу» [10, с. 106]. Сказку найти не удалось, и Екатерина II самостоятельно продолжала искать дальнейшее развитие занимающего ее сюжета. Когда надо было придумать более подходящее, нежели Фуфлыга, имя для главного героя, Храповицкий показал императрице «несколько анаграмм из Густава». В начале государыня сочинила сказку, затем при помощи Храповицкого переработала ее в комическую оперу. Примечательно, что в процессе работы над пьесой Екатерину-драматурга крайне волновал вопрос, будет ли зрителям смешно [2, с. 175–177].

3 «История времени», связанная с войной со Швецией.

Изложим сюжет комедии императрицы. Горобогатырь Косометович получил такое имя, потому что его отец

«с ребячества не умел... никак вышибать гнёзды, играючи в бабки» [11, с. 356]. Иначе говоря, он был косым, и сын унаследовал от него это качество.

Однажды Горобогатырь, маявшийся от безделья, молвит: «Я ныне много слышался от сказальщиков о рыцарских и богатырских делах, я сам хочу такие же предпринять» [11, с. 356]. На что Тороп, впоследствии ставший его щитоносцем, возражает, что нынче время не то и «у него (Косометовича. — М. Б.) кулаки не богатырские и смелость не рыцарская, да и никакой нет» [11, с. 358]. Но ничто не может остановить Горобогатыря, и он собирается в дорогу.

Долго ищет Горобогатырь коня, которого бы смог оседлать, и наконец выбирает себе «какую-то Мезенскую клячку с ходою» и жалует ее «в богатырские кони» [11, с. 359]. Затем Горобогатырь примеряет шишак, и тот оказывается ему до колена. Кривомозг (конюх Горобогатыря) говорит: «Эх сударь, едва не весь ты ушел в шишак: так он для тебя велик» [11, с. 359]. На что Горобогатырь отвечает: «Не та беда, что велик, да сквозь не видать, глаза закрывает: велю дыры провертеть, чтобы видно было, когда его вздену» [11, с. 359].

Обеими руками Горобогатырь насилу, но все же поднимает меч-кладенец Ивана Архидеича. Кривомозг, по обыкновению, дает ему дельный совет: «О чем, сударь, ты так много заботишься? Ведь дело твое в том, чтоб доспехи казисты были? Послушай ты мой совет, дай нам волю, мы сделаем тебе для легкости латы из картузной бумаги и выкрасим железным цветом; а вместо шишака со ржавчиной, сошьем тебе косую пушистую шапочку на хлопчатой бумаге с журавлиными перьями разных цветов, и ты будешь и казист, и зело лепен» [11, с. 360].

Горобогатырь отправляется в путь с верными помощниками Торопом и Кривомозгом, но сразу же теряет свой головной убор: «лишь только со двора успел съехать, как из ближнего переулка подул ветер, и косую пушистую голубую шапочку со множеством журавлиных перьев разных цветов вихрь подхватил и кинул через кровлю паки на двор немощеный, в грязь» [11, с. 360].

Затем «ратные подвиги» ждали Горобогатыря. Оголодав, он требует еды во встретившейся на пути избушке, но вид богатыря смешит ее хозяина, однорукого старика («И хотя у меня и одна только рука, однако противу такого рыцаря, как ты, еще противиться могу») [11, с. 362], и он колотит незваных гостей хватом, обращая их в бегство.

Желая заставить хозяина повернуть домой, Кривомозг, проскакав по полю, поднимает густую пыль от дождевиков, растоптанных лошадью, и говорит Горобогатырю, что это дым от неприятельской пальбы. Но герой упорно продолжает исполнять выбранную роль: когда приходит ночь, он ночует один на большой дороге, «на войлочке, имея седло вместо изголовья; ...будто по-богатырски инако нельзя» [11, с. 363].

Тогда Тороп, Кривомозг и Громкобай, присланный матерью Горобогатыря Локтметой, пугают его нечистой силой: улюлюкают и трубят в рог, как при травле медведя. Рыцарь взбирается на дерево, но, передумав, слезает и направляется в город.

По дороге Горобогатыря успокаивают, что дома можно сказать, что он победил всех врагов, оставив за собой поле, покрытое телами. Теперь у него

остается «одна забота на сердце, чтоб латы... богатырския повешены были в видном месте» [11, с. 365].

В. Проскурина расширяет круг политических аллюзий в комической опере императрицы и пишет, что она «играла с двойным подтекстом, опираясь на некое характерологическое сходство Павла Петровича с шведскими противниками — Густавом и Карлом. Все трое имели вспыльчивый и капризный характер, склонность к парадам и внешним военным атрибутам, к игре в рыцарей, все трое принадлежали к масонским братствам, недавно осмеянными Екатериной» в ее трех комедиях, направленных против масонства⁴ [12, с. 199]. Однако из дневника статс-секретаря мы узнаём, что 31 января «в 7-м часу вечера играли “Горе-богатыря” при цесаревиче и великой княгине очень удачно; все были веселы, смеялись, били форо хору плачущих и дуэту Горе-богатыря с Гремиллой», 1 февраля были «довольны оперой. Сказывали, как цесаревич смеялся и просил, чтоб еще посмотреть. Приказано дать 5 числа», 7 февраля «великие князья поют всю оперу “Горе-богатыря”» [2, с. 178]. Основываясь на этих фактах, трудно допустить, что подобная реакция цесаревича Павла имела бы место, если бы сатира Екатерины II была направлена лично против него.

