

Наталля Валанцэвіч

Мінск

Змена культурнай парадыгмы праз прызму тэатральнага мастацтва ў беларускіх губернях у 1830–1860-я гг.

Існаванне Беларусі ў складзе Расійскай імперыі з канца XVIII ст. яшчэ больш абвастрыла праблему Усход-Захад, якая пэўным чынам уздзеінічала на развіццё беларускага тэатра. Сапраўды, айчыннае тэатральнае мастацтва ў XIX ст. можна разглядаць як своеасаблівае люстэрка, у якім адбіваліся тагачасныя грамадска-палітычныя і сацыякультурныя працэсы, бо, на думку французскага даследчыка Патрыса Паві: “Тэатр – <...> самае ўспрымальнае з усіх мастацтваў у кантэксце эпохі”¹. Таму, вывучаючы тэатральную культуру рэгіёна 1830–1860-х гг., можна паказаць разнастайнасць грамадска-палітычнага жыцця.

Дадзеная праблематыка ўжо не адно дзесяцігоддзе цікавіць навукоўцаў. Так, гісторыкі даследуюць сацыяльна-культурную і ўнутрыпалітычную сітуацыю, што склалася ў Беларусі ў XIX ст., раскрываюць пытанні, звязаныя з паступовай зменай культурнай парадыгмы ў тагачасным грамадстве². У дысертацыйным даследаванні Святланы Сяльверставай утрымліваюцца шматлікія факты пра існаванне польскага і рускага тэатра ў буйных гарадах Беларусі першай паловы XIX ст. на шырокім грамадска-палітычным фоне, асобна разгледжваюцца асаблівасці цэнзурнай палітыкі ў сферы сцэнічнага мастацтва³. У 2000-я гг. навукоўца пачала выкарыстоўваць культуралагічны падыход да даследаванай праблематыкі⁴.

¹ П. Паві, *Словарь театра*, Москва 1991, с. XI.

² С. Сяльверстава, *Фармаванне сістэмы нагляду за культурай Беларусі ў канцы XVIII – першай палове XIX стст.*, “Беларусіка = Albarutenica: Кн. 3: Нацыянальныя і рэгіянальныя культуры, іх узаемадзеянне”, рэд. А. Мальдзіс, Мінск 1994, с. 39–41; В. Швед, *Паміж Польшчай і Расіяй: грамадска-палітычнае жыццё на землях Беларусі (1772–1863 гг.)*, Гродна 2001.

³ С. Сельверстова, *Развитие культуры Белоруссии в первой половине XIX в. (изобразительное и театральное искусство)*; диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук, Гродно 1989.

⁴ С. Куль-Сяльверстава, *Беларусь на мяжы стагоддзяў і культур: Фарміраванне культуры Новага часу на беларускіх землях (другая палова XVIII – 1820-я гг.)*, Мінск 2000; С. Куль-Сяльверстава, *Палітыка. Культура. Асоба. Нарысы па гісторыі культуры Беларусі*, Гродна 2012.

Беларускія тэатразнаўцы яшчэ ў савецкі перыяд звярталіся да пытанняў развіцця тэатра ў губернях г. зв. Паўночна-Заходняга краю ў XIX ст.¹ На жаль, работы, выдадзеныя ў другой палове XX ст., мелі істотныя недахопы: тэатральная культура аналізавалася з пункту гледжання класавай тэорыі разумення мастацтва, з тэатральнага кантэксту “выпалі” многія гарады, якія не ўваходзяць у сучасныя тэрытарыяльныя межы Беларусі, у прыватнасці, Вільня, Коўна, Друскенікі, Дынабург і іншыя. Апошняя акалічнасць не дазваляла даследаваць мастацтва тэатра як цэласную мастацкую сістэму, якая фарміравалася і існавала пад уплывам многіх фактараў.

Адзін з першых гісторыкаў тэатра, хто імкнуўся сканцэнтравана на асаблівасцях функцыянавання тэатра ў беларускіх губернях у XIX ст. у грамадска-палітычным кантэксце, быў айчынным тэатразнаўца Юрый Пашкін². Але ў раннім артыкуле і манаграфіі *Рускі драматычны тэатр у Беларусі ў XIX стагоддзі* ён толькі аглядна ахарактарызаваў рэпертуарную афішу польскіх труп, якія пераважна выступалі ў 1830–1850-я гг. на дадзенай тэрыторыі, бо гэта не з’яўлялася аб’ектам даследавання аўтара. У некаторых раздзелах калектыўнай манаграфіі *Гісторыя беларускага тэатра* навуковец паспрабаваў узнавіць карціну развіцця тэатра Беларусі ў культурна-гістарычнай перспектыве: акрэсліў пытанні цэнзурнай палітыкі, глядацкай аўдыторыі³. На жаль, у савецкі час тэатразнавец не меў магчымасці аб’ектыўна прадставіць прычыны і наступствы пераходу тэатральнага мастацтва ў беларускіх губернях ад польскага ўплыву да расійскага.

