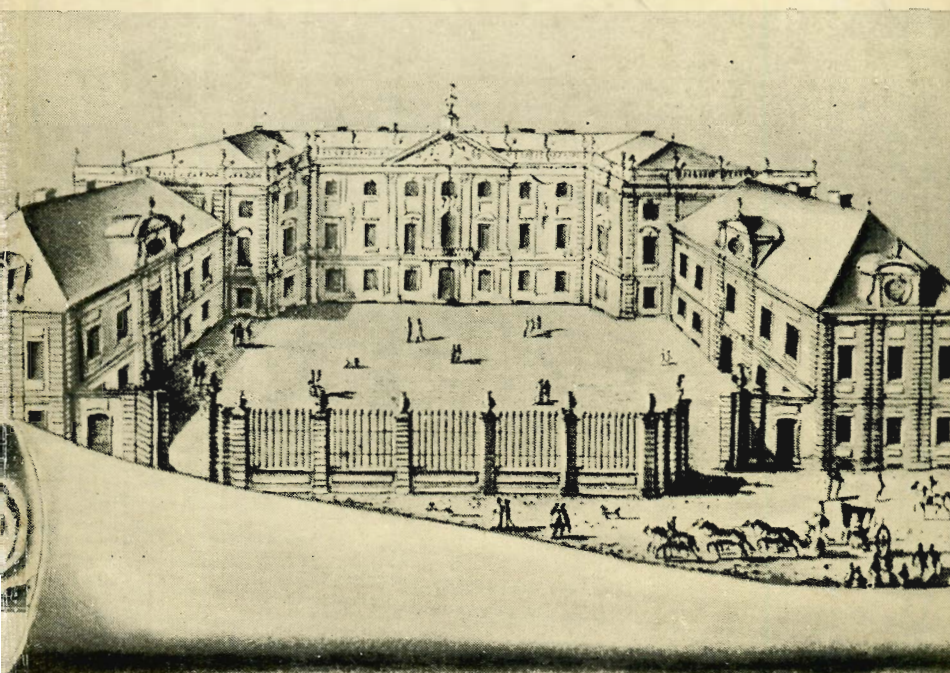


Л. А. Софронова

ПОЛЬСКАЯ
ТЕАТРАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА
*эпохи
Просвещения*



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт славяноведения и балканистики

Л. А. Софронова

ПОЛЬСКАЯ
ТЕАТРАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА
эпохи
Просвещения

Ответственный редактор

Б. Ф. СТАХЕЕВ

*Взяла в библиотеку
Светличен
Никиты Ильичу
с искренней
благодарностью
от автора.*



Москва
«НАУКА»
1985

Л. Софронова
15 x 85.

В монографии польский театр исследуется как составная часть культуры XVIII в. Автор показывает, как театр участвовал в складывании национального самосознания, пропагандируя идеологию Просвещения, противопоставляя ее старым сарматским традициям. В работе рассматриваются проблемы театральной поэтики XVIII в. Польская театральная культура постоянно сравнивается с русской театральной культурой XVIII в.

Книга предназначена специалистам историкам, литературоведам, театроведам.

Рецензенты:

*Б. И. Ростоцкий, Л. И. Тананаева,
И. И. Свирида, А. В. Данилова*

ВВЕДЕНИЕ



Роль театра в культуре Просвещения любого народа огромна. Во всех странах в эпоху Просвещения он выполнял значительную общественную функцию и не зря назывался школой жизни, зеркалом национальных нравов, всеобщим благородным развлечением. Таким был и польский театр последней трети XVIII в.

За очень короткое время, с 1765 г. (год открытия Национального Театра в Варшаве) до конца XVIII в., театр и как культурный институт, и как художественный феномен прошел путь огромных изменений: от театра близкого по своему характеру к театру придворному, наивно дидактического к театру общедоступному, национальному по содержанию и художественной форме, решавшему важные общественные проблемы. Он в сжатые сроки пережил процессы, типичные для культуры Просвещения в целом, сфокусировал ее доминантные особенности.

Культура Просвещения предназначалась не для узкого элитарного круга, а была рассчитана на относительно широкие слои общества, этому в полной мере отвечал театр. Деятели культуры того времени хотели воздействовать на широкие слои общества: их привлекали общедоступные виды искусства. Они стремились увеличить число его потребителей. В театре это было легко сделать. Свои идеи, облеченные в художественную форму, они старались подавать в понятной и доступной форме. Этому театр также способствовал.

Театр как форма культуры был близок многим слоям населения, он мог легко — в течение одного спектакля — донести до зрителей общественно-политические идеи и этические представления. Благодаря основному свойству театра — визуальности — его воздействие было особенно сильным, сильнее, например, чем воздействие романа и вообще любой книги, которая требует от читателя больших усилий. Благодаря тому что интерпретация пьесы была непосредственно включена в ее художественную ткань (она прямо предлагалась постановщиком и актерами и по законам того

времени никогда не скрывалась автором), это воздействие было однозначным. Автор не мог остаться неправильно понятым.

Стремясь к пониманию и общедоступности, просветители, деятели культуры, хотя и декларировали неизменность художественных норм, изменяли театральные формы, разрушали систему классицистских правил, смешивали жанры и создавали новые. Они вывели на сцену нового драматического героя, человека из народа. Он выступал теперь не только как второстепенный или главный персонаж комедии, но и как главный персонаж драмы. Просветители приближали условные театральные сюжеты к повседневной жизни, из нее черпали свой материал. Обратились они и к народному искусству, правда часто протестуя против этого в своих декларациях.

Культура Просвещения претендовала на исключительное положение в жизни общества. Ее основная направленность — дидактическая. По мысли ее создателей, она могла направлять движущие силы общества, регулировать социальные процессы. Она могла учить общество в целом и каждого его члена в отдельности, руководить ими. Воспитательная функция предопределяла все элементы художественных произведений любых жанров. Искусство поучало и обучало. В этот всеобщий процесс включились и серьезные и развлекательные жанры. Изображение дурных сторон жизни в серьезных произведениях и даже в легкомысленных, не существовало без дидактической нагрузки. Ко всему «прикреплялась» мораль, любые тексты разряжались нравоучительными сентенциями. В XVIII в. получили распространение романы-поучения для монархов, художественные рекомендации для простых граждан. Многие поэты обратились к нравоучительным жанрам древности, в первую очередь к басне. Деятели культуры были уверены в эффективности воспитания, оптимистически считали, что писатель (художник) может быть «полезным советодателем своему государю, а иногда и спасителем сограждан своих и отечества» [65, II, с. 42].

Театр в максимальной степени отразил эту особенность культуры Просвещения. Дидактической стала трагедия. Она учила не сопротивляться року, судьбе, сносить ее удары, подчиняться законам жизни. Нравоучительной стала комедия. Представляя зло в смешном свете, она отвращала от него. Просветительская идеология окрасила драматическое искусство XVIII в. в оптимистические тона, определила во многом его жанровую специфику. Ведущее положение на

польской сцене заняла комедия. Неразрешимых конфликтов на сцене не существовало. При этом театр не только учил, но и развлекал. Общественная миссия театра была столь значительной, что еще в XIX в. К. Бродзинский в своем исследовании о польской литературе писал, что театр, беспристрастно отражая все недостатки общественной жизни, мог привести общество «к единству, согласию и национальным добродетелям». Он мог, с его точки зрения, решительно повлиять на молодое поколение, исправить все его недостатки, помочь в борьбе со старыми, консервативными взглядами, если бы сразу принял национальное направление [82, V, s. 30]. Такое отношение к театру складывалось стремительно на протяжении такой краткой и такой важной эпохи в истории европейской культуры, как Просвещение. Оно, соответственно в измененном виде, существует и в настоящее время: театр своим высоким положением общественной трибуны обязан Просвещению.

Просвещение было культурой, в которой доминировала идеология. Она была нацелена прежде всего на содержание, а не на художественную форму. Поэты, писатели, драматурги стремились раскрыть универсальные законы жизни, «удалить из искусства как можно больше, чтобы выразить самые последние и окончательные, вечные истины» [69, с. 172—173]. Они воспроизводили натуру, которая была вечной и единой, и потому не нуждались в разнообразных способах подачи. Проблемы художественной формы просветители чаще всего оставляли в стороне; о них говорилось только в связи с поэтическими правилами и границами жанров. Развития, углубления они не получали.

Содержание культуры Просвещения было пропитано философией. Каждое произведение оказывалось художественной реализацией философских идей. Сама философия понималась не как наука в современном смысле слова, а как особое, «просвещенное» отношение к жизни и человеку. Из-за такого соотношения содержания и художественной формы культура Просвещения не выработала собственного стиля. В ту эпоху сосуществовал конгломерат стилей: барокко и классицизм, зарождались и развивались сентиментализм и ранние романтические тенденции [117, 105, 106, s. 27, 28, 61]. Стяжение художественных стилей можно наблюдать в пределах одного вида искусства, в литературе, театре, в пределах одного жанра — в комедии, в творчестве одного писателя, драматурга, как, например, у выдающегося комедиографа Ф. Заблоцкого, сумевшего в классицистскую схему комедии вписать мотивы и приемы барокко.

Это было возможно потому, что в Просвещении главной была идея, а не ее реализация, а также потому, что эти стили при всех различиях имели множество точек схождения [47]. Теоретические споры «архаистов и новаторов» особенно не поддерживались художественной практикой, тем более что и барокко и классицизм объединяла общая убежденность во всеильности разума, в неоспоримой пользе воспитания, просвещения. Они продолжали идущую со времени средних веков дидактическую линию искусства. Сходно в центр мироздания они ставили человека, соответственно выдвигая на первый план различные его характеристики.

Барокко дожило до эпохи Просвещения, конечно, не в чистом своем виде, а в «облегченном», но сохранились и органически влились в культуру Просвещения такие его черты, как аллегоричность и эмблематичность, хотя, конечно, несколько измененные и упрощенные. Теперь аллегория и эмблема уже не царят на сцене и в литературе, они имеют скорее декоративную нагрузку, но их дидактическая значимость еще столь велика, что они долго будут держаться на уровне слова как в драме, так и в романе и в поэзии. Они остаются жить как поэтический прием, теряя свое напряженное барочное звучание, многозначность, загадочность. Не исчезнет в эпоху Просвещения и риторичность: она необходима великим воспитателям XVIII в. Продолжают жить в эпоху Просвещения и античные мотивы: художники видят в античности свою опору и истоки, недостижимые образцы. Стремление к натуре в XVIII в. так же условно, как в эпоху барокко. Сходно отношение и классицизма и барокко к литературной технике как к ремеслу, тайны которого можно постичь в процессе обучения. В его основе лежат принципы синтезирующей поэтики. Классицисты развивали типичные барочные тему «мир — театр», тему изменчивости судьбы; объединяли барокко и классицизм тема власти, на этом выросла барочная и просвещенческая трагедия. Обязательная контрастность поэтики барокко, его антитетичность связала его с направлениями, противопоставленными классицизму, — сентиментализмом и ранним романтизмом (преромантизмом). Только им оно соответствовало своим иррационализмом, культом чувств и чувственного восприятия мира, пониманием личности как дисгармонического единства противоположностей, которые принципиально нельзя привести к согласию, уравновесить. Как и мастера барокко, ранние романтики, связанные с сентиментализмом, поставили вымысел выше подражания, вновь оживили то-

пос поэта-пророка, стремились к синтезу искусств. Их искусство, как и искусство барокко, мифологично в своей основе. Очевидно, что черты, роднящие барокко с сентиментализмом и преромантизмом, свойственны им в различной степени и проявляются в различных культурных контекстах, но все же их общность позволила сосуществовать этим направлениям в последней трети XVIII в., и это сосуществование не было совершенно новым в истории польской культуры, которой, как всякой славянской культуре, присущи смешанные формы. Это сосуществование было тем более знаменательным, что «XVIII век с точки зрения развития судеб великих стилей значителен тем, что в нем отчетливее всего сказался переход от моностилевой системы искусств, и в частности литературы, к полистилистической. Последняя явилась важным этапом перехода к преобладанию в искусствах индивидуальных стилей» [29, с. 9].

Театр предельно выявил и эту особенность своей эпохи. В последней трети XVIII в. на польской сцене шли пьесы, в которых еще слышны отзвуки барокко, пьесы, построенные по образцам классицистской комедии, а также комедии дель арте, ставилась мещанская драма, в которой сильна была струя сентиментализма. Во многих пьесах условный сюжет уже нарушался реалистическими зарисовками с натуры; в варшавской комедии нравов начинал преобладать сатирический аспект изображения действительности.

Культура эпохи Просвещения была культурой универсального типа, где общее доминировало над частным, где различия допускались, но не приветствовались, где во всем искали сходства, но не различий. Это была культура, которая вырабатывала схему, общую для различных по содержанию и традициям локальных культур, которая не признавала особенностей их развития. Национальный характер, национальное искусство еще не были предметом интересов просветителей. Им пришлось начать принимать их во внимание, но только после попыток сплошной унификации. Понимание важности выявления и выражения национальных отличий зарождалось у них постепенно: сначала обнаруживалось сходное, общее, и только после этого, обязательного, этапа развития взглядов на искусство авторы, уверенные в приложимости общих схем к любому конкретному явлению, обратились к национальному искусству в максимально полном объеме. Они всегда предпочитали путь дедукции, а не индукции. Но все же процесс дифференциации культур различных народов был замечен просветителями, в первую очередь И. Г. Гердером, который чрезвычайно много сделал

для изучения специфики национальной культуры, узаконил взгляд на отдельные культуры как на принципиально различные явления [10; 39; 16]. Просветители увидели и осознали огромные возможности национального искусства в воспитании общества, начали выдвигать требования нового типа, выставлять на первый план частные особенности каждого из народов и его культуры. Они наполняли универсальную схему национальным содержанием, находили образцы для подражания в отечественном искусстве. Для них стала понятна значимость оригинальности. Эти процессы шли и в театре. Их итогом стала складывавшаяся национальная драматургия.

Изучение польского театра XVIII в. как средоточия историко-культурных процессов эпохи представляется чрезвычайно важным и необходимым. Очевидно, что оно было бы невозможно без тех серьезных основ, которые заложены работами польских и советских исследователей [162, 163, 158, 156, 145, 146, 147, 97, 150, s. 4, 48, 19, 63]. Наша работа имеет целью представить польский театр XVIII в. как органическую часть польской художественной культуры эпохи Просвещения, как художественное явление, выполняющее важную общественную функцию. Предполагается показать его продолжающим традиции театральной культуры предшествующего времени, в кругу других ее видов. Драматическое творчество польских просветителей будет рассмотрено с точки зрения художественной структуры его жанров. Будет описана та система ценностей, которую театр преподносил обществу, с целью выявления различных вариантов его общественной функции. По мере возможности будут проводиться аналогии с русским театром XVIII в., с которым он сходен по своей организации, художественной структуре и общественной функции.

Источниками работы послужили публикации пьес театра эпохи Просвещения. Не менее полезными оказались театральные документы: афиши, журнальные статьи о театре, дневники, письма, воспоминания, даже официальные секретные документы, в которых содержатся отзывы представлений о театре, о его месте в жизни общества. Они позволяют воссоздать картину взаимодействия театра и общества [73; 74; 75; 79; 80; 85; 88; 99; 102; 148; 159; 166; 113; 120; 123; 124; 138; 139].

Перед тем как перейти к исследованию вышеназванных проблем, остановимся на основных принципах организации театра в Польше, представив их на фоне общественной жизни той эпохи.

**ТЕАТР В СИСТЕМЕ
ПОЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII в.**



**ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРЫ
ПОЛЬСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ**

Польская культура эпохи Просвещения не только обрела новое, по сравнению с предыдущими эпохами, содержание, но и значительно изменила тип организации, виды связи с обществом. Эти изменения происходили благодаря деятельности писателей, драматургов, художников, осознавших свое творчество как важную движущую силу общественной жизни, и благодаря новому отношению общества к искусству. Осознается и утверждается его важная общественная роль, возможность его использования в решении социальных, общественных задач. Искусство перестает быть частным делом приватного лица. Оно вторгается в общественную жизнь, и государство узаконивает это вторжение. Искусство становится частью общественной жизни. Происходило это в формах, свойственных предыдущим эпохам, в форме меценатства, и в новых, определивших собой характер культуры эпохи Просвещения [56, с. 110—121; 150, с. 335—341].

От вкусов магнатов все еще зависели целые художественные направления, они содержали на службе поэтов и художников, но на самом деле частное меценатство теряло свое значение. От полного финансирования магнаты переходили к поддержке. Меценатство короля Станислава Августа или крупнейшего магната и общественного деятеля, пропагандировавшего идеи Просвещения, А. К. Чарторьского было скорее государственной культурной политикой, чем данью старой культурной традиции. Все большую силу набирали новые формы организации культуры, которые и произвели переворот в ее типе. Появились учреждения, занимавшиеся различными областями культуры. Многие культурные преобразования конца XVIII в. намечались и определялись королем, сеймом, патриотической партией сторонников реформ и проводились при их помощи. Так, ведущий журнал того времени «Монитор» был организован по за-

мыслу короля, он и поддерживал издание в финансовом отношении. Деятели искусств все чаще получали гонорарную плату за произведения, например на основании договоров с издателями, что усиливало их позиции в обществе [136]. Гонорары эти были невелики, и большинство писателей, художников, драматургов состояло на службе, государственной или у частного лица, или принадлежало духовному сословию. Но все же постепенно из литераторов, пишущих для журналов и сцены, библиотекарей они превращались в первое поколение польской интеллигенции.

Определив значение культуры в жизни государства, эпоха Просвещения огромное внимание уделяла образованию. Просветители и государственные деятели справедливо видели в образовании первую и важнейшую ступень в развитии человека нового типа, просвещенного гражданина. Поэтому перестраивается система образования, которую теперь берет в свои руки государство. Духовные школы постепенно теряют свое значение. Лучшие из них по своему духу становятся светскими. В пиарских и иезуитских коллегиях вводятся естественные и точные дисциплины, занятия риторикой и литературой прописываются просветительской идеологией. Начало этому движению положил С. Конарский, преобразовавший преподавание в пиарских коллегиях открытием в 1740 г. школы нового типа — Collegium Nobilium. Возникают и светские школы, образцом для которых служит Рыцарская школа, открытая в Варшаве в 1765 г. по замыслу Станислава Августа, первым комендантом которой был А. К. Чарторыйский. Начинает свою деятельность первое в Европе министерство просвещения — Эдукационная комиссия (1773). Эта Комиссия разрабатывала систему реформ образования и программы обучения, следила за созданием новых, отвечающих требованиям времени учебников. Огромное значение ее члены придавали общественному воспитанию юных граждан.

Ширится типографское дело, возникают многочисленные издательства, частные и при учебных заведениях [91; 136]. Церковь, которой до этого времени подчинялось почти целиком издательское дело, теряет свое влияние, а церковные издательства несколько меняют свое направление. Типографии пиарского и иезуитского орденов выпускают теперь не только духовную литературу. Они печатают произведения польских просветителей: С. Конарского, Ф. К. Дмоховского, А. Нарушевича и др. Иезуитской типографией, которая после кассации ордена иезуитов в 1773 г. стала Придворной, руководит Ф. Богомолец, выдающийся деятель

раннего Просвещения, писатель, драматург. Частные издательства имеют ярко выраженное просветительское направление. Открывает свою типографию В. Митцлер де Колоф (1756), врач, философ, популяризовавший театральное искусство, участвовавший в создании его идеологической программы. Книги, журналы выходят в издательстве П. Дюфура, отличавшемся среди других «театральной» направленностью. В этом издательстве вышло множество драматических произведений, выпускалась серия «Польский театр». М. Грелль печатал польские, французские, немецкие книги, притом огромными тиражами. Открыл Свободную типографию Я. Потоцкий, здесь издавал свои произведения Ю. У. Немцевич [72]. В эпоху Просвещения выходят не только произведения современников, переиздаются и классические произведения старопольской литературы. Типографское и издательское дело развивается и в столице и в других городах. Магнаты, во всем следуя новым веяниям, открывают у себя в поместьях маленькие типографии, где печатают собственные произведения, часто пьесы.

В издательствах можно было заказать, подписаться или сразу купить польские или иностранные книги. Развивается книжная реклама, издаются каталоги книг, вышедших за какой-то отрезок времени, и проспекты готовящихся к изданию. Ширится сеть книжных лавок.

Появляются и приобретают роль культурных центров библиотеки [150, s. 31—40]. Библиотека Залуских, открытая еще в 1747 г. была одной из первых и наиболее крупных. В ее фонды входило 200 000 книг и 10 000 рукописей. Она была одной из самых больших в Европе. Открываются и функционируют как публичные, так и многочисленные школьные библиотеки, специализированные, например военная или медицинская. При типографиях и книжных лавках открываются читальни. Одну из первых таких читален организовал издатель М. Грелль.

В общественную жизнь страны включается пресса [134]. Издаются «ученые», «правоучительные», литературные, политические журналы. В подавляющем большинстве они носили научно-популярный характер, в них публиковались сведения из различных областей наук и искусств, освещались события культурной жизни Западной Европы. Они пропагандировали просветительскую философию, знакомили общество с новинками литературы и театра. Всего с 1765 по 1795 г. в Польше выходило около 60 журналов. Среди них по своей значимости выделяются такие, как «Монитор» («Monitor», 1765—1785), «Приятные и полезные

развлечения» («Zabawy przyjemne i pożyteczne», 1770—1777), «Историко-политический журнал» («Pamiętnik historyczno-literacki»), «Варшавский магазин» («Magazyn Warszawski»). Появляются и театральные журналы: «Письма варшавского писателя» («Briefe eines Warschauer Schriftstellers») издаёт В. Митцлер де Колоф, вышел также «Театральный календарь» за 1780 г. («Kalendarz Teatrowy»).

Кроме журналов, выпускаются газеты на польском и французском языках. Среди них по своей патриотической направленности выделялась «Газета народа и обца» («Gazeta narodowa i obca», 1791 г.). Газет не хватало, особенно в провинции, куда доходило только 20% прессы. Тут на помощь приходили письма из столицы, посылаемые постоянными корреспондентами, своего рода рукописные газеты.

Журналы и газеты сообщали «различного рода сведения о свободных науках, философии, естественном праве, истории, моральной политике» (Из названия журнала Я. А. Позера «Собрание различного рода сведений»). Они делали это относительно свободно, ибо при отсутствии нарушений требований церковной цензуры светская была к ним довольно снисходительна. В период Четырехлетнего Сейма она вообще была отменена. «Говорить, писать, печатать, передавать людям свои соображения разрешать должно каждому человеку, ведь можно ему иметь свои мысли, личную собственность, пока это не вредит праву других», — писал крупнейший идеолог польского Просвещения Ст. Сташиц, выражая одно из главных требований просветителей — требование свободы слова [151, s. 23].

Особенно пресса активизировалась в период Четырехлетнего Сейма. Она неустанно пропагандировала просветительскую идеологию. Периодические издания приобретали все большую популярность, о чем свидетельствуют, например, перепечатки годовых подписок «Монитора» по желанию подписчиков.

В культурной жизни Польши большую роль приобретают научные и литературные общества, таково Общество литераторов, созданное Ю. Залуским и Митцлером де Колоф. Оно ставило целью распространение знаний о современной литературе, научные занятия, субсидировало многие научные и литературные издательства. Существовали также и Физико-химическое общество и Общество физических наук. На страницах журналов обсуждались предложения о создании академии, где собирались бы выдающиеся ученые и врачи и делились бы опытом. «Наука, здоровье и добродетель»

тель потребны для счастья человека», — декларировал журнал «Монитор» в 1765 г.

В столице и провинции возникают литературные салоны, функция которых близка функциям литературного или научного общества. Здесь литераторы встречаются с аристократами, здесь занимаются литературой, обсуждают литературные и политические новости. Тон этим салонам задавал король на своих четверговых обедах, где собирались выдающиеся деятели польской культуры. В королевском замке бывали А. Нарушевич, И. Красицкий, Ф. Богомолец и другие литераторы, поддерживавшие классицистское направление. Их взгляды нашли отражение в журнале «Приятные и полезные развлечения». Не менее значительным был салон Чарторыхских, где также обсуждались проблемы литературы и искусства, где бывали писатели и поэты, примыкавшие к другому направлению литературы XVIII в. — к сентиментализму. Этот салон был одним из ведущих центров культуры XVIII в. [105; 134; 150, s. 633–638].

Существовали общества, центром интересов которых была только политика и философия, как «Коллонтаевская Кузница». На ее собраниях шли политические и идеологические дискуссии, оказавшие огромное влияние на содержание Конституции 3-го мая.

События культурной жизни страны, новинки литературы и театра, политические новости были обязательным предметом бесед и споров в варшавских кофейнях, которые приобретали роль литературных и художественных клубов.

Одним из важнейших культурных центров эпохи Просвещения стал театр. В театре польское общество искало ответов на вопросы, которые ставила перед ним история, театр был любимым развлечением того времени, местом, где встречались представители различных сословий. Театр был важной частью воспитательной программы просветителей, ареной идеологической борьбы, судьей нравов конца века, разделяя эту функцию с публицистикой и литературой.

Общие принципы организации Национального Театра

19 ноября 1765 г. «на публичном театре была представлена первая польская комедия под названием „Навязчивые“, удачно разыгранная актерами и одобрительно принятая зрителями», — сообщали «Варшавские ведомости» на следующий день после премьеры, ставшей отправной точкой развития польского национального театра [74, s. 9]. Пьесой

Ю. Белявского «Навязчивые» открылся в Варшаве первый профессиональный общедоступный театр. «Отец польской сцены» В. Богуславский впоследствии с гордостью говорил, что почти все народы ставили на сцене сначала иностранные произведения, а поляки начинали собственными и что в пьесе Белявского «все характеры представляли национальные нравы», хотя на самом деле она является переделкой Мольера.

На театре сосредоточивалось внимание государственных деятелей, занимавшихся культурной политикой, так как в государственных делах конца века культурные вопросы заняли большое место. Концепции культуры обсуждались наравне с экономическими проблемами. Театру огромное внимание уделял Станислав Август, сам большой любитель театрального искусства, следовавший моде, предписывавшей монархам любить искусство. «Отец государства сделался опекуном муз», — как писал Ф. Заблоцкий в одной из од-посвящений, обращаясь к королю [164, I, s. 9]. «Станислав, ты первый из любви к народу ищешь посредством зрелища в нем лучшего и хочешь, чтобы по примеру других стран он под твоей властью освободился от дурных обычаев», — вторил ему один из первых польских актеров [163, s. 88]. Эти условно-вежливые фразы отражали и действительное положение вещей.

Король способствовал открытию первой польской публичной сцены, видел в театре общественную трибуну для пропаганды своих идей, школу, где должны учиться и воспитываться его подданные. Его отношение к театру не менялось со временем. Он полагал необходимым открыть театр в 1774 г. (с 1772 по 1774 г. польский театр не функционировал), несмотря на то что после первого раздела партия патриотов не считала целесообразным вновь организовывать публичные зрелища. Против начинаний короля выступил Ст. Любомирский, великий маршалек коронный, т. е. проблема театра оказалась проблемой государственного значения.

В театре видел средство общественного воздействия комиссар Эдукационной комиссии, генерал подольских земель, виднейший деятель культуры и политик А. К. Чарторьский, «защитник наук и ученых», по словам Ф. Заблоцкого. Он много сделал для воспитания первых профессиональных актеров, сам писал для театра и о театре, был автором первых теоретических работ о театральном искусстве в Польше. Автором первой польской оригинальной политической комедии стал Ю. У. Немцевич, не только писа-

тель и публицист, но и депутат Сейма, известный своими выступлениями по поводу политической ситуации Польши.

Вопросы, связанные с театром, имели общегосударственное значение и ставились на Сейме. На Сейме в 1774 г. выступал А. Сулковский с просьбой предоставить ему театральную монополию. Он хотел превратить театр в частное предприятие, объединив его со всеми общественными развлечениями, включая карточные клубы и ярмарочные балаганы, и получать с них доходы. А. Сулковский добился монополии, но не самостоятельно распоряжался театром. Государственные деятели осознавали всю важность этого института и подчинили деятельность предпринимателя своему контролю. А. Сулковский зависел от великого маршалка коронного.

О театре шла дискуссия, в которой принимали участие многие депутаты Сейма. В 1788 г. депутат Ст. Кублицкий внес проект отменить театральную монополию, что и было сделано в 1791 г. Депутат Я. Сухожевский, известный своими реакционными взглядами, обвинял на одном из заседаний Сейма Ю. У. Немцевича в непатриотическом поведении. Его возмутила пьеса «Возвращение депутата» (18/I 1791 г.), ей он противопоставил оперу Ф. Д. Князьнина «Мать-спартанка», которая была поставлена на пулавской сцене, в имени Чарторыхских.

Театр привлекал внимание и Высшего национального совета (1794 г.). Совет согласился поддерживать театр материально, потребовав снижения цен на билеты. «Уверенный в том, что общественные зрелища действительно укрепляют национальный дух, который при благородных целях восстания должен быть общим и единым, <Высший совет> признает необходимость открытия публичного театра... Совет, желая видеть всюду кипящий национальный дух и граждaн, патриотически настроенных, даже в развлечениях, для открытия и поддержания театра отпускает 6 000 польских злотых» [146, s. 296–297].

Театральные проблемы нашли отражение и на страницах газет и журналов. Так, Я. Потоцкий в своей газете, издававшейся в Свободной типографии, рассматривал вопрос о финансовом положении театра, решал, должен ли театр принадлежать частным лицам, обладающим театральной монополией, или государству.

Польский театр по типу организации был театром смешанным. Он объединял в себе черты придворного и публичного общедоступного театра. Театр был открыт при поддержке короля, он его субсидировал, особенно когда тот не оп-

равдывал себя в финансовом отношении, что продолжалось до 1794 г. Король за свои деньги нанимал театральное здание, платил за свою ложу. При этом по его желанию снимались пьесы или повторялись те, которые ему нравились. Роль короля в театральной жизни резко уменьшилась в 1774 г., когда была введена театральная монополия, но его влияние все равно было очень значительным. Активно интересуясь делами театра, Станислав Август руководил ими через одного из придворных, которому передавалось королевское право распоряжаться театром. Этот придворный получал звание интенданта или генерального директора представлений. Первым обязанности интенданта исполнял А. Мошинский, который много внимания уделял театру: следил за репетициями и разработал «Регламент поведения актеров». Интересовался он и делами французской труппы, выступавшей одновременно с польской на сцене варшавского театра. Непосредственно дела театра вел все-таки не интендант, а антрепренер, частный предприниматель, который заключал с королем договор. Первым антрепренером был К. Томатис, в достаточной мере опустошивший королевскую казну. Генеральный директор выступал посредником между королем и антрепренером.

С 1774 г. с введением театральной монополии король открыто не мог заниматься театром, но не оставлял его, помогая следующему антрепренеру — Ю. Курцу через свое доверенное лицо, камердинера Ф. Рыкса. Затем и Ф. Рыкс получил театральную монополию, и ему Станислав Август помогал дотациями. Театральная монополия, как мы уже упоминали, просуществовала до 1791 г. Ее введение окончательно лишило польский театр черт, свойственных придворному театру, характеризовавших его на первом этапе развития. Теперь король выступал только как частный меценат.

Другим чрезвычайно важным событием в становлении типа польского театра было то обстоятельство, что в 1781 г., после банкротства очередного антрепренера, польская труппа стала самостоятельно руководить театром, правда только в течение трех сезонов. Она превратилась в Объединенные национальные актеры. Платя определенную сумму держателю монополии, актеры сами организовывали представления.

Некоторое время, в 1783—1784 гг., ими руководил В. Богуславский (вместе с балетмейстером Курцем). Так театр проявил себя как самостоятельное учреждение, каким он и сделался впоследствии.

Войчех Богуславский (1757—1829), которого по праву

называют основателем Национального Театра, отцом польского театра, был выдающимся организатором театрального дела, режиссером, драматургом, переводчиком, актером, обладавшим незаурядными вокальными данными [146, 92, 93, 83]. Он подытожил свой труд и труд своих коллег в «Истории Национального театра», издал и свои «Драматические произведения» [76, 77].

В. Богуславский дебютировал на варшавской сцене в 1778 г. После варшавской антерпризы (1783—1784) он уехал в Вильно, где возглавлял польскую труппу до 1790 г. Очень скоро он стал самым популярным режиссером и актером в провинции. С 1790 г. он выступал в Варшаве как актер и был директором театра, т. е. его художественным руководителем. Варшавский период деятельности В. Богуславского (1790—1794) — это годы расцвета польского театрального искусства XVIII в. Под руководством В. Богуславского театр приобрел черты стабильности: прекратилась «текучесть» художественных кадров, сформировалась репертуарная политика. В. Богуславский, сознательно выбирая переводные и отечественные пьесы для постановки, значительно расширил круг жанров польского театра: с успехом ставил мелодраму, пьесы на исторические и псевдоисторические сюжеты, политические комедии и даже трагедии; с полным сознанием необходимости он обратился к истокам польского театрального искусства, к народному творчеству. Вершиной его драматического искусства стала пьеса «Мнимое чудо, или Краковяне и горцы» (1794), по жанру прилегающая к сельской опере. Музыка к ней написал Я. Стефани (7, I, с. 247—252). Эта пьеса надолго вошла в польский классический репертуар, ставится она и в наши дни.

В. Богуславский был не просто театральным деятелем, режиссером-постановщиком. Он активно участвовал в идеологической борьбе, пронизывавшей все сферы польской культуры того времени, пропагандировал шляхетскую идеологию, выступал против магнатской верхушки, неминуемо тянувшей страну к гибели.

Навсегда связав свою жизнь с театром, он не прекратил своих выступлений во Львове, куда переехал вместе с частью труппы после поражения восстания 1794 г. Здесь, конкурируя с пемецкой труппой, В. Богуславский ставил пьесы и на исторические сюжеты, и экзотические драмы с глубоко скрытым политическим подтекстом. Вынужденный включать в репертуар коммерческие, развлекательные пьесы, он не лишает польское драматическое искусство серьезного идеологического звучания. Вернувшись в Варшаву в 1799 г.,

В. Богуславский возродил к жизни Национальный Театр и оставался его директором вплоть до 1814 г., когда его сменил на этом посту Л. Осипьский. Почти до самой смерти он выступал как актер.

Жизнь В. Богуславского на сцене — это олицетворенная история польского театра эпохи Просвещения. Придя в театр в первые годы его существования, он пережил несколько направлений: и классицистское, и сентименталистское; последние годы его творчества падают на начальный этап романтизма. В. Богуславский, одаренный тонким художественным чутьем, всякий раз отзывался на изменения в художественной жизни и всегда оставался самим собой. Он был деятелем культуры нового типа, так как действовал самостоятельно, без прямой поддержки мецената и руководил театром как предприятием, которое должно давать выручку. Обладая огромными организаторскими способностями, он добился того, что театр себя окупал. Но Богуславский занимался театром не только с этой стороны. Он всегда верил, что театр — это зеркало «недостатков юношества, напоминание о подвигах дедов». Для него театр прежде всего был школой жизни, которую обязан пройти каждый польский гражданин, чтобы стать полезным своему отечеству. Просветительская направленность всегда доминировала в его деятельности, поэтому он и стал основателем театра — важнейшего центра художественной и культурной жизни, поэтому он и вошел в первые ряды деятелей культуры польского Просвещения.

Национальный Театр, довольно долгое время сохраняя черты придворного театра (финансовая зависимость от короля, подчинение ему репертуарной политики и пр.), с самого начала обладал и качественно новыми чертами, чертами общедоступного театра. Он был театром платным. Прийти на представление можно было только купив билет, что мог сделать каждый житель Варшавы и приезжий. Посещали театр практически представители всех сословий: от короля и аристократии до ремесленников и слуг. Очевидно, что такой состав публики складывался не сразу, что на первых порах он был аристократическим развлечением, но затем превратился в массовый вид искусства, распространил свое влияние на широкие слои населения.

Основную часть публики составляла шляхта, особенно провинциальная, которая, прибыв в столицу по делам, считала своим долгом посетить театр. Театральные деятели ценили эту публику; ср.: «Этот спектакль будет повторен для тех многих особ, которые ненадолго специально прибыли в

столицу» (Афиша, май 1792 г.) [74, s. 248]. В театр ходили купцы и мещане, иногда ремесленники и слуги. Именно о такой публике мечтали польские просветители. Митцлер де Колоф писал в «Мониторе», например, что в театр должны ходить и рабочие мануфактур, и ремесленники. Это его требование полностью реализовалось в 1794 г., когда на представлении «Краковян и горцев» В. Богуславского простая публика заполнила зал.

Обычно в партере стояли и сидели мужчины, ложи занимали дамы, в райке теснилась бедная публика. В первые годы, особенно на повторных спектаклях, театр иногда пустовал. Поляки считали театр дорогим развлечением и неохотно платили по одному-два дуката за ложу и шесть-девять злотых за место в партере. Особенно это касалось провинциальной шляхты, что осмеивалось прямо со сцены. О театре беседуют герои комедии «Вот так, по-варшавски» [99, II, s. 18]. Один из персонажей, Простацкий, не хочет даже идти в театр, узнав, что там не берут натурой. Он согласен платить, но не паличными, а зерном. Жетельский же, столичный житель, воспринявший просветительские идеи, уверяет его, что всего за несколько злотых тот увидит верную картину жизни. Эти уверения оставляют провинциала совершенно равнодушным.

Места в райке стоили значительно дешевле — всего несколько грошей. Кроме того, зритель-завсегдатай мог пользоваться и абонементом. По абонементу посещали подряд несколько спектаклей. Объявления о продаже абонементов обычно помещались в афишах.

Небольшую часть публики могли пустить бесплатно. Но иногда дирекция неожиданно поднимала цены на билеты, вынуждала зрителей покупать билет не на одно представление, а сразу на восемь, что пресекалось указами великого маршалка коронного, Ст. Любомирского, генерального директора представлений. В театре бывало до 1000 зрителей, особенно на премьерах.

Варшавский Национальный Театр в сезон, который длился от пасхи до пасхи, ставил 150 спектаклей. На пасху представлений не было. Спектакли давались во все дни недели, кроме пятницы. В летние месяцы, когда культурная жизнь в столице затихала, давалось и по одному представлению в неделю. В течение сезона пьеса обычно игралась раза три, но иногда число представлений доходило и до десяти и даже превышало эту цифру. Например, за три сезона, 1790—1793 гг., пьесу В. Богуславского «Тележка укусника» ставили двадцать три раза. Пьесы повторялись по

желанию короля и просьбе публики [156, 121, s. 107—145].

Обычно спектакли состояли не из одной пьесы, а из двух. Первая была драматической, вторая — чаще всего оперой или балетом. Например, все комедии Ф. Заблоцкого сопровождалась операми. После «Школы злословия» шел балет «Кузнец», а после пьесы «Добрая мать» — опера «Безумие от любви». Иногда комедия и балет объединялись тематически. После представления комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» шел балет, имеющий связь с этой пьесой [74, s. 293]. Соединялись в одно представление опера «Чекина, или Добродетельная девица» и французская комедия. Особенно часто это происходило на гала-представлениях. Между драматическим и музыкальным представлениями мог даваться небольшой концерт. «Между комедией и оперой на кларнете будет большой концерт, а между I и II актами оперы — новая серенада для двенадцати духовых», — говорилось в афише [74, s. 256].

Спектакли шли при полном освещении.

Актеры Национального Театра набирались из любительских полупрофессиональных трупп. Многие из них играли ранее на школьной или магнатской сценах. Находились и такие, кто решил посвятить себя театральному искусству, отказавшись от предназначенного ему происхождением жизненного пути. Среди таких оказался и сам В. Богуславский, прервавший военную карьеру. В основном же актеры XVIII в. были низкого происхождения. Не имевшие театрального опыта, вновь поступившие на Национальную Сцену актеры проходили курс обучения мастерству прямо в театре под руководством постановщика или товарищей по сцене. С 1780 г. одна французская актриса, оставив сцену, специально занялась обучением польских актеров, создав тем самым как бы прообраз будущей театральной школы. Обязались преподавать актерское мастерство и немецкие актеры. Первую актерскую школу открыл М. Любомирский, один из держателей монополии. Правда, она просуществовала недолго. Постоянная драматическая школа была открыта в 1811 г.

Актеры Национального Театра владели профессиональной техникой, опирались на опыт школьной сцены и иностранных трупп, гастролировавших в Польше: французских, итальянских, немецких. Им были известны правила построения сценического образа в стиле французского классицизма, итальянской комедии, немецкой мещанской драмы. На польской сцене, как во всей Европе, актерское искусство развивалось в двух основных направлениях — рациональном

и эмоциональном. В связи с развитием сентиментализма, преромантизма эмоциональная трактовка сценической игры завоевывала все большее место. Техника декламации, сценического движения, сближающего театр с пластическими искусствами, становилась все менее привлекательной в глазах публики, которая требовала уже новых способов воспроизведения действительности, более «похожих», менее условных. Они зафиксированы в сочинении В. Богуславского «Драматургия, или Наука сценического искусства для Театральной школы» [78]. Польская сцена XVIII в. оставила в истории польского театра такие имена, как В. Богуславский, К. Свежавский, К. Овсинский, С. Дешнер, А. Трусколаска [149].

Актеры XVIII в. обычно выступали как драматические и как оперные. В большинстве случаев они сами справлялись с вокальными партиями итальянских комических опер. Сам В. Богуславский был *basso caricato*. Только позднее оперные певцы определились как самостоятельные исполнители, а драматические партии отделились от вокальных. Все актеры имели амплуа, иногда не одно.

Спектаклям предшествовали репетиции. Их должно было быть не меньше двух, но если их бывало даже три, актеры возражали: дисциплина в театре была слабой. Специальный «Регламент для актеров и актерок польских», написанный Т. Липским, предусматривал штрафы и другие меры наказания за опоздания на репетиции, за появление на спектакле в нетрезвом виде, за невыученную роль, за отсебятину [162, s. 91–92]. Существовали и награды для актеров примерного поведения, особенно отличившихся на сцене.

Зарботки актеров сначала были очень низкими, зато, правда, у них были бесплатные квартиры. Позднее, особенно в период монополии Ф. Рыкса, доходы актеров значительно повысились, даже удвоились. Дополнительные доходы актерам давали ежегодные бенефисы, т. е. постановки, доход с которых получал один актер или целая труппа. Например, афиши сообщали, что «в пользу панн Бокарелли состоится опера, большой вокальный и инструментальный концерт» [74, s. 289]. Могли все сборы предназначаться для драматурга, о чем свидетельствует афиша о постановке оперы «Ведьма Урзелла», либретто которой написал Я. Бодуэн, автор известных мещанских драм. Эту оперу играли «в пользу г-па Бодуэна, в награду за его работу, которой ему обязан театр» [74, s. 257]. Кроме того, актеры получали деньги и подарки от зрителей и короля.

В первые годы существования Национального Театра социальное положение актера было очень низким. В актера можно было играть высокопоставленным меценатам, но становиться актером всерьез, избирать искусство сцены своей профессией считалось делом предосудительным и даже просто невысказанным. Найти женщин, согласных выступать на сцене, было одной из сложнейших задач при открытии Национального Театра. Постепенно это положение менялось. Актер завоевывал свои права в обществе, и из человека, стоявшего на социальной лестнице чуть ли не рядом со слугой, он превратился в носителя современной идеологии, пропагандировавшего прогрессивные взгляды на общество и человека, в общественного деятеля, в воспитателя публики; ср. рассуждение о театре в предисловии Я. Бодуэна к его «Лондонскому фабриканту», обращенном к актеру Овсиньскому: «Это искусство, действительно великое и незаурядное, требует талантов; поэтому у прославленных народов оно ставилось наравне с красноречием» [73, s. 215].

Вначале актерами в их работе над пьесой руководил драматург. Ю. Белявский сам поставил свою комедию «Навязчивые». Затем антрепренер взял на себя функции режиссера, иногда режиссерской деятельностью занимался его помощник. Они выбирали пьесу для постановки, разрабатывали принципы представления, вели репетиции. Самым выдающимся режиссером XVIII в. был В. Богуславский.

Театр эпохи Просвещения, выполняя важные общественные функции, объединял вокруг себя выдающихся деятелей культуры. Почти все писатели последней трети XVIII в. пробовали свои силы в драматургии. Драматургами были Ф. Богомолец и И. Красицкий, Ю. У. Немцевич. В драматическом жанре выступал Ст. Трембецкий, сделавший стихотворный перевод «Блудного сына» Вольтера. Т. К. Венгерский перевел «Пигмалиона» Руссо.

Интерес к театру писателей и поэтов во многом объясняется особенностями художественной и идейной программы Просвещения. Его деятели верили в силу искусства, считали, что идеи, облеченные в художественную форму, будут восприняты зрителями и затем активно повлияют на общественную жизнь.

Появились профессиональные драматурги, переводчики, адаптаторы иностранного репертуара. Очень часто они были актерами, для которых театральное искусство не было новинкой, постановщиками, как Ю. Белявский, Т. Лицкий. Особо следует назвать Я. Бодуэна, переведшего на польский язык большую часть репертуара мещанской драмы. Появ-

лялись, правда не надолго, и случайные лица, пытавшиеся заработать на новом поприще.

Национальный Театр на протяжении своей истории сменил несколько зданий [147]. Он начал свои представления в так называемой Операльне, здании придворного театра, построенного в 1748 г. Оно было разобрано в 1772 г. Затем пьесы ставились во дворце Радзивиллов с 1774 по 1778 г., где был оборудован театральный зал, рассчитанный на 500 мест. С 1779 по 1833 г. театр выступал в здании, специально для него выстроенном по проекту архитектора Б. Солари. Он мог вместить до 1300 зрителей. Этот театр имел сцену с кулисами.

Большую роль в драматических представлениях на всех этих сценах играли декорации. Сначала использовались старые барочные декорации придворного театра. Затем декорации стал делать придворный архитектор, декоратор и художник Ш. Б. Цуг. Он же ремонтировал первое здание Национального Театра — Операльню. В 80-е годы в театре активно работал А. Смуглевич, который делал декорации для многих пьес В. Богуславского, в том числе и для «Краковян и горцев», Б. Плерш, выполнивший проект первого занавеса Национального Театра, прославившийся своими декорациями на рубеже веков. Театральные декорации на сцене театра эпохи Просвещения постепенно теряли барочный характер, приобретали классицистские черты, приближаясь к романтическому типу, что особенно явно сказалось в творчестве А. Смуглевича [158, s. 207–219].

Становился более разнообразным и менее условным и театральный костюм. Он дифференцировался для ролей разного типа, все больше приближался к повседневной одежде в комедии нравов, в мещанской драме. Актеры выступали во французском и польском платьях. Появился на сцене и народный костюм, лишенный черт пасторальности.

Сейчас история польского театра выглядит как прямая, непрерывная линия, как ряд достижений в усвоении общеевропейского театрального опыта, и при этом его полонизации, в создании отечественного репертуара, во включении театра в общественно-политическую жизнь. Но фактическая сторона его истории, которая в очень общих чертах обрисована выше, конкретный жизненный материал, на котором эта линия прочерчивается историей, выглядели гораздо более сложно.

Открывшись в 1765 г., в 1769 г. театр уже прекратил свое существование. Антрепренер запутался в долгах, контракт с ним был разорван, а со следующим не подписан.

Представления начались только в 1774 г. Театр имел не только польскую труппу, но и французскую и итальянскую, выступления которых часто предпочитала польская аристократия. Иногда польские зрители совсем забывали про отечественную труппу и слушали только итальянскую оперу или ходили на французские комедии. Французы ставили комедии Мариво и Детуша, итальянцы — оперу. На обеих сценах шли балеты. Актеры Национального Театра учились у иностранных актеров и одновременно с ними конкурировали. Известно, что польские актрисы даже имели в театре свою ложу, откуда следили за игрой французских коллег. В то же время польские актеры не могли не видеть в них возможных конкурентов. Они старались не уступать иностранным коллегам. Иногда их борьба ожесточалась, иногда затихала, и тогда во время иностранных, а не польских представлений зал пустовал. С ростом актерского мастерства поляков и созданием национального репертуара польская труппа Национального Театра одержала победу. Интересно, что были даже случаи, когда польские актеры материально поддерживали конкурентов, как в 1799 г. — немецкую труппу Кюблера. Часто актеры ссорились с антрепренерами; так, в 1775 г., когда они даже на время покинули сцену, представления пришлось прекратить. Театр не всегда оправдывал себя материально, и антрепренеры иногда могли рассчитывать только на субсидии короля. Были случаи, когда все доходы актеров шли на содержание театра: вся труппа работала только для того, чтобы покрыть огромные расходы. Не раз понижалась плата актерам, чтобы только театр продолжил свою деятельность. Но были и другие периоды в жизни театра, такие, как сезон 1790/1791 г., который А. Залевский торжественно именовал «золотым веком отечественной сцены» [74, s. 396], так как театр собрал тогда огромное количество зрителей, которые пришли в нем развлечение и науку.

Театр последней трети XVIII в., хотя и называется просветительским, был не только таким. Его репертуар в значительной степени состоял из комических опер, развлекательных, веселых комедий, не имевших особой идеологической нагрузки. Он имел важные общественные функции, но реализовались они на фоне развлекательных пьес и бытовых комедий.

Общественное звучание пьес заглушалось комическими буффонадами. Кроме того, хотя политические комедии имели огромное значение в истории польского театра, их было немного — всего шесть. Очевидно, что огромные сложности

для развития театра создали те изменения, которые произошли в общественно-политической жизни Польши, когда страна потеряла свою государственность.

Мы не можем не учитывать всех этих обстоятельств при изучении польского театра эпохи Просвещения.

ВИДЫ ТЕАТРОВ В ПОЛЬШЕ XVIII в. НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР И ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

Театр эпохи Просвещения сумел прочно войти в общественную жизнь страны, так как отвечал запросам общества, художественным и социальным. Этому также помогло то, что он не был совершенно новым явлением в польской жизни, опирался не только на западноевропейский опыт, а имел связи с отечественной театральной культурой предшествующей эпохи, свои национальные традиции.

Связь Национального Театра с более ранними видами искусства сцены имела аналогии в других областях культуры. Вся эпоха Просвещения — не неожиданный поворот в истории польской культуры, не привнесённый фактор ее развития, а этап, подготавливаемый всем ходом движения польской культуры во времени, ее качественными изменениями. Достаточно вспомнить о предшественниках деятелей Просвещения — братьях Ю. А. и А. Ст. Залуских, Ю. Миновиче, Э. Дружбацкой, А. П. Заторском, Д. Рудницком — и их вкладе в развитие польской литературы. Многие идеи эпохи Просвещения берут свое начало в первой половине XVIII в., в 40-х годах; тогда же началась критика сарматизма, энергично продолженная просветителями, произведения А. Л. Пописьского «Хоругвь Вандалиша», «Сарматки, или Сатиры», отрывки из которых позднее попали на страницы «Монитора» [43, с. 45—49].

Национальный Театр возник не на пустом месте, не был первой и единственной формой театрального искусства в Польше XVIII в. Существовали и другие виды театров, которые также участвовали в складывании польского самосознания, отражали общественную и политическую ситуацию в стране: школьный, магнатский и придворный.

Национальный Театр имел значительные соответствия и генетические связи с этими театрами. Существуют также некоторые соответствия между ним и народной театральной культурой.

Анализ соотношения Национального Театра с ними, введение его в круг театральной культуры XVIII в. в целом

существенно дополнит наши представления как о Национальном Театре, так и о культуре Польши второй половины XVIII в., поможет выявить ее особенности, во многом зависящие от отечественных традиций.

Школьный театр

Этот вид театра функционировал в Польше на протяжении более чем двух столетий в духовных школах и светских [143, 57]. Он отнюдь не был развлечением, а одной из дисциплин, которой ученики овладевали так же, как латынью или риторикой. С этими предметами, кстати, он также был связан, так как лучше помогал усвоить то, что преподавалось на обычных занятиях, закрепить и углубить пройденный материал. Пьесы школьных театров совершенствовали знание латыни — до определенного момента латынь была основным языком театра. Театр учил искусству публичных выступлений, столь важных в общественной жизни поляка XVII—XVIII вв. Кроме того, он имел задачу морального воздействия на учеников — воспитывал их, представляя на сцене примеры добродетелей и наказывая пороки.

Театральная политика, организация театра, репертуар определялись специальными школьными уставами. В иезуитских школах основные положения этого устава сводились к следующему. Писали пьесы преподаватели риторики и поэтики. Они же их и ставили. Играли ученики коллегий, преимущественно старших классов. На второстепенные роли брали и младших учеников. Статистами бывали не только ученики.

Пьесы на одной и той же сцене не повторялись, а исполнялись в других школах, поэтому их тексты переписывались, перепечатывались и рассылались по коллегиям. Так преподаватели обменивались репертуаром. Пьесы обычно сопровождали программы, в которых содержались сведения об их идейном замысле и содержании.

Школьный театр не был театром постоянным. Его представления зависели от церковного календаря: например, мистерии ставились на пасху и рождество, моралите игрались на масленичной неделе. Театральные постановки отмечали начало и конец учебного года, чаще всего конец.

Репертуар школьного театра был стабилен. В него входили мистерии, моралите и их трансформации, позднее к ним присоединились комедии. Школьные пьесы легко разбиваются по группам в зависимости от типа сюжета, лежащего

в их основе. Между ними существует очень интересное взаимодействие.

Самые архаические пьесы — это мистерии рождественского и пасхального циклов. Они связаны по происхождению с народным религиозным театром. Но в отличие от него, где действие непосредственно показывалось на сцене, школьный театр чрезвычайно усложняет их композицию. Здесь основное действие мистерии могло переноситься за сцену — тогда пьесы строились по принципу отражения, одному из основных в школьной поэтике, и евангельские сюжеты подавались через сообщения персонажей, не имевших к ним отношения, отражались в их эмоциональных реакциях. Более того, они могли полностью опускаться, оставаясь главной, но незримой линией театрального сюжета. На сцене и за сценой действия не было, его предлагалось воспринимать через семантические параллели. Именно они представлялись на сцене. Это могли быть античные мотивы или библейские. Это они подавляли собой евангельский сюжет, заслоняли его, чтобы высветлить его основное значение, сохранив за ним роль стержня, который скреплял их между собой. Часто эти мотивы никак не связывались. Их объединяла только общая идея, например искупительной жертвы и спасения человечества.

Вторым обширным кругом пьес школьного театра были моралите. Они построены сходно, так как в основе их сюжетов лежит формула человеческой жизни, которая сводит многообразие судеб к предельно абстрагированным отношениям человека с миром и с богом. Сам человек, представленный фигурой Всякого, Путника, пассивен. Он — поле сражения высших сил, борьбы добра и зла, бога и дьявола. В зависимости от того, на чьей стороне победа, он склоняется то к греху, то к добродетели, за что соответственно бывает наказан или вознагражден — отправляется в ад или рай.

Мистерии и моралите часто бывали связаны между собой. Моралите являлось как бы основой пьес, в которых фигура Всякого конкретизировалась, приобретала реальные черты, облик богача, разбойника, злодея; все они обязательно несли наказание за свои прегрешения и злодеяния. Их окружали условные фигуры помощников и противников.

Иногда на сцене показывалось обращение грешника. Так возникали пьесы, примыкающие к еще одному важному кругу школьных сюжетов — к кругу мартирологическому.

Несмотря на то что школьная драматургия принципиально не меняла ни тем, ни художественных средств, некие

изменения в ее структуре все же происходили, причем, как оказалось впоследствии, очень знаменательные. Пьесы типа моралите, пьесы о грешниках, праведниках и мучениках, обростали на сцене жизненным материалом. Персонажи приобретали все более конкретный облик. Их характеристика усложнялась и обогащалась. Прежде всего это происходило с отрицательными персонажами. Одним из любимых героев становится преступник на троне, плетущий сложные интриги в борьбе за власть, разрывающий из властолюбия родственные узы. Он выступает как организующий центр пьес о власти. Тема власти — одна из доминирующих на школьной сцене.

С кругом пьес о власти сближаются пьесы, которые условно можно назвать пьесами о сражающихся королях. Обычно они строились на борьбе двух властителей. Их конфликт мог быть и религиозным конфликтом, но они уже чрезвычайно далеки от того ядра школьной драматургии, которое составляют мистерии и моралите.

Очевидно, что школьные пьесы различных типов могут и видоизменяться, и взаимодействовать между собой. Это взаимодействие порождает все новые варианты театральных произведений, но на протяжении истории школьного искусства они не сменяли один другой, а сосуществовали. Более поздние, например, пьесы о власти или о сражающихся королях не вытесняли из репертуара мистерий, а как бы к ним присоединялись, обогащая театр школы. Так в середине XVIII в. на школьной сцене появились и трагедии, близкие к классицистской светской трагедии, и комедии, тесно связанные с народным театром, с комедией дель арте. В школьный репертуар входила и светская классика. На учебных сценах ставили «Сида» и «Отон» Корнеля, «Гофолию» Расина, «Заиру» и «Альзиру» Вольтера.

Школьные трагедии были дидактическими пьесами на сюжеты из римской или византийской истории. Могли они представлять события из истории королевской Пруссии и других иностранных государств. Строились они в соответствии с образцами французского классицистского театра и были пронизаны патриотическими идеями, выводили на сцену идеального гражданина и идеального правителя [95].

Школьные комедии не отставали от трагедий по своей нравоучительности. Опыт Мольера, Гольдони, Детуша, Реньяра служил общим целям школы — воспитанию добродетельного юношества. Это воспитание шло уже в просветительском духе. Ф. Богомолец, писавший как для школьной, так и для публичной сцены, сумел найти способы адапта-

ции французских и итальянских комедий, приспособить их для польской сцены в соответствии со вкусами тогдашнего общества. Еще в школьном театре он сумел заложить основы для будущей просветительской комедии и уже на школьные подмостки вывел прообразы персонажей комедии нравов [75, I].

В богатых коллегиях школьный театр имел высокоразвитую театральную технику, широко использовав достижения итальянской «машинерии», волшебный фонарь, применял звуковые и световые эффекты. Декорации могли быть очень живописными. На сцене неожиданно сменяли друг друга лес, горы, море. Герои проваливались в преисподнюю, возносились на небо. Их костюмы не только спорили по своей живописности с декорацией, но и несли большую семантическую нагрузку, были строго закреплены за определенными персонажами. Особенно это касается аллегорических фигур.

Элементы изобразительных искусств в школьном театре, как во всяком искусстве, стремящемся к синтезу, играли огромную роль. Они не изобретались всякий раз, а черпались из специальных словарей, руководств. Конечно, отнюдь не все театры располагали большими возможностями. Иногда спектакли ставились просто, в школьных залах, без специального оформления.

В школьных спектаклях большое место занимали балет и музыка. В XVIII в. они входили также в программу обучения. Музыкальная бурса Краковской коллегии, например, успешно конкурировала с придворной королевской капеллой.

В целом этот театр был риторическим искусством. В его пьесах спорили условно-аллегорический и наивно-реалистический способы воспроизведения действительности. Первый больше всего сказался в аллегорических фигурах, этих реальных сценических воплощениях абстрактных понятий и идей. Все пьесы носили эмблематический характер. Слово и действие соотносились в них так же, как изображение и текст в эмблеме. Оно скрывало в себе высший смысл, который был обязан обнаружить зритель. В этом ему помогали малые части пьес: прологи, хоры, эпилоги, раскрывающие значение того, что представлялось на сцене. Огромное значение имела в школьной пьесе интерпретация.

Спектакли не всегда ставились в школах. Чем большее число публики хотели собрать постановщики, тем охотнее они выносили постановки за пределы школы, в костел, на рыночные площади. Представления, которые давались в

школе, могли быть закрытыми: на них присутствовали только учителя и ученики. Могли они быть и открытыми: тогда на спектакли съезжалось много гостей, представлявших различные сословия.

Открытые спектакли, постановки за пределами школы свидетельствуют о тенденции к массовости школьного искусства. Уже на первых порах существования своего ордена иезуиты стремились использовать театр с целью привлечения на свою сторону общества. Они ревниво отмечали успехи спектаклей, зная, что вслед за признанием появятся новые пожертвования школе, увеличится число учеников. Такая политика шла на пользу молодому театральному искусству. Руководители ордена внимательно следили за тем, чтобы не снижался уровень театрального дела, стремились завлечь публику в театр пышными постановками, сценическими эффектами. Пиарский орден, который также имел у себя театр, хотя и придавал ему меньшее значение (пиары опасались, что спектакли будут отвлекать молодежь от заповестей), также стремился поставить его на службу своим интересам. Одной из главных целей этого ордена было образование и воспитание молодежи. Очевидно, что воспитывать детей, прививать им любовь к родине, раскрывать величие гражданских добродетелей на чужом языке — задача очень сложная. Потому пиары очень рано отказались на сцене от латыни и перешли на польский язык, что затем сделали и иезуиты. С тем чтобы привлечь как можно больше публики, руководители школьных сцен, несмотря на запреты орденских уставов, ставили интермедии на народных языках. Польский язык пьес перемежался с белорусским, украинским или литовским языками интермедий. Они охотно обращались к сюжетам из истории тех мест, где были расположены коллегии. Так появились школьные драмы о князе Владимире, о св. Михаиле Черниговском, о первых православных святых — Борисе и Глебе.

Несмотря на явную установку школьных театров войти в общественную жизнь, удовлетворить запросы публики, особенно столичной, они все-таки были не в силах. Они были слишком скованы общей программой ордена, не были самостоятельными институтами с независимой театральной политикой. Идеейное содержание школьной драматургии, ее поэтика во многом воспринимались в середине XVIII в. как архаичные. Школьные драматурги с трудом приносили на сцену новые веяния времени. Этот театр осуществлял прежде всего религиозное воспитание и не мог отозваться на такой важный процесс культуры второй половины XVIII в.,

как ее секуляризация. Его поэтика преимущественно была барочной, что обуславливало не прямое соотнесение школьных драм не только с действительностью — а зрители всегда ждут от театра этой включенности в жизнь, и XVIII век в театральном искусстве был той эпохой, когда эти ожидания во многом оправдались, — но даже и с их тематикой, о чем мы говорили выше.

Драматурги и постановщики ощущали сдвиги в запросах публики; насколько им позволяло их нормативное и строго регламентированное искусство, приспособлялись к ним, но полностью изменить свою общественно-художественную программу не могли. А только эти изменения могли бы сохранить за театром положение важнейшего центра культуры в Польше XVIII в. Сохраняя главенствующее положение в отношении театр — зритель, школьный театр терял его в системе культуры в целом.

При этом все равно до создания Национального Театра именно он в большей степени, чем другие виды театральной культуры, знакомил польское общество с искусством сцены, воспитывал его эстетические потребности, влиял на общественную жизнь, пусть не прямо, а опосредованно. В этом театре зрители и развлекались и сталкивались с серьезными проблемами — жизни и смерти, власти, через него воспринимали религиозные догматы. Здесь они получали уроки театральной культуры.

Школьные драматурги ввели в польскую культуру теорию театрального искусства. О театре, его устройстве и задачах писал сам М. К. Сарбевский и многие другие авторы школьных поэтик. В своих сочинениях они популяризировали античные теории и современные достижения западноевропейского театра.

Школьный театр во многом предвосхитил идеи Просвещения, но не смог их развернуть. Немалое влияние на просветительский театр оказали реформа Ст. Конарского и творчество Ф. Богомольца. Пока не существовало Национального Театра, он «функционировал в общественном организме, был элементом идеологической и художественной атмосферы» [158, с. 164]. Он подготовил формы отношений будущего Национального Театра с публикой, учил воспринимать искусство нового типа.

Все эти функции школьного польского театра сближают его с русским школьным театром. «Непосредственная связь с русской действительностью, гражданский пафос, наполняющий эти пьесы (школьного театра. — Л. С.), отвечают общим тенденциям литературы XVIII в. и делают их важ-

ным звеном в процессе ее развития», — пишет исследовательница этого явления русской культуры А. С. Елеонская [14, с. 46; см. также: 1, с. 61]. И в России и в Польше этот театр был прямым предшественником профессионального публичного театра, но не единственным.

Существовал еще один вид театра, сыгравший значительную роль в становлении национального театрального искусства, — магнатский.

Магнатский театр

Как и школьный, он был театром любительским, зависел от вкусов владельцев и не предназначался для широкой публики. По своей структуре он был сходен с русским крепостным театром, но, пожалуй, был менее распространен и прожил более короткую жизнь, быстрее уступил свое место профессиональной сцене. В историю русской культуры вошли богатые и прекрасно оснащенные крепостные театры, как, например, у Шереметева в Кускове или Останкине, где ставились пьесы, ставшие основой репертуара театра XVIII в. Наряду с ними были и скромные залы в помещичьих домах, где время от времени устраивались представления силами крепостных крестьян [8, с. 519—535; 15]. Такие же театры, следуя моде или собственным вкусам, устраивали в своих поместьях польские магнаты. Театр придавал больше блеска их резиденциям, выделял среди массы шляхты. Обращение к театральному искусству позволяло им также выразить их общественные позиции. Были среди магнатов и подлинные знатоки театрального искусства, как Потоцкие или Любомирские. Их занимал прежде всего сам театр. В его развитии и распространении они видели важный путь эволюции отечественной культуры.

Впервые магнатские театры стали появляться в XVII в. Первым был театр Е. и Ст. Г. Любомирских. Распространились они более всего в середине XVIII в., причем число их возросло с открытием Национального Театра, что свидетельствовало об общей тенденции польского искусства ответить на запросы общества, нуждавшегося в публичных зрелищах, и тут же быстро упало, так как Национальный Театр вобрал в себя и реализовал все возможности просветительской сцены. Так, белостокский театр Браницких перестал существовать в 1772 г., гродненский — в 1780 г. Уже в первое десятилетие XIX в. от театра Огиньских остались толь-

ко руины. Но некоторые, как несвежский, дожили до первого десятилетия XIX в. Очевидно, что немалую роль в угасании этих центров театральной культуры сыграла общая политическая ситуация.

Наиболее значительными среди магнатских театров были театры в Белостоке, Несвеже, Слониме, Подгорцах, Тульчине, Гродно [130; 127; 121, s. 119, 189—222]. Все они были рассчитаны на узкий круг зрителей. Их спектакли смотрели семьи магнатов, соседи, гости. Среди гостей всегда было много средней шляхты, большую часть своей жизни проводившей в поездках по соседям. Попадая в такие просвещенные дома, шляхтичи уже не соревновались, борясь за звание жреца Вакха, а приобщались к самым совершенным для того времени формам проведения свободного времени.

Эти театры помещались в специальных зданиях, как театр Радзивиллов в Несвеже, В. Жевуского — в Подгорцах (открыт в 1754 г.), Браницких — в Белостоке, с залом на 400 мест. Они имели и оборудованные сцены: в театре Браницкого были кулисы; в театре Огиньских имелись сложные приспособления для перемены декораций — на его сцене изображались море, морские сражения, по специальным трубам к сцене для этого подавалась вода из пруда. Известно, что в театре Жевуского был волшебный фонарь.

Магнаты придавали большое значение живописности спектаклей. Они приглашали художников для оформления сцены. У Жевуского, например, писал декорации А. Смуглевич. Многие из декораций дошли до нас в иллюстрациях. Так, сборник пьес У. Радзивилловой украшали изображения декораций ее театра. Магнатские театры имели и богатые гардеробы. Конечно, все владельцы театров стремились к описанному выше уровню, но достичь его было не всем под силу. В Польше XVIII в. возникло много маленьких и скромных театров. Например, в поместье Суха был театральный зал на 50 человек и только две декорации, изображавшие комнату и лес.

Имели магнаты и зеленые театры. Например, У. Радзивиллова ставила свои пьесы в живописном парке под названием Консоляция [159, s. 191].

Магнатские театры функционировали ненадолго. Представления давались в дни семейных торжеств, по случаю приезда почетных гостей, во время карнавала. Они были или любительскими, как театр Чарторьских в Пулавах, Мпшкков в Дукле, Радзивилловой в Несвеже, где играли члены семьи магнатов и их окружение, или профессиональ-

ными, как, например, белостокский театр Браницких. Браницкие предпочитали не утруждать себя игрой на сцене, а восхищаться игрой профессиональных актеров. Они содержали две труппы, польскую и иностранную. В иностранных труппах магнатских театров часто выступали известные в Европе певцы и актеры, как в театрах того же Браницкого, Жевуского, Любомирского. Эти труппы необязательно были платными. Часто они набирались из крестьян или слуг, которые учились играть тут же в поместьях, в специальных театральных школах. Иногда на магнатских сценах играли также бывшие придворные актеры.

Устроители магнатских театров прекрасно знали формулу Горация и следовали ей: стремились, смеясь, исправлять нравы. Правда, привлекала их больше первая ее часть.

Этот театр был прежде всего музыкальным. На его сценах ставились музыкальные пьесы, разыгрывались французские и итальянские комические оперы, пасторали; не меньшей популярностью пользовались балеты. Они ставились и как самостоятельные спектакли и входили в другие постановки. Драма в меньшей степени привлекала аристократов, хотя именно на магнатской сцене еще в XVII в. была поставлена «Андромаха» Расина (Яворов, 1675 г.), «Мещанин во дворянстве» (Рыдзын, 1657 г.). Театр Огиньского в Слониме ставил многие оперы Метастазиио.

Преимущественно на магнатских сценах играли по-французски. Приверженность к французскому языку была столь велика, что иногда играли, даже не зная языка и просто заучивая роли французских пьес наизусть. Правда, трагедии Вольтера («Альзиру», «Марианну», «Заиру»), комедии Мольера в Несвеже играли по-польски [130, s. 413—414]. Появлялись на магнатских сценах и польские пьесы: в Слониме, который славился своим оперным театром, в Подгорцах в театре Жевуского, в несвежском театре Радзивиллов.

Владелицей несвежского театра была У. Радзивиллова. Ее появление на страницах истории польской театральной культуры предвещает ту роль, которую станут играть женщины-меценатки последней трети XVIII в., создавая литературные салоны, поощряя науки и искусства и сами пробуя в них свои силы. Она не только всерьез занималась делами своего театра, но и писала для него пьесы, сама создавала его репертуар. Он привлекает своей домашностью, свободным переплетением всех имевшихся в запасе у дамы XVIII в. литературных мотивов. В нем уже слышны просветительские нотки. Эти пьесы, не предназначавшиеся для

столичной публики, подкупают бесстрашием автора, не ожидавшего нападков критики. Она свободно сочетала формы высокой, профессиональной культуры с фольклорными мотивами, обращалась одновременно к современным и архаическим жанрам, что создает очень интересные формы художественного примитива, столь характерного для позднего барокко [58]. В творчестве У. Радзивилловой прослеживаются мотивы агиографической драмы и французской комедии, волшебной сказки; большую роль играют эпические приемы. Она переводила Мольера, но ее переводы были скорее переложениями пьес Мольера на польские нравы. Таким образом, диапазон ее творчества был чрезвычайно велик. Она переходила от жанра к жанру, как бы прослеживая их историю на сцене [104].

Свою театральную деятельность У. Радзивиллова начала агиографической пьесой «Судья без разума». Удивительным образом ее сюжет перекликается с сюжетом пьесы другой женщины, пробовавшей свои силы на театральном поприще, — монахини Хротсвиты Гандергеймской. Эта монахиня одного немецкого монастыря во второй половине X в. написала пьесу «Дульциций». Одному из последних авторов агиографических пьес, писавшему в середине XVIII в., творчество столь отдаленной предшественницы вряд ли было известно. Но законы поэтики, по которым создавался «Дульциций», были ей хорошо знакомы. Жанр, основы которого складывались еще восемь веков назад, существовал на подмостках школьной сцены и был хорошо известен У. Радзивилловой. Школьный театр дал ей и другие образцы драматического искусства. Она написала пьесы, близкие по структуре трагедиям школьного театра, герои которых — обманутые, лишённые наследного трона принцы, злодеи-короли («Игра фортуны»). У. Радзивиллова пробовала свои силы и в жанре комедии. Она переводила для своего театра лучшие образцы французской классической комедии. Ее переложения Мольера — первые опыты приспособления западноевропейской драматургии для отечественной сцены. Они начинают ряд переделок, адаптаций, вольных переложений, частично создавших и во многом определивших основное направление просветительской драматургии.

Драматургия У. Радзивилловой — яркий пример взаимодействия театра и литературы. На домашней сцене в Несвеже разыгрываются новеллы «Декамерона», например новелла о Гризельде, уже обработанная польскими писателями. Обращается она и к модным тогда сказкам из «Тысячи и одной ночи». Сюжет одной из ее пьес — «Порок в тенетах»

займствован как раз из этого собрания бродячих сюжетов. Интересно заметить, что этот сюжет вошел и в русскую демократическую литературу. Он стал основой «Повести о Карпе Сутулове». Попал он и на русскую сцену. Его использовал драматург В. Павлов в пьесе «Три сундука, или Хитрости женщины» (1788) [5, с. 264—265]. У У. Радзивилловой в этот сюжет влетают мотивы комедии дель арте. Ее драматургия вообще изобилует связями с народным, низовым искусством, с фольклором. Она вводит в свои пьесы, например, мотивы европейской волшебной сказки, превращая их в своего рода пасторали. Так, в основу пьесы «Дело божественного провидения» положен известный всем нам по пушкинской сказке мотив — принцесса и хрустальном гробу. Сказочный мотив легко сочетается с элементами школьного драматического искусства. Сказочные персонажи взаимодействуют с постоянными героями школьных пьес. Так, в этой же пьесе выведен излюбленный герой школьной драмы — отшельник.

Драматургия У. Радзивилловой интересна как одно из начал национального драматического искусства. Она хотя бы частично, но намечает пути, по которым в скором времени пойдет подлинно просветительский театр.

Такая же роль выпала и творчеству другого магната — Вацлава Жевуского. Он был чрезвычайно разносторонним человеком и, выполняя обязанности гетмана, очень много времени уделял различным областям искусства. Известны его картинная галерея в Подгорцах, его капелла, построенный по его проекту костел. Он завел у себя собственную типографию. Интересовали его вопросы поэтики. Он автор классицистского трактата «О науке стихосложения». Свои классицистские воззрения на искусство В. Жевуский реализовал на практике, создав две комедии, в которых он следовал Мольеру, правда не забывая о традициях народного рыбалтовского театра. Их сюжетные схемы имеют много общего с дидактической комедией Просвещения, они содержат польские реалии, переложены на польский лад. В них выступают типичные персонажи просветительской комедии: слуги, польские парижане. В. Жевуский написал также две трагедии, о которых речь пойдет ниже (см. гл. II). В этом жанре он был почти одинок и больше связан со школьной драматургией, чем с Национальным Театром.

Магнатские театры не были изолированы, а обменивались между собой репертуаром. С одной сцены на другую переходили актеры. Таким образом, эти разрозненные в

провинциальных центрах, поместьях, сены образовывали некое единство.