П. А. Бессонов настаивал на том, что эту оперу Екатерина II написала, имея в виду вовсе не Густава III, а Потемкина, которым она будто была недовольна из-за медленности его действий под Очаковым в Русско-турецкой войне (1787–1791) [1, с. 72]. Я. Грот опровергает подобное утверждение и аргументированно доказывает, что объектом сатиры императрицы был исключительно Густав III [1, с. 71–78]. Мы разделяем эту точку зрения, так как аллюзии на шведского короля слишком очевидны. Они многократно выявлялись многими исследователями, писавшими об этой комической опере [1; 2; 13; 14]. Так, Горебогатырь обещает «барским барыням» устроить для них «великолепный пир на берегу Океана-моря» подобно тому, как шведский король приглашал своих придворных дам на бал в Петергофе. Очевидной параллелью может служить сцена, когда Горебогатырь, как и Густав III перед встречей с Екатериной II во Фридрихсгаме, падает с лошади. Аллюзией на осаду шведами крепости Нейшлот является центральный эпизод оперы, когда однорукий старик, защищающий свою избушку, ловко справляется с Горебогатырем и его спутниками. Нежелание товарищей Горебогатыря разделить с ним солдатскую долю отсылало к появлению почти сразу после начала войны Аньяльского союза. Екатерина II не обошла стороной и пристрастие Густава III к театрализованным костюмам: «...вместо шишака со ржавчинами, сошьем тебе косую пушистую шапочку на хлопчатой бумаге с журавлиными перьями разных цветов» [11, с. 360]. Очевидно, императрица,

когда писала пьесу, уже была наслышана о том, что Густав во время торжественного отъезда на войну «облачился в военную форму, мундир которой был расшит на манер мундира Густава Адольфа. Поверх него он надел широкую перевязь и носил на ней шпагу Карла XII. Шляпа короля Карла X с большим соломенным жгутом в качестве

⁴ Карл, герцог Сёдерманландский и младший брат Густава III, командовал шведской армией в войне с Россией.

знака различия дополнялась желто-голубой кокардой» [4, с. 76–77]. Список аллюзий на Густава III можно продолжить.

Крайне контрастно рядом с сатирической комедией Екатерины выглядит описание самим Густавом собственных чувств при отправлении на войну. В письме к своему фавориту и другу, барону Густаву Морицу Армфельту, на следующий день после отплытия он сообщает: «Ничто не могло быть более импозантным и благородным, чем мой отъезд. Я говорил вам, что был спокоен и совладал со своим характером, который давал о себе знать в момент перед предстоящей разлукой; ну так вот, друг мой, пережить это оказалось легче, чем я думал. Мысль о великом предприятии, на которое я пускаюсь, весь этот народ, собравшийся на берегу поглядеть на мой отъезд и мстителем за которого я себя считаю, мнение, что я спасу Оттоманскую империю от падения и мое имя станет известно в Азии



Фото 5. Густав III. Ок. 1771 года.
А. Рослин. Густавианум, музей
Уппсальского университета / Gustav III.
Circa 1771. A. Roslin. Gustavianum,
Uppsala University

и Африке, — все эти разные думы возникли вдруг в моей голове и настолько заполнили мою душу, что я никогда не чувствовал себя менее взволнованным при отъезде, как в эту минуту, когда отправляюсь навстречу верной опасности» [4, с. 79–80] (фото 5).

Надо заметить, что, в отличие от героя Екатерины II, Густав III был не лишен мужества, которое в критические моменты своей жизни всегда демонстрировал, как, например, во время переворота 1772 года или когда был ранен заговорщиком в Опере в 1792 году. Свою пьесу об Алексее Михайловиче он писал, находясь в Финляндии, во время ведения боевых действий против России. Мечтатель Густав чувствовал отвращение к войне и позже рассказывал об этом в письме к жене Софии Магдалене от 1 мая 1790 года, рисуя шокировавшую его картину: «Кровь, залившая врага, была ужасна. Наступила ночь, виден был только огонь и слышны только крики» [15, с. 230]. Очевидно, что сочинение легкой музыкальной комедии отвлекало короля от страшной реальности и уводило в мир фантазии, где он так любил пребывать.

Спектакль «Алексей Михайлович и Наталья Нарышкина» был поставлен на сцене Королевского драматического театра в январе 1790 года. Густав решил не разглашать свое авторство, но ни для кого оно не было секретом. Тему для комедии он почерпнул в книге «Подлинные анекдоты Петра Великого, слышанные из уст знатных особ в Москве и Санкт-Петербурге», изданной в 1785 году в Лейпциге на немецком языке ученым секретарем Российской академии наук, статским советником Якобом фон Штелиным. По свидетельству

фон Штелина, он узнал об истории женитьбы Алексея Михайловича на Наталье Нарышкиной от графини Марии Андреевны Румянцевой, внучки боярина Артамона Матвеева, удостоенного особого доверия государя [4, с. 201].