Сярод польскіх даследаванняў, у першую чаргу, неабходна вылучыць працы Збігнева Ендрыхоўскага⁴. У манаграфіі *Teatra grodzieńskie 1784–1864*, энцыклапедычнай па сваёй сутнасці, аўтар зрабіў рэканструкцыю рэпертуарнай афішы тэатраў Гродзеншчыны на фоне выразнай змены стаўлення расійскай улады да “заходніх губерняў” і паступовай русіфікацыі краю. Даследчык у храналагічнай паслядоўнасці раскрывае невядомыя факты з гісторыі польскага тэатра ў Гродзенскай губерні, прыводзіць імёны многіх артыстаў і антрэпрэнёраў,

¹ У. Няфёд, *Гісторыя беларускага тэатра*, Мінск 1982; *Гісторыя беларускага тэатра ў трох тамах*, т. 1: *Беларускі тэатр ад вытокаў да Кастрычніка 1917 г.*, рэд. У. Няфёд, Мінск 1983; *Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период*, рэд. Г. Кулешова, Минск 1990.

² Ю. Пашкін, *Утварэнне прафесійнага рускага драматычнага тэатра ў Беларусі да 1863 г.*, “Весті АН БССР, сер. грам. навук” 1970, № 4, с. 105–112; Ю. Пашкін, *Русский драматический театр в Белоруссии в XIX веке*, Минск 1980.

³ Ю. Пашкін, *Прыватны і гарадскі тэатр на Беларусі з канца XVIII ст. па 1861 г.* [у:] *Гісторыя беларускага...*, т. 1, с. 225–258.

⁴ З. Ендрыхоўскі, *Артысты Віленскага тэатра на Гродзеншчыне*, “Мастацтва Беларусі” 1990, № 11, с. 17–21; Z. Jędrychowski, *Antrepyza Jana Chełmickowskiego w Mińsku Litewskim*, “Notatnik Teatralny” 1996, № 12–13, s. 199–217; З. Ендрыхоўскі, *Тэатральнае жыццё Віцебска ў 1845–1849 гг.*, “Віцебскі сшытак”, 1997, № 3, с. 60–70; Z. Jędrychowski, *Teatra grodzieńskie 1784–1864*, Warszawa 2012.

імкнецца паказаць уплыў гістарычных абставін на тэатральнае жыццё і вызначыць тую ролю, якую тэатр адыгрываў у палітычным жыцці краіны.

Актуальнасць і перспектывнасць комплекснага асэнсавання гісторыі тэатра ў краі ў 1830–1860-я гг. праз прызму грамадска-палітычных і сацыякультурных працэсаў відавочная. Такі падыход дазволіць не толькі асэнсаваць развіццё тэатральнага мастацтва ў культурна-гістарычным кантэксце, але і вызначыць адпаведнасць зместу сцэнічных твораў хвалючым ідэям часу, раскрыць механізмы ўзаемадзеяння тэатра і публікі.

Напрыканцы XVIII – пачатку XIX ст. з адміраннем сацыяльных абмежаванняў тэатр становіцца даступным кожнаму, хто мог заплаціць за месца ў глядзельнай зале. А агульнадаступны тэатр – гэта сацыякультурны інстытут, які выконвае ў грамадстве не толькі пацяшальную і эстэтычную функцыі, скіраваную на мастацка-вобразнае пазнанне рэчаіснасці, але асветніцкую і ідэалагічную. Таму і стаўленне тагачасных улад да азначанай культурнай установы змяняецца. Напрыклад, імператрыца Кацярына II лічыла, што “тэатр – школа народных нораў, якая будзе дзейнічаць мацней і хутчэй за ўсе народныя вучылішчы, таму што ён уздзеінічае на ўсе саслоўі і ўзросты, у адным і тым жа кірунку. Канешне, кірунак гэты будзе давацца празорлівым вокам і прыводзіцца ў выкананне вопытнай рукой, каб замест карысці тэатр не прыносіў шкоды”¹. У цытаце падкрэсліваецца такая ўласцівасць тэатра, як уплывовасць на публіку і магчымасць рэгулявання выбару твораў для пастановак. Таму нядзіўна, што з цягам часу сцэнічнае мастацтва стала выкарыстоўвацца ўладамі як сродак фарміравання карціны свету мясцовага насельніцтва ў неабходным для расійскай дзяржавы кірунку.

Да пачатку 1830-х гг. прафесійныя трупы пачалі больш-менш стала выступаць у гарадах і мястэчках. Пераважна гэта былі польскія артысты, якія звычайна працавалі ў адным горадзе не больш за месяц, а потым пераязджалі ў іншую мясцовасць. Так, у 1829 г. у газеце “Северная пчела” ў каментары да нарыса пра тэатры Расійскай імперыі пазначалася, што аўтар акрамя згаданых дваццаці трох дзеючых тэатраў не падаў “весткі пра тэатры ў Літоўскіх губернях, бо пастаянныя польскія сцэны існуюць у Вільні, Гродне, Мінску, і звыш таго бываюць прадстаўленні ў Камянцы-Падольскім, Коўне, Зэльве і Свіслачы падчас кірмашоў...”².