В основном они выполняли рекреативную функцию, но не только. В Пулавах у Чарторыхских была поставлена опера Д. Князьнина «Мать-спартанка», пронизанная высоким гражданским пафосом, в театре Радзивиллов впервые исполнили одну из первых национальных опер — «Агатку» Я. Д. Холланда (1784). Упоминание об этих операх не случайно. Магнатские театры были центрами польской музыкальной культуры XVIII в. На их сценах ставились многие отечественные оперы. М. К. Огиньский, например, для своего театра в Слониме писал музыку и либретто опер «Силы мира», «Изменившийся философ» и др. В этих театрах формировалось целое поколение польских музыкантов. Многих из них магнаты посылали на учение за границу. Магнатские театры подготовили и многих актеров. Часто при них были специальные театральные школы. Так, в Слудке с 1754 г. действовала балетная школа. Были такие школы и в Слониме, и в Гродно, где также была школа пения. Учили там итальянские и французские артисты. Впоследствии ученики этих школ выступали на сцене Национального Театра в Варшаве, как танцоры гродненского театра А. Тизенгауза, актеры театра Сулковских в Рыдзыне, Хемпиньский, Сераковская. Известная певица С. Дешнер начинала свою карьеру на белостоцкой магнатской сцене.

Магнатские театры были также литературными центрами, как театр Чарторыхских в Пулавах — один из главных центров сентиментализма в польском искусстве, как домашний театр И. Красицкого. Их важная роль состояла также в том, что они воспитывали будущих зрителей Национального Театра, среднюю мелкую шляхту. Они во многом способствовали формированию основ будущего национального репертуара.

И школьный, и магнатский театры приближались к национальной сцене по типу задач, стоявших перед ними, но внешне очень от него отличались. Только придворный театр по форме почти совпадал с Национальным.

ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР

Он помещался в столице, в специальном театральном здании, именуемом Операльной. Именно здесь начнет впоследствии функционировать Национальный Театр. Эта Операльная имела прекрасно оборудованную сцену, по последнему слову театральной техники.

Придворный театр, как школьный и магнатский, был бесплатным, но все же его организация уже приближалась к организации профессиональной сцены. Так, при Августе III он был подчинен директору представлений, а не непосредственно самому королю. Аналогичной будет позиция Станислава Августа по отношению к Национальному Театру. Представления придворного театра субсидировал король, как, впрочем, частично и Станислав Август — свой театр. Очень важно отметить то обстоятельство, что в придворном театре собиралась не только избранная публика. На его представления допускались и шляхта, и мещане — для них были даже отведены особые ряды партера в Операльне. В его зале как бы формировалась будущая публика Национального Театра.

Придворный театр, видимо, дал наиболее высокие образцы актерской игры. На его сценах выступали труппы профессиональных актеров. Его история — это хроника приездов и отъездов иностранных трупп, часто высокой квалификации.

При Владиславе IV, Яне Казимеже, Яне III Собеском выступали итальянские труппы комедии, оперы. При Августе II приезжали французские актеры с комедиями Мольера, трагедиями Расина, Корнеля. При Августе III, предпочитавшем итальянский театр, постоянно выступают труппы комедии дель арте, но также ставят и Гольдони, Метастазо. В Варшаве с 1758 по 1762 г. гастролирует дрезденская опера. Всегда на придворной сцене ставились балеты, они как бы образовывали ядро репертуара придворного театра: видимо, этот вид искусства в наибольшей степени отвечал вкусам его публики [126; 163; 162, s. 21—42].

Следует заметить, что увлечение польских аристократов театром было столь велико, что иногда они сами выступали на театральных подмостках вместе с профессиональными актерами. Так сближались между собой придворный и магнатские театры.

На придворной сцене, кроме обычных для этого вида спектаклей: балетов, опер, комедий в стиле рококо, — ставились и другие, более знаменательные для всей культуры XVIII в. Придворный театр вводил в свой репертуар комедии Мольера, Детуша, Реньяра, которые дадут впоследствии толчок для развития польской национальной комедии. В этом его огромное значение.

Сыграл придворный театр важную роль и в развитии искусства сцены. Так как это был богатый театр, его постановщики могли себе позволить пригласить, например, для

оформления спектаклей такого известного театрального художника, как Дж. Бибиену. Его опыт не прошел бесследно для Национального Театра Польши.

Итак, придворная сцена популяризировала театральное искусство в высших слоях общества (придворный театр немало способствовал возникновению магнатских театров), знакомила с европейским репертуаром. Она развивала художественные вкусы будущих меценатов, а затем и организаторов Национального Театра. Благодаря ей и магнатским театрам в польском обществе возникли и мода на театр, и серьезное им увлечение. Ему обязаны своим появлением многочисленные любительские сцены, копировавшие магнатские и перенимавшие опыт придворного театров.

ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ ТЕАТР И ДРУГИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ФОРМЫ XVIII в.

Любительский театр имел сам король. На его сцене в 1785 г. была поставлена «Женитьба Фигаро». Были свои личные театры у держателей театральных монополий, антрепренеров К. Томатиса, А. Ф. Брюля. На этих сценах выступали знатные дамы и господа. Могли вместе с ними играть и профессиональные актеры. Игра в театр захватывала польское общество: появился *theâtre en societe*. Для сцен этого типа писал, например, Я. Потоцкий. Эта мода была в XVIII в. распространена повсеместно и даже нашла отражение на сцене же. Так, в пьесе русского театра «Смешное сборище, или Мещанская комедия» (1790) высмеивалось пристрастие к домашним театрам, правда низких социальных слоев [5, с. 270—272]. Возникли детские театры. Большой популярностью пользовался детский театр в Козлове, в усадьбе Белинских. Привлекали и марионетки. Марионеточные театры были в Белостоке и Несвеже.

В общественной жизни любимыми развлечениями стали балы, маскарады [21, с. 268—273; 30; 34; 64, с. 253—262]. Мода на маскарады представлялась и на сцене, как в пьесе Ф. Заблоцкого «Примиренные супруги». В то время состоялось множество театрализованных представлений. Как бы следуя еще стилю барокко, театрализовались официальные церемонии. Например, огромное впечатление на варшавскую публику произвел спектакль, устроенный в имении Мошиньского в честь короля. Сначала в лесном театре он смотрел французскую комедию. Затем случайно встретил в лесу благодарных крестьян, упавших ему в ноги,— так началась пастораль. В ней участвовали актеры, изображавшие аллего-

рические фигуры и рыбаков, но были заняты и подлинные крестьяне. После пасторали был показан великолепный фейерверк [74, с. 6—7]. Это смешение различных видов театра, театральных форм не исчезало и было обязательной частью репрезентативной культуры XVIII в. Без театральных спектаклей и театрализованных представлений не обходилось ни одно торжественное событие, ни одна годовщина со дня коронации Станислава Августа, которая сама была тщательно продуманным спектаклем.

Низшие слои общества обслуживал, кроме школьного, еще ярмарочный театр, продолжавший традицию народного. Это был театр непостоянный, с представлениями от случая к случаю, с актерами, часто менявшими место пребывания и даже род занятий. Расплывчат был и его репертуар. Его представления оживляли обычно гражданские сеймики, происходившие в провинциальных городах, а также обязательные съезды шляхты.

Не падало значение в театральной жизни иностранных трупп. В Варшаве гастролировали немцы с лучшими образцами мещанской драмы — «Минной фон Барнхельм», «Эмилией Галотти», «Мисс Сарой Сампсон» Лессинга. Показывали они и «Сына-дезертира» Я. Штефани, который затем вошел в репертуар Национального Театра. Французская труппа ставила «Отца семейства» Дидро, «Ромео и Джульетту» в обработке Дюси. Итальянская труппа играла Гольдони и Метастазио. После гастролей пьесы не исчезали, а часто переводились, адаптировались, приспособивались для польской сцены.

СВЯЗИ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ТЕАТРОВ

Все виды театра взаимодействовали между собой. Они не были замкнуты, что и позволило Национальному Театру вобрать в себя их опыт. Так, придворный репертуар оказал влияние на школьный, школьный влиял на магнатский. Известно, что Ю. А. Залуский пытался поставить на магнатской сцене типичную для школьного театра «Трагедию о страшном суде». Мы уже говорили о том, что творчество У. Радзивилловой было созвучно школьной драматургии. Не только репертуар, но и сценическое оформление связывали различные виды театров. Так, школьный театр от придворного получил кулисы. Раньше на его сценах применялись теларии. Конечно, в наибольшей степени от каждого из театров получил Национальный Театр. Его связи оказа-

лись наиболее продуктивными. Они в значительной мере помогли стать ему не только официальным, но и действительным центром театральной культуры.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ И ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТРЫ

Школьный театр сыграл определенную роль в становлении Национального Театра, хотя и не был избран образцом театрального искусства драматургами-просветителями. Непосредственные связи с ним они обычно отрицали, а сам он вызывал только резкую критику. Подобное отношение распространялось не только на театр, а на всю культуру предшествующего периода. С точки зрения просветителей, предшественники оставили им остроумие монахов, ученые изыскания астрологов, нелепую «Банялюку» — популярный роман первой половины XVIII в. — и неисчислимое множество панегириков.

Не признавая за школьным театром никаких заслуг, литераторы и драматурги преследовали его со своих просвещенных позиций, высмеивали его пьесы, диалоги, сценическое оформление. А. К. Чарторыйский обвинял школьный театр в том, что на его сценах не ставились настоящие комедии [74, s. 45]. Хотя именно в школе впервые в Польше ставили Мольера и Детуша. Народные сценки, проникавшие на школьную сцену и ставшие интермедиями, его также не удовлетворяли. Он называл их беспорядочными и бессвязными. Высмеивал школьный театр автор классицистской поэтики Ф. Дмоховский: «Долгое время у нас был бедный театр. Его составляли школьные диалоги, где школьники выставляли себя на обозрение нескладно, просто для забавы» [87, s. 77]. Саркастически вспоминал популярный на школьной сцене агиографический сюжет И. Красицкий. В его памяти удержались только такие детали «Дьявол, запутавшийся в тройной цепи, с очень уж длинным хвостом и ужасным толстым животом застрял, бедный, в дверях и рухнул на пороге; где слишком долго готовятся к представлению — там не получается диалога» [103, I, s. 183]. В аналогичных тонах вспоминал о школьном театре и Ю. У. Немцевич [114]. Осуждал его и Ф. Заблоцкий за излишний дидактизм и риторичность, называл катехизисом. При этом школьные постановки вошли в сознание деятелей культуры XVIII в. как нечто привычное: о них говорили, на них ссылались, их не вычеркивали из поля зрения. Так, у Ф. Заблоцкого в комедии «Люблинский доктор» упоминания о школьном театре возникают в момент, когда нужно

вывести на чистую воду героя, скрывающего свой возраст: «Пан Старосветский, которому уже верных шестьдесят, когда в школах ставились диалоги, играл одного из младенцев, а Вы — уже Ирода» [164, 1]. В пьесе Ф. Богомольца «Комедиограф» Фанфаронский, обвиняя Правдомувского в том, что он пишет унылые, постные комедии, предлагает их как школьные мистериальные пьесы играть в великую пятницу [75, II, s. 461].

Более благосклонно относились к школьному театру консерваторы, критики просветителей, суровые моралисты, вообще отвергавшие театр и в крайнем случае разрешавшие только высоконравственные, дидактические пьесы. Свои позиции они обычно подкрепляли «Письмом о зрелищах» Руссо. Так, Ш. Чацкий в «Письмах по поводу „Монитора“ от друга к другу» сожалел о благородных сюжетах школьной сцены. Национальный Театр, по его мнению, — это источник испорченности нравов, в то время как школьный театр способствовал воспитанию юношества, учил его благопристойному поведению.

Иногда школьный театр и у просветителей переставал служить мишенью для острот: они вспоминали о его воспитательных задачах. Даже А. К. Чарторыский в предисловии к комедии «Девушка на выданье», перечисляя его недостатки, жалеет о том, что в шкафах пылятся сочинения Ст. Конарского, его «Трагедия Эпаминонда», «Альзира» Вольтера в переводе А. Ю. Орловского, «полные аттической соли» комедии Ф. Богомольца [74, s. 45]. Мы видим, что связь, существовавшая между просветительским и школьным театрами, осознавалась и в XVIII в. Она действительно была, было и много общего между этими театрами. Школьный театр во многом определил ту линию, которой Национальный Театр следовал в своих взаимоотношениях с обществом. Оба они были театрами дидактическими. И школьные драматурги и просветители видели основную задачу театра в воспитании общества и именно так ее определяли, даже отдавали ей предпочтение перед эстетической. Осознание общественной функции искусства, роли воспитания, просвещения вообще было характерно для деятелей школ.

В школе в XVII — первой половине XVIII в. сохранилось отношение к искусству как к средству воспитания, идущее еще от средних веков, в то время как в других литературных кругах оно почти исчезло и возобновилось только в эпоху Просвещения.

В Национальном Театре дидактическое начало объяснялось общими задачами искусства просветителей. По их

мысли, воспитывали и искусство, и философия, и история, более всего приспособлен был к воспитанию общества театр. Следует отметить, что представления о воспитательной роли искусства были тогда не столь привычными, как в наше время. В этом был даже некоторый вызов той значительной части общества, которая видела в искусстве только развлечение. Стремясь превратить все виды искусств в науку о добродетели, просветители были искренне уверены в том, что новые знания преобразят общество. Считалось, что исправить можно любого человека, стоит только приложить усилия. Не только искусство, но и сама жизнь были объявлены школой: «Свет есть обширное училище, открытое для всех желающих научиться» [26, I, s. 164].

Вполне вероятно, что соответствия представлений школьных теоретиков и драматургов польского Просвещения общественной функции искусства были исторически обусловлены, что дидактическая функция школьного искусства поддерживала позиции драматургов-просветителей, содействовала их формированию. Это происходило потому, что драматурги XVIII в., почти все обучаясь в школах, видели представления школьного театра, сами участвовали в его постановках и, отрицая устаревшую форму, не могли не соглашаться с воспитательной программой, не сочувствовать основному направлению — дидактическому.

Театральные представления школы должны были служить общей цели ордена: осуждать пороки и дурные нравы, воспитывать примерами из жизни святых. Эти требования были сформулированы еще в XVI в. и в различных вариантах повторялись вплоть до XVIII в. Так, в 1551 г. в Конституции иезуитского ордена говорилось, что драматические выступления должны осуждать дурные нравы. В 1739 г. утверждалось, что в драматических постановках, в том числе и в интермедиях, дурные нравы должны осмеиваться и что театр должен обязательно пропагандировать моральную доктрину [143, s. 43–97]. Среди драматургов всегда существовало мнение, что театр — это средство обучения и воспитания. В театре ученики должны были «еще в молодости научиться отличать добродетель от пороков, в зависимости от того, встречали ли их рукоплесканиями или насмешками» [75, I, s. 10]. Ф. Богомолец, писавший для школьного и Национального театров, в предисловии к школьной комедии «Фигляцкий, политик современной моды» заявлял: «Цель комедии состоит в осмеянии и исправлении дурных нравов» [75, I, s. 93]. Сходно определял задачи театра переводчик Корнеля, будущий политический деятель

Т. Александрович. В диалоге «Клеомира, или Игра Фортуны», разбирая проблемы трагедии, он писал: «Правильная трагедия имеет целью восхваление добродетели и осуждение пороков». Школу нравов видел в театре С. Пиррис де Варий, во многом повторявший идеи Ст. Конарского: «Достойные вещи доносит до нас трагедия, и в сердце рождает благородные мысли... Любовь к родине, т. е. заботу об общественном благе, защиту независимости Речи Посполитой она показывает гражданам... Она приучала бы молодежь к римским понятиям родины. и та постепенно бы узнала, что есть настоящая свобода и полюбила бы благородство» [122, s. 87]. Так же смотрели на театр теоретики искусства — Ф. Дмоховский в своем трактате «Искусство стихосложения», Ф. Голяньский в сочинении «Об ораторском искусстве и поэзии».

Сходно предлагали воспринимать театр и просветительские журналы, в первую очередь «Монитор». На его страницах выступали многие драматурги и теоретики театрального искусства. Они неустанно повторяли, что зрелище может принести большую пользу, чем чтение книг или беседы со священниками, утверждали, что театр способен исправлять нравы, склонять к добродетели, отвращать от пороков, искоренять недостатки, воспитывать достойных граждан, людей совершенных в общественной и частной жизни. Они называли театр «светской наукой и школой света, которая, незаметно развлекая, дает уроки», как И. Красицкий [103, s. 19]; видели цель театрального искусства в искоренении пороков и обычаев, достойных осмеяния, как Митцлер де Колоф, который говорил: «Комедии делают из театра школу, где учат творить добро, а потому они очень полезны для Речи Посполитой» [74, s. 68]. Эти идеи мы можем найти и у В. Богуславского, и у Ю. У. Немцевича, который считал, что театр может исправить недостатки человечества быстрее, чем тома моральных наук.

Подобного рода отношение к театру было свойственно всем просветителям XVIII в. Положение Сумарокова: «Свойство комедии усмешкой править нрав, смешить и пользоваться прямой ее устав» — развивали русские драматурги и публицисты. В. И. Лукин устами своего положительного героя в комедии «Щепетильник» назвал театр «школой для сердца и разума» (I явл.). Драматург И. Лабзин писал: «Благородное рвение театрального писателя должно стремиться к тому, чтобы показать в своем виде пороки и злоупотребления... Смеясь ли он учит, или плачет уча, Демокрит ли или Гераклит, нет нужды, должность его одинакова: вреден он,

есть ли от нее удаляется» [67, с. 119]. Н. И. Новиков видел в театре «истинную школу не только для молодых людей, но и для стариков, в которой нужные всем наставления преподаются» [5, с. 129]. «Зеркалом дуростей, в которое, смотрясь прилежно, можно сделаться разумным», именовал комедию драматург М. Попов [5, с. 131]. Так же высказывался о театре И. А. Крылов и другие русские писатели.

Драматурги-просветители и деятели школы одинаково сравнивали драму с проповедью, актера — с проповедником. Это сравнение выражало одну из основных мыслей той эпохи о театре, стало привычным для общества XVIII в.

Совпадают запреты школьных драматургов и просветителей. Они одинаково полагали, что нельзя показывать на сцене пороки, что их можно только обличать. Школьные постановщики боялись даже аллегорических фигур, изображавших Лень, Роскошь. Ранние просветители не допускали на сцену того, что могло смутить воображение зрителя, оскорбить его. В. Митцлер де Колоф прямо заявлял, что нельзя на сцене представлять воровство, прелюбодеяние, пьянство. Он ополчился против комедии Ф. Богомольца «Пьяницы», где выведены разнообразные носители этого порока. В этой пьесе Ф. Богомолец сам как бы нарушил свое старое правило избегать сцен, изображающих дурные нравы. Он, как и Митцлер де Колоф, даже протестовал против сюжетов с любовными интригами, памятуя свою деятельность в иезуитской школе до кассации ордена в 1773 г. Школьный театр не допускал на сцену не только любовь, но даже просто женские персонажи, и в одной переделке «Ромео и Джульетты» Джульетту благополучно заменил друг Ромео. Даже Ф. Богомолец сделал из «Смешных жеманниц» Мольера «Модных кавалеров». Делалось все это из уважения к публике. И. Красицкий полагал, что только это уважение не позволяет показывать и говорить на сцене неприличные вещи, к каким относили тогда довольно много, что лишало комедии их непринужденности, веселости. Они переставали быть смешными, а развлекать публику было необходимо. Так создавался путь, по которому комическое возвращалось на сцену и вело за собой множество реалий, воссоздававших подлинную польскую жизнь того времени.

Сочетание двух задач — воспитание общества и его развлечение — объединяло школьный и просветительский театры. Ф. Богомолец, еще будучи школьным драматургом, называл театр развлечением, в котором зритель находит науку. «На театральное представление все идут развлекать»

ся и незаметно получают урок и пример», — писал А. К. Чарторыйский [63, с. 299]. «Граждане обязательно должны отдыхать, так как нельзя работать постоянно, а какой отдых более полезен и почтенен, чем хорошая комедия», — писал журнал «Монитор». Так же оценивал смех В. Богуславский.

Ставя в сходное соотношение воспитательную и развлекательную задачи, просветители и школьные драматурги различно реализовали это соотношение в художественной практике. В школьном театре развлекали публику интермедии, учила, воспитывала собственно драма. Только на последнем этапе существования школьного театра эти задачи выполнял единый художественный текст — комедия. В Национальном Театре задачи воспитания и развлечения публики сочетались. Комический сюжет подавался в правоучительном аспекте. Правда, Национальный Театр ставил и чисто развлекательные пьесы, особенно до 1790 г.

Воспитывая общество и развлекая его, школьный театр и Национальный на разных основах входили в систему культуры. Воспитательная функция школьного театра, которой развлекательная подчинялась полностью, целиком зависела от основной задачи школы — воспитание молодого поколения. Театр был призван воспитывать и учить, как учили латынь, катехизис, история. Дидактической функции подчинялись все художественные задачи театра, а иногда ею и подавлялись. Театр входил в систему просвещения, и из нее вырывался в систему искусства. Национальный Театр, выполняя эти же функции, был самостоятельным институтом. Его драматурги и постановщики в гораздо большей степени, чем деятели школы, осознавали себя деятелями культуры. Их театр непосредственно входил в систему искусства.

Выполняя дидактическую функцию, школьный театр прежде всего воспитывал религиозное сознание зрителей. Этому служили многочисленные драмы на библейские сюжеты, драмы, основанные на житиях святых. Прививая ученикам христианскую доктрину, школьный театр тем самым занимался нравственным воспитанием общества. Он переводил абстрактные понятия христианских добродетелей на художественный язык, поучал примерами из жизни святых: Станислава Костки, Бориса и Глеба, Алексия. Он наглядно показывал силу веры и воли человека. Его любимыми героями были император Август, мученик Полисвкт. Школьные драматурги беспрестанно варьировали тему возвышения и падения (пьесы о Борисе и Глебе, о Велизарии), изменчивости человеческого счастья («Зейфадин, король Ормуза»

Я. Бельского), напоминали о бренности земного. Школьный театр создавал идеал мудрого и справедливого короля — в этом состояла вообще одна из главных задач дидактики и средневековья, и Ренессанса, и эпохи барокко. Его пьесы устрашали грешников дьяволом и преисподней, осуждали безбожие.

В то же время школьный театр обличал и бытовые, повседневные пороки, чаще всего в интермедиях. Сам их жанр, комическое действие позволяли осуждать не зло вообще, а его конкретные проявления: невежество, лень, пьянство и пр. Например, четыре интермедии 1761 г. под общим названием «Пан Пивоша», входившие в «Историю об Иосифе Патриархе», обличали пьянство и азартные игры. На сцену были выведены игроки и пьяницы, отрицательные примеры, должны отвратить молодежь от пороков. Интермедии драмы о Борисе и Глебе осуждали модниц: устрашающий монолог о мушках и шлейфах произносил дьявол. Излюбленным объектом школьной сатиры была также праздность [89].

«Раньше людей можно было пугать адом. Теперь все стали ученые, ничего не боятся», — жалуется один из героев школьной драмы Ф. Богомольца, Фигляцкий [75, I, s. 124]. Это высказывание героя пьесы главного реформатора иезуитского школьного театра не случайно. Оно основано на наблюдениях Ф. Богомольца над изменениями в обществе, которые привели к изменению структуры и характера школьного театра, методов воспитания публики. Ни агиографические драмы, ни интермедии дидактического характера уже не привлекали широких слоев общества. Оно начало воспринимать просветительские идеи. Потому на школьную сцену уже не выбегали черти, не появлялись аллегорические фигуры. Не было в ней и придурковатых мужиков и вороватых цыган. Эти фигуры перестали смешить публику.

Оставив в стороне объекты школьной сатиры, школьная комедия включилась в обличение пороков нового времени: неустойчивости и ломки системы моральных ценностей, погои за развлечениями, галломании. Школьные драматурги не отставали от времени. На сценах этого любительского театра появились фигуры, предвещающие постоянных персонажей просветительского театра: польские парижане, ловкие проходимцы, модные кавалеры. «Иметь деньги, прекрасно одеваться, всюду бегать и обо всем болтать» — вот чего хочет модный кавалер конца XVIII в. Эти его желанья становятся мишенью сатиры Ф. Богомольца («Польский парижанин», «Модные кавалеры»), он предвосхищает комедии

Ф. Заблочного. Высмеивает он (правда, уже в комедиях, написанных для Национального Театра) и сарматские представления о мире, архаическое жизненное поведение («Брак по календарю», «Чары»). Следует отметить, что школьные драматурги еще до Ф. Богомольца сделали объектом сатиры популярные среди шляхты календари, полные нелепых сведений, эти «энциклопедии» провинциалов.

Национальный Театр, так же как и школьный, выполнял дидактическую функцию, решал задачу морального воспитания. Только это воспитание в связи с новыми веяниями носило иной характер. Со сцены декларировались права человека, идея естественного равенства, объяснялось значение воспитания и образования молодого поколения для развития общества, укреплялась вера в возможность перестройки государства, его преобразования путем реформ. Со сцены пропагандировался новый способ жизни, новое отношение к миру, новая система ценностей, организующим центром которой стал разум, главным мерилом — добродетель. Просветительская программа уже не была столь абстрактной, как та, с которой выступали школьные драматурги, пригодной для любого общества. Она приобретала национальные очертания.

Просветители полагали, что только изображение национальной жизни, национальных недостатков и добродетелей поможет совершенствованию общества. «Я считаю, что события и герои, взятые из истории своего народа, привлекают внимание, трогают и воздействуют на сознание зрителя сильнее, чем чужие...» [63, с. 299] — писал А. К. Чарторыский, уверенный в том, что и пороки легче узнать и осудить, увидев их в привычном виде. «Французские, английские, итальянские обычаи известны нам не столь хорошо, как собственные, и пренебрежение к ним не задевает нас, как если речь идет о наших обычаях. Скупость, гордость, лесть — пороки, свойственные любому народу, но англичанин, итальянец, француз проявляют скупость и гордость не так, как поляк», — утверждал он далее [63, с. 299—300]. Потому задачей просветителей оказалось представить порок в национальном обличье и осмеять его так, чтобы зритель сразу узнал себя и свое окружение, что соответственно должно способствовать быстрейшему исправлению нравов; ср. «Письмо к господину Ельчанинову» В. И. Лукина, в котором он развивает сходные мысли. «Склонение на наши нравы» он считает непременным условием адаптации любой иностранной комедии [38, 51, с. 247—250].

Сопоставление дидактической функции школьного и Национального театров показывает, что и тот и другой воспитывали общество, что просветители, критикуя последние школьных драматургов, не имели в виду их программы. Их не устраивала только ее реализация, та прямолинейность, с которой шло обучение со сцены, ничем не прикрытая дидактичность. Они считали несовершенными методы воспитания, но не их цели. Против этих методов они и выступали. Их недовольство сочеталось с неприятием многих, с их точки зрения, устаревших художественных приемов, использование которых определялось общей художественной системой барокко, доминирующей на школьной сцене. Poleмизуя с непосредственными предшественниками, они в пылу спора даже не замечали и не оценивали главное звено, связывающее их со школьным театром, — комедию. Также, не придавая этому большого значения, они не обращали внимание на то обстоятельство, что в своих пьесах сами часто использовали художественный язык противников — язык барокко. Это абсолютно естественно для эпохи, которая на первый план выдвигает идеологию, а не художественную форму. Может быть, есть объяснение и более частное, и более простое: драматурги-просветители в основном получали образование в школах, где знакомились впервые с театром, и там усваивали и дидактизм, и многие элементы барочной поэтики.

Черты барокко, столь характерные для школьного театра, можно обнаружить в системе жанров просветительского театра, в тематическом материале, в сюжетах, в принципах композиции, в речевых характеристиках героев. Сказываются они и в сценическом оформлении пьес.

Драматурги, которые писали для Национального Театра, свободно владели техникой построения школьных драм, как, например, Ю. А. Залуский. Он был автором первой мещанской драмы — «Образ нищеты человеческой», и он же писал мистерии, изобиловавшие аллегориями, риторическими приемами («*Zaślubienie w cierniowym wieńcu dusz pokutujących Oblubieńcowi Niebieskiemu*»), переводил французского школьного драматурга К. Жене («Узнанный Иосиф») [166].

Создавая репертуар Национального Театра, авторы часто обращались к сюжетам, использовавшимся в школьной драматургии. Так, один из ранних драматических опытов А. Фелиньского — трагедия «Кодр». Пьесы о Кодре обязательно входили в школьный репертуар, он — один из любимых героев школьного театра. Оба театра развивали общие темы: превратности судьбы, фортуны, бесконечных измене-

пий в жизни человека, тему жизни-сна, жизни-театра. Конечно, в просветительских пьесах эти темы выступали как второстепенные, подавлялись новыми идеями о силе разума, торжестве просвещения и сходными с ними, но все же они не исчезли из арсенала тем Национального Театра. Темы *жизнь — есть сон, жизнь — маскарад* часто возникают в комедиях Ф. Заблоцкого (ср. «Примиренные супруги»). Творчество этого драматурга вообще изобилует барочными реминисценциями. Они же возникают в пьесе Д. Боньчи-Томашевского «Супруги в разводе»: здесь служака Рузя, оплакивая участь своей хозяйки, называет развязку всей пьесы страшным пробуждением, сравнивает все события, происшедшие с ней самой и с хозяйкой, с мимолетным сном [99, II, s. 154]. Часто темы, популярные в барочном школьном театре, снижались, подавались в ироническом плане. Так, тема превратностей судьбы — высокая тема школьной трагедии — стала основой размышлений слуги в пьесе «Вот так, по-варшавски». Слуга удивляется непостоянству мира, стоя за дверьми комнаты, где происходит веселая вечеринка. В ответ на его резонерство господин отвечает, резко снижая тему перемен жизни: «Эй, что ты говоришь о перемене в судьбе человеческой! Я только такую перемену люблю, когда пустой карман наполняется золотом» [99, I, s. 35]. Переменчивость жизни, игра фортуны занимают воображение героев комедии Я. Дроздовского «Бигос бродяг, или Школа повес». Здесь она возникает в связи с идеей филантропии или тюремного заключения (II акт, сцена первая). Герои просветительских комедий вообще часто вспоминают судьбу, фортуны. Наподобие героев моралите рассуждают о выборе жизненного пути. Они могут раскаиваться подобно этим героям. Так, в пьесе Я. Дроздовского «Ухаживания из любезности» старуха Скнерская, не поймавшая молодого жепиха, в финале заявляет, обращаясь к зрительному залу: «С ложных дорог я выхожу на правый путь» [99, II, s. 324]. Этот прием саморазоблачения был хорошо известен и русскому театру, ср. заключительную реплику Змеяда из комедии М. Хераскова «Ненавистник»: «Казните мною вы и возлюбите честь, // Когда подобные мне люди в свете есть» — или заключительный монолог слуги в комедии В. И. Лукина «Мот, любовью исправленный» [5, с. 101].

Так же как в школьных пьесах, в просветительских комедиях появляются античные боги, правда уже абсолютно условные, выполняющие, например, функции вестников, как в пьесе Ф. Заблоцкого «Желтый колчак», где на сцену вы-

ходит Меркурий. Это он приносит главному герою волшебный желтый колпак, благодаря которому тот узнает истинное положение вещей в своем доме. Ф. Заблоцкий вообще легко использовал барочное наследие школьных драматургов, трансформировал излюбленные темы школьного театра, как в пьесе «Примиренные супруги, или Модный предрассудок», где возникает тема: человек — море страстей (I акт, сцена пятая).

Школьный и Национальный театры имели ряд соответствий в построении пьес, о чем свидетельствуют пьесы Я. Дроздовского, Д. Боньчи-Томашевского, Ф. Заблоцкого. Зритель Национального и школьного театров следил за действием пьесы по многочисленным сообщениям и не всегда видел его на сцене. Очень часто соответствия между этими театрами обнаруживаются на уровне слова. Драматурги-просветители, как и авторы школьных пьес, пользовались типичными риторическими фигурами; ср., например: «Голод, мор, война, саранча, землетрясения, вулканы — вот посланцы бога, карающего человека» («Мужья, исправленные женами», Ф. Заблоцкий; акт I, сцена первая). Часто они обращались к античным мотивам. В этой же пьесе Гамрат сравнивает свою мнимо неверную жену и ее воображаемого любовника с Веперой и Вулканом (акт II, сцена первая). Граф в пьесе «Примиренные супруги» в одном из монологов приводит целый ряд античных примеров. В просветительском по духу выступлении свободно появляются Сирены, Гарпии и прочие фигуры античной мифологии (акт II, сцена первая). Как в школьном театре, богатым источником сравнений в просветительском была Библия. Библейские образы появляются даже в монологах героинь, как у Доброславы в уже упомянутой пьесе Ф. Заблоцкого «Примиренные супруги». Авторы пьес, ставившихся на сцене Национального Театра, строят типично барочные сравнения, метафоры. Множество примеров можно найти в пьесе Я. Дроздовского «Ухаживания из любезности».

Иногда элементы барочной, риторической поэзии попадали на просветительскую сцену в качестве народных приемов. Они создавали комический эффект. В анонимной комедии «Кофе» один из персонажей, со значимым именем Антицкий, носитель архаических традиций, постоянно пересыпает польскую речь макаронизмами на основе латыни: «*Serce moje jest to thronus, na którym waszeć moście panę jako absolutam dominam zasadzam, stamtąd imperia twoje mnie i całej mojej substancji wydawać będziesz*» [99, I, s. 259] (Сердце мое — это трон, на который вас как истин-

ную хозяйку возвожу. Отсюда будешь выдавать приказы мне и всему моему существу).

Поэтика школьного театра оказала воздействие и на характер переводов, которыми занимались драматурги-просветители; см., например, ремарки Я. Бодуэна к его переводу «Тартюфа».

Национальный Театр остался близок школьному, сохранив барочный характер спектакля, живописность декораций, особенно в так называемых «больших» спектаклях. В пьесе В. Богуславского «Ланасса» на сцене появлялись корабли, происходила морская буря, готовился костер, на который должна была взойти индийская вдова. Как и школьные постановщики, постановщики Национального Театра широко пользовались звуковыми эффектами (кстати, школьный устав запрещал применять огнестрельное оружие). Громовые раскаты раздавались при постановке «Генриха VI на охоте».

Иногда в Национальном Театре устраивались представления, которые по своему типу возвращались к школьным. Так, в 1803 г. актеры в день именин В. Богуславского дали аллегорическое представление. На сцене возвышался алтарь. Его окружали девы в белых одеждах, а юный герой поодаль разбрасывал цветы.

Соответствия общественной функции и художественной структуры школьного и Национального театров поддерживались их прямыми связями. Школы дали стране первые кадры художественной интеллигенции. Драматурги, постановщики, актеры Национального Театра свой первый театральный опыт получили прежде всего в школах. Это не могло пройти бесследно для их творчества. Сам «отец польской сцены» В. Богуславский воспитывался в пиарской коллегии. Меценат, знаток театра, определивший культурную политику государства, в том числе и театральную, король Станислав Август первое знакомство с театром получил в школе театинцев. Первым популярным драматургом Национального Театра был преподаватель Варшавской иезуитской коллегии Ф. Богомолец. Тезисы его театральной программы, определившие позднее облик просветительского «Монитора», были сформулированы им еще в школе. Первый теоретик театра Просвещения, А. К. Чарторыйский, чье программное предисловие к комедии «Девушка на выданье» перекликается с идеями Ф. Богомольца, также познакомился с театром на сцене коллегии. Школьный театральный опыт имели также выдающиеся драматурги Просвещения, Ф. Заблоцкий и И. Красицкий. Последний учился во Львовской иезуитской коллегии, которая славилась своим теат-

ром. С 1753 г. он посещает представления пиарского театра в Варшаве, о них он пишет в письмах к Яну Сапеге. Здесь он видел пьесы Корнеля и Мольера. В иезуитской коллегии получил образование Д. Боньча-Томашевский. Театральная школьная практика оказала на него большое влияние. Видимо, в Варшавской иезуитской коллегии учился Я. Бодуэн.

Не только драматурги, театральные деятели получали образование в коллегиях и проходили подготовку на школьных сценах. К. Свежавский (*Primus Poloniae actor*) был воспитанником пиарской коллегии. Т. Трусколаский, Я. Кемпиньский начинали играть в школьном театре.

После кассации ордена иезуитов (1773 г.) продолжали функционировать пиарские сцены, и на них ставился не только школьный репертуар, но и пьесы Ф. Богомольца, уже сошедшие тогда со сцены Национального Театра: «Польский парижанин», «Церемонный», «Чары». Это говорит о связи этих двух видов искусства сцены. Следует вспомнить также и тот факт, что в те периоды, когда Национальный Театр закрывался, в Варшаве шли школьные спектакли Кадетского корпуса, который курировал А. К. Чарторьский, писавший для национальной сцены и воспитывавший ее актеров.

Выявляя сходство школьного и Национального театров, мы не утверждаем, что театр школы стал решающим фактором при формировании Национального Театра. Но все же он был той точкой, с которой начинался важный этап становления национального драматического искусства Польши, тем звеном, которое соединяло его с предшествующими культурными традициями.

Значительная роль школьного театра состояла также в том, что он если не оказался проводником народного театрального искусства в XVIII в., то послужил в какой-то мере образцом в деле его использования. Его драматурги, следуя общей политике школы привлекать к себе широкие зрительские массы, вводили в свои пьесы элементы фольклорных сюжетов, делали героями своих пьес (особенно интермедийных вставок) простых мужиков — Русина, Литвина. Они строили интермедии по типу народных сенок. Иначе дело обстояло в Национальном Театре. В задачи драматургов-просветителей не входило обращение к народному искусству, но его мотивы возникали в их творчестве, что могло быть бессознательным подражанием предшественникам, непревзойденным мастерам пропаганды своего искусства.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР И НАРОДНАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Мотивы, отдельные сюжетные ходы пьес народного театра незаметно вписывались в художественную ткань драматургии Просвещения, переплетались с ее основой, сливались воедино. Их существование на просветительской сцене, пусть в таком «нечистом» виде, важно как проявление общей тенденции культуры Просвещения к усвоению фольклорных традиций, к индивидуализации польского искусства.

Театральные деятели были здесь не одиноки. Вспомним, что писатели, деятели культуры декларативно обращались к народному творчеству, видя в нем средство создания подлинно национального искусства. Его достоинства были понятны уже Ф. Голяпському. Г. Коллонтай утверждал, что в фольклоре таятся основные различия всех европейских народов и, следовательно, к нему стоит обращаться, чтобы эти различия определить [98, s. 420—421]. Ф. С. Езерский полагал, что народное творчество сохранило отличительные черты духовного облика польского народа. Я. Альбертранди специально изучал казацкие думы, стараясь найти в них отзвуки истории. Я. П. Воропич исследовал народные песни, Ю. У. Немцевич создал «Исторические песни».

Интерес к народному творчеству был вообще типичен для Просвещения. Аналогичные обращения к нему мы наблюдаем и в России, где появились «Письмовник» Курганова, собрание А. Барсова, «Собрание русских песен» И. Праща; как известно, М. Чулков выпускал журнал «И то и сьо», в котором печатал русские пословицы, поговорки, загадки, песни.

Появление мотивов народного искусства в театре Просвещения было вызвано не только эстетическими задачами, и они никогда не служили декором дидактических пьес. Придавая национальное своеобразие драматургии и театру, они были средством создания характеристики нового героя — человека из народа. Этот герой знаменовал собой переворот в театральном искусстве.

Как главный герой он появился не сразу. Сначала он выступал как слуга, как участник массовых сцен. Он не сразу стал центром сюжета, но, правда, играл в нем значительную роль. По мысли просветителей, герои из народа обязательно должны были фигурировать на сцене. Как о необходимом компоненте пьесы нового типа о нем писал виднейший теоретик польского театра раннего Просвещения

Митцлер де Колоф, применяя к нему таким образом требования европейских просветителей, например Ж.-Ж. Руссо, писавшего, что в театре «представляют только вельмож в платье, расшитом золотом, — остальное показывать разучились. Можно подумать, что Франция населена одними графами да шевалье; чем хуже, чем беднее живет народ, тем с большим блеском изображается картина народной жизни» [53, с. 231–232].

Как главный герой, как второстепенное действующее лицо персонаж из народа приносил на просветительскую сцену народное начало. Не следует полагать, что это всегда легко удавалось. Ратуя за простого героя, просветители не всегда давали ему возможность вести себя и высказываться в соответствии с требованиями народного искусства, не всегда они обращались к наивно реалистическому методу его изображения и часто заставляли не выделяться в толпе резонеров и комических персонажей. Это происходило потому, что отношение просветителей к народной культуре все-таки было двойственным. С одной стороны, они ею интересовались, с другой — осуждали за «подлость», низость (ср. «В защиту сказок и притч», И. Красицкий) [103, III, s. 52]. Они принимали ее только в очищенном виде, видели в ней много нелепого. Это объясняется тем, что их основная установка в искусстве была рационалистической, их главная цель сводилась к воспитанию, а дурачками выходками и непристойностями воспитать общество было решительно невозможно. Просветители не желали признавать игру, забаву, доминирующую в народном искусстве, структурообразующую народное театральное искусство. «На ярмарочных и уличных представлениях народу показывают нелепые, грубые пьесы, полные всяких непристойностей, между тем, совсем нетрудно было бы играть для них небольшие, занимательные, поучительные пьесы, доступные, однако, их пониманию» — так сформулировал эту мысль Л.-С. Мерсье [40, с. 79]. Ее претворила в жизнь К. Нейбер, немецкая просветительница, прославившаяся борьбой с Гауссурстом и Арлекином.

Их идеи не были чужды Митцлеру де Колоф, резко отзывавшемуся о комедии Ф. Богомольца «Пьяницы», в которой выдающийся драматург смело использовал приемы народного театра. Сходно с Митцлером оценивал народный театр А. К. Чарторьский, предупреждавший актеров, чтобы они в своей игре не опускались до уровня ярмарочных представлений (предисловие к «Девушке на выданье»).

В. Турский, драматург и переводчик, представлявший крайнюю точку зрения в этом вопросе, даже видел в народном театре, ярмарке, балагане препятствие для распространения просвещения, о чем и писал в предисловии к своему переводу «Федры» Расина [99, I, s. 109].

Несмотря на все эти возражения, струя народного искусства проникала на национальную сцену, что во многом создавало специфичность польского театра XVIII в. Польские герои заговорили не на условном языке просветителей, а на родном наречии. Со сцены слышалась народная речь с ее вульгаризмами, диалектными особенностями. Особенно это характерно для пьес В. Богуславского. И в ранних пьесах Национального Театра слышна стихия народной речи — у Ф. Богомольца, Ф. Заблоцкого. Аналогично дело обстояло и в России, ср. «Щепетильника» В. И. Лукина, комические оперы М. Попова, «Кориона» и «Недоросля» Фонвизина.

Комедии приобрели сходство с пьесами народного театра. Простые герои принесли с собой на просветительскую сцену не только народный язык, но и постоянные комические ситуации народной сцены. Они не всегда заимствовались непосредственно из польского народного театра, а могли иметь истоками западноевропейский народный театр, с которым тесно было связано творчество Мольера и итальянских комедиографов; их соотносительность с народной стихией искусства, понятной для всех народов Европы, была несомненна. Кроме того, заимствованные с западноевропейской сцены, они быстро полонизовались.

То, что драматурги-просветители могли обращаться к народному театру сознательно, доказывается и названиями их пьес. Так, Ф. Заблоцкий комедию «Летающая таратай-





Сцена из пьесы В. Богуславского «Краковяне и горы»

ка» пазвал «весело-слезно-совизжальской», прямо указав на связь с совизжальским театром, этим важным звеном, объединяющим народное и профессиональное искусство.

Очевидно, что просветители, создавая пьесы для ученого, дидактического театра, не просто копировали народный театр, они обращались к народным интермедиям — в этом нет сомнений. Но не повторили размытости их действия, не сохранили статичность их персонажей или слабую связанность отдельных ситуаций. Они подражали народному театру в отдельных сценических эпизодах, включая их в более сложные, театральные формы. Так поступали Ю. Белявский, Т. Липский, Ф. Богомолец в своих ранних комедиях. Интересно сравнить одну из самых актуальных по звучанию комедию Ф. Богомольца — «Мопитор», посвященную самому популярному журналу эпохи Просвещения, с интермедиями.

В первой и второй ее сценах крестьяне, Ваврек и Яга, переговариваются, обсуждая готовящуюся погоню за Монитором и теряясь в догадках, кто же он такой. Затем к ним присоединяется Бартек и беседа продолжается в том же духе. Герои этих сцен в пьесе выполняют две функции: смешат зрителей и вводят их в курс событий. Участия в основном действии они не принимают, в этом их главное сходство с интермедийными персонажами, которые, также выполнив свою задачу, могут исчезнуть со сцены, чтобы больше не появиться, завершив *свой* сюжетный ход. Сцены, в которых участвуют крестьяне, очень близки по характеру к тем интермедиям, которые в школьном театре выполняли функции пролога и антипролога: они несли комическую нагрузку и одновременно объясняли публике, в чем состоит смысл того, что им предстоит увидеть на сцене.

Очевидно, что Ф. Богомолец, внесший вклад в создание репертуара школьного театра, воспользовался своим старым опытом и использовал элементы пародного зрелища на национальной сцене так же, как он сделал бы это на школьной. Его пьесы вообще проникнуты духом народного театра. Он глубоко чувствовал и понимал народный комизм. К. Бродзинский совершенно справедливо писал о том, что его комедии предназначались для простого народа, что комическое начало у Ф. Богомольца отвечает народным требованиям [82, III, s. 36].

Ф. Заблоцкий, один из самых плодовитых и популярных драматургов XVIII в., также легко направлял действие своих пьес в русло народного комизма. Интермедийные мотивы возникали у него в такой современной по духу комедии, как «Ухаживания повесы», например в сцене Свистака и Пустака, ожидающих начала праздника в имении. Один из них подробно перечисляет яства, которые подадут к ужину,— типичный для интермедии список угощений,— другой в тон ему характеризует достоинства итальянских артистов, приглашенных на вечер.

Интермедии обязаны своим комическим характером монологу слуги Финтака в роли учителя танцев и пения в комической опере Ф. Заблоцкого «Сельский бал», ср. его рассказы о танцоре с хрипом в ногах, о дирижере, выбившем себе палочкой глаз, и т. п.

Близки к интермедиям отдельные сцены комедий другого драматурга, Ф. Орачевского. Так, в «Развлечениях, или Жизни без цели» слуги беседуют о воспитании (акт I, сцена первая) и образовании. Камердинер Михал жил недалеко от школы и поэтому считает себя человеком образо-

ваным (типичное для народного театра смешение места и характера действия). Чтобы не выдать своей неграмотности, он под разными предлогами отказывается читать вслух, уверяет горничную, что книга входит в список запрещенных. В ответ на ее замечание, что ее читал даже каноник, возражает, говоря: что дозволено канонику, не дозволено камердинеру. Множество связей с народными интермедиями обнаруживается в другой комедии нравов — «Око за око» Г. Бронишевского. Так, в первой сцене I акта слуга Звротницкий выступает в популярной в народном театре роли гонца: он должен отвезти письмо хозяйки к «поручику ее сердца», письмо не довозит, вскрывает и прочитывает. Сходные ситуации входят в интермедии, например, Оршанского драматического кодекса. Интермедийный характер имеет шестая сцена того же акта: Звротницкий объясняет хозяйке, почему он не смог доставить письмо по адресу, путая сон с явью. Во II акте (вторая сцена) повторяется комическая ситуация пьесы Ф. Орачевского. Звротницкий отказывается читать по-французски, так как, недавно падая с коня, в темноте растерял все буквы и собрать не сумел. Объяснение, достойное любого интермедийного героя.

Неграмотный, пытающийся читать — типичная комическая фигура народного театра (ср. интермедию «Сыл, учитель, отец»), а также школьного («Перевернутый мир» Д. Нересовича). В этой же пьесе подлинно интермедийный характер носит седьмая сцена II акта. Пара ссорящихся крестьян просит господ помирить их. Конфликт их параллелен конфликту господ, которые также ищут путей к примирению, но дается он в комических тонах. В их речи много диалектных особенностей, с явными следами «мазурения».

Тесную связь с народным театром обнаруживает и пьеса Я. Дроздовского «Бигос бродяг». Ее второе действие происходит в тюрьме, где неунывающие узники устраивают пир, смеясь над своей судьбой. Они — промотавшиеся господа, попавшие в тюрьму за карточные долги, в финале раскаивающиеся или близкие к этому, т. е. ведут себя как обычные герои дидактической комедии. Но все-таки тюремные сцены этой пьесы чрезвычайно близки рыбалтовскому театру и заставляют вспомнить «Придворного свата», «Масленицу», где действие также организовано вокруг пира, веселья тех, кому радоваться, кажется, нет причин. В мещанской драме «Познаньский бургомистр» Я. Бодуэна первая и четвертая сцены II акта — это также интермедии,

вставленные в основное действие. В них участвуют слуги, которые комментируют основной сюжет и принимают в нем участие.

Следуя принципам построения интермедий, драматурги-просветители не отказывались от народных приемов создания комического в виде драк, потасовок, пантомим. Стараясь развлечь публику, сделать уроки воспитания более увлекательными, комедиографы обращались к этим приемам, и на Национальной Сцене разыгрывались сценки, близкие тем, которые сместили публику народного и школьного театров. Приемы актерской игры в Национальном Театре часто напоминали народные. Так, в анонимной комедии «Кофе» один из героев, чтобы быть неузнанным, появляется с наклеенным носом. В «Сарматизме» Ф. Заблоцкого есть ремарка: убегает по-совизжальски [166, s. 11]. В комедии Ф. Богомольца «Пьяницы» комический эффект строится на выходках пьяных героев, их драках. Потасовки постоянно повторяются и в других пьесах. В «Сарматизме» Ф. Заблоцкого развивается другой важный интермедийный мотив — смерть комического героя. Слуга Валенты абсолютно уверен, что он мертв, и только появление доктора приводит его в чувство. Он убегает, оставляя всех в замешательстве. Веря в свою близкую смерть, почти умирает другой герой Ф. Заблоцкого, Ансельм («Суеверный»). До логического завершения этот мотив доведен в школьной интермедии «Пьяный Бигос себя покинул». По правилам поэтики народного театра строятся и монологи героев; ср. монолог Франтовича-юриста, когда он описывает цепь своих приключений по дороге к дому Ансельма, рассказ Регинки о своем хозяине (Там же).

Так как комедия театра Просвещения преимущественно была комедией слова, риторической комедией, то, обращаясь к народному театру, она наиболее широко использовала словесный уровень театрального произведения, тем более что именно здесь создавалось наибольшее число комических приемов народного театра. Среди них можно выделить такие, как модификация и деформация элементов языка, своеобразное использование языковых средств. Герои народного, а вслед за ним и рыбалтовского и школьного театров постоянно смешили публику речью. Она могла быть или заумной, или жаргонной, как в интермедии «Матысь с Ктосем идут с поминок». Все отклонения от принятых языковых норм здесь нарушают связь между актером и зрителем, усложняют процесс информации, и именно эти затруднения и вызывают смех. Речь героев могла производить комический

эффект деформированными словами, употреблением диалектных форм. Обычно это бывало в интермедиях, где выступают литвин, цыган, еврей, прусин. Часто комические герои народного театра используют явление полисемии. Их диалоги полны оксюморонов и омонимов. Нередко можно встретить такой сложный прием, как конкретизация переносных значений, чаще всего метафоры. Например, дьяволы буквально сеют раздоры в одной из интермедий Оршанского кодекса. Здесь комический эффект достигался переводом условного содержания в конкретный план действий.

Все эти комические языковые приемы знакомы просветителям. Они есть в первой комедии, поставленной на сцене Национального Театра, в «Навязчивых» Ю. Белявского, в комедиях Ф. Богомольца, Ф. Заблоцкого. Они применяются авторами комедий нравов и мещанских драм. На сцене Национального Театра появлялись герои-крестьяне, чья речь имела диалектные особенности («Добрый барин», «Монитор» Ф. Богомольца). В первой политической комедии театра Просвещения «Возвращение депутата» Ю. У. Немцевича (пятая сцена II акта) есть выход Казака, слуги вертопраха Шарманцкого, который изъясняется «по-русски». В «Краковянах и горцах» В. Богуславского широко применяются диалектизмы, которые имеют различное происхождение [121, s. 248–267]. Это типичное для просветительской сцены смешение диалектных черт говорит о том, что их употребление было художественным приемом, служило, с одной стороны, более точному воспроизведению народной жизни на сцене, с другой — смешило зрителя. Создавала комический эффект и макароническая речь, как в апошнимой комедии «Кофе».

Очень часто на сцене Национального Театра использовались и такие языковые комические приемы, как омонимы или реализация метафоры. В комедии Ф. Орачевского «Развлечения, или Жизнь без цели» (вторая сцена I акта) в диалоге камердинера и горничной обыгрываются различные значения слова «история». Горничная употребляет его со значением «скандал»: «Я всегда слышала, что если кто-нибудь какую историю сделает, что все на него: бей, убей!» [99, I, s. 301]. А камердинер видит в этом слове «старинный рассказ», напечатанный в книге. (Ср. обыгрывание этого же слова в «Недоросле» Д. И. Фонвизина.)

В просветительских комедиях есть типичные для народного и школьного театров пародии на ученые диспуты, на которых бывают основаны целые интермедии, как «Литератор, Простак и Самохвальский». Таков, например, ученый

спор Франтовича и Рецепты в «Суеверном» Ф. Заблоцкого, медицинские рецепты в его же «Люблинском докторе».

Выявленные черты народной театральной культуры в польском театре Просвещения еще раз подтверждают его сходство с русским театром XVIII в. Все они есть и в русских пьесах, где их может быть даже больше, чем в польских. Их количество перерастает в качество в пьесах И. А. Крылова, которые полностью созвучны народному театру. Его «Триумф» не только пропитан народной театральной стихией, но и создан по ее канонам. Та линия комического, которую развивает эта пьеса, отсылает нас к народному русскому театру, к «Царю Максимилиану» [10; 5, с. 362—369]. Она целиком соотносится с народным театром, в то время как польские пьесы соотносимы с ним только по отдельным эпизодам интермедийного характера. Может быть, здесь сыграло роль то обстоятельство, что пьеса И. А. Крылова не предназначалась для официальной сцены.

Говоря об отношении Национального Театра к народному, мы не можем обойти и более общего вопроса — об отношении этого театра к народному творчеству в целом. Создавая местный колорит, польские драматурги не только обращались к наследию народного театра, но и ко многим другим фольклорным жанрам. Мотивы, почерпнутые из лирических народных песен, из обрядов, из прозаических жанров, присутствуют в просветительской комедии, создают ее национальное своеобразие, сочетаясь с социальной и дидактической программой этого театра.

Наиболее яркий пример вхождения фольклора в просветительский театр — это, конечно, «Краковяне и горцы» В. Богуславского. Эта пьеса была кульминационным пунктом творчества выдающегося драматурга эпохи Просвещения. Он создал комедию, доступную народу, которая в то же время не была примитивной. В. Богуславский сумел найти равновесие между этнографической и идейной сторонами пьесы и так выразить актуальные проблемы своего времени, что пьеса долго оставалась одной из наиболее злободневных во всем польском театре. Ее заново и всегда современно прочитывали на рубеже XVIII—XIX вв. «Краковяне и горцы» захватывали зрителей во время костюшковского восстания, наполеоновских войн и восстания 1830 г. [109, s. 206], в чем немалую роль сыграла окрашенность образов героев комедии подлинным фольклором. Когда В. Богуславскому «пришла мысль показать веселых и отчаянных краковян, которые с песней возделывают

землю и с песней сражаются за нее» [121, s. 260], он обратился к хорошо знакомым ему мотивам народного творчества. Он хотел «живописать их обычаи, чувства, мысли, развлечения» и сам утверждал, что в этом ему помогли воспоминания молодости, проведенной в Кракове. Ему удалось вывести на сцену подлинную, безусловную польскую деревню, лишенную черт пасторальности, с ее песнями, танцами, музыкой, обрядами.

В пьесе можно обнаружить рыбалтовские мотивы. Бардос — это такой же бедный бродячий студент, как его собратья в комедиях XVII в., которые за хлеб и колбасу попеременно с религиозными песнопениями развлекали деревенскую публику веселыми песнями, жалуясь на судьбу и тяготы школярской жизни. Его фигура не анахронизм. В конце XVIII в. рыбалтовские традиции еще жили в любительском творчестве краковских студентов.

Отдельные сценические ситуации комедии В. Богуславского явно связаны с фольклором. Очевидно влияние свадебного народного обряда, народных коленд и пасторалей. В ней много цитат из народных песен, выглядящих как «фольклорная инкрустация». Таковы фрагменты диалогов Ионтка и Стаха, монолога Дороты. Имеет соответствия в песенном фольклоре конфликт Дороты и Стаха. Известная песня Бардоса о жестоком и переменчивом мире перекликается с популярной в то время песней «Сегодня мир идет вспять...», но имеет противоположное ей идейное звучание. Популярный тезис о перевернутом мире служит здесь утверждению просвещенческих идей, связанных с понятием прогресса.

Обращение к народному творчеству, к песенному фольклору не было единичным явлением в польском театре XVIII в. Мотивы народных коленд использовал Ф. Заблоцкий в комедии «Желтый колпак». Они встречаются также и в комедии Ф. Богомольца «Пьяницы», в комедии Ф. Заблоцкого «Суеверный». Элементы городского фольклора проникли в комическую оперу Я. Бодуэна «Бочар». Отрывки из народных песен есть в пьесе Г. Бронишевского «Око за око».

Влияние фольклора на театр XVIII в. сказалось также во вставных музыкальных и балетных номерах, в них актеры, исполняя народные танцы, выступали в национальных костюмах. Этот факт представляется очень важным, так как долгое время простолюдины выходили на сцену в пасторальных костюмах и напудренных париках. Так, в популярной пьесе «Узнанный господин» изображался свадебный обряд

по обычаям краковского воеводства и в народных костюмах. В популярном балете «Краковяне и казаки» (в постановке Курца) актеры также танцевали в польских костюмах. С углублением национального содержания польского театра национальные костюмы появились и в комедии нравов, и в мещанской драме. В «Инвентаре театрального гардероба» Национального Театра есть указания на женские и мужские польские костюмы. Перечислены польские жупаны, «краковские» контуши, «казацкие» куртки. В этих костюмах выходили на сцену актеры, имевшие специальные «польские» амплуа,— Я. Хемпиньский, К. Свежавский [128].

Не только драматурги Национального Театра обращались к народному творчеству. Влияние фольклора можно обнаружить и в магнатском театре. В пьесе Ф. Д. Князьнина «Три свадьбы», основного драматурга театра Чарторьских в Пулавах, есть цитаты из краковяков, из народных украинских песен. Часто он использовал народную метафорику и символику. О фольклорных мотивах на магнатских сценах говорят и сохранившиеся документы театра Потоцких в Тульчине.

Русский театр эпохи Просвещения также активно использовал народное песенное творчество [5, с. 180—211]. Пронизаны стихией народного творчества комические оперы В. И. Майкова «Любовник-колдун», А. Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват», опера М. Матинского «Санкт-Петербургский гостинный двор», во втором действии которой представлен девичник. Множество анонимных комических опер включает номера, восходящие к русскому музыкальному фольклору, как «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица, отгадывай, красная», где есть элементы святочного обряда, как в пьесе «Невеста под фатою, или Мещанская свадьба». Оперы И. Юкина «Колдун, ворожея и сваха», Н. А. Львова «Ямщики на подставе» также могут служить примерами обращения русского театра к фольклору, который свободно вводил и мотивы народного творчества. Драматурги использовали народные сказочные сюжеты — ср. комическую оперу Д. П. Горчакова «Баба-Яга» (1788 г.).

Благодаря такому отношению драматургов-просветителей к народной театральной культуре и, шире, народному творчеству в XVIII в. не прервалась связь профессионального театра с народным. Театр эпохи Просвещения стал продолжателем традиций предшествующего периода. Усвоив народный театральный опыт, он сохранил таким путем национальные традиции театрального искусства и претворил их в соответствии с требованиями времени.

Есть много общего в природе Национального и народного театров. И тот и другой были театрами массовыми. Массовость народного театра — основа его бытия, массовость Национального Театра — необходимое условие его существования. И тот и другой театры характеризовались тем, что автор-драматург вступал в непосредственные отношения с публикой (через актеров), как бы минуя текст драматического произведения. Эта черта и в народном и в профессиональном театрах нарушала замкнутость представления, его сценическую условность, причем с различными целями. В народном театре она, разрушая иллюзию реальности, создаваемую на сцене, подчеркивала игровое начало в пьесе, его связь со смеховой культурой. Комическое начало, таким образом, преобладало над спектаклем, служило его фоном. Кроме того, таким путем в спектакль вовлекался зритель. Из пассивного наблюдателя он превращался в активного участника театрального действия, что уводило театральное представление в те далекие времена, когда позиции зрителя и актера еще не были четко разграничены. Так менялась и дополнялась структура народного спектакля, причем не только за счет нарушения рампы или, точнее, границ сценического пространства, предназначенного для представления, но и за счет нарушения границ между местом действия и местом постановки, между временем действия и временем постановки. Практически отношения автора и зрителей осуществлялись за счет непосредственных обращений к зрительному залу актеров, которые на краткие отрезки времени как бы выходили из своей роли, чтобы привлечь внимание публики к происходящему, развеселить ее, вовлечь в спектакль. Примеры можно обнаружить в таких народных интермедиях, как «Староста и клирик», «Комедия о Вавжке», «Путешествие в Кишков», и во многих других.

В Национальном Театре нарушение сценической условности, взаимодействие актеров со зрительным залом также служило усилению комического эффекта. Не случайно наибольшее число обращений к зрительному залу мы находим в комических сценах. Обычно они бывают такого типа, как в пьесе Ф. Орачевского «Развлечения, или Жизнь без цели», где камердинер, обманувший горничную, которая так и не узнала, что он неграмотен, удовлетворенно сообщает зрителям: «Удалось!» — предлагая тем самым вместе с ним порадоваться его успеху [99, I, с. 303]. Зрители вместе с театральными героями смеялись их удачным проделкам. Таким же образом театральные герои призывали к осуждению порока, выставляемого на сцене: «О пол, сотворенный для

счастья, пусть тебя от твоих грехов пробудит этот пример...» — заключает свой последний монолог служанка в пьесе «Разведенные супруги» [99, II, s. 154]. К партеру обращается горничная Ануся в комедии Г. Бронисhevского «Око за око», о чем свидетельствует ремарка: «Бедные мужья, вывезя своих жен в деревню, вы думаете, что таким образом уладили все дела» [99, II, s. 164].

Кроме того, в Национальном Театре взаимодействие актера и зрителя имело и информативную функцию. Часто можно встретить монологи героев комедии Просвещения, адресованные публике, в которых просто повествуется о событиях, происходящих за сценой, о решениях и намерениях героев пьесы. В комедии Ф. Заблоцкого «Примиренные супруги» публикa из монолога Сечеха узнает, что его соперник, граф, не уезжает из деревни, это решительно меняет развитие драматического конфликта. Обращения к публике содержали оценку поведения героев и событий, происходящих на сцене. В уже упомянутой пьесе Ф. Орачевского «Развлечения, или Жизнь без цели» один из героев, Ревизорович, например, следующим образом комментирует реплику Чашниковой, отрицательной героини комедии, обращаясь к публике: «А она, видимо, думает, что это о ней говорят...» [99, I, s. 306]. Обращениями к публике были и многочисленные вокальные номера, входившие в просветительскую комедию. Часто они в иносказательной форме скрывали актуальное содержание, как, например, в песнях «Краковян и горцев» В. Богуславского.

Особым видом взаимодействия зрителя и актера были монологи-самопредставления, обязательные в народном театре, в совизжальской и в школьной драматургии («Старик и смерть», «Масленица», «Тимон-мизантроп»). Часто этот прием мы встречаем и в просветительских комедиях. У Ф. Заблоцкого — это особенно часто используемый прием (см. комедию «Суеверный»).

То, что обращения актеров к публике не были специфически просветительскими приемами в театре, подтверждается возражениями теоретиков театрального искусства против них. Ф. К. Дмоховский в «Искусстве стихосложения» прямо выступает против контактов сцены со зрительным залом, называя их «нарушением правил искусства». С его точки зрения, зритель должен как бы случайно и незаметно присутствовать при действии, происходящем на сцене, и никак в нем не участвовать. Таковы требования классицизма, которые столь часто нарушали польские просветители, следуя законам народного искусства.

В театре Просвещения взаимодействие актера со зрителем усиливало также дидактическую функцию пьесы, помогало донести смысл происходящего на сцене, а следовательно, увеличивало коммуникативность спектакля.

Сходство отношений создателя художественного произведения (актера) и его потребителя (зрителя) вело еще к одному очень важному соответствию между типом спектакля театра Просвещения и народного. В народном театре зрителю часто предлагается занять точку зрения на происходящее на сцене, принадлежащую одному из героев пьесы. Так зрителя вовлекают в драматический конфликт. Наличие этого приема в народном театре объясняется тем, что зритель всегда заранее знает репертуар и технику исполнения и приблизительно даже текст пьесы, представляемой актерами, в результате чего эстетические переживания его и актеров совпадают. Например, в интермедии XVII в. «Плут, Мазур и Русин» Плут посвящает публику в свои коварные замыслы, прежде чем на сцене появятся Мазур и Русин. Они ничего не подозревают о его намерениях, и их неведение и заговор Плуто с публикой усиливают комический эффект происходящего на сцене. Этот прием используется и на сцене Национального Театра. В пьесе Ф. Заблоцкого «Суеверный» сын главного героя Дамон с женой Мелиссой и пара слуг, Филютович и Регинка, разыгрывают суеверного Ансельма, заранее распределяя между собой роли и планируя интригу, естественно, на глазах у зрителей. В результате зрители следят за комедией в комедии, вместе с героями принимают участие в мистификациях суеверного Ансельма. Комический эффект усиливается ожиданием смешного. Публика знает, что должно произойти, ждет забавных неожиданностей и тем более активно следит за действием.

Следует отметить еще одно важное типологическое соответствие рассматриваемых видов театров. Как пишет П. Г. Богатырев, в народном театре «эстетическая функция в иерархии функций стоит нередко на втором плане и доминантной выступает одна из внеэстетических функций» [6, с. 31]. То же самое явление наблюдается и на профессиональной сцене конца XVIII в. Национальный Театр возник как институт, которому доверялись важные общественные задачи. Он был ареной идеологической борьбы, давал уроки общественного и социального воспитания. Эстетическое кредо драматургов-просветителей было подчинено их политическим задачам. В просветительских комедиях над эстетической функцией зачастую доминировала дидактиче-

ская и политическая, как в ранних комедиях Ф. Богомольца, политических комедиях Ю. Немцевича.

Сила связей театра XVIII в. с народной культурой подтверждается тем, что они были двусторонними. Черная из фонда народной культуры с целью усиления дидактической функции, с целью привлечения широких масс зрителей, Национальный Театр щедро отдавал свои достижения в распоряжение носителей этой культуры. Известно, что песни из «Краковян» В. Богуславского вошли в городскую песенную культуру XVIII—XIX в. Песенку из «Тележки укусуника» вместе с народными песнями записал известный собиратель О. Кольберг.

Придворный, магнатский и Национальный театры

Национальный Театр соотносится также с двумя близкими между собой видами театров — магнатским и придворным.

Основное соответствие между ними создает их рекреативная функция. Все они развлекали публику многочисленными французскими комедиями, переложенными на польский лад, музыкальными спектаклями, балетами. Развлечение — одна из важнейших функций театрального искусства, участие зрителя в игре или ее созерцание, принятие иллюзии — обязательное условие его восприятия. Значительная часть зрителей ожидала от Национального Театра выполнения именно этой его функции. Так, неизвестный автор «Писем по поводу „Монитора“» противопоставлял небольшие сцены, служащие «приличному развлечению», которые учат молодежь бытовому этикету, тяжеловесным пьесам с общественно-политической программой. Он явно предпочитал развлечение.

Между Национальной Сценой и магнатскими, придворными существовало соответствие и в области театральной техники. И придворный и магнатский театры обладали богатым сценическим аппаратом, декорациями, костюмами. Структура их спектаклей часто была сходна со структурой спектаклей Национального Театра. Его постановщики знали, что живописность сценического действия — один из способов привлечения публики.

Между Национальным Театром и придворным существовали также соответствия в типе организации. И тот и другой театр находились в столице, имели специальные театральные здания, профессиональные труппы.

Важнейшее соответствие этих сцен, которое, правда, является также соответствием Национального со школьным театром,— это их западноевропейский репертуар. Ведь именно на придворной сцене поставлен «Сид» Корнеля в переводе Я. А. Морштына (1661 г.). Впервые магнатские сцены знакомили польскую публику с французской, итальянской, немецкой драматургией, которая затем, в переводах и адаптациях просветителей, займет важное место на сцене Национального Театра.

Соответствия между этими театрами подкреплялись их конкретным взаимодействием. Национальная Сцена во многом обогатила магнатские театры, которые вначале своего существования ограничивались репертуаром иностранных трупп, французских и итальянских. Иногда даже пьесы столичных драматургов сначала ставились не на варшавской сцене, а в провинции. В магнатских театрах начинали свою деятельность многие драматурги Просвещения, как, например, Д. Боньча-Томашевский. Там работали ученики и коллеги В. Богуславского. Главным драматургом магнатского театра Мнишков в Дукле оказался Ф. Богомолец. Из 17 пьес, которые ставились в этом театре, 7 принадлежали его перу. На этой сцене были поставлены шедшие как на Национальной Сцене, так и на школьной «Арлекин, обиженный на весь мир», «Добрый совет», «Брак по календарю», «Старушкевич». В Дукле ставились и комедии Т. Липского. Все эти пьесы игрались здесь или до того момента, как они были представлены на Национальной Сцене, или одновременно с ними. Только в этом театре была показана комедия Ф. Богомольца «Вдова». В этом же театре, кстати, ставилась комедия Ю. Белявского «Навязчивые», которой открылся Национальный Театр. Здесь же шла «Девушка на выданье» А. К. Чарторыского, пьесы Бронишевского, Дроздовского, Коссаковского, Кублицкого и Красицкого, одна из немногих польских трагедий — «Зыгмунт Август» Выбицкого.

Связи магнатского и Национального театров сказались и при постановке комической оперы Богомольца и Богуславского «Осчастливленная бедность» с музыкой Каменьского. Судя по сообщениям газет, Огиньский, владелец слонимского театра, предоставил варшавской сцене своих актеров. Участвовали актеры из Слонима и в других постановках. Балет «Рыбаки», «па-де-катр в котором будут исполнять четыре танцовщика слонимских из школы Морини», предлагали вниманию публики театральные афиши [74, s. 296]. Только после постановки на несвежской сцене

в Национальном Театре ставилась опера «Агатка». На Национальной Сцене же шла пьеса У. Радзивилловой, «одной ученой литовской дамы» как объявляли афиши, — «Купидон в клетке». Известно, что в 1808 г. на белостоцкой сцене выступал сам В. Богуславский. В театре К. Радзивилла в Несвеже с 1783 по 1789 г. играл Л. Перожиньский с группой актеров Национального Театра. Другие профессиональные актеры также выступали с аристократами-любителями в Варшаве. В гродненском театре А. Тизенгауза и на Национальной Сцене ставились одни и те же оперы.

Конечно, малые магнатские сцены, несмотря на свою популярность, не могли собрать такого количества публики, как Национальный Театр; в пьесах из варшавского репертуара снижалось их общественное звучание, и они приобретали более нейтральный характер, но все равно имели определенный резонанс, и их постановка как бы подтверждала связь между различными видами театров.

Итак, Национальный Театр продолжил дидактическую линию школьного театра, как и этот любительский театр. Он воспитывал общество. Очевидно, что характер этого воспитания, цели морального преобразования общества, которые он ставил, изменились по сравнению со школьным искусством, но методы их реализации во многом остались прежними. В этой связанности двух видов театров, почти сосуществовавших, сменившихся друг друга на протяжении небольшого отрезка времени, выразилась непрерывность культурных традиций, что было обеспечено общественной просветительской программой, имевшей соответствия с классической линией польского искусства, которую развивал и школьный театр. Национальный Театр в своих взаимоотношениях с обществом, таким образом, оказался органической частью целостной системы польской культуры и, участвуя в формировании национального самосознания, преобразуясь из созданного по замыслу короля общественного развлечения в одну из значительнейших форм национальной культуры, оставался на отечественной почве, продолжал и развивал национальные театральные традиции, что доказывается наличием связей Национального Театра с народным театром и шире — с фольклором.

Национальный Театр выполнял одно из главных требований просветителей: был театром для широких кругов зрителей, имел серьезную дидактическую программу; прежде всего он должен был *учить*, а не *развлекать* народ. Но такое направление не принесло бы театру той популярности, которую его создатели хотели иметь среди широких

зрительских масс. Следуя требованию создать театр для народа, польские драматурги, несмотря на общую дидактическую установку, обратились и к театру этого народа, подчинились его сильно развитому игровому, смеховому началу. Они не смогли превозмочь влияние народной культуры и сознательно этого даже не хотели: на Национальной Сцене появлялись герои народных интермедий, копировались народные обряды, звучала польская народная музыка. Среди балетных номеров немалое место занимали народные польские танцы. Поэтому Национальный Театр, хотя и включался и по общественным задачам, и по характеру репертуара в ряд европейских просветительских театров, имел свое лицо и не во всем был похож на них. Он обладал национальным характером, во многом зависевшим от народных театральных традиций.

При выполнении другой задачи — развлечение общества, — которая стоит перед любым театром, Национальный Театр опирался на опыт магнатского и придворного театров. Они передали ему и театральное здание, и принципы устройства сцены и оформления спектаклей.

И школьный, и магнатские, и придворный театры поставили первые кадры актеров Национального Театра. Свои первые шаги эти актеры сделали на любительских, полупрофессиональных сценах.

Таким образом, Национальный Театр вобрал в себя наиболее характерные черты искусства своих предшественников, перегруппировал их в некое единство, что и позволяет говорить о нем как о качественно новом явлении в польской национальной культуре, отличавшемся от предыдущих прежде всего своим положением в польской культуре, ролью в общественной жизни.

ТЕАТР И ОБЩЕСТВО



В последней трети XVIII в. в Польше формируется общественное мнение и активно начинает влиять на жизнь страны. Общество, публика выносят суд обо всем: о политике, о социальном устройстве, философии, искусстве. Искусство оценивалось в зависимости от того, насколько оно откликалось на требования и мнения общества и какой обладало воспитательной силой. Среди видов искусств, наиболее отвечавших запросам общества эпохи Просвещения, выделился театр. Он в максимальной степени отражал его интересы, был важным средством воспитания, что и позволило ему занять свое место в общественной жизни XVIII в. Он формировал общественное мнение и одновременно формулировал его, оказывал на него воздействие и сам являлся его продуктом. Так его и воспринимали просветители, о чем, например, свидетельствует обращение Ю. У. Немцевича «К читателю», предваряющее его комедию «Возвращение депутата», в котором он возлагает большие надежды на театр как фактор развития общественной жизни [113, s. 38—39].

Между театром и общественным мнением существовало постоянное взаимодействие. С одной стороны, общественное мнение превращало его в значимый фактор общественно-политической жизни. С другой — само общественное мнение формировалось в этом театре: с его подмостков высказывались серьезные социальные требования. Поэтому за театр, как за важное средство пропаганды, боролись враждующие партии. Театр же всегда чутко реагировал на требования общества, быстрее других видов искусств улавливал различные изменения его вкусов, а будучи зависимым от него в финансовом отношении, он еще и подчинялся ему.