Исторический анекдот рассказывает, что, овдовев, Алексей Михайлович стал часто посещать Матвеева и делить с ним трапезы. Однажды он явился в дом Матвеева без предупреждения, когда домочадцы уже собирались садиться за стол, и царь, не желая доставлять неудобств, настоял, чтобы все остались и отобедали вместе с ним.

Все заняли свои привычные места за столом, и Алексей Михайлович обратил внимание на незнакомую девушку, севшую напротив. Матвеев объяснил, что это дочь его друга и родственника Кирилла Нарышкина, взятая в дом боярина на воспитание.

После обеда, оставшись с Матвеевым наедине, царь похвалил красоту Натальи, заметил, что, по всей видимости, у нее доброе сердце и пора ей выходить замуж. Хозяин дома ответил, что царь не ошибся в достоинствах Натальи, но ей не так просто будет найти мужа, так как она бедна, а приданое, которое он, Матвеев, обязался ей дать, не велико. Алексей Михайлович ответил, что в таком случае девушке нужен богатый жених, для которого ее достоинства будут важнее приданого. Матвеев удивился: «Где найти такого?» Царь пообещал, что сам займется поиском, и ушел.

Через несколько дней государь сообщил, что жених для Натальи найден. Матвеев долго выпрашивал у Алексея Михайловича имя, и наконец царь объявил, что это он сам. Боярин упал перед ним на колени, прося изменить свое решение: остальная знать и так ненавидит его за особое расположение к нему государя, а теперь их зависть только усилится. Но Алексей Михайлович был тверд. Тогда Матвеев попросил хотя бы для видимости соблюсти обычай: объявить смотр невест и призвать девушек из знатных семей, в том числе и Наталью, но не говорить никому, даже Наталье, заранее о своем выборе. Царь выполнил просьбу: в сентябре 1670 года в Московском Кремле прошел смотр шестидесяти благородных девиц, на котором Алексей Михайлович и выбрал себе в жены Наталью Нарышкину [16, с. 237–241].

Кроме исторического анекдота, Густав III по обыкновению положил в основу образец французской драмы — пьесу Жермена Франсуа Пуллена де Сен-Фуа «Мнимый соперник», которая была поставлена в Париже в 1749 году [4, с. 201–202]. Густав III, как и Екатерина II, не обладал поэтическим даром, поэтому куплеты к комедии были написаны поэтом Карлом Густавом Леопольдом.

Действие пьесы происходит в Смоленске: первый акт разворачивается в саду, рядом с дворцом Морисова, министра царя. Алексей Михайлович появляется под именем придворного Ивана Голицына, одетый в соответствующий костюм. Он влюблен в Наталью Нарышкину, племянницу Морисова. Девушка отвечает ему взаимностью, но царь, ищущий чистой любви, хочет проверить, истинно ли ее чувство: «Наталья! Наталья! Твоя красота впервые разожгла в моем сердце огонь, от которого оно сгорает. Но любишь ли ты меня

ради меня самого? Я хочу испытать эту любовь. Каким несчастьем было бы, если бы я обманулся в своих надеждах» [16, с. 244].

Наперсником Алексея Михайловича выступает его паж Федор. Как он ни успокаивает своего господина, уверяя, что тот любим, все безуспешно. Царь сомневается в силе ответного чувства: «Наталья любит меня; но, возможно, причина этого — ее молодость и удовольствия, даруемые высшим светом, а также ее желание иметь знатного мужа, занять видное место при дворе, покинуть опекуна, все это вкупе со склонностью, которую сердце юной прелестницы питает к тому, кто первым пал жертвой ее красоты. Я хочу верить, что ее тронул мой пыл; я видел в ее очах ответный огонь; одним словом, сердце Натальи отдано мне. Но трон, величие, роскошь, окружающая правителя, могут изгнать из ее сердца возлюбленного, не способного бросить к ее ногам такие дары, не будет ли любовь тотчас забыта ради тайного наслаждения возвыситься над другими красавицами и видеть, что некогда равные должны отныне служить ей? Жажда властвовать и тщеславие — вот две главные пружины женского сердца, и лишь тогда, когда они отбрасываются ради возлюбленного, может он быть уверен, что его любят» [16, с. 247–248].

Федор отвечает своему господину: «То есть, говоря кратко, вы боитесь, что Наталья принесет вам в жертву вас же» [16, с. 248]. Рассудительный паж призывает царя подумать о своей женитьбе во имя государства, «не отягощая свое сердце заботами о метафизической любви, не существующей в природе» [16, с. 249].

Кормилица Наталья Дарья, комический персонаж, мечтает о том, что ее воспитанница станет царицей, и воображает почести, которыми ее удостоят. Дарью сердит, что в Наталье нет и толики честолюбия и что она вряд ли сможет отказаться от Голицына ради замужества с государем.