Менавіта выступленні польскіх вандроўных калектываў садзейнічалі абуджэнню цікавасці да тэатральнага мастацтва ў гарадскіх жыхароў Беларусі. Камічныя оперы, камедыі, меладрамы і вадэвілі, якія выконваліся ў 1830-1840-х гг. у вялікай колькасці на беларускіх сцэнах,

¹ Народные спектакли на Виленской сцене, “Виленский вестник” 1866, № 14, с. 2.

² История русского драматического театра в семи томах, т. 3: 1826–1845, гл. ред. Е. Холодов, Москва 1978, с. 23–24.

грунтаваліся на прынцыпах “сюжэтнасці” і “сцэнічнасці”, дзеянне ў іх было насычанае спеўнымі і танцавальнымі элементамі, таму такія творы хутка станавіліся папулярнымі. Большая частка спектакляў выконвалася па-польску, часта заходнееўрапейскія і ўкраінскія п’есы перакладаліся. Можна меркаваць, што толькі песні гучалі на мове арыгінала¹. Публіка, якая наведвала спектаклі, ведала польскую мову, літаратуру, культуру і традыцыі, сфарміраваныя ў часы Рэчы Паспалітай. Таму нядзіўна, што ва ўмовах актыўнай змены культурнай парадыгмы ў беларускіх губернях у бок русіфікацыі польскі тэатр стаў аб’ектам асаблівай увагі імперскіх улад.

Яшчэ з 1828 г. дазвол на прадстаўленні драматычных твораў давала III аддзяленне ўласнай Яго Вялікасці канцылярыі, а абвесткі аб спектаклях, якія планаваліся паказваць на сцэнах тэатраў у заходніх губернях, дасылаліся ў азначаную ўстанову штотыдзень². У сваю чаргу мясцовая адміністрацыя пачала пастаянна сачыць за сцэнічнымі прадстаўленнямі. Так, віцебскі віцэ-губернатар адразу прадпісаў гарадской і земскай паліцыі “мець назіранне ў выпадку, каб дзе адбываліся тэатральныя паказы, паведамляць грамадзянскаму губернатару кожны раз папярэдне аб іх адкрыцці з дадаткам аб’яў аб п’есах, якія будуць прадстаўляцца”³. За асобнымі тэатральнымі трупамі ўлады ўстанавілі паліцэйскі нагляд. Напрыклад, у 1831 г. у Віцебскай губерні дзейнасць вальціжора Генрыма і калектыву Караліны Гензель праходзіла пад наглядам паліцыі, што не задавальняла тэатральных дзеячаў⁴.

Пасля паўстання 1830–1831 гг. улады працягвалі кантраляваць тэатральную дзейнасць. Так, у 1831 г. для прадстаўленняў тэатральных твораў у заходніх губернях антрэпрэнёры павінны былі прасіць дазволу ў III аддзялення, нават калі назвы спектакляў былі ў “Спісе дазволёных для паказу п’ес”, які быў зацверджаны цыркулярам міністра ўнутраных спраў Расійскай імперыі⁵. У пачатку 1832 г. Аляксандр Бенкендорф патрабаваў дасылаць у III аддзяленне не толькі абвесткі аб тэатральных п’есах у беларускіх губернях штотыдзень, але і друкаваць афішы “абавязкова напалам”, г. зн. на польскай і расійскай мовах⁶.

На месцах адміністрацыя таксама ўзмацніла нагляд за развіццём тэатральнай справы. Так, у 1831 г. быў выдадзены цыркуляр віцебскага грамадзянскага губернатара “аб дастаўленні яму спісаў п’ес, якія ставяцца трупамі ў губерні, для яго асабістага кантролю”. У якасці прыкладу можна прывесці звесткі пра тое, як у 1832 г. акцёр Карл Баўэр

¹ Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (далей – НГАБ), ф. 1416, воп. 6, адз. зах. 61, л. 5.

² В. Латкин, *Учебник истории русского права периода империи (XVIII–XIX вв.)*, Санкт-Петербург 1906, с. 349.

³ НГАБ, ф. 1430, воп. 1, адз. зах. 50330, л. 1–2.

⁴ НГАБ, ф. 1430, воп. 1, адз. зах. 2820, л. 2—6.

⁵ НГАБ, ф. 1430, воп. 1, адз. зах. 34322, л. 1–4.

⁶ *Гісторыя беларускага...*, т. 1, с. 232–233.