Публика была в то время подлинным хозяином театра, распоряжалась его репертуаром, от ее вкусов зависел характер постановок, ее желания старались исполнять актеры, постановщики и авторы, о которых она также создавала мнение. «Публика — вот кто выставляет его (писателя,

драматурга.— Л. С.) на позор, если он оскорбил... святые принципы... именно она поддержит его, если он выскажет какую-нибудь новую истину... публика — единственный судья... и только к ее голосу прислушиваются. Автор есть лицо общественное, и судьба его зависит от общественного мнения, а не от капризов какого-либо одного человека...» [40, с. 29].

Одновременно с увеличением роли публики, общественного мнения растет значение театра как общественного института и соответственно изменяется отношение к профессии актера, которое в прежних представлениях мало чем отличалось от положения лакея, слуги и т. п. А. К. Чарторыйский, желая поднять актера в глазах общества, прямо пишет, что среди польских актеров найдутся подобные Росцию, которого римляне ценили не только за мастерство, но и за добродетель [74, с. 46]. Ср. также «Почту духов» И. А. Крылова [26, I, с. 97—98]. Изменение отношения к актеру шло как бы параллельно с окончательным формированием профессии писателя и драматурга.

ТЕАТР И ПУБЛИКА

Как свидетельствуют документы эпохи, высказывания драматургов и деятелей театра, тексты драматических произведений, театр Просвещения, давая уроки нравственного и общественного воспитания, очень сильно зависел от публики, и в зависимости от ее вкусов и требований деятели театра маневрировали в гораздо менее упорядоченной, чем сейчас, культурной жизни.

«Главным и необходимым действием каждого устроителя общественных зрелищ должно быть желание нравиться публике. Неразумно было бы ставить такие пьесы, которые, раздражая ее, отвлекали бы от театра и тем самым стали бы причиной его упадка», — считал Богуславский [99, I, с. 31].

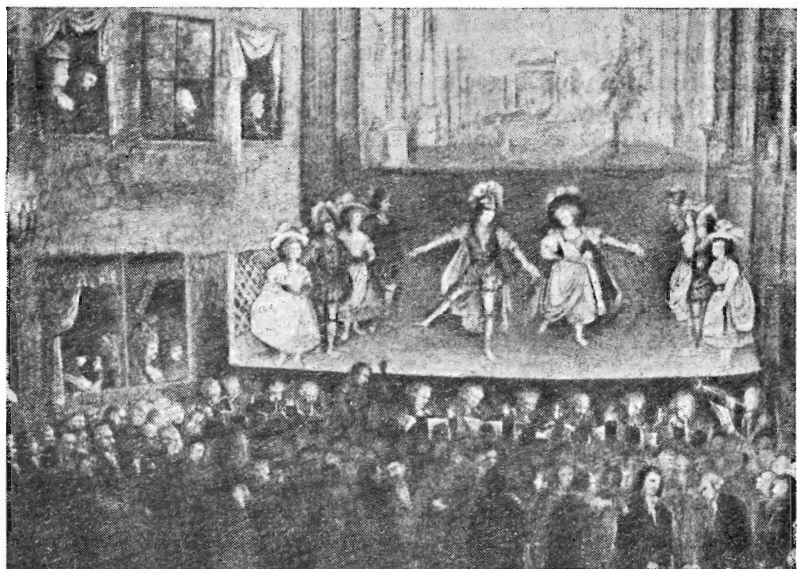
Нравиться публике было трудно, так как она не являла собой единое целое с одинаковыми вкусами, и театральные деятели эпохи Просвещения прекрасно отдавали себе в этом отчет. Они знали, что публика, от которой зависит театр и вкусам которой они должны угождать, неоднородна и состоит из разных слоев. «То, что мы называем публикой, есть собрание различных сословий, различной степени достоинств, просвещения и призвания...» [99, I, с. 31]. И эти различные сословия с разными целями приходили в театр; ср. мнение русских драматургов: «Одна и весьма малая

часть партера любит характерные, жалостные и благородные пьесы, мыслями наполненные, а другая, и главная, — веселые комедии» [38, с. 11].

Эти различные сословия по-разному воспринимали театр, видя в нем или развлечение или собрание моральных наук. По этому признаку театральная публика делилась на два лагеря. Одни хотели в театре только развлекаться и просто согласились изменить характер своих развлечений, не желая превращать посещение спектаклей в серьезное времяпровождение. «В течение недели театр занимает по меньшей мере несколько часов... он здесь, как и везде, служит местом, в котором любят встречаться; сюда идут, чтобы показать себя и чтобы увидеть других; молодежь и среднее поколение назначает здесь свидания; приходят смотреть и развлекаться; старшее поколение, чтобы наблюдать и осуждать... дамы приезжают почти исключительно для того, чтобы похвалиться собственным вкусом и ловкостью модисток...» [142, II, с. 514]. Эта публика отдыхала в театре, потому предпочитала легкие жанры. «Когда человек хочет отдохнуть или развлечься, он прогоняет от себя образы смерти — вот для чего театр ... что касается трагедий, то я их не люблю», — писала, например, одна из законодательниц вкусов, З. Любомирская [121, с. 151].

Но, приходя в театр отдыхать, развлекаться, зрители постепенно входили во вкус театральных представлений, становились театралами. Посещать театр становилось обязательным. «Приметно, что дети благородных родителей и даже разночинцев восхищаются более театральными представлениями, нежели гонянием голубей, конскими рыканиями или травлею зайцев, и входят в рассуждение о пьесах», — замечал русский «Драматический словарь» [67, с. 112], и это замечание свободно может быть отнесено к польской действительности.

Другая часть публики, следуя традициям школьного искусства, требовала от театра только воспитания общества, ждала от него нравочений. Легкомысленные, веселые комедии, шедшие на сцене Национального Театра, составлявшие большую часть его репертуара, ее просто возмущали. О таком отношении к театру (т. е. не как к виду искусства, не как к игре) неодобрительно писал А. К. Чарторыйский [74, с. 162], что свидетельствует о достаточно широком распространении такого подхода. Квинтэссенцией этого «серьезного» отношения к театру может быть следующее высказывание одного из польских зрителей, путешественника М. К. Богуша, побывавшего на театральных представлениях



Партер Национального Театра

в Неаполе: «О морали и не спрашивай... вся наука в том, как девица может провести родителей или опекуна, как молодой человек может соблазнить девушку... И зрители не замечают все эти неприличия, которые были бы изгнаны из любого европейского театра» [131, с. 568]. Эти слова, сказанные еще в XVII в., продолжали звучать и в XVIII в., и не только в Польше, но и в России; ср. рецензию на драму «Юлия, или Следствия обольщения» [20, с. 190–191].

Существовал и еще один тип отношения к театру. Его посещали, но вынужденно. Эта публика отдавала дань моде, которая правила общественным мнением. Правда, нехотя, но она появлялась на популярных представлениях. Как ни парадоксально, это были представления политических комедий, имевших значительный общественный резонанс. Ими восторгалась вся Варшава. Лучшая часть польского общества тогда была всерьез заинтересована в актуальном современном репертуаре, ей надоело развлекаться на итальянской опере и французских комедиях. Такому отношению содействовали и политические события в стране. Например, сразу же после вторичного открытия театра 30 апреля 1774 г. зал уже назавтра пустовал: «...подобные развлечения слишком

контрастируют с грустной ситуацией в стране, чтобы граждане, еще сохранившие любовь к родине, могли в них принимать участие... эти представления будут посещать только те особы, которые, потеряв все, кроме богатства, которое они получили, иначе не смогут им распорядиться, как только броситься в оргию празднеств и развлечений... чтобы от самих себя скрыть свой позор» [142, II, s. 43].

Модная публика смотрела политические комедии из «вежливости, расчета и моды» [142, II, s. 623] (ср. аналогичное явление в русской жизни). «Прошлая неделя вновь была ознаменована всякими развлечениями, комедиями, маскарадами и ежедневными собраниями. Всякий, кто не хочет затеряться при дворе, должен посещать их. Придворные лица, состоящие на гражданской и военной службе, должны бывать в силу предписания неукоснительно...» [8, с. 461—462].

Еще одна часть модной публики повела себя более решительно и совсем не приняла просветительский театр. Это были те, кто в угоду моде калечил родной язык, кто «лакеев и кухарок вывозил из Парижа, кто не умел по-польски ни читать, ни писать, ни молиться». Такую публику совершенно не занимали театральные представления на польском языке и на польские сюжеты. Посещать польский театр этой частью публики считалось просто неприличным. По их мнению, это был *du mauvais gout patriotisme d'antichambre*.

Конечно, появлялись на представлениях и совершенно случайные люди, никак не относившиеся к искусству. Попадая на представление, они вели себя так, как обычно при встрече панов-братьев: переговаривались, приветствуя друг друга, произносили тосты. То же происходило и на первых русских представлениях. Сумароков в предисловии к своей трагедии «Димитрий Самозванец» жаловался, что возле самого оркестра зрители грызут орехи, а в партере бьются на кулачки, а в ложах рассказывают истории [20, с. 189]. Таким поведением зрителей возмущался неустанно поучавший их «Монитор», об этом говорили как об отрицательной стороне массового театрального искусства драматурги, актеры. Обратимся к письму одного из самых популярных актеров XVIII в.—Трусоловского. Приехав в 1783 г. на гастроли в Люблин, он писал В. Богуславскому: «Никого нет, а если кто и приезжает, то предпочитает распить бутылку вина, чем пойти на комедию, потому что говорят, при Перожинском (актер.—Л. С.) уже много насмотрелись... вот так, друг мой, всюду за нами беда ходит... Сегодня играем

«Евгению» (Бомарше.— *Л. С.*)... и все спрашивают, хорошая ли это комедия и смешная ли» [120, с. 248].

Среди этой очень различной публики как самостоятельная группа, диктовавшая свои законы поведения в театре, имевшая свои художественные вкусы, выделялось дамское общество. Дамы в XVIII в. не только в театре вышли за пределы своей стихии — моды. В светских салонах они стали законодательницами в литературе и искусстве. «Все зависит от женщин; все делается лишь ими и для них — Олимп и Парнас, слава и богатство получают признание, если на то дадут свое соизволение женщины; они всевластно вершат судьбы важнейших и приятнейших наук. В поэзии и прозе, истории и философии, даже в политике сразу по стилю книг видишь, что они написаны для забавы хорошеньких женщин» [53, с. 252]. Это ироническое описание власти женщин во французском искусстве вполне отражает стремление дам занять значительное место и в варшавском обществе конца XVIII в., о чем писал, например, Ст. Трэмбецкий, разбирая сообщение Я. Потоцкого о путешествии в Астрахань [71, с. 390]. Они этого добились. К дамам обращался И. Красицкий в «Мониторе», призывая хранить и развивать родной язык [103, III, с. 14]. Ю. Шимановский утверждал, что «прекрасный пол мог бы много способствовать совершенствованию вкуса и что отечественная муза могла бы радоваться, если бы представительницы слабой, а потому чувствительной и обладающей деликатным вкусом половины человечества взяли за перо. Это только бы усовершенствовало родной язык» [155, с. 127—128].

А. К. Чарторыский указывал на роль женщин в театральном искусстве. В известном, много раз нами упоминавшемся предисловии к комедии «Девушка на выданье» он называл слабый пол источником блеска и элегантности в драматургии.

Расположения дам-зрительниц добивались, и комплименты, предворяющие издания комедий XVIII в., были не только данью условности. Драматурги прекрасно знали, что от прекрасных зрительниц во многом зависит успех их пьес. Недаром к ним обращался Ф. Орачевский в предисловии к комедии «Кляузник». Ф. Богомолец знал, что говорил, когда устами своего героя («Комедиограф») утверждал, что сегодня «и самая лучшая комедия должна сойти со сцены, если она не будет иметь счастья понравиться дамам» [75, II, с. 413]. Его герой Правдомувский боится вывести на сцену легкомысленных кокеток, неверных жен. Он знает, что тогда комедия будет непременно освистана, а его обзо-

вут сарматом. «Дамы заслуживают уважения. Даже их недостатками мы обязаны восхищаться, теперь они выносят суждения о вкусе», — не без иронии замечает он [75, II, s. 413].

Не только драматурги, но и все деятели театра, кончая устроителями спектаклей, стремились подчеркнуть свое почтительное отношение к зрительницам. Любезный диалог с ними вели даже афиши. Так, в одной из них обыгрывается название оперы «Ведьма Урзелла, или Что нравится дамам» (апрель 1783 г.). В ней содержится рассуждение, должное привлечь дам-зрительниц: «Прекрасный пол, который увидит в этом произведении, как сильны его чары, не преминет быть свидетелем своего триумфа и побудит переводчица этой пьесы и в дальнейшем посвящать свои труды и себя публике» [74, s. 257]. В афишах, кстати, специально говорилось о комфорте, который ожидал зрительниц в театре. «Каждая дама, имеющая билет в партер, может занять ложу (если только ее не сняли), специально для удобства дам предназначены ложи в партере, напротив сцены» (октябрь 1785 г.) [74, s. 315].

Итак, театр вошел в польскую жизнь XVIII в., приобрел свою публику, пусть не всегда понимавшую его главные задачи, но живо интересовавшуюся, за небольшим исключением, его делами. Театр сделался популярным. На все новые представления ходили охотно, старались приобрести тексты пьес. Иногда их издания было даже трудно достать. Купить текст новой пьесы считалось удачей. Драматические произведения стали модным подарком. Их читали вслух в домашнем кругу (ср. «Комедиограф» Богомольца, пятая сцена, акт I). О театре много говорили и писали. Упоминания о спектаклях мелькают в письмах рядом с сообщениями об удачной охоте, балах, маскарадах. «Теперь больше всего в каждом доме, повсюду говорят о театре и актерах». Варшавяне обсуждали первую польскую пьесу. «Слышали, что польская комедия удалась», — писала одна корреспондентка. Другая сообщала, что побывала на представлении первой польской комедии, «смешной и забавной», и опасается, что соотечественники, привыкшие к итальянскому и французскому театру, не поймут смысла нового польского искусства. В письмах содержатся упоминания о комедиях Т. Липского. Корреспондентки находят их слишком грубыми: «Грубости в этой комедии больше, чем морали».

Современники оставили множество воспоминаний об актерах своего времени — В. Богуславском, А. Трусколаской, Ледуховской. Манера игры двух названных актрис подроб-

но описана в дневнике писательницы А. Накваской. Она сопоставляет их с европейскими знаменитостями: «Я сама слышала, что англичане сравнивают ее (Ледуховскую.— Л. С.) с известной мисс Сиддонс...». Это не единственное сравнение с западноевропейскими актерами. Ф. Шульдц в своих путевых дневниках утверждал, что поляки держатся на сцене не хуже французов и обладают большой пластичностью. Они при этом никогда не уподобляются итальянцам с их преувеличенной манерой и всегда бывают сдержанны, но не вялы. Среди актеров он особо выделял Богуславского, Земпиньского, Свежавского [142, II, s. 620—621]. Высокого мнения о польском балете была курляндская принцесса Доротея, близкая к литературно-художественным кругам Веймара и имевшая представления о европейском театре. Положительные отзывы о польских актерах оставили и французские путешественники [127].

Публика конца XVIII в. оказывала огромное влияние на театральную жизнь и сама в ней непосредственно участвовала. Она могла заказывать спектакли — по окончании каждого из них на сцену выходил актер-оратор, который благодарил зрителей за внимание, извинялся за недостатки пьесы и исполнения и объявлял о будущих представлениях. Если они устраивали публику, раздавались аплодисменты, если нет, она требовала изменений в репертуаре. Так, в 1791 г. часто повторялась «Тележка укусника». Ее просили представить чуть ли не каждую неделю. В угоду публике ставились попури из популярных опер. Переделывались пьесы, которые ей не нравились. Такая участь постигла, например, после нескольких представлений комедию немецкого драматурга Шписса «Сельские девушки могут то же, что городские» [74, s. 383]. Не менялись названия пьес: должно было измениться название пьесы В. Богуславского «Доказательство благодарности народа», но этого не произошло по желанию публики.

Публика снимала неугодные ей пьесы, например «Пьяниц» Ф. Богомольца. Пьеса была освистана в 1775 г.: общество испугала резкая сатира на нравы. Такова же судьба «Модных мещанок» В. Богуславского, целивших в богатых банкиров. «Огромная буря грозила ей при повторной постановке полным уничтожением. Большая часть лож и мест в партере была раскуплена заранее, и почти во всех магазинах в Варшаве исчезли детские свистульки, что предвещало ее кончину» [77, VI, s. 228]. Король, хотя театр и не был придворным, вообще мог в любой момент отменить спектакль.

Театр учитывал все настроения публики. Если только дирекция замечала, что пьеса не нравится, ее больше не играли. «Игранная вчера комедия не нашла любезного приёма, актеры извиняются и потому сегодня дают „Доказательство благодарности народа“», — сообщала афиша 1792 г. [74, с. 357]. Если в столицу прибывало много гостей из провинции, для них специально повторялись спектакли. Увеличивалось число балетов, которые чрезвычайно нравились варшавской публике. В ноябре 1781 г. дирекция театра обещала сопровождать каждое драматическое представление балетом. Сокращалось время продолжительности спектакля, если, по мнению публики, он затягивался. Изменялся состав актеров — желание благородной публики было священно для тогдашнего театра.

Театр молниеносно реагировал на все запросы и капризы публики. Промедление грозило финансовыми неурядицами, а то и вовсе крахом. Финансовая зависимость театра во многом обуславливала умение руководителей театра и постановщиков сохранять равновесие во взаимодействии театра и общества.

Театр и общество были связаны гораздо более непосредственно, чем в поздние времена. И зритель, и актер ощущали эту связь более явно, чем теперь. Контакт деятелей театра и публики осуществлялся прямо в зрительном зале. Театральные дела выносились на суд публики. Со сцены к зрительному залу мог обращаться сам руководитель театра. Так, В. Богуславский просил виленских зрителей согласиться на повышение цен на билеты, так как труппа в результате несчастного случая — утонула часть повозок с костюмами и реквизитом — оказалась в затруднительном положении. В Варшаве при постановке «Школы злословия» В. Богуславский прямо со сцены сообщил о намерении актеров не закрывать театр. Публика тут же в зале решила судьбу театра во время попытки актеров Трусколаских лишить В. Богуславского антрепризы.

Актеры постоянно ощущали влияние публики на театральные дела, что иногда выражали очень бурно. Они даже ссорились со своими зрителями. В 1775 г. с 17 августа по 15 октября шла настоящая забастовка актеров, обиженных невниманием публики. Как-то одна певица даже прекратила петь, возмущенная плохим приемом, и предложила публике самой попробовать свои силы на сцене, а затем покинула театр. Зрители негодовали, и великий маршалек литовский, Малаховский, потребовал извинений (сентябрь 1787 г.). После этого инцидента вышел указ, смысл которого сводил-

ся к тому, что публика всегда права; он требовал безусловного подчинения актеров публике. «Актеры и актрисы не должны пытаться в театре ни словом, ни делом оскорбить публику, которую они обязаны почитать и уважать как приносящую им доход» [74, s. 292].

Не только актеры, но и зрители были очень непосредственны в выражении своих чувств. Они комментировали события, происходившие на сцене, даже вмешивались в них, подавали реплики с места. В. Богуславский вспоминает, что на представлении «Беверлея» в Дубне один шляхтич так был потрясен судьбой несчастного игрока и его семьи, что, когда Беверлея уже забирали в тюрьму, предложил заплатить за него долги. Когда ему объяснили, что это только представление, он решил вручить 100 дукатов актеру Овсиньскому. Публика настолько была уверена в правильности своего поведения, что с энтузиазмом принимала вторжение в действие лиц, которым посвящались пьесы. Король, присутствовавший на представлении пьесы В. Богуславского «Доказательство благодарности народа», раскланивался в ложе, принимая выражение благодарности от героев спектакля, подхватывал реплики короля — героя драмы «Казимеж Великий» Ю. Немцевича, обещавшего заботиться о своих подданных. «...Приподнимаясь в ложе <он>, всегда первым начинал аплодировать, а за ним и партер и ложи, как безумные, крича, и дважды и трижды требуя повторения понравившегося отрывка, и принимая его все с большей горячностью. Было видно, что аплодировали больше королю Станиславу, чем Казимежу, и по двум причинам. Во-первых, поэт обрисовал Казимежа чертами, взятыми из современности, и, во-вторых, потому, что Станиславу хотели выказать благодарность за то, что он сумел оценить деяния своего предшественника. Руководители же партии, вожди революции и их друзья аплодировали тому, что совпадало с их проектами» [142, II, s. 621—622].

Аналогично вел себя монарх на представлении политической комедии Ю. У. Немцевича «Возвращение депутата», отвечая на восторженные крики публики «Фора! Виват!», так встречающей высказывание Подкомория: «Следуя примеру короля и слушая голос добродетели, они возвращают отчизне славу и закон!» [113, s. 49].

Не всегда король вызывал такой энтузиазм публики. Иногда и на него смотрели как на простого зрителя, пусть высокопоставленного. Однажды он долго не появлялся в театре, и спектакль соответственно не начинался, тогда инфлянтский воевода Борх обратился к публике с предложением

нием не ждать запаздывающего монарха, объясняя это следующим образом: «Не король, а публика платит за представление». Его встретили восторженными овациями [138, s. 19].

Публика по ходу действия интерпретировала значение пьес, узнавала в персонажах известных общественных деятелей. Так, Гадульский из «Возвращения депутата» Ю. Немцевича однозначно воспринимался как сатира на калишского депутата Я. Сухожевского, предводителя сарматов, «старых поляков» на Четырехлетнем Сейме, ярого противника всяких реформ. Его общественная характеристика действительно во многом совпадала с обликом Сухожевского, но, кроме того, она была дополнена чертами других деятелей Сейма — Гулевича, Браницкого. Ю. У. Немцевич, например, даже воспользовался излюбленной фразой Браницкого, повторявшейся в выступлениях на Сейме: «Kochany panie Pietrze, proszę waszmość bądź ze mną». Сам Сухожевский немедленно после премьеры выступил с речью в Сейме, которую затем опубликовала популярная «Газета народа и обща». Он требовал запрещения спектакля, заявлял, что «обвинял и будет обвинять автора в том, что он высмеял и оскорбил закон народа о свободных выборах, подтвержденных присягой короля...» [113, s. 31], хотел увольнения В. Богуславского, призывал отдать под суд полицию, разрешившую пьесу Ю. У. Немцевича. Другой политический деятель, Щенный Потоцкий, стал объектом возмущения публики на постановке комедии Ф. Заблоцкого «Большие дела, и что мне до них». Обличительный монолог, направленный против героя по имени Щенный, ничем не напоминавшего бывшего патриота, вызвал бурю оваций. «На то слово (Щенный.— Л. С.) закричали «фора», раз, другой, всего — несколько раз, пока, повторяя, актер Овсинский чуть не потерял сознания, ибо произносил все это с величайшей выразительностью... По требованию публики эта же комедия должна была ставиться во вторник...» [146, s. 226]. Но уже вышел приказ этой пьесы не повторять, что произвело на общество огромное впечатление. Один из зрителей сказал, что им было неизвестно, что имя Щенного относится к какому-то конкретному лицу, но, если это так, «мы освобождаем театр от необходимости повторять пьесу». Так, пьеса, по замыслу Заблоцкого безотносительная к современным проблемам, оказалась прочно связанной с Щенным Потоцким. Когда это поняли и государственные деятели, пьеса была разрешена, чтобы не заострять внимание публики на этом инциденте.

Такое непосредственное отношение зрителей к спектаклям не исчезло и позднее, в начале XIX в. Известно, что зрители устраивали овации всякий раз, когда на сцене появлялись символы былой польской славы: литовский герб, белый орел или фигуры из польской истории, Лешек Белый например.

Существовали и другие формы реакции на театральные представления. Зрители выражали свое восприятие пьесы, ее общественного звучания, например, появляясь на представлении в особых туалетах. Как известно, в то время костюм, как знак социального и бытового поведения, обладал более высокой степенью семиотичности, чем теперь. Известно, что на представлении патриотической пьесы «Казимеж Великий» все дамы появились в туалетах, в которых сочетались польские национальные цвета: красный и белый. Современники находили вид зрительного зала захватывающим.

Часто непосредственная реакция зрительного зала поддерживалась исполнителями, в чем еще раз проявлялась живая, неразрывная связь театра и общества. Например, актер, игравший крестьянина Моргаля в пьесе В. Богуславского «Краковяне и горцы», при последних словах куплетов: «И неудивительно, что ты свое получишь» — поворачивался в сторону ложи великого гетмана коронного Ожаровского, грозя ему пальцем. Публика кричала: «Фора!» — и аплодировала. Актеры неоднократно повторяли финал. Монолог Подкомория из «Возвращения депутата» Ю. Немцевича актер произносил, обращаясь к молодежи. Говоря слова: «Войско растет, полное благородных стремлений, посмотри на ряды добродетельного юношества, покрытого латами» [113, s. 52], он прямо указывал на партер, где находилась добродетельная молодежь, и зал аплодировал.

Реакции подобного рода были возможны благодаря общему политическому климату в стране. Чем меньше общество имело возможности манифестировать свои социальные и политические устремления, тем большее общественное звучание оно придавало театру, тем больше оно слышало, находило непосредственных откликов на современность, будто бы скрытых в художественной ткани произведения, и очень часто им самим созданных. Когда театр стоял на грани ликвидации и существовал только благодаря энтузиазму актеров Национальной Сцены, В. Богуславского и Трусколаских, публика особенно активно реагировала на все театральные представления. Тогда только театр оставался одним из немногих звеньев, связывавших Польшу после

разделов с эпохой ее независимости. «Театр, принятый публикой со страстью, всегда был полон; даже тогда, когда играли менее значительные вещи; что же говорить о тех представлениях, которые как бы переносили в прошлое; самый маленький актер принимался тогда, как Ле Каин или Тальма, аплодисментами, его окружали восторг и уважение...».

При такой тесной связи театра с публикой, такой активной, незамедлительной реакции ее на все ставившиеся пьесы следует предполагать, что и театр постоянно стимулировал подобное отношение к себе и не оставался в долгу у общества. Имея в виду неоднородность публики, театральные деятели строили свой репертуар таким образом, чтобы театром могли заинтересоваться самые различные группы. Для просвещенных зрителей ставились пьесы дидактического характера, мещанские драмы. Чтобы привлечь внимание тех, кто желал видеть в театре только развлечение, Национальный Театр постоянно имел в репертуаре развлекательные пьесы, оперы. Даже в 1792 г., когда в ход должны были быть пущены все виды идеологического оружия, театр открыл сезон итальянской оперой, всегда собиравшей большое число зрителей и которую любил сам король. Он оставил и комедию дель арте. Итальянские труппы выступали на столичной сцене. Варшавскую публику продолжал смешить Арлекин в разных обличьях. Например, он вылупливается из яйца, после чего — гласила афиша — «летит в воздух. Во втором акте он семь раз переодевается и поет смешные песенки и арии с музыкой; он будет размахивать флажком, будет петь английские песни. В третьем акте будет огромная трансформация, в которой весь театр будет иллюминирован новым и оригинальным способом» [74, s. 268].

Итак, театр стремился в максимальной степени выполнить требования зрителей, как значительные, так и мало имевшие отношения к искусству. Театр был заинтересован в зрителе и привлекал его в зрительный зал любыми способами. Он принаравливался к разным уровням публики, смешил и развлекал ее, но в то же время он никогда не терял из виду высоких задач эпохи Просвещения. Театр был призван воспитывать общество, и он делал это всеми возможными способами, находя малейшую возможность учить зрителей. Внешне покладистый, идущий за запросами порой нетребовательного зрителя театр ухитрялся не терять своего значительного положения во многом потому, что безустанно, даже по ходу веселых пьес, не говоря уже о ди-

дактических комедиях, заявлял об этом положении. Уроки отношения к театру, восприятия театра, даже поведения в зрительном зале давались непосредственно на спектаклях. Они представляют для нас огромный интерес, так как являются собой живой, конкретный материал о положении театра в обществе в эпоху Просвещения.

ТЕАТР В ТЕАТРЕ

Нет ни одного важного вопроса, связанного с театром, который бы не преподносился зрителям просветительского театра со сцены. Драматурги заставляли своих персонажей анализировать положение театра в обществе, высказываться о его задачах и законах, высмеивали несерьезное отношение к театральному искусству. Таким образом, они прививали интерес к театру и объясняли его функции.

Театральные проблемы активно обсуждались и на русской сцене. В «Щепетильнике» и «Пустомеле» В. И. Лукина есть рассуждения о театре. В комедии Екатерины II «О, время!» к театру обращается персонаж Таларикин. Театр и его задачи обсуждал Н. Эмин в пьесе «Смешное с полезным, или День рождения стихотворца», М. Попов — в пьесе «Придворный комедиант», И. А. Крылов — в комедии «Проказники». Также обращались к театру и польские драматурги. Они не только касались театра по ходу действия своих комедий, театр стал центральной темой комедии Ф. Богомольца «Комедиограф».

Главный герой этой пьесы — драматург Правдомувский. В нем Ф. Богомолец вывел самого себя, о чем свидетельствует косвенное упоминание о недоброжелательном приеме комедии «Пьяницы», а также многочисленные совпадения деклараций Правдомувского со статьями о театре Ф. Богомольца. Зрители Национального Театра, пришедшие на эту пьесу, услышали, как автор устами своего героя прославляет короля за учреждение Национального Театра, в качестве образца по истории и теории театра приводит известное предисловие А. К. Чарторьского к комедии «Девушка на выданье», хвалит комедию Ф. Орачевского «Кляузник». Пьеса вписывалась в тогдашнюю культурную жизнь Варшавы, в ее литературные и театральные споры. Здесь Ф. Богомолец обсуждает проблемы переводов и адаптаций, необходимые на раннем этапе развития театра, и выше них ставит комедии национальные, гордится многими из них: «И у нас в Польше есть великие умы, какие были во Франции» [75, II, s. 422]. Он развивает просветительскую теорию теат-

рального искусства, требует выполнения правил единства времени, места и действия, подчинения каждой сцены главной идее комедии, писания сатиры на нравы, а не на лица. Подчеркивает общественную полезность театра, высоко оценивает искусство польских актеров.

Ф. Богомолец выводит на сцену не только драматурга, но и актера, который в угоду публике вносит в текст от себя тину и искажает высоконаравоучительные пьесы, и много философа-драматурга; с ним он ведет споры о законах искусства. Деятели театра окружают постоянные персонажи просветительской комедии: модная жена, вертопрах, картежник. В их спорах с Правдомувским вырисовывается эволюция драматургии XVIII в., которая от наивной дидактической комедии стремительно шла к слезной комедии, мещанской драме; выясняются вкусы публики.

Пьеса «Комедиограф» — самая театральная из всех, написанных в последней трети XVIII в., но и многие другие комедии XVIII в. касаются театра — этой важной области культурной жизни того времени.

Публика и ее отношение к театру — один из главных аспектов проблемы театра в театре. Приходя на представления, общество видело себя в зеркале исправления нравов, каким был тогда театр. Отношение к театру — обязательная характеристика театральных персонажей. Модные дамы и господа не всегда довольны театром: на нравоучительных представлениях бывает скучно, а ведь театр должен быть «неисчерпаемым источником развлечений». Потому одна из героинь комедии А. К. Чарторыского «Кофе» даже считает неприличным быть в театре, тем более что зал дурно освещен, и там трудно показывать туалеты [85, s. 331], а ведь каждая приличная дама только для того нанимает ложу, «чтобы видеть всех и чтобы ее все видели» [102, s. 160]. Есть и другие причины посещения театра — это возможность убить время («Как скучны часы между обедом и комедией! Неизвестно, что и делать», — жалуются герои комедии «Развлечения, или Жизнь без цели») [99, II, s. 279]. В театре можно услышать новые сплетни: только для этого спешит туда некий Свистацкий, персонаж комедии А. К. Чарторыского («Пышноскомпский»). В театре назначают свидания влюбленные («Несогласный брак»), сюда приезжают просто отведать мороженого («Кофе» А. К. Чарторыского). Так не устают разоблачать общество модниц и вертопрахов сквозь призму отношения к искусству просветители.

Особенно драматурги-просветители задеты тем, что даже

развлекаться на польских представлениях эта часть публики не хочет, и они всячески осуждают ее за равнодушие к национальному театральному искусству. Смотреть «Близнецов» по-польски просто невозможно, уверяет всех героиня А. К. Чарторыского и рвется на балет. Выдающий себя за знатока французского театра персонаж комедии И. Красицкого «Пяльцы» называет польские драматические произведения «кашей, а не комедиями» [102, s. 177].

С сожалением отмечая подобное отношение к театру, драматурги при этом прекрасно осознавали его популярность и всегда находили способ ее подчеркнуть. Так, в комедии Н. Дроздовского «Ухаживания из любезности» один герой даже описывает театр (львовский) в письмах: одна певица, замечает он, упала в обморок после оглушительного крика «Фора!» [99, I, s. 247].

Просветители высмеивали отсталых провинциалов, не желавших платить за театр. Иногда этой чертой наделялись и положительные герои («Вот так, по-варшавски»). Они выставляли на посмешище помещиков, принимавших актеров за колдунов, затевавших в театре ссоры («Чары» Ф. Богомольца). Так, неназойливо, от противного, давались уроки поведения зрителей в театре, так складывалась высокая этическая значимость театрального искусства.

О театре-школе общественного воспитания — прямо заявляли положительные персонажи в пьесе Я. Дроздовского «Ухаживания из любезности» («Развлекая молодежь, театр будит ум и искореняет пороки» [99, I, s. 256]), в пьесе В. Богуславского «Человек, каких мало на свете».

В пьесах, шедших на национальной сцене, обсуждались и чисто театральные проблемы, например проблема жанров. Вот мнение театральных персонажей о первой польской опере: «Все, что зовется оперой, не может быть не чем иным, как только прекрасным, милым и очаровательным, так как в ней есть и стихи, и музыка, и разговоры, и симфония, что нравится всем. В опере есть и немного морали» («Кофе») [99, I, s. 268].

Со сцены вообще часто слышатся названия популярных польских пьес. «Осчастливленная бедность» упоминается в пьесе И. Красицкого «Пяльцы». В «Ухаживаниях из любезности» одна из героинь называет себя «умной полькой после несчастья», видоизменяя название пьесы Ю. Косковского «Умен поляк после несчастья». В пьесе Я. Дроздовского «Бигос бродяг» слуги Бардыс и Фронтин вспоминают комедию Ф. Заблоцкого «Арлекин Магомет, или Летающая таратайка». В комедии самого Заблоцкого «Ухаживание

повесы», кстати, показан домашний театр. Сюда главный герой, Фирцик, следуя моде, приглашает итальянских артистов из столицы. Интересно, что и на русской сцене был показан домашний театр: в комедии Я. И. Благодарова «Смешное сборище, или Мещанская комедия» главный герой выступает на домашней сцене.

Говоря о театре в театре, драматурги подготавливали общественное мнение. Помогали им в этом и афиши.

АФИШИ

Афиши были важнейшей частью театральной жизни эпохи, находились на полпути от официальных извещений о предстоящих спектаклях к критическим статьям, во многом они носили публицистический характер. В очень краткой форме они ухитрялись коснуться множества вопросов: отношения театра и общества, положения актера, особенностей репертуара, финансового положения театра. Стиль, в котором они писались, детали закулисной жизни, которые они сообщали, жалобы на денежные затруднения создают их особый колорит и свидетельствуют о той непосредственной связи, которая существовала между театром и публикой. Афиши не носили официального характера, не были просто уведомлениями о месте и времени постановки. Они вводили зрителя в гуцу событий. Из афиш он узнавал и о затянувшейся болезни актера, и о театральных ссорах, и о нововведениях в знакомые спектакли, о замене танцевальных или музыкальных номеров. Афиши рассказывали ему, почему нужно в драму вводить балет (чтобы актеры успели поменять костюмы), извинялись за невыученный заключительный хор оперы, за неслаженную работу театральных машин. Читая их, зритель мог представить себе труд актеров: они, по словам афиш, и день и ночь готовили спектакль.

Афиши подробно сообщали цены на билеты, извинялись за дороговизну, предупреждали, что в зал никого не пустят без билетов [74, s. 279], что перед входом в театр продают фальшивые билеты и их следует покупать только в кассе театра, что «во избежание недоразумений следует показывать билеты» [74, s. 306]. Из афиш можно было узнать, что из скромности бенефицианты не развозили билеты по домам, как того требовал обычай, и ждали почтенную публику на свой спектакль с нетерпением. В афишах сообщались правила приобретения абонементов. Они деловито объясняли, сколько нужно заплатить, чтобы из ложи переместиться в партер. Множество аналогичных сведений говорило о все

нарастающем профессиональном характере театра, его независимости от меценатов.

В афишах сказывалась озабоченность состоянием театрального здания, в них всегда есть упоминания о переделках, ремонте, об улучшении планировки зрительного зала.

Хотя театру XVIII в. и отводилось значительное место в культурной жизни, афиши показывают нам, что в сознании публики он еще был тесно связан с развлечениями гораздо менее притязательными, потому что они наряду со спектаклями, драматическими и оперными, сообщают и о маскарадах с их «турецкими, сельскими, краковскими» костюмами, винами и прохладительными напитками, о прибытии в Варшаву фокусников, канатоходцев, эквилибристов [74, s. 269]. В афишах специально подчеркивалось, что публику ждет на спектакле развлечение, что актеры развеселят публику, что пьесы, предложенные ее вниманию, — самые забавные. Выполняя таким образом роль театральной рекламы, афиши одновременно никогда не упускали из виду высокого назначения театра. Они указывали на то, что актеры видят свою задачу не только в том, чтобы развлекать, но и в том, чтобы **учить** публику, способствовать ее общественному благу [74, s. 344].

Афиши давали краткую характеристику пьес, представляли выдающиеся произведения западноевропейского театра — «Эмилию Галотти» Лессинга, «Меропу» Вольтера. При постановке пьесы Г. Брошишевского «Око за око» сообщалось, что «автор надеется ею развлечь публику, как и первыми пьесами, особенно потому, что всю целиком составил ее в комическом плане, что обычно не заставляет зрителя скучать» [74, s. 297]. «Хлопоты с богатством» характеризовались как комедия, в которой «под простыми словами высокие мысли и различное отношение к жизни человеческой скрыты...» [74, s. 263]. Комедия «Вот так, по-варшавски» называлась верной картиной нравов века. Идейное содержание пьес, их дидактическая направленность всегда подчеркивалась. Особо отмечались пьесы, «полные морали», учившие, как воспитать молодое поколение. Часто пересказывалось содержание пьес, не только опер и балетов, но и драм. Так, подробно излагалось содержание опер «Андромеда», «Дьявольская ссора, или Двойное превращение», комедии Екатерины II «Обманщик», представленной в апреле 1786 г. Иногда даже указывался источник сюжета, как в балете Курца: известный балетмейстер обратился к «Истории инков» Мармонтеля. Пересказ иногда опускал разрешение конфликта пьесы — так афиша привлекала зрителей в театр.

Говоря о пьесе, афиши касались и ее автора. Публика уже хотела знать его имя. Перечислялись и другие его работы для театра. Представляя комедию Ф. Заблоцкого «Судья-девица», афиша напоминала его прежние комедии — «Ухаживания повесы» (в свое время афиша специально отмечала ее прекрасный стих и остроумный диалог [74, s. 327]), «Суеверный», остроумные и полные вкуса, — и выражала надежду, что и эта будет благосклонно принята публикой. Чтобы полнее представить творчество Ю. К. Коссаковского, афиши объясняли связь его пьес и обещали, что одновременно с новой его пьесой будут показаны и старые.

Представляя пьесу и автора, афиша иногда превращалась в краткое рассуждение о правилах построения драматических произведений и предвосхищала, таким образом, критические статьи — рецензии. «Интрига ведется прекрасно, правила театрального искусства соблюдены полностью, прекрасно решено единство времени и места», — писалось в одной афише о пьесе «Король Теодор в Венеции» [74, s. 270]. Во имя правил иные пьесы переделывались. Такая участь постигла «Школу злословия» Шеридана, которая не удовлетворила польских постановщиков, — доказательство того, что драматический текст в то время еще не был каноническим. Переделывались малопонятные, с точки зрения постановщиков, пьесы. Из оперетт получались драмы. «Прекрасные мысли и ситуации», «натуральность и прекрасная мораль» при этом сохранялись [74, s. 380]. Как гласили афиши, театр ставил только «правильные» драмы.

Афиши отразили путь адаптации, один из тех, который привел к созданию национальной комедии. Всегда отмечалось, что пьеса приспособлена к национальной жизни («Человек, каких мало на свете», «Модный вертопрах»). Убирались «жесткие» эпизоды в угоду публике, воспитанной на комедии; так поступили с трагическим финалом «Сына-дезертира» Г. Штефани. Это же было сделано и при постановке драмы Мерсье. Из комедий Гольдони удалялись буффонадные сцены, чтобы не оскорбить вкусов просвещенной публики. Сокращались длины у Коцебу, «которые ослабляли интерес к действию и испытывали терпение публики» [74, s. 366].

Интересно отметить, что, заботясь о зрителе, афиши объясняли реалии, ему плохо понятные. Такое объяснение содержится в афише популярной пьесы «Тележка уксусника» Мерсье, шедшей на варшавской сцене в переработке В. Богуславского. Оставив главным действующим лицом уксусни-

ка, В. Богуславский счел необходимым объяснить специфику этой чисто французской профессии [74, с. 339].

Афиши знакомили публику с новыми драматическими жанрами, их особенностями, объясняли, что мелодрамы содержат образцы истинной добродетели и полны чувств, что оперы *serio* имеют разработанный финал, представляли героические трагедии.

Говоря о пьесах, афиши обязательно останавливались на собственно польских произведениях, подчеркивали их оригинальность, независимость от иностранных образцов. Комедию «Кулиг» афиша пазывала «новой оригинальной комедией в стихах, тщательно приспособленной к обычаям нашей страны» [74, с. 253]. Оригинальными именовались опера «Зоська, или Сельские ухаживания», комедия Я. Дроздовского «Ухаживания из любезности». Оригинальной, написанной по-польски, «приспособленной к стране» называлась пьеса Д. Боньчи-Томашевского «Супруги в разводе». Сообщая о готовящейся постановке оперы «Сельский бал», афиша обещала, что она будет выдержана в народном духе. Указания на «национальный дух», «народный вкус» «Сельского бала» повторяются и в следующих афишах. «Эта пьеса украшена развлечениями и свадебной церемонией по действительному обычаю краковских крестьян...» — приглашали афиши варшавян еще на одну постановку — «Узнанный господин» [74, с. 309].

Отражение в афишах основной проблемы развития театрального искусства, выдвижения на первый план требования национального содержания и формы — проекция формирующейся концепции Национального Театра, свидетельствующая об огромных изменениях, происходивших в теории искусства Польши XVIII в.

В афишах нашло отражение положение актера. Актеры продолжали добиваться расположения публики, так как от нее зависело их материальное благополучие, успех, популярность. «И перед тем, как выступить перед тобой в костюме совизжала, благородная публика, выходит к тебе старый, уже приблизившийся к финалу своей жизни человек с просьбой, чтобы ты, приняв во внимание его возраст и искреннее желание тебе служить, почтила своей милостью того, кто на сцене изображает разные характеры, а в жизни имеет только один — характер актера, благодарного публике», — гласила одна из афиш. Афиши просили о снисхождении для актеров, особенно начинающих, предлагали принять во внимание искренность их желания служить публике. Но они же постоянно указывали на значительность

актерской профессии (ведь от актерских кадров зависело развитие Национального Театра), обязательно отмечали особые заслуги актеров перед публикой, их талантливость, знаменитость. Театр привлекал к себе не только новыми постановками, но и новыми актерами. Бенефисы молодых, начинающих актеров подготавливались особенно тщательно. Афиши постоянно предлагали обратить внимание на то, что на сцену выходят поляки, а не итальянцы или французы. Они сумеют привлечь зрителя мастерством, в котором совершенствуются: «Теперь перед благородной публикой появится еще одна полька, которой еще не видели ни на одной сцене» [74, s. 285]. Особо замечали они иностранных актеров, которые, желая понравиться публике, переходили на польский язык, выступали в польских спектаклях.

Привлекали афиши публику и главным свойством театра — его зрелищностью. Они обещали яркие, оригинальные костюмы, перемену доселе невиданных декораций. Например, при постановке «Дон Жуана, или Наказанного либертина» была обещана перемена декораций и два новых танца с новой музыкой [74, s. 255]. Дорогие и новые декорации упоминали афиши, рекламируя постановку «Возвращения Улисса в Итаку». Пьеса «Ревнивец» была интересна эффектом, который создавали зеркала, примененные в устройстве декораций. К другим средствам занимать публику относились театральные машины, марши, парады, военные атаки и, конечно, танцы и музыка.

Следует отметить, что афиши специально популяризировали польскую музыку — Вейнерта, Гаэтано — объясняли ее содержание, как, например, симфонии Гаэтано, придворного композитора. Эта симфония, т. е. музыкальное сопровождение к драме Богуславского «Ланасса», изображает «морскую бурю, горящие корабли, победу индейских войск» [74, 325].

Любыми способами афиши создавали популярность театру; так, обещали, что на представлении будет присутствовать воздухоплаватель Бланшар или что будут приведены в порядок улицы, ведущие к театру.

Афиши обязательно отмечали успех спектаклей, перечисляя уже данные представления. В них содержались сведения о выходе в свет драматических произведений, о театральной цензуре. Так, особо отмечалось разрешение играть пьесу Богуславского «Генрих VI на охоте», в которой не найдено ничего, что «было бы противно правам человека, отчизны, морали» [74, s. 365].

Афиши сохранили для нас и важные сведения о становлении Национального Театра как самостоятельного институ-

та, существующего не только за счет королевских субсидий. В них постоянно указывалось на то, что антреприза без поддержки публики не могла бы открыться. Материальная зависимость театра от публики настойчиво подчеркивалась. Заявление, что театр пропал бы без ее участия, не единственно. Через афиши театр постоянно держит публику в курсе своих материальных дел. Так, оперу Кублицкого «Оборона Трёмбовли», принятую к постановке, публика не сможет увидеть из-за дороговизны костюмов. Чтобы исправить положение, она должна благосклонно отнестись к представлению оперы «Соловей, или Кася с Ганкой на выданье» [74, s. 322–323]. Сообщая о бенефисе В. Богуславского в 1783 г., афиши рассказывали об окончании контракта и финансовых трудностях в театре. О финансовой несостоятельности театра Богуславский сообщил в марте 1793 г. в афише к «Школе злословия», так же как о решении актеров принять на себя часть расходов, чтобы сохранить театр. В афише 1790 г. подробно излагались сложности антрепризы польских актеров и проблема конкуренции их с итальянцами.

Итак, афиша во многом отражала положение театра в общественной жизни Польши последней трети XVIII в. и в немалой степени способствовала ее созданию. Она играла роль кратких критических замечаний, подробно информировала о всех делах в театре, начиная от финансовых и кончая проблемами художественными, например адаптации, перевода, приспособления иностранных пьес к нуждам польской сцены. Она детально освещала театральную жизнь. Такая насыщенность информацией говорит о высокой степени заинтересованности польского общества того времени Национальным Театром. Афиша сфокусировала в себе пересечение интересов общества к театральной культуре и интереса Национального театра к общественной жизни, который стремился влиться в эту жизнь, занять в ней свое место.

Еще более убедительным доказательством этой взаимной заинтересованности является публицистика того времени, широко освещавшая вопросы, связанные с театром. Она в отличие от афиш никак не веселила общество, не завлекала его смешными представлениями. Рекреативная функция театрального искусства для нее почти не существовала. В развлечении публицистика видела не цель, а средство облегчить восприятие серьезных истин (*Ridendo castigat mores*). Она только учила получать в зрительном зале уроки общественного и нравственного воспитания.

Театр был предметом обсуждения на страницах просветительских журналов — «Монитор», «Забавы пшiemне и пожитечне» («Приятные и полезные развлечения»), «ученых» журналов, посвященных различным наукам о природе общества, а также искусствам («Warschauer Bibliothek», «Journal littéraire de Varsovie»). Появился и специализированный театральный журнал — «Календаж театровы». Он должен был выходить ежегодно, но вышел только один его номер за 1780 г. В 1782—1783 гг. существовало еще одно специализированное издание «Theatralisches Quodlibet für Schauspieler». Театру были посвящены предисловия, предваряющие драмы просветителей — Ф. Богомольца, Я. Бодуэна, А. К. Чарторыского и др.

Эпоха Просвещения была эпохой перехода от нормативной поэтики, дающей правила «синтеза» художественных текстов, к аналитической. Критика, основная форма ее существования, только начала зарождаться. Нормативная поэтика еще не потеряла свои права. Возможность и необходимость исследовать конкретные произведения, выявлять их эстетические особенности и идейное содержание осознавались постепенно. Аналитический и синтетический подходы к литературе и, следовательно, к театру еще сосуществовали. Элементы аналитического подхода вкрапливались в поэтику. Их можно обнаружить у Ф. Н. Голянского («О речи и поэзии», 1786 г.), Ф. К. Дмоховского («Искусство стихосложения», 1788 г.). Так, Ф. К. Дмоховский в свой трактат, являвшийся «склонением на национальные нравы» «Поэтики» Буало, включил замечания и рассуждения о творчестве Красицкого, Богомольца, Конарского и других поэтов и драматургов Просвещения.

Замечания подобного рода были основой будущих критических статей. Они начали появляться на страницах периодических изданий последней трети XVIII в. и обращали внимание не только на художественные достоинства или недостатки, но и на актуальность произведений, их воспитательный эффект. Они послужили основой для критики, которая занимала все большее место в литературной и культурной жизни, превращая теорию искусства, которой владел только узкий круг специалистов, в широко пропагандируемые знания о литературе, театре, культуре. Это свидетельствовало об активизации общества, о складывании нового типа восприятия искусства.

«Критика — это горнило, в котором закаляется талант...

Только критика может определить ценность литературных произведений разных родов... Только критика может усовершенствовать наш вкус»,— писал А. К. Чарторыйский [85, s. 322]. Просветители понимали значение анализа художественных произведений и высоко ставили критика в общественной и культурной жизни. Об этом культурном деятеле нового типа писали и Ю. Шимановский («О вкусе»), И. Красицкий («О несправедливых критиках») [118, s. 84—85]. По их мнению, критик должен был разбирать сильные и слабые стороны произведений, что улучшит вкус читающих и пишущих. Делать это он должен был снисходительно, так как резкость и суровость не помогут автору. «Приятные и полезные развлечения» также опубликовали статью «Как здоровая критика совершенствует достоинства (произведений.— Л. С.) и как сатиры и гонение на чужие работы вредят сочинителям». Писали первые польские критики, следуя традициям прежней науки о литературе, прежде всего об общих проблемах: о воспитательной роли искусства, о его зависимости от государственной культурной политики. Объявляли его наукой общественной добродетели. Много внимания они уделяли и правилам, законам искусства.

Театр занимал критиков не меньше, чем литература, и ему отводилось значительное место на страницах газет и журналов.

Газеты не занимались общими театральными проблемами [158, s. 173—179]. Не содержали они и критических суждений о театре, что было связано с общей направленностью прессы той эпохи. Она не ставила никакой другой задачи, кроме информативной. Это относится к газете как печатной, так и рукописной. Газеты только сообщали, что состоялся такой-то спектакль, и описывали события, с ним связанные, пересказывали закулисные сплетни и анекдоты, обязательно рассказывали о всяких скандальных происшествиях в театральной среде. В них, правда, можно найти сведения и о политической атмосфере, в которой проходили спектакли, особенно в газетах рукописных, которые не подлежали цензуре. Из них читатель мог почерпнуть сведения и о зарубежных театрах, французском, русском, шведском. Газеты содержали оценку поданной ими информации, причем не всегда положительную. В газете Ст. Лускины («Газета Варшавска»), достаточно современной по форме и организации, но антипросветительской по духу, о театре обязательно говорилось в отрицательных тонах. С радостью сообщалось, что в Филадельфии решено не открывать те-

атр; французский театр именовался школой либертинизма, портящей юношество; всякая свобода слова в театре называлась не иначе, как недруг счастья родины. Кстати, в этой газете пашли отражение и элементы театральной полемики. Ст. Лускина, оскорбленный памфлетом, направленным против него, отвечая, задел И. Красицкого как комедиографа [102, s. 69—70].

Постепенно сфера функций прессы расширялась. Газеты приняли на себя задачу развернутого комментирования событий, о которых они информировали. Раньше всего это сделали газеты, выходившие на немецком и французском языках. (Причина этому крылась в газетной монополии Ст. Лускины.) Они помещали рецензии на постановки «Альзиры» и «Меропы» Вольтера, «Титова милосердия» Метастазия. Оценивался перевод «Блудного сына» Вольтера. Газетные статьи о театре постепенно сближались по характеру с журнальными. Журналы рецензировали комедии Ф. Заблоцкого, «Ухаживания из любезности» Я. Дроздовского («Wagschauer Bibliothek»). Особенно часто откликался на театральные события «Journal littéraire de Varsovie». Здесь обсуждались общие задачи комедии, конкретные постановки и адаптации драм Мерсье, переводы Мольера, оригинальные комедии Чарторыского, Богомольца [74, s. 126—156].

Следует заметить, что журналы все же чаще ставили проблемы общие, а не конкретные. Они имели целью выработать идейную программу театра и следовали ей неукоснительно. Самым последовательным ее выразителем оказался «Монитор». Ф. Богомолец, Митцлер де Колоф, И. Красицкий, редакторы этого журнала, неустанно пропагандировали театр как искусство, как средство воспитания общества. Программа Ф. Богомольца, И. Красицкого в целом была единой. Ее основные пункты сводились к сохранению и развитию родного языка, воспитанию общества в духе Просвещения. Театр должен был предлагать зрителю образцы безупречного поведения и не учить от противного (Ф. Богомолец на практике отступал от этого требования). Дурное должно было быть скрыто от глаз зрителя или представлено в обобщенном, условном виде.

«Монитор» задавал темы ранних просветительских комедий. Точнее, он был настолько близок ее темам, что часто пьесы выглядели как драматизованные статьи из «Монитора». Объекты обличения в просветительских журналах и комедиях совпадали. И журналы и комедии высмеивали вертопраха-галломана, отсталого сармата, легкомысленных кокеток, почитателей календарей. «Добрый барин» Ф. Бого-

мольца был написан в 1767 г., когда журнал выступал в защиту крестьян, требовал облегчения их тяжелой участи. Именно Ф. Богомольец пропагандировал одни и те же идеи с театральных подмостков и на страницах «Монитора». «Комедии для театра Богомольца тесно связаны с первыми годами „Монитора“. Часто они представляют собой только расширенные и превращенные в диалоги статьи. И, напротив, статьи „Монитора“, особенно написанные самим Ф. Богомольцем, часто становятся блестящими сценками из современной комедии нравов» [75, II, с. 22].

То же совпадение тем театра и журналистики наблюдается и в русской культуре. На страницах «Трутня» высмеивались ханжи и суеверы (Лист XIV, 1769), педоросли (Лист XVI, 1769), скупец и мот (Лист XXVIII, 1769) — излюбленные театральные персонажи [54].

Сходство общественных задач и художественных средств театра и журналистики было ясно обществу. Заметим, что о нем говорилось и со сцены. В комедии «Монитор» герой Спокойницкий называет национальную комедию и журнал «Монитор» двумя прекрасными средствами исправления нравов [75, II, с. 405].

Близок к этим просветителям был и В. Митцлер де Колоф. Только его программа была еще более суровой. Он с большим недоверием относился ко всяким развлечениям и не считал, что сцена для них предназначена. Зато он ратовал за театр для простого народа, дал теоретические обоснования для появления на польской сцене мещанской драмы.

Законами театрального искусства, его спецификой наряду с идейными задачами занимался И. Красицкий в цикле статей «Апология театра» [403, III], который он начал печатать одновременно с открытием Национального Театра. Он воспитывал и драматургов, и зрителей, излагая правила трех единств, особенности комедии и трагедии, объясняя различия между подлинно сценическим действием и диалогом, который только утомляет, но ничему не учит. Его заслугой является введение в историко-театральные статьи экскурсов о значении творчества Мольера для развития европейского, в том числе и польского, театра. В журнале «Монитор» ставились вопросы об адаптации, правилах приспособления для польской сцены иностранных пьес, о путях создания национального театра.

Писал журнал и о правилах поведения в театре. Одно из таких писем принадлежит Ф. Богомольцу [75, II, с. 480—482]. В нем он в иронических тонах описывает зрителя, старающегося перекричать актеров, затевающего ссоры в

театре, осуждает тех, кто мешает представлению, пусть даже знаками внимания и одобрения, невпопад аплодирует. Необходимость такого рода статей подтверждается тем, что и русские просветительские журналы постоянно обращались к этим вопросам (см. хотя бы Лист XXXIII «Трутня» за 1769 г. [54]).

Журнал дал место первой театральной полемике. Во время публикации цикла И. Красицкого со статьей, направленной против эстетики классицизма, с подробным анализом и высокой оценкой произведений Шекспира, выступил аноним, которого польские исследователи поочередно считали и А. К. Чарторыским, и И. Красицким, и королем Станиславом Августом. Аноним утверждал, что основой всякой драмы должен быть конфликт, разрешение которого необязательно происходит за двадцать четыре часа или за трое суток, тем более в одном и том же месте.

Выступления И. Красицкого, Митцлера де Колоф не всегда принимались единодушно. Некоторые корреспонденты «Монитора» выступили против театра нового типа, как Щ. Чацкий в «Письмах по поводу „Монитора“, написанных от друга к другу». Он упрекал новый театр в аморальности, видел его отрицательную роль в нравственной жизни общества. Интересно, что на таких же ригористических позициях иногда оказывался и сам Митцлер де Колоф, требовавший от театра суровой дидактики (Монитор, 1781, № 6). Против комедий, в которых веселая интрига и бытовой фон подавляют морализаторское содержание, выступал и анонимный автор брошюры «Я был у пана Подстолия» (1792 г.). Он писал: «Я могу смело сказать, что все пьесы, которые играют в варшавском театре, всегда имеют одну цель — развратить молодежь. Только и есть что интриги мужчин с женщинами, как будто ничего нет важнее этих материй» [99, I, s. 112]. Отказывали театру и в национальном содержании. Осмеяние чисто польских, сарматских типов и обычаев вызвало у определенной части общества тревогу, что выразилось, например, в письме, направленном в редакцию «Монитора». Его автор, подписавшийся Муховским, писал по поводу комедии Ф. Богомольца «Брак по календарю», что он чувствовал себя на представлении как на «печальной трагедии об утраченной польской славе» [75, II, s. 475].

Специальный театральный журнал, «Календар театров», который выходил по инициативе А. К. Чарторыского, занимался более далекими от тогдашней польской жизни вопросами. Он подробно описывал устройство античного

театра, его историю, законы, по которым создаются театральные произведения. Соотносил его с театральной жизнью того времени только пересказ популярных драматических произведений, трагедий Вольтера, комедии Ф. Орачевского «Кляузник». Как и «Монитор», этот журнал обращал внимание на правила поведения зрителей в театре, описывал итальянские и французские театры и выше всех ставил зрителей «Комеди Франсез».

«Письма ученого» В. Митцлера де Колоф («Briefe eines Gelehrtes aus Wilno die polnische Schausühne betreffend»), вышедшие в 1775—1776 гг., также представляют собой, по сути дела, театральный журнал. По своей идейной направленности они тесно связаны с «Монитором». Часть из них печаталась в «Мониторе» по-польски.

К публицистическим произведениям примыкают театральные предисловия, очень распространенные в XVIII в. Из обычных посвящений, благодарностей меценату они перерастают в манифесты нового театрального искусства, как посвящение А. Мошиньскому комедии Ф. Богомольца «Брак по календарю» или обращение «К читателю» Ю. У. Немцевича, предваряющее его «Возвращение посла». Они прославляют актеров, что поднимает их до ранга высоких особ. Так, Я. Бодуэн в предисловии к «Лондонскому фабриканту» обращается к актеру К. Овсиньскому с рассуждениями о его высокой общественной миссии, именует актерскую игру великим искусством.

В крагкой форме предисловия повторяют тезисы театральной журналистики; сами они близки по характеру к журнальным статьям, как предисловия А. К. Чарторьского к комедиям «Девушка на выданье», «Кофе». Обе они ставили общие вопросы и касались не только произведений, которым были предпосланы.

Предисловие к первой пьесе сопровождалось посвящением бригадире корпуса кадетов, указывало на его роль в создании кадетского любительского театра и значение последнего в деле воспитания молодежи. Идея значения театра в жизни общества пронизывает все программное предисловие. Как и «Календаж театровы», оно содержит множество сведений по истории мирового театра, но самая важная его часть посвящена польскому театру. А. К. Чарторьский объясняет, почему полякам необходимы польские пьесы — их ничему не научат чужие примеры; он приветствует театральные опыты Ф. Богомольца, Ст. Конарского, высоко ставит актера и описывает его тяжелый труд, советует актерам читать сочинения, раскрывающие тайны про-

фессонального мастерства; теоретически обосновывает правильность пути, по которому пошла польская комедия, — путь адаптации. В предисловии к комедии «Кофе», показав различные виды комедии, А. К. Чарторыский откликается на трудности развития польского театра, сурово оценивает переводы с иностранных языков и обосновывает необходимость критических изданий.

Выражались в предисловиях и противоположные взгляды на театр. Так, В. Турский в предисловии к своему переводу «Федры» Расина выступил против развлекательного репертуара варшавской сцены. Видимо, с ним вел скрытую полемику А. К. Чарторыский в предисловии к комедии «Кофе».

Театральные статьи общего и конкретного характера были адресованы публике, обществу в целом, а не узкому кругу профессионалов. Они могли быть понятны каждому. По прочтении их каждый мог представить себе значение театра, цель осмеяния пороков, правила поведения в театре. Публицистика способствовала тому, что театр очень быстро занял значимое место в культурной жизни, во многом выполняя те же задачи, что и она сама.

Театр был связан с ней не только общими задачами воспитания общества, не только идейными узами. Эта связь была конкретной, так как большинство просветителей выступали одновременно и как драматурги и как театральные критики-публицисты. Драматургом и одновременно журналистом был Ф. Богомолец. И. Красицкий выступал и как поэт, и как драматург, и как публицист. Получалось, что в журналах о театре писали те, кто писал для театра, — первые польские драматурги и переводчики.

Тесно сотрудничали деятели театра и с издателями, видя в издании драматических произведений дело большой важности. Например, Ф. Богомолец в журнале «Приятные и полезные развлечения» просил А. К. Чарторыского, чтобы тот издал текст своей комедии «Девушка на выданье» отдельной книжкой.

Связь театра с публицистикой была столь сильна, что журналы стали театральными персонажами театра Просвещения. В 1767 г. была поставлена пьеса Ф. Богомольца, названная по имени самого популярного просветительского журнала — «Монитор». В этой пьесе на сцену выведены постоянные объекты сатиры «Монитора» — Лакомский, Умизгальская, Старушкевич. Они судят Монитора за то, что он носится по всей Польше и собирает сплетни. Хотя комедия и заканчивается примирением Монитора со Старушкевичем

и его компанией, финал не снижает дидактического звучания комедии. Очень важным представляется тот факт, что отношение к театральному искусству, которое пропагандировалось на страницах журналов, совпало с тем, которое требовал в этой пьесе от публики Богомолец. Сходно критикуется публика в журнале и в этой комедии.

В русской театральной культуре того времени также наблюдаются подобные связи. Театральные герои выступали на страницах журналов — ср. «Периодическое сочинение, посвященное истине», журнал «Друг честных людей, или Стародум» Д. И. Фонвизина (при жизни не печатался) и его «Недоросль», журнал М. М. Хераскова «Полезное увеселение» (1760—1762), который перекликался с его комедией «Безбожник».

Значимость театра в общественной жизни Польши эпохи Просвещения была столь велика, что на выдающиеся события в театральной жизни писались стихотворные отзывы-рецензии, как, например, «Просьба к автору „Девушки на выданье“». Поэт превозносит драматурга-аристократа и высоко оценивает драматургию как средство воспитания нравов. Существовали и сатирические отклики на творчество первых польских драматургов-просветителей. Так, существовало много произведений, высмеивавших комедию Ю. Белявского [121, с. 181—186]. Появились стихотворные отзывы и на комедию Ю. У. Немцевича «Возвращение депутата», обвинявшие ее автора в том, что он издевается над своей собственной страной. Возможно, что это сочинение вышло из лагеря Я. Сухожевского, высмеянного в комедии.

Итак, ставя задачу воспитания общества, театр всеми доступными средствами привлекал это общество к себе. Основные положения о театре объявлялись прямо со сцены. Театр широко применял с целью популяризации афишу, которая далеко выходила за пределы, ей отведенные, и была не простым объявлением о спектакле, а кратким рассуждением о характере и назначении пьесы, не только рекламой искусства актеров и драматургов, но и декларацией общих задач искусства сцены. Драматурги пропагандировали театр в предисловиях к драматическим произведениям, где также рассказывалось о театральной истории, давались наставления зрителям. В огромной степени театром занялась публицистика, увидевшая в нем идейного собрата, стремившаяся использовать возможности сцены для пропаганды своих идей.

Пользуясь этими тремя видами связи с публикой — афишей, театральным предисловием, страницами журналов, те-

атральные деятели в отношениях с публикой отводили себе всегда подчиненное положение, хотя и объявляли себя ее учителями. Утверждая, что театр есть школа света, драматурги-просветители стремились сделать эту школу общедоступной, легко понятной всем слоям зрителей, к требованиям которых они чутко прислушивались. Драматурги шли на любые уступки, за исключением идеологических, чтобы только привлечь общество в театр. И здесь следует видеть не только следствия финансовой политики театра, который зависел теперь от общества материально: не будет зрителей — нечем платить актерам, не на что делать декорации и пр., но и большие сдвиги в отношении к социальному, общественному воспитанию. Драматурги эпохи Просвещения искренне верили, что на уроках, даваемых в театре, общество переживет нравственное перерождение, что соответственно изменит и его социальную структуру.

Правда, иногда со сцены слышались сомнения в возможности театра воздействовать на общество. «Ведь в Варшаве выходит прекрасный „Монитор“, комедии, так прекрасно написанные, а люди столь дурны», — говорит герой комедии «Вот так, по-варшавски» Простацкий, а резонер Жетельский ему отвечает: «Много есть тех, кто учит, но мало тех, кто воспринимает их науку» [99, I, s. 17]. Сходные ноты слышны и в «Авторе комедий» Ф. Богомольца. Звучат они и в русском театре (А. А. Волков «Чадолюбец»). Но в целом дидактическая направленность искусства казалась театральным деятелям непоколебимой.

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДИДАКТИКА В ТЕАТРЕ

XVIII век был веком воспитания. Деятели науки, культуры, искусства свою главную цель видели в воспитании общества. Они разделяли общее для того времени представление о принципиальной возможности перестроить общественную жизнь, направить ее в верное русло. Они верили в то, что история может перестать быть цепью трагических ошибок, основанных на непонимании общественных законов, и преобразится, если к этому приложить усилия, в прямую линию достижений человечества. Только для этого должны измениться ее участники, ее многочисленные создатели, измениться нравственно, превратиться в носителей необходимых знаний о жизни человека и общества. Потому было необходимо заняться воспитанием членов общества.

Просветители считали своим долгом превратить своих

сограждан в людей образованных, огромное значение придавалось всякому обучению, и прежде всего общему образованию. Как справедливо пишет исследовательница русской литературы эпохи Просвещения Н. Д. Кочеткова, проблема воспитания имела тогда «остро-политический характер. Литература, продуманное издательство книг прогрессивного содержания, частные школы с передовыми программами обучения и умными педагогами, домашнее воспитание с помощью специально подготовленных русских гувернеров, как называл их Новиков, издание особо подобранных театральных произведений — вот те первые области деятельности, в которых общество могло противопоставить Екатерине свое понимание „благополучия человечества“» [24, с. 12].

Просветители в Варшаве также считали дело воспитания молодого поколения делом государственной значимости. Они были убеждены в том, что в процессе воспитания молодой человек осознает себя членом общества, частицей своего народа, что оно должно носить национальный характер [94, s. 154]. Они полагали, что образование поможет искоренить общественные недостатки, исправить положение дел в стране, начиная от экономики, кончая системой управления. От него зависели, по мнению просветителей, благополучие и спасение отчизны.

Овладев науками, общественными, естественными, физическими и моральными, представители молодого поколения могли начать необходимые преобразования в стране на научной основе, переделывать мир, опираясь на усвоенные ими в процессе обучения законы.

Просветители стремились воспитать не только образованных, но и высокоморальных граждан. Как писал первый реформатор польской отечественной системы образования, один из ранних просветителей, Ст. Конарский, «молодежь в школе должна усвоить ценность прекрасных принципов, хороших советов, здравых мыслей и суждений, привыкнуть обо всем судить верно, научиться строить свою жизнь и характер на крепкой основе добродетели» [86, s. 171]. Молодые люди должны были отличать добро от зла, избегать дурных поступков, драк, разврата, азартных игр. Будущий гражданин должен был знать об опасных последствиях тщеславия и гордости, уметь сдерживать гнев, ненавидеть ложь. Он был обязан осуждать скупца и ростовщика, всех расхитителей чужого имущества, сутяг. Молодежь из школы должна была вынести отвращение к болтовне, пьянству, к мотовству, к дурному обращению со слугами и к нерадивости. Она должна была научиться управлять отцовским

последством, цепить верных, преданных слуг, ласково с ними обращаться. Этому же очень скоро начал учить Национальный Театр.

Значение морального воспитания, непременно дополняющего образование, очень высоко ценили просветители последующих поколений: Г. Пирамович, А. Каменьский, писавшие о воспитании гражданина, И. Красицкий, посвящавший воспитанию специальные статьи в «Мониторе». Поэтому в школах преподавалась этика, поэтому на уроках родного языка прежде всего разбирались гражданские, патриотические произведения, поэтому темы сочинений учеников касались общественных пороков и добродетелей [140], поэтому такое серьезное значение придавалось овладению родным языком, в процессе которого формировалось и литературное сознание молодого поколения. Поэтому такое огромное значение придавалось истории, которая, наполняясь дидактическим содержанием, доискиваясь причин развития общества и устанавливая его законы, продолжала оставаться собранием моральных примеров, достойных подражания для совершенного гражданина. Это чисто научное и дидактическое значение истории прекрасно осознавали польские просветители. Многие из них писали исторические сочинения, как А. Нарушевич, создавший «Историю польского народа», Я. Потоцкий, Г. Коллонтай. Аналогичное отношение к этой науке мы наблюдаем и в России. «История нас пользует тем, что какой ни есть служащий человек или гражданин, читая ее, может сравнивать законы и нравы со своими», — писал переводчик Вольтера, произведения которого вошли в «Переводы из Энциклопедии» [55, с. 223]. Оказались тесно связанными с современностью и исторические экскурсии А. Н. Радищева в «Путешествии из Петербурга в Москву» [42].

Значение воспитания было ясно всем представителям и прогрессивных сил, связанным с просветительской идеологией, и консервативному лагерю, «старым сарматам». По мнению анонимного автора «Реманифеста истинных поляков», этой квинтэссенции сарматской идеологии XVIII в., упадок Польши был вызван отсутствием домашнего воспитания молодого поколения. Польские и литовские паны, по его словам, все свои деньги тратят на чужестранцев и растят своих детей в бедности и невежестве, что и приводит к моральному упадку граждан, к упадку экономическому и государственному [86, с. 140].

О значении воспитания и образования просветители писали и говорили всюду, в том числе и со сцены. И в об-

пественной программе театра просветители особо выделяли задачу воспитания молодого поколения. Ср.: «Мы воспитываем молодежь, и я ручаюсь, что лучшее время настанет». — «Нет, не настанет, если вы, отцы, все добродетели и все оружие видите только в речах. Не исчезнут несчастья поляков, пока пули не будут так же посылать, как слова». Это говорят персонажи комедии Я. Дроздовского «Ухаживания из любезности» [99, II, s. 264]. Их слова перекликаются с размышлениями Ст. Сташца о воспитании молодежи, с которыми он обращается к учителям [151, s. 247–248].

Давала моральное воспитание не только школа, не только науки. Общество воспитывали журналистика, призванная «чернить пороки, прославлять добродетель, исправлять недостатки, поддерживать добрыми советами, искоренять устаревшие предрассудки — словом, всеми возможными способами вести к добру» [103, III, s. 47]. Воспитывало и искусство, дидактическая функция которого ставилась столь высоко, что ее выполнение уже обеспечивало успех произведения. Его художественные достоинства отодвигались на задний план¹. Оно само превращалось в поучительный пример. Обратившись к нему, читатель быстрее испытывал нравственное воздействие: путь примеров гораздо короче, чем путь предписания.

Театр в этой системе воспитания занимал, пожалуй, одно из основных мест. Прежде всего театр должен был совершенствовать общество в нравственном отношении. «Часто одна комедия может просветить быстрее человека, чем громадные тома моральных наук», — писал наиболее дидактичный из всех польских драматургов Ф. Богомолец, повторяя общий тезис европейских просветителей [75, II, s. 5]. «Наши драматические авторы преследуют одну цель — совершенствовать природу человека» [40, с. 79], — замечал Л.-С. Мерсье, выдающийся французский просветитель и драматург, чьи пьесы шли на сцене польского Национального Театра. Он называл также театр школой, где обучаются добродетелям и гражданским доблестям. Действительно, гражданский долг, его воспитание — одна из основных тем просветительской драматургии. Таким образом, зрители должны были на сцене видеть примеры высоко нравственного, граждан-

¹ Ср.: «Ежели когда печаяшно... || Попадется сочинение в Ваши руки весьма слабое || И которое исполнено || Недостатков и погрешностей || Да и слишком худо писано, || Но имеет цель полезную, || То, послушайте, друзья мои, || Еще хуже вы поступите, || Коль его злословить станете» (И. И. Пнин. Послание к некоторым писателям).

ского поведения и подражать им в жизни. Образец нравственности, показываемый на сцене, обладал примерно следующим списком добродетелей. Он уважал законы общества, в котором жил, отличал условное от настоящего, был верным другом и преданным любовником, никогда не нарушал клятв и обещаний, стремился к знаниям или уже был их носителем. Он был чужд богатой праздности и предпочитал ей полезную деятельность, исповедовал основные догматы французской философии, был верен лозунгу естественного равенства, верил в прогресс и торжество разума. Он всеми силами стремился быть полезным отчизне. Иногда даже занимал государственную должность, что должно было противопоставлять этот образец столичным и деревенским бездельникам. Противоположный ему отрицательный тип, должный вызвать у зрителя смех и негодование, характеризовался последовательно антитетическими чертами положительного героя.

Все просветители подчеркивали, что они пишут, представляют, обличают не лица, а нравы, развивая тем самым основные положения сатирической линии польской литературы, идущей с эпохи Ренессанса (см. статью «О несправедливых критиках» И. Красицкого). Также рассуждали и русские просветители. Например, Чулков писал: «В сатире описывают такие пороки, которые сродни по большей части многим людям. Надобно весьма остерегаться, чтобы, делая тому примеры, не указать на того человека, которого вознамерился описать пороки» [62, с. 66]. Сходные мысли высказывал и В. И. Лукин. Таким образом, просветительская сатира была безличной.