Во время свидания с Голицыным чистосердечная Наталья, образец невинности, говорит возлюбленному, что долг перед дядей вынуждает ее поехать во дворец на смотр невест. Это известие вызывает негодование Голицына. В следующей сцене Морисов (не догадываясь, что Голицын и есть царь) утешает его и убеждает в том, что он не должен быть недоволен, если царь выберет в невесты Наталью и возьмет над ним верх.

Оставшись наедине с Натальей, Морисов заверяет ее, что Голицын не любит ее по-настоящему, с его стороны это только самолюбие. Однако эти речи не достигают цели, героиня терзается от положения, в котором оказалась.

Во втором акте действие происходит в царском дворце, куда съезжаются невесты со всей России. Морисов устроил так, чтобы Алексей Михайлович назначил Дарью на должность постельницы: в ее обязанности входит встречать невест и затем представлять их царю. Густав III изображает только трех невест — у всех них несносный нрав и жуткие манеры. Можно вообразить, как ведут себя другие приехавшие девицы. Комментарии Дарьи усиливают комический эффект.

Когда в это общество попадает Наталья, грустная, скромная и застенчивая, сразу становится ясно, почему Алексей Михайлович предпочел именно ее.



Фото 6. Алексей Михайлович и Наталья Нарышкина. Иллюстрация к «Сочинениям Густава III» 1807 года / Alexis Michaelowitsch and Natalia Narischkin. An illustration for Gustav III's Writings, published in 1807

На все нападки придворных дам Наталья отвечает, согласно ремарке, «невинно-горделиво» [16, с. 257] и после разговора с ними открыто заявляет: «Я сочувствую тому, кому не знаком язык сердца, и не желаю себе лучшей доли, чем возвращение туда, где знают цену чистой любви» [16, с. 277].

Придворный, переодетый в царские одежды, по приказу Алексея Михайловича признается Наталье в любви. Девушка отвечает, что она верноподданная царя (в этот момент настоящий государь на заднем плане сторает от волнения), но она любит Голицына и не боится монаршего гнева. Тогда Алексей Михайлович выходит из своего укрытия, падает к ногам Натальи, все объясняет, просит прощения и ее руки (фото 6). Она отвечает согласием. Однако на этом «театр в театре» не заканчивается. Наталья возвращается к остальным невестам: выбор царя еще не объявлен, и все формальности должны быть соблюдены. Участвуя в поста-

новочном смотре, она еле сдерживается, чтобы не засмеяться. Дарья узнает в царе Голицына. Ее реакция вызывает смех у Алексея Михайловича.

Согласно старому обычаю, государь выбирает на смотре Наталью. Пьеса заканчивается исполнением куплетов. Последним поет придворный, который ранее по просьбе царя исполнил его роль перед Натальей:

С усердием мы здесь играли,
Чтоб зрители довольны были.
Ваш приговор мы рады слышать,
Коль сердцем вы о нас судили [16, с. 290].

В пьесе Густава III явственно заметно влияние сентиментализма и идей Жан-Жака Руссо: русский царь представлен чувствительным и ранимым, чистая, естественная и сердечная Наталья олицетворяет превосходство деревни над городом. Встреча с французским философом в Париже в 1771 году произвела на шведского короля неизгладимое впечатление. Он принял многие взгляды Руссо, несмотря на то что его республиканские идеи государь категорически отверг. Под влиянием философа Густав III разрешил в Швеции играть спектакли по воскресным дням вопреки церковному запрету.

При этом «Алексей Михайлович» имеет черты и сатирической пьесы. Но, в отличие от Екатерины II, Густав III высмеивает не внешнего врага, а внутренних — шведский двор и оппозиционно настроенную аристократию.

Как предполагает О. Левертин, прототипами трех невест в пьесе, по-видимому, стали придворные дамы: Софья — Софи Ферзен, дочь Акселя Ферзена, впоследствии графиня Пипер; Евдоксия — Каролина Левенгаупт; Феодосия — фрейлина фон Бёнен. В 1789 году, во время написания пьесы, несогласная с политикой короля знать начала проявлять недовольство: придворные дамы перестали появляться и участвовать в церемониалах. Их сатирическое изображение стало мезьей монарха предавшему его дворянству [4, с. 204].

Используя в драмах сюжеты из шведской истории, Густав III создавал свой политический миф, в котором представлял себя потомком великих шведских правителей — Густава Васы и Густава II Адольфа. Обращение к достопамятному прошлому было для короля отдохновением, побегом от насущных проблем, которые он не всегда мог решить. Обращение к истории противника и идеализация русского царя в разгар Русско-шведской войны, возможно, были обусловлены его чаяньем заключения мира с Россией, который не заставил себя долго ждать. Стоит заметить, что актеры Королевского театра попытались выразить свое неудовольствие из-за готовящейся постановки о русском царе, но Густав III проигнорировал их протест [17, с. 178].