асабіста паехаў да губернатара і павёз спіс твораў, якія прызначаліся для пастановак. Чыноўнік даў згоду і рэкамендаваў назіраць за цішынёй і добрапрыстойнасцю падчас спектакляў, а таксама папярэдзіў, каб сярод артыстаў трупы не было падазроных асоб¹. Азначаны калектыў выступаў і ў Мінску, і ў Лепелі, у спісе п'ес сярод іншых польскіх твораў значылася гістарычная драма *Алена, або Гайдамакі на Украіне* Яна Камінскага².

Можна меркаваць, што ў заходняй частцы Беларусі кіраўніцтва для дазволу спектакляў не абмяжоўвалася пералікам п'ес, а звяртала больш увагі на змест твораў. Так, у 1833 г. гарадзенскі грамадзянскі губернатар прадпісваў гараднічым і паліцмайстрам "няйначай дазваляць прадстаўленні, як пасля разгляду асабіста кожнай п'есы, каб не заключалася ў іх чаго-небудзь заганняга альбо непрыстойнага, а асабліва ў палітычным сэнсе"³. Такім чынам, паліцэйскі нагляд за тэатральным мастацтвам стаў звычайнай практыкай у рэгіёне.

Паступова тэатральнае мастацтва стала актыўна развівацца не толькі ў буйных гарадах Беларусі, але і ў павятовых, становілася неад'емнай часткай грамадскага жыцця. Па словах кіраўніка ІІІ Адзялення А. Бенкендорфа, які ў 1842 г. дакладваў імператару Мікалаю І: "На працягу 14 гадоў колькасць тэатраў увесь час узрастае, вандроўныя трупы наведваюць кірмашы і гарады, асабліва ў заходніх губернях"⁴. Вельмі часта азначаныя калектывы "ставяць творы або забароненыя, або зусім невядомыя цэнзуры"⁵.

Таму кантроль за развіццём тэатра ўсё больш узмацняўся. Так, згодна з цыркулярам міністра ўнутраных спраў ад 9 лістапада 1842 г. кіраўнікі губерняў павінны былі "паведамляць неадкладна пра кожную трупу акцёраў, якая прыязджае ў горад, пазначаючы, у якіх дамах ці тэатрах будуць ладзіцца спектаклі, і кожны тыдзень даносіць пра дадзеныя імі прадстаўленні, з дадаткам афіш у двух экзэмплярах, ухваленых цэнзурай. <...> Падаваць імяныя спісы акцёраў з тлумачэннем: адкуль і на які час прыбылі, ці маюць правамоцныя пашпарты"⁶.

У гэты час у Заходняй Еўропе абвастрылася рэвалюцыйная сітуацыя. Таму нядзіўна, што мясцовае кіраўніцтва зрабіла яшчэ больш канкрэтныя крокі па рэгламентацыі функцыянавання тэатра ў кірунку больш жорсткай русіфікацыі: у 1845–1847 гг. была праведзеная тэатральная рэформа па ўкараненню ў краі расійскага тэатра.

Ініцыятарам "упарадкавання" тэатральнай справы выступіў віленскі ваенны губернатар, генерал-губернатар гарадзенскі, мінскі і ковенскі Фёдар Міркавіч. У пачатку 1845 г. ён прапанаваў у давераных яму

¹ НГАБ, ф. 1430, воп. 1, адз. зах. 50911, л. 1–3.

² *Гісторыя беларускага...*, т. 1, с. 236.

³ Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі ў г. Гродна, ф. 1, воп. 10, адз. зах. 1512, л. 20.

⁴ *Гісторыя беларускага...*, т. 1, с. 233.

⁵ НГАБ, ф. 1, воп. 20, адз. зах. 879, л. 1.

⁶ НГАБ, ф. 1297, воп. 1, адз. зах. 17415, л. 1–2 адв.

губернях “абмежаваць размнажэнне вандроўных труп, якія могуць аказваць значны ўплыў у маральных і палітычных адносінах”¹. Згодна з праектам, вандроўныя трупы апынуліся па-за законам, а ў губернскіх гарадах ствараліся пастаянныя расійскамоўныя тэатры пад кіраўніцтвам тэатральнай дырэкцыі, у склад якой уваходзілі мясцовыя чыноўнікі і выбарныя прадстаўнікі дваранства. Акрамя таго, па прапанове Ф. Міркавіча былі ўведзены пасведчанні аб добранадзейнасці для артыстаў. Пачынаючы з 1847 г., па спецыяльнай пастанове Камітэта міністраў ва ўсіх астатніх беларускіх губернях пачала праводзіцца азначаная рэформа.

