



Ж. В. НЕКРАШЭВІЧ

НЯСВІЖСКІ ПРЫДВОРНЫ ТЭАТР У. Ф. РАДЗІВІЛ

Развіццё тэатральнай культуры на прыдворнай сцэне Вялікага княства Літоўскага ў другой палове XVIII ст. характарызуецца заснаваннем еўрапейскай драматургічнай спадчыны. Гэты перыяд адзначаны бурным развіццём культуры музычнага тэатра, якая «развівалася і праяўляла сябе ў рэчышчы агульнаеўрапейскага культурнага працэса па тых жа мастацкіх заканамернасцях, па якіх развіваўся тэатр Расіі, Польшчы і Украіны»¹. На сцэнах магнацкіх тэатраў у Нясвіжы, Слоніме і Гродне з'яўляюцца Малер, Бамаршэ і Вальтэр, італьянскія канцэртны творы П. А. Мансіні, Ж. Ж. Русо, Дж. Паізіэла, А. Сакіні, Дж. Сарці, П. Гульельмі, Х. Глюка, Д. Чымарозы і інш. Шэраг кампазітараў, артыстаў і вакалістаў з еўрапейскай вядомасцю працавалі ў прыдворных тэатрах Вялікага княства Літоўскага.

Магнацкія сядзібы ў XVIII ст. становяцца цэнтрамі культурнага жыцця краіны, а развіццё тэатральнага мастацтва носіць лакалізаваны характар. Гэта было звязана з агульнай тэндэнцыяй, што дамінавала ў культуры Рэчы Паспалітай таго часу. Я. Мацееўскі назваў гэтую з'яву рустыфікацыяй² (ад. лац. *rusticus* — 'сялянскі, мясцовы'). Варта адзначыць, што калі для Рэчы Паспалітай падобная тэндэнцыя была актуальнай да з'яўлення Грамадскага тэатра ў Варшаве (у 1765 г.), то ў дачыненні да культурнага развіцця на беларускіх землях яна дзейнічала да канца стагоддзя. Другая палова XVIII ст. стала перыядам культурнага ўздыму ў краіне, калі адбываўся працэс адаптацыі, засваення культуры тэатральна развітых заходнееўрапейскіх краін, а пазней — і працэс узнікнення арыгінальнай свецкай драматургіі. Менавіта ў той час заходняя культура засвойвалася на Беларусі без пасрэдніцтва Расіі, як гэта адбывалася пазней. Пастаноўка ў 1784 г. на нясвіжскай сцэне камічнай аперэты «Агатка, ці прыезд пана» магла б пакласці пачатак беларускай нацыянальнай оперы, аднак наслеўшыя палітычныя абставіны ў Вялікім княстве Літоўскім не стварылі ўмоў для развіцця культуры ў краіне.

Між тым станаўленне Нясвіжскага прыдворнага тэатра ў другой палове XVIII ст., яго вялікія культурна-мастацкія дасягненні і росквіт падчас творчай дзейнасці У. Ф. Радзівіл мелі пэўныя культурна-гістарычныя прадумовы. Прыхільнасць Радзівілаў да тэатра адзначаецца ўжо ў канцы XVI ст., калі сыны Мікалая Радзівіла Чорнага, «забыўшыся на кальвінскія звычаі памерлага бацькі, весела цешыліся ўдзелам у карнавальных і тэатральных забавах»³. Два сыны князя Мікалая Сіроткі, Станіслаў і Альберт, прымалі ўдзел у спектаклях італьянскай тэатральнай трупы падчас прабавання ў Венецыі. У 60-я гады XVII ст. князь Міхал Радзівіл наведваў парыжскія тэатры, дзе ішлі французскія і італьянскія камедыі. Багуслаў Радзівіл у Аўсбургу знаёміўся з англійскай камедыяй, а ў 1677 г. князь Міхал Казімір Радзівіл з жонкай Катажынай глядзелі ў Венецыі пастаноўкі камедыі і опер. Пад уражаннем ад італьянскага тэатра з ініцыятывы Міхала Казіміра ў Бельскім

замку было пастаўлена опернае прадстаўленне. Вялікім аматарам і знаўцам тэатральнага мастацтва быў таксама Альбрэхт Станіслаў Радзівіл, выдатны палітык і прыхільнік Мельпамены пры двары Уладзіслава IV. У сваім дыярыўшы («Memoriale...») ён пакінуў даволі падрабязнае апісанне тэатральных пастаноў каралеўскай сцэны.