Использование сюжета неевропейской истории объяснялось и вполне конкретными задачами театральной политики Густава III. Мысли о судьбе шведского театра не покидали его и на поле боя, о чем свидетельствует переписка монарха. В рецензии на спектакль «Алексей Михайлович» Юхан Хенрик Чельгрэн, шведский поэт и драматург, отмечал великолепие постановки и указывал на стремление автора представить на сцене красивые костюмы и декорации в русском стиле, впервые в истории шведского театра [17, с. 180].

Постановку «Горебогатыря», музыку к которому написал работающий при русском дворе испанский композитор Висенте Мартин-и-Солер, тоже отличала зрелищность. Екатерина II принимала активное участие в создании спектакля. Согласно дневнику Храповицкого, императрица указывала, что эта опера — «бюрлеск; надобно играть живее и развязнее, и в том costume, как играют “Мельника”», а также оценивала музыкальный материал, замечая, что «хоры хороши, но в ариях есть много итальянского» [14, с. 195].

Про Екатерину II и Густава III, при отмеченной ранее разной величине их дарования, можно сказать, что они оба являлись «людьми театра». Это подтверждается их внимательным отношением к постановке пьес и тем, что в сами тексты была заложена визуализация спектакля.

Говоря о жанровых особенностях комических опер Екатерины II, Ю. Семенова выделяет три типа ремарок:

- ремарки — характеристики художественного (декорационного) оформления;
- ремарки — характеристики внешнего облика, актерской игры (исполнительской манеры, пластики и миманса) и сценического поведения персонажа;
- ремарки — характеристики балетных и пантомимических сцен [18, с. 260].

Ремарки первого типа, предвосхищающие каждое из пяти действий «Горебогатыря», дают представление о сценографическом решении: в первом акте «театр представляет двор или луг возле дома Локтметы; на дворе игрище и пляска» [11, с. 356]; во втором «театр представляет покои» [11, с. 358], в пятом явлении «занавеса поднимается и театр представляет каменную кладовую»; в третьем акте «театр представляет поле» [11, с. 360]; в четвертом «театр представляет лес» [11, с. 363]; в пятом «театр представляет покои Локтметы» [11, с. 365].

Сценическое оформление в двухактной пьесе «Алексей Михайлович», согласно ремаркам, тоже вполне конкретное: I акт — «Сад в усадьбе Морисова. Справа виднеется дворец Морисова»; II акт — «Комната в царском дворце» [19].

Говоря о втором типе ремарок, стоит разделить их на замечания, характеризующие внешний облик персонажей, главным образом костюм, и замечания, касающиеся актерской игры.

Начнем с костюма. Кроме традиционных ремарок в пьесе Екатерины II есть и внутритекстовые примечания. Например, о костюме Горебогатыря мы узнаём из реплики Кривомозга: «Послушай мой совет, дай нам волю, мы сделаем тебе для легкости латы из картузной бумаги и выкрасим железным цветом; а вместо шишака со ржавчинами, сошьем тебе косую пушистую шапочку на хлопчатой бумаге с журавлиными перьями разных цветов, и ты будешь и казист, и зело лепен» [11, с. 360]. Об атрибуте главного героя — палице — скажет Тороп: «Принеси ее к нам более похожую на свайку, нежели на палицу боевую» [11, с. 360]. Такое решение костюма приходит после того, как, по ремарке, «Горебогатырь примеривает шишак, и он ему по колени» [11, с. 359].

В своих воспоминаниях современник граф Луи Филипп де Сегюр, французский посол в России, описывает спектакль следующим образом: «Густав III был выведен в смешном виде: он явился тут каким-то удальцом, заносчивым владыкой. Этот искатель приключений, по совету злой волшебницы, взял в какой-то старой кладовой вооружение древнего, знаменитого великана: огромный шлем его спускался у него до живота, а сапоги хватали до пояса; из этого выходила голова с двумя ногами без туловища» [2, с. 179]. Несмотря на то что понимание Сегюра ограничивалось незнанием русского языка, визуальный образ главного героя, отражающий интенции автора, он зафиксировал, как можно предположить, весьма точно.

Указания Екатерины касательно актерской игры также содержатся и в ремарках, и внутри текста. Приведем примеры: Локтмета (ему дает на дорогу деньги и алмазы) [11, с. 357]; Горебогатырь (Обеими руками насилу поднимает [меч-кладенец Ивана Архидеича. — М. Б.]) [11, с. 359]; Горебогатырь (прибегает, запыхавшись) [11, с. 364].

Трудно сказать, насколько буквально соблюдались внутритекстовые ремарки в реализации сценического поведения персонажей, но можно предположить, что так или иначе они влияли на создание образа. Вероятно, Горебогатырь сопровождал слова своей песни соответствующими жестами:

Пусть лошадка отдыхает,
Рыцарь руки расправляет,

Крепко топает ногой,
Шапочку на глаз надвинет,
Глазом косо лишь окинет,
Всех врагов согнет дугой [11, с. 360].