Дидактическая функция театра, сводящаяся к воспитанию нравственного гражданина, никогда не исчезала в польском театре эпохи Просвещения. Она существовала вне зависимости от колебаний в его репертуарной политике, изменений во взаимоотношениях с публикой, вне зависимости от положения дел в стране. Они могли повлиять на театр. Как мы уже говорили, иногда он вынужден был даже прекращать временно свое существование. Но как только национальная сцена начинала действовать, тут же на первый план выдвигалась благородная задача театра — воспитание общества. Конечно, иногда рассуждение о театре — школе жизни становилось общим местом, но и оно таило подлинное значение театрального искусства эпохи Просвещения. Сами театральные деятели осознавали силу воздействия искусства на общество, считали театр делом государственной важности. Так, даже в афишах, которые зазывали на

спектакли, утверждалось, что варшавяне должны ходить в театр из любви к родине, имея в виду ее потребности.

Драматурги-просветители оптимистически верили, что им удастся усовершенствовать человечество, и давали множество рецептов в художественной форме к исправлению нравов. При этом они понимали, что в каждой стране нравы различны и это следует учитывать, выводя на сцену пороки в знакомом тому народу, воспитанием которого они занимаются, виде, что, борясь со злом, нужно целить не только в общечеловеческие пороки, но и в те, которые присущи отдельным народам или по-особому среди них проявляются. «Природа везде одинакова, но в разных обличьях представляется она в разных народах. Страсти в человеческом сердце одинаковы, одинаковы человеческие слабости, но формы их в каждом народе другие, поэтому не так легко нам узнать природу, когда она показывается под видом обычаев, манер, в чужих для нас одеждах, как если бы видели ее в привычном виде» [74, s. 41]. Так А. К. Чарторыйский высказал одним из первых требования национального содержания польской драматургии (предисловие к «Девушке на выданье»). Так дидактика начала приобретать национальный характер. Так пьесы из средств морального воспитания превращаются в один из факторов формирования национального самосознания.

Дидактическая направленность театра определила выбор пьес, переведившихся для польской сцены. Предпочтение было оказано Детушу, как наиболее нравоучительному из французских драматургов того времени. Влияла она и на характер адаптации. Драматурги приспособляли иностранные пьесы к новым условиям, не только вводя новые реалии, собственные имена, географические названия и т. д., но и давая пьесам новую семантическую нагрузку, делая их нравоучительными. Так дидактической комедией стал «Жорж Данден». Неверная жена просит прощения у мужа, помогает исправиться своему поклоннику, советует горничной вступить в брак. Дидактичен в польском варианте и «Дон Жуан». Адаптируемые пьесы быстро продвигаются от переводов, оснащаемых польскими реалиями, к самостоятельным произведениям, для которых подлинник служил только основой, на которой выросло подлинно польское содержание. Оно обычно создавалось не только событийным рядом или сентенциями положительных героев, которые носили обций характер, сколько типами отрицательных героев. Их драматурги обогащали рядом жизненных черт, и они во многом теряли свою условность. Введение их на

сцену в относительно реалистическом плане и было ответом театра на призывы теоретиков искусства отображать национальную жизнь и нравы. Театр уловил и основное противопоставление своей эпохи, сосредоточил внимание на двух главных силах, противодействующих развитию польского общества. Он обличал отсталого сармата и галломана, выводя их на сцену как типично польские явления.

Кроме того, национальный характер польская комедия приобретала благодаря введению и разработке фона, на котором разыгрывается действие пьесы и который чаще всего противопоставлен по значению главным положительным героям. Этот фон создают второстепенные отрицательные персонажи. Они оттеняют добродетельных благородных главных героев. Им, чтобы они выглядели как хорошо знакомые зрителям, драматурги отдают большую часть связей пьесы с реальной действительностью. Они, нарушая условность классицистской комедии, схеме которой следовали польские драматурги, более всего сходны с реальными прототипами, которых можно было наблюдать в польской жизни конца XVIII в.

Дидактической функции национальный репертуар подчинялся особенно на первом этапе существования театра. Но и позднее на Национальной Сцене осуждались «вечные пороки» и выводились «вечные» добродетели, порок всегда оставался наказанным, а добродетель торжествовала. Показывали в театре и злых господ, сравнивая их с идеальным образом доброго барина. Национальный Театр, таким образом, не только заботился о нравственном совершенствовании своих зрителей как отдельных личностей, но и предлагал образцы социального поведения. Варшавские философы и слуги, деревенские помещики и горничные — все учили зрителей, занимались их моральным и общественным воспитанием, диктовали принципы взаимоотношения сословий, обличали зло в политической жизни страны, развивали тезис о естественном равенстве.

Одновременно с осуждением, с сатирическим отображением проявлений национальной жизни польский театр, развивая дидактическую линию, обратился к национальным культурным традициям. Театр учил не только на отрицательных примерах, но и на положительных. Ими оказывались исторические герои, с именами которых связывались представления о наиболее характерных чертах отечественной истории.

Дидактическая функция может выполняться художественным произведением различно. Она может быть нераз-

рывно связана с его тканью в целом, не выделяться из него, а распределяться между отдельными ситуациями, высказываниями, естественно вытекать из сценического поведения героев. Может она существовать и отдельно, вырываясь из драматической структуры, концентрироваться в малосвязанных со всем произведением сентенциях, обращениях к публике [135]. Национальный Театр знал оба этих вида выполнения дидактической функции театрального искусства.

Он воспитывал зрителя назидательными комедиями Ф. Богомольца, А. К. Чарторыского, мещанскими драмами. Из комедий Ф. Богомольца «Брак по календарю», «Старушкевич» зритель делал вывод о том, что не все иностранцы приносят вред его стране, но что нельзя перед ними преклоняться. Среди них есть обманщики и проходимцы, как кавалер де ля Корд, которым слепо восхищался Старушкевич и хотел отдать за него свою дочь. Зритель учился в театре доброму обращению с крестьянами («Добрый барин»). Комедии А. К. Чарторыского демонстрировали новое отношение к женщине в обществе («Девушка на выданье»), показывали необоснованность и смехотворность претензий на аристократизм («Пышпоскомский»). В какой-то мере пьесы А. К. Чарторыского были связаны с нравоучительными, мещанскими драмами, с сентиментальной слезной комедией. Некоторые их мотивы, сюжетные ходы он использовал в своем творчестве, тем более что по своему общему дидактическому направлению они сходны.

Очень часто в чисто комедийные сюжеты включалось такое число элементов назидательных, что комедия сближалась с моралите. Прощая неверную жену, герой комедии Ф. Заблоцкого «Желтый колпак» призывает ее исправиться и сам обещает совершенствоваться. Она растрогана его речами и заверяет в постоянной верности. Точно так же в финале комедии «Люблинский доктор» Старушкевич осознает нелепость своих притязаний и отступает, разрешая сыну жениться. Примеров подобного рода можно привести очень много. Они есть почти во всех просветительских комедиях.

Для выполнения дидактической функции драматурги-просветители использовали и такие сюжеты, которые на первый взгляд были мало пригодны для воспитания публики,— комедии, интрига которых сводилась к неудачному сватовству или к борьбе юных влюбленных за свое счастье. Но отдельные ситуации этих комедий, сюжетные ходы позволяли вводить в ткань комедии критику современных

нравов, декларации взглядов просветителей на устройство общества, на воспитание молодежи. Как бы отходя от основного действия, не основываясь на сюжетных ситуациях, герои просветительских комедий выступают с высказываниями, играющими доминирующую роль в семантической структуре комедии. В пьесе «Вот так, по-варшавски» Добжецкий, например, осуждает отношение в свете к богатым и бедным, где личные достоинства ничего не значат по сравнению с деньгами. Служанка Ануся произносит монолог, осуждающий дам, стремящихся занять важное положение в обществе и с презрением относящихся к ниже себя стоящим. В комедии «Развлечения, или Жизнь без цели» старому слуге поручено обвинять общество в его жажде развлечений: «Никто не выполняет своих обязанностей, потому что все веселятся» [99, I, s. 304].

Иногда авторы драм ощущали эти отклонения от развития основной линии сюжета и разрешали сознаваться в этом героям. В комедии А. К. Чарторыского «Пышнокомпский» Доримена, завершая монолог о неискренней любви, восклицает: «Я тут читаю морали и совсем забыла о том, что следует приняться за дела, которые помогут успешному решению наших планов» [85, s. 245]. Но все равно просветительская комедия полна сентенций о счастье и несчастье, о равенстве людей перед природой; ее герои, постоянно приводя назидательные примеры, должны уверить зрителей в верности их суждений. Так дидактическая функция выполняется Национальным Театром вторым способом — способом исключения дидактических «кусков» из художественного ряда и вынесения их в дидактический слой произведения. Было возможно сочетание этих двух способов, что еще более увеличивало дидактическую нагрузку произведения.

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

Дидактическая функция просветительского театра часто сочеталась с политической.

Реализуя морализаторско-дидактическую программу, Национальный Театр занимался гражданским воспитанием общества, обращался к его политическому сознанию. Драматурги со сцены знакомили общество с программой патриотов и тем самым укрепляли их позиции. Театр «должен был высмеять старые польские обычаи и привязанность к либерум вето, господство шляхты, униженное положение среднего сословия, ограничение королевской власти —

одним словом, все то, что должна была уничтожить новая конституция», — прямо писал один из зрителей, знаменательно проводя параллель между драматическим творчеством и законодательством эпохи [142, II, с. 621]. Эти задачи выполнялись практически всеми жанрами, множеством пьес, как переведенных, так и адаптированных, и самостоятельных. Они никогда не были непосредственно связаны с действительностью и не представляли на сцене события, которые волновали общество. Они развивали ведущие идеи просветителей, воплощая их в условных фигурах комедии и мещанской драмы. Сюжеты этих пьес воспринимались как параллель современности. Они были полны исторических и политических реалий, что привлекало зрителей в театр и заставляло по-новому воспринимать привычные сюжеты.

Великие идеи XVIII в. о естественном равенстве, о правах человека претворялись в драматических произведениях. На сцене появлялись их носители и произносили прекрасные сентенции, следуя затем выдвинутым тезисам и в столкновениях с другими персонажами. Эти тезисы, конфликты персонажей в польской ситуации того времени получали однозначное истолкование. Просветительская идеология была идеологией прогрессивно настроенной части общества. Общие постулаты конкретизировались в зависимости от того, каким героям поручалось их произнесение и иллюстрирование сценическими поступками. Так было с популярной пьесой XVIII в. — драмой Л.-С. Мерсье «Тележка укусника». Она ставилась во всех европейских театрах, с огромным успехом шла в России (перевод 1785 г.), на варшавской сцене игралась 23 раза с 1790 по 1793 г. (это очень большое число представлений для того времени).

«Тележка» построена на противопоставлении бедного торговца, укусника, и богатого купца. Бедный торговец — образец благородства, купец — наивен и живет в плену предрассудков. Только благодаря здравому смыслу и щедрости Доминика, бедного торговца, устраивается счастье его сына и дочери купца. Эта пьеса, на первый взгляд индифферентная по содержанию к тогдашней жизни польского общества, получила очень широкий резонанс. В то время мещанское сословие шло в гору (на Сейме дебатировались вопросы дворянских привилегий, обсуждались возможности финансирования армии за счет мещан), на что остро реагировала шляхта. Общество «прочитало» пьесу в контексте борьбы сословий. Оно встало на сторону скромного Доминика и отнеслось к нему с огромной симпатией. Этого и хотел В. Богуславский, сам игравший его и допол-

нивший портрет любимого персонажа музыкальной характеристикой. В. Богуславский ввел куплеты, которых не было у Мерсье, ставшие очень популярными [146, с. 178–185]. Пьеса полна обычных для XVIII в. сентенций типа «не в богатстве счастье»; настойчиво в ней проводится тема добродетели в рубище, и польская публика соглашалась в этих общих, условных фразах увидеть обличение высших слоев общества. Это сделало пьесу политически актуальной.

Не меньшей популярностью пользовались пьесы с условными сюжетами, которые развивали идеи справедливости, представляли торжество угнетенных и наказание угнетателя. Герои и события этих пьес всегда имели однозначную оценку. Злодея, поработителя, попирающего права человека, нельзя было не осудить. Невозможно было не сочувствовать обиженным. Вывод, который должен был сделать зритель — а для зрителя XVIII в. он был обязателен — напрашивался сам собой. Урок, который он получал, следя за действием пьесы, был ясен. Благодаря тому что пьеса такого типа могла читаться как скрытая параллель современным событиям, она становилась политически актуальной. Такого отношения добивался и автор, и постановщик, старавшиеся придавать «вечным» проблемам реальные контуры. Они обязательно имели в виду возможность паложения условной схемы, созданной ими, на карту современной жизни. Этого хотели и зрители, которые не ждали от своего театра прямых, непосредственных обличений, резких монологов, ярких сцен борьбы. Единственно, что публика могла требовать от театра и могла от него получить — актуально значимые, но внешне нейтральные пьесы. Такие пьесы она получала и легко прочитывала то, что в них было закодировано. Такой пьесой была «Ланасса, или Малабарская вдова», переведенная и переработанная В. Богуславским (1790 г.), который воспользовался немецкой адаптацией французской пьесы. Этот сюжет пьесы А.-М. Лемьера был очень популярен в эпоху Просвещения. Его использовал Л.-С. Мерсье, у которого в сообщениях из газет будущего значится: «С Малабарского побережья от такого-то числа» [40, с. 175]. Подобный сюжет дал возможность В. Богуславскому в завуалированной форме коснуться важнейшего конфликта тех лет — конфликта короля и магнатов. То, что в этой пьесе содержались скрытые параллели современной действительности, подтверждается финалом, в котором Богуславский раскрывает своим обращением к мудрому королю, *кого* он имел в виду под индейцами и *кого* под европейцами, борющимися с жестокими предрассудками варваров. Чтобы со-



Сцена из пьесы В. Богуславского «Тележка уксусника»

всем не оставалось никаких сомнений, в заключение в глубине сцены появлялся бюст Станислава Августа, и пьеса заканчивалась кантатой в его честь [146, с. 173–179].

Аналогичную по характеру интерпретацию получала пьеса В. Богуславского «Генрих VI на охоте» (1792), восходящая к одной из популярнейших пьес французского Просвещения Ш. Калле «Охота Генриха IV», поставленная в период Тарговицы. «Каждая сцена — это в высшей

степеней значимая аллегория», — писал один из зрителей [146, с. 223]. В. Богуславский, следуя своему первоисточнику, осуждал нравы высшей знати, и это осуждение было не нравственным уроком, а политическим выступлением против магнатов. Уже сам сюжет, развивающий мотив доброго монарха, улаживающего дела своих подданных, давал такое звучание пьесе. Усиливали его многочисленные септенции, обличающие знать. Пьеса получилась антитарговицким выступлением. Так она и была оценена современниками, которые уже на премьере разделились на два лагеря: патриотический и тарговицкий. Тарговичане потерпели поражение, патриоты торжествовали. «Я был в театре и, чувствуя восторг перед автором и истиной, просто отбил себе ладони», — писал один корреспондент [153]. «Газетт националь де Франс» также сообщала об этой пьесе как о содержащей множество понятных публике намеков на современную ситуацию в Польше. Другая французская газета также описывала постановку «Генриха VI» как проявление всеобщего возмущения тиранией.

В связи с таким восприятием пьесы и реакцией зрителей были сделаны попытки снять ее со сцены после двух представлений. Великий коронный маршалек Мнишек запретил постановку, не разрешил ее печатать, вызывал Богуславского на «чрезвычайный суд» и потребовал объяснений, после чего в афишах появилось сообщение: «Для удовлетворения любопытства многих особ, желающих знать о решении, принятом в связи с этой пьесой, отданной на рассмотрение просвещенных особ, антреприза сообщает, что око критики, не найдя в ней ничего, что было бы противно правам человека, отчизны и чистой нравственности, совершенно в том же виде, в каком она написана, разрешило играть эту комедию» [74, с. 365]. Только после этого пьеса вновь попала на сцену.

Эти пьесы не замыкали круга политически актуальных драм. В него входила и самая популярная пьеса В. Богуславского, опера «Мнимое чудо, или Краковяне и горцы» (музыка Я. Стефани, 1794 г.). Она была поставлена в напряженный момент польской истории, накануне восстания, и получила невероятную популярность. Ее сюжет, типичный для комической оперы XVIII в., был воспринят как актуальный благодаря настроением польского общества и характеру связи публики с театром. «Политические намеки этого произведения, — писал о «Краковянах» сотрудник русского посольства немецкий поэт И. Зейме, внимательно следивший за культурной жизнью Польши, — были мало уло-

вимы, но это было патриотическое произведение» [142, II, s. 674]. Ее действие разворачивалось в деревне, недалеко от Кракова. Между крестьянами и горцами завязывалась борьба, даже настоящее сражение. Крестьяне бились за справедливое дело — как и положено в комической опере XVIII в. — за счастье юной пары. Главную героиню хотят силой и хитростью выдать замуж за одного из горцев, но крестьяне побеждают. Помогает в этом им студент Бардос со своей чудесной машиной. Пьеса заканчивается свадьбой и примирением крестьян с горцами.

Актуальность пьесы создавал конфликт — борьба крестьян с пришельцами с гор, которые захватили скот и хотят силой взять девушку. В неменьшей степени ей способствовали музыкальные номера: студент Бардос пел о свободе, о тяжести жизни в неволе, о мужестве сражающихся. Но, конечно, в наибольшей степени эта актуальность создавалась зрительским восприятием. Для зрителей того времени даже безобидная пьеса могла скрывать план будущей революции. Эта пьеса называлась якобинской, воспринималась как аллегория серьезных исторических событий. Не случайно после трех представлений она была запрещена цензурой и возобновлена была не сразу. Полярно разведённые силы общества одинаково восприняли пьесу. Сам В. Богуславский связывал «Краковян» с обстоятельствами того времени. Известно, что арестованный в марте 1794 г. Д. Серпиньский сообщил, что В. Богуславский вообще их написал по поручению заговорщиков. Так или иначе, но «Краковяне и горцы» остались навсегда тесно связанными с революционными событиями 1794 г.

Эта пьеса ставилась не только в Варшаве, но и в других городах и, что очень знаменательно, как многие популярные и любимые пьесы того времени, дождалась продолжения. Его написал Я. Н. Каминьский и назвал «Предрассудок, или Краковяне и горцы» (1816 г.). У него действуют те же самые персонажи, что у В. Богуславского. Отношения между ними окончательно улаживаются. Бардос оказывается бедным шляхтичем. Он даже владеет деревней Могиллой, где живут веселые и трудолюбивые герои Богуславского. Он ведет себя как добрый барин просветительских пьес: выгоняет злого эконома, освобождает крестьян от податей на четыре года. «Предрассудок» — яркое свидетельство популярности пьесы В. Богуславского и преемственности развития польского театра XVIII—XIX вв. «Краковяне» остались важным пунктом в развитии высокоинтеллектуального театра, первой попыткой отражения действительно народной

жизни на сцене, отхода от иностранных образцов, одним из первых проявлений национального самосознания.

Как и «Мнимое чудо», имела политическую интерпретацию и другая пьеса В. Богуславского — «Король Изкахар» (1797 г.), поставленная во время его пребывания во Львове. В ней тот же конфликт — нападение на мирный край воинственных соседей, те же проблемы защиты народа и отношения к захватчикам. Польские исследователи считают, что она идейно тесно связана с «Краковянами и горцами».

Пьесу «Заговорщики, или Принц Монтбрун» (1792 г.) публика восприняла как параллель отношений короля и Щ. Потоцкого, которого тогда подозревали в претензиях на трон. Возможно, что такая интерпретация и предполагалась автором (эту французскую пьесу адаптировал Ф. Заблоцкий) и постановщиком (В. Богуславским).

Как мы уже говорили, обязательно целый сюжет интерпретировался как актуально-политический. Некоторые пьесы содержали только отдельные намеки на современную ситуацию, и это уже поднимало их в глазах зрителей. Эти намеки получали переводные пьесы, даже вошедшие в фонд мировой классики, как «Тартюф» Мольера. Я. Бодуэн, переводчик, сделал вставки, в которых выразил одобрение новым тенденциям в законодательстве (постановления 1766 г.) и надежду на дальнейшие реформы гражданского права. Они сразу ввели пьесу в гущу политической жизни 1775—1778 гг. и раскрыли общественные позиции автора, которые разделяла тогда значительная часть поляков. Я. Бодуэн, восхваляя изменения в кодексе, тем самым поддерживал их инициатора — короля. Очень незаметно, очерчивая характер Тартюфа, переводчик сумел атаковать конфедератов: он придал Тартюфу некоторое сходство с популярным вождем барской конфедерации — ксендзом Марком [71, s. 12—27]. Так, Мольер, которого все просветители находили устаревшим, получил злободневное звучание.

Комедии, написанные польскими авторами или приспособленные для польской сцены, также имели политические акценты, причем чаще, чем переводные. Они расставлялись незаметно. Персонажи как бы походя замечали связь событий, представленных на сцене, с реальными, происходившими в конце XVIII в. Это мгновенно преображало самые веселые комедии, привлекало к ним внимание зрителей. Такой пьесой, например, оказался «Люблинский доктор» Ф. Заблоцкого. Одна из пациенток доктора, по его словам, заболела из-за неудач ее мужа на сеймике. Он не стал депутатом, что неудивительно, так как чего же можно было

ждать, рассуждает доктор, если она потчевала влиятельных гостей картошкой с копченым мясом [164, I]. Эта незначительная для развития сюжета вставка, видимо, с восторгом принималась зрителями, так как вопрос о Сейме, ставшем пасквозь продажным, решения которого зависели от того, кто сколько даст, не сходил с повестки дня. Сейм мучил Польшу не одно десятилетие, и отклики на деятельность депутатов, сатиру на продажных и равнодушных к общественным делам деятелей мы находим и в предшествующей литературе.

Но театр эпохи Просвещения не только умел делать актуальными общие места, не только ставил обычные для польской литературы важные вопросы. Он умел придавать пьесам современное звучание введением исторических реалий. Особенно это характерно для пьес Я. Дроздовского. Его комедии нравов («Ухаживания из любезности», «Бигос бродяг») полны исторических реалий, причем политического свойства. Герои первой комедии вспоминают разделы Польши. Вельсняцкий, например, прямо говорит, что когда-то львовяне были нашими братьями [99, II, s. 276]. Слуга Платош в скрытой форме жалуется на австрийскую неволю (он приехал из Львова), называет польского короля отцом. В «Бигосе» один персонаж, Бедош, так описывает свои скитания, что зрителю становится ясно — перед ним бывший легионер Домбровского, возвратившийся на родину. Еще в одной комедии нравов — «Развлечения, или Жизнь без цели» — упоминается такое важное событие в общественной жизни страны, как кассация ордена иезуитов. Их имущество и вообще все состояние были переданы в государственную казну и стали финансовой базой для создания Эдукационной комиссии. При передаче были допущены многие злоупотребления. На них и нажился персонаж этой комедии Люстраторович [99, I, s. 282].

Многие пьесы были полны сентенций, легко соотносимых с политической ситуацией Польши. Резонер Розондницкий («Ухаживания из любезности») видит главный недостаток народа в том, что поляки любят жить не по средствам. Другой резонер, слуга Фаворий, упрекает госпожу в том, что она хвалит все чужое и презирает все польское, чем заражает и слуг. В «Бигосе бродяг» есть множество сентенций о борцах за свободу, которые не умирают и остаются жить в памяти народа. Служанка декламирует монолог, который вообще может быть истолкован как революционный призыв к действиям: «К оружию, юноши! Пусть ваше чело украсит лавр, ведь он позволит жить и после

смерти! Но ведь так, наверное, иные трусы ответят: лучше год на этом свете, чем век, но в мраморе» [99, II, s. 344]. Во многих других комедиях рассыпаны сентенции, может быть менее значительные, но также приобретающие в общекультурном контексте того времени политическое звучание, например «В этом веке мир стоит на обмане», «Бедный, хотя и достойный, тут немного значит, все гоняются за богатством» [99, II, s. 33, 55].

Некоторые намеки на политическую ситуацию зрители делали сами, соотнося высказывания театральных персонажей с реальной действительностью, хотя автор этого соотнесения и не предполагал. Так, например, было достаточно одного упоминания о чашнике в комедии «Модник», ставившейся в Гродном в 1793 г., чтобы публика услышала намек на маршалка сейма Белиньского. Зал аплодировал и без конца требовал повторения одной и той же реплики. Сам Белиньский протестовал против постановки этой комедии, считая, что она оскорбляет его достоинство. Только после того, как он узнал, что комедия была написана давно и что ее постановка повторяется не впервые, он прекратил гонения на театр [162, s. 243]. Так же обстояло дело с комедией Ф. Заблоцкого «Большие дела, и что мне до них». (См. об этом далее.)

Чем более напряженной была политическая обстановка в стране, чем более активно шла политическая жизнь, тем чаще, естественно, драматические произведения наполнялись современным содержанием и тем скорее воспринимались в контексте общественных событий. «Как только в пьесе был услышан политический намек... патриотическое упоение, пробужденное словами, становилось всеобщим, бурным, тысячи ладоней начинали бить «браво» и крики «фора» переходили почти что в дикий рев. Только тот, кто слышал французов, аплодирующих при упоминаниях в театре о короле или теперь о Республике, может иметь представление об этом шуме» [142, II, s. 515].

Выполняя политическую функцию скрытым способом, Национальный Театр несколько раз нарушил это правило и открыто выступил со сцены с политической программой. Это совпало с обострением политической ситуации в стране. Политическая комедия открыто и прямо затронула те вопросы, которые обсуждались тогда не только в художественной литературе, публицистике, но и на Сейме, в политических кругах.

Важную общественно-политическую функцию имела пьеса Ю. У. Немцевича «Возвращение депутата» (1791 г.),

которая была специально написана в связи с сессией Великого Сейма (октябрь 1790 г.). Соответственно основной темой комедии и был Сейм, который на протяжении всего XVIII в. активно обсуждали поляки. Выдающийся общественный деятель и писатель перенес на сцену подлинные политические споры того времени. По мнению прогрессивно настроенной части общества, Сейм изжил себя: хотя в идеале на Сейме каждый шляхтич мог проявить себя как свободный гражданин, чье мнение имеет вес в государстве, на практике он, обычно слабо разбираясь в государственных делах, мешал работе Сейма. За некоторую сумму он почти всегда был согласен продемонстрировать свое независимое положение, чтобы угодить ссорившимся между собой магнатам. Так обрисовал положение на Сейме еще Ст. Конарский. Оно не изменилось и к концу XVIII в. Речи Гадульского, глашатая старых сарматских истин в пьесе Немцевича, вызвали бы возмущение этого предшественника Просвещения. Гадульского Немцевич обрисовал в резко сатирических тонах. Сам он был решительно против такого положения дел в государственной жизни и ратовал за так называемый «готовый» Сейм, который должен функционировать постоянно. Он выступал против либерум вето, за наследуемый трон, за освобождение крестьянства. Эти постулаты Ю. У. Немцевич поручил высказать положительным героям — Подкоморию и его сыну, Валерию. Они — сторонники политических реформ в стране, новых принципов государственности. Они на деле реализуют просветительские лозунги о равенстве: Подкоморий в честь женитьбы сына отпускает на волю крестьян. Комедия, созданная по классицистской схеме, оказалась способной вместить серьезное политическое содержание. Стандартная фабула, сводящаяся к борьбе юной пары за счастье и заканчивающаяся свадьбой, стала лишь фоном для актуальных выступлений действующих лиц пьесы. Именно эти выступления и привлекали внимание публики. О ее премьере так писал один из современников: «Во время представления этой пьесы было очевидно, что зрители не только были довольны удачным развлечением, но и что их сердца переполняют гражданские чувства, когда они видят, с каким проикновением показана их собственная любовь к отчизне» [157, s. 118]. Видели на сцене они олицетворение консервативных сил Польши, старосту Гадульского, восхвалявшего старые добрые времена, старые порядки в Сейме, и, возмущаясь им, возмущались его прототипами, Браицким, Сухожевским и др. Они солидаризировались с актерами и

автором. На третьем представлении, например, не только вызывали Ю. У. Немцевича, но и отдали дань уважения непревзойденному сармату польского театра XVIII в. К. Свежавскому. Театр кричал «браво», на сцену кто-то бросил кошелек с семьюдесятью дукатами [146, с. 194]. С сочувствием прислушивались зрители к речам, полным гражданского пафоса, его противников, Подкомория и депутата Валерия. Крики одобрения не смолкали в театре. Тем самым публика косвенно приветствовала прогрессивных политических деятелей, что подтверждается и тем приемом, который был оказан маршалку Малаховскому, когда он появился на спектакле. Малаховский считался «образцом гражданской добродетели».

Не только Сейм, о чем мы уже упоминали, откликнулся на эту пьесу (имеются в виду выступления Я. Сухожевского), но и литература оказалась полем театрально-политических сражений. Противник партии патриотов Б. Гулевич решил отомстить Ю. У. Немцевичу на театральном поприще и сочинить пьесу от имени Гадульских «Антивозвращение». Известно, что он послал какую-то пьесу В. Богуславскому, директору театра, но он отказался ее ставить.

В. Богуславский сам выразил отношение к комедии Ю. У. Немцевича и написал ее продолжение «Доказательство благодарности народа» (1791 г.), своего рода эпилог «Возвращения». В этой пьесе действуют те же самые герои, в том же самом доме Подкомория. Очень интересно, что В. Богуславский решился изменить постоянные величины, которые вывел на сцену Ю. У. Немцевич и которые были неизменны в польском театре XVIII в. Мы не знаем, как произошла эволюция типичных героев просветительской комедии, старого сармата Старосты Гадульского и галломана Шарманцкого, но они появились в «Доказательстве благодарности народа» в новом качестве. Староста вступает в ряды национальной кавалерии, торжественно напоминает молодежи о былой польской славе. Его образ теряет черты отсталого сармата, и он выступает в этой пьесе-манифесте как носитель традиций польского рыцарства. Его сабля, кстати, украшена гораціанским девизом: *Dulce et decor pro patria mori*. Этот девиз он передает последующим поколениям. Шарманцкий также сбросил маску, маску вертопраха, постоянного персонажа просветительской комедии, он тоже вступил в кавалерию.

В пьесе В. Богуславского изменившиеся, переродившиеся герои Немцевича обсуждают Конституцию 3-го мая. К ним присоединяются бургомистр, мещане, крестьяне, что

также является политически значимым моментом действия: в конце XVIII в. поднималось третье сословие, осознавалась необходимость единения всего народа, а не только шляхты. Пьеса заканчивалась апофеозом короля, к которому обращались представители всех сословий.

За «Доказательством благодарности народа» последовала пьеса Ю. Выбицкого, очень сходная с ней по идейному содержанию, «Дворянин в мещанстве» (1791 г.). Ее главный герой, шляхтич Святослав, в соответствии с постановлениями Конституции, разрешавшими шляхте заниматься торговлей и промышленностью, приступает к занятиям ткацким и кожевенным делом. Его решение присоединиться к мещанскому сословию приветствует автор; он прославляет развивающуюся буржуазию, так как она приносит своим трудом большую пользу родине. Пьеса Ю. Выбицкого наглядно иллюстрирует идеи о равенстве сословий, чрезвычайно распространенные в конце века, декларирует любовь народа к королю. Она имела большое политическое значение.

Не менее важной и явно более популярной была еще одна пьеса, приуроченная к первой годовщине конституции («Казимеж Великий»). Она могла стать в ряду других развлечений и церемоний, которые были предусмотрены на этот день торжества, но оказалась значительным событием в истории театра. Пьесу эту написал уже выступивший с огромным успехом с «Возвращением депутата» Ю. У. Немцевич. Он первым среди драматургов, пишущих для Национальной сцены, обратился к сюжету из польской истории. Его пьеса называлась «Казимеж Великий» (1792 г.). Написана она была по заказу короля, но отражала настроения большей части польского общества тех лет и сразу завоевала признание публики. После премьеры ее ставили шесть раз подряд, что по тогдашним понятиям было очень много. «Зрители кричали, требуя повторения два или три раза одного и того же эпизода, и все более горячо его принимали», — писал один из присутствовавших на премьере [139, с. 665].

Эта пьеса, которую автор назвал драмой, интересна своим обращением к истории, в которой польское общество искало тогда достойные образцы для подражания, ответы на вопросы, которые ставила современная политическая ситуация. На сцене мудрый король вел беседы с представителями всех сословий, доказывал необходимость усиления королевской власти. Не случайно среди исторических деятелей прошлого именно он был выбран героем пьесы: еще

при жизни Казимеж назначил преемника трона. Речь короля, обращенная к этому преемнику, воспринималась как обвинение магнатам, развалившим страну. Идеи сильной королевской власти, независимой Польши — главные идеи этой пьесы. Они выражались не только в речах персонажей. Спектакль призывал зрителей вспомнить отечественную историю всеми театральными средствами. На сцене высился Вавель. Король сидел на троне, окруженный рыцарями, одетыми в доспехи. Кстати, представление пьесы «Казимеж Великий» закончилось балетом, изображавшим рыцарский турнир.

Хотя в вышеперечисленных пьесах политическое содержание выходило на первый план и выражалось оно «своими словами», а не аллегорическими картинками и хотя они имели большой успех, в целом польский театр предпочел иной способ передачи политического общественного содержания.

В большинстве случаев пьесы строились таким образом, что публика могла их легко интерпретировать в общественно-политическом плане, что она и делала. Политическое звучание драматургии тех лет — не каприз и не дань моде, не желание просто завоевать публику, которая тогда была поглощена общественными проблемами. Это искреннее выражение настроений и убеждений драматургов и постановщиков, которые сами, как граждане, как борцы, а не только как деятели искусства, принимали участие в общественной и политической жизни.

Известно, что автор мещанских драм Я. Бодуэн выступал от имени мещан с политическими брошюрами. Ю. У. Немцевич вел активную деятельность как депутат Сейма, Ф. Заблоцкий — как член Эдукационной комиссии. Ф. Орачевский был депутатом Сейма от краковского воеводства, защищал политические интересы Польши. Он был первым, кто выступил с проектом создания Эдукационной комиссии. Все это соответствовало общему направлению в культуре Просвещения, когда деятель культуры становился не только проповедником действия, но и его исполнителем, когда он был уверен в том, что несет ответственность не только за искусство, но и за реальную действительность.

Все писатели и поэты, драматурги высказывались по общественным вопросам публично. Так, даже поэт сентиментального направления Ф. Карпиньский оставил рассуждения о праве наследования трона, обращался с письмами к государственным деятелям по этому вопросу.

Деятели театра принимали участие и в революционных событиях 1794 г. Сам В. Богуславский входил в Ревизион-

ную комиссию, в Следственную комиссию, занимался политической деятельностью. Театр сразу же во время восстания присоединился к варшавянам. Актеры участвовали в уличных боях, как исполнитель роли Ионка из «Краковян» Рутковский. И. Зейме в своем дневнике писал, что во время восстания стражей руководил комедиант. Видимо, Рутковского он и имел в виду. Это его замечание сопоставимо с тем, что сообщил в своей «Хронике» А. Залевский: «Того же 29 числа по желанию публики был дан бенефис пана Рутковского за проявленное им мужество во время обороны Варшавы, играли комедию „Сын-дезертир“» [74, s. 398]. Кроме того, вышел с оружием в руках на улицы актер Рылло, о чем также писал А. Залевский.

Политическая функция всегда была присуща Национальному Театру. Он сохранил ее и в период разделов. Тогда театр Богуславского был единственным институтом, «который не только пережил разделы, но и в области культуры давал ощущение определенной преемственности» [146, s. 320]. Театр в то время ставил «Генриха VI», «Тележку укусника» и другие пьесы, пользовавшиеся популярностью в конце XVIII в., имевшие огромное политическое значение.

Дидактическая и политическая функции театра эпохи Просвещения были тесно связаны между собой. Уже на первых порах существования театра дидактическая функция обязательно вмещала в себя и функцию гражданского воспитания общества, которая постепенно превратилась в политическую функцию просветительского театра. Ни одна из них никогда не исчезала. Они, сосуществуя, уступали поочередно друг другу преимущественное положение: вначале главенствовала дидактическая функция, затем (по мере развития политической ситуации и укрепления роли театра в общественной жизни, усложнения требований, предъявляемых к нему) она отдает это место политической функции, но не исчезая, а преобразуясь, меняя способ выражения. Она продолжает сопутствовать политической функции. Обе эти функции имели сходный способ выражения, но политическая бывала более скрыта и требовала от зрителя большей работы по ее выявлению. Реализация этих функций поэтому была различной. Дидактическая была предложена публике самим театром. Ее задача состояла только в восприятии. Политическая же функция была почти всегда заложена в художественной структуре, и публика должна была ее вычлнить. Так развивалась активность публики и общества.

ОБЩЕСТВЕННАЯ ПРОГРАММА
НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА



ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА ДРАМАТУРГИИ

Выполняя дидактическую и политическую функции, польский театр эпохи Просвещения прошел путь от правоучительных комедий, близких школьным, к комедии нравов, построенной по французским образцам, особенно привлекали польских драматургов Детуш и «слезная» комедия. Комедии ставили чаще всего, на них всего охотнее ходили, они пользовались самой большой популярностью. Значительное место в репертуаре занимала и мещанская драма, особенно после 1785 г., она также собирала множество зрителей. Но именно комедия была главенствующим жанром Национального Театра. Из репертуара просветительского театра на польской сцене не ставилась только трагедия, обязательная с точки зрения эстетики классицизма.

«Трагедия как норма нравственного бореия человека в процессе самоутверждения личности, как жестокая правда жизни и комедия как отступление от нормы, нелюбимая и потому смешная сторона жизни — вот два полюса художественного освоения мира в театре классицизма» [20, с. 59]. Полюса трагедии в польском театре не было. В русском же театре, как и в других театрах XVIII в., наряду с комедией был достаточно развит и популярен жанр трагедии. В нем в соответствии с нормативной поэтикой выражалась общественно-идеологическая программа просветителей, решались дидактические задачи. Первый директор русского театра А. П. Сумароков был автором трагедий, долгое время не сходящих со сцены и, кстати, переведившихся на польский язык. Трагический репертуар пополняли Я. Б. Княжнин, М. М. Херасков, В. А. Озеров и другие выдающиеся деятели русской культуры XVIII в.

В Польше дело обстояло иначе. В XVIII в. национальная трагедия на сцене не появилась, из французских трагедий была поставлена только «Меропа» Вольтера (1792 г.). Из-

вестно, что В. Богуславский намеревался поставить также две другие его трагедии — «Триумвират» и «Брут», что не позволила цензура, введенная в 1792 г. Это не означает, что польской трагедии в XVIII в. вообще не было. Пьесы этого жанра, написанные драматургами-просветителями, по многим причинам, художественным и политическим, не увидели сцены Национального театра. Но трагедии ставились на школьных и магнатских сценах. Реально соотношение *комедия-трагедия* в польской театральной культуре существовало. Только трагедия имела иные условия существования, чем комедия, и характеризовалась несколько иными особенностями, чем стандартная трагедия XVIII в., — классицистскую схему нарушали элементы барокко. Особенно это типично для школьной трагедии.

Школьный театр в середине XVIII в. сохранил многие черты, свойственные ему еще в начале развития. Его жесткая структура долго сопротивлялась новым художественным течениям. Доминирующим стилем этого театра осталось барокко, непременно окрашенное дидактичностью. Но школьные драматурги и постановщики, чувствуя требования нового времени, откликались на изменения в художественной жизни. В последние десятилетия его существования ставились и комедии, как переводные, так и адаптированные; основным комедиографом школьного театра был Ф. Богомолец. Появилась на школьной сцене и трагедия: преимущественно на парских сценах игрались французские классические трагедии XVII и XVIII вв. Школьные постановщики знакомили общество с пьесами Корнеля («Отон», «Цинна»), Расина, с «Альзирой» и «Заирой» Вольтера. Все эти нововведения репертуара не нарушали, а только дополняли его художественную систему. Этот театр не отказался ни от мистерий, ни от моралите, ни от агиографических трагедий.

Драматурги и постановщики уже осознавали значение классицистских образцов, но не забывали о накопленном в течение двух веков опыте.

Школьные драматурги, обратившись к жанру трагедии, разрабатывали ветхозаветные сюжеты («Ионафан» Ст. Яворского, «Исаак» Т. Вороновича), а также мартирологические («Херменегильд-мученик», «Аполлоний» Я. Бельского, «Витус христианин»), несмотря на то что еще М. К. Сарбевский предостерегал от использования последних в качестве трагедийных сюжетов. Обращались они и к агиографическим сюжетам. Моралите и мартирологические драмы послужили переходной ступенью к светской трагедии. Они постепенно преобразовывались в трагедии, и в этом пре-

образовании теряли свое скрытое религиозное значение, становились самоцельными. Их сюжеты теперь были значимы сами по себе, а не только в соотношении с евангельскими событиями. Так, Кодр, еще совсем недавно символизировавший Иисуса Христа, теперь стал воплощенным символом патриотизма («Истинный патриот Кодр», 1761). Школьных драматургов привлекли исторические сюжеты. Они писали пьесы о подлинных событиях, их героями становились выдающиеся полководцы, цари. Они целиком разделяли точку зрения на историю одного из ведущих теоретиков искусства — Ф. Голянского: «История для театра — это неисчерпаемый источник. Он никогда не иссякнет. История дает происходящему на сцене звучание правды. Поэтому лучше, чтобы трагедия основывалась на истории» [95, s. 71]. Трагическими персонажами школьного театра стали императоры Август, Маврикий, Цинна, консул Регул, Брут, Юлий Цезарь. Многие из них вновь появятся на школьной сцене во французских пьесах. Конфликт в этих пьесах обычно основывался на противопоставлении долга монарха и его чувств. Он всегда выбирал между личным и общественным, проявлял себя как идеальный сын, брат, друг.

Реже на школьных сценах главными героями трагедии и вообще пьес различного жанра выступали национальные исторические герои, но все же школьные пьесы о Лешке Черном, о короле Болеславе существовали.

Школьные драматурги осознавали наличие жанра трагедии в своем театре как особое достоинство. Ст. Яворский в предисловии к своей трагедии «Ионафан» писал, что авторам школьных пьес первым «пришлось ломать лед и вводить трагическую поэтику на польскую сцену» [95, s. 22]. Они видели в трагедии возможность дать зрителям серьезный нравственный урок, представить идеальные образцы гражданина, жертвующего всем, даже жизнью, ради отчизны. Их пьесы обязательно проникнуты идеей служения родине, они имели сильное патриотическое звучание. Так школьный театр входил в круг просветительских проблем, откликался на современные исторические события.

Большинство школьных трагедий развивали тему власти и изображали взаимоотношения монарха с приближенными и подданными. Эти проблемы тогда занимали все общество и ставились и в публицистике, и в литературе. Школьный театр, касаясь их, обращался к далеко отстоящему от современной жизни материалу, но в соответствии с требованиями своего времени.

Короли, императоры, герои этих пьес — уже активно действующие персонажи, не только прислушивающиеся к своим приближенным, как это было в более ранних пьесах, но и сами принимающие решение. Среди сенаторов, дворян, окружающих монарха, обычно находится предатель, старающийся захватить трон, — фигура, типичная для школьного театра. Его усилия ни к чему не приводят, и он бывает наказан. Ему обычно противопоставлен идеальный гражданин, выдающийся государственный деятель, защитник родины и короля, поддерживающий его в борьбе с интриганамп. Он выдвигается на первый план, становится главным действующим лицом.

Драматург стоит на стороне короля или последнего. Идеиное звучание этих пьес при политической ситуации в стране с выборным королем, отсутствием престолонаследия, магнатскими распрями было однозначное.

Школьный театр обратился, правда иносказательно, к проблеме либерум вето, бывшей в то время одной из наиболее злободневных. Ст. Конарский, реформатор пярской сцены, обратился к эпизоду спартанской истории, взял сюжет из трудов Корнелия Непота и Плутарха. Главным героем его трагедии («Трагедия Эпаминонда», 1756 г.) стал фиванский полководец Эпаминонд, который выиграл сражение со спартанцами, самовольно продлив свой срок пребывания во главе войска. Избрав этот сюжет, Ст. Конарский задался вопросом о правах гражданина, о возможности выбора решения в опасной военной и политической ситуации вопреки закону. Оправдывая Эпаминонда, превысившего полномочия, узаконенные традициями, и только поэтому спасшего родину, Конарский прямо заявлял, что закон перестает быть законом, когда становится помехой счастью отчизны. Смысл пьесы общество могло истолковать только как осуждение косных традиций, которые не позволяли развиваться далее польскому политическому строю. Квинтэссенцией этих традиций было либерум вето, против которого, по сути дела, и была направлена пьеса. «Трагедия Эпаминонда», несмотря на указанный в заглавии жанр, имеет благополучный конец. Ее дидактическая нагрузка перевесила трагическое начало. Так как пьеса учила гражданской добродетели, а всякий добродетельный поступок по схеме должен быть вознагражден, гибель героя представлялась излишней: тогда бы урок мужества вызывал сострадание, а не желание последовать примеру патриота, считал школьный драматург. (Народ заступается за Эпаминонда, он остается жить, и добродетель торжествует.)

По форме пьеса Ст. Конарского была блестящим диспут-ом об обязанностях гражданина. В ней соблюдались, правда не безупречно, все три единства. Она по праву стала первой просветительской трагедией.

Итак, на сцене школьного театра существовал жанр трагедии, построенной по смешанным правилам поэтики классицизма и барокко. В нем соблюдались, как в пьесе Конарского, правила трех единств, правда не всегда последовательно. Они были риторичны по своему строению, и часто слово в них перевешивало действие. В них использовались постоянные ситуации школьного театра: чудо, предсказание, сообщение; из одной пьесы в другую переходили отдельные эпизоды, известные школьному театру и ранее. Но не было теперь в них той напряженности, того нагромождения различных, слабо связанных между собой событий, как в более ранних пьесах. Они постепенно приобретали то равновесие во всех своих частях, которое свойственно искусству классицизма XVIII в.

Но не только в этом была заслуга школьных драматургов, работавших в жанре трагедии. Чрезвычайно важно то, что их идейная и художественная программа во многом соответствовала требованиям, которые позднее выдвигали выдающиеся идеологи Просвещения — Ст. Стапиц, Г. Коллонтай. Конечно, она содержалась в неявной форме, в инска-зательных сюжетах, выводилась с помощью исторических параллелей и аналогий. Значение школьных трагедий велико не только для театральной культуры XVIII в. Они были предвестником романтической драмы.

К жанру трагедии обращался один из ранних просвети-телей, Ю. А. Залуский, чье драматическое творчество близ-ко школьному искусству. Возможно, для школьной сцены в 1751 г. он создал в духе мистерии «Трагедию о св. Казиме-же, польском королевиче». Правда, несмотря на жанр, указанный в названии, она в большей степени напоминает школьную драму о преступниках на троне, чем классицист-скую трагедию. Другой трагедией Ю. А. Залуского на исто-рический сюжет был «Витенес, или Трагедия о мести божи-ей». Ее сюжет был заимствован из хроники Меховиты Стрыйковского. Написана она была для школьной сцены. Трагедию о гражданском долге и любви к родине, уже чисто светскую, Залуский написал на сюжет из английской исто-рии — «Эдвард III» (1752 г.). Возможно, что для школьного театра предназначалась и трагедия А. Нарушевича «Гвидон, граф Блезу».

В магнатском театре так же, как и в школьном, стави-

лись трагедии. Владелец театра, автор трактатов «Об ораторской науке», «О науке стихосложения» В. Жевуский, писавший также и комедии, создал две трагедии — «Жулкевский» (1758 г.), «Владислав под Варной» (1760 г.) [148].

В этих пьесах он обратился к историческому прошлому Польши, показал на сцене два известных события польской истории — битву под Цедорой и сражение короля Владислава под Варной, вывел реальных исторических деятелей. Сам Жевуский видел значение своих пьес в том, что «в трагедии выведен поляк, до сих пор не виденный» [148, с. 17].

Обращение к польской истории в трагедиях ценно для создания национальной драматургии. Важно оно само по себе еще и потому, что просветители на первых порах неодобрительно относились к оживлению старых польских традиций, видя в них одно из многих проявлений своего главного врага — сарматизма. Жевуский же, обращаясь к славному прошлому, раскрыл его положительные моменты. Герои прошлого у него — это мужественные, стойкие воины, преданные родине.

Как и школьные драматурги, В. Жевуский на историческом материале ставил современные проблемы. Основой сюжетов его пьес был конфликт короля и магнатов; вопрос о власти был центральным в его трагедиях. Решая его, В. Жевуский в отличие от Ст. Конарского и других школьных драматургов отказывал королю в сильной власти. По его убеждениям, она должна быть рассредоточена в руках магнатов, гетманов. Это они должны усилить свои позиции, и только это спасет Польшу от гибели. В трагедии о Владиславе есть прямые призывы к ограничению королевской власти. В. Жевуский призывал также к увеличению численности войска, что, по мнению польских исследователей, не было актуальным во время написания трагедии. Призыв этот должен был прозвучать позднее.

Таким образом, магнатский театр, как и школьный, дал примеры политической трагедии, хотя общественное звучание их различно и даже противоположно. Установка на высокую идейность, актуальность их сближает, но они имеют значительные различия в художественной структуре. Трагедии В. Жевуского построены по классицистским образцам. В них соблюдается единство времени, места и действия, но, правда, они, как школьные трагедии, имеют аргументы-предисловия, в которых объясняется их основной смысл. Действие построено на ситуациях, предвещающих развитие событий, введено значительное число снов-предсказаний.

Большую роль в композиции играют диалоги. Трагедии В. Жевуского написаны прекрасным стихом, что привлекло просветителей. Ему были посвящены статьи в «Мониторе».

Таким образом, магнатский и школьный театры как бы полемизировали между собой по важным политическим вопросам современности. Эта полемика поддерживалась реальными спорами Конарского и Жевуского в связи с либерум вето. Хотя школьный театр превысил вклад магнатского театра в решение политических проблем, будучи более тесно связанным с прогрессивной программой просветителей, магнатский театр также сыграл свою роль. Он обратился к польскому прошлому, к сюжетам из отечественной истории и, хотя наполнил их анахронической политической программой, в гораздо большей степени приблизился к новому художественному направлению — классицизму.

Трагедия школьного и магнатского театров свидетельствует о том, что развитие драматургии не препятствовало появлению этого жанра на национальной сцене. Об этом же говорят и выступления теоретиков искусства. Трагедия занимала значительное место в их трактатах. Они разбирали ее основные черты в соответствии с теорией классицизма, предпочитая античным и древним сюжетам сюжеты из отечественной истории, развивали просветительскую идею о ее воспитательной роли. Так, В. Жевуский в «Науке о стихосложении» писал, что трагедия учит добродетели. О пользе трагедии в деле гражданского воспитания говорил Пиррис де Варий. Требовали создания национальной трагедии Ф. Голяньский и Ф. К. Дмоховский. Они хотели увидеть на сцене трагического героя невысокого происхождения. Примерно такой же круг вопросов, связанных с трагедией, затрагивал и А. К. Чарторыский в предисловии к «Девушке на выданьи», писал об этом жанре и Я. Бодуэн в предисловии к своей пьесе «Лондонский фабрикант». О значении трагедии говорилось на страницах просветительских журналов. Так, в «Мониторе» была перепечатана XIV глава из «Хромого беса» Лесажа, где ведут спор авторы комедий и трагедий.

Но теоретические положения просветителей не совпадали с действительностью. Национальная просветительская трагедия на профессиональной сцене XVIII в. так и не появилась, и причин для этого было много. Во-первых, запросы публики: она решительно предпочитала трагедии комедию. Известно то всеобщее увлечение развлечениями, которое охватило Польшу того времени. Балы, маскарады, «редуты», домашние театры, музыкальные вечера заполняли дни вар-

шавян. Национальный Театр, о чем мы уже писали, также воспринимался как своего рода развлечение. Публика холодно встречала постановку трагедий, и так довольно редкую, иностранными труппами. Об этом с горечью писал В. Митцлер де Колоф. «В Варшаве нет вкуса к трагедиям, даже если они хороши», — заявлял суровый критик [74, s. 65]. Даже слезные драмы могли не сразу понравиться публике, и потому афиши осторожно готовили к пим публику. Объявляя о предстоящем представлении драмы Мерсье «Зоя, или Последствия любви и гордости», афиши предупреждали, что эта пьеса будет более грустной, чем его же «Тележка укусника», но зато в ней есть прекрасные слова, ситуации, мысли, могущие растрогать чувствительного зрителя [74, s. 343]: Национальный Театр не мог не откликнуться на запросы публики. В зависимости от них он строил свой репертуар, потому в него не входили трагедии. Кстати, не приветствовал этого жанра и один из первых драматургов Национального Театра — Ф. Богомолец, предпочитая комедию, которая всегда приводит «в хорошее расположение духа» [74, II, s. 462], ибо «всякая печаль из-за своего или чужого несчастья вредит здоровью, так как давит на сердце и изменяет ток крови» [74, II, s. 461].

Во-вторых, важной причиной отсутствия трагедии оказалась степень подготовленности актеров. Трагедии было сложнее ставить, так как актеры прошли хорошую школу игры в комедиях, но не в трагедиях, а комическая и трагическая манера игры различались чрезвычайно. Прекрасные комические актеры, привыкшие к «бытовым» ролям, могли провалить любую трагедию. К тому же трудно было перейти с прозы на стихи. Свою слабость в этом жанре актеры и руководители театра прекрасно сознавали. Вот что гласит афиша, объявляющая о постановке пьесы В. Богуславского «Ланасса». «Национальные актеры... покорно просят уважаемую публику, чтобы в этом новом жанре сцены, в котором они только начинают упражняться, она приняла их любезно инисходительно, без чего все таланты начинающие хиреют и могут окончательно погибнуть» [74, s. 335].

Причины отсутствия трагедий в Национальном Театре можно обнаружить и за пределами театра. Они заключаются в тех огромных изменениях, которые произошли в отношении к искусству в дидактический XVIII век. Отразились они и на трагедии. Трагедия стала казаться условной. Н. М. Карамзин, например, писал о французской трагедии XVII в. как о чем-то скучном и холодном, сравнивая ее с регулярным садом. «С приятностию мы ходим по сему саду

и хвалим его; только все чего-то ищем и не находим, и душа наша холодною остается; выходим и все забываем» [22, II, с. 107]. К театру стали прилагать требования естественного и правдивого отображения жизни. Страсти, терзающие сановных особ, уже не казались правдивыми и не захватывали зрителя. Просветители ощущали схематизм трагедийного искусства и стремились или к воспроизведению подлинных человеческих переживаний, или к обличению правот. Например, Руссо относил трагедию к области «химерических вымыслов» и считал, что «трагедии мало трогают, не дают представления о самобытных нравах того народа, который они развлекают» [53, с. 229], т. е. уже выдвигались требования воспроизведения в трагедии национальной жизни. Потому происходило сближение трагедии с другими жанрами, мещанской драмой например, разрушались классицистские каноны. Она значительно отличалась теперь от нормативной классицистской трагедии, а ведь именно ее пытался предложить обществу Национальный Театр. Его деятели, следовательно, не отставали от своего времени. Их эстетические вкусы были созвучны переменам в художественной и культурной жизни их эпохи.

Трагедия перестала привлекать драматургов, не находила прежнего отношения у зрителей во всем западноевропейском театре не только потому, что форма ее устарела. Она освещала нравы, но не исправляла их, не могла давать поучительных примеров, не учила поведению в не критических, т. е. часто встречающихся в жизни, ситуациях. А ведь именно это должно было делать тогда всякое искусство. Не случайно главный недостаток трагедии для Ф. Богомольца — ее неполезность.

В эстетике XVIII в. теория комического была связана с доминирующими категориями эпохи — с разумом и пользой. Осмеивать нечто, видеть смешные стороны какого-либо явления человек, с точки зрения просветителей, мог только благодаря разуму. Только основываясь на разуме, он мог обнаружить пороки и, видя их в смешном свете, изживать. Сатира «освещала строки лучом разума», что соответственно было полезно для общества.

Изображение нравов с целью совершенствования общества было основной задачей просветителей, и легче всего ее было выполнить в жанре комедии, а не трагедии. Трагический конфликт не строился на испорченности нравов или отклонений от общественных норм поведения, а только их показ с целью отвращения от порока мог исправить, научить зрителя. Показывать их могла комедия. Она же легче мог-

ла воспитать зрителя, так как учила и на отрицательных примерах, и на положительных, притом сразу многому. Трагедия же если и воспитывала зрителя (к этому стремились просветители), то только как нравственного гражданина и делала это на трудно достигаемых примерах героев и королей. Кроме того, ее уроки были очень жестокими. Трагические герои всегда погибали, получая суровое возмездие, к ним приходила расплата, но не раскаяние, они умирали, но не исправлялись. «Следует ли непременно ранить, чтобы исцелять?» — спрашивал Л.-С. Мерсье, рассуждая о преимуществах мещанской драмы перед английской трагедией, и приходил к выводу, что не следует. Он полагал, что «нравственная цель, которая вновь появляется при виде победы таящихся в нас благородных сил», может удовлетворить публику не меньше, чем суровое наказание героя [50, с. 65]. В связи с этим интересно припомнить особенности строения трагедий Сумарокова. По наблюдениям Ю. В. Стенника, он значительно ослабил напряженность интриги трагедии, почти лишил ее развязки. Многие его трагедии вообще заканчиваются благополучно [59, с. 38].

Очень большую роль в перемещении трагедии в просветительском театре на задний план сыграли требования к герою. Просветители стремились вывести на сцену нового героя. «Ошибается тот, кто думает, что трагической сцене нужны только великие имена и только роли королей могут вызвать у нас слезы. Неужели только скипетры, только величие заслуживают сострадания наших сердец своими несчастьями, а обычные люди этого лишены? Не будем, затемненные предрассудками, обманывать природу. Их страдания — самые огромные в мире. Их постоянно гнетет жестокая судьба. Покажи их беды! За такой прекрасный труд, добродетельный писатель, я награжу тебя морем слез!» — писал классицист Ф. К. Дмоховский [87, с. 84].

Конечно, новый герой не сразу занял место в трагедии. Легче было представить его как действующее лицо драмы или комедии, чем трагедии. К возможности вывести на трагическую сцену обычного смертного привыкнуть было все-таки трудно.

Обычный герой трагедии — это исторический герой, король, военачальник. Фон, на котором он появлялся, — это историческое прошлое. Но именно с прошлым долгое время не могли смириться просветители. Важнейшим пунктом их общественной программы была борьба с этим прошлым, его нравственное изживание. Основным врагом был сарматизм — этот сложный комплекс национальной идеологии. По мнению

просветителей, он тормозил развитие страны, его нужно было разоблачать, и сделать это можно, осмеяв его. Потому преимущественно все, что было связано с прошлым, представлялось в комическом аспекте, осуждалось. Только постепенно, с развитием национального самосознания, с распространением представления об истории как учебнике жизни, в польской драматургии эпохи Просвещения появляются трагедии на сюжеты из национальной истории. Так на жанровую структуру театра оказала влияние общественная программа просветителей.

Возможно, в какой-то мере в соотношении комедии и трагедии на польской сцене сыграл роль и общий оптимизм эпохи, которая верила в торжество добра и разума, во всеобщую гармонию мира и общества и не любила неразрешимых конфликтов, которые так занимали ее предшественников в трагедии. Просветители не хотели показывать на сцене безысходные ситуации и обреченных на поражение героев.

Предпочтение комедии вовсе не означало, что драматурги обратились к более легкому жанру. Напротив, в то время было распространено мнение о большей сложности комедии. «На сочинение комедии, почитай, вдвое надобно искусства против трагедий», — писал В. К. Третьяковский [9, с. 313].

Не только театральные и общекультурные причины повлияли на положение трагедии и трансформировали ее в мещанскую драму. Ее отсутствие на национальной сцене было вызвано и другими причинами, общей ситуацией в стране. Когда появилась потребность в трагедии, когда стало очевидным, что со сцены должны прозвучать слова о прошлом и настоящем Польши, политическая ситуация изменилась, произошли разделы. В такой ситуации было невозможно касаться национальных проблем, а именно они должны были бы стать содержанием трагедии — ср. высказывание Ф. К. Дмоховского: «Следует признать — мы малы в трагическом искусстве, пусть нас воспламенит пример Жевуских и Выбицких. Пусть наш разум загорится высоким духом. Нужно внимательным оком взглянуть на отечественную историю и для мудрого короля и славы народа создать новые чудеса в Варшаве» [87, с. 80]. Польский театр же не мог этого сделать. Трагедии на сюжеты из польской истории появились, они были написаны, но не поставлены в XVIII в. То, что политическая ситуация повлияла на жанровую структуру польского театра, подтверждается ее сопоставлением со структурой жанров русского театра.

В России не было препятствий общественного характера для развития этого жанра, и русская трагедия развивалась, проходя, правда, ускоренно, все присущие ей этапы эволюции. Она вместе с комедией была противопоставлена новым жанрам, слезной комедии, мещанской драме, испытывала их влияние, а впоследствии была вытеснена ими и исторической драмой. Но пока она существовала, ей доверяли вопросы высокого гражданского звучания. Конфликт трагедии строился на взаимоотношении личности и общества. Герои трагедии подчиняли личное счастье общественному долгу, рассуждали о достоинствах человека, его обязанностях. Почти всегда они были монархами или приближенными, и соответственно основной конфликт трагедии строился на взаимоотношениях государя и подданных, превращался в проблему общественного служения, власти. На их основе развивалась патриотическая тема. Ю. В. Степник полагает, что те идеи, на которых основывалась западноевропейская трагедия, — о свободе личности, ее самоценности, невозможности гармонического сочетания личного и общественного — еще не прижились в русском обществе. Личность, противопоставленная государству, борющаяся между чувством и долгом, не казалась центральной фигурой, на которой можно продемонстрировать черты новой идеологии. Ею оказывался монарх, который подчинял себя, свои личные интересы служению государству. Он был идеальным примером нравственного долга, в котором ослаблялось трагическое звучание [59, с. 38—40].

Русский театр преимущественно ставил трагедии на темы из национальной истории или исторической мифологии. М. М. Херасков, Я. Б. Княжнин и многие другие, конечно, свободно обращались с историческим материалом, но они воспринимали его как материал национальный, как основу национального содержания, которое сделалось главным требованием теоретиков театрального искусства и драматургов. «Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом: что нужды россиянину, что какой-нибудь Чингисхан татарский был завоевателем Китая и он там наделал много добрых дел?.. Какая нам нужда видеть какую-то Дидону, таящую от любви к Энею?.. Что нам нужды от непримиримой вражды, какова изображена в Веронских гробницах? Надобно наперед узнать, что происходило в нашем отечестве», — писал драматург П. А. Плавильщиков в статье «Театр» [67, с. 125]. Таким образом, русская трагедия была исторической и политической одновременно.

Понятия свободы и тирании организовывали основное содержание большинства русских трагедий. Трагедия была вмещением идеологической программы просветителей, наиболее сложной ее части. Она развивала также идеи философии Просвещения, естественного равенства, прав человека, в чем была сходна по идейному содержанию с комедией.

Возможность появления трагедии на национальной сцене подтверждается еще и тем, что просветители-драматурги, работая в других жанрах, обращались к истории, этому основному источнику трагических сюжетов. Только для них он был материалом для исторических картин, псевдоисторических драм, как «Казимеж Великий» Ю. У. Немцевича, о котором мы говорили выше.

Обращаясь к историческим персонажам, драматурги XVIII в. не стремились к достоверности, как, например, Ф. Карпиньский в пьесе «Юдита», известной также под названием «Болеслав I» (I редакция — 1790 г., II — 1792 г.). Все польские трагедии были написаны «об утраченной польской славе», воспитывали национальную гордость, как пьеса Ю. Выбицкого «Зыгмунт Август» (1783), которая сходна с трагедиями Жевуского по характеру и основным темам. Она затрагивала проблемы королевской власти, магнатской анархии.

Из всех трагедий XVIII в. только «Владислав под Варной» Ю. У. Немцевича был поставлен на сцене, правда уже в начале XIX в. — в 1807 г. Сюжет ее сходен с сюжетом трагедии В. Жевуского. Под пером Ю. У. Немцевича он приобрел актуальное звучание, стал созвучен «Трагедии Эпаминонда» Ст. Конарского. Так, в последнем монологе Владислав, как и Эпаминонд, требовал отмены либерум вето, призывал ввести наследование королевского трона. Трагедия обличала захватнические войны. Эта пьеса, как и все польские трагедии, разрешала зрителям сквозь призму истории взглянуть на современную Польшу, так как все, что было связано с историей, освящалось событиями недавнего времени. «Поляк счастливых времен, показываемый на сцене, никогда не забавляет нас», актер в национальном костюме «заставляет любить и уважать ту особу, которую он представляет», — писал впоследствии К. Бродзиньский [82, V, s. 54].

Так историческая трагедия идеологизировалась, развивала патриотическую тему, тему освобождения народа.

Бродзиньский недаром назвал трагедию «алтарем национального духа», на котором приносятся в жертву благородные деяния, а пороки и недостатки сгорают в чистом огне,

и считал, что театр мог бы спасти Польшу от всех бедствий и привести ее «к единству, к согласию, к национальным добродетелям» [82, V, s. 29]. Действительно, трагедия сыграла значительную роль в складывании представлений польского общества о национальной истории, в формировании национального самосознания.

Просветительские трагедии были построены не только по канонам классицистской поэтики. В них сильно было влияние сентиментализма, что объясняется движением трагедии к мелодраме, но все же значение классицистской трагедии как образца было очень высоким. Вспомним, что Л. Осиньский, драматург и переводчик, принявший Национальный Театр от В. Богуславского, считал необходимым перевести всю классическую французскую трагедию, о чем писал в проспекте «Французский театр, или Выбор лучших пьес Корнеля, Расина, Вольтера и других», опубликованном в 1809 г.

Польская трагедия была тесно связана с публицистикой; уже «Трагедия Эпаминонда» Ст. Конарского в своем идейном содержании перекликается с его трактатом «Об успешном способе проведения совещаний», этим политическим манифестом раннего Просвещения. Пьесы В. Жевуского развивают идеи, сходные с теми, которые содержатся в его трактате «Мысли о теперешнем состоянии Речи Посполитой».

Общественное направление было свойственно и комедии. Она была основным выразителем общественной программы Национального Театра. С тем чтобы яснее представить механизм передачи этого общественного содержания публике, перед тем как приступить к анализу общественной программы театра, обратимся к структуре комедии эпохи Просвещения.

Структура комедии

В то время продолжала действовать нормативная поэтика классицизма, свод правил все еще существовал, но он не настолько уже детализировал задачи автора. Частные моменты построения текста, отдельные художественные приемы меньше занимали теоретиков искусства Просвещения, чем их предшественников. Тем самым они предоставляли авторам большую свободу. Изменилось и соотношение между этими в значительной степени редуцированными правилами построения текста и общими вопросами содержания искусства, его общественной функции, которые всегда входили в круг вопросов поэтики, но только к концу XVIII в.

приобрели такое огромное значение, превратились в кардинальные проблемы теории. Сама теория в целом теряла характер доктрины, все больше опиралась на художественную практику, приобретала «польские» очертания.

Теория все также требовала от художника подражания образцам или природе. Образцы следовало находить в античном искусстве, в трансформированном виде их предлагал французский классицизм. Он был главным источником для польских драматургов. Первый этап их деятельности — это этап переводов и адаптаций французских драматических произведений для польской сцены. «Пока национальный гений не поднимется на ту ступень, когда сам себе и другим может служить примером,— писал И. Красицкий,— нужно чтобы сначала у других учился, так как и те так совершенствовались» [103, III, s. 58—59].

Очевидно, что польские авторы переводили не все, а только то, что могло вызвать интерес у публики, что легко поддавалось «полонизации». Постепенно переводные и в большей степени адаптированные пьесы наполнялись польским содержанием; готовые схемы сюжетов оживали с введением чисто польских по характеру действующих лиц, приобретали польское звучание.

В анонимной адаптации «Неожиданного возвращения» переводчик дополняет текст пьесы обвинительными речами против разводов, мотовства, охвативших варшавское общество тех лет. Он упоминает о постановлении Сейма 1778 г., по которому векселя, предъявляемые юношами моложе 24 лет, считались недействительными. В комедии Ф. Зблощкого «Люблинский доктор» героиня так переживает неудачи своего мужа на сеймиках, что даже заболевает.

Эти изменения и дополнения сами драматурги осознавали как необходимые. Была создана специальная теория адаптации (А. К. Чарторыйский. «Предисловие к комедии „Девушка на выданье“»).

Аналогично развивалось драматическое искусство и в России, и русский театр пережил «прелатательное» направление. Как писал драматург В. И. Лукин в предисловии к комедии «Награжденное непостоянство», «склонять на наши права сочинения» необходимо, так как, например, когда имена французские «представляемы бывают, странно отзываются, а иногда и слушателей и от внимания удаляют...» [51, с. 247]. Он называл «преложение» «доброжелательным намерением», считал, что брать чужое не стыдно, что «подражать и переделывать — великая разница» [51, с. 249].

Позднее возникло представление о том, что и польская

литература предшествующего времени может дать образцы для авторов XVIII в., о чем писали и Ф. Н. Голянский, и Ф. К. Дмоховский.

Натура также рассматривалась польскими драматургами как великий пример для художника. Как известно, искусство могло совершенствоваться натуру, но только подражать при этом ей следовало безукоснительно. В русле идей подражания натуре развивалась идея обращения к отечественному материалу, к общественной жизни, к тому конкретному, реальному миру вещей и отношений, который окружал художника. Сначала эта общественная жизнь воспринималась только на расстоянии, была отдалена во времени, так как вошла в польскую драматургию как исторический материал; затем постепенно приближалась и, наконец, совпала по времени, но воспроизводилась прежде всего в сатирических тонах.

Теория требовала от авторов не только подражания образцам, но и неукоснительного выполнения поэтических правил. Только это приводило к созданию совершенных произведений.

Художественная практика же показывает иное. Правила, например знаменитые три единства в драматургии, уже не выдерживались на сцене. Такое положение не находили сверхъестественным и критики, как Митцлер де Колоф. Уже были явными первые признаки распада старой системы поэтических норм. Она не выдерживала натиска новых требований, предъявляемых обществом к искусству. Правила спорили с новым понятием — вкуса, развитие которого утвердило новую категорию в искусстве — оригинальность. Произошло это, правда, несколько позднее. Вкус следовало проявлять и в выборе образцов. Все чаще их находили в польском искусстве и в реальной жизни.

Так распадалась общая эстетическая теория, попутно порождая качественно новые художественные явления, в которых смешивались зачастую противоречащие одна другой эстетические нормы, что и придавало им своеобразие. Оно дополнялось также тем, что, как мы уже не раз говорили, Просвещение не стремилось к выработке своего особого художественного языка и легко выражало себя в различных художественных системах. Отдавая должное классицизму, уловив новые веяния рококо, сентиментализма, преромантизма, просветители часто обращались и к барокко, формы которого были привычны и понятны обществу.

Переживал этот сложный процесс взаимодействия художественных систем и театр; общие изменения, которые происходили в поэтике конца XVIII в., испытала комедия.

Этот жанр в том варианте, в котором он появился на просветительской сцене всех стран Европы, встретил довольно много возражений. Его долго не хотели признавать классицисты, обвиняли комедию в дурном влиянии на общество, не хотели верно оценить ее сатирическую направленность.

Создавая репертуар Национального Театра, польские драматурги не стремились к разнообразию сценических конфликтов, не искали разнообразного литературного материала, а повторяли ту сюжетную схему, которая была задана западноевропейской комедией, постепенно наполняя ее своим, польским содержанием, почерпнутым из повседневной жизни конца XVIII в. Все просветители, пишущие для театра, прививали зрителям новые философские идеи, призывали к уважению личности вне зависимости от происхождения человека, к выполнению гражданского долга всеми жителями страны, пропагандировали новые формы поведения, опрокидывавшие старые представления, идущие еще от саксонских времен.

Поэтому пьесы театра Просвещения, начиная от ранних комедий Ф. Богомольца и кончая политическими комедиями Ю. У. Немцевича, сходны. Их объединяет ярко выраженная дидактическая направленность, общность художественных средств, вызванная доминирующим положением классицизма среди прочих направлений, существовавших в польском искусстве в конце XVIII в., общность идейного содержания, определявшаяся принадлежностью большинства драматургов к прогрессивному лагерю в общественной жизни того времени. Это позволяет рассматривать комедию последней трети XVIII в. как нечто целое, как структурное единство, разрешает представить ее в обобщенном виде и выявить характерные черты ее строения.

Действие этой обобщенной комедии всегда происходит в одном доме. Чаще всего это дом в Варшаве, но может быть и помещичий дом в деревне. В этом доме собираются герои, обычно связанные семейными узами, и их гости, между которыми и будет разыгрываться конфликт. Так, в пьесе Я. Дроздовского «Ухаживания из любезности» соперниками, претендующими на руку одной и той же героини, оказываются отец и сын. Одновременно эта пара героев — представители двух направлений в польской культуре XVIII в. Такая же пара — герои комедии Ф. Заблоцкого «Люблинский доктор». Отец — старый сармат, а сын соответственно — модный кавалер. Резонер — неременный герой просветительской комедии — приходится братом героини, из-за которой ссорятся отец и сын. Дочь резонера влюблена в Вале-

рия, который пытается променять юную невесту на богатую старуху. То есть наблюдается высокая степень концентрации в одном персонаже различных функций, что позволяет при относительно малом числе героев построить достаточно сложный сюжет. Эта концентрация сказывается иногда в том, что характеристики героев, данные в их литературной биографии, могут выйти за рамки, намеченные этой схемой, даже противоречить общему облику персонажа. Например, Дамон — верный муж, борющийся за свое счастье, ранее, оказывается, входил в ряды вертопрахов, о чем мы узнаем из монолога слуги Филутовича («Суеверный» Ф. Заблочно).

В основе сюжета одной группы комедий лежит примерно один и тот же конфликт. Он сводится к тому, что родители не дают согласия на брак юных влюбленных. Завязка комедии состоит именно в положении этой пары. Они — двигатель интриги комедии. Все приходит в движение именно благодаря им. Их соединение в счастливом браке означает финал. Это сюжет, основанный на борьбе отцов и детей. В комедии Ф. Заблочно «Суеверный» этот конфликт дан реверсивно. Дети тайно женились. Отец хочет их развести. Они и помогающие им слуги противостоят его намерениям. Юные супруги остаются вместе. Возможно, что в комедиях используется мотив влюбленного старика, выступающего неудачным соперником молодого претендента на руку героини, как в комедиях Ф. Заблочно «Сельский бал», «Люблинский доктор».

Сюжет является только стержнем, на котором держится вся комедия и который не представляет интереса ни с точки зрения событийного ряда, ни с точки зрения его организации. Композиция, вытягивание фабулы в сюжет всегда идет по одному и тому же образцу, не оставляя места неожиданности.

То же можно сказать и о сюжете другой группы пьес, где борются не отцы и дети, а супруги. Это комедии, в которых муж или жена подозревают друг друга в неверности, подлинной или мнимой, где интрига строится на попытках добиться истины и все кончается примирением супругов.

В финале комедий отцов и детей и ссорящихся супругов происходит объединение героев, которые на протяжении пьесы были разделены. Один из героев как бы перемещается из одного лагеря в другой. Юная невеста вырывается из-под власти родителей и соединяется с любимым женихом. Жена больше не подозревает мужа и прогоняет толпу поклонников.

Конфликт задается в начальных монологах второстепенных действующих лиц, слуг, героев-наперсников, реже — главных. Они как бы расставляют по местам фигуры, которым предстоит разыграть интригу. Иногда обе линии, комедия отцов и детей и ссорящихся супругов, объединяются в одном сюжете, как в «Мужьях, исправленных женами» Ф. Заблоцкого, где главные герои — это супружеская пара, а пара второстепенных героев, им сопутствующих на протяжении всего сюжета, — пара юных влюбленных, на пути к браку которых стоят препятствия.

В комедиях, особенно второго типа, конфликт редко бывает реальным, чаще всего он иллюзорен, только кажется героям комедии. На самом деле Граф любит свою жену (Ф. Заблоцкий «Примиренные супруги») и не собирается ее покидать. В действительности ничто не разъединяет Сечеха и Свентоху (Ф. Заблоцкий «Мужья, исправленные женами»). На самом деле Валерий не собирается жениться на богатой вдове Скнерской, невесте своего отца, и верен своей возлюбленной, он только отваживал от будущей мачехи поклонников и, правда, заодно улаживал свои материальные дела («Ухаживания из любезности»). Мнимый конфликт может быть частным, как в «Возвращении депутата» Ю. У. Немцевича, где Валерий верит, по недолго в измену невесты, увидев ее портрет в руках соперника.

Реальный конфликт встречается гораздо реже. Он наличен в комедии Г. Бронишевского «Око за око», где герои действительно изменяют друг другу. У мужа есть «амантка», а у жены — «амант». Часто немимые конфликты лежат в основе комедий отцов и детей. Родители, действительно, препятствуют браку своих детей.

Конфликт, и реальный и мнимый, не содержит заряда комического. Главные герои пьесы, развивающие основную линию сюжета, ведут себя таким образом, что никогда не попадают в смешное положение, не могут вызвать смех у зрителей. Их сюжетные ситуации также не смешны. Как же тогда драматург добивается комического эффекта? Комическое начало отчленено от основной сюжетной линии, главные герои существуют только для того, чтобы другая группа, их помощников, второстепенных героев (почти всегда это — слуги), распутывала их злоключения, устраняла препятствия, вела сюжет к разрешению и превратила пьесу в комедию. Эти герои-помощники появляются в таких сюжетных ситуациях, которые несут всю комическую нагрузку. Они всегда заданы, всегда условны и не зависят от природы основного конфликта пьесы. Они — пружина коми-

ческого действия. «Это скрытая пружина в часах, которую знаю только я, мастер». Это заявляет Филютович, выдумывающий способы заставить Суеверного не разрушать счастливый союз Дамона и Мелиссы (Ф. Заблоцкий, «Суеверный») [164, I]. Такими сюжетными ходами могут быть уловки слуг, устраивающих брак юных героев. Расположенные в ряд, так, что первое предпринятое средство обычно не помогает и слуге приходится изобретать второе, третье и т. д., они образуют ступени, по которым сюжет стремится к своему завершению и которые одновременно фиксируют весь комический эффект пьесы. Уловки слуг формально не зависят от основного сюжета. Их диапазон достаточно велик, они могут быть любыми и свободно прикрепляются к основной сюжетной линии пьесы. Это может быть обман, переодевание, подложное письмо. Все эти уловки крайне условны, что соответствует и условности препятствий, стоящих на пути юной пары. Как поется в комедии Княжнина «Несчастье от кареты»: «Нас безделка погубила, но безделка и спасла» [52, с. 77].

Относительность связи между постоянным основным конфликтом сюжета и способами его разрешения столь велика, что они могут не сливаться, существовать изолированно друг от друга. Убедительным примером служит «Суеверный» Ф. Заблоцкого, где весь комический ряд пьесы, последовательный набор мистификаций, оказывается, существовал сам по себе. Основной конфликт разрешился без его помощи. Он только смешил, но не работал на сюжет. Не актерские хитрости, а чистосердечные признания главной героини Мелиссы разрешают конфликт. Вся комедия с переодеваниями, мистификациями разыгрывается впустую. Весь комический механизм работает на холостом ходу. В «Люблинском докторе» комическое заключено в попытке слуги соединить влюбленных — Элизу и Эраста. На полпути его предприятие рушится. Он вынужден разыгрывать роль доктора, и вокруг этого переодевания кружится теперь все действие. Ни влюбленные, ни препятствующие им родители не вступают в общий круговорот событий. Они сталкиваются только после признания припертого к стене слуги, и на просьбы влюбленных соединить их судьбы родители отвечают согласием. Примерное поведение влюбленных, а не хитрости слуги, на которых держится комическое действие, приводит к разрешению сюжета. Не юная пара преодолевает препятствия, а слуга Франтович борется с трудностями, стоящими на его пути превращения в доктора. В данном случае комическая часть полностью отторгается от основного действия и не

служит разрешению конфликта. Не влияет на основной конфликт пьесы и интрига, задуманная служанкой в комедии Ф. Заблоцкого «Сарматизм». Влюбленные соединяются благодаря решению юриста, который мирит их родителей. Конечно, подобное соотношение комического начала и интриги необязательно, но все-таки встречается оно достаточно часто.

Есть и другой ряд сюжетов, в которых именно проделки слуг, хитрости, обманы и переодевания способствуют завершению интриги, как в комедии «Кофе», где все упорядочивается, все встает на свои места только благодаря проделкам Одрвицкого. В сюжетах обоих типов комическое по своему характеру сходно с комическим началом народного театра, комедии дель арте. Оно не несет в себе иронии.

Иногда в сюжетных ходах, несущих комическую нагрузку и одновременно движущих действие, выступают главные персонажи, но тогда эта комическая нагрузка тут же уменьшается: им не пристали хитрые проделки, это — удел слуг. Главные герои могут обычно начать игру, предложить участникам действия пари, разыграть их и пр. Герой комедии Ф. Богомольца, чтобы попасть в дом возлюбленной, является туда под видом губернатора, учителя ее младших братьев. Персонаж комедии Заблоцкого «Важные дела, и что мне до них» заключает пари, что сможет вывести из себя главного героя. В комедии «Несогласный брак» все герои заняты притворством. Модницкий только делает вид, что он согласен выполнять капризы своей жены. В пьесе «Мужья, исправленные женами» Графиня только притворяется, что ей по сердцу рассеянная жизнь светской дамы.

Принятие роли, игра, театр в театре — это, пожалуй, один из главных сюжетных ходов комедии Просвещения. Так об этом говорят и сами комедийные персонажи. «Я думаю устроить комедию, которая нас развлечет, но не хватает еще одной роли», — заявляет Филютович в «Суеверном» Заблоцкого [164, I]. Таким образом, определяется положение в структуре пьесы нарочно подстроенных перипетий.

Герои просветительских комедий часто заявляли со сцены об игре, театре как о важном сценическом приеме. «Если она (Чашникова. — Л. С.) хочет настроить его на возвышенный лад, то устроит для нас великолепную комедию, — говорят герои комедии Ф. Орачевского «Развлечения, или Жизнь без цели», следя за развитием интриги [99, I, s. 322]. Программным является выступление слуги Одрвицкого из анонимной комедии «Кофе»: «... я могу представить все, что требуется. Если нужно притвориться регимента-

жем, то подчеркну бороду, сделаю серьезную мину, изменю голос, и к тому же я научился несколькими патристическим фразам» [99, I, s. 250]. Он, и правда, играет в пьесе несколько ролей: появляется как пьяный посетитель кофейни, разыгрывает ссору с Антицким, противником и соперником своего хозяина, притворяется убитым. Комедия разыгрывается не только перед зрителями, находившимися в зале, но и перед зрителями, находящимися на сцене, т. е. другими героями пьесы, тем более что часть из них знает о хитрых замыслах Одрвицкого. Аналогично положение театральных мистификаций в «Суеверном» Ф. Заблоцкого. В его пьесах игра — главный сюжетный ход. Франтович играет роли юриста и цирюльника, разыгрывает диспут с настоящим доктором. Мелисса выступает в роли гадалки, а сам главный герой, суеверный Ансельм, изображает из себя философа. Эту роль он теряет, увлекаясь новой — большого, умирающего старика, чья смерть уже predetermined приметами и предсказаниями. Разыгрывает влюбленного старика в «Сельском балу» Ф. Заблоцкого юный герой. Слуга Финтак играет поочередно роли танцмейстера, учителя музыки, престарелой красавицы. Его господин выступает то как учитель пения, то как купец, то как забияка-гусар. Эти сюжетные ходы и служат созданию комедии; она строится на неузнаваниях. Неузнавание — это еще один из наиболее распространенных сюжетных ходов комедии Просвещения. Ф. Заблоцкий использует игру как прием и в комедии «Сарматизм». Валенты выступает в роли сумасшедшего. В комедии «Мужья, исправленные женами» ревнивый муж появляется в роли слуги.

В пьесе «Примиренные супруги» герои в игре в театр (это кульминационный пункт действия) должны продублировать свои жизненные ситуации. Во время исполнения своих ролей они саморазоблачаются, отбрасывая те роли, которые они играли в жизни, скрывая свои подлинные устремления. Граф притворялся модным кавалером и, выполняя требования моды, изменял своей жене, которую на самом деле любил. Графиня делала вид, что она не страдает, обманувшись в муже, но, играя роль обманутой жены в театре, она раскрывает свои страдания. Этот театр уничтожил театр жизни героев, прервал комедию, грозящую обернуться драмой. Но и во время этого домашнего спектакля, его подготовки происходит ряд чисто театральных недоразумений: Графиня принимает Графа за друга его, Сечеха. Само примирение супругов, что очень знаменательно, происходит в масках.

Возможно, что игра бывает и непреднамеренной и тогда построена на приеме неузнавания, как в комедии «Вот так, по-варшавски», где слуга Выкрентарский принимает за ростовщика Лихварского будущего тестя своего господина, что и является исходной точкой конфликта.

В этой же комедии значимый прием — подслушивание (Выкрентарский подслушивает объяснение Жетельского и Тересы).

Иногда игра — только отдельный сюжетный ход, как в комедии «Око за око», где Звротницкий и Апуся разыгрывают слуг графини и маркиза. Иногда герои только предполагают игру со стороны партнеров: «Может быть, он ничего не знает, может быть, ему дана роль, которую он ради выгоды должен играть на наших глазах», — спрашивает Каролина в комедии Я. Дроздовского «Ухаживания из любезности» [99, II, s. 288]. Тема игры, театра распространяется и шире. Свою собственную жизнь, свои развлечения герои приравнивают театру: «Может ли быть комедия лучше той, которую мы сами сегодня играем в саду? Мы лишились одного актера...» («Развлечения, или Жизнь без цели») [99, I, s. 331]. Таким образом развивается одна из доминантных тем искусства XVII—XVIII вв.

Описанные выше способы создания комического эффекта и разрешения конфликта можно было бы назвать театральными, имея в виду их сущность, сводящуюся к игре. Возможно, что их частое употребление было связано с тем тяготением к театральности в культуре XVIII в., которое отмечают многие исследователи, например А. Д. Чегодаев, Ю. М. Лотман [30; 34; 68]. Тенденция к театральности в театре приводила к тому, что он стремился к иллюзии, к условности, а не только к правдоподобию, по крайней мере в комедии.

В драматическом конфликте и его разрешении интересно отметить следующее: он очень часто оттягивается, откладывается, даже намечается не сразу. Так, в «Несогласном браке» конфликт выявляется только в последней сцене I действия. Только в ней главный герой Модницкий сообщает своей жене о намерении выдать замуж дочь от первого брака, что и послужит в дальнейшем основой их борьбы. Хотя следует сказать, что в предыдущих монологах, полных намеков и косвенных характеристик, которые делают слуги, конфликт как бы намечается. Очевидно, что главные герои должны столкнуться, только пока неизвестно, на какой почве произойдет это столкновение. Только в первой сцене II действия зритель узнает о возможном конфликте Плациллы и родителей: она не хочет ни одного из пред-

ложепных ей женихов, так как тайно любит кого-то третьего.

Можно выделить также такую группу пьес, где конфликт и его разрешение едва намечены. Например, в пьесе «Вот так, по-варшавски» герои двух противоположных лагерей, варшавских щеголей и простодушных провинциалов, собираются в одном доме в Варшаве, но в конфликт не вступают. Должны жениться Граф и Тереса, но между ними не происходит даже никаких объяснений. Хотя Тереса и предпочитает Жетельского, что явствует из финала пьесы, их линия также только намечена. В пьесе сталкиваются мнения о Графе будущего тестя и его дяди, который не знает о долгах Графа и его разгульной жизни. Графа выводят на чистую воду без помощи интриг: о его поведении рассказывает дяде за сценой старый друг. Все проделки слуги Выкрентарского приводят только к тому, что он принимает за ростовщика будущего тестя хозяина. Правда, это несколько способствует разоблачению Графа, но все-таки не способствует развитию действия. Пьесы такого типа могут быть названы бытовыми зарисовками. В них большое место занимают сценки развлечений петимстров.

Герои просветительской комедии четко разделяются на положительных и отрицательных. Иногда граница между ними проведена сразу в списке действующих лиц, как в «Сарматизме» Ф. Заблоцкого. Так, Марек Гуронос — заносчивый и сварливый; Анеля — воспитанная девушка, знающая обхождение; Буживой — трусливый забияка; Скарбимир — разумный шляхтич [166]. Так как существуют комедии, основанные на конфликте мужей и жещ, отцов и детей, соответственно существуют два типа групп героев, которые никогда не смешиваются и не переходят из одной группы в другую. «Образуются две партии, и я принадлежу к одной из них» — вот слова Паплота, героя комедии Ф. Заблоцкого «Мужья, исправленные женами», как бы раскрывающие положение всех персонажей всякой коллизии XVIII в. [164, II, s. 53]. В итоге система действующих лиц разбивается на пары. Каждого положительного персонажа на протяжении всей пьесы сопровождает выгодно оттеняющий его отрицательный, обычно входящий с ним в конфликт. Герой, олицетворяющий всяческие недостатки, обязательно сталкивается с антиподом. Щеголь соперничает с серьезным молодым человеком. Философ сталкивается с суеверным невеждой.

Все действующие лица не покидают свой лагерь и имеют четко очерченное поле действия. В результате их движение крайне ограничено. Иногда оно даже не приводит к желае-

тому столкновению или это столкновение надолго откладывается. Только в IV действии (вторая сцена) встречаются Граф и Простацкий («Вот так, по-варшавски»). Очень долго не появляются вместе на сцене Граф и Тереса, хотя их встреча должна оказать решающее влияние на развитие сюжета. Даже состоявшаяся, она вынесена за сцену. О ней только говорится в пятой сцене IV действия. Только во второй сцене того же действия объясняются Тереса и Жетельский («Вот так, по-варшавски»). Выйти за пределы своего поля герои могут в финале. Обычно это происходит с влюбленными, которых разделяло положение в разных лагерях, или с теми героями, которые раскаиваются в своих поступках. Такой финал вызван дидактической функцией комедии. В «Ухаживаниях из любезности» Я. Дроздовского раскаивается старуха Скнерская, в «Развлечениях, или Жизни без цели» — Староста, который покидает компанию Чашниковой и окружающих ее вертопрахов и возвращается в лоно семьи. Это происходит под влиянием благородного поступка Зацневского, оплатившего вексель Старосты.

Интересно заметить, что иногда герои, имеющие значение в развитии действия, вообще не появляются на сцене, как соперник Чашника в пьесе Д. Боньчи-Томашевского «Супруги в разводе». Основная интрига уже упоминавшейся пьесы «Ухаживания из любезности» идет за сценой: сын ухаживает за невестой своего отца во Львове. В комедии «Несогласный брак» мы не видим до последней сцены избранника Плациллы, Сченсливского. У него нет ни одной реплики.

Герои неактивно вступают в отношения. Они отъединяются от своей группы, чтобы вновь к ней возвратиться, выразить свои намерения и произнести ряд сентенций. Часто их взаимодействие осуществляется за счет корреспонденции. Они все пишут письма друг другу. Так показана связь Шамбеляна и его жены с поручиком и в комедии «Око за око». Их любовь — это только две пачки писем, которыми обмениваются влюбленные и которые, конечно, попадают в руки супруга и соответственно супруги. С помощью писем движется интрига комедии Я. Дроздовского «Ухаживания из любезности». Из письма к Фаворию от горничной Каси главный герой узнает о том, что его собственный сын сватается к его невесте, престарелой вдове. Из тех же писем это становится известно и невесте Валерия. Все действие движется вместе с работой почты. Пишет письма обманутый Весняцкий, отец Валерия, упрекая ветреную вдову, колеблется и не посылает их, боясь утратить обладательницу

богатого приданого. По наличию или отсутствию корреспонденции герои судят о привязанностях: «... не пишет, и если не желая того, то просто из легкомыслия», — жалуется Каролина на Валерия [99, II, s. 273].

Большую роль играют посланцы, предупреждающие появление главных героев, как Платош в этой же пьесе, который приезжает раньше Валерия. У Платоша Каролина и добивается ответа, почему Валерий не присылал ей писем.

Герои просветительской комедии, кроме того что они противопоставлены и обязательно входят в какую-либо оппозицию, объединяются между собой и действуют парами. Например, в «Мужьях, исправленных женами» Ф. Заблоцкого сначала действие ведут Доброслав и Дорота, затем — Сечех и Свентоха. Пары по ходу действия могут перестраиваться. Очень часто такую пару образуют хозяин и слуга, хозяйка и служанка. Может быть пара: слуга и служанка.

Главные персонажи в основном в этой паре ведут себя индифферентно. Они излагают общую идейную программу пьесы и иллюстрируют ее немногочисленными поступками. И без того небольшое число их действий прерывается рассуждениями, диспутами на моральные темы, часто никак не связанными с развитием сюжета. На пути к счастливому браку они обращаются к зрителям с речами о гражданском долге, о патриотизме, о необходимости изучать историю, что типично для времени, когда в силу слова верили больше, чем в мощь орудий. Занимаются морализаторством и слуги. И они отвлекаются от ведения действия комедии. «Многие не должны быть, чем они есть. Но так уж устроен мир», — говорит слуга Бартоломей дворецкому, устраивая банкет [102, s. 87]. «Что поделаешь, нужно подчиняться фортуне, это закон мира», — замечает горничная при виде слез Каролины [99, II, s. 286]. Играя роль адвоката, Франтович в «Суеверном» Ф. Заблоцкого одурачивает Ансельма, а затем неожиданно произносит речь о законе. Как видим, слуги комедии Просвещения также резонируют, но основная их функция — это действие.

Итак, и дидактическая нагрузка комедии наподобие комической существует изолированно от сюжета. Сам сюжет, взятый вне сентенций, которые произносят главные и второстепенные герои, дидактической нагрузки не несет. В лучшем случае он являет собой урок консервативным родителям, не желающим счастья своим детям. Поведение этих детей безотносительно к дидактическому началу; помощь слуг — это серия проделок. Ни собрание отрицательных персонажей, ни ряд действий положительных практически не

имеют дидактической функции. Не они были основными носителями дидактической нагрузки. Прежде всего ее нес словесный уровень пьесы, монологи и диалоги героев, не всегда связанные с действием, и только затем собственно действие. Нормы общественной и частной жизни, пропагандировавшиеся просветителями, излагались в этих речах, подкрепленных примерами. Так учили зрителя, и эти уроки предназначались прежде всего ему, а не участникам действия, которые вели себя в соответствии с начертанными для них линиями сюжета и мало внимания обращали на афоризмы и сентенции, не влиявшие на ход сюжета и на разрешение конфликта. С современной точки зрения они будто повисали в воздухе, но по законам театральной поэтики того времени были неотъемлемой частью пьесы, без которых она выглядела для них незаконченной.

Итак, значение комедии, как и ее комическое начало, косвенно было связано с ее сюжетом. Он служит только точкой, к которой условно прикреплено моральное содержание. Например, комедия «Несогласный брак» прежде всего осуждает злых господ, ненужную роскошь их жизни, а затем тиранов-родителей. Только последняя тема связана с сюжетом пьесы, который строится как обычный сюжет пьесы об отцах и детях. В комедии Ф. Заблоцкого «Ухаживания Фирцика» есть монолог-вставка общественного звучания, никак прямо не связанный с действием, как выступление Подстолия против дуэлей, на которые в Польше конца XVIII в. была большая мода. В комедии «Суеверный» такая вставка посвящена праву. В таком соотношении сюжета и значения следует видеть один из возможных способов реализации общественной задачи комедии. Эти пьесы писались «... не только для того, чтобы изобразить жизнь, но и для того, чтобы проповедовать изменение жизни, чтобы стать фактом реальной политической борьбы, чтобы активно вмешаться в ход самой политической действительности» [13, с. 469]. Ср. мнение Н. М. Карамзина о восприятии публикой «Недоросля»: «... сцены комические возбуждали в зрителях мимолетный смех, а серьезные обращали на себя все внимание публики, которая в то время любила такие разглагольствия на сцене, особенно если они были наполнены колкими замечаниями на светские обычаи и слабости того времени» [5, с. 226].

По поводу значения комедий эпохи Просвещения следует также заметить, что драматурги никогда не стремились к его множественности или хотя бы двойственности. Они давали однозначные оценки однозначным ситуациям. С их точ-

ки зрения, на сцене следовало так показывать человеческие поступки, чтобы добро можно было отличать от зла, «не оставляя ничего, что могло бы иметь двойственное значение в смысле добродетели и исправления ошибок» (Монитор, 1774, № 91).

Анализируя комедию XVIII в., мы довольно часто упоминаем слуг, то как носителей комического начала пьесы, то как разрешителей конфликта, то как медиаторов. Слуги ведут интригу комедии, задумывают ее, строят и часто разрешают. Главные герои этим занимаются редко. Например, в комедии «Кофе» главное действующее лицо Эраст, который хочет жениться на дочери хозяйки кофейни, предлагает друзьям обыграть своего соперника в карты, но делается это все, конечно, с помощью слуги Одрвицкого. Слуга спасает юного хозяина от отцовского гнева и создает версию о покупке нового дома («Неожиданное возвращение»). Слуга подстраивает все мистификации хозяина («Суеверный» Ф. Заблоцкого).

В просветительской комедии слуга занимает все более важное место, все более выдвигается на передний план, оттесняя главных героев, достигая положения Фигаро. Он оказывается дублером своего хозяина, повторяя его поступки, усиливая тему порока, если хозяин является отрицательным героем. Он ведет себя благородно, помогая бедным, если связан с добродетельными героями. Такая связь между этими двумя классами героев декларируется непосредственно в монологе слуги Выкрентарского в анонимной комедии «Вот так, по-варшавски»: «Я буду думать, как он: знаю, что тогда больше ему буду нравиться, и смогу получить больше. И я начну соблазнять женщин, только низшего сорта, обещать им жениться, а кончу все модным браком, буду делать долги и, прежде чем занять, буду стараться не заплатить; буду пить в кредит, а как придут напоминать о деньгах, вытолкаю их за дверь, как делают в Варшаве, сумею и писать неплохо, буду выдавать векселя...» [99, II, s. 15]. Значимость дублера в просветительской комедии была так велика, что иногда он появлялся на сцене один, без своего прообраза и совершал действия, аналогичные тем, которые мог совершать или уже совершил хозяин. Альберт, слуга Князя, который обманул главную героиню и не женился на ней после с трудом полученного развода (Д. Боньча-Томашевский, «Разведенные супруги»), нарушает обещание, данное горничной: «Никто из нас не знает ценой верности, ни эlegantный Князь, ни очаровательный Альберт» [99, II, s. 153–154].

В комедиях, финалом которых является счастливый брак юных влюбленных, обычно женится также пара слуг. Иногда слуги переводят конфликт хозяев в комический план, как пара крестьян в комедии Г. Бронишевского «Око за око». Им же принадлежит функция резонера. Они характеризуют главных героев, как камердинер Михал и горничная Луиза в комедии «Развлечения, или Жизнь без цели», как Выкрентарский, который не только помогает Графу, но и осуждает его. Он даже вмешивается в личные дела героев. Михал («Развлечения, или Жизнь без цели») в ответ на приказание хозяина Старосты готовиться к званому ужину советует ему провести вечер в кругу семьи. Он — противник образа жизни хозяина, ему не нравятся его бесконечные развлечения, о чем он прямо заявляет. Собирается направить на путь истинный свою легкомысленную хозяйку горничная Ануся («Око за око»).

Слуги обычно сообщают зрительному залу о ходе действия. Так, о завязке пьесы «Развлечения, или Жизнь без цели» мы узнаем со слов горничной Луизы: оказывается, мачеха хочет выдать замуж Тересу за нелюбимого ею Пулковниковича. Слуги предупреждают появление главных героев. Так, Подружкевич сообщает о прибытии отца героя («Неожиданное возвращение»). Они поддерживают главных героев, как в комедии «Несогласный брак», где главные герои, Модницкий и Модницкая, появляются сначала только со слугами; их характеристики мы получаем со слов этих же слуг, Подхлебского и Верницкой. Слуги как второстепенные действующие лица закреплены за главными: Модницкая связана только с Верницкой, Модницкий — с Подхлебским. Только в кульминационный момент интриги они встречаются одновременно.

Иногда даже всю комедию разыгрывают слуги, как в комедии «Неожиданное возвращение», где главные герои, Валерий и Люцилла, выступают на сцене только дважды. Вся интрига завязывается и разрешается без их участия. Только слуги действуют, только они принимают решения.

Такая концентрация функций одного персонажа не случайна. «Слуга — это вечный „третий“ в частной жизни господ. Слуга — свидетель частной жизни по преимуществу... Положение слуги широко использует плутовской роман... Слуга — это особая воплощенная точка зрения на мир частной жизни, без которой литература частной жизни не могла обойтись» [2, с. 276].

Что касается других персонажей комедий, они все имеют свой круг функций и однозначные характеристики, кото-

рые строятся на одной доминантной черте. Злой барин на протяжении всей пьесы — это злой барин, и в таком качестве он осуждается драматургом. В подавляющем большинстве случаев доминантная характеристика — это социальная характеристика, а не личностная. Если драматург и делает доминантной какую-либо черту характера, то только для того, чтобы показать, как она преломляется в социальных отношениях.

Доминантные черты могут сопровождаться дополнительными: скряга может быть и суевренным и плохим отцом, но обычно эти черты менее развиты и не играют сюжетообразующей роли. Главные и дополнительные черты могут свободно меняться местами. В одной комедии одна черта является доминантной, а в другой для героя того же класса — дополнительной. И на ней уже не строится драматический конфликт. В одной комедии отрицательный герой — это скряга, в другой — злой помещик. В следующей — он дурной отец. И все эти черты отрицательного героя легко сочетаются, собираются вместе, но они реально не перекрещиваются с теми чертами, которые характеризуют положительных героев. Например, качества сутяги не переходят к просвещенному гражданину. Это очень важное свойство системы действующих лиц просветительской комедии.

Наблюдая его, мы обнаруживаем, что герои, различно охарактеризованные, могут быть сходны по функциям, которые они выполняют в сюжете. Например, просвещенный философ имеет ту же функцию, что и скромный провинциал, прибывший в столицу: он — резонер. Отсталый помещик, строящий свою жизнь по календарям и приметам, и столичный престарелый вертопрах, проматывающий состояние на модные развлечения, могут выполнять в сюжете одну и ту же задачу — препятствовать браку дочери или сына.

При всей четкости распределения функций и доминантных черт персонажей в комедии Просвещения можно наблюдать еще одно очень интересное явление — складывание характеристики персонажей. Иногда персонаж не сразу появляется с непротиворечивой характеристикой. Драматург как бы пробует, какие мерки к нему приложимы. Так, Модницкий в комедии «Несогласные супруги», уже судя по своей фамилии, принадлежит к кругу персонажей-галломанов. Но в то же время он произносит сентенции о старосветской любви, сетует на недостатки современного воспитания; он же — злой помещик, жестоко наказывающий слуг. Он как бы синтезирует все характерные черты главных отрицательных и частично положительных персонажей.

Эта фигура дает основания говорить о том, что в комедии XVIII в. происходила перестройка концепции главного героя. Заданный классицистскими правилами, схематизм не всегда удовлетворял драматургов. Они искали новых путей создания характеристики театрального героя.

Совпадающие по своим функциям герои различных пьес в большинстве случаев имеют характеристики, дополняющие друг друга. Они могут быть сведены в единое целое. Так из частных случаев создается общий. Из одноплановых, схематически очерченных фигур возникает фигура многоплановая, чьи отдельные черты по веерному принципу раскрываются в отдельных пьесах. Очевидно, что эти фигуры — не личности. Они — олицетворение некоторых общечеловеческих черт. «Работая над этим произведением, — писал Ю. У. Немцевич, обращаясь к читателям в связи с выходом в свет «Возвращения депутата», — я не имел в виду лиц, но пороки и предрассудки, дурные обычаи...» [113, s. 39].

Изображение этих дурных обычаев обогащалось введением бытового фона. Драматурги соблюдали правило, сформулированное А. К. Чарторыским, — представлять природу в привычном для общества виде. На сцене возникали хорошо знакомые зрителям реалии варшавской жизни, деревенские усадьбы, кофейни и сады, театры и маскарады. Здесь действовали персонажи, в значительной мере благодаря этому фону потерявшие свою условность, чьи недостатки приобретали конкретные очертания. Именно они первыми в комедии обогащались дополнительными чертами, развивающими их основные характеристики.

Такое построение персонажа объясняется тем, что драматурги-просветители не пытались воссоздать и объяснить природу личности или отобразить ее социальное положение. Выводя на сцену схематически очерченных героев, они судили их, выносили приговор или помилование. При этом было неважно все, что не подлежало рассмотрению на этом драматическом суде, кроме главного: к какому лагерю, порока или добродетели, принадлежал герой. Для того чтобы ответить на этот вопрос, можно было выбирать только из двух ответов: да или нет.

Не менее важным было отношение к постоянству характера. Французские просветители, последователями которых были польские драматурги последней трети XVIII в., полагали, что ничто не может измениться, перестроиться в душе человека, что меняется только направленность его действий. Сам же человек останется неизменным. Направленность действий может меняться, так как человек от природы

склонен к добру. Он может раскаяться в своих поступках, которые он совершал, заблуждаясь, но он не может разлюбить, если любит, сделаться постоянным, если таким не был, из скряги превратиться в мота.

Но раскаяние часто посещает героев дидактической комедии. Раскаивается Граф в пьесе «Вот так, по-варшавски». Его исправления добивались его соперник Жетельский и бывшая невеста Тереса. Ожидает исправления неверного Шамбеляна Шамбелянова, колеблясь, изменить ли ей мужу с поручиком или нет («Око за око»). И Шамбелян, действительно, исправляется. Но в этой же пьесе раскаяние обыгрывается в заключительном монологе слуги Звротницкого, который из интригана хочет стать отшельником и жить в пустыне. Такое ироническое отношение к обращению редко, чаще всего — оно искренне, как раскаяние Валерия (Я. Дроздовский, «Бигос бродяг»), сравнивающего душу грешника-вертопраха с бесформенным слитком золота, которая отойдя от пороков, пройдя испытания, станет чистой и драгоценной.

XVIII век — это век лозунгов и прописей, показным образом трактующих о том, как нужно жить в общественных группах, как надо управлять и подчиняться, что и как мыслить и говорить. Создавая декларативные образы, точнее, образцы, которым стоит следовать в жизни, предлагая примеры для подражания, театр одновременно выводил и антиобразцы. Такая трактовка персонажей комедии Просвещения не противоречит той, которую давали им в XVIII в., — ср. фразу одного из героев комедии Ф. Заблоцкого «Мужья, исправленные женами»: «Я буду суров в пример другим» [164, II, с. 47]. Идеалы действовали не в безвоздушном пространстве, они входили в единообразие с отклонениями от всех принятых норм.

Приходя в театр, зритель не только мог оценить себя и свое окружение, сравнивая его с идеалом, представленным на сцене, с той недостижимой нормой, которой он должен был подражать, но и соотнести себя с теми, кто пребывал в бездне пороков.

Мир театра XVIII в. — это мир оживших и выведенных на сцену правил и антиправил. На сцене Просвещения пришли в движение условные фигуры, столкнулись мир условной добродетели и «антимир», который отрицал все правила и где действовали только противоположности образцов. Этот антимир просветительского театра был близок действительности, которая еще не воспроизводилась реалистически на сцене или, точнее говоря, это воспроизведение еще не было

объявлено главной задачей театра. Он иногда даже во многом совпадал с ней. Многие черты реальной жизни вошли в антимир просветительской комедии и представляют для исследователя культуры XVIII в. неоценимый источник.

Таким образом, фон, на котором разворачивается условный сюжет комедии, и отрицательные персонажи, выведенные просветителями, оказались способными создать основу, на которой в дальнейшем развилась реалистическая комедия. Иногда драматург настолько увлекался, воссоздавая антиподы добродетельных граждан, настолько точно воспроизводил их подлинную жизнь с ее дрызгами, склоками, пьянством, развратом («Пьяницы» Ф. Богомольца, «Сарматизм» Ф. Заблоцкого), что забывал о противовесе — лагере положительных персонажей. Появились пьесы, классицистские в своей основе, в которых материал был обработан уже в соответствии с реалистической концепцией отображения мира. Но для польского театра, правда, более типичны были пьесы, в которых налицо два лагеря, положительных и отрицательных персонажей, уравнивающих действия друг друга. Это связано с общей концепцией героя в литературе XVIII в. Человек в то время представлялся прежде всего носителем идей, эмоций. Возможность показать его на общественном фоне, столкнуть его со средой пока не занимала авторов. Эта задача будет выполнена позже.

Театр эпохи Просвещения, бесконечно варьируя данные ему схемы сюжетов, создал пьесы и со сложными интригами. Так, две линии событий присутствуют в комедии Ф. Орачевского «Развлечения, или Жизнь без цели». Ее главный персонаж, Староста, попадает в дурное общество. Окруженный вертопрахами и модными дамами, он близок к разорению, но любящая жена и согласная пожертвовать собой дочь спасают его, и он раскаивается. Этой линии было бы вполне достаточно для построения пьесы. Но рядом с ней развивается еще одна — линия Тересы и Зацневского. Зацневский (Добродетельный) соперничает с Пулковником, которого сватают Тересе. Влюбленные соединяются, так как Староста, отец невесты, раскаивается. Линия юных влюбленных продублирована слугами, камердинером Михалом и горничной Луизой, которые, участвуя в первой линии, имели функцию осуждения и обличения отрицательных персонажей.

Две сюжетные линии, Бедоша и Валерия, представлены и в пьесе «Бигос бродяг».

Работая в заданных нормах искусства пределах, драматурги-просветители не только контаминировали сюжетные

схемы. Чувствуя, что условность этих схем изживается, они иногда просто превращали их в канву для философских размышлений, рассуждений о современной политической ситуации. Сюжет в таком случае попросту отмирал, так как не было возможностей связать его с проблемами, волновавшими драматургов и общество. Избрать сюжет, связанный с реальной жизнью, выхватить «кусочек действительности», драматурги XVIII в. не считали возможным. Это шло вразрез с канонами искусства, которое по правилам подражало натуре. Легче было отступить от них, введя важные для драматургов вопросы в словесную ткань пьесы, не «вочеловечивая» их. Комедии тогда, как в XVII в., превращались в общественные диспуты. Так произошло с «Возвращением депутата» Ю. Немцевича, где сюжет только намечен. Он почти свернут, находится как бы на заднем плане диспута, служит отправной точкой для выступлений героев, декларирующих взгляды на политические события в стране. Конфликт, состоящий в соперничестве двух претендентов на руку героини, разработан очень слабо, даже почти не разработан, сначала его намечают слуги. Затем все герои, за исключением пары влюбленных, появляются на сцене и занимают позиции в словесном сражении. Только в четвертой сцене вводится в действие Тереса, юная певичка, а в шестой мы ее видим с любимым Шарманчиком. Лишь к концу действия приходит сообщение о возвращении ее жениха, депутата Валерия. Во II действии происходит столкновение, правда не героев, а их взглядов: так, Валерий и Шарманцкий соперничают из-за Тересы. В III действии Шарманцкий разоблачает себя, что приводит к счастливой развязке. Вся пьеса служит поводом для произнесения деклараций, для диспута на общественные темы.

Возможно было и так, что сюжет полностью исчезал и действие пьесы не развивалось. На сцене представлялась серия встреч главного героя с рядом лиц, или олицетворяющих различные пороки, или придерживающихся различных взглядов. В пьесе Ф. Богомольца «Комедиограф» сюжет этого типа служит для обсуждения сущности театрального искусства, воспитательной роли театра. Сходно построена комедия Чарторьского «Кофе». В этих пьесах главным героем оказывается резонер. Он не вступает ни в какие конкретные отношения с другими персонажами, ни в какие конфликты, а только пытается их исправить. Очень точно выразил сущность пьес подобного рода В. И. Лукин, автор «Щепетильника», пьесы с аналогичной структурой: «Нет в ней ни любовного сплетения, ниже завязки и развязки...

и она не что иное, как характеры, на театр выходящие» [38, с. 187].

Относительное разнообразие типов комедии, ее превращение в диспут, отмирание сюжета или, напротив, его усложнение — все это проявления общего процесса, который шел в жанровой структуре драматургии. Она переживала серьезные изменения. Не только видоизменялась трагедия и комедия, но на стыке старых, давно известных жанров возникали новые. Они выражали общие требования эпохи, которой уже было недостаточно непременно полярных противоположностей во всем, в том числе и в сценическом искусстве. Она уже не требовала абсолютной чистоты формы, художественные вкусы изменились. Все сильнее чувствовалась необходимость воспроизведения реальной жизни; только так и могли удовлетвориться вкусы средних слоев общества. Так возникла мещанская драма, эта комедия, лишенная комизма, или трагедия, лишенная трагизма [73].

Структура мещанской драмы

Мещанская драма не сводится так легко, как комедия, к некоей средней величине, но все ее разновидности объединяет дидактическое начало. Значение мещанских драм, их идейное содержание сходно: они все воспитывают чувства зрителей, декларируют общественную программу средних слоев общества. Но формально они гораздо более разнообразны, чем комедия. Их сюжеты строятся, не повторяя полностью раз и навсегда заданный образец; они только следуют общей формуле, которую можно было бы обозначить как страдания невинно оскорбленных, придавая ей самые разные воплощения.

Невинно оскорбленный (в самых различных вариантах) — это главный герой мещанской драмы. Его страдания разнообразны. Он может впасть в бедность, как герой первой польской мещанской драмы «Образ нищеты человеческой» Ю. А. Залуского. Он может разориться, как главный герой «Лондонского фабриканта» Я. Бодуэна. Его, чаще ее, может предать друг, возлюбленный(-ая). Это расстроит всю их жизнь, заставит их страдать. Может быть, что все несчастья героя происходят из его дурных наклонностей, например к игре, как у Беверлея в пьесе «Беверлей, или Английский игрок». Возможно, что в основу сюжета положена борьба истинных наследников с мнимыми, как в «Завещании, или Тайне замка Удольфа». При всем разнообразии сюжетов мещанских драм они сходны в одном — их ядром является

борьба добрых и злых сил, таких же противоположных лагерей персонажей, как в комедии, и страдапия невинно гонимого, что роднит ее с просветительской трагедией.

Сам сюжет развивается различно. Конфликт может быть задан за пределами сценического действия, как в драме «Завещание», где главный герой только продолжает ряд уже начатых преступлений. Может он зародиться и развиваться после введения главных действующих лиц, после экспозиции, как в «Сыне-дезертине» Г. Штефани, где Юзеф принимает решение дезертировать только после того, как узнает, что поймавший его получит награду. Он решает помочь своим бедным родителям и совершает побег, заранее договариваясь, чтобы его поймали. В польской адаптации добродетель торжествует полностью. Растроганный сыновними чувствами, командир не решается предать его суду и прощает.

В отличие от комедии главные герои мещанской драмы активны и действуют самостоятельно, не препоручая своих дел помощникам. Они не пассивный центр сюжета. Благодаря их активности, которую они разделяют со своими помощниками, мещанская драма не выглядит столь условно, как комедия, где уровень действия и слова, герои, задающие конфликт и развивающие действие, почти всегда существуют изолированно.

Герой в мещанской драме, как правило, — носитель некоторых эмоций и добродетелей. Прежде всего он «чувствительный человек», он благороден. Значение такой характеристики было столь велико для авторов мещанских драм, последователей сентиментализма, что они наделяли способностью чувствовать и отрицательных персонажей. Понимает ужас всего, что он совершил, Беверлей, которого, правда, запутал и обобрал в шулерской игре его мнимый друг Штукелли, но и он довел до бедственного положения семью, отчего, раскаиваясь, кончает с собой. Перед расплатой рассказание приходит даже к такому злодею, как Корсани («Завещание»).

Авторы мещанских драм настолько поглощены созданием эмоциональной характеристики героя, что и социальная характеристика дается через описание душевных качеств. Герои обязательно имеют не более двух таких основных черт, которые не обогащаются дополнительными и не противоречат друг другу. Драматурги вовсе не задаются идеей создать полный психологический портрет и строят действие, только опираясь на избранные ими доминантные психологические характеристики.

Герои, охарактеризованные таким образом, сталкиваются в многочисленных отношениях. Чаще всего они связаны узами семейного родства. Их конфликт усиливается силой связи между ними (вступают в борьбу сын с матерью, он же хочет уморить голодом собственного дядю). Герои не только декларируют различные взгляды на жизнь, рассуждают о добродетели, честной бедности и справедливости, но и совершают поступки, доказывающие жизненность их положений. Резонер в мещанской драме не выделяется как одна из ведущих фигур, его функции распределены между всеми героями.

Главные герои обязательно имеют помощников. Это уже не слуги, как в комедии, а благородные помощники. Обычно их помощь приносит результаты. Благородные помощники (или помощник) жертвуют своим состоянием, рискуют ради благополучия и жизни главного героя. Их действия дополняются введением еще одного персонажа, который выступает в роли *deus ex machina*. Это может быть король, как в «Генрихе VI на охоте» В. Богуславского, неожиданно возвратившийся отец, согласный принять на себя заботы о брошенной им семье, как лорд в «Лондонском фабриканте». Может в этой роли выступать и верный друг главного героя. Они совершают поступки, спасающие главного героя от смерти, предотвращают самоубийство, выручают деньгами, возвращают похищенную невесту.

Герои находятся очень близко друг к другу в художественном пространстве, общаются непосредственно, а не через посланцев, через письма или сообщения, как часто это бывает в комедии, что придавало им неподвижность. Хотя возможно и такое строение мещанской драмы, когда главные герои находятся в относительном покое, а вокруг них разворачивается действие. Так построена пьеса В. Богуславского «Король Генрих VI на охоте», положительные герои которой в основном резонируют и не действуют. Их основная функция сводится к оценке событий и персонажей. Они намереваются нечто совершить, но действуют очень мало. Отрицательные герои, напротив, очень деятельны: они преследуют Бетси, ходят по лесу, нападают на Фердинанда и пр. Эти два лагеря положительных и отрицательных героев в качестве медиатора имеют короля. Он выносит суд над происходящим и разрешает конфликт как *deus ex machina*. Кроме того, героев объединяют вестники.

При всей условности сюжета мещанской драмы она выглядит более жизненной, более правдивой по сравнению со средней комедией, так как ее бытовой материал, фон дей-

ствия более тесно увязаны с основной линией сюжета. Она из него как бы вырастает. Необязательно, чтобы этот фон воссоздавал только польскую жизнь. Мещанская драма адаптировалась в меньшей степени, чем комедия. Переводя «Лондонского фабриканта», Я. Бодуэн не приспособлял его к польской действительности, а сохранил все те английские реалии, которые были введены автором пьесы, французским драматургом Ш. Фенуйо де Фальбером. Иногда «полонизация» все же происходила. Достаточно обратиться к такой пьесе, как «Сын-дезертир», где представлена крестьянская жизнь, причем не в пасторальном плане. На сцене идет крестьянская трапеза, которую хозяева бедного дома разделяют с солдатами. В «Беверлее» действие развивается в доме игрока, откуда из-за долгов уже вынесено почти все имущество. Старый слуга не может даже узнать прежнего места службы — так все изменилось. Вводила мещанская драма и материал, смыкающий ее с готическим романом. Действие некоторых пьес протекает в заброшенных замках или в горах. Так пьеса XVIII в. покидает гостиницу в жанре мещанской драмы, так мещанская драма развивает наивно реалистический способ воспроизведения действительности, смыкаясь с комедией нравов.

Она становится более верным отображением действительности благодаря широкому использованию комических мотивов, как в «Познаньском бургомистре» (переложении «Алькальда из Саламанки»), и введению трагического начала в сюжеты, на первый взгляд бытовые, как в «Беверлее». Пьеса заканчивается самоубийством главного героя, раскаявшегося в своих преступлениях и пытавшегося перед смертью лишить жизни собственного сына, чтобы он не страдал от позора, который он, отец, принес в семью. Это слияние двух начал придает жизненность тем картинам нравов, которые представляет мещанская драма. При этом, конечно, она не теряет своего условного характера. Ее авторы постоянно пользуются одними и теми же ситуациями: неузнавание, неожиданный случай, встреча людей, считавшихся давно погибшими.

Мещанская драма не строится на мнимом конфликте, как комедия. Ее конфликт всегда реален, но трудности, стоящие на пути к его разрешению, способы, которыми он снимается, носят черты условности. Ее авторы сознательно не воспроизводили жизненно правдивых ситуаций. Так, сюжет «Короля Генриха VI» держится на много раз повторенном приеме неузнавания. Лурвелл не узнает Фердинанда и Ричарда, не узнает короля. Милордов лесничие припи-

мают за разбойщиков, а те разбойниками считают лесничих. То есть конфликт остается неподвижным, действие пьесы его не затрагивает. Он стоит на месте, а развивается линия, которая возникает благодаря конфликту и разнообразным действиям героев.

Не только бытовой фон органически вырастает в мещанскую драму, но и пласт дидактики более естественно, чем в комедии нравов, сочетается с развитием сюжета. Так как главные герои мещанской драмы не так пассивны, как герои комедии, так как они действуют, совершают нечто на сцене, то их речи о морали, о совести, нищете и богатстве, дружбе и предательстве не повисают в воздухе, а создают движение сюжета наравне со сценическим поведением персонажей. Все риторические построения тесно связаны с событиями, в которых герои принимают участие. Комментируя их, объясняя партнерам свое поведение, герои вкрапляют в свои монологи афористические сентенции, развернутые рассуждения о жизни. В большей степени, чем в комедии, эти рассуждения адресованы участникам действия, а не зрительному залу.

Очевидно, что общественная программа, которая излагалась в мещанских драмах, несколько отличалась от той, которую предлагала комедия. Мещанская драма в большей степени популяризировала идеологию третьего сословия. Со сцены беспрестанно слышатся восхваления купцов («Познаньский бургомистр» Я. Бодуэна), речи об общественной пользе труда крестьян и важности всего крестьянского сословия («Сын-дезертир»), осуждения аристократии («Генрих VI па охоте»). Потому на сцене и появлялись в качестве главных героев купцы, солдаты, крестьяне.

Комедия в большей степени занималась воспитанием общества, особенно молодого поколения. Вопросы воспитания ставились почти во всех комедиях нравов. Огромное значение в этих пьесах отводилось борьбе с сарматизмом — важной части создания новой идеологии. Мещанская драма и просветительская комедия смыкались в пропагандировании новой морали, в выведении на сцене идеального человека, добродетельного, чувствительного и разумного. Только комедия более всего изображала нравы, а мещанская драма — характер. В то время эти понятия четко разделялись. Характер воспринимался как нечто врожденное. Он мог быть и дурным и хорошим. Нравы же приобретались в процессе воспитания. «Не должно смешивать характера с правом. Характер есть врожденное расположение действовать таким,

а не другим образом; через прав разуметь должно расположение действовать, приобретенное павыком, воспитанием, примерами» [5, с. 123].

ТИП ИДЕАЛЬНОЙ ЛИЧНОСТИ. ЭТИКА НА ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ СЦЕНЕ

Показывая на сцене борьбу добродетели с пороком, выводя все те преимущества, которые дает человеку правильный, разумный образ жизни, и предлагая сожалеть о тех, кто сошел с пути истины, комедия паглядно показывала пользу просвещения и губительное действие предрассудков. Театр, таким образом, касался общих философских проблем.

Театрализация популярных идей XVIII в. была возможна потому, что философия тогда занимала общественные интересы. Польские читатели в подлинниках знакомились с произведениями Вольтера, Руссо, Дидро. Они изучали популярные публицистические трактаты и произведения, которые были пронизаны новой философией или полемизировали с ней. Значение философии было понятно всем. Все видели в ней могучее оружие или воспитания общества, или разрушения его.

Облечение философских идей в театральные формы не было простой задачей, ему предшествовала, а затем его сопровождала активная борьба консерваторов с философией Просвещения, особенно с диаметрально противоположными старой морали представлениями.

Философия Просвещения была доминантой и общественной жизни, и всех видов искусств. Она пронизывала эти искусства, создавая тем самым отличительные свойства их художественного языка. Конечно, здесь речь идет не о какой-то цельной философской системе, которых, как известно, в то время существовало несколько, а об отдельных элементах просветительской философии, уже — этики, которые эти различные системы объединяли и которые обсуждались в литературе и публицистике.

Публицисты и писатели не придерживались одной философской системы, а комбинировали элементы многих из них. Как пишет Ю. М. Лотман о «Путешествии из Петербурга в Москву», для Радищева характерен «синтетический подход к традиции предшествующей культуры... Те философы, которые в контексте западной культуры выглядели как противники (например, Гельвеций и Руссо), в русской, радищевской версии оказывались глубоко родственными про-

явлениями единого культурного архетипа» [33, с. 39]. Аналогичную картину мы наблюдаем и в Польше.

Итак, практически философия приравнивалась к этике. Она должна была «познать и описать силы души, их особенности и действия, предостеречь их от заблуждений и ошибок; выявить черты, отличающие истину от ее подобия; уметь оценить, сколь далеко это подобие отстоит от истины» (Я. Снядецкий). То есть она выглядела как один из способов человеческого существования, как особое отношение к жизни, как средство **объяснить и переделать мир**.

Человек, познающий мир, человек, открывающий самого себя и свои отношения с миром, выясняющий проблемы свободы личности, — вот что стояло в центре просветительской философии.

XVIII век был не только веком больших культурных преобразований, реорганизации общественной жизни. Это было время многочисленных попыток перестроить концепцию мира и человека, по-новому ответить на кардинальные вопросы бытия, изменить картину мира таким образом, чтобы человек занимал в ней центральное место, обладая большей свободой. От него, по этим концессиям, теперь должно было зависеть устройство его собственной жизни и жизни общества. Человек как социальная единица и как личность оценивался значительно выше, чем раньше. Его возможности, с точки зрения философов, оказались неограниченными. Соответственно решался вопрос и об общественном переустройстве. Все зависело от усилий отдельных личностей, которые, перейдя на позиции разума, осознав силу просвещения, могут объединиться и изменить свою жизнь и жизнь общества, государства в целом. XVIII век был временем оптимистической веры в человека, в торжество прогресса. Он убеждал, что неразрешимых задач нет.

Философия объявлялась единственным спасением человечества от всех несчастий. Интересно, что именно философия спасает Францию в утопическом романе Л.-С. Мерсье «Год две тысячи четыреста сороковой».

Соответственно философом назывался всякий, кто осознанно относился к жизни, знал, «что зла на земле предостаточно, но в то же самое время он постоянно держит в мыслях прельстительное понятие совершенства, которого может и, более того, должно достигнуть разумное человечество» [40, с. 7]. Философ — это человек, неукоснительно выполняющий все нормы общественного и частного поведения. «Я готов назвать философом того, кто, понимая вред излишеств и преимущества умеренности, сумел бы обуздать свои

желания и, нимало не страдая от этого, наслаждаться жизнью» [40, с. 168].

В то же время рядом с этим безграничным оптимизмом соседствовал скептицизм. Рационализм переходил в утилитаризм, появилось множество прагматических решений жизненных проблем, но основные течения Просвещения подавляли эти направления. Польские идеологи, публицисты и вместе с ними писатели и драматурги усвоили ведущие идеи века о пользе просвещения и силе разума. Понятие прогресса вошло в их представления о развитии мира и истории.

Писатель-драматург XVIII в. в идеале также философ, который целью творчества ставит «немедленное, необходимое осчастливливание человечества и, что очень важно, имеет для осуществления этой цели более или менее безошибочные рецепты» [81, с. 6]. Философ в широком смысле этого слова в польском театре — это и разумный, положительный герой. Философия в этом театре объявлялась единственным факелом рассудка — так она была названа в одной афише (о постановке комедии Екатерины II «Обманщик»).

Сам театр был своего рода школой философии, что естественно в век воспитания, увлечения педагогикой, рациональной и естественной. Хотя для многих литераторов и драматургов, разделявших идеи просветителей, была очевидна несостоятельность попыток преобразовать мир и человеческую природу, все-таки все они втайне мечтали увидеть страну, где

Суды воюют с преступленьем,
Но со страстями и заблужденье одни писатели в войне.
Невинности для обороны,
И, злобе в страх, цветут законы;
Расправа есть и шалунам:
Театры глупых учат там.
В такой цветя счастливой доле, в лучах Фемиды и наук,
Не знают там, что быть в неволе,
Есть способы отбыть от скук:
И лязя ли страдать в том обитанье,
Где есть порокам наказанье,
Где осмеянья ждет глупец.
А лавра вопи и мудрец [26, I, с. 246—247].

Они были уверены в том, что дурной человек может исправиться, только нужно найти правильные методы его воспитания, что его можно переделать, усовершенствовать его

природу. Этот тезис лежит в основе многих просветительских комедий. Например, в возможность своего исправления верит главный герой комедии Ф. Заблоцкого «Примиренные супруги». Его веру разделяют с ним его друзья и жена. Главный метод воспитания в пьесах — это обычно пример, который подает добродетель. Добродетель могла любого вернуть на свою стезю, заставить порвать со злом, так как считалось, что человек не рождается ни дурным, ни хорошим. Эти качества он приобретает только в процессе воспитания. Воспитание учит мыслить; воспитание может сделать людей плохими или хорошими, считал Ст. Сташиц [152]. Всеобщее увлечение воспитанием, исправлением нравов отразилось и в таком варианте сюжета, который использовал И. Красицкий. Главный герой его комедии «Пяльцы» Обмовский, чтобы завоевать расположение общества, делает вид, что занят исправлением нравов, но на самом деле просто злословит, за что и расплачивается, теряя наследство и невесту.

Итак, театр, как любая другая сфера культуры XVIII в., ставил философские вопросы; он воплощал их на сцене, занимался объяснением мироустройства, выводил на сцену человека как члена общества, как индивидуума, чувствующего, думающего, как олицетворение идей своего времени.

Анализ «философского» слоя польской комедии позволит выяснить, в каком виде доходили до среднего посетителя культурных ценностей основные просветительские категории, выявить, что общество прежде всего желало услышать и увидеть со сцены, так как его влияние на театр было огромно, и драматурги никогда не учили зрителей тому, чего они не желали знать.

Такой аспект исследования культуры XVIII в. предлагался уже давно. Еще в 1935 г. академик А. С. Орлов писал, что насущной потребностью изучения литературы XVIII в. должно быть «точное определение категорий, появившихся у нас (в России. — Л. С.), понятий и словесной формулировки их отражения» [9, с. 6]. Удачная попытка такого исследования предпринята польскими исследователями [101].

Анализируя в таком аспекте драматургию XVIII в., мы вычленим некоторые элементы словесного уровня, отделяем их от сюжета, в котором этот философский пласт содержался, собираем воедино описания общих категорий и представляем их как некоторое единство. Это позволит нам реконструировать идеальную личность, центр образа мира просветительской драматургии. Полученная система, очевидно, будет не только отражением некоторых философских

категорий в театре, она замыкает в себе основное идейное содержание комедии Просвещения.

В первую очередь для нас окажутся полезными монологи резонеров, основных посетителей идеологии в комедиях, затем сентенции, разбросанные в речах всех героев комедий. На сцене Национального Театра появлялись фигуры запутавшихся в долгах картежников, образованных девиц, благородных отцов, т. е. весь постоянный для европейской комедии Просвещения набор героев. Все они — героини, жаждущие выйти замуж за молодых, прогрессивно настроенных людей; горничные, флиртующие с камердишерами; наивные провинциалы и ростовщики — произносили сентенции. Конечно, не в этом состояла их основная функция в пьесе. Более того, часто важные замечания о смысле жизни, о просвещении и невежестве герои пьес делают походя, случайно, сетуя на свои неудачи или плетя хитрые интриги. Но для нас важно наличие этих рассеянных по страницам театральных произведений замечаний. Они ценны, так же как и монологи, которые целиком посвящены интересующим нас проблемам. В них заключено живое отношение того времени к кардинальным вопросам общественной жизни и жизни человека вообще, которые тогда всерьез рассматривались и занимали воображение. Они были содержанием и философских трактатов, и утопических романов, и драматургии.

Не менее важными представляются выступления героев, примыкающих к отрицательному лагерю. Почти все они снабжены монологами-саморазоблачениями. Саморазоблачение — один из основных приемов создания характеристики отрицательных персонажей в комедии Просвещения. Они раскрывают свою сущность, произнося монологи-представления, как герои старинного, средневекового и народного театра, но только не перечисляя свои титулы, не описывая свою внешность, а собирая воедино свои взгляды. При этом обычно они пользуются просветительской терминологией, только употребляя ее с иными значениями. Как говорит о них один из героев комедии Ф. Богомольца «Пьяницы»: «Что у нас прегрешение, то у них добродетель... что нам хорошо, им плохо» [75, II, с. 110]. Построенные аналогично «правильным» высказываниям положительных героев, они создают свою систему антищестностей, т. е. ценностей той части общества, которую просветители неустанно осуждали.

Доминирующее положение в этой системе занимают этические понятия и понятия, связанные со структурой чело-

веческой личности. Всякий раз, обращаясь к ним, просветители со сцены предлагали зрителям идеальную модель человека, чей моральный облик и гражданские добродетели должны были вызывать желание ей подражать. Обычно идеальный человек, каким он показывался на просветительской сцене, должен был быть счастлив, добродетелен, честен, во всем слушаться голоса разума. Он должен был обладать честью души и учтивым сердцем. В меньшей степени его украшало спокойствие. Он являл олицетворенный список черт, непременно свойственных лучшим представителям человечества. Эти черты никогда не смешивались со своими противоположностями, в результате чего герой напоминал столь распространенный в то время список, словарь, энциклопедию — одним словом, собрание универсальных истин в области любых наук, в том числе и моральных.

Одной из особенностей культуры XVIII в. было стремление к классификации всех явлений и вещей. Все могло быть отнесено к тому или иному ряду. Вещь, противоречивая в своей сущности, не существовала для просветителей. Все можно было представить в виде перечня, словаря. Достаточно назвать французскую «Энциклопедию», автобиографию Фрэнклина, сочинения Фонвизина «Опыт российского словника», «Опыт модного словаря», напечатанный в «Живописце», «Мысли философа по моде» И. А. Крылова, словарь Ф. С. Езерского «Некоторые выражения, собранные по алфавиту...», переведенный в Польше с французского «Новый исторический словарь, или Краткая история всех особ, которые прославились добродетелью, мудростью, разумом...», «Исторический словарь славных поляков».

Во многие словари входили понятия, составляющие человеческую природу. В «Эпистоле о стихотворстве» А. П. Сумарокова находится список отрицательных героев, посетителей отдельных пороков, которые во многом совпадают с теми, от которых предостерегал юношество С. Конарский. В «Опыте российского словника» Д. И. Фонвизина встречаются такие слова, как «беспорочность», «грех», «добродетель», «вина», «подлый». Перечисляет пороки молодого поколения «Опыт модного словаря», напечатанный в «Живописце».

Сходно построены «Первое письмо к племяннику», «Мысли философа по моде» И. А. Крылова. Анализируются отдельные черты личности и в словаре Ф. С. Езерского [94, s. 151]. Интересно, что Ф. Езерский считал, что отделить истинное от ложного можно, только создав «Путеводитель слов к истине».

Стремление представить список пороков и добродетелей, только воплощенный в героях, свойственно и театру. Список положительных черт, добродетелей более распространен, чем список пороков, но оба они реализуют в художественной форме представления просветителей об идеальной личности и ее антипode. Анализ и описание черт положительного и отрицательного персонажа позволит нам выявить основные положения просветительской философии относительно личности в том виде, в котором они входили в обязательный круг представлений просвещенного человека XVIII в., в котором их могли воспринять достаточно широкие слои общества. Одновременно таким путем мы выявим роль театра в формировании новой концепции личности, являющейся важной частью национального самосознания.

Положительный персонаж, идеальный герой просветительского театра обладал несколькими характеристиками. Прежде всего он был добродетелем. Добродетель, которая понималась как высшая мера нравственности, в литературе и театре Просвещения, по сути дела, главенствовала над всем. Добродетель была не только главным показателем положительных героев, но и главной темой художественных произведений, наиболее часто встречающейся аллегорической фигурой, она была мерой всех вещей — ср. популярное в России «Путешествие добродетели, или Странствования по свету юного китайского царевича с философы...», переведенное с немецкого языка А. М. Кутузовым [24, с. 118—123]; некоторые статьи о добродетели А. П. Сумарокова; стихотворные произведения, посвященные добродетели, под названием «Добродетель» (Приятные и полезные развлечения, 1777, т. 16), «О добродетели» (1776, т. 3), «Добродетель сама себя прославляет» Ф. Кралевского (1775, т. II).

В XVIII в. добродетель перестала распадаться на ряд отдельных фигур, как это было в XVII в., и являла собой нечто целое, вмещала основные моральные достоинства личности, а также и социальные характеристики.

Носителями добродетели могли быть любые положительные театральные герои — резонеры, послы Сейма, служанки, солдаты («Сын-дезертир», «Познаньский бургомистр»), — которые даже именовались тем сословием, где добродетель ценится превыше всего. Добродетель — предмет рассуждений и споров на сцене. О ней говорят решительно все. Она — предмет восхвалений: «Да здравствует тот, кто любит добродетель!». «Да здравствует монарх, который умеет награждать заслуги, таланты и добродетели!», — восклицают герои мещанской драмы «Сын-дезертир»

[88, с. 339—340]. Встречаясь после долгой разлуки, они спрашивают: «Скажи мне, солдат, объехавший весь свет, ошибаюсь ли я? Что там говорят о добродетели, каков ее путь?» [99, II, с. 382]. Возвращаясь на родину, они волнуются, в каком виде застанут в стране добродетель.

Добродетель могла характеризовать целые народы; народ мог быть украшен добродетелью [113, с. 52, 56]; мог быть добродетелен отдельный человек, т. е. добродетель была «общественной» и «личной». Характеризуя отдельного человека, она могла касаться его в социальном, общественном плане и быть основной чертой его индивидуальности. Общественную добродетель прославляют герои оперы Ф. Д. Князьнина «Мать-спартанка», ради нее они идут сражаться. Она не позволяет героям комедии «Развлечения, или Жизнь без цели» покупать титул, чин [99, I, с. 286]. О личных добродетелях говорят персонажи комедий Ф. Богомольца «Чары», «Брак по календарю».

Добродетель значила больше, чем природные способности, образование, воспитание, положение. Только она была настоящим богатством, титулом, к которому должен был стремиться всякий человек и который получить мог каждый («Развлечения, или Жизнь без цели»). Она уравнивала всех, кто был обречен на социальное неравенство от рождения («Генрих VI на охоте»), была обязательной для каждого сословия. Если она соседствовала на троне с государем, тот правил мудро и справедливо. Дворянство только тогда достойно уважения, «если сопровождается бывает добродетелью» [26, I, с. 207].

Чаще всего, конечно, добродетель нищенствовала, соседствовала с простотой («Генрих VI на охоте»). Истинная добродетель бывала скрыта в сердцах бедняков, ведь «митра и золото спорят с добродетелью» [99, II, с. 140]. Художественное воплощение этого тезиса чаще всего можно встретить в мещанских драмах, как в «Образе пицеты человеческой», развивавшей следующую тему: «Особенно счастливы те, кого добродетель не оставляет в юдоли плача и пужды» [88, с. 86]; в «Лондонском фабриканте» Я. Бодуэна. Добродетель могущественна, способна совершить многое. Перед ней отступает все: «Несправедливость, насилие, гнет, отошли бы от человеческого племени все пороки, копчили бы кровавые войны и идущие за ними проявления гнева божьего, если бы восторжествовала добродетель» [88, с. 124]. Иногда добродетель преследуют, но когда-нибудь она непременно получает награду («Сын-дезертир»). Она может покарать человека: «О добродетель! Когда тебя

терям, нас поражает гром твоего справедливого возмездия» [99, II, s. 154].

Добродетель — это постоянная категория. Она неизменна из века в век («Примиренные супруги» Ф. Заблочкиго). Она одинаково свойственна всем живущим на земле в разные времена: «Все должно кончиться, даже скалы дряхлеют, нет ничего бессмертного, кроме одной добродетели» [88, s. 120].

Добродетель может быть дана человеку сразу, он может родиться добродетельным, но может в себе воспитать добродетель. К ней можно прийти через чувство. Добродетельным может стать человек, обладающий чувствительным сердцем. Она вообще живет в сердце («Сын-дезертир»). Но можно к добродетели прийти через долг и через пример (Ф. Заблочкий).

Добродетель — это главный двигатель действий человека. Любовь к ней, обладание ею побуждает творить добро, потому добродетельный человек общественно полезен. Он сочувствует бедным и помогает несчастным. Будучи общественно полезным, он мог рассчитывать на общественное признание или, например, — дань века — на поддержку короля. Благодаря этому движется действие многих мещанских драм.

Добродетель приносит человеку счастье — ср.: «Где ты, любезная, сидишь, о добродетель, там счастливы равно раб, пленник и владетель» (М. М. Херасков «Пилигрим»). Она соединяет влюбленных («Образ нищеты человеческой»). Потеряв добродетель, человек теряет самого себя. За это его ожидало суровое наказание («Разведенные супруги»). Добродетельный человек всегда постоянен, лишенный же добродетели просто упрям [99, s. 51].

Через понятие добродетели театральные герои определяют себя и окружающих. В ней видят источник всех человеческих стремлений, верят в нее бесконечно. На добродетель Валерия надеется резонер Розсондницкий, веря, что тот покинет богатую старуху Скнерскую, жажда богатства утихнет в его сердце и вновь вспыхнет чистая любовь. Только добродетель способна победить сердце юной Каролины («Ухаживания из любезности»). Добродетель согласна любить в своем избраннике и юная Тереса («Пьяницы» Ф. Богомольца). Она согласна восхититься ею в каждом и отворачивается от особы, даже приятной, но которой чуждо понятие добродетели [75, II, s. 114].

Среди непросвященных понятие добродетели было также распространено. Только они иначе ее определяли и оцени-

вали. «У них то называется добродетелью, что у нас пороком», — заявляет один из резонеров [99, II, s. 39]. Они ни в грош не ставили добродетельного человека и старались услужить чиновным и знатым лицам, а добродетельному, но бедному могли «даже не подать стакана воды» [99, I, s. 291].

Добродетель всегда бывает противопоставлена Фортуне, богатству. Служанка, произносящая множество сентенций (Агата в «Браке по календарю» Ф. Богомольца), заявляет, что для нее честь дороже денег [75, II, s. 43]. Эта типичная сентенция проецируется на расстановку героев пьес эпохи Просвещения. Например, в комедии «Несогласные супруги» один из них, Богацкий, сорит деньгами и окружен толпой льстецов, другой — добродетелен, скромен и честен. Обязательно противопоставление добродетели пороку, который она всегда побеждает.

Совершенно в духе времени другое противопоставление: добродетели и моды. Тот, кто следует моде, не может быть добродетельным. Противопоставлялась добродетель и просто обману. Вот как иронически описывается новая система моральных ценностей резонером: «Теперь добродетелью и достоинством стало плутовство. В этом веке мир стоит на обмане» [99, II, s. 39]. Понятие добродетели не только противопоставлялось таким понятиям, как богатство, порок, мода, но было в сознании людей XVIII в. как бы взаимосвязано с ними: «Без зла не было бы так дорого добро и вообще всякие добродетели» [99, II, s. 388].

Добродетель в обществе оценивалась столь высоко, что ей подражали, не обладая ею на самом деле. Она могла быть притворной: «Тот, кто владеет видимостью добродетели и ее языком, тот спокойно может обойтись без ее сути и потворствовать своим склонностям» [85, s. 262].

Таким образом, понятие добродетели было чрезвычайно вместительным и включало в себя множество качеств человеческой личности, означало вообще высокую степень нравственности.

Добродетель естественно и непременно сочеталась с разумом, что обеспечивало гармоничность внутреннего мира человека и правильность его общественного поведения.

Гармоничный человек — это важное понятие в этической системе Просвещения. Это тот, кто одновременно и разумен и добродетелен. Человек негармоничный, несовершенный — это тот, кто имеет «слабые чувства и темный ум» [164, II, s. 90]. Гармоничный человек оценивался очень высоко, это был идеал, которого стремились достичь, — ср.: «Не прель-

щает меня богатство и блеск, я ищу добродетель в сердце, просвещение в разуме» [166, с. 34].

Как высоко стояла добродетель, мы видели на примерах, приведенных выше. Не менее значительное место занимал и разум, что естественно для рационального XVIII века. Был он не только качеством индивидуума, но и ведущей силой общества. Его следствием были «нравственное обоснование законов, идеал просвещения как способа обновления наций и идеал просвещенного монарха — человека на троне» [18, с. 83]. Разум вел за собой людей в отличие от слова, которое только трогало сердца, как писал Ю. У. Немцевич. Разум отличал человека от всех живущих в мире. «Разум бог дал человеку, чтобы он не зря ел и шил в этом мире» [99, II, с. 301]. Разумом руководствовался он в решении проблем всей своей жизни. Он — главное богатство человека, лучше ничего не иметь, лучше все потерять, чем потерять разум. Он — «свойство мыслящей души, факел, который отличает ложь от истины, преступление от добродетели» [99, II, с. 376].

Разумный человек может все: понять все слова сообразно с их смыслом, быть истинным другом, добиться в жизни удачи, потому даже родители, если они принадлежат к лагерю положительных героев, ищут прежде всего для своих дочерей женихов с разумом, а не с богатством [99, II, с. 56]. Они знают, что на разуме покоится семейное счастье. Он вообще основа всех добродетелей и может удерживать от пороков. Так разум не позволяет персонажу комедии «Пьяницы» Ф. Богомольца спиваться в компании собутыльников, как он сам заявляет [75, II, с. 114].

Противопоставлялась разуму не только глупость, как в «Сарматизме» Ф. Заблоцкого, герои которого постоянно сокрушаются над глупостью, неразумностью жизни и господ и крестьян. Его главным антиподом было невежество, суеверие — враг всех просветителей. В нем они видели основу всех социальных и личных несчастий. Против невежества они всегда выступали чрезвычайно активно; начиная с произведения Я. Богомольца «Дьявол каков он есть» (1772) эта тема проходит через всю литературу Просвещения. В этой оппозиции *разум — невежество* можно ощутить ту безграничную веру в человека, которая была основой главных догм Просвещения, сводившихся к следующему: человек от природы был ничем, но научить его можно всему. Поэтому борьба с невежеством была основной задачей разума. Таким образом, понятие «разум» смыкается с понятием «просвещение», оказывается ему равнозначным. Разум мог

противопоставляться страстям — ср. статью в журнале «Забавы шпиемпе и пожитечне» «О разуме и страстях». Потому главным носителем разума является просвещенный философ. Противопоставлен же ему бывает не природный глупец, а невежественный суевер. Он мог бы изжить свои пороки, если бы уверовал в силу воспитания и просвещения. Но у него нет этой веры, и он прозябает в невежестве. Прекрасный пример антипода разумного, просвещенного человека — это Ансельм в «Суеверном» Ф. Заблоцкого. Он интересен еще и тем, что осознает свою отсталость, понимает, что в XVIII в. уже нужно быть философом, но на самом деле он — темный человек, строящий свою жизнь не на разумных началах, а на предрассудках. Все в его жизни зависит от дурных снов, воя собак и ухахья совы.

Среди непросвещенной части общества разум был понятием относительным. Здесь бедняк не мог претендовать на ум, разумным мог быть только богач. «У него (богача. — Л. С.) разум и образование, у него все добродетели, он достоин самого большого уважения» [99, II, s. 69]. Без денег же человек просто глуп. Разумному человеку всегда благоволит Фортуна, он легко наживает состояние («Добрый барин» Ф. Богомольца).

Разум, как и добродетель, был постоянной категорией. Он никогда не заблуждался, всегда был критерием истины, ее «натуральной мерой»: «Разум — всему судья, никогда не обманывает», — писал А. Нарушевич [101, s. 101]. Разум мог быть связан с чувством, часто назывался особенностью души.

Его значительность в этической системе Просвещения была столь велика, что ему посвящались самостоятельные произведения, как «Генеалогия разума и ума, приключения их жизни...» («Забавы шпиемпе и пожитечне», 1776, т. 14). Он сделался также и эстетической категорией. Через разум описывался гений. Разум объявлялся его внешним проявлением. Через разум определялся вкус и многие другие литературные понятия. Разумным должен быть смех в комедии, как утверждал Ф. Богомолец («Комедиограф»). Напомним, что статью о природе жанровых изменений М. М. Херасков назвал «Путешествие разума».

В этической системе Просвещения немалое место занимало чувство (сердце). Гармоничный человек был не только разумен и добродетелен. Он умел также и чувствовать. Между чувством и разумом была тесная связь. Они составляли как бы две половины внутреннего мира человека: с одной стороны, он был наделен разумом, с другой —

чувством, и его задача состояла в том, чтобы их уравновесить. Иногда доминирующим в этой паре объявлялся разум, иногда — чувство. Даже если ни разум, ни чувство не выдвигались на первый план, они все равно воспринимались как противопоставленные — ср. название журнала Новикова «Детское чтение для сердца и разума» или утверждение В. Турского, что произведение отдельно влияет на разум и отдельно на сердце.

Между ними шла борьба. Доверившись только сердцу, человек мог легко оступиться. Он должен был передоверять свои намерения разуму. Так, героиня пьесы «Примиренные супруги» заявляет, что ее сердце во всем слушается разума. Но сердце могло идти наперекор рассудку («Чары» Ф. Богомольца, «Игрок» А. К. Чарторьского). Чувство могло приводить к выбору, который осуждал разум («Бигос бродяг»). Могло оно быть единственным руководителем выбора («Несогласные супруги»). Чувство могло даже стать источником зла, в таком случае оно именовалось страстями. Ср.: «Человеческие страсти — вот те ужасные препятствия, что стояли у нас на пути. Но, постигнув с помощью просвещения подлинные свои интересы, люди становятся справедливее и честнее» [40, с. 142]. Страстью могли называться и пагубные пристрастия, пороки, как, например, карточная игра («Игрок» А. К. Чарторьского).