У XVIII ст. стаў больш шырокім так званы «французскі шлях», «мода на Італію вяртаецца ў другой палове XVIII ст., і не так Венецыя, як Рым, Неапаль, а таксама Фларэнцыя будуць прыцягваць групы польскіх тэатралаў»⁴. Сярод іх — Міхал Казімір Радзівіл (Рыбанька), які ў 1722 г. быў сталым наведвальнікам парыжскіх тэатраў, а ў 1730 г. пры двары караля Аўгуста II ў Дрэздэне бачыў італьянскія камедыі. У пазнейшыя часы Міхал Радзівіл (Рыбанька) не прапускаў амаль ніводнага тэатральнага відовішча — ці то ў Варшаве, ці ў Вільні.

Аднак толькі пачынаючы з 1746 г. можна гаварыць аб узнікненні ўласнай радзівілаўскай сцэны, якую заснавала ў Нясвіжы жонка Міхала Казіміра (Рыбанькі) Уршуля Францішка Радзівіл, з дому Вішнявецкіх. Сам час быў прыдатны для развіцця тэатральных відовішчаў. Перыяд панавання ў Рэчы Паспалітай Аўгуста III (1733—1763) звязаны ў польскай гісторыі з прыказкай «*Za króla Sasa jedz, pij, a popuszczaj pasa*». Рознага кшталту ўцехі і забавы былі адметнай рысай побыту мясцовых магнатаў. Да таго ж Нясвіж выдзяляўся сваім грамадска-палітычным становішчам: у час агульнага заняпаду Рэчы Паспалітай да гэтай «малой Варшавы» сцягвалася на асеннія свята-міхальскія ярмаркі амаль што ўся Літва. Горад, размешчаны ў цудоўнай мясціне, акружаны лесам, быў нібыта знарок прызначаны для стварэння тут асяродку музычна-тэатральнай культуры. У старажытным замку знаходзілася зімовая тэатральная зала, а ў велізарным садзе, летняй рэзідэнцыі «Альбе», — яшчэ два летніх тэатры: адзін — у маленькім палацы «Кансаляцыя», другі — у «Рыцарскай школе», дзе ставілі французскія і польскія камедыі.

Гандлёвыя шляхі ўзбоч Нясвіжа, што ішлі ад сталіцы Рэчы Паспалітай да Масквы і Пецярбурга, а таксама да Рыгі праз Дынабург, дазвалялі дыпламатам, дзяржаўным і нават каранаваным асобам наведваць Нясвіж. Таму ўвесь час тут панавала несупынная весялосць, атмасфера забаў, паляванняў, абеданьняў, падчас якіх іграла прыдворная капэла, стралялі гарматы, сыпаліся феерверкі. Вечарам, а часам і пасля абеду госці прысутнічалі на пастаноўках аперэты і оперы.

У такім багатым гістарычным і геаграфічным культурным наваколлі творчасць Уршулі Радзівіл становіцца адметнай з'явай. Уплыў княгіні меў выключнае значэнне: «яна складае рэпертуар, абдумвае характар прадстаўленняў, урэшце, піша творы»⁵. Польскі даследчык Антоні Мілер падкрэслівае, што сцэна была для княгіні аб'ектам аўтарскага эксперыменту, і разам з тым служыла для забавы, для вывучэння добрых манер і дэкламацый маладых князёў-падлеткаў⁶. Драматычная творчасць Уршулі Радзівіл, такім чынам, мела тры галоўныя мэты: адукацыйна-асветніцкую, забаўляльную і дыдактычна-выхаваўчую.