Есть ремарки, которые не только указывают на действия персонажей, но и дают мизансценическое решение отдельных сцен: Горобогатырь (храбро бросается в избу, но удерживает его старик) <...> (Горобогатырь с Кривомозгом и Торопом, обнажа мечи свои, хотят насильно вломиться в избушку, но старик, стоя в дверях и имея только в руках ухват, поколотит своих неприятелей и обратит их в бег) [11, с. 362]. Или: (Все сие приходящие встречаются в дверях с Громкобаем, и он не прежде выйти может, пока они войдут, а в то время играют марш) [11, с. 363].

Отдельным подпунктом, не вошедшим в предложенную Ю. Семеновой типологию ремарок, можно вынести ремарки, указывающие на звукорежиссуру: Горобогатырь (поет с криком громогласно) [11, с. 357]; (Все трое улюлюкают, отходя за кулисы, и трубят в рог, будто натравляя медведя) <...> Горобогатырь (Влезает на дерево, и за кулисами слышна травля) [11, с. 364].

Примеров третьего типа ремарок, характеризующих балетные и пантомимические сцены — неотъемлемый элемент комических опер Екатерины, в «Горобогатыре» всего два: (Гремила тряхнет ферзями, заиграют куранты, и ея девицы составят балет при пении хора) [11, с. 363] и в финале спектакля: (Начинается балет при окончательном хоре) [11, с. 366].

В пьесе Густава III нет ремарок третьего типа, несмотря на то что в этой музыкальной комедии пелись куплеты и исполнялись танцы, поэтому мы рассмотрим второй тип ремарок — ремарки, касающиеся костюма, актерской игры, мизансценирования и музыкального сопровождения.

В отличие от Екатерины II, Густав III был опытным режиссером, хорошо знающим законы сцены. Как драматург он мыслил широко и уже на этапе написания пьес видел большинство мизансцен. Указания о костюмах, сценическом поведении персонажей и мизансценировании фиксируются королем в развернутых ремарках, работающих по принципу режиссерской экспликации. Так, согласно ремаркам, в первой сцене I акта: (Царь входит со стороны сада, на нем богатое, но не царское одеяние. Федор следует за ним в отдалении, низко кланяясь, но Царь не замечает, погруженный в глубокие раздумья). Федор (в сторону, продолжая кланяться) <...> Царь (в сторону) <...> (Актеры двигаются таким образом, что когда Федор хочет встать напротив царя, тот, не замечая этого, идет в другую сторону, все время оказываясь к нему спиной) [19].

Ремарка в одиннадцатой сцене II акта представляется самой подробной: (Дарья расставляет всех девушек по порядку, по две в ряд. Наталья смешивается с другими, как и Евдоксия, но Софья с презрением выходит из ряда и становится впереди всех справа. Феодосия стоит с левой стороны. Дарья стоит между последними слева. Под трубы и барабаны входит царь. Перед ним идут два стольника с серебряными бердышами на плечах. Морисов несет скипетр,



Фото 7. Сцена из драмы Густава III «Хельмфельт». Пер Хиллестрём. 1790 год. Общественное достояние / A scene from Gustav III's Hemfelt. Pehr Hilleström. 1790. Public domain

второй придворный — корону. Федор подходит к царю, за которым следует вся свита. Когда царь входит, все падают на колени, кроме Софьи, она низко кланяется. Музыка останавливается.) [19].

Являясь актером-любителем придворного театра, Густав III тонко чувствовал актеров и в ремарках предельно точно и изысканно нюансировал их игру, наделяя каждого персонажа неповторимой характеристикой (фото 7). Приведем некоторые примеры таких ремарок: Царь (с печалью), (с негодованием), (с легкой иронией); Наталья (с невинной гордостью), (с достоинством); Федор (с издевкой), (с тонкой иронией); Дарья (это говорится с улыбкой и льстивым тоном...), (сквозь зубы), (с презрительным лукавством); Софья (с презрением), (смотрит на нее с высокомерным презрением), (гордо), (величественно и со злостью); Евдокия (передразнивая ее [Софью]); Феодосия (с презрением), (кланяясь, грубо) [19].

Используя прием реплики в сторону, мотив переодевания (царя в придворного, придворного в царя) и инсценировку смотра невест, когда Алексей Михайлович уже выбрал в жены Наталью, Густав III создает «театр в театре», что делает пьесу невероятно игровой и театральной.

В отличие от «Горебогатыря», который вскоре после премьеры по настоянию Потемкина был снят с репертуара Эрмитажного театра, так как граф счел представление подобного памфлета неуместным в присутствии иностранных послов, музыкальная комедия «Алексей Михайлович», лишенная каких-либо антирусских настроений и поэтому неопасная для возродившихся после войны дипломатических отношений между Швецией с Россией, просуществовала в репертуаре Королевского театра до 1803 года. С точки зрения создания востребованного зрелища, обогатившего национальный репертуар, Густав III как драматург и театральный руководитель был опытнее и дальновиднее Екатерины II.