Для яе правядзення патрабаваліся значныя фінансавыя сродкі, і гарадскія ўлады імкнуліся аказваць грашовую дапамогу тэатральным калектывам, якія выступалі ў гарадскіх тэатрах. У Вільні “для падтрымання рускага рэпертуару” выплачвалася штогадовая субсідыя ў памеры 3 тыс. руб. серабром з прыбыткаў горада. З 1847 г. у Мінску штогод выдзялялася на развіццё тэатра 2 тыс. руб. серабром (пры гадавым бюджэце 13–17 тыс. руб.). У той жа час віцебскі грамадзянскі губернатар Афанасій Радзішчаў абяцаў генерал-губернатару віцебскаму, магілёўскаму і смаленскаму Андрэю Галіцыну выдаткаваць прыкладна каля 3 тыс. руб. серабром на год з агульнага земскага збору на ўтрыманне пастаяннай расійскай трупы і арганізацыю спектакляў у Віцебску, але гэтая субсідыя стала выплачвацца не адразу².

Нягледзячы на ўсе захады ўлад, на сцэнах беларускіх губерняў у сваёй большасці даваліся спектаклі па-польску, бо расійскамоўных калектываў не хапала. У якасці прыкладу можна прывесці словы генерал-губернатара віцебскага, магілёўскага і смаленскага Андрэя Галіцына: “У Віцебску прадстаўленні даюцца акцёрамі, якія прыязджаюць з суседніх польскіх губерняў і іграюць толькі польскія п’есы, бо мала ведаюць рускую мову. Таму не могуць выконваць твораў на іншай з належным поспехам”³.

Са збору афіш 1840-х гг. можна даведацца, што ставіліся шматлікія замежныя драмы, камедыі, оперы і аперэты па-польску, і арыгінальныя польскія творы: *Кракавякі і гуралі* Войцеха Багуслаўскага, *Старая рамантычка* і *Прэтэнзіі на каханне* Станіслава Багуслаўскага, *Муж і жонка*, *Дамы і гусары*, *Помста*, *Пажыццёвая рэнта* Аляксандра Фрэдры, *Стары муж*, *Акно ў другім паверсе*, *Майстар і чаляднік*, *Габрэі* Юзафа Кажанёўскага.

Каб усё ж такія змяніць дадзеную сітуацыю, мясцовая адміністрацыя дазволілі артыстам выконваць шматтактовыя п’есы ў некалькіх дзеях на польскай мове, а кароткія вадзіві і камедыі – па-расійску. Але антрэпрэнёры атрымлівалі зусім мала прыбытку ад большасці

¹ Расійскі дзяржаўны гістарычны архіў, ф. 780, воп. 2, спр. 4, л. 2–2 адв.

² *Виленский дневник*, “Виленский вестник” 1865, № 12, с. 1; НГАБ, ф. 24, воп. 1, адз. зах. 235, л. 4; НГАБ, ф. 1430, воп. 1, адз. зах. 13132, л. 4.

³ НГАБ, ф. 1430, воп. 1, адз. зах. 13132, л. 1–1 адв.

расійскамоўных прадстаўленняў, а некаторыя спектаклі ўвогуле не карысталіся попытам у публікі. Так, у 1847 г. у Віцебску камедыя *Наш Саша* ў перакладзе на расійскую мову Якава Чаховіча, *Цырульнік Шнапс* на польскай мове і вадэвіль па-расійску *Кватэра на Бугарках* Паўла Фёдарова былі адменены па прычыне пустой глядзельнай залы¹. Генерал-губернатар віцебскі, магілёўскі і смаленскі А. Галіцын пісаў у Пецяярбург, што “няўдача гэтых прадстаўленняў у тым, што ўсе мясцовыя памешчыкі польскага паходжання і таму больш падтрымліваюць польскі тэатр”².

Цікава, што пры жорсткасці знешніх умоў польскія антрэпрэнэры ўключалі ў выступленні папулярныя сярод публікі нумары. Напрыклад, нярэдка пасля паказаў расійскіх аднаактовых вадэвіляў ці камедый наладжваліся музычныя дывертысменты, падчас якіх артысты спявалі расійскія рамансы і песні, украінскія народныя песні, танчылі ў касцюмах польку, сола кракавяка альбо мазурку³.

Але з цягам часу тэатральныя дзеячы пачалі падстройвацца пад дэклараваныя ўладамі правілы. Так, у 1848–1850 гг. у Мінску кіраўнік трупы польскіх акцёраў Войцех Драздоўскі ўключыў у рэпертуарную афішу звыш 40 расійскіх твораў⁴. У 1851 г. у Віцебску і Магілёве ў польскай трупе К. Фядзецкага выступалі расійскія акцёры Піражковы, якія апрача ўдзелу ў спектаклях выконвалі ў дывертысментах расійскія народныя песні⁵. Вельмі паказальным таксама падаецца факт, калі ў 1847 г. сцэнічны калектыў пад кіраўніцтвам Вільгельма Шмідкафа, у рэпертуары якога былі заходнееўрапейскія оперы, польскія камедыі і драмы, прапанаваў вадэвіль *Кетлі, або Вяртанне ў Швейцарыю* і камічную оперу *Акцёры ў правінцыі* з танцамі і музыкай, у афішы быў зварот да гледачоў: “Зычлівая публіка! Трупа мае гонар іграць упершыню на расійскай мове, таму пакорна прашу аб ласцы”⁶.