Княгіня Уршуля была, безумоўна, выключнай для свайго часу асобай. Стаўшы жонкай Міхала Казіміра (Рыбанькі), яна застае ў Нясвіжы ўжо добра арганізаваны аркестр і адчувае дух забавы, які працяглае сябе ў форме карнавалаў, каруселі, баляў і г. д. Узорам для князя Радзівіла служылі яго парыжскія і дрэздэнскія ўспаміны. Княгіня, якая адчувала схільнасць да літаратурнай творчасці, не здавальнялася гэтай праграмай: яна пачынае сама пісаць камедыі.

Першым творам, які адкрывае рэпертуар нясвіжскай сцэны, была камедыя «Дасціпнае каханне», пастаўленая ў дзень імянін князя Міхала Казіміра 13 чэрвеня 1746 г. Камедыя звязана з традыцыяй оперы Метастазіе, а таксама з пастаральнай барокавай драмай, папулярнай у Францыі і Італіі. У кампазіцыйным і стылёвым плане адчуваецца ўплыў камедыі масак — *dell'arte*, дзе надзвычай распаўсюджаным быў тып бацькі або апекуна, ашуканага маладымі, а таксама вобраз Арлекіна, які спадарожнічае моладзі. У пераліку дзеючых асобаў адчуваецца цікавасць аўторкі да антычнай міфалогіі. Усе пастухі і пастухіні носяць грэчаскія імёны — традыцыйныя для александрыйскай грэчаскай і букалічнай рымскай паэзіі: Атыс, Мірт, Лікаон, Кларында, Фларында і да т. п. У камедыі таксама дзейнічаюць рымскія багіні Ірыс, Люцына (Люцын-

да) і Дыяна. Пры гэтым букалічная вобразнасць пераплятаецца ў творы з барокавай. Акрамя знаёмых антрапаморфных постацяў пастухоў, пастушак і багін, у творы прысутнічаюць алегарычныя вобразы: Час, Вясна, Лета, Восень, Зіма.

У словах пастушкі Кларыс гучыць характэрны для барокавай паэтыкі матыў «vanitas» («марнасць»): «Трываласць чалавечага шчасця няпэўная, нават калі маеш надзвычайнае багацце; не так грунтоўна гэты свет упрыгожвае людзей, каб не сапсаваў з часам тое, што ён зробіць»⁷.

Адметнай рысай барокавага стылю з'яўляецца таксама спалучэнне ў адным творы розных відаў мастацтва: паэзіі, музыкі, харэаграфіі, выяўленчага мастацтва. Музыка складала неад'емны кампанент твораў У. Радзівіл. Міхал Казімір у сваім «Дыярывушы» называе многія творы княгіні «аперэткамі», што дакладна сведчыць аб прысутнасці музыкі ў драмах княгіні Уршулі. На гэта ўказваюць і аўтарскія рэмаркі да камедыі «Дасціпнае каханне» накшталт «Кларыс спявае» ці «Пастушкі прыбіраюць Амарылу да шлюбу, спяваючы».

Па гравюрах, змешчаных у выданні 1754 г. «Komedye u tragedye... przez... wieźne... Radziwiłłowa, ... złożone ...», перад кожным творам на асобнай старонцы, можна меркаваць аб багаці акцёрскіх касцюмаў і тэатральных дэкарацый. Акрамя таго, вядома, што амаль усе п'есы суправаджаў на сцэне балет. «Слова ў тэатры XVIII ст., — як адзначае Л. А. Сафронава, — спалучалася з музыкай і танцам»⁸.

11 снежня 1746 г. ставіцца надзвычай маралізатарская трагедыя «Справа боскай наканаванасці». Цікава, што па заканчэнні п'есы аўторка прапанавала сваім слухачам 22 «enigma» альбо загадкі, відаць, прадчуваючы залішні дыдактызм свайго твора. Наступныя п'есы княгіні — камедыя «Несправядлівы суддзя каханне» (3.09.1747) і трагедыя «Суддзя без рассудку» (4.03.1748) — маюць у аснове свайго сюжэта падзеі з часоў антычнасці. У першым творы адлюстроўваюцца міфалагічныя падзеі (суд Парыса), у другім — псеўдагістарычныя (гісторыя трох пакутнікаў імператара Дыяклеціяна). Характарызуючы камедыю «Несправядлівы суддзя каханне», А. Мілер зазначае, што гэта, бадай, першы польскі сцэнічны твор, дзе каханне апяваецца ў стылі, блізкім да рамантычнага, які быў яшчэ чужы для духу таго часу⁹.

Аб усіх памянёных п'есах можна сказаць, што ў асноўным яны не выходзілі за межы барока, якое было вядучым мастацкім стылем шматмоўнай літаратуры Беларусі. Барока спалучала ў сабе рэнесансныя і сярэднявекавыя традыцыі, аднак у адрозненне ад Рэнесансу прадстаўнікі гэтага напрамку апеліравалі не да розуму, а да пачуццяў чалавека. Як пісаў М. В. Алпатаў, мастацтва таго часу імкнулася да сістэмы, а значыць, да сінтэзы¹⁰. У больш шырокім сэнсе гэта магло азначаць уплыў на эстэтыку поэзія барока іншых стыляў, перш за ўсё класіцыстычнага. Класіцызм як метада ўжо ў канцы XVII ст. трывала займаў свае пазіцыі ў тэатральным мастацтве Заходняй Еўропы; асабліва вылучаецца ў гэты час французскі класіцызм. Таму не выпадкова, што развіццё прыватнай тэатральнай сцэны ў Рэчы Паспалітай ішло па шляху засваення творчай спадчыны французскіх класіцыстаў Мальера, Карнэля і Расіна.

У. Ф. Радзівіл у другі, больш сталы перыяд сваёй творчасці звяртаецца да камедыі Мальера. Яна перакладае, а дакладней, перапрацоўвае ў 1749 г. «Les amants magnifiques» («Цудоўныя каханкі»), даючы п'есе назву «Убачанае не прамінае»; у 1751 г. — «Les précieuses ridicules» («Смешныя манерніцы») — паводле «Дыярывуша» Міхала Казіміра «Трагедыя манерных смешных дзяўчат»; у 1752 г. — «Le medecin malgré lui» («Лекар па прымусу») — паводле «Дыярывуша» «Гвалтам медык». Успрыняцце класіцыстычнай эстэтыкі адбываецца праз прызму маральна-выхаваўчых памкненняў княгіні: у Мальера У. Радзівіл пераймае апалогію сціпласці, жаночай вернасці і адданасці ў каханні. Перш за ўсё ўрок маралі быў разлічаны на дзяцей, аднак не выключана мажлівасць таго, што княгіня Уршуля імкнулася ўздзейнічаць і на мужа, які не надта часта цешыў жонку сваёй увагай, а нават і проста сваёй прысутнасцю ў Нясвіжы. Абставіны асабістага жыцця маглі паўплываць на выбар асноўнай тэмы ўласных твораў. Найбольш ярка гэта тэма раскрываецца ў камедыі «Забавы фартуны», дзе галоўнай сюжэтнай лініяй становіцца гісторыя расстання і сустрэчы закаханых.

Мальераўская спадчына ў нясвіжскім тэатры У. Радзівіл узбагачала сцэнічнае барока Рэчы Паспалітай, вызваляючы яго ад перанасычанасці пачуццём і звышнатуральнасцю. Рацыянальны пачатак класіцыстычнай драмы пракладваў шлях да эстэтыкі Асветніцтва з яе патрабаваннямі праўдападабенства і вытанчанасці¹¹.

Найвялікшай заслугой У. Радзівіл было заснаванне тэатра і стварэнне яго рэпертуару. Княгіня ў якасці аўторкі і рэжысёра выходзіла акцёра і слухача. Тэатр Уршулі Радзівіл быў цалкам свецкім. У адрозненне ад вядомага на тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага «мужчынскага» езуіцкага тэатра яна прыцягвала да ўдзелу ў тэатральных пастаноўках моладзь абодвух палоў (у тым ліку і сваіх дзяцей — Януша, Каралю, Тэафілю, Караліну-Катажыну). Пад адкрытым небам «Альбы» глядзелі камедыі і трагедыі, оперы і аперэты члены княжацкага дому і госці, купцы і арандатары. Акцёры і гледачы пазнавалі эстэтыку рытму, позы, жэста. Нясвіжскі тэатр выходзіў густ, нёс асвету, дбаў пра маральнасць, далучаючы мясцовага гледача да еўрапейскай тэатральнай культуры.

¹ Музыкальный театр в Белоруссии (дооктябрьский период). Мн., 1990. С. 160.

² Гл.: M a s c i e j e w s k i J. // Teksty. 1974. № 4. S. 32.

³ S a j k o w s k i A. // Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce. Warszawa; Łódź, 1985. S. 149.

⁴ Ibid. S. 156.

⁵ R a s z e w s k i Z. Krótka historia teatru polskiego. Warszawa, 1977. S. 51.

⁶ Гл.: M i l l e r A. Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745—1865). Wilno, 1936. S. 29.

⁷ Komedye y tragedye... przez Jasnie oświeconą, xiężnę z Xiążąt Wisniowieckich... Radziwiłłowa... złożone Zofkwa, 1754. S. 37 n. p. (Пераклад наш — Ж. Н.).

⁸ С о ф р о н о в а Л. А. Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв. М., 1981. С. 83.

⁹ Гл.: Miller A. Op. cit. S. 32.

¹⁰ Гл.: А л п а т о в М. В. // Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 157 і наст.

¹¹ Гл.: N. N. // Materiały do ćwiczeń. Seria pierwsza. Teksty. Oświeccenie. Warszawa, 1993. S. 88.

Т. В. ВАЛОДЗИНА

АБ МІФАПАЭТЫЧНАЙ СІМВАЛІЗАЦЫІ ЛІЧБЫ *сорак*

Этымалогію лічбы *сорак* традыцыйна звязваюць з усходнеславянскай старажытнасцю, калі лічылі саракамі — нечым тыпу тары, якая змяшчала чатыры дзесяткі скурак. У беларусаў *сараціней* называлі сукупнасць з сарака прадметаў. Лічбавая і ў пэўнай ступені міфалагічная сімволіка *сарака* адбіліся ў тэрмінах тыпу *саракоўка* — дошка ў сорак сантыметраў, якую выкарыстоўвалі для дамавіны, *сарочка* — бо для яе патрабавалася сорак работ¹.

Лічба *сорак* згодна са сваім матэматычным параметрам з'яўляецца круглай, завершанай і таму дасканалай, аўтаномнай. Аднак дадзеная сімволіка ў пэўнай ступені абаліраецца і на міфалагічныя ўяўленні. У айчынным фалькларыстыцы ўжо адзначалася сімвалічнасць сарака дзён як пераходнага перыяду паміж рознымі станами. Сорак дзён знаходзіцца як бы паміж гэтым і тым светам толькі народжанае дзіця і сама парадзіха, сорак дзён патрабуецца душы чалавека ў яе падарожжы на той свет.

Для дзіцяці ўсе сорак дзён захоўвалася небяспека зваротнага пераходу, уваход у «той» свет быў адкрыты. Маючы на ўвазе магчымасць «уцягвання» тым светам да сябе асобы ў пераходным стане, асаблівае месца займала апазіцыя бачны/нябачны. Так, беларускія сялянікі на працягу сарака дзён не толькі хавалі дзіця ад чужых позіркаў, але і самі стараліся радзей выходзіць з дому. У дадзеным кантэксце неабходна мець на ўвазе і актуалізацыю небяспекі, што зыходзіла ад парадзіхі і дзіцяці як ад асоб, што яшчэ цалкам не парвалі з тым светам. Сорак дзён — гэта тэрмін, на працягу якога дзіця і парадзіха пераадольвалі вынікі свайго лімінальнага стану.

Для нябожчыка ж, наадварот, сорак дзён не парывалася канчатковая сувязь з гэтым светам. Аб тым сведчаць і шматлікія былічкі аб