В Русско-шведской войне 1788–1790 годов победу не одержала ни одна из сторон, территориальные границы стран остались прежними. Верельский мир был подписан 14 августа 1790 года. За ним последовал оборонительный союзный договор, заключенный между Россией и Швецией 19 октября 1791 года. Во время его подготовки Густав III пишет барону Армфельту 2 июня 1791 года: «Это будет самый прекрасный день в моей жизни, когда будет заключен надежный союз с родственницей, которую я люблю, и слава и имя которой сохранятся в Истории и дойдут до самых далеких веков. Я представляю себе, что и на мою долю достанется малая часть ее бессмертия» [15, с. 240].

Сразу после заключения мира переписка между Густавом III и Екатериной II возобновилась, они, как и раньше, называли друг друга «братом» и «сестрой». Вместе они занялись разработкой нового проекта, целью которого было восстановление династии Бурбонов во Франции и спасение Европы. Однако этот грандиозный замысел не удалось реализовать, так как в марте 1792 года во время маскарада в Шведской королевской опере Густава III настигла пуля заговорщика. В 1793 года были казнены Людовик XVI и Мария-Антуанетта, а в 1796 году закончилась и великая эпоха Екатерины II.

Драматургия Екатерины II и Густава III ненадолго пережила своих авторов, так как ее политическая подоплека со временем потеряла актуальность. Однако в истории русского и шведского театров пьесы коронованных драматургов занимают важное место и с точки зрения заложенной в них авторежиссуры заслуживают дальнейшего исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Грот Я. Екатерина II и Густав III. М.: Ленанд, 2015. — 115 с.
2. Брикнер А. Комическая опера Екатерины II «Горе-богатырь» // Журнал министерства народного просвещения. Ч. СIII. СПб.: [б. и.], 1879. С. 172–186.
3. Антипов В. Дискредитация Екатериной Великой Густава III во время Русско-шведской войны 1788–1790 гг. // Псковский военно-исторический вестник. 2017. №3. С. 115–122.
4. Берлова М. Театр короля: Густав III и становление шведской национальной сцены. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2018. — 344 с.
5. Проскурина В. Мифы империи: литература и власть в эпоху Екатерины II. М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 322 с.
6. Семенова Ю. Музыкально-театральная деятельность Екатерины II: дисс. ... канд. искусствовед. Казань: [б. и.], 2011. — 306 с.
7. Архангельский А. Драматургия Екатерининской эпохи // История русского театра. Т. 1 / под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. М.: Объединение, 1914. С. 211–316.
8. Сиповский В. Императрица Екатерина II и русская бытовая комедия ее эпохи // История русского театра. Т. 1 / под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. М.: Объединение, 1914. С. 317–340.
9. Заславский Г. Трагедия Я. Б. Княжнина «Рослав»: национальный миф о герое-воине и проблемы историзма: Дисс. ... канд. филол. Наук. Томск: [б. и.], 2010. — 207 с.
10. Храповицкий А. Памятные записки. М.: Союзтеатр, 1990. — 330 с.
11. Екатерина II. Горебогатырь Косометович // Сочинения императрицы Екатерины II / под ред. Арс. И. Введенского. СПб.: А. Ф. Маркс, 1893. С. 356–366.
12. Проскурина В. Империя пера Екатерины II: литература как политика. М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 252 с.
13. Щербальский П. Драматические и нравоучительные сочинения Екатерины II // Русский вестник. 1871. Т. 93. С. 538–579.
14. Семенова Ю. «Горе-богатырь Косометович»: музыкально-театральный проект Екатерины II // Театрокрация: Екатерина II и опера / сост. А. С. Корндорф. М.: ГМЗ «Царицыно», 2022. С. 190–207.
15. Katarina II och Gustaf III: en återfunnen brevväxling/tolkning, inledning och kommentar av Gunnar von Proschwitz. Stockholm: Norstedt, 1998. — 359 s.
16. Konung Gustaf III:s Skrifter i politiska och vittra ämnen; tillika med dess brevväxling. Del 3. Stockholm: Carl Delén, 1807. — 376 s.
17. Levertin O. Gustaf III som dramatisk författare: literaturhistorisk studie. Stockholm: Bonnier, 1894. — 264 s.
18. Семенова Ю. Екатерина II как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Сер. 15. Искусствоведение. 2012. Т. 2. №1. С. 255–263.

19. Густав III. Алексей Михайлович и Наталья Нарышкина. URL: https://diary.ru/~HistoryofSweden/p203277273_pes-a-gustava-iii.htm?ysclid=I9eud08x20224003821 (дата обращения: 15.10. 2022).

REFERENCES

- Grot Ya. *Ekaterina II i Gustav III* [Catherine II and Gustav III]. Moscow: Lenand, 2015. 115 p.
- Brikner A. *Komicheskaya opera Ekateriny II "Gore-bogatr'"* [The Comic Opera of Catherine II "Woeful Knight"]. In: *Zhurnal ministerstva narodnogo prosveshcheniya* [Journal of the Ministry of Public Education], part CLII. Saint Petersburg, 1879, pp. 172–186.
- Antipov V. *Diskreditatsiya Ekaterinoj Velikoj Gustava III vo vremya Russko-shvedskoj vojny 1788–1790 gg.* [The Discrediting of Gustav III by Catherine the Great during the Russo-Swedish War of 1788–1790]. *Pskovskij voenno-istoricheskij vestnik*. 2017, no. 3, pp. 115–122.
- Berlova M. *Teatr korolya: Gustav III i stanovlenie shvedskoj naciona'noj sceny* [Theatre of the King: Gustav III and the formation of the Swedish National Theatre]. Moscow: ART, 2018. 344 p.
- Proskurina V. *Mify imperii: literatura i vlast' v epohu Ekateriny II* [Myths of the Empire: Literature and Power in the Era of Catherine II]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. 322 p.
- Semyonova Yu. *Muzykal'no-teatral'naya deyatel'nost' Ekateriny II* [The Musical and Theatrical Activity of Catherine II]: Cand. Sc diss. in Art Studies. Kazan, 2011. 306 p.
- Arkhangelsky A. *Dramaturgiya Ekaterininskoj epohi* [The Dramaturgy During Catherine II's Era]. In: *Istoriya russkogo teatra*. T. 1 [The History of the Russian Theatre. Vol. 1]/ed. V. V. Kallash and N. E. Efros. Moscow: Ob'edinenie, 1914. Pp. 211–316.
- Sipovskij V. *Imperatriza Ekaterina II i russkaya bytovaya komediya eya epohi* [Empress Catherine II and Russian Domestic Comedy of Her Era]. In: *Istoriya russkogo teatra*. T. 1 [The History of the Russian Theatre. Vol. 1]/ed. V. V. Kallash and N. E. Efros. Moscow: Obyedinenie, 1914. Pp. 317–340.
- Zaslavskij G. *Tragediya Y. B. Knyazhnina "Rosslav": nacional'nyj mif o geroe-voine i problemy istorizma* [Y. B. Knyazhnin's tragedy Rosslav: The National Myth of the Hero-Warrior and the Problems of Historicism]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Philology). Tomsk, 2010. 207 p.
- Khrapovitskij A. *Pamyatnye zapiski* [Memoirs]. Moscow: Soyuzteatr, 1990. 330 p.
- Catherine II. *Gorebogaty' Kosometovich* [Woeful Knight Kosometovich]. In: *Sochineniya imperatricy Ekateriny II* [The Works of Empress Catherine II]/ed. Ars. I. Vvedenskij. Saint Petersburg: A. F. Marx, 1893, pp. 356–366.
- Proskurina V. *Imperiya pera Ekateriny II: literatura kak politika* [The Empire of the Pen of Catherine II: Literature as Politics]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 252 p.
- Shchebalskij P. *Dramaticheskie i nravouchitel'nye sochineniya Ekateriny II* [The Dramatic and Moralizing Writings of Catherine II]. *Russkij vestnik*. 1871, vol. 93, pp. 538–579.
- Semyonova Yu. *"Gore-bogaty' Kosometovich": muzykal'no-teatral'nyj proekt Ekateriny II* ["Woeful Knight Kosometovich": A Musical and Theatrical Project of Catherine II]. In: *Teatrokratiya: Ekaterina II i opera* [Theatrocracy: Catherine II and Opera]. Ed. A. S. Korndorf. Moscow: State Museum-Reserve "Tsaritsyno", 2022, pp. 190–207.
- Katarina II och Gustaf III: en återfunnen brevväxling/tolkning, inledning och kommentar av Gunnar von Proschwitz. Stockholm: Norstedt, 1998. S. 359.
- Konung Gustaf III:s Skrifter i politiska och vittra ämnen; tillika med dess brevvexling. Del 3. Stockholm: Carl Delén, 1807. S. 376.
- Leverin O. *Gustaf III som dramatisk författare: literaturhistorisk studie*. Stockholm: Bonnier, 1894. S. 264.
- Semyonova Yu. *Ekaterina II kak librettist: zhanrovye osobennosti komicheskikh oper imperatricy* [Catherine II as a librettist: the genre features of comic operas by the Empress]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Iskuststvovedeniye*. 2012, vol. 2, no. 1, pp. 255–263.
- Gustav III. Aleksey Mikhaylovich and Natalya Naryshkina. Available from: https://diary.ru/~HistoryofSweden/p203277273_pes-a-gustava-iii.htm?ysclid=I9eud08x20224003821 [Accessed 15th October 2022].

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 — Cand. Sc. in Art Studies, PhD in Theatre Studies, Independent Scholar.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

Статья поступила в редакцию: 03.12.2022

Отредактирована: 14.01.2023

Принята к публикации: 01.02.2023

Received: 03.12.2022

Revised: 14.01.2023

Accepted: 01.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Берлова М. С. Литературный поединок Екатерины II и Густава III: драматические сочинения монархов во время Русско-шведской войны (1788–1790) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 27–45.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-27-45

FOR CITATION

Berlova M. S. A literary duel between Catherine II and Gustav III: The dramatic works of the monarchs during the Russo-Swedish war (1788–1790). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 1, pp. 27–45.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-27-45