Существовала и другая точка зрения на роль чувств в жизни человека. В своих чувствах человек всегда бывал свободен [75, II, с. 197]. Его сердцем нельзя распоряжаться. «Отец может распоряжаться имением — это его собственность, но на сердце прав он не имеет», — заявляет Тереса, героиня комедии «Вот так, по-варшавски» [99, II, с. 99], когда ей грозит брак с нелюбимым женихом. «Сердце не мальчик, чужих приказов слушать не умеет», — замечает героиня «Брака по календарю» [75, II, с. 58]. В мещанской драме этот тезис оформляется более торжественно: «Я слушаю только своего сердца, которому ни людское мнение, часто ошибочное, никакая цензура не могут воспрепятствовать» [88, с. 123].

Чувства, сердце имели свои законы. Чувствуя, человек видел то, мимо чего прошел его разум. Чувство помогало ему найти избранника («Добрый барин», «Брак по календарю»).

Чувство, страсть, сердце могли выступать в паре с добродетелью. Оно могло закреплять благородные мысли и способствовать воспитанию, вызывать потребность трудиться на благо общества. Так гармонически объединялись мысль и

чувство, разум и страсть. Идеальный герой театра Просвещения добивался их равновесия, он слушал сердце и разум (Ю. У. Немцевич). «Иногда легче склониться мыслью к тому, к чему принуждает сердце» [99, I, s. 136]. Гармония мысли и чувства иногда именовалась даже добродетелью, называлась условием счастья человека. Когда она нарушалась, то в человеке боролись чувство и разум, долг и страсть. Правда, эта борьба в незначительной мере отражалась в комедии. В этом жанре такое столкновение мало возможно. Может быть, только в пьесе «Вот так, по-варшавски» Тереса выбирает между долгом послушания родителям и чувством любви. В комедии Ф. Богомольца «Шьяницы» один из героев говорит о борьбе разума и слепых страстей, но сам этот внутренний конфликт на сцене никак не показан. В его же комедии «Добрый барин» Староста разумом преклоняется перед некоей Богацкой, но чувства его от нее далеки [75, II, s. 193]. Зато в трагедии борьба долга и чувства — основа сюжета. В мещанской драме также есть сюжетные ходы, основанные на борьбе долга и чувства, сердца и разума («Образ нищеты человеческой»).

Будучи эпохой, высоко ставящей норму, XVIII век разработал требования к поведению чувствительного человека. Он прежде всего обращался к сердцу, искал чувств — ср.: «Я искала сердце и наконец нашла его в князе» [99, II, s. 132]. Влюбленные, следуя разработанному этикету, обменивались письмами, подарками, портретами («Возвращение депутата», «Ухаживания из любезности»).

Чувства входили в положительную характеристику персонажа, но все же часто именовались непостоянными и противопоставлялись источнику света — разуму, высоким добродетелям.

Счастье, как и все основные понятия человека эпохи Просвещения, было понятием рациональным. Оно занимало большое место в системе ценностей: Просвещение было склонно к оптимистической оценке личности и ее возможностей, а также возможностей переустройства жизни. Через счастье просветители определяли и общественное благополучие («Мера общественного счастья — это счастье крестьянина» [151, s. 110]), и частную жизнь человека. Считалось, что стремление к счастью — это основное стремление всякого, что в достижении его — основное его предназначение.

Счастье — это необязательно чувство или общее ощущение жизни. Оно могло состоять в рациональном выполнении всех обязанностей человека, предписанных ему в семье, в обществе. В счастье человек не мог быть одиноким. Толь-

ко помогая ближним, только способствуя их счастью, он сам становился счастливым: «Истинное счастье зависит от умения сделать счастливыми других». Эта тема счастья развивается в комедии Ф. Богомольца «Добрый барин», переходя в социальный аспект: «Человек, который обижает других, обижает себя больше всего; делая других несчастными, он сам становится несчастным» [99, II, s. 221]. Проходит она и через мещанскую драму «Сын-дезертир», через пьесу «Познаньский бургомистр». «Чем более несчастлив был твой отец, тем более я должен был его поддерживать, делить с ним доходы и вместе сносить лишения», — говорит один из героев этой комедии [73, s. 350]. Развивается подобным образом тема счастья и русскими просветителями. Вот описание утопического счастливого общества у А. П. Сумарокова: «Сия книга (законов.— Л. С.) начинается так: чего себе не хочешь, того и другому не желай. А оканчивается: за добродетель — воздаяние, а за беззаконие — казнь» [51, с. 240].

Счастье должно быть, следовательно, разумным («Развлечение, или Жизнь без цели»). Счастье могло приравниваться судьбе. Хотя люди равны от природы, одних оно обходит, а к другим благосклонно, как судьба. Отсюда неравенство людей. Такое отношение к счастью мы можем найти у Ф. Заблочкиго.

Есть еще несколько разных понятий счастья. Его воспринимали и как процесс самопознания, и как естественное чувство связи с близкими. Счастлив тот, кто любит, кто знает цену истинной дружбе. Счастлив, кто чувствует. Известно, что счастье понималось иногда и как добродетель — ср.: «О добродетель, добродетель! Ты составляешь единственное истинное счастье!» (И. Борн) [46, с. 191].

Категория счастья была чрезвычайно распространенной. Через нее слуги описывают своих господ и делят их на счастливых и несчастных («Развлечения, или Жизнь без цели»). По этому признаку определяются герои пьесы «Примиренные супруги». Счастье — это тема всех рассуждений героев в этой пьесе.

В идеале человек Просвещения не хочет ничего неразумного, ничего того, что противоречит природе и обществу, поэтому он может легко достичь счастья. Оно зависит от образования и воспитания. Тип такого счастливого человека выведен Ф. Заблочкигим в комедии «Важные дела, и что мне до них», где Щенский невозмутимо принимает удары судьбы, на самом деле только подстроенные его друзьями (ложные вести о наводнении, о разорении, об измене жены

и т. д.), и учит окружающих быть довольными тем, что есть, не страшиться неожиданностей: «Единственной радостью сердца может быть спокойная мысль и чистая совесть...» («Примиренные супруги» Ф. Заблоцкого) [164, II, s. 187].

Понятие счастья было связано с понятием природы. Счастлив был тот, кто близок ей, кто еще не вышел из естественного строя натуры, естественный человек, дикарь или животное. (Ср. в связи с этим утопическую линию в литературе и культуре Просвещения.)

С понятием счастья не сочеталось понятие удовольствия, развлечения, всякого рода игры. Развлекающийся, веселящийся человек легко мог стать несчастливым («Развлечения»). Ему могло быть и просто скучно. Развлекаться нужно было разумно, что приносило соответственно счастье. Счастье часто противопоставлялось богатству («Несогласные супруги»).

Счастье и добродетель мыслились постоянными, вневременными. Но встречаются и несколько иные представления о счастье. Оно могло быть иллюзорным и недолговечным, не зависеть от человека. Оно подчинялось переменчивым чувствам («Примиренные супруги», «Возвращение депутата»), что более характерно для представлений предыдущего столетия.

С понятием счастья связано понятие пользы, которое могло его даже поглощать, подменять собой, что неудивительно в век утилитаризма, перед пользой преклонялись все просветители. Пользу искали во всем, и прежде всего именно даже ее, а не счастье. Нет ничего во всей природе, жизни и правах, в слове, сказанном и написанном, действительно прекрасного, что не имело бы пользы [101, s. 52]. Пользой объясняются все явления жизни: поступки человека, его решения, произведения искусства. С точки зрения пользы даже описывается природа (ср. «Четыре времени года» А. Нарушевича, «Описание четырех времен года» Э. Дружбацкой), заграничные путешествия. Если они бесполезны обществу, то, следовательно, бессмысленны («Развлечения, или Жизнь без цели»). С точки зрения пользы рассматривается общественная деятельность: «Только тот заслуживает всеобщего уважения, кто добродетельно трудится, тот полезен людям» [113, s. 76]. С этой же точки зрения оценивается воспитание. Дети должны научиться трудиться, быть полезными, утверждают герои мещанской драмы. С идеей общественной пользы мы встречаемся и в комедии нравов. Ср.: «Каждый, трудясь как пчела, будет всем приносить

мед» [99, II, s. 344]. По степени приносимой пользы оцениваются и положительные и отрицательные герои, например, Зацневский полезен для страны, он — положительный герой. Отрицательные же персонажи — это приверженцы выгоды, но не пользы («Развлечения, или Жизнь без цели»).

Между выгодой и пользой идет постоянная борьба, усиленная тем, что грань между ними мало ощутима. Как только польза подавляет добродетель, она превращается в выгоду («Разведенные супруги»). Противопоставление пользы и выгоды, выгоды и добродетели довольно распространено. Мы встречаем его в пьесе «Ухаживания из любезности», где, например, есть такая сентенция: «Добродетель, презирающая выгоду, успешно может заменить богатство» [99, II, s. 263]. Так в этой сентенции встретились основные понятия века.

В связи с понятиями выгоды и пользы можно остановиться также на понятии богатства, или Фортуны. В век Просвещения эта категория несла отрицательный смысл. С Фортуной не сочетается ни счастье, ни любовь, ни добродетель, ни у положительных, ни у отрицательных персонажей — ср.: «Как только у него есть деньги, — говорит о вертопрахе резонер, — любовь улетает» [85, s. 136]. Или: «Жить с деньгами — это значит одеть золотые цепи, прикованная к ним душа звенит лишь для забавы» [99, I, s. 141]. Настоящим богатством является добродетель, хотя выгода и лишила ее привилегий [99, II, s. 264]. Оппозиция богатства и добродетели, чести постоянна. Герои комедий Просвещения неизменно опровергают такие тезисы, как: гордость упадет на колени перед золотом, склонится перед ним скромность; им может плениться добродетель. Они стремятся к счастью, которое определяется не богатством, а любовью. По программе они должны жить в скромном достатке (ср. пару Валерий и Тереса в «Возвращении депутата» Ю. У. Немцевича). Иногда эта тема решается и в иронических тонах, конечно антигероями, — ср. речи Старостины о счастье Тересы и Шарманцкого в «Возвращении депутата», построенные из общих мест сентиментальной поэзии.

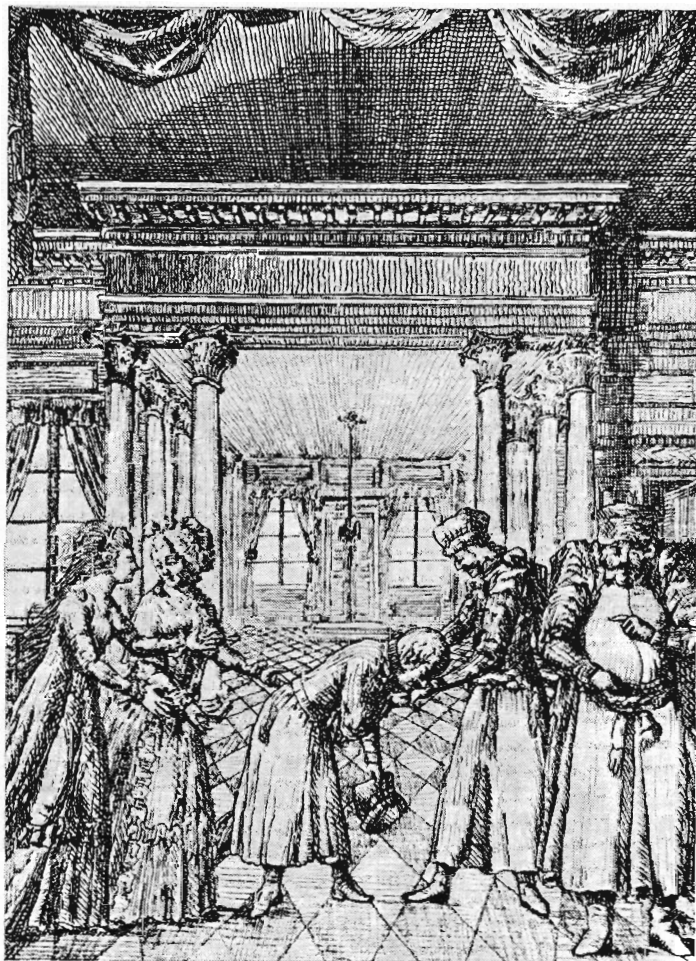
Вера в силу разума и добродетели, в возможность счастья для каждого основывалась на представлениях о человеке, обладающем неограниченными возможностями, о равенстве людей, заданном природой. Несчастье состоит в том, что права, данные им от рождения, люди неверно используют. Но их можно научить пользоваться своими правами. Обучить можно было всех и всему. Возможности воспитания были безграничны. Воспринять уроки воспитания

мог также любой человек, наделенный разумом и чувством. Все недостатки человека, его пороки — это недостатки воспитания. «И всего причина — дурное воспитание» [113, s. 55]. Исправив методы воспитания и его цели, можно исправить человека. Преподав законы жизни и указав на недостатки, проистекающие от их нарушения, можно исправить человеческую природу и общество. Так, например, рассуждает о воспитании крестьян добрый барин Добротливский: «Не исправит человека битье, если наперед не будет исправлен его разум» («Добрый барин» Ф. Богомольца) [75, II, s. 232]. Воспитание стало именоваться лучшей долей наследства, которую родители могут оставить детям («Чары» Ф. Богомольца) [75, II, s. 375]. Представления о значении воспитания вызвали к жизни и особый стиль выражения. Школой, наукой называлось решительно все, и в первую очередь сама жизнь. Люди не жили, а брали у жизни уроки. Их воспитывало их окружение, книги, театр. Школой вертопрахи называют даже тюрьму, куда они попали за долги [99, II, s. 375]. Варшава во многих комедиях Ф. Богомольца называлась школой разврата.

Воспитание шло в двух направлениях: воспитание чувств и воспитание общественного долга. Часто эти направления перекрещивались. Соответственно последователи Руссо воспитывали естественного человека. Рационалисты занимались воспитанием общества: «Нам пужно людей сделать поляками, а поляков превратить в граждан», — провозглашал на Сейме драматург и общественный деятель Ф. Орачевский, что свидетельствовало о формировании польского национального самосознания в эпоху Просвещения [101, s. 211].

Интересно отметить, что одновременно высказывались и сомнения в возможности путем воспитания преобразовать общество. В какой-то степени просветители ощущали, что природа человека неизменна и что образование мало что может изменить, более того, оно может что-то и ухудшить. «И теперь, когда благодаря источнику знаний померкли предрассудки, люди стали хуже, но зато черты лучше. Меньше всего вытворяют на свете...» — сожалеет Мелисса в «Суеверном» Ф. Заблоцкого [164, I].

Как все основные понятия Просвещения, понятие воспитания вступало в оппозицию с понятием обучения злу. Категория зла, которой подчинялись порок, мода и прочее, в системе понятий Просвещения рассматривалась как нечто неизбежное и даже стимулирующее активность человека. Кроме того, она могло выглядеть как нечто частное, даже как мнимое, иллюзорное. Зло фигурировало в рассуждениях



Сцена из пьесы Ю. У. Немцевича «Возвращение депутата»

о судьбе человека, его счастье. О нем вспоминали, рассуждая об общих вопросах бытия, ценности человеческого существования. Человека можно было научить злumu — этим занималось так называемое модное воспитание. Конечной целью его было научить развлекаться. Учителями же выступали иностранцы, уроками были заграничные вояжи: «Танец, прическа, модные шляпы — вот цель путешествия хорошо воспитанного человека» [99, I, s. 280]. Учителем

был и Староста, предводитель компании вертопрахов в «Неожиданном возвращении». У него молодежь училась играть в карты, заводить знакомства с дамами легкого поведения, любить дорогие наряды и мебель, роскошные экипажи.

В связи с понятием воспитания в век Просвещения изменилось представление о родителях. Дети ничем не обязаны им, кроме жизни, а жизнь — только тогда дар, когда родители занимаются воспитанием детей, заявляют персонажи правоучительных комедий.

Одной из основных задач воспитания, по мнению драматургов-просветителей, было распространение идеи естественного равенства. «Никто не рождается с привилегиями вечной праздности и богатства, с неизменным предназначением труда и бедности... Никто не рождается со знаменем зависимости, грубости, презрения и стыда за отобранную жизнь, как никто не рождается с привилегией благородства, власти, уважения и чести» (Ст. Сташиц) [152, s. 20]. Эта тема, поднятая выдающимся публицистом XVIII в., проходит через многие произведения драматургической литературы. Ср. развернутую сентенцию Добротливского о равенстве крестьян и господ: «И мужики имеют с нами одну природу; как и мы, они имеют врожденную склонность к благодарности по отношению к тем, кто делает им добро» («Добрый барин» Ф. Богомольца) [75, II, s. 274], или: «Люди равны от природы, неравенство сделали они сами. Один получил локоть, другой — саблю, а этот — цеп. Эти обливаются потом, прислуживая, а те — жиреют в изобилии» (Ф. Заблочкин, «Ухаживания повесы») [165, s. 133]; «Все равны между собой по отцу Адаму» [165, s. 134]. Апалогичный тезис высказывает слуга в комедии «Сарматизм». Эта тема входит и в пьесу В. Богуславского «Король Генрих VI на охоте» и во многие другие. Она реализуется не только в сентенциях, но и во второстепенных драматических ситуациях. Господин устраивает угощение в честь слуги («Суеверный»). Слуга выражает господину, даже обличает его, осуждает его образ жизни (Там же). Так тезис естественного равенства моральное воспитание зрителя театр эпохи Просвещения превращал в общественное воспитание. Зрителя воспитывали в уважении к нижестоящим, призывали его в бедняках и слугах видеть прежде всего человека.

Как мы уже не раз говорили, вся жизнь человека того времени была нормирована. Во всех ее областях действовали законы. Они стали обязательными и распространялись на все ее проявления. И сам закон сделался одной из основных категорий эпохи Просвещения.

XVIII век создавал законы для всех и на все случаи жизни. В этом общем движении принимали участие философы, писатели и даже монархи («Наказ» Екатерины). Различались законы моральные и физические, и те и другие были «постоянными, неизменяющимися и необходимыми» [из полного названия труда Г. Коллонтая «Физико-моральный порядок, или Наука о долге и обязанностях человека»]. Природа потрясала своим строгим порядком:

Кто неизменный сей в природе
Порядок дивный учредил?
Стремится к цели все своей —
Льзя ль цели быть без воли чьей?
Где есть порядок, есть и воля,
Которая хранит его [46, с. 117].

Она имела свои законы, властвовала над человеком и наказывала за проступки. Только знание ее законов давало человеку счастье. Общество тоже существовало по строгим законам: «...сознание законов — это необходимая и непреложная обязанность каждого члена общества» [102, с. 54]. Общество благоденствовало, если соблюдало законы. «Закон — это общая воля и высшее решение народа», — утверждал Пиррис де Варий [101, с. 40].

Каждый отдельный человек, над которым, как и над обществом в целом, властвовали законы, бывал счастлив, если соблюдал их, особенно «законы добродетели» («Образ нищеты человеческой» Ю. А. Залуского, «Мать-спартанка» Ф. Д. Князьнича). Существовали законы для монархов («Рассуждение о непременных государственных законах» Д. И. Фонвизина), для подданных, для просвещенных граждан, для всего народа в целом. Законы, предписанные личности и обществу, соотносились между собой. Между благом народа и счастьем каждого человека в идеале должен был стоять знак равенства. Они должны были находиться в гармонии, все законы обязательно нужно было соблюдать — ср.: «Князь, вельможа, дворянин. И мужик, и мещанин, Если правду забывают, И законы нарушают, Рано ль, поздно ль погибают» («Приказчик» Николева) [5, с. 194]. Ф. С. Езерский также считал, что народ может сохранить свою сущность, только соблюдая законы.

Очевидно, что польских драматургов более всего занимали законы моральные, но знали они о существовании и других законов, например законов моды или законов сердца. На них, как и на всех просветителей, огромное впечатление

произвел труд Монтескье «Дух законов», который переводил и И. Красицкий, и Т. К. Венгерский.

В области искусства также действовали законы, и их невыполнение строго осуждалось критиками, особенно классицистами. Существовали законы театра, и драматурги видели свою задачу в создании не только театральных текстов, но и их законов.

Часто понятие закона было взаимозаменяемо с понятием правила. Их популярность была так велика, что многие произведения стали получать название правил, иногда довольно неожиданно,— таково анонимное стихотворение XVIII в. «Правила как любиться без печали. Письмо приятелю» [44, с. 145—146]. Герои комедии А. К. Чарторыского «Игрок» говорят о законах сердца и законах шкатулки, противопоставляя их. Часто понятие закона, правила обыгрывалось. В комедии «Ухаживания из любезности» Весьняцкий просит Каролину строго осудить изменника Валерия, на что та отвечает: я не могу быть судьей, так как являюсь заинтересованной стороной. Весьняцкий доволен — Каролина хорошо знает законы (юридические) [99, II, с. 289].

С понятием закона связано понятие порядка, или лада. Так, «стране должно возратить порядок и славу» [113, с. 49]. Польша саксонских времен — это страна, где торжествует беспорядок. Рядом находится и понятие гармонии. Гармония предполагалась изначально данной. Отклонения от нее следовало неукоснительно исправлять: к гармонии стремились во всем — в общественной жизни, жизни индивидуума; как гармоническое единство представлялась Вселенная. Гармония — это основа человеческого счастья.

Представления о нормах, о гармонии естественно сопоставлялись с понятиями непоры, нарушения законов, дисгармонии. Нарушая принятые или данные изначально нормы, люди и общества бывают несчастливы. Художественные произведения, которые не следуют предписанным законам, бывают несовершенными. Целые культуры, не подчинявшиеся, с точки зрения просветителей, своду законов, объявлялись неправильными.

Противопоставлялся закону также случай, обычно именовавшийся слепым. Сфера значений его была довольно обширной, из нее можно выделить фаворитизм (ср. значение выражения «случайный человек», т. е. обласканный монархом). Выделяется также понятие «игра».

В словаре просветителей существовала еще такая важная категория, как истина, которой противостоял предрассудок. Чаще всего предрассудок означал социальное явление

ние. В таком смысле его употреблял Ю. У. Немцевич, Д. Боньча-Томашевский. Человек именовался «зеркалом истины предвечной» (И. Пшш). Истина, как и добродетель, была наивысшим критерием. Ей, как и добродетели, посвящались целые произведения.

Такое же огромное значение имела категория свободы, вольности, что было особенно актуально для Польши. «Во всей литературе нашего Просвещения не было термина столь же популярного. При статистическом подходе перед ним должны были уступить даже столь знаменательные для эпохи понятия, как разум, свет, природа... Он не сходил с уст просветителей века, но и, к сожалению, одновременно определял мотивы действий магнатории и самой темной бедной шляхты» [70, s. 189]. Одной из таких пьес, пронизанных идеей свободы, была «Мать-спартанка» Ф. Д. Князьнина. Ее герои беспрестанно восхваляют свободу, готовы умереть за нее. О духе свободы пишет сам поэт в обращении к читателю.

Просвещение было равнодушно ко всему непонятному, сверхъестественному, не пыталось его объяснить (в отличие от предшествующей ему эпохи). Оно индифферентно относилось к таким понятиям, как интуиция, чудесное и т. д. Разум подчинил себе всю культуру целиком. Опираясь на разумные основания, просветители создали стройную систему перекрещивающихся и дополняющих друг друга понятий, разбив их на пары антиподов. Они создали своего рода «моральную геометрию», все элементы которой были прочно соединены один с другим. Во всем, в том числе и в этической системе, они требовали математической четкости, ясности, однозначности.

Все категории этической системы Просвещения, ее оппозиции входили в широкий идеологический контекст того времени, а не существовали как некие абстракции. Они определяли содержание литературных, драматических, публицистических произведений. Именно в этих категориях просветители воспринимали общественную жизнь и жизнь каждого члена общества, именно так ее описывали. Они действительно считали ее преисполненной пороков, которые можно искоренить, искренне стремились к победе добродетели (ср. обращение Ю. У. Немцевича к видному политическому деятелю того времени Ст. Малаховскому в связи с выходом в свет «Возвращения депутата»), и не последнее место в этой борьбе отводили театру, где в наглядной форме давали обществу рекомендации. Они полагали, что, выведя на сцену идеального, положительного героя, повлия-

ют на формирование новых взглядов на человека и его место в общественной жизни, на отношения между людьми. Его черты характера — это те свойства души и разума, которые просветители настоятельно советовали вырабатывать каждому просвещенному гражданину.

Анализ идеального положительного героя позволил нам выявить основные конкретные положения относительно личности не в научных трактатах или правоучительных сочинениях (которые, хотя и входили в обязательный круг чтения просвещенного человека, читали далеко не все), а представленные на театре, в том, может быть, упрощенном виде, доступном восприятию достаточно широких масс зрителей. Очевидно, что они стали достоянием почти всего общества.

Просветители верили в непрестанную борьбу добра и зла, в неограниченные возможности развития человеческой личности, полагали, что их уроки будут восприняты. И во многом они не ошибались. Основы их представлений о мире и человеке оказались чрезвычайно жизнеспособными, так как они сводились прежде всего к активизации роли самого человека. Обучаясь в жизни, в школе, в театре, читая книги, человек совершенствовался, изменял свое внутреннее содержание. Он мог также значительно изменить свою жизнь и внешне. Судьба, рок, которые играли такую огромную роль в прежних представлениях, отступили на задний план. Вера в собственные силы оказалась сильнее надежды, неперменной спутницы жизни предыдущего поколения. Жизненный успех теперь во многом зависел от самого человека, от того, насколько он выполняет общественные и моральные законы, насколько он просвещен и добродетелен. Жизнь в глазах человека XVIII в. — это не скопище невероятных случайностей, не только игра фортуны или случая. Человек мог предотвратить несчастья в своей жизни или по крайней мере мог верить в то, что это в его власти. Соответственно оптимизмом окрашивалось все его отношение к жизни, укреплялась его вера в себя. Он приходил также к мысли о том, что от него самого зависит и преобразование общества.

Следовать примеру, который показывали на сцене драматурги, было возможно. Пример не был недостижимым. Все в жизни зависело от личной инициативы, от образования и воспитания. Театр, пропагандируя воспитание и показывая удачные его плоды на сцене, выводил фигуры идеальных граждан, добродетельных и просвещенных, выполняющих свой долг перед родиной («Возвращение депутата» Ю. У. Немцевича), предлагал таким образом один из воз-

возможных путей формирования культуры нового типа — через преобразование каждой отдельной личности. Это в конечном счете должно было бы привести к перестройке общества. В нем бы меньшую роль играла иерархия, человек оценивался бы с точки зрения его личных достоинств и пользы, которую он приносит обществу.

В какой мере театр реально влиял на формирование личности, сказать трудно, но ясно, что это влияние осуществлялось, хотя не следует забывать о том расстоянии, какое разделяло прописи, доктрины и реальную жизнь. Культура того времени обязательно требовала этих доктрин, но вовсе не спешила их выполнять. Просветители создавали программы преобразований, общество их приветствовало и пропагандировало. О них знали и монархи, сами пробовавшие силы в их составлении, что никак не отражалось на государственной политике. Но, несмотря на это, рациональный XVIII век постоянно давал примеры для подражания, создавал обширные рекомендации для всех сословий и возрастов, для представителей высшей власти, для каждого человека в отдельности. Вспомним, как Н. И. Новиков стремился к тому, чтобы в театре чаще представлялись «примеры к подражанию годные, то есть добрый слуга, честный купец, трудолюбивый хлебопашец...» [67, с. 128]. Просветители верили, что примеры, предложенные ими, повлияют на зрителей и читателей, что сила искусства состоит в убеждении. И писатель, и драматург, и актер способствовали, по их мнению, искоренению зла: «Вся власть его (актера.— Л. С.) ограничивается только тем, что изображает на театре пороки. Он может исправить те части злоупотребления, до которых не достигают законы и которые более вреда и разорения приносят государству, чем самые хищные откупщики» [26, I, с. 100]. Также смотрел на искусство всякий просвещенный член общества. Верили в воздействие театра и его противники — ср.: «...комедия развращает только нравы и научает порокам, а не исправляет оных, такие сочинения не только что бесполезны, но и вредны» («Живописец», ч. I, лист 2). Человек XVIII в., воспитанный в правилах своего времени, знал, что ему необходимы примеры, образцы, которым он должен следовать по мере сил. Избирать образец для подражания и стараться следовать ему было нормой. Этого требовал тип культуры Просвещения. Известно, например, какое значение имел во всей жизни и творчестве Радищева Катон.

В различных трансформациях эти оптимистические представления просуществовали весь XIX в. и дожили до наше-

го времени, которое не отказалось от идеалов, созданных просветителями. Точно так же оказались надолго справедливыми выявленные противоречия в жизни человека и общества. Как пишет немецкий исследователь эпохи Просвещения В. Краусс, «в основных чертах Просвещения можно уже различить ростки нашей современной эпохи. Благодаря Просвещению противоречия человечества нового времени впервые стали достоянием общего сознания: противоречие между знанием и верой... противоречие между естественным правом и всеми исторически освященными учреждениями...» [12, с. 35].

Вечная борьба добра и зла, порока и добродетели реализовалась в массе частных оппозиций, на которых строилось содержание драматических произведений. Они, в свою очередь, отражали содержание споров, диспутов на общественные темы, которые велись тогда на страницах журналов, повестей, были ядром культурной проблематики. Главные этические категории Просвещения — разум, добродетель — служили основой для противопоставления просвещения и невежества, просвещенного человека и суеверного, ум должен был выступать в паре с просвещением. В эту систему входило еще одно очень важное противопоставление — культуры и природы (см. «Письмо о красоте природы» А. П. Сумарокова или «Обращение природы к людям», представляющее анонимный польский перевод из «Системы природы» Гольбаха) [118]. Следствием этого противопоставления было противопоставление человека, слушающегося «законов сердца», и человека, испорченного культурным воспитанием (см. произведения руссоистов). Все несовершенства человека в этом случае объяснялись развитием культуры (см. песню Бардоса из «Краковян и горцев» В. Богуславского — «Жестокий мир, непостоянный мир»; песню Кюкля из «Короля Генриха» — «Там, где ценят внешнее»). Это противопоставление может выражаться в частных противопоставлениях деревни и города, лачуги и дворца, природы и человека. Часто оно соседствует со значительным противопоставлением *внешнего*—*внутреннего*, важным в создании характеристик вертопраха и модной дамы.

СТАРОЕ И НОВОЕ

Одной из важнейших оппозиций в культуре XVIII в., которой подчинялись многие другие, была оппозиция *старого* и *нового* [25]. Она облекалась в противопоставление сарматизма и просвещения, распадавшееся на ряд частных про-

тивопоставлений. Противопоставление века минувшего и века нынешнего встречается в польской драматургии постоянно. Часто век минувший — это собрание всех возможных достоинств, которыми отличается нация в целом и ее отдельные представители. Новое поколение поклоняется красоте и богатству, добродетель исчезла. Настал «злой» век. Старые, добрые обычаи исчезли, чувства победил рассудок и выгода («Ухаживания из любезности»). Таким содержанием наполняли это противопоставление отрицательные, отсталые герои. Положительные же трактовали его прямо противоположно. Старина — это скопище диких обычаев, старых предрассудков. Все новое прекрасно и движет страну по пути прогресса.

По-разному оценивая изменения в общественной и культурной жизни, и те и другие верно ощущали, что в Польше произошло нечто, что отодвинуло ее от середины века вовсе не на несколько десятилетий, а гораздо дальше. «Современные обычаи очень сильно отличаются от старых. Они, может, меньше изменились со времен Владислава IV (XVII в. — Л. С.) до того, как ваш отец уехал в деревню, чем от эпохи выезда его до теперешнего времени», — философствует один из персонажей комедии нравов [99, II, s. 19].

В этом столкновении старого и нового, борьбе представителей двух лагерей, отцов и детей, или положительных и отрицательных персонажей, формировались важнейшие элементы национального самосознания, непременно включающего в себя отношение к истории, к западноевропейской философии, к социальному опыту других народов.

Сарматизм. Галломания. Просвещение

Польский театр вместе с публицистикой и литературой отразил важнейшую проблему своего времени, проблему выбора между двумя стилями жизни, между двумя образцами социального и бытового поведения, между системой ценностей, которую, следуя устоявшейся польской терминологии, мы называем сарматизмом, и той, которую пропагандировали просветители. Анализ драматических произведений приводит к выводу о том, что выбор был сделан неизбежно. Театр не случайно вел столь активную борьбу со всеми проявлениями сарматизма. Они были очень сильны в общественной жизни. Именно чтобы усилить общий натиск прогрессивных сил на консерваторов, просветители обратились к искусству сцены. В их борьбе с сарматизмом можно видеть не только борьбу старого и нового, сражение веков

нынешнего и минувшего, но и одну из конструктивных оппозиций культуры эпохи Просвещения *свой—чужой*, когда понятие «чужой» перестало нести в себе только отрицательное значение. Сходное движение в России именовалось «критикой на национальные права» [37, с. 275].

Понятие «сарматизм» в XVIII в. включало в себя все устаревшие проявления в общественной жизни, идеологии, культуре, противостоявшие развитию общества. Сарматизм не всегда оценивался в польской культуре отрицательно, не всегда концентрировал в себе только то, что тормозило общественное развитие. Отношение к этому комплексу явлений в национальной культуре и его содержание менялись по мере развития истории.

Современные исследователи рассматривают сарматизм то как идеологию, то как культурную формацию, то как культуру. Иногда его называют просто мировоззрением или стилем жизни, сохраняя при этом мнение, что он был важной составной частью жизни польского народа XV—XVIII вв. [137, 160, 141, 154]. В XV в. сарматизм сводился к историческому мифу о происхождении поляков от кочевых иранских племен, мифу, который утверждал зарождающееся национальное самосознание и способствовал интеграции польского общества. Он развивал представления о воинских доблестях поляков-сарматов: по сарматским представлениям, они выстояли в войнах с римлянами. Входили в эту идеологию и положения об организации общества, о сословной иерархии. Развивался тезис о мирном сосуществовании сословий: и воин, и земледелец — каждый должен выполнять свой долг.

В XVI в. сарматизм постепенно переставал быть общей теорией происхождения польского народа от одного племени. Все больше развивались представления о различном происхождении в зависимости от сословной принадлежности. Истинными сарматами оказались только шляхтичи, в том числе и непольского происхождения. Мещане и крестьяне на наименование «сармат» рассчитывать не могли. Хотя все проявления национального самосознания, самоопределения культуры сливались с сарматской идеологией, хотя все польское именовалось сарматским, сама Польша — Сармацией, сарматизм окончательно превратился в шляхетскую идеологию, которая поддерживалась принадлежностью шляхты к одной религии — католицизму. Среди существовавших в то время в Польше различных вероисповеданий и религиозных течений шляхта выбрала католицизм и твердо его придерживалась. Принадлежность только к этой церкви требова-

лась от каждого поляка-сармата. Не будучи католиком, он не мог претендовать на наименование «сармат».

Сарматы ощущали себя оплотом католицизма в Европе, его защитниками, объявляли себя щитом, закрывающим весь христианский мир от мусульман. Вопросы веры настолько тесно связались с сарматской идеологией, что были пронизаны польскими, сарматскими реалиями, представлениями. В. Демболецкий был уверен в том, что праотцы обращались к богу по-польски, что трон мира находился на его родной земле. Для поляка XVII в. представлялось несомненным, что отношения между представителями высших сил, как небесных, так и адских, аналогичны тем, которые есть на земле, причем на польской. Потому сатана получал звание гетмана, все святые оказывались поляками или по крайней мере основателями будущих польских знаменитых родов. Полонизация религиозных представлений привела к тому, что возникли идеи о библейском происхождении поляков, точнее, польской шляхты, сарматов. Они оказались потомками Адама или Сима, как у С. Сарницкого или В. Демболецкого. Связанность религиозных представлений с идеями сарматизма породила идею исключительности поляков-сарматов, на которую, конечно, все права имела шляхта. Например, при исследовании библейских корней польского народа выяснилось преимущественное положение шляхты по сравнению с крестьянами и слугами церкви (В. Демболецкий). Шляхта доказывала свою исключительность, древность родословных, только себе приписывала воинские доблести, только себя считала защитником веры и родины, только за собой оставляла право на золотую свободу, стараясь выйти таким путем за пределы всего общества. Стремясь к дифференциации, она особенно настаивала на своей отличности, обособленности от других народов, строго придерживаясь своего, «сарматского» стиля жизни, моды, обычаев, свято охраняя свой тип государственности, решительно отвергая все нововведения, идущие из-за границы. Эта сарматская ксенофобия была особенно сильной начиная со второй половины XVII в.

Сужение идей сарматизма, его отнесение только к одной части народа, к шляхте, находилось в противодействии с другим течением, которое, развивая идеи сарматизма, утверждало собственные традиции и возможности. Его представители А. Фрыч-Моджевский, Ст. Ожеховский ставили вопросы о происхождении национальной культуры. Они высмеивали шляхту, претендующую на исключительность (Я. Юрковский). К XVIII в. сарматизм как идеология вооб-

ще явно устарел. Появилась и крепла идея о единстве всех сословий, о целостности всего польского народа. Особенно ее развивали просветители: Г. Коллонтай, Ф. С. Езерский. Лозунги сарматизма: вера, свобода, родина — уже воспринимались как условные. Идеальные фигуры сарматов-воинов, защитников отечества, и земледельцев заслонили реальные типы того времени. На фоне общественных изменений, которые произошли на рубеже XVII—XVIII вв. они стали восприниматься как традиционалистские и консерваторские, тормозившие развитие общества. Из хранителей отечественных традиций сармат превратился в ксенофоба, жестоко преследовавшего все проявления чужой, непольской культуры. Идея свободы дошла до крайности, теоретически обосновывала анархию. Идея исключительности, избранничества привела к общественной индифферентности. Именно в таком виде сармат послужил объектом сатиры просветителей, в чем проявилась не только борьба с «дурными правами». Так просветители решали вопрос отношения к истории, а также к современным событиям, доказательством чего служит, например, сатира «Свобода родины», в которой анонимный автор под Сармацией и сарматами понимает Польшу периода разделов и Тарговицы [70].

История была тем полем, на котором рассматривались многие политические проблемы. В ней искали аргументов для подтверждения правоты в современных спорах. Она была собранием уроков, «моральной, полезной наукой». К истории обращались как консервативно настроенные круги, стараясь примерами из нее подтвердить свои позиции традиционализма, так и просветители, выдвигающие тезис истории критической, основанной на модели естественных и точных наук, отвергавшие представления о польской истории, уже устаревшие, а вместе с ними и миф о сарматском происхождении поляков и вообще идеологию сарматизма (Ст. Сташиц, И. Красицкий, А. Нарушевич). Борьба с сарматизмом, с архаическими представлениями о путях развития отечественной истории и культуры шла, конечно, не только в публицистике и научных трудах, но и в искусстве. Особенно активно критиковал, осмеивал идеологию сарматизма Национальный Театр.

Драматурги выводили на сцену сармата то как приверженца старины, то как ксенофоба, то как суеверного человека, то как жестокосердного помещика, всякий раз в невыгодном свете, всякий раз как во всем отсталого человека, как скопище недостатков, причем не только личных, но таких, которые грозили общественному прогрессу. Ряд сарма-

тов на польской сцене начал Старушкевич Ф. Богомольца. В русском театре этот тип вывел на сцену А. П. Сумароков в одной из первых своих комедий «Ссора у мужа с женою». Деревенский дворянин Фатюй — это параллель Старушкевича. За ним последуют герои «Рогоносца по воображению» Сумарокова, «Самохвала» М. Прокудина, Скотинин, герои «Лебедянской ярмарки» А. Д. Копьева и др.

Отсталый сармат — это антипод просвещенного человека. Он невежда, крайне суеверен, строит свою жизнь по календарю, который предсказывает в зависимости от положения планет исход судебных процессов, обещает урожай и здоровье, предостерегает от эпидемий. Не меньшую роль играли в его жизни приметы: «Псы, вороны, сова и сороки — все это послы ада или пророки неба; и в чем других убеждает свет разума, его — вытье собак, сова, петопырь и ворона» [164, I, s. 19]. Такое выдвижение на первый план черты, казалось бы, не первостепенной не случайно в век просвещения и разума, когда корень зла видели в предрасудках.

С такой доминантной чертой — суеверие, невежество — выступает сармат в пьесе Ф. Богомольца «Брак по календарю». Склонность главного героя верить календарям и сонникам позволяет соединиться влюбленной паре. Таков он и в «Суеверном» Ф. Заблоцкого, где юная пара с помощью слуг пытается его провести, зная его страх перед неизвестным и разыгрывая сценки с ложными предсказаниями и предзнаменованиями. В какой-то мере благодаря суеверности отца Валерия удаётся интрига слуги Справницкого в комедии «Неожиданное возвращение». Он верит, что в его доме поселились черти и привидения, и боится в него войти, почему и не застаёт своего сына на пирушке с друзьями, что меняет ход сюжета. Суеверен герой комедии Я. Дроздовского «Ухаживания из любезности». Он вспоминает в монологе-самопредставлении, как крестным знаменем, сотворенном саблей, он гонял волков-оборотней. Как дополнительная черта суеверие присутствует и в характеристике Халасницкого в «Добром барине» Ф. Богомольца. Халасницкий твердо знает, как изобличить вора с помощью заряженного мушкета. Стоит положить его на стол, и он тут же выстрелит в виноватого, минуя певичных.

Обычно суеверный сармат — это старик. Есть только одна комедия, в которой он оказывается юношей. Это главный персонаж «Чар» Ф. Богомольца. Претендент на руку героини — олицетворение суеверия и невежества провинциального помещика; он охотник за ведьмами и колдунами,

слепо следующий всяческим предзнаменованиям. Как известно, процессы ведьм шли еще в первые десятилетия XVIII в. Он всех и всюду подозревает в колдовстве. Даже танцор театра в Варшаве так пугает его своим искусством и ловкостью, что он готов послать его на костер. Он расправляется с колдунами у себя в деревне и даже велит утопить одну бабу, к которой, по словам соседей, летал дьявол. Сумел он вывести на чистую воду и ведьму, которая бывала на Лысой горе. Из-за страха перед нечистой силой расстраивается его брак. Этот невежественный сармат — самая мрачная фигура этого ряда.

Другим важным аспектом характеристики этого персонажа являлся аспект социальный. Сармат представляется как злой помещик. В «Добром барине» Ф. Богомольца (основной конфликт этой пьесы социальный) он показан как антипод просвещенного помещика, заботящегося о крестьянах. Крестьяне и слуги называют его «тираном, а не человеком» [75, II, с. 89], предпочитают нищенствовать, но не служить у него. Он неустанно увеличивает подати, не платит слугам, сурово наказывает крестьян. За малейшую провинность угрожает всыпать сто батогов, заковывает провинившихся в цепи. Он жалуется, что теперь никак нельзя найти верного слуги, который бы исправно сек крестьян. Не забывает он о примере своего отца, бывшего крестьян пагайками. Счастье родины стоит для него на праве бить [75, II, с. 224]. Он готов с крестьян драть три шкуры, велит челяди ходить босиком, в его деревне мрут дети. Его портрет противоположен портрету другого помещика, идеального барина Добротливского. Отец крестьянам, обращающийся с ними как любимыми детьми, он помогает им в несчастьях, павещает больных, держит для них специального лекаря, печется об их выгоде. Добротливский — это олицетворенный фок поведения сарматам.

В отвратительном виде выведен сармат в комедии И. Красицкого «Юбиляр». Там мы находим такой программный тезис сарматизма: «Доброта только портит крестьян. Рожденный для ярма, должен его знать» [102, с. 100]. Ему противопоставлено выступление положительного героя: «Крестьянин, только потому, что он крестьянин, не перестает быть человеком. Случайность рождения не должна быть причиной несчастья тех, кем управляют» [102, с. 101]. В комедии Ф. Заблоцкого «Ухаживания повесы» помещик Арист, испытывая затруднения в деньгах, может продать не только лошадей, но и лакеев, все время бьет слугу. Все называют его злым бариним. Как злые господа выведены и

главные персонажи комедии «Несогласные супруги», Модницкий и Модницкая. Эта их черта не способствует развитию сюжета и служит только обогащению характеристики. Модницкая не дает спать своим девушкам, заставляя их плести кружева, постоянно кричит и колотит слуг за малейшие провинности, «чтобы не испортились хорошие и чтобы исправились плохие» [99, I, s. 124]. От нее не отстанет и супруг, который бьет слугу палкой, измышляет, как увеличить подати. Эти герои свободно встают в ряд других злых господ, которых обличало Просвещение.

Особенно остро проблема отношений крестьянина и помещика поставлена в комедии Ф. Заблоцкого «Сарматизм». Косвенно и прямо драматург показывает дурных помещиков. Помещики Гурнос и Буживой угрожают крестьянам жестокой поркой. В одном эпизоде появляются крестьяне после несправедливо понесенного наказания. Далее всех идет помещица Рыкса. Из сообщения слуги мы узнаем, что она избивала его за то, что он сорвал цветок для своей девушки, она даже готова застрелить его. Драматизм этого эпизода снимается фарсовой сценкой мнимой смерти.

Очень важно, что крестьяне в пьесе Ф. Заблоцкого не остаются в долгу. Они избивают Буживоя.

Пьеса Ф. Заблоцкого, как и другие драматические произведения, посвященные «крестьянской» теме, показывает пример бесчеловечного отношения к крестьянам. Автор предполагает в зрителе человека гуманного и просвещенного, способного возмутиться поведением театрального персонажа и извлечь из представления назидательный смысл.

Один из вариантов типа злого помещика — жестокий староста. В пьесе «Сын-дезертир» староста Дерусевич вызывает справедливое возмущение и отпор крестьян, слухи о его жестокости доходят до самого короля.

Злой барин и жестокий староста — постоянные персонажи театра Просвещения. На русской сцене они выглядели, пожалуй, менее условно, их характеристика более жестка. Барин, по словам В. И. Лукина, видел в крестьянине «животное, для его сладострастия созданное». Он бесчестил бедных людей, колотил слуг, увозил девок и разорял соседей («Вздорщица» Сумарокова, «Розана и Любим» Николаева, «Недоросль» Фонвизина). Зритель узнает о страданиях крестьян не из условных монологов положительных героев, а слышит их жалобы непосредственно — ср.: «Нам должно пить, есть и жениться по воле тех, которые нашим мучением веселятся и которые без нас бы с голоду померли» [49, с. 202].

Отношения помещика с крестьянами даже стали стержнем сюжета пьес, комедий и комических опер. Коллизия отношений слуг и господ служит основой пьесы Княжнина «Несчастье от кареты». Крестьяне и слуги здесь занимают положение главных героев, уже не выступают как помощники, что было в пьесах Николаева и юного Крылова. Можно сказать, что в русском театре эта тема была развита в большей степени, чем в польском, хотя в польской публицистике и литературе она занимала огромное место.

Невежественный, жестокий по отношению к крестьянам и слугам, сармат постоянно гордится своими предками, их подвигами. Его собственное существование оправдано их былой славой. Детальное описание, наглядное изображение этой черты содержит та же пьеса Ф. Заблоцкого «Сарматизм». Приверженность старине, восхваление всех без разбора старых обычаев часто бывает связано с ксенофобией: «Кто не поляк, тот ничего не стоит», — утверждает главный персонаж «Брака по календарю» Ф. Богомольца [75, II, s. 64]. Иностранец, с точки зрения отсталого сармата, даже не может быть дворянином. Настоящие дворяне и католики живут только в Польше [Там же]. Иностранцы — причина всех несчастий в Польше. Это они лишили страну старых добрых обычаев и добродетелей [75, II, s. 53]. Об этом же пишет анонимный автор «Реманифеста истинных поляков», этой квиштэссенции сарматизма. «Ненависть и антипатию к немецкой одежде и языку испытывают поляки и Литва, естественную им склонность к родному языку и одежде... Не нужны польскому кавалеру пудра, помада, шипцы, зеркало, чулки, гамаша, галстуки, банты, пряжки, шпильки и другая ерунда, бабьи штучки. Сидеть перед зеркалом, причесываться, украшать себя, как блудница, не будет (поляк.— Л. С.), кинет на себя жупан, контуш, подпоясается красиво, пригладит чуб, подкрутит ус, фантазией, резолюцией и веселостью быстро исполнится и готов к встрече с неприятелем» [86]. Его рассуждения интересны не только тем, что он осуждает новую моду, манеру одеваться, но и тем, что он противопоставляет все эти нововведения отваге, воинственности, мужеству. Ксенофобия начинается с неприятия внешнего, с поведения и костюма и простирается затем на глубинные слои, включая и социальные структуры.

Сармат воспринимает себя продолжателем славных дел предков, иногда он их выводит от очень далеких истоков, как Старушкевич Ф. Богомольца, который уверен в том, что произошел от Сенеки [75, II, s. 63]. Он гордится делами дедов как своими, хотя сам давно ведет праздный образ жизни

ни. Сармат на сцене восхваляет мужество, воинственность, удаль старых поляков, но чаще просветители заставляют его восхищаться пьянством, заносчивостью, драчливостью. Так драматурги компрометируют сарматские традиции. «Есть хороший старый обычай, чтобы принять хорошо гостя, с ним нужно напиться», — утверждал один из персонажей комедии «Пьяницы» [75, II, s. 118]. Он с умилением вспоминал отца, который умел пить. В округе его никто не мог превзойти в этом искусстве. Правда, первенство оспаривает другой персонаж, и дело доходит до драки. Таких поляков и судьбы родины заботят только с той точки зрения, что исчезли чары и чаши, а появились рюмочки и графинчики. Потому, по их мнению, и нет порядка в Речи Посполитой. Пьянство они прямо именуют старопольской добродетелью [75, II, s. 148]. Хвастливым воспоминаниям предается и герой комедии «Юфе» Пияцкий. Он называет себя единственной опорой шляхетства. Пользуясь его значимой фамилией, драматург прямо указывает, в чем состоит эта «опора» [99, I, s. 245]. Пьют на пару главные герои «Сарматизма» Ф. Заблоцкого Гурнос и Рыкса.

То, что просветители останавливались на этой стороне жизни сармата, столь подробно и так усердно его обличали, не случайно. Достаточно вспомнить описания знаменитых пьяниц и попок, которые они устраивали, у А. Мошчельского, Е. Китовича и других мемуаристов, которые все сходятся в том, что количеством потребляемых алкогольных напитков тогда измерялось мужество и такие добродетели, как гостеприимство. Все считали, что, кто умел хорошо пить, был уверен в своей удаче, друзьях, чести — *qui fallit in vino, fallit in omnia* [96].

«Все дрожит перед польской саблей»; «Палаш — вот мой процесс, суд и ультиматум», — восклицает герой «Сарматизма» [166, s. 13]. Так начинается разоблачение мнимой воинственности сармата, которая сводилась к тому, что он бесконечно ссорился с соседями и затевал драки. Персонаж «Чар» Ф. Богомольца педоумевает, почему теперь никто при первой возможности не хватается за саблю, возмущен тем, что запрещены дуэли в Варшаве и провинившихся посылают мостить улицы [75, s. 344]. Воинственный сармат на сцене во многом копировал действительное положение вещей. Как одно из главных достоинств истинного сармата Радзивилла «Реманифест» называет его милицию, которую тот держал для «защиты отчизны милой». Но на самом деле с помощью вооруженных бездельников, бедных шляхтичей-соседей, он репал все личные конфликты и споры. Сатири-



А. Орловский. Стрелчий

ческим снижением этих военизированных соседских отношений Ф. Заблоцкий делает стремление Гурноса свалить забор соседа («Сарматизм»).

Разоблачают просветители и мнимое равенство панов-братьев. Халасницкий («Добрый барин») с тоской вспоминает о тех временах, когда и паны получали по сто нагаек при дворах; отчизна и сейчас бы цвела, если бы сохранился этот добрый обычай.

Сармат обличается на польской сцене и как абсолютный бездельник. Самым привлекательным в жизни для него кажется праздность. Брожение, охватившее страну, призывы работать, заниматься делом, организовывать мануфактуры, поддерживать ремесла, приобретать профессию повергают его в ужас. «Человек ел, пил, ничего не знал и имел полный карман», — сокрушается такой общественный деятель, выведенный в комедии Ю. Немцевича «Возвращение депутата» [113, s.48].

Отсталый сармат стойко держится старинных обычаев, продолжает придерживаться феодальных по своей сущности представлений о богатстве. Он должен был его не умножать своим трудом или вложением в дело, а только тратить. Щедрость выглядела всегда у сармата как мотовство, он не знал в ней меры. Разумный, экономный хозяин вызывал у настоящего сармата только смех. Его отличительной чертой обязательно является гостеприимство. Кажется, поляки в то время почти не жили у себя дома, а разъезжали по соседям, и потому каждый из них должен был значительную часть своих доходов тратить на содержание огромного числа людей, которые у него жили, кормились и многих из которых он просто и не знал. Проживались состояния, чтобы прослыть гостеприимным хозяином, продавались земли, чтобы насытить прихлебателей. Задавались богатые пиры. Каждое угощение должно было поразить великолепием. В обжорстве, как и в пьянстве, соревновались. «Не вилочкой, по-заграничному он ест, не по-итальянски, как канарейка, наперстком пьет — ведь он пан, ведь он князь», — восхищался магнатом-обжорой и пьяницей апологет сарматских устоев автор «Реманифеста» [86]. Просветители призывали к разумному образу жизни и, показывая своих героев в вечных гулянках и пьянстве, надеялись отрицательными примерами отвлечь от такого рода любви к старине. Поэтому гуляют во всю гости Гуриноса, пьют и едят за чужой счет, пугая слуг и детей потасовками и стычками. Хозяин сорит деньгами, принимая незнакомых ему людей, а из реплики одного из героев мы узнаем, что дом его крыт соломой.

Эта тема связывает польскую драматургию XVIII в. с сатирической литературой предшествующего века. К. Опалиньский в X сатире книги I обличает излишества в банкетах и приемах. Отдельную VIII сатиру он посвятил обличению пьянства. В. Потоцкий написал стихотворение под выразительным названием «Польские излишества».

Сохраняет сармат и архаический тип бытового поведения, высмеянный Ф. Богомольцем («Церемонный», «Чары»), И. Красицким («Юбиляр»). Он обязательно соблюдает старинные формы этикета. Только пышной старинной свадьбой с драбантом и маршалком (старопольские тащцы) и с «марципановыми» речами (обязательными орациями во время свадебного десерта) требует для своей дочери Старушкевич. Именно так и Церемонный хочет устроить свадьбу своего сына. К такой разорительной свадьбе готовится даже Модницкий. Уже заказано новое стекло, жарят целых волов, бочками свозят старые вина, паняты французские повара. Автор комедии «Несогласные супруги» устами своего резонера осуждает дорогостоящие старые обычаи, от которых не отступают ни богатые, ни бедные [99, II, s. 172]. Герой комедии «Чары» Дронгайло повествует о приеме в Варшаве, где никто не говорит правильно приветственных и прощальных комплиментов, где не умеют усадить гостя и попотчевать его.

В комедиях Просвещения высмеивается и сарматская тяга к многословию, свойственная всем формам общественной и культурной жизни. Право говорить считалось основой свободы. Об этом не один раз напоминает староста Гадульский в «Возвращении депутата». Он ни разу не кончает ни одного монолога по своей воле. Его обязательно прерывают, иначе он говорил бы бесконечно. Нормы языка отсталого сармата высмеиваются Ф. Заблоцким в «Примиренных супругах» и в его же пьесе «Большие дела, и что мне до них». Риторические приемы позднего барокко осмеивал И. Красицкий в «Юбиляре» (ср. басню Ю. У. Немцевича «Брат и сестра», в которой противопоставлены Многословие и Разум).

Большое число комедий Просвещения строится на характеристике сармата как сторонника патриархальных семейных отношений. Отец, препятствующий браку дочери или сына,— это всегда отсталый сармат. Он считает, что может распоряжаться своими детьми как имуществом, волен решать их материальные дела. Например, Староста («Возвращение депутата») хочет выдать замуж свою дочь Тересу за Шарманцкого, отрицательного претендента на руку героини, и не дать ей приданого. Более того, отсталый сармат не останавливается и перед физическим наказанием своих взрослых детей («Сарматизм»). Кстати, генетически этот персонаж связан с таким постоянным персонажем комедии Просвещения, как отец героини (героя). Традиционно он изображается в комическом свете.

Сармат имеет представления и о принципах общественно-политической жизни. По его мнению, Польша не должна заключать мир с соседями, ни с кем не должна вести дружественную, миролюбивую политику. Здесь его личный опыт общения с соседями переносится на общественные структуры. Он не разрешает прикасаться к либерум вето, считая его основой основ сарматского бытия. Новую политическую концепцию он называет деспотизмом, так как при ее реализации он может потерять права, дарованные ему «золотой свободой». Его никогда не занимают интересы государства. Он гражданин своего поместья, но не страны («Возвращение депутата»). И в своем поместье он прежде всего сутяга и кляузник («Возвращение депутата», «Кляузник» Ф. Орачевского). Сармат, поддерживая решительно все старые обычаи, всегда выступает против новшеств, начиная с тех, которые происходят в общественной жизни, кончая самыми безобидными. Например, один из них, Вельняцкий («Ухаживания из любезности»), выведен как осуждающий новые виды развлечений и всему предпочитающий ярмарку и суд.

Просветители компрометировали не только все сарматское. Они связали с сарматизмом определение «старопольский», в результате чего оно тоже получило негативную оценку. Сармат называет старопольскими такие обычаи, как наказание слуг, издевательства над ними. Старопольскими именуются пьянство, драки и пр.

Представленный в таком виде на польской сцене эпохи Просвещения сармат отразил те черты прошлого, которые прежде всего возмущали просветителей. Они создали тип отрицательного героя, охарактеризовав его многосторонне и непротиворечиво. Все его черты находятся в дополнительных отношениях. Этот герой получил уточняющее наименование отсталого сармата, и в дальнейшем так мы его и будем называть.

Интересно, что на русской сцене тип деревенского дворянина, приверженца старых обычаев, не был столь популярен. Скотинин в «Недоросле» выделяется среди героев этого типа обличительной характеристикой. Чаще он рисовался довольно спокойными красками: его недостатки могли расшевелить, умилить, но не заставляли негодовать. Таков Азбукин в «Модной лавке» И. А. Крылова. Так выглядит этот герой и на страницах русских журналов (см. «Трутень», 1770, Лист IX). Хотя, конечно, и он был объектом сатиры русских просветителей, как, например, в «Похвальной речи в память моего дедушки» И. А. Крылова. Этого героя зас-

лопил тип молодого неуча: Иванушка из «Бригадира» Фонвизина, Митрофан из «Недоросля», Фомушка, бабушкин внучек из одноименной комедии П. А. Кротова, герой пьес А. Д. Копиева «Обращенный мизантроп», анонимной комедии «Митрофанушкины именины».

Не только борьба с отсталым сарматом была задачей драматургов. У них был еще один враг. Он также был носителем множества пороков, достойных осмеяния и осуждения, хотя его появление было связано именно с теми новыми веяниями, которые так энергично распространяли просветители. Имеется в виду тип галломана, который сложился в результате обращения Польши к западноевропейской культуре как к образцу, достойному подражания, и перехода от закрытого типа сарматской культуры к новому, открытому.

Ряд галломанов возглавляет Фирцик из комедии Ф. Заблоцкого «Ухаживания повесы». Под таким же именем он появился уже у А. К. Чарторьского в комедии «Девушка на выданье». Осмеивал его и Ф. Богомолец. Галломан на польской сцене — это прежде всего неудачный претендент на руку героини. Именно этот персонаж принял на себя функции модника, слепо копирующего французские образцы.

Галломан, петиметр был объектом сатиры в просветительской литературе и в России (ср. «Сатиру на петиметра и кокеток» И. П. Елагина, очень популярную во второй половине XVIII в., его же комедию «Русский француз», «Неудачное упрямство» А. А. Волкова, «Кофейницу» И. А. Крылова). Польский театр в этом направлении продолжал линию польской литературы XVII в. (ср. I сатиру книги I «Сатир» К. Опалинского, в которой он выступал против обучения за границей, где молодежь только и паучается, что играть на лютне, петь, скакать в гальярде, болтать по-французски, ходить и одеваться по моде).

Фирцик также просвещен лишь в области изящных манер и французской моды. Он явно дискредитирует систему ценностей Просвещения, только поверхностно овладев языком новой культуры, противопоставленной старой, сарматской, но не проникнув в ее содержание. Как говорили о нем и ему подобных положительные герои комедий, они верно копировали чужие глупости («Примиренные супруги»).

Галломан, в том виде как он представлен на национальной сцене, отверг все связанное со старопольской сарматской культурой. Все, что не входит в его представления о пре-

красной жизни, о моде, он называет сарматизмом и дикостью. Это не только устаревшие формы этикета или пьянство, но и добродетель, любовь, взаимное уважение в браке, философия, сами философы, которых галломан считает людьми глухими. Он даже согласен, что человек должен слушаться разума, но только если при этом не забывать о моде [99, II, s. 198]. Галломан не имеет никакого представления об отечественной истории. Он приходит в ужас от своих предков, которые не умели правильно размахивать шляпой и изящно изъясняться с дамами. Он не знает ни одного исторического события или лица; от него скрыто прошлое его народа, поэтому он еще так легко может усваивать, правда только внешние, проявления иностранной культуры. Ему не от чего отказываться в отличие от сармата или провинциального помещика, который при всех своих недостатках более прочно связан с родной почвой («Кошелек», Лист 4, 5).

Сармат отвечал галломану таким же полным отрицанием его стиля жизни. Во всех нововведениях, испортивших ему жизнь, он обвинял галломана. В нем видел виновника политических и общественных неудач и поражений Польши. «Чувствуя омерзение к отечественной, стародавней искренности, деловитости, человечности, справедливости, обычаям, языку, они (галломаны.— Л. С.) ввели куцее платье и куцую моду, роскошь, лицемерие, обман, какую-то ненависть к своему народу... старинные польские добродетели, мужество, отвагу, любовь к родине, к землякам изгнали они за польские пределы» [86, s. 139—140].

Связи галломана с современной культурой, хотя он и объявляет себя ее носителем, очень слабы. Он сумел сбросить «цепи предрассудков», но в ужасе от философии, от идеи всеобщего равенства, от требований просветителей заниматься науками, полезными делами. Он живет по-новому, путешествует, как того требует новый стиль воспитания юношества, но твердо знает, что танец, прическа, пряжки, модные шляпы есть цель путешествия хорошо воспитанного человека [99, I, s. 280]. Он мог усвоить только требования моды, запомнил «несколько модных слов, пять стихов из Вольтера, научился водить полонез, выбирать прическу, пудру и румяна» (Ф. Заблоцкий, «Ночная прогулка по Варшаве»). Какова же была мода, которая руководила всей жизнью галломана?

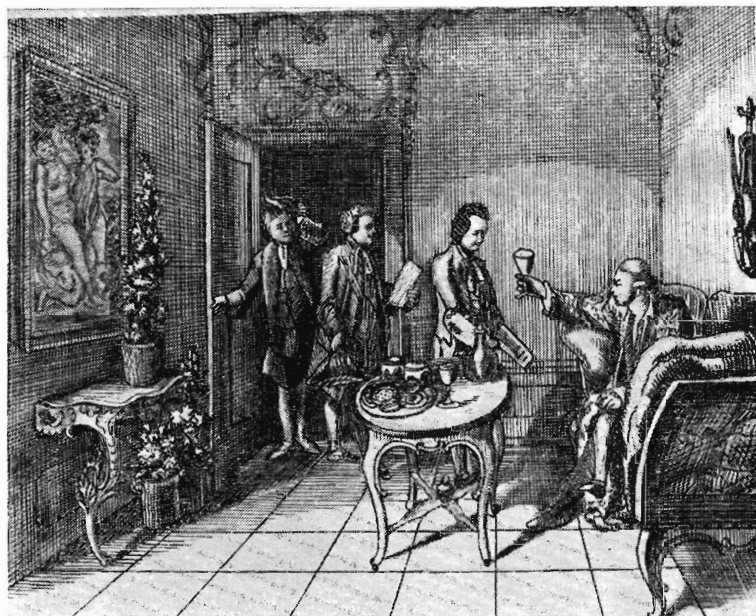
В XVIII в. мода в связи с распространением категории законов, всякого рода правил в жизни общества играла огромную роль, ее влияние на повседневную, частную и офи-

циальную жизнь было очень велико. «Никто не делает ничего по своей воле, по все как будто на пружинах, коими движут такие же машины, называемые — светская благопристойность, щекотливая честь, обряды и моды» [26, I, с. 261]. В отличие от закона и правил мода, также стремясь урегулировать многие сферы человеческой деятельности, постоянно менялась [37, с. 163—164]. Ее система, правда, действовала очень недолго. В противном случае она переставала быть модой. Ее стремление быть законом, сводом правил и одновременная обязательная неустойчивость, непостоянство всегда осуждались просветителями, для которых закон представлялся универсальным и потому одинаково действовал в разные эпохи. Потому они всегда противопоставляли эти два понятия: «Правила моды стали у нас более священными, чем самые достойные законы», — сетует резонер в комедии «Ухаживания из любезности» [99, II, с. 256]. Мода оказалась собранием правил, противопоставленных естественным, разумным нормам человеческого поведения. Она со своими временно действующими требованиями вторгалась всюду. И. Красицкий, рассуждая о языке и стиле, например, писал: «Угождающая всем мода с платьев, зданий, еды и питья перешла и на книги, беседы и письма, и как будто бы языки и способы их употребления могут стариться, а все старое несет с собой позор, мы обновляем их по нашим вкусам...» [103, III, с. 42].

Ср. эту линию в русской литературе: «Переписка моды, содержащая письма безруких, модные размышления неодушевленных нарядов...» Н. Страхова, «Плач моды о изгнании модных и дорогих товаров» его же, «Утешение и добрый совет моде» Фиты Фертова (Фомы Филимонова), «Мода утирает слезу плачущих петиметров» И. Нехачина, «Мысли философа по моде» И. А. Крылова.

Прежде всего мода вторглась в быт. Просветительские комедии содержат множество реалий модной жизни. На их основании мы можем представить варшавскую жизнь конца XVIII в., дополняя мемуары, дневники эпохи, выявляя подлинную систему ценностей петиметров, ту систему, которая приводила в благородное негодование просветителей.

Диалоги и монологи условных комедийных персонажей полны живых, конкретных деталей, которые оживляют их характеристики. Мы узнаем от самих персонажей, что было модно и прилично и что не разрешалось делать светскому человеку тех лет. Стало модно вставать в двенадцать часов (только в деревне уважающий себя человек мог появиться раньше этого времени) и обедать в четыре. Множество раз-



Ужин повес.

*Гравюра Д. Ходовецкого из Педагогической энциклопедии
И. Б. Базедова «Elementarwerk»*

влечений было перенесено на ночные часы. Опаздывать на прием стало правилом хорошего тона. Вошло в моду держать дома канареек и говорящих попугаев, за которых платили огромные деньги. Из-за такого попугая ссорятся герои комедии «Несогласные супруги». Дамы держали дома маленьких собачек. Интерьер украшали экзотические растения, столики красного дерева, фарфоровые болванчики. Завоевывал свои права «китайский» стиль. Модой вменялось в обязанность супругам жить на разных половинах и ездить в разных экипажах, что также часто обыгрывается в пьесах.

Появилась мода на развлечения. Одни были объявлены модными, другие были вычеркнуты из этого списка. Галломаны все время дают дорогостоящие балы, огромные деньги тратят на кондитеров, поваров, на старые венгерские вина. В Варшаве появляются модные кофейни, модные места прогулок, как Саксонский сад, который посещали по нескольку раз на дню. Он даже стал местом действия первой сцены II акта пьесы Ф. Орачевского «Развлечения, или

Жизнь без цели». Стало модно ездить на Уяздовскую улицу есть раков. В моду вошли французские кушанья. Даже хлеб предпочитался французский. «Парижская булка заменила польскую буханку», — жалуется один из героев [99, II, s. 478].

Существовал сложный этикет обслуживания господ. Галломан не может появиться на улице вне окружения слуг. Невероятно, чтобы Модницкого сопровождали только пять человек на прогулку. Каждый слуга в доме выполняет одну задачу: один подает трубки, другой — кофе, третий — рюмки, потому что так теперь принято. Слуги и летом, и зимой ожидают господ на лестницах после балов и театров: «Пан танцует в зале, а лакеи — на лестнице, на морозе» [99, I, s. 128]. «У возницы прошлой зимой отмерзло ухо, так как он целую ночь простоял на морозе в шляпе» [9, I, s. 185]. Эти горькие замечания напоминают нам известные пушкинские строки.

Обязательной была мода в одежде, которая менялась по сравнению с предыдущим временем невероятно быстро. Ф. Богомолец в «Комедиографе» просто сыплет изысканными названиями модных чепчиков: Дождь Юпитера, Утро французской королевы, Голуби Венеры, Сова, Кукушка и др. Было ясно, что мода капризна, но не следовать ей было невозможно.

Главное, что вошло в моду, — это развлечения. Они стали главной целью жизни человека.

Существовала целая наука развлечений, правила поведения за карточным столом, на балу, до тонкостей было разработано искусство флирта. Дамы и кавалеры внимательно прислушивались к языку цветов: все букеты имели свои названия. Появилась мода на экипажи. Английские кареты сменили французские. Польские галломаны развлекались по правилам. «Образ европейской жизни удваивался в ритуализованной игре в европейскую жизнь. Каждодневное поведение становилось знаками каждодневного поведения. Степень семиотизации, сознательного субъективного восприятия быта как знака резко возросла. Бытовая жизнь приобретала черты театра» [35, с. 68].

Развлекались решительно все: и хозяева, и слуги. «Купцы обанкрочиваются, ремесленники разоряются, господам нечем платить, так как все гоняются по свету и никто не умеет жить, как ему должно» [99, I, s. 304]. Веселятся хозяева, не отстают от них лакеи, дающие балы поварам и паштетникам [Там же].

Поголя за развлечениями пугала драматургов. Они



Прогулка.

*Гравюра Д. Ходовецкого из Педагогической энциклопедии
И. Б. Базедова «Elementarwerk»*

справедливо видели в ней огромную опасность для всей страны и осуждали это вопиющее явление всеми доступными им средствами, подводили под него «идеологическую базу». «Пусть со страной происходит что угодно, лишь бы развлекаться», — заявляет один отрицательный персонаж [99, I, s. 281]. Ему вторит другой: «Наша прекрасная и веселая жизнь — это манифест против очевидной бедности отечества» [99, I, s. 134]. Развлекающийся галломан был объектом их сатиры так же, как и отсталый сармат, деятельно судящийся с соседями и часами говорящий на сеймиках. И тот и другой не думали о благе родины.

Развлекаясь, не имея никаких гражданских обязанностей, галломан тяготился всякими привязанностями, семейными узами. В любви он искал только удовольствия, делал из нее то же развлечение, что и из всего остального в своей жизни. Это полагалось. Люди света, идущие наперекор этому правилу, безбожно высмеивались, как показано в комедии Ф. Заблужского «Примиренные супруги», где мшненно для остроумных вертопрахов становится некий граф, влюбленный в свою жену. Семейное счастье было объявлено немод-

пым, зато стали модными разводы («Супруги в разводе» Д. Боньчи-Томашевского). Подвергались обязательному осмеянию все дружеские привязанности. Хорошим тоном стало острить и вообще выражать ироническое отношение к окружающим. «Нет ничего полезнее для здоровья, как смеяться над теми, кто нам не нравится» [75, II, s. 267]. Вспомним совет «философа по моде»: «Будь насмешлив, сколь можно: молодой человек, умеющий осмеять и подшутить, ищется как клад в лучших обществах» [26, I, с. 334].

Мода заменяла галломану содержание его жизни. Если он мог модно меблировать дом, устраивать модные домашние развлечения, ездить в модной карете, он чувствовал себя счастливым — мода, а не чувства и не ощущение своей полезности приносила ему счастье.

В каждой пьесе, где появляется галломан, на правах доминанты его характера выдвигается какая-либо одна черта. Это может быть слепое копирование французского языка и обычаев, как в комедиях Ф. Богомольца. Из-за границы он привозит только «новых моделей структуры» (Ф. Заблоцкий) и остается равнодушным к событиям Великой французской революции, как Шарманцкий у Ю. У. Немцевича. Он упоминает об этом историческом событии, потрясшем умы современников, только как о помехе в его неутомимых развлечениях. Ему поэтому пришлось перебраться в Англию, где больше всего его воображение захватили «лавки, цепочки, пуговицы и лошади» [113, s. 74].

Оцепка галломана с точки зрения поведения — это первый шаг в создании его сатирического портрета. Затем галломан исследуется как явление социальное. Обычно он изображается как мот. «Экономия — это не варшавский тон, а сельский. Одно это слово — экономия — будет изгнано из Варшавы скорее, чем все плуты» [99, II, s. 19]. Галломаны с упоением тратят деньги и в этом видят свое призвание. Они гордятся своим званием разорившихся кутил, утверждают, что без них нарушилось бы движение денег по Варшаве, они гнили бы в мешках. Прогулять все состояние, подписывать векселя — вот истинно аристократическое занятие. Из пьесы в пьесу читаются долги молодых повес («Сельский бал» Ф. Заблоцкого, «Бигос бродяг»). Запутался в долгах Валерий в «Неожиданном возвращении». Он продает картины, обойные ткани, его дом стремительно пустеет. Арестован за долги Граф в комедии «Вот так, по-варшавски». Векселя, которые он предъявлял, оказались недействительными. Сидит в тюрьме за долги Валерий в «Бигосе»

бродяг» вместе с компанией таких же вертопрахов, как он сам. Драматурги в мотовстве видели национальный недостаток. Они относились к нему очень серьезно. «Мы все больше любим тратить, чем имеем доходов» [99, II, s. 255], — утверждает резонер Розсондницкий.

Одним из распространенных способов мотовства были карты. Галломан — заядлый картежник. Из всех уроков века он лучше всего усвоил уроки карточной игры. XVIII век любил азартные игры, и галломан принял это новшество с восторгом [26, I, с. 333]. Карточная игра вертопрахов не случайно привлекала внимание польских драматургов. Карты — это вообще тема, на которой строились многие литературные произведения XVIII—XIX вв. [31]. Она была значимым художественным мотивом, символизировавшим смысл жизни человека и игру судьбы, — ср.: «Своей прегнусной страсти жертвы в порочном бдении дни губят. Фортуна, в выборах слепая, Бумагой их судьбу бросая, Из них невиннейших разит» (Я. Б. Княжнин «Утро») [23].

Для драматургов-просветителей игра была удобным материалом для показа отношения своих героев к жизни, их легкости, переходящей в безответственность. Для вертопраха вся жизнь — игра, все люди — игроки. Эту часть современной философии он хорошо усвоил. Один проигрывает, другому везет — эту тему развивают герои комедии Ф. Заблоцкого «Ухаживания повесы». Игра уравнивает человека со всеми, бедными, богатыми, а также с теми, кто пытается найти счастье на зеленом сукне. Игра — это явное для всех действие Фортуны [83, s. 145]. Всем в жизни выпадает разная карта.

В карты играют решительно все галломаны. Они уже не любят старые, добропорядочные игры в короля. Правда, они еще не забыли тресет, марьяж, игры, «подавшие просьбу об увольнении их в уезды и деревни», как писал о них русский сатирик Н. Н. Страхов в «Переписке моды» [31, с. 124]. Но чаще в их беседах мелькают названия: фараон, макао, вень-эл, квинтич. Это азартные игры, которые были неизвестны Старушкевичу. Играют Фирцик и Арист у Ф. Заблоцкого. Оба заядлые картежники. Фирцик перед приездом в деревню уже проигрался дотла. На обмане в карточной игре строится комедия «Кофе». Играют в карты герои комедии «Развлечения, или Жизнь без цели». Сценой карточной игры открывается пьеса «Вот так, по-варшавски». Ее герои засели «в карты вчера утром, а сегодня уже светает, и они никак не кончат» [99, II, s. 8]. Все они страстно любят играть. Им доставляет удовольствие, что «за час тратится

столько, сколько за год не проживешь в деревне» [99, II, s. 53]. Карты — это источник существования Поручика, героя последней комедии. Обыгрывает в карты героиню комедии «Разведенные супруги» мадам Фрипонн, дотла разорился Валерий, играя в карты («Бигос бродяг»). Учит осторожности в игре юного героя резонер из комедии «Познаньский бургомистр». Упоминания о карточной игре, о безрассудных и наивных игроках часты в комедиях Ф. Богомольца (ср. «Добрый барин»). Игрок, погубивший себя и свою семью, — главный герой чрезвычайно популярной драмы «Беверлей». Его опутывает своими кознями некий Штукелли и приводит к полному разорению и гибели. В «Коме-диографе» Ф. Богомольца даже появляется герой по фамилии Карчикевич, шулер, прося у главного героя, драматурга, защитить его от нападков на эту почтенную профессию. Картежный профессор выступает и в комедии А. К. Чарторьского «Игрок», главный герой которой из-за пристрастия к игре лишился невесты. Эта пьеса полна сентенций, осуждающих азартные игры, призывающих молодежь не прикасаться к картам.

Как явствует из дневников, мемуаров XVIII в., обличение именно этих черт «нового» стиля жизни, мотовства, картежничества, было неслучайным [96, 107]. Азартные игры, пьянство наносили, действительно, непоправимый вред польскому обществу в то время. Достаточно вспомнить несколько имен, связанных с варшавским театром. Отчаянным картежником был автор комедии «Бигос бродяг» Я. Дроздовский. Антрепренер М. Ф. Бисести, поддерживавший известного драматурга Я. Бодуэна, вел такой разгульный образ жизни, что обанкротился в 1781 г. В 1782 г. сообщил о своем банкротстве С. М. Любомирский, дебоши которого славились на всю Варшаву. Проиграл все деньги, предназначенные на поездку в Рим, епископ Сераковский, что было высмеяно в анонимном стихотворении «Посольство в Рим».

Видя такую ситуацию, просветители негодовали и стремились ее исправить. К этой проблеме обращались и известные философы века, как Руссо, который возмущался карточными играми, Л.-С. Мерсье, мечтавший заменить игру в карты шашками и шахматами. Как типичные представители своей эпохи, они верили в возможность исправления нравов. Вот что, например, писал о популярной мещанской драме «Беверлей, или Английский игрок» В. Богуславский: «Трудно даже сказать, какое впечатление эта трагедия произвела на зрителей. Может быть, многие молодые люди тогда отвратились от несчастливой склонности к игре...»

[77, s. 39]. Эта тема развивалась и в русском театре: «Во времена Екатерины карточная игра сделалась бичом дворянского общества, появились игорные дома, шулеры, крапленные колоды и т. д.» [5, с. 282]. Мир игроков отразился в «Моте, любовью исправленном» В. И. Лукина, «Игроках» П. С. Батурина, в комедии Д. В. Ефимьева «Преступник от игры». В связи с предисловием В. И. Лукина к его комедии, в котором он зарекался подходить к карточному столу, в «Трутне» была опубликована сказка А. О. Аблесимова «Игрок, сделавшийся писцом».

Постоянно подчеркивая погоню за удовольствиями как главную черту галломана, драматурги констатируют: вертопрахи живут бесцельно. «Для того только встают утром, чтобы вечером лечь спать, и все говорят, что развлекаются» [99, I, s. 287]. К чему может привести такая жизнь, спрашивают они. И сами дают ответ: «В этом ли цель наших забав, чтобы остаться без средств к существованию?» [99, I, s. 266–267]. Иногда развлечения галломанов переходили в обыкновенное хулиганство. Они били фонари, окна, отбирали оружие у городской стражи, сдирали театральные афиши. Вспомним, что обычное хулиганство входило в круг развлечений молодого повесы и в XIX в. [35, с. 90–91].

Хотя сармат и галломан — явные противники, что часто подчеркивается и их возрастной характеристикой (сармат — обычно старик, галломан — юноша), хотя они и принадлежат разным эпохам, существует точка, в которой эти типы сталкиваются, их линии смыкаются. Один, действительно, отрицает нормы, которые последовательно отстаивает другой, но их борьба — это борьба форм жизни, а не сути. Галломан только сменил вид развлечений: запойное пьянство на карты, скупость — на мотовство. Отсталый сармат обычно скуп. Он жалеет денег на театр, не хочет платить ни за какие услуги. Ему жаль отдавать за дочерью приданое. Галломан снял старый польский контуш и одел фрак, стал ходить в театр, о существовании которого отсталый сармат не всегда даже знает, и читает французские книжки, а не календари. Но и театр, и чтение — это только дань моде. Его французский, которым он щеголяет, так же плох, как латынь сармата. Они оба бездействуют, их жизнь лишена смысла и пользы, только проводят они ее по-разному. «Деревенский дворянин, который провождает свою жизнь, гоняясь целую неделю по полям с собаками, а по воскресным дням напиваясь пьян с приходским своим священником, почел бы обеспеченным благородство своей древней фамилии, если бы занялся чтением какой правоучительной книги.

Дворянин, живущий в городе и следующий по стопам нынешних модных вертопрахов, не лучше рассуждает о науках...» [26, I, с. 52].

Не всегда просветители считали галломанов достойными объектами сатиры, о чем свидетельствует полемика в русской литературе и публицистике во второй половине XVIII в., выступление видного русского историографа и литератора М. М. Щербатова в связи с сатирой И. П. Елагина «На петиметров и кокеток». М. М. Щербатов называет щегольство «безвишным» пороком, «безвредной страстью» и указывает более значительные объекты для сатиры [44, с. 139–141].

Конечно, были и противоположные представления о галломании. Главным и самым опасным ее пороком называлось невежество. Русские просветители возмущались повесами, соединившими в себе «благородную ветренность французских конюхов и философскую важность английских парикмахеров» (И. А. Крылов, «Речь, говоренная повесою в собрании дураков...» [26, I, с. 317]). Невежество галломана отрицало просвещение и все его достижения, мешало развитию новых представлений о смысле и целях человеческой жизни. Потому галломана обличали довольно активно, и если на первый план в этих обличениях и выдвигался пудренный парик и красные каблуки, то как символы связи с чужой, иностранной культурой, как символы поклонения моде. Просветители на самом деле глубоко проникали в суть галломании, осознавали, что за всеми, часто на первый взгляд невинными проявлениями скрывается важный пласт отношения общества к национальной культуре. Как писал Ф. С. Езерский, мода была недругом постоянства, а постоянство, по его словам, формировало национальный характер и, шире, создавало черты, определяющие национальную культуру. Без адекватного выражения она была бы непонятна и формировалась бы с трудом. Поэтому, теряя привычный внешний облик, отказываясь от давно выработанных норм поведения, приверженцы иностранной культуры одновременно отрицали ядро своей собственной. Имея в виду высокую степень семиотичности поведения и костюма в эпоху Просвещения, замену костюма и этикета, новый стиль поведения галломанов следует рассматривать как декларацию их общего отношения к отечественным традициям (см. рассуждение галломана о французском платье в IV листе «Кошелек» Н. И. Новикова). Критикуя модные нововведения, просветители по сути дела осуждали отсутствие связей с родной почвой. Выводя на сцену вертопраха, впутывающего в русскую или поль-

скую речь французские обороты, неукоснительно выполняющего все правила размахивания шляпой и поклонов, драматурги не только предлагали смеяться над человеком, опутанным сетью условностей, но и осудить того, кто лишен чувства реальности и связей с действительной жизнью. Так они способствовали формированию патриотических идей, учили любви к родине и уважению национальных традиций.

И сармат и галломан — плоды дурного воспитания. Только сармата учили поркой, премудрости в него вбивали. Вспомним, как герой комедии Ф. Богомольца «Чары» готовит нового гувернера ко встрече с будущими воспитанниками — он обещает преподнести ему хорошую плетку (ср. «Оду к плетке» А. Нарушевича). Он считает важным для молодого поколения игру в карты, рассказы о вурдалаках, умение колотить слуг. Не лучше воспитывали и будущих галломанов-вертопрахов, которые в результате только слабо говорили по-французски и охотно наряжались. Тема воспитания вошла во многие польские комедии. В русском театре она вообще сформировала целый круг комедий.

Уча на отрицательных примерах, театр представлял «злонравия достойные плоды», молодого повесу и недоросля, противопоставляя их идеальным героям, усвоившим уроки просветителей. Такой идеальный герой часто мелькает на страницах русских просветительских журналов. Так, в новиковском «Пустомеле» выведен Добросерд, который прекрасно знает иностранные языки, русскую историю, логику, физику и другие науки. Польский театр, развивая тему воспитания, чаще всего выводит в сатирическом освещении юного галломана, получившего воспитание на иностранный манер. Гораздо реже на польской сцене появлялся неуч, помещичий сынок — основная мишень русских просветителей. Исключение составляет Дронгайло из «Чар» Ф. Богомольца, аналог русского недоросля.

«Недоросль» Д. И. Фонвизина, «Фомушка — бабушкин внучек» Кропотова, «Либединская ярмарка» (его же) и многие другие пьесы были построены на выборе воспитателя. (Кстати, этот сюжетный ход как побочный использован Ф. Богомольцем в «Чарах».) Такими были пьесы Д. И. Фонвизина «Выбор гувернера», Д. В. Волкова «Воспитание». В них выводился тип учителя молодого поколения, в чем русский театр перекликался с журналистикой. Н. И. Новиков высмеивал «побродяг», прибывших в Россию из Бордо и спасавшихся здесь от французского правосудия, которые искали и с успехом находили места учителей (Лист XVI — «Трутень, 1769 г.; Лист третий — «Кошелек»).

Если польские просветители увидели недостатки современного воспитания, просвещения, то русские прежде всего боролись за то, чтобы юношество не держали в невежестве по старым обычаям, уча только грамоте, но не давая образования. Более всего они страшились того, что следующее поколение русского общества ничем не будет отличаться от предыдущего. Таким образом, борясь против старого, польские и русские просветители выбрали основными различные объекты сатиры, но одинаково активно их обличали. В Польше борьба с наследием старого выглядела более резко. Во всех событиях, обрушившихся на страну, чаще всего просветители обвиняли консерваторов, сарматов. В России не так давно, в эпоху Петра I, пережившей сильнейшее столкновение нового типа культуры со старым [45], борьба с представителями старого уклада жизни преимущественно велась в рамках программы общественного воспитания молодежи. В Польше собирательным типом, носителем старого оказался старый сармат, в России — молодой недоросль. В России тема осуждения старого в большей степени, чем в Польше, слилась с темой воспитания. В Польше же в приверженности старым обычаям видели главный источник всех бедствий. Но и там и здесь театр сыграл огромную роль в развеивании старых мифов и в воспитании уважения к истории своей страны, в отделении действительно косного от той основы, без которой не может развиваться ни одно общество.

Итак, отсталый сармат и галломан-вертопрах не противопоставлены по своей сущности, так как большинство различий между ними относится к формальным, а не содержательным и они равнозначно оценивались как отрицательные типы в культуре того времени, как две крайние точки отклонения от идеальной нормы поведения. Более того, несмотря на четкую противопоставленность персонажей комедии Просвещения, на постоянную закреплённость за ними определенных характеристик и функций, галломан и отсталый сармат могли в этих характеристиках совпадать, замещать по функциям один другого. Были возможны даже случаи их контаминации. Например, в комедии Ф. Заблоцкого «Ухаживания повесы» Арист, с одной стороны, следует моде, носит пудренный парик и играет в карты, с другой стороны, он по-провинциальному гостеприимен, старомодно ревнив, осуждает пороки света и столицы. Есть тенденция к стягиванию этих типов в единое целое в комедии «Несогласный брак», где герой Модницкий сорит деньгами, имеет содержанок, одевается по моде, т. е. ведет себя как подобает гал-

ломану, но, с другой стороны, он судится с ксендзом из-за какого-то загона, уже потеряв на этом несколько тысяч. Герой комедии «Кофе» также втянут в какой-то процесс. Видимо, сутяжничество — порок, которого галломаны не избежали. Староста в «Развлечениях, или Жизни без цели», хотя и следует во всем новой моде — веселится с юными вертопрахами, гуляет в Саксонском саду и проматывает состояние, одновременно ведет себя как отец-тиран, пытается заставить дочь выйти замуж за нелюбимого человека. Внутреннее сходство этих типов наглядно подчеркивается тем, что они находятся в одном кругу. Так, Шарманцкий, скрывающий свои мечты разбогатеть, вступив в брак, близок по духу Старостине. Они оба поклонники новых мод, начитавшиеся сентиментальных романов. Старостина, будучи противопоставленной своему мужу по манерам и воспитанию, связана с ним нежеланием выдать Тересу, их дочь, замуж за любимого ею человека. Так они образуют группу, которая противопоставлена Валерию, молодому депутату и его кругу («Возвращение депутата»). Обмовский, главный герой комедии «Сатирик», — модный щеголь, охотящийся за наследством, но он также и жестокий барин, колотящий слугу за малейшую провинность.

Одним из убедительных образцов этой контаминации был также герой комедии Коссаковского «Варшавянин у себя дома», который в деревне пытается жить на столичный манер, следуя моде, хочет провести в хозяйстве реформы и тут же грозит продать своего слугу. Контаминация этих типов не случайна. Она наблюдалась и в жизни.

Перед тем как перейти к описанию положительного персонажа комедии Просвещения, рассмотрим более подробно, какие герои окружали галломана. Очень часто в комедии он появляется не один. Его черты рассредоточены между отдельными персонажами. Часто он выступает в компании вертопрахов, среди которых встречаются не только юноши, получавшие уроки дурного воспитания, но и немолодые люди. Особое место в этой группе занимают модные дамы, щеголихи.

Модная дама, впервые появившаяся как «Молодая старушка» Ф. Богомольца, повторяет галломана в женском варианте. Она также беспрестанно развлекается, как жена Чеслава из комедии Ф. Заблоцкого «Желтый колпак». Она проживает состояние, даже устраивает сомнительные денежные операции, как Чашникова в пьесе «Развлечения, или Жизнь без цели». Этот тип представлен в другой комедии — «Вот так, по-варшавски». Здесь модная дама пани

Выквинтицкая провозглашает манифест о цели жизни женщин, сводя ее к умению нравиться мужчинам. Такой же тип рисуется и Ю. У. Немцевичем [113, с. 54–55]. К ряду модных дам примыкает героиня пьесы Д. Боньчи-Томашевского «Супруги в разводе», которая, понравившись князю, модному варшавянину, разводится с мужем, бросает дочь и остается обманутая в пустом доме. Князь, чтобы поправить свои дела, женится не на ней, а на богатой старухе. Особняком стоит еще одна модная дама, Старостина в «Возвращении депутата». Она копирует образцы поведения героини сентиментального романа. Модная дама отягощается социальной характеристикой в комедии «Несогласные супруги».

Недалеко от этого ряда находится еще один постоянный персонаж, старая кокетка — обычная мишень западноевропейской сатиры. Она появляется в «Ухаживаниях из любезности». Есть упоминание о ней в «Комедиографе» Ф. Богомольца.

Во французской комедии обязательным персонажем был модный священник. В польской он отсутствует, о нем есть только несколько упоминаний. Ксендза в очках (модная деталь), увивающегося за робронами, вспоминает один из персонажей комедии «Развлечения, или Жизнь без цели». Есть упоминание о нем в «Ухаживаниях из любезности» — он готов расстаться с сутаной, чтобы жениться на богатой вдове. В комедии же «Кофе», адаптации французской пьесы, где такой персонаж был, он отсутствует.

При том что и галломан и сармат в общем отрицательно оценивались авторами, сармат, пожалуй, иногда предстает в несколько лучшем свете, чем галломан. Но на самом деле здесь нельзя говорить о разности оценки. Она возникает только с появлением положительного героя, который именуется просвещенным сарматом [133]. Именно он противопоставлен и отсталому сармату и галломану.

Ни одна комедия Просвещения не разработала этот тип полностью, его отдельные черты разбросаны по разным пьесам, но, собранные воедино, они создают очень важный тип польского общества конца XVIII в.

Просвещенный сармат не сразу появился на польской сцене. Он ведет свое происхождение от резонера как носителя здравого смысла, обычно неукоснительно выполняющего предписанные обществом нормы поведения и призывающего к этому остальных героев пьесы. Резонер — неременная фигура первых польских пьес. Он выступает и на школьной сцене, и в ранних дидактических комедиях Ф. Богомольца, и в более поздних пьесах. Резонер обяза-



Сцена из пьесы В. Богуславского «Модные спазмы»

тельно перерождается в просвещенного сармата. В комедии Ф. Орачевского «Развлечения, или Жизнь без цели» резонер Зацевский и примыкающая к нему группа — Старостина и ее дочь Тереса — осуждают компанию вертопрахов, губительно влияющую на отца их семейства, декларируют необходимость занятий полезным трудом, но при этом они не обращаются к программе просвещенного сарматизма. В этой связи, пожалуй, можно отметить только их интерес

в отечественной истории, который впоследствии перерастет в основу этой программы. Интересно, что иногда наблюдаются колебания не только между просвещенным сарматом и резонером, но и между просвещенным сарматом и отсталым. Эти колебания объясняются тем, что драматурги-просветители уже пытались увидеть в обращении к старине, к истории положительное начало, но пока не соотнесли его с типом резонера (ср. преобразование Гадульского из «Возвращения депутата» в мужественного сармата, героя пьесы «Доказательство благодарности народа»). Например, в пьесе Я. Дроздовского «Бигос бродяг» мы встречаем именно такой переходный случай от отсталого сармата к просвещенному. Подкоморий — злой барин, которого боятся слуги, помня удары его пагайки и даже пытки. Он с восторгом описывают обычаи старины, среди которых не последнее место занимает искусство разделать индюка. Но в то же время его сожаления о потере традиций имеют и серьезное звучание — он осуждает современное ему общество за изгнание добродетели, ради которой он готов на все, например даже заплатить долги племянника и выпустить его из тюрьмы. Он возмущен современной молодежью, которая не служит отчизне, а только развлекается, огорчен вошедшим в моду женским непостоянством. Подкоморий осознает важность воспитания: не может быть добродетельных сынов, если нет хороших матерей. Он против ложнопатриотических речей. Таким образом, имея отрицательную характеристику, Подкоморий в то же время излагает тезисы программы просвещенного сарматизма. Более типичным случаем, конечно, является увязывание ее с резонером.

Формально просвещенный сармат наделен чертами, которые потенциально могли быть присущи и сармату и галломану одновременно, или сходными с ними. Например, он носит контуш. В комедии «Вот так, по-варшавски» именно польский костюм является его главным внешним признаком. Но он же читает по-французски. Просвещенный сармат любит жить в деревне, но не отрицает достоинств столичной жизни. В той же комедии один из резонеров — Простацкий, который приехал из деревни, другой — Жетельский — варшавский житель, что показывает связь просвещенного сармата и со старым и с новым, но связь эта иная, чем у противоположных ему героев. Он совершил сознательный выбор, взяв из старой и новой культуры то, что могло принадлежать складывавшейся в эпоху Просвещения культуре нового типа. Как говорит Старушкевич в «Комедиограф» Ф. Богомольца, он не из тех, кто хвалит старое только

за то, что оно старое, и порицает только новое. Он знает, что и там и здесь есть и дурное и хорошее. Он не потерял уважения к историческому прошлому своей родины, остался «сарматом», но сделался «философом». Он обязательно знаком с новыми западными веяниями, готов их воспринять, но таким образом, чтобы взять из них «добродетель, а не смешные обычаи, нечто полезное для страны» [113, s. 56]. Прошлое занимает его со многих точек зрения. Не случайно его часто называют «старопольским» или человеком «старого времени» («Супруги в разводе»), просто «сарматом» («Вот так, по-варшавски»). Прежде всего просвещенного сармата привлекают доблестные традиции предков-воинов. Покрытые ранами и пылью, они не боялись жертвовать собой для отчизны, а современный молодой человек побоится вступить в бой — ведь можно испортить прическу и стряхнуть пудру [99, II, s. 264]. Эту тему развивают герои «Ухаживаний из любезности», «Бигоса бродяг». Вертопрахи, по словам служанки Баси, предпочитают год жизни столетию в мраморе. Просвещенный сармат противопоставляет современное несогласие, ссоры шляхты сарматскому миролюбию [166, s. 7]. Он хочет возродить эти традиции, воспитывая молодое поколение, обучая его отечественной истории. Просвещенный гражданин должен знать прошлое своей страны. Понимая это, отрицательный персонаж Обмовский («Сатирик» И. Красицкого) затевает беседу о Лешке Черпом, имитируя таким образом стиль беседы просвещенного, образованного человека. В Польше знание отечественной истории было редким, на что сетуют герои комедии «Развлечения, или Жизнь без цели». Подкоморий в «Возвращении депутата» жалуется на то, что молодежь даже не знает, кто такой Баторий. Поэтому все положительные герои польской комедии изучают отечественную историю. Уроки польской истории получает юная Тереса в «Развлечениях, или Жизни без цели». Особенно ее привлекают те эпизоды из прошлого родины, когда «Польшу уважали все народы», когда польки воодушевляли благородных воинов на подвиги [99, I, s. 297]. «Собрание польской истории» читает Элиза в комедии А. К. Чарторыского «Кофе». Герой этой же пьесы Валерий восхищается королем Локетком и Казимежем Великим. Их поддерживает старый сармат Дорант.

Просвещенный сармат предпочитает простоту и строгость нравов старины модному разврату своего века; простота старых обычаев постоянно противопоставляется новому времени, когда центром жизни стал будуар. Интерес к прошлому выражался у просвещенного сармата и в отноше-

нии к костюму. Он почти всегда появлялся в контуше, как герой комедии А. К. Чарторыцкого «Кофе», как Жетельский в «Вот так, по-варшавски». Петиметры называют его сарматом, поляком, смеются над его польской прической. О вечном споре контуша с новомодным фракком вспоминает Фаворий в «Ухаживаниях из любезности» (первая сцена III акта).

Призывая к бережному отношению к прошлому, просвещенный сармат в то же время борется со всеми недостойными проявлениями «старопольщизны», когда «ужасающее насилие, подлость, алчность, страх держали в угнетении некогда славный народ» [113, с. 65]. Опираясь на теорию естественного равенства, он выступает против насилия над крестьянами. Злой барин — объект обличений и негодования просвещенного сармата и авторов. Он предлагает иной тип отношений со слугами: «Кто хочет счастливо править, должен все знать, все видеть, а так как он имеет дело не с ангелами, а с людьми, то должен их хвалить или порицать, как того требует справедливость» [99, I, с. 297]. Ласковое, терпеливое обращение со слугами рекомендует и Весняцкий в «Ухаживаниях из любезности». То есть просвещенные сарматы выступают регуляторами домашней жизни польского шляхтича, дают ему конкретные советы, как вести дела в доме, и проводят при этом более общую идею всеобщего равенства. Правда, пока равенство сводится к тому, что слуг нельзя избивать, но пользоваться их трудом все-таки можно.

Существовал и другой аспект в речах просвещенных сарматов — это отношение помещиков и крестьян. В пьесе Ф. Богомольца «Добрый барин» прямо содержатся основные положения крестьянской программы Станислава Августа. В пьесе Ю. Немцевича «Возвращение депутата» Подкоморий называет крестьян своими детьми, ведет себя как их отец, опекун. В финале пьесы он не только дает разрешение на брак пары слуг, но и освобождает всех своих крестьян. Крестьяне же отвечают ему послушанием и любовью.

Просвещенный сармат осознавал, что предрассудки губят общество, стремился к согласованию разума и добродетели, влечений сердца и велений ума. Здесь он во многом опирался на философию. Философ в XVIII в. — это человек, имеющий особое отношение к жизни. Определение это всегда положительно. Он обладает разумом и сердцем. Человек же невежественный, не философ не имеет сердца и не может называться философом («Суеверный»). Он знает и выполняет свои обязанности, лишен тщеславия, надежды и страха. На все он смотрит спокойно, почти равнодушно и смеется

над теми, кто вознесся и кто упал. Он одинаково готов принять счастье и горе, доволен тем, что имеет, и прежде всего стремится к добродетели. Он не верит в Фортуна, в судьбу, властвует над своими склонностями и над своим сердцем. Он сам, невзирая на удары судьбы, создает свое счастье («Ухаживания повесы»).

Просвещенный сармат против слепого копирования западных образцов: «Теперь все хвалят чужое и осуждают свое» [99, II, с. 299]; против воспитания на французский манер, как Подкоморий в «Возвращении депутата». Недаром поэтому галломаны часто называют просвещенного сармата неотесанным и грубым.

Философу, просвещенному сармату противостоит модный философ, галломан, только владеющий новым языком, но не умеющий жить и понимать жизнь по-новому. «Частный интерес у них больше значит, чем дружба, чем родство, чем любовь к родине» [75, II, с. 418]. Он прикрывает словами о добродетели свои пороки, называет веру фанатизмом, под видом уважения свободы не признает никаких законов, по которым следует жить в обществе.

Просвещенный сармат предпочитает воспитание, в котором большое место занимает труд. Труд, а не только иностранным языкам, игре на фортепиано и танцам должна обучаться и женщина («Развлечения, или Жизнь без цели»). Она должна пройти курс истории своей страны, чтобы уметь воспитывать сынов отечества. Просвещенный сармат — вообще сторонник женского образования. Он постоянно говорит о том, что женщин нельзя готовить только к тому, чтобы они нравились мужчинам, нельзя их воспитывать «иностранками в своей стране» [113, с. 55]. В этом он, конечно, противостоит отсталому сармату. Один из вариантов этого типа — бывалый вояка Старушкевич в комедии А. К. Чарторыского «Девушка на выданье» вспоминает с удовольствием о даме, у которой в доме не было никаких книг, кроме календаря.

В связи с темой женского воспитания находится и проблема семьи. Через всю комедию Просвещения проходит противопоставление брака по любви и брака по расчету. Выбор жениха просвещенный сармат предлагает невесте, как Плацилле в комедии «Несогласный брак»: «Настоящая любовь родится по выбору, и где насилие или выгода соединяет в брак, там редко можно встретить счастье» [99, I, с. 141]. «Брак, заключенный без взаимного чувства, — это источник несогласий, ссор и падения нравов» [99, II, с. 107]. Часто в пьесах противопоставляется любовь искрен-

няя, сильная людей, которые не ищут в браке выгоды, «любви, которая развелась с браком, выгоде, которая обрuchилась с дружбой» [Там же]. Просвещенные сарматы не считают разводы особым достижением и завоеванием своего времени, они выступают и против свободной любви, модных браков.

Они за разумные отношения между родителями и детьми, которые должны быть построены на взаимной любви и уважении. Родители не должны баловать своих детей и угождать им, но быть образцом в их будущей жизни.

Отрицая систему ценностей отсталого сармата и галломана одновременно, просвещенный сармат выступает против титуломании, охватившей польское общество к концу XVIII в., как Зацневский в «Развлечениях, или Жизни без цели», как Старостина, которые выше всего на свете ценят личные достоинства.

Просвещенный сармат — это герой не только нравоучительной и бытовой комедии, он центральная фигура и пьес с политическим содержанием, как в «Возвращении депутата», где Подкоморий и его сын Валерий (просвещенный сармат в отличие от отсталого бывает и стариком и юношей) излагают программу просвещенного сарматизма. Они говорят об общественном долге гражданина. Главным достоинством всякого человека объявляют гражданственность, требуют от каждого осознания своей принадлежности к нации: каждый должен понять, что он поляк [113, s. 74]. Подкоморий и Валерий осуждают общую коррупцию и политические разногласия в стране, выступают против свободных выборов (они — причина разделов Польши), согласны подчиниться обществу ради спасения родины. Они своим господином считают народ, который знает, что полезно для страны. С аналогичной функцией выступает и сармат в пьесе Д. Боньчи-Томашевского. Он не хочет помогать Князю в его интригах на Сейме. «Никто не найдет во мне подлой души, которую могут тронуть ничтожная протекция или подачки. Я умею присоединяться к мнению, но для сохранения отчизны, для спасения страны» [99, II, s. 135]. Выше собственной выгоды он ставит спасение отчизны.

«Возвращение депутата» интересно тем, что здесь налицо все три главных типа польской комедии Просвещения. Подкоморий и его сын Валерий противопоставлены отсталому сармату Гадульскому, а также галломану Шарманцкому. Последняя пара замечательна еще и тем, что здесь галломан, закружившийся в развлечениях, прямо обвиняется в том, что виноват в создавшемся в стране положении: «Если

бы каждый так хотел жить, чем бы была Польша?» — восклицает Валерий, услышав жизненную философию Шарманцкого [113, s. 76].

Противопоставление *сармат — галломан* необязательно в пределах одной пьесы. Правда, оно намечено в комедии Ф. Богомольца «Чары», где фигурируют отсталый сармат Дронгайло и выступающий под видом гувернера его антипод, получивший воспитание в Варшаве. Есть оно и в комедии А. К. Чарторыского «Девушка на выданье», но сармата в ней заменяет довольно редкий в польском театре юрист, столь популярный на русской сцене «бездушный подьячий в приказе» (ср.: «Лихоимец», «Опекун» А. П. Сумарокова, «Ябеда» Капниста. «Судейские именины» Соколова, «Щепетильник» В. И. Лукина, «Подьяческая пирушка» Аблесимова).

В русской комедии также существовал тип, подобный просвещенному сармату, таков придворный Ераст в «Наказанной вертопрашке» Ельчанинова. Он русак, прямой русский человек, защитник русского языка. Таковы Старовек («Смех и горе» Клушина), Стародум Фонвизина. Сходен с ними по типу Старомысл из «Почты духов» И. А. Крылова, герой русской журналистики. Этот тип появился на русской сцене очень рано, см. «Русского француза» А. Г. Карина, где выступает дворянин Благоразумов, «Ссору у мужа с женою» А. П. Сумарокова, героиня которой Кларисса наделена чертами русской женщины: говорит и одевается по-русски, поет русские песни, но знает французский и читает французские книги.

Как и отсталые сарматы, просвещенные часто выступают в группах. Простацкого поддерживает его дочь Тереса, характеристика которой построена по принципу отрицания характеристики модной дамы («Вот так, по-варшавски»). Розсондницкого в «Ухаживаниях из любезности» поддерживает его жена Мелисса. Рядом с Подкоморием в «Возвращении депутата» — его сын и жена.

Как мы уже говорили, просвещенный сармат — необязательно реальный персонаж комедии Просвещения. Его заявления могут быть распределены между различными героями с другими характеристиками, как, например, в пьесе Я. Дроздовского «Бигос бродяг». Это довольно поздняя комедия, она была написана в 1803 г., но сохранила во многом элементы программы просвещенного сарматизма; только они были распределены между отсталым сарматом с добрым сердцем, чувствительной Старостипой, которая верит в исправление нравов, служанкой Басей, вызывающей к воинст-

венному духу поляков, и компанией вертопрахов. Один из героев этой компании, Воеводзич, стоит на стороне тех, кто защищает национальные культурные традиции, хвалит польскую литературу, осуждает тех, кто считает «прекрасным все, что приходит к нам из чужих земель: талант, искусство, мода, товар и даже слуги» [99, II, с. 374].

Тип просвещенного сармата в польской культуре претерпел значительные изменения в связи с тем, что идеи сарматизма все в большей степени осознавались как национальные традиции, развивались в представления о польской самобытности, оригинальности, что послужило основой национального самосознания. К концу века почти полностью исчезли представления о сармате как об отрицательном явлении (см. трактат Ст. Сташица «Замечания о жизни Яна Замойского», его же «Предостережения для Польши» [151, 152]). В этих трудах польский философ ставил знак равенства между национальными традициями и сарматизмом. Он обвиняет Чарторыских и других сторонников иностранных влияний в польской культуре в осмеянии народных обычаев. Основой всего подлинного польского он объявляет язык и народные обычаи, в том числе костюм. Аналогичное обвинение он сделал в адрес Национального Театра и «Монитора». Сходно относился к сарматизму и Ф. С. Езерский.

Просвещенный сармат был особенно популярен в польском театре в период разделов. Он был олицетворением былой польской славы и независимости, потерял все свои отрицательные черты («Ассармон, сын Ектана» Я. П. Воронича, «Жалобы Сармата над могилой Зыгмунта Августа» Ф. Карпиньского, «Исторические песни» Ю. У. Немцевича).

Тройное противопоставление: отсталый сармат — просвещенный сармат — галломан — чрезвычайно многолико. Оно подчиняет себе ряд частных, художественно значимых противопоставлений и благодаря этому получает конкретное воплощение в такой, например, оппозиции, как *столица — деревня*, которая была значима во всей европейской литературе того времени. Жила она и в эпоху романтизма, в России — вплоть до «Евгения Онегина» [17].

Эта оппозиция была одной из основных в просветительской литературе. Вспомним, что Л.-С. Мерсье называл Париж, Лондон и другие города гнусными тюрьмами, где томятся несчастные обитатели. Его герой рвется искать тихое селение, где нет пороков столицы [40, с. 11]. Этот мотив, ставящий знак равенства между городом и пороком, деревней и добродетелью, постоянно возникает в высказываниях положительных героев просветительской комедии. Для них

столица — это то место, «где пороки берут верх над добродетелью, где люди падают на колени перед модой, где честь и достоинство при бедности становятся сущей безделицей» [85, с. 67]. Как истинные и мнимые сравниваются достоинства столицы и деревни: «Мы меняем старые обычаи на новые моды, деревню на столицу, поля на парки, дома на дворцы, чистый источник на фонтаны, альков на будуар и кур на попугаев, румянец на румяна и искренность на хитрую лесть» [99, II, с. 127]. Отрицательные персонажи ужасаются жизни в деревне с ее хозяйственными заботами («Комедиограф» Ф. Богомольца). Не только такое отношение к столице декларируется со сцены. Она объявлялась и школой разума. Так представляли ее в своих комедиях Ф. Богомолец и другие драматурги.

Возникло, подчиняясь выше названной оппозиции, противопоставление сельской и столичной любви. В деревне любят не так, как в Варшаве («Ухаживания повесы», «Вот так, по-варшавски», водевили Ф. Д. Князьнина). Сельская любовь бесхитростна и искренна. Столичные дамы не знают, что такое чувство. Девушки, воспитанные в деревне, не могут часами сидеть перед зеркалом и не в состоянии оценить великолепие прически высотой в два локтя, усыпанной тремя фунтами пудры. Поведение провинциалки и столичной дамы сравнивается в «Сарматизме» Ф. Заблоцкого, в «Пышноскомпском» А. К. Чарторыского.

Итак, просвещенный сармат мог жить в Варшаве, гнезде разврата (ср.: «Она только снаружи красива, но если заглянуть внутрь, дьявольски безобразна» [99, II, с. 78]), и одновременно в школе, просвещающей юношество. Мог он пребывать и в деревне и довольствоваться скромными радостями жизни, мог обличать Варшаву, как в «Суеверном» Ф. Заблоцкого, называя ее новым Вавилоном, в котором среди бедноты процветает безмерная подлость, а среди богатых — невероятная суета и блеск. Мог он осуждать и провинцию и ее нравы, выступая против тех, кто учит дурному в деревне, во всем обвиняя при этом столицу.

Отрицательное отношение к столице может быть объяснено не только общими просветительскими идеями о вреде урбанизации общества, но и реликтами сарматской, шляхетской культуры, которая была культурой рустикальной, отрицающей город, разрушавший все ценности сарматской идеологии.

Это противопоставление входит в тот круг оппозиций, на котором строится характеристика и галломанов и отсталых сарматов. Галломаны, петиметры осуждали провинцию, ка-



Моды.

Гравюра Д. Ходовецкого из «Генеалогического календаря», 1791 г.

завшююся им смешной. Они сторонились провинциалов «как заразы для юных умов». В этом они сходились с просвещенными сарматами, но в Варшаве они видели только множество удовольствий и возможности тратить свои и чужие деньги.

С оппозицией столица — деревня связана другая, не менее важная: национальный костюм — модная одежда, или *контуш* — *фрак*. Костюм занимал важное место в системе ценностей Просвещения. О нем рассуждали писатели: ср. главу третью утопического романа Л.-С. Мерсье, его же рассуждение о шляпах в «Картинах Парижа», «Разговор Сатира о польских обычаях с Анапием» Я. Ходзько. Они относились к нему как к важному показателю принадлежности человека и к определенному общественному слою, и к социальным кругам, как к показателю его убеждений и взгля-



дов. Костюм был значимым элементом бытового и официального поведения человека. С помощью костюма определялось даже отношение к современной политической ситуации. Костюм был выражением отношения ко всему, что происходило в стране, указывал на его владельца как на носителя определенных взглядов, выполнял, следовательно, не только эстетическую функцию, но и социальную. Известно, сколь значимым был выбор костюма для короля Станислава Августа во время коронации. Желая остаться в европейском платье и не потакать вкусам братьев-сарматов, он даже собрал мнения двенадцати врачей, что «польская одежда и сарматская прическа вредны для его здоровья» [111, с. 286]. Сармат обязательно носил жупан и контуш, в чем сказывалась не только привычка, но и проявлялась семиотичность его по-

ведения: так он выступал против новшеств. Галломан, просвещенный сармат одевались по-европейски. Правда, последний появлялся и в контуше.

Это противопоставление было столь существенным, что вопросам костюма уделялось огромное внимание. Споры вокруг контуша и фрака велись постоянно. Отразились они и на польской сцене [145]. Отсталый сармат почти всегда появлялся только в польском платье и говорил только по-польски, что должно было свидетельствовать о его приверженности к старым обычаям. Обязательно были одеты в польское платье и его слуги. Интересно, что автор уже не раз упоминавшегося «Реманифеста» писал, что внешний вид легко мог устроить врагов. Страх, который вызывал один внешний вид истинного сармата обыгрывает Ф. Богомолец в комедии «Чары» (ср. также описание гостей Гуро-

носа в комедии Ф. Заблоцкого «Сарматизм»). Ф. Заблоцкий показывает на сцене превращение деревенского барина, одетого по-польски, в модного петиметра. Арист («Ухаживания повесы») меняет парик, одевает фрак, набивает карманы, модными мелочами, табакерками, лорнетками и сразу становится в один ряд с Фирциком.

Описание сармата через костюм, использование костюма в качестве знака внешнего поведения могло иметь, но могло и не иметь сатирического характера. В связи с общественно-политической ситуацией в стране, с идеями просвещенного сарматизма в литературе и публицистике шла борьба за возрождение национального костюма как символа патриотической настроенности. Появилась брошюра «Сменив платье, изменился поляк» (1789 г.), стихотворение «Фрак на толкучке» (около 1799 г.) и другие произведения на эту тему. В «Оде к усам» Ф. Д. Князьнина противопоставлены мужественный герой прошлого и надушенный петиметр. А. К. Чарторыйский ратует за возрождение польских обычаев и костюма в «Письмах Досьвядчиньского». Эта же проблема возникает в произведении Ф. С. Езерского «Говурек, герба Равич», в его же «Катехизисе». На сцене стал приветствоваться старый поляк в шрамах, одетый в контуш, противопоставленный моднику в пудреном парике. Появилась даже такая комедия «Наказанный фрак, или Торжество добродетели» (1781 г.), где олицетворенная добродетель носила польский контуш. И в жизни польский шляхтич одевался по-польски, причем не только провинциальный житель, но и столичный деятель, известный своими выступлениями в политике, культуре. Ходили «по-польски» К. Сапега и Я. Потоцкий. Во время событий 1794 г. банкир А. Капостас всюду появлялся одетый по-гуральски [145].

Для галломанов контуш был равнозначен грубости, отсутствию тонких чувств и изящных манер. В комедии А. К. Чарторыйского «Кофе» галломан возмущается контушем, так как в нем трудно танцевать контрданс. Просвещенный сармат же утверждал, что контуш не мешает ему «знать правила поведения в свете». «Хотя я и ношу это платье, я лучше, чем вы, знаю обхождение», — говорит он, обращаясь к подозрительной компании картежников и мотов, высмеивающих его манеру одеваться [99, II, s. 96].

Костюм был важной частью характеристик и женских персонажей. Тереса, героиня пьесы «Вот так, по-варшавски» не хочет надевать модные варшавские туалеты, пудренный парик и румяниться. Ее пугает огромная шляпа с цветами. Она предпочитает носить простое платье. Галло-

ман и модная дама, напротив, почти с религиозным чувством относятся к модным туалетам. Герои, давая характеристику друг другу, описывая незнакомых, обязательно говорят о его платье. Ср.: «А потом какой-то молодой старичок... надушенный, наряженный, в модном паричке... ставя ноги как по нотам, отворил мне двери» [99, II, с. 22]. Или: «Она приняла меня, сидя в креслах, раскрашенная, как волшебница, набеленная, как стена, наряженная, как гданьская кукла» [99, II, с. 21]. Костюм служит для создания контрастных характеристик персонажей. Фердинанд не хочет видеть Бетси в ее дорогом наряде — он не пристал добродетели («Король Генрих VI на охоте»). Приверженцы пороков ценят людей соответственно только по богатой одежде, по ливреям лакеев («Вот так, по-варшавски»).

Тема костюма, одежды иногда расширяется, выходит за рамки этикета и бытового поведения и включается в характерное для Просвещения противопоставление бедности и богатства, чести и подлости. Условные фигуры добродетели и истины обязательно выступают в рубище и сермяге. Порок и преступление облачаются в роскошные одежды («Король Генрих VI на охоте», «Бигос бродяг»). Следует заметить, что в современном костюме могли выступать и условные, аллегорические фигуры. Интересный пример находим в «Карманной книжке» Н. Н. Страхова. Здесь Философия появляется в модном платье и английском картузе.

С противопоставлением фрака и контуша, бедной и богатой одежды соседствует очень распространенное в XVIII в. противопоставление кареты и возка. Соответственно сармат предпочитает возок, галломан — карету.

Карета — обязательная характеристика литературного героя эпохи Просвещения, средство описания человека и его места в обществе, самого общества. «Пешеходам на улицах каждую минуту угрожает опасность погибнуть под колесами бесчисленных карет, в которых, удобно развалившись, сидят люди, куда менее достойные уважения, чем те, кого они обдают грязью и грозят раздавить», — негодует уже на первых страницах своего романа Л.-С. Мерсье [40, с. 9]. Тему кареты он развивает и в специальной главе, повествуя о разумном устройстве общества. К карете обращался писатель XVIII в., чтобы охарактеризовать самого себя, представиться читателям (ср.: «Я не из тех людей, которые стучат по городу четырьмя колесами и поднимают летом большую пыль на улицах» [51, с. 411]. Это слова Чулкова из его предисловия к журналу «Пересмешник»).

Карета — это центр, вокруг которого строится образ

праздного, светского бездельника. Карета как предмет роскоши сосредоточивает в себе богатство владельца, часто возникшего благодаря случаю, она — удобный предмет для описания нуворишей (ср.: «Из телеги сел в карету, И четыре лошака, Свету целому в примету пятого мчат дурака» [«Дело от безделья», 1792, март, с. 9]. Она всегда описывается как заработанная трудом крестьян, например у Лукина в предисловии к комедии «Щепетильник»: «Иногда же и то увидишь, что с их раззолоченных карет, с шестью лошадьми, без нужды запряженных, течет кровь невинных земледельцев» [5, с. 74]. Покупка кареты даже стала основой сюжета комедии Княжнина «Несчастье от кареты».

Поэтому карета всегда специально обсуждается театральными персонажами: английская, французская, берлинская. Ведутся беседы о прогулках в карете, как в «Желтом колпаке» Ф. Заблоцкого. Карета — это предмет особой гордости всякого галломана, например Старосты из «Неожиданного возвращения», этого учителя юных вертопрахов. Его кони — лучшие в Варшаве, его фореитор «задавил четверых, одного коня пробил дышлом и переломал дюжину колес» [99, I, s. 200]. Шулер в комедии Богомольца «Комедиограф» также вспоминает кареты, «летающие по улицам, которые одних наполняют тревогой, а других — давят» [75, II, s. 436–437]. Запряженная весь день карета к услугам петиметров. Они готовы из нее не вылезать. Они все время катаются по городу, показывая модные туалеты. Не иметь никакой кареты — это позор для петиметра. Он никогда не скажет, что он пришел пешком, а всегда — что отослал карету. В пародической элегии Шамбелянцкого в комедии Ю. У. Немцевича «Возвращение депутата» карета — причина гибели юного вертопраха.

Галломаны и их слуги смеются над теми, кто ездит по старинке в удобном возке. Носители старых обычаев, достойные провинциалы, удивляются этому, как Простацкий в комедии «Вот так, по-варшавски»: ведь возок так удобен и недорог [99, II, s. 19].

Столь же было распространено и более условное противопоставление дворца и лачуги. Чаще оно встречается в мещанской драме (см. «Образ нищеты человеческой» Ю. А. Залуского), есть оно и в комедии, например у Я. Дроздовского в «Бигосе бродяг». Воеводич утешает всех сидящих с ним за долги под арестом тем, что не место красит человека и потому их камеру можно считать дворцом. Ведь здесь сидят граф, князь и сын воеводы. «Пусть в замке живет крестьянин, а в лачуге староста. Увидим, что тот,



*Гравюра Д. Ходовецкого
из Педагогической энциклопедии И. Б. Базедова «Elementarwerk»*

кто не поверхностно смотрит на вещи, поклонится соломенной хате и минует башни замка» [99, II, s. 365].

Кроме этих противопоставлений, имевших конкретные связи с реальной жизнью, существовали и более абстрактные, также выбранные просветителями для создания картины мира. Таким является противопоставление старости и молодости. «Если я сейчас нагуляюсь, то, наверное, в старости не буду этого делать. Всегда нужно применяться к возрасту, как молодому скупцом, так старому модником быть не пристало» [99, II, s. 12] — это типичное заявление одного театрального персонажа.

Герои оценивают себя и своих партнеров как представителей определенных возрастных групп. Они обязательно помнят о своем возрасте, молодости или старости, разделяют точку зрения на эволюцию человеческого характера, считают, что человек с возрастом меняется. Это популярная тема литературы того времени. Возраст значил очень много, был важным показателем жизненного этапа, отношения к жизни, в какой-то мере это отношение предопределял. Существовало множество произведений, посвященных старо-

сти, ср.: «Старость» в «Приятных и полезных развлеченьях» (1770, т. 2), оду «Краткий век молодости» Ст. Конарского, хор отцов о юности в опере Князьнина «Мать-спартанка».

Постоянно это противопоставление реализуется в паре: *сармат — галломан*. Жалуется на старость Весняцкий в «Ухаживаниях из любезности», спорят из-за юного Валерия Каролина и старуха Скнерская.

Нередко в просветительских комедиях возникает тема дружбы и верного, истинного или ложного друга. Дружба «охраняет от коварства людей, которые почти все непостоянны, обманчивы и лживы. Первое достоинство дружбы есть вспомоществовать добрым советом» [26, I, с. 324], — рассуждал И. А. Крылов, и с его словами полностью были созвучны утверждения польских просветителей. Добродетельный человек непременно был верным другом, искал дружбы, чувствовал себя обездоленным, если ее терял и не находил. «Старый друг — это такое редкое явление, что теперь даже забыты церемонии, с которыми его полагалось встречать», — жалуется Жетельский в комедии «Вот так, по-варшавски» [99, II, с. 20]. Теперь настоящего друга можно встретить редко. Настоящий друг — это старый друг, это тот, кто, например, не тратит безрассудно всех своих денег, а откладывает понемногу, чтобы в случае необходимости спасти друга. Так поступает положительный персонаж комедии «Развлечения, или Жизнь без цели», чем и спасает свернувшего с пути добродетели Старосту. Истинную дружбу не разрушит даже тюрьма.

Настоящего друга ценят очень высоко. В пьесе Ф. Заблоцкого «Важные дела, и что мне до них» главный герой, который отличается завидным равновесием и которого ничем нельзя вывести из себя, только на сообщение о мнимой измене друга реагирует остро. Все остальные несчастья, о которых ему рассказывали, чтобы потревожить его спокойный мир: бедность, наводнение, даже измена жены, — не произвели такого впечатления. Противопоставление истинного и мнимого друга у Ф. Заблоцкого есть в пьесе «Желтый колпак», в комедии «Примиренные супруги». Звучит оно и в мещанской драме «Сын-дезертир».

Дружба связана с любовью. О дружбе супругов как залоге счастливого брака говорится в пьесе «Несогласный брак»: «Другу ни в чем нельзя отказывать, нужно слышать его настроения, предупреждать желанья, доверять добродетели и любить без обмана» [99, I, с. 168]. Друга в муже хочет видеть Тереса («Развлечения, или Жизнь без цели»).

В этой же пьесе налицо противопоставление истинных и мнимых друзей, Зацневского и компании Чашниковой.

Аналогичным этому противопоставлению было противопоставление истинных и мнимых чувств, которое возникало также в ряду реализаций оппозиции *столица — деревня*.

Введение в живой диалог ключевых слов культуры Просвещения, подчинение комических сюжетов четкому ряду оппозиций делали пьесы конца XVIII в. своего рода наглядными пособиями по философии, разыгранными диалогами о добродетели и пороке. Они не повисали в воздухе, а увязывались с современными актуальными значениями, обрастали реалиями в драматическом контексте. Противопоставление сельской и столичной жизни оказывалось вызовом легкомысленной столичной жизни, лишенной гражданских идеалов. Политическим манифестом становится монолог оскорбленного супруга в пьесе Д. Боньчи-Томашевского «Супруги в разводе». Обвиняя соперника, разрушившего его семейное счастье, он, в частности, заявляет: «Пусть поляки не могут вернуть страну, хотя бы не разоряли ее дотла». За что и получает от галломана название патриота [99, II, s. 136]. Осуждение легкомысленной жизни юного вертопраха Валерия в «Ухаживаниях из любезности» Розсондиницкий, резонер, обобщает до осуждения национальных недостатков.

В этой политизации, актуализации противопоставления старого и нового, сарматизма и просветительских тенденций — огромная заслуга Национального Театра, который вместе со всей культурой Просвещения участвовал в формировании самосознания нового типа, способствовал расширению понятия нации, распространяя его на все социальные слои.

ТРАДИЦИИ ПРОСВЕЩЕНИЯ
В ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
НАЧАЛА XIX в.



Итак, в последней трети XVIII в. Национальный Театр, начав с переводов, адаптаций, создал свой отечественный репертуар, прежде всего в жанре комедии. Комедия была нравоучительной и благодаря своей дидактичности смыкалась с мещанской драмой. Этот театр не ставил трагедий, и его нравоучительная программа выполнялась комедийным жанром, на фоне развлекательных пьес, составлявших значительную часть его репертуара. Репертуар театра XVIII в. был национальным, прежде всего по характеру содержания, а не театральной формы. Универсальный XVIII век предлагал общие правила построения драматических произведений, и польские драматурги их выполняли. Категория оригинальности еще не играла важной роли, потому драматурги к ней и не стремились, перекладывая на отечественные нравы французский, итальянский, немецкий репертуар и в самостоятельных произведениях легко используя набор постоянных мотивов просветительской комедии. Но содержание этих стандартных по построениям комедий соответствовало тому движению, которое наблюдалось в польской общественной жизни.

С одной стороны, польские драматурги выполняли общую программу просветителей, исправляли нравы, бичевали пороки, свойственные всему человечеству. Они осмеивали дурные нравы вообще, а не частные их проявления. Как и все тогда в просветительском театре, они не только исправляли нравы, но и призывали к общественной справедливости. Может быть, не так интенсивно, как в публицистике или в трагедии, сюжет которой это позволяет (в комедию, даже близкую мещанской драме, трудно вплести призывы к свержению тирана и дурного монарха, прославить свободу родины), но все же эти призывы раздавались (ср. «Краковян и горцев» В. Богуславского, «Возвращение депутата»). Условность этих призывов всем была понятна. Известно, что президент русской Академии наук при Екатерине II Дашкова считала революционные идеи «Вадима»

Княжшна общими местами и не придала им особого значения, хотя они сильно задели императрицу, которая, в свою очередь, несколько ранее свободно пропускала другие трагедии с аналогичным содержанием, такие как «Сорена и Замир» Николева [20, с. 218—219]. Это не значит, что драматурги не вкладывали в обвинительные речи против деспотизма и тиранов личного отношения, не выражали в них свое общественное кредо, но не может быть, чтобы они не осознавали их абстрактности, не соотносили их с действительным положением в стране.

С другой стороны, польские драматурги, выполняя эти два важных пункта программы просветителей, пропагандируя таким образом главные философские идеи века, уловили и чисто польские требования своего времени. Они отразили политические споры об устройстве государства, вели борьбу с сарматизмом, внесли свой вклад в кристаллизацию представлений о польских национальных культурных и общественных традициях. В театре сложился тип просвещенного сармата, не порвавшего своих связей с родной почвой и разделявшего взгляды просветителей на человека и гражданина. Национальный Театр оказался одним из центров, где складывались новые формы общественной жизни, выявились новые представления о ней. Он был одним из фокусов, концентрировавших общественные и идеологические процессы.

Драматурги-просветители на первый план выдвигали общественную функцию театра, смотрели на него как на двигатель прогресса. Его художественная форма занимала их в меньшей степени. Они сознательно не меняли заданного ранним Просвещением классицистского направления, правда свободно контаминируя его с барочными театральными формами, используя художественный опыт наиболее распространенного тогда вида театра — школьного. Но постепенно и театр был захвачен общими культурными процессами, на нем отразилась смена поэтик, переход от Просвещения к романтизму.

Элементы сентиментализма и романтизма, которые входили в стилевой конгломерат культуры Просвещения, усиливались настолько, что вступали в борьбу с классицизмом. Конечно, их противодействие не сразу привело к победе романтизма. Более того, очень долго, хотя и постоянно борясь между собой, они сосуществовали. Поэтика классицизма не сдавала своих позиций вплоть до 30-х годов XIX в., что можно проследить на материале художественного творчества и на теоретических работах. Так, в 1812 г. вышли ра-

боты: Ф. Венжика «О драматической поэзии» С. К. Потоцкого «О языке и стиле», в 1815 г.— «Об искусстве у древних» Л. Боровского. Позднее выходили труды Э. Словацкого, Ю. Ф. Круликовского и других классиков.

Борьба классицизма и романтизма не означала полного разрыва с XVIII веком, чего можно было бы ожидать на фоне тех общественных потрясений, которые пережила Польша на рубеже веков. Распадаясь как художественная система, трансформируясь, классицизм XVIII в. остался жить в отдельных жанрах и видах. В XIX в. существовали «островки» классицизма. Одним таким островком был театр. Его классицистское направление достигло наибольшего расцвета именно во втором десятилетии XIX в., накануне первого манифеста романтиков — баллады А. Мицкевича «Романтика». Оно было, правда, направлением драматургов, а не публики. Публика уже требовала нового, романтического театра.

Кроме того, классицистские и романтические тенденции искусства переплетались. Отдельные положения эстетики классицизма входили в другие художественные и идеологические концепции.

Романтики отрицали систему взглядов просветителей, но, отталкиваясь от XVIII века, XIX век опирался на него больше, может быть, чем на реальную художественную жизнь [48, с. 21—40]. Они отказывались быть учителями, воспитателями человечества. Искусство теряло свою дидактическую направленность. Так, от театра стали требовать «художественности», в первую очередь живописности. Каждый спектакль теперь воспринимался как произведение изобразительного искусства. Появился романтический балет, романтическая опера. В театре романтики стремились к синтезу искусств. Они хотели слить воедино то, что с такой тщательностью было разделено их предшественниками, придать свойства одного художественного явления другому. Как и мастера барокко, они верили в возможность создания единого языка искусств. Они отказались от образцов и поэтических норм. Как и классицисты, они объявляли основным принцип подражания природе, но эта натура была совершенно иной в их понимании. Романтики провозгласили тезис о свободе художника, его независимости. Он, его индивидуальность, проявлявшаяся в умении видеть мир и передавать свое впечатление от него, теперь определяли сущность искусства. Художник перестал быть исполнителем, стал создателем. К нему вернулась роль демиурга. Так воспринимался он и в эпоху барокко, где назывался вторым

богом, хотя и был обязан выполнять предписанные ему поэтикой правила. Сходства барокко и романтизма не только в этом. Романтики, сознательно или бессознательно, обращались к художественной системе барокко, только оставляя в стороне его рационализм. Они поставили в центр своей картины мира человека, сконцентрировали основное внимание на его внутренних переживаниях. В отличие от барокко и от классицизма Просвещения романтики провозгласили приоритет индивидуального человека. В барокко он был частицей универсума, в Просвещении — общества, зависел от них и самоценным не представлялся.

Предметом художественного воспроизведения становятся индивидуальные, конкретному человеку присущие чувства, каждый раз новый и неповторимый внутренний мир. Как писал В. Г. Белинский, обращаясь к «Дядяма» Мицкевича, «не истина жизни, но истина чувства» — вот истина романтиков [3, с. 44]. Одновременно усилился интерес художников и к проявлениям человека в общественной жизни, но был иным, чем у просветителей. У романтиков уже не было веры в возможность разумного переустройства мира, они не следовали рекомендациям воспитателей человечества XVIII в., оптимизм постепенно гас. Их главной целью стало отобразить драматический конфликт между личностью, героем и обществом. Они решали проблему не только долга, но и прав человека. В польских условиях она приняла формы борьбы героя за освобождение народа от чужеземных поработителей. Основной темой искусства стала тема национального освобождения. Романтики и к литературе, и к культуре в целом подошли с национальных позиций, выдвинув требования национальной литературы, национального театра, национального искусства. Романтизм они объявили единственным направлением, способным их создать [134]. Очень много они занимались выяснением вопросов, что такое народ, нация, национальная культура.

Общество первых десятилетий XVIII в. опасалось того, что с утратой государственности поляки потеряют свою национальность, растворятся в новых политических организациях, и искало путей спасения. Путь был найден с развитием идеи о возможности сохранить себя как народ вне собственного государства, опираясь на национальную культуру. Польша могла продолжать существовать, но только она не должна была выходить за пределы круга своей культуры. Об этом писали и А. К. Чарторыйский в «Мыслях о польской литературе», и М. Мохнацкий в работе «О польской литературе в XIX веке». Аналогично рассматривали этот вопрос и

XIX

Ю. У. Немцевич в «Истории правления Зыгмунта III», и Я. П. Воронич в «Исследовании народных песен». Поляки, чтобы остаться поляками, должны были остаться носителями отечественных культурных традиций, создавать и воспринимать такую культуру, которая удовлетворила бы их национальным общественным и эстетическим требованиям. Следовательно, искусство должно стать выражением души народа, а народ должен суметь осознать себя в искусстве, как писали и М. Мохнацкий, и К. Бродзинский. Он должен был обнаружить в нем себя, как бы очутиться на родине, утратившей свою независимость, но обретшей ее в произведениях искусства, снова стать свободным. Так складывалось представление о нематериальной родине, «сердечной отчизне», которую каждый поляк носит в сердце (К. Бродзинский). Вместе с этим росла вера в избранничество народа, чей дух могла поддержать только литература, и понятие этого духа все усложнялось: из условной эстетической категории оно превращалось в идеологическую, приобретало социальный смысл.

Очевидно, что, создавая такую программу национального искусства, так конкретизируя его задачи, романтики не могли принять XVIII в. и сурово оценили все начинания просветителей в создании национальной культуры. Их отталкивал ее универсальный характер, они отказывали просветителям в понимании национального, считали их крайне поверхностными, часто вообще не замечали их тенденций влиять в универсальные художественные формы элементы польского искусства предшествующих эпох, дополнить общую идейную программу специфическими польскими требованиями.

Теоретики искусства довольно сурово оценили достижения польской сцены XVIII в. Так, К. Бродзинского, который сочетал классицистские тенденции с романтическими и в своей теории и в своем творчестве, не удовлетворяли польские адаптации. Он говорил, что польского в них только одни названия. Не радовал его и компромисс, при котором часть публики могла быть довольна, что польская комедия следует строго французским образцам, а часть — что в ней есть элементы национального искусства. Главная его претензия сводилась к тому, что драматурги еще не считали своей целью отображение подлинного национального духа. Их поляк на сцене — это еще только герой французской пьесы, но одетый по польской моде и говорящий по-польски. Его заботы и несчастья — те же самые, что огорчали французских героев; они были мало понятны польскому зрителю.

Странными, неправдоподобными ему казались и интриги, и пороки, и недостатки, которые сатирически изображали просветители. К. Бродзинский даже ставил вопрос о том, что не столько сцена отражала национальные обычаи, сколько обычаи формировались под ее влиянием, которое он оценивал отнюдь не положительно [80, III, с. 83—84]. Так К. Бродзинский повторял некоторых суровых моралистов XVIII в. Вообще он считал публику XVIII в. не подготовленной к восприятию театра, особенно сатирически направленного. Картины испорченности нравов не всегда отталкивали, они могли и привлечь. Лучше, с его точки зрения, было ставить веселые легкие комедии, изображавшие смешные человеческие слабости. Они не могли ненароком дурно повлиять на зрителей, как комедии нравов. Критика К. Бродзинского, таким образом, направлена была против просветительского театра как театра ненационального, не выполнявшего требования общества, в котором он функционировал, и как театра, неверно это общество воспитывавшего. Уже направленность этой критики свидетельствует о том, насколько театр XVIII в. был близок театру XIX в.

Конечно, он пережил значительные изменения. Возникли новые театральные жанры. Большое распространение получили малые театральные формы [66, с. 222—243]. Драмы теперь писали поэты, и образцом для них служили Шекспир и Шиллер. Они увлекались средними веками, им сродни было барокко. Они уверенно себя чувствовали, обновляя мистерии, бесформенные, по мнению классиков. Их пьесы далеко не сразу увидели свет рампы, они оставались пьесами для чтения. Но само их существование решительно влияло на театр. Он чрезвычайно расширил сферу влияния на литературу, и в том, что пьесы романтиков на первых порах не ставились, можно усмотреть именно это влияние. Романтики полагали, что поставить их пьесы невозможно, что их можно только читать. Пока они так считали, на польских сценах еще долгое время держался репертуар XVIII в. Во многом это происходило также потому, что требования, которые предъявляли к театру в XIX в., могли бы разделить теоретики эпохи Просвещения.

Они также стремились к созданию театра — общественной трибуны, также считали его главными задачами не художественные, а дидактические. Они отказывали театру в рекреативной функции. Но, с точки зрения теоретиков XIX в., они делали это плохо, причем настолько, что театр XVIII в., с их точки зрения, вообще не играл обществен-

ной роли, не был школой правов. Не увидел XIX век и политической функции театра.

Во всем этом сказалось настойчивое стремление нового времени провести черту, отделяющую его от предшественников. Удавалось это далеко не всегда, и за резкой критикой и нападками на культуру XVIII в. часто скрывались соответствия, неожиданное принятие того, что, казалось бы, должно было быть отвергнуто в первую очередь.

И в XIX в. продолжали жить представления о разуме как основной категории художественного творчества, несмотря на то что чувство уже много раз объявлялось его доминантой. Так, К. Бродзинский видел в нем основополагающую категорию эстетической системы. Не протестовал он и против правил: «Как чувства, почерпнутые из природы, так и правила, идущие от здравого рассудка, должны служить всюду» [80, III, s. 91–92]. Не сразу исчезло из эстетики романтизма и понятие образца, оно постепенно перерождается в понятие стимула творчества, приобретает национальные очертания. К. Бродзинский предлагал искать образец в старопольской литературе. Только там можно обнаружить то, что свойственно польскому духу. «Мы не должны обращать внимания на споры немцев и французов, у нас есть свое поле для возделывания, мы ... должны усваивать то, что нам приличествует, и отказываться от того, на чем нельзя будет растить нашу национальную литературу» [80, III, с. 7]. И, что особенно важно, никуда не исчезло представление о дидактической функции искусства, о воспитательной роли театра.

Таким образом, точек соприкосновения с XVIII веком у XIX века довольно много. Только их не желали замечать, не обращали внимания на то, что многие понятия, которыми оперировали в новой концепции национальной художественной культуры, зародились и дали себя знать уже в эстетической системе Просвещения. Не видели в XIX в. и того, что многие ее элементы уживались с новыми, создавая специфичность этапа развития польской культуры. Хотя многие универсальные категории Просвещения сменились утверждениями о свободе художника, его творческого гения, хотя понятие вкуса заменило собой свод эстетических правил и утвердилась категория оригинальности, продолжали жить представления об общественной функции искусства, и они мало изменились по сравнению с представлениями XVIII в. Именно в выполнении общественной функции и состоит основное сходство театра Просвещения с театром первых десятилетий XIX в. Представления о теат-

ре как о зеркале нравов развивает тот же Бродзинский, критикующий просветителей: «Где предписания религии недостаточно сильно воздействуют на распущенное общество, где не может достичь своих целей закон, там действует правильно организованная сцена», которая влияет сильнее, «чем публичная казнь». Театр оказывается действенным фактором в оживлении моральных и национальных сил общества. Он исправляет нравы. «Есть такие пороки и слабости человеческие, которых ни право, ни просвещение не могут искоренить, нет против них средства никакого, кроме смеха». И далее: «Комическая сцена держит зеркало перед огромной массой неразумных...». И в этом К. Бродзинский видит главное достоинство театра. Расценивает он театр также как ключ к самым скрытым тайникам человеческого сердца. Театр учит жизни, учит отличать добро от зла [80, V, s. 28–29].

Между театрами XVIII и XIX вв. есть сходство в их организации. До 1833 г. представления шли в том же здании на пл. Красиньских. Как и в XVIII в., театр оставался общедоступным профессиональным театром, зависевшим от требований публики. Эта зависимость соответственно усилилась, так как власти, особенно австрийские и прусские, поддерживали только немецкоязычные труппы и тщательно следили за польским репертуаром, характером постановок, так как исчезло королевское меценатство. Как и в XVIII в., театр приостанавливал свою деятельность при неблагоприятных условиях, например во время оккупации Варшавы австрийскими войсками. Там же театр конкурировал с иностранными труппами — австрийскими, немецкими, русскими. Только эта конкуренция была еще более серьезной.

В первые десятилетия XIX в. еще выступали те же актеры, что и в последние годы XVIII в., работали те же самые режиссеры, в том числе сам В. Богуславский, который только в 1814 г. отдал антрепризу Л. Осиньскому.

Правда, изменилась, расширилась сфера влияния театра. Стационарные сцены функционировали в Варшаве, Вильне, во Львове, чуть позднее в Кракове, с 1809 г., т. е. размещение театра изменилось по сравнению с тем, что наблюдалось в XVIII в. Театральные группы ездили по всем польским землям, выступали они и в России, на Украине и в Белоруссии. «Польский театр после 1795 г. был просто везде там, где находились имения шляхты, говорящей по-польски» [152, s. 79].

В XIX в. значительную часть репертуара, как и в XVIII в., составляли переводные пьесы. Для театра писали те же

самые драматурги, что и в эпоху Просвещения. Так, Ю. У. Немцевич в 1809 г. написал комедию «Эгоист», в 1819 г.— «Пустой». Видимо, в этом же году он выступил с пьесой «Подозрительный», а в 1830 г. написал комедию «Два столика». И в XIX в. Ю. У. Немцевич продолжает дидактическую и сатирическую линию комедиографии Просвещения. Польские исследователи даже видят в «Пустом» новую версию «Возвращения депутата», отмечая ее актуальность для второго десятилетия XIX в. [70, s. 266—352]. Часто ставились лучшие пьесы XVIII в., завоевавшие огромную популярность, как «Краковяне и горцы» В. Богуславского. Появились на сцене и те, которые не ставились в конце XVIII в., как «Владислав под Варной» Ю. У. Немцевича.

Продолжала развиваться комедия, этот основной дидактический жанр польского театра. Правда, она все теснее смыкалась с комической оперой или с исторической драмой. Кроме того, она теряла свою остроту. Смеяться над национальными недостатками никто не хотел, бичевание нравов прекратилось. Все польское в новой политической ситуации могло освещаться только в положительных тонах. Если какие-то недостатки и изображались на сцене, они носили вполне невинный характер, как-то: болтливость, обжорство и пр. Может быть, еще и потому продолжали переводиться французские развлекательные комедии. Они никого не задевали, не метили в пороки в национальном обличье, что могло обидеть публику.

Сохранились постоянные типы комедий Просвещения, но занимают свои позиции и новые: все чаще становятся главными действующими лицами крестьяне, не менее популярен офицер, легионер («Окопы на Праге», «Дядюшки и тушки», «Семь раз один», «Приход в Литву»). Причем значение имеет не столько действие, в котором он принимает участие, сколько его литературная биография, рассказываемая им самим или кем-нибудь из персонажей. Как воодушевляли в период разделов зрителей польские короли с регалиями власти, так поднимали их патриотический дух польские мундиры («Народное ополчение»).

Потеряв значительную долю сатирической направленности, комедия оставила за собой политическую функцию. Так, в названных выше комедиях Ю. У. Немцевича звучит патриотическая тема. Они тесно связаны с политическими событиями в стране. Кстати, «Подозрительный» — это одно из первых произведений, в котором была отражена удушающая атмосфера доносов, слезки, в которой жило польское

общество XIX в. Заключительная реплика комедии гласит: «Пусть ты никогда не забудешь предостережения о том, что самым подлым из всех ремесел всегда останется ремесло шпиона» [70]. Очевидно, что эта пьеса не была поставлена. Другая пьеса Ю. У. Немцевича — «Два столика» — также варьирует эту тему, обличает лицемеров, которые в глазах властей стараются выглядеть как преданные слуги, а в глазах поляков — как патриоты. И эта пьеса, конечно, никогда не ставилась на сцене, но сам факт ее появления был важен для развития общественной функции польского театра. Уже эти примеры из творчества Ю. У. Немцевича показывают, что из польского театра не исчез самый актуальный жанр — жанр политической комедии. Эту линию в условиях наполеоновских войн и ноябрьского восстания продолжали такие драматурги, как Л. А. Дмушевский, А. Жолковский, К. Майерановский, Я. Ходзько, Ц. Гобебский, В. Пенкальский, Б. Кудлич [90].

Практически все основные события современной польской истории нашли отражение на сцене. Пьесы Л. А. Дмушевского откликнулись на образование Варшавского княжества. Наиболее явно политический смысл польских пьес выражался именно во времена Варшавского княжества. Пьесы К. Майерановского и того же Л. Дмушевского прозвучали как отклик на польско-австрийскую кампанию. В связи с этими же событиями А. Венжик написал драму «Освобожденный Рим, или Возвращение рабов». Польские драматурги отозвались на поход Наполеона в Россию. Это — «Наследник римского трона», «Бунт Хмельницкого» Жолковского «Погоня за беглецом» Л. А. Дмушевского. Последняя пьеса метила в Александра I, хотя ко времени ее постановки убежал уже Наполеон. Примыкает к этим пьесам-откликам на русско-французскую войну и пьеса А. Жолковского «Приход в Литву», герой которой может быть сослан в Сибирь за шитье трехцветных кокард. Существовала группа пьес-откликов на ликвидацию Варшавского княжества. Это — пьесы М. Кажиньского («Отцы отчизны»), Л. А. Дмушевского («Награда», «Милость императора», «Окопы на Праге»).

Иногда связь с современностью была не столь явной; тогда пьеса содержала скрытые намеки, как «Наш Юзек» Л. А. Дмушевского (1809), главный герой которой — легионер, вынужденный покинуть родину и оставить сына на воспитание крестьянам. Этот прием перекликается с теми, которые использовали драматурги-просветители. Например, Я. Дроздовский в «Бигосе бродяг» намеками, репликами

второстепенных героев вводит историю Бедоша. Он — легионер, вернувшийся на родину вместе с войсками Наполеона. Очень часто пьесы, таким образом связанные с актуальной действительностью, заканчивались сценой возвращения реквизированного состояния (ср. «Болтун из болтунов» Л. А. Дмушевского (1807)). Некоторые стандартные сюжетные ходы пьес теперь получают актуальную мотивировку: герои бедны, так как их разорили захватчики. Очень часто встречается такой мотив: свадьба главного героя откладывается, так как он исполняет свой гражданский долг, уходит добровольцем в армию («Народное ополчение» Л. А. Дмушевского (1807); «Приход в Литву» А. Жулковского).

Кроме актуализации мотивировок, пьесы первых десятилетий XIX в. обогащали идейное содержание теми же способами, что и просветительская комедия, путем вкраплений в текст актуально звучащих сентенций, введением куплетов или кантат, — в «Болтуне из болтунов» Л. А. Дмушевского есть даже обращение к Наполеону. Последнее особенно свойственно столь развитому жанру того времени, как комическая опера: см. «Дядюшки и тетушки» Л. А. Дмушевского (1811), «Болтун из болтунов» (1807), «Фрозина, или Семь раз одна» Е. Адамчевского (1806). Особо выделяются куплеты из «Окопов на Праге», пьесы, которая воссоздает атмосферу политической и общественной жизни, деятельное участие в ней всех слоев населения. Интересно отметить, что куплеты могли переходить из пьесы в пьесу, всегда наполняя актуальным звучанием произведение, в котором они оказывались.

Как и в XVIII в., они покидали сцену, чтоб стать народными песнями. Судьба песни о польском мундире из «Народного ополчения» сходна с судьбой песен из «Краковян и горцев» и «Тележки уксусника». Их пела вся Варшава.

Возможно была концентрация актуального звучания пьесы в самых незначительных ее частях. Например, в том же самом «Болтуне» Дмушевского описывается дом главного героя Гадульского, в том числе перечисляются портреты, украшающие этот дом. Оказывается, что это все изображения выдающихся исторических деятелей, ученых, писателей: Коперника, Сарбевского, Длугоша, Кохановского, Жулковского, Собеского, Замойского. Способствовали созданию актуальности пьес и имена героев. Так, в пьесе Л. А. Дмушевского «Двор на дороге» во второй ее версии отрицательный комический герой Бжухальский называется фон Барнабасом. Так пьеса приобретает антиавстрийское звучание, в нее даже вводились подлинные документы своего времени.

В финале пьесы «Приход в Литву» зачитывался подлинный текст прокламации конфедерации.

Итак, существовало множество способов создания актуального репертуара; многие из них сходны с теми, которыми пользовались драматурги XVIII в. В данном случае мы наблюдаем тесную связь между театром эпохи Просвещения и театром начала XIX в. Они оказались сходными, не только выполняя дидактическую функцию, но и осовременивая свой репертуар. Следует сказать, что театр XIX в. пошел в этом направлении дальше, но по пути, который трудно считать собственно театральным. Здесь он сблизился, может быть, более всего с публицистикой, так как своей задачей избрал моментальную реакцию на все события, происходившие в стране. Наравне с журналистами драматурги успевали на сцене зафиксировать событие, привлечь внимание публики, и выразить художественными средствами отношение к нему. Пьесы подобного рода часто были недолговечны, ставились на случай и быстро сходили со сцены. Так как в то время обычно пьеса сначала ставилась в театре и только после этого печаталась, пьесы, быстро терявшие свою злободневность, т. е. свое основное достоинство, так и не вышли в свет. О многих из них можно судить только по газетным рецензиям, отзывам зрителей. Так, пьеса «Разлив Вислы» (1813), прославлявшая общественную деятельность граждан, их борьбу с разбушевавшейся стихией, единодушную помощь пострадавшим от наводнения 1813 г., не могла идти долго. Как только случай этот стерся из памяти, она исчезла со сцены и больше никогда не ставилась. Сами драматурги не видели в этом ничего особенного и относились к своему творчеству сравнительно просто, без конца переделывая одну и ту же пьесу, подлаживая ее к новым общественным условиям. Так, Л. А. Дмушевский из «Окопов на Праге» сделал пьесу «Прощание, или Военный марш», а из нее, в свою очередь, — «Встречу войска польского в Кракове» (не сохранилась). Таким же изменениям подвергались тексты, которые можно было бы уже считать каноническими. «Краковяне и горцы» В. Богуславского превратились под давлением обстоятельств в оперу «Приготовления к приему монарха, или Краковяне». Ее давали в честь Фридриха Августа в июле 1810 г.

В первые десятилетия XIX в. очень распространились пьесы на случай. Часто этот случай был значительным событием в общественной жизни. Так была сочинена пьеса в честь установления памятника Наполеону. Была написана пьеса по случаю перенесения останков Костюшко и насыпа-

ний холма, это — «Первая любовь Костюшко» К. Майерановского. Насыпание холма стало темой финала комедии.

Все эти примеры свидетельствуют о том, что польский театр начала XIX в. отнюдь не всегда мог прямо заявить свои основные темы и развить их на сцене. Очень часто они были свернуты до минимума. Происходило следующее: пьеса строилась асимметрично. Ее основное значение локализовалось в предельно малых и с точки зрения сюжета незначащих элементах. Но благодаря тесной связи с публикой, которая не ослабевала по сравнению с веком Просвещения, это значение всегда осознавалось ею как основное содержание пьесы, как главный смысл спектакля. Как писали критики из Общества Иксов, достаточно было произнести слова «родина», «Польша», чтобы зал разразился аплодисментами. Пьесы с актуальным политическим содержанием ставились не только в Варшаве. Они шли на сценах Кракова, Львова, Вильно, Плоцка, Калиша. Национальный Театр не раз показывал их на гастролях.

Не только актуальные пьесы занимали большое место на сцене. Продолжая традиции театра Просвещения, театр первых десятилетий XIX в. ставил также пьесы с исторической тематикой, исторические драмы. Можно сказать, что исторические темы приобрели даже большую популярность, чем в XVIII в. Почти все драматурги того времени пробовали свои силы в исторических пьесах.

В каких жанрах развивалась историческая тематика? Очевидно, что и в XIX в. в жанре трагедии. Трагедия продолжает свой спор с комедией и занимает все более важное место в системе драматических жанров, приобретает то положение, которое ей принадлежало в эпоху классицизма; правда, из-за цензуры ей все труднее удержать это место за собой. Особенно это касается трагедии с национальной тематикой. Но на ее появлении настаивают классики, считая ее наравне с одой идеальным жанром.

Начиная с 1800 г. в литературных кругах Варшавы идет борьба за возрождение французской классицистской трагедии. Выходит целая серия переводов. Л. Осиньский переводит «Сиду» Корнеля (1801), римская история привлекала А. Ходкевича («Катон»). Национальный Театр теперь ставит «Андромаху», «Гофолию», «Федру». После 1814 г. в общей сложности было поставлено четырнадцать трагедий Корнеля, Расина, Вольтера. Но французская трагедия, оставаясь непревзойденным образцом, уже недостаточно удовлетворяла вкусы поклонников трагедийного искусства. В обществе все больший вес приобретал Шекспир, избран-

ный романтиками своим гением в искусстве сцены. Польская публика уже познакомилась с драмами Шиллера. Не уменьшалась популярность мещанской драмы. И Шекспир, и Шиллер, и мещанская драма оказывали влияние на положение трагедии, ослабляли четкость ее классицистской конструкции. Кроме того, ощущалось влияние Вольтера, тяготение к сентиментализму и романтизму. Польский зритель уже требовал национальной польской трагедии, тяготился строгими рамками французской трагедии.

К. Бродзинский подытожил требования общества, когда писал, что целью трагедии должно быть изображение личности, судьба и жизнь которой примечательны в национальной истории, что, представленная на сцене со всеми деталями нравов тех веков, она являет «зрелище, достойное потомков» [80, V, s. 400]. Не обязательно, чтобы это был король, хотя К. Бродзинский видел огромный смысл в том, чтобы показать польскому обществу XIX в., например, короля Зыгмунта или Яна Казимежа, слагающего корону. Герой трагедии, по его мнению, — это любой польский гражданин: «Каждый польский известный гражданин более важен для истории, больше сможет занять зрителя, чем ничего не значащие для истории старые немецкие князья» [80, V, s. 78]. Польские драматурги разрабатывали темы из польской истории, как Ю. У. Немцевич, Э. Словацкий, А. Фелиньский, касались и истории других народов, связанных с Польшей, как Ю. У. Немцевич в трагедии «Богдан Хмельницкий» [70, s. 479—556]. Известно, что Общество друзей наук даже объявило конкурс на историческую трагедию. В рецензиях Иксов прозвучали призывы обратиться к историческому прошлому с целью создания трагедий.

Обращаясь к истории, театр призывал поляков к единству общественных сил, к сохранению национальных культурных традиций. Представляя на сцене картины исторического прошлого, пусть не всегда достоверно, драматурги доказывали, что поляки имели богатое историческое прошлое, которое поможет им выдержать трудные годы испытаний. В этих пьесах история выглядела безупречно. Поляки давних времен выводились только как идеальные патриоты, защитники родины, мужественные воины, носители высоких добродетелей. Все они служили напоминанием о былом величии Польши, ее могуществе. Как об истинно польской добродетели эти герои говорили о несгибаемом мужестве, о неподкупности, честности, перечисляли поверженных врагов и удачные сражения; они все были готовы пожертвовать собой ради родины. Поляки назывались свободными, ко-

роль — их мудрым отцом, свободно избранным правителем свободного народа, вельможи именовались не иначе, как защитники родины. Родина представлялась не как страна, истекающая кровью, теряющая самостоятельность по вине магнатов, а как идиллическая отчизна, широкий, плодородный, свободолюбивый край. Войско прославлялось как мужественное и привычное к боевым трудам. Сейм приравнивался римскому сенату. Эти пьесы полны сентенций о благородстве и независимости каждого поляка. Короли, гетманы, воины были средоточием польского духа. Интересно, что зачастую исторические герои в пьесах получали оценку, расходящуюся с той, которую им давали историки, и даже занимали более высокое положение, чем в действительности, как Боратыньский в «Барбаре Радзивиллувне» А. Фелиньского.

Против этих героев выступают чужеземцы, обрисованные в черном свете, как королева Бона или Юдита. Они пытаются интригами захватить польский трон. Постепенно на польскую сцену выходит и народ или как свидетель исторических событий, или как их комментатор. Часто он действует за сценой, выполняя функцию хора античной трагедии.

Не только сюжет имел огромную идейную нагрузку. Сама постановка спектакля имела патриотическое звучание. Достаточно было на сцене появиться польскому королю, облаченному в мантию, с символами власти в руках, чтобы вызвать энтузиазм публики. Также приветствовались гетманы — Жулкевский, Тарновский, Кмита. Исторические трагедии пользовались огромной популярностью. В них видели только достоинства. О трагедии Т. Лубеньской «Ванда, королева польская» (1807) современники, например, с восхищением писали, что писательница «увлекла общество и удивила его, соединила с уважением благодарность» [147, s. 216]. Этот сюжет, кстати позволявший развить все основные общественные темы драматургии того времени, не раз привлекал внимание польских драматургов. Он был обработан И. Дембовским в 1810 г., послужил для создания драмы Э. Словацкому (1826) и оперы — Л. А. Дмушевскому. Не меньшей популярностью пользовались и другие герои польской истории. Барбара Радзивиллувна стала героиней пьесы Ф. Венжика (1811), А. Фелиньского (1817). Появился на польской сцене и Миндовг в одноименной трагедии Э. Словацкого (1813), Глиньский — в пьесе Ф. Венжика («Глиньский», 1810).

Очевидно, что эти пьесы на исторические сюжеты только

условно могут называться историческими трагедиями. Авторы очень свободно обращались с историческим материалом, компоновали его в зависимости от требований поэтики, собственных тенденций, он был основой для создания исторической мифологии. Правила построения трагедии также выполнялись далеко не всегда. Но все же эти пьесы выполнили свое назначение. Их главная задача сводилась к прославлению прошлого польского народа, к поддержанию патриотических чувств современных поляков.

Историческая линия польского театра продолжалась не только в трагедиях. Исторические сюжеты стали основой комических опер и даже водевилей. Значительная их группа была посвящена временам Яна Собеского, другая — правлению Зыгмунта. Еще одной исторической личностью, вокруг которой строился целый цикл исторических комедий, был Костюшко. Героем мог стать также и Ян Кохановский. Так, во время правления Яна Собеского происходит действие двух исторических пьес Л. А. Дмушевского — «Тадеуш Хвалибог», «Перстень чернокнижника». Во время правления Зыгмунта Старого — действие пьесы «Мечь, или Барбара Запольская». Ян Кохановский стал героем пьесы Ю. У. Немцевича «Ян Кохановский в Чернолесье» (1817). Эта комическая опера являет пример почти полного вытеснения драматической интриги, которая была основой просветительской комедии. Она не была принята публикой, что даже послужило причиной ссоры Ю. У. Немцевича с дирекцией Национального Театра, для которого он писал долгие годы.

Итак, польские драматурги выбирали время правления королей Польши, когда, как сильное государство, она одерживала победы в многочисленных войнах. Необязательно, чтобы сами короли появлялись в этих пьесах, но о них постоянны упоминания как о мудрых правителях, талантливых полководцах. Так, в связи с пьесой Ю. У. Немцевича «Пажи», в которой идеализировались мужественные воины эпохи Собеского, польские газеты писали: «С именем Собеского связана память о нашей славе, память тех последних мгновений нашего величия, которые предварили нашу гибель» [80, s. 129]. Вымышленные герои и исторические деятели выглядели как идеальные граждане, для которых счастье отчизны стоит выше личных выгод. Могли они иметь незначительные и в определенном плане выигранные недостатки, как-то: упорная привязанность к старине, преданность королю. Такие герои есть в «Тадеуше Хвалибоге», в «Перстне чернокнижника».

Служили основой фабулы многих пьес выборы короля, как в двух пьесах Л. А. Дмушевского — «Дворяне князя Висньневецкого», «Ян Грудчиньский». В первой интрига зависит от выбора на польский престол Михала Коруьбута, во второй — представлены выборы Станислава Лещчиньского и его конкуренция с Августом II. Интрига в этих пьесах во многом связана с реалиями жизни того времени, что ранее составляло только фон исторических пьес, комедий или трагедий.

Важно отметить, что в отличие от просветителей драматурги первых трех десятилетий XIX в. обращались и к XVII в., столь гонимому в веке XVIII.

Верная историческая картина — это не цель польских драматургов того времени. Может быть, только «Месть, или Барбара Запольская» имеет соответствия с исторической действительностью. Часто в основу фабулы полагались исторические анекдоты, как у К. Майерановского, Я. Т. Ясиньского.

Исторические пьесы сформировали и укрепили в сознании общества представления о прошлом страны, участвовали в создании традиционных портретов выдающихся исторических деятелей. Они заложили основы тех представлений, которые живы до сих пор, о Костюшко, Ю. Понятовском, Собеском. Выбор исторических героев свидетельствует о том, что драматурги значительно придвинули к современности ту историю, которая становилась предметом их изображения; конечно, и далекое прошлое, представляемое на сцене, встречалось с энтузиазмом. Даже портреты польских королей, показываемые со сцены, вызывали энтузиазм публики. Они появлялись в пьесе «Приготовление к встрече войска польского в Кракове». Портреты эти были выполнены известным художником-декоратором, много работавшим для Национального Театра, Я. Б. Плершем. Главный герой пьесы, академик Зацневский, показывал их своим ученикам, объясняя заслуги изображенных на них личностей. Этот урок польской славы приветствовали зрители в зале. О значимости подобного рода представлений писал впоследствии К. Бродзиньский: «Польское имя всех созывало в храм Талии. Характеры и приключения королей занимали сердца, воспоминания о родине трогали...» [80, III, s. 83].

Историческая тематика пьес первых десятилетий XIX в. вернула драматургов к одной из основных проблем просветительского театра — к проблеме сарматизма. Они завершили ту линию отношения к сарматизму, которая была задана в XVIII в., когда при осознании всех недостатков этой

идеологии и стиля жизни были выявлены его положительные стороны, когда сарматизм стал определяться как национальная идеология, как противопоставление унифицирующему влиянию западноевропейской культуры. На польской сцене XIX в. прочно завоевал свои позиции просвещенный сармат, носитель славных традиций прошлого. Все черты, которыми он характеризовался, были взяты из комедий Просвещения. С одной стороны, он не терял связи с родной почвой, с другой — осознавал значение просвещения. Как и в XVIII в., он появлялся в сарматском контуше, и уже одно его появление становилось прославлением прошлого «золотого» века, Болеслава Храброго, Зыгмунта Августа, Стефана Батория. Просвещенный сармат провозглашал лозунги, пронизанные современными политическими идеями, — ср.: «Если мы будем следовать их мужеству и добродетелям, мы объединимся в согласии и единстве и наша страна удивит сильные народы...» (Л. А. Дмушевский, «Болтун из болтунов» [90, s. 14]). Или: «Наши предки, украшенные сединой, мужественно сражались и побеждали врагов, мы должны следовать их примеру» («Народное ополчение» Л. А. Дмушевского [20, s. 17]).

Как и в XVIII в., театр утверждал тему воспитания молодого поколения. Описывая обновленную Варшаву (после изгнания прусских войск), Л. А. Дмушевский прежде всего обращает внимание на юношей, которые не интересуются модными прическами и нарядами, а блистают оружием, учатся не танцам, а владению мечом. Также продолжается тема женского воспитания: «Ах, какой прекрасной матерью и достойной женой станет та, что, презирая всякую суетность, прежде всего учится быть гражданкой!» (Л. А. Дмушевский «Болтун» [90, s. 15]).

Во всех пьесах слышится тема преемственности. Идеальный современный герой должен подражать славным историческим примерам: «Пусть потомство сочтет вас достойными прадедов. Вы принесете в дальние края добродетели своих предков...» (из «Прощания» Л. А. Дмушевского [90, s. 35]). Упоминаются сарматские предки и при создании характеристики идеальной польки: «...слыгут сарматки своей красотой и добродетелью» [90, s. 36].

Продолжается противопоставление польского и иностранного, как и раньше, на материале костюма (ср.: «Тогда наши дамы любили изнеженные фракы... О, князь! Теперь, когда мы с тобой, исчезли прихоти моды, теперь единственным нашим украшением стали сарматские усы и шапка» [90, s. 45]). Есть оно и в пьесе А. Жолковского

«Приход в Литву», откуда переходит в комедии А. Фредро («Иностранщина»), пьесе Я. Ходзько «Освобожденная Литва».

Не только идеи просвещенного сарматизма связывают театр XIX в. с театром эпохи Просвещения. Многие идеи философии Просвещения продолжали жить в драматургии нового века. Идеи всеобщего равенства, представления о человеческой природе, о переустройстве общества, питавшие польский театр на рубеже веков, продолжали существовать и в XIX в. В пьесах часты также упоминания о предшествующих годах, о выдающихся политических событиях, о сеймах, в том числе и о Четырехлетнем.

Итак, в первые три десятилетия XIX в. произошли серьезные изменения в структуре драматических жанров. Комедия с ярко выраженной дидактической функцией постепенно теряла свое значение, сливаясь с политической комедией, комической оперой, исторической драмой, которая затем выделилась в самостоятельную группу. Изменилось идейное содержание польских комедий, но ее основные структурные черты, заложенные еще в XVIII в., оставались неизменными, пока на смену театру XVIII в. не явился романтический театр с его апологией Шекспира. Однако, видоизменившись, эта комедия XVIII в. продолжала жить в творчестве А. Фредры.

Как и в последние десятилетия XVIII в. связь между зрительным залом и сценой была очень тесной и непосредственной. Например, актеры во время представления реагировали на критику, как В. Богуславский, который пародировал внешний облик рецензента, высказавшего неодобрительное мнение о пьесе, в которой играл «отец польского театра» [147, с. 216].

Тесно был связан театр XIX в. с общественной жизнью, и эта связь, конечно, усиливалась в те периоды, когда ослабевала цензура. Тогда ставились агитационные драматические произведения.

Жизнь этих драматических произведений на сцене подтверждает их актуальность. Они принимались очень горячо. Драматургам прощались многие несовершенства. Все газеты помещали положительные, а порой даже хвалебные рецензии.

Такой же тесной оставалась связь между прессой и театром. «Газета Корреспондента Варшавского» опубликовала, например, новогодние пожелания главного героя комедии Л. А. Дмушевского, Гадульского («Болтун», 1808). Реже раздавались критические высказывания, хотя риторич-

ческий характер многих пьес уже не всегда нравился критикам.

Роль театральной критики по сравнению с эпохой Просвещения значительно усилилась. С 1802 г. регулярно появляются театральные рецензии. С 1815 г. ведет свою анонимную, но чрезвычайно оживленную деятельность Общество критиков Иксов. Его президентом был Липиньский. Иксы объясняли общественные задачи театра, описывали его художественные особенности [48, с. 155—164]. Теперь эстетические взгляды излагаются не в поэтиках, а только в критических выступлениях, литературных эссе — ср. «О классических и романтических произведениях» Я. Снядецкого (1819), «О драматической поэзии» Ф. Венжика (1811). Критики окончательно размежевались с авторами и печатались регулярно.

Очевидно, что этот театр, функционировавший в эпоху романтизма, тематически предвосхищает романтическую драму и поэму. Возможно сопоставление «Конрада Валленрода» и «Яна Грудчиньского». И там и здесь ставится проблема вынужденного нарушения присяги, неэтического поступка ради спасения друга. Романтизм дает себя знать не только в драматургии, но и в театре. Уже абсолютно в романтическом стиле выглядела пьеса Я. Чечота «Малгожата из Зембочина» с кладбищенскими декорациями, мрачным лесом и другими обязательными элементами фона романтического действия [48, с. 30—34]. Элементы романтического стиля можно обнаружить также в пьесе К. Майерановского «Первая любовь Костюшко». Так сосуществуют остатки просветительского классицизма с романтизмом, сохраняя тем самым художественный опыт XVIII в., который в трансформированном виде дошел и до нашего времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Итак, польский театр эпохи Просвещения — театр национальный не только по названию, но и по своей сущности. Возникнув как обязательная часть общественной и культурной программы всех европейских, в том числе и польских, просветителей, он не был искусственным образованием, заданным только государственной культурной политикой. Благодаря ей он получил свою внешнюю форму, организацию, т. е. сформировался как общедоступный, платный театр с постоянным помещением, актерской труппой, с тщательно выбираемым репертуаром, который мог привлечь все слои публики. Его внутреннее устройство, его художественная форма не были абсолютно новыми и не создавались на заказ, только повторяя и варьируя общеизвестные европейские театральные формы. Напротив, просветительский театр был тесно связан с предшествующими видами театров — школьным, придворным и магнатским.

Это они отдали просветительской сцене свой опыт, показали возможность взаимодействия с народным искусством, что обусловило множество особенностей польской драматургии последней трети XVIII в. Вместе с барочными элементами, интенсивно развивавшимися на просветительской сцене, пришедшими сюда из школьного и придворного театров, они столкнулись с нормами классицизма и сумели войти с ними в динамическое равновесие, что и наложило отпечаток на весь польский театр XVIII в. Так сложилась художественная форма, в которую вливались идеи Просвещения.

Эти идеи излагались со сцены в несложной форме, не были теоретическими выкладками; они получили художественное воплощение и потому были легко доступны для восприятия зрителей, особенно для тех, кто, уловив дух времени, был согласен получить в театре урок гражданской добродетели, пройти курс моральных наук.

Этот курс предлагался в театре непосредственно, наглядно, и для исследователей культуры он интересен как один из вариантов просветительской философии и ее вос-

приятия. Театр вместе со всей культурой Просвещения учил, что все в мире имеет свои законы и как природа никогда не отклоняется от них, так и человек обязан их всегда выполнять. Они существуют и действуют в его жизни, общественной и частной. Только зная их, человек мог им следовать, и знание это не только было дано от природы (представления о естественном человеке), но и его следовало приобретать в процессе обучения.

Человек, по мысли просветителей, учился всюду, в жизни, в театре, читая книги, в школе. Он накапливал знания (или должен был их накапливать) с определенной целью — познания мира и самого себя, с целью перестройки общества и личного самосовершенствования. Вера в то, что воспитание, образование могут переделать человеческую природу, была всеобщей, владела лучшими умами XVIII столетия. Общество учили настоятельно и повсюду, и не только законы, но и основные этические категории должен был понять и запомнить всякий ученик просветителей. Правильное соотношение этих категорий и законов именовалось гармонией, а гармония обеспечивала человеку счастье, личное и общественное. Гармоничный человек, познавший законы, управляющие обществом, государством, каждой личностью в отдельности, обязан был быть прежде всего добродетельным. Кроме того, он, получив образование, становился разумен и умел сочетать веления сердца, чувства с законами разума. Он умел уравнивать свои чувства с долгом, потому он легко достигал счастья: его давало строгое следование всем законам жизни. Он не хотел невозможного и умел довольствоваться тем, что имел, следовательно, счастье зависело от него самого. Роковых обстоятельств, разрушавших его жизнь, в этой оптимистической системе не существовало.

Театр воспитывал человека не только как добродетельного, разумного и чувствующего, но и как истинного гражданина. В его программу входило и раскрытие сути социального неравенства; он призывал устранить наиболее устрашающие его проявления, ставил вопрос об общественной пользе всякого человека и его действий. Вырисовывалась относительно простая картина: обучить можно было всех и всему, в том числе и умению жить в обществе; всякий человек при личном желании мог воспринять эти уроки и, восприняв их, переделать и себя и свое окружение. Если только он обладал достаточным запасом знаний, не желал зла ближнему, не ожидал от жизни огромных богатств и хотел трудиться, принося пользу обществу, он становился счастливым, так же как и его окружение, которое соответ-

ственно прошло тот же курс обучения. Личные качества обучаемого не принимались просветителями во внимание. С их точки зрения, они не могли тяготеть над судьбой человека, не существовало и обстоятельств и среды, отрицательно на него влияющих, а если они и возникали, у человека всегда должно было хватить сил противостоять им. Конечно, здесь имеется в виду идеальный человек, а не носитель пороков, сармат или галломан, которые не выполняют никаких, ни моральных, ни общественных, законов и коснеют в невежестве, что пагубно отражается на польской жизни.

Итак, человек оказался центром, к которому стягивались все проблемы, ставившиеся польскими просветителями в театре. В идеальном случае он мыслился как нечто непротиворечивое, но наблюдения за ним в реальной действительности приводили к иным представлениям. Он оказывался существом несовершенным, и это несовершенство было не только морального порядка, но и социального. Просветители с их тенденцией к классификации и упорядочению всех явлений построили схему взаимоотношений различных социальных типов, окружавших их в реальной жизни, и вывели их на сцену. Следуя своей основной оппозиции *старого и нового*, они представили их как носителей старых недостатков, отсталых сарматов и как приобретших новые пороки галломанов.

Просветители вели жестокую борьбу с сарматизмом, разрушая миф о польской исключительности, призывая к нравственному перерождению и социальным реформам. Но постепенно они осознали, что идеи сарматизма несут в себе некое зерно, которое может дать ростки национального самосознания. Они обратились к нему и вскоре на его основе вывели тип просвещенного сармата, который осознавал свою принадлежность к родной почве и владел основами современных знаний о мире и человеке. Он мог дать сражение галломану, отвернувшемуся от всего польского, имел все права осудить его за безудержное стремление развлекаться, тратить деньги и жить впустую. Взаимодействие этих трех типов происходило не только на сцене, но и в действительности. Их борьба реально существовала.

Таким образом, театр эпохи Просвещения боролся за преобразование общества, идя от человека, начав с нравственного облика каждого члена общества. Будучи уверенными в эффективности своих уроков морального воспитания, в неограниченных возможностях человека, в совершенстве и разумности его природы, просветители также опти-

мистически смотрели на мир и считали возможным его переделать.

Даже в том виде, в каком он их окружал, он представлялся устроенным относительно просто. Его недостатки были на виду, они были понятны, и им противостояли и некоторые достоинства. Среди всех явлений мира легко можно было выделить главные, определяющие остальные. Они реализовались в постоянных мотивах просветительской литературы и театра, в поведении таких типов, как модный философ, ловкий слуга, которые непременно рассуждали о губительных новшествах моды, о каретах и возках, гневно осуждали карточные игры, взвешивали все «за» и «против» сельской и столичной жизни. Действительность свободно членилась на ряд противопоставленных явлений, ее смысл сводился к ряду содержательных оппозиций, которые ее и объясняли: добродетели и порока, разума и невежества, закона и моды.

Эта классифицированная действительность, состоящая из ряда содержательных оппозиций, с выявленными доминантами, с идеальной схемой члена общества будущего представлялась на просветительской сцене и в таком виде занимала и волновала зрителей. В значительной степени это могло происходить потому, что просветители, стараясь донести до них все свои идеи, сумели создать особый тип взаимодействия театра с обществом.

Они объявляли своей главной задачей воспитание общества и всеми средствами, в том числе и театральными, старались ее решить. Провозгласив себя учителями, они в то же время на каждом шагу напоминали о своей материальной зависимости от учеников, т. е. от публики, всячески старались им угождать, и много раз драматурги и деятели театра льстили обществу, которое собирались переделать, давая ему уроки морали. Публика очень хорошо поняла свое положение и пыталась регулировать театральную жизнь, требуя отмены одних постановок и введения других, осистывая нелюбимых актеров и засыпая цветами и кошельками сцены при появлении своих любимцев. Обществу последней трети XVIII в. нравилось быть публикой. Театр посещали очень активно, это было развлечение хорошего тона. Все с увлечением играли роль зрителей, нарушая сценическую иллюзию, включались в спектакль, расширяя таким образом рамки театрального пространства и продолжая играть в жизни. Потому нам теперь отношение зрителей XVIII в. к театру кажется чересчур свойским, их хочется обвинить в несоблюдении дистанции между сценой и зри-

тельным залом, что на самом деле сближало их со зрителями народного театра и являлось данью другой театральной традиции.

Манипулируя театром, репертуаром и актерами, публика в то же время испытывала сильное воздействие с их стороны. Театр принимал все условия публики, но и ей предлагал свои. Уступая в малом, он не уступал в большом. Его идейная программа была неизменна. Театральные деятели того времени умели ее выполнять в любых условиях и облегчали свою задачу, обращаясь к тем средствам пропаганды театрального искусства и его высокой общественной миссии, которые существовали в то время, — к самой сцене, к афише и прессе.

Театр в театре — одно из интереснейших явлений в культурной жизни XVIII в. Отражение самого себя как в зеркале — это и дань рококо, и тонкий агитационный прием, который помогал еще раз привлечь к себе внимание. Зритель приходил на спектакль и тут же получал созданный театральными же средствами урок отношения к театру, видел на сцене самого себя и своего идейного противника, слышал меткие замечания о последних постановках, рассуждения о назначении театрального искусства. Все это было призвано сделать для него театр незаменимым источником эстетических переживаний и школой морали, чего добивались также афиши, представлявшие уменьшенную модель современной журнальной статьи, одновременно приближавшиеся к театральной программе. Театр пропагандировала и пресса, справедливо ставя его рядом с собой по силе воздействия на общество. Завоевав таким образом зрителей, превратив их из случайных посетителей одного или нескольких представлений в знатоков и любителей искусства сцены, в завсегдатаев, театр и давал уроки нравственного воспитания, преображая зрителей в философов.

Используя свои тесные контакты с обществом, театр сумел донести до него и актуальное политическое содержание. Зная, что они будут поняты правильно, драматурги вводили в художественную ткань пьес намеки на современную действительность, цитировали на сцене выступления общественных деятелей, смело придавали сходство театральным героям с известными всем лицами. Эти на первый взгляд незначительные акценты позволяли переосмыслить содержание пьес, построенных по классицистской схеме, осовременить их, включить в общественные споры того времени. Сама эта схема также получала современное звучание. Борьба детей за свое счастье, столкновение с отца-

ми, со старшим поколением превращалась в сражение, даваемое по всем фронтам старой идеологии, в победу нового над старым, развивающегося и зарождающегося над умирающим и отжившим. Всякое столкновение добра со злом, любое проявление социальной несправедливости, представляемое на сцене, тут же соотносилось с современной действительностью и наполнялось всем понятным смыслом, становилось общественно значимым. Всего этого не произошло бы, если бы публика и театр не были связаны так тесно, если бы зрители не владели тайным языком, с помощью которого театр доносил до них актуальное политическое содержание и в создании которого, кстати, они принимали участие. Очевидно, что если бы на польской сцене трагедия заняла такое же важное место, как комедия, это содержание предлагалось бы обществу непосредственно, как того требовал этот жанр.

Особенности контактов с обществом, идейная программа оказали значительное влияние на художественную форму театральных произведений, так как идеи, смысл пьес выводились не только из сюжета, как, например, в мещанских драмах, но и образовывали некоторую полноправную часть ее, «играли» наравне с героями. За разворачиванием нравоучительных речей и словесных сражений персонажей зрители следили с неменьшим волнением, чем за запутанной интригой. Они были обязательны в просветительском театре. Их вкрапление в текст, даже не всегда в тесной связи с сюжетной линией, требовалось и осознавалось как необходимое в такой же мере, в какой современному зрителю это представляется натянутым. XVIII век считал дидактику важной задачей театра и свободно относил ее к искусству сцены, ставил в один ряд с высшими ее достижениями.

Не только дидактика существовала как самостоятельный пласт в пьесе. Аналогично было положение комического начала, которое не пронизывало собой всю пьесу, не было ее сутью и основой, а собиралось в один слой, спрессовывалось и не растекалось на другие слои, дидактический или событийный. Событийный ряд просветительской комедии не смешивал почти никогда, не был и особенно назидательным. Скорее всего, он был безотносителен и служил стержнем, на котором строилась вся пьеса. Слияние этих пластов произойдет только в реалистической комедии XIX в.

Просветительское искусство во многом определило тип театральной культуры XIX в. и, что самое главное, научило театр быть школой жизни; таким он в значительной степени и остается до сих пор.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бадалич И. М., Кузьмина В. Д.* Памятники русской школьной драмы. М., 1968.
2. *Вахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
3. *Белинский В. Г.* О русских повестях и повестях Гоголя.— В кн.: Белинский о Гоголе. М., 1949.
4. *Берков П. Н.* Русско-польские культурные связи в XVIII веке. М., 1958.
5. *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII века. Л., 1977.
6. *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
7. *Бэлла И. Ф.* История польской музыкальной культуры. М., 1954. Т. I.
8. *Всеволодский (Гернгросс) Г.* История русского театра. Л.; М., 1929. Т. I.
9. XVIII век. Л., 1935.
10. *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества. М., 1977.
11. *Гордин М., Гордин Я.* Театр Ивана Крылова. Л., 1983.
12. *Грасгоф Х.* Значение общественно-воспитательной литературы для изучения русского Просвещения.— В кн.: Русская литература XVIII в. и ее международные связи: XVIII век. Л., 1975, сб. 10.
13. *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.
14. *Елеонская А. С.* Творческие взаимосвязи школьного и придворного театров в России.— В кн.: Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975.
15. *Елизарова Н. А.* Театры Шереметевых. М., 1974.
16. *Жирмунская Н. А.* Историко-философская концепция И.-Г. Гердера и историзм Просвещения.— В кн.: Проблемы историзма в русской литературе, конец XVIII — начало XIX в.: XVIII век. Л., 1981, сб. 13.
17. *Журавлева А. Н.* Островский и Пушкин.— В кн.: Проблемы пушкиноведения. М., 1975.
18. *Иванов М. К.* Державин и Новиков.— В кн.: Н. И. Новиков и общественно-литературное движение его времени: XVIII век. Л., 1976, сб. 14.
19. История польской литературы. М., 1968. Т. I.
20. История русской драматургии, XVII — первая половина XIX века / Ред. кол.: Ю. К. Герасимов, Ю. М. Лотман, Ф. Я. Прийма. Л., 1982.
21. История русского театра / Под ред. В. В. Каллаша, И. Е. Эфроса. М., 1914. Т. 1.
22. *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения. М.; Л., 1964. Т. I, II.
23. *Княжнин Я. Б.* Избранные произведения. Л., 1961.
24. *Кочеткова Н. Д.* Немецкие писатели в журнале Новикова «Утренний свет».— В кн.: Н. И. Новиков и общественно-литературное движение его времени: XVIII век.

25. *Краснобаев Б. И.* Русская культура второй половины XVII — начала XIX в. М., 1983.
26. *Крылов И. А.* Сочинения. М., 1946. Т. I, II.
27. *Липатов А. В.* Литературные направления эпохи польского Просвещения и проблемы художественного метода.— Сов. славяноведение, 1968, № 4.
28. *Липатов А. В.* Предромантизм на Западе и в Польше.— В кн.: Польский романтизм и восточнославянские литературы. М., 1973.
29. *Лихачев Д. С.* Система стилевых взаимоотношений в истории европейского искусства и место в ней русского XVIII века.— В кн.: Русская литература XVIII века и ее международные связи: XVIII век. Л., 1976, сб. 10.
30. *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века.— In: *Semiotyka i struktura tekstu.* Wrocław, 1974.
31. *Лотман Ю. М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века.— В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1975, вып. 7.
32. *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века.— В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1977, вып. 8.
33. *Лотман Ю. М.* Из комментариев к «Путешествию из Петербурга в Москву».— В кн.: А. Н. Радищев и литература его времени: XVIII век. Л., 1977, сб. 12.
34. *Лотман Ю. М.* Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения.— В кн.: Театральное пространство: Материалы научной конференции (1978). М., 1979.
35. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарии. Л., 1983.
36. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* К семиотической типологии культуры XVIII в.— В кн.: Художественная культура XVIII века: Материалы научной конференции (1973). М., 1974.
37. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* О семиотическом механизме культуры.— В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1971, вып. 5.
38. *Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е.* Сочинения и переводы / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1868.
39. *Макагоненко Г. П.* Из истории формирования историзма в русской литературе.— В кн.: Проблемы историзма в русской литературе, конец XVIII — начало XIX в.— XVIII век.
40. *Мерсье Л.-С.* Год две тысячи четыреста сороковой. Л., 1977.
41. *Модзалевский Л. Б.* «Евнух» В. К. Тредиаковского.— В кн.: XVIII век. Л., 1935.
42. *Моисеева Г. Н.* Русская история в творчестве Радищева.— В кн.: А. Н. Радищев и литература его времени.— XVIII век.
43. *Мыльников А. С.* Эпоха Просвещения в чешских землях. М., 1977.
44. *Н. И. Новиков* и общественно-литературное движение его времени.— XVIII век. Л., 1976. Сб. II.
45. *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
46. Поэты-радищевцы. Л., 1961.
47. *Робинсон А. Н.* Симеон Полоцкий и русский литературный процесс.— В кн.: Русская старопечатная литература, XVI — первая четверть XVIII в.: Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982.
48. *Ростоцкий В. И.* Адам Мицкевич и театр. М., 1976.
49. Русская комедия и комическая опера XVIII века / Под ред. П. Н. Беркова. М.; Л., 1950.

50. Русская культура XVIII века и западноевропейская литература. Л., 1980.
51. Русская литература XVIII века, 1700—1775. М., 1979.
52. Русский музыкальный театр, 1700—1835 / Сост. проф. С. Л. Гинзбург. Л.; М., 1941.
53. *Руссо Ж.-Ж.* Юлия, или Новая Элоиза. М., 1968.
54. Сатирические журналы Н. И. Новикова / Ред. вступ. статья и комментарий П. Н. Беркова. М.; Л., 1951.
55. *Смусина М. Л.* Трагедия А. А. Ржевского «Подложный Смердий» и общественно-политическая борьба 1770-х годов.— В кн.: Н. И. Новиков и общественно-литературное движение его времени.— XVIII век.
56. *Свирида И. И.* Польская художественная жизнь конца XVIII — первой трети XIX в. М., 1978.
57. *Софронова Л. А.* Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М., 1981.
58. *Софронова Л. А.* Проблемы художественного примитива на польской сцене XVII—XVIII вв.— Сов. славяноведение, 1983, № 3.
59. *Стенник Ю. В.* Жанр трагедии в русской литературе. Л., 1981.
60. *Стенник Ю. В.* Драатургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова.— В кн.: XVIII век. Л., 1974. Сб. 9.
61. *Стенник Ю. В.* К вопросу о реализме в русской литературе XVIII века.— Рус. лит., 1982, № 4.
62. *Степанов В. П.* Новиков и Чулков.— В кн.: Н. И. Новиков и общественно-литературное движение его времени.— XVIII век.
63. Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1976.
64. Театральное пространство: Материалы научной конференции (1978). М., 1978.
65. *Фонвизин Д. И.* Собрание сочинений. М.; Л., 1959, т. I, II.
66. *Фридлиндер Г. М.* О закономерностях развития жанров в эпоху реализма.— В кн.: Славянские литературы: VI Международный съезд славистов. М., 1968.
67. *Чаянова О.* Театр Маддокса в Москве, 1776—1805 гг. М., 1927.
68. *Чегодаев А. Д.* Художественная культура XVIII века.— В кн.: Художественная культура XVIII века. М., 1974.
69. *Якимович А. К.* Классицизм эпохи Пуссена: Основа и принципы.— Сов. искусствознание, 1978, № 1.
70. Archiwum Literackie. T. IX. Miscellanea z doby Oświecenia. Wrocław, 1965, s. 267—352.
71. Archiwum Literackie. T. XIII. Miscellanea z doby Oświecenia. Wrocław, 1969, s. 37—274.
72. Archiwum Literackie. T. XVIII. Miscellanea z doby Oświecenia. Wrocław, 1973.
73. *Baudoin J.* Utwory dramatyczne. Warszawa, 1966.
74. *Bernacki L.* Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Źródła i materiały. Lwów, 1925, t. I.
75. *Bohomolec J.* Komedie. Warszawa, 1960, t. I—II.
76. *Bogustawski W.* Dzieła dramatyczne. Warszawa, 1820, t. 1—3; 1821, t. 4—6; 1823, t. 8—9; 1823, t. 10—12.
77. *Bogustawski W.* Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomości o życiu sławnych artystów. Warszawa, 1965.
78. *Bogustawski W.* Mimika. Warszawa, 1965.
79. *Bogustawski W.* Cud mniemany, czyli Krakowiaczy i górale. Wrocław, 1954.
80. *Bogustawski W.* Henryk VI na łowach. Wrocław, 1964.

81. *Boy-Zeleński T.* Od tłumacza.— In: Denis Diderot. *Kubuś Fatalista i jego pan.* Warszawa, 1977.
82. *Brodziński K.* Pisma. Poznań, 1872, t. III; 1973, t. V.
83. *Brumer W.* Służba narodowa Bogusławskiego. Warszawa, 1929.
84. *Chrzanowski I.* Optymizm i pesymizm Polski. *Studia z historii kultury.* Warszawa, 1971.
85. *Czartoryski A. K.* Komedia. Warszawa, 1955.
86. *Czasy saskie.* Red. J. Feldman. Kraków, 1928.
87. *Dmochowski F. K.* Sztuka rymotwórcza. Warszawa, 1956.
88. *Drama mieszczańska.* Warszawa, 1955.
89. *Dramaty staropolskie.* Antologia. Warszawa, 1963, t. 6.
90. *Durski St.* Komedia okolicznościowa-polityczna i historyczna lat 1800—1830. Wrocław, 1974.
91. *Dziennikarze i prasa polska w Warszawie w XVIII wieku.* Warszawa, 1960.
92. *Galle L.* Wojciech Bogusławski i repertuar teatru polskiego w pierwotnym okresie jego działalności (do roku 1794). Warszawa, 1925.
93. *Hübner Z. W.* Bogusławski — człowiek teatru. Warszawa, 1958.
94. *Jeziński Fr.* Wybór pism. Warszawa, 1952.
95. In: *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia. (1746—1765).* Warszawa, 1974.
96. *Kitowicz J.* Opis obyczajów za panowania Augusta III. Wrocław, 1951.
97. *Klimowicz M.* Początki teatru stanisławowskiego (1765—1773). Warszawa, 1965.
98. *Kołątaj H.* Wybór pism politycznych. Warszawa, 1952.
99. *Komedia obyczajowa warszawska.* Warszawa, 1960, t. I—II.
100. *Konarski St.* Ustawy dla Collegium Nobilium.— In: *Czasy saskie.* Kraków, 1928.
101. *Kostkiewiczowa T.* Klasycyzm. Sentymentalizm. Rokoko. Warszawa, 1975.
102. *Krasicki I.* Komedia. Warszawa, 1956.
103. *Krasicki I.* Pisma wybrane. Warszawa, 1954, t. I, III.
104. *Krzyżanowski J.* Talia i Melpomena w Nieświeżu. *Twórczość Urszuli Radziwiłłowej.*— In: *Teatr Urszuli Radziwiłłowej.* Warszawa, 1961.
105. *Libera Z.* Problemy polskiego Oświecenia. *Kultura i styl.* Warszawa, 1969.
106. *Libera Z.* Życie literackie w Warszawie w czasach Stanisława Augusta. Warszawa, 1971.
107. *Magier A.* Estetyka miasta stołecznego Warszawy.— Warszawa, 1967.
108. *Mikulski T.* W kręgu oświeconych. Wrocław, 1960.
109. *Mikulski T.* Piosenka z «Krakowiaków i górali».— *Pamiętnik Teatralny*, 1954, z. 3/4, s. 206—216.
110. *Mochnicki M.* Pisma wybrane. Warszawa, 1957.
111. *Nieć J.* Młodość ostatniego elektora St. A. Poniatowskiego. 1732—1764. Kraków, 1935.
113. *Niemcewicz J. U.* Powrót posła. Wrocław, 1953.
114. *Niemcewicz J. U.* Pamiętniki czasów moich. T. I—II. Warszawa, 1957.
115. *Pamiętnik Literacki* 1958, z. 3, s. 67—96.
116. *Pamiętnik Literacki*, 1950, z. 3—4, s. 885—935.
117. *Pamiętnik Literacki*, 1970, z. 2, s. 193—206.
118. *Pamiętnik Literacki*, 1965, z. 3, s. 193—206.
119. *Pamiętnik Teatralny*, 1953, z. 1, s. 97—132.
120. *Pamiętnik Teatralny*, 1954, z. 3—4.
121. *Pamiętnik Teatralny*, 1966, z. 1—4.

122. Pamiętnik Teatralny, 1960, z. 1, s. 95—114.
123. Pamiętnik Teatralny, 1967, z. 1, s. 22—89.
124. Pamiętnik Teatralny, 1967, z. 2, s. 185—211.
125. Pamiętnik Teatralny, 1962, z. 2, s. 237—261.
126. Pamiętnik Teatralny, 1965, z. 1, s. 22—43.
127. Pamiętnik Teatralny, 1969, z. 1—2, s. 114—126.
128. Pamiętnik Teatralny, 1964, z. 3—4, s. 99—125.
129. Pamiętnik Teatralny, 1961, z. 1, s. 50—54.
130. Pamiętnik Teatralny, 1961, z. 3—4, s. 399—433.
131. Pamiętnik Teatralny, 1969, z. 3—4, s. 487—510.
132. Pamiętnik Teatralny, 1975, z. 2.
133. Prace Literackie, T. XI—XII, 1970, s. 183—214.
134. Problemy kultury literackiej polskiego Oświecenia. Wrocław, 1978.
135. Problemy literatury staropolskiej. Wrocław, 1972.
136. Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia. Wrocław, 1973.
137. Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia. II. Wrocław, 1977.
138. Przegląd Humanistyczny, 1962, z. 6.
139. Przegląd Humanistyczny, 1958, z. 4.
140. Przegląd Humanistyczny, 1972, z. 3.
141. Polska XVII wieku. Państwo. Społeczeństwo. Kultura. Warszawa, 1969.
142. Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców. T. I—II. Warszawa, 1963.
143. Popłatek J. Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce. Wrocław, 1957.
144. Prasa polska w latach 1661—1864. Warszawa, 1976.
145. *Raszewski Z.* Staroświeczęzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765—1865. Warszawa, 1963.
146. *Raszewski Z.* Bogusławski. Warszawa, 1982, t. I—II.
147. *Raszewski Z.* Krótka historia teatru polskiego. Warszawa, 1977.
148. Rzewuski W. Tragedie i komedia. Warszawa, 1962.
149. Słownik biograficzny teatru polskiego. 1765—1965. Warszawa, 1973, s. 47—49, 126—127, 728—729.
150. Słownik literatury polskiego Oświecenia. Wrocław, 1977.
151. *Staszic St.* Przestrogi dla Polski. Kraków, 1926.
152. *Staszic St.* Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego. Kraków, 1926.
153. Studia i materiały do dziejów oświaty w Polsce XVIII wieku. Lwów, 1923.
154. Studia nad rozwojem narodowym Polaków, Czechów, Słowaków. Wrocław, 1976.
155. *Szymanowski J.* Pisma. Lipsk, 1836.
156. *Szwankowski E.* Ludność Warszawy jako publiczność teatralna. Teatr Bogusławskiego w latach 1799—1814. Wrocław, 1954.
157. Tajna korespondencja z Warszawy do J. Potockiego. 1787—1794. Warszawa, 1961.
158. Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Wrocław, 1967.
159. Teatr Urszuli Radziwiłłowej. Warszawa, 1961.
160. Teksty, 1974, z. 4, s. 1—116.
161. Wiek XVII. Kontrreformacja. Barok. Wrocław, 1970, s. 95—174.
162. *Wierzbicka-Michalska K.* Teatr w Polsce w XVIII wieku. Warszawa, 1971.
163. *Wierzbicka-Michalska K.* Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku. Warszawa, 1975.
164. *Zablocki W.* Dzieła. T. I—II. Warszawa, 1877.
165. *Zablocki F.* Fircyk w zalotach. Wrocław, 1961.
166. *Zablocki W.* Sarmatyzm. Warszawa, 1949.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О.— 64, 211, 223
 Август II — 38, 150
 Август III — 38
 Александр I — 243
 Александрович Т. В.— 44
 Альбертранди Я. X.— 54
- Барсов А. А.— 54
 Батурин П. С.— 211
 Белинский В. Г.— 237
 Бельский Я.— 47, 125
 Белявский Ю.— 14, 22, 57, 69, 101
 Бибиена Дж.— 39
 Бисести М. Ф.— 210
 Благодаров Я. И.— 88
 Богатырев П. Г.— 67
 Богомолец Ф.— 10, 13, 22, 28, 31, 42, 45, 47, 48, 52, 53, 55—58, 60, 61, 68, 78, 79, 85—87, 94, 96—102, 109, 116, 125, 131, 132, 140, 144, 156, 157, 167, 170—175, 177, 180, 182, 193, 194, 196, 200, 202, 206, 208, 210, 213, 216, 218, 225, 227, 230
 Богуславский В.— 13, 14, 16—23, 44, 46, 52, 56, 61, 62, 66, 68—71, 73, 76, 78—81, 83, 87, 90—93, 112—116, 120, 122, 123, 125, 131, 137, 160, 188, 210, 234, 241, 242, 245, 252
 Бодуэн де Куртене Я.— 21, 22, 52, 53, 59, 94, 99, 116, 122, 130, 158, 161, 170, 210
 Бомарше П. О.— 20, 77
 Бонья-Томашевский Д.— 50, 51, 53, 69, 91, 148, 151, 185, 208, 216, 233
 Борн И. М.— 177
 Боровский Л.— 236
 Браницкий Ф. К.— 32—34, 119
 Бродзинский К.— 5, 58, 136, 238—241, 247, 250
 Броншевский Г.— 59, 66, 69, 89, 142, 152
 Буало Н.— 94
 Брюль А. Ф.— 39
- Вейнерт А.— 92
 Венгерский Т. К.— 22, 184
 Венжик Ф.— 236, 248, 253
 Владислав IV — 38, 189
 Волков А. А.— 102, 202
 Волков Д. В.— 213
 Вольтер — 22, 28, 34, 42, 89, 99, 104, 124, 125, 163, 203, 246, 247
 Воронич Я. П.— 54, 224, 238
 Воронович Т.— 125
 Выбицкий Ю.— 69, 121, 136
- Гаэтано — 92
 Гердер И.-Г.— 7
 Годабский П.— 243
 Гольбах П.-А.— 188
 Гольдони К.— 28, 38, 40
 Голянский Ф. Н.— 44, 54, 94, 126, 130, 139
 Гораций — 34
 Горчаков Д. П.— 64
 Грель М.— 11
 Гулевич Б.— 120
- Дашкова Е. Р.— 234
 Дембовский И.— 248
 Демболоцкий В.— 191
 Детуш Ф. Н.— 24, 28, 38, 41, 107
 Дешнер С.— 21, 137
 Дидро Д.— 40, 163
 Длугош Я.— 244
 Дмоховский Ф. К.— 10, 41, 44, 66, 94, 130, 133, 134, 139
 Дмушевский Л. А.— 243, 244, 245, 248—252
 Дроздовский Я.— 50, 51, 59, 69, 87, 91, 105, 117, 140, 146, 148, 193, 218, 230, 243
 Дружбацка З.— 25, 178
 Дюси Ж. Ф.— 40
- Езерский Ф. С.— 54, 168, 183, 192, 212, 224, 228
 Екатерина II — 85, 89, 103, 165, 183, 211, 234
 Елагин И. П.— 202, 212
 Елеонская А. С.— 32

- Жевуский В.— 33, 34, 36, 129, 130, 137
 Жулкевский Ст.— 244
 Жулковский А. Ф.— 243, 251
 Заблоцкий Ф.— 5, 14, 39, 41, 48, 50—52, 56—62, 66, 67, 87, 90, 96, 109, 116, 118, 122, 138, 140—145, 147, 149—151, 156, 166, 171, 173, 174, 177, 178, 180, 182, 193—198, 200, 202, 203, 206, 208, 209, 214, 225, 227, 230, 232
 Залевский А.— 24, 123
 Залуский Ю. А.— 11, 12, 25, 40, 49, 128, 158, 183, 230
 Залуский А. Ст.— 11, 25
 Загорский А. П. М.— 25
 Зейме И.— 114, 123
 Кажиньский М.— 243
 Калле Ш.— 113
 Каменьский А. В.— 104
 Каминьский Я. Н.— 115
 Капостас А.— 228
 Карамзин Н. М.— 131, 150
 Карпиньский Ф.— 122, 136, 224
 Катон — 187
 Кемпиньский Я.— 53
 Китович Е.— 197
 Князьвин Ф. Д.— 15, 37, 64, 74, 183, 185, 225, 228, 232
 Князьвин Я. Б.— 124, 135, 143, 196, 209, 230, 235
 Коллонтай Г.— 54, 104, 128, 183, 192
 Кольберг О.— 68
 Конарский Ст.— 10, 32, 42, 44, 94, 99, 103, 112, 127—130, 136, 137, 168, 232
 Коперник М.— 244
 Кошиев А. Д.— 193, 262
 Корнель П.— 28, 53, 69, 125, 246
 Коссаковский Ю. Т.— 69, 87, 90
 Костюшко Т.— 245, 249, 250
 Кохановский Я.— 244, 249
 Коцебу А. Ф.— 90
 Кочеткова Н. Д.— 103
 Красицкий И.— 13, 22, 37, 41, 44, 45, 52, 55, 69, 77, 87, 94, 96, 97, 98, 100, 104, 106, 138, 166, 184, 192, 200, 204
 Краусс В.— 188
 Кропотов П. А.— 202, 213
 Круликовский Ю. Ф.— 236
 Крылов И. А.— 45, 62, 73, 85, 168, 196, 201, 202, 204, 212, 232
 Кублицкий Ст.— 15, 69, 93
 Кудлич Б.— 243
 Курганов Н. Г.— 54
 Курц Ю.— 16, 64, 89
 Кутузов А. М.— 169
 Лабзин И.— 44
 Ледуховска Ю.— 78
 Лемьер А.-М.— 112
 Лесажа А. Р.— 130
 Лессинг Г. Э.— 40, 89
 Липский Т. Ст.— 21, 22, 57, 69, 78
 Лотман Ю. М.— 146, 163
 Лукин В. И.— 44, 48, 50, 56, 85, 105, 138, 157, 195, 211, 223, 230
 Лускина Ст.— 96
 Любомирский Ст.— 14, 19
 Любомирские — 32, 34
 Любомирский Е. М.— 20
 Львов Н. А.— 64
 Майерановский К.— 243, 246, 250, 253
 Майков В. И.— 64
 Малаховский Ст.— 80, 120, 185
 Мариво П. К.— 24
 Матинский М. А.— 64
 Мерсье Л.-С.— 55, 90, 96, 105, 111, 112, 131, 133, 164, 210, 224, 226, 229
 Метастазо П.— 34, 38, 40, 96
 Минасович Ю.— 25
 Митцлер де Колоф В.— 11, 12, 19, 44, 45, 55, 97—99, 131
 Мицкевич А.— 236, 237
 Мвишек М. Е.— 33
 Мольер — 14, 28, 34, 36, 41, 45, 53, 56, 96, 116
 Монтескье М.-Л.— 184
 Морштын Я. А.— 69
 Мохнацкий М.— 237, 238
 Мошиньский А. Ф.— 16, 39, 99
 Мошченьский А.— 197
 Накваска А.— 79
 Наполеон — 243—245
 Нарушевич А.— 10, 13, 104, 128, 174, 178, 192, 213
 Нейбер К.— 55
 Немцевич Ю. У.— 11, 14, 15, 22, 41, 44, 54, 61, 72, 81—83, 99, 101, 118—122, 136, 140, 142, 157, 173, 179, 185, 186, 199, 200, 208, 216, 230, 238, 242, 243, 247, 249
 Нерсесович Д.— 59
 Николев Н. И.— 183, 195, 196, 235
 Новиков Н. И.— 45, 103, 175, 187, 212, 213

- Овсинский К.— 21, 22, 99
 Огинские — 32, 34, 37, 69
 Ожеховский Ст.— 191
 Озеров В. А.— 124
 Опалинский К.— 199, 202
 Орачевский Ф.— 53, 59, 61, 65, 66,
 77, 85, 99, 122, 144, 156, 180, 201,
 205, 217
 Орлов А. С.— 166
 Орловский А. Ю.— 42
 Осинский Л.— 18, 137, 241, 246

 Павлов В.— 26
 Пенкальский В.— 243
 Петр I — 214
 Перожинский Л.— 70, 76
 Пирамович Г.— 104
 Пиррис де Варий С. Ф.— 44, 130,
 183
 Плавицькиков П. А.— 135
 Плерш Я. Б.— 23, 250
 Пнин И. П.— 105, 185
 Позер Я. А.— 12
 Понинский А. Л.— 25
 Понятовский Ю.— 250
 Попов М.— 45, 56, 85
 Потоцкий В.— 199
 Потоцкий Щ.— 82, 116
 Потоцкий Я.— 11, 15, 39, 104, 228
 Потоцкий Ст. К.— 236
 Прач И.— 54
 Прокудин М. И.— 193

 Радзивиллова У. Ф.— 33—36, 40, 70
 Радищев А. Н.— 104, 163, 187
 Расин Ж.— 28, 34, 56, 100, 246
 Реньяр Ш.-Ф.— 28, 38
 Рудницкий Д.— 25
 Руссо Ж.-Ж.— 42, 55, 163
 Рутковский А.— 123
 Рыкс Ф.— 16, 21

 Сапега К.— 228
 Сарбевский М. К.— 31, 125, 244
 Сарницкий С.— 191
 Свежавский К.— 21, 53, 64, 120
 Сераковска Б.— 37
 Серпинский Д.— 115
 Словацкий Э. Т.— 236, 247, 248
 Смуглевич А.— 23, 33
 Снядецкий Я.— 253
 Солари Б.— 53
 Станислав Август — 9, 10, 14, 16,
 38, 40, 52, 81, 98, 113, 227
 Сташиц Ст.— 12, 105, 128, 166,
 182, 192, 224
 Степник Ю. В.— 133, 135

 Стефани Я.— 17, 114
 Страхов Н. Н.— 204, 220, 229
 Сулковский А.— 15, 37
 Сумароков А. П.— 44, 76, 125, 133,
 168, 169, 177, 188, 193, 195, 223
 Сухожовский Я.— 15, 82, 101, 119,
 120

 Тизенгауз А.— 37, 70
 Томатис К.— 16, 39
 Тредиаковский В. К.— 134
 Трембецкий Ст.— 22, 77
 Трусколаска А.— 21, 78, 80, 83
 Трусколаский Т.— 53, 76, 80, 83
 Турский В.— 56, 100, 175

 Фенуйо де Фальбер Ш.— 161
 Фелинский А.— 49, 247, 248
 Фовизин Д. И.— 56, 101, 168, 183,
 195, 202, 213
 Фредо А.— 252
 Фридрих Август — 245
 Фрыч-Моджевский А.— 191

 Хемпинский Я.— 37, 64
 Херасков М. М.— 50, 101, 124, 135,
 171, 174
 Ходзько Я.— 226, 243, 252
 Ходкевич А.— 246

 Цуг Ш. К.— 23

 Чарторьский А. К.— 9, 10, 13—
 15, 33, 37, 41, 46, 48, 52, 53, 55,
 64, 69, 73, 74, 77, 85—87, 94, 96,
 98—100, 107, 109, 130, 138, 157,
 175, 184, 202, 210, 219, 224, 225,
 228, 237
 Чацкий Ш.— 42, 98
 Чегодаев А. Д.— 146
 Чечот Я.— 253
 Чулков М. Д.— 54, 229

 Шекспир В.— 98, 239, 246, 247, 252
 Шиллер Ф.— 239, 246, 247
 Шимановский Ю.— 77
 Штефани Г.— 90, 159
 Шульц Ф.— 79

 Щербатов М. М.— 212

 Эмин Н. Ф.— 85

 Юкин И.— 64
 Юрковский Я.— 191

 Яворский Ст.— 125, 126
 Ян Казимеж — 38
 Ян III Собеский — 38, 244, 249, 250
 Ясинский Я. Т.— 250

УКАЗАТЕЛЬ ПОЛЬСКИХ ПЬЕС XVIII ВЕКА

- Агатка (Agatka). Я. Д. Холлянд, 1784 г.— 37, 70
- Арлекин Магомет, или Летящая таратайка (Arlekin Mahomet, czyli Taradajka latająca). Ф. Заблоцкий, 1786 г.— 57, 87
- Арлекин, обиженный на весь мир (Arlekin na świat urażony). Ф. Богомолец, 1755 г.— 69
- Барбара Радзивилловна (Barbara Radziwiłłówna). А. Фелиньский, 1817 г.— 248
- Беверлей, или Английский игрок (Bewerlej, czyli Gracz angielski). Перевод Ф. Барсса, 1777 г.— 81, 158, 159, 161, 210
- Бигос бродяг, или Школа повес (Bigos hultajski, czyli Szkoła trzpiotów). Я. Дроздовский, 1803 г.— 50, 59, 87, 117, 155, 156, 175, 208, 210, 218, 219, 229, 243
- Богдан Хмельницкий (Bohdan Chmielnicki). Ю. У. Немцевич, 1817 г.— 247
- Болтун из болтунов (Gaduła nad gadułami) Л. А. Дмушевский, 1807 г.— 244, 251, 252
- Большие дела, и что мне до них (Wielkie rzeczy, i cóż mi to wadzi). Ф. Заблоцкий, 1797 г.— 82, 118, 144, 177, 200, 232
- Бочар (Bednarz). Я. Бодуэн, 1779 г.— 63
- Брак по календарю (Małżeństwo z kalendarza). Ф. Богомолец, 1766 г.— 48, 69, 98, 109, 170, 172, 193, 196
- Бунт Хмельницкого (Bunt Chmielnickiego). А. Жулковский — 243
- Ванда, королева польская (Wanda królowa polska) Т. Лубеньска, 1817 г.— 248
- Варшавянин у себя дома (Warszawianin w domu). Ю. К. Коссаковский, 1786 г.— 215
- Вдова (Wdowa). Ф. Богомолец, 1786 г.— 69
- Ведьма Урзелла, или Что нравятся дамам (Wiedźma Urzella, albo To co się damom podoba). Я. Бодуэн, 1783 г.— 78
- Владислав под Варной (Władysław pod Warną). В. Жевуский, 1760 г.— 129, 136
- Владислав под Варной (Władysław pod Warną). Ю. У. Немцевич, 1787 г.— 242
- Возращение депутата (Powrót posła). Ю. У. Немцевич, 1790 г.— 15, 61, 72, 82, 83, 99, 118, 120, 154, 157, 176, 178, 179, 186, 200, 201, 215, 216, 218, 219, 242
- Вот так, по-варшавски (O, tak warszawsku). С. Кушевский или К. Вихлиньский, 1780 г.— 19, 50, 89, 102, 110, 146—148, 155, 175, 176, 208, 209, 215, 218, 219, 225, 229, 448
- Встреча войска польского в Кракове (Przygotowanie na przyjęcie wojska polskiego w Krakowie). Л. А. Дмушевский, 1809 г.— 245
- Генрих VI на охоте (Henryk VI na łowach). В. Богуславский, 1792 г.— 52, 92, 113, 114, 123, 160—162, 170, 188, 229
- Глиньский (Gliński). Ф. Венжик, 1810 г.— 248
- Два столика (Dwa stołki). Ю. У. Немцевич, 1830 г.— 242, 243
- Дворяне князя Висьневецкого (Dworzanie księcia Wiśniewiec-

- kiego i spekulanci). Л. А. Дмушевский, 1828 г.— 250
- Дворянин в мещанстве (Szlachcic mieszczańinem). Ю. Выбицкий, 1791 г.— 121
- Двор на дороге (Dworek na gościńcu). Л. А. Дмушевский, 1809 г.— 244
- Девушка на выданье (Panna na wydaniu). А. К. Чарторыйский, 1774 г.— 52, 55, 69, 77, 99, 100, 107, 109, 130, 138, 202, 232
- Добрый барин (Pan dobry). Ф. Богомолец, 1767 г.— 61, 96, 109, 174, 176, 177, 180, 193, 198, 210
- Доказательство благодарности народа (Dowód wdzięczności narodu). В. Богуславский, 1791 г.— 79, 81, 120, 121, 218
- Дядюшки и тетушки (Stryjowe i stryjenki). Л. А. Дмушевский, 1811 г.— 242, 244
- Желтый колпак, или Колядка на новый год (Zółta szlafmusa, albo Kolęda na Nowy Rok). Ф. Заблоцкий, 1780 г.— 50, 63, 109, 215, 232
- Жулкевский (Zółkiewski). В. Жевуский, 1758 г.— 129
- Заговорщики, или Принц Монтбрун (Rokoszenie, albo książę Montbrun). Ю. Выбицкий, 1792 г.— 116
- Завещание, или Тайны замка Удольфо (Testament, czyli Tajemnice w zamku Udolfa). Я. Бодуэн, 1798 г.— 158, 159
- Зыгмунт Август (Zygmunt August). Ю. Выбицкий, 1783 г.— 69, 136
- Игра фортуны (Igrzysko fortuny). У. Ф. Радзивиллова, 1750 г.— 35
- Игрок (Gracz). А. К. Чарторыйский А. К., 1774 г.— 175, 184, 210
- Казимеж Великий (Kazimierz Wielki). Ю. У. Немцевич, 1792 г.— 81, 83, 121, 122, 136
- Кляузник (Pięniacz). Ф. Орачевский, 1775 г.— 77, 85, 201
- Кодр (Kodrus). А. Фелиньский, [б. г.] — 49
- Комедиограф (Autor komedii). Ф. Богомолец, 1779 г.— 41, 77, 78, 85, 86, 157, 174, 206, 210, 216, 218, 225
- Король Изкахар (Izkahar, król Guahary). В. Богуславский, 1797 г.— 116
- Кофе (Kawa). Аноним, 1778 г.— 51, 60, 61, 87, 144, 151, 197, 209, 215, 216
- Кафе (Kawa). А. К. Чарторыйский, 1779 г.— 85, 99, 100, 157, 219, 228
- Краковяне и казаки (Krakowiacy i Kazacy). Балет Ю. Курца, 1785 г.— 64
- Ланасса, или Малабарская вдова (Lanassa, czyli Wdowa z Malabaru). В. Богуславский, 1790 г.— 52, 92, 112, 131
- Лондонский фабрикант, или Счастлирое отчаяние (Fabrykant Londyński, czyli Rozpacz szczęśliwa). Я. Бодуэн, 1784 г.— 99, 130, 158, 160, 161, 170
- Люблинский доктор (Doktor lubelski). Ф. Заблоцкий, [б. г.] — 41, 62, 109, 116, 138, 140, 141
- Малгожата из Зембочина (Malgożata z Zembocina). Я. Чечот, 1819 г.— 253
- Мать Спартанка (Matka Spartan-ka). Ф. Д. Кивязьнин, 1786 г.— 15, 37, 170
- Мечь, или Барбара Запольская (Odwet, czyli Barbara Zapolska). Л. А. Дмушевский, 1816 г.— 249, 250
- Милость императора (Łaska imperatora). Л. А. Дмушевский, 1814 г.— 243
- Мнимое чудо, или Краковяне и горы (Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale). В. Богуславский, 1794 г.— 17, 19, 61, 62, 66, 83, 114—116, 188, 234, 244, 245
- Модные кавалеры (Kawalerowie modni). Ф. Богомолец, 1760 г.— 45
- Модные мещанки (Mieszczki modne). В. Богуславский, 1780 г.— 79

- Монитор (Monitor). Ф. Богомолец, 1767 г.— 57, 58, 61, 97, 100
- Мужья, исправленные женами (Mężowie porzawieni przez swoje żony). Ф. Заблоцкий, [б. г.] — 51, 142, 144, 145, 147, 148, 155
- Навязчивые (Natręci). Ю. Белявский, 1765 г.— 13, 61, 69
- Награда, или Воскресение народа (Nagroda, czyli Wskrzeszenie narodu). Л. А. Дмушевский, 1815 г.— 243
- Народное ополчение (Pospolite ruszenie). Л. А. Дмушевский, 1807 г.— 242, 244, 251
- Наследник римского трона (Dziedzic tronu rzymskiego). [б. г.] А. Жулковский — 243
- Наш Юзек (Nasz Józio). Л. А. Дмушевский, 1810 г.— 243
- Неожиданное возвращение (Powrót niespodziany). Аноним, [б. г.] — 138, 151, 154, 193, 208
- Несогласный брак (Małżeństwo niezgodne). Аноним, 1779 г.— 86, 144, 146, 148, 150, 152, 153, 172, 178, 200, 205, 214, 216, 234
- Образ нищеты человеческой (Obraz nędzy ludzkiej). Ю. А. Залуский, 1788 г.— 49, 158, 159, 170, 171, 176
- Око за око (Око за око, czyli dar-tmo nic). Г. Бронишевский, 1787 г.— 59, 69, 89, 142, 146, 148, 152, 155
- Окопы на Праге (Окопу на Pradze). Л. А. Дмушевский, 1807 г.— 242, 243—245
- Осчастливленная бедность (Nędza uszczęśliwiona). Ф. Богомолец, В. Богуславский — 69
- Пажи короля Яна (Giermkowie króla Jana). Ю. У. Немцевич, 1808 г.— 249
- Первая любовь Костюшко (Pierwsza miłość Kościuszki). К. Майерановский, 1820 г.— 246, 253
- Перстень чернокнижника в Виланове (Sygnet czarnoksiężski w Wilanowie). Л. А. Дмушевский, 1821 г.— 249
- Погоня за беглецом (Pogoń za uciekającym). Л. А. Дмушевский, 1812 г.— 243
- Подозрительный (Podejrzliwy). Ю. У. Немцевич, 1818 г.— 242
- Познанский бургомистр (Burmistrz poznański). Я. Бодуэн, 1782 г.— 59, 161, 162, 169, 177, 210
- Польский парижанин (Paruzanin polski). Ф. Богомолец, 1771 г.— 45, 53
- Предрассудок, или Краковяне и горы (Przesąd, czyli Krakowia-cy i górale). Я. Н. Каминский, 1816 г.— 115
- Приготовления к приему монарха, или Краковяне (Przygotowanie na przyjęcie monarchy, czyli Krakowiacy). В. Богуславский — Л. А. Дмушевский, [б. г.] — 245
- Примиренные супруги, или Модный предрассудок (Małżonkowie pojednani, czyli Przesąd modny). Ф. Заблоцкий, 1785 г.— 3, 9, 50, 51, 66, 142, 145, 166, 171, 175, 177, 178, 200, 202, 207, 232
- Приход в Литву (Wkroczenie do Litwy). А. Жулковский, 1812 г.— 242—245, 252
- Прощание, или Военный марш (Pożegnanie, czyli Marsz wojowników). Л. А. Дмушевский, 1808 г.— 245, 251
- Пьяницы (Piłajcy). Ф. Богомолец, 1767 г.— 55, 60, 85, 156, 166, 171, 173, 176, 197
- Пышноскомпский (Mniejszy koncept jak przysługa, czyli Pyszno-skarski). А. К. Чарторыский, 1777 г.— 86, 109, 110, 225
- Пустой (Późny). Ю. У. Немцевич, 1819 г.— 242
- Пяльцы (Krosienka). М. Красицкий, до 1780 г.— 87, 166
- Развлечения, или Жизнь без цели (Zabawy, czyli Życie bez celu). Ф. Орачевский, 1777 г.— 58, 61, 65, 66, 86, 110, 117, 144, 152, 156, 170, 177—179, 205, 209, 215—217, 219, 232
- Разлив Вислы (Wezbranie Wisły). Л. А. Дмушевский, 1813 г.— 245

- Рыбаки (Rybacy). Балет Ю. Курца, 1787 г.— 69
- Сарматизм (Sarmatyzm). Ф. Заблоцкий, 1785 г.— 60, 144, 145, 147, 157, 173, 195—198, 225, 228
- Сатирик (Satyrk). И. Красицкий, до 1780 г.— 215, 219
- Сельские девушки могут то же, что городские (Wiejskie dziewczyny potrafią to, co i miejskie). Аноним, 1793 г.— 79
- Сельский бал (Balik gospodarski). Ф. Заблоцкий, 1781 г.— 58, 91, 141, 145, 208
- Семь раз один (Siedem raz jeden). Л. А. Дмушевский, 1804 г.— 242
- Старушкевич (Staruszkiewicz). Ф. Богомолец, 1766 г.— 69, 109
- Судья без разума (Sędzia bez rozsądku). У. Ф. Радзивиллова, 1745 г.— 35
- Судья-девица (Dziewczyna sędzią). Ф. Заблоцкий, 1783 г.— 90
- Суеверный (Zabobonnik). Ф. Заблоцкий, 1781 г.— 60, 62, 63, 66, 67, 90, 141, 143, 144, 145, 149—151, 174, 180, 193, 225
- Супруги в разводе (Małżeństwo w rozwodzie). Д. Бонья-Томашевский, 1781 г.— 50, 66, 91, 148, 151, 179, 208, 210, 216, 219, 233
- Сын-дезертир (Zbieg z miłości ku rodzicom). Х. Г. Штефани, 1776 г.— 90, 123, 159, 161, 162, 169—171, 195, 232
- Тадеуш Хвалибог (Tadeusz Chwałibóg). Л. А. Дмушевский, 1813 г.— 249
- Тележка уксусника (Taczka octu). В. Богуславский, 1790 г.— 19, 79, 90, 111, 123, 131, 244
- Трагедия о страшном суде (Tragedia o sądzie ostatecznym). Ю. А. Залуский, [б. г.]— 40, 128
- Трагедия Эпамиеонда (Tragedia Epaminonda). Ст. Конарский— 42, 127, 136
- Три свадьбы (Trzy gody). Ф. Д. Князьпин— 64
- Узнанный господин (Pan rozpoznany). Аноним, 1788 г.— 63, 91
- Умен поляк после несчастья (Mądry Polak po szkodzie). Ю. К. Коссаковский, 1786 г.— 87
- Ухаживания из любезности (Umięgi dla przyślugi). Я. Дроздовский, 1788 г.— 50, 51, 87, 105, 117, 140, 142, 148, 171, 176, 184, 189, 201, 204, 209, 216, 218, 232, 233
- Ухаживания повесы (Fircyk w zalotach). Ф. Заблоцкий, 1781 г.— 58, 87, 88, 90, 150, 194, 202, 214, 216, 225, 228
- Фигляцкий, политик современной моды (Figlacki, polityk terażniejszej mody). Ф. Богомолец, 1755 г.— 43, 47
- Фрозина, или Семь раз одна (Frozyna, czyli Siedem razy jedna). Е. Адамчевский, 1806 г.— 244
- Церемонный (Ceremoniant). Ф. Богомолец, 1767 г.— 53, 200
- Чары (Czary). Ф. Богомолец, 1775 г.— 48, 58, 170, 175, 180, 193, 197, 200, 227
- Человек, каких мало на свете (Człowiek, jakich mało w świecie). В. Богуславский, 1784 г.— 87, 90
- Эгоист (Egoista). Ю. У. Немцевич, 1809 г.— 242
- Юбиляр (Solenizant). И. Красицкий, 1780 г.— 194, 200
- Ян Грудчиньский, равский староста (Jan Grudczyński, rawski starosta). Л. Дмушевский, 1819 г.— 250, 255
- Ян Кохановский, в Чернолесье (Jan Kochanowski w Czarnym Lesie). Ю. У. Немцевич, 1817 г.— 249

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
<i>Глава первая</i>	
ТЕАТР В СИСТЕМЕ ПОЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII В.	9
<i>Глава вторая</i>	
ТЕАТР И ОБЩЕСТВО	72
<i>Глава третья</i>	
ОБЩЕСТВЕННАЯ ПРОГРАММА НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА	124
<i>Глава четвертая</i>	
ТРАДИЦИИ ПРОСВЕЩЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XIX В.	234
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	254
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	260
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	265
УКАЗАТЕЛЬ ПЬЕС	268

Людмила Александровна Софронова
ПОЛЬСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Утверждено к печати Институтом славяноведения и балканистики АН СССР

Редактор издательства *Е. Г. Павловская*. Художник *М. Л. Храмцов*
Художественный редактор *С. А. Литвак*. Технический редактор *В. Д. Прилепская*
Корректоры *В. А. Бобров, Р. В. Молоканова*

ИБ № 29780

Сдано в набор 14.02.85. Подписано к печати 8.05.85. А-10367. Формат 84×108^{1/32}
Бумага типографская № 1. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая
Усл. печ. л. 14,28. Усл. кр. отт. 14,7. Уч.-изд. л. 17,0. Тираж 1550 экз. Тип. зак. 1110
Цена 1 р. 80 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука» 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

Л. А. Софронова

1 р. 80 к.

ПОЛЬСКАЯ
ТЕАТРАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА
эпохи
Просвещения

В книге рассматриваются формы театральной культуры Польши XVIII в., прежде всего профессиональный театр. Исследуется поэтика драматургии эпохи Просвещения: на ее материале реконструируется система культурных ценностей и правила бытового поведения эпохи.