Усё часцей у рэпертуар труп уключаліся перакладныя п’есы, дзе імёны дзейных асоб, такія як Фелікс, Матэвуш, Вацлаў, Альдона, Рузя, Тэкла, былі заменены на Апалона Федулавіча, Ціхана, Віктара, Аграфену Міхееўну, Юлію і інш. Калі раней падчас спектакляў беларускія гледачы маглі “апынуцца” ў Парыжы ці яго ваколіцах, Варшаве, Харкаве, італьянскіх гарадах, кітайскіх правінцыях, то з сярэдзіны 1840-х гг. ужо нярэдка ставіліся творы, героі якіх дзейнічалі ў Пецяярбургу, Маскве і іншых расійскіх мясцовасцях.

Паказальна, што менавіта напрыканцы 1840-х гг. у беларускія губерні сталі прыязджаць трупы расійскіх акцёраў. Напрыклад, у 1849–1850 гг. у Віцебску і Магілёве выступаў калектыў пад кіраўніцтвам

¹ НГАБ, ф. 1297, воп. 1, адз. зах. 17415, л. 92–94.

² НГАБ, ф. 1430, воп. 1, адз. зах. 13132, л. 7.

³ НГАБ, ф. 1416, воп. 6, адз. зах. 61.

⁴ Ю. Пашкин, *Русский драматический...*, с. 19.

⁵ НГАБ, ф. 1297, воп. 1, адз. зах. 22373, л. 40.

⁶ НГАБ, ф. 1297, воп. 1, адз. зах. 17415, л. 119.

Мацвея Дудчанкова. З вялікага збору афіш варта падаць некаторыя назвы: меладрама *Людміла, або Смаляне ў 1812 годзе*, створанай паводле балады Васілія Жукоўскага, вадэвіль *Паненка-сялянка* Мікалая Кароўкіна паводле аповесці Аляксандра Пушкіна, расійскі народны вадэвіль *Фурманы, або Як гуляе стараста Сямён Іванавіч* Пятра Грыгор'ева, камедыя *Рэвізор* Мікалая Гоголя, жарт-вадэвіль *Гамлет Сідаравіч і Афелія Кузьмінішна*, перароблены Дзмітрыем Ленскім з французскага твора *Індыяна і Шарлемань* Жана-Франсуа Баяра і Філіпа Дзюмануара, інтэрмедыя *Імяніны дабрадзейнага пана, або Нечаканае вяселле ў сяле Свярчкова* з прыналежнымі да яе расійскімі песнямі і скокамі. У афішы да апошняга спектакля дадаткова пазначалася, што “музыка спецыяльна з’імправізавана для аркестра з рускіх матываў Жучкоўскім”¹.

На працягу наступнага дзесяцігоддзя тэатральнае жыццё ў гарадах беларускіх губерняў становіцца яшчэ больш інтэнсіўным. Так, па словах віцебскага карэспандэнта, “заездных фокуснікаў і артыстаў не пералічыць”². Прычым крытыкі спецыяльна падкрэслівалі значэнне тэатра для развіцця горада: “З-за нешматлікасці гарадскіх забаў, сярод якіх клуб з нязменнай гульнёй у карты, більярд, маскарэды, сямейныя вечары і прыезджыя артысты з канцэртаў або фокусам, тэатр застаецца адной з тых агульнакарысных устаноў, якія, даючы жыхарам асалоду, развіваюць маральнасць і вылечваюць ад заганаў”³.

На тэатральных афішах па-ранейшаму назвы польскіх твораў суседнічалі з расійскімі. Але ў параўнанні з папярэднімі дзесяцігоддзямі ідэяна-тэматычная накіраванасць часткі польскамоўных спектакляў значна адрознівалася ад русіфікатарскіх прадстаўленняў. Напэўна, гэта дало падставу ў сярэдзіне 1860-х гг. рэцэнзенту газеты “Віленский курьер” напісаць: “Да апошняга паўстання тутэйшы тэатр служыў мяцежнай польскай прапагандзе”⁴.

Сапраўды, калі прааналізаваць рэпертуар сярэдзіны 1850-х – пачатку 1860-х гг., можна знайсці пацвярджэнне вышэйпададзенай думкі.

У многіх сцэнічных творах уздымалася тэма супрацьпастаўлення жыццёвых прынцыпаў багатай і дробнай шляхты, асноўнай ідэяй пастановак была рэпрэзентацыя старасвецкіх шляхецкіх каштоўнасцей. Канфлікт разгортваўся сярод прадстаўнікоў розных пакаленняў, маладыя героі часцей за ўсё былі закаханыя, але няроўныя па сваёй саслоўнай прыналежнасці.

Так, пры аналізе сюжэтаў п’ес, прадстаўленых публіцы ў буйных беларускіх і польскіх гарадах – *Багацце або імя* Ю. Кажанёўскага, *Дзеля мілага гроша* Апалона Кажанёўскага, *Хатка ў лесе* і *Граф на Ванторах*

¹ НГАБ, ф. 1416, воп. 6, адз. зах. 61, л. 284.

² *Об общественных удовольствиях*, “Витебские губернские ведомости” 1859, № 17, с. 72.

³ К. Г. *О Витебских общественных увеселениях*, “Витебские губернские ведомости” 1860, № 12, с. 1.

⁴ *Народные спектакли на Виленской сцене*, “Виленикий вестник” 1866, № 14, с. 2.

Уладзіслава Сыракомлі, *Дачка мечніка, або Польскія сямействы ў XVII стагоддзі* Канстанціна Маераноўскага, *Галька* Станіслава Манюшкі – заўважаецца пэўнае падабенства.

У камедыі *Дзеля мілага гроша* галоўны герой Юзаф Старапольскі вяртаецца на радзіму пасля 6-гадовай ссылкі. Ён вельмі кахае дачку заможнага палкоўніка ў адстаўцы, які спачатку даведаўся, ці бяспечна размаўляць з маладым чалавекам, потым цынічна абвясціў, што яго дачка не можа стаць жонкай беднага шляхціца.

У *Графе на Ванторах* прадстаўнік старажытнага роду, які, па ўласных словах, “не горшы за Астрожскіх ці Радзівілаў”¹, дзеля жыцця адпаведна свайму статусу аддае ліхвяру спрадвечную каштоўнасць свайго роду – сямейны герб. Яго дачка Ганна прызнаецца, што радавітасць і ў яе сэрцы быццам штосьці змяніла, бо малілася, каб каханаму Станіславу далі гербы. Дзяўчына разумее, што яе бацька ацэньвае чалавека не па духоўных якасцях і ўчынках на карысць Айчыны, а па наяўнасці багацця і сацыяльным становішчы.

Галоўны герой *Хаткі ў лесе* – бедны паэт Генрых – вымушаны набыць нерухомасць у вёсцы, каб выглядаць рэспектабельным чалавекам у вачах багатых бацькоў Марыі. Дзеля грошай малады літаратар прадае “срэбра, што на памяць ад бацькоў засталася, з бацькоўскага жупана дыямент вялікі”² і аўтабіяграфічны дзённік. У ім занатаваны ўспаміны пра вобразы мінулага, якія ўспрымаюцца аўтарам як “рэліквіі жыцця”, што дапамогуць “сэрцу закалаціцца, як даўней, бо ў цяперашнім жыцці няма суцяшэння”³:

Tam postać mojej matki, tam siostry, tam krewni,
Tam jest niejedna scena, co serce rozrzewni:
Mój dyrektor, i pleban, i włościanie z wioski,
I arendarz brodaty, faworyt ojcowski,
I szlachta, co poluje, i dziewczki, co przędą;
Jest nawet organista, co jeździ z kołędą.
Każdą postać maluję tak wiernie, tak święcie,
Że ją poznasz z oblicza, poznasz po akcencie,
Każdą łatwo odgadniesz po mowie i głowie,
Czego się nie domyślisz, serce ci dopowie⁴.

Можна меркаваць, што многія ідэі гэтай п’есы падаліся блізкімі публіцы, бо калі ў 1858 г. у Познаньскім тэатры прайшла прэм’ера твора, шанаванне аўтара ператварылася ў бурлівае выяўленне патрыятычных пачуццяў глядачоў⁵. Дэбютны драматургічны твор У. Сы-

¹ W. Syrokomla, *Hrabia na Wątorach* [w:] *Pisma epiczne i dramatyczne Władysława Syrokomli*, t. 4, Poznań 1868, s. 135.

² W. Syrokomla, *Chatka w lesie* [w:] *Pisma epiczne i dramatyczne Władysława Syrokomli*, t. 4, Poznań 1868, s. 39.

³ *Ibidem*, s. 11.

⁴ *Ibidem*, s. 15.

⁵ *Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў у двух тамах*, т. 2: *Новая літаратура: другая палова XVIII–XIX стагоддзя*, навук. рэд. тома У.І. Мархель, В.А. Чамярыцкі, 2-е выд., Мінск 2010.

ракомлі антрэпрэнёры Вільні двойчы паставілі ў тым жа годзе, тройчы ў Друскеніках і Гродне – у 1859 г.

Гістарычная драма *Дачка мечніка, або Польскія сямействы ў XVII стагоддзі* выклікала не менш значную глядацкую рэакцыю. У 1860 г. твор быў прадстаўлены некалькі разоў у Гродне, Кобрыне, Мінску, за месяц пастаўлены пяць разоў у Вільні, у 1861 г. за тры жнівеньскія тыдні – чатыры разы ў Магілёве. Паказальна, што магілёўскі антрэпрэнёр Юзаф Снядэцкі нават змяніў арыгінальную назву п'есы на *Польскую арыстакратыю і шляхту ў XVII стагоддзі*, можна думаць, для большага ўдакладнення ідэйна-тэматычнай накіраванасці сцэнічнага твора.

У спектаклі ўзнімалася праблема сутыкнення жыццёвых пазіцый прадстаўнікоў старажытнай шляхты: старога мечніка, які ставіць высакароднасць душы вышэй зямных даброт, і старога графа, які пагарджае дробнымі шляхціцамі з-за іх беднасці. Стаўленне ваяводы прывяло да трагічнага кахання яго сына Вацлава да беднай шляхцянькі Марыі. Мясцовы крытык канстатаваў: “Паводле сюжэта дзеянне адбываецца на берагах роднага нам Дняпра. Апладысменты не сціхалі. Па ўсяму было бачна, што гледачы спачувалі выказаным у п'есе павучальным думкам. <...> Тэатру ўдалося закрануць жывую струну нашага грамадства”¹.

Таксама на сцэнах былі прадстаўлены спектаклі, дзе супрацьпастаўляліся героі, якія любяць Радзіму, і персанажы, у якіх заўважна хіліліся да замежнай культуры, да Парыжа. Сярод яскравых прыкладаў можна назваць пастаноўкі такіх п'ес, як *Ідылія* Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, *Дажынкi*, *Вайна з жанчынай*, *Вусы і парык* Юзафа Кажанёўскага.

Асобна хочацца спыніцца на апошняй з пералічаных камедый вядомага польскага драматурга, паказанай у 1857 і 1858 гг. у Гродне, у 1859 г. – у Брэсце і Мінску. Паводле сюжэту, Казіміра Заміхоўскага, галоўнага героя п'есы, прымушаюць замяніць шляхецкі жупан на еўрапейскі касцюм і згаліць вусы. Аднак малады шляхціц не можа нават дзеля кахання і кар'еры адмовіцца ад усяго, што паважаў на працягу стагоддзяў яго продкі.

Калі ў 1861 г. у Дынабургу (Віцебская губерня) трупа віленскіх акцёраў двойчы сыграла камедыю *Вусы і парык*, віцебскі губернатар адразу даслаў мясцоваму гараднічаму сакрэтны ліст, у якім катэгорычна забаранялася “даваць у заходніх губернях сцэнічныя творы, якія пры існуючым кірунку думак у гэтым краі абуджаюць рэвалюцыйныя жарсці”².

У асобную групу можна вылучыць пастаноўкі, асноўнай ідэяй якіх з'яўлялася сакралізацыя гісторыі. Так, у 1858–1860 гг. на сцэнах

¹ Ф. Подобед. *Театр в Могилеве*, “Могилевские губернские ведомости” 1861, № 59, с. 766.

² НГАБ. ф. 1430, воп. 1, адз. зах. 30934, л. 254.

беларускіх губерняў гледачы ўбачылі гістарычныя драмы *Каспар Карлінскі*, *Магнаты і сірата*, або *Соф'я*, князеўна *Слуцкая* У. Сыракомлі, *Барбара Радзівіл* Антонія Эдварда Адынца, *Мазепа* Юліуша Славацкага і іншыя. Згаданыя спектаклі з сюжэтамі пра даўнюю славу Рэчы Паспалітай, ахвярнасць і мужнасць гістарычных асобаў у складаных абставінах, з адпаведнай сцэнічнай абстаноўкай і касцюмамі набывалі грамадска-палітычнае гучанне.

У 1858–1861 гг. у Брэсце, Друскеніках, Мінску, Гродне, Беластоку, у 1858 г. у Вільні дзевяць разоў была паказаная п'еса *Каспар Карлінскі*, дзеянне якой адбываецца ў XVI ст. Паводле сюжэта, галоўны герой – шляхціц Карлінскі – робіць складаны выбар: не здавацца ворагам, а страляць з гармат ва ўласнага сына, які ўзяты заложнікам і рухаецца наперадзе непрыяцельскага войска.

Крытык газеты “Виленский вестник” з захапленнем адзначаў: “Рэдка каму з драматургаў выпадаў такі вялізны фурор, які выклікала ў тутэйшай публікі новая гістарычная драма Сыракомлі”¹. Сітуацыя была настолькі нязвычайнай, што рэцэнзент паспрабаваў асэнсаваць прычыны такога поспеху: “У спектаклі адбывалася барацьба паміж грамадзянскім і бацькоўскім абавязкамі, аднолькава святымі і блізкімі для прысутных у зале гледачоў. Расповед Уладзіслава Сыракомлі пра жыццё патрыёта, які ўсё аддае Айчыне, шмат гаварыў кожнаму чалавеку”². У пецябургскім часопісе “Иллюстрация. Всемирное обозрение” таксама адзначалася незвычайна бурная рэакцыя віленскіх гледачоў на пастаноўку: “Аўтар быў засыпаны кветкамі ў літаральным сэнсе гэтага слова. Уся глