

Еўрапейскі гуманітарны універсітэт
Прапілеі

Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая

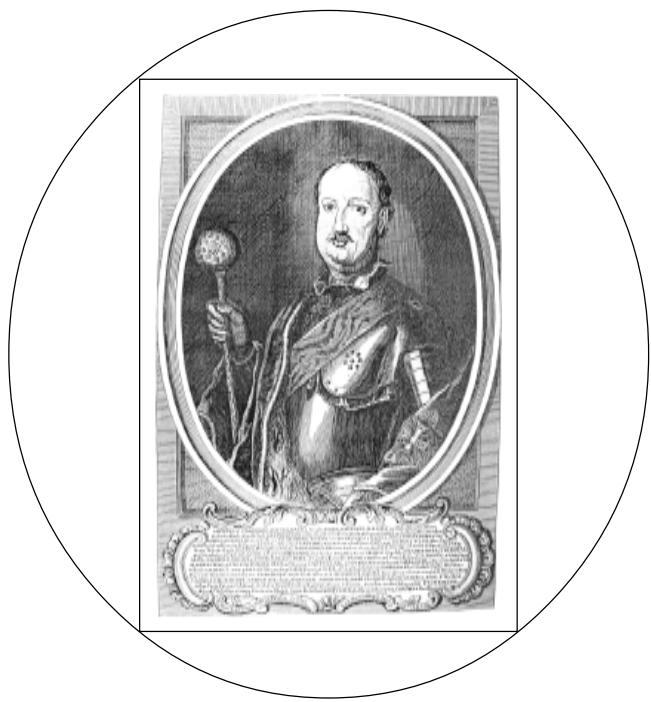
**НЯСВІЖСКАЯ МЕЛЬПАМЕНА:
ДРАМАТУРГІЯ
ФРАНЦІШКІ УРШУЛІ РАДЗІВІЛ**



Мінск 2002



Княгиня Францішка Уршуля Радзівіл з Вішнявецьких (1705–1753)



Князь Міхал Казімір Радзівіл «Рыбанька» (1702–1762)

УДК 821.161.3-2

ББК 83.3(4Беи)

Н 48

Навуковы рэдактар:

кандыдат філалагічных навук *У. Г. Кароткі*

Рэцэнзенты:

доктар філалагічных навук *І. В. Саверчанка*;

кандыдат філалагічных навук *І. Э. Багдановіч*

Некрашэвіч-Кароткая Ж. В.

Н 48 Нясвіжская Мельпамена: Драматургія Францішкі Уршулі Радзівіл / Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая. – Мн.: ЕГУ, Прапілеі, 2002. – 212 с.

ISBN 985-6614-70-8 (ЕГУ).

ISBN 985-6329-37-X (Прапілеі).

У манаграфії ўпершыню ў беларускім літаратуразнаўстве даследаваны арыгінальныя камедыі, трагедыі і оперы княгіні Францішкі Уршулі Радзівіл. На шырокім культуралагічным фоне вывучаецца гісторыя нясвіжскага прыдворнага тэатра да сярэдзіны XVIII стагоддзя, робяцца абагульняючыя высыновы пра спецыфіку прыдворнай тэатральнай культуры на Беларусі, пра яе сувязь з заходнеўрапейскай культурнай традыцыяй і гістарычнае значэнне творчасці нясвіжскай аўтаркі. Асаблівая ўвага на-даецца аналізу крыніц сюжэтных запазычанняў у п'есах У. Радзівіл, вывучэнню іх ідэйна-мастацкай спецыфікі.

Разлічана на спецыялістаў па старожытнай літаратуры і культуры Беларусі, вучоных-філолагаў, мастацтвазнаўцаў, а таксама выкладчыкаў і студэнтаў ВНУ.

УДК 821.161.3-2

ББК 83.3(4Беи)

ISBN 985-6614-70-8

ISBN 985-6329-37-X

© Некрашэвіч-Кароткая Ж. В., 2002

© Афармленне. ЕГУ, 2002

© Афармленне. Прапілеі, 2002

УСТУП

Творчасць Францішкі Уршулі Радзівіл з Вішнявецкіх храналагічна ахоплівае другую чвэрць XVIII ст. – той перыяд у культурна-мастацкім развіцці Беларусі, які сёння прынятахарактарызыаваць як пераходны. Доўгі час у айчынным літаратуразнаўстве існавала ўяўленне пра перарывістасць у беларускім літаратурным працэсе: XVIII ст. звязвалі з занядадам нацыянальнай прыгожай славеснасці, паколькі, як адзначае У. Кароткі, «гісторычнае развіццё беларускай літаратуры мы разглядалі пад вульгарызатарскім разуменнем паніцца народнасці» (27.101). Сапраўды, жывая гутарковая мова беларусаў у канцы XVII – пачатку XVIII ст. гучала ў ананімных парадыйна-сатырычных вершах, у інтэрмедыях школьнага тэатра, у народных батлеечных прадстаўленнях. Аднак «паколькі зараджэнне, развіццё і станаўленне самых розных літаратурных стыляў адбываецца перш за ёсё ў элітарнай культуры, то зразумела, што апаличванне і акаталичванне не спрыяла развіццю літаратуры «высокіх штыляў» на беларускай мове» (27.103). Гэтая літаратура была выключна лаціна- або польскамоўнай. У адрозненне ад народнага, «нізвога», элітарнае маастацтва арыентуецца не на славянскую культурную традыцыю, а на заходнееўрапейскую. Таму натуральний асаблівасцю развіцця элітарнай (прыдворнай) культуры Рэчы Паспалітай у XVIII ст. з'яўляеца яе полілінгвістычныя характеристары. Асабліва яскрава гэтая рыса праявілася ў тэатральным маастацтве таго часу.

Ф. У. Радзівіл пісала для свайго прыватнага тэатра ў Нясвіжы камедыі, трагедыі і оперныя лібрэта на польскай мове, аднак творчасць княгіні не паддаецца адназначнай нацыянальнай ідэнтыфікацыі: яна арганічна ўваходзіла ў тагачасны літаратурны працэс Рэчы Паспалітай як яго саставная частка, а значыць, з аднолькавым правам можа быць аднесена як да польскай, так і да беларускай літаратуры.

Імя славутай у свой час «пані Радзівіл» да нядаўняга часу было малазнаёмым для беларускіх навукоўцаў і аматараў айчыннага пісьменства. Прывіленіем таму была ў першую чаргу недаступнасць драматычных тэкстаў нясвіжскай аўтаркі шырокаму колу чытачоў (адсутнасць сучасных перавыданняў яе кнігі «Камедыі і трагедыі...» 1754 г., адзіны

экземпляр якой захоўваецца ў аддзеле рэдкіх кніг Нацыянальнай бібліятэці Беларусі), а таксама літаратуразнаўчы дагматызм савецкіх часоў, паводле якога творы не на беларускай мове не ўключаліся ў кантэкст гісторыі беларускай літаратуры. У айчынным літаратуразнаўстве да канца XX ст. не з'явілася ніводнай буйной працы, прысвечанай дэталёваму аналізу творчай спадчыны Ф. У. Радзівіл; асобныя публікацыі ў перыядычным друку не адразніваліся арыгінальнасцю падыходаў і не задавальнялі патрэбу ў вывучэнні дадзенай тэмы. Своесаблівай «перашкодай» на гэтым шляху стаў плён навуковай працы замежных (праважна польскіх) даследчыкаў XIX–XX стст. у галіне адзначанаі праўлемы: працы многіх з іх прэтэндавалі на ролю сур'ёзных даследаванняў, а таму становіліся спакусай для айчынных вучоных, якія часам слепа і залішне даверліва ішлі ўслед за «патрыярхамі» польскай філагічнай навукі – такімі, як Ю. Кжыжаноўскі, А. Сайкоўскі і інш. Пры гэтым з прац названых вучоных запазычаліся тэндэнцыйныя і састарэлыя ацэнкі мастацкіх вартасцяў драматычных твораў пісьменніцы, а таксама блытаніна фактам, цытат і паняццяў. Ні польскія, ні айчынныя даследчыкі не праводзілі грунтоўнага аналізу паэтыкі камедый, трагедый і опер княгіні ў яе сувязі з айчыннай тэатральнай і фальклорнай традыцыямі. З другога боку, ніхто з вучоных не рабіў глыбокіх экспурсаў у гісторыю польскай і заходнеўрапейскай драматургіі, хаця бяспрэчным прызнаваўся той факт, што літаратурная дзеянасць княгіні абумоўлена ў першую чаргу імкненнем наследаваць лепшым узорам еўрапейскай прыгожай славеснасці і спрэчнага мастацтва. Творчасць Ф. У. Радзівіл даволі часта разглядалася па-за кантэкстам свайго часу і свайго культурнага асяроддзя – пры tym, што шматлойная і сінкрэтычная драматургічна культура нязвіжской аўтаркі якраз і была спадрэжннем багатай прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай.

Адзначым, што ў літаратуразнаўчых і мастацтвазнаўчых даследаваннях, прысвеченых творчасці Ф. У. Радзівіл, найбольшую распрацоўку атрымала пытанне аб крыніцах сюжэтных запазыччанняў у яе драматычных творах (хаця і гэты матэрыял не падвяргаўся неабходнай сістэматызацыі). Вельмі мала вывучацца жанрава-стылёвия асаблівасці твораў Ф. У. Радзівіл, іх сувязі з паэтыкай барока і эстэтыкай Асветніцтва. Падобны прабел звязаны з агульнай ранейшай нераспрацаванасцю тэорыі барокавага мастацтва. Амаль за два стагоддзі вывучэння драматургічнай спадчыны Ф. У. Радзівіл назапасілася шмат недакладнасцяў, а часам нават грубых памылак фактаграфічнага характару, што ў свою чаргу выклікала новыя памылкі ў сучасных даследаваннях. На-

спела патрэба ў новых назіраннях, новых падыходах і новых ацэнках творчасці Ф. У. Радзівіл – першай жанчыны-драматурга ў гісторыі беларускай літаратуры. Патрабуе адэкаўтнай ацэнкі шматгранная драматургічная культура княгіні, якая, адаптаваўшы літаратурную традыцыю, увабрала ў сябе ўсё багацце і ўвесь творчы вопыт айчыннага і замежнага тэатральнага мастацтва.

«*Suae stirpis haeres ultima*» – так напісана пра княгіню Францішку ў зборы радзівілаўскіх партрэтаў. З латыні гэта можа быць перакладзена як «апошні нашчадак свайго роду», але можна зрабіць і іншы пераклад: «апошні парастак свайго дрэва». Так, яна была апошнім з роду Вішнявецкіх, апошнім і, магчыма, самым прыгожым паасткам цудоўнага вішнёвага дрэва, якое пышна расквітнела на золку беларускага Асветніцтва.

Раздел I. ЧУЖАЯ СЯРОД СВАІХ: АГЛЯД КРЫТЫЧНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

§ 1. Nomen est omen

Непаразуменні суправаджаюць даследчыка творчасці Ф. У. Радзівіл з самага пачатку і да самага канца. Як ні дзіўна, але на сённяшні дзень неўнармаваным застаецца нават ужыванне імя нясвіжскай уладальніцы муз. Гісторыя гэтага парадокса заслугоўвае асобнай увагі. Паводле хрысціянскай, у прыватнасці каталіцкай, традыцыі чалавек мог мець некалькі імён: пасля называння нованараджанага дзіцяці бацькамі другое імя магло надавацца пры хрышчэнні ў гонар тэзаіменнага святога. Католік мог атрымаць таксама «дадатковае» імя пры бежмаванні (бласлаўленні епіскапа). Таму беларускія князі-католікі мелі часам цэлы «шлейф» імён. Так, напрыклад, поўнае імя мужа княгіні Радзівіл гучала так: Міхал Казімір Антоні Базыль Радзівіл. Звычайна ў афіцыйных або мемарыяльных запісах усе гэтыя імёны размяшчаліся ў пэўнай, прынятай для дадзенага чалавека паслядоўнасці. Першае імя лічылася «асноўным», яно найчасцей ужывалася сваякамі і сябрамі.

Княгіня Радзівіл з Вішнявецкіх мела два імя: Францішка і Уршуля. Якое з іх было асноўным і ў якой паслядоўнасці належыць іх ужываць? Бяспречна, галоўнымі аргументамі пры адказе на гэтае пытанне павінны быць саманазовы нясвіжскай аўтаркі, а таксама яе называнні людзьмі, найбольш блізкімі да яе. Як вядома, княгіня Радзівіл, акрамя найбольш вядомых на сённяшні дзень камедый, трагедый і опер, пісала таксама вершаваныя лісты да князя Міхала Казіміра. Адзін з іх апублікаваў Ежи Мыцельскі ў 1882 г. (129.109). Пасля выражэння сваёй глыбокай тугі з прычыны адсутнасці кахранага мужа, пасля выкавання бясконцай адданасці і шчырага кахрання княгіня Радзівіл завяршае свой ліст так:

A teraz píórem wierną kreśląc wiarę,
Te ci ponawiam obietnice stare:
Że pókim tylko rzeźwa, zdrowa, żywa,
Twojam jest żona i służka życzliwa.
Franciszka imię, przewisko w te słowa,
Żem z Wiśniowieckich, dziś Radziwiłłowa.

Як бачым, княгіня называе сябе Францішкай. Гэтым жа іменем – «Францішка княгіня з Карыбутаў Вішнявецкіх Радзівіл канюшая В. Кн. Літ.» – нясвіжская паэтка падпісала 29 сакавіка 1732 г. свой рукапісны зборнік пад назваю «Manuskrypt różnych wierszów...». Імя Францішка, такім чынам, варта лічыць саманазовай нясвіжскай княгіні.

Тым жа самым іменем называе сваю жонку і князь Міхал Казімір, абы чым сведчыць, напрыклад, наступны запіс у яго «Дыярывышы»: «9 сакавіка. Спраўлялі мы імяніны жонкі маёй Францішкі...» (цыт. па: 146.424). Сама ж княгіня ў адным са сваіх лістоў да мужа прыгадвае слова з яго паслання:

<...> Mnie zaś <...> ożywia i cieszy,
Gdy Twój przyjaciel z listem do mnie spieszy,
W którym z pociechą czytam te słowa
«Kocham Franusię» i «bądź dla mnie zdrowa»
(цыт. па: 140.150).

Нездарма і польскі вучоны А. Сайкоўскі раздзел сваёй кнігі «Ад Сіроткі да Рыбанькі», прысвечаны князю Міхалу Казіміру і яго першай жонцы, назваў «Mixasen'ka і Франуся».

Звернемся да іншых сведчанняў. У 1727 г. нарадзіўся першы сын нясвіжскіх уладароў – Мікалай Крыштаф Аўгустын Эрык. Паслужлівия езуіты з Нясвіжскай калегіі напісалі з гэтай прычыны вершаванае віншаванне пад назваю «Książyc księzców, nowy maj na sarmackim niebie...». Працытуем пачатак гэтага верша:

Hojny Mikołaj, lat spokojnych kwotę
Jałmużną Polski świat opatrzy złotę,
A stąd Franciszki sarmackiey sereny
Sława na wszystkie spłynie oceany...
(цит. па: 140.151).

«Сармацкая сірэна» – маці нованараджанага княжыча – названа ізноў жа Францішкай, цяпер ужо айцамі-езуітамі.

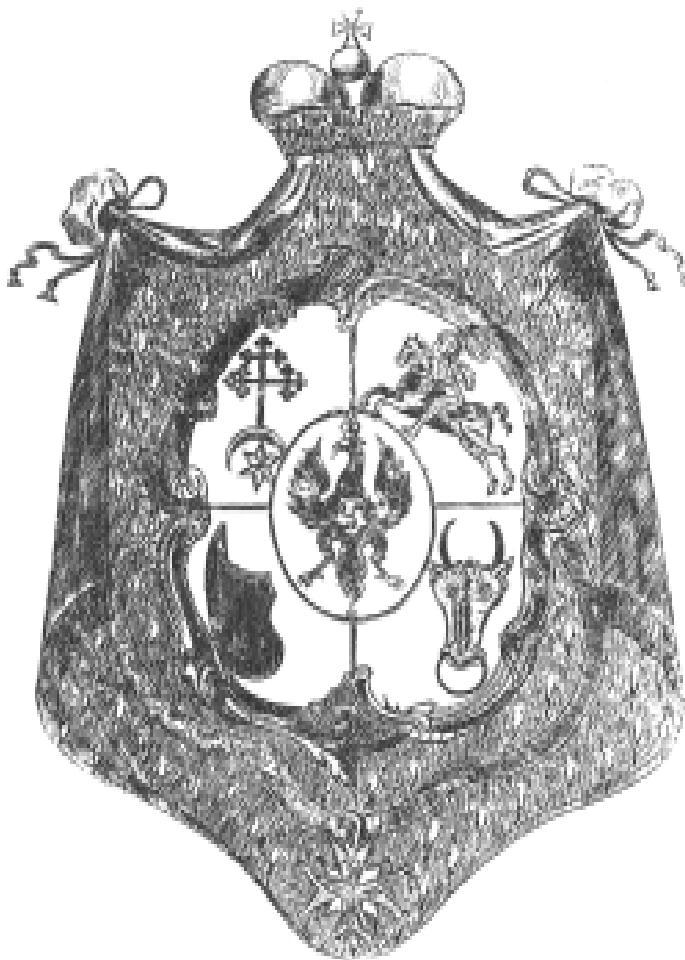
Немагчыма абысці пры высыяленні дадзенага пытання і сведчання Якуба Побуга Фрычынскага, укладальніка выдання «Komedye u tragedye...» 1754 г., які ў «Прадмове да чытача» піша: «Аўтарка гэтай кнігі – Яснавальможная княгіня Ям. Францішка Уршуля з князёў Карабыбутаў Вішнявецкіх Радзівілова...» (1.13). Пасля прадмовы змешча-

на вершаванае «Віншаванне ад Яснавяльможнай княгіні Ям. Францішкі Уршулі з Яв.¹ князёў Карыбутаў Вішнявецкіх Радзівіловай... у дзень нараджэння 13 чэрвеня Яв. князя Ям. Міхала Казіміра Антонія Радзівіла...» (1.15). Ба ўсіх выпадках пры называнні княгіні назіраеца адпаведнасць аўтарскай саманазове: імя «Францішка» займае першую пазіцыю.

З прыведзеных фактаў бяспрэчна вынікае, што нясвіжскую паэтку належыць называць Францішкай Уршуляй Радзівіл. Менавіта так называлі княгіню першыя польскія даследчыкі яе творчасці ў XIX ст.: М. Юшынскі, Я. Савінскі, Л. Лукашэвіч, У. Хамяントоўскі і інш. І ўсё ж адзін з іх – А. Тышынскі – у сваім артыкуле «Komedya polska w XVIII wieku», змешчаным у часопісе «Biblioteka warszawska» за 1870 г., змяніяе парадак імён пры згадванні княгіні: Уршуля Францішка. У далейшым разнабой узмацняеца. Паказальна ў гэтым плане тое, што ў 1921 г. у Польшчы выходзяць дзве кнігі па гісторыі тэатра: С. Віндакевіча і М. Шыйкоўскага; першы вучоны ўжывае імя Францішка Уршуля, другі – Уршуля Францішка. Увогуле ж да 1960 г. з 19 даследчыкаў 14 ставяць імя «Францішка» на першым месцы. Адкуль жа ўзяліся гэтыя, няхай нячастыя, перастаноўкі ў парадку імён княгіні Радзівіл?

Адно з верагодных тлумачэнняў падае славутая «Bibliografia polska» К. Эстрайхера. У якасці бібліографічнай пазіцыі тут пазначана пахавальнае казанне на лацінскай мове «Immortalitas omni Saeculorum Memoria...», напісаное езуітамі Нясвіжскай калегіі ў 1753 г. У прыведзеным тытуле пазначана, што напісаны гэты твор быў «post extremum e vita excessum Celsissimae Principis... Ursulae Franciscae Radiviliae...» («пасля адыходу з жыцця найсвятынейшай княгіні... Уршуля Францішкі Радзівіл...»; 94.109). У справе перастаноўкі імён княгіні не абышлося і без уплыву двух аўтарытэтных польскіх выданняў: «Galerja Nieświezska portretów Radziwiłłowskich» (1857) Э. Катлубая і «Icones Familiae Ducalis Radiviliana» (1875) Нясецкага і Вольфа. У абодвух гэтих зборніках радзівілаўскіх партрэтаў імя княгіні пазначана наступным чынам: Уршуля Францішка. У 1960 г. у часопісе «Zeitschrift für slawische Philologie» з'явіўся артыкул дацкага славіста А. Штэндэр-Петэрсана, прысвечаны грунтоўнаму і глыбокаму даследаванию драматургічнай спадчыны нясвіжскай аўтаркі. Вучоны называе княгіню

¹ Тут і далей: «Ям.» («Яе / Яго міласць») – адпаведнік польскаму «Jm» («Jej / jego miłość»); «Яв.» («Яснавяльможная / Яснавяльможны») – адпаведнік польскому «JO» («Jaśnie oświecona / oświecony»)



Кампазіцыя геральдычных знакаў, змешчаная ў выданні «Камеды і трагеды...»

Уршуляй Францішкай Радзівіл. У тым жа годзе ў часопісе «Prace polonistyczne» змяшчае свой артыкул С. Дурскі, дзе пры іменаванні княгіні на першае месца, таксама як і А. Штэндэр-Петэрсан, ставіць імя Уршуля. У наступным, 1961 г. выходзіць кніга «Teatr Urszuli Radziwiłłowej», дзе двое вучоных – Ю. Кжыжаноўскі і К. Вяжбіцка – ужываюць імёны княгіні ў перастаўленым варыянце (Уршуля Францішка). У «Заўвагах выдаўца» знаходзіцца недакладнае вытлумачэнне гэтаму факту: прыводзіцца пачатак поўнай назвы выдання 1754 г., дзе нібыта пазначана, што камедыі і трагедыі складзены «przez JO księżnę wojewodzinę i hetmanową Ursule z Korybutów Wiszniewieckich Radziwiłłową» (160.211). Аднак на тытульным аркушы экземпляра гэтага выдання, які захоўваецца ў Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі, імя княгіні не пазначана ўвогуле (гл.: 1.1). Напэўна, усё ж такі найвялікшы ўплыў на Ю. Кжыжаноўскую зрабіла публікацыя А. Штэндэр-Петэрсаны, бо сам артыкул польскага вучонага ў кнізе «Teatr Urszuli Radziwiłłowej» часам змяшчае ў сабе палеміку з дацкім славістам або праста апеляцыі да яго. Цікава адзначыць, што ні раней, ні пазней Ю. Кжыжаноўскі не рабіў перастаноўкі імён княгіні Радзівіл: у яго падручніках «Historia literatury polskiej» (1953) і «Dzieje literatury polskiej» (1979) гаворыцца ўжо пра Францішку Уршулю Радзівіл. Парадаксальна, што менавіта варыянт 1961 г. трывала ўмацаваўся ў беларускім літаратуразнаўстве. Сярод беларускіх вучоных толькі А. І. Мальдзіс і К. Я. Шышыгіна-Патоцкая ужываюць правільную паслядоўнасць імён княгіні (гл.: 37; 72).

Примаючы пад увагу прыведзеныя аргументы (і як асноўны з іх – саманазовы нясвіжскай аўтаркі), варта ўдакладніць напісанне імя княгіні Радзівіл. Можна, канешне, не звяртаць увагі на такую «дробязь», спасылаючыся на наяўнасць больш істотных «правалаў» у гісторыі беларускай літаратуры. Але можна прыгадаць і тое, што многія сусветна вядомыя дзеячы культуры маюць па два імя, якія на ўсіх мовах узнаўляюцца ў аднолькавым складзе і з аднолькавай паслядоўнасцю: Вольфганг Амадэй Моцарт, Іаган Вольфганг Гётэ, Ганс Хрысціян Андерсан… Значыць, і наша «беларуская Сафо» заслугоўвае таго, каб звацца правільна і дакладна: Францішка Уршуля Радзівіл.

§ 2. «Камедыі і трагедыі...»

Літаратурна-драматычная дзеянасць княгіні Радзівіл пачала прыягваць да сябе ўвагу пасля выхаду ў свет першага выдання яе драма-

тычных твораў, г. зн. яшчэ пры жыцці аўтаркі. У 1751 г. польскі бібліограф Ябланоўскі паведаміў у друку аб з'яўленні зборніка п'ес Ф. У. Радзівіл у нясвіжскай друкарні (гл.: 89.366). Другі бібліограф, Залускі, пісаў у сваёй кнізе «Bibliotheca poetarum polonorum»: «Extant ejus tragediae et comoediae Nesvisii 1751. Folio. Nondum vidi, exstare tamen dicitur»². Пра выхад другога выдання ўпершыню з'яўляецца паведамленне ў газете «Кур’ер польскі» за 1755 г. (120.4). Месцам друку «Камедый і трагедый...» 1754 г. называецца Львоў. Апісаў гэтае выданне ў 1814 г. Ф. Бянткоўскі, заўважыўшы, што «выдавец загадаў друкаваць толькі малую колькасць экземпляраў» (76.517).

У 1871 г. К. Эстрайхер апісвае склад другога выдання (без пазнанчэння месца друку) у кнізе «Рэпертуар польскай сцэны з 1750 да 1871 года» (95.17, 52, 73). У IX томе свайго даследавання «Польская бібліографія» (Кракаў, 1888) К. Эстрайхер называе месцам выдання «Камедый і трагедый...» 1754 г. Познань (гл.: 93.262).

У 1900 г. Б. Пульяноўскі стварае «Збор нататкаў да гісторыі нясвіжскага тэатра». Гэтае каштоўнае даследаванне не было надрукавана, аднак вядома, што менавіта Пульяноўскі першы дакладна ўстановіў месца выдання «Камедый і трагедый...» 1754 г.: Жоўква. Аўтар працы змясціў спіс твораў, з якіх складаецца выданне, прывёў назвы п'ес паводле рукапісных аўтографаў княгіні, а таксама пазначыў даты пастановак у нясвіжскім тэатры паводле «Дыярывуша» М. К. Радзівіла (гл.: 89.367). У пазнейшых навуковых крыніцах месцам выдання «Камедый і трагедый...» 1754 г. называліся Нясвіж (гл.: 89.367), Познань (гл.: 139.12) або Львоў (гл.: 169.76).

У 1915 г. выходзіць XXVI том агульнага збору «Польскай бібліографіі» К. Эстрайхера, дзе аўтар прыводзіць поўнасцю тытульны аркуш выдання 1754 г. Бібліограф падрабязна апісвае склад тома, прыводзячы поўную назну кожнай п'есы, а для некаторых пазначае сюжэтную крыніцу (гл.: 94.106–109). Л. Бярнацкі ў 1925 г. даў дасканалае апісанне рэпертуару нясвіжскага тэатра пры жыцці княгіні Радзівіл з пазначэннем дат прэм’ерных пастановак паводле выдання 1754 г. Да-следчык прыводзіць варыянты назву некаторых п'ес на падставе рукапісаў-аўтографаў княгіні і на матэрыйяле іншых даследаванняў. Побач з бібліографічнай пазіцыяй падаецца магчымая крыніца сюжэтнага запазычання (гл.: 78.199–321). У 1928 г. дакладна апісаў структуру

² Яе трагедыі і камедыі выйшлі ў Нясвіжы ў 1731 г. folio. Я (ix) яшчэ не бачыў, аднак кажуць, што выйшлі (цыт. па: 92.107).

выдання 1754 г. К. Барташэвіч, асобна ахарактарызаваўшы прысвячэнне князёўнам Тэафілі і Карапіне і прадмову да чытача, напісаныя Я. П. Фрыгчынскім (гл.: 75.196).

А. Штэндэр-Петэрсан у сваім вялікім артыкуле, прысвечаным твор-часці Ф. У. Радзівіл, выказвае сумненне адносна даты выхаду ў свет першага выдання драматычных твораў княгіні, аднак, спасылаючыся на сведчанне Залускага, згаджаецца з існаваннем двух выданняў на-огул, бо яны адрозніваюцца паміж сабою «як друкам, так і зневінім выглядам» (152.253). Канчаткова не высветленым дацкі вучоны лічыць таксама пытанне, ці быў Фрыгчынскі адначасова і ўкладальнікам, і выдаўцом збору 1754 г., або «сама княгіня мела яшчэ час і ахвоту, каб падрыхтаваць том да друку» (152.253). Да следчык прыводзіць тэкст тытульнага аркуша выдання 1754 г., а таксама поўныя назвы ўсіх 16 твораў паводле таго ж выдання, звярнуўшы ўвагу на парушэнне вы-даўцом храналагічнай паслядоўнасці.

Поўны адказ на пытанне аб месцы друку «Камедый і трагедый...» 1754 г. даў Ю. Кжыжаноўскі ў 1961 г. Спасылаючыся на адзін з лістоў Фрыгчынскага, вучоны паведамляе, што гэтае выданне з'явілася ран-ній восенню 1754 г. у друкарні Гершона Галеві ў Жоўкве (гл.: 117.385). Адносна года ранейшага выдання вучоны не выказваеца дакладна, аднак прызнае, што гэтае выданне існавала.

Вялікую бібліографічную працу па сістэматызацыі драматычных тэкстаў Ф. У. Радзівіл правяля К. Вяжбіцка, апублікаваўшы плён гэтай працы ў кнізе «Тэатр Уршулі Радзівіл» (Варшава, 1961). Да следчыца ўслед за Залускім прызнае 1751 за год выхаду ў свет першага выдання драматычных твораў княгіні. Акрамя таго, К. Вяжбіцка дакладна апі-сала склад рукапіснага тома з аўтографамі твораў Ф. У. Радзівіл (R¹³), а таксама два тамы копій (R2), зробленых непасрэдна з арыгінала. Да-следчыца апісала таксама склад першага выдання драматычных тво-раў пісьменніцы (W1) – асобныя экземпляры шасці п’ес без тытульна-га аркуша (гл.: 160.211–213).

Самая вядомая і найбольш даступная крыніца драматычных тэк-стаў Ф. У. Радзівіл – «Komedye y tragedye prednio-dowcipnym wynalazkiem wybornym wiersza ksztaltem, buinością rzeczy i poważnymi przykładami znamienite. Przez Jaśnie Oświeconą xiężnę z xiążat Wisniowieckich Korybutow RADZIWIŁLOWĄ, wojewodzinę Wileńską,

³ Умоўнымі скарачэннямі крыніц тэкстаў Ф. У. Радзівіл, прынятыхімі К. Вяжбіцкай, карыстаеца ў далейшым аўтар дадзенай працы.

KOMEDYE Y TRAGEDYE

Przednio dowcipnym Wynalazkiem
Wybornym Wierka Mistrem, buinością Rucci,
y Poważnymi Przykładami

Z N A M I E N I T E.

Prasa JASNIE OSWIECONA i XIEZNE
z XIEZAT WIENIOWIECKICH KORYBUTOW.

R A D Z I W I Ł L O W A.

Wołewodzinę Wilenską, Hetmanową Wielką
W. X. Litt:

Z Ł O Z O N E

Na wspaniały Theatrum XIAZĘCYM
W N I E S W I Z U,

Sprawę Nayzańcicyfzych Dam, y Nayzna-
cznicyfzych Kawalerow na widok nieraż

P O K A Z A N E.

Zawsze jednoštaynym, Naygadnicyfzych
Widzów, y Słuchaczow zdaniem,

W Y C H W A L O N E.

Terasa prawa propozycijskiego Swiadka y N'uruego Domu
XIAZĘCICHO d'la, do Druku

P O D A N E.

Iub ſę Wielkone SŁOWO myſcie y widzies dalo,

17 § 4.

Титульны аркуш выдання «Камеды і трагеды...» Ф. У. Радзівіл

Hetmanową Wielką, W. X. Litt: złożone. <...> Roku iak się Wcielone Słowo słyszeć y widzieć się dało. [Żółkiew], 1754» (W2⁴). Склад выдання цалкам адпавядзе кнігавыдавецкай традыцыі Рэчы Паспалітай XVII–XVIII стст. Пасля тытульнага аркуша змешчана выява княжацкага герба Радзівілаў (гл.: 1.2); далей чытаеца эпіграма на герб пад назваю «Na herbowny zaszczyt Jaśnie oświeconych książąt Radziwiłłow familii» (1.3–4). Наступны твор – прысвячэнне («dedykacya») князёўнам Тэафілі Канстанцы і Карабіне Катажыне Радзівіл, падпісаное Якубам Побугам Фрычынскім (гл.: 1.5–12); «Прадмова да чытача» («Przemowa do czytelnika»), змешчаная пасля прысвячэння (гл.: 1.13–14), не падпісаны, аднак, мяркуючы па ўжыванні аўтарам формы прыметніка мужчынскага роду («rewien jestem», 1.14), аўтарства прадмовы належыць таксама Фрычынскаму. Непасрэдна тэксту першай п’есы папярэднічае вершаваны твор Ф. У. Радзівіл «Powinszowanie... w dzień trzynasty czerwca urodzenia... Michała Kazimierza Antoniego Radziwiłła...»⁵ (1.15–16). Асноўны аб’ём тома складаюць 16 драматычных твораў Ф. У. Радзівіл:

- камедыя «Miłość dowcypna» («Дасціпнае каханне»; 1.17–58);
- трагедыя «Opatrzności Boskiej dzieło» («Справа Боскай наканаванасці»; 1.59–80)
 - + 22 загадкі («enigma») (1.81–89);
- камедыя «Interesowany sędzia miłość» («Каханне – зацікаўлены суддзя»; 1.91–136);
- трагедыя «Sędzia bez rozsądku» («Безразважлівы суддзя»; 1.137–176);
- камедыя «Przejrzane nie mija» («Прадбачанае не мінае»; 1.177–227);
- камедыя «Z oczu się miłość rodzi» («У вачах нараджаеца каханне»; 1.229–294);
- камедыя «Igrzysko fortuny» («Забавы фартуны»; 1.295–377);
- трагедыя «Niecnota w sidłach» («Распуснікі ў пастцы»; 1.379–410);
- камедыя «Sędzia od rozumu odsądzony» («Суддзя, пазбаўлены розуму»; 1.411–446);
- камедыя «Konsolacya po kłopotach» («Адпачынак пасля клопатаў»; 1.447–501);
- трагедыя «Złoto w ogniu» («Золата ў агні»; 1.503–536)
 - + пастараль-віншаванне князёўне Карабіне (1.537);

⁴ Тэксты з W2 цытуюцца з захаваннем тагачаснай арфаграфіі.

⁵ «Павіншаванне ... ў дзень нараджэння трынаццатага чэрвеня... Міхала Казіміра Антонія Радзівіла».

камедыя «Miłość mistrzyni doskonała» («Каханне – дасканалы майстра»; 1.539–574) + віншавальныя «тэксты» Міхалу Казіміру і Каралю Радзівілам (1.575–576);

«Tragedya z francuskiego ięzyka na polski wy tłumaczona...» (1.577–616);

«Komedya z francuskiego ięzyka na polski przetłumaczona...» (1.617–682);

опера «Szczęśliwe nieszczęście» («Шчаслівае няшчасце»; 1.683–694);

опера «Ślepa miłość nie patrzy na koniec» («Сляпое каханне не звае, чым скончыцца»; 1.695–708).

Пасля выходу ў свет кнігі «Тэатр Уршулі Радзівіл» далейшыя бібліографічныя даследаванні рукапісных і друкаваных твораў нясвіжскай аўтаркі не праводзіліся. Плён усіх папярэдніх бібліографічных росшукаў змяшчаеца ў першым томе даведніка «Старапольская драма» (Вроцлаў, 1965). Аўтары даведніка змясцілі вычарпальную інфармацыю пра месцазнаходжанне экземпляраў W1 і W2, падрабязна апісалі абодва выданні; асобна ахарактарызavalі (пры дапамозе вытрымак з прац польскіх даследчыкаў) кожны з шаснаццаці твораў, змешчаных у W2. У кнізе ўдакладнены даты прэм'ерных пастановак п'ес княгіні; кожная бібліографічная пазіцыя супрадаваджаеца дастаткова поўным на той час падборам крытычнай літаратуры (гл.: 89.428–451).

І ёсё ж да сённяшняга дня вывучэнне творчасці Ф. У. Радзівіл звязана з шэрагам бібліографічных загадак. Па-ранейшаму не высветлена пытанне адносна дакладнага года выходу ў свет першага выдання драматычных твораў пісьменніцы; таямніцамі паўстаюць са старонак R2 назвы п'ес «Wzór sprawiedliwości» і «Wizerunek niestatecznych afektów» (гл.: 160.212). Чаму, па звестках К. Вяжбіцкай, у другі том R2 увайшла «Агатка» Мацея Радзівіла і якое дачыненне да гэтай п'есы мела княгіння (гл.: 160.212)? Гэтыя і іншыя пытанні патрабуюць далейшых бібліографічных росшукаў і руплівай працы з архіўнымі матэрыяламі.

§ 3. Паміж незычліўцамі і абаронцамі

Як ужо адзначалася, першапачаткова імя княгіні Радзівіл згадвалася ў друку ў сувязі са з'яўленнем выдання ў яе твораў 1751 і 1754 гг. Першую ж ацэнку творчасці нясвіжскай аўтаркі даў С. Яшоўскі ў часопісе «Польская пчала» за 1820 г. Аўтар артыкула называў княгінню стваральніцай драматургіі ў Польшчы (гл.: 102.124). Больш падрабязна асаблівасці драматургіі Ф. У. Радзівіл ахарактарызаў М. Юшынскі ў 1820 г.

Крытык заўважае, што княгіня «праяўіла талент паэзіі, бо ў многіх месцах верш годны і сённяшняга чытача» (106.103); адзначае несапсанасць на свой час мовы драматычных твораў аўтаркі, аднак ніжэй дакарае паэтку ў тым, што яна ўвогуле не ведала правілаў драматургіі (гл.: 106.103). У 1821 г. творчасць Ф. У. Радзівіл ахарактарызаваў Я. Савінскі, зрабіўшы напачатку заўвагу, што драматычныя творы гэтай аўтаркі вартыя прачытання «не з-за сваёй дабраякаснасці, а, хутчэй, з-за сваёй своеасаблівасці» (151.59). Слушна заўважае крытык, што «кампазіцыя гэтых п'ес адрозніваецца ад кампазіцыі ўсіх астатніх», бо аўтарка «хацела пайсці зусім адрозным ад іншых шляхам і стварыць новую п'есу». Вучоны адзначае, што ў творчасці княгіні «побач з народнымі і агульнавядомымі выразамі сустракаюцца вытанчаныя і шляхетныя думкі, аднак мова амаль усюды шурпатая» (151.71).

У 1830 г. С. Яшоўскі зноў звяртаецца да характарыстыкі творчасці княгіні, адзначаючы важную ролю Ф. У. Радзівіла у развіцці драматычнага пісьменства і ў стварэнні польскага тэатра (гл.: 89.367). Пры характарыстыцы п'ес даследчык падкрэслівае смеласць аўтаркі ў парушэнні правіла трох адзінстваў – па прыкладу англійскіх драматургаў. Даючы агульную станоўчую ацэнку версіфікатарскіх здольнасцяў княгіні, С. Яшоўскі знаходзіць у яе творах побач з надзвычайнай вытанчанасцю шмат грубых і беззмястоўных сцэн. Кароткую характарыстыку творчасці княгіні змясціў А. Брукнер у трэцім томе сваёй працы «Гісторыя польскай культуры» (Кракаў, 1831). Трагедыі, на думку даследчыка, пісьменніцы не ўдаліся, лепшымі прызнаюцца «камедыі, перакладзенія або наследаванія з Мальера» (83.127). Брукнер прызнае заслугі княгіні ў развіцці тэатральнага мастацтва, бо «па-за Нясвіжкам, – піша ён, – ніхто са значнейшых пісьменнікаў не спакушаўся тэатрам: ні Ябланоўскія, ні Дружбацкая» (87.125).

У 1836 г. Л. Лукашэвіч у даследаванні па гісторыі польскага пісьменства, прыгадваючы імя нясвіжскай аўтаркі і назну выдання яе твораў 1754 г., адзначае толькі: «Мы павінны ўхваліць добрую волю» (125.46). Г. Калантай у сваёй кнізе 1841 г. «Стан асветы ў Польшчы...» сцвярджае, што Ф. У. Радзівіл «пісала для свайго тэатра розныя пралогі (?) і камедыі, не вартыя памяці з боку густу, калі б не былі яны прадуктам заможнай жанчыны» (110.45). У. Сыракомля ў «Вандроўках па маіх былыx ваколіцах» (Вільня, 1853) піша, што творы княгіні – гэта «ў большасці камедыі, пераробленыя з Мальера і іншых французскіх драматургаў», і што яны «цікаўныя для нас як факт у гісторыі нашай культуры» (154.142). У 1857 г. Э. Катлубай у іканаграфічным выданні «Няс-

віжская галерэя радзівілаўскіх партрэтав», харектарызуючы творчасць «вельмі набожнай і на свой век вялікай навукі пані», піша пра яе п'есы: «Гэта большай часткай камедыі, пераробленыя з французскага, арыгінальных нямнога» (112.458).

Бадай, першым сур'ёзным даследаваннем творчасці Ф. У. Радзівіл можна назваць адпаведны раздзел кнігі У. Хамяントоўскага «Гісторыя польскага тэатра» (Варшава, 1870). Аўтар кнігі адзначае, што «драмы Радзівіл, незавершаныя з пункту гледжання формы, – гэта, уласна казучы, спехам накіданыя драматычныя абразкі, без дакладна акрэсленага плана» (85.114); крыху ніжэй падае яшчэ адну жанравую дэфініцыю: «апавяданні ў дыялогах» (85.134). Побач з адмоўнымі харектарыстыкамі (нелагічнасць абмалёўкі харектараў герояў, безадносна вялікая колькасць дзеючых асоб, многія з якіх не маюць выразна акрэсленых роляў) даследчык, бадай, упершыню не абмяжоўваецца агульнімі бадзёрымі дэкларацыямі аб неабходнасці ўхваліць першы вопыт драматычнай творчасці на польскай мове, а паслядоўна раскрывае дасягненні няскіжскай аўтаркі: жывое дзеянне ў яе п'есах, разнастайнасць вобразаў, адсутнасць дэмагогіі і манатоннасці. Найвялікшай заслугай княгіні У. Хамяントоўскі лічыць тое, што яна «першая ўвяла жаночыя ролі на арэну камедыі і бытавой драмы» (85.114). Вучоны адзначыў нежаданне Ф. У. Радзівіл наследаваць узорам французскіх класікаў; больш заўважным, на яго думку, з'яўляецца ўплыў Лопэ дэ Вега і іншых іспанскіх драматургаў. Крытык зрабіў вынікі аб культурна-гістарычным значэнні творчасці Ф. У. Радзівіл – на жаль, у большай ступені патэнцыяльным, чым рэальным: «...творы Радзівіл... маглі нямала паўплываць на больш самастойнае развіццё польскай драмы. Але ў час, калі гэтыя творы ставіліся ў Няскіжы, яшчэ немагчыма было думаць аб публічным тэатры» (85.135). У сваёй рэцензіі на кнігу У. Хамяントоўскага К. Вуйціцкі адзначаў, што тут «упершыню шырокі і дэталёўка падаеца даследаванне твораў княгіні Радзівіл» (170.157). У тым жа 1870 г. у часопісе «Biblioteka warszawska» з'яўляецца артыкул А. Тышынскага «Польская камедыя ў XVIII стагоддзі», дзе разглядаецца камедыйная спадчына Ф. У. Радзівіл. Даследчык не прыводзіць аніводнага ўрыўка з твораў княгіні, бо, як ён піша, іх «не адзначаюць нідзе ні талент, ні якая-небудзь адметнасць» (161.402). Жадаючы даць чытачам уяўленне аб камедыях княгіні, Тышынскі пераказвае сюжэт першай з іх – «Дасціпнае каханне», дапускаючы пры гэтым дзве памылкі пры называнні персанажаў: Licydor замест Lucydor і Izys замест Igys (гл.: 161.403). На заканчэнне суровы крытык больш лагодна заўважае: «Такі

сюжэт не варта, напэўна, судзіць у маштабе прынятай сёння логікі», бо «падобныя фантазіі ўспрымаліся толькі як від паэзіі, г. зн. вучоная паэзія», але і з гэтай агаворкай даследчык адзначае ў канцы не станоўчую, а адмоўную рысу як найбольш яскравую характарыстыку творчасці Ф. У. Радзівіл: адсутнасць мастацкага таленту.

Вядомы польскі літаратуразнаўец К. Брадзінскі⁶, характарызуючы творчасць Ф. У. Радзівіл, сцвярджаў, што «ў сваіх п'есах, поўных французскай вытанчанасці, часта занадта вольных у маральных адносінах (?), аўтарка не прытрымлівалася аніякіх драматычных правілаў. Няма ў яе трагедыях ані моцы, ані чуласці, адна толькі свабодная і лёгкая балбатлівасць. Верш гладкі, але слабы і поўны французскіх выразаў» (82.27). Пасля такой ацэнкі аўтар няправільна пераказвае сюжэт камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя», да таго ж называючы п'есу трагедыяй. Напрыканцы Брадзінскі адзначае ўсё ж, што драмы княгіні «маглі б стаць прычынай агульной прыхільнасці да гэтай найшляхетней забавы, аднак яна была далёкай ад усяго нацыянальнага» (82.27).

Коратка і адмоўна ацаніў мастацкія дасягненні княгіні Радзівіл Ю. Кажанёўскі ў кнізе «Курс паэзіі» (Варшава, 1873): «...хаця дазволіла сабе найвялікшую свабоду, аднак адсутнасць таленту аддала яе творы забыццю» (111.116). У 1875 г. А. Здановіч даў павярхойна-негатыўную характарыстыку творчасці Ф. У. Радзівіл: «...аўтарка не мела аніякіх паняццяў пра мастацтва, пісала, што толькі прыходзіла ёй у галаву». Разам з тым даследчык адзначае ў п'есах нясвіжскай паэткі «досыць гладкія вершы і чистую мову» (176.162). У 1877 г. Ю. Барташэвіч, не жадаючы абцяжарваць сябе самастойным даследаваннем творчасці нясвіжскай аўтаркі, слова ў слова паўтарае прыведзеную вышэй характарыстыку А. Здановіча (параўн.: 176.161–162 і 73.68–69). Не лепш ахарактарызаваў Ю. Барташэвіч творчасць нясвіжскай паэткі і ў пазнейшай сваёй кнізе – «Бельскі замак» (Львоў, 1881). Сказіўши напачатку прозвіща выдаўца «Камедый і трагедый...» (Трычынскі), аўтар кнігі піша далей, што княгіня, «ідучы за натхненнем свайго таленту, абвясціла вайну ўсім правілам мастацтва і магла сапраўды здзіўляць арыгінальнасцю задумы» (74.96). У якасці прыкладу Ю. Барташэвіч прыводзіць нейкае дзіцца з першага акта (п'еса не называецца), якое ў апошнім становіцца «сівым старцам», хача на самой справе ні ў адным з твораў княгіні няма падобнага кур'ёзу. Разам з тым аўтар прызнае, што нясвіжскі тэатр прыкметна вылучаўся на фоне «тагачаснага

⁶ Збор яго твораў выдаў Ю. Крашэўскі ў 1873 г.

засынання мыслення», «у той час, калі намаганні інших паноў былі як бы частковымі спробамі» (74.96).

Кароткая характеристыка творчасці Ф. У. Радзівіл змешчана ў кнізе А. Брукнера «Гісторыя польскай літаратуры» (Варшава, 1903). Памылкова назваўшы княгіню Францішкам Ульрыкам, аўтар акрэслівае яе драматургічную спадчыну як «шэраг арыгінальных і перакладзеных з французскай мовы камедый, трагедый і опер» (84.380). Гэтыя п'есы даследчык лічыць нецікавымі, няроўнымі, пабудаванымі абы-як і нават занадта смелымі ў выразах. Больш удалымі вучоны прызнае пераклады, адзначаючы пры гэтым, што аўтарка «пераносіла французскія адносіны на польскія» (84.381). Вучоны акрэслівае некаторыя крыніцы сюжэтных запазычанняў, вызначаючы пры гэтым трох асноўных груп кініц: літаратурныя, міфалагічныя і казачныя.

С. Тарноўскі ў 1903 г. адзначаў, што Ф. У. Радзівіл пісала драмы, камедыі, пастаралі, аднак «не ўмела нават падзяліць свой твор на акты і сцэны» (157.136). Драмы княгіні аўтар прыпадабняе ў сюжэтных адносінах да рыцарска-авантурных аповесцяў; увогуле ж вельмі нізка ацэнівае камедыі пісьменніцы і лічыць, што яна прайвіла больш таленту ў вершаваных лістах да мужа, чым у драматычных творах.

Г. Бігеляйzen у кнізе «Ілюстраваная гісторыя польскай літаратуры» (Ведэнъ, 1906) больш шырока асвяціў пытанні, звязаныя з біяграфіяй Ф. У. Радзівіл і яе ранній творчасцю (гл.: 79.170–171). Даследчык не проста канстатуе факт адметнасці п'ес княгіні, іх непадуладнасці канонам класічнай драмы, а намагаецца гэты факт растлумачыць: «Тагачасная шляхта, прывучаная да французскіх узоруў, дамагалася п'ес, напісаных у модным стылі, але на роднай мове. Гэта скіляла княгіню да перакладу і перапрацовак французскіх твораў або да стварэння арыгінальных п'ес на тагачасны густ». Далейшыя ацэнкі – пераважна негатыўныя: «Гэтыя першыя ўзоры польскага мастацтва цалкам пазбяўлены драматычных вынаходніцтваў і кампазіцыі» (79.172).

А. Палінскі ў кнізе «Нататкі з гісторыі польскай музыкі» (Львоў, 1907) сцвярджае, што княгіня Радзівіл «стварыла значную колькасць камедый і аперэтак» (132.163). У тым жа годзе М. Рулікоўскі ў кнізе «Польскі тэатр у Літве» адзначаў заслугу княгіні ў заснаванні нясвіжскага тэатра, якому аўтар адводзіць першае месца сярод усіх прыватных тэатраў Рэчы Паспалітай. Ф. У. Радзівіл, па словах даследчыка, «увесь час папаўняла яго рэпертуар як перакладнымі п'есамі... так і арыгінальнымі творамі, сюжэты якіх... чэрпала з твораў іншых аўтараў» (139.11–12).

У 1909 г. імя Ф. У. Радзівіл упершыню з'яўляеца ў рускамоўнай публікацыі: А. Сычэўская, разважаючы пра вялікую папулярнасць Мальера ў польскай драматычнай літаратуры XVIII ст., адзначыла, што «ў 1754 г. п. Радзівіл выдала дзве яго п'есы: «Doktor z musu» і «Kawalerowie wzgardzeni» (65.76). На жаль, адным гэтым недакладным паведамленнем руская даследчыца і абмежавалася.

В. Хан у артыкуле «Развіццё драматычнай паэзіі ў Польшчы» (1918) згадвае княгіню Радзівіл у сувязі з яе перапрацоўкамі Мальера (усе тры адаптациі аўтар датуе 1752 г.). «Перапрацоўкі наогул няўмелыя, – піша даследчык, – аднак цікавыя як першы след знаёмства з Мальерам у нас» (99.28–29). У пачатку 20-х гг. выходзяць два даследаванні М. Шыйкоўскага: «Гісторыя сучаснай польскай трагедыі» (Кракаў, 1920) і «Гісторыя польскай камедыі» (Кракаў, 1921). У першай кнізе даследчык адзначае традыцыі мінулай эпохі ў творчасці княгіні, а таксама яе знаёмства з заходнім літаратурой. Характарызуючы асаблівасці паэтыкі, Шыйкоўскі падкрэслівае наяўнасць «анархіі» ў пабудове п'ес і прысутнасць уласцівай ім «барокавай напышлівасці» (гл.: 89.367). У другой сваёй працы вучоны аддае найбольшую ўвагу даследаванню мальераўскай спадчыны княгіні. Мальераўскія адаптациі, па словах Шыйкоўскага, былі змешчаны ў W2 «побач з творамі старога тыпу» (156.14). Аўтар робіць выснову, што менавіта на творчасці княгіні Радзівіл адбіўся след уздзеяння камедыі новага тыпу і што яе адаптациі (паводле Шыйкоўскага – «свабодныя парапразы») «істотна адрозніваюцца ад барокавых формаў драматургіі» (156.15).

С. Віндакевіч у кнізе «Польскі тэатр перад узікненнем нацыянальнай сцэны» (Кракаў, 1921)⁷ спрабуе даць жанравую дэфініцыю п'ес Ф. У. Радзівіл, адзначае цесную сувязь нясвіжскай аўтаркі з белетрыстычнай літаратурай яе часу. Мальераўскія адаптациі Віндакевіч лічыць перакладамі – «досьць цяжкімі, хаця досьць правільнымі». На думку вучонага, княгіня звярнулася да класічнай французскай драмы, «каб пазбыцца капрызнасці ў задумах і, напэўна, набыць лепшую драматычную тэхніку» (169.79).

К. Вайцяхоўскі ў кнізе «Век асветніцтва» (Львоў, 1926) адзначаў жанравую разнастайнасць п'ес княгіні Радзівіл. «Многа ў іх маралізтарства, – пісаў даследчык, – алегорыі, безумоўна, не менш» (173.144). Найбольшую цікавасць, на думку аўтара, уяўляюць перапрацоўкі з

⁷ Усё сказанае Віндакевічам у гэтай кнізе адносна творчасці Ф. У. Радзівіл будзе паўторана без якіх-небудзь змен у яго пазнейшай працы 1873 г.

Мальера, якія «стаяць намнога вышэй за арыгінальныя п'есы Радзівіл» (173.145). Аднак усе трох адаптацыі датуюцца 1752 г., і адносна ўсіх трох аўтар заўважае, што княгіня не дала ім назваў.

К. Барташэвіч у кнізе «Радзівілы» (Варшава; Кракаў, 1928) пераказвае сюжэты некаторых п'ес княгіні, дапускаючы памылку пры называнні двух персанажаў – «Bimortok» замест «Binortok» і «Fanlalach» замест «Fadlalach». Заўважыўшы напачатку, што «драматычныя творы княгіні вельмі наіўныя», аўтар завяршае свой агляд наступным чынам: «Адносна вартасці паэтычных прац княгіні Францішкі ўсталявалася вельмі непрыхільнай ацэнка. Усталявалася, магчыма, таму, што мала хто іх чытаў... Не падлягае сумненню, што творы яе наіўныя, што яны не адпавядаюць самым сціплым патрабаванням драматычнага мастацтва. Але гэта яшчэ не падстава для таго, каб іх цалкам асуджаць і высмейваць» (75.202).

Кніга А. Мілера «Польскі тэатр і музыка ў Літве» (Вільня, 1936) стала адным з першых буйных даследаванняў па гісторыі прыдворнага тэатра на Беларусі. Сярод вядомых беларускіх князёў-тэатралаў – Мацея Радзівіла, М. К. Агінскага, А. Тызенгаўза, А. Сапегі – княгіня Радзівіл займае адно з першых месцаў. Значным дасягненнем А. Мілера было тое, што творчасць Ф. У. Радзівіл ён разглядае ў кантексле развіцця нясвіжскага тэатра Радзівілаў увогуле, як першы этап у яго шасцідзесяцігадовай гісторыі. Аўтар больш глыбока ў параўнанні з папярэднікамі прааналізаваў рэпертуар нясвіжскага тэатра 1746–1752 гг. не толькі на падставе W2, але таксама з прыцягненнем дадзеных «Дыяры вышуша» М. К. Радзівіла, а таксама рукапісу Б. Пульяноўскага. Праца А. Мілера мае ярка выражаны мастацтвазнаўчыя характеристары, аўтар падкрэслівае сувязь многіх п'ес княгіні з традыцыямі музычнага тэатра Заходняй Еўропы: італьянскай операй і пастаральнай драмай. Найвялікшай заслугай княгіні аўтар лічыць «само заснаванне тэатра і ўцягненне яго як культурнай з'явы ў арбіту зацікаўленасцяў наваколля» (127.33). «Княгіня, – піша даследчык, – не паглыблялася ў тэарэтычныя тагачасных паэтык – ішла наперад, кіруючыся найболей практичнымі познаннямі» (127.34).

У пасляваенны перыяд цікавасць да асобы і творчасці Ф. У. Радзівіл павялічваецца – ізноў, на жаль, пераважна з боку польскіх вучоных. Ю. Кжыжаноўскі змяшчае кароткую характеристыку творчасці княгіні ў кнізе «Гісторыя польскай літаратуры» (Варшава, 1953). Даследчык піша, што арыгінальныя творы паэтикі «не маюць літаратурных вартасцяў, аднак незвычайна цікавыя, менавіта як красамоўны дакумент літа-

ратурных захапленняў эпохі» (116.403). Як і іншыя даследчыкі, Кжы-
жаноўскі прызнае найвялікшым дасягненнем княгіні «першыя ў нас
спробы паланізацыі Мальера», хаця і іх ён лічыць «цалкам няўдалымі».
«Іншымі словамі, – падагульняе вучоны, – у Нясвіжы XVIII стагоддзя
ўзнікла аўтэнтычная, хаця прымітывная, калыска сучаснай польскай
драматургіі» (116.404).

Даволі вялікая ўвага адведзена творчасці Ф. У. Радзівіла у першым
тome knігі K. Вяжбіцкай «Гісторыя польскай сцэны» (Варшава, 1953).
З самага пачатку даследчыца дэкларуе, што п'есы княгіні «былі б па-
збаўлены ўсялякай мастацкай вартасці, калі б паміж іх не знаходзіліся
перапрацоўкі Мальера» (162.122). Характарыстыка творчасці аўтаркі,
дадзеная пераважна з апораю на ранейшыя даследаванні (A. Мілера,
C. Віндакевіча і інш.), не ўтрымлівае новых ацэнак. Аўтарка сцвяр-
джае, што княгіня пісала камедыі, драмы і оперы; у ліку апошніх фігу-
руе невядомы твор пад назвай «Rugjēg», з якога нават прыводзіцца цы-
тата (адсутная ў W2). Адносна мальераўскіх перапрацовак даследчы-
ца заўважае, што яны сталі «выразным доказам яе мастацкай эвалюцыі»,
аднак эвалюцыю гэтую аўтарка лічыць несвядомай (gl.: 162.125).

У 50-я гг. імя нясвіжскай паэткі фігуруе ў даследаваннях польскіх
музыказнаўцаў – З. Яхімецкага і Г. Файхта. Так, апошні прыгадвае дра-
матычныя творы княгіні і адзначае, што як арыгінальныя, так і насле-
даваныя з французскага яе п'есы пераплюталіся спевамі і спалучаліся з
балетам (gl.: 96.179).

У 1959 г. выйшла ў свет knіга У. Няфёда «Беларускі тэатр». Пра
існаванне тэатра ў Нясвіжы згадваецца ў раздзеле «Прыгонны тэатр».
Аўтар вылучае прагрэсіўныя на свой час тэзіс аб tym, што «прыгонныя
тэатры ў Беларусі адыгралі немалаважную ролю ў абуджэнні цікавасці
народа да тэатральнага мастацтва» (46.49). У працы Няфёда ўпершыню
ў беларускім літаратуразнаўстве з'яўляецца імя княгіні Радзівіл –
праўда, не ў тэксце працы, а толькі ў подпісе да ілюстрацыі з выяваю
гравюры да камедыі «Дасціпнае каханне» (gl.: 46.49).

У 1960 г. польскі вучоны С. Дурскі так пісаў пра Ф. У. Радзівіла:
«Заслуга яе заключаецца ў стварэнні першых у Польшчы адаптацый
п'ес Мальера, хаця на гэтых пераробках адмоўна адбіліся каноны ба-
рокава-пастаральнай паэтыкі» (92.32). Характарызуочы творы княгіні,
аўтар адзначаў: «Тэматыка гэтых п'ес маральна-этычная, пры наіўнай
фабуле, багата ў іх непраўдападобных здарэнняў» (92.34).

Пачатак 60-х гг. становіцца прарывам у вывучэнні творчасці Ф. У. Ра-
дзівіла. У 1960 г. у нямецкім часопісе «Zeitschrift für slavische Philologie»

з'яўляеца артыкул дацкага славіста А. Штэндер-Петэрсаны, які да сённяшняга дня, бадай, застаецца самым глыбокім літаратуразнаўчым даследаваннем драматургіі княгіні Радзівіл. На пачатку артыкула аўтар даў агульную характарыстыку развіцця магнацкіх тэатраў у саксонскую эпоху, уключыўшы тым самым нясвіжскі тэатр у агульны канцэкт прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай першай паловы XVIII ст. Далей вучоны адзначыў своеасаблівую «ўнутраную роднасць па духу» драматургіі Ф. У. Радзівіл і тагачаснай літаратурнай традыцыі (гл.: 152.251). Даследчык слушна заўважыў, што «княгіня Радзівіл ме-навіта як жанчына ўсёй душой была моцна знітавана з гэтym манерна-вычварным мастацкім стылем барока і наўрад ці штосьці ведала пра тое, што ён пачынаў ужо саступаць іншым тэндэнцыям, строгасці панціяй і правільнасці французскага класіцызму» (152.251).

Дацкі вучоны падкрэслівае свядомы патрыятызм паэткі, якая «ўпэўнена ўсведамляла, што стварыла штосьці новае і значнае, паколькі яна ўпершыню супрацьпаставіла французскім, італьянскім і нямецкім п'есам польскія» (152.252). Аднак пытанне пра драматургічнае наватарства Ф. У. Радзівіл аўтар вырашае аднабакова: ён лічыць, што «менавіта яе камедыі сапраўды выражают пераадоленне часу, між тым як яе трагедыі яшчэ нічога пра гэта не ведаюць» (152.251). У артыкуле адна за другой разглядаеца арыгінальныя п'есы княгіні, пераказваеца сюжэт і высыяляюцца крыніцы сюжэтных запазычанняў, пасля чаго робяцца важныя вывады пра адметнасць драматургічнай культуры пісьменніцы. У асобным раздзеле артыкула вучоны разглядае больш уважліва тыя п'есы, якія ён адносіць да «ўласна камедый», пры гэтым падзяляе іх на групы адпаведна этапам творчасці Ф. У. Радзівіл, імкнучыся паказаць, як «княгіня марудна рухалася наперад ад састарэлага і дэкадэнцкага мастацтва да больш і менш сучаснага авалодання тыпам мальераўскай камедыі» (152.268). Пэўны генезіс заўважае даследчык і пры аналізе мальераўскай спадчыны: пасля прыдворнай пастаральнай камедыі, так блізкай аўтарцы ў ранні перыяд яе творчасці, яна звяртаеца да двух фарсаў французскага драматурга. Даследчык мяркуе, што ў далейшым княгіня магла б звярнуцца да славутых мальераўскіх камедый харектараў, калі б яе дачасная смерць не перашкодзіла гэтаму.

А. Штэндер-Петэрсан, бадай, упершыню пераламіў традыцыйны негатыўны пункт гледжання польскіх даследчыкаў на паэтычныя здольнасці княгіні, даўшы ім дастаткова станоўчую ацэнку. Аўтарскія назіранні суправаджаюцца багатым цытаваннем і шматлікімі тэксталагіч-

нымі супастаўленнямі. У якасці тыпалагічных або сюжэтных паралельў прыцягваюцца італьянскія, французскія, польскія, рускія п'есы. Аднак не ўсе вывады дацкага вучонага з'яўляюцца бясспрэчнымі. Яго на першы погляд выразная карціна творчай эвалюцыі аўтаркі пабудавана на аснове адвольнай выбаркі п'ес, якія ў найбольшай ступені адпавядаюць яго канцепцыі. Не ўдалося даследчыку пазбегнуць і фактычных памылак: годам смерці аўтаркі названы 1752 (152.253), назва адной з камедый скажаецца (152.257); нарэшце, недакладна пераказваецца сюжэт камедыі «Забавы фартуны» (152.261). Разам з tym каштоўнасць даследавання А. Штэндер-Петэрсана заключаецца ў tym, што аўтар адмаўляеца ад саставэльных крытэрыяў і падыходаў пры ацэнцы творчасці Ф. У. Радзівіл і ўпершыню праводзіць глыбокі літаратуразнаўчы і тэксталагічны аналіз, робіць першыя крокі ў даследаванні патыкі яе драматычных твораў.

Неўзабаве пасля апублікавання артыкула А. Штэндер-Петэрсана выходитць другая значная праца, прысвечаная творчасці Ф. У. Радзівіл – книга «Тэатр Уршулі Радзівіл» (Варшава, 1961). Кніга змяшчала ўступны артыкул Ю. Кжыжаноўскага «Талія і Мельпамена ў Нясвіжы: Творчасць У. Ф. Радзівіл»,⁸ чатыры выбраныя п'есы княгіні ў апрацоўцы і з каментарыямі К. Вяжбіцкай, а таксама артыкул К. Вяжбіцкай «Пра радзівілаўскі тэатр і іншыя магнацкія тэатры ў XVIII ст.». Калі апошні артыкул мае больш мастацтвазнаўчы характар, то праца Ю. Кжыжаноўскага – безумоўна, літаратуразнаўчае даследаванне, праўда, даволі аблежаванага дыяпазону. Артыкул пачынаецца са знішчальнай крытыкі «Камедый і трагедый...» як у плане знешній аформленасці розных выданняў, так і адносна «ўнутраных рыс» драматычных твораў Ф. У. Радзівіл. Даследчык адзначае шаблоннасць у назвах п'ес, блытаць іні ў жанравых пазначэннях (гл.: 118.8). Ён адмаўляе княгіні ў праве называцца паэткай, бо яна, на думку вучонага, пісала свае творы «крыф-маванай прозай, і то прозай аратарскай або рытарычнай»; яе стылістычная манера княгіні характарызуецца як «мора слоў у бясконцых тырадах, якія зредку перапыняліся малавыразнымі спробамі вершатворчасці» (118.9). Драматычнай структуры п'ес Ф. У. Радзівіл, на думку Кжыжаноўскага, уласцівы грубы прымітывізм: «...час і прастора як вызначальнікі драматычных структур для яе не існавалі, яна ведала толькі эпічнае чаргаванне падзеяў» (118.9). Відавочна, што ў дадзеным

⁸ Першапачатковая ў больш пашыраным выглядзе быў апубліканы ў часопісе «Pamiętnik teatralny» (1961. R. X. Z. 3(39)).

выпадку польскі даследчык кіруеца старой літаратуразнаўчай методыкай: драматычныя творы сярэдзіны XVIII ст. – пераходнай эпохі сінкрэтызацыі і ўзаемаўпльваў розных мастацка-стылёвых напрамкаў – ён ацэньвае па мерках класічнай паэтыкі Арыстоцеля. Зразумела, што на артыкуле «мэтра» польскага літаратуразнаўства адбілася агульная нераспрацаванасць тэорыі барокавай паэтыкі і эстэтыкі. Менавіта таму вучоны адмаўляеца ад чиста літаратуразнаўчага даследавання («фармальны анализ не даў бы поўнай карціны дзеянасці Радзівіл ва ўсёй яе разнастайнасці», 118.11) і звяртаеца да крыніцазнаўчых росшукаў. На гэтым шляху аўтар дасягае значных поспехаў: ён падсумоўвае ўсё лепшае ў даследаваннях папярэднікаў, дапаўняючы вядомыя меркаванні ўласнымі версіямі і назіраннямі. Так, вучоны прапануе розныя жанравыя дэфініцыі п'ес Ф. У. Радзівіл: містэрыя, свецкая містэрыя, драматызаваная байка, пастанальны балет і інш.; адрознівае ў п'есах княгіні арыенталізм пастанальны і арыенталізм рэалістычна-камічны. У канцы артыкула аўтар прыходзіць да вынёсавы, што «пазастылёвая літаратурная культура аўтаркі нясыржскіх драм... мела свой уласны і своеасаблівы характар», што яна цесна звязана з фальклорнай традыцыяй і адзначаеца прымітывізмам. «Але менавіта ў гэтым, – падсумоўвае аўтар, – у своеасаблівай прывабнасці мастацкага прымітывізму заключаеца яе значэнне ў дзеях польскай культуры і дзеях польскага тэатра» (118.32–33).

Выхад у свет кнігі «Тэатр Уршулі Радзівіл» стаў значнай з'явай у гісторыі вывучэння творчасці нясыржскай паэткі. І ўсё ж, як адзначыў у сваёй вялікай рэцэнзіі А. Сайкоўскі, «кнігу чакалі многа год, але ў ёй няма ўступу, у якім была б вычарпальная прааналізаваная драматычная творчасць княгіні Францішкі» (143.539). Ацаніўшы станоўча крыніцазнаўчыя росшукуі Ю. Кжыжаноўскага, А. Сайкоўскі адзначае, што аўтар артыкула «дае сціслую, яскравую ацэнку творчасці княгіні, але ў больш дакладную харектарыстыку не ўдаеца» (143.542). Далей аўтар рэцэнзіі змяшчае свае цікавыя назіранні аб цеснай сувязі творчасці Ф. У. Радзівіл з яе асабістым жыццём, а таксама жыццём тагачаснай Рэчы Паспалітай. Сайкоўскі выказвае крытычныя заўвагі ў адрас К. Вяжбіцкай – выдаўца тэкстаў Ф. У. Радзівіл, якая, скажаючы часам аўтарскую арфаграфію, знішчае, такім чынам, моўныя асаблівасці твораў, адлюстраваныя ў рукапісе. Напрыканцы сваёй рэцэнзіі даследчык выказвае спадзяванне, што кніга «Тэатр Уршулі Радзівіл» «прыспешыць дакладнае даследаванне гэтай творчасці, дзіўнай і бясформеннай, але знамінальнай для схілу нашага барока»; і, як бы апраўдваючы аморф-

насць і размытасць уласных ацэнак творчасці княгіні, завяршае рэцэнзію пытаннем: «Можа, вычарпальная манаграфія зменіць троху нашыя погляды на камедыі і трагедыі... Радзівіл?» (143.552).

У 1961 г. у часопісе «Pamiętnik teatralny» А. Сайкоўскі публікуе артыкул «З гісторыі нясвіжскага тэатра». У гэтай працы прадстаўлены каштоўныя матэрыялы па гісторыі нясвіжскага тэатра. Упершыню ў якасці тэатральна дасведчанай асобы паказаны князь Міхал Казімір «Рыбанька», адзначана яго роля ў заснаванні прыватнага тэатра (гл.: 146.402–406). Прыводзяцца дадзеная па складу акцёраў і гледачоў нясвіжскага тэатра (гл.: 146.407–408). Абапіраючыся на архіўныя матэрыялы (лісты Я. П. Фрычынскага), Сайкоўскі падае таксама звесткі аб удзеле ў тэатральных імпрэзах кадэтаў Рыцарскай акадэміі, аб сувязях прыдворнай сцэны са сцэнай Нясвіжскай езуіцкай калегіі, аб тэатральных памяшканнях у Нясвіжы, а таксама аб колькасці пастановак з 1746 па 1761 г. «Дадатак», складзены аўтарам артыкула, уяўляе сабой вытрымкі з «Дыярывуша» М. К. Радзівіла – тое, што адносіцца да гісторыі прыдворнага тэатра (гл.: 146.423–433). Менавіта «Дадатак» А. Сайкоўскага паслужыў для нас асноўнай крыніцай пры вызначэнні дат прэм'ерных пастановак у нясвіжскім тэатры, а таксама пры асвятленні асобных фактаў з яго гісторыі. Працягам дадзенай працы стаў «Рэпертуар тэатраў кн. Уршулі Францішкі і Міхала Казіміра Радзівілаў у 1740–1762 гг.», складзены А. Сайкоўскім у 1962 г. (гл.: 142.270–274). «Рэпертуар» Сайкоўскага намнога больш поўны і дакладны ў параўнанні з «Рэпертуарам» К. Вяжбіцкай 1961 г. (гл.: 160.223–224).

У кнізе Б. Смольскага «Беларускі музычны тэатр» (Мінск, 1963) піранейшаму адсутнічаюць звесткі аб творчасці Ф. У. Радзівіл (гл.: 53). У 1965 г. выходзіць кніга А. Сайкоўскага «Ад Сіроткі да Рыбанькі: У коле радзівілаўскага мецэнацтва». У IX раздзеле кнігі («Міхасенка і Франуся»), у падраздзеле «Талія і Мельпамена ў Нясвіжы» вучоны ўдакладняе або ўпершыню асвятляе асобныя факты з гісторыі нясвіжскага тэатра.

Кароткай харектарыстыкай творчасці Ф. У. Радзівіл абмежаваліся аўтары выдання «Гісторыя польскай літаратуры» (Масква, 1968) (гл.: 26.107). У 1972 г. польскі даследчык Т. Кудлінскі толькі згадвае імя Ф. У. Радзівіл у сваёй кнізе «Радавод польскага тэатра» (гл.: 119.102).

У польскім бібліографічным даведніку «Новы Корбут» (1970. Т. 6) падаецца поўны спіс твораў, што выйшлі з-пад пяра княгіні Радзівіл. Пры гэтым прыводзяцца розныя варыянты назваў камедый і трагедый (паводле рукапісаў і друкаваных выданняў). У канцы артыкула зме-

шчаны дастаткова поўны на той час падбор крытычнай літаратуры (130.115–117).

К. Вяжбіцка-Міхальска, характарызуючы творчасць Ф. У. Радзівіл у кнізе «Тэатр у Польшчы ў XVIII стагоддзі» (Варшава, 1977), вылучае з усіх твораў княгіні яе мальераўскія адаптацыі (аўтарка называе іх перакладамі) як п’есы, што заслугоўваюць найбольшай увагі. Называўшы гэтыя творы «першай спробай адаптацыі французскай камедыі да польскіх умоў» (165.47), а таксама «адным з пазітыўных элементаў развіцця польскага тэатра», даследчыца палічыла астатнюю творчасць княгіні цікавай адно як прыклад існавання «ўплыву і распаўсядковання розных літаратурна-тэатральных з’яў» (165.49).

З. Рашэўскі ў кнізе «Кароткая гісторыя польскага тэатра» (Варшава, 1978) адзначаў уплыў княгіні на дзейнасць нясвіжскага тэатра як вызначальны, а таксама акрэсліў праявы асноўных культурных традыцый у яе творчасці: фальклорную, сярэднявечную і арыентальную (гл.: 135.51). Яшчэ больш кароткую характарыстыку пісьменніцы даў у 1979 г. Ю. Кжыжаноўскі, адзначыўшы, што ў яе п’есах «стараая барокавая традыцыя незвычайна спалучаецца з пладамі новай моды» (115.157). У tym жа годзе выходзіць кніга вядомага беларускага тэатразнаўца Я. Усі-кава «Беларуская камедыя» (Мінск, 1979), дзе па-ранейшаму багатая камедыйная спадчына Ф. У. Радзівіл абыходзіцца ўвагай (гл.: 68).

А. Сайкоўскі ў сваёй чарговай працы «Старапольскае каханне» (Познань, 1981) надае найбольшую ўвагу эпістолярнай спадчыне «нясвіжскай Сафо», а таксама прыгадвае яе некаторыя малавядомыя паэтычныя творы з ранняга перыяду творчасці. Сувязь паміж раннім паэтычным і позней драматычным творчасцю паэткі Сайкоўскі бачыць у агульнасці разглядаемых проблем: шчырае, адданае каханне ў шлюбе, вернасць закаханых, абавязкі жонкі перад мужам (гл.: 144.261–262).

У 1980 г. назвы п’ес нясвіжскай паэткі ўпершыню з’явіліся ў перакладзе на беларускую мову ў кнізе А. Мальдзіса «На скрыжаванні славянскіх традыцый». Аўтар прыводзіць дадзеную адносиною сюжэтных крыніц, адзначае ідэйна-мастацкія асаблівасці драматычных твораў княгіні. Вучоны лічыць, што «п’есы Радзівіл маюць самастойную мастацкую каштоўнасць» і што княгіня «перарабляла чужыя ўзоры ў адпаведнасці з мясцовай традыцыяй» (37.306).

Пазнейшыя даследаванні па творчасці Ф. У. Радзівіл праводзіліся ў асноўным мастацтвазнаўцамі. Так, у першым томе «Гісторыі беларускага тэатра» (Мінск, 1983) змешчаны артыкул Г. Барышава «Тэатры Радзівілаў у Нясвіжы і Слуцку», дзе аўтар дае кароткую характарыс-

тыку тэматычных і жанравых асаблівасцяў драматычных твораў Ф. У. Радзівіл. Абапіраючыся на ранейшыя працы Ю. Кжыжаноўскага і А. Сайкоўскага, вучоны спрабуе ахарактарызаваць найбольыш адметныя рысы паэтыкі яе твораў. У артыкуле даецца даволі падрабязная характарыстыка дэкарацыйнай тэхнікі, сцэнічных пабудоў і прыстасаванняў, прыводзяцца звесткі пра балетную трупу і капэлу нясвіжскага тэатра. Мальераўскія адаптацыі Г. Барышаў называе «перакладамі-пераробкамі» (16.187).

Даследаванні А. Мальдзіса і Г. Барышава не адразу «прабілі дарогу» нясвіжскай аўтарцы ў беларускую навуку: у кнізе Ю. Чурко «Беларускі балетны тэатр» (Мінск, 1983) імя княгіні па-ранейшаму не згадваецца, хаця аўтар ужо падае інфармацыю пра існаванне стацыянарнага тэатра ў Нясвіжы ў канцы 40-х гг. XVIII ст. (гл.: 69.9).

Маскоўская даследчыца Л. Сафронава, вывучаючы гісторыю польскага тэатра, звярнула ўвагу і на творчасць Ф. У. Радзівіл. На падставе пераважна згаданага артыкула Ю. Кжыжаноўскага 1961 г. аўтарка адносіць драматычныя творы княгіні да тэатральнага прымітыву. «У яе творчасці, – піша даследчыца, – перапляталіся фальклорныя і літаратурныя матывы, еўрапейскія і ўсходнія, элементы французскай камедыі і агіяграфіі сутыкаліся з набыўшай ракайльныя рысы антычнай міфалогіі» (59.87). Драматургія Ф. У. Радзівіл расцэнъваецца як яскравы прыклад узаемадзеяння тэатра і літаратуры. Яе творчасць, на думку Л. Сафронавай, «хаця б часткова, але намячае шляхі, па якіх у хуткім часе пойдзе сапраўдны асветніцкі тэатр» (56.36).

К. Я. Шышыгіна ў кнізе «Музы Нясвіжа» (Мінск, 1986)⁹ коратка характарызуе княгіню-паэтку і таксама ж коратка акрэсліває сюжэтна-тэматычныя асаблівасці яе п'ес. Даследчыца адзначае дыдактычную накіраванасць драм, прысутнасць у іх мясцовага каларыту (гл.: 71.93–94). Даволі поўную біяграфію Ф. У. Радзівіл змясціў «Польскі біяграфічны слоўнік» у 1987 г. Характарыстыка творчасці княгіні ўключае ў сябе пералік сюжэтных крыніц п'ес, а таксама заўвагу аб іх «своеасаблівай прывабнасці». Мова княгіні прызнаеца «вольнай ад макаранізмаў, нават часта жывой і пластычнай» (133.389).

Аўтары кнігі «Музычны тэатр Беларусі. Дакастрычніцкі перыяд» (Мінск, 1990) з дзейнасцю Ф. У. Радзівіл звязваюць фарміраванне опернага рэпертуару нясвіжскага тэатра (43.172). «Драматургія У. Ф. Ра-

⁹ Беларускамоўны варыянт таго ж артыкула – у кнізе «Скарбы Нясвіжа» (Мінск, 1993) (гл.: 78.126–130).

дзівіл, – зазначаеца ў кнізе, – ускосна сведчыць аб тым, што ў аматарскім асяроддзі было дастаткова развіта танцевальнае мастацтва» (43.207). У кнізе падаюцца звесткі пра капэлу, хор і балет у Нясвіжы, паказваеца сувязь драматычных твораў княгіні з музыкай, спевамі і танцамі.

У 1992 г. выходзяць дзве працы польскай даследчыцы Б. Юдковяк: артыкул «Францішка Уршуля Радзівіл» у кнізе «Пісьменнікі польскага Асветніцтва» (Варшава) і кніга «Інсцэнізаванае слова: Пра Францішку Уршулю Радзівіл – паэтку» (Познань). Аўтарка ўзнаўляе факты біографіі княгіні, адзначаючы яе актыўную культурна-грамадскую дзейнасць пасля замужжа. Услед за А. Сайкоўскім даследчыца імкнеца знайсці сувязь паміж яе раннім паэтычна-эпістолярным і пазнейшай драматычнай творчасцю, дзеля чаго падрабязна аналізуе творчую спадчыну княгіні 1725–1746 гг. Характарызуячы асаблівасці паэтыкі камедый і трагедый Ф. У. Радзівіл, Юдковяк адмаўляе канцепцыі папярэднікаў аб прымітывізме драматургічнай тэхнікі нясвіжскай аўтаркі, а тлумачыць гэтыя асаблівасці арыентацыяй на формы барокавага мастацтва. «Довады рамантычнай крытыкі, якая хацела бачыць у творчасці гэтай пісьменніцы свядомы разрыў з класіцызмам накшталт іспанскіх, нямецкіх і англійскіх узоруў, не вытрымліваюць крытыкі» (104.78). Імпульсам да літаратурнай творчасці, падкрэслівае даследчыца, была «патрэбá сэрца»; «драматычны (а шырэй і эстэтычны) традыцыяналізм Радзівіл ... знаходзіць свой адпаведнік таксама ў традыцыяналізме сюжэтным: грамадска-палітычным... і этычным» (104.77).

У 1992 г. з'явілася самае буйное на сёння айчыннае даследаванне творчасці нясвіжскай паэткі: раздзел «Нясвіжскі аматарскі тэатр і драматургія Уршулі Францішкі Радзівіл» у кнізе Г. Барышава «Тэатральная культура Беларусі XVIII ст.» (Мінск). Прыхарактарыстыцы сюжэтных і ідэйна-мастацкіх асаблівасцяў п'ес княгіні вучоны па-ранейшаму абапіраеца ў асноўным на працы замежных вучоных, аднак праводзіць цікавыя назіранні мастацтвазнаўчага характару. Даследчык знаходзіць у камедыях Ф. У. Радзівіл праявы розных стыляў (барока, ракако) і жанраў (пастараль, раманс, фарс); робіць цікавыя назіранні аб аўтарскіх способах адаптациі запазычаных вобразаў. Аўтар падрабязна апісвае гравюры В. Жукоўскага ў W2, робіць высновы аб іх сувязі з мастацкім і дэкарацыйна-пастановачнымі асаблівасцямі п'ес Ф. У. Радзівіл. Пры ўсёй значнасці даследавання Г. Барышава нельга не заўважыць у ім асобных пралікаў, а часам нават памылак. Так, даследчык яўна блытае назвы дзвюх п'ес Ф. У. Радзівіл: «Sędzia bez

rozsądku» перакладаецца як «Судья, лишенный рассудка» (7.121), а «Sędzia od rozumu odsądzony» – як «Судья без ума» (7.133). Часам адбываеца скажэнне і нават падмена імён дзеючых асоб: «Дильцитус» замест «Дульцый», «Цезарь» замест «Дыяклеціян» (7.122), «Федлялах» замест «Фадлялях» (7.134) і інш. Без дастатковага аргументавання запычаоца сумніўны тэзіс Ю. Кжыжаноўскага «важкая рыфмаваная проза» (7.106) у дачыненні да паэтычных вартасцяў п'ес княгіні, а таксама ўсе крыніцаўцы здабыткі польскага вучонага. Статыстычныя дадзеныя па колькасці пастаўленых спектакляў (7.138) даюцца без спасылкі на крыніцу і не супадаюць з адпаведнымі дадзенымі А. Сайкоўскага.

Пасля даследавання Г. Барышава не было напісаныя ніводнай значнай працы па творчасці Ф. У. Радзівіл. Час ад часу з'яўляюцца невялікія артыкулы па разглядаемай тэмэ ў перыядычным друку або ў навуковых зборніках (гл., напр.: 4, 39, 52) пераважна навукова-папулярнага характеру. Да сённяшняга дня ніяма абагульняючага даследавання па паэтыцы твораў Ф. У. Радзівіл, патрабуе далейшага ўдаследнення і сістэматызацыі пытанне адносна сюжэтных крыніц яе камедый, трагедый і опер. Творчасць нясвіжскай аўтаркі разглядалася часта па-за культурным кантекстам свайго часу, прызнавалася пераважна несамастойнай і неарыгінальнай. Сінкрэтычная і шматслойная драматургічная культура, якая знайшла сваё адлюстраванне ў камедыях, трагедыях і операх княгіні, патрабуе далейшага вывучэння ў кірунку яе літаратурна-мастацкай тыпалагізацыі і атрыбуцыі.

Раздзел 2. УСЁ ЖЫЩЁ — ТЭАТР

Развіццё тэатральнага мастацтва і драматургіі на Беларусі пачынаючы з XVI ст. уяўляла сабою складаны працэс барацьбы і ўзаемаўпłyваў розных культурна-гістарычных і ідеалагічных тэндэнций. Спецыфічная «рэгіянальная культура тэатра, якая была полілінгвістычнай і поліэтнічнай, актыўна ўпывала на працэс секулярызацыі грамадской свядомасці, фарміраванне новага аспектніцкага светапогляду» (7.3). У XVIII ст. Беларусь ведала тры тыпы тэатральных відовішчаў:

- прыдворны (каралеўскі і магнацкі) тэатр;
- школьны тэатр езуіцкіх або піярскіх калегій;
- народны лялечны тэатр «батлейка».

Як адзначае Г. Барышаў, «на працягу стагоддзя дзве магутныя плыні – народнае і прафесійнае тэатральнае мастацтва – вызначалі характеристар гэтай формы грамадской свядомасці» (7.5).

«Саксонская эпоха» ў гісторыі Рэчы Паспалітай (часы панавання імператараў саксонскай дынастыі Ветынаў – Аўгуста II Моцнага (1697–1733) і Аўгуста III (1733–1763)) адзначана незвычайным уздымам прыдворнага тэатральнага мастацтва. Захапленне тэатрам распаўсюджваецца на арыстакратычныя колы, уznікае жывая зацікаўленасць магнатаў у арганізацыі гарадскіх школьніх і прыватных тэатральных сцэн. «Гэтая актыўная зацікаўленасць, – адзначаў А. Штэндэр-Петэрсан, – першапачаткова падштурхоўвалася, бадай, прыхільнасцю абодвух саксонскіх каралёў... да сцэнічных забаў, іх тэатральнымі захапленнямі; з іх двараў ў Дрэздэне і Варшаве пераходзіла яна на двары польскіх магнатаў... Такі густ абодвух каралёў, які служыў хутчэй пачуццёвай, чым духоўнай асалодзе, фарміраваў таксама напрамак, па якім ў першую чаргу накіроўвалася ахвота да тэатральных відовішчаў» (152.248). У сваю чаргу прыдворны тэатр Варшавы і Дрэздэна «меў сувязь з тым, што адбывалася ў Версалі Людовіка XIV і XV, вабіў сваім мастацтвам, якое ўключала ў сябе, паміж іншым, тэатральная відовішчы оперна-балетнага характару» (118.10). Цэнтральная і Захадняя Еўропа ў XVIII ст. у культурна-мастацкіх адносінах уяўляла пышную і стракатую «тэатральную імперию», розныя «рэгі-

ёны» якой актыўна супрацоўнічалі «ва ўладаннях» Мельпамены і шчодра дзяліліся сваім вопытам і талентамі з суседзямі. Еўрапейская прыдворная тэатральная культура XVIII ст. не ведала межаў. Прыйдворны тэатр Рэчы Паспалітай, у першую чаргу каралеўскі, становіцца своеасаблівым адсарбентам тэатральнай традыцыі і моды Захоўнай Еўропы. Адгалінаваннямі ж пышна квітнеючага дрэва прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай становіцца магнацкія тэатры князёў Любамірскіх, Замойскіх, Радзівілаў, пазней – Агінскіх, Сапегаў, Тызенгаўзаў і інш. Згуртаваныя вакол карала магнаты «старонна адаптавалі новыя від забавы, якой была арганізацыя пераважна аматарскіх прадстаўленняў ва ўласных сядзібах і ўладкаваных там тэатрах» (114.28). Атрымаўшы моцны імпульс да развіцця, прыдворная тэатральная культура Рэчы Паспалітай у XVIII ст. хутка выпрацавала свае драматургічныя і сцэнічныя прынцыпы, сваё дэкарацыйнае мастацтва і машынэрыю, улічваючы пры гэтых багатую папярэднюю практику еўрапейскай прыдворнай сцэны.

Гісторыя нясвіжскага тэатра Ф. У. Радзівіл сягае сваімі каранямі ў традыцыі прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай, а значыць, і цэлай Еўропы. Усё тое, што адбывалася на нясвіжскіх сцэнах, было прымым адлюстраваннем тэатральных пастановак Варшавы, Дрэздэна, Парыжа. Дазволім сабе звярнуцца да вытокаў і шляхоў развіцця еўрапейскага прыдворнага тэатра, а таксама заглыбіцца ў гісторыю каралеўскай і магнацкай сцэны Рэчы Паспалітай. Несумненна, што гэту «біографію еўрапейскай Мельпамены і Таліі» княгіня Радзівіл ведала дасканала.

§ 1. Мельпамена Еўропы

У часы антычнасці тэатр меў выключнае культурнае значэнне. Узнікае і фарміруецца ён з самага пачатку як тэатр публічны, масавы і – што вельмі істотна – уяўле сабою феномен гарадской культуры. Так, у Старожытным Рыме пачынаючы з 240 г. да нараджэння Хрыстовага ажыцця ўляліся пастаноўкі драматычных твораў падчас рымскіх і плябейскіх гульняў, а таксама на святы Цэрэры, Апалона, пазней – Кібелы. Святы, якія суправаджаліся тэатральнымі відовішчамі, наладжваліся таксама вышэйшымі службовымі асобамі з выпадку ўступлення на пасаду, троумфа і іншых, самых розных нагод. Імператары, патрыцыі і плябей разам прысутнічалі на тэатральных прадстаўленнях у амфітэатрах пад адкрытым небам.

Аднак ужо ў Старажытным Рыме пры агульнадаступнасці тэатральных відовішчаў дзяржаўныя ўладары праяўлялі самую жывую зацікаўленасць тэатрам. Вядома, што імператар Калігула ў адным са спектакляў выконваў ролю Венеры; «крыавы забойца» Нерон быў, між іншым, яшчэ і музыкантам, спеваком і акцёрам, выступаў у Рыме і меў неверагодны поспех. Паступовы заняпад тэатральнага мастацтва адбываецца разам з заняпадам дзяржавы, паколькі, як адзначаў Мікалай Гусоўскі, «дзяржава абапіраецца больш на мужнасць духу, чым на сілу цела». Рымская публіка пачынае аддаваць перавагу спартыўным відовішчам, пераважна – гладыятарскім баям, і нават такі вялікі аўтарытэт, як Сенека, не змог змяніць гэтай сітуацыі на карысць тэатра.

На змену язычніцкай культуры Старажытнай Грэцыі і Рыма прыходзіць хрысціянства. Сінкрэтызм тэатральнай культуры антычнасці распадаецца за кошт выразнага падзелу на тэатр духоўны і свецкі. Першы па-ранейшаму мае прынцыпова масавыя характеристики і выражает сябе ў формах сярэднявечных містэрый, маралітэ і міракляў. Пасля ўтварэння ў 1540 г. Ордэна езуітаў з'яўляецца новае адгалінаванне духоўнага тэатра – тэатр езуіцкіх калегій, які адыграў значную ролю ў развіцці тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай у XVII–XVIII стст.

Свецкі тэатр у часы Сярэднявечча развіваецца ў форме вандроўных акцёрскіх суполак, якія выступаюць спачатку на гарадскіх плошчах падчас ярмарак і святаў, пазней – у залах каралеўскіх палацаў, і нарэшце – у стацыянарных будынках прыватных або публічных тэатраў. Такім чынам, «з двух вялікіх асяродкаў сярэднявечнай культуры, кляштара і рыцарскага двара, першы цалкам выражай сябе ў рэлігійным тэатры і быў звязаны з ім. З рыцарскага ж двара <...> ад сціплых гульняў, кара-годаў і танцаў паходзіць замілаванне да тэатра як прыдворнай узехі, калі рыцарскі двор пашырыўся да княжацкага двара» (98.160–161). Еўрапейскі прыдворны тэатр быў адной з формаў свецкіх забаў, якія наладжваліся вельмі часта па ўсёй Еўропе пры дварах пануючых асоб. «Гэтая забава заадно падымала часта палітычныя, ідэалагічныя і дынастычныя праблемы ў форме, падпарадкованай, зразумела, інтарэсам таго, у чыліх руках была ўлада» (114.25).

Пачатак новага тэатра (як, зрэшты, і ўсяго новага мастацтва) Еўропы звязаны з гуманістычным духоўна-культурным рухам, які фарміруецца ў Італіі канцы XIV ст. і становіцца ідэалогіяй Адраджэння. У пэрыяд італьянскага quattrocento тэатр пачынае займаць важнае месца ў надзвычай святочным ладзе жыцця італьянскай арыстакратыі, паміж рыцарскімі турнірамі (своеасаблівым «вяяўнічым тэатрам»), мастац-

твам пантамімы, феерверкамі і ілюмінацыяй, да таго ж у такой новай, нязвыклай форме, як прыдворнае прадстаўленне. Менавіта ў Італіі ў гэты час выпрацоўваецца ёўрапейскі тып сцэны, што было звязана з асаблівасцямі выяўленчага мастацтва гэтага перыяду. Італьянскія мастакі імкнуліся заключыць у рамку любую значную і дробную падзею. «Гэтае мастацтва прадстаўлення ў рамцы, якое пазней стане надзвычай важным для тэатра і яго прасторавай фіксациі, паходзіць ад своеасаблівой манеры мініяцюрыстаў выяўляць падзею ў доме, нібыта глядзіш скрэзъ сцяну або нібыта сцяна <...> адстаўлена, з дапамогаю чаго можна было стаць сведкам дзея. Вяселле, пір <...> часта адбываліся ў такіх лёгкіх будынках, ад якіх засталіся нарэшце толькі тры сцяны, чацвёртая, павернутая да гледача <...> толькі ўяўляецца» (98.180). У якасці тэатральных памяшканняў маглі выкарыстоўвацца і бальныя залы ў палацах. Ці не таму менавіта культура прыдворнага тэатра выпрацавала з часам на сваёй сцэне цудоўны сімбіёз драматургічнага, музычнага і харэаграфічнага мастацтваў і вялікую прыхільнасць да опер-на-балетных відовішчаў?

Незвычайнага росквіту дасягае італьянскі рэнесансавы тэатр ва ўрачыстых прадстаўленнях пры фларэнційскім двары Казіма Медзічы. Тэатральныя відовішчы, прымеркаваныя да шлюбаў Франчэска і Фердынанда Медзічы, былі надзвычай пышнымі, шматлюднымі, маглі ўнічымі (гл.: 22.115). Важна адзначыць, што гэтыя і падобныя відовішчы ў Італіі XVI ст. мелі ту ю асаблівасць, што ў іх усё больш і больш вылучалася роля музыкі, і ў апошнія дзесяцігоддзі XVI ст. у Фларэнцыі з'явіліся людзі, якія вырашылі надаць музычным элементам відовішчаў ту аформленасць, якой ім раней бракавала. У выніку працы некалькіх кампазітараў, драматургаў і паэтаў (Дж. Бардзі, Я. Корсі, А. Рынучыні, Я. Перы, Дж. Качыні) быў створаны новы жанр – музычная драма (*dramma per musica*), – які «разумеўся яго стваральнікамі як напісаны паэтом вершаваны тэкст з музычным і вакальным суправаджэннем» (22.116). Паставіўшы перад сабою задачу ўваскрэсіць грэчаскую дэкламацыю, якая суправаджалася музыкай, Я. Перы і Дж. Качыні стварылі між тым штосьці прынцыпова новае. Вынаходніцтва музычнай драмы (оперы) у італьянскім сцэнічным і драматургічным мастацтве мела выключнае значэнне для развіцця прыдворнага тэатра, які з гэтага часу канчатковая адмяжоўваецца ад тэатра рэлігійнага. «У оперы музыка заступае месца рэлігійнай мэты» (98.391), і два віды тэатра «разыходзяцца» функцыянальна: рэлігійны тэатр выступае як дыактычны, прыдворны – як забаўляльны, рэкрэатыўны. Нарадзіўшыся

ў Італії, опера атрымала ў гэтай краіне самае шырокася распаўсюджанне. С. Макульскі адзначае, што «ўсе венецыянскія тэатры былі па сваіму паходжанню опернымі. Сама форма рангавага, яруснага тэатра была выпрацавана для оперна-балетных спектакляў» (40.43). Оперны тэатр лічыўся прывілеяваным, арыстакратычным, літаратурная ж драма прыйшла на прыдворную сцэну Італіі пазней.

Іспанская драматургія эпохі Сярэднявечча і Рэнесансу развівалася пераважна ў рэчышчы духоўнага тэатра, выпрацаваўшы з часам нацыянальныя формы алегарычных прадстаўленняў на рэлігійныя тэмы: *autos sacramentales*, прысвечаныя пакутам Хрыста, і *comedias de santos*, камедыі аб святых, дзе распавядалася пра дзяянні апосталаў (гл.: 22.169). Прыхільна ставіўся да містэрыйных відовішчаў Карл V, які ў 1519 г. быў абраны імператарам Свяшчэннай Рымскай імперыі. Пры двары ён не трymаў акцёрскай трупы – наадварот, палічыў неабходным уключыць тэатральныя пастаноўкі ў свой закон супраць раскошы (гл.: 98.315), чым «паспрыяў» агульнадаступнасці свецкага тэатра. Менавіта з часоў Карла V у Іспаніі адбылося раздзяленне прыдворнай і народнай сцэны, хаця «як раз буйнешыя аўтары зусім не праводзілі раздзялення таго, што яны прызначалі каралю, а што – *Mosqueteros*¹⁰» (98.315). З таго ж самага «забароннага» закона Карла V мы даведаемся аб тым, што ў старажытнай Іспаніі на сцэне выступалі мужчыны і жанчыны. Пазней гэтая традыцыя была адменена, а яшчэ пазней, у XVII–XVIII стст., яе ўзнаўляе прыдворны тэатр Францыі, Італіі і Германіі, праз іх – каралеўская сцэна Рэчы Паспалітай, а таксама Ф. У. Рацівіл у сваім нязвіжскім тэатры.

Толькі зрэдку іспанскі двор у XVI ст. наладжваў спектаклі з італьянскай пампезнасцю. Да такіх тэатральных відовішчаў належала, напрыклад, пастаноўка ў 1548 г. камедыі Арыоста «з тэатральнымі апаратамі і сцэнай, як іх уладкоўвалі рымляне» (22.173), таму бліскучыя камедыі Лопэ дэ Вега аблінілі сцэну каралеўскага палаца і ўзбагачалі рэпертуар вандроўных акцёрскіх труп. У 1598 г. Філіп II забараніў тэатральныя відовішчы (гл.: 22.172), і драматургі, у тым ліку Лопэ, зводзяць сваю творчасць да традыцыйных *auto*, хаця і ў іх пад абалонкаю рэлігійнага сюжэта пачынаюць пранікаць элементы галантных іспанскіх камедый XVI ст.

Новы ўздым іспанскай прыдворнай драматургіі прыпадае на час праўлення Філіпа IV, караля, які быў гарачым аматаром сцэнічнага

¹⁰ *Mosquetero (icn.)* – мушкецёр.

мастацтва, наведваў інкогніта публічныя тэатры і нават сам пісаў камедыі. Каб наладжваць пры двары спектаклі накшталт італьянскіх, кароль збудаваў у загарадным палацы тэатр Buen Retiro (1631), дзе стаўліся для яго і прыдворных міфалагічныя пастаралі Кальдерона са мноствам пастановачных эффектаў (гл.: 22.211–212).

У Англіі прыдворны тэатр быў, па сутнасці, самастойным тыпам лонданскіх відовішчаў і ўзімкі раней за іншыя. Пры Генрыху VII была ўстаноўлена пасада загадчыка прыдворных забаў (master of revels), а калі пры Генрыху VIII на гэтую пасаду быў прызначаны У. Корніш, пры двары пачалося актыўнае культиваванне забаў усялякага роду. Каля 1512 г. было паказана новае відовішча, якое атрымала назыву «масак». Яно стала любімым жанрам прыдворных сцэнічных пастановак. Маскі былі запазычаны з Італіі, дзе яны насілі назыву «марэскаў». У Лондане гэта былі часам вельмі складаныя і пышныя прадстаўленні на міфалагічныя сюжэты. Першапачаткова яны мелі балетна-пантамімныя харарактар, пазней для іх сталі пісацца тэксты. Спектаклі суправаджаліся музыкай, былі добра аформлены дэкарацыямі і касцюмамі, абсталёваны механічнымі эффектамі. Так музычная драма паступова займала пазіцыі і на берагах «туманнага Альбіёна».

Развіццё прыдворнага тэатра Францыі было звязана з адной важнай акалічнасцю: ужо з пачатку XV ст. у Парыжы існаваў закрыты стацыянарны тэатр, які належалі буйнейшай самадзейнай сярэднявечнай арганізацыі Брацтву Пакутаў (Confrérie de la Passion). Брацтва карысталася манапольным правам даваць тэатральныя прадстаўленні ў Парыжы, з 1548 г. гэты тэатр размясціўся ў Бургундскім гатэлі (Hôtel de Bourgogne) (гл.: 40.135). Двор жа прыхільна ставіўся да італьянскіх артыстаў-гастралёраў, да труп камедыі dell'arte. І таму тэатральнае жыццё Парыжа праходзіла ў атмасферы несупыннай канкурэнцыі паміж брацтвам і вандроўнымі трупамі. Менавіта таму ў Францыі XVI ст. здарылася так, што не ў сталіцы, а ў правінцыі назапашваліся творчыя сілы, якім было наканавана накіраваць сцэнічнае мастацтва па новым шляху. Аднак напрыканцы XVI ст. брацтва вымушана было адчыніць дзвёры Бургундскага гатэля для гастралюючых у Парыжы акцёраў і заключаць з імі контракты. Так парыжская публіка нарочі з каралём і прыдворнымі мела магчымасць наведваць спектаклі італьянскіх і французскіх вандроўных акцёраў.

У першай палове XVII ст. (1629–1634) кардынал Рышэлье стварае свой уласны тэатр у Palais Richelieu (Palais Royal) (гл.: 98.360), і гэтая падзея становіцца адной з першых кветак пышнага «букета» прыдвор-

най тэатральнай культуры Францыі XVII ст. Кардынал Мазарыні быў першым, хто перанёс у Францыю жанр оперы і перадаў сваё захапленне маладому Людовіку XIV. Дзякуючы зацікаўленасці кардынала ў 1659 г. у Théâtre Petit Bourbon была паставлена першая опера на французскай мове «La Pastorale» («Пастараль»; лібрэта А. Перэна, музыка Р. Камбера) (гл.: 81.234). Аднак сапраўдны росквіт французскай прыдворнай оперы наступае ў 60-я гг. XVIII ст., калі прыдворными капельмайстрами Людовіка XIV становіща Жан Батыст Люлі. Ён піша музыку да оперна-балетных прыдворных прадстаўленняў, у якіх танцаўваў сам кароль і да якіх складаў тэксты Мальєр. Люлі атрымаў у карыстанне тэатр у Palais Royal, дзе паставіў 19 опер на гісторыка-міфалагічныя сюжэты («Тэзей», «Атыс», «Ізіда», «Псіхея», «Белерафон» і інш.) (гл.: 81. 237). Оперна-балетная пастановкі Люлі называлі «бліскучай операй» (Prunkoper) (гл.: 98. 409–411). Аднак Людовік XIV не абмяжоўваў сваіх тэатральных захапленняў сценамі палацавага тэатра: падчас праўлення «караля Сонца» па вуліцах Парыжа шумелі грандыёзныя святочныя шэсці, у Версалі ладзіліся маскарады і пышныя тэатралізаваныя відовішчы. Французская прыдворная тэатраманія прывяла да таго, што да пачатку XVIII ст. Парыж становіща ў Еўропе цэнтрам «тэатральнай імперыі», а сцэнічна-драматургічная культура Версаля эпохі Людовіка XIV актыўна запазычыла дварамі імператараў суседніх еўрапейскіх дзяржаў.

Атмасфера весялосці, шматфарбнасці забаў і ўzech харектарызуюць штодзённае жыццё пры двары аўстрыйскага імператара Леапольда I. Яскравым доказам таму можа паслужыць тыднёвы расклад карнавала 1711 г.: «У нядзелю танцы ў сваім адзенні, у панядзелак Redoute на баку каралевы, у чацвер танцы *in Masquera*, у пятніцу і ў суботу – адпачынак»¹¹ (цыт. па: 98.411). Пачынаючы з другой паловы XVII ст. развіваецца ўсё больш буйна прыдворнае жыццё ў Германіі. «Уладары вялікіх і малых княстваў праводзяць загранічныя ваяжы, прывозячы адтуль узоры для ўладкавання сваіх рэзідэнций і арганізацыі свайго двару» (166.7). Прыйкладам, безумоўна, служыў у першую чаргу цудоўны версальскі двор, яго цырымантіял, урачыстасці, тэатральная відовішчы. Тэатр, які быў пры двары «караля Сонца» неад'емнай і важнай часткай прыдворнага жыцця, арганізуецца ціпер і ў нямецкіх рэзідэнцыях, куды пачынаюць прыязджаць акцёры з Францыі і Італіі.

¹¹ Redoute (*франц.*) – касцюміраваны баль, маскарад. *Masquera* (*mascara, inc.*) – маска, маскарадны касцюм.

На нямецкай прыдворнай сцэне Фрыдрыхай I і II мастацтва італьянскай оперы і французской камедыі творча суснавалі. Пры каралі Фрыдрыху I узінкае мода на французскую мову, адкрываеца «французскі шлях», і на прыдворную сцэну Берліна трапляюць Карнэль, Расін і Мальер. У 1700 г. у Берліне на вяселлі спадкаемнага прынца Фрыдрыха Карла была ўпершыню паставлена італьянская опера з балетам «La Festa del Hymeno» («Свята Гімена») (гл.: 80.53). З гэтага часу, па словах нямецкага даследчыка Брахфогеля, у Берліне наступае «оперная эра», прычым пастаноўкі музычных драм адбываюцца пры двары і з удзелам прыдворных. На ўтрыманне тэатра Фрыдрых I не шкадаваў сродкаў: так, у 1706 г., заключыўшы контракт з французской трупай, імператар прызначыў яе кірауніку артысту Дзю Рашэ гадавое ўтрыманне ў 6 тыс. талераў і надаў яму тытул «Прыдворны камедыянт і галоўны распарадчык усіх тэатральных забаў Яго Вялікасці». Затое і прадстаўленні пры двары адбываліся ў гэтым годзе па два разы на тыдзень (гл.: 80.63).

Менавіта праз Германію, а дакладней, праз Саксонію, захапленне французскім і італьянскім тэатрам дасягае межаў Рэчы Паспалітай. Высоке сцэнічнае і драматургічнае мастацтва Заходняй Еўропы становіща аб'ектам пільнай увагі і незвычайнай пашаны з боку двух імператаараў саксонскага паходжання: Аўгуста II (Моцнага) і яго сына Фрыдрыха Аўгуста III. У Рэчы Паспалітай пачынаеца «саксонская эпоха» – эпоха актыўнага культивавання тэатральнага мастацтва.

§ 2. Мельпамена Рэчы Паспалітай

Няправільна было б меркаваць, што менавіта каранаваныя саксонцы прынеслі ў каронныя і вялікакняскія землі тэатральную культуру Заходняй Еўропы. Польская і літоўская дзяржаўныя ўладары і магнаты з даўніх часоў прайяўлялі цікавасць да мастацтва Таліі і Мельпамены. Развіццё тэатральнага мастацтва ў Рэчы Паспалітай мае свае адметныя асаблівасці ў параўнанні з заходнімі дзяржавамі. На гэта звярнуў увагу У. Сыракомля, зазначыўшы, што ў адрозненне ад Грэцыі і Рыма, дзе тэатр быў элементам гарадской культуры і меў публічны характар, «нашы палкія публіцысты, палкія рэспубліканцы жылі ў вёсках; памяць пра герайчных продкаў (захоўвалася. – Ж. Н.-К.) не на рынках і раздарожжах, але рассейвалася па пустынных замках. <...> Гісторыі людзей і сем'яў не распавядаліся голасна ў гарадах, але захоўваліся ў пісаных гербоўніках або ў гутарках вясковага двара. Словам, наша

гістарычнай памяць, нідзе не сабраная, не ўражвала вока і фантазіі люду, што тоўкся ў горадзе» (153.375–376). І сапраўды, афінскі грамадзянін або рымскі патрыцый стала жыў у горадзе, заможны ж жыхар Рэчы Паспалітай прыязджаў у горад на сейм і выбары. Зразумела, што пры такіх сацыяльных абставінах элітарны тэатр польска-літоўскай дзяржавы не мог быць публічным і шырокадаступным (за выключэннем народнага і містэрыйнага).

Як адзначае З. Рашэўскі, «агульным для ўсіх прыдворных прадстаўленняў быў іх закрыты харктар; яны наладжваліся для караля, для яго сям'і, для прыдворных і спецыяльна запрошаных гасцей» (136.23). Жанры літаратурнай трагедыі і камедыі, а таксама розныя віды музычна-балетных пастановак не пакідалі ў Рэчы Паспалітай межаў каралеўскай або магнацкай сцэны. Між тым жыхары Заходнай Еўропы нават з дэмакратычнага асяроддзя маглі далучыцца да мастацтва высокай драматургіі ў публічных тэатрах. Так, адным з першых агульнадаступных тэатраў была венецыянская опера Teatro di San Cassiano, заснаваная ў 1637 г. У Дрэздэне публічны тэатр існуе з 1667 г., у Гамбургу – з 1670 (гл.: 165.10). З 1689 г. адбываючца прадстаўленні ў Парыжскім тэатры французскай камедыі (*Comédie Francaise*) (гл.: 114.15). У XVIII ст. узнікаюць публічныя тэатры ў Бельгіі, Аўстрый, Германіі, Даніі, Швецыі (гл.: 165.10). Пры Аўгустце II у 1718–1719 гг. будуецца оперны тэатр у Дрэздэне. І толькі ў 1725 г. з'яўляецца першы публічны тэатр у Варшаве, але і ён быў недаступны для шырокага кола гледачоў хая і з прычыны адсутніці ў ім пастановак на польскай мове. Сапраўдны публічны тэатр (*Teatr Narodowy*) у Варшаве будзе адкрыты амаль праз сорак гадоў. Да гэтага ж часу дробная шляхта, мяшчане і сяляне маглі прысутнічаць пераважна на пастановках школьнага і народнага тэатраў. Выключэнне складае, бадай, толькі прыдворная тэатральная сцэна Рыцарскай акадэміі ў Нясвіжы, якая стала агульнадаступнай яшчэ ў канцы 40-х гг. XVIII ст. Такім чынам, пераважную эксплюзіўнасць прыдворнай сцэны адзначым як **першую асаблівасць** прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай.

Другой асаблівасцю было тое, што яшчэ ў эпоху Рэнесансу і ранняга барока побач з каралеўскай сцэнай існавала і магнацкая. Тэатральная пастановоўкі былі адным з відаў арыстакратычных забаў пры дварах магнатаў, своеасаблівым рэверансам перад драматургічнымі захапленнямі манаракаў. Падобнай «тэатраманіі» спрыяла і спецыфіка сацыяльна-еканамічнага развіцця дзяржавы: да сярэдзіны XVIII ст. Рэч Паспалітая была аграрнай, але надзвычай багатай краінай, прычым

большая частка зямельнай уласнасці была сканцэнтравана ў руках некалькіх буйных землеўладальнікаў, да ліку якіх адносіліся Радзівілы, Сапегі, Патоцкія, Чартарыйскія і інш. Вялікае палітычнае, эканамічнае і культурнае значэнне набывае паняцце «магнацкая ардынацыя» – своеасаблівы радавы мікракосм, які жыве сваім самастойным жыццём, але, безумоўна, з аглядкаю на жыццё каралеўскага двара. Зразумела, бурнае развіццё магнацкага тэатра ў XVIII ст. больш выкліканы знешнімі прычынамі: імкненнем ва ўсім наследаваць саксонскому двару, – і таму тэатр далучаецца да шэрагу «модных забаў вялікіх двароў, як, зрешты, і ўсюды за мяжою» (169.71). Аднак некаторыя магнацкія роды Рэчы Паспалітай мелі свае даўнія тэатральныя традыцыі, якія, пусціўшы карані на спрыяльной глебе, прынеслі з часам цудоўны ўраджай. Думaeцца, каралеўскі і магнацкі тэатры пры істотных адрозненнях у сцэнічным, дэкарацыйным і пастановачным мастацтве, адносяцца да аднаго і таго ж тыпу. Нават калі князі Замойскія, Любамірскія або Радзівілы імкнуліся пераўзысці караля ва ўзроўні арганізацыі тэатральных відовішчаў, усё ж такі дзейнасць прыдворных тэатраў гэтых магнатаў не выходзіла за межы драматургічнага мастацтва сваёй эпохі і свайго асяроддзя. Праўда, варта адзначыць, што магнацкая сцэна ў большай ступені ў парыўнанні з каралеўскай адчувала на сабе ўплыў іншых відаў тэатральных відовішчаў, пераважна мясцовага характару (у першую чаргу школьнага, містэрыйяльнага, а праз іх – зредку – і народнага тэатраў).

Трэцяй асаблівасцю прыдворнага тэатра трэба лічыць яго пераважна рэпрэзентатыўны і рэкрэатыўны характар. Тэатральныя прадстаўленні павінны былі забаўляць караля, яго прыдворных і гасцей (або магната і яго асяроддзе) і надаваць величнасці асобе караля (магната) і яго двару. У пэўныя моманты прыдворны тэатр мог набываць іншыя функцыі, напрыклад пропагандысцкую (гл.: 136.24) або дыдактычную (як у тэатры Ф. У. Радзівіл), аднак часцей за ўсё гэтыя функцыі былі другаснымі і не з'яўляліся вызначальнымі. Лёгкасць, забаўляльнасць прыдворнага жыцця патрабавала і адпаведнага рэпертуару: на тэатральных сцэнах караля або магната першыя пазіцыі займалі камедыі (французская і італьянская *dell'arte*), оперна-балетныя пастаноўкі, па старальнія драмы. Сюжэты п'ес мелі часцей за ўсё куртуазна-авантурны характар, нярэдка яны былі звязаны з антычнай гісторыяй або міфалогіяй, перапоўнены фантастыкай, экспэнтрыкай, цудоўнымі пераўтварэннямі і шматлікімі *qui pro quo*.

Чацвёртая асаблівасць – сінкрэтычнасць тэатральнага прыдворнага мастацтва. Найбольш яскрава гэтая рыса праяўляецца ў эпоху ба-

рока, якая ў дачыненні да культурнага працэсу Рэчы Паспалітай ахоплівае храналагічныя рамкі XVII – першай паловы XVIII ст. У гэты перыяд менавіта тэатр прэтэндаваў на ролю дамінантнага віду мастацтва. «Мастакі і паэты ўяўлялі тэатр як падабенства свету, сам жа свет таксама ўяўляўся тэатрам, дзе акцёрамі і адначасова гледачамі былі ўсе смяротныя, дзе рэжысёрам выступаў сам Бог, а сцэнічнай пляцоўкай быў сусвет» (58.55). У XVII – першай палове XVIII ст. з тэатрам збліжаюцца розныя віды мастацтва: славеснае, выяўленчае, скульптурнае, архітэктурнае. Нават у паўсядзённым жыцці выкарыстоўваліся тэатралізаваныя формы (пахавальныя, вясельныя, афіцыйныя цырымоніі), якія Г. І. Барышаў адносіць да ліку паратэатральных дзеянняў (гл.: 7.85–98). У найбольшай ступені тэатралізованай формай прыдворных забаў у Рэчы Паспалітай эпохі панавання Аўгустаў II і III былі карнавалы-маскарады, якія спачатку праводзіліся толькі ў Варшаве і толькі на масленіцу, пазней жа – па ўсёй краіне (гл.: 108.95). Стракатасцю і разнастайнасцю адзначаецца таксама тэатральнае жыццё ў прыватна-уласніцкіх і «каронных» гарадах Рэчы Паспалітай. «Яно было па-барочнаму феерычным і контрастным, характарызовалася ўзаемапранікненнем рэлігійнага, свецкага і народнага пачаткаў, розных элементаў і відаў мясцовай і іншавідных культур» (7.85). Мастакі кантгламерат, якія ўзнік у выніку ўздзеяння самых розных традыцый, паступова пераставае быць дасягненнем «чыстага мастацтва», страчвае свой неафіцыйны і пазадзяржайны характар.

Тэатральная культура Рэчы Паспалітай у XVIII ст. эвалюцыяніруе не толькі ў межах уласна драматургічнага мастацтва; яна ўзбагачаеца і за кошт сумежных мастацтваў – у першую чаргу музыкі і харэаграфіі. «Слова ў тэатры XVII – пачатку XVIII ст. спалучалася з музыкай і танцам», – заўважае Л. А. Сафонава (58.83). Таму вялікае значэнне ў прыдворнай тэатральнай практицы мела дзеянісць каралеўскіх і магнацкіх капэл і аркестраў. Сінкрэтычнасць тэатральнага мастацтва пашырвалася на размытасць жанравай сістэмы прыдворнага тэатра XVIII ст., калі не было яшчэ выразнага дзялення на музычныя жанры, балеты, драмы. Часам нават тэрміны «камедыя» і «трагедыя» ўжываліся ў нязвыклым, «не-арыстоцелейскім» значэнні.

Пятай асаблівасцю культуры прыдворнага тэатра з'яўляецца тое, што яе развіццё (або заняпад) цалкам залежала ад мецэнатства каралёў або магнатаў. «Італьянскія і французскія акцёры, якія выступалі ў Варшаве ў саксонскі перыяд, належалі да прыдворных ансамбляў, што ангажаваліся і ўтримліваліся каралём» (164.26). Паступова «з літасці»

ўладароў да прадстаўленняў замежных прафесійных труп змаглі далучыцца і больш шырокія колы насельніцтва. Тыя ж самыя акцёрскія трупы маглі выступаць і перад жыхарамі Варшавы ў час, вольны ад прыдворных прадстаўленняў, – для дадатковых заробкаў. Зразумела, што пры сістэмнасці каралеўскіх паказаў публічныя выступленні акцёраў мелі спарадычны характар. Падчас сеймаў найбольыш значным уздельнікам пасяджэнняў раздаваліся білеты на оперу (гл.: 171.1.26–27). Падобную тэндэнцыю назіраем і ў магнацкім тэатры: з адкрыццём у Нясвіжы ў 1747–1748 гг. вялікай тэатральнай залы на 1000 гледачоў у будынку Рыцарскай акадэміі на спектаклі акрамя шляхты сталі пускаць гарадское насельніцтва (гл.: 16.186–187). З залежнасцю старажытнага тэатра Рэчы Паспалітай ад мецэнацтва звязана і тое, што яго сацыяльнае асяроддзе змянялася вельмі нечакана. «У адны перыяды тэатр меў жменьку гледачоў; у іншыя – пашираў свой контакт з грамадскасцю, часам на ўсе слай пэўнай супольнасці» (136.15). Менавіта таму развіццё прыдворнага тэатра Рэчы Паспалітай на працягу ўсёй яго гісторыі ад XVI да канца XVIII ст., ад часоў Жыгімonta Старога да Панятоўскага, не ўяўляе сабою сістэматычны эвалюцыі, характарызуеца ўздымамі і заняпадамі, адначасовым рухам наперад і назад.

Шостая асаблівасць – больш ці менш цесная сувязь прыдворнай тэатральнай культуры з тэорыяй і практикай школьнага (пераважна езуіцкага) тэатра, які з’явіўся ў Рэчы Паспалітай у 80-я гг. XVI ст. і існаваў на працягу XVII–XVIII стст. Нарматыўная паэтыка езуіцкага тэатра была выпрацавана ў 1599 г. у Рыме, у так званым «*Ratio studiorum*»: «*Tragoediarum et comoediarum, quas nonnisi latinas et rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium, neque quicquam actibus interponatur, quod non latinum sit et decorum; nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur*»¹². У практицы школьнай сцэны, асабліва ў пазнейшы час, у XVIII ст., ад гэтых правілаў адступаліся, але патрабаванне мужчынскага складу акцёраў і персанажаў выконвалася бездакорна (у пазнейшы час жаночыя вобразы зредку маглі з’яўляцца толькі ў інтэрмедыях). Акрамя азначаных, сутнаснымі рысамі езуіцкіх п’ес былі наступныя: твору звычайна папярэднічаў пралог, у якім пасля прывітання гасцей выказвалася перапрошванне за недахопы па-

¹² У трагедыях і камедыях, якія павінны быць толькі лацінскімі і найвыдатнейшымі, змест – свяшчэнным і благачэслівым, нельга ўстаўляць ніводнага дзеяння, якое не было б лацінскім і прыстойным; не павінен уводзіцца ніводны жаночы персанаж або вобраз.

стаўленай п'есы; мог адкрываць драму таксама «аргумент» – кароткі пераказ сюжета. Сам твор складаўся з трох – пяці актаў з адвольнай колькасцю сцэн. У канцы кожнага акта ўводзіліся спевы хору. Звычайнім заканчэннем езуіцкай драмы былі эпілогі. Сувязі паміж прыдворным і езуіцкім тэатрамі маглі быць самымі разнастайнымі: у вобразна-сюжэтнай сферы, у галіне дэкарацыйнага і пастановачнага мастацтва, на ўзоруні паэтыкі і г. д. Школьная сцэна выхоўвала тэатральныя густы многіх магнатаў Рэчы Паспалітай, якія падчас навучання ў езуіцкай, піярскай або дамініканскай калегіі маглі самі браць удзел у тэатральных імпрэзах. Так, В. Рашкоўска прыводзіць цікавы факт з тэатральнага жыцця Варшавы часоў Яна III: у пачатку 1685 г. перад каралём у яго Варшаўскім палацы паказалі спектакль «*Imago victoriae...*» («Вобраз перамогі...») навучэнцы езуіцкай калегіі, сярод якіх былі Міхал, Ян і Юзаф Сапегі, Станіслаў Ляшчынскі, Лукаш і Міхал Залескія і інш. (гл.: 138.578). На тэрыторыях многіх магнацкіх уладанняў размяшчаліся езуіцкія калегіі, тэатральнае жыццё якіх у пэўнай ступені было звязана з тэатральным жыццём магнацкага двара. У другой палове XVII ст. такое цеснае ўзаемадзеянне можна назіраць, напрыклад, паміж школьнім тэатрам Замойскай езуіцкай калегіі і прыдворнай сцэнай князёў Замойскіх (гл.: 113. 269). У Нясвіжы сярэдзіны XVIII ст. школьні і прыдворны тэатры існавалі дастатковая адасоблена, хаця без пэўнага ідэйна-мастацкага ўплыву на драматычную творчасць Ф. У. Радзівіла езуіцкіх тэатральных пастановак, як мы ўбачым далей, не абышлося.

Адзначаныя шэсць асаблівасцяў неабходна ўлічваць пры вывучэнні прыдворнага тэатра Рэчы Паспалітай. Звернем увагу на некаторыя, на наш погляд, найбольш значныя факты з гісторыі каралеўскай, а таксама магнацкай сцэны.

Як і паўсюдна ў Еўропе, да XVI ст. у Рэчы Паспалітай пераважае тып тэатральных відовішчаў рэлігійнага характару. Духоўныя дыялогі, літургічныя драмы, містэрый першапачаткова ставяцца пры касцёлах і цэрквах з удзелам асоб духоўнага сану, аднак пасля пастановлення Сіно́да ў 1420 г. аб забароне іх удзелу ў тэатральных відовішчах (гл.: 171.1.4) тэатр пакідае цесныя сцэны храмаў і развіваецца далей, як і ў Еўропе, па двух шляхах: у форме народнага – масавага і шырокадаступнага, а таксама ў форме прыдворнага, які мае элітарны і закрыты характар.

Большасць польскіх даследчыкаў схіляеца да думкі, што пра тэатральнае мастацтва ў Рэчы Паспалітай ва ўласным значэнні гэтага выразу можна гаварыць пачынаючы з часоў Жыгімонта Старога (гл., напр.: 115.97; 83.297; 114.25). Менавіта на сцэне яго прыдворнага тэатра ў

кракаўскім Вавельскім замку з 1506 г. адбываюцца пастаноўкі рэнесансавых драм, пераважна на лацінскай мове, напрыклад: «Ulissis Prudentia in adversis» («Мудрасць Уліса ў адносінах да ворагаў», 1516); «Judicium Paridis de rōto aureo» («Суд Парыса аб залатым плодзе», 1522) (121.287). Як заўважыў У. Сыракомля, «драма, наследаваная ад старажытных, пры двары нашых вучоных каралёў мела гасцінны прыём» (153.382). Жыгімонт I праславіўся ў гісторіі, акрамя ўсяго іншага, як кароль-меламан (канешне, не ў апошнюю чаргу «з падачы» Боны): акрамя традыцыйнай для ўсіх каралёў Рэчы Паспалітай кароннай капэлы (у складзе якой пераважалі замежныя музыканты), ён меў яшчэ і асобную капэлу літоўскую, вайсковую, якая складалася са шведаў, беларусаў, украінцаў і палякаў (гл.: 103.82).

З занядадам дынастыі Ягелонаў, з пачаткам эпохі электарату адбываецца працэс дэнацыяналізацыі культуры арыстакратычных колаў грамадства. Ужо пры двары Жыгімента III Вазы пачынаецца «нашэсце» іншаземнага тэатра. Італьянская опера і фарс канкурыруюць з выступленнямі англійскіх, пазней нямецкіх камедыятаў – так побач з існуючай ужо лацінскай плыніяй у прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай запанавала паласа ўплыву заходнегурапейскай драматургіі.

Сталы каралеўскі тэатр з'явіўся ў часы панавання Уладзіслава IV (гл.: 152.21). Сваю прыхільнасць да оперы юны каралевіч прывёз з падарожжа ў Італію. Тут, на фларэнційскім двары Медзічы, у палацы «Villa Imperiale» ў 1625 г. у яго гонар была паставлена опера «La regina Sant'Orsola» («Каралева Св. Арсола») А. Сальвадора з музыкай М. да Гальяна, а таксама вялікая опера з хорамі і балетам пад назваю «Выратаванне Руджэра з вострава Альцыны» на лібрэта Ф. Сарачынэлі з музыкай Ф. Качыні (гл.: 132.126). Уражаны спадкаемца трону прывозіць з сабою італьянскіх артыстаў і з 1628 г. наладжвае оперныя прадстаўленні ў Варшаўскім замку, а ў 1637 г. будзе тут першую ў дзяржаве тэатральную сцэну. У перыяд з 1635 па 1646 г. на прыдворнай сцэне Уладзіслава IV ставіліся оперы на сюжэты з антычнай міфалогіі або біблейскай гісторыі («Дафна», «Юдзіф», «Выкраданне Алены», «Андрэмада» і інш.), лібрэта якіх пісаў Вірджыліо Пучытэлі, а музыку да некаторых з іх – прыдворныя капельмайстары Марк Скакі. Па ўзору ўсё таго ж італьянскага тэатра пасля некаторых опер ставіліся балеты, толькі апасродкована звязаныя з сюжэтам самой оперы (напрыклад, балет «Вязніца Амура» пасля оперы «Выкраданне Алены» (гл.: 175.175)).

У часы Яна Казіміра дзейнасць прыдворнага тэатра зноў аблікоўвалася выступленнямі аматараў і вандроўных замежных прафесійных

суполак (гл.: 165.21); менавіта з гэтага часу, з 60-х гг. XVII ст., усё часцей выступаюць на каралеўскай сцэне артысты італьянскай камедыі *dell'arte*. Важнай падзеяй было прадстаўленне «Сіда» Карнэля падчас сейму 1661 г. (па іншых звестках – 1662) у перакладзе на польскую мову Андрэя Морштына (гл.: 119.93; 171.I.115).

Тэатры ў Варшаўскім замку існавалі таксама ў часы панавання Міхала Карыбута Вішнявецкага і Яна III Сабескага (гл.: 114.26) і ўжо ўсяйлі сабою тыповыя тэатры «феадальнага барока вялікай пышнасці і экспрэсіі» (119.93), дзе побач з італьянскімі камедыямі ігралі рэлігійныя, міфалагічныя і куртуазныя оперы. Пры двары Вішнявецкага стаўліся оперы, балеты, прадстаўленні марыянетак і «машкар» (спектаклі камедыі *dell'arte*). Ужо ў XVII ст. каралеўскіх тэатраў было не-калькі: у Варшаўскім замку – залы Уладзіслава IV, пазней – Яна III (з 1691 г.), тэатр у Казіміраўскім палацы; тэатры ў Явораве, Жоўкве, Памажанах і, магчыма, у Вілянаве (гл.: 114.115). Як бачым, каралеўскія захапленні тэатрам паступова набывалі даволі грунтоўны матэрыяльны падмурак.

Напрыканцы XVII ст. на ажыўленне прыдворнай варшаўскай сцэны паўплывала каралеўша Марысенька Сабеская, стаўшы пратэктаркай італьянскіх камедыянтак, прыдворнай капэлы і артыстаў аперэты. У 1675 г. у Явораве на сцэне прыватнага тэатра Сабескіх была пастаўлена «Андрамаха» Расіна ў перакладзе Ст. Морштына (гл.: 138.573). Такім чынам, як адзначае З. Рашэўскі, з першай паловы XVII ст. у прыдворным каралеўскім тэатры Рэчы Паспалітай назіраецца «калі не традыцыя, то ва ўсякім разе пэўная бесперыпннасць – упłyvaў і густу. Размова тут, зрэшты, ідзе аб гусце, што панаваў тады ва ўсёй Еўропе і быў у нас вельмі трывалым, пераважна ў галіне оперы, якую доўга лічылі найскладанейшай і найшляхетнейшай разнавіднасцю тэатра» (137.94).

З пачаткам саксонскай эпохі прыдворнае тэатральнае жыццё ў Варшаве цесна звязана з Дрэздэнам. У сваю чаргу, на развіцці прыдворнага сцэнічнага мастацтва Саксоніі, як і ўсёй Германіі, наймацнейшы ўплыў робіць Францыя. Абодва Ветыны падчас сваіх юнацкіх ваяжаў за мяжу мелі магчымасць добра пазнаёміцца з еўрапейскім тэатрам (гл.: 164.6). Аўгуст II Моцны прывёз з Парыжа асаблівую і трывалую прыхільнасць да французскага тэатра. У 1696 г. ён загадвае збудаваць у Дрэздене спецыяльны тэатральны будынак «das französische Schauspielhaus» («французскі тэатр»; 166.13). Імпанавала Аўгусту таксама італьянская камедыя, захапленне якой ён мог прывезці з таго ж Парыжа (дзе была славутая *Comédie Italienne*) або з Венецыі.

У 1697 г. Аўгуст II займае трон Рэчы Паспалітай. Трывалыя сувязі Варшавы з Дрэздэнам паволі стварылі падобныя тэатральныя схільнасці. Для прыдворных забаў новы кароль запрашае трупы камедыятаў з Італіі і Францыі, якія ўзмацняе дрэздэнскімі сіламі і пераўтварае ў вялікія тэатральныя таварысты (гл.: 169.63). Пры двары Аўгуста II была ўведзена пасада спецыяльнага агента для набору тэатральных труп за мяжою. Пасаду гэтую доўгія гады займаў славуты італьянскі акцёр Анджэла Канстанціні (гл.: 166.13). Ужо ў 1700 г. пры двары Аўгуста II штодня адбываліся тэатральныя пастаноўкі. Захавалася цікавае сведчанне з прыватнага ліста, датаванага 1701 г., аб разнастайнасці і пышнасці прыдворнага жыцця ў Варшаве: «...Тут ядуць, п'юць, бавяцца ўсю ноч. <...> Польская камедыі штодня, рэдуты штодня, на карусель штодня. <...> Потым вечарам штодня прыбіраюцца ў маскі» (88.57, 59). Як падобна гэтае апісанне да прыведзенага раней тыднёва-га раскладу венскага карнавала 1711 г.!

У гады панавання Аўгуста Мощнага на сцэне прыдворнага Варшаўскага тэатра (а з 1725 г. – на сцэне пабудаванага каралём опернага тэатра) выступаюць вядомая італьянская трупа камедыі *dell'arte* Дж. Сака, французскія трупы Нантэя, Фонпрэ і Віледзьё, парыжскі оперна-балетны ансамбль Дэзешалье (гл.: 165.22–23). Рэпертуар французскіх камічных труп складаўся з твораў тых аўтараў, на творчасць якіх зрабіла ўплыў камедыя *dell'arte*, і таму найбольш папулярнымі драматургамі былі Мальер, а таксама яго паслядоўнікі: Бурсоль, Атэрош, Данкур, Дэтуш, Рэнар. Пры інсцэнізацыі камедый захоўвалася традыцыйнае спалучэнне драматычнага і балетнага элементаў (гл.: 165.23–24). Такія спектаклі, а таксама оперна-балетныя прадстаўленні патрабавалі ад паведнага музычнага афармлення. Для падобных мэт у 1717 г. у Дрэздэне быў арганізаваны аркестр пад назваю «Польская капэла», які складаўся з 12 музыкантаў.

У 1715–1718 і 1725–1730 гг. у Варшаве выступала італьянская трупа камедыі *dell'arte* Т. Рысторы. Кіраунік трупы разам з 38 артыстамі па запрашенні рускай імператрыцы Ганны Іаанаўны ставілі спектаклі ў Маскве, чаргуючы з тэатральнымі пастаноўкамі канцэрты камернай і італьянскай музыкі (гл.: 14.3–5). Менавіта гэты факт культурнага жыцця знаменаваў сабою новы этап у гісторыі рускага прыдворнага тэатра: у 1734 г. па загаду імператрыцы пачынаецца будаўніцтва «камедыі і оперы» ў Новым Зімовым Палацы, а з 1735 г. сама Ганна Іаанаўна наладжвае пастаноўкі аматарскіх спектакляў пры ўдзеле пеўчых (якіх адабраў па просьбe імператрыцы Феафан Пракаповіч),

кадэтаў Сухапутнага шляхетнага корпуса, пажоў, карлаў, калмыкаў і іншых (гл.: 14.17, 44–45). У 1735–1737 гг. у Москве зноў выступалі італьянскія акцёры, ужо Аўгуста III; новая трупа (на чале з кампазітарам Ф. Арайя) складалася не толькі з камедыйных, але і з оперных акцёраў, а таксама артыстаў балета (гл.: 166.82). Як бачым, Рэч Паспалітая не замыкала на сабе ланцуг культурных узаемаўпłyваў на тэрыторыі Еўропы XVIII ст.: праз Варшаву італьянскі тэатр трапляе ў Москву. Дзякуючы выступленням труп Рысторы і Арайя фарміруеца рэпертуар расійскай імператарскай прыдворнай сцэны, які ў сярэдзіне 30-х гг. XVIII ст. складаецца з некалькіх дзесяткаў п’ес; сярод іх – такія цікавыя творы, як «Спор о шляхетстве между Зулариею вдовою сумозбродною и Панталоном, купцом спорливым, или марки д’Алта Полвере», «Честное убожество Ренода древняго кавалера Галлского во время Карла Великаго», «Наивящшая слава государю чоль побеждать самого себя», трагедыя «Сампсон» і іншыя творы¹³. Уплыў італьянскага тэатральнага, музычнага і харэаграфічнага мастацтва на рускую арыстакратыю аказаўся настолькі моцным, што менавіта з гэтага часу тэатра- і меламанія пачала распаўсюджвацца ў рускім грамадстве, і нават непахісны Трэдыякоўскі пісаў у сваіх «Разважаннях аб камедіі ўвогуле»: «Хотя и всегда много таких находилось, которые все комедии трагедии из добре учрежденной а особливо Христианскую веру содержащей республики совершенно искоренить хотели, однако ж когда такие позорищные игры по их намерению отправляются и ничего в себе не содержат, чтоб вере и честным поступкам противно было, то сие весьма неправедно бы казалось, ежели бы любители оных такой невинной забавы лишены были, а особливо что они не только к увеселению и ободрению ума, но также к поощрению разума и к отвращению подлых помышлений выдуманы и возвращение приведены» (цыт. па: 14.20–21).

Не менш праславіла сябе і французская трупа, якая спадарожнічала каралю ад Дрэздэна да Варшавы на працягу 1718–1726 гг. Рэфарматар нямецкага тэатра Готшэд зазначаў, што бачыў у тэатры Аўгуста II цудоўна паставленая найлепшыя французскія трагедыі. І сапраўды, рэпертуар французскай трупы складаўся з «Андрамахі», «Федры» і «Берэнікі» Расіна, «Сіда», «Паліэўкта» і «Цынны» Карнэля, а таксама з найлепшых камедый Мальера (гл.: 166.56).

¹³ Гл.: Перетц В. Н. Итальянские комедии, представленные при дворце императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. Тексты. Пг., 1917.

Пры Фрыдрыху Аўгусце III каралеўскі тэатр стаў значна больш пашыранай культурна-грамадской інстытуцыяй: у гады панавання гэтага манарха быў перабудаваны варшаўскі «Opernhaus», а прыдворная італьянская трупа, на думку многіх польскіх даследчыкаў, была адной з найлепшых у Еўропе. Аўгуст III у адрозненне ад свайго бацькі быў большым прыхільнікам італьянскай оперы (opera-seria і opera-buffa), чым французскай камедыі. Задавальненню тэатральных запытаў каралея спрыяла актыўная дзейнасць прыдворнага капельмайстра, таленавітага італьянскага кампазітара Іагана Адольфа Гасэ, які пісаў музыку да многіх опер (пераважна на лібрэта П. Метастазіо), што ставіліся на каралеўскай сцэне (гл.: 166.25).

Трэба адзначыць, што пры Аўгусце III прыдворны тэатр набывае ўсё больш публічны харектар: варшаўская публіка магла наведваць «Opernhaus», купіўшы білет на спектакль (гл.: 166.120). Канешне, большай папулярнасцю карысталася яркая камедыя *dell'arte*, сцэнічныя эффекты якой былі зразумелымі нават для тых гледачоў, якія не ведалі італьянскай мовы. Аднак нельга адмаўляць таго факта, што «саксонская» опера таксама мела пэўны ўплыў на падрыхтоўку ўмоў для фарміравання агульнастуپнага тэатра ў Рэчы Паспалітай.

Пры ўсёй разнастайнасці рэпертуару Варшаўскага тэатра каралеў-саксонцаў, пры дамінуючай ролі суб'ектыўнага фактару ў яго дзейнасці можна вызначыць некаторыя *агульныя рысы, уласцівія прыдворнай каралеўскай сцэне ў Варшаве*. Па-першое, гэта быў тэатр прафесійны ў адрозненне ад магнацкага – пераважна аматарскага. К. Вяжбіцка-Міхальска адзначае, што інсцэнізацыя тэатральных відовішчаў, асабліва оперных, у тэатры Аўгуста III дасягнула вельмі высокага ўзроўню (гл.: 166.108). На сцэне Варшаўскага тэатра спявала ў операх Гасэ і Метастазіо славутая ў Еўропе Фаўстына Бардоні, побач з ёю – яе са-перніцы Мігноці і Фарынэлі, у прадстаўленнях камедыі *dell'arte* выступаў Панталонэ-Д'Арбэ, які быў паплечнікам Карла Гальдоні ў пра-вядзенні яго тэатральнай рэформы, а таксама Джавана Казанова, Марта Бастона і Антоніо Канстанціні – тэатральныя фігуры еўрапейскай велічыні (гл.: 101.95; 122.15).

Па-другое, гэты тэатр меў чыста рэкрэатыўны і – у меншай ступені – рэпрэзентатыўны харектар; тэатральныя пастаноўкі часцей за ўсё прымяркоўваліся да святочных дзён: імянінаў, вяселляў, прыездаў паслоў або іншых шаноўных гасцей, карнавалаў і каляд. Пры двары Аўгуста II Саса падпарадкоўваліся модзе, згодна з якой тэатр мусіў забаўляць арыстакрататаў. Менавіта гэтую традыцыю ў першую чаргу

пераймаюць і рэалізуюць на прыватных тэатральных сцэнах у XVIII ст. буйныя магнаты Польшчы і Беларусі. Тэатральная пастаноўкі служаць тут «як бы артыстычным вынікам вялікіх падзеяў, пераважна радасных» (121.341).

Функцыяніраванне Варшаўскага тэатра каралёў-саксонцаў было адзначана таксама той асаблівасцю, што італьянская і французская трупы пераязджалі разам з манархамі з Дрэздэна ў Варшаву і з Варшавы ў Дрэздэн, часам па некалькі разоў у год. У Варшаву Аўгусты наведваліся часцей за ўсё на сеймы або ў перыяд карнавалаў (якія першапачатковая адбываліся пачынаючы з Новага года да масленіцы). Аўгуст II звычайна выязджаў з Дрэздэна ў жніўні і заставаўся ў Варшаве да карнавала. Аўгуст III, як правіла, больш працяглы час знаходзіўся ў Варшаве пачынаючы з дня сваіх імянінаў (3 жніўня) да канца снежня або студзеня. Прысутнасць каралёў у Варшаве была звязана таксама з правядзеннем сеймай. Зразумела, што ў сувязі з гэтай акалічнасцю прыдворны тэатральны сезон у Варшаве мог часта перарывацца і часцей за ўсё быў непрадказальным.

Важным элементам прыдворнай тэатральнай культуры з'яўляецца і такі від паратэатральных дзеянняў, як карнавалы з маскарадамі. Гэты від прыдворнай забавы быў запазычаны з Версаля Людовіка XIV і XV. У дачыненні да паэтыкі барока карнавал можна лічыць адной з найбольш яскравых формаў рэалізацыі вядомага барокавага матыву «*theatrum mundi*». Фактычна карнавальная ўцехі ўяўлялі сабою вялікія спонтанныя інсценізацыі, у якіх удзельнікі карнавала (каралеўскія саноўнікі і госці) былі адначасова акцёрамі і гледачамі. Зразумела, што такая скразная тэатралізацыя арыстакратычнага святочнага побыту не магла не паўплываць на фарміраванне адпаведных густаў у асяроддзі магнатаў. Пры гэтым імкненне наследаваць каралеўскаму двару падмацоўвалася існуючай у Рэчы Паспалітай традыцыйай магнацкай тэатральнай культуры.

Першы факт існавання прыдворнай магнацкай сцэны ў Рэчы Паспалітай адзначаецца ў навуковай літаратуры ў апошній чвэрці XVI ст. і звязваецца з імем канцлера Яна Замойскага, прадстаўніка аднаго з буйнейшых каронных княжацкіх родаў. У 1578 г. на вяселлі канцлера і Крыстыны з Радзівілаў ва Уяздове адбылася пастаноўка п'есы Я. Каханоўскага «Адмова грэцкім паслам» («*Odprawa posłów greckich*») у прысутнасці караля з каралевай, а таксама братоў маладой: Мікалая Крыштафа «Сіроткі», Ежы, Альбрэхта і Станіслава Радзівілаў. Цікава, што менавіта на гэтай пастаноўцы, знакамітай у гісторыі польскага тэат-

ра¹⁴, адбылося сімвалічна злучэнне двух найбольш «тэатральных» магнацкіх родаў Рэчы Паспалітай: Радзівілаў і Замойскіх, якія перадавалі ў спадчыну сваім нашчадкам замілаванне да мастацтва Мельпамены. Не менш цікава, што ўжо гэты першы факт дзеянасці магнацкай тэатральнай сцэны даволі яўна дэманструе імкненне магнатаў пераўзысці каралеўскі двор у галіне тэатральнага мастацтва. Чым заможнейшыя былі магнаты, тым мацней было саперніцтва. Так, А. Брукнер адзначыў, што калі, напрыклад, Жыгімонт III у 1592 г. на вясельных урачыстасцях і прыдворных баліах ладзіў відовішчы, хутчэй, толькі мімічныя са спевамі і капэлай, паміж якіх трывала італьянская шуты (zanni) іграли кароткія італьянскія фарсы, то Замойскі заказаў на сваё вяселле з Крыстынай сапраўдную класічную п'есу, ту ю самую «Адмову» (гл.: 83.301).

Сапраўды, рэпертуар магнацкага тэатра нярэдка быў больш «салідным» у параўнанні з прыдворнай каралеўскай сцэнай. Так, у 1597 г. у польскім перакладзе Пятра Цяклінскага ў Буску над Бугам, пры двары старасты Станіслава Тарноўскага, цесця Замойскага, была паставлена камедыя Плаўта «Trinumus» («Трохманетчык»¹⁵) (гл.: 96.139). На сцэну магнацкага тэатра (у адрозненне ад каралеўскага) трапляла часам і «рыбалтоўская» («савізжальская») камедыя, злучаючы мастацтва прыдворнага тэатра з традыцыямі народнай смехавой культуры. Так, у 1633 г. адбылася пастаноўка «прыдворнай камедыі» П. Барыкі «З мужыка кароль» у Серадзкім, пры двары пратэктара Барыкі Альберта Лубенскага (гл.: 89.32).

І ўсё ж такі найбольш заможныя (а значыць, і найбольш адукаўнікі) магнаты аддавалі перавагу тым творам, якія мы цяпер называем класічнай драматургічнай спадчынай. Так, паводле меркавання польскіх даследчыкаў Е. Кавальчыка і В. Рашкоўскай, 12 лютага 1660 г. у Замосці на прыдворнай сцэне Яна III Замойскага пад назваю «O Rodryka i Xymenу małżeństwie» («Аб шлюбе Радрыка і Ксімены») быў паставлена «Сід» Карнэля – за два гады (па версіі іншых вучоных – за год) да прэм’еры гэтай трагедыі ў каралеўскім замку ў Варшаве (гл.: 113.264). На прыватнай сцэне Аўгуста Сулкоўскага ў Рыдзыне ў 1687 г. былі паставлены мальераўскія камедыі «Мешчанін у шляхецтве» і «Смешныя манерніцы» (гл.: 119.103).

¹⁴ Юбілейны нумар польскага часопіса «Pamiętnik teatralny» (1978. Z3 (107)), прымеркаваны да 400-годдзя пастаноўкі «Адмовы», змяшчае артыкулы, прысвечаныя выключна гэтай падзеі.

¹⁵ У рускім перакладзе А. Арцюшкова гэтая камедыя мае назыву «Три монеты» (гл.: Плавт. Комедии. М.: Искусство, 1987. Т. 2).

У сярэдзіне XVII ст. прыватны тэатр мелі Януш Вішнявецкі ў Лешне (1646), Радзівілы ў Вільні (1646), Крыштаф Апалінскі ў Се-ракове (1653) і іншыя. З часоў Яна Казіміра ў рэпертуары прыдворных сцэн набываюць папулярнасць пастаральныя драмы (Мальера, Гварыні і іншых), а таксама опера (гл.: 114.115). У 1671 г. на палаца-вай сцэне тэатра Замойскіх у Замосці ставіўся «Дыялог аб Парысе і трох грацыях» С. Гольдта-Глуўчынскага, прадстаўленне якога, на думку даследчыкаў, мусіла мець оперныя харктар (гл.: 113.269). Яшчэ ў пачатку XVII ст. славутую капэллю і оперу меў у сваім маёнтку ў Вінічы Станіслаў Любамірскі; іх дзеянасць адносіцца да перыяду з 1613 па 1649 г. (гл.: 175.161). Любамірскіх, таксама як Замойскіх і Радзівілаў, можна лічыць адным з самых «тэатральных» магнацкіх родаў Рэчы Паспалітай. Ежы Любамірскі пераклаў з італьянскай мовы пастаральнью драму Г. Б. Гварыні «Pastor fido» («Верны пастух») (гл.: 89.282). Сын Ежы, Станіслаў Гераклій Любамірскі, быў найславуцейшым драматургам другой паловы XVII ст. Дзеянасць яго тэатра, заснаванага яшчэ ў часы панавання Яна III, была наладжана з вялікім размахам. Ён пісаў камедыі, наследаваныя з італьянскіх, для свайго тэатра ва Уяздове. Паміж 1664–1684 гг. ім былі створаны тры драмы на эратычныя сюжэты: «Эрміда, або Каraleўна пастушак» (апівала любоўныя прыгоды маладой князёўны), «Дон Альварэс, або Славольная ў каханні кампанія» (апісвала гісторыю маладога Дон Жуана) і «Камедыя старога Лопэса са Спрыдонам» (інсцэнізацыя адной з навел Бакачо) (гл.: 92.31–34).

З'яўленню прыватнай магнацкай сцэны звычайна папярэднічала арганізацыя прыдворнай капэлы. Як адзначае І. Бэлза, «у многіх прыдворных капэлах існавалі інструментальная, оперная і балетная ансамблі, паставяна наладжваліся канцэрты, даваліся драматычныя і музычна-сцэнічныя прадстаўленні» (12.36). Уладальнікамі капэл былі ўсе буйныя магнаты і прадстаўнікі найбольш заможнай шляхты Рэчы Паспалітай. У сувязі з гэтай акалічнасцю слушнай здаецца заўвага А. Мілера аб tym, што «ў Літве <...> музычнае жыццё выключна спа-лучалася з развіццём тэатра» (134.10). Спіс уладальнікаў прыдворных капэл да канца XVIII ст. (складзены Г. Швайкоўскай) утрымлівае 128 пазіцый (гл.: 155). У XVIII ст. колькасць магнацкіх сцэн значна павялічваецца. Лёгкая Муза французскай і італьянскай камедыі, нямецкага «зінгшпіля», а таксама оперы і аперэты, папулярных пры ка-ралеўскім двары, здолела абудзіць да сябе доўгатэрміновую цікаласць. «Магнацкія сем’і, якія падпадалі пад уплыў схільнасцяў караля, па-

чыналі, па яго прыкладу, у сваіх маёнтках або ў сваіх прыватных палацах у правінцыі ладзіць маленкія сцэны і тэатры, нібыта адгалінаванні або філіялы таго Opernhaus'а, які Аўгуст II пабудаваў яшчэ ў 1724 г. <...> Так паўставалі – раскіданыя па ўсёй краіне – асобныя большыя і меншыя прыватныя тэатры ў правінцыяльных палацах і ва ўладаннях найбольш буйных магнацкіх родоў» (152.249). Традыцыю тэатральнай спадкаемнасці Любамірскіх у 20-я гг. XVIII ст. падхапіў Тэадор, кракаўскі ваявода, сын Станіслава Гераклія. На сцэне яго прыватнага тэатра ў Кракаве ў 1725–1727 гг. выступала італьянская трупа, якая ставіла музычныя драмы (оперы) і аперэткі – такія, як «La Marianna» («Марыяна»), «La Griselda» («Грызельда») і іншыя. Найбольш вядомай пастаноўкай гэтай трупы была опера «Venceslao» («Венцаслаў») на лібрэта Апастола Дзэна, прыдворнага венскага лібрэтыста перад Метастазію (гл.: 169.73). Прыкладна ў гэты ж час дзейнічае капэла ваяводы Станіслава Жавускага ў Таргавіцы, капельмайстрам якой быў у 1727–1730 гг. Ю. М. Нэльві. Тут ён сачыніў (i, напэўна, паставіў) 4 свае оперы (гл.: 175.178). Да 40-х гг. XVIII ст. адносяцца звесткі пра існаванне аматарскага тэатра ў Кракаве, у доме Залускіх. У студзені 1748 г. маладыя Залускія, сыны кухмістра літоўскага, на імяніны стрыя Андрэя, кракаўскага біскупа, сыграли «La Mort de César» («Смерць Цэзара») Вальтэра і яшчэ нейкую французскую камедыю (гл.: 169.74).

Акцёрамі ў магнацкіх тэатрах часта выступалі арыстакраты, або падданыя ўладальнікамі сцэны. Гэта былі тэатры або аматарскія (Ізабэль Чартарыйскай у Пулавах або Мнішкай у Дуклі), або прафесійныя (Браніцкіх у Беластоку, Тызенгаўза ў Гродне), або змешанага характару (у Нясвіжы) (гл.: 99.33). Нават на каралеўскай сцэне выступалі мясцовыя акцёры – падданыя. Так, Сабескі ўзрушана пісаў, што ў яго нават лакеі «камеды і балеты, і марыянеты на здзіўленне добра wykonваюць» (135.60). Той жа самы тып артыстычных ансамбліяў захаваўся да часоў Аўгуста III – але на магнацкай сцэне.

Большасць магнацкіх рэзідэнций абмяжоўвалася арганізацыяй акаунтальных відовішчаў, і толькі тэатр Жавускага ў Падгорцах, Браніцкага ў Беластоку і тэатры Радзівілаў у Нясвіжы, Алышы і Слуцку мелі сталы харкты (162.130). Храналагічна першым з іх быў няспіжскі прыдворны тэатр.

А. Штэндэр-Петэрсан адзначае, што ўладальнікі прыватных тэатраў складалі рэпертуар сваёй сцэны па ўзору рэпертуару каралеўскага тэатра, а таму задавальняліся часцей за ўсё замежнымі, г. зн.

французскімі, італьянскімі, а таксама нямецкімі, драматычнымі тэкстамі, бо іх было больш чым дастаткова (гл.: 152.249). Аднак такое сцвярджэнне нельга прызнаць цалкам справядлівым: больш цесна знітаваныя з айчыннай, мясцовай культурай, магнаты былі бліжэй да грамадскасці, чым каралеўскі двор. Гэтым тлумачыцца прысутнасць польскамоўных твораў у рэпертуары магнацкіх тэатраў, чаго амаль не было на каралеўскай сцэне. Увогуле магнацкі рэпертуар можна падзяліць на:

- 1) замежныя сцэнічныя творы, якія ігралі ў арыгінале;
- 2) замежныя творы ў польскім перакладзе;
- 3) польскія, напісаныя часцей за ўсё гаспадаром для ўласнага тэатра.

У канцы XVI ст. мецэнацкая апека вялікіх паноў магла падтрымліваць творчасць пісьменнікаў шляхецкага паходжання. Так было, напрыклад, з пастаноўкай «Адмовы грэцкім паслам» Я. Каханоўскага і «Трохманетчыка» П. Цяклінскага. У XVII ст. на сцэнах магнацкіх тэатраў ставяцца італьянскія і французскія творы, аднак прывілі выключнасці захаваў у іх замежную мову толькі ў оперы. У астатніх жанрах адбывалася паступовая паланізацыя. Так, ужо ў 1651 г. Апалінскі ганарыўся тым, што ў яго тэатры «усё выконваецца па-польску» (135.51). З канца XVII ст. нават французскіх класікаў усё ахвотней ставілі ў польскіх перакладах.

Пачынаючы з другой паловы XVII ст. самі ўладальнікі прыватных тэатраў спрабуюць стварыць рэпертуар для сваёй сцэны. У польскай навуковай літаратуре выказваецца меркаванне, што аўтарам перакладу карнэлеўскага «Сіда», пастаўленага ў 1660 г. у Замосці, мог быць сам Ян Замойскі, тым больш што ў гэтым творы «была пэўная сюжэтная алюзія ў дачыненні да біяграфіі гэтага магната» (113.266). Як ужо адзначалася, прымалі ўдзел ва ўкладанні рэпертуараў сваіх тэатраў Ежы і Станіслаў Гераклій Любамірскія. Між тым польскія або перакладенія на польскую мову п'есы былі яшчэ занадта слабымі, і таму «тое, што жанчына з вышэйшых колаў арыстакратыі з пахвальнай руплівасцю ўзялася за стварэнне польскамоўнага рэпертуару, – факт, які мае адметнае культурнае і літаратурна-гістарычнае значэнне» (152.249). Гэтая жанчына паходзіла з таго арыстакратычнага асяроддзя, якое ў першай палове XVIII ст. «узяло стырно ўлады і літаратуры ў свае рукі» (79.169). Гэтай жанчынай была княгіня Францішка Уршуля Радзівіл з Вішнявецкіх, стваральніца і ўладарка нязвіжскай прыдворнай сцэны ў самы плодатворны перыяд яе існавання, а таксама складальніца яе першапачатковага (і асноўнага) рэпертуару.

§ 3. Мельпамена Нясвіжа

Развіццю прыдворнай тэатральнай культуры ў магнацкіх ардынацыях Беларусі першай паловы XVIII ст., акрамя ўздрзеяння каралеўскай моды на тэатр, спрыялі асаблівасці эканамічнага развіцця тагачаснай Рэчы Паспалітай. Беларускія магнаты – Радзівілы, Сапегі, Агінскія і іншыя – канцэнтравалі да другой паловы XVIII ст. у сваіх руках грандыёзныя эканамічныя і людскія рэсурсы. Гісторык П. Г. Казлоўскі адзначаў, што «...па колькасці гэта была жменька людзей, усяго 15 сямействаў. Але яны валодалі 30% усёй зямельнай уласнасці ў заходній і цэнтральнай Беларусі...» (28.4). Магнаты імкнуліся сцвердзіць сябе ўдзельнымі гаспадарамі, наладзіць прыдворнае жыццё больш пышна, чым у Варшаве, а цэнтр кожнага маярака зрабіць чымсьці накшталт «маленъкай сталіцы». Такой «малой Варшавай» стаў цэнтр радзівілаўскай ардынацыі Нясвіж, які выдзяляўся сваім грамадска-палітычным становішчам: да горада на асення святаміхальскія кірмашы сцягваліся людзі з усіх куткоў Беларусі. Самі ж князі Радзівілы былі ў XVIII ст. багацейшымі магнатамі. У XVIII ст. паступова атрымлівае перавагу нясвіжска-альцкая лінія Радзівілаў, і галавою рода становіцца Міхал V Казімір Антоні Базыль Радзівіл («Рыбанька»), прызнаны ўсімі сваякамі «бацькам сямейства і старшынёй радзівілаўскага дому» (177.177–178). Міхал Казімір быў сынам Карала Станіслава, вялікага канцлера літоўскага, і Ганны Катахыны з Сангушкай. Насуперак волі маці ён 23 красавіка 1725 г. узяў шлюб з Францішкай Уршуляй з Вішнявецкіх, якая ў хуткім часе паспрыяла сваім талентам і добрай воляй таму, што Нясвіж становіцца не толькі дынастычным, эканамічным і палітычным цэнтрам радзівілаўскіх уладанняў, але і буйным культурным асяродкам тагачаснай Беларусі.

Францішка Уршуля Радзівіл з Вішнявецкіх нарадзілася 13 лютага 1705 г. у Чартарыйску. Яна была адзінай дачкою Януша V Антонія Карыбута Вішнявецкага, кракаўскага кашталяна, і Тэафілі з Ляшчынскіх. У навуковай і навукова-папулярнай літаратуре адсутнічаюць якія-небудзь звесткі пра дзіцячыя гады князёўны, мала канкрэтных звестак пра адукацыю, выхаванне, увогуле пра жыццё яе да замужжа. «Польскі слоўнік біяграфічны» зазначае толькі, што «ў доме бацькоў яна атрымала клапатлівае выхаванне» (133.388). І гэта не дзіўна: бацька Францішкі Уршулі быў вялікім аматарам літаратуры, нават сам пісаў духоўныя разважанні, панегірыкі і рэлігійныя песні пад псеўданімамі Багданскага і Альшоўскага, а таксама ў духу барокавага светаадчування падпісваў свае творы анаграмай «Jusosin

Тубурук de Wiesciwnio»¹⁶. Гарачы прамоўца і літаратаў, выхаваны на французскіх узорах, ён замовіў з-за мяжы найлепшых настаўнікаў для выхавання сваёй дачкі. Так маладая князёўна вывучыла французскую, італьянскую і ангельскую мовы. «Адораная ад прыроды добрай памяццю, Францішка Уршуля старанна займалася рознымі навукамі» (79.170). Якуб Побуг Фрычынскі, выдавец яе драматычных твораў, у «Прадмове да чыгача» так характарызаваў сваю гаспадыню: «Спадкаеміца крыві і радавітасці караблескай, пані найвышэйшых дабрачыннасцяў і выдатнейшых аздобаў прыроды; цуд мудрасці, асаблівая прыхільніца вызваленых навук, у якіх так высока ўзнеслася, што ў кожным мастацтве трymала першынства, а менавіта: была грунтоўна дасведчанай у Святым пісанні, у дыспутах аб артыкулах каталіцкай веры; ашчасліўлена рэдкай, амаль непараўнанай памяццю ў канонах або правах святых касцельных, і айчынных, сеймавых законах; цалкам дасканалая ва ўсеагульной гісторыі, у геаграфіі, у прыхільнасцях палітыкаў; заўсёды нястомная ў чытанні кніг, выдадзеных на розных мовах; сведчыць аб гэтым яе ўласная бібліятэка, складзеная больш як з двух тысяч найлепшых аўтараў, з якіх усіх прачытала, і ведала, аб якіх прадметах хто з іх разважае, таму лічыла для сябе найлепшай уцехай дыспутаваць з вучонымі людзьмі; нічога не бракавала гэтай пані для поўнай дасканаласці ва ўсіх навуках» (1.13). Пры tym, што характарыстыка Фрычынскага мае, безумоўна, ідэалізуючы характар, многае ў ёй адпавядае рэчаіснасці. Сапраўды, стаўшы княгінёй Радзівіл, Францішка Уршуля старалася пашыраць зацікаўленасць літаратурай у сваім асяроддзі, і з гэтай мэтай спарадковала і павялічыла занядбаную дагэтуль замкавую бібліятэку (гл.: 133.389). Па звестках Б. Юдковяк, у двухтысічным асабістым кнігазборы княгіні пераважала літаратура з-пад знаку galanterie, з галіны ўсеагульной і рэлігійнай гісторыі; былі там кнігі заходніх філософій: Лока, Фантэнэля і Фенелона. З ліку літаратараў дамінуюць старожытныя гісторыкі, з антычных паэтаў – Лукан і Авідзій, з айчынных – паэты барока. Падбор замежнай літаратуры сведчыць пра вялікую зацікаўленасць тэатрам Еўропы і класікай Рэнесансу (гл.: 104.67). Э. Катлубай сведчыць, што «пры княгіні нясвіжская бібліятэка павялічылася да 9000 тамоў і што яе стараннямі была адноўлена і дасканала аbstалівана замкавая друкарня ў Нясвіжы» (112.458).

Першыя мастацкія ўражанні Францішка Уршуля атрымала яшчэ ў доме бацькоў: пры двары Януша Вішнявецкага дзеянічала капэла (гл.:

¹⁶ Лац.: Jonusis Korybut de Wisniowiec (Януш Карыбут з Вішнёўца).

155.99). Не была далёкай ад музычнай культуры і маці князёўны: яе бацька (дзед Францішкі) Вацлаў Ляшчынскі ў другой палове XVII ст. меў прыдворную капэлу (гл.: 175.162). А вось захапленне тэатрам маладая князёўна пераняла хутчэй за ўсё ад свайго стрыя Міхала Сэрвацыя Вішнявецкага, які, акрамя капэлы, меў яшчэ і свой прыватны тэатр у Віснічу (гл.: 133.389). К. Вяжбіцка, абапіраючыся на невядомыя нам крыніцы, дадае, што «Міхал Сэрвацый сам займаўся пісаннем п’ес» (163.190).

У юнацкія гады Францішкі магла быць знаёмай з тэатральным жыццём Кракава, паколькі з 1706 г. яе бацька становіцца кракаўскім ваяводам (гл.: 174.75) і сям'я Януша Вішнявецкага магла пераехаць туды на сталае месца жыхарства. У гэтым выпадку сцэнічныя імпрэзы прыдворнага тэатра Любамірскіх – бадай, самага вядомага ў Кракаве – не маглі застасцца па-за ўвагай князёўны.

Стайшы жонкай Міхала Казіміра Радзівіла, Францішкі Уршуля адразу ж акунулася ў атмасферу забаў і весялосці, якая характарызавала прыдворнае жыццё саксонскай эпохі. «*Za krola Sasa jedz, rij, a popuszczaj pasa*» – прыказка тых часоў. Непасрэдна пасля вяселля Міхал Казімір вазіў маладую жонку па радавых маёнтках, а карнавал 1725/26 гг. яны правялі ў Варшаве. Б. Юдковяк на падставе «Дыяры вышуша» Міхала Казіміра паведамляе, што княгіня была ў Варшаве яшчэ ў 1732, 1733 і 1735 гг. (гл.: 104.68). Менавіта тады будучая складальніца камедый і трагедый магла пазнаёміцца з мастацтвам каралеўскага тэатра. Па звестках К. Вяжбіцкай-Міхальскай, у 1724–1726 гг. на варшаўскай прыдворнай сцэне пераважалі французскія камедыі (творы Данкура, Рэнара, Мальера, Дэтуша (гл.: 166.57)), а ў 30-я гг. ставіліся італьянскія оперы і камедыі (гл.: 166.81–82). Характарызуючы пастаноўкі 20-х гг., К. Вяжбіцка-Міхальска заўважае: «Пры інсцэнізацыі камедый захоўвалася традыцыянае спалучэнне драматычнага і балетнага элементаў <...> Акцёры хутка пераходзілі ад слова да спеву, ад пантамімы да танца. Музычныя і танцавальныя партыі былі часта вельмі пашыраныя» (166.58). Менавіта гэтая традыцыя, распачатая Мальерам і Люлі, якія стварылі жанр камедыі-балета, была засвоена княгініяй Радзівіл і перанесена на сцэну нясвіжскага тэатра.

За выключэннем некалькіх прыгаданых наведванняў Варшавы, княгіня яшчэ трэ разы ў 40-х гг. наведвала Львоў (гл.: 104.68), а астатні час праводзіла ў радзівілаўскіх рэзідэнцыях, пераважна ў Нясвіжы. Частыя роды і выкідыши (у суме – 25 (гл.: 133.389) або 29 (гл.: 104.68)), слабое здароўе не дазвалялі ёй падарожнічаць, і таму далейшая «тэатральная адукцыя» адбывалася дома, у цішыні бібліятэкі.

У творчасці Ф. У. Радзівіл можна вылучыць два перыяды. Першы (1725–1746 гг.) быў двухмоўным, а ў жанравых адносінах – паэтычна-эпістальярным. На польскай мове створаны шматлікія лісты¹⁷, пераважна да мужа; чатыры з іх былі напісаны вершамі ў 1728 г. У рукапісах аўтографах¹⁸ і ў бібліяграфічных апісаннях (гл.: 128.115; 135.235; 139.257; 105.71–74; 138.541) сустракаюцца наступныя творы пад імем Францішкі Уршулі Радзівіл:

- эпіталама на вяселле Юзафа Патоцкага з Людвікай Mnішкоўнай
- жалобны верш па смерці першароднага сына Мікалая (1729)
- верш «Адказ на адказ пана Магільніцкага»
- верш «Мой адказ на ліст Ям. княгіні Радзівілоўны, крайчанкі В. Кн. Літ., напісаны мне»
- дыдактычны верш «Выратавальныя перасцярогі або інфармацыя жыцця... дачцы сваёй Ганне Марыі»
- 10 вершаваных партрэтаў «Апісанне дам Яв. княгіні канцлярыны В. Кн. Літ...»
- верш «Развітанне княгіні Ям. гетмановай В. Кн. Літ. з князем Ям. крайчым, які ад'язджае ў дарогу» з «Адказам»
- верш «Падзяка Яв. князя пана Лявона Радзівіла, крайчага Вялікага княства Літоўскага, за паслугі, засведчаныя ў цэлым жыцці, Яв. княгіні Ям. Радзівіловай, гетмановай В. Кн. Літ.»
- верш «Віншаванне Яв. князя пана Лявона Радзівіла, крайчага В. Кн. Літ. да Яв. Ям. панны Ганны Мыцельскай, кашталянкі Познанскай» (3 восьмірадкоў)
- верш «Паўторнае віншаванне»
- «Вершы Яв. княгіні Ям. крайчай В. Кн. Літ., напісаныя з Белай Крыніцы да князя»
- «Вершы, дасланыя з Жэшава, пры пячатцы Яв. княгіні Ям. крайчай В. Кн. Літ. ад самога»
- «Віншаванне Яв. Ям. пану Мацею Мыцельскаму, кашталяну Познанскаму, на імяніны ад Яв. князя Ям. Лявона Радзівіла, крайчага В. Кн. Літ.»

¹⁷ Паводле «Новага Корбута», звыш 1000 (гл.: 128.116).

¹⁸ Назвы вершаў Ф. У. Радзівіл прыводзяцца паводле рукапісаў з Цэнтральнага дзяржаўнага гісторычнага архіва РБ, а таксама Дзяржаўнага музея (біблія-тэкі кн. Чартарыйскіх) у Кракаве, копіі якіх добразычліва прадстаўлены Сяргеем Кавалёвым.

- «Падзяка Яв. Ям. пана кашталяна Познанскага за вузел¹⁹ Яв. князю крайчаму»
- «Рэпліка на тыя вершы ад Яв. князя пана крайчага»
- «Апісанне грудзей жаночых»
- «Вершы пра кахранне»
- «Пункты для кожнай жанчыны, які погляд яна павінна мець на мужа» (12 шасцірадкоўяў)
- «Адказ ад жонкі мужу» (12 шасцірадкоўяў)
- «Адказ, напісаны на ліст ад Яв. княгіні Ял. пані гетмановай В. Кн. Літ. да княгіні Ям. пані крайчанкі В. Кн. Літ.»
- «Перапрашэнне за гнеў пэўнай дамы, што злавалася з-за пераследаў пана Паца, які да яе заліцаўся»
- «Яснавальможнай княгіні з Карыбутаў Вішнявецкай, ваяводзіне Кракаўскай»
- «Ліхая прапанова кавалера» і «Адказ вернай дамы» (па 13 восьмірадкоўяў-«прапаноў» і -«адказаў»)

Як сведчаць назвы многіх вершаў, Ф. У. Радзівіл, згодна з традыцыяй (або модай), што існавала ў пэзіі барока, прыпісвала аўтарства асобных сваіх твораў (пераважна пасланняў) іншым асобам. Невядома, праўда, рабіла яна гэта на замову ці з уласнай ініцыятывы, але не выклікае сумненняў, што намаганнямі і талентам княгіні Францішкі ў Нясвіжы быў створаны і існаваў літаратурны салон. Яго ўладальніца непасрэдным чынам упłyvala на фарміраванне эстэтычных густаў прадстаўнікоў радзівілаўскага арыстакратычнага асяроддзя.

Па-французску Ф. У. Радзівіл напісала шэраг вершаў, у прыватнасці травестацыі псалмоў, стансы, а таксама найбольш цікавы твор: разваражанні прозай на тэму кахрання і шлюбу пад назваю «*Du mariage*». Многія з названых вышэй твораў змяшчаюцца ў рукапісе, які ўяўляе сабою аўтограф паэткі, пра што інфармуе запіс на тытульным аркушы: «Манускрыпт розных вершаў, мною складзеных і па загаду князя яго міласці мужа майго кахранага маёю ўласнай рукой перапісаных... Княгіня Францішка з Карыбутаў Вішнявецкіх Радзівіл... з Нясвіжа, 29 сакавіка 1732 г.» (139.259–260).

Варта адзначыць, што ўжо ў першых творах княгіні яўна вызначаецца «тэндэнцыя скіраванасці «на кахранне» творчасці маладой паэткі з Нясвіжа» (139.256). Акрамя таго, некаторыя з вышэйназваных вершаў княгіні Францішкі стварае ў форме своеасаблівых паэтычных

¹⁹ Г. зн., шлюбнае паяднанне.

абразкоў з ужываннем іх нумарацыі. Падобнае драбленне, на нашу думку, варта разглядаць як правобраз драматызацыі, а таксама як паэтычныя практыкаванні аўтаркі, якая здаўна захаплялася не проста паэтычнымі, але паэтычна-драматычнымі формамі, рэалізаванымі пазней у яе камедыях, трагедыях і операх.

Г. Бігеляйзен прыпісаў аўтарству княгіні кнігу пад назваю «Пра абавязкі хрысціянскага жаўнера» (Вільня, 1748) (гл.: 79.171). У польскіх бібліографічных даведніках дадзеная назва не фігуруе, аднак пазначана іншая кніга (як плён перакладчыцкай дзеянасці Ф. У. Радзівіл): «Жаўнерскае набажэнства, што служыць да склікання вайсковага люду... перакладзена з французскай мовы на польскую, з дадаткам самых неабходных навук і малітваў жалнерскіх, запазычаных з кніг Пятра Скаргі. Вільня, 1748» (97.109; 128.116). Незразумела, ці маецца тут на ўвазе адна і тая ж кніга, ці гэта часткі адной кнігі, ці два розныя выданні.

Другі перыяд творчасці Ф. У. Радзівіл (1746–1752) праходзіў пераважна пад знакам Мельпамены. Рэалізацыі драматургічнага таленту княгіні спрыяла тое, што Радзівілы пачынаючы з XVI ст. былі аднымі з самых «тэатральных» княжацкіх родаў у Рэчы Паспалітай. Падчас падарожжаў у Францыю, Германію і Італію Радзівілы мелі магчымасць пазнаёміцца з лепшымі дасягненнямі тэатральнага мастацтва гэтых краін. Прыхільнасць Радзівілаў да тэатра адзначаецца ўжо ў канцы XVI ст., калі сыны Мікалая Радзівіла Чорнага, Мікалай «Сіротка», Ежы, Станіслаў і Альберт, у 70–80-я гг. наведвалі Італію, дзе, «забыўшыся на кальвінскія звычай памерлага бацькі, весела цешыліся ўдзелам у карнавальных і тэатральных забавах» (141.149). Так, напрыклад, Ежы Радзівіл у «Дзённіку падарожжа ў Італію» ў 1575 г. апісваў свае ўражанні ад італьянскай камедыі. Альберт Радзівіл удзельнічаў у венецыянскім маскарадзе і глядзеў выступленні славутай пары акцёраў Франчэска і Изабэлы Андрэіні (гл.: 145.433–434). У 1604 г. троі сыны Мікалая Радзівіла «Сіроткі» (Ян Ежы, Альбрэхт Уладзіслаў, Крыштаф Мікалай) падчас навучання ў Аўгсбургу наведвалі тэатральныя пастаўноўкі езуіцкага тэатра (148.196), а ў студзені – лютым 1625 г. спадарожнічалі маладому каралевічу Уладзіславу ў яго фларэнційскім ваяжы. Разам з будучым каралём Альбрэхт Радзівіл глядзеў «Камедью аб св. Уршулі» (28 студзеня 1625), а таксама оперу «Выратаванне Руджэра з вострава Альцыны» (гл.: 147.490, 492). Вялікім аматарам і знаўцам тэатральнага мастацтва быў таксама Альбрэхт Станіслаў Радзівіл, выдатны палітык і прыхільнік Мельпамены пры двары Уладзіслава IV.

У сваім «Дыярывашы» («Memoriale rerum gestarum in Polonia») ён пакінуў даволі падрабязнае апісанне тэатральных пастаноў каралеўскай сцэны (141.154–156).

Адзін з лістоў Багуслава Радзівіла ад 1664 г. паведамляе аб наведванні ім у Кёнігсбергу камедыі «Die böse Katerine» («Ліхая Кацярына») – магчыма, нямецкай пераробкі шэкспіраўскай драмы «Утайманне свавольніцы» (гл.: 141.150). У 1677 г. князь Міхал Казімір Радзівіл (дзед «Рыбанькі») з жонкай Кацярынай глядзелі ў Венецыі пастаноўкі камедый і опер (гл.: 141.150–151), «вельмі прыгожых і нечувана дарагіх па свайму кошту» (147.496). Пад уражаннем ад італьянскага тэатра па ініцыятыве Міхала Казіміра ў бельскім замку ў пачатку лістапада 1678 г. у шэрагу прыдворных забаў (бай быкоў і мядзведзяў) адбылося і опернае прадстаўленне (гл.: 138.575). А. Сайкоўскі адзначае пры гэтым, што вельмі праудападобным уяўляеца ўдзел у гэтай бельскай інсцэнізацыі сыноў Міхала Казіміра, прауда, пакуль што толькі ў якасці гледачоў. Пры Версаліскім двары ў Парыжы ў 1685 г. удзельнічай у оперным прадстаўленні падчас карнавала малады Караль Станіслаў Радзівіл (бацька «Рыбанькі»). У пазнейшыя гады ён бачыў спектаклі італьянскай оперы і французскай камедыі ў Варшаве і Берліне (гл.: 141.152–153).

У XVIII ст. тэатральнае выхаванне маладых падарожнікаў з Рэчы Паспалітай пэўным чынам змяняеца. Спачатку пашираеца так званы «французскі шлях», а ў 20–30-я гг. вяртаеца мода на Італію, і «не так Венецыя, як Рым, Неапаль, а таксама Фларэнцыя прыцягваюць групы тэатралаў з магнацкага асяроддзя» (141.156). У іх ліку – Міхал Казімір Радзівіл «Рыбанька», тэатральны вопыт якога, безумоўна, меў непасрэднае дачыненне да развіцця нязвіжскай сцэны. У 1722 г. ён быў сталым наведвальнікам парыжскіх тэатраў, а ў 1730 г. пры двары Аўгуста II у Дрэздэне бачыў італьянскія камедыі (гл.: 141.157), у 1738 г. асіставаў Аўгусту III на рэпетыцыі оперы, пастаноўка якой была прымеркавана да шлюбу каралеўны Амаліі (гл.: 146.403). Частае наведванне тэатра было амаль штодзённым абавязкам Радзівіла. У Варшаве ён глядзеў пастаноўкі спектакляў таксама падчас правядзення сеймаў (у 1740, 1746 і 1748 гг.), не лічачы ўдзелу ў езуіцкіх і піярскіх «дыялогах» (гл.: 146.404).

Пэўным часам князь прыходзіць да ідэі стварэння прыватнага тэатра ў Нязвіжы. Горад, размешчаны ў цудоўнай мясціне, акружаны лесам, быў нібыта знарок прызначаны для стварэння тут культурнага асяроддку.

Немагчыма вызначыць дакладны час узнікнення прыдворнай нясвіжскай сцэны. Капэла ў княжацкім замку існавала з 1724 г.²⁰ (гл.: 16.182), куды, акрамя музыкантаў, уваходзілі і спевакі. Тэатральныя паказы былі вядомыя ў Нясвіжы і намнога раней, але гэта былі спектаклі школьнага тэатра пры езуіцкім калегіуме. На гэтых пастаноўках прысутнічаў, напрыклад, бацька «Рыбанькі» Караль Станіслаў Радзівіл яшчэ ў 1704–1708 гг. (гл.: 141.153). Вядома, што ў 1723 г., перад канікуламі, мясцовымі шкалярамі была паказана драма «Відовішча свету», якая апавядала пра Хрыстафора Калумба. Захаваліся таксама праграмы 1730 і 1732 гг., калі ставіліся п’есы «Дух буры», «Залатая свабода па-за свабоднай уладай царства мудрых». Паміж актамі выконваліся інтэрмедыі (гл.: 72.126). Відаць, блізкай да школьніх «дышлагоў» была і першая пастаноўка ў 1740 г. у нясвіжскім замку п’есы «Узор справядлівасці» (гл.: 16.183; 140.154). У якасці акцёраў у ёй выступалі іншаземцы, якія знаходзіліся на службе пры двары Міхала Казіміра (гл.: 146.402).

Пра тэатральнае жыццё Нясвіжа да 1746 г. захавалася нямнога матэрыялаў. Забавы ў замку ў гэты перыяд у поўнай адпаведнасці з традыцыямі сармацкай культуры традыцыйна складаліся з палявання, воінскіх каруселяў, банкетаў з «віватамі» і гарматнымі салютамі, маскарадаў з танцамі пад музыку княжацкай прыдворнай або янычарскай капэлы, ілюмінацый і феерверкаў (гл.: 16.183). Вечарам, а часам не-пасрэдна пасля абеду, цешылі зрок і слых гасцей «драмы», «аперэты» і «оперы» (127.28). «Дыярывуш» князя фіксуе з дзіўнай паўтаральнасцю падобныя пацехі. Праўда, у дзённіку захаваўся цікавы запіс ад 18 жніўня 1742 г., з якога відаць, што ў гэтым годзе спрабавалі запрасіць у Нясвіж з Любліна прафесійных акцёраў, абы князь аддаў загад нейкаму Раманоўскаму, але з гэтага, відаць, нічога не атрымалася (гл.: 16.183). Тады ж у Люблін на сейм князь прывёз свою «янычарскую музыку», якая служыла менавіта рэпрэзентатыўным мэтам (гл.: 155.75).

Творчасць Ф. У. Радзівіла можна лічыць чарговым этапам у радзівілаўскай тэатральнай традыцыі, хаця княгіня не належала да роду Радзівілаў па крыві. Нельга забывацца на тое, што «жанчына, якая уваходзіла праз шлюб у іншы дом, становілася пераважна выразніцай яго інтарэсаў, нярэдка са шкодай для айчыннага гнязда» (177.185). Падзвіжніцкая дзейнасць княгіні паўплывала на ўвесь лад культурнага жыцця Нясвіжа. «Яе прыезд змяняе атмасферу багатай, але з культурнага погляду

²⁰ Польскія даследчыкі называюць больш познія гады: не пазней за 1730 (149.94), 1733 (167.178), 1736 (126.37; 141.404).

яшчэ вельмі сармацкай радзівілаўскай рэзідэнцыі» (163.190). Правёўшы шэраг пераўтварэнняў культурнага і гаспадарчага плану, Ф. У. Радзівіл звяртаеца нарэшце да тэатра як найбольш уплывовага сродку ўздзеяння на людзей для прапаганды сваіх маральных прынцыпаў, жыщчэвых поглядаў і эстэтычных густаў. Важней асаблівасцю яе драматургічнай творчасці з'яўляеца тое, што княгіня, як і вялікі Мальер, пісала непасрэдна для сцэны: «як толькі якая-небудзь трагедыя або камедыя была гатова, любая сямейная ўрачыстасць магла служыць зручным повадам для яе пастаноўкі» (152.256). Пры гэтым часцей за ёсё не было ніякай унутранай сувязі паміж відам адпаведнай урачыстасці і жанрам паставленай п'есы: «Напэўна, – пісаў А. Штэндэр-Петэрсан, – ставілі сур'ёзнае, калі было гатова штосьці сур'ёзнае, або вясёлае, калі была ў наяўнасці камедыя» (152.256).

Пра матывы арганізацыі сцэны княгіні Радзівіл польскі даследчык Пульяноўскі пісаў так: «Княгіня Уршуля была вельмі адукаванай асобай... Гэтая пані застае ў Нясвіжы арганізаваны аркестр і дух забавы, які выражаеца ў форме катання на санях, каруселі, балій і да т. п. забаў, узорам якіх служаць князю яго ўспаміны аб наведванні Дрэздэна і Парыжа. Княгіні, якая адчуvalа цягту да пяра і аўтарства, не дастаткова было такой праграмы: у пэўны момант яна складае камедыю ў якасці сюрприза для мужа ў дзень яго імянін, 13 чэрвеня 1746 г., тым больш што князь прывык адзначаць вельмі ўрачыста святы ўсіх сваіх патронаў» (цыт. па: 127.30).

А. Сайкоўскі выказвае сумненне, што княгіня пачала пісаць драматычныя творы толькі ў 1746 г., і дапускае, што фрагменты некаторых п'ес былі гатовы раней (гл.: 143.540). У пазнейшы час вучоны даводзіў, што, магчыма, некаторыя п'есы ў чарнавым выглядзе маглі з'явіцца яшчэ да 1732 г., калі княгіня найбольш актыўна разважала над праблемамі кахання і шлюбу ў трактаце «*Du mariage*». А. Палінскі яшчэ раней сцвярджаў, што Ф. У. Радзівіл пачала пісаць п'есы для свайго тэатра ў Нясвіжы каля 1735 г. (гл.: 132.152). Аднак ні гэтае паведамленне, ні меркаванне А. Сайкоўскага не знаходзяць пацверджання ў іншых крыніцах. Таму дату 13 чэрвеня 1746 г. варта лічыць на сённяшні дзень адпраўным пунктам драматургічнай і рэжысёрскай дзеянасці княгіні²¹. Вось запіс у «Дыяры вышы» князя, які адзначае першую пастаноўку:

²¹ У артыкуле А. Сайкоўскага дапушчана памылка: замест 13 чэрвеня пазначана дата 13 мая, прычым побач даеца заўвага, што гэта быў дзень нараджэння літоўскага гетмана (гл.: 141.404).

«13 junii. Пасля абеду з усёй кампаніяй ездзіў да Альбы; там кампа-
зіцьі жонкі маёй вельмі добрая адбылася камедыя дзецымі маймі і пан-
намі і прыдворнымі, усё знакамітымі людзьмі з адабрэннем усіх спек-
татораў²². Потым пад намётамі была вячэра, па сканчэнні якой пры
прыгожай ілюмінацыі адбыўся феерверк і потым мы вярнуліся нанач
да Нясвіжа»²³ (гл.: 146.423).

Згаданая ў «Дыярывушы» камедыя насыла назыву «*Daszinnae kahanne*» і была прысвечана князю Міхалу Казіміру з нагоды яго сара-
качатырохгоддзя. Апрача віншавальна-панегірычнага верша («*Powinszowanie...*» княгіні Радзівіл), змешчанага ў W2 (s.15–16), аў-
тарка ўкладвае ўспамін аб гэтым памятным дні ў вусны багіні Ірыс
(акт II, сцэна I), якая называе князя імем славутага рымскага бога вайны:

Dziś to iest dzień wesoły, Mars się na świat rodzi,
Ma lat czterdzięści cztery, winszować się godzi...
<...> Czciymy mocnego Pana za trybut zapłaty,
Hołdownicze składaymy pieśni y kantaty (1.43).

Згодна запісу ў «Дыярывушы», «інаўтурацыйны» спектакль быў
паказаны ў Альбе – загараднай рэзідэнцыі побач з Нясвіжам. Альба
յўяляла сабою тыповы садовы тэатр. Гэты тып тэатральных уладка-
ванияў карыстаўся вялікай папулярнасцю ў Саксоніі, і ў эпоху Сасаў
садовыя тэатры сталі важнай часткай тэатральнай культуры Рэчы Пас-
палітай. Уладальнікам тэатра «*sub dio*», або на вольным паветры, у
Гіпакрэнэ (першапачатковая назва Лазенкаў) быў, напрыклад, згаданы
раней Станіслаў Гераклій Любамірскі ў 20-я гг. XVIII ст. (гл.: 114.75).
У радзівілаўскай Альбе пад адкрытым небам была пабудавана арачная
дэкарацыя, для заможных гледачоў і духавенства паставлены крэслы
(дробная шляхта і афіцэры нясвіжскага гарнізона глядзелі прадстаў-
ленне стоячы) (гл.: 7.108).

Акцёрскі састав п'есы ўтваралі аматары «*z panów i pań dworskich*».
Прафесійным артыстам быў, магчыма, адзін толькі танцмайстар Шрэ-
тэр (гл.: Дадатак 2). Вядома, што карлік Яцак Вішнеўскі ў якасці адмі-

²² гледачоў.

²³ «Дыярывуш» М. К. Радзівіла цытуецца паводле публікацыі А. Сайкоўскага
(141), які, працуючы з арыгіналам помніка (змешчаным у AGAD, Arch.
Radziwill., dz. VI), падрыхтаваў спецыяльную выбарку тых фрагментаў
помніка, што адлюстроўваюць гісторыю нясвіжскага тэатра.

рала флоту чытаў панегірык віноўніку ўрачыстасці. Магчыма, менавіта гэта пастаноўка замацавала за ім ролю адмірала: у той жа ролі 13 чэрвеня 1749 г. Я. Вішнеўскі чытаў перад князем Міхалам «вершам арацыю» ў той час, як князь на плаціне аглядаў «флоты на бакене» (146.423). Камедыя «Дасціпнае кахранне» была першым драматычным вопытам княгіні. Аўтарка працавала над п'есай некалькі тыдняў, абы чым паведамляла мужу ў лісце ад 4 мая: «Рыхтую une fête для майго Пана на дзень яго неацэннага нараджэння avec une petite comédie²⁴, над чым сама цэлымі днямі працую» (цыт. па: 163.190–191). Ствараючы, перадусім, забаўляльны твор, пры работе над камедый аўтарка звяртала ўвагу не на правілы драматургічнай паэтыкі, а на яркую відовішчнасць (адсьоль – не менш за 70 дзеючых асоб), прывабнасць для гледачоў.

Першая пастаноўка камедыі, хутчэй за ёсё, была і апошняй. Магчыма, на гэтую акалічнасць паўплывала жаданне самой аўтаркі, якая ў даволі хуткім часе стварае новыя, больш дасканалыя драматычныя творы.

У тым жа 1746 г., заахвочаная пахвалою мужа і, напэўна, натхнёная адчувањнем уласных творчых запатрабаванняў і здольнасцяў для іх рэалізацыі, княгіня Францішка рыхтуе п'есу «*Справа Боскай накананасці*²⁵». Прэм'ера адбылася 11 снежня²⁶, пра што сведчыць запіс у «Дыярывушы»:

«11 decembris. Пасля абеду быў на зале, там дочки мае камедыю ігралі; Катахына вельмі добра прадстаўляла сваю персону» (146.423).

Гэты твор мае чатыры версіі: дзве рукапісныя і дзве друкаваныя. У найбольш поўным варыянце (R2) перад тэкстам камедыі змешчаны кароткі пераказ зместу – так званы аргумент, наяўнасць якога была абавязковай у п'есах школьнага тэатра (гл.: 60.87). На тытульным аркушы (гл.: 1.59) пазначана радасная падзея, якой была прысвечана пастаноўка: дзень вяртання з Варшавы князя Міхала, які з верасня знаходзіўся ў сталіцы Рэчы Паспалітай па розных дзяржаўных і прыватных справах. Тут жа паведамляецца, што ў якасці акцёраў выступалі ўсе чацвёра дзяцей Радзівілаў.

²⁴ свята... з маленькай камедый (франц.).

²⁵ У R1 – «Komedia polska» (154.211).

²⁶ А. Штэндер-Петэрсан прыводзіць іншую дату прэм'еры – 2 снежня; напэўна, дацкі вучоны няправільна зразумеў запіс лічбы 11 у выданні 1754 г. як рымскую лічбу «II». Іншыя крыніцы падаюць дату 11 снежня ў якасці прэм'ернай (гл.: 97.107, 84.282, 92.370).

«Справа Боскай наканаванасці» – самая кароткая п’еса ў W2. Прычынай таму магла быць тая акаличнасць, што аўтарка напісала гэтую драму для паказу яе наймалодшым акцёрскім саставам (гл.: 75.199): акрамя чатырох дзяцей аўтаркі, у пастаноўцы маглі ўдзельнічаць і іншыя маладыя асобы (гл.: Дадатак 2).

Для таго, каб тэатральны вечар не падаўся гасцям занадта кароткім і сумным, пасля спектакля гасцям былі прапанаваны загадкі (*enigma*), таксама напісаныя княгіній. Таго з прысутных, хто «мудра вытлумачыў і адгадаў» загадку, князь Міхал Казімір шчодра адорваў каштоўным падарункам.

П’еса была паўторана 15 снежня перад госцем – родным братам князя, Гіеранімам Фларыянам, падчашым Вялікага княства Літоўскага, і яго жонкай, аб чым князь зрабіў запіс у «Дыярывушы» (гл.: 146.423).

Прэм’ера трагедыі адбылася, як запісана ў «Дыяривушы», «на зале», г. зн. у будынку княжацкага палаца, дзе знаходзілася зімовая тэатральная зала. Аднак, мяркуючы па гравюры М. Жукоўскага да п’есы «Справа Боскай наканаванасці» (гл.: 1.61), для пазнейшых яе пастановак у цёплую пару года (30 мая 1754, 26 ліпеня 1761) маглі выкарыстоўвацца куткі старажытнага парку каля палаца «Кансаліяцый», часам паплаўцы з бытавымі пабудовамі і паркавымі павільёнамі (гл.: 7.224).

Прэм’ера наступнай п’есы адбылася 3 жніўня 1747 г. і была прымеркавана да святкавання імянін караля Рэчы Паспалітай Аўгуста III. У аснову сюжета камедыі *«Каханне – зацікаўлены суддзя»* быў пакладзены славуты эпізод антычнага траянскага міфа – гісторыя Парыса ад нараджэння да вяртання ў Трою з Аленай. Невыпадковым здаецца той факт, што менавіта авантурна-куртуазныя прыгоды Парыса, папулярныя на сцэне каралеўскага тэатра з 1522 г., у нясвіжскім тэатры Радзівілаў сталі адзнакай праяўлення прыхільнасці буйнейшых магнатоў імперыі да каранаванай асобы. З другога боку, пастаноўку гэтай камедыі можна расцэньваць і як факт саперніцтва з каралеўскай сцэнай, што, як ужо адзначалася, было неад’емнай рысай магнацкага тэатра.

«Дыяривуш» не зафіксаваў факта пастаноўкі новай п’есы, бо князь Міхал Казімір адсутнічаў у Нясвіжы з 29 мая па 22 жніўня ў сувязі з інспектцыяй украінскіх уладанняў (гл.: 146.423). Пра дату прэм’еры даўведаемся толькі з W2, дзе на тытульным аркушы п’есы паведамляецца, што рэпрэзентавана яна была «пры шматлікім сходзе найпершых сенатараў, саноўнікаў, ураднікаў В. кн. Літ. і многіх высакародных гле-дачоў» (1.91). А сцэнічнае яе прадстаўленне ажыццяўлялася «годнымі

прыдворнымі дамамі княгіні Радзівіл... і шаноўнымі кавалерамі таго ж двару» (1.91). Ніякіх канкрэтных імён, звязаных з пастаноўкай камедыі, мы не ведаем. З запісу ў «Дыярывшы» даведаемся толькі, што 3 жніўня 1748 г. (праз год пасля прэм'еры) «камедыя Парыса і Алены» выконвалася дзецьмі князя і прыдворнымі «шаноўнымі людзьмі» (146.423).

Камедыя была напісана ў адпаведнасці з пастанаральна-рамансавым духам прыдворных пастановак каралеўскага тэатра. Стварэнню падобной атмасфери спрыяла не ў апошнюю чаргу касцюмерыя спектакля. Так, мяркуючы па гравюры М. Жукоўскага (гл.: 1.93), троі грацыі з антычнага міфа выступалі ў касцюмах трагічных акцёраў французскай сцэны XVII ст., а Парыс быў апрануты ў тыповы касцюм пастанараляў XVIII ст. (гл.: 7.229). Больш высокі сцэнічны і драматургічны ўзровень камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя» паспрыяў яе выключнай папулярнасці на сцэнах радзівілаўскага тэатра (16 пастановак), прычым нават пасля смерці княгіні гэтая камедыя некалькі разоў фігуруе ў рэпертуары тэатраў Нясвіжа і Алыкі (гл.: Дадатак 3).

У пачатку 1748 г. княгіня піша трагедыю, якая ў W2 змешчана пад назваю **«Безразважлівы суддзя»**. Магчыма, «сур’ёзнасць» новай п’есы – трагедыі – звязана з плануемым часам яе пастаноўкі – велікодным пастом, калі немагчыма было паказваць на тэатральнай сцэне ашуканствы маладых дачок старога бацькі або любоўныя прыгоды Парыса і Алены. На тытульным аркушы п’есы ў якасці дня прэм'еры адзначаецца 4 сакавіка (гл.: 1.137). Аднак «Дыярывш» натуе толькі пазнейшыя паказы трагедыі (26 сакавіка, 7 і 8 красавіка, 30 мая), прычым з жанравымі і тытульнымі варыянтамі назвы. Так, напрыклад, 26 сакавіка ў гонар гасцей князя, віцебскага кашталяна Салагуба і пісара Вялікага княства Літоўскага Пшаздзецкага, як піша князь, пасля абеду яго дзеци «іграі камедыю трох пакутніц часоў Дыяклеціяна Агапы, Хіоны і Ірэны кампазіцыі жонкі маў вершамі» (146.423). Запіс ад 7 красавіка паведамляе: «Іграі на theatrum трагедыю трох пакутніц Агапы, Хіоны і Ірэнны» (146.423). Нарэшце, яшчэ адзін варыянт назвы ў запісе 30 мая: **«Трагедыя»** сс. Сёстраў Агапы» (146.423). Назва ж п’есы змянялася яшчэ пры жыцці княгіні: у R1 і R2 трагедыя носіць назыву «*Sędzia bez rosządku*», а ў W1 – «Tragedia trzech sióstr: Agappy, Chiony, Ireny za Dioklecjana cesarza» (89.441).

Пасля першых пастановак п’ес Ф. У. Радзівіл паўстала пытанне аб падрыхтоўцы стацыянарнага памяшкання для спектакляў. Ужо ў 1747 г. пачаліся работы па пабудове замкавага тэатра, кіраваў якімі архітэктар

К. Ждановіч (гл.: 140.155–156). Князь прыспешваў будаўнікоў, і не дарэмана: у Варшаве па загаду Аўгуста III у гэты ж самы час адбывалася рэканструкцыя опернага тэатра, і ганарысты Радзівіл, зразумела, не хадзеў «спасаваць» перад каралём. 14 ліпеня 1748 г. новая тэатральная зала ў Нясвіжскім замку была гатова (згодна з «Дыяры выушам», яе «першы раз ілюмінавалі для спробы»), а праз 3 дні, 17 ліпеня, замкавы «камедыхаўз» распачаў сваю дзейнасць пастаноўкай камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя» (146.423).

С. Віндакевіч апісвае новую залу (якая, на яго думку, была ўладкавана па ўзору каралеўскага тэатра) паводле гравюр М. Жукоўскага²⁷ (гл.: 169.74–75). Даследчык паведамляе, што сцэна была рухомая: зніжаная, яна служыла пераважна для прадстаўлення камедый, прыўзнятая – для балетаў або для такіх пастаноў, якія павінны былі завяршацца віншаваннямі гаспадару дому. З’яўленне спецыяльнай тэатральной залы пры замку дазволіла з гэтага часу часцей ставіць спектаклі не толькі ўлетку, але і на зімовыя святы – Каляды, Запусты.

У 1748 г. пад кіраўніцтвам архітэктара М. Педэты ў Нясвіжы быў пабудаваны невялікі летні палац «Кансалаяцыя» (гл.: 158.22), які таксама мог выконваць ролю тэатральнага памяшкання. Дакладна вядома, што ўжо з 1745 г. у «Кансалаяцыі» адбываліся пастаноўкі пад адкрытым небам зялёнага тэатра (гл.: 114.63).

Каля 1747 г. па задуме князя ў Нясвіжы была заснавана Ваенная (Рыцарская) акадэмія, узорам для якой паслужылі, хутчэй за ўсё, рыцарская школа ў Люневілі, Дрэздэне, а таксама навучальная ўстанова ў Лігніцы, якую «Рыбанька» наведваў у 1738 г. (гл.: 146.409). У будынку Рыцарскай акадэміі павінна была знаходзіцца тэатральная зала: па меншай меры з 1749 г. да такіх дысцыплін, як матэматыка, права, верхавая язда, фехтаванне, танцы, малюнак, навучанне мовам (лацінскай, французскай і нямецкай) дадаецца яшчэ і сцэнічнае мастацтва. Абавязковым становіщча ўдзел кадэтаў у тэатральных выступленнях²⁸ (гл.: 146.410). Для тэатральных практикаванняў быў прыстасаваны даўні

²⁷ Хутчэй за ўсё, даследчык у сваім апісанні абавіраўся галоўным чынам на гравюры да камедый «Дасціпнае каханне» і «Прадбачанае не мінае». На першай з іх намалявана ложа, ў якой сядзяць князь з княгиняй, члены сям’і і гості (гл.: 1.19), на другой – стаячы партэр, які займаюць гледачы з асяроддзя мясцовай шляхты (гл.: 1.179).

²⁸ Прозвішчы кадэтаў і настаўнікаў, якія прымалі ўдзел у тэатральных пастановах Рыцарской акадэмії, гл. у Дадатку 2.

манеж Рыцарской акадэміі, пабудаваны ў 1743 г.²⁹ Па звестках А. Сайкоўскага, гэтая зала была даволі вялікая: мела 12 вокнаў, ложы ў партэры і на другім паверсе (гл.: 140.156–157). Невядома, аднак, калі ўпершыню было выкарыстана гэтае тэатральнае памяшканне для пастаноўкі адной з п'ес княгіні А. Марціновіч лічыць, што менавіта ў Рыцарской акадэміі ў 1748 г. быў паастаўлены «Безразважлівы суддзя», і дадае нават, што якраз тады ўпершыню быў дапушчаны ў тэатр гараджане (гл.: 39.42). Пры гэтым даследчык не спасылаецца ні на якія крыніцы. Мы, са свайго боку, не знайшлі пацверджання гэтаму факту ў навуковай літаратуры.

Межы тэатральнага жыцця Няспіжа з цягам часу пашыраюцца, па-паўніяцца акцёрскі склад і рэпертуар. У 1749 г. няспіжская аўтарка ўпершыню звяртаецца да класічнай французскай камедыйнай спадчыны, а менавіта – да творчасці Мальєра. Першапачаткова камедыі вялікага французскага драматурга ставіліся на сцэнах Няспіжа ў арыгінале, і галоўнымі выкананцамі былі кадэты Рыцарской акадэміі. Пра гэта сведчыць ліст Я. Фрычынскага князю Радзівілу ад 27 красавіка 1749 г. «І. п. (кадэты. – Ж. Н.-К.), – пісаў Фрычынскі, – хоць і лічаць сябе загружанымі філасофіяй, паўсядзённых навук і практикаванняў не запускаюць. Апрача тых польскіх камедый, якія мы маем ад Я. В. княгіні Яе Міласці Дабрадзейкі, з Мальєра французскай вучымся, на шчаслівае вяртанне Пана» (146.411). Невядома, пра якую камедыю ідзе гаворка ў лісце і калі яна была паастаўлена. Ва ўсякім разе, вядома, што ў чэрвені 1749 г. адбылася прэм'ера камедыі Ф. У. Радзівіл «*Прадбачанае не мінае*», якая з'яўляецца пераробкай мальєраўскіх «Цудоўных каханкаў». Ва ўсіх навуковых крыніцах датай прэм'ернай пастаноўкі называецца 24 чэрвеня 1749 г. (гл.: 152.255; 127.32; 89.433; 6.136). У дадзеным выпадку даследчыкі абапіраюцца на дату, пазначаную на тытульным аркушы камедыі Ф. У. Радзівіл у W2 (гл.: 1.177). Аднак у «Дыярывушы» знаходзім наступны запіс:

«1 junii. Пасля абеду была польская камедыя amant manific i... апетэтка» (146.423).

²⁹ Менавіта гэты будынак Г. Барышаў называе няспіжскім «камедыхаўзам», хоць, паводле звестак Б. Круль-Качароўскага, «камедыхаўзам» стала называцца тэатральная зала ў замку, пабудаваная ў 1748 г. Праз 10 год сынам княгіні Радзівіл Каралем Станіславам «Пане Каханку» быў пабудаваны яшчэ адзін «камедыхаўз» – спецыяльны тэатральны будынак у горадзе блізу рынка. Сцэну ж Рыцарской акадэміі Б. Круль-Качароўска называе проста «тэатральнай здай», адзначаючы, што дзеянічала яна ў 1747–1757 гг. (гл.: 113.62–63).

Нягледзячы на недакладную перадачу назвы п'есы, няма сумнення ў тым, што размова ідзе пра названую камедыю Мальера. Прыйчым у дадзеным выпадку маецца на ўвазе не арыгінальная камедыя французскага драматурга, а пераробка яе княгінай. Доказам таму з'яўляеца азначэнне камеды як «польскай», а таксама заўвага князя пра тое, што камедыя ставілася з «аперэткай»: вядома, што ў п'есу «Прадбачанае не мінае», якая напісана прозай, уключана аперэтка, напісаная вершам. Магчыма, што першапачаткова пераробка «Цудоўных каханкаў» ставілася пад назваю арыгінальнай п'есы або без назвы. Так ці іначай, прэм'ера камедыі адбылася не пазней 1 чэрвеня 1749 г., на тытульным жа аркушы быў пазначаны дзень паўторнай пастаноўкі п'есы (24 чэрвеня), якая была прымеркавана да імянінаў прысутнага на спектаклі вялікага канцлера Яна Сапегі.

14 чэрвеня ў садовым тэатры парку «Кансаліцыя», паводле «Дыярывуша», ставілася аперэтка. Невядома, якую п'есу меў на ўвазе князь, магчыма, тую ж – «Прадбачанае не мінае», якая, дарэчы, у бібліяграфічным даведніку «Старапольская драма» паводле жанру азначана як «камедыя са спевамі і танцамі» (89.433), што ў наш час якраз і называюць аперэтай. У наступны дзень, 15 чэрвеня, князь паведамляе, што пасля абеду кадэты ажыццяўлялі пастаноўку «французскай камедыі» (146.424). Значыць, на сцэнах нясвіжскага тэатра чаргаваліся пастаноўкі мальераўскіх (амагчыма, і якіх-небудзь іншых французскіх) п'ес у арыгінале з перапрацоўкамі княгіні. Камедыя «Цудоўныя каханкі» прывабіла Ф. У. Радзіўіла пастаральнай асновай і героямі-патрыцыямі. «Мальераўская камедыя-балет, якая ўваходзіла ў свой час у знакамітая версальская «Divertisments royaux»³⁰, прадстаўляла шырокія магчымасці для паказу танцаў, вакальных нумароў і «пастарэл» (7.136). Ф. У. Радзіўіл услед за Мальерам уводзіць у спектакль мноства балетных нумароў. Танцамі завяршаўся кожны з пяці актаў, у сярэдзіне другога акта была дадзена сапраўдная аднаактавая аперэта. Важна адзначыць, што балетныя ўстаўкі выконвалі ролю інтэрмедый спектакля ў езуіцкага тэатра. Так, традыцыйную мясцовую драматургічную форму нясвіжская аўтарка напаўняе новым зместам, наследуючы заходне-еўрапейскай тэатральнай традыцыі.

У 1749 г. да дня нараджэння мужа княгіня піша новую камедыю «У вачах нараджасяцца каханне», факт прэм'ернай пастаноўкі якой азначаны ў «Дыярывушы» 13 чэрвеня пад назваю «камедыя Сало-

³⁰ Каралеўскія дывертысменты (франц.).

на»³¹ (146.423). Адзначаючы ў «Дыярывушы» пазнейшую пастаноўку камедыі «У вачах нараджаеща каханне» (пад назваю «камедыя Філак-сіпа»), князь Радзівіл падае пералік акцёраў гэтай п'есы (гл.: Дадатак 2). Камедыя выконвалася, як адзначыў князь, «cum magno plauzu»³², а па заканчэнні яе акцёры і гледачы разам танцавалі (гл.: 146.428).

На працягу 1750 г. Ф. У. Радзівіл стварае трэй новыя п'есы. Храналагічна першай была трагедыя «*Золата ў агні*», якая пісалася да дня нараджэння дачкі Карапіны-Катахыны (19 студзеня), аднак пастаноўлена была 13 студзеня 1750 г. У «Дыярывушы» пад гэтай датай чытаем: «Пасля абеду... была камедыя на гэты раз іншая...» (146.424). Месцам пастаноўкі Г. Барышаў называе тэатральную залу ў будынку Рыцарскай акадэміі (гл.: 7.122). Аднак гравюра М. Жукоўскага (гл.: 1.505) сведчыць пра тое, што для пастаноўкі п'есы маглі выкарыстоўвацца і куткі старажытнага парку «Кансаліяцыя».

Тэкст п'есы захаваўся ў W2. У R1 змяшчаецца толькі тытульны аркуш, дзе, дарэчы, п'еса пазначана як «камедыя» пад назваю «*Cnota wypróbowana*» (160.215). Л. Бярнацкі прыводзіць іншы варыянт першапачатковай назвы ў рукапісе-аўтографе: «*Miłość wspaniała*» (78.321). Пасля сканчэння трагедыі прыдворныя дамы спявалі «пастарэлу» ў гонар князёўны-імяніннцы (гл.: 1.537).

Трагедыя «*Золата ў агні*» была папулярнай на нязвіжскай сцэне, яе ставілі некалькі разоў пры жыцці Ф. У. Радзівіл і пасля яе смерці. 14 мая 1754 г. п'еса выконвалася гараджанамі, аб чым сведчыць запіс у «Дыярывушы»:

«14 мая. Ездзіў да Альбы, па вяртанні мяшчанкі гралі на *theatrum* польскую камедыю, названую Цэцылія» (146.425).

Пра дзве наступныя прэм'еры адсутнічаюць згадкі ў «Дыярывушы». Між тым з запісаў на тытульных аркушах у W2 мы даведаемся, што да дня нараджэння Тэафілі Канстанцы (3 верасня) Ф. У. Радзівіл напісала камедыю «*Адпачынак пасля клопатай*»³³, а да свята Божага

³¹ У W2 на тытульным аркушы камедыі пазначана іншая дата і іншая падзея: 24 чэрвеня 1750 г., імяніны маладога князя Януша Радзівіла (гл.: 1.229), г. зн. Фрычынскі ў сваім выданні падае дату не прэм'ернай пастаноўкі п'есы, а пайторнай, якая адбылася праз год. Гэта недакладнасць выдаўца паўтараеца аўтарамі шэрагу даследаванняў (гл.: 146.62; 89.130; 147.255; 126.32; 158.46; 78.128). Дакладная дата прэм'еры пазначана толькі ў адной крыніцы (гл.: 92.438).

³² пад бурныя аплодысменты (*лац.*).

³³ У R1 – «*Konsolacya w kłopotach*» (154.211).

Нараджэння – камедью «*Забавы фартуны*» (прэм’ера – 24 снежня). Пры пастаноўках гэтых п’ес таксама выконваліся шматлікія балетныя і вакальныя ўстаўныя спэктаклі, а напрыканцы камедыі «Забавы фартуны» ў фінальным вясельным шэсці прымаў удзел прыдворны няспіжскі аркестр «рогавай музыкі», аб чым сведчыць гравюра М. Жукоўскага (гл.: 1.297).

Тэатральнае жыщё Няспіжка на некаторы час прыпынілася пасля 10 каstryчніка 1750 г., калі памёр 17-гадовы сын няспіжскіх князёў Януш. Аднак перарыў быў кароткі. Можа, для таго, каб забыцца на тужлівую страту, княгіня з падвоенай руплівасцю ўзялася за літаратурную працу.

Да дні нараджэння сына Каала (27 лютага) Ф. У. Радзівіл напачатку 1751 г. піша камедью «*Распуснікі ў пасты*»³⁴. Паводле жанру п’есу можна аднесці да «ўсходніх фарсаў», тыповых для «сармацкага барока». «Антычна-ўсходнія вагі» творчасці княгіні схіляюцца ў бок усходніх экзотыкі. Другая п’еса – «*Суддзя, пазбаўлены разуму*», яе прэм’ера адбылася 9 сакавіка 1751 г. і была прымеркавана да імянінаў аўтаркі. Гэта таксама камедыя арыентальнага плану. Як адзначае Г. Барышаў, «зварот Ф. У. Радзівіла да «ўсходніх» сюжэтаў цалкам заканамерны» (гл.: 7.33). Уплыў культуры Усходу на многія рысы барока ў Рэчы Паспалітай XVIII ст. можна растлумачыць даволі цеснымі палітычнымі сувязямі і эканамічнымі контактамі Рэчы Паспалітай з Турцыяй і Персіяй. З Усходу, а таксама праз Італію і Францыю ў літаратуру Рэчы Паспалітай пранікалі арабскія і персідскія фантастычныя казкі і аповесці, бытавыя навелы, якія актыўна перапрацоўваліся на мясцовых глебах.

1752 год – апошні ў творчасці Ф. У. Радзівіла. Храналагічна першай прэм’ерай гэтага года варта лічыць аднаактавую оперу «*Шчаслівае няшчасце*». На тытульным аркушы оперы ў W2 (1.683) пазначана, што п’еса была паставлена 15 жніўня, аднак два запісы ў «Дыяры вышушы» сведчаць аб больш раннім даце прэм’еры:

«8 маіi. ...адбылася ў садзе Кансаляцыі аперэтка; там жа вячэра і баль.

9 маіi. Пасля абеду ў Кансаляцыі спявалі аперэтку» (146.425).

Дзень 8 або 9 мая варта лічыць датай першай пастаноўкі оперы «Шчаслівае няшчасце» (гл.: 89.444). Прэм’ера другой оперы – «*Сляпое каханне не зважае, чым скончыцца*» – адбылася 20 лістапада таго

³⁴ У R2 – «Aruja i Banut» (154.215).

ж года (згодна з W2; 1.695). Цяжка меркаваць, што гэта былі за пастаноўкі, паколькі ў тэатры XVIII ст. немагчыма дакладна аკрэсліць жанр музычнага спектакля. Правесці мяжу паміж вадэвілем, камедыяй і старажытнай камічнай операй часта даволі складана. Г. І. Барышаў робіць дапушчэнне, што ў операх княгіні Радзівіл, як у нямецкім зінгшпілю або ў французскай камічнай оперы, музычныя нумары перамяжоўваліся размоўнымі дыялогамі. Гісторыя не захавала для нашчадкаў ні музычных партытур гэтых «опер» або «аперэтак», ні імён кампазітараў. Маглі імі быць дырыжоры нясвіжскай капэлы, а стваральнікам музыкі да опер княгіні, на думку Г. Барышава, мог быць нясвіжскі прыдворны капельмайстар з 1751 г. Я. Цэнцыловіч (гл.: 7.159). Акрамя таго, паводле звестак В. Дадзіёмавай, у пачатку 50-х гг. у нясвіжскай капэле працавалі яшчэ некалькі музыкантаў, якія маглі быць і кампазітарамі: капельмайстры Ян Крыштаф Кенлен і Андрэй Матыс (1750), а таксама «мэтр музыкі» Ян Рэдэльберг (1752 – 1753) (гл.: 21.192).

15 жніўня 1752 г. назначана ў W2 як дата прэм'ернай пастаноўкі новай камедыі княгіні **«Каханне – дасканалы майстра»**. Аднак запіс у «Дыярывушы» яшчэ за 11 жніўня паведамляе, што «вечарам была спроба новаскладзенай камедыі» (146.425). Гэтай камедыяй і была, хутчэй за ўсё, згаданая п'еса. Як паведамляе А. Сайкоўскі, з лістоў Я. Фрычынскага вядома, што яшчэ ў сакавіку 1752 г. ён паведамляў пра падрыхтоўку новай п'есы: «La derniére comédie qui son Altesse Madame la Princesse á composé qui a pour titre Galezius»³⁵ (140.165). Размова ідзе пра камедыю **«Каханне – дасканалы майстра»**: Галезій – імя галоўнага героя п'есы. Значыць, камедыя магла быць пастаноўлена яшчэ вясною 1752 г.

У другой палове 1752 г. княгіня звярнулася да дзвюх мальераўскіх камедый-фарсаў. Як і ў 1749 г., спачатку п'есы Мальера ставіліся ў арыгінале. Пра гэта сведчаць запісы ў «Дыярывушы». Так, яшчэ 1 лістапада 1751 г. адбылася пастаноўка камедыі **«Мешчанін у шляхецтве»** (гл.: 146.425). Пад датай 3 красавіка 1752 г. чытаем у «Дыярии»:

«3 aprilis. Пасля набажэнства і абеду... мы паехали на камедью, якую кадэты гралі **«Les femmes précieuses»**, французскую, досыць добра...» (146.425).

А. Сайкоўскі ў каментарыях да «Дыярии» зазначае, што тут маюцца на ўвазе **«Смешныя манерніцы»** (**«Les précieuses ridicules»**), якія пазней, у жніўні, ставіліся на сцэне нясвіжскага тэатра ў пера-

³⁵ Апошняя камедыя, якую сачыніла яе Светласць пані княгіня, пад назваю **«Галезіус»** (*фр.*).

кладзе Ф. У. Радзівіл (гл.: 146.431). Аднак паколькі размова ідзе аб «французскай» камедыі, г. зн. пастаўленай на французскай мове, то можа мецца на ўвазе іншая п’еса Мальера: «Les Femmes savantes» («Вычоняя жанчыны»).

Так ці інакш, у жніўні адбылася прэм’ера новай п’есы княгіні, якая ў W2 пазначана як «*Трагедыя з французской мовы напольскую ператлумачаная*»³⁶ (1.577) – пераробка мальераўскіх «Смешных манерніц». Дата прэм’ернай пастаноўкі камедыі ўзнаўляеца паводле «Дыярывуша»:

«15 augusti. Вячэра ў Кансаліцы, там у садзе гралі камедыю, якую ператлумачыла вершам мая жонка; гралі «*Les dames précieuses*» (146.425).

Перапрацоўку другой камедыі Мальера аўтарка называе «*Gwaitem medyk*»³⁷, а ў W2 на тытульным аркушы п’еса пазначана як «*Камедыя французской мовы напольскую ператлумачаная*» (1.617). На гэты раз матэрыялам для творчай перапрацоўкі стала камедыя «*Le Médecin malgré lui*» («Доктар па прымусу»). Гэтая камедыя ставілася кадэтамі Рыцарскай акадэміі ў Нясвіжы намнога раней, 1 ліпеня 1750 г., але ў арыгінале, аб чым сведчыць запіс у «Дыярывушы» (гл.: 146.424). Прэ-

³⁶ У R1 – «*Komedia wytwornych i smiesznych dziweczek*» (132.551). К. Эстрайхер прыводзіць назыву «*Kawalerowie wzgardzeni*» (94.52) – магчыма, па аналогіі з назвай п’есы Ф. Багамольца «*Kawalerowie modni*», якая з’яўляецца перапрацоўкай той жа камедыі Мальера.

³⁷ А. Мілер называе дадзеную п’есу «*Gwaitem medyk*», нібыта спасылаючыся на «Дыярывуш» (гл.: 120.32). На самай справе пад гэтай назвой камедыя выступае толькі ў R1 (гл.: 147.211), князь жа называе яе то «*Medecin malgre lui*», то «*komedyja Skanarela nie-doktora*», то «*komedyja doktora Skanarela*» (141.427), то ўвогуле «*Skanarel*» (141.424), таму з запісаў у «Дыярывушы» цяжка зрабіць выснову, калі ідзе гаворка пра арыгінальную п’есу Мальера, калі – пра твор Ф. У. Радзівіл. Узікае таксама пытанне, што маецца на ўвазе пад назвой «*Skanarel*» або «*komedyja Skanarella*»: аднаактавая п’еса Мальера «*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*» («Станарэль або ўяўны раганосец») ці ўсё ж такі камедыя «*Le Medecin malgre lui*», названая князем па імені аднаго з герояў (як, напрыклад, «*komedyja Demokryta*» («Каханне – дасканалы майстра»; 141.429), «*komedyja Parysa*» («Каханне – зацікаўлены суддзя»; 141.429) і да т. п.). Л. Бярнацкі, не пазначаючы крыніцу, прыводзіць наступныя варыянты назвы п’есы: «*Gwaitem doctor*», «*Komedia dra Skanarella*», «*Skanarel*» і «*Doctor mimo chęci*» (84.266) і да т. п. Нарэшце, К. Эстрайхер пропануе назыву «*Doctor z musu*» (97.52).

м’ера новай п’есы нясвіжскай аўтаркі адбылася, як вынікае з запісу на тытульным аркушы камедыі (1.617), 23 лістапада. Гэтую прэм’еру князь не адзначыў у «Дыярывушы».

Апошнюю пастаноўку ў нясвіжскім тэатры за 1752 г. «Дыярывуш» М. К. Радзівіла натуе 27-м лістапада, калі была выканана «аперэтка Еўропы» (г. зн. опера «Шчаслівае няшчасце» (146.425))³⁸. Яшчэ раней, у каstryчніку, княгіня захварэла так цяжка, што нават напісала развітальны ліст да мужа (гл.: 133.389). Аднак лёс адпусціў княгіні яшчэ пайгода жыцця. Хвароба, якая адступіла ў першыя месяцы 1753 г., нечакана абвастрылася 18 мая, калі княгіня, едучы ў Гродна, вымушана была спыніцца ў Пуцэвічах (каля 6 км ад Наваградка). 19 мая хворую перавезлі ў Наваградак, дзе яна і памерла 23 мая ў доме бабруйскага старасты Лопата (гл.: 146.401).

Драматургічная творчасць княгіні Радзівіл дала магутны штуршок развіццю радзівілаўскай тэатральнай традыцыі ў другой палове XVIII ст., яшчэ пры яе жыцці. Так, брат Міхала Казіміра Гіераніма Фларыян Радзівіл, які быў частым гостем у Нясвіжы, а значыць, і частым наведвальнікам мясцовых прыдворных пастановак, услед за «Рыбанькам», які ў 1747 г. заснаваў школу кадэтаў, задумаў адкрыць у сваіх уладаннях балетную школу. Ва ўласным маёнтку Белая (сучасная Бяла Падляска) ён наладжвае канцэрты італьянскай капэлы, а з 1750 г. тут адбываюцца тэатральная прадстаўленні (гл.: 146.406). У 1752 г. прыдворная сцэна Гіераніма Фларыяна з’яўляецца і ў Слуцку, першапачаткова ў старым манежы, пазней у будынках «камедыхаўзаў» (у Слуцку – з 1752, у Белай – каля 1758 г.) (гл.: 114.41,70–71). Новы «theatrum» пабудаваў Міхал Казімір Радзівіл у 1755 г. у Альцы, а з 1760 г. атрымаў у спадчыну Белую, дзе адрамантаваў тэатральную залу ў княжацкім палацы і дзе тэатральная відовішчы адбываліся да 1763 г.

Сын княгіні Францішкі Караль Станіслаў Радзівіл «Пане Каханку» хоць і праславіўся ў гісторыі як неўтамаваны свавольнік і цынічны блазен, аднак і ён з павагаю адносіўся да драматургічных захапленняў сваёй маці. У 1762 г. Караль Радзівіл аднавіў «камедыхаўз», які быў пабудаваны ў Нясвіжы на рынку ў 1758 г. і які паспрыяў тэатральнай адукцыі самых шырокіх слоў гарадскага насельніцтва.

Аднак і пры жыцці княгіні нясвіжскі тэатр не быў абсалютна закрытым, эксклюзіўным. Вядома, што тэатральная пастаноўкі тут пры-

³⁸ Спіс драматычных твораў княгіні ва ўстаноўленай намі храналагічнай паслядоўнасці прэм’ерных пастановак прыводзіцца ў Дадатку 1.

мяркоўваліся да сямейных урачыстасцяў, на якіх прысутнічалі шматлікія госці. М. К. Радзівіл часта адзначаў у сваім «Дыяры вышы» (146.407). Акрамя Гіераніма Фларыяна Радзівіла, досыць частымі гасцімі былі Барбара з Завішаў Талейранд са сваімі сынамі і іх жонкамі. З'яўляліся таксама сенатары, якія накіроўваліся да трывалай Вільні. З прадстаўнікоў навакольнай шляхты варта прыгадаць Антонія і Юстыну Рудултоўскіх, генерала Антонія Салагуба, а таксама кашталяна смаленскага Казіміра Несялоўскага. Нярэдка наведвалі Нясвіж і іншаземцы. Так, 12 верасня 1746 г. прысутнічалі на спектаклі брыгадзір маскоўскіх войскаў Лівен і палкоўнік князь Валконскі (гл.: 146.408). П'еса Мальера «Доктар па прымусу» была выканана ў арыгінале 4 лютага 1751 г. для прыехаўшай у Нясвіж з мэтаю абмеркавання ўмоў новай касцельнай фундацыі манашкі-францужанкі (гл.: 140.158). На пастаноўцы камедыі «Прадбачанае не мінае» 24 чэрвеня 1749 г. прысутнічаў вялікі канцлер Ян Сапега (гл.: 146.408).

Цяжка пагадзіцца з К. Брадзінскім, які сцварджаў, што драматургічна творчасць Ф. У. Радзівіла «служыла толькі забаве марнай шляхты, а ўсёй яе каштоўнасцю былі адныя толькі знакамітые дамы, якія пісалі і выконвалі ролі» (82.27). Нясвіжская рэзідэнцыя, безумоўна, належала да тых магнацкіх двароў, дзе ў XVIII ст. фарміраваліся пачаткі літаратурных салонаў Рэчы Паспалітай (гл.: 150.544). Нясвіжская прыдворная сцэна ўзнікла першапачатковая як падмурак для мастацкага эксперыменту княгіні, аднак яе драматургічная культура сягае сваімі каранямі ў традыцыях прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай, а значыць, і цэлай Еўропы. Прыйдворны тэатр у Нясвіжы стаў арганічнай часткай гэтай культуры: таксама як каралеўскі і іншыя магнацкія тэатры, ён меў пераважна рэпрэзентатыўны і рэкрэатыўны характар, у яго пастаноўках спалучаліся розныя віды мастацтваў, а ў рэпертуары пераважалі п'есы з галантна-куртуазнай тэматыкай, разлічанай на лёгкасць успрыяніцца.

Ф. У. Радзівіл стварыла аматарскі тэатр, які паступова набываў харктор рэпертуарнага. Само заснаванне тэатра і ўвядзенне яго ў якасці культурнай з'явы ў кола зацікаўленасцяў мясцовага насельніцтва варта лічыць найвялікшай заслугай княгіні. «Пад адкрытым небам Альбы дзівіўся на *Theatrum* заможны гость і мужычок, заезджы купец, уладальнік абшырных маёнткаў і арандатар-габрай» (127.33). На зразумелай для ўсіх польскай мове Ф. У. Радзівіл у сваіх камедыях, трагедыях і операх здолела перадаць усю стракатую палітру еўрапейскай прыйдворнай драматургіі.

Раздел 3. ДРАМАТУРГІЧНАЯ ТВОРЧАСТЬ

Ф. У. РАДЗІВІЛ: МАСТАЦКАЯ АДМЕТНАСТЬ, УПЛЫВЫ, ПАЭТЫКА

Даследуючы драматычныя творы княгіні Радзівіл, большасць вучоных адзначаюць іх выключнасць (прычым пераважна з пеяратыўнай адзнакай), немагчымасць жанравай ідэнтыфікацыі і літаратурна-мастакай класіфікацыі. Між тым пры аналізе любога літаратурнага феномена мінульых часоў вучоны павінен прытрымлівацца прынцыпу гістарызму, які «патрабуе, каб твор разглядаўся не ў ізаляцыі ад іншых з'яў літаратуры, мастацтва і рэчаіснасці, а ў суднесенасці з імі, бо кожны элемент мастацтва з'яўляецца адначасова і элементам рэчаіснасці» (34.25). Развіваючы гэтую думку, акадэмік Ліхачоў пісаў: «Любы літаратурны твор ствараецца ў аbstавінах уздзейння на яго рэчаіснасці, абумоўлены гэтай рэчаіснасцю – асобай аўтара, біяграфічнымі і гістарычнымі аbstавінамі, літаратурай свайго часу і літаратурным развіццём» (34.25–26). Літаратурнае развіццё Рэчы Паспалітай XVIII ст. адзначана моцным уплывам літаратуры Заходняй Еўропы, што звязана было як з асаблівасцямі палітычных умоў, так і са спецыфікай культурнага развіцця краіны. Прычым «зварот да заходнеўрапейскага мастацтва ў XVIII ст. быў дастаткова актыўны не толькі ў Польшчы і Беларусі, але і ў Расіі – гэта тэндэнцыя для славян становіща агульнай» (43.160). Пра гэта пісаў і Д. С. Ліхачоў, адзначаючы, што ў рускай літаратуры XVIII ст. «наступае паласа ўплыву Францыі і Германіі, а праз іх, пераважна, і іншых заходнеўрапейскіх краін» (33.12). Як і ў Расіі, у літаратуры Рэчы Паспалітай XVIII ст. «гэтыя сувязі нечакана і наступя перак традыцыі набылі аднабаковы харектар: мы напачатку больш сталі атрымліваць, чым даваць іншым» (33.13). Працэ засваення культурнай спадчыны Заходняй Еўропы пачаўся яшчэ з другой паловы XVII ст.: для пісьменнікаў Рэчы Паспалітай у гэту эпоху харектэрна было «запазычанне сюжэта, камбінацыя некалькіх чужых матываў, перавага вершаванай формы» (31.202). Тагачасныя пісьменнікі (асабліва непрафесіяналы) імкнуцца наследаваць найбольш аўтарытэтным узорам, у

той час як лінія на самастойнае стварэнне літаратурнага твора на асно-ве рэальных падзея застасенца надзвычай рэдкай з'явай. Гэтую тэндэн-цыю А. Ліпатаў ахарактарызаваў як «факт эвалюцыі ад сапраўднасці да літаратурнай фікцыі, якая фарміруеца пад уплывам літаратурных і фальклорных павеваў, тэндэнцый, традыцый» (31.206). У рэчышчы менавіта такай эвалюцыі працякала драматургічная дзейнасць Ф. У. Ра-дзівіл.

Зразумела, што падобнае становішча паслужыла грунтам для амаль усеагульнага прызнання творчасці княгіні неарыгінальной. Адпаведна творы яе сталі расцэнъвацца ў лепшым выпадку як прымітыўныя драматызацыі літаратурнага або фальклорнага матэрыялу, у горшым вы-падку – як няўмелыя пераробкі больш дасканалых літаратурных узо-раў. Дзеля высвятлення сапраўднага становішча ў дадзеным пытанні варта звярнуцца да тэарэтычных літаратуразнаўчых распрацовак па праблеме ўплываў і запазычанняў у літаратуры.

Як вядома, з сярэдзіны XIX ст. у літаратуразнаўстве распрацоўва-еца тэорыя вандроўных сюжэтав, ля вытоку якой стаяў німецкі ву-чоны Т. Бенфей. Паняцце аб вандроўных сюжэтах, узнікши першапа-чаткова ў межах фалькларыстыкі, атрымала ў далейшым больш шыро-кае тлумачэнне і стала універсальнym паняццем у літаратуразнаўстве. Пра вандроўныя сюжэты пісалі такія рускія вучоныя, як А. М. Пыпін, В. В. Стасаў, Ф. І. Буслаеў, аднак найбольш грунтоўныя даследаванні ў галіне гістарычнай паэтыкі належалаць А. М. Весялоўскаму і В. М. Жирму-нскаму³⁹. Адпраўным тэзісам тэорыі вандроўных сюжэтав сталі сло-вы А. М. Весялоўскага: «У памяці народа адклаліся вобразы, сюжэты і тыпы, некалі жывыя, выкліканыя дзейнасцю вядомай асобы, якой-не-будзь падзеяй, анекдотам, што абудзілі цікаласць, авалодалі пачуццём і фантазіяй. Гэтыя сюжэты і тыпы абагульняліся, уяўленне аб асобах і фактах магло заглохнуць, засталіся агульныя схемы і абрэсы» (13.70). Праблема літаратурных запазычанняў атрымала новы аспект свайго вырашэння, што сформуляваў А. М. Весялоўскі: «Запазычанне праду-гледжвае сустрэчнае асяроддзе з матывамі або сюжэтамі, падобнымі да тых, якія прыносяліся з боку» (13.506).

Пры разглядзе тых ці іншых пытанняў, звязаных з літаратурнымі ўплывамі, гаворка ідзе ў першую чаргу пра спецыфіку мастацкай твор-часці і паняцце арыгінальнасці ў ёўрапейскай літаратуры. А. Ліпатаў

³⁹ Гл.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940; Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979.

заўважае, што да XVIII ст. не існавала сучаснага паняцця арыгінальнасці ў дачыненні да фабулы, сюжэта, тыпаў, вобразнасці (гл.: 31.252). У эпоху Сярэднявечча выкарыстоўваліся біблейска-агіяграфічныя і рыцарска-экзатычныя матывы; у часы Адраджэння расце ўплыў антычных матываў, выкарыстоўваюцца таксама матывы сярэднявечнай літаратуры і фальклору. У эпоху барока і класіцызму пісьменнікі таксама запазычалі сюжэты з папярэдніх літаратурных эпох і твораў. Такая практика была натуральнай і традыцыйнай, больш таго – тэарэтычна аргументаванай; аўтары нярэдка пазначалі крыніцы, якімі яны карысталіся. У эпоху класіцызму, як вядома, арыгінальнасць твора заключалася ў адметнасці ідэйна-эстэтычнай апрацоўкі вядомага сюжэта, а не ў яго стварэнні. Новае разуменне мастацкай арыгінальнасці прыходзіць толькі ў эпоху Асветніцтва, калі пануючай у літаратуры становіцца тэндэнцыя непасрэднага і дакладнага адлюстравання канкрэтнай нацыянальнай рэчаіснасці з уласцівым ёй каларытам, у тыповых для яе калізіях, з тыповымі для яе персанажамі.

Эпоха Асветніцтва дасягнула культурных межаў Рэчы Паспалітай пазней у параўнанні з краінамі Заходній Еўропы – толькі ў другой палове XVIII ст. Драматургічная творчасць княгіні Радзівіл, такім чынам, працякала ў межах старой літаратурнай традыцыі, паводле якой зварот да знаёмых фальклорных, навелістычных або раманічных сюжэтаў быў калі не абавязковым, то, несумненна, пажаданым. У сваіх драматычных творах княгіня, якая была «хатній», або, дакладней, «бібліятэчнай» пісьменніцай, выкарыстоўвала пры кампанаванні сюжэтаў багатыя здабыткі сусветнай мастацкай культуры. Верная жонка, клапатлівая маці і руплівая гаспадыня, княгіня Радзівіл для стварэння сюжэтаў сваіх п'ес перапрацоўвала пераважна той літаратурны матэрыял, які прадстаўляла для яе скампанаваная ёю самой бібліятэка нясвіжскага замка. Мальераўскую спадчыну, традыцыі італьянскага і французскага тэатра XVII–XVIII стст. Ф. У. Радзівіл засвойвала, хутчэй за ўсё, таксама пераважна кніжным шляхам. Таму адным з найбольш актуальных пытанняў дадзенай працы з'яўляецца пытанне аб крыніцах паходжання сюжэтаў п'ес Ф. У. Радзівіл. З гэтай праблемы лагічна выцякае і другая: высветліць ступень арыгінальнасці драматычных твораў княгіні, ступень прысутнасці ў іх «свайго» і «чужога», узровень перапрацоўкі таго ці іншага сюжэта. Другая, не менш важная задача пры вывучэнні асноўнага корпусу драматычных твораў Ф. У. Радзівіл – даследаванне іх ідэйна-мастацкіх асаблівасцяў, а таксама выявленне адметнасцяў жанравай сістэмы нясвіжскай аўтаркі, аб'ектыўнай ацэн-

ка яе паэтычных здольнасцяў. З абсалютнай дакладнасцю ўсталёўваюцца крыніцы трох п'ес – тых, якія з'яўляюцца перапрацоўкамі камедый Ж. Б. Мальера. Таму мальераўская спадчына ў творчасці Ф. У. Радзівіл будзе прааналізавана ў асобным раздзеле, арыгінальныя ж камедыі, трагедыі і оперы нясвіжскай аўтаркі разглядаюцца ў храналагічнай паслядоўнасці, устаноўленай намі (гл.: Дадатак 1).

§ 1. Паэтычная авансцэна: крыніцы арыгінальных драматычных твораў

Пытанне аб сюжэтных крыніцах камедый, трагедый і опер Ф. У. Радзівіл разглядалі многія польскія вучоныя пачынаючы з У. Хамяントоўскага. У даследаваннях канца XIX – першай паловы XX ст. сустракаюцца асобныя меркаванні аб паходжанні таго ці іншага радзівілаўскага сюжэта, прычым з цягам часу колькасць крыніцавызначальных версій узрасце. Так, калі У. Хамяントоўскі ў 1870 г. называе магчымыя крыніцы толькі двух твораў, то С. Віндакевіч у 1921 г. – ужо чатырох. Першае грунтоўнае даследаванне крыніц твораў княгіні Радзівіл робіць у 1960 г. А. Штэндэр-Петэрсан (гл.: 152). Працягнуў і дапоўніў даследаванне дацкага славіста Ю. Кжыжаноўскі ў 1961 г. (гл.: 117). Аднак польскі вучоны толькі акрэслівае шляхі магчымых сюжэтных запазычанняў, не праводзячы шырокіх тэксталагічных сюжэтна-кампазіцыйных супастаўленняў.

У працах беларускіх вучоных пытанне аб крыніцах або не разглядаецца ўвогуле, або асвятляецца шляхам прамога запазычання з раней згаданага артыкула Ю. Кжыжаноўскага. З гэтага ж артыкула запазычае звесткі аб крыніцах твораў Ф. У. Радзівіл і Л. А. Сафронава, дапаўненыя іх заўвагамі аб сюжэтных паралелях у рускай літаратуры XVII–XVIII стст. (гл.: 60.86–87).

Становішча ў разглядзе пытання аб сюжэтных крыніцах ускладняеца яшчэ і тым, што польскія даследчыкі пропанавалі цэлы шэраг разнастайных версій па дадзенай праблеме, пры гэтым часта яны пярэчачыць адна адной, а ў некаторых выпадках вызначаюцца яўнай памылковасцю. Ніхто з вучоных сур’ёзна не вывучаў пытанне аб ступені адаптацыі вядомага сюжэта або чужога тэксту. Таму ўзнікае неабходнасць, прааналізаваўшы і сістэматызаваўшы вынікі папярэдніх даследаванняў, звярнуцца да праблемы вызначэння крыніц яшчэ раз. Безумоўна, усе новыя меркаванні могуць быць толькі гіпотэзамі, бо пацвердзіць справядлівасць той ці іншай версii (за выключэннем мальераўскіх адаптаций) змагла б толькі сама аўтарка.



Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Дасціпнае каханне»

Крыніцу сюжета першай камедыі Ф. У. Радзівіл «*Дасціпнае кахранне*» не ўдалося ўстановіць ніводнаму даследчыку. А. Мілер лічыць, што п'еса звязана з традыцый оперы Метастазіо, а таксама з барокавай пастаральной драмай; акрамя таго, заўважае наяўнасць у п'есе рэфлексаў камедыі *dell'arte* (гл.: 127.30). Ю. Кжыжаноўскі зазначае, што «Дасціпнае кахранне» мае характеристики пастаральнага балета (гл.: 118.21), непасрэдную ж крыніцу, на думку даследчыка, вызначаюць цяжка. А. Штэндэр-Петэрсан лічыць камедыю арыгінальным, самастойным творам, бо заўважае ў ёй недахоп адзінства, падкрэслівае яе дваістыя характеристики (гл.: 152.269). Пад дваістасцю маеца на ўвазе ўплыў двух драматургічных традыцый, адзначаных А. Мілерам.

Камедыя «Дасціпнае кахранне» складаецца з двух актаў. Першы акт пэўнымі сюжэтнымі ходамі і персанажамі выяўляе найбольшую блізкасць да італьянской камедыі масак *dell'arte*. Стары пастух Люцыдор выхоўвае 13 дарослых і свавольных дачок. У другой сцэне адбываецца камічная размова старога з Доктарам, які ў грубай іранічнай форме паведамляе яму праўду аб дрэнным стане яго здароўя (гл.: 1.22–23). Напалоханы набліжэннем смерці, стары кліча да сябе сваіх дачок, каб даць ім строгія настаўленні. Маладыя паушкі, аднак, мала прыслушоўваюцца да маралізатарскіх пасажаў свайго бацькі: Філіда нават раздражнёна гаворыць: «Kością w gardle stoią takie napomnienia» (1.27), а Люцында дасціпна заўважае:

Ale sam iak był młody, u kochał y gadał,
Co większa choć miał żonę, z inszemi przesiadał (1.28).

Славольніцы таемна клічуць да сябе 13 сваіх кахранкаў-пастухоў, сярод якіх знаходзіцца і Арлекін. Менавіта ён выратоўвае кахранкаў пры набліжэнні суровага бацькі: усе пащухі разам з Арлекінам уздымаяюцца на пастаменты, што стаялі ля сцяны ў выглядзе статуй. Такім чынам, у першым акце камедыі выведзены аўтарскай трох тыповыя персанажы камедыі *dell'arte*: камічны стары (*Pantalone*), доктар-шарлатан (*Dottore*) і Арлекін (*Arlecchino*) – найбольш папулярны герой-«дзані» венецыянскага квартэта масак. Цікава, што ў XVIII ст., у перыяд найвышэйшага росквіту «comedie italienne», гэты персанаж пераўясабляецца, атрымлівае пастаральную ролі і нават ролі кахранка (гл.: 41.93). У радзівілаўскім Арлекіне таксама праяўляюцца (хаця ў невялікай ступені) гэтыя ідылічныя настроі: ён двойчы дапамагае кахранкам, а пасля другой сваёй удачы заахвочвае герояў да спеваў і весялосці:

Już to drugi raz słusznie wyprowadzam z biedy,
A Dziaduś pełen pracy, bolu i ohydy
Nieodważy się więcej przychodzić, więc para
Niechay każda zasiada, ty zaczni ta, ra, ra (1.37).

Увесь першы, уласна камедыйны акт, як заўажае А. Штэндэр-Петэрсан, «грунтецца выключона на кароткім забаўляльным інтэрмецца, на свабодным эпізадычным увядзенні Арлекіна» (152.272). На думку дацкага славіста, матыў пераўтварэння Арлекіна і іншых фігур у статуі не быў уласным вынаходніцтвам княгіні, а з'яўлецца тыповым матывам камедыі *dell'arte*. Вучоны прыгадвае камедыю «Arlecchino finto astrologo, bambino, statuae perequetto», паставленую ў Парыжы ў 1716 г., дзе гэты матыў выкарыстоўваецца (гл.: 152.272).

М. Шыйкоўскі лічыць камедыю «Дасціпнае каханне» перапрацоўкай нейкай італьянскай камедыі масак (гл.: 156.62), але не прыводзіць ніякіх доказаў. Адкуль жа магла запазычыць княгіня вобраз Арлекіна, які пераўтвараецца ў статую? А. Штэндэр-Петэрсан мяркуе, што княгіня магла бачыць падчас наведвання Варшавы славутага Арлекіна Бертольдзі ў падобнай ролі, што і паслужыла для яе ўзорам (гл.: 152.272). Аднак гэтая версія не пацвярджасцца, паколькі Андрэя Бертольдзі, а пазней яго сын Антоніо Бертольдзі выступалі ў каралеўскім тэатры ў другой палове 30-х – 40-я гг. (гл.: 166.81), калі княгіні ў Варшаве не было, тым больш што да 1748 г. акцёры выступалі ў асноўным у Дрэздэне. Хутчэй за ёсё, успрыняцце сюжэтнага матыву пераўласблення адбывалася не тэатральным шляхам. Не выключана, што падобны сюжэт пераказаў сваёй жонцы князь пасля чарговага наведвання каралеўскага двара. Так ці інакш, разглядаемая камедыя, асабліва яе першы акт, узнякла пад непасрэдным уплывам італьянскага камедыйнага мастацтва – такога, якім разумела яго паэтка.

У другім акце камедыі Ф. У. Радзівіл змяняе танальнасць: «салодка-любоўны тон, які асабліва пераважае ў другім акце, рэзка супрацьстаіць усяму харектару першага акта» (152.270). Цяпер гэта тыповая пастаральная драма накшталт тых, якія квітнелі на прыдворнай сцэне Рэчы Паспалітай часоў Уладзіслава і Яна Казіміра. Сапраўды, у камедыі «Дасціпнае каханне» дзейнічаюць паствуhi і паствуški, надзеленыя імёнамі, уласцівымі персанажам Феакрыта або Вяргілія: Тырсіc, Атыc, Клітандр, Лікаон, Філіс, Кларыда, Фларында, Люцында. «За выключэннем некалькіх імён, якія княгіня магла прыдумаць сама, большасць нагадваюць тыповыя пастуховыя імёны, якія сустрэкаюцца частково

яшчэ ў Мальера... часткова ж таксама ва ўсіх французскіх і нефранцузскіх пастаральных драмах» (152.271). Вялікая колькасць дзеючых асоб у п'есе – каля 70 – дазваляла стварыць пышнае, яскравае, відовішчнае сцэнічнае дзеянне са шматлікімі балетнымі, вакальнymі, інструментальнымі ўстаўкамі. Аднак менавіта такая сцэнічная пышнасць і стракатасць была ўласціва пастаральнай драме Рэчы Паспалітай XVII ст. Так, драма Самуэля Твардоўскага «Дафніс – лаўровае дрэва» мела 38 дзеючых асоб, сярод якіх сустракаюцца імёны Кларында і Карадон – тыя ж, што ў камедыі «Дасціпнае каханне». Магчыма, што падбор імён персанажаў сваёй п'есы нясвіжская аўтарка зрабіла не без уплыву драмы С. Твардоўскага. Гэтую п'есу, выдадзеную ўпершыню ў Любліне ў 1638 г., Ф. У. Радзівіл магла чытаць па кракаўскому перавыданню 1702 г. (гл.: 89.531).

Яшчэ бліжэй сюжэтна да разглядаемай камедыі п'еса Ежы Любамірскага «Pastor fido» («Верны пастух»), апублікаваная ў 1694 г. У пераліках дзеючых асоб сустракаецца ўжо 5 агульных імён. У аснове сюжэта драмы Любамірскага – каханне пастуха Міртыла да німфы Амарылы (гл.: 89.282), а ў другім акце камедыі «Дасціпнае каханне» ўсе пастухі і пастушкі святкуюць вяселле Міртыла і Амарылы! Такое супадзенне ў імёнах галоўных герояў не можа быць выпадковым. Відавочна, што княгіня была знаёма з «Верным пастухом» (магчыма, па торуньскому перавыданню 1722 г.; 89.283), хаця не стала запазычаць сюжэта п'есы.

Спалучэнне ў камедыі «Дасціпнае каханне» «арлекініяды» ў першым акце з любоўна-пастаральнымі сцэнкамі другога акта А. Штэндэр-Петэрсан лічыць нематываваным і называе гэта «няўдалай спробай княгіні надаць пастаральнай ідыліі камічнае адценне» (152.273). Успомнім, аднак, што амаль усе п'есы княгіні былі цесна звязаны з музыкай, спевамі і танцамі. У камедыі «Дасціпнае каханне» дзеючыя асобы, напэўна, і былі разбітыя на 13 сіметрычных пар з мэтаю ўвядзення вакальна-харэаграфічных нумароў. Большаясць іх прадстаўлена ў другім акце, і жанр пастаральнай драмы даваў найбольшыя магчымасці для аздаблення п'есы падобнымі сцэнамі. «Прывіўка» ж камедыяй *dell'arte* надавала дынамізу, разбаўляла традыцыйную зацягнутасць пастаральнай драмы.

Такім чынам, непасрэднай сюжэтнай крыніцы камедыі «Дасціпнае каханне» ўстанавіць не ўдалося. Гэта дазваляе меркаваць, што сюжэт п'есы – арыгінальны, аўтарства яго належыць самой княгіні. Пацверджаннем таму можа быць і наяўнасць у п'есе сімвалічнай лічбы 13 (13 пар пастухоў і пастушак). Гэтая лічба мела выключнае значэнне для

княгіні Радзівіл: пастаноўка камедыі была прымеркавана да 13 чэрвяня – дня нараджэння князя, ды і сама аўтарка нарадзілася 13 лютага. Аўтабіографізм праступае і ў адным з эпізодаў п'есы, калі ў тэксце рэплікі Восені аўтарка ўжывае гульню слоў. Падаючы князю кошык з фруктамі, Восень гаворыць:

Ja także poźna pora, składam do twey dloni
Frukt Wiśniowy z Leszczyny, z Owocem Jabłoni,
Smakuy, y przyimiy te dary, ktore daię mytem.
Baw się wieki z Wisieńką, serca apetytem (1.54).

«Фрукт Вішнёвы з Ляшчыны» і «Вішанька» – нішто іншае, як сама княгіня Францішка, дачка Януша Вішнявецкага і Тэафілі Тайды з Ляшчынскіх.

Трагедыя **«Справа Боскай наканаванасці»** распачынае шэраг п'ес княгіні, якія ўяўляюць сабою драматызацыю казачных сюжэтав. У R1 пазначана, што гэтая п'еса была «скампанавана і рэпрэзентавана Тэафіліяй і Карапінай (Катахынай), князёўнамі Радзівіл» (цыт. па: 127.31). З гэтых слоў можна зрабіць дапушчэнне, што дочки падказалі матцы для творчага выкарыстання тэму з вядомай байкі аб праўдамоўным люстэрку ў руцэ мачахі. М. Шыйкоўскі зазначае, што твор нагадвае гісторыі «пра Астольфаў і Банялукаў»⁴⁰; такім прыпадабненнем даследчык уводзіць п'есу ў кола фантастычна-герайчна-любоўна-рыцарскай літаратуры XVII – першай паловы XVIII ст. (гл.: 156.63). С. Вінда-кевіч лічыць, што Ф. У. Радзівіл па просьбe дачок апрацавала дзіцячу казку накшталт «Папялушкі» (гл.: 169.77). Гэтае меркаванне аспречвае А. Штэндэр-Петэрсан, які з упэўненасцю адносіць п'есу да жанру казачнай драмы, паколькі яна ўяўляе сабой драматызацыю казачнага матыву са «Снягурачкі» (гл.: 152.258). Відавочна, што дацкі славіст мае тут на ўвазе вядомую ў Заходній Еўропе казку, якая ў некаторых зборніках (напрыклад, братоў Грым) сапраўды мае назыву «Снягурачка» (гл.: 11.162–167). Г. Барышаў, гаворачы пра паходжанне крыніцы сюжета трагедыі «Справа Боскай наканаванасці», называе казку «Прынцэса ў крыштальнай трунене», якая была апрацавана Ш. Перо і ў 1697 г. увайшла ў зборнік «Казкі матулі гускі» пад называю «Заснуўшая прыгажуня» (гл.: 7.114). У дадзеным выпадку вучоны прайаўляе недаклад-

⁴⁰ Астольф і Банялука – галоўныя героі папулярных у Рэчы Паспалітай XVII ст. галантна-куртуазных аповесцей.



ОТАДРНОСЦІ БОСКАІІ ДЛЯССІ.

Гравюра М. Жукоўскага да трагедыі «Справа Боскай наканаванасці»

насць, паколькі народная казка «Прынцэса ў крыштальной труне» і «Заснуўшая прыгажуня» Ш. Перо – два розныя творы і, акрамя матыву заснуўшай прыгажуні, іх нішто больш не аб'ядноўвае (гл.: 49.23–59).

Ю. Кжыжаноўскі набліжае магчымую крыніцу да айчынай глебы і называе папулярную ў Рэчы Паспалітай казку пра «каракалеўну Снягурчку» або «каракалеўну ў шклянай труне» (118.20). Працягваючы ланцуг крыніцаўных росшукаў, зазначым, што падобны казачны сюжэт сустракаецца і ва ўсходнеславянскім фальклоры, пераважна пад назваю «Чароўнае люстэрка» (гл.: 63.709). Зафіксавана 27 рускіх варыянтаў гэтага сюжета, 23 украінскіх і 4 беларускіх. Адзін з рускіх варыянтаў паслужыў сюжетаўваральнай крыніцы пушкінскай «Казкі пра мёртвую царэўну і сямёра асілкаў». Аднак многія даследчыкі адзначалі таксама блізкасць гэтай казкі Пушкіна да заходненеўрапейскай традыцыі (гл.: 25.94–98).

Якая з мадыфікацый гэтага сюжета – айчынная ці заходненеўрапейская – зрабіла найбольшы ўплыў на сюжэт разглядаемай трагедыі? Лягчэй за ёсё будзе зрабіць выснову, абавіраючыся на аналіз сюжэтных схем розных казак. Аналіз праводзіцца на падставе сюжэтапараўнальнай табліцы (гл.: Дадатак 4).

Супастаўленне сведчыць на карысць больш цеснай сувязі радзівілаўскага сюжета з сюжэтам беларускай казкі. Супадзенне назіраецца як на ўзоруні асобных дэталяў (пярсцёнак, заснуўшая каракалеўна на дрэве, паляванне каралевіча), так і на ўзоруні персанажаў (увядзенне ролі бацькоў (маці) каралевіча), а таксама на ідэйна-мастацкім узоруні (у канцы адсутнічае матыву помсты, а Ф. У. Радзівіл уводзіць у фінал матыву пакаяння). Разам з тым княгіня падвяргае фальклорны сюжэт значнай перапрацоўцы: дванаццаць асілкаў замяняюцца на пустэльніка – тыповага персанажа школьнай драмы; кожнага з галоўных герояў аўтарка надзяляе слугамі-«канфідэнтамі», вобразы якіх увогуле тыповыя для яе драматычных твораў. Імя канфідэнткі Юліі – Зянобія – аўтарка запазычыла, напэўна, з оперы П. Метастазіо «Добрая жонка Зянобія», якая ставілася на сцэне езуіцкага тэатра Рэчы Паспалітай у 40-х гг. XVIII ст. (гл.: 91. IV. 595–650).

Наўнуючу чароўную фабулу народнай казкі Ф. У. Радзівіл напаўняе маралізатарскім пафасам. У самым пачатку п'есы яна ўзмацняе трагізм, замяніўшы казачную мачаху на родную матку. На працягу ўсёй трагедыі розныя персанажы асуджаюць Алімпію за яе бессардэчнасць: Баба (1.65), Пустэльнік (1.67), Антыохус (1.74). П'еса становіцца ілюстрацыяй аднаго з цэнтральных матывів творчасці княгіні: ўсё, што адбы-

ваецца ў свеце – гэта справа Боскай наканаванасці. У адпаведнасці з гэтай думкай каралеўна не просіць Бабу, якая прывяла яе ў лес, пакінуць ёй жывцё, як герайння нямецкай казкі просіць аб гэтым паляўнічага. Сама Баба прыходзіць да адпаведнай высновы, якую ўнушае ёй Бог:

Coż to iest? Iakąś trwogę u żal sercu nurzę,
Przeciw Prawu Boskiemu, przeciwko naturze,
Mdłę zabiiąć Dziecinę, niewinną krew sączyć,
Czy takie Boskie dziło?.. (1.65).

У п’есе Ф. У. Радзівіл фальклорная Баба-чараўніца распадаецца на два асобныя персанажы⁴¹, і вобраз Бабы, такім чынам, набывае ста ноўчыя рысы: яна выступае ўжо не ў ролі злачынцы, а ў ролі ахвяры, пакорлівай службіткі, якая выконвае жорсткія загады каралевы. Таксама паводле разглядаемай п’есы Юлію абудзіла ад чароўнага сну маці каралевіча Аントюхуса – Талестрыс, і, напэўна, тое, што выратаванне зыходзіла ў дадзеным выпадку ад жанчыны – адна з канкрэтных ілюстраций агульнай аўтарскай канцепцыі з яе аналогіяй і ўслайлением жанчыны.

Вобраз Юліі, як і ў народнай казцы, рэзка супрацьпастаўлены вобразу Алімпіі. Але ў радзівілаўскай п’есе гэтае супрацьпастаўленне набывае яшчэ большую завостранасць, бо дабрачыннасць Юліі не мае ніякіх межаў: у адрозненне ад фальклорнай крыніцы, дзе спачатку адбываецца вяселле, а потым каралеўна прыязджает да бацькоў, у п’есе «Справа Боскай наканаванасці» Юлія лічыць неабходным запрасіць маці на вяселле, для чаго адпраўляе да яе пасла Клеона. Як і ў наступных сваіх творах, тут Ф. У. Радзівіл увасабляе ідэю аб tym, што любы шлюб павінен быць бласлаўлены бацькамі. Княгіня пераасэнсоўвае чароўную казку, і ў яе трагедыі цэнтральнае месца займае не люстэрка, здольнае размаўляць⁴², а жорсткая, бязбожная матка, якая страчвае знешнюю прыгажосць за тое, што становіцца душэўнай пачварай.

У камедыі «*Каханне – зацикаўлены суддзя*» Ф. У. Радзівіл узнаўляе гісторыю траянскага каралевіча Парыса ад яго нараджэння да прыезду

⁴¹ Дарэчы, сама аўтарка прыйшла да такога расшчаплення фальклорнага вобраза не адразу: у R1 у пераліку дзеючых асоб Чараўніца як асобны персанаж яшчэ адсутнічае, яна з’яўляецца толькі ў R2 (гл.: Дадатак 2).

⁴² Я. Савінскі, напрыклад, харектарыстыку гэтай п’есы Ф. У. Радзівіл аблежаў адной фразай: «Аўтарка ўводзіць люстэрка, якое размаўляе» (гл.: 146.61).



Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя»

ў Трою з чароўнай Аленай. Цыкл старажытнагрэческіх міфаў, у якіх падавалася гісторыя Траянскай вайны, з антычных часоў карыстаўся вялікай папулярнасцю. Розныя эпізоды гэтага цыкла атрымалі літаратурна-мастацкую апрацоўку ў творах грэческіх і рымскіх паэтаў. У ёўрапейскай драматургіі новага часу найбольш дасканала распрацоўваюцца авантурна-куртуазныя эпізоды траянскага міфа: суд Парыса, яго падарожжа ў Спарту, выкраданне Алены. Пачынаючы з XVI ст. сюжэты, заснаваныя на гэтих эпізодах, трапляюць на сцэну прыдворнага тэатра Рэчы Паспалітай. У лютым 1522 г. на каралеўскай сцэне ў кракаўскім Вавельскім замку была пастаўлена п'еса нямецкага гуманіста Якуба Лёхера на лацінскай мове «Judicium Paridis de rōto augeo» («Суд Парыса аб залатым плодзе»). На прадстаўленні прысутнічалі кароль Жыгімонт I і каралева Бона са шматлікімі прыдворнымі (гл.: 171.1.5). У 1542 г. у Кракаве была надрукавана ананімная драма «Суд Парыса, каралевіча Траянскага» – па сутнасці, польскамоўная адаптация п'есы Я. Лёхера.

У 1578 г. адзін з эпізодаў траянскага міфа апрацаваў Ян Каханоўскі ў сваёй драме «Адмова грэческім паслам». Хаця п'еса Каханоўскага, таксама як і п'еса Ф. У. Радзівіл, была разлічана на гледача з арыстакратычнага асяроддзя, відавочна, што аніякай сюжэтнай сувязі паміж двумя творамі няма: драма Каханоўскага пачынаецца з таго эпізоду (прыбыццё ў Трою грэческіх паслоў), якім завяршаецца камедыя княгіні Радзівіл. У 1636 г. у Віленскім замку каралю Рэчы Паспалітай Уладзіславу IV была паказана п'еса, якая называлася «Ідылія, або П'еса аб выкраданні Алены». Праз два гады па заказу караля прыдворныи капельмайстар М. Скакі напісаў музычную драму «Il ratto di Helena» («Выкраданне Алены») на лібрэта В. Пучытэлі (гл.: 171.1.12). Адна з апошніх (перед княгініяй Радзівіл) апрацовак сцэны суда Парыса прадстаўлена ў рыбальскай «Трагедыі аб польскім Сцылюрусе» (1604) Я. Юркоўскага (гл.: 89.213), аднак у гэтай п'есе сцэна суда – толькі адно з сюжэтных адгалінаванняў, і таму «Трагедыя...» не можа разглядацца ў якасці крыніцы сюжэтнага запазычання.

Параўнаем сюжэт камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя» з сюжэтамі названых п'ес, прадстаўленых на сцэне прыдворнага тэатра Рэчы Паспалітай, у якіх распрацоўваецца адпаведны эпізод траянскага міфа: «Суд Парыса» Я. Лёхера і «Выкраданне Алены» В. Пучытэлі. Першая з гэтих п'ес у жанравых адносінах уяўляе сабою маралітэ і пачынаецца з того, як на нарадзе алімпійскіх багоў Дыскордья кідае залаты яблык з надпісам «Найпрыгажэйшай». Парыс, закліканы ў якасці суддзі,

присуджае яблык Венеры за абыцанне атрымаць цудоўную Алену. Парыс выкрадае Алену ў Менелая, і гэта становіцца прычынай Траянскай вайны (89.278). Сюжэт радзівілаўскай п'есы пачынаецца з нараджэння Парыса, да таго ж няма ніякага падабенства ў складзе дзеючых асоб разглядаемых твораў: у драме Лёхера дзейнічаюць Меркурый, Ганімед, Купідон, Менелай і іншыя персанажы, якіх няма ў камедыі Ф. У. Радзівіл; з другога боку, Я. Лёхер не ўвёў у сваю п'есу вобраз німфы Эноны, які ў камедыі Нясвіжскай аўтаркі займае важнае месца.

Параўнанне з італамоўнай п'есай дае яшчэ менш падстаў для меркаванняў пра наследаванне. У оперы В. Пучытэлі ўвогуле адсутнічае сцэна Парысава суда, а распавядзяецца пра падарожжа траянскага каралевіча ў Грэцыю нібыта з мэтаю адшукання сястры Прыйама. Такая версія прыдворнага лібрэтыста адпавядае міфалагічнай аснове, але не супадае з інтэрпрэтацыяй Ф. У. Радзівіл.

Праведзены аналіз дазваляе зрабіць выснову, што Ф. У. Радзівіл карысталася ў якасці першакрыніцы непасрэдна міфалагічным матэрыйам. Несумненна, што засваенне яго адбывалася праз лацінамоўнае выданне міфа або нейкі лацінамоўны твор, аб чым сведчаць лацінскія формы імён большасці багоў, ужытыя аўтаркай (Pallas, Venus, Juno), а таксама напісанне імя лясной німфы праз лацінскі дыфтонг «oe» – Oenona.

Ф. У. Радзівіл даволі свабодна абыходзіцца з міфалагічным матэрыйалам: па-свойму трактуе асобныя падзеі, кампануе сюжэт, змяняе імёны герояў. Так, п'еса пачынаецца з того, што Гекуба расказвае канфідэнты, а потым Прыйаму свой жудасны сон. Тыя рапаць ёй звярнуцца да Касандры, якая, па іх словам, «кемлівая ў прароцтвах». Ужо гэтая першая презентацыя антычнага сюжета пярэчыць міфалагічнай аснове. Згодна з міфам, да слоў Касандры ніхто не прыслухоўваўся: Апалон, якому яна адмовіла ў каханні, зрабіў так, што яе прароцтвы не прымаліся на веру (гл.: 18.465). Міфалагічны ж Прыйам звярнуўся за тлумачэннем сну да свайго сына-вешчуна Эсака (гл.: 17.469). Далей, па п'есе «Каханне – зацікаўлены суддзя», Прыйам даручае канфідэнту Арэсту забіць немаўлятка, але Гекуба не дазваляе гэтага і патаемна загадвае пастуху Фаўстыну гадаваць свайго сына. Па міфу ж, забойства дзіцяці было даручана пастуху Агелаю, які потым і выгадаваў яго (гл.: 18.470). Як заўважае Г. І. Барышаў, «трагічны пафас міфа аўтар пераводзіць у даволі бяскрыўдны бытавы план «ідэальных адносін», якія павінны быті панаваць, на яе думку, у сем'ях патрыцыяў» (7.119).

Нясвіжская аўтарка выразіла ў сваёй п'есе новае, «арыстакратычнае» разуменне сутнасці траянскага міфа, па-новаму расставіла акцэнты.

Яна поўнасцю рэабілітуе Парыса і Прыйама, у той час як папярэдняя літаратурна-драматычная традыцыя разглядала іх як адмоўных персанажаў, што адступіліся ад волі багоў. Менавіта такое разуменне траянскіх падзеяў выражана, напрыклад, у польскай камедыі першай паловы XVII ст. «Негрыцянская каралеўна Андрамеда» (гл.: 91.IV.183–184).

Даволі вялікая ўвага надаецца ў п’есе адной з пабочных ліній траянскага міфа – адносінам Парыса і Эноны. Бадай, упершыню пасля Аўдзія вобраз другароднай герайні траянскага міфа Эноны атрымлівае глыбокую псіхалагічную распрацоўку. Пазбаўлены міфалагічнай статычнасці ў п’есе Ф. У. Радзівіл і вобраз Алены. На першое прызнанне Парыса ў каханні (акт VI, сцэна II) яна адказвае абурэннем, але вельмі хутка здаецца і забываеца пра абавязкі жонкі. Ужо ў чацвёртай сцэне Алена признаецца канфідэнткам Этры і Клімене ў tym, што ў яе сэрцы адбываеца барацьба паміж каханнем да траянскага каралевіча і маральным абавязкам. Менавіта канфідэнткі ўпэўніваюць Алену прыслухаеца да голасу сэрца, «адпусціць лейцы інстынкту». У словах Клімены адчуваеца ўплыў ідэалогіі сэнтыменталізму, русаіскага культу пачуццёвасці. Ф. У. Радзівіл адыходзіць ад сярэднявечнай і рэнесансавай трактоўкі вобраза Алены, калі, згодна з патрабаваннямі хрысціянскай маралі, яна лічылася распушніцай. Княгіня ж у дадзеным выпадку наследуе хутчэй траядыцыю антычнай драматургіі ў адносінах да Алены. Так, яшчэ Эўрыпід у трагедыі «Алена» даводзіў, што царыца Спарты ніколі не здраджвала свайму мужу, бо ў Трою Парыс прывёз толькі прывід Алены, сама ж яна была перанесена ў Егіпет. Ф. У. Радзівіл не разглядае ўчынак Алены як здраду і злачынства, бо, паводле камедыі, яна становіцца жонкаю Парыса, годнай і вартай яго каралеўскага трону. Вось чаму і Гекуба, і Прыйам у камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя» так ветліва сустракаюць «нявестку», а Прыйам з гатоўнасцю прыме ваенны выклік Менелая. На думку княгіні, жыхары Троі адстойвалі ў вайне не толькі свабоду радзімы, але таксама годнасць і гонар сваёй каралеўскай дынастыі.

Ф. У. Радзівіл па-новаму трактуе і вобраз Парыса. У сцэне суда Парыса Венера, паводле міфа, доўга спакушала траянскага каралевіча, прываблівала яго дзеля таго, каб упэўніць аддаць перавагу ёй (гл.: 18.471). У п’есе ж «Каханне – зацікаўлены суддзя» Парыс даволі хутка прыме рапшэнне, прычым дзейнічае свядома і нават тлумачыць прычыну свайго прысуду. Ён лічыць, што мусіў бы баяцца асуджэння багоў,

Gdybym fortuną, albo snotą przekonany,
Oddał iabłko dla władzy, rozumu potęgi (1.111).

«*Omnia vincit amor, et nos cedamus amori*» – гэтым запаветам славутага Вярглія кіруеца радзівілаўскі герой. Назва п'есы адпавядае аўтарскай канцепцыі: сапраўды, кахранне не можа быць аб'ектыўным суддзёю. Уражліві Парыс падпарадкоўваецца загадам сэрца, і таму не звяртае ўвагі ні на разважлівую мудрасць (якую прапаноўвала Афіна-Палада), ні на багацце і ўладу (што абяцала Юнона), а прымае падарунак прывабнай Венеры, не думаючы аб магчымых трагічных наступствах.

Новую інтэрпрэтацыю атрымлівае і падарожжа Парыса ў Грэцыю. Паводле міфа, траянскі царэвіч збіраеца ў дарогу дзеля вызвалення сястры Прыама Гесіоны з патаемнай надзеяй завалодаць у Спарце абяцанай Аленай (гл.: 18.472). Радзівілаўскі Парыс нібыта зусім забываеца пра падарунак Венеры: ён выпраўляеца ў далёкае падарожжа для таго, каб у цывілізаваных краінах атрымаць адукацию. Каравеіч саромееца сваёй непісьменнасці і гаворыць пра гэта брату Гектару:

Jam w lesie wychowany bez nauk ćwiczenia:
Ni Pisma, ni słów pięknych nie mam ułożenia;
Nieumiem biegłych sensow wymowney ozdoby,
Ni maniery, ni kształtu Krolewskiey osoby,
Y iakże nieukowi tak mieszkać przy Dworze,
Spraw polor, spraw przeyrzzenie Bracie moy Hektorze (1.120).

У гэтыя радкі Ф. У. Радзівіл укладвае ў першую чаргу павучанне для сваіх дзяяцей, а ў больш шырокім плане такое пераасэнсаванне міфа можна разглядаць як вынік уплыву ідэалогіі Асветніцтва з яе культам науки і адукациі.

У аснове сюжета п'есы **«Безразважлівы суддзя»** ляжыць гісторыя хрысціянскіх сясцёр-пакутніц часоў імператара Дыяклечіяна – Агапіі, Хіоніі і Ірыны. Гэты агіографічны сюжэт атрымаў сцэнічнае ўвасабленне яшчэ задоўга да княгіні Радзівіл – у п'есе **«Дульцыцій»** лацінаймецкай паэткі Гратсвіты Гандэрсгеймскай (935–980). Аднак дадзены твор не стаў крыніцай сюжэтнага запазыччання для нясвіжскай аўтаркі. Гэта даказаў яшчэ Ю. Кжыжаноўскі (гл.: 118.14–16). Сапраўды, адрозненне выяўляеца ўжо ў tym, што аднаго з галоўных персанажаў дзве аўтаркі называюць па-рознаму: у Гратсвіты гэты Дульцыцій, а у Ф. У. Радзівіл – Дульцый. З «аргумента» п'есы Гратсвіты (у польскім перакладзе з лацінскай мовы Ю. Кжыжаноўскага) вынікае, што сярэднявечная аўтарка апрацавала толькі заключную частку агіографічнага



СЕДЛ ВЕЗ РОЗСАДКИ

Гравюра М. Жукоўскага да трагедыі «Безразважлівы суддзя»

падання: эпізоды з Дульцыціем і з Сізініем (гл.: 118.15); у трагедыі «Безразважлівы суддзя» першы з гэтых эпізодаў падаецца толькі пачынаючы з пятай сцэны трэцяга акта. Таксама і тэксталагічнае супастаўленне яскрава сведчыць пра адсутнасць адзінства паміж дзвюма п'есамі⁴³. Значыць, Гратсвіта і княгіня Радзівіл карысталіся адной крыніцай – агіографічным паданнем. Ю. Кжыканоўскі на аснове супастаўлення тэкстаў гэтага жыцця ў розных агіографічных зборніках прыйшоў да высновы, што Ф. У. Радзівіл карысталася тым варыянтам, які змешчаны ў зборніку «Nowe żywoty świętych» (Каліш, 1736) езуіта С. Велавейскага (гл.: 118.17). Княгіня творча, па-мастаку перапрацавала прагматычны матэрыйял жыцця з мэтай надання яму сапраўднай драматычнасці. Пры парападанні кананічнага тэксту жыцця (64) з тэкстам трагедыі яскрава праступаюць этапы аўтарскай работы па перапрацоўцы агіографічнага матэрыйялу. Супастаўленне тэкстаў прыводзіцца ў сюжетапараўнальнай табліцы (гл.: Дадатак 5).

Пры перапрацоўцы агіографічнага сюжэта Ф. У. Радзівіл апускае паведамленне пра прафесійнага Хрысагона, закатаванага Дыяклечінам, а таксама пра святую Анастасію і нават пра бацьку трох сясцёр-пакутніц Заіла. Тым самым аўтарка звужае сюжэтную простору п'есы, ставячы сваіх галоўных герояў у цэнтр увагі. Г. Барышаў слушна заўважае, што ў трагедыі «акцэнт рабіўся на велічнасці і мужнасці духу, які не змаглі скарыць ні ўгаворы змяніць рэлігію, ні катаванні і прыніжэнні» (7.121). Сапраўды, паводле жыцця, Агапія, Хіонія і Ірына загадзя ведалі пра свой лёс, бо іх бацька Заіл атрымаў у сне прадказанне ад Хрысагона (гл.: 64.226). Св. Анастасія, прыйшоўшы ў дом Заіла, «правяла з імі адну ноч, шмат размаўляючы з імі аб выратаванні душы, і, гаворачы слова, напоўненая Боскай любові, імі ж узбуджала іх устаць мужна за Хрыста, жаніха свайго, да крыві» (64.226). Калі ж Дыяклечіян пасля размовы з сёстрамі загадаў кінуць іх за краты, св. Анастасія адведала іх тут, каб суцешыць і падтрымаць. Адсутнасць святой Анастасіі ў трагедыі «Безразважлівы суддзя» ўзвялічвае ўчынак трох сясцёр, узводзіць яго на вышэйшую ступень подзвігу, які быў здзейснены імі без чыёй-небудзь падтрымкі ці парады – адно з імкнення годна паслужыць свайму Богу.

Жыцціе Агапіі, Хіоніі і Ірыны перадусім магло зацікавіць княгіню тым, што галоўныя дзеючыя асобы тут – жанчыны, узвелічэнню і паэ-

⁴³ Параўн., напрыклад, два ўрыўкі: «Дульцыштій», сцэны 2–5 (гл: 51.85–87) і «Безразважлівы суддзя», акт III, сцэны 5–12 (1.157–163).

тызыці якіх прысвечана ўся драматургічна творчасць аўтаркі. Аднак таксама гэтае жыціе магло прыцягнуць яе ўвагу наяўнасцю ў ім дыялогаў – першапачатковага элемента любой драмы. Два з гэтых дыялогаў Ф. У. Радзівіл перадала ў сваёй п'есе амаль даслоўна, дапоўніўшы толькі па неабходнасці, metrae causa. Падабенства ўрыўкаў выяўляеца пры іх супастаўленні (гл. тэкстапараўнальную табліцу ў Дадатку 5).

З выдатным пісьменніцкім майстэрствам аўтарка драматызуе апавядальныя эпізоды жыція. Яна ўводзіць шэраг новых сцэн і персанажаў. Так, у трагедыі княгіні першы допыт сёстрам учыніла царыца, якая патаемна спачувала хрысціянам. Менавіта яна, жанчына (як і заўсёды ў драмах Ф. У. Радзівіла), аказваеца самай мудрай у гэтай п'есе, таму і моўныя харкторыстыкі яе пазбаўлены негатыўнай афарбоўкі. Наадварот, у рэпліках катаў – цара, яго слугі, Сізінія – прысутнічае лаянкавая лексіка, калі яны звязртаюцца да пакутніц: «zuchwała/przeklecona iędzo», «brzydkie larwy», «wyuzdana gębo», «niebożnice», «zuchwałe wszetecznice». Нездарма А. Штэндэр-Петэрсан быў уражаны дзіўным суседствам у творы патэтычнай прамовы з выключна грубымі выразамі (гл.: 152.259).

Неадназначна трактуеца ў трагедыі «Безразважлівы суддзя» вобраз Дульцыя. Калі ў п'есе Гратсвіты гэта адназначна гратэскны персанаж, то ў п'есе Радзівіл некаторыя маналогі гэтага героя не пазбаўлены лірызму. Брыдкі агіяграфічны распушнік нагадвае тут хутчэй няўдалага героя-каханка, які пакутуе з-за неразделенага пачуцця. Уся шостая сцэна ў III акце прысвечана любоўнай споведзі Дульцыя, поўнай высокага рамантычнага настрою. Перажываючы тыповы для закаханага канфлікт паміж розумам і пачуццём («walczy rozum z miłością»), Дульцій спавядаеца сам перад сабой:

Buiałem w swey swobodzie, iak motyl w swym locie,
Lepiąc się z kwiatu na kwiat, w zioł się żywić cnocie,
Dziś na krzak trafiłam roży, ktorą pełna ości,
Cierniem kole, a kryie iad lustrem piękności (1.158–159).

А. Штэндэр-Петэрсан слушна заўважае, што Дульцій адигрывае ў гэтай гісторыі «высокую рамантычную ролю» і што звар’яцеў ён, паколькі не змог выратаваць сясцёр ад вернай смерці (гл.: 152.259).

Харкторызуючы галоўных герояў, княгіня Радзівіл перадусім звяртае ўвагу на «ўнутраны», духоўны аспект іх святасці. Дзеля гэтага яна ўводзіць у п'есу разгорнутыя маналогі Агапы, Хіоніі і Ірэны, з якіх

яскрава вынікае глыбокая дасведчанасць сясцёр у пытаннях тэалогіі і іх глыбокая перакананасць у сваёй праваце. Зразумела, што гэтымі глыбокімі ведамі надзяліла іх сама аўтарка, якая была «ашчасліўлена рэдкай, амаль непараўнальнай памяццю ў Канонах або правах святых касцельных» (1.13). Да гэтага можна дадаць яшчэ і асаблівы талент кнігіні як інтэрпрэтатара хрысціянскага веравучэння, выкладзенага ў трагедыі ў паэтычнай форме. Так, у першай сцэне трэцяга акта сёстры ко-ратка выказваюць перад царыцай сваё спавяданне веры: Агапа распавядае пра стварэнне Богам свету, пра першых людзей і іх грэхападзен-не; Хіонія паведамляе аб з'яўленні Ісуса Хрыста, тлумачыць траістую сутнасць Бога; Ірэна, дапаўняючы Хіонію, гаворыць пра зрадніцтва Іуды, пра пакуты Хрыста. Гэты своеасаблівы аналаг «Прамовы філо-сафа» з «Аповесці мінульых гадоў» завяршаецца словамі:

Kto tylko z mocną wiarą gruntuiie się w cnoty,
Doydzie chwały Niebieskiej, y tych łask istoty (1.153).

Падкрэсліваючы духоўную святасць трох пакутніц, аўтарка значна менш увагі, чым аўтар жыцця, надае апісанню цудаў. У п'есе апісваецца толькі адзін факт цудатварэння: калі па загаду Дульцыя воіны намагаюцца расправаць сясцёр, то адзенне прырастает да іх скуры (акт III, сцэна 14). З'яўленне ж у канцы анёлаў, якія ратуюць Ірэну, успрымаеца, ба-дай, не як цуд, а як праява Боскай міласэрнасці да сваёй вернай служкі. Напэўна, кнігіня не хацела перагружаць сваю надзвычай сур'ёзнью п'есу, паставіленую падчас вялікага посту, шматлікімі цудамі, якія маглі адцягваць увагу гледача і зніжаць патэтычную танальнасць дзеяння.

Дзеля супрацьпастаўлення рэлігійных светапоглядаў трох пакутніц і іх карнікаў аўтарка строга рэгламентуе ўжыванне найменняў і эпітэ-таў багоў. Язычніцкія багі для сясцёр – гэта толькі «бажкі», «балваны», язычніцтва для іх – «балвахвальства». Імя Юпітэра ўжывае толькі адзін раз Агапа для супрацьпастаўлення яго Ісусу Хрысту (гл.: 1.168). Карнікі ж прыроўніваюць веру хрысціянак да «злых збродняў», «фальшы», «чарннакніжніцтва». Сізіній заклікае сясцёр упасці перад вобразам «зац-нага Юпітэра», а потым пагражаем Ірэне ганебным пакараннем, «па-куль Парка не дапрадзе да канца сваёй ніці» (1.172). Язычнік Дульцый прыпадабняе прыгожых сясцёр да Венеры. Такім прыёмам «развяза-дзення» боскіх найменняў у рэпліках персанажаў аўтарка больш вы-пукла выяўляе галоўны канфлікт твора – супрацьстаянне мужных па-кутніц-хрысціянак язычнікам.

Пры перадачы дыялогаў аўтарка імкненца ўзнавіць абставіны нату́ральнаі жывой гаворкі. Так, у другой сцэне другога акта рэпліка Ты-
бурцыя абрываецца словамі Хіоніі:

Tyburcyusz:

Obaczy zacna w Rodzie, u piękney kibici,

Gdy swe fałsze porzuci, a prawdy się chwyci.

Serce twe y bezbożne

Chonia:

stoy niemow zuchwale,

W co wierzym, wierzym mocno, wierzym doskonale (1.149).

Ужыванне такога прыёму дзеля перадачы эмацыянальнай узруша-
насці герайні сведчыць аб дастаткова высокім узроўні драматургічнай
тэхнікі княгіні.

Ф. У. Радзівіл даволі значна дапрацавала і дапоўніла агіографічны
матэрыял. Нельга пагадзіцца з Г. Барышавым, што, «калі не лічыць
вар’яцкіх маналогаў Дыльцытуса (?)... і ўстаўнога эпізоду з Цэзарам (?),
які загадаў выгнаць з палаца звар’яцелага суддзю, усё астатніе цалкам
супадае з кананічным сюжэтам» (7.122). На самой справе, як відаць з
сюжэтапараўнальнай табліцы, больш-менш адпавядаюць тым ці іншым
эпізодам жыція ўсяго толькі восем сцэн з дваццаці сямі. З другога боку,
уся ўступная частка жыція засталася незапатрабаваная аўтаркай.

Камедыя «*У вачах нараджасяцца каханне*» адкрывае цыкл п’ес, якія
Ю. Кжыжаноўскі азначае як «антыхна-ўсходне-пастаральныя»⁴⁴. Дзея
ў камедыі адбываецца на Кіпры, у антычныя часы. Усходне-антыхны
антураж невыпадкова пачынае займаць пануючае месца ў драматыч-
ных творах княгіні: п’есы на сюжэты з антычнай гісторыі або міфа-
логіі з элементамі ўсходняй экзотыкі карысталіся папулярнасцю як на
каралеўскай, так і на magnaцкай, і нават езуіцкай сцэне, пачынаючы з
XVII ст. Абраўшы месцам дзеяння новай п’есы далёкі Кіпр, нясырж-
ская аўтарка далучылася да тых драматургаў, якія імкнуліся размясціць
сваіх герояў у далёкіх экзатычных краінах: на Сіцыліі, у Арменіі, Эфі-
опії, Ізраілі, Егіпце, Даніі. На Кіпры, напрыклад, адбываецца дзеянне
оперы «Der flüchtige Virenu...» («Лёгкадумны Вірэн...»), пастаўленай
нямецкім камедыянтамі ў канцы XVII ст. у Гданьску (гл.: 89.385).

⁴⁴ Да гэтай групы ён далучае таксама «Забавы фартуны» і «Адпачынак пасля
клопатаў» (гл.: 116.22–23).



Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «У вачах нараджаеца каханне»

Ніхто з даследчыкаў не выказваеца ўпэўнена пра крыніцы сюжэтнага запазычання. А. Штэндэр-Петэрсан піша: «...я не змог, на жаль, устанавіць, адкуль узяла Радзівіл тыповую раманічную тэму, аднак мне здаецца дакладным, што ўся п'еса фактычна грунтуеца на драматызацыі нейкага прэцыёзна-сэнтыментальнага, магчыма, французскага рамана» (152.259). Ю. Кжыжаноўскі магчымасць адкрыцця крыніц усіх трох «антычна-ўсходне-пастаральных» п'ес звязвае толькі са шчаслівым выпадкам, калі б хто-небудзь натрапіў на якую-небудзь аповесць або навелу, хутчэй за ўсё французскую. Польскі вучоны дапускае таксама магчымасць, што тут былі выкарыстаны нейкія творы, вядомыя чытчу XVIII ст., якія захоўваюцца ў адзінковых унікальных экземплярах або ўвогуле страчаны (гл.: 118.23). Не адмаўляючы магчымай наяўнасці нейкай першакрыніцы камедыі «У вачах нараджаеца кахранне», мы маём права, аднак, на сённяшні дзень вылучыць і супрацьлеглае меркаванне: сюжэт п'есы мог быць цалкам арыгінальным, пабудаваным на выкарыстанні вядомых вобразаў і палажэнняў. Дарэчы, У. Хамянтоўскі называе камедыю «У вачах нараджаеца кахранне» адной з лепшых, напісаных арыгінальна (гл.: 85.130).

У цэнтры ўвагі аўтаркі – адна з асноўных праблем сусветнага мастацтва: улада таямнічай моцы кахрання над чалавекам. Князь Філаксіп не можа да часу зразумець кахрання караля Паліксена да княгіні Арэтафілі, кпіць з яго любоўных пакут. Ён не хоча паверыць у тое, што

... nad tym Wodzem co woysk tysiąc liczy,
Pyszna affektow Bogini dziedziczcy (1.235).

«Багіня пачуццяў» – гэта, безумоўна, Венера, якая насуперак просьбам Філаксіпа неўзабаве пасылае яму кахранне, прычым даволі арыгінальным спосабам, вядомым у антычнай міфалогіі як гісторыя Пігмаліёна і Галатэі. Філаксіп пакахаў цудоўную выяву багіні Венеры на карціне мастака Мандрокла. Нечакана блізу храма Венеры ён сустракае «арыгінал» – Палікрыту, цалкам падобную да выявы багіні на палатне. Закаханы Філаксіп разумее цяпер, што «miłość tyranka, miłość okrutnica» (1.260). Прайшоўшы праз шэраг выпрабаванняў, закаханы ўз'ядноўваюцца ў шчаслівым саюзе. Такім чынам, аўтарка прыводзіць чытчу да высновы, зробленай Салонам яшчэ ў пачатку п'есы:

... każdy człowiek na świecie stworzony
Choć raz miłością bywa zwyciężony (1.237).

Аасблівую цікаласць з культурна-гістарычнага пункту гледжання ўяўляе эпізод з 11-й сцэны першага акта, дзе афінскі заканадаўца Салон акрэслівае сваё разуменне ідэальнай дзяржавы. Вось некаторыя пункты яго праекту:

Trzy Stany postanowić: Tron, Senat, Buławę,
To iest: Krol, wierną Radę, Zołnierską ustawę.
Wolność dać krwie Szlacheckie w Ziażdach zgromadzonych,
Niech w Woiewodztwach, Powiatach radzą o skrzywdzonych
Kto chce niech głos zabiera potrzeby przełoży,
Potym po dwóch niech wyszłą do takiej podroży (1.247).

У якасці ідэальнай сістэмы кіравання для новай дзяржавы князя Філаксіпа Салоніі аўтарка вуснамі Салона прапануе нішто іншае, як палітычны лад Рэчы Паспалітай. А. Штэндэр-Петэрсан лічыць, што дадзены эпізод «паказвае нам аўтарку як крыху наіўнага палітыка, які адстойвае, аднак, пазіцыю арыстакратычных прывілеяў» (152.260). «Уся гэтая тырада, – дадае вучоны, – гэта не нейкі плод уласных глыбокіх разважанняў княгіні наконт паляпшэння пануючага ў аб'яднанай польска-літоўскай дзяржаве ладу, а выражэнне нястрымнай ідэалізацый гэтага ладу» (152.261). Сапраўды, аўтарка стварае ў сваёй камедыі своеасблівую утопію. Надзвычай набожная і благачэслівая, княгіня Радзівіл лічыць рэлігію (каталіцызм) і касцёл асновай ідэальнай дзяржавы. Трыма апрышчамі палітычнага ладу яна называе каралеўскую ўладу, сенат і армію. Аасбліва падкрэслівае аўтарка права шляхецкага саслоўя на свае вольнасці, прывілеі і іх абарону. Але ў самым пачатку мудрая жанчына ўказвае на неабходнасць выкаранення галоўнай заганы ў дзяржаве: «трэба адкінуць хітрыя здрады». Кантроліваць усё павінна судовая ўлада. Падчас стварэння гэтай утопіі княгіня Радзівіл Рэч Паспалітая ўжо перажывала перыяд амаль поўнага безуладдзя, калі зрываліся сеймы, магнаты лічылі сябе роўнымі каралю, а шляхта судзілася і білася за свае, часта надуманыя, прывілеі. І ўсё ж княгіня Радзівіл, шчырая патрыётка сваёй Айчыны, прапануе магчымы шлях выйсця з палітычнага крызісу ў дзяржаве і імкнецца палітычна выхоўваць двух сваіх сыноў, якія ўжо пачыналі сваю грамадскую кар'еру. Што ж да названай сцэны камедыі «У вачах нараджаецца каханне», то ў ёй Ф. У. Радзівіл актуалізуе добра вядомую постаць антычнай гісторыі – Салона, прыстасоўвае яе да сваіх надзённых мастацкіх і ідэйных запатрабаванняў, адначасова прыўносячы ў п'есу мясцовы каларыт.

У гэтай жа камедыі, поўнай антычнага антуражу, адлюстроўваеца, аднак, іншы ў параўнанні з антычнай драматургіяй падыход да праблемы ўлады лёсу над чалавечым жыццём. Так, у першай сцэне дзесятага акта Салон расказвае Філаксіпу аб прароцтве, якое ён атрымаў ад астролага: калі б яго дачка расла пры двары, то ў яе закахаўся б афінскі валадар, і гэта прывяло б да многіх няшчасціяў. Салон жа да пэўнага часу аддаліў дачку ад сябе, тым самым пазбегнуўшы ліхога наканавання. Так тэма прадвызначанасці лёсу вырашаеца на карысць чалавека, прайшоўшы праз прызму ідэалогіі гуманізму і Асветніцтва.

У Хамяントоўскі лічыць камедыю «У вачах нараджаеца кахранне» бяспрэчна найлепшай з пункту гледжання завершанасці характараў галоўных герояў (гл.: 85.132). Сапраўды, аўтарка супрацьпастаўляе ў п’есе два жаночыя тыпы: сціпла выхаваную бедную вясковую дзяўчыну Палікрыту і заможную, свавольную князёйну Арэтафілю. Першая з іх, разумеючы нізкасць свайго стану, рашуча адмаўляеца ад кахрання да заможнага Філаксіпа; толькі даведаўшыся аб tym, што яна дачка Салона, Палікрыта дае згоду на шлюб. Арэтафіля, наадварот, ужывае разнастайныя хітрыкі, каб скіліць караля Паліксена раздзяліць з ёй карону і трон. Праяўляючы ўяўную абыякавасць да закаханага ў яе караля, дасціпная жанчына дзеліцца сваімі патаемнымі думкамі з канфідэнткай Агарыстай, дэмансtrue дасканалае веданне жаночых хітрыкаў у адносінах да кахранка:

Umiem ia zażyć, tych kunsztow misternie,
Raz laię, drugi patrzę miłośiernie,
Zbytnia powolność usypia kochanie,
Wstret zaś tym większe wymaga staranie.
Wię ktora niechce w affektach szwankować,
Powinna laiać y dyssymulować (1.239).

У рэшце рэшт абедзве жанчыны дасягаюць у сваім кахранні шчаслівага выніку – магчыма, таму, што кахранне, на думку княгіні, перадусім, нараджаеца ў вачах і толькі потым праходзіць самыя розныя выпрабаванні.

У 1752 г. з-пад пяра княгіні выходзіць трагедыя «*Золата ў агні*». Сюжэт дадзенай п’есы добра вядомы з дзесятай навелы дзесятага дня «Дэкамерона» Бакачью – гісторыя маркіза Салуцкага, які ажаніўся з беднай дзяўчынай Грызельдай, а потым жорстка выпрабоўваў жонку на вернасць і пакорлівасць сваёй волі. Гэтая навела карысталася еўра-



Гравюра М. Жукоўскага да трагедыі «Золата ў агні»

пейскай вядомасцю дзякуючы лацінскаму перакладу Пятраркі з яго зборніка «*De obedientia et fide uxoria*» («Пра жаночую пакорлівасць і вернасць») (50.351). Празічны пераклад навельы на польскую мову быў зроблены каля 1548 г., вершаваная перапрацоўка пад назваю «Грызела» – у 1571 г. (гл.: 31.78–79). Апрацоўку гэтага сюжэта зрабіў таксама Г. Морштын, карыстаючыся, хутчэй за ўсё, лацінскай версіяй Філіпа Бергамскага (гл.: 131.220), але ўводзячы пры гэтым новыя імёны дзеючых асоб і пераносячы дзеянне ў Польшчу. Сваю аповесць «*O Przemysławie, książęciu oświecimskim, i o Cecylie, małżonki jego dziwnej stateczności*» Г. Морштын змясціў у зборніку «*Antypasty małieckie*» (1650). У 1674 г. на аснове аповесці Морштына вершаваную аповесць «*Historya o Przemysławie...*» піша С. С. Шэміёт. Падобны сюжэт пад назваю «*O jednej wieśniacce ubogiej zacnemu książęciu poślubionej*» знаходзім у складзе польскага перакладу сярэднявечнага рукапіснага зборніка «Рымскія гісторыі» (канец XVII ст.). Ксёндз П. Квяткоўскі апрацаў гісторыю пра Грызельду ў вершаванай аповесці, уключочышы яе ў склад свайго зборніка «*Theatrum życia ludzkiego*» (Каліш, 1740) (77.581–583).

Польскія даследчыкі першакрыніцай трагедыі «Золата ў агні» лічаць адну з названых апрацовак дадзенага сюжэта (гл.: 169.78; 85.116), прычым некаторыя называюць менавіта аповесць Г. Морштына (гл.: 78.321; 152.264; 140.165). Ю. Кжыжаноўскі таксама сцвярджае, што ў трагедыі «Золата ў агні» аўтарка «драматычна перапрацавала менавіта тэкст Морштына, увёўшы не вядомыя яму асобы, але ў цэльм правільна перадаўшы сюжэт» (118.24). Наўрад ці можна пагадзіцца з такім катэгарычным сцвярджэннем, бо сюжэт навельы Бакачью мае фальклорнае паходжанне і, між іншым, вядомы славянам.

У «Параўналым паказальніку» ўсходнеславянскіх казачных сюжэтаў адзначана казка пра бедную дзяўчыну, якую бярэ за жонку цар або пан, а потым выпрабоўвае яе (гл.: 63.224). Такая казка сустракаецца ў зборы Афанасьеўа, а таксама ў зборы ўкраінскага этнографа У. Лясевіча. Цалкам верагодна, што княгіня Радзівіл, якая нарадзілася на Валыні, яшчэ ў дзяцінстве чула казку пра цярплівую жонку Грызельду. Пазней фальклорны матэрыял быў пераасэнсаны ёю праз прызму літаратурных перапрацовак XVI–XVII ст., адна з якіх – вершаваная казка «Грызельда» – уключчана ў склад зборніка «*Казкі матулі гускі*» Ш. Перо (гл.: 49.273–331).

Верагодна, яшчэ да замужжа маладая князёўна магла наведваць прыватны тэатр Тэадора Любамірскага ў Кракаве, дзе пачынаючы з 1725 г.

(а магчыма, і раней) выступала італьянская трупа. У яе рэпертуары была музычная драма «La Grisella» (позней, у 1727 г., яна была надрукавана), сюжэт якой паходзіць з той самай дзесяткай наведы дзесятага дня «Дэкамерона». Праўда, у парапенні з гэтай опернай пастаноўкай 20-х гг. трагедыя «Золата ў агні» мае вялікія сюжэтныя адрозненні (гл.: 89.577). І ўсё ж княгіня павінна была быць знаёма з гэтай п'есай, паколькі імя аднаго з яе персанажаў – Тыгранас – сустракаецца і ў няскіжской аўтаркі, праўда, у іншым творы – «Справа Боскай наканаванасці».

З аповесці Г. Морштына Ф. У. Радзівіл запазычыла імёны дзеючых асоб. Асвенцымскі князь Прамыслай не жадае браць шлюб, але, заахвочаны сваімі падданымі, вырашыў сам выбраць сабе жонку. Бакачью не гаворыць, чаму маркіз Гвальцьеры не хацеў жаніцца – у гэтым, маўляў, праяўляўся яго выключны разум (гл.: 10.517). Княгіня ж Радзівіл, аўтарка навукова-папулярнага трактата на тэму кахрання і шлюбу, уводзіць у п'есу маналог Прамыслава, з якога становіцца зразумелай яго прыхільнасць да халасцяцкага жыцця. Для яго шлюб азначае

Mieć walkę lub w pokoiu z natarczywem Pary,
Miasto cichych dyskursów ustawiczne swary (1.509);

любая жонка здаецца яму дрэннай. Выпадкова Прамыслаў пазнаёміўся з Цэцыліяй, дачкой збяднелага шляхціца. У навеле Бакачью Гвальцьеры абраў сабе жонку загадзя, ужо ведаючы яе як добрую і цнатлівую дзяўчыну. Выпадковасцю сустрэчы Прамыслава і Цэцыліі няскіжская аўтарка падкрэслівала, напэуна, тое, што цудоўныя душэўныя якасці ўласцівія большасці жанчын і што мужчынам не трэба доўга перабіраць, каб у гэтым упэўніцца.

Бацька Цэцыліі, выпраўляючы дачку да будучага мужа, дае ёй настаўленні ў тым, як павінна сябе паводзіць добрая жонка (акт II, сцэна III). М. Шыйкоўскі лічыць, што гэты маналог можна разглядаць як парапразу той парады, якую дае сваёй маладой жонцы Арнольф у мальераўскім «Уроку жонкам» (акт III, сцэна II), але слова Тэафіла ў радзівілаўскай трагедыі зусім пазбаўлены мальераўскай іроніі (гл.: 156.14). Адмаўляючы гіпотэзу М. Шыйкоўскага, дацкі славіст сцвярджае, што «ў канкрэтных максімах, якія Арнольф дае прачытаць сваёй маладой жонцы, не знаходзяцца сапраўдныя паралелі да асобных пунктаў польскай этыкі» (152.265).

Правёўшы сваю жонку праз шэраг жорсткіх выпрабаванняў, Прамыслаў робіць, нарэшце, апошні іспыт: праганяе Цэцылію і абвяшчае

ёй, што возьме іншую жонку. Княгіня Радзівіл не прыгадвае нават атрымання дазволу на развод з Рыма (як у Г. Морштына, гл.: 131.220), і гэтым яшчэ больш узмачніе жорсткасць і ганебнасць апошняга выпрабавання. З другога боку, аўтарка не пераносіць з навелы Бакачью (а таксама і з аповесці Морштына) апошнія просьбы герайні: дазволіць ёй узяць сабе хаця б сарочку, каб дайсці да дому бацькоў. Напэўна, такі пасаж здаваўся княгіні занадта грубым.

Відавочна, што княгіня Радзівіл выкарыстоўвае навелістычны матэрыял (Бакачью або Морштына) толькі як сюжэтны каркас для дзвюх сваіх п'ес. Таму выкарыстанне гэтае неправамерна будзе называць наследаваннем або нават пераробкай; гэта, хутчэй, сюжэтнае запазычанне. Зрэшты, сам «Дэкамерон», які адыграў такую значную ролю ў развіцці ўсходнеславянскай навелістыкі і рамана, толькі ў нязначнай частцы быў арыгінальным стварэннем (калі весці гаворку пра сюжэт). Даследчыкі адзначаюць у Бакачью запазычанні з античнай літаратуры, сярэднявечных exempla, французскіх fabliaux, нацыянальнай вуснай і пісьмовай традыцыі (гл.: 31.255). У сваёй трагедыі княгіня актуалізуе вядомы сюжэт, у цэнтры якога – вобраз цнатлівай, вернай і паслухмянай жанчыны, узмачніе яго дыдактычную накіраванасць.

Пра паходжанне сюжэта камедыі *«Адначынак пасля клопатаў»* паведамляе Л. Бярнацкі, сцвярджаючы, што крыніцай камедыі з'яўляецца «Гісторыя Тыманта і Парцэніі», вядомая з рукапісу-аўтографу княгіні (гл.: 78.259). Ніякіх іншых звестак ні пра названую «Гісторыю...» (аповесць?), ні пра саму камедыю няма. У любым выпадку належыць прызнаць арыгінальнасць дадзенага сюжэта, які мае галантна-куртуазныя характеристики. Княгіня Парцэнія, якая спачатку шмат пацярпела ад нявернага мужа князя Саляміс, а потым была бязвінна скампраметаваная занадта настойлівымі заляцаннямі Калікрата, прыходзіць нарэшце ў храм багіні (напэўна, Венеры), каб спытаць аб сваім далейшым лёссе. Багіня сваім аракулам абяцае шчасце ў каханні з тым, хто палюбіць княгіню, не бачачы яе твару. У выніку кіпрскі князь Тымант менавіта так і закахаўся ў Парцэнію. Для таго каб праверыць пачуцці князя, Парцэнія прыдумвае наступнае выпрабаванне: паабяцаўшы паказаць свой твар падчас набажэнства, яна адпраўляе ў храм замест сябе непрыгожую Зазіяну, якая і адкрывае Тыманту свой васпаваты твар. З біяграфіі княгіні вядома, што і яна ў свой час прыбегла да падобнай хітрасці, калі да яе сватаўся М. К. Радзівіл: пасадзіўшы вечарам за стол замест сябе непрыгожую дваровую дзяўчыну, яна сама на наступны дзень раніцай з'явілася перад жаніхом, і, магчыма, уражаны рэзкім кан-

трастам, той пачаў адразу «страшэнна кахаць». Аб пераўвасабленні паведамляе сам князь Радзівіл у сваім «Дыярывушы» (гл.: 140.146–147), таму прыведзены эпізод з камедыі «Адпачынак пасля клопатаў» можна лічыць праяваю аўтабіяграфізму.

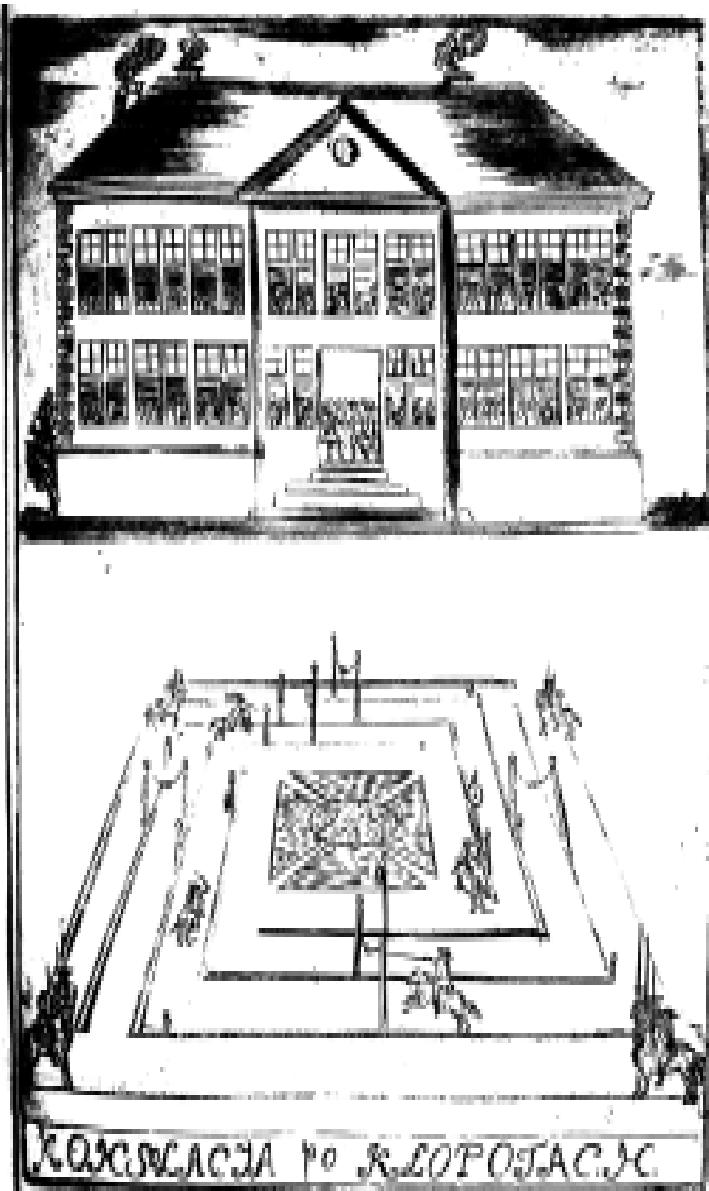
А. Штэндэр-Петэрсан, даючы стылёвую харкторыстыку камедыі, заўважае, што ўся яна вытрымана ў звычайнym салодка-патэтычным тоне, адступленні ад якога назіраюцца толькі ў трэцій сцэне першага акта (гл.: 152.263). У рэпліках Палідама дацкі славіст заўважае пачаткі грубага вострага камізму ў стылі італьянскіх lazzi. Так, на пытанне Партэніі, чаму ён у такім дрэнным настроі, Палідам адказвае:

Na żołądek choruię, a biegunka żwawa,
Nocney moiey przechadzki, ustawnia zabawa;
Y calem się niewyspał, w złym mi się snie sniło,
Ze mi w tyle część kości spinadorsy zgniło;
Boiąc się tak złey wrożki, przytym mi się zdało,
Ze mi w końcu żywota, siła wiatrów grzmiała (1.453).

А. Штэндэр-Петэрсан упэўнена сцвярджае, што пры ўвядзенні гэтага персанажа аўтарка мела перад вачыма Арлекіна камедыі *dell'arte*, які, як вядома, заўсёды мае камічныя болі ў страуніку (гл.: 152.264).

Дзеянне камедыі «*Забавы фартуны*» адбываецца ў Егіпце. У аснове сюжета – прыгоды закаханых, якія, прайшоўшы праз шэраг выпрабаванняў, нарэшце ўз'ядноўваюцца пры поўнай згодзе ўсіх родных і блізкіх. Б. Пульяноўскі лічыў, што «*Забавы фартуны*» – гэта пераробка аповесці Ф. У. Радзівіла «Тымарэтка і Партэнія» (гл.: 89.355). Ніякіх дадатковых пацверджанняў гэтаму ў навуковай літаратуры нам знайсці не ўдалося.

У «Гісторыі» Герадота змяшчаецца паданне пра цара Егіпта Апрыя, пры якім узніялося паўстанне з прычыны паражэння егіпцян у вайне з Кірэнай. Апрый адправіў да мяцежнікаў Амасіса, каб той супакоіў іх. Аднак Амасіс перайшоў на бок паўстанцаў, і тыя абвясцілі яго царом. Пазней і астатнія егіпцяне, абураныя тыранствам Апрыя, перайшлі на бок мяцежнікаў. Амасіс перамог у вайне Апрыя, і той, паланёны, быў задушаны сваімі падданымі (гл.: 15.161–163, 169). Менавіта гэтую гісторыю паклада ў аснову сюжета сваёй п'есы Ф. У. Радзівіл, змяніўшы толькі імя «Амасіс» на «Амадыс». Агульную Герадотаву схему княгіня напаўняе прыгодніцкім зместам: уводзіць двух каралеўскіх дзяцей у выглядзе пастухоў, расквечвае п'есу любоўнай інтрыгай, матывамі па-



Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Адпачынак пасля клопатаў»

знавання, ілжывага пазнавання, сцэнай з забойствам кракадзіла і г. д. Акрамя таго, нясвіжская аўтарка робіць пераацэнку вобразаў уладара і узурпатора: герадотаўскі тыран Апрый у камедыі становіца бязвіннай ахвярай жорсткага здрадніка Амадыса, які ў арыгінале прадстаўлены народным героем. Як бачым, адна з гісторый Герадота паслужыла для паэткі толькі адпраўным пунктам пры стварэнні камедыі.

С. Віндакевіч сцвярджае, што камедыя «Забавы фартуны» некаторымі рысамі нагадвае раман Геліядора «Эфіопіка»⁴⁵. Аднак пры ўважлівым супастаўленні двух твораў выяўляеца тоеснасць хутчэй мас-тацка-тыпалагічная, а не сюжэтная. Падабенства асобых дэталяў аповяду (каралеўскае паходжанне галоўных герайн, пазнаванне іх па мацярынскіх паведамленнях) не могуць быць сведчаннем прамога наследавання. Раман «Эфіопіка», адзін з яскравых узоруў сафістычнай прозы ў эліністычнай літаратуры, карыстаўся надзвычайнай папулярнасцю ў сярэднявечнай Візантый, а ў XVI ст. быў перакладзены на заходнеўрапейскія мовы і зрабіў значны ўплыў на развіццё французскага рамана XVII ст. (гл.: 66.257–258). На польскую мову раман «Эфіопіка» быў перакладзены ў 1590 г. А. Захажэўскім пад называю «Негрыцянская гісторыя» (31.77–78). І хаяць пераклад гэты перавыдаваўся на працягу XVI–XVII стст., хутчэй за ёсё Ф. У. Радзівіл засвойвае геліядораўскую паэтыку праз «высокія» французскія галантна-гераічныя раманы Анарэ д’Юфрэ і Мадлен Скюдэры. Пры гэтым у камедыі «Забавы фартуны», акрамя куртуазнага, прысутнічаюць таксама палітычны і дыдактычны моманты. У пачатку п’есы паведамлеца аб tym, як Амадыс па-здрадніцку забівае Апрыя і займае яго трон. Гэтай сюжэтнай лініяй камедыя прымыкае да шэррагу драм XVII–XVIII стст. аб злачынцах на троне (з іх ліку Л. Сафронава ўзгадвае езуіцкія драмы аб Дыянісіі Сіракузскім, аб Адаакры і Тэадорыху, піярскія п’есы аб Маўрыкіі, «Трагедыю Эпаміонда» С. Канарскага, гл.: 55.185). Аднак тэму дзяржавнага злачынства Ф. У. Радзівіл вырашае ў аптымістычным рэчышчы: Амадыс у канцы п’есы прыходзіць да пакаяння і саступае трон законнаму спадкаемцу Сесатрыксу. Такое пераасэнсаванне вобраза антыхнага тырана ў рэчышчы хрысціянскай традыцыі можна знайсці ў єўрапейскай драматургіі эпохі барока. Так, напрыклад, у 1695 г. у Гданьску была паставлена опера «Нерон», дзе «крыававы імператар» у канцы аказваецца «дабрачынным і не сыходзіць са шляху абавязкаў

⁴⁵ Польскі даследчык называе яго раманам «Пра Феагена і Харыклію» (161.76–77).



Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Забавы фартуны»

манарха» (89.427). Ф. У. Радзівіл у сваёй камедыі здолела сінтэзаўца ў адно маствацкое цэлае матэрыял антычнай гісторыі, вобразна-сюжэтныя асаблівасці антычнага і галантна-герайчнага раманаў, дадаўшы пышнае вакальна-інструментальнае і дэкарацыйнае афармленне.

Ствараючы ў пачатку 1751 г. камедыю «*Распушнікі ў пасты*», княгіня Радзівіл ізноў бярэцца за апрацоўку вядомага казачнага сюжета, запазычанага на гэты раз з усходняга фальклору. Верная жонка Аруя дапамагае свайму мужу, збяднеўшаму купцу Бануту, спагнаць даўгі з доктара, суддзі і губернатара. Запрасіўшы ўсіх траіх па чарзе прыйсці да яе нібыта на любоўнае спатканне, спрытная жанчына хавае няўдалых кахранкаў у куфрах, пасля чаго дастаўляе іх на двор султана.

Сюжэтную першакрыніцу п'есы варт шукаць у самым знакамітым зборы ўсходняга фальклору – казках «Тысячи і адной ночы». Сапраўды, на працягу 593–596-й начэй Шахеразада распавядала гісторыю, падобную да той, якая прадстаўлена ў камедыі княгіні (гл.: 67.6.17–29). Праўда, ёсьці і значныя адрозненні. Безыменная жонка купца з арабскай казкі накіроўваецца да валі, кадзі, візіра і, нарэшце, цара не для таго, каб спагнаць з іх даўгі, а дзеля вызвалення з турмы свайго кахранка, якога яна называе братам. Чатырох санавітых распушнікаў жанчына хавае ў чатыры аддзяленні шафы, зробленай сталяром па яе заказу. Дарэчы, у пятае, апошняе аддзяленне яна садзіць і самога сталаляра. Кожнага са сваіх гасцей жонка купца пераапранае ў дзівацкае рознакаліяровасць адзенне, што пазней робіць шаноўных мужоў яшчэ больш смешнымі. Сама ж жанчына паводзіць сябе даволі свободна, уступаючы ў любоўную гульню з кожным новым наведальнікам. У рэшце ж рэшт, дабіўшыся свайго, яна праста знікла, забраўшы з сабою ўсё адзенне сваіх гасцей. Безумоўна, акрамя ўласна матыву хавання кахранкаў, арабскую казку з радзівілаўскай п'есай нішто не аб'ядноўвае.

З усходняга фальклору дайшлі да нас і іншыя казкі, у якіх прысутнічае падобны матыў: арабская казка «Кадзій і муфцій», персідская – «Апавяданне пра куфар» (гл.: 17.211–217), сірыйская – «Мітрапаліт, святар і дыякан» (3.268–271); у больш позні час сюжэт гэты становіцца вандроўным і сустракаецца ў фальклоры розных народаў. Мадыфікацыя дадзенага сюжэта прысутнічае і ў адной з прыгчай «Аповесці аб сямі мудрацах» з той толькі розніцай, што тут трох рыцараў – кахранкаў сваёй жонкі – забівае яе муж.

А. Штэндэр-Петэрсан слушна заўважае, што як анекдот гэты сюжэт шматразова пераказваўся ў ўсходніх народаў, але яго падобныя сюжэты з'явились позней, у XVII–XVIII стст. У Беларусі сюжэт з'явіўся ў XVIII ст., але ў польскіх папярэднічках да беларускіх п'есаў.



Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Распушнікі ў пастцы»

рускую гумарыстычную літаратуру (гл.: 152.286). Сам дацкі славіст называе 6 літаратурных і 4 драматургічныя апрацоўкі, сярод якіх – апавяданні з польскіх «Фацэцый», італьянскі фарс XVI ст. і, нарэшце, камічна оперы малавядомага французскага драматурга XVIII ст. Гале. Матыў схаванага кахранка (кахранкаў) шырока прадстаўлены і ва ўсходнеславянскім фальклоры (гл.: 63.287, 298). Вельмі блізкі да сюжета камедыі Ф. У. Радзівіл фальклорны варыянт, зафіксаваны М. Андрэевым: казка пра папа, дыякана і дзячка, якіх жанчына па чарзе хавае ў куфрах (гл.: 2.1730). У рускай літаратуры XVII ст. названы сюжэт сустракаецца ў «Аповесці пра Карпа Сутулава».

Якія ж з гэтых шматлікіх апрацовак вядомага сюжета разглядаюцца вучонымі ў якасці магчымых першакрыніц камедыі? С. Віндакевіч лічыць, што «Распуснікі ў пастцы» – пераробка адной прытычы з «Гісторыі аб сямі мудрацах» (гл.: 169.78). Той жа вучоны, а таксама Л. Бярнацкі імкнуцца звязаць сюжэт радзівілаўскай камедыі з адным эпізодам шэкспіраўскай камедыі «Merry Wives of Windzor» («Віндзорская насмешніцы») (гл.: 78.153; 168.237; 169.78). Аднак такая паралель здаецца за надта нацягнутай, паколькі хаванне Фальстафа ў кошыку бруднай блязны (гл.: 70) вельмі мала нагадвае хаванне трох гасцей Аруі ў куфрах.

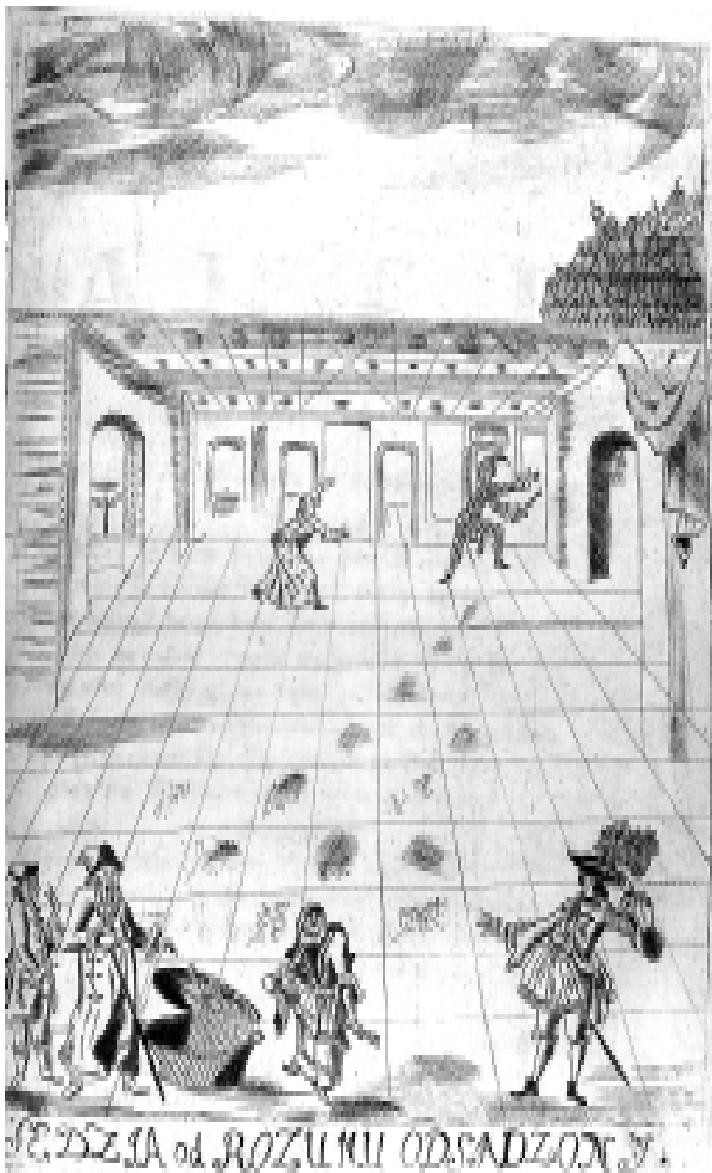
А. Штэндэр-Петэрсан прыгадвае п'есу рускага драматурга В. Паўлава «Тры куфры, або Хітрыкі жанчыны», змешчаную ў часопісе «Российский Театръ» за 1788 г., у аснове якой ляжыць той жа матыў. Ніжэй вучоны выказвае думку, што агульная крыніцай абедзвюх камедый з'яўляецца камічная опера Гале «Les Coffres» («Куфры»), якая ўпершыню была пастаўлена ў Парыжы 6 верасня 1736 г. (гл.: 152.287). Версія дацкага славіста не знаходзіць, аднак, пацверджання пры тэксталагічным супастаўленні: у камедыі Гале дзеянне адбываецца не на Усходзе, а ў Францыі, а замест герояў з турэцкімі імянамі выступае маладая дзяўчына Жакета, якая хоча выйсці замуж за Жако, але натарыус і суддзя, жадаючы завалодаць яе спадчыннымі грашымі, імкнуцца падмануць яе. Сам сюжэтны ход з запрашэннем двух кавалераў мае іншую развязку: натарыус і суддзя хаваюцца ў куфры, заўважыўшы сваіх жонак (гл.: 86.109–110). Ю. Кжыжаноўскі, крытыкуючы гіпотэзу дацкага славіста, прыводзіць даволі слушныя аргументы. На яго думку, нягледзячы на тое што аўтары «Dictionnaire des Théâtres de Paris» 1756 г. лічаць крыніцай п'есы арабскую казку, на самой справе Гале пайшоў за айчыннай (французскай) традыцыяй, за сярэднявечным fabliaux (гл.: 118.28–29). Ю. Кжыжаноўскі бліжэй за іншых даследчыкаў падышоў да выразення праблемы паходжання сюжэтнай крыніцы дадзенай п'есы. У

французскім выданні персідскага зборніка «Тысяча і адзін дзень» («Les Mille et un Jour. Contes Persans») (Утрэхт, 1732) вучоны знайшоў гумарэску пра цнатлівую Арую, жонку купца, якая дастаўляе ў скрыннях на султанскі суд Суддзю, Доктара і Губернатара. Гумарэска гэтая ўплецена ў 158-ы дзень і мае назуву «Histoire de la belle Arouya». Даследчык лічыць, што «імя герайні (Аруя), а таксама фінал апавядання дазваляюць лічыць яго крыніцай польскага фарса» (117.397).

Аднак, узяўшы за аснову персідскую казку, княгіня здолела стварыць цалкам арыгінальны драматычны твор. Як у камедыях «Дасціпнае кахранне» і «Адпачынак пасля клопатаў», у разглядаемым творы можна лёгка выявіць рэфлекс камедыі *dell'arte*. Зрэшты, у рэчышчы традыцый італьянскай народнай драмы прачытаўца амаль усе вобразы гэтай камедыі: стары муж (якому адпавядае італьянскі Панталонэ), доктар, а таксама суддзя і губернатар (італьянскі адпаведнік – маска неапалітанскага квартэта чыноўнік Тарталья). Акрамя таго, актыўнымі памочнікамі цнатлівой Аруі выступае ў камедыі пара герояў-«дзані»: Арлекін і Лаўра.

С. Віндакевіч адзначае, што ў камедыі «Распуснікі ў пастцы» «дыялог непараўнальная лепшы і жывейшы, чым у трагедыях гэтай пані, хая, канешне, да сцэнічнай плаўнасці, гнуткасці і падатлівасці яму яшчэ вельмі далёка» (168.238). На думку А. Штэндер-Петэрсана, менавіта гэтая камедыя найбольш ярка сведчыць аб tym, што княгіня Радзівіл «навучылася надаваць жывасць дыялогу, а таксама па-майстэрску і спрытна ўводзіць размову паміж дзеючымі асобамі». Вучоны адзначае таксама як асабістую заслугу аўтаркі тое, што «ей удалася характэрная дыферэнцыяцыя трох тыпаў даўжнікоў: у доктары падкрэсліваецца крывадушная ветлівасць і пакрыўджаная нявіннасць; суддзя адрозніваецца грубай бесчалавечнасцю; губернатар жа аб'ядноўвае ў сабе ўယунную дабрыню і злоўживанне ўладай. Таксама і характар Банута, які ўсё скардзіцца, просіць і якога ганебна праганяюць, добра паказаны ва ўсіх трох сцэнах» (152.281–282). Вялікім дасягненнем аўтаркі было тое, што ў эпоху панавання пастаральнай драмы і прэцыёзна-галантнай літаратуры яна ўводзіць у сваю камедыю жывы размоўны стыль, стварае яскравыя, жыщцепадобныя характеристы і пры гэтым вельмі ўдала спалучае ўсё элементы фарсавага дзеяння.

Другім усходнім фарсам, напісаным непасрэдна пасля «Распуснікаў у пастцы», з'яўляецца камедыя «*Суддзя, пазбаўлены разуму*». Сюжэтная аснова п'есы сягае каранямі да ўсходніх (арабскіх або персідскіх) гумарэсак. Сын караля Бінартоха з Мусэла, прынц Фадля-



Гравюра да камедыі «Суддзя, пазбаўлены розуму»

лях, накіроўваеца ў падарожжа, каб знайсці сабе жонку. У лесе на яго нападаюць рабаўнікі, якія асуджаюць Фадляляха на смерць, аднак яго вызывае жонка атамана. Трапіўшы як жабрак у Дамаск, Фадлялях за-
кахаўся ў чароўную Земруду, дачку сенатара Моўфака. Калі прынц начаваў на могілках, яго знайшлі злодзеі і прымусілі далучыцца да іх. Хутка пасля гэтага ўся банда была затрымана і прыведзена да суддзі Абдана, зачятага ворага сенатара Моўфака. Суддзя вырашыў адпомсціць сенатару даволі арыгінальным спосабам: ён выдае Фадляляха за кня-
жыча, які хоча пасватацца да Земруды. Адбываеца вяселле, пасля якога з'яўляецца слуга суддзі (Арлекін), патрабуе аддаць яму прыгожае адзен-
не і вяртае жабрацкую вопратку. Фадлялях нарэшце признаеца, што ён сапраўдны прынц, і Земруда хоча адпомсціць суддзі. З'яўліўшыся да яго, яна выдае сябе за дачку рамесніка Амара, які нібыта не хоча адда-
ваць яе замуж, лічачы брыдкай і непрыгожай. Закаханы суддзя пры-
ходзіць да Амара, каб пасватацца да яго дачкі Кайфакатудры, прозва-
най Брыдтай. Рамеснік доўга адгаворвае суддзю, але той настойвае на сваім. Нарэште Амар згадзіўся аддаць суддзі сваю дачку пры ўмове
атрымання вялікай сумы грошай. Убачыўшы сапраўдную Кайфакатуд-
ру, суддзя зразумеў падман Земруды і вымушаны быў адкупіцца ад пач-
варнай дачкі рамесніка.

Сюжэт п'есы распадаеца на дзве амаль не звязаныя адна з адной часткі: гісторыя Фадляляха да высвяглення яго каралеўскага паходжан-
ня і гісторыя з падманам суддзі. Не выклікае сумнення, што ў п'есе Ф. У. Радзівіл выкарыстаны дзве навелы (або казкі) усходняга паход-
жання. Першую казку не ўдалося знайсці ў зборах усходняга фальк-
лору. Затое другая вядома значна больш. Так, напрыклад, у маракан-
ской казцы «Знаўца жаночых хітрыкаў» распавядаеца пра самаўпэй-
ненага мужчину, які лічыў, што ён дасканала ведае ўсе жаночыя хітрыкі і што ніводнай жанчыне не ўдасца яго перахітрыць. Аднак спрытная
гараджанка вельмі лёгка пасмяялася з ганарліўца, падмануўшы яго такім
самым спосабам, як Земруда Абдана (гл.: 3.242–244). Адзначана такса-
ма падобная аварская казка; арабская апрацоўка гэтага сюжэта змеш-
чана ў трактаце аўтара XIII ст. Аль-Джайбары «Выбранае ў раскрыці
таямніц» (3.313). Напэўна, і сама нясвіжская аўтарка пры напісанні
камедіі адштурхоўвалася ад гэтага сюжэта (аб чым сведчыць назва
п'есы), а ўжо пазней дадала ў якасці першай часткі гісторыю прыгод
принца Фадляляха.

А. Штэндэр-Петэрсан адзначае, што «матыў падманутага суддзі
вельмі добра вядомы ў сусветнай гумарыстычнай літаратуры» (152.277).

Пры гэтым вучоны прыгадвае гісторыю з «Дэкамерона» аб тым, як прыгожая жанчына з Ф'езоля пакарала распушніка-архімандрыта за яго пераследы: у начной цемры замест сябе адправіла святару для любоўных уцех сваю вельмі непрыгожую служанку. Тут маецца на ўвазе чацвёртая навела восьмага дня «Дэкамерона» – праўда, у дадзеным выпадку падабенства сюжэтнага матыву вельмі аддаленае. Больш плённым і каштоўнымі аказаліся крыніцаўчыя росшукі дацкага славіста ў галіне французскай драматургіі XVIII ст. У парыжскім «*Dictionnaire des théâtres...*» (т. 5 за 1756 г.) вучоны знайшоў пераказ зместу камічнай оперы Гале «*Le double tour ou le prête-rendu*» («Двойная выхадка, або Справядлівая кара»), якая была паставлена ў Парыжы ў 1735 г. Сюжэт гэтай п’есы сапраўды вельмі блізкі да сюжэта камедыі Ф. У. Радзівіл, аднак поўнай адпаведнасці паміж дзвюма п’есамі няма. Несуладзенне выяўлецца ўжо пры самым беглым параўнанні⁴⁶. Так, камічнай опера Гале пачынаецца з тых падзеяў, якім у п’есе Ф. У. Радзівіл адпавядае пачатак трэцяга акта. Дзеянне ў п’есе Гале адбываецца ў Багдадзе, а безыменны прынц у яго родам з Дамаска (*Prince de Damas*); галоўным жа героям радзівілаўскай п’есы з’яўляецца прынц з Мусэла, а прыгоды з ім адбываюцца ў Дамаску. І ў той, і ў другой п’есе прадстаўлены вобразы камічных слуг: у Гале – П’еро, слуга прынца, у Ф. У. Радзівіл – Арлекін, фаварыт суддзі. Акрамя супадзення сюжэтнага (фактычна сюжэт оперы Гале супадае з сюжэтам другой часткі камедыі Ф. У. Радзівіл), уражвае супадзенне імён дзеючых асоб: Моўфак (*Mouaffac*) і ў той і ў другой п’есе – бацька прыгожай дзяўчыны, у якую закахаўся прынц; Амар (*Omar*) і ў той і ў другой п’есе – бацька непрыгожай дзяўчыны, якая сядзіць у скрыні. Аднак у французскай п’есе Муафак – губернатар, Амар – маляр; у п’есе княгіні Моўфак – сенатар, Амар – проста рамеснік.

Нягледзячы на сюжэтную блізкасць дзвюх п’ес, наўрад ці можна гаварыць аб прымым наследаванні нясвіжскай аўтаркі французскому драматургу. А. Штэндэр-Петэрсан называе яшчэ адну драматызацыю таго ж сюжэта – трохактавую камедью Алансона «*La Vengeance Comique*» («Смешная помста»), паставлenu ў 1718 г., пасля чаго ўпэўнена сцвярджае, што «княгіня бачыла падобную пастаноўку, магчыма, нават оперу Гале і апрацавала яе пад свежым уражаннем» (152.280). Калі меркаванне наконт «падобнай пастаноўкі» можа быць больш-менш

⁴⁶ Сюжэт камічнай оперы Гале падаецца паводле цытаванага А. Штэндэр-Петэрсанам урыўка з «*Dictionnaire...*» (гл.: 147.278–279).

праўдападобным, то версія наконт оперы Гале здаецца зусім фантастычнай. Княгіня не магла прачытаць гэтай п'есы, паколькі яна не была апублікавана (гл.: 152.278), і не магла яе бачыць на сцэне, бо ў Парыжы яна не была. Застаецца спыніцца на той версіі, што Гале і Ф. У. Радзівіл карысталіся адной крыніцай – арабскімі казкамі.

Ю. Кжыжаноўскі знаходзіць сюжэтную крыніцу разглядаемай камедыі ў згаданым вышэй французскім выданні персідскіх казак, дзе на дні 48–60 прыпадае аповесць «Du Prince Fadlalach, fils de Bin-Ortoc Roi de Mousel» (гл.: 117.395). Гэты зборнік шматразова перавыдаваўся пачынаючы з 1710 г., таму верагодна, што Ф. У. Радзівіл магла быць знаёма з ім і запазычыла адтуль сюжэты для дзвюх сваіх камедый. Праўда, Ю. Кжыжаноўскі не адваргае магчымасці знаёмства княгіні і з п'есай Гале «Двойная выхадка» на той падставе, што французскі драматург на дзяляе прынца з Дамаса «канфідэнтам» П'еро, якому ў п'есе Ф. У. Радзівіл нібыта адпавядае Арлекін (гл.: 117.395). Аднак у пераліку дзеючых асоб камедыі «Суддзя, пазбаўлены розуму» Арлекін пазначаны не як канфідэнт Фадляляха, а як фаварыт суддзі (гл.: 1.412). Так што ўядзенне ў п'есу фігуры Арлекіна-памочніка не абумоўлена ўплывам п'есы Гале.

А. Штэндэр-Петэрсан назваў п'есу «Суддзя, пазбаўлены розуму» арлекінскай камедыяй, якая заснавана на сувязі драматызаванай прыгодніцкай гісторыі з фарсавым матывам (гл.: 152.273). І ў гэтай камедыі княгіні прысутнічае Арлекін з камедыі *dell'arte*. Менавіта ён выступае ў ролі свата па загаду суддзі, на хаду выдумляючы гісторыю аб tym, што ён таксама князь, які згубіў свой карабель у марской прыгодзе. Княгіня надае рэплікам Арлекіна відавочны камізм, tym самым даючы свайму герою моўную характеристыку. Так, аб пачуццях Фадляляха да Земруды ён гаворыць: «Miłość mu kości łamie, mozg suszy niezmiernie» (1.428). Сцэна размовы паміж суддзей і Земрудай, якая выдае сябе за дачку Амара, завяршаецца размовай паміж Арлекінам і Дэлай, рабынёй Земруды. Пасля любоўных тырад распуснага суддзі, адрасаваных Земрудзе, аўтарка ўводзіць «прызнанне» Арлекіна, адрасаванае Дэле:

Panna piękna, lecz sługa miluchna, nadzieię,
Mam że się z nią ożenię, albo oszaleię;
Moia Oblubienico, kochajże mię ściśle,
Bo u ia cale ciebie wziąć za Zonę myślę (1.435).

У дадзеным выпадку аўтарка ўжывае добра вядомы ў гісторыі камедыі матыў камічнага паўтору. Арлекін паводзіць сябе, як лёгкадум-

ны і няверны ветрагон, цалкам у стылі Арлекіна камедыі *dell'arte*, які лёгка пакідаў Каламбіну, каб бегчы ўслед за Ізабэлай. Адпаведна сваёй натуры ён раіць гаспадару (суддзі) прагнаць яго старую жонку Намеднюю і замяніць яе на новую (акт IV, сцэна 10).

Ф. У. Радзівіл у дзвюх сваіх «спробах рэалістычна-камічнага арыенталізму»⁴⁷ здолела аб’яднаць усходні антураж з элементамі фарсава-га дзеяння. Казачны матэрыял падвяргаецца ў яе даволі дасканалай драматургічнай апрацоўцы.

Опера «*Шчаслівае няиначасце*», як і многія іншыя драматычныя творы княгіні, грунтуецца на матэрыйле антычнай міфалогіі і ўяўляе сабой драматызаваную гісторыю выкрадання Еўропы. Асноўная канва міфа не парушана, але максімальна спрошчана. Першыя сцэны оперы вытрыманы ў букалічным стылі, выяўляючы бесклапотныя гульні маладых паненак. Парушае ідылічны спакой валадар алімпійскіх багоў. З гэтага моманту ў оперы пачынаецца інтэрпрэтацыя міфалагічнага матэрыялу. Калі, паводле міфа, Юпітэр у выглядзе быка далучыўся да статку Агенора, што пасвіўся на марскім узбярэжжы (гл.: 18.465), то ў оперы статак адсутнічае, бык (Юпітэр) адзін з’яўляецца перад Еўропай і яе сяброўкамі. Герайні оперы княгіні Радзівіл аказваюцца больш асцярожнымі, чым іх міфалагічныя прататыпы: спачатку яны ўцякаюць – бык таксама адступаецца. Але потым прыгожы звер вяртаецца, і Еўропа, уражаная яго харастром, пачынае куртуазную размову з новым «сябрам». У оперы фактычна адсутнічае знешнєе апісанне быка – больш за ёсё ён спадабаўся Еўропе сваім лагодным, ціхмяным норавам. Так у чарговы раз рэалізуе аўтарка свой любімы маральны паствулат: перавага ўнутранай прыгажосці над знешнім. З барокавай пышнасцю ўпрыгожваюць дзяўчатаў «каханага бычка»: калі ў міфе для аздобы служаць кветкі і вянкі з іх, то тут жывавыя паненкі прыносяць гаспадыні, акрамя кветак, стужкі, кляйноты, вытанчаныя гірлянды, і ўбіраюць яны не толькі рогі, але і карак, шыю, грудзі, пысу і ногі. Так аўтарка надае занадта сухому антычнаму сюжету стракатую арнаментальнасць, уласцівую мастацтву эпохі барока.

Пасля выкрадання Еўропы, паводле міфа, Зеўс авалодаў дзяўчынай у выглядзе арла (гл.: 18.153); нясвіжская паэтка памяячae «бессаромную» прамалінейнасць міфа: Юпітэр у чалавечым ablіччы прызнаецца Еўропе ў каханні, паведамляючы, між іншым, што ў яе гонар будзе

⁴⁷ Так Ю. Кжыжаноўскі называў камедыі «Распунікі ў пастцы» і «Суддзя, пазбаўлены розуму».

названа чацвёртая частка свету. Старажытны міф у інтэрпрэтацыі Ф. У. Радзівіл набывае новае гучанне, з яго дапамогай княгіня ў чарговы раз раскрывае галоўную ідзю сваёй творчасці: шчырае каханне – гэта выпрабаванне і пакуты, але адначасова і ўзнагарода за іх:

Niech nikt miłości źle niepoważa,
Bo ta nayczęściej w poczatkach zraża.
Lecz gdy raz związki wierne ziednoczy,
Z nadgrodą przeszłych łącz szczęście toczy (1.694).

Драматызацыю другога «дэкамеронаўскага» сюжэта ажыццяўіла Ф. У. Радзівіл у камедыі «**Каханне – дасканалы майстра**». Крыніцай сюжэтнага запазычання з'яўляецца першая навела пятага дня «Дэкамерона», дзе распавядаецца гісторыя кіпрыёта Чымонэ, які закахаўся ў Іфігенію. Каханне за кароткі час ператварыла грубага, неадукаванага юнака ў галантнага кавалера. Па ходу сюжэта навелы герой праходзіць праз шэраг выпрабаванняў: спачатку выкрадае каханую з карабля, які вязе яе на Родас, да жаніха Пазімунда, потым трапляе ў турму, але ў рэшце рэшт з дапамогаю Лізімаха адваёўвае Іфігенію і забівае Пазімунда. Многія даследчыкі адзначалі, што Ф. У. Радзівіл у сваёй камедыі выкарыстоўвае «дэкамеронаўскі» сюжэт праз пасрэдніцтва аповесці Г. Морштына з яго зборніка «Antypasty małżeńskie» (1650) (гл.: 85.116; 118.24; 140.165; 7.129). Сапраўды, у гэтым зборніку ёсць аповесць пад назваю «O Galezyusie synu Demokryta i Filidzie córce Aristidesa, szlachty cyprskiego kralestwa». Г. Морштын апрацоўвае толькі першую частку навелы Бакачью, апускаючы эпізод з забойствам Пазімунда, але захоўвае авантурнасць сюжэта: вяселле адбываецца насуперак волі бацькоў Філіды. Вобраз дзячыны, таксама як і ў навеле Бакачью, не атрымаў дастатковай распрацоўкі. Увогуле ж, як адзначае Р. Пілат, першая частка навелы Бакачью перарабляецца Морштынам без істотных змен (гл.: 131.219).

Ф. У. Радзівіл запазычвае з пераробкі Г. Морштына імёны дзеючых асоб. Таксама як у аповесці і пратографе, галоўны герой мае два імені: напачатку ён завецца Галезій (Galezyusz), але потым бацька ў роспацы называе яго Сімонам (у Бакачью – Чымонэ – «быдла») за яго глупства і некультурнасць. У камедыі Ф. У. Радзівіл Галезій выразна супрацьпастаўлены двум старэйшым братам – Зізіму, які хоча стаць вучоным, і Сільфраніду, які хоча «лічыцца лепшым у рыцарскіх справах». У навеле Бакачью браты Галеза-Чымонэ ўвогуле пакінуты па-за ўлагай аўта-



Гравюра М. Жукоўскага да оперы «Шчаслівае няшчасце»

ра. Радзівілаўскі Галезій спачатку не разумее карысці ад вучэння, але каханне, згодна з назваю камедыі, аказваеца дасканалым майстрам. Сустрэўшы Філіду і закахаўшыся ў яе, Галезій абяцае змяніць свае адносіны да навукі. У сцэне сустрэчы Галезія з Філідай няспіжская аўтарка ўжывае барокавы вобраз цудоўнай заснуўшай дзяячыны. Каханне Галезія, як гэта харктэрна для ўсіх герояў-мужчын пісьменніцы, нарадзілася ў яго вачах. А вось для радзівілаўскай Філіды (у адрозненіне ад герайні Бакачью) знешнасць не мае ніякага значэння, што цалкам адпавядае аўтарскаму разуменню прыгажосці ў духу ідэалогіі Асветніцтва.

Шлях удасканалення галоўнага героя ў навеле Бакачью пазначаны агульнымі мазкамі. Італьянскі пісьменнік паведамляе толькі канчатковы вынік – тое, што за кароткі час Чымонэ не толькі вывучыўся грамаце, але і стаў адным з вялікіх любамудраў, змяніў голас, стаў разбірацца ў музыцы і спевах, выучыўся верхавой яздзе, а таксама ваеннай справе (гл.: 10.247). Ф. У. Радзівіл у трэцій сцэне другога акта выводзіць па чарзе пециярых «мэтраў» – гэта настаўнікі філософіі, тэалогіі, танцаў, фехтавання, а таксама берэйтар. Прыводзячы ў камедыі пытанні настаўнікаў і адказы на іх Галезія, княгіня прыгадвала, напэўна, заняткі сваіх сыноў Караля і Януша, на якіх яна магла прысутнічаць асабіста.

Ф. У. Радзівіл змяніяе развязку вядомага сюжэта. Вобразы старэйшых братоў актуалізуюцца не толькі ў сцэне іх размовы з бацькам. Радзівілаўская Філіда мае дзвюх сясцёр (Кларыду і Альбіну), якія аказваюцца каханкамі Зізіма і Сільфраніда. Увядзенне дзвюх дадатковых пар закаханых спрыяла рэалізацыі ідэйнай задумы аўтаркі. Трактоўка вобраза Філіды ў камедыі «Каханне – дасканалы майстра» карэнным чынам змяніеца ў параўнанні з аповесцю Морштына: бяздзейная, пасіўная герайня польскага навеліста становіцца пад пяром няспіжской аўтаркі натурай цэльнай, непахісной у дабрачыннасці. У Хамяントоўскі адзначаў, што вобраз Філіды – гэта «тып вясковой, сціпла выхаванай дзяячыны» (85.116), аднак менавіта гэтая сціплая дзяячына становіцца ваяўнічай абаронцай сваіх прынцыпаў, якія адпавядаюць маральнай канцепцыі аўтаркі. Калі пасля выкрадання трох сясцёр трима братамі Кларыда і Альбіна адразу ж даюць згоду на шлюб, то Філіда катэгарычна адмаўляеца пайсці на гэта без бацькоўскай згоды, заяўляючы, што

... kto lekce poważa Przykazanie Oyca,
Boskie ten łamie Prawo, ten prawdy zaboyca (1.566).



Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Каханне – дасканалы майстра»

Гаворачы так, Філіда праяўляе сапраўдную цнатлівасць і вернасць волі бацькі, бо Арыстыдас незадоўга да таго адмовіўся аддаць сваіх дачок за сыноў Дэмакрыта. Аўтарка асуджае бацьку-тырана і тым не менш ухваляе добрую волю Філіды, дзякуючы якой закаханыя ўсё ж такі змаглі дачакацца шчаслівага для сябе выніку. У духу эстэтыкі сэнтыйменталізму ўсе сюжэтныя канфлікты вырашаюцца «бяскроўна»: жаніх Філіды Пазімунд добрахвотна адмаўляеца ад шлюбу, а Арыстыдас нарэшце дае сваю згоду. У канцы п'есы аўтарка выражает галоўную яе ідэю ў словах Дэмакрыта:

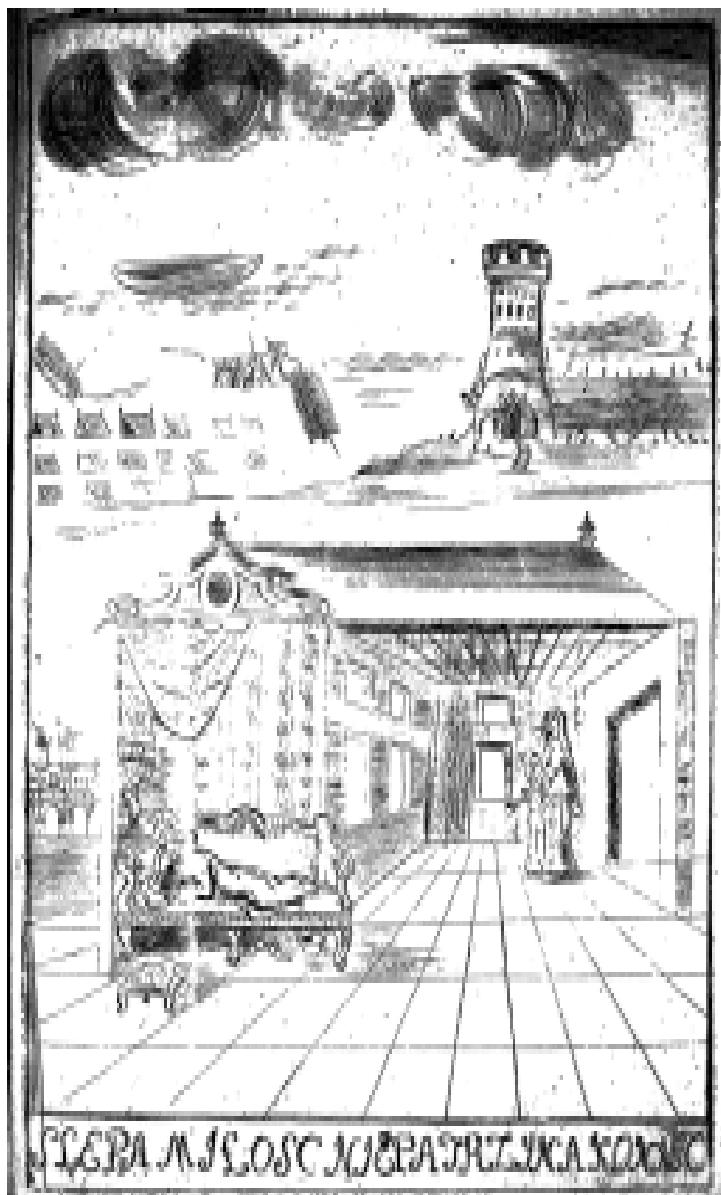
Miłość mocney potęgi takiego waloru,
Że y tēpe umysły nauczca poloru,
Ona kształtuie serce, ona w szybkim locie,
Wraz smuci, wraz przywraca, radość po kłopocie (1.573).

Думку пра чароўную сілу кахання, якая прысутнічае і ў Бакачью (гл.: 10.248), княгіня Радзівіл дапаўняе перасцярогай ад імкнення да інтриг у сардэчных памкненнях, апелюе ў першую чаргу да разуму, а не да пачуцця.

Г. Барышаў сцвярджаў, што ў вобразе Галезія да яго цудоўнага перавыхавання княгіня Радзівіл, па сутнасці, упершыню выводзіць на сцэну будучага батлейкавага Паныча (гл.: 7.131). Сапраўды, аўтарка на дзяляе свайго героя тыповымі рысамі неадукаванага, а таму смешнага «невука», які на пытанне, што ён умее рабіць, адказвае:

Ja umiem ieść, spać, wypić; leżę, siedzę, stoię,
Chodzę, gadam, y myślę, o nic się nie boię:
A na coż mi nauka, ludzie bez niej żyją,
Tak mądry, iak y głupi ziemie czas ryją (1.545).

Нельга згадзіцца з А. Сайкоўскім, які сцвярджае, што камедыя «Каханне – дасканалы майстра» – гэта толькі драматызацыя аповесці Г. Морштына, у якой аўтарка «дастаткова слепа» пайшла за першакрыніцай. Княгіня не толькі ўводзіць у сваю п'есу дадатковых персанажаў, не толькі змяняе пэўныя сюжэтныя хады – яна кардынальным чынам пераасэнсоўвае маральна-этычную канцэпцыю вядомай навелы, актуалізуячы вобраз Філіды. Як вядома, у навелах Бакачью і Морштына ў цэнтры ўвагі – Галезій і яго цудоўнае пераўтварэнне пад уздзеяннем сардэчнага пачуцця, у той час як галоўны жаночы вобраз адсунуты на



Гравюра М. Жукўскага да оперы «Сляпое каханне не зважае, чым скончыцца»

другі план. Паводле твораў Бакачью і Морштына, героя перавыхоўвае само пачуццё кахрання, яго чароўная сіла. Паводле ж камедыі Ф. У. Радзівіл, апошнюю кропку ў справе перавыхавання Галезія ставіць менавіта Філіда, якая дае нецярпліваму і гарачаму юнаку ўрок дабрачыннасці і пакорлівасці волі бацькоў.

У камедыі «Кахранне – дасканалы майстра», створанай на аснове запазычанага сюжэта, прадстаўлены тыпы і харкторы, а таксама паказаны ўзаемаадносіны людзей, уласцівія Рэчы Паспалітай XVIII ст. У Хамяントоўскі адзначаў, што ў гэтай п'есе «адлюстроўваюцца норавы эпохі ў мнстве харктэрных сцэн» (85.120).

У апошнім музычна-драматычным творы княгіні – оперы «*Сляпое кахранне не зважае, чым скончыцца*» – падаецца міфалагічная гісторыя Сцылы і Міноса падчас аблогі горада Нісы. Адкрываеца опера сцэнай на вежы, дзе царэўна Сцила звяртаеца да канфідэнткі з прамоваю на-кшталт той, з якой звяртаўся Філаксіп да Паліксена напачатку камедыі «У вачах нараджаеца кахранне». Ніская царэўна цешыцца сваёй вольнасцю, кіп'ць з усіх, каго натрапіла страла Купідона (гл.: 1.700). Але лёс у хуткім часе адпомсціў дзяўчыне за яе легкадумнасць. Стоячы на той жа вежы і назіраючы за войскам Міноса, які штурмуе яе родны горад, Сцила нечакана адчула кахранне да варожага правадыра і вырашила дапамагчы яму авалодаць Нісай. Далей міфалагічны і оперны сюжэт разыходзяцца. Паводле міфа, Сцила зразае з барады бацькі Нінуса цудоўны бліскучы локан, ад якога залежылі яго жыццё і трон, і прапануе іх Міносу ў абмен на яго кахранне. Той адразу згадзіўся, захапіў і разрабаваў горад, потым, сапраўды, раздзяліў са Сцилай ложа, аднак не ўзяў яе з сабою на Крыт, бо адчуваў пагарду да забойцы свайго бацькі. Сцила кідаеца ў мора, каб плыць услед караблю, аднак душа загінуўшага бацькі ў выглядзе арла наляцела на яе зверху і стала біць кіпцямі і клювам. Сцила адпусціла карму караблю і патанула (гл.: 18.237–238). Ф. У. Радзівіл, як заўсёды, рэтушуе занадта рэзкія эпізоды, здымаяочы такім чынам першапачатковую жорсткасць і трагізм антычнага міфа. Радзівілаўскі Мінос рапуща адвяргае прапанову Сцилы і жорстка асуджае яе за здрадніцкі ўчынак. Нінус, уражаны высакародствам Міноса, прызначае яго спадкам трона і ўладаром сваёй дзяржавы. Па задуме аўтаркі, як і ва ўсіх яе п'есах, у рэшце рэшт перамагае чалавечая дабрачыннасць і шчырасць. Кахранне таксама павінна накіроўвацца высакароднымі намерамі, бо

... gdzie bezbożne wznieca się wzdychanie,
Cnota upada, y ginie kochanie (1.708).

Разуменне кахання ў творчасці Ф. У. Радзівіл кардынальна адрозніваеца ад антычнага яго разумення. Гэта не Эрас з яго ўсеразбуральны сілаю, які непадуладны рацыянальнаму пачатку, – гэта тонкае, надзвычай цнатлівае, па-галантнаму вытанчанае пачуццё; гэта не прага цялеснага злучэння – гэта імкненне да духоўнай еднасці. Сцыла выступае ў п'есе адмоўнай герайній, паколькі вырашыла купіць каханне цаюю здрадніцтва, і за гэта была жорстка пакарана.

Ніхто з даследчыкаў не выказваеца адносна магчымых сюжэтных крыніц дзвюх опер Ф. У. Радзівіл. Ю. Кжыжаноўскі лічыць, што, магчыма, абедзве яны створаны на аснове гатовых французскіх камедый-балетаў XVII ст., якія нялёгка паддаюцца ідэнтыфікацыі (гл.: 118.19–20). Пры гэтым польскі даследчык чамусыці адваргае магчымасць паходжання дзвюх опер напрамую ад міфалагічных паданняў, якія маглі быць самастойна перапрацаваны аўтаркай. Нам жа гэтыя шлях здаеца цалкам магчымым: міфалагічныя сюжэты ў абедзвюх операх перапрацоўваюцца ў адпаведнасці з эстэтычнай і маральнай канцэпцыяй аўтаркі, што з'яўляецца прымым сведчаннем яе самастойнай работы над сюжэтамі сваіх п'ес.

У выніку аналізу асноўнага корпусу арыгінальных драматычных твораў Ф. У. Радзівіл можна зрабіць некалькі агульных высноў аб асаблівасцях яе драматургічнай культуры. Сюжэты камедый, трагедый і опер княгіні не былі і не маглі быць цалкам арыгінальнымі. Існаваўшая ў першай палове XVIII ст. культурна-літаратурная традыцыя вымагала ад аўтараў выкарыстання здабыткаў вытанчанай славеснасці мінульых эпох. Аднак, як слушна заўважае А. Ліпатаў, «факт уплываў (як і запазычання) не заўсёды азначае тыпалагічную агульнасць. ...Запазычанне асобных матываў, персанажаў, сітуаций ажыццяўляеца ў рамках розных паэтык» (31.269). Сюжэты, народжаныя ў часы антычнасці, Сярэднявечча, у эпоху Рэнесансу, Ф. У. Радзівіл пераасэнсоўвае, праpusciўши іх праз прызму паэтыкі позняга барока і эстэтыкі ранняга Асветніцтва, а таксама праз прызму ўласнай маральнай-філософскай канцэпцыі. «Мастак творыць у межах тых магчымасцяў, якія перад ім адкрывае эпоха і мастацкае асяроддзе», – пісаў акадэмік Д. С. Ліхачоў (32.184). Для пісьменнікаў першай паловы XVIII ст. працэс запазычання і апрацоўкі літаратурнага або фальклорнага сюжэта быў натуральным і заканамерным. Княгіня Радзівіл дапасоўвала самыя розныя па часова-этнічнай прыналежнасці сюжэты да айчынных культурных, побытавых і маральнай-этычных рэалій. Героі і герайні яе камедый, трагедый і опер – гэта жыщёвыя, добра знаёмыя тыпы, якія дзейнічаюць і размаўляюць у адпаведнасці з правіламі свецкага этикету, прынятага

ў арыстакратычным асяроддзі Рэчы Паспалітай XVIII ст. Аднак гэтыя вобразы і тыпы, створаныя Ф. У. Радзівіл, уражваюць разнастайнасцю, якая, зрешты, вынікае з самога жывца.

«Любы акт літаратурнай творчасці, г. зн. стварэння новага твора, – адзначаў П. Беркаў, – складаецца… з дзвюх абавязковых частак, – з выкарыстання таго моўнага, ідэйнага і мастацкага запасу, які заспывае ў сваёй нацыянальнай літаратуры аўтар на момант напісання свайго новага твора, і з чагосьці сапраўды новага, што ён уносіць «ад сябе», чагосьці ў дадзенай нацыянальнай літаратуры яшчэ невядомага, не існаваўшага» (8.29). Ф. У. Радзівіл здолела прыўнесці гэта «новае, невядомае, не існаваўшае» ў драматургічную традыцыю Рэчы Паспалітай: яна першая раскрыла для суайчыннікаў духоўны свет жанчыны, паказаўшы самыя розныя аспекты шматграннай і таямнічай жаночай натуры.

У выбары крыніц для сюжэтаў сваіх п'ес княгіня не абмяжоўвалася якім-небудзь адным літаратурным або драматургічным жанрам. У дыяпазон яе творчых інтарэсаў трапляе пастаральная і алегарычна драма, камедыя *dell'arte*, містэрыйальная драма, фарс, а таксама агіяграфічнае паданне, авантурна-прыгодніцкая аповесць, гістарычнае навела і, безумоўна, народная казка. Ужо пасля першага свайго драматургічнага выпыту – камедыі «Дасціпнае кахранне» – аўтарка пачынае распрацуваць сваю арыгінальную методыку падбору і апрацоўкі запазычаных (і часцей за ўсё добра вядомых) сюжэтаў. У цэнтры кожнай яе п'есы – яркі жаночы вобраз. Гэта ахвяры мужчынскага вераломства (Энона, Парэтнія) і самаадданыя, пакорлівыя жонкі (Цэцылія); мужнія змагаркі за сваю веру (Агапа, Хіонія і Ірэна) і сціплыя, добра выхаваныя дзяўчатаў (Юлія, Палікрыта, Тымарэтка, Філіда); дасціпныя і разумныя жанчыны, здольныя перахітрыць мужчын (Аруя, Земруда), і жанчыны, падуладныя волі свайго пачуцця, адданыя ў кахранні (Алена, Еўропа). Рэдкія адмоўныя герайні служаць антыподамі, трагічны паварот у іх лёссе паказвае, да чаго могуць давесці зайдзрасць і здрадніцтва (Алімпія, Сцыла).

А. Сайкоўскі заўважае, што «чым больш паглыбляща ў гэтыя драмы, тым лягчэй заўважыць пульсуючы ў іх аўтабіографічны струмень» (140.166). Гэта праяўляеца як на ўзоруні асобных элементаў сюжэта, так і на ўзоруні дробных дэталяў. Так, у трагедыі «Справа Боскай наканаванасці» канфідэнтка Раксана паведамляе каралеве Талестрыс, што яе сын, каралевіч Антъюхус, выправіўся на паляванне, і пры гэтым «*pobiegła z nim Dyianka z Jorkiem sworowana*» (1.75). Ужытая тут форма «*sworowana*» (ад дзеяслова «*swotrować*» – ‘збіраць у зграю’) указвае на тое, што размова ідзе аб паляўнічых сабаках, якіх аўтарка надзяляе,

хутчэй за ўсё, імёнамі паляўнічых сабак князя Радзівіла. Аўтабіяграфічнасць у п'есах пісьменніцы пррабіваецца і праз той дыяпазон пачуццяў, якія становяцца ўнутранай восьцю яе твораў. Тэма кахання, вернасці ў каханні, маральнасці пранізывае ўсе яе п'есы – магчыма, таму, што ўсё гэта было прадметам вялікай заклапочанасці княгіні і многія свае маралізатарскія сэнтэнцыі яна адрасавала мужу, які вельмі часта пакідаў яе з-за спраў службовых і не толькі.

А. Тышынскі да асаблівасцяў драматургічнай культуры Ф. У. Радзівіл адносіў тое, што змест дзеяння ў яе п'есах «ужо па сваёй задуме нідзе не з'яўляецца мясцовым – гэтае дзеянне... адбываецца то ў Грэцыі, то ў Турцыі, то ў Егіпце, то на востраве Кіпр... але ніколі – на радзіме» (цит. па: 140.167). Сапраўды, акрамя трагедыі «Золата ў агні», дзеянне іншых п'ес адбываецца ў замежжы. Але такое перанясенне дзеяння ў экзатычныя краіны было чыста фармальным або, дакладней, намінальным. Пры аддаленасці, «іншаземнасці» месца дзеяння камедый, трагедый і опер Ф. У. Радзівіл змест іх заставаўся айчынным, беларуска-польскім, або, як трапна заўважыў А. Сайкоўскі, «радзівілаўска-ніясвіжскім». У многіх драматычных творах княгіні яскрава адлюстраваўся мясцовы каларыт, і гэта, напэўна, адна з найбольш адметных рыс яе драматургічнай культуры. Каларыт гэты выражайся найперш вонкава, у касцюмах акцёраў, якія адпавядалі модзе той эпохі (гл.: 7.121, 229–231). Аднак большае значэнне маюць праявы мясцовага каларыту ў самім тэксле драматычных твораў. Так, Філаксіп з камедыі «У вачах нараджаеца каханне» апісвае Салону свой маёнтак, які мае

Nad podziw położenie: w koło rzeka bierzy,
Ogród, Zamek, y gaie w ktorym zwierze leży (1.246).

Апісанне гэтае дзіўным чынам нагадвае славутую Альбу, а наступная пейзажная замалёўка – сам Ніясвіж і яго ваколіцы:

Piękne gaie, wesołe, rozkrzewione liście,
Prospekt i wdzięczne miejsca widać oczywiście,
Wspaniały mur struktury pysznego rzemiesła,
Zieloność też murawy i z darniny krzesła (1.248).

Магчыма, што ў двух апошніх радках апісаны летні тэатр у парку «Кансаліцыя», дзе месцамі для гледачоў сапраўды служылі кавалкі зялёнага дзёрну.

Адпавядаюць беларускай флоры тыя лекавыя расліны, што збіраюць Энона з Сільвіяй («Каханне – зацікаўлены суддзя»):

Szukay moia Sylwio przestępu y roży,
Skuteczne mi lekarstwo, boyne pole wroży,
Mak polny na sen dobry, piohun z maieranem
Na bol serca potrzebny, gozdzik z tulipanem
Gorączkę leczy; ruta, bożedrzewko, mięta
Uzdrowi kogo z mdłością bol żołądka pęta;
Jelenie zaś ięzyczki, betonika z ślazem
Krew czyszczą, kto z harbatą piie wszystko razem (1.103).

Пераносячы месца дзеяння ў экзатычныя краіны, аўтарка тым не менш ужывае словаў «powiat», «miasto». Так, манерная дама з французскім імем Follebelles, прыехаўшы ў госьці да князя Філаксіпа («Адпачынак пасля клопатаў»), заяўляе: «U nas w Powiecie częste tańce oraz ziaźdy» (1.495). Аўтарка прыстасоўвае да іншаземных краін побытавыя, сацыяльна-палітычныя і культурныя асаблівасці сваёй айчыны. Ва ўсіх п'есах, незалежна ад месца дзеяння, выступаюць кароль або цэsar (не імператар або султан), а таксама князі (не прынцы, герцагі, патрыцыі або бароны). І гэтыя князі, па словах Сайкоўскага, «адзначаліся шляхецка-магнацкімі рысамі і ўчынкамі. У Рыме або Турцыі ёсьць сенат, гетман, існуе падзел на ваяводствы і паветы, шляхта верхаводзіць на сейміках, судзіца ў трывуналах» (140.167). Даволі дзіўна выглядае выраз «Orszak Egypskiey Szlaccheckiey młodzieży» (1.356) або заява егіпецкага вяльможы ў адрас Сесатрыкса («Забавы фартуны»): «Przystoyniey mu przy owcach, iak w Rycerskim Pasie» (1.366). Творчасць Ф. У. Радзівіла была блізкай да тагачаснай шляхецка-магнацкай культуры Рэчы Паспалітай. «Чытаем, – пісаў А. Сайкоўскі, – што дзеянне адбываецца ў Турцыі або Рыме, але перад вачыма маєм Варшаву, Львоў, а передусім – Нясвіж».

Увядзенне ў драматургічную сістэму аўтаркі элементаў арыенталізму было прадыктавана агульным кірункам шляхецка-магнацкай культуры Рэчы Паспалітай першай паловы XVIII ст. Культура гэтая фарміравалася на грунце магутнага ідэалагічнага фону, які ўтвараўся сарматызмам. Гэты культурна-побытавы напрамак, заснаваны на паступающе або паходжанні шляхты ад антычных сарматоў, у значнай ступені са-дзеянічай арыенталізацыі культуры і побыту вышэйшага саслоўя беларуска-польскай дзяржавы. Арыентальны каларыт, зрэшты, абмяжо-

ўваеща ў п'есах княгіні толькі ўжываннем адпаведных імён (Банут, Аруя, Земруда, Моўфак, Абдан і г. д.), аўтарка не ўжывае назваў побытавых рэалій краін Усходу. Нават галоўныя герой камедыі «Распуснікі ў пастцы» – не турэцкія валі, кадзі або візір, а айчынны *доктар, суддзя і губернатар*. Да адметнасцяў драматургічнай сістэмы Ф. У. Радзівіл належыць аднесці і выкарыстанне элементаў камедыі *dell'arte*. Італьянскае камедыйнае мастацтва – такое, якім разумела яго княгіня, – пранікала ў яе п'есы перш за ўсё з вобразам Арлекіна. Фарсавы гумар, які зредку пераходзіў нават у грубы камізм, разбаўляў агульны галантнапастарадальны тон, які пераважаў у камедыях нясвіжскай аўтаркі, надаваў жывасць асобным сцэнам і персанажам.

А. М. Панчанка адзначаў, што «адзін і той жа сюжэт у розных эстэтычных сістэмах набывае спецыфічны культурны сэнс» (48.193). Выкарыстоўваючы пры стварэнні сваіх драматычных твораў вядомыя і невядомыя фальклорныя, літаратурныя і міфалагічныя сюжэты, Ф. У. Радзівіл пераасэнсоўвала іх у адпаведнасці з уласнай эстэтычнай сістэмай. Драматургія нясвіжскай аўтаркі ўзнікла «на каштоўнасцях старой (сармацкай) і навацыях асветніцкай культуры», увабрала ў сябе «рэмінісценцыі містэрыйяльной сцэны і ідэі тэатра барока» (7.105). Яе літаратурна-мастацкая культура, як адзначаў Ю. Кжыжаноўскі, вырастала на мяжы скрыжавання двух светаў: чужога, заходнега єўрапейскага, з мясцовым, айчынным (гл.: 118.10). Культурная спадчына, здабыткамі якой карысталася пісьменніца, не мае ніякіх тыпалагічных, храналагічных або нацыянальных аблежаванняў. Творчасць княгіні ў поўнай меры павярдждае тэзіс аб tym, што «гісторыя культуры ёсьць не толькі гісторыя змяненняў, але і гісторыя назапашвання каштоўнасцяў, якія застаюцца жывымі і дзеіснымі элементамі культуры ў наступным развіцці» (35.5).

Драматургія Ф. У. Радзівіл, яшчэ цесна звязаная з колам тэм і ідэй позняга барока, ужо ўбірала ў сябе ідэі і ўяўленні новага часу – эпохі Асветніцтва з яе пільнай увагай да чалавечай асобы. Галоўнай мэтай аўтаркі было адлюстраванне ўнутранага духоўнага свету сваіх герояў, дакладней – герайн. Праз прызму сусветнай культурнай спадчыны і ўласных маральных прынцыпаў паэтка звярталася да вечнасных тэм. Іх асэнсаванне мела пад сабою глыбокую маральнную аснову, таму ўсе драматычныя творы княгіні вызначаюцца павучальнасцю і дыдактызмам. Усебаковая і разнастайная сувязь паміж старажытным і сучасным, запазычаным і айчынным стала падмуркам для ўзнікнення драматургіі Ф. У. Радзівіл, якую многія даследчыкі называюць самай дзіўнай і ні на што не падобнай з'явай у культуре XVIII стагоддзя.

§ 2. Паэтычныя кулісы: жанрава-мастацкія асаблівасці п'ес Ф. У. Радзівіл

У крытычных даследаваннях па творчасці Ф. У. Радзівіл пры ацэнцы мастацкіх вартасцяў яе камедый, трагедый і опер найбольш дыскусійным было пытанне аб паэтычнай дасканаласці гэтых твораў. Пытанне гэтае сапраўды актуальнае, паколькі 15 з 16 драматычных твораў княгіні напісаны вершам. І ацэнкі тут, як звычайна, самыя розныя: ад заўваг пра «даволі гладкі верш» (82.27; 176.162) да сцвярджэння, што аўтарка пісала «рыфмаванай прозай» (118.9). Дзеля высвятлення ісціны прааналізуем паэтычную структуру наступнага ўрыўка з камедыі «Каханне – дасканалы майстры».

O wdzięcznej zieloności // gaju kryty cieniem,
Pozwol mi się zabawić // lekkim sił spocznieniem:
Lecz muszę pierwye grunta, // roli obryść buynej
Potym wroce, pod drzewem // sen ułożę czuyny (1.548).

Працытаванае чатырохрадкоёе напісана 13-складовым вершам, які, як адзначае І. Ралько, быў адным з найбольш пашыраных як у польскай, так і ў беларускай, украінскай, а пасля і рускай паэзіі XVII ст. (гл.: 51.32). Усюды строга захоўваецца ддвудзельнасць радка (7//6), жаночая рыфма і жаночая натуральная цэзура; контуры кожнай дзелі выразныя, яны падкрэсліваюць раўназначнасць або паралелізм адпаведных інтанацыйных частак. Дарэчы, як адзначае М. Грынчык, менавіта такая метрычна форма радка – 13-складовік са стабільнай цэзурай (7//6) – замацоўваецца ў беларускай версіфікацыі пачынаючы з канца XVI ст. (гл.: 20.46). Чаму ж польскі вучоны сцвярджае, што «княгіня не была паэткай» (118.9), калі ў большасці сваіх драматычных твораў у асноўным тэксле яна карыстаецца не 11-, 14- або 15-складовыі формамі, а «больш перспектывай, прыдатнай у рытмаўваральнym сэнсе» (20.53) 13-складовай? Як і Ф. У. Радзівіл, перавагу ёй аддаваў, напрыклад, А. Рымша. Для большай нагляднасці працытуем урывак з «*Psałterzu Dawidowa*» Я. Каханоўскага, паэтычныя творы якога лічаць узорам польскага сілабічнага верша:

Twym rozumem tak miernie // ziemia usadzona,
Że na wieki nie będzie // nigdy poruszona.
Na tej jako powłoka // przepaści leżały,
A góry niezmierzone // wody zakrywały... (цыт. па: 51.37).

Відавочна, што метрычна форма верша Каханоўскага цалкам супадае з метрычнай формай працы гаванага ўрыўка з камедыі Ф. У. Радзівіл. У большасці яе драматычных тэкстаў паслядоўна захоўваецца 13-складовы ізасілабізм (некаторыя п’есы – напрыклад, «Дасціпнае каханне», «У вачах нараджаеца каханне» – пачынаюцца ў 11-складовай форме, працягваюцца ў 13-складовай), за выключэннем тэкстаў песень, дзе метрычныя формы вар’іруюцца ад 5- да 12-складовых, але гэта цалкам вытлумачальна: тэксты песенъ, хутчэй за ўсё, прыстасоўваліся не толькі да музычнай партытуры, але і да танцевальнага рытму. Намі не заўважана прыкладаў збою ізасілабізму ў вершах Ф. У. Радзівіл. У некаторых выпадках, магчыма, «віноўнікам» падобных метрычных збояў у тэкстах W2 мог быць выдавец Я. Фрычынскі. Так, Ю. Кжыжаноўскі прыводзіць прыклад разыходжання паміж R1 і W2 у тэкстах «Трагедыі...»:

R1: Ta konalia śmie ze mną tak śmiele certować

W2: Ten błazen śmie mną tak śmiele certować (цыт. па: 160.220).

Як бачым, выдавец, змяніўшы тэкст, адначасова змяніў і сілабічную структуру з 13-складовай на 11-складовую.

А. Сайкоўскі ў рэцэнзіі на кнігу «Тэатр Уршулі Радзівіл» звяртаў увагу на тое, што некаторыя рэдактарскія «папраўкі» К. Вяжбіцкай пры публікацыі тэкстаў Ф. У. Радзівіл таксама паўплывалі, між іншым, і на скажэнні рытму (гл.: 143.550). Сама ж Ф. У. Радзівіл валодала майстэрствам версіфікацыі на даволі высокім узроўні, што, дарэчы, і адзначалі некаторыя даследчыкі (гл., напр.: 106.103; 154.142).

Асобнага разгляду патрабуе пытанне аб асаблівасцях паэтыкі драматычных твораў Ф. У. Радзівіл, а таксама аб жанравай прыродзе яе п’ес. Менавіта гэтыя аспекты творчасці нясвіжскай паэткі падвяргаліся найбольш вострай крытыцы ў польскім літаратуразнаўстве. Так, напрыклад, адзін з першых даследчыкаў творчасці княгіні М. Юшынскі адзначаў, што яна ўвогуле не ведала правілаў драматычнай паэтыкі, не чытала твораў Карнэля, а таксама «Вучэння аб трох адзінствах» (гл.: 106.103). Недарэчным і «няправільным» у п’есах Ф. У. Радзівіл абвяшчаецца, напрыклад, тое, што ў камедыі «Дасціпнае каханне» – 71 дзеючая асока (гл.: 106.103); усе п’есы маюць адвольную колькасць актаў і сцэн (гл.: 118.9); у трагедыі «Золата ў агні» Прамыслаў у 5-м акце двойчы спраўляе вяселле, у tym жа акце ў яго нараджаюцца дзеци і дасягаюць 14 гадоў (гл.: 151.67–68) і інш. Негатyўная ацэнка мастацкіх вар-

тасцяў п'ес княгіні не была між тым у большасці выпадкаў вынікам глыбокіх даследаванняў польскіх вучоных. Наадварот, яны перадавалі адзін другому, пачынаючы з М. Юшынскага, гэту ацэнку, нібы эстафету, не цураючыся часам нават прамых запазычанняў з прац сваіх папярэднікаў. Пры гэтым большасць даследчыкаў ацэньвае драматычную творчасць Ф. У. Радзівіла, аўтаркі сярэдзіны XVIII ст., па мерках класіцыстычнай ці нават арыстоцелеўскай паэтыкі. Так, Ю. Кажанёўскі папракае княгіню тым, што яна «не наследавала ні грэчаскім формам, ні французскаму тэатру» (111.116). З'яўленне падобных недарэчных ацэнак у канцы XIX ст. было звязана з нераспрацаванасцю тэорыі барока. Дзіўна, аднак, што і ў працах вучоных другой паловы XX ст. мы не знайдзем глыбокага аналізу кампазіцыйна-стылёвых і мастацкіх асаблівасцяў камедый, трагедый і опер Ф. У. Радзівіла.

Эксперыментальная драматургічная культура княгіні Радзівіл зароджалася ў межах паэтыкі барока, жывілася мастацкім дасягненнемі папярэдніх эпох. Пры гэтым, як ужо адзначалася, культура гэтая была звязана як з айчыннай, так і з замежнай літаратурна-драматычнай традыцыяй. У першую чаргу варта адзначыць сувязі з вобразна-мастацкай сістэмай школьнага езуіцкага тэатра. «Ураджэнцам» школьнай сцэны з'яўляецца Пустэльнік з трагедыі «Справа Боскай наканаванасці», які замяняе тут казачных гномаў, асілкаў і г. д. Трынаццатая сцэна другога акта камедыі «Дасціпнае каханне» пабудаваная ў форме выхадаў розных персанажаў, якія не адыгрываюць ніякай сюжэтаўтаральнай ролі. Гэта ў асноўным алегарычныя персанажы: Час, Вясна, Лета, Восень, Зіма, Чатыры Гаспадыні і г. д. Выход на сцэну алегарычных фігур – тыповы ход у практицы школьнага тэатра, ён цалкам адпавядае нормам барокавай паэтыкі, калі «алегорыі маглі выступаць у драме адначасова з рэальнымі персанажамі, уступаць з імі ва ўзаемадзеянне» (55.199). Усе гэтыя персанажы з'яўляюцца толькі для таго, каб павіншаваць князя Міхала Казіміра з днём нараджэння і прынесці яму свае дарункі. Такі ланцуг «віншавальных» выхадаў ажы́раў фактычна ўжо не адносіцца непасрэдна да сюжэта п'есы і ўяўляе своеасаблівы рудымент інтэрмедыі-панегірыка. Гэты тып драматургічнай пабудовы не быў вынаходніцтвам нязвіжскай аўтаркі: тэатр Рэчы Паспалітай XVII–XVIII стст. ведаў такі жанр, як «драматызаваны панегірык». Такая п'еса была паставлена, напрыклад, навучэнцамі Кіева-Магілянскай акадэміі ў гонар князя Ераміі Карыбута Вішнявецкага 1 мая 1648 г. (гл.: 89.295). У прыдворных тэатральных пастановах таго часу дзеючай асабай мог становіцца сам адресат: кароль або князь, якому прысвячалася

п’еса. Так, у оперы П. Метастазіо «Il Parnasso accusato e difeso» («Абвінавачаны і абаронены Парнас»), паставленай у Варшаўскім прыдворным тэатры 7 кастрычніка 1750 г., Юпітэр заклікае алімпійскіх багоў спыніць свае спрэчкі і далучыцца да святкавання дня нараджэння Аўгуста III (89.319). Значыць, і той факт, што ў камедыі «Дасціпнае каханне» святкаванне пастускага вяселля нечакана перайшло ў святкаванне дня нараджэння князя Радзівіла, не павінен быў здзіўляць прысутных гледачоў. Варта адзначыць тут, што жанр драматызаванага панегірыка перасягнуў межы прыдворнага тэатра XVIII ст. і шырока выкарыстоўваўся таксама ў беларускай літаратуры першай паловы XIX ст., напрыклад Янам Чачотам у філаматкі перыяд яго творчасці. Як алегарычны персанаж трэба разглядаць і багіню, што ў камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя» займае месца міфічнай Эрыды, якая кінула тром багіням яблык згады. Пры гэтым у пераліку дзеючых асоб яна не называецца багіняю (хоць імя яе паводле п’есы – дакладны пераклад грэцкага слова «έρις» – ‘спрэчка, сварка, згада’).

У п’есах Ф. У. Радзівіл шырока выкарыстоўваюцца традыцыйныя барокавыя матывы. Так, матыў «крывога люстэрка» сустракаецца двойчы. У трагедыі «Справа Боскай наканаванасці» гэты матыў фактычна пакладзены ў аснову сюжэта: жорсткая маці размаўляе з чароўным люстэркам, жадаючы ведаць, што яна найпрыгажайшая, а потым за сваю злоснасць пераўтвараецца ў брыдкую пачвару. У камедыі «Адпачынак пасля клопатаў» матыў «крывога люстэрка» ўвасоблены ў загадковым персанажы пад імем Крытыка, якая распавядае Тыманту аб знешній непрырабнасці княгіні Парэтні. Падрабязнае апісанне ўражвае дасканаласцю ў справе дээстэтызацыі герайні:

Usta małe, a oczy w otwartym zbyt kroju,
Nawet niechluya w samym odzieniu y stroju;
Noga duża y ręka, pierś mała szeroka,
Włos dlugi choć bląd, przytym błękitnego oka,
Szyię kurczy, a głowę do gory podnosi (1.493).

Увядзенне напаўалегарычнай Крытыкі дапамагае аўтарцы стварыць яскравы, эмацыйнальна насычаны барокавы кантраст: Тымант, расчараваны словамі Крытыкі, тым больш быў уражаны пры асабістай сустрэчы з прыгожай княгініяй. Так на працягу ўсёй камедыі адбываецца сутыкненне паняццяў «прыгожае – непрыгожае» ў самых розных іпастасяx. Такое сутыкненне і спаряджае кантраст, спалучэнне супрацьлегласцяў – асноў-

ны прынцып паэтыкі барока (гл.: 58.11–13). У трэцяй сцэне другога акта той жа камедыі Партэнія спявае песню, у якой распавядадае гісторыю Дэдала і Ікара, робячы ў канцы выснову аб марнасці чалавечых намаганняў і аб «нядолі чалавечай» у поўнай адпаведнасці з барокавым «*vanitas*»:

Nayleprze pomierne wyroki,
Lot rowny, niski ni wysoki
Gruntownie ubiespiecza
Kto na świat puści swe nadzieie,
Pod słońcem przedzey wosk topnieie.
To niedola człowiecza (1.475).

Далей у той жа песні Партэнія расказвае гісторыю «Арыадны, дамы ладнай», якая, аказаўшы паслугу каханаму Тэзэю, пазней была пакінута ім. Напрыканцы – ізноў сумная выснова аб tym, што звычайна вераломны мужчына «*za łask wiele przykrość ściele*» (1.476).

У сёмай сцэне III акта трагедыі «Безразважлівы суддзя» ў рэпліцы Дульцыя праць барокавы матыў пераўласблення адбываецца метафарычнае супрацьпастаўленне карніка яго ахвярам. Аказваецца, на думку Дульцыя, трывягаючыя сястры

Wszystkie iedna po drugiey, takie wiążą łyka,
Ze nie oni są w więzach, iam za niewolnika (1.159).

Нарэшце, шырокі прадстаўлены ў літаратуры барока матыў «гульняў фартуны» пакладзены ў аснову сюжета камедыі з адпаведнай назвай, а таксама выкарыстоўваецца ў трагедыі «Золата ў агні». Цярплючыя Цэцылія Ф. У. Радзівіл тлумачыць у духу барокавага светаўспрыяцця: усе выпрабаванні і змены лёсу чалавек павінен прымаць як належнае. Калі ж усё вяртаецца на свае месцы, Цэцылія бачыць у гэтых ізноў жа «справу Боскай наканаванасці»:

Lubom tego niegodna, dźięki BOGU czynię,
Y wyznawam, że sukcess z Ręki iego płynie,
Kto słyszy niech wychwala, Niebieskich spraw skutek,
On sam rządzi, w roskoszy łącz odmienia smutek (1.536).

Менавіта мастацтва барока звяртаецца да паказу псіхалагічнага стану чалавека. У IV сцэне оперы «Сляпое каханне не зважае, чым скон-

чицца» аўтарка ўводзіць песню (якую па сцэнічнай функцыі можна прыраўняць да выхаду антычнага хора), дзе адлюстраваны ўнутраны душэўны канфлікт герайні, спрадвечная праблема выбару паміж розумам і сэрцам, уласцівая антычнай драме:

Gani mię rozum, łatą mię szkrupuły,
Ale moy instynkt na honor nieczuły:
Zanic te wszystkie mądre waży zdania,
Y oślep bierzy powodem kochania (1.704).

У душэўнай барацьбе перамагае сэрца, Сцыла выдзірае з бацькавай барады «русы волас», а кароль Нінус (у міфе – Hic) бачыць тым часам дзіўны сон як прадвесце наступных падзеяў. Увядзенне прарочага сну – папулярны ход у практицы школьнага тэатра – павінна было заінтригаваць гледача. Адначасова сон Нінуса звязвае паслядоўна дзве сюжэтныя сітуацыі, дазваляючы змяніць месца дзеяння і перамяшчацца ў вялізной тэатральнай прасторы.

Па мерках барокавай паэтыкі вартасці расцэньваць і кампазіцыйныя асаблівасці драматычных твораў Ф. У. Радзівіл. Некаторых даследчыкаў здзіўляла незвычайная кампазіцыя камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя»: К. Брадзінскі, напрыклад, адзначаў вельмі хуткае разгортванне падзеяй, калі ў першым акце галоўны герой яшчэ знаходзіцца ва ўлонні маці, у другім ужо пасвіць скаціну, у трэцім адплывае за мора і г. д. (гл.: 82.27). У. Хамянтоўскі нават называе п'есу хутчэй апавяданнем у дыялогах, чым драмай (гл.: 85.130). Тлумачнне гэтаму феномену хуткіх пераносаў у часе і прасторы дае Ю. Кжыжаноўскі, заўважаючы, што «замыканне вялізнага эпічнага палатна... было магчымым дзякуючы сярэднявечнай методзе свабоднага звязвання дыялогаў у адно цэлае накшталт драматычнай хронікі» (118.9). Такі кампазіцыйны прынцып, які сягае сваімі каранямі да сярэднявечнай містэрыяльной драмы, дазваляў свабодна суадносіць сцэны і ўводзіць розных герояў. Асновай для развіцця драматычнага сюжэта ў тэатры барока, для стварэння драматычнага канфлікту быў «рух чалавека па жыцці, яго перамяшчэнне ад калыскі да магілы, або проста вандроўка – перамяшчэнне з адной краіны ў другую, яго падзенні і ўзвышэнні, якія суправаджаліся пераменамі ў зневіні жыцці» (58.101). У барокавай драме найбольш важнай была катэгорыя прасторы, катэгорыі ж часу надавалася меншасе значэнне, яна «мела меншую нагрузкку, семантычную і кампазіцыйную. На час працякання дзеяння магло не быць ніякіх указанняў у тэксле п'есы... часавыя паўзы

былі малазначныя. Важнымі былі толькі тыя моманты, у якія здзяйснялася штосьці, што вызначала развіццё сюжэта. Гэтыя моманты маглі быць звязаны паміж сабою ў часавых адносінах як заўгодна» (58.110–111).

Барокавае асэнсаванне катэгорыі часу назіраем і ў камедыі «Каханне – дасканалы майстра». Пераўтварэнне Галезія адбываецца за вельмі кароткі тэрмін: Г. Барышаў лічыць нават, што на працягу аднаго дня (гл.: 7.132). Між тым Бакачью паведамляе, што «не прайшло і чатырох год з таго часу, як Чымонэ закахаўся, а ён ужо стаў найпрывабнейшым, добра выхаваным і самым годным юнаком на ўсім Кіпры» (10.247). Зразумела, што для княгіні Радзівіл важным быў сам факт пераўтварэння героя, а не тэрмін, за які гэта адбылося.

Паколькі ў многіх сваіх драматычных творах Ф. У. Радзівіл драматызавала вядомыя літаратурныя, міфалагічныя або казачныя сюжэты, зразумела, што ў сферу яе творчых інтарэсаў трапляюць шматлікія элементы антычнай культуры. Гэтыя элементы ў творчасці княгіні Францішкі былі ў большай ці меншай ступені апасродкованыя і інтэрпрэтаваныя праз французскую прэцыённую літаратуру, галантны раман, пастаральную драму, а таксама італьянскую оперу, часткова – праз камедыю *dell'arte*. Уплыў антычнасці адчуваецца ў камедыях, трагедыях і операх нясвіжскай паэкткі на розных узоруях: і ў сістэме вобразу, і ў кампазіцыі, і ў паэтыцы. Так, напрыклад, камедыя «Дасціпнае каханне» багатая антычнымі матывамі, якія трапілі сюды ў сувязі з наследаваннем аўтаркай жанру пастаральнай драмы. Так, у канцы другога акта дзве паастушкі прыносяць ахвяру багіні Ірыдзе, якая фактычна выконвае ў камедыі княгіні Радзівіл ролю антычнага *«deus ex machina»*. Менавіта Ірыда – багіня вясёлкі ў грэцкай міфалогіі – павучае старога Люцыдора і заклікае яго ўзрадавацца з прычыны нараджэння Марса, што з’яўляецца намёкам на імяніны князя Міхала Казіміра. Такая персаніфікацыя, уласцівая паэтыцы барока, адчуваецца ў гэтай камедыі таксама з багінай Люцынай (Люцында ў пераліку дзеючых асаб), якая заяўляе ў XIV сцэне другога акта, што менавіта яна дапамагала маці Міхала Казіміра пры родах (гл.: 1.55). Наяўнасць такой метафоры да-зваліяе высока ацаніць знаёмства аўтаркі з антычнай міфалогіяй: сапраўды, адна з функцый Люцыны ў рымскай міфалогіі – дапамога жанчынам пры родах. Выступленне ў гэтай жа сцэне Дыяны з шасцю німфамі – гэта, хутчэй за ўсё, балетная ўстаўка, своеасаблівы намёк на адну з любімых забаў князя Радзівіла – паляванне. У VIII сцэне другога акта паастух Філонак спявае прывітальную песню Міртылу і Амарыле накшталт антычнай эпіталамы з рэфрэнам

Dzięki Wenerze, ze nas w hołd bierze:
Wiwat, wiwat śpiewaymy (1.49).

Антычны Кіпр – месца дзеяння дзвюох п’ес княгіні Радзівіл. У камеды «У вачах нараджаецца каханне» лакалізацыя дзеяння ў Старожытнай Грэцыі робіцца за кошт згадвання ракі Кларыі, якая працякае ва ўладаннях Філаксіпа, князя «з роду Тэзэя»; у камеды «Адпачынак пасля клопатаў» – за кошт згадвання славутага Лабірынта. Кульмінацыйным момантам апошняй п’есы можна лічыць зварот княгіні Партэні да багіні Венеры з просьбаю расказаць аб сваім далейшым лёссе. У гэтай сцэне пасля слоў Партэні выступае хор, які, як і ў антычнай драме, спачувае герайні і выступае ад яе імя, так што маналог Партэні, як у лютэрку, адбіваецца ў словах хора. Так у дадзеным эпізодзе спалучаецца антычны прынцып перазоваў паміж хорам і героем з барокавым прынцыпам адлюстравання, праявы якога былі глыбока прааналізаваныя Л. А. Сафронавай (гл.: 59). Хор развівае матыў помсты за паکрыўджаны гонар, бо менавіта гэтай помсты прагнє Партэнія. У якасці прыкладаў-«адбіткаў» хор прыгадвае імёны паляўнічага Актэона і німфы Каліста:

Przez cię Akteona,
Ciekawość skrocona?
Wina oczewiście
Skarana w Kaliście,
Y moy honor zemsty dziś prosi (1.468).

Яшчэ адна сцэна з выхадамі хораў адкрывае трэці акт. Яна ўяўляе сабою апісанне свята ў горадзе Аматонце, у храме труны Адоніса. Напэўна, маюцца на ўвазе адоніі – святы фінікійскага паходжання, звязаныя з культам земляробства, а шырэй – з сусветна вядомым культам паміраючага і ўваскрасаючага бога. Адпаведна чаргаванню зімы і лета ў сцэне апісання храмавага свята чаргуюцца «смутны» і «вясёлы» хоры: на зялёным узгорку з крыўі Адоніса вырастает цудоўная кветка, і зусім нечакана такі аптымістычны вынік аўтарка каментуе ў духу хрысціянской маралі:

Cieszmy, cieszmy los mety choć śmierć kogo zbiera,
Gdy Dusza nieśmiertelna w Raju nieumiera;
Choć nam czas, lub przejrzenie zawiera powieki,
Jakaż słodycz, gdy kwitnie zysk Duszy na wieki (1.481).

Паэтка дапасоўвае іншародныя элементы язычніцкай культуры да дорматаў хрысціянскага веравучэння. Звыш таго, яна часам сумяшчае ў тэксце рэаліі антычнай і хрысціянской культуры. Так, няверны муж Парцэніі князь Саляміс, пералічваючы сваіх шматлікіх кахранак, даводзіць, што «чацвёртая манашка, вясталка» (1.457). Як бачым, на першым месцы аўтарка ставіць назуву знаёмай культурнай рэаліі, праз якую гледачам лягчэй будзе зразумець незнаёму.

У камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя», сюжэт якой, як было паказана, грунтуецца на антычным траянскім міфе, даволі важную ролю адыгрываюць вобразы антычных багоў. Першай з'яўляецца багіня, якая тлумачыць Касандры значэнне сну Гекубы. У тэксце не пазначана яе імя, але, мяркуючы па пераліку дзеючых асоб, – гэта Люцына (паводле п'есы – Люцында). Чаму ў дзвюх сваіх п'есах княгіня ўводзіць вобраз гэтай малавядомай, другараднай антычнай багіні? Магчыма, гэта звязана з функцыяй Люцыны дапамагаць жанчынам пры родах. Напэўна, княгіня Радзівіл, якой давялося перажыць смерць некалькіх сваіх новонароджаных дзяцей, пакутаваць ад шматлікіх выкідышаў, з асаблівай паshanай ставілася да старожытнарымскай апякункі рожаніц.

Відавочна, што, выкарыстоўваючы ў сваёй драматургічнай творчасці элементы антычнай культуры або нават цэлыя сюжэты з міфалогіі старожытных грэкаў і рымлянай, Ф. У. Радзівіл пераасэнсоўвала іх у адпаведнасці з уласнай эстэтычнай сістэмай. Г. І. Барышаў слушна заўважаў, што княгіня «фактычна ўсіх герояў прыбірае ў адзенне свайго часу, праецыруючы на грэчаскі міф сваю эпоху з яе ідэаламі, этычнымі праблемамі, норавамі і звычаямі» (7.119–120). Словы аб «адзенні свайго часу» можна разумець і ў прымы, і ў пераносным сэнсе. Сапраўды, на гравюры М. Жукоўскага са сцэнаю «Суд Парыса» да камедыі «Каханне – зацікаўлены суддзя» (гл.: 1.93) перад Парысам стаяць багіні, апранутыя, як заможныя дамы часоў Людовіка XIV. Паказальнікамі іх «алімпійскага паходжання» былі сімвалы – неад'емныя элементы барокавай эстэтыкі. Так, Афіна Палада трymае ў руках дзіду і эгіду, якую ўпрыгожвае галава Гаргоны; Юнона выяўляецца не толькі з паўлінам, але і з сярэднявечнымі атрыбутамі вышэйшай улады – гарнастаевай накідкай, каралеўскай каронай і скіпетрам; Венера намалявана з двума галубкамі і з эгрэтай на галаве ў выглядзе палаючага сэрца Езуса Хрыста – эмблемай ордэна езуітаў (так у іканалогіі XVIII ст. часта выяўлялі алегорыю Кахання). Дапоўнена гравюра лубочнымі дэталямі – завітымі баранчыкамі і «яблыкам звады», якое ў п'есе было з золата і мела надпіс «найцудоўнейшай» (гл.: 7.120–121).

З аднаго боку, як заўважае Л. А. Сафронава, у XVIII ст. антычнасць выконвала ролю дэкора (гл.: 61.52). Экзатычнасць у п'есы Ф. У. Радзівіл прыўносілі сцэны храмавых святаў і антычных язычніцкіх набажэнстваў, ідылічна-пастаравальная сцэны, імёны міфалагічных герояў і персанажаў антычнай літаратуры. З другога боку, у літаратуры XVIII ст. адбываецца перанос увагі на асабістыя ўзаемадносіны, і антычныя сюжэты былі ў гэтым плане жаданай крыніцай. На гэта звяртала ўвагу і Л. А. Сафронава, якая лічыла, што ў магнацкіх тэатрах яны спрыялі фарміраванню элементаў сэнтименталізму, усладулялі вернасць кахранкаў. Менавіта таму, нягледзячы на пярэчанні некаторых тэарэтыкаў, антычны матэрыйял шырока выкарыстоўваўся ў тагачаснай літаратуры (часцей за ёсё адпаведным чынам інтэрпрэтаваны) для стварэння сюжэтаў, распрацоўкі тэм, канструявання фігур і тропаў (гл.: 58.229, 236).

Уплыў антычнай драматургіі адбіўся і на сістэме персанажаў у п'есах Ф. У. Радзівіл. Так, толькі ў камедыях, пабудаваных на антычным матэрыйяле, прысутнічае такі персанаж, як «няволінік». Можна меркаваць таксама, што шматлікія «наперснікі» і «нахлебнікі» антычнай драмы паўплывалі на з'яўленне такога авалязковага персанажа ў п'есах нясвіжскай аўтаркі, як «канфідэнт» і «канфідэнтка». Аднак, захоўваючы антычны антураж, Ф. У. Радзівіл стварае свае п'есы па законах еўрапейскай драматургіі новага часу. Антычныя багі ў п'есах княгіні павінны расцэньвацца як традыцыйныя вобразы антычнасці, культурныя знакі мінулага, якія выконвалі выключна эстэтычную функцыю. Шчырая хрысціянка, Ф. У. Радзівіл магла б сказаць пра сябе словамі свайго славутага суайчынніка Мікалая Гусоўскага:

Молімся мы Іісусу Хрысту і ягонаму бацьку,
У песнях жа нашых часцей правяць Юнона і Зеўс.

Антычная міфалогія прысутнічае ў драматычных творах княгіні як сведчанне яе літаратурнай культуры, эрудыцыі. «Уключэнне міфалагічных фігур у драматычныя творы сведчыла аб дасканаласці прафесійнай тэхнікі драматурга» (58.230). Праз прызму багатай культурнай спадчыны старожытнасці аўтарка звярталася да вечнасных тэм, актуальных у любыя часы.

Пытанне пра жанравую ідэнтыфікацыю п'ес Ф. У. Радзівіл упершыню ў пазітыўным плане спрабаваў вырашыць А. Штэндэр-Петэрсан, сцвярджаючы пры гэтым, што аўтарка і выдавец «сталі ахвярай поўнай блытаніны паняццяў пры пазначэнні драм» (152.256). Дзіўна, аднак, што

аўтар, зразумеўшы жанравую спецыфіку п'ес нясвіжскай паэткі («для іх (жанраў. – Ж. Н.-К.) ужывання была ўласціва поўная адсутнасць прынцыпаў»), спрабуе тым не менш «выправіць» гэту блытаніну. Ён падзяляе ўсе п'есы на трох групах: «камедый» (уласна камедыі), «драмы», «трагедыі». Аднак даследчык, напэўна, сам адчуваў хісткасць такой класіфікацыі, таму далей адзначаў, што «ні ўласна трагічны, ні ўласна камічны элемент не адыгрываюць у іх (п'есах княгіні. – Ж. Н.-К.) якой-небудзь вызначальнай ролі. Цалкам відавочна, што ні дзеянне, ні інтрыга не з'яўляюцца галоўнай прыкметай п'есы... Таксама способ развіцця асобы і характеристу былі... дастаткова неістотнымі» (152.257).

Звернемся да двух канкрэтных прыкладаў ужывання нясвіжскай аўтаркай жанравызначальных тэрмінаў. Я. Савінскі, характарызуючы «Золата ў агні», абураецца поўным адступленнем ад праўдападабенства і адмаўляе п'есе ў праве называцца трагедыяй. Трагедыя, на думку даследчыка, патрабуе іншых спружын, іншых пачуццяў, іншага ходу дзеяння. «Смутак Цэцыліі зусім не трагічны, – зазначае вучоны, – яна дазваляе ўсё рабіць са сваімі дзецьмі, не прадпрымаючы ніякіх сродкаў процідзеяння» (151.67). Сапраўды, сучаснаму чытачу Цэцылія падаецца занадта фанатычнай у сваёй адданасці і вернасці мужу, а каханне Цэцыліі і Прамыслава, па словах таго ж Савінскага, занадта халодным. У п'есе Ф. У. Радзівіл мы не знайдзем амаль ніводнай рэплікі асуджэння ў адрес Прамыслава, а Цэцылію за яе пакорлівасць толькі аднойчы дакарает канфідэнтка Адэльфрэда (1.530). У той жа час апрапоўка Ш. Перо, напрыклад, наскрозь прасякнута пафасам асуджэння жорсткага мужа, ды і ў навеле Бакачью адзначаецца, што «падданыя, думаючы, што ён (маркіз. – Ж. Н.-К.) забіў дзяцей, асуджали яго і папракалі за жорсткасць, а Грызельду вельмі шкадавалі» (10.520). Нездарма А. Сайкоўскі зазначаў, што ў трагедыі «Золата ў агні» «выступае сапраўдны монстр шлюбнай дабрачыннасці» (140.165).

Тлумачэнне такой незвычайнай, нежыццяпадобнай пакорлівасці радзівілаўскай герайні можна даць, калі ўспомніць, што «барока ў славянскіх краінах доўгі час сусідавала з класіцызмам і ў літаратуры, і ў жывапісе, і ў архітэктуры, спараджаючы зусім асаблівую мастацкія формы» (61.50). Ці не з'яўляеца радзівілаўская Цэцылія жывым увасабленнем жаночай цярпівасці і паслухмяннасці, падобна тому як малярка Тарцюф быў жывым увасабленнем крывадушніцтва? Такі вобраз-сімвал, вобраз-схему Ф. У. Радзівіл магла стварыць яшчэ і таму, што асноўнай яе мэтай пры напісанні гэтай п'есы (як, зрешты, і ўсіх іншых) была мэта выхаваўчая. І ў гэтым пункце мы зноў знайдзем су-

дакрананне барока і класіцызму, паколькі «абодва былі ў вышэйшай ступені дыдактычныя, падкрэслівалі выхаваўчую пераўтваральную ролю мастацства» (61.52). Таму і княгіня Радзівіл у гісторыі пра Цэцылію вылучае на першы план універсальнае, а не прыватнае, не імкнецца да канкрэтныі канфлікту.

Вядома, што ў 1752 г. Ф. У. Радзівіл стварае два музычна-драматычныя творы – «Шчаслівае няшчасце» і «Сляпое каханне не зважае, чым скончыцца», якія ў В2 маюць жанравае пазначэнне «опера». Гэта не значыць, аднак, што княгіня звярнулася да прынцыпова новай, не знаёмай ёй раней тэатральнай формы. Інтэрмедыйныя ўстаўкі опернага або аперэтачнага (вакальна-харэаграфічнага) характару былі ўжо ў яе ранейшых творах: у камедыі «Дасціпнае каханне» (акт I, сцэны 7 і 9, акт II, сцэны 1, 8 і 13 – спевы; акт II, сцэна 1 – італьянскі канцэрт, сцэна 11 – танцы), у трагедыі «Золата ў агні» (пасля 1-й і 14-й сцэн V акта – балет, пасля 6-й сцэны па старэлы – танец) і многіх іншых. Г. Барышаў лічыць, што творы, напісаныя Ф. У. Радзівілу ў 1752 г., «маюць прамое дачыненне да оперы» (7.157). Аднак ці можам мы быць упэўненымі, што ўсе астатнія творы княгіні былі музычна-вакальнymi толькі ў асобных момантах? Аўтары кнігі «З гісторыі польскай музычнай культуры» ўвогуле лічаць, што «оперная, а дакладней, вадэвільна-аперэтчная дзеяйнасць пачынаецца (у Нясвіжы. – Ж. Н.-К.) з таго часу, калі княгіня пачынае пісаць свае камедыі, пераплеценыя музыкай або музычнымі ўстаўкамі» (175.178–179). «Аперэткамі» называе М. К. Радзівіл у сваім «Дыяры вышыні» некаторыя п'есы княгіні, напісаныя да 1752 г. (гл.: 146.423–425). А паколькі не захаваліся ні нотныя партытуры да тэатральных тэкстаў (лібрэта?) княгіні, ні сведчанні музычна адукаўных гледачоў, то нельга адназначна сцвярджаць, што найменне «опера» ў В2 цалкам адпавядае сучаснаму значэнню гэтага тэрміна. Такое пазначэнне жанру на тытульным аркушы магло быць простай фармальнасцю; магчыма, выдавец Я. П. Фрычынскі такім тэрміналагічным адасабленнем хацеў аддзяліць аднаактавыя творы княгіні ад яе шматактавых камедый і трагедый.

Адвольнае ўжыванне нясвіжскай аўтаркай жанравых пазначэнняў тлумачыцца размытасцю нормаў барокавай паэтыкі. Традыцыйныя тэрміны «камедыя» і «трагедыя» ўжываюцца княгінія ў не-арыстоцељеўскім значэнні, што і абурала многіх даследчыкаў. Так, «трагедыямі» ў В2 названы такія рознахарактарныя п'есы, як «Справа Боскай наканаванасці», «Безразважлівы суддзя», «Золата ў агні» і нават пераўклад мальераўскай камедыі (!) «Смешныя манерніцы». Адзначаючы

падобныя факты, Ю. Кжыжаноўскі сцвярджае, што кнігіня «не была дасведчанай у таямніцах паэтыкі» і «яе тэрмінамі яна карысталася як прыйдзецца» (118.8). Між тым яшчэ ў эпоху Рэнесансу ў драматургічнай практицы некаторых аўтараў назіраліся значныя адступленні ад арыстоцелейскага разумення камедыі як здадзенай п'есы з выяўленнем ніжэйших славёй грамадства або як маральной сатыры. Вялікі Шэкспір тэрмінам «камедыя» пазначае і «Камедыю памылак», напісаную па ўзору Плаўтавых «Менехмаў», і даволі грубы фарс «Віндзорскія насмешніцы», і італьянскую камедыю «Два веронцы», і чароўную камедыю «Сон у летнюю ночь». Камедыйныя вобразы былі прадстаўлены яшчэ ў трагедыях Шэкспіра (карміліца ў «Рамэю і Юліі», Фальстраф у «Каралі Генрыху IV», магільшчык у «Гамлеце»). Можна прыніць за аснову дэфініцыі камедыі наяўнасць у п'есе элементаў гульні, забавы і «гуляючага» персанажа (*homo ludens*), але і гульня не выключае цалкам сур'ёзнасці. Яшчэ ў античным мастацтве сфарміраваўся ідэал сур'ёзна-весёлага чалавека (*ανήρ σπουδογέλοιος*). Так, Платон лічыў, што «трагік па ўсіх правілах павінен быць адначасова і камедыянтам», а Пліній Малодшы ўхваліў ураўнаважанасць паміж сур'ёзнасцю і весялосцю як «самае гуманнае», у той час як адно без другога выраджаецца (цыт. па: 149.11).

Зразумела, што такое сумяшчэнне або налажэнне жанравых паняццяў прывяло ў эпоху барока да іх частковай або поўнай узаемазамяняльнасці. Так, у Рэчы Паспалітай XVIII ст. «распаўсюдзілася ў шырокім ужытку аднясенне тэрміну «камедыя» як агульнага азначэння для любых тэатральных п'ес, таксама і для трагедый» (150.225). Фактычна тэрміны «камедыя» і «трагедыя» ў тэатры эпохі барока былі «ўроўнены ў правах». Так, адна са старажытных польскіх літургічных драм называецца «*Komedja męki Jezusowej*» (гл.: 89.255), а назва драмы пра святога Юзафа (1551 г.) сустракаецца ў двух варыяントах: «*Comoedia Joseph sacer*» і «*Jozefi Tragedia*» (гл.: 89.211). Падобны прыклад жанравай «двунаゾўнасці» можна сустрэць і ў Ф. У. Радзівіл: калі на тытульным аркушы ў W2 «Золата ў агні» пазначана як «трагедыя» (гл.: 1.503), то ў канцы п'есы перад пастараллю чытаем: «*Po skończeniu się tey Komedyi...*» (1.537). Князь «Рыбанька» у сваім «Дыярывушы» таксама ўжывае розныя жанравыя пазначэнні адносна адной і той жа п'есы.

У дачыненні да драматычных твораў Ф. У. Радзівіл даследчыкі прапаноўвалі самыя розныя варыянты жанравых дэфініций. Так, У. Хамяноўскі піша: «Яе драмы – гэта апавяданні ў дыялогах, якія складаюцца з разнастайных сцэн або абразкоў, накіданых спехам, без увагі да правілаў мастацтва» (85.134). С. Віндакевіч прапануе падзяліць усе п'есы

княгіні на драматызаваныя аповесці з навелістычным сюжэтам і на гумарыстычныя анекдоты, перапрацаўаныя накшталт камедыі або фарса (гл.: 168.236). Г. Бігеляйzen пррапануе наступныя жанравыя мадыфікацыі: камедыя, пастараль, драма, опера (гл.: 79.172). С. Тарноўскі, характарызуучы W2, піша: «Там ёсць драмы, камедыі, пастаралі» (157.136). В. Арэшка лічыць, што «першыя п'есы хутчэй нагадвалі паказ у дыялогах вядомых сюжэтаў» (4.107). Аўтары кнігі «З гісторыі польскай музычнай культуры» (Кракаў, 1958) адносяць пяць п'ес княгіні да жанру аперэткі або інтэрмеца аперэтачнага кшталту (гл.: 175.179). У дачыненні да асобных твораў ужываюцца наступныя жанравыя азначэнні: «Дасціпнае каханне» – пастараль (гл.: 79.172); «Безразважлівы суддзя» – свецкая містэрый (гл.: 7.121); «Распуснікі ў пастцы» – фарс (гл.: 168.237), «Сляпое каханне не зважае, чым скончыцца» – гісторыка-легендарная опера (гл.: 39.42).

Напэўна, можна прызнаць даволі правільнымі і дакладнымі з сучаснага пункту гледжання многія з прыведзеных варыянтаў. Аднак наўрад ці трэба выпраўляць жанравыя пазначэнні п'ес Ф. У. Радзівіл – камедыя, трагедыя, опера – або ўжываць іх назвы ў двукосці, як робіць гэта А. Штэндер-Петэрсан. Л. Сафронава слушна заўважала, што княгіня «пераходзіла ад жанра да жанра, нібыта прасочваючы іх гісторыю на сцэне» (57.35). Адвольныя жанравыя пазначэнні княгіні цалкам адпавядалі традыцыям сучаснай ёй драматургіі, якая развівалася сваім – некласічным і не-арыстоцелейскім – шляхам.

Драматургічная культура Ф. У. Радзівіл была сінкрэтычнай як у сінхранічным, так і ў дыяхранічным плане. Ахарактарызуваць яе можна словамі Д. С. Налівайкі, сказаннымі ў дачыненні да асаблівасцяў развіцця ўкраінскай драмы XVII – першай паловы XVIII ст.: для яе было ўласціва «эмленівае і дынамічнае аб’яднанне рэнесансава-антыхных і сярэднявечных (як нацыянальных, так і запазычаных, еўрапейскіх) элементаў, што перадусім і надавала ёй яскрава выражаны барокавы характар» (44.43). Драматургія барока пазбягала любых мастацкіх абмераванняў, не ўкладвалася ў вузкія рамкі ні адной з вядомых еўрапейскіх паэтык. У барокавай драме прынцыпы адзінства месца і часу становяцца непатрэбнымі перашкодамі. Характарызуучы асаблівасці п'ес французскага драматурга А. Ардзі⁴⁸, С. Макульскі фармулюе, па сутнасці, асноўныя асаблівасці барокавай драмы ўвогуле:

⁴⁸ Ардзі Аляксандар – драматург французскага тэатра дакласічнай эпохі, п'есы якога ставіліся ў Бургундскім гатэлі ў 1633–1634 гг.

- 1) вольная пабудова, якая не лічыцца з адзінствамі месца і часу;
- 2) займальнасць фабулы;
- 3) ваstryня і эффектнасць сцэнічных палажэнняў;
- 4) разгортванне заблытанай інтрыгі з шэрагам паралельных або пераплещеных сюжэтных ліній;
- 5) адвольнае чаргаванне кантрастных элементаў: узнёслага, трагічнага і нізкага, камічнага (гл.: 40.134).

Кожны з гэтых пунктаў можна праілюстраваць прыкладамі з п'ес Ф. У. Радзівіл:

- 1) у драмах дапускаюцца ад аднаго да дванаццаці актаў, у акце – ад адной да дваццаці адной сцэны; парушэнні адзінства часу («Каханне – зацікаўлены суддзя», «Золата ў агні»); парушэнні адзінства месца («Адпачынак пасля клопатаў», «Каханне – зацікаўлены суддзя», «Забавы фартуны»);
- 2) у аснове сюжетаў многіх п'ес – вядомыя казкі або навелы;
- 3) у камедыі «Распунскі ў пастцы» хітрага жонка садзіць трох каханкаў у куфры; выкарыстоўваюцца матывы пазнавання («Забавы фартуны»), падмены («Суддзя, пазбаўлены розуму», «Безразважлівы суддзя»), пераўласблення («Дасціпнае каханне», «Справа Боскай наканаванасці»);
- 4) у камедыі «Забавы фартуны» вылучаюцца наступныя сюжэтныя лініі: Амадыс – Апрый – Ладыцыя: здрада і пакаранне за яе; Сесатрыкс – Тымарэтка: вернае каханне; Амадыс – Сесатрыкс – Тымарэтка: пошукуі страчанага дзіцяці; Лісэрына – Сесатрыкс, Гераклеон – Тымарэтка: неспраўджаныя спадзяванні.

У дадзенай п'есе сюжэтныя лініі пераплітаюцца, у камедыях «Адпачынак пасля клопатаў», «Каханне – зацікаўлены суддзя», «Суддзя, пазбаўлены розуму» – нанізываюцца паслядоўна па прынцыпу ланцууга; 5) «Дасціпнае каханне»: пастараль змяняецца фарсам, у фінале – драматызаваны панегірык; «Адпачынак пасля клопатаў»: герой «арлекінскага тыпу» Палідам побач з рамантычнай герайней Парцэніяй.

Вядома, што барокавая драма адрознівалася ўзмоцненай рытарычнасцю. «Рытарычнасць тэатра XVII – першай паловы XVIII ст. выяўлялася не толькі ў яго жанравай структуры, але і ў тым, што і ў драматычных актах, не толькі ў аратарскіх, слова дамінавала над сцэнічным жэстам, іграла ролю сюжэтаўтаральнага элемента» (56.188). Прамую ілюстрацыю гэтага палажэння знаходзім у камедыі «Забавы фартуны», дзе сюжэт у другой палове п'есы развіваецца дзякуючы таму, што з

запіскі Ладыцкі выпала слова «сorkа», у выніку чаго Амадыс не мог спачатку даведацца, хто яго дзіця.

Адзначаючы яўную перавагу элементаў барокавай паэтыкі і эстэтыкі ў драматургіі Ф. У. Радзівіл, нельга забывацца, аднак, на тое, што з 40-х гг. XVIII ст. літаратура Рэчы Паспалітай «развівалася пад плодным, стымулюючым упрыям ідэй славянскага і заходненеўрапейскага Асветніцтва» (38.11). Аднак, безумоўна, творчасць нясвіжскай аўтаркі знаходзіцца бліжэй да папярэдняй эпохі, што характэрна было для ўсёй магнацкай культуры XVIII ст. у цэлым. Эстэтыка барока, якая ў пародніні з Рэнесансам і класіцызмам адрознівалася большай гібкасцю, адкрытыасцю, «талерантнасцю», надавала аўтарцы больші свабоды ў выяўленні яе мастацкай арганізацыйнай насці. У XVIII ст. воля аўтара пільна ахоўвалася і ўшаноўвалася тэатрам: аўтар быў уладальнікам слова, якое мела надзвычай высокую вартасць. У межах барокавай паэтыкі лягчэй укараняліся чужародныя, запазычаныя элементы, паколькі «барока лёгка і хутка засвойвала мясцовыя традыцыі, у кожнай краіне набывала нацыянальнае аблічча» (38.11).

Княгіню Радзівіл нездарма адносяць да «прадвеснікаў» Асветніцтва ў літаратуры Рэчы Паспалітай (гл.: 150.401). М. Шыйкоўскі лічыў, што нясвіжская паэтка пад канец сваёй дзеяйнасці непасрэдна падышла да стварэння камедыі новага тыпу, звярнуўшыся да новых узоруў. «Творчы метад У. Радзівіл, – адзначаў Г. І. Барышаў, – яскрава адлюстраваў павевы мясцовай культуры барока, яе своеасаблівай пераходнай формы ад сярэдневяковых відовішчаў да тэатра новага часу» (16.184). Акрамя таго, княгіня першая ўявила ролю жанчыны ў сферу камедыі і бытавой драмы, сцвярджаючы тым самым, што «ў паўсядзённым жыцці… жанчына займала важнае становішча» (79.114–115).

Бяспрэчнай заслугай Ф. У. Радзівіл з'яўляецца тое, што яна першая стварыла перадумовы для пераходу да новай асветніцкай драмы. Яе драматургія ўвабрала ў сябе лепшыя дасягненні папярэдніх культурных эпох і ўзнікла на скрыжаванні дзвюх мастацкіх традыцый: заходненеўрапейскай – пераважна французскай і італьянскай – і айчыннай, цесна звязанай з тэорыяй і практикай прыдворнага (каракалеўскага і магнацкага), а таксама езуіцкага тэатра Рэчы Паспалітай саксонскай эпохі.

Раздзел 4. МАЛЬЕРАЎСКАЯ СПАДЧЫНА У ТВОРЧАСЦІ Ф. У. РАДЗІВІЛ*

У чэрвені 1749 г., пасля стварэння першых чатырох п’ес, надзвычай стракатых у жанрава-стылёвых адносінах, нясвіжская аўтарка, адчуваючы, напэўна, патрэбу ў навучанні драматургічнай тэхніцы, знаходзіць для сябе найлепшы ўзор – камеды Жана Батыста Мальера. Такі выбар быў невыпадковым. Безумоўна, яна добра ведала ўсю французскую драматургію XVII ст., у тым ліку творы Карнэля і Расіна, аднак для культуры Рэчы Паспалітай XVIII ст. не ўласціва была «панурая афарбоўка»: «пазію гэтага стагоддзя не адзначалі ўвогуле ні элегіі, ні трагедыі, ні нават герайчныя або гістарычныя паэмы, як у XVII ст.» (161.50). Лёгкі гумар, весялосць і галантнасць былі тымі рысамі, якія вызначалі пераважную большасць тагачасных твораў, створаных для эліты. Княгіня Радзівіл не адступае ад гэтай агульной тэндэнцыі ў сваёй творчасці, таму, маючы выдатны густ, робіць стаўку на лепшага з камедыёграфаў XVII стагоддзя – Мальера.

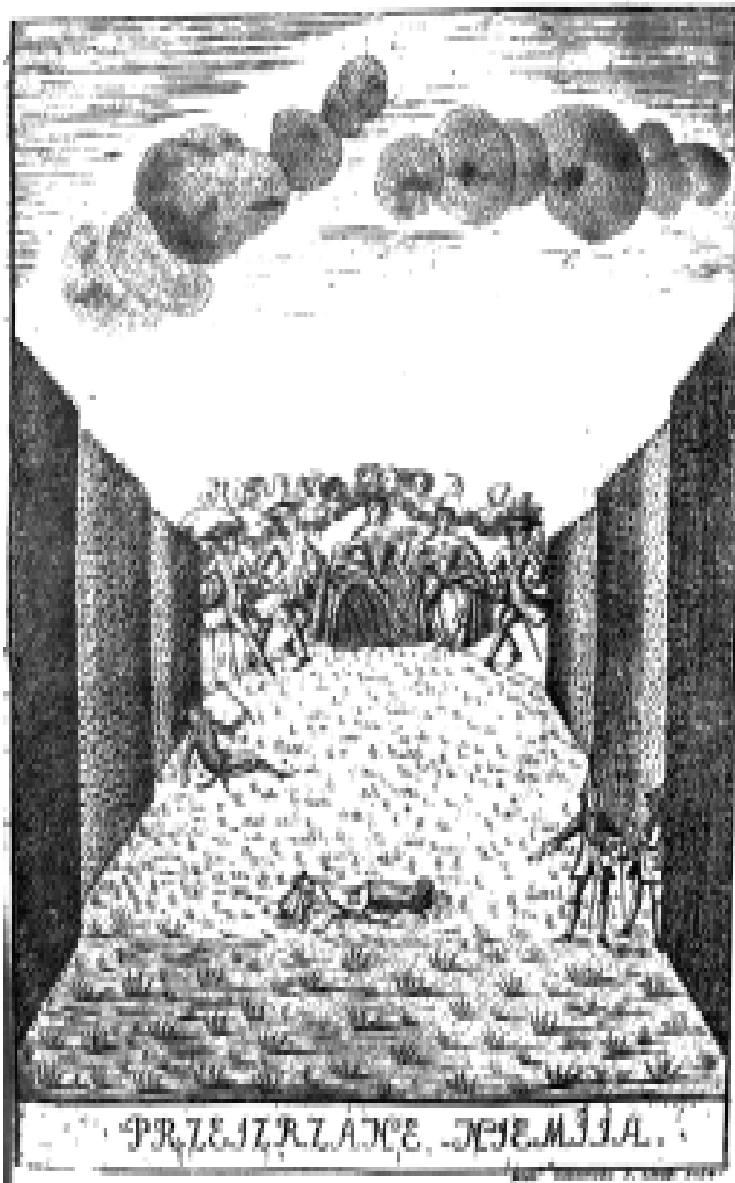
Вядома, што ў апошній чвэрці XVII ст. шматлікія французскія трупы ставілі творы Мальера на сцэнах каралеўскага тэатра ў Дрэздене і Варшаве (гл.: 166.16) пры спрыяльнай падтрымцы караля Рэчы Паспалітай Аўгуста II, вялікага аматара французскай камедыі. У 20-х гг. XVIII ст. у камедыйным рэпертуары французскіх ақцёраў Аўгуста II былі лепшыя творы вялікага камедыёграфа – «Мізантроп» і «Тарцюоф» (гл.: 166.56). Пры Аўгусце III, які аддаваў перавагу італьянскай камедыі, Мальер ставіўся ў каралеўскім тэатры значна радзей. Аднак і тады, у 40–50-х гг., камедыі Мальера былі ў рэпертуары німецкіх труп П. Гільфердзінга, А. Акермана і М. Леперта (гл.: 166.122, 124–125). П’есы Мальера ставіліся таксама на сцэне школьнага тэатра, як паведамляе Ю. Леваньскі, яшчэ пры Аўгусце II. Так, напрыклад, вядома, што варшаўскія піяры паказвалі «Хітрыкі Скапэна» ў 1749 г. (гл.:

* Выказываю шчырую ўдзячнасць загадчыку кафедры французскай мовы Еўрапейскага гуманітарнага універсітета Мікалаю Кавалёву за кансультатыўную падтрымку пры напісанні гэтага раздзела.

122.17). На сцэнах езуіцкіх тэатраў мальераўскія камедыі сталі з'яўляцца часцей толькі ў 50-х гг. XVIII ст. пасля таго, як нямецкі тэарэтык класіцызму Ф. Ноймайр у сваім трактаце «*Idea poeseos*» (1751) аспрэчыў негатыўную афіцыйную ацэнку езуітамі творчасці Мальера (гл.: 107.63). Аднак З. Рашэўскі адзначае, што ў варшаўскім Collegium Nobilium камедыі Мальера, Данкура і Рэнара ставіліся з 1743 г. (гл.: 135.54).

Пра пастаноўкі драматычных твораў Мальера на магнацкай сцэне захаваліся нешматлікія сведчанні. Так, Б. Круль-Качароўска паведамляе, што ў часы Яна Казіміра ў Рэчы Паспалітай перакладаліся на польскую мову мальераўскія камедыі-пастаралі, аднак назваў канкрэтных твораў даследчыца не прыводзіць (гл.: 114.115). З. Рашэўскі адзначае наступныя пастаноўкі камедый Мальера ў польскіх перакладах у XVII ст.: «Уяўны раганосец» («*Rogacz z urojenia*») на двары Я. А. Морштына ў Варшаве (5 сакавіка 1669 г.); «Урок жонкам» («*Szkoła żon*») і «Каханне – лекар» («*Miłość lekarzem*») на двары Яна III ў Явораве (каля 24 чэрвеня 1684 г.); «Мешчанін у шляхецтве» («*Mieszczanin szlachcicem*») на двары Р. Ляшчынскага ў Лешні (каля 11 лютага 1687 г.) (гл.: 134.50). Т. Кудлінскі тым жа годам датуе пастаноўку «Смешных манерніц» (пад назваю «*Pocieszne wykwiitnienie*») на сцэне тэатра Аўгуста Сулкоўскага ў Рыдзыне (гл.: 119.103). Аднак пераклады гэтыя ў XVII – пачатку XVIII ст. не друкаваліся, не было таксама ў XVIII ст. польскіх выданняў камедый Мальера ў арыгінале. Значыць, Ф. У. Радзівіл магла карыстацца толькі французскімі выданнямі п'ес камедыёграфа і, відаць, не была знаёмая ні з адным польскім перакладам яго твораў. Першыя рускамоўныя пераклады-пераробкі мальераўскіх камедый з'явіліся ў пачатку XVIII ст. (гл.: 5.55), аднак толькі ў 1757 г. пераклады некаторых твораў Мальера на рускую мову выходзяць з друку (гл.: 24.79, 128, 129, 136). Фактычна княгіня Радзівіл была першадкрывальніцай мальераўскай камедыйнай спадчыны на землях усходніх славян.

Як ужо адзначалася, першапачаткова камедыі Мальера ставіліся на няславіцкай сцэне ў арыгінале: пастаноўкі гэтыя адбываўліся ў якасці заняткаў па тэатральному мастацтву для кадэтаў Рыцарскай акадэміі. Магчыма, заахвочаная артыстычнымі поспехамі навучэнцаў, а таксама рэжысёрскай дзейнасцю Я. П. Фрычынскага, княгіня бярэцца за пераклад мальераўскай камедыі-балета *«Les amants magnifiques»* («Цудоўныя каханкі»). Гэта адна з малавядомых камедый французскага драматурга, якая была напісана па заказу караля ў 1670 г. і належала да жанру галантна-пастаральнай камедыі-балета (гл.: 40.217). А. Штэндэр-Петэрсан глумачыць незвычайны выбар княгіні тагачаснай літаратурна-тэатральнай



Гравюра М. Жукоўскага да камедыі «Прадбачанае не мінае»

модай, калі аматары драматургічнага мастацтва «зусім не разумелі славутых камедый характараў Мальера, але былі больш прыхільнымі да тых камедый вялікага драматурга, якія мы цяпер разглядаем як другасныя» (152.289). Такое становішча дацкі славіст называе «літаратурным забабонствам» таго часу, пад уплыў якога трапіла і княгіня. Аднак Ф. У. Радзівіл магла аддаць перавагу «Цудоўным каханкам» яшчэ і таму, што вобраз галоўнай герайні Эрыфілы – паслухмянай і цнатлівой князёўны – як нельга лепш адпавядаў яе маральна-этычным запатрабаванням.

Сваю перапрацоўку дадзенай п'есы нясвіжская аўтарка называе «Przezrzane nie mię» («Прадбачанае не мінае»), тым самым перамясціўшы акцэнты і надаўшы п'есе больш глыбокі філасофскі сэнс: у цэнтры ўагі аказваецца тыповая для твораў барока праблема прадвызначанасці чалавечага лёсу, якая ў дадзеным выпадку вырашаецца аптымістычна, у рэчышчы любоўных узаемаадносін. На тытульным аркушы камедіі ў W2 (гл.: 1.177) імя Мальера не згадваецца: адзначана толькі, што гэтая п'еса «z francuskiego języka na polski przetłumaczona».

Ф. У. Радзівіл апускае пралог інтэрмедыйнага характару з балетнымі выхадамі, якім адкрываецца камедыя Мальера (гл.: 128.5.347–351). У дадзеным выпадку паэтика ідзе ўслед за айчыннай тэатральнай традыцыяй: увядзенне ў п'есу інтэрмедиі ў якасці пралога не было ўласціва прыдворнай драматургіі Рэчы Паспалітай, звычайна інтэрмедиі змяшчаліся ў канцы кожнага акта або ўсёй п'есы. Герояў французскай камедіі княгіня імкнецца наблізіць да сваіх слухачоў, дзеля чаго надае ім мясцовыя тытулы: мальераўскія прынцэса Арыстыёна і яе дачка Эрыфіла становяцца адпаведна «княгініяй» і «князёўнай»; ваеначальнік (*général d'armée*) Састрат пераўтвараецца ў гетмана; Іфікрат і Тымокл пазначаны не як прынцы, а як князі, і не жаніхі Эрыфілы, а «*wspaniali kawalerowie*»; нарэшце, герой «арлекінскага тыпу» Клітыд гэтак жа, як і ў Мальера (*plaisant de cour*), названы «прыдворнымі блазнамі» (Trefnis Dworski) (гл.: 128.5.344; 1.178).

Пры тэксталагічным супастаўленні перапрацоўкі Ф. У. Радзівіл з арыгіналам высыяляецца, што княгіня даволі дакладна перадае асноўны змест мальераўскай п'есы, хаця слепа не наследуе французскому драматургу. Празаічную камедью яна перакладае таксама прозай, прычым праяўляе выдатныя перакладчыцкія здольнасці. Так, пры перадачы слова Клітыда (акт I, сцэна 1) «*Cette tête-là est plus embarrassée que la mienne*»⁴⁹ (128.5.353) Ф. У. Радзівіл выкарыстоўвае трапную ідыёму

⁴⁹ Яго клопаты намнога больш за мае.

польскай мовы: «Ta głowa bardziey zaprzątniona niż moia» (1.182). Захоўваючы ў многіх выпадках галантныя моўныя звароты, якія ўжываю Мальер у сваёй камедыі, нясвіжская аўтарка ўсё ж такі даволі часта падпадае пад уплыў жывой народнай польскай гаворкі і ў адпаведнасці з гэтым карэктую свой пераклад. Так, слова Клітыда, якія заяўляе: «J'ai mes secrets aussi bien que notre astrologue dont la princesse Aristione est entêtée»⁵⁰ (128.5.353), у перакладзе княгіні гучаць наступным чынам: «mam ia sekreta rowne naszego Astrologa, ktoremi sobie Aristiona głowę nabiła....» (1.184). Наадварот, занадта грубыя, на думку паэткі, выразы Мальера яна часам змяячае. Напрыклад, слова Клітыда з 5-й сцэны I акта «Voilà aupres de vous un beau petit morceaux de prince!»⁵¹ (128.5.369) княгіня перадае так: «...on przy tobie iak ułomek małego iakiego Xiażątka» (1.195). Дзеля таго, каб п'еса была больш зразумелай для гледачоў, княгіня замяняе ў сваёй перапрацоўцы незнёмыя імёны з французскай гісторыі на больш вядомыя. Так, Клітыд, здзіўляючыся нямеласці Састрата ў адносінах да Эрыфілы, гаворыць: «Est-il possible que ce même Sostrate qui n'a pas craint ni Brennus ni tous les Gaulois... est-il possible, dis-je, qu'un homme si assuré dans la guerre soit si timide en amour...?»⁵² (128.5.356). Адпаведнае месца ў перакладзе Ф. У. Радзівіл гучыць так: «...Czy podobna? Aby tenże sam Sostrates, który się nie lękał Brutusa ni Gallow... był takim tchorzem w miłości...» (1.185). Імя малавядомага гальскага ваеначальніка Брэна перакладчыца замяняе на імя Брута (паплечніка, а потым забойцы Цэзара), хаця пры гэтым яна поўнасцю скажае гістарычную рэальнасць. Падобным чынам у пачатку другога акта замест назвы невядомай для жыхароў Рэчы Паспалітай ракі Пенэй (Pénée, 128.5.374) княгіня ўжывае назуву Senej (1.198), што, магчыма, з'яўляецца намёкам на французскую Сену.

У духу барокавай эстэтыкі многія эпітэты «вышэйшай ступені» ў Мальера набываюць «найвышэйшую ступень» у княгіні: калі ў французскай п'есе Састрат не баіцца «ўсіх галаў, разам узятых», то ў п'есе княгіні яго не палохаюць ужо «całego świata wojska»; калі ў Мальера прынцы-жаніхі адворваюць прынцэс «тысячамі дарункаў», то ў пера-

⁵⁰ У мяне сакрэты не горшыя, чым у нашага астролага, у якога так закаханая Арыстыёна.

⁵¹ Куды яму, гэткаму смаркачу, супраць вас, прыгажуна прынца!

⁵² Няўжо гэта магчыма, каб той самы Састрат, які не пабаяўся ні Брэна, ні ўсіх яго галаў ...няўжо магчыма, кажу, каб гэткі храбры на вайне чалавек быў такі сарамлівы ў каханні?

працоўцы гэта «millionowe przesadzania»; у апошнім выпадку Ф. У. Радзівіл яўна выкарыстоўвае корань французскага лічэбніка «mille», які, аднак, у польскай мове мае іншое значэнне.

У апошнім сцэне першага акта канфідэнтка Клеаніса прапануе Эрыфіле ацаніць выступленне камедыянтаў (у арыгінале – *pantomimes*). Ф. У. Радзівіл называе іх «*tanecznicy*», што з'яўляецца яўным сведчаннем перавагі балетных элементаў у інтэрмедыі пасля I акта, якая ў тэксле п'есы пазначана проста як «*taniec*».

У канцы 1-й сцэны I акта княгіня апускае заключную рэпліку Састрата, дзе той просіць Клітыда нічога не гаварыць Эрыфіле пра яго кахранне (параўн.: 128.5.358–359 і 1.186). Тым самым, магчыма, Ф. У. Радзівіл імкнулася надаць занадта куртуазна вытанчанай п'есе больш здравага жыццёвага сэнсу: які ж закаханы сарамлівы юнак не захоча прызнацца ў кахранні дзяўчыне праз надзейнага пасрэдніка??!

Як прыклад няправільнага перакладу з французскай мовы А. Штэндэр-Петэрсан разглядае эпізод з 3-й (у Ф. У. Радзівіл – 2-й) сцэны II акта (гл.: 152.291). Клітыд, характарызуючы Састрата, гаворыць: «quelques beaux vers que nos poètes lui aient récités, je ne lui ai jamais ouï dire: Voilà qui est plus beau que tout ce qu'a jamais fait Homère»⁵³ (128.5.375–376). Ф. У. Радзівіл пераўтварае цытату ў звычайны прыдворны камплімент, калі Клітыд гаворыць пра Састрата, што той «*mędrzy od Homera*» (1.199). Цяжка паверыць, што княгіня, якая свабодна валодала французскай мовай, магла незнарок дапусціць такую памылку пры перакладзе. Думаецца, што сэнс дадзенай фразы яна змяніяе наўмысна: для адукаваных людзей Рэчы Паспалітай неактуальным было парашуннне іншых паэтаў з Гамэрам – тут былі свае літаратурныя куміры, таму малъераўскі складаны пасаж з простай мовай становіцца элементам агульной характарыстыкі персанажа.

Пасля другога акта ў камедыі Мальера змяшчаецца інтэрмедыя, якую Ф. У. Радзівіл перакладае пад назову «опера». А. Штэндэр-Петэрсан адзначае ў дачыненні да гэтай інтэрмедыі, што княгіні «удалося з некаторымі цяжкасцямі перакласці звонкія вершы французскага паэта на польскую мову» (152.292). Пад «цяжкасцямі» дацкі вучоны мае на ўвазе тое, што малъераўскуму вершу са складанай страfічнай структурай у перакладзе адпавядзе рэгулярны адзіннатацкі складовік з цэзурай пасля пятага складу. Параўнаем пралог да інтэрмедыі ў арыгінале і ў перакладзе:

⁵³ Якія б цудоўныя вершы яму ні чыталі нашы паэты, я ніколі не чуў, каб ён сказаў: «Гэта цудоўней за ўсё тое, што калі-небудзь напісаў Гамэр».

Venez, grande princesse, avec tous vos appas,
Venez prêter vos yeux aux innocents débats
Que notre désert vous présente:
N'y cherchez point l'éclat des fêtes de la cour;
On ne sent ici que l'amour,
Ce n'est que l'amour qu'on y chante⁵⁴ (128.5.384).

Przydź, Wielka Xiężno, w lustrze swey piękności,
Skłoń do tych uciech ucho przychylności,
Przyimiy w Pustyni hołd niskiey ofiary,
Tu nieobciążą pysznych gmachow dary,
Miłość swe tylko zakłada mieszkanie,
Tu głosy snują miłość i kochanie (1.205).

Сапраўды, няроўнаскладовыя радкі французскага верша паэтка перарабляе на роўныя, з уласцівай польскай мове жаночай рыфмай і з парнай сістэмай рыфмоўкі. І нават калі адзначаныя дацкім вучоным «цяжкасці» існавалі, то Ф. У. Радзівіл справілася з імі бліскучая: мальераўскі верш быў адаптаваны да польскай сілабічнай сістэмы вершаскладання, за-гучаў напеўна і меладычна. Таму і некаторыя польскія даследчыкі адзначалі, што ў гэтай п'есе «даволі гладкія песенькі» (106.103; 151.63).

У трэцім акце астролаг Анаксарх прапануе вырашыць складанае пытанне аб шлюбе, звярнуўшыся за адказам да неба («que les lumières

⁵⁴ Прыдзіце, вялікая прынцэса, з усёй вашай прывабнасцю,
Прыдзіце зірнуць на нашыя бяскрыўдныя дыскусії,
Якія наша пустыня вам прадстаўляе;
Не шукайце тут ніякага бліску прыдворных святаў,
Тут адчуваецца толькі каханне,
Тут сплюваюць толькі пра каханне.
Параўнанне прыведзенага падрадкоўнага перакладу з рускамоўным паэтычным перакладам М. Бранскага (гл.: Мольер. Полное собрание сочинений: В 3 т. М.: Искусство, 1985. Т. 3. С. 191–192) дэманструе выдатныя перакладчыцкія здольнасці нязвіжскай паэткі:

Принцесса! К нам сюда, под своды рош, спешите,
На наши скромные забавы посмотрите –
Мы их для вас готовим тут.
Но пышностью они придворной не блестают.
Здесь о любви лишь все вздыхают
И о любви лишь все поют.

que le ciel peut donner sur ce mariage»; 128.5.399). Замест слова «неба» (le ciel) Ф. У. Радзівіл ужывае выраз «wyrok Boski», як бы нагадваючы галоўную ідэю сваёй п'есы, адлюстраваную ў назве. Да апошняга моманту аўтарка імкнецца захаваць таямнічасць «богаз'яўлення», таму яе Арыстыёна не пазнае адразу Венеру, называючы яе «Bogini iakaś» (1.220), у той час як мальераўская прынцэса адразу называе багіню: «c'est la déesse Vénus»⁵⁵ (128.5.409).

Відазменена пры перакладзе сцэна сустрэчы Арыстыёны з дзіком (акт V, сцэна 1): калі, паводле арыгінала, яна пусціла ў звера дроцік (dard), то ў камедыі «Прадбачанае не мінае» яна проста «zadała mu raz w ucho» (1.224); дроцік быў занадта экзатычнай і старажытнай зброяй для Рэчы Паспалітай XVIII ст. У гэтай жа сцэне Ф. У. Радзівіл апускае заўвагу Мальера аб тым, што дзікі робяць вялікую шкоду: «ces vilains sangliers-là font toujours du désordre, et l'on devrait les bannir des forêts bien policées»⁵⁶ (128.5.419). Гэта цалкам зразумела: многім шаноўным гасцям нясвіжскага замка, а ў першую чаргу самому гаспадару, яўна не спадабалася б прапанова выгнаць з лесу дзікоў – асноўны аспект княжацкага палявання на Беларусі.

У другой сцэне таго ж акта Ф. У. Радзівіл апускае адзінью ў гэтай сцэне рэпліку Састрата: «Ciel! n'est-ce point ici quelque songe tout plein de gloire dont les dieux me veulent flatter?»⁵⁷ (128.5.421). Радзівілаўскі Састрат не сумняваецца ў справядлівасці і сапраўднасці Боскага наканавання, і ён проста маўчыць – можа, анямеўшы ад шчасця? Арыстыёна таксама прызнае Боскі прысуд неаспречным: калі ў камедыі Мальера яна яшчэ імкнецца апраўдацца перад раззлаванымі прынцамі-жаніхамі, гаворачы, што пра ягоныя заслугі ведае ўся Грэцыя («Sostrate est revêtu d'un mérite qui s'est fait connaître à toute la Gréce», 128.5.423), то ў п'есе Ф. У. Радзівіл яна проста заяўляе: «Sostrates godny corki moiey» (1.226), не даючы ніякіх дадатковых тлумачэнняў.

У канцы п'есы Арыстыёна з камедыі Мальера запрашае ўсіх на відовішча піфійскіх гульняў – Ф. У. Радзівіл, здымаячы апошні намёк на антычныя час і месца дзеяння, ужывае выраз «zgutowane igrzyska». Гэты факт – праява агульнай тэндэнцыі, якая вызначае методыку радзівілаўскіх адаптаций Мальера. Калі ў арыгінальных камедыях аўтарка

⁵⁵ Гэта багіня Венера.

⁵⁶ Гэтыя агідныя дзікі робяць шмат турботаў, варта было б іх выгнаць з лясоў, што ахоўваюцца.

⁵⁷ О неба! Ці не сон гэта, чароўны сон, якім багі хочуць мне дагадзіць?

імкненца захаваць антычны антураж (як, напрыклад, у камеды «Адпачынак пасля клопатаў»), то ў «мальераўскіх» п'есах, наадварот, рэтушую ў яго, прыўносячы мясцовы каларыт у той ступені, у якой гэта не парушае аўтарскай задумы.

З пяці мальераўскіх інтэрмедый толькі другая, якая мае аперэтачны характар, падрабязна распісваецца княгінія. Астатнія, нават калі маюць у арыгінале тэкст лібрэта (як, напрыклад, пятая), ніяк не каментуюцца аўтаркай, толькі лаканічна пазначаюцца як «танец».

Ф. У. Радзівіл увяля французскага камедыёграфа на сцэну нясвіжскага прыдворнага тэатра адной з нязначных яго п'ес, якая была створана па вышэйшаму загаду і не мела нікага ўздзеяння на сапраўдны напрамак усёй творчасці Мальера. Аднак сама княгіня ўступіла на шлях камедыі ў 1746 г. з па старальнай драмай, якая толькі часткова мела пачаткі сапраўднага сцэнічнага камізму – з камедыяй «Дасціпнае каҳанне». Тому выбар для перапрацоўкі «Цудоўных каҳанкаў» цалкам выглумачальны. Акрамя таго, як адзначае А. Штэндэр-Петэрсан, «яе выбар грунтаваўся не ў апошнюю чаргу на тым, што Мальер увёў оперападобную інтэрмедью з любоўнай балбатнёй пастухоў і сатыраў» (152.294), і гэта стала кропкай судакранання Мальера і Ф. У. Радзівіл.

На працягу 1751 і 1752 гг. Ф. У. Радзівіл праходзіць сапраўдную школу камедынага майстэрства, сведчаннем таму з'яўляюцца камедыі «Распуснікі ў пастцы» і «Суддзя, пазбаўлены разуму». Два гэтыя ўсходнія фарсы з прысутнасцю ў іх элементаў камедыі *dell'arte* яўна адрозніваюцца ад першых драматычных спроб княгіні 1746–1749 гг. «У гэтай розніцы густаў мы знайдзем пэўны прагрэс, яўны пераход ад рыхлай структуры да больш дакладнай, строгай» (152.289). Таму не дзіўна, што пасля першай спробы адаптациі камедыі Мальера ў 1749 г. паэтка вярнулася да гэтага аўтара ў 1752 г. ужо на новым узроўні, зрабіўшы значны крок наперад у яго разуменні: у якасці ўзору яна выбрала фарсы. Першай была перапрацавана камедыя *«Les Précieuses ridicules»* («Смешныя манерніцы»), упершыню пастаўленая трупай Мальера ў 1659 г. Яшчэ ў канцы XVII ст. героі гэтай камедыі загаварылі па-польску на магнацкай сцэне (гл.: 119.103). Па звестках Л. Бярнацкага, раней за Ф. У. Радзівіл камедыю пераклада пад называю «Komedja o drożących się i wykwiitnych białogłowach» Map'я з Контскіх Патоцка ў 1749 г. у Куреве; іншы пераклад, прыкладна ў той жа час або раней (гл.: 123.599) быў зроблены інфлянцкім ваяводам К. Плятарам пад называю «Kosztowne duraszki, albo dziwaczki wymyślne» (78.291).

Абодва пераклады былі празаічныя і засталіся рукапіснымі (гл.: 23.599, 601), таму наўрад ці княгіня была з імі знаёма.

У Бібліятэцы Курніцкай захаваўся ананімны рукапіс з 1706 або 1709 г. (гл.: 123.598–599), дзе змешчаны яшчэ адзін варыянт перакладу камедыі «Смешныя манерніцы» на польскую мову пад назваю «Komedya paryska»⁵⁸. Аднак гэты рукапіс таксама не быў апублікованы ў XVIII ст., а тэксталагічнае супастаўленне дадзенага перакладу з п’есай Ф. У. Радзівіла выявляе адсутнасць наследавання з боку княгіні. Да таго ж, «Парыжская камедыя», як і малъераўскі арыгінал, напісана прозаю, у той час як адаптацыя Ф. У. Радзівіла выканана вершам.

У W2 п’еса, наследаваная з «Смешных манерніц», засталася без назвы. Адной з магчымых прычын можа быць тое, што французскую назну дадзенага твора ўвогуле нялёгка перакласці⁵⁹. А. Штэндер-Петэрсан робіць дапушчэнне, што назва, прадстаўленая ў рукапісе («Komedia wytwornych i śmiesznych dziweczek»), «магла падацца добрасумленнаму выдаўцу не зусім адекватнай» (152.295). Да ідэі перапрацоўкі вершам малъераўскага празаічнага тэксту падштурхнула паэтку сама літаратурная мода эпохі «саксонскага» барока, у адпаведнасці з якой вершаваныя творы цаніліся вышэй за празаічныя. Так, на працягу 1720–1760-х гг. перакладаліся вершам самыя розныя мастацкія тэксты: ад прыгодніцкіх раманаў да Святога пісьма (гл.: 152.295).

«Смешныя манерніцы» былі тыповым фарсам, пабудаваным на вядомым камедыйным прыёме пераапранання слуг у паноў (гл.: 40.210). У гэтай камедыі «Мальер рабіў пародью на прэтэнцыёнасць, якая панавала ў літаратуры і ў салонах, высмейваў тых надзымутых манерніц, якія групаваліся вакол чапурыстай мадам Рамбулье, і напышлівых паэтак на чале з ганарыстым Шапленам» (22.361). Прэтэнцыёнасць як сацыяльная з’ява не была яскрава прадстаўлена ў культурна-грамадскім арыстакратычным жыцці Рэчы Паспалітай сярэдзіны XVIII ст., таму пры перапрацоўцы княгіня мусіла рабіць пэўныя выпраўленні, пэўнае прыстасаванне да мясцовых умоў. Аднак наўрад ці гэта было занадта цяжкай задачай для паэткі: зрешты, і сама крытыка Мальера не была абмежавана вузкімі храналагічнымі і тэрытарыяльнымі рамкамі: паэт

⁵⁸ Тэкст камедыі апублікованы ў антalogii «Старопольская драма» (гл.: 94.555–582).

⁵⁹ Так, існуюць некалькі варыянтаў перакладу назвы гэтай камедыі на рускую мову: «Смехотворные жеманницы», «Смешные модницы», а таксама «Смешные жеманницы».

TRAGEDYA

Z Francuskiego Języka na Polski

W Y T Ł U M A C Z O N A.

Z okoliczności Anniversalnego Festynu

I M I E N I N

ŁASZNIE OSWIECONEY XIUZNICZKI

TEOFILI KONSTANCYI

T E K L I

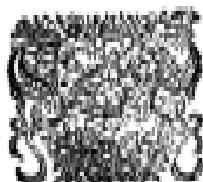
RADZIWILLOWNEY

Woiewodzanki Wilenskiej, Hetmanowskiej

W. W. X. Litt:

W KONSOLACYI

REPREZENTOWANA



Roku 1752. Miesiąca Września 23, Dnia.

Тытульны аркуш адаптациі «Смешных манерніц» Ж. Б. Мальєра

высмейваў «ілжывыя і няшчырыя пачуцці людзей, якія ствараюць сабе наўмысна ненатуральны воблік з разлікам на тое, што так яны лепей дазволіць адчуць іншымі сваю саслоўную перавагу» (22.361).

Найперш адаптуюцца да густаў мясцовай публікі імёны і тытулы дзеючых асоб камедыі. Мальераўскіх манерніц Като і Мадлон Ф. У. Радзівіл называе адпаведна «Kasia» і «Magdalena» (апошнію часам па ходу п'есы нават «Magdusia»). «Маркіз дэ Маскарыйль» пазначаны як «hrabia Maskaryl», а яго сябар, «віконт дэ Жадле» – як «starosta Jodelecki». Прадстаўляючы Жадле дзяўчынам, Маскарыйль называе яго «шляхціцам» (1.605) замест мальераўскага «gentilhomme» (128.1.295). Калі Маскарыйль у 12-й сцэне камедыі Мальера ўзгадвае герцагіно, сваю знаёму («une duchesse», 128.1.285), то радзівілаўскі Маскарыйль у адпаведным эпізодзе называе гэтую знаёму «iedna Xiężna» (1.598). Уяўных слуг Маскаройля, якіх ён склікае ў 11-й сцэне, завуць не «Champagne, Picard, Bourgignon, Casquaret, Basque, la Verdure, Lorrain, Provençal, la Violette» (128.1.300), а «Godfryd, Węcel, Hryhory, Jacek, Franc, Efrem» (1. 608). Відавочна, што трэцяе і шостое імя – не польскія, а беларускія.

Пасля пераліку дзеючых асоб у п'есе Ф. У. Радзівіл адсутнічае мальераўская рэмарка: «La scène est à Paris, dans la maison de Gorgibus» (128.1.264), а пытанне Маскаройля: «...que dites-vous de Paris?»⁶⁰ (128.1.281) перадаецца наступным чынам: «Co mowicie o miasta tego okolicy?» (1.594). Замест слова «les provinces»⁶¹ (128.1.266) у творы княгіні фігуруюць «powiaty» (1.580). Такі спосаб перакладу павінен быў прыцягнуць увагу гледачоў да тых падзеяў, прадстаўленых на сцэне, якія адбываюцца, па задуме княгіні, не ў далёкім Парыжы, а ў нейкім айчынным горадзе або ў павятовым мястэчку – магчыма, што ў самім Нясвіжы. Апошняя здагадка можа быць пацверджана эпізодам з восьмай (у адпартыі – сёмай) сцэны. Калі мальераўскі Маскарыйль гаворыць: «venez me reprendre tantôt pour aller au Louvre, au petit coucher»⁶² (128.1.278), то радзівілаўскі герой заяўляе: «...chcę w Zamku nocować» (1.592). Пра які замак, акрамя нясвіжскага, маглі падумаць гледачы ў нясвіжскім прыдворным тэатры? Напэўна, многім з іх даводзілася начаваць у замку пасля ўдзелу ў працяглых забавах князя Радзівіла.

⁶⁰ Дзейнне адбываецца ў Парыжы, у доме Гаржыбюса ... што вы скажаце пра Парыж?

⁶¹ Правінцыі.

⁶² Заедзьце зноў за мной у другой палове дня, каб мне трапіць у Луёр на адыхад да сну караля.

Ф. У. Радзівіл апускае ўсе французскія тапонімы (Arras, Gravelines, 128.1.298), захоўваючы толькі адну экзатычную рэалію – мальтыйскія галеры, дзе нібыта служыў Жадле (гл.: 128.1.297; 1.606). Розныя культурныя і побытавыя рэаліі з камедыі Мальера паэтка замяняе мясцовымі. Так, у 10-й сцэне арыгінала Маскарыль паведамляе, што кожнае пяро ў яго капелюшы каштуе луідор (гл.: 128.1.293), а ў п’есе Ф. У. Радзівіл – «*dwa czerwone złote*» (1.602). Калі ў 12-й сцэне камедыі Мальера Мадлон жадае пакліаць скрыпачоў (гл.: 128.1.300), то ў адпаведным эпізодзе п’есы Ф. У. Радзівіл Магдаленка загадвае аднаму з слуг «*Pana Hrabí*»: «*Niech tu Kapele dobrą u skrzypków wraz zwabi*» (1.608).

З самага пачатку паэтка даволі свабодна абыходзіцца з аўтарскім тэкстам. Гэта і зразумела: пры вершаваным перакладзе празічнага тэксту немагчыма было б абысціся – хаяць б *metrae causa* – без пэўных змяненняў і дабаўленняў у тэксле. Аднак вялікай заслугай аўтаркі трэба прызнаць тое, што даволі часта гэтыя змяненні па мастацкай або стылёвай выразнасці і адметнасці не саступаюць адпаведным эпізодам камедыі Мальера. Так, Лагранж у першай сцэне абураецца тым, што «*deux pesques provinciales faire plus les renchéries que celles-là*»⁶³ (128.1.266); у перакладзе яго словаў гучаць так: «*у ia zgorszyłem się dziwnie, // Jak nas obie przyjęły... // ... dwa pyszczki z Powiatowej grzedy*» (1.580). З другога боку, часам перакладчыца на здзіўленне дакладна паэтычна апрацоўвае мальераўскую прозу (гл.: Дадатак 6.1.1). Магчыма, маючы на ўвазе адзін з такіх эпізодаў, Ю. Леваньскі пісаў, што пераклад княгіні «*адносна звычайў таго веку вельмі дакладны*» (123.600).

У некаторых выпадках перакладчыца праяўляе нават болей досціпу, чым аўтар арыгінала. Так, калі мальераўскі Лагранж гаворыць пра свайго слугу: «*Mascarille, qui passe, au sentiment de beaucoup de gens, pour une maniere de bel esprit...*»⁶⁴ (128.1.267), то радзівілаўскі герой характарызуе Маскарыля праз параўнанне з манерніцамі і пры дапамозе трапнага выслоўя: «*Muchy ma jak u one, u w sercu u w głowie*» (1.581). Фактычна мальераўскі тэкст Ф. У. Радзівіл выкарыстоўвае ў большай ступені як сюжэтна-тэматычны каркас, надаючы пры гэтым уласнаму тэксту своеасаблівую стылістычную афарбоўку. Так, нейтральную рэпліку маламоўнага Гаржыбюса з тэксту арыгінала аўтарка «*пераапранае*» ў вытанчаную манеру бліzkага ёй галантнага стылю размовы. Параўнаем:

⁶³ Дзве правінцыяльныя дурніцы, што манернічаюць болей за іншых.

⁶⁴ Маскарыль, што ўспрымаецца многімі людзьмі як чалавек з вытанчанымі манерамі.

«Hé bien! Vous avez vu ma nièce et ma fille? Les affaires iront-elles bien? Quel est le résultat de cette visite?»⁶⁵ (128.1.267).

Widzieliście mnie Corkę z moją Siestrzenicą,
Jakieś się zdania w sercu, do ich osob wznieca
Czy dobrze interessa w naszej poydą sprawie,
Co za sukcess wizyty, w tak krotkiej zabawie (1.581).

Ф. У. Радзівіл смела дапаўніе французскага драматурга ў тых пытаннях, дзе яна адчувае большую дасведчанасць, або, ізноў жа, набліжае французскія побытавыя рэаліі да айчынных. Так, калі драматург-мужчына ў апісанні жаночых касметычных прылад яўна глыбока не пранікае ў сутнасць пытання, згадваючы толькі «blancs d'œufs, lait virginal, et mille autres brimborions»⁶⁶ (128.1.269), то драматург-жанчына ведае, што гаворка тут павінна ісці пра «białki, surnat y z bleywasem»⁶⁷ (1.582). У сцэне дыспуту манерніц з Гаржыбюсам Ф. У. Радзівіл узмацняе іронію за кошт ужывання аксюмарану, калі шлюб Магдаленка прыпадбніе да распусты: «Jakież to wszeteczeństwa … iść do Małżeństwa» (1.583).

Ф. У. Радзівіл пры адаптацыі «Смешных манерніц» праяўляе даволі добрае веданне французскай галантнай літаратуры, бо захоўвае без змен імёны персанажаў, якія ў якасці ўзору прыгадваюць Кася і Магдаленку: Кір і Мандана, Аронс і Келелія (гл.: 128.1.270; 1.584) былі, напэўна, добра вядомыя не толькі самой аўтарцы, але і гледачам п'есы. А вось імя Амількара – героя рамана Мадлен Скюдэрэ – было, магчыма, не такім папулярным у чытацкамі асяроддзі Рэчы Паспалітай, таму княгіні замяняе яго на больш знаёмае – Кір (гл.: 128.1.281; 1.594).

Пералік месцаў магчымай сустрэчы закаханых Ф. У. Радзівіл перарабляе ў адпаведнасці са сваім і айчынным, агульнапрынятym густам. У Мальера кавалер можа сустрэць сваю даму «au temple, ou à la promenade, ou dans quelque cérémonie publique...; ou bien être conduit fatialement chez elle par un parent ou un ami»⁶⁸ (128.1.271); на думку

⁶⁵ Ну што? Ці бачылі вы маю пляменніцу і дачку? Ці ўдаецца справа? Які вынік гэтага візіту?

⁶⁶ Яечныя бялкі, дзяячо чалако і тысяча розных дробязяў.

⁶⁷ Surnat – хлорыстая ртуць, bleywas – карбанат свінца. Ужываліся для прыгатавання касметычных мазяў.

⁶⁸ У царкве, на прагулцы або на якой-небудзь публічнай цырымоніі...; або ўведзены непазбежна ў яе дом якім-небудзь сваяком ці сябрам.

княгіні, такая сустрэча можа адбыцца «w Kościele, lub w Gaju, w Ogrodzie, w wielkich Ziazdach, ... lub u Przyaciela, u Krewnego, albo też w Kongressie wesela» (1.584). Зразумела, што эмацыянальная княгіня, апісваючы ўслед за Мальерам усе перашкоды на шляху закаханых, прадракае, у адпаведнасці з паэтыкай барока, «million takich kunsztow, ba tysiąc tysięcy» (1.585).

У канцы дыскусіі Като і Мадлон з Гаржыбюсам аўтарка ўводзіць свой уласны тэкст (адсутны ў арыгінале) у маналог Магдаленкі, калі тая, узмацняючы канфлікт, абражае бацьку:

Musisz ty bydź Prostakiem, znać po procederze,
Moy Oycze szpetny zakał z ciebie sława bierze,
Aż mi mdło, aż mi się ckni, y serce mi boli,
Widzę że cię BOG stworzył do cepa y roli (1.585).

Надзвычайную іронію ўкладае паэтка ў вусны Касі пры апісанні непрыстойнага, на яе думку, адзення жаніхоў. Непасрэднае апісанне, якое больш-менш адпавядзе мальераўскаму, дапаўняеца іранічнай заўвагай герайні, якая адсутнічае ў арыгінале: «Zda się że nagi z głodu, albo z nedzy konia» (1.586). Назвы ж прадметаў французскага мужчынскага адзення XVII ст. княгіня замяніла на іншыя – адпаведныя модзе свайго часу. Параўнаем:

Katos: ...leurs rabats ne sont point de la bonne faiseuse, et qu'il s'en faut plus d'un grand demi-pied que leurs hauts-de-chausses ne soient assez larges⁶⁹ (128.1.272).

Kasia: Alsztuk nienaygħowniejszy ręką robotnicy,

Trzeba z pól łokcia sukna w wąskie stroie wstawić (1.586).

Часам княгіня дапаўняе мальераўскія апісанні дробнымі дэталямі. Параўнаем:

Mascarille: Que vous semble de ma petite oie? La trouvez-vous congrue à l'habit?⁷⁰ (128.1.291).

⁶⁹ ...брыйкі ў іх ад дрэннай майстрыхі, а панталоны на цэлую чвэрць вузейшыя, чым прынята.

⁷⁰ Што вы скажаце пра аздабленне майго касцюма? Ці пасуе яно майму кафтану?

Maskaryl: Co się wam też podoba stroy ten sukni moię,
Pioro u kapelusza, iako hoinie stoi (1.601).

Але калі ў адказ на дадзеную рэпліку Маскарыля Мадлон усклікае: «C'est Perdrigeon tout pur»⁷¹ (128.1.292), то княгіня апошнія слова апускае: уладальнік моднага галантарэйнага магазіна ў Парыжы Пердрыжон не мог быць вядомым нікому з гледачоў у нясвіжскім тэатры.

Ф. У. Радзівіл не перакладае даслоўна мальераўскія «галантныя» метафары, якімі карыстаюцца яго герайні, а стварае свае. Падобная метафара можа ўжыванца нават без наяўнасці адпаведніка ў арыгінале. Так, калі Мадлон гаворыць Маскарылю: «votre cœur peut dormir»⁷² (128.1.281), то радзівілаўская герайні выкарыстоўвае выраз «użyć Morgheusza» (1.594). У іншым выпадку сваю метафару паэтка прапануе як варыянт мальераўскай. Калі ў арыгінале Мадлон называе люстэрка «le conseiller des grâces»⁷³ (128.1.276), ужываючы узуальную метафару французскай мовы, то пры перакладзе княгіня Радзівіл утварае адпаведную аказіянальную метафару – «Konsyliarz wdzięków w piękności» (1.590). Моўныя эксперыменты Мадлон у Мальера перапыняе служанка Марота, але калі ў арыгінале яна просіць сваю гаспадыню, каб тая гаварыла «па-хрысціянску» («il faut parler chrétien»; 128.1. 276), то ў п’есе Ф. У. Радзівіл яна заяўляе: «Mów po Polsku» (1.590), – і гэтая фраза канчаткова надае твору мясцовы каларыт. Увогуле ж мова слуг у радзівілаўскай п’есе найбольыш набліжана да народнай гаворкі, і невыпадкова менавіта ў рэпліцы слугі (няхай сабе і пераапранутага ў пана) Маскарыля побач з польскім выклічнікам «со?» ужываеца беларускі «ha?» (1.590).

Найбольш творчай апрацоўцы ў п’есе Ф. У. Радзівіл падвяргаюцца рэплікі самага, бадай, камічнага персанажа Маскарыля. Многія моўныя аздобы ў ягоных зваротах да паненак аўтарка не запазычае з тэксту арыгінала, а прыдумвае сама. Так, у адным з кампліментаў Маскарыль ужывае карцёжную тэрміналогію, гаворачы, што «щудоўныя паненкі» сваім разумам і прыгажосцю выйграюць «prik, repik, apo, kontrywolte» (1.593). Падобнае парашуннанне ў арыгінале адсутнічае (гл.: 128.1.279).

Выключную цікавасць у камедыі Мальера ўяўляе размова герояў аб літаратурнай модзе свайго асяроддзя. Дадзеная тэма не была чужой і для арыстакрататаў Рэчы Паспалітай, таму Ф. У. Радзівіл, як і ў іншых

⁷¹ Гэта сапраўдны Пердрыжон!

⁷² Ваша сэрца можа супакоіцца.

⁷³ Дарадчык прыгажосці.

выпадках, прыстасоўвае мальераўскі тэкст да мясцовых умоў. У першую чаргу яна прыводзіць жанравую сістэму «салоннай» літаратуры Францыі XVII ст. у адпаведнасць з сучасным ёй узроўнем літаратурнага развіцця, замяняючы жанравыя найменні пры перадачы пэўных рэплік з камедыі Мальера (гл.: Дадатак 6.1.2).

Калі Мадлон просіць Маскарыля падарыць ёй ягоны зборнік мадрыгалаў, то мальераўскі герой эпохі класіцызму абяцае: *«Je vous en promets à chacune un, et des mieux reliés»*⁷⁴ (128.1.285); радзівілаўскі ж герой эпохі барока з вытанчанасцю, уласцівой культуры таго часу, заяўляе:

Chętnie wszystko uczynię, obydwom wam Xiążki
W piękney bardziej oprawie, z węzłem złotey wstążki (1.597).

Даволі ўдала перапрацоўвае Ф. У. Радзівіл «геніяльны» экспромт Маскарыля *«Oh! oh! je n'y prenais pas garde...»*⁷⁵ (128.1.286). Розна- складовыя мальераўскія радкі княгіня перакладае рэгулярным васьмі- складовікам – вершаваным памерам, шырока прадстаўленым у польскай паэзіі XVI–XVII стст. (гл.: Дадатак 6.1.3). Княгіні ўдалося даволі яскрава перадаць фальшивую пафаснасць і ўяўную эмацыянальнасць, а таксама прымітыўную метафорычную ўскладненасць «салоннай» паэзіі, узорамі якой, напэўна, была багатая і сучасная ёй літаратура. Так, у камедыі Мальера першы каментарый Маскарыля да свайго верша даволі беглы: *«Tout ce que je fais a l'air cavalier; cela ne sent point le pédant»*⁷⁶ (128.1.286). Ф. У. Радзівіл звяртае ўвагу на іншую акалічнасць:

Co czynię wszystko traci Kawalerską sztuką
Nie Studentską, nie szkolną, iak widzisz naukę (1.598).

У дадзеным выпадку сама паэтка пазначае асяроддзе, у якім фарміруюцца тыя ці іншыя літаратурныя густы.

У адным з наступных эпізодаў Ф. У. Радзівіл мяняе паслядоўнасць рэплік. Так, у арыгінале (сцэна 10) Маскарыль ухваляе сам сваё пазычнае майстэрства пры адзінадушнай падтрымцы Като і Мадлон, пасля

⁷⁴ Я абяцаю іх (кнігі. – Ж. Н.-К.) вам кожнай па адной і ў найлепшым пераплёце.

⁷⁵ О! О! Я на гэта не звярнуў увагі... (у рускамоўным перакладзе Н. Якаўлевай «Ого! Какого дал я маху...», гл.: Мольер. Полное собрание сочинений. В 3 т. М.: Искусство, 1985. Т. 1. С. 245–246).

⁷⁶ Усё тое, што я пішу, выглядае зухавата; у гэтым не адчуваецца педант.

чаго выконвае свой твор яшчэ раз, але ўжо пры дапамозе вакалу. Перад гэтым ён робіць спробу голаса: «Ла-ла-ла-ла!» (128.1.288). У тэксце ж п'есы Ф. У. Радзівіл пасля адпаведнай спробы («la, la, la...», 1.600) Маскарыль ізноў вяртаецца да «эстэтычнага аналізу» свайго твора:

Uważ słowa, że kradnie serce, coż się dzieie?
Albo gwałt nagły gwałtu, złodzieie (1.600).

А. Штэндэр-Петэрсан харктырызуе дадзеную перастаноўку як нedarэчнасць у тэксце княгіні (гл.: 152.298–299). Але ці не праява гэта тонкай аўтарскай задумы? Маскарыль настолькі заглыблены ў сама-любаванне сваімі паэтычнымі талентамі, што, нават змяніўшы тэму раз-мовы, ён успамінае штосьці, чаго яшчэ не сказаў, але што лічыць над-звычай важным. Пры гэтым ён нават не дачакаўся пахвалы ў адказ з боку Касі або Магдаленкі – у сваім «нарцысізме» ён становіца сама-дастатковым.

Перапрацоўваючы самую аб'ёмістую і змястоўную дзесятую сцэну мальераўскай камедыі, Ф. У. Радзівіл апускае два эпізоды. У першым з іх Маскарыль павучае Като і Мадлон, як паводзіць сябе ў оперы (гл.: 128.1.290), у другім – паведамляе, што пастаноўку складзенай ім камедыі ён даверыць акцёрам Бургундскага гатэля (гл.: 128.1.291). Аднак у Рэчы Паспалітай сярэдзіны XVIII ст. правілы паводзін гледачоў у опе-ры былі іншымі, акцёрскія ж якасці французскіх артыстаў нікога не хвалявалі, – таму паэтка палічыла непатрэбным перадаваць дадзеныя эпізоды.

Пры перакладзе мальераўскага фарса княгіня часам рэтушуе занад-та грубыя праявы гумару або апускае занадта лаянкавую лексіку. Так, размову Като і Мадлон Гаржыбюс у камедыі Мальера называе спачат-ку «diable de jargon», а потым – «du haut style»⁷⁷ (128.1.272); Ф. У. Радзівіл ужывае толькі апошні выраз – «styl wysoki» (1.272). Апускаючы такія слова, як «sotte», «diable»; замест выразу «Il a de l'esprit comme un démon»⁷⁸ (128.1.301) ужываеца адпаведнік «iak pokusa rozumny» (1.609). У канцы 14-й сцэны Жадле і Маскарыль паказваюць манерні-цам сляды сваіх былых «раненняў», пры гэтым Мадлон спыняе Жадле толькі тады, калі, жадаючы паказаць «une furieuse plaie»⁷⁹ (128.1.299),

⁷⁷ Д'ябальскі жаргон ... высокі стыль.

⁷⁸ Дурніца ... д'ябал ... Ён дасціпны, як д'ябал.

⁷⁹ Самую жахлівую рану.

той бярэцца за гузік панталонаў (гл.: 128.1.299). Ф. У. Радзівіл, змякчаючы грубы пасаж, змяняе месца апошній дэманстрацыі калецтва: Маскарыль кладзе руку Магдаленкі сабе за шыю, калі тая адмаўляеца ад далейшага агляду (1.607).

У перадапошній сцэне п'есы Ф. У. Радзівіл па-мастацку дапрацоўвае тэкст арыгінала. Пакрыўджаны і абраражаны Гаржыбюс дакарае дачку і пляменніцу: «*Ils se sont ressentis du traitement que vous leur avez fait; et cependant, malheureux que je suis, il faut que je boive l'affront*⁸⁰» (128.1.308). Княгіня ж пры перадачы адпаведных слоў Гаржыбюса ўжывае яркі ідывіматычны выраз: «*Wy piwa nawarzyli, a ja wypić muszę*» (1.615).

Нясвіжская паэтка змяняе сюжэтны ход у апошній сцэне: калі раззланы мальераўскі Гаржыбюс б'е і праганяе скрыпачоў, нічога ім не заплаціўшы (128.1.309), то радзівілаўскі герой аказваеца больш справядлівым, бо гаворыць музыкантам: «*Ja was ukontentuię za wasze staranie // Ta monetą...*» (1.616). Усю сваю злосць ён спаганяе на разбэшчаных дзяўчатах. Апошнюю рэпліку Гаржыбюса Ф. У. Радзівіл удакладняе ў адпаведнасці са сваімі ўласнымі ўяўленнямі аб tym, што можа псываць густы сучаснай ёй моладзі (гл.: Дадатак 6.1.4). Пры гэтым аўтарка яўна скірувае іронію і на сваю ранейшую творчасць, дзе «*amatoguszcze umizgi*» рамансавага кшталту, песенькі і загадкі былі прадстаўлены даволі шырока.

Цяжка сказаць, чаму пасля першай спробы перакладу прыдворнагатэтычнай, па старальнай камедыі «Цудоўныя кахранкі» Ф. У. Радзівіл палічыла вартай перапрацоўкі такую надзвычай сатырычную п'есу Мальера, як «Смешныя манерніцы». Магчыма, на выбар княгіні паўпльывала яе імкненне да выхаваўчага ўздзейння на даволі разбэшчаных уласных дзяцей; магчыма, выбар гэты быў чыстай выпадковасцю. Безумоўна, аднак, што княгіня пры перапрацоўцы мальераўскай камедыі, як адзначае А. Штэндэр-Петэрсан, перш за ўсё схапіла камічную інтрыгу п'есы, аслабіўшы сатыру, якая ў тагачаснай Рэчы Паспалітай ужо не магла быць актуальнай. Але «ўсё ж такі за ёю застаецца заслу́га, што яна разгледзела ў надзвычайным камізме сітуацыі ядро мальераўскага мастацтва» (152.299).

У канцы 1752 г. Ф. У. Радзівіл перапрацоўвае камедыю «*Le Médecin malgré lui*» («Доктар па прымусу»). Сюжэтам п'есы Мальера, напіса-

⁸⁰ Яны трапілі на той прыём, які вы ім наладзілі; між тым я, няшчасны, мушу глытаць крыўду!

KOMEDYA

Z Francuskiego Języka na Polski

PRZETŁUMACZONA.

W Dzień Doroczny UROCYSTOSCI
KLEMENSA ŚWIĘTEGO,

PATRONA

Jaśnie Wielmożnego Iegomości PANA

KLEMENSA
ZAMOYSKIEGO,

ORDYNATA,

STAROSTY Płockirowskiego,

REPREZENTOWANA,

Roku 1752.



Miesiąca Listopada 23. Dnia,

Тытульны аркуш адаптациі «Доктара па прымусу» Ж. Б. Мальєра

най у 1666 г., стала старажытнае французскае фабльё XIII ст. пра селяніна-доктара (гл.: 40.231). «Паказваючы прыгоды дасціпнага музыка, Мальер сатырычна выяўляў сучасную схаластычную медыцыну, пазбаўленую ўсялякага навуковага зместу» (22.375). Выбар княгіні ў дадзеным выпадку можна растлумачыць тым, што фігура доктара-шарлатана была адной з найбольыш папулярных у польскім і беларускім фальклоры, гэта быў таксама вядомы персанаж батлейкі і камедыі *dell'arte*. Да таго ж фарсавая ў цэлым п'еса мае надзвычай маралітарскі фінал, што, безумоўна, адпавядала эстэтычным густам княгіні: закаханыя Леандр і Люсінда, якія спачатку кінуліся на ўцёкі ад тыранічнага бацькі, потым усё ж такі вярнуліся, каб атрымаць яго блаславенне на шлюб.

У пераліку дзеючых асоб імёны амаль не зменені ў параўнанні з арыгіналам, толькі Sganarelle пазначаны як Skanarel, Jacqueline як Jakobina (часам у тэксле – Jakobinka), а Thibaut – як Thibet (у тэксле – Thibo або Thybo). У тэксле п'есы згадваецца таксама Horace, які хоча ажаніцца з Люсінданам; княгіня называе яго Horacy. Можна пагадзіцца з А. Штэндэр-Петэрсанам, што «ў цэлым пераклад даволі даслоўны і дасканалы» (152.300) – і гэта пры тым, што празаічнаму тэксту Мальера адпавядае верш у п'есе княгіні. Варта ўсё ж звярнуць увагу на некаторыя моўныя асаблівасці радзівілаўскай адаптациі.

Як і ў дзвюх першых п'есах, наследаваных ад Мальера, аўтарка імкненцца надаць свайму твору мясцовы каларыт. Вось чаму яе Сканарэль гаворыць, што ён дасканала робіць вязкі «*z drzewa sosnowego*» (1.619), у той час як мальераўскі герой, не ўдакладняючы гатунку драўніны, гаворыць, што ён «*un faiseur de fagots*»⁸¹ (128.4.8). Цана адной вязкі дроў у п'есе Мальера – «*dix sous le cent*»⁸² (128.4.26), у Ф. У. Радзівіл – «*sto za dziesięć groszy*» (1.635), прычым Сканарэль заяўляе, што не згодны і «*szelaga ustapić*».

У другой сцэне другога акта Жакліна прыгадвае гісторыю, як «*le compère Pierre a marié sa fille Simonette au gros Thomas pour un quarquié de vigne qu'il avoiz davantage que le jeune Robin*»⁸³ (128.4.38). Ф. У. Радзівіл замяніяе імёны і падае гэтую гісторыю так:

⁸¹ Вязальшчык дроў.

⁸² Дзесяць су за сотню.

⁸³ Кум П'ер аддаў сваю Сіманету за тоўстага Тамаша толькі з-за таго, што ў яго вінаграднік на чвэрць большы, чым у маладога Рабэна, у якога яна была страшэнна закаханая.

Tak y nasz Piotr wyswatał Corkę swą Zofię,
Za Tomasza dla Gruntu, teraz z nim źle żyie;
A ona zaś serdecznie kochała Woyciecha (1.643).

Вінаграднік як неактуальная для Рэчы Паспалітай рэалія ў адаптацыі не згадваецца, а бедная Зоф'я ад такога жыцця, па словах паэткі, «wybladła, iak słomiana strzecha», у той час як французская Сіманета па-раўноўваецца з айвою: «est devenue jaune comme un coing»⁸⁴ (128.4.38). У канцы сваёй тырады Жакліна, папракаючы Жэронта, гаворыць: «...j'aimerai mieux bailler à ma fille un bon mari qui lui fût agréable, que toutes les rentes de la Biausse»⁸⁵ (1.4.38). Ф. У. Радзівіл апускае незнаёмую назну французскай ракі Біёсы з плоднымі далінамі і пра магчымага жаніха Люсінды гаворыць так: «Niechay będzie ubogi, byleby był ładny» (1.643).

У трэцяй сцэне трэцяга акта пры перакладзе рэплікі Жакліны паэтка прыводзіць польскамоўны адпаведнік французскай прыказкі (у рускамоўным перакладзе Н. Якаўлевай падобны эквівалент адсутнічае). Параўнаем:

Мальер: Que v'lez vous, monsieur? C'est pour la pénitence de mes fautes; et là où la chévre est liée, il faut bien qu'aille y brouter»⁸⁶ (128.4.67);

Ф. У. Радзівіл: Za grzechy moie kara, chociem sturbowana,
Musi się tam paść koza, kiedy przywiązana (1.672).

Пры перадачы эмаксыянальных лаянковых эпітэтаў княгіня імкненца знаходзіць польскія эквіваленты, імкнучыся да славеснай выразнасці. Як адпаведнік французскага «fou fieffé»⁸⁷ (128.4.8) радзівілаўская Марціна ўжывае прастамоўнае «durec» (1.620); паралельна мальераўскому «la carogne»⁸⁸ (128.4.8) выкарыстоўваецца выраз «maipa wyuzdana» (1.620). Паводле п'есы княгіні, Сканарэля з Марцінай распісаў не «le bec cornu de notaire»⁸⁹ (128.4.8), а «pisarz», што заключыў шлюбны «kontrakt» (1.620).

⁸⁴ Стала жоўтая, як айва.

⁸⁵ ...Я б лепш, чым усе даходы Біёсы, дала сваёй дачцэ добрага мужа, які быў бы ёй даспадобы.

⁸⁶ Што вы хочаце, пане? Гэта дзеля выкуплення маіх грахоў; трэба, каб козачка там шчыпала траўку, дзе яна прывязана.

⁸⁷ Страшэнны дурань.

⁸⁸ Распусніца.

⁸⁹ Дзівакаваты натарыус.

У канцы першай сцэны першага акта радзівілаўскі Сканарэль, пабішы жонку, робіць філасофскі вывад:

Dobry to na złych sposób, biciem uspokoi
Mąż Żonę, gdy sentyment serca swego dwoi (1.623);

мальераўскі ж герой у адпаведным эпізодзе проста заўважае: «Voilà le vrai moyen de vous apaiser»⁹⁰ (128.4.12). Відавочна, што нясвіжская паэтка пашырае і ўдакладняе ў дадзеным выпадку рэпліку з арыгінала.

Калі ў канцы другой сцэны мальераўскі Сканарэль ужывае французскае выслоёве «entre l’arbre et le doigt il ne faut point mettre l’écorce»⁹¹ (128.4.15), то нясвіжская паэтка набліжае адпаведны выраз да польская эквіваленту: «...między drzewo u gałęzi // Nie kłaść palca, bo się tam skora wraz uwięzisi» (1.625).

Увогуле радзівілаўскі Сканарэль яўна пераўзыходзіць мудрасцю і досціпам свайго французскага прататыпа. Так, угаворваючы Марціну памірыца, герой Мальера без усялякіх тлумачэнняў намагаецца загладзіць свою віну, адмахваючыся фразай «Cela n’est rien!»⁹² (128.4.15). Радзівілаўскі герой прыдумвае больш пераканаўчую версію: «to razy są miłości» (1.626). Адпаведна і Марціна не проста не згаджаецца памірыца («Point»⁹³, 128.4.16), а тлумачыць прычыну гэтага: «bom w gniewie stateczna» (1.626).

Ёсць падставы меркаваць, што ў адаптацыі Ф. У. Радзівіл пэўным чынам адбілася народная драматургічная канцэпцыя «доктара па прымусу». Калі мальераўскі Валер шукае цудоўнага доктара паўсядна, не згадваючы канкрэтных адресоў, то радзівілаўскі герой заўважае:

Czasem w podley chałupie Lekarze się kryią,
Ktorzy nie proszkiem, ale leczą sympatyą (1.628).

Крыху ніжэй, у размове з Марцінай, ён гаворыць: «trzeba nam... // Doktora choć Prostaka», бо, на яго думку, «czasem w prostym stanie // Lepszy się trafi Medyk, byle miał staranie» (1.629). Гэты дэмакратычны матыў цалкам адсутнічае ў арыгінале.

⁹⁰ Вось верны спосаб, каб вас супакоіць.

⁹¹ Паміж дрэвам і пальцамі ніколі не трэба класці кару.

⁹² Гэта нічога!

⁹³ Ні за што.

Пры апісанні ў яўных выпадкаў цудоўнага ацалення ў сцэне 4-й (адпавядае мальераўскай 5-й сцэне) Ф. У. Радзівіл у духу барокавай эстэтыкі ўводзіць дадатковыя дэталі апісання, якія ўзмацняюць яго выразнасць (гл.: Дадатак 6.2).

Некаторыя даследчыкі найболыш удалым прыкладам адаптациі ў разглядаемай п'есе лічаць песню Сканарэля (гл., напр.: 151.70; 152.300). Сапраўды, роўны пяціскладовік дасканала ўзнаўляе рытмічны строй народнай застольнай песні:

Miłe słodycze,
W butelce liczę,
Miło w Gaiku,
Łyk, łyk, łyk w liku,
Radość zupełna,
Butelka pełna
Niech zawsze będzie,
Niech nieubędzie,
Ach kochaneczko!
Ty buteleczko,
Zemną się roźnisz,
Gdy się wyprożnisz (1.632–633).

Гукапераймальнае французскае слова «glougloux» у чацвёртым радку аўтарка замяніле польскім адпаведнікам, надаўшы яму мясцовае гучанне: «łyk, łyk, łyk».

Перад тым, як співаць песеньку, радзівілаўскі Сканарэль заўважае: «Zwyczajnie głód się morzy, kto w nim Piosnkę śpiewa» (1.632); падобная фраза адсутнічае ў арыгінале, а сама яна даволі выразна набліжаецца да народнага асэнсавання мастацтва. Магчыма, дадзеная рэпліка адлюстроўвае нейкія батлеечныя асацыяцыі, якія, напэўна, міжволі пранікалі ў п'есу кнігіні.

Ф. У. Радзівіл падкрэслівае камічнасць свайго героя, якую адразу ж адчувае любы чалавек. Так, калі Лука гаворыць Валеру: «je pense qu'il réussira»⁹⁴ (128.4.34), то радзівілаўскі герой называе прычыну сваёй упэўненасці:

...pewnę mam nadzieję,
Ze Panna nasza w krotce z śmiechu ozdrowiecie (1.641).

⁹⁴ Здаецца мне, што яму ўдасца.

Іншы раз для стварэння камізму ў эпізодзе «абследавання» хворай (4-я сцэна ў Мальера, 6-я – у княгіні) Ф. У. Радзівіл уводзіць дадатковую заўвагу Сканарэля, якая ілюструе яго страшэнную неадукаванасць. Так, даведаўшыся, што Люсінда пакутуе на частыя болі, ён заўважае:

Tym lepiey; to znak dobry, bol w tak słabym stanie
Zbytni paroxyzm cierpi... (1.650).

Княгіня выдатна зразумела фарсавую прыроду мальераўскага вобраза, які ўвогуле стаіць асобна ў творчасці французскага драматурга: «па свайму агульнаму ablîchcu i t  mperamentu Сганарэль з «Доктара па прымусу» адрозніваецца ад героя ў шэррагу мальераўскіх камедый, якія носяць тое ж імя, і набліжаецца хутчэй да Маскарыля, героя трох першых камедый Мальера» (40.231).

Ф. У. Радзівіл, перакладаючы французскі тэкст, імкнецца тым не менш выкарыстоўваць усё багацце польскай мовы. Так, у эпізодзе заляцання Сканарэля да карміліцы сустракаем гульню слоў, якая надае сцэне яшчэ больш камізму:

  liczna ozdoba Domu Mameczko kochana,
Me Doktorstwo mamczarstwo twe bierze za Pana;
Mameczko, Mamule  ku, do twego mamczenia
Przylgna  em i  k przykutu   otr w   anicu wiezienia (1.646).

У дадзеным выпадку княгіня яўна пераўзыходзіць французскага драматурга ў майстэрстве слоўнай эквілібрystыкі (параўн.: 128.4.43). Дарэчы, у справе «mamczarstwa» жанчына-паэтка праяўляе большую дасведчанасць. Так, калі мальераўскі Сганарэль гаворыць: «c'est l'office du m  decin de voir les t  tons des nourrices»⁹⁵ (128.4.45), то радзівілаўскі «доктар» ведае нават, на што ён павінен звярнуць увагу: «czy g  esty pokarm, czyli mleko iest posilne» (1.648).

Адзін з самых камічных маналогаў Сканарэля – яго макаранічная «прамова на лаціне». Перапрацоўваючы вершам мальераўскую прозу, паэтка захоўвае нязменнымі лацінізмы ў пачатку кожнага радка; апошнія словаў дзеля рыфмы і памеру яна падбірае самастойна. На працягу ўсёй гэтай «прамовы» Ф. У. Радзівіл ужывае толькі лацінскія словаў, у

⁹⁵ Гэта абавязак медыка – аглядаць саскі карміліц.

той час як Мальер перамяжоўвае іх з французскімі, імітуючы пераклад. Параўнаем⁹⁶:

Мальер: Cabricias arcis thuram, catalamus, singulariter, nominativo, haec musa, la muse, bonus, bona, bonum. Deus sanctus, estne oratio latinas? Etiam, oui. Quare? Pour quoi? Quia substantivo, et adjectivum, concordat in generi, numerum, et casus (128.4.51);

Ф. У. Радзівіл: ...Kabriciae arcitura:

Singulariter nominativo haec vulnera
Contrario pluviat, substantivo est sfera,
Quare? Quia concordat in genere & numerum,
Est ne oratio Latinas, facit stupide operum (1.652).

Нясвіжская аўтарка пры передачы дадзенай «вучонай» прамовы не імкнешца да поўнай бессэнсоўнасці: у адрозненне ад Мальера, яна стварае не гукавы, а сэнсава-інтанацыйны камізм. Так, апошні радок, хаяць без правільнай граматычнай аформленасці, можа быць перакладзены як: «Гэта не прамова на лаціне, яна ўтворае вар’яцкі твор». Словы ж «haec vulnera contrario pluviat» можна зразумець прыкладна так: «гэтая хвароба працякае згубна». Напэўна, княгіня арыентавалася на слухачоў, якія добра ведалі лацінскую мову і маглі ацаніць дасціпны розум і іронію аўтаркі. Акрамя таго, у «макаранічнай прамове» Сканарэля бездакорны дагэтуль трываласці складовік раптам збіваецца на неўрэгувяланую рытмічну рыфмаваную прозу. Такі чыста слыхавы эффект павінен быў лішні раз падкрэсліць неверагодную (і гэтым камічную) недакаванасць Сканарэля.

Карыслівасць і срэбралюбства галоўнага героя, якія падкрэсліваюцца Мальерам, адступаюць на другі план у п’есе Ф. У. Радзівіл. Так, у другой сцэне трэцяга акта паэтка апускае рэмарку «tendant la main comme pour recevoir de l’argent»⁹⁷ (128.4.63) пры адказе Сканарэля на просьбу селяніна Тыбо. У 9-й сцэне другога акта мальераўскай камедыі Сканарэль згаджаецца дапамагчы Леандру, як толькі той паказвае яму кашэль з грашым (гл.: 128.4.59). Радзівілаўскі ж герой прымушае ўгаворваць сябе нават пасля прапановы аб плаце і згаджаецца толькі пасля дадатковых абязанняў Леандра (гл.: 1.667).

⁹⁶ Лацінскія слова, адсутныя ў Мальера, падкрэсліваюцца.

⁹⁷ Працягвае руку за грашым.

Радзівілаўскі Сканарэль у многіх выпадках перавышае інтэлектуальна свайго мальераўскага прататыпа. Так, у той жа 9-й сцэне на слова Леандра аб тым, што ён здаровы, «доктар па прымусу» рэагуе так: «*Si vous n'êtes pas malade, que diable ne le dites-vous donc?*»⁹⁸ (128.4.57). Ф. У. Радзівіл прымушае Сканарэля знайсці апраўданне сваёй памылцы: «*Rozumięlem żeś chory z słabey twoiey miny*» (1.667). У наступнай сцэне, разважаючы аб нечаканым сваім пераутварэнні, радзівілаўскі Сканарэль усё ж такі не збіраецца працягваць медыцынскую практику, як мальераўскі (128.4.62), і ў гэтым таксама праяўляе больш жыщёвай мудрасці.

Пры перапрацоўцы мальераўскай сцэны размовы Сканарэля з селянінам Тыбо і яго сынам Перэнам (акт III, сцэна 2) паэтка ўжывае мясцовы каларыт як пры передачы імён і рэалій, так і ў самой мове персанажаў. Так, пры захаванні мужчынскіх французскіх імён Ф. У. Радзівіл змяняе жаночае Purette на Pretteka. Мальераўскі вясковы аптэкар («*notre village un apothicaire*», 128.4.64) названы княгініяй «*nasz Aptekarz z wioski niedaleki*» (1.670). Ужыванне беларускай лексемы «вёска», магчыма, служыла намёкам для гледачоў на нейкую канкрэтную асобу. Замест «дванаццаці экю» («*douzaine de bons écus*», 128.4.64) радзівілаўскі Тыбо выдаткаваў на лекі «*dwanaście talerow*» (1.670). Адрозніваецца і склад лекаў: у Мальера гэта «*lavements... en apostumes... en injections de jacinthe, et en portions cordales*»⁹⁹ (128.4.64); у Ф. У. Радзівіл – «*Alkiermes, Tyzanna, proszki, plastry rożne*» (1.670). У наступнай сцэне паэтка да-паўняе спіс лекавых траў: у Мальера – «*la rhubarbe, la casse, et le séné*»¹⁰⁰ (128.4.66), у княгіні – «*Rumbarbarum, senes, kmin u telta*» (1.671).

Пры передачы «зашыфраванай» парады Сканарэля Леандру княгінія выкарыстоўвае макаранічную мову – прыём, адсутны ў арыгінале; пры гэтым аўтарка праяўляе выключнае майстэрства пры стварэнні камічнага дыялогу:

Мальер: Pour moi, je n'y en vois qu'un seul, qui est une prise de fuite purgative, que vous m'élerez comme il faut avec deux dragmes de matrimonium en pilules¹⁰¹ (128.4.75);

⁹⁸ Калі вы здаровы, то якога д'ябла вы мяне пра гэта не папярэдзілі?

⁹⁹ Прамыванні... шампанскія мухі... фігстуры з гіяцынту ды сардэчныя наліўкі.

¹⁰⁰ Рэвень, касія, александрыскі ліст.

¹⁰¹ Што да мяне, я бачу толькі адзін з іх (спосабаў лячэння. – Ж. Н.-К.): ён заключаецца ў прыёме ачысціцельнага, якое вы змяшаецце як след з дзвюма драхмамі шлюбных пілюляў.

Ф. У. Радзівіл: Weź dwie dragmy ucieczki, rozmęć w nogach chyżych
Uncye Matrimonj w dwoch konfектach świeżych,
Chapantes uciekantes, a potym ślubantes,
Szypko akomoduy by niebyło złapantes... (1.677).

Як заўсёды, аўтарка імкненца рэтушаваць куртуазна-авантурныя матывіроўкі кахання ў адносінах да сваіх герояў. Вось чаму ў сёмы сцэне трэцяга акта яна апускае рэпліку Станарэля «La chaleur du sang fait cela dans les jeunes esprits»¹⁰², прамоўленую ў адказ на слова Жэрона «Vous ne sauriez croire comme elle est affolée de ce Léandre»¹⁰³ (128.4.76). Нават у межах фарса Ф. У. Радзівіл імкненца падкрэсліць высокую духоўную прыроду любоўнага пачуцця, якое, на яе думку, фарміруеца не толькі пад упłyvам «гараачай крыві».

А. Штэндэр-Петэрсан лічыць, што, «акрамя названых вышэй трох мальераўскіх камедый, магчыма, у рэпертуар нясвіжскай магнацкай сцэны ўваходзіў яшчэ «Жорж Дандрэн» у польскім перакладзе» (152.301). Верагодным перакладчыкам дацкі славіст лічыць Ф. У. Радзівіл. Пры гэтым даследчык абапіраецца на запісы ў «Дыярывышы» М. К. Радзівіла ад 30 верасня і 3 каstryчніка 1757 г. Аднак і ў адным і ў другім выпадку князь называе дадзеную пастаноўку «komedyja francuska «George Dandin» (146.427). Так што ў «Дыярывышы», напэўна, адзначаны дзве пастаноўкі мальераўскай камедыі ў арыгінале, і няма ніякіх падстаў гаварыць пра існаванне польскага перакладу «Жоржа Дандрэна».

Шэраг слушных заўваг робіць А. Штэндэр-Петэрсан пра тое, як успрымаўся Мальер нясвіжскім гледачамі. «Гэтаму асяроддзю, – піша вучоны, – было невядома, што Мальер быў паэтам тэндэнцыі і грамадскай сатыры. Захапляліся яго своеасаблівым камізмам, камізмам знешняга досціпу і знешній смешнасці. Мальер для гэтага асяроддзя быў выключна паэтам фарса» (152.300). Менавіта гэтым можна растлумачыць той факт, што княгіня не зварнулася да славутых мальераўскіх камедый характараў. Ні «Скнара», ні «Тарцюф», ні «Мешчанін у шляхецтве» не прыйшліся даспадобы княгіні. Аднак як растлумачыць, што яна не зварнула ўвагі на найбольш удалыя фарсы французскага драматурга – «Хітрыкі Скатэна» або «Спадар дэ Пурсан'як»? Варта ўспомніць тут пра ідэйна-мастацкую дамінанту драматургічнай твор-

¹⁰² Гараачая кроў віхурыць маладыя галовы.

¹⁰³ Вы не паверыце, да якой ступені яна закаханая ў Леандра!

часці княгіні – апалогію і ўзвелічэнне жанчыны. У шостай сцэне трэцяга акта перапрацоўкі «Доктара па прымусу» Сканарэль становіцца выразнікам адной з галоўных праблем аўтарскай маральна-этычнай сістэмы. Так, у Мальера галоўны герой задае вузкае пытанне: «*De savoir si les femmes sont plus faciles à guérir que les hommes*¹⁰⁴» (128.4.71). Нясвіжская ж паэтка пераасэнсоўвае фразу з арыгінала ў глабальным плаНЕ: «*Jaka natura w świecie większą gorę wzięła*» (1.675). Сапраўды, гэта адно з самых актуальных для яе пытанняў, і ўсёй сваёй творчасцю яна імкненцца даказаць зверхнасць «жаночай натуры». І, магчыма, маючы на ўвазе менавіта гэты, а не які-небудзь іншы аспект яе творчасці, можна адказаць на пытанне, што паўплывала на адбор мальераўскіх п'ес для перапрацоўкі. Ва ўсіх трох камедыях прадстаўлены яскравыя жаночыя вобразы – як адмоўныя (Като і Мадлон), так і станоўчыя (Эрыфіла, Люсінда). Нават у перапрацоўку вясёлага фарса «Доктар па прымусу» Ф. У. Радзівіл здолела ўвесці свой улюблёны матыў жаночай вернасці. Так, калі мальераўская Жакліна на прапанову Сканарэля здрадзіць мужу адказвае: «*Il est bian vrai que si je n'avois devant les yeux que son intérêt, il pourroit m'obliger à quelque étrange chose*¹⁰⁵» (128.4.68), то раздзівілаўская Якабіна гаворыць з пачуццём уласнай годнасці:

Prawda iego interesu cale mię niewzruszy,
Tylko mi idzie o wzgląd honoru y Duszy (1.673).

Нельга не заўважыць агульнага росту драматургічнай культуры Ф. У. Радзівіл на яе «мальераўскім» шляху. Пачаўшы з перапрацоўкі прыдворнай камедыі па старальнага кшталту, праз фарсава-сатырычных «Смешных манерніц» яна прыйшла нарэшце да «Доктара па прымусу» – камедыі, якая грунтуецца на камізме сітуацыі.

На вялікі жаль, плён паэтычна-перакладчыцкай дзейнасці княгіні Радзівіл застаўся незаўважаным яе сучаснікамі. Так, нават у 1775 г. у каралеўскім прыдворным тэатры «Доктар па прымусу» ставіўся ў арыгінале, а ў 1777 г. – у арыгінале ж – «Смешныя манерніцы» (гл.: 162.77; 91). У 1753 г. «Доктар па прымусу» быў пастаўлены ў варшаўскім «Collegium Nobilium», але таксама на французскай мове (гл.: 107.103). Толькі ў 1782 г. у Варшаўскім тэатры гэтая камедыя была пастаўлена ў

¹⁰⁴ Каго лягчэй вылечваць – мужчын ці жанчын?

¹⁰⁵ Папраўдзе, калі бы я не мела перад вачыма толькі яго інтарэсы, ён бы прымусіў мяне зрабіць што-небудзь няўрымслівае.

польскім перакладзе пад назваю «Doktor z musu» (94.ХХП.516). Як адзначаў В. Хан, княгіня Радзівіл першая «ўвяла ў нашу драматычную літаратуру творы Мальера» (99.28). Дзіўна, аднак, што беларуская да-следчыца Т. Барысава ў сваёй кнізе «Мальер на беларускай сцэне» ўвогуле не адзначае мальераўскіх адаптацый кнігіні (гл.: 6).

Безумоўна, п'есы Ф. У. Радзівіл, наследаваныя ад Мальера, нельга назваць перакладамі. Найбольш дакладна, на нашу думку, ахарактарызavaў тып дадзеных перапрацовак М. Шыйкоўскі, зазначыўшы, што тлумачэнні княгіні – «гэта свабодныя парапразы, якія неаднаразова змяняюць сюжэт і форму арыгінала» (156. 15). Сапрауды, пры работе над французскімі камедыямі Ф. У. Радзівіл даволі свабодна абыходзіцца з драматургічным матэрыйалам: адвольна змяняе тэкст, дапаўняючы, скарачаючы або проста змяняючы па сваім жаданні. Значна менш увагі ў парапразаці з Мальерам аддае нясвіжская паэтка ўвядзенню ў тэкст адаптаваных п'ес аўтарскіх рэмарак. Напэўна, не было ў тым вялікай патрэбы, бо княгіня была адначасова і драматургам, і рэжысёрам-пастаноўшчыкам у сваім тэатры. З другога боку, факт няўлагі да рэмарак з'яўляецца сведчаннем недасканаласці яе драматургічнай культуры, якая, прынамсі, узрастает па меры работы над мальераўскімі камедыямі. Пацверджанне гэтаму – факт узрастання колькасці рэмарак ад дзвюх у п'есе «Прадбачанае не мінае» (без уліку інтэрмедый) да пятнаццаці ў «Камедыі...» («Доктар па прымусу»). Пры гэтым рэмаркі таксама не перакладаюцца дакладна, а перапрацоўваюцца. Часам змяненне рэмаркі ўплывае на змяненне далейшага тэксту. Напрыклад, у шостай сцэне трэцяга акта «Камедыі...» мальераўскай рэмарцы «(Sganarelle) se promenant sur le théâtre et s'éventant avec son chapeau»¹⁰⁶ (128.4.72) адпавядае ў тэксце Ф. У. Радзівіл наступная: «Skanarel chodząc po Theatrum czolo ociera» (1.675). Адпаведна замест наступных слоў з арыгінала «Voilà une maladie qui m'a bien donné de la peine!»¹⁰⁷ (128.4.72) чытаем: «Ach! Aż mi pracowicie pot po czele płynie» (1.675).

Ф. У. Радзівіл адвольна змяняе таксама колькасць сцэн у актах мальераўскіх п'ес. Часцей за ёсё яна аб'ядноўвае дзве-тры кароткія сцэны ў адну або далучае меншую сцэну да буйнейшай. Увядзенне ў п'есы, наследаваныя ад Мальера, мясцовага каларыту – адна з самых важных і каштоўных асаблівасцяў яе адаптацыі. Каларыт гэты прайяўляецца на розных узоруях:

¹⁰⁶ (Сганарэль) гуляючы па сцэне і абмахваючыся капелюшом.

¹⁰⁷ Вось хвароба, якая прынесла мне шмат клопату!

- 1) культурна-побытавым (замена французских культурных, бытовых, гістарычных, геаграфічных і іншых рэалій мясцовыімі);
- 2) ідэйна-мастацкім (пераасэнсаванне канцэпцый галоўных герояў з улікам нацыянальнай літаратурнай або фальклорнай традыцыі);
- 3) моўным (увядзенне безэквівалентных прыказак і прымавак, а таксама – зредку – беларусізмаў і ўкраінізмаў).

Невыпадкова Л. Сафронава заўважала, што пераклады княгінія Мальера «былі хутчэй перакладаннямі п'ес Мальера на польскія норавы» (57.35). Некаторыя даследчыкі адзначалі даволі высокія перакладчыцкія здольнасці княгіні (гл., напр.: 169.79; 157.136; 154. 142), аднак у характеристыках і ацэнках перакладаў сustrакающа пэўныя супярэчнасці. Так, М. Юшынскі адносна п'есы «Прадбачанае не мінае» адзначаў, што ў ёй «на свой час не сапсаваная мова» (106.103); з другога боку, Я. Савінскі знаходзіць у той жа п'есе «вытыркаючыя галіцызмы» і лічыць, што «мова прыстасавана да французскіх зваротаў, выразы падабраны дрэнна» (151.69). Сапраўды, у тэкстах адаптацый сustrакающа часам лексічныя галіцызмы, напрыклад: «Regiment» – ад франц. «regiment»; «affront» – ад франц. «affront»; «Kamarad» – ад франц. «camarade». Аднак колькасць чыстых галіцызмаў з большым ці меншым захаваннем французскай арфаграфічнай нормы, не асвоеных польскай мовай, бадай, гэтymі трymа словамі і абмяжоўваецца. Рэпліка ж на ўласна французскай мове (скажонай) сustrакаеца толькі адзін раз у тэксле «Трагедыі...», калі пасля выкрыцця слуг гаспадарамі Жадле ўсклікае «A Dieu Brauro» (1.613); мальераўскі адпаведнік – «Adieu notre braverie»¹⁰⁸ (128.1.306). Значна шырэй у мальераўскіх адаптациях Ф. У. Радзівіл прадстаўлены слова, так ці іншай звязаныя з французскай мовай, напрыклад:

- 1) слова з лацінскімі каранямі, т. зв. інтэрнацыяналізмы (audyencya, Arbitr, koncept, kondycya і інш.);
- 2) чистыя лацінізмы, часам са змяненнем граматычнай катэгорыі роду (scyencya, Matrimonja, frequencya);
- 3) іншамоўная ўтварэнні макаранічнага кшталту:
 - а) з арфаграфічнай і граматычнай асвоенасцю (awantura – ад франц. aventure; amory – ад франц. amor; w Brawurze – ад франц. bravoure);
 - б) з граматыка-марфалагічнай асвоенасцю (estymować – ад франц. estime; incommodować – ад франц. incommode; ulokowany – ад лац. locum; dewinkuiący – ад лац. devinco і інш.).

¹⁰⁸ Бывай, наш форс!

Некаторыя іншамоўныя ўтварэнні маюць адпаведныя радыкальныя паралелі ў тэксце арыгінала, напрыклад: *awantura* – *aventure*, *galanty* – *galanterie*, *antypody* – *l'antipode* і г. д. Аднак часта падобныя «варварыстычныя» лексемы Ф. У. Радзівіл ужывае незалежна ад мальераўскай першакрыніцы. Не маюць радыкальных паралеляў у адпаведных эпізодах мальераўскіх тэкстаў такія слова, як *«profitować»*, *«approwować»*, *«wykurować»*, *«wyperswadować»* і інш. Такія лексіка-граматычныя «эксперыменты» княгіні яўна нельга назваць ужываннем галіцызмаў і нават праста лексічнымі запазычаннямі. Плён яе мова-знаўчай дзеянасці, хутчэй, трэба аднесці да сферы так званай барочнай «алхіміі» слова, надзвычай паширанай у творах пісьменнікаў-племісташа XVII ст. (гл.: 30.64). Слушна заўажае К. Вяжбіцка-Міхальска, што мова княгіні ў яе мальераўскіх адаптацыях «вольная ад макаранізмаў, а часта нават жывая і пластычная» (165.49).

Многія месцы ў мальераўскіх адаптацыях княгіні сведчаць на карысць таго, што нясвіжская аўтарка дасканала ведала французскую мову. Але яшчэ больш дасканала яна ўмела знайсці трапны дэнататыўны або сігніфікатыўны эквівалент пры перадачы французскага адпаведніка. Ф. У. Радзівіл выпрацавала сваю арыгінальную методыку адаптацыі: не акрэсліваючы нідзе выразна, што дзеянне п'есы адбываецца ў Рэчы Паспалітай, княгіня ўнушае гледачам гэтае ўражанне з дапамогай адпаведных змен у арыгінальным тэксце. Мясцовы каларыт – адна з найбольш вызначальных рыс мальераўскіх адаптацый Ф. У. Радзівіл. Пазней гэтую методыку адаптацыі камедый Мальера будуць выкарыстоўваць і развіваць у сваёй творчасці Ф. Багамолец і М. Цяцерскі.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Драматургічная творчасць Ф. У. Радзівіл, якая праходзіла пад знамкам уплыву самых розных літаратурных і фальклорных традыцый, была тым не менш арыгінальной з'явай у літаратуры Рэчы Паспалітай сярэдзіны XVIII ст. А. Ліпатаў слушна заўважаў, што «факт уплываў (як і запазычання) зусім не заўсёды азначае тыпалагічную еднасць; ...запазычанне асобных матываў, персанажаў, сітуацый ажыццяўляеца ў межах розных паэтык» (31.269). Няцяjkка заўважыць, што персанажы антычных міфаў, сярэднявечных містэрый і навел, народных казак і анекдотаў у камедыях, трагедыях і операх княгіні набываюць новыя рысы пад уплывам паэтыкі барока, якая «актыўна функцыяніравала ў XVIII ст.» і «заставалася тэорый універсальнай» (гл.: 62.9). Адначасова ў яе творах знайшлі сваё адлюстраванне і рысы эстэтыкі Асветніцтва, або, дакладней, «асветніцкага класіцызму». Суіснаванне барокавых і асветніцкіх тэндэнцый было характэрна для XVIII ст. (гл.: 62.9). У сувязі з гэтым наяўнасць уплыву нельга разглядаць як адсутнасць арыгінальнасці; «уплыў – не сорам і не ганьба для пісьменніка і для літаратуры, а адна з натуральных формаў развіцця літаратурнай індывидуальнасці і літаратурнага працэсу» (8.67). Ф. У. Радзівіл, выкарыстоўваючы ў сваіх драматычных творах літаратурныя дасягненні папярэдніх эпох, не засталася тым не менш у межах пераймальнасці, несамастойнасці; уплыў стаў сродкам для раскрыцця і развіцця яе ўласнай творчай адметнасці – як індывідуальнай, так і нацыянальнай. Засваенне ёю элементаў іншанацыянальнай літаратурнай традыцыі трэба разглядаць як «факт міжнацыянальных літаратурных зносін» (8.29).

Наш аналіз драматургічнай спадчыны Ф. У. Радзівіл у кантэксце развіцця прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай дазволіў удакладніць пытанне пра крыніцы сюжэтных запазычанняў у яе п'есах, вызначыць асноўныя ідэйна-мастацкія асаблівасці драматургічнай культуры пісьменніцы, а таксама канкрэтызаваць культурна-гістарычнае значэнне яе творчасці.

Драматургія Ф. У. Радзівіл як гісторыка-культурны феномен з'яўляецца арганічнай часткай прыдворнай тэатральнай культуры Рэчы Пас-

палітай XVIII ст. Яна ўзнікла першапачаткова як падмурак для мастац-
ка эксперименту княгіні і цесна звязана з дзейнасцю нясвіжскага
прыдворнага тэатра 1746–1752 гг. З другога боку, пры стварэнні сваіх
п’ес Ф. У. Радзівіл адштурхоўвалася ад папярэдняй тэатральнай тра-
дыцыі, робячы свядомую ўстаноўку на незвычайнасць і навізну. Ства-
раюочы перадусім забаўляльны тэатр, аўтарка звяртала ўвагу не на пра-
вілы драматургічнай паэтыкі, а на яркую відовішнасць, прывабнасць
для гледачоў. Драматургічная творчасць Ф. У. Радзівіл упłyvala на эс-
тэтычнае выхаванне членаў яе сям’і і мясцовага насельніцтва, а такса-
ма дала магутны штуршок развіццю радзівілаўскай тэатральнай тра-
дыцыі ў другой палове XVIII ст.

Пры стварэнні сваіх камедый, трагедый і опер Ф. У. Радзівіл выка-
рыстоўвала вядомыя літаратурныя або фальклорныя сюжэты, падвяр-
гаюочы іх творчай перапрацоўцы ў адпаведнасці з уласнай маральна-
эстэтычнай канцепцыяй. Сюжэтнымі крыніцамі яе п’ес служылі на-
родная казка і анекдот, антычны міф і агіографічнае паданне, навелы
Бакачью і «Гісторыя» Герадота. Пры выкарыстанні такой творчай ме-
тодыкі аўтарка стварала тым не менш арыгінальныя драматычныя тво-
ры: апрацоўваюочы іншанацыянальны мастацкі матэрый, яна прыўно-
сіла ў яго мясцовы каларыт і аўтабіографічныя элементы. Перапрацоў-
ка пісьменніцай трох камедый Ж. Б. Мальера («Цудоўныя каханкі»,
«Смешныя манерніцы» і «Доктар па прымусу») маюць харектар літа-
ратурных адаптаций. Пры гэтым Ф. У. Радзівіл распрацавала ўласную
арыгінальную методыку адаптациі: французскія культурныя, побытавыя
рэаліі і грамадска-сацыяльныя праблемы яна дапасоўвала да мяс-
цовых умоў або замяняла іх адпаведнымі паняццямі айчыннай культу-
ры. Мова мальераўскіх адаптаций пазбаўлена грубых варварызмаў;
паэтка выкарыстоўвае вольны пераклад, пры дапамозе чаго захоўвае
стылістычную лёгкасць, дасціпнасць і славесную выразнасць, уласці-
вую арыгінальным драматычным тэкстам Мальера.

У драматычных творах княгіні Радзівіл спалучаліся розныя віды
мастацтва (сцэнічнае, вакальнае, харэаграфічнае, дэкарацыйнае), пе-
равага аддавалася галантна-куртузным сюжэтам, што стала вынікам
тэатральнай моды, распачатай на прыдворнай каралеўскай сцэне Лю-
довікаў XIV і XV. Увогуле ж драматургічная культура Ф. У. Радзівіл
развівалася пад значным уплывам заходненеўрапейскага тэатральнага
мастацтва, пераважна французскага і італьянскага. У многіх яе каме-
диях знайшлі адлюстраванне рэфлексы італьянскай камедыі *dell’arte*
(«Дасціпнае каханне», «Адпачынак пасля клопатаў», «Несумленнасць

у пастцы»), а таксама рысы пастаральнай драмы («Дасціпнае каханне», «Каханне – зацікаўлены суддзя»). Разам з тым камедыі, трагедыі і оперы Ф. У. Радзівіл, адзначаныя прысутнасцю ў іх праяў мясцовага каларыту, аб'яднаныя адзінствам ідэйна-творчай дамінанты літаратурнага крэда пісьменніцы, арганічна ўпісваюцца ў кантэкст нацыянальнай драматургіі эпохі барока.

Творчая манера Ф. У. Радзівіл выпрацоўвалася пад непасрэдным уплывам паэтыкі барока з уласцівымі ёй рысамі: размытасць жанравых межаў, свабодная кампазіцыйя, перавага катэгорыі прасторы над катэгорыяй часу, адвольнае чаргаванне кантрастных элементаў, узмоцненая рытарычнасць і г. д. Разам з тым пэўныя эпізоды ў п'есах княгіні сведчаць аб уздзеянні на яе творчасць класіцыстычнай паэтыкі, а таксама ідэалогіі Асветніцтва.

У кожным драматычным творы княгіня Радзівіл рэалізуе сваё пісьменніцкае крэда, якое заключалася ва ўсебаковай аналогіі жанчыны, доказе «зверхнасці» жаночай натуры над мужчынскай. У цэнтры кожнай яе п'есы – яркі жаночы вобраз. Пры гэтым паэтка прадставіла розныя тыпы харектараў і розныя тыпы жаночых лёсаў. Да яе ніхто з драматургаў бадай што ўсёй Еўропы не пранікаў так глубока ў таямніцы жаночай псіхалогіі. І, магчыма, менавіта яе верныя, цнатлівыя, вынаходлівыя і мудрыя герайні па праву могуць лічыцца папярэдніцамі такіх намнога больш вядомых персанажаў, як Агатка Мацея Радзівіла, Юлія В. Дуніна-Марцінкевіча або купалаўская Паўлінка.

Драматургія Францішкі Уршулі Радзівіл – яркая і самакаштоўная з'ява ў гісторыі беларускай драматургіі. І хаяць творчасць нясвіжскай паэткі не спрычынілася непасрэдна да фарміравання нацыянальнай тэатральнай традыцыі новага часу, мы ўсё ж не маєм права недацэнтваць таго, што на гэтым шляху менавіта яна першая стварыла перадумовы для пераходу да новай асветніцкай драмы.

Камедыі, трагедыі і оперы Ф. У. Радзівіл – неад'емная частка элітарнай прыдворнай драматургіі Рэчы Паспалітай. Яе творчасць сімвалізуе сабою повязь часоў, спалучэнне старога і новага, запазычанага і свайго, асабістага і агульначалавечага. Гэты пышна квітнеючы букет мастацтва барока і сёння ўражвае нас сваім харастром і шматфарбнасцю. *Littera scripta manet...*

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Komedye y tragedye prednio-dowcipnym wynalazkiem wybornym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przykładami znamienite przez Jaśnie oświeconą xiężnę z xiążąt Wiśniowieckich Korybutow RADZIWIŁŁOWA, wojewodzinę Wileńską, hetmanową wielką, W. X. Litt: złozone. <...> Roku jak się wcielone Słowo słyszeć y widzieć dało. [S. 1.], 1754.
2. Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л.: Издание гос. русск. географич. общ-ва, 1929. У тэксце прыводзіцца парадкавы нумар фальклорнага сюжэта.
3. Арабские народные сказки / Сост., пер. с араб., предисл. и примеч. В. В. Лебедева. М.: Наука, 1990.
4. Арэшкава В. М. Тэатр у Нясвіжы // Адукацыя і выхаванне. 1993. № 5 (17). С. 105–108.
5. Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII–XVIII веков. М.: Искусство, 1958.
6. Барысава Т. Мальер на беларускай сцэне. Mn.: Навука і тэхніка, 1972.
7. Барышев Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. Mn.: Наука и техника, 1992.
8. Берков П. Н. Проблема национальных традиций русской литературы XVIII в. // Известия АН СССР: Серия л-ры и языка. 1966. Т. XXV. Вып. 1. Январь-февраль. С. 25–30.
9. Берков П. Н. Проблемы исторического развития литературы: Статьи. Л.: Худ. лит., 1981.
10. Боккаччо Д. Декамерон / Пер. с итальянского Н. Любимова. Mn.: Наука и техника, 1985.
11. Бэлза И. Ф. История польской музыкальной культуры: В 3 т. М.: Музгиз, 1954. Т. 1.
12. Бэлза И. Ф. Театральная культура западнославянских народов и роль музыки в ее развитии // Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII–XIX вв. М.: Наука, 1976. С. 26–52.

13. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Худ. лит., 1940.
14. Всеволодский-Гернгресс В. Театр при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. СПб.: Типография Императорских СПб. театров, 1914.
15. Геродот. История. В 9 кн. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1972.
16. Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т. Mn.: Навука і тэхніка, 1983. Т. 1: Беларускі тэатр ад вытокаў да каstryчніка 1917 г.
17. Голые короли: Сказки, притчи, анекдоты, шутки народов мира. М.: Республика, 1993.
18. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Пер. с англ.; под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. М.: Прогресс, 1992.
19. Гримм Я., Гримм В. К. Сказки / Пер. с нем. Г. Петникова. М.: Худ. лит., 1978.
20. Грынчык М. М. Шляхі беларускага вершаскладання. Mn.: Выд-ва БДУ, 1973.
21. Дадиомова О. В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. Mn.: Навука і тэхніка, 1992.
22. Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л.: Искусство, 1941.
23. Дорошевич Э. К. Просвещение в Белоруссии / Издания фундаментальной библиотеки им. Я. Коласа АН БССР. Mn.: Наука и техника, 1977.
24. Драматический словарь, или показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов, с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах, и где и в какое время напечатаны. СПб.: Издание книжного магазина «Нового времени», 1880.
25. Зуева Т. В. Сказки А. С. Пушкина. М.: Просвещение, 1989.
26. История польской литературы: В 2 т. М.: Наука, 1968. Т. 1.
27. Кароткі У. Г. Праблема элітарнасці ў беларускай літаратуры другой паловы XVI – першай паловы XVII ст. // Шляхам стагоддзяў: Матэрыялы дзвюх канферэнцый аднаго года / Пад рэд. А. А. Лойкі. Mn.: Універсітэтскэ, 1992. С. 101–106.
28. Козловский П. Г. Магнатское хозяйство Белоруссии во второй половине XVIII в. (центральная и западная зоны) / АН БССР. Ин-т истории. Mn.: Наука и техника, 1974.
29. Конон В. М. От Ренессанса к классицизму: (Становление эстетической мысли Белоруссии в XVI–XVIII вв.) / АН БССР. Ин-т философии и права. Mn.: Наука и техника, 1978.

30. Короткий В. Г. Творческий путь Мелетия Смотрицкого. Мн.: Наука и техника, 1987.
31. Липатов А. В. Формирование польского романа и европейская литература: Средневековье, Возрождение, барокко. М.: Наука, 1977.
32. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература. Л.: Сов. писатель, 1984.
33. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.
34. Лихачев Д. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения // Русская литература. 1965. № 1. С. 16–32.
35. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1973.
36. Мальдзіс А. Беларуская культура барока як пасрэдніца паміж заходнеславянскім і ўсходнеславянскім светамі / Даклад на XI Міжнародным з'ездзе славістаў. Мн.: Навука і тэхніка, 1993.
37. Мальдзіс А. І. На скрыжаванні славянскіх традыцый: Літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палавіна XVII–XVIII ст.). Мн.: Навука і тэхніка, 1980.
38. Мальдис А. И. Закономерности развития белорусской литературы переходного периода (вторая половина XVII–XVIII в.): Автореф. дис... доктора филол. наук: 10.01.03 / АН БССР. Ин-т литературы им. Я. Купалы. Мн., 1986.
39. Марціновіч А. Талія і Мельпамена з Нясвіжа // Тэатральная творчесць. 1996. № 1. С. 38–46.
40. Мокульский С. О театре / Сост. и ред. Н. Г. Литвиненко. М.: Искусство, 1963.
41. Молодцова М. Комедия дель арте: (История и современная судьба). Л.: ЛГИТМИК, 1990.
42. Мочалова В. В. «Низовое» барокко в Польше. Драматургия и поэзия // Барокко в славянских культурах: Сб. ст. М.: Наука, 1982. С. 102–169.
43. Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период / Г. И. Барышев, А. Л. Капилов, Г. Г. Кулешова и др. Мн.: Наука и техника, 1990.
44. Наливайко Д. С. Українське барокко в контексті європейського літературного процесу XVII ст. // Радянське літературознавство. 1972. № 11. С. 30 – 47.
45. Нарысы гісторыі Беларусі: У 2 ч. Мн.: Беларусь, 1994. Ч. 1.

46. Няфёд У. Беларускі тэатр: Нарыс гісторыі. Мн.: Выд-ва АН БССР, 1959.
47. Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков: Сборник / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек и М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1972.
48. Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ. Л.: Наука, 1984.
49. Перро Ш. Сказки матушки гусыни / Пер. с франц. Ф. Федорова и др. М.: Худ. лит., 1976.
50. Пташицкий С. Обзор материала по истории средневековой светской повести в Польше // Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук 1902 г. СПб., 1902. Т. 7. Кн. 1. С. 319–358.
51. Ралько І. Д. Беларускі верш: Старонкі гісторыі і тэорыі. Мн.: Вышэйшая школа, 1969.
52. Скеп'ян А. А. Барочны тэатр Уршулі Радзівіл // Барока ў беларускай культуры і мастацтве / Пад рэд. В. Ф. Шматава. Мн.: Беларуская навука, 1998. С. 298–303.
53. Смольский Б. С. Белорусский музыкальный театр. Мн.: Наука и техника, 1963.
54. Софонова Л. А. Миф и драма барокко в Польше и России // Миф – фольклор – литература: Сб. ст / АН СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. С. 67–80.
55. Софонова Л. А. Некоторые проблемы поэтики польского барокко // Советское славяноведение. 1974. № 1. С. 68–79.
56. Софонова Л. А. Некоторые черты художественной природы польского и русского театров XVII–XVIII вв. // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М.: Наука, 1979. С. 171–218.
57. Софонова Л. А. Польская театральная культура эпохи Просвещения. М.: Наука, 1985.
58. Софонова Л. А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М.: Наука, 1981.
59. Софонова Л. А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах: Сб. ст. М.: Наука, 1982. С. 78–101.
60. Софонова Л. А. Проблемы художественного примитива на польской сцене XVII–XVIII веков // Советское славяноведение. 1983. № 3. С. 79–88.
61. Софонова Л. А. Славянский театр на пути от барокко к классицизму (Польша, Украина, Белоруссия, Россия) // Развитие барокко

- и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в. / Под ред. А. Н. Робинсона. М.: Наука, 1989. С. 50–71.
62. Софронова Л. А., Липатов А. В. Барокко и проблемы истории славянских литератур и искусств // Барокко в славянских культурах: Сб. ст. М.: Наука, 1982. С. 3–13.
63. Сравнительный указатель сказочных сюжетов: Восточнославянская сказка. Л.: Наука, 1979. У тэксле прыводзіцца парадкавы нумар фальклорнага сюжета.
64. Страдание святых мучениц трех дев сестр, Агапии, Хионии, и Ирины // Книга житий святых на три месяца трети, еже есть, Март, Апріллій, и Май. 7-е изд. М.: Синод. типогр., XII, 1796. Кн. 3. – Л. СКЕ об. – СКИ об.
65. Сычевская А. И. К вопросу о Мольере в польской драматической литературе XVIII ст. // Русский филологический вестник. Т. 62. Варшава, 1909. С. 75–109.
66. Тронский И. М. История античной литературы. М.: Высш. школа, 1988.
67. Тысяча и одна ночь: Собрание сказок: В 8 т. / Пер. и comment. М. Салье. М.: Терра, 1993. Т. 6.
68. Усікаў Я. Беларуская камедыя: Літаратурна-крытычныя нарысы. Мн.: Маст. літ., 1979.
69. Чурко Ю. М. Белорусский балетный театр. Мн.: Беларусь, 1983.
70. Шекспир В. Виндзорские насмешницы // Полн. собр. соч.: В 14 т. / Пер. Б. Пастернака. М.: Терра, 1993. Т. 6. С. 337–486.
71. Шишигина К. Я. Музы Несвижа. Мн.: Полымя, 1986.
72. Шышыгіна-Патоцкая К. Я. Скарбы Нясвіжа. Мн.: Полымя, 1993.
73. Bartoszewicz J. Historia literatury polskiej w potocznym sposobem opowiedziana. Kraków: K. Bartoszewicz, 1877. T. 2.
74. Bartoszewicz J. Zamek Bialski: (Dzieje miasteczka. Obrazy z życia magnatów. Akademia Bialska). Lwów: Z drukarni Wł. Łozińskiego. Nakładem M. Orgelbranda w Warszawie, 1881.
75. Bartoszewicz K. Radziwiłłowie. Warszawa; Kraków: Esiégarnia J. Czerneckiego, 1928.
76. [Bentkowski F.] Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych przez Felixa Bentkowskiego. Warszawa; Wilno: Nakładem Zawadskiego i komp., 1814. T. 1.
77. Bernacki L. Przyczynki do dziejów dawnej powieści polskiej // Pamiętnik Literacki. 1903. R. 2. S. 394–410; 567–585.
78. Bernacki L. Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Lwów: Wyd-wo zakładu nar. im.Ossolińskich, 1925. T. 2.

79. [Biegeleisen H.] *Illustrowane dzieje literatury polskiej przez Dra Henryka Biegeleisena*. Wiedeń: Nakładem Franciszka Bondego, 1906. T. 4: Czasy reakcji. Od Wazów do Sasów.
80. [Brachvogel A. E.] *Geschichte des königlichen Theaters zu Berlin. Nach Archivalien des Königl. Geh. Staats-Archivs und des Königl. Theaters von A. E. Brachvogel*. Erster Band: Das alte Berliner Theaterwesen. Berlin: Verlag von Otto Janke, 1877.
81. Brendel F. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*. Leipzig, 1903.
82. Brodziński K. Pisma: Wydanie zupełnie poprawne i dopełnione z nieogłoszonych rękopismów staraniem J. J. Kraszewskiego. Poznań: Skład główny w Księgarni Gebethnera i Wolffa w Warszawie, 1873. T. 5: Proza. Literatura Polska (1822–1823).
83. Brückner A. *Dzieje kultury polskiej*. Kraków: W. Ł. Anczyc i spółka, 1831. T. 3: Czasy nowsze do roku 1831.
84. Brückner A. *Dzieje literatury polskiej w zarysie*. Warszawa: Instytut wydawniczy «Biblioteka polska», 1903. T. I.
85. [Chomętowski W.] *Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 roku*, przez Wł. Chomętowskiego. Warszawa: U Gebethnera i Wolfa, 1870.
86. *Dictionnaire des Théâtres de Paris*. A Paris: Chez Lambert, Libraire, rue de la Comédie Françoise, au Parnasse, MDCCLVI (1756). T. 2.
87. Dienst M. *Teatr Urszuli Radziwiłłowej* // *Kłosy*. R. 1: 1914. q 1. S. 18–21.
88. Do dziejów teatru polskiego za Augusta II // *Pamiętnik Literacki*. 1954. Z. 3–4 (11–12). S. 57–59.
89. Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej: Bibliografia. Wrocław etc.: Wyd-wo PAN, 1965. T. 1: Teksty dramatyczne drukiem wydane do roku 1765. У тэксце пазначаецца бібліяграфічна пазыцья кожнага выдання.
90. Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej: Bibliografia. Wrocław etc.: Wyd-wo PAN, 1978. T. 2: Programy drukiem wydane do roku 1765. Część 2: Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich.
91. Dramaty staropolskie: Antologia / Oprac. J. Lewański. Warszawa: PIW, 1961. T. 3, 4.
92. Durski S. Tomasz Alexandrowicz – zapomniany prekursor teatru Oświecenia // *Prace polonistyczne*: Seria 16 (1960). Łódź, 1960. S. 27–54.

93. Estreicher K. *Bibliografia polska*. Kraków, 1888. T. 9: Stólecie XVIII.
94. Estreicher K. *Bibliografia polska* / Wyd. S. Estreicher. Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności, 1915. Ogólnego zbioru t. 26.
95. [Estreicher K.] *Repertoar sceny polskiej od roku 1750 do 1871: Pisarze i tłumacze sceniczni zestawieni abecadłowo przez K. Estreichera*. Kraków, 1871.
96. Feicht H. *Muzyka w okresie polskiego baroku // Z dziejów polskiej kultury muzycznej* / Pod red. Z. M. Szwejkowskiego. Kraków: PWM, 1958. T. I: *Kultura staropolska*. S. 157–229.
97. Gierowski J. *U źródeł polskiego Oświecenia // Wiek XVIII: Polska i świat*. Warszawa: PIW, 1974. S. 41–50.
98. Gregor J. *Weltgeschichte des Theaters*. Wien, 1933.
99. Hahn W. *Rozwój poezji dramatycznej w Polsce. Część I: W epoce przedrozbiorowej // Dzieje literatury pięknej w Polsce / Encyklopedia Polska*. T. 22. Kraków: Nakładem Akademii umiejętności, 1918. S. 1–46.
100. *Icones Familiae Ducalis Radivilianae... Nesvisii*. In *Typografia Privilegiata Ducali Radiviliana Collegii Societatis Jezu. Denuo veteribus Tabulis aeneis expressae cura J. Iversenii. Petropoli, a. MDCCCLXXV* (1875). – [1] s., [162] l. il., [4] s.
101. Jackl J. *Z badań nad teatrem czasów saskich // Pamiętnik teatralny*. 1960. Z.1(33). R. 9. S. 95–114.
102. Jaszowski S. *O życiu i dziełach Urszuli z książej Wiśniowieckich Radziwiłłowej Wojewódziny Wileńskiej // Pszczoła Polska*. R. 3: 1820. S. 115–124.
103. Jotejko T. *Historia muzyki polskiej i powszechnej w zarysie*. Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta, 1916.
104. Judkowiak B. *Franciszka Urszula Radziwiłłowa // Pisarze polskiego oświecenia*. Warszawa, 1992. T. 1. S. 66–89.
105. Judkowiak B. *Słowo inscenizowane: O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*. Poznań: WiS, 1992.
106. [Juszyński M. H.] *Dykcyonarz poetów polskich, przez X. M. Hieronima Juszyńskiego*. Kraków: W Drukarni Jozefa Mateckiego, 1820. T. 2.
107. Kadulska J. *Komedie w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*. Wrocław etc.: Zakład narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo, 1993.
108. [Kitowicz J.] *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III przez księdza Jędrzeja Kitowicza*. Wyd. 2. Petersburg; Mohylew, 1855. T. 3.

109. Klimowicz M. Teatr Augusta III w Warszawie // Pamiętnik teatralny. 1965. R. 14. Z. 1(53). S. 22–43.
110. [Kołłątaj H.] Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750–1764). Poznań, 1841. T. 2.
111. Korzeniowski J. Kurs poezyi // Dzieła Józefa Korzeniowskiego: Wydanie zupełne. Warszawa, 1873. T. 12.
112. Kotłubaj E. Galeria Nieswiejska portretów Radziwiłłowskich / Opisana historycznie przez E. Kotłubaja. Wilno: Z dr. M. Starkmana, 1857.
113. Kowalczyk J., Roszkowska W. Teatr Jana Zamoyskiego «Sobiepana» // Pamiętnik teatralny. 1964. R. 13. Z. 3 (51). S. 255–271.
114. Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski: Budynki. Dekoracje. Kostiumy. Warszawa: PIW, 1971.
115. Krzyżanowski J. Dzieje literatury polskiej. Warszawa: PWN, 1979.
116. Krzyżanowski J. Historia literatury polskiej od średniowiecza do XIX w. Warszawa: PIW, 1953.
117. Krzyżanowski J. Talia i Melpomena w Nieświeżu: Twórczość U. F. Radziwiłłowej // Pamiętnik teatralny. 1961. R. 10. Z. 3 (39). S. 385–398.
118. Krzyżanowski J. Talia i Melpomena w Nieświeżu: Twórczość U. F. Radziwiłłowej // Teatr Urszuli Radziwiłłowej / Opracowała i posłowiem opatrzyla K. Wierzbicka. Warszawa: PIW, 1961. S. 7–33.
119. Kudliński T. Rodowód polskiego teatru. Warszawa: Pax, 1972.
120. Kurier Polski. R. 24: 1755. q 85. S. 4.
121. Lewański J. Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce. Warszawa: PWN, 1981.
122. Lewański J. Miscellanea z czasów Saskich // Pamiętnik teatralny. 1965. R. 14. Z. 1(53). S. 12–19.
123. Lewański J. Ze studiów nad Molierem w teatrze staropolskim // Pamiętnik teatralny. R. 5. 1956. Z. 4 (20). S. 597–630.
124. Liske X. Cudzoziemcy w Polsce. Lwów, 1876.
125. Łukaszewicz L. Rys dziejów piśmiennictwa polskiego. Kraków, 1836.
126. Mackiewicz S. Dom Radziwiłłów. Warszawa: Czytelnik, 1990.
127. Miller A. Teatr polski i muzyka na Lizwie jako strażnice kultury Zachodu (1745–1865). Wilno, 1936.
128. [Moliere J. B.] Oeuvres de Jean-Baptiste Poquelin de Molière. T. 1–6 // Collection des Meilleurs ouvrages de la langue françoise. Paris, MDCCCXVII (1817). T. 1, 4, 5.
129. Mycielski J. Matka księcia Panie Kochanku // Przegląd Polski. 1882. T. 63. S. 369–370.

130. Nowy Korbut: Bibliografia literatury polskiej. T. 6. Cz. 1: Oświecenie. Warszawa: PIW, 1970.
131. Pilat R. Historya literatury polskiej. Wykłady uniwersyteckie. Lwów; Warszawa, 1911. T. 3: Historya poezyi polskiej XVII–XVIII wieku (od r. 1632–1740).
132. Poliński A. Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Lwów: Wyd-wo Towarzystwa Nauczycieli, 1907.
133. Polski słownik biograficzny. Wrocław etc.: Zakład nar. im. Ossolińskich; Wyd-wo PAN, 1987. T. 30 / 3. Z. 126.
134. Prosnak J. Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku // Muzyka. 1965. R. X. ą 1(36). S. 46–71.
135. Raszewski Z. Krótka historia teatru polskiego. Warszawa: PIW, 1978.
136. Raszewski Z. Trudny rebus: Studia i szkice z historii teatru. Wrocław: Wiedza o kulturze, 1990.
137. Raszewski Z. Za króla Sasa. Mała kronika teatru warszawskiego za Sasów // Pamiętnik teatralny. 1965. Z. 1(53). R. XIV. S. 94–101.
138. Roszkowska W. Diariusz życia teatralnego na dworze Jana III // Pamiętnik teatralny. 1969. Z. 4 (72). R. 18. S. 562–584.
139. Rulikowski M. Teatr polski na Litwie: 1784–1906. Wilno, 1907.
140. Sajkowski A. Od Sierotki do Rybeńki: W kręgu radziwiłłowskiego mecenatu. Poznań: Wyd-wo Poznańskie, 1965.
141. Sajkowski A. Radziwiłłowska edukacja teatralna (Dwa wieki doświadczeń i scenicznych eksperymentów) // Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce. Warszawa; Łódź: PWN, 1985. S. 149–160.
142. Sajkowski A. Repertuar teatrów ks. Urszuli Franciszki i Michała Kazimierza Radziwiłłów z l. 1740–1762 // Rzewuski W. Tragedie i komedie / Oprac. J. Majerowa. Warszawa: PIW, 1962. S. 270–274.
143. Sajkowski A. (recenzja): Teatr Urszuli Radziwiłłowej. Warszawa: PIW, 1961, ss. 225 // Pamiętnik teatralny. 1962. R. XI. Z. 3–4 (43–44). S. 539–552.
144. Sajkowski A. Staropolska miłość: Z dawnych listów i pamiętników. Poznań: Wyd-wo Poznańskie, 1981.
145. Sajkowski A. Teatralia radziwiłłowskie // Pamiętnik teatralny. 1979. Z. 3(107). S. 430–440.
146. Sajkowski A. Z dziejów teatru nieświeskiego // Pamiętnik teatralny. 1961. R. 10. Z. 3 (39). S. 399–433.
147. Sajkowski A. Z teatralnych doświadczeń podróżników polskich do Włoch od XVI do XIX wieku // Pamiętnik teatralny. 1969. R. 18. Z. 4 (72). S. 487–510.

148. Sajkowski A. Zagraniczne wyjazdy Radziwiłłów po naukę (początek XVII wieku) // *Miscellanea historico-archivistica*. Warszawa; Łódź: PWN, 1989. T. 3: Radziwiłłowie XVI–XVIII wieku: W kręgu polityki i kultury. S. 191–200.
149. Sehrt E. *Wandlungen der shakespeareschen komödie*. Göttingen, 1961.
150. Słownik literatury polskiego Oświecenia / Pod red. T. Kostkiewiczowej. Wrocław etc.: Zakł. nar. im. Ossolińskich, 1991.
151. Sowiński J. O uczonych polkach. Krzemieniec; Warszawa: Nakładem N. Glucksberga, 1821.
152. Stender-Petersen A. Die Dramen, insbesondere die Komödien, der Fürszen Radziwiłł // *Zeitschrift für slawische Philologie*. 1960. T. 28. H. 2. S. 247–303.
153. [Syrokomla Wł.] Dzieje literatury w Polsce od pierwiastkowych, do naszych czasów: Pokrótkie opowiadziały Ludwik Kondratowicz (Władysław Syrokomla). T. I. Wilno, 1850.
154. Syrokomla Wł. Wędrówki po moich niegdyś okolicach: Wspomnienia, studja historyczne i obyczajowe. Wilno: Nakł. i druk. Józefa Zawadzkiego, 1853.
155. Szwejkowska A. Kapele magnackie i szlacheckie w połowie XVIII wieku w Polsce // *Muzyka*. 1963. R. 8. № 1–2. S. 75–104.
156. Szyjkowski M. Dzieje komedji polskiej w zarysie. Kraków, 1921.
157. Tarnowski S. *Historya literatury polskiey*. Wyd. 2. Warszawa, 1903. T. 3: Wiek XVIII.
158. Taurogiński B. Dane archiwalne o artystach na dworze książąt Radziwiłłów XVI–XIX w. S. l., s. a. S. 19–23.
159. Taurogiński B. Nieśwież. Warszawa, 1937.
160. Teatr Urszuli Radziwiłłowej / Opracowała i posłowie opatrzyła K. Wierzbicka. Warszawa: PIW, 1961.
161. Tyszyński A. Komedya polska w XVIII wieku // *Biblioteka warszawska*. 1870. Lipiec. T. 3. Z. 9. S. 400–433.
162. Wierzbicka K. *Historia sceny polskiej*. Warszawa: PWN, 1953. Cz. 1.
163. Wierzbicka K. O teatrze radziwiłłowskim i innych teatrach magnackich w XVIII w. // *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*. Warszawa: PIW, 1961. S. 187–207.
164. Wierzbicka-Michalska K. Aktorzy cudzoziemcy w Warszawie w XVIII wieku. Wrocław etc.: Wyd-wo PAN, 1964.
165. Wierzbicka-Michalska K. *Teatr w Polsce w XVIII wieku*. Warszawa: PWN, 1977.

166. Wierzbicka-Michalska K. Teatr warszawski za Sasów. Wrocław: Wyd-wo PAN, 1964.
167. Wikocka-Rachubowa K. Wrażenia artystyczne Karola Stanisława Radziwiłła z podróży po Europie // *Miscellanea historico-archivistica*. T. 3: Radziwiłłowie XVI–XVIII wieku. Warszawa; Łódź: PWN, 1989. S. 235–250.
168. Windakiewicz S. Poezja ziemiańska. Kraków: Gebethner i Wolff, 1938.
169. Windakiewicz S. Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej. Kraków: Sp. wyd., 1921.
170. Wojcicki K. (recenzja). Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 r. Przez Władysława Chomętowskiego. Warszawa, 1870 // Biblioteka warszawska. 1870. Kwiecień. T. 2. Z. 4. S. 156–160.
171. [Wójcicki K.] Teatr starożytny w Polsce Kazimierza Władysława Wójcickiego. Warszawa, 1841. T. I. 335 s.; T. 2.
172. Wojciechowski K. Historja powieści w Polsce: Rozwój typów i form romansu polskiego na tle porównawczem. Lwów: Księg. Gubrynowicza, 1925.
173. Wojciechowski K. Wiek oświecenia: Historja literatury wieku oświecenia w Polsce. Lwów etc.: Zakł. nauk. im. Ossolińskich, 1926.
174. Wolff J. Senatorowie y dgnitarze Wielkiego Księstwa Litewskiego. 1386–1795. Kraków: Ancyzy i spółka, 1885.
175. Z dziejów polskiej kultury muzycznej: Kultura staropolska / Pod red. Z. Szwejkowskiego. Kraków: Polskie wyd-wo Muzyyczne, 1958.
176. [Zdanowicz A.] Rys dziejów literatury polskiej podług notat Alexandra Zdanowicza oraz innych źródeł opracował i do ostatnich czasów doprowadził Leonard Sowiński. Wilno, 1875. T. 2.
177. Zielińska T. Więź rodowa domu Radziwiłłowskiego w świetle diariusza Michała Kazimierza Radziwiłła «Rybeńki» // *Miscellanea historico-archivistica*. Warszawa; Łódź: PWN, 1989. T. 3: Radziwiłłowie XVI–XVIII wieku. S. 175–190.

ДАДАТАК 1

**Спіс драматычных твораў Ф. У. Радзівіл
у храналагічнай паслядоўнасці прэм'ер
(паводле «Дыяры вышша» М. К. Радзівіла
і выдания «Komedye u tragedye...» 1754 г.)**

1. Камедыя «Дасціпнае каханне» – 13.06.1746
2. Трагедыя «Справа Боскай наканаванасці» – 11.12.1746
3. Камедыя «Каханне – зацікаўлены суддзя» – 3.08.1747
4. Трагедыя «Безразважлівы суддзя» – 4.03.1748
5. Камедыя «Прадбачанае не мінае» – 1.06.1749
6. Камедыя «У вачах нараджаеща каханне» – 13.06.1749
7. Трагедыя «Золата ў агні» – 13.01.1750
8. Камедыя «Адпачынак пасля клопатаў» – 3.09.1750
9. Камедыя «Забавы фартуны» – 24.12.1750
10. Трагедыя «Несумленнасць у пастцы» – 27.02.1751
11. Камедыя «Суддзя, пазбаўлены розуму» – 9.03.1751
12. Опера «Шчаслівае няшчасце» – 8–9.05.1752
13. Камедыя «Каханне – дасканалы майстра» – 11.08.1752
14. «Трагедыя...» (адаптация «Смешных манерніц» Ж. Б. Мальера) – 15.08.1752
15. Опера «Сляпое каханне не зважае, чым скончыцца» – 20.11.1752
16. «Камедыя...» (адаптация «Доктара па прымусу» Ж. Б. Мальера) – 23.11.1752

ДАДАТАК 2

**Акцёрскі склад нясвіжскага тэатра Ф. У. Радзівіл
(на падставе дадзеных R1, R2 і «Дыярывыша» М. К. Радзівіла)
Пералік акцёраў (няпоўны) да камедыі «Дасціпнае каханне»¹⁰⁹**

Люцыдор – пан Младэцкі, нясвіжскі стараста

Доктар – генерал-ад'ютант В. Кн. Літ. Траубніц

Пастухі: танцмайстар Шрэтэр, кн. Януш, кн. Караль

Пастушикі: *Маротка* – кн. Тэафіля,

Лізетка – кн. Карапіна

Арлекін – пан камісіянальны дарадчык

Гаспадыні: кн. Чацвяртынска, мадам дэ Білон

Дзеўка – негрыцянка панна Катахына

Адміral – карлік Яцак Вішнеўскі

Дыяна – пан Фрычынскі

**Пералік акцёраў да трагедыі
«Справа Боскай наканаванасці»
(паводле R1, у дужках – паводле R2¹¹⁰)**

Кароль Тыгранэс – Канопка (кн. Януш)

Алімпія, яго жонка – кн. Тэафіля (кн. Тэафіля)

Юлія, іх дачка – (кн. Карапіна) (кн. Тэафіля)

Эльвіра, канфідэнтка каралевы – Клокманоўна старэйшая (Клокманоўна старэйшая)

Зянобія, канфідэнтка Юліі – Клокманоўна малодшая (Клокманоўна малодшая)

Талестрыс, каралева, матка каралевіча – панна Ружэўска (пані Ружэўска)

Антыохус, каралевіч – Булгак (пан Булгак)

Клеон, канфідэнт Антыохуса – Фрычынскі (Фрычынскі)

Раксаны, канфідэнтка Талестрыса – не пазначана (пані Зёмецка)

Баба – Тэрэзка (Тэрэзка)

¹⁰⁹ Гл.: 127.30–31.

¹¹⁰ Гл.: 160.36, 215.

Пустэльнік – п. Гайжэўскі (п. Гайжэўскі)

R2: *Чараўніца* – панна Булгакова

R2: *Люстэрка* – пані Фрычынска

Пералік акцёраў да трагедыі «Золата ў агні» (паводле R1¹¹¹)

Прамыслаў – Бжазоўскі

Генрык – Гедройц

Тэафіл – Шлягер

Цэцылія – кн. Караліна

Адэльфрэда – Тэафіля

Фердынанд – Кузьмінскі

Адэлайда – Бжазоўска

*Альбрэхтын*¹¹² – Домскі

Сенатар Жэгота – Пероту

Баляслаў – Бялазор

Ядзвіга – Клакманоўна

*Караліна*¹¹³, канфідэнтка асвенцымскай княгіні – Клокманоўна

Пералік акцёраў да трагедыі «Несумленнасць у пасты» (паводле R1¹¹⁴)

Банут – ям. п.¹¹⁵ Нішчынскі

Аруя – ям. панна Свентахоўска

Доктар – ям. п. Бялахоўскі

Суддзя – ям. п. Загорскі

Губернатар – ям. п. Закшэўскі

Лаўра – ям. панна Кміцянка малодшая

Арлекін – ям. п. Лойка

Цэсар – ям. п. Фрычынскі

Вялікі Вейзір – ям. п. Канопка

¹¹¹ Гл.: 160.48.

¹¹² Адсутнічае ў п’есе паводле W2.

¹¹³ Паводле W2 – Тэадора.

¹¹⁴ Гл.: 160.106.

¹¹⁵ Яго міласць пан / Яе міласць пані.

**Пералік акцёраў да «Трагедыі...»
«Смешныя манерніцы», паводле R1¹¹⁶)**

*Ла Гранж – ям. п. Барановіч
Дзю Круа – ям. п. Яблонскі
Гаржыбюс – ям. п. Пероту
Магдаленка – ям. п. Сасіноўна
Кася – ям. п. Пучынска
Маротка – ям. п. Карадзянка
Альманзор – ям. п. Белазор
Маскарыйль – ям. п. Паручнік Фрычынскі
Стараста Ядэлецкі – ям. п. Харунжы Балевіч
Два парцье – ям. п. Шлягер і ям. п. Хомскі
Суседкі: Люцыла – ям. п. Бжазоўска
Луіса – ям. п. Жабянка
Скрыпачы – ям. п. Пяскоўскі, паж
ям. п. Дэрэнгойскі, паж*

**Пералік акцёраў да камедыі
«У вачах нараджаеща каханне»
(паводле «Дыярывуша» М. К. Радзівіла, 18.06.1758¹¹⁷)**

*Салон – ям. п. Богуш, віленскі мечнік
Палікрыта – Караліна (? хелмская старасціна)
Філаксін – маёр Фрычынскі
Паліксен – ям. п. Мысельскі, осніцкі стараста
Арэтафія – ям. п. Швыкоўска з Завішай
Дарыда – Тэафіля
Агарынта¹¹⁸ – панна Бжазоўска старэйшая
Клеандр – ям. п. хелмскі стараста (?)
Леантыйдас – ям. п. Агінскі, стараста ашмянскі
Мегіста – панна Бжазоўска малодшая*

¹¹⁶ Гл.: 160.193.

¹¹⁷ Гл.: 146.428.

¹¹⁸ Так у «Дыярывушы».

ДАДАТАК 3

Рэпертуар тэатраў Ф. У. Радзівіл і М. К. Радзівіла (1740–1762)
(па матэрыялах «Дыяры вышу» М. К. Радзівіла,
W2 і артыкула Л. Сімана «Тэатр кн. Радзівілаў
у Нясвіжы часоў Аўгуста» ў польскім часопісе «Тэатр»
(1931, № 7) апрацаваў А. Сайкоўскі¹¹⁹)

1740

Узор справядлівасці

1746

Дасціпнае кахранне 13 VI

Справа Боскай наканаванасці 11 XII, 15 XII

1747

Кахранне – зацікаўлены суддзя 3 VIII

1748

Безразважлівы суддзя 4 III

Кахранне – зацікаўлены суддзя 17 VII, 21 VII, 3 VIII

Нямецкая камедыя (?) 2 VIII

1749

Безразважлівы суддзя 26 III, 7 IV, 8 IV, 30 V

Цудоўныя кахранкі, Мальер 1 VI

У вачах нараджаецца кахранне 13 VI

Прадбачанае не мінае 24 VI

Французская камедыя (?) 15 VI

Камедыі (не ідэнтыфікаваныя) 17 XII, 18 XII, 22 XII, 26 XII, 27 XII,
28 XII

Аперэтка (?) 14 VI

1750

Золата ў агні 13 I

¹¹⁹ Гл.: 142.270–274. Словы, перакладзеныя з французскай мовы, падкрэсліваюцца.

У вачах нараджаеща каханне 24 VI
Доктар па прымусу, Мальер 1 VII
Адпачынак пасля клопатаў 1 IX
Гульні фартуны 24 XII
Камедыі (не ідэнтыфікаваныя) 4 I, 11 I, 12 I, 19 I, 13 II, 9 III, 13 VI

1751

Доктар па прымусу 4 II, 9 III
Распушнікі ў пастцы 21 II
Суддзя, пазбаўлены разуму 9 III
Золата ў агні 31 VIII, 1 IX
Мешчанін у шляхецтве 1 XI
Камедыя (французская) 21 II, 21 X
Камедыя (?) 13 II, 11 X
Аперэтка (?) 16 VI

1752

Смешныя манерніцы, Мальер 3 IV, 23 IV (?), 15 VIII
Шчаслівае няшчасце 8 V, 9 V (?), 15 VIII, 27 XI
Каханне – зацікаўлены суддзя 14 VIII
Каханне – дасканалы майстра 15 VIII
Камедыі (не ідэнтыфікаваныя) 11 V, 11 VIII, 12 VIII, 13 VIII
Камедыя манерных і смешных дзівачак 23 IX
Сляпое каханне не зважае, чым скончыща 20 XI
Доктар па прымусу 23 XI

1753

Аперэтка 9 III (Алыка)
Італьянская аперэтка 8 XI (Жоўква)

1754

Золата ў агні 14 V, 23 VII, 25 VIII
Справа Боскай наканаванасці 30 V
Несумленнасць у пастцы 26 VII, 28 VIII, 16 IX (?), 17 IX
Камедыя (?) 3 VIII

1755

Золата ў агні 4 III, 2 VII, 19 VIII, 28 XII
Забавы фартуны (?) 13 VI, 27 XII
Распушнікі ў пастцы 19 VI
Безразважлівы суддзя 1 VII
Томас Паўндус, Катэнбринг 27 VII

Каханне – зацікаўлены суддзя 29 IX, 26 XII
Сканарэль (?), Мальер 30 IX, 4 XI, 30 XI (Алыка), 21 XII, 27 XII
Маскарыйль (?) 1 X
Каханне – дасканалы майстра 23 XII

1756

Каханне – зацікаўлены суддзя 1 I, 2 II (Алыка), 30 VII
Безразважлівы суддзя 3 I
Маскарыйль 2 II (Алыка)
Сканарэль 3 II (Алыка), 2 VI, 25 VII
Каханне – дасканалы майстра 3 II (Алыка), 14 VI
Фокас (?) 27 II, 13 VI
Золата ў агні 4 III
Сільвія (?) 28 VII
Юзаф патрыярх, Мышельскі 19 VIII
У вачах нараджаеца каханне 25 VIII, 28 VIII
Дыялог (?) 23 II
Езуіцкі дыялог 27 VII

1757

Заіра, Вальтэр 6 I, 11 IX, 7 X
Сканарэль 7 I, 9 I, 11 IV, 12 IV, 19 V, 11 IX, 14 IX
Смешныя манерніцы 8 I
Каханне – дасканалы майстра 10 I, 28 IV
Суддзя, пазбаўлены розуму 19 I
Золата ў агні 24 I
Каханне – зацікаўлены суддзя 6 V, 4 IX
Раз'юшаны Арлекін (?) 13 VI, 5 X
Камедыя Язона (?) 28 IX
Жорж Дандрэн, Мальер 30 IX, 3 X
Трагедыя (?) 4 III, 6 III
Камедыя (?) 14 VI, 15 VI, 21 IX

1758

Язон (?) 4 III
Доктар па прымусу 22 IV
Маскарыйль 1 V
Каханне – зацікаўлены суддзя 14 VI
У вачах нараджаеца каханне 18 VI
Сканарэль 20 VII
Суддзя, пазбаўлены розуму 31 VII

Польская камедыя (?) 4 XI, 7 XI, 25 XI
Езуіцкія дыялогі (?) 28 VII, 29 VII

1759

Суддзя, пазбаўлены розуму 4 II
Сканарэль 4 III, 12 III, 9 VII
Каханне – зацікаўлены суддзя 13 VI
Смешныя манерніцы 10 VII
Уяўны раганосец, Мальер 11 VII, 30 IX
Заира, Вальтэр 28 IX
Каханне – дасканалы майстра 29 IX
Фокас (?) 9 XII
Італьянская камедыя 13 VI
Італьянская аперэтка 9 VII

1760

Сканарэль 14 II
Уяўны раганосец 27 II
Суддзя, пазбаўлены розуму 13 VI
Каханне – зацікаўлены суддзя 26 VII
Золата ў агні 3 VIII
Камедыі (не ідэнтыфікованыя) 9 I, 14 VI, 6 IX
Езуіцкі дыялог 27 VII

1761

Каханне – дасканалы майстра 6 I, 30 XI (Белая)
Маскарыль 7 I, 26 I (Белая)
Заира 10 I
Каханне – зацікаўлены суддзя 12 I
Сканарэль 14 I, 25 X (Белая)
Уяўны раганосец 19 I, 30 VI, 27 XI (Белая)
Суддзя, пазбаўлены розуму 21 I
Жалкеўскі, Жавускі 26 I
Золата ў агні 28 I
Справа Боскай наканаванасці 29 I, 26 VII
Уладыслай пад Варнай, Жавускі 31 I
Зізіма, камедыя (?) 27 VII
Камедыя (не ідэнтыфікованыя) 17 I, 28 VI, 3 VIII

ДАДАТАК 4

Сюжэтапараўнальная табліца да трагедыі «Справа Боскай наканаванасці»

Нямецкі варыянт у апраçoўцы братоў Грым	Беларускі варыянт, запісаны ў Наваградскім павеце (№ 210 у зборы Афанасьева)	Трагедыя «Справа Боскай наканаванасці» Ф. У. Радзівіл
1. Смерць маці. Зайдрасць мачахі да прыгажосці падчарыцы (гаворачае люстэрка).	Смерць маці. Зайдрасць мачахі да прыгажосці падчарыцы (гаворачае люстэрка).	Да каралі прыходзіць пасол і абвяшчае вайну. Кароль выпраўляецца ў паход, пакінуўшы жонку і дачку. Карапеўка зайдросціць прыгажосці сваёй дачкі (гаворачае люстэрка).
2. Мачаха загадвае паляўнічаму забіць карапеўну і прынесці ёй у доказ яе лёгкія і печань.	Мачаха загадвае лакею павесці карапеўну «на спацыр», там яе забіць і прынесці на талерцы яе сэрца.	Маці загадвае «бабе» адвесці карапеўну ў лес і там кінць дзікім зярам.
3. Паляўнічы адпускае карапеўну, забівае аленя і прыносяць мачасе ягоныя вантробы.	Лакей адпускае карапеўну, забівае сабаку і прыносяць мачасе яго сэрца.	«Баба» прыводзіць карапеўну з канфідэнткай да хаты пустэльніка і кідае іх там. Карапеўка сказала, што дачку яе з'ела ільвіца.
4. Карапеўна знаходзіць у лесе хатку сямі карлікаў і застаецца ў іх.	Карапеўна знаходзіць у лесе палац дванаццаці каралевічаў і застаецца ў іх.	Карапеўна з канфідэнткай застаюцца ў пустэльніка.
5. Мачаха намагаецца знішчыць дзяўчыну з дапамогай шнуркоў, грабенъчыка, яблыка (траістасць).	Па загаду карапеўкі баба-чараўніца намагаецца знішчыць дзяўчыну з дапамогай пярсцёнка, шпількі (дваістасць).	Па загаду карапеўкі і з дапамогай чараўніцы «баба» намагаецца знішчыць дзяўчыну атручанымі чаравічкамі, пярсцёнкамі (дваістасць).
6. Карапеўну паклалі ў шклянную труну і захўвали на гары.	Карапеўну паклалі ў срэбнюю труну і павесілі яе на дрэве.	Карапеўну паклалі на галінах дрэва.
7. Карапеўч просіць карлікаў аддаць яму труну; несучы яе, спатыкаецца, і кавалак атручанага яблыка выпадае з горла дзяўчыны.	Карапеўч, палюочы, знаходзіць труну і адвозіць яе дадому. Цэлымі днімі ён смуткаваў, і бацькі яго не ведалі, што з ім.	Карапеўч, палюочы, знаходзіць заснушшую карапеўну і прывозіць да свайго палацу. Маці карапеўчыка здзіўлялася яго

	Потым карапеўч выняў атручаную шпільку, і карапеўна ажыла.	засмучанасці, потым яна знаходзіць карапеўну, здымает пярсцёнак, і дзяўчына ажывае.
8. Вяселле. Запрашаюць мачаху і застаўляюць яе плясаць у раскалёных жалезных чарапіках, пакуль яна не падае мёртвай.	Вяселле. Прыехаўшы да башкі, карапеўна ўсё яму расказвае. Той хоча расцягнунць жонку на жалезных боранах, але дачка не дазваляе.	Да карапеўвы выпраўляюць пасла, каб запрасіць яе на вяселле. Пасол знаходзіць яе ў образе пачвары. Карапеўва раскайваеца і, зноў вярнуўшися да ранейшага выгляду, віншуе маладых.

ДАДАТАК 5

Д. 5.1. Сюжэтапаўнальная табліца да трагедыі «Безразважлівы суддзя»

Жыцце Агапіі, Хіоніі і Ірыны	Трагедыя «Безразважлівы суддзя»
Дыяклеціян, знаходзячыся ў Аквілеі, загадаў закатаваць святога пропаведніка Хрысагона. Прасвітар Зайл, бацька Агапіі, Хіоніі і Ірыны, пахаваў Хрысагона і на трыщаты дзень атрымаў у відзеніі прароцтва ад Хрысагона аб лёссе сваіх дачак. Атрымала адкравенне таксама св. Анастасія, вучаніца Хрысагона, якая прыйшла ў дом Зайла і стала навучаць трох сяцёў, заклікаючы іх на подзвіг у імя Хрыста.	Акт I. Сц. 1. Слуга Дульцыя Агасп паведамляе цару Дыяклесіяну аб трох сёстрах. Цар загадвае пераканаць іх служыць ідалам. Сц. 2. Агапа, Хіонія і Ірэна ўцікаюць у лес. Сц. 3. Цар просіць царыцу пагаварыць з сёстрамі. Сц. 4. Царыца выказвае канфідэнты Пауле свае думкі аб хрысціянах. Акт II. Сц. 1. Агапа, Хіонія і Ірэна адпраўляюць імшу ў лесе. Сц. 2. Канфідэнт цара знаходзіць трох сяцёў, намагаеца іх пераканаць служыць ідалам, але безвынікова. Акт III. Сц. 1. Размова трох сяцёў з царыцай. Вызнанне веры. Сц. 2. Размова царыцы з канфідэнткай. Сц. 3. Цар загадвае прывесці да сябе трох сяцёў.
Святых дзеў схапілі і прывялі да Дыяклесіяна. Размова з ім, пасля якой Дыяклесіян загадаў кінуць іх за краты. Анастасія, наведаўшы святых дзеў, суцяшае іх. Цар разам з сёстрамі ідзе ў Македонію, св. Анастасія ідзе за імі. Цар перадаручае сяцёў Дульцыю.	Сц. 4. Размова сяцёў з царом. Цар ад'язджае ў Македонію і там перадаручае трох сяцёў Дульцыю.
Дульцый, убачыўшы сяцёў, задумаў з імі пацешыца і загадаў свайму вартайшку іх ахоўваць. Ноччу прыйшоўшы туды, ён звар'яцеў, як толькі пераступіў парог. На кухні пачаў абдымаць і цалаваць гаршкі, патэльні і каструлі. Калі ён выйшоў забруджаны, слугі яго не пазналі і кінуліся на ўцекі. Ён прыйшоў да цара скардзіцца, але там з яго пасмяяліся і прагнілі. Слугі прывялі яго дадому. Усе сваякі лямантавалі па ім, убачыўшы яго.	Сц. 5. Размова Дульцыя з сёстрамі. Сц. 6. Любоўны маналог Дульцыя. Сц. 7. Размова Дульцыя з Агаспам. Сц. 8. Агасп прапануе сёстрам прыняць каханне Дульцыя. Тыя адмаўляюцца. Сц. 9. Дульцій вырашыў гвалтоўна авалодзіць сёстрамі. Сц. 10. Маналог Дульцыя. Сц. 11. Дульцій абдымае і цалуе кухонны посуд. Выходзіць, людзі ад яго ўцікаюць. Сц. 12. Цар загадвае прагнаць Дульцыя. Сц. 13. Дома Дульцій убачыў сябе ў лістэрку і вырашыў, што сёстры яго зачаравалі. Задумаў адпомсціць ім.

<p>Паглядзеўшы ў люстэрка, ён усё зразумеў. Дульцыій вырашыў адпомісці: загадаў слутам распрануць сяцёр перад народам. Адзенне прырасло да скуры. Дульцыій нечакана засынае.</p>	<p>Сц. 14. Слугі Дульцыя не могуць распрануць сяцёр. Дульцый засынае.</p>
<p>Цар, пакараўшы Дульцыія, перадае сяцёр Сісінію. Той застаўляе першую Ірыну паслухаша царскага загаду. Калі яна адмаўляеца, ён загадвае адвесці яе за краты. Апытаўшы Агапію і Хіонію, Сісіній загадаў спаліць іх жывымі. Агонь не закранае сяцёр. Агапія і Хіонія памерлі. Св. Анастасія пахавала іх.</p>	<p>Сц. 15. Агасп паведамляе цару пра ўсё, што здарылася з Дульцыем. Цар загадаў пакліакъ Сісінія. Сц. 16. Цар загадвае Сісінію пакараць сяцёр смерцю. Сц. 17. Сісіній прапануе Агапіе і Хіоніі ўзяць шлюб і пакланіцца Юлітэру. Яны адмаўляюцца. Той загадвае адправіць Агапіу і Хіонію на агонь, а Ірэну кінуць за краты, каб потым аддаць у бардэль. Маналогі Агапіі і Хіоніі.</p>
<p>Размова Сісінія з Ірынай</p> <p>Сісіній перадае Ірыну воінам, каб твая адвялі яе ў бардэль. Па дарозе іх дагналі два воіны, адвялі ўсіх за горад на гару, а вартайнікуў адправілі да Сісінія. Воіны аказваюцца анёламі. Ірина хваліць Бога. Сісіній, даведаўшыся пра падман, паскааку на кані да гары, але не мог на яе ўзлезці. Адзін з яго воінаў страліе з лука. Ірина, параненая, дасылае Сісінію апошнія слова і памірае. Слугі Анастасіі забралі цела Ірыны і паклалі разам з целамі яе сяцёр.</p>	<p>Сц. 18. Размова Сісінія з Ірэнай</p> <p>Сц. 19. Воіны вядуць Ірэну, іх даганяюць два другія воіны, каб весці Ірэну на гару, а вартайнікуў адпраўляюць да Сісінія. Сц. 20. Воіны становівяцца анёламі. Ірэна дзякуне Богу. Сц. 21. Вартайнікі вяртаюцца і расказываюць пра ўсё Сісінію. Сісіній знаходзіць Ірэну і страліе ў яз лука. Заключны маналог.</p>

Д. 5.2. Тэкстапараўнальная табліца да трагедыі «Безразважлівы суддзя»

Жыціе Агапіі, Хіоні і Ірыны	Трагедыя «Безразважлівы суддзя»
<p>Л. 226: ...цар, убачыўшы іх, прамовіў да іх: «Якое вар’яцтва падштурхнула вас пайсці ўслед за марнай і непатрэбнай аблудай і, на прыніжэнне справядлівага закону, пагарджаць багамі, як нейкай мярзотай; аднак, паколькі бачу, што вы годныя, і маладыя, і прыгожыя, паколькі шкаду вас з міласэрнасцю, раю, каб вы, адмовіўшыся ад вашага Хрыста, прынеслі багам ахвяры, а я дам вам са</p>	<p>Акт III. Сцэна 4. Cesarz: Coż wasze za szalecstwo, u ktorąż tak harda, Wyrzekaj się naszych Bogow iakaż to wzgarda? Zacnieście urodzone, piękne w wspaniaie, Dam wam mniej dostatnich, zacośćie zuchwaie. Wyrzecjcie się CHRYSTUSA, w nim Boskiej natury,</p>

<p>свайго палацу высакародных юнакоў, вартых вашай прыгажосці, каб вы ўзялі сабе мужоў слایных, дзея іх жа будзеце сумленнымі».</p>	<p>Inaczey, was z tak piikkney odrzeg kažk skury, A ieželi ofiary Božkom palijk chcecie, Honor, zbior, y fortunk w nadgrodke weźmiecie.</p>
<p>Адказала старэйшая сястра Агапія, святая, кажучы: «О цар, табе належыць клапаціца аб грамадскіх справах, аб народах, аб войсках. Ты ж гаворыши ліхое на ганьбу Бога живога, дапамога якога табе патрэбная, і яго ласка доўга церпіць да цябе, а ты яго зневажаеш».</p>	<p>Agappa: Myśl Cesarzu o swoiej Rzeczypospolitey, Tobie wiedzież należy, czy narodobfity, Jak wielka liczba woyska, iak twoy kraj graniczy, Niekrywdź BOGA żywego, Ten wszystko dziedziczy; Jego cik pomoc trzyma, a Dobroż opuszcza, Ty to robisz co Jego wola ci dopuszcza (1.155)</p>
<p>Л. 227 зв.: ... Січиній каміт сеўшы на судзішчы, прывёў святую Ірыну і гаворыць ёй: «Пакланіся багам, каб не загінуць гэтак жа ад агню, як і твае сестры».</p>	<p>Акт III. Сцэна 18. Syzyniusz: Ofiaruy Bogom, abyś marnie nie zgineia, Tym Siostr swoich piomieniem żywo niepioneia.</p>
<p>Адказала святая: «Не пакланяюся, але хачу быць разам з майм сёстрамі, каб не была чужой ім, калі прадстануць яны перад лікам Божым. ... И мне лепей пакутаваць ад апаганення цела, чым апаганіць душу ідалапаклонствам... Хіба былі апаганены святыя, што пакутавалі раней за спавяданне імя Іісука Хрыста, калі ім гвалтам каты үлівалі ў вусны кроў ідалаахвярных...»</p>	<p>Irena: Nie bkdki ofiarowaj, chck bydź uczestniczk № Siostr serdecznych mkkzarni, nie baiwochwalniczk № ... Niech mažNčiaio, Dusza bkdzie niezmazana, Wszak y krew w usta gwaitem mkkzennikom lana Z baiwochwalskiet ofiary, a w tey brzytkiet iusze Zalewai № wnktrzności, niepamili Dusze (1.172).</p>
<p>Л. 228: ...смяюся з цябе акаяннага, што я на монднага мужа, прыйшоў да мяне нямоглай з войскам і зброяй, але вось, чыстая і неапаганеная вамі, адыходжу да Пана майго Іісука Хрыста.</p>	<p>Акт III. Сцэна 21. O mizerny Rycerzu! Ktoryś iako mķža, Mdia wojuiesz Niewiastk w lesie bez orkža. ... Oto iuż czysta idk do JEZUSA Pana...</p>

ДАДАТАК 6

Д. 6.1. Тэкстапараўнальная табліца да «Трагедыі...» (адаптацыі «Смешных манерніц» Ж. Б. Мальера)

Ж. Б. Мальер	Ф. У. Радзівіл
6.1.1. A peine ont-elles pu se résoudre à nous faire donner des sièges. Je n'ai jamais vu tant parler à l'oreille qu'elles ont fait entre elles, tant bâiller, tant se frotter les yeux, et demander tant de fois, «Quelle heure est-il?» (127.1.266).	...Ani stoikow, ani tež siedzieżupraszaiy: Szeptaiy, y ziewaiy, oczy przeceiraiy, Y ktora na Zegarku ustawnie pytaiy (1.580).
6.1.2. ... On sait à point nommé: un tel a composé la plus jolie <u>pièce</u> du monde... celuici a fait un <u>madrigal</u> ..., celui-là a composé des <u>stances</u> ..., monsieur un tel écrit hier au soir un <u>sixain</u> ..., celui-la est à la troisième partie de son <u>roman</u> (127.1.283).	Wielki rumor o siawie formuie niewieści <u>Wierszyki, przypowiastki</u> , zadatki pisania, Ze sik ten w tey zakochai, že sik ten tey kiania. Wiedziejmożna kto <u>Romans</u> iaki komponuje...(1.596).
...deux cents <u>chansons</u> , autant de <u>sonnets</u> , quatre cents <u>épigrammes</u> , et plus de mille <u>madrigaux</u> , sans compter les <u>énigmes</u> et les <u>portraits</u> (127.1.284).	Obaczycie na oczy dwieście <u>Pieśni</u> nowych, Tyleż <u>zagadek, sensow, nadgrobkow</u> gotowych. Na tysi.№ <u>sentencyi, Przypowieści</u> , ale Portret okryśliżumiem wcale doskonale (1.596–597).
Les <u>madrigaux</u> sont agréables quand ils Sont bien tournés (127.1.284).	<u>Sentencye</u> rzecz przednia? (1.597).
Je m'offre à vous mener l'un de ces jours à la <u>comédie</u> ... (127.1.289.290).	Chcecie to was zawiozż jutro na <u>opery</u> ... (1.601).
6.1.3. Oh! oh! je n'y prenois pas garde: Tandis que, sans songer à mal, je vous regarde, Votre œil en tapinois me dérobe mon cœur Au voleur! au voleur! Au voleur! au voleur! (127.1.286).	Oh! oh! nic niemyśl.№ ziego, Patrz w obrot oka twego: Oczko bystre y swywolne, Przezrzaio tam mieysce wolne. Kradnie serce, což sik dzieie? Gwait! ziodziecie, ziodziecie (1.598).
6.1.4. Et vous, qui êtes cause de leur folie, sottes billevesées, pernicieux amusements des esprits oisifs, romans, vers, chansons, sonnets et sonnettes, puissiez – vous être à tous les diables (127.1.309).	Wy to o! Amoryczne <u>Romansowej</u> ksikgi, Umizgi, malowania, wierszyki przysikgi, Piosnki, kartki, zagadki, stroje y fortele, Bogday was diabli wzikli, odt№ gioszk śmiele (1.616).

**Д. 6.1. Тэкстапараўнальная табліца да «Камеды...»
(адаптация «Доктара па прымусу» Ж. Б. Мальєра)**

Ж. Б. Мальєр	Ф. У. Радзівіл
... on la tenoit morte il y avoit..., et l'on se disposoit à l'ensevelir... (127.4.21).	Chcieli iNnieśżkpochoważ zewsznā piacz y żale... (1.631).
... elle se leva de son lit, et se mit aussitôt à se promener dans sa chambre comme si de rien n'eût été (127.4.21).	Chodziią, iadia, piią w zdrowym fundamencie (1.631).
... un jeune enfant de douze ans... (127.4.22).	... Dziecik z wieku bardzo miode, W lat dwunastu maiNee nadobnik urodz (1.631).
... il se relevat sur ses pieds, et s'en fut jouer à la fossette (127.4.33).	Wraz igrai, gadai, biegai, iadi, pii, y żartowai (1.640).

ЗМЕСТ

УСТУП	5
Раздзел 1. ЧУЖАЯ СЯРОД СВАІХ: АГЛЯД КРЫТЫЧНАЙ ЛІТАРАТУРЫ	8
§ 1. Nomen est omen	8
§ 2. «Камеды і трагедыі...»	12
§ 3. Паміж незычлўцамі і абаронцамі	17
Раздзел 2. УСЁ ЖЫЩЁ – ТЭАТР	33
§ 1. Мельпамена Еўропы	34
§ 2. Мельпамена Рэчы Паспалітай	40
§ 3. Мельпамена Нясвіжа	56
Раздзел 3. ДРАМАТУРГІЧНАЯ ТВОРЧАСТЬ Ф. У. РАДЗІВІЛ: МАСТАЦКАЯ АДМЕТНАСЦЬ, УПЛЫВЫ, ПАЭТЫКА	78
§ 1. Паэтычная авансцэна: крыніцы арыгінальных драматычных твораў	81
§ 2. Паэтычныя кулісы: жанрава-мастацкія асаблівасці п'ес Ф. У. Радзівіл	133
Раздзел 4. МАЛЬЕРАЎСКАЯ СПАДЧЫНА Ў ТВОРЧАСЦІ Ф. У. РАДЗІВІЛ	149
ЗАКЛЮЧЭННIE	181
СПІС ВЫКАРЫСТАННЫХ КРЫНІЦ	184
ДАДАТАК 1	195
ДАДАТАК 2	196
ДАДАТАК 3	199
ДАДАТАК 4	203
ДАДАТАК 5	205
ДАДАТАК 6	208

Навуковае выданне

Некрашэвіч-Кароткая Жанна Вацлаваўна

Нясвіжская Мельпамена:
Драматургія Францішкі Уршулі Радзівіл

Рэдактар *A. A. Сычоў*
Карэктар *A. B. Савіцкая*
Камп'ютэрная вёрстка *T. B. Дуганава*

Падпісана да друку 3.06.2002 г. Фармат 84x108 $\frac{1}{32}$.
Папера афсетная. Гарнітура «Таймс».
Ум. друк. арк. 11,13. Тыраж 300 экз. Заказ № 363.

Еўрапейскі гуманітарны універсітэт
ЛІВ № 438 ад 30.10.2000 г.
220030, г. Мінск, пр-т Ф. Скарыны, 24.
Тэл. (017) 232 70 36, e-mail: publish@ehu.unibel.by

ЗАТ «Прапілеі»
ЛІВ № 220 ад 17.02.1998 г.
220030, г. Мінск, пр-т Ф. Скарыны, 24.

Надрукавана на рызографе
адукацыйна-гуманітарнага фонда «ХУМАНІТАС»
ЛІП № 265 ад 29.09.2000 г.
220013, г. Мінск, вул. П. Броўкі, 3, корп. 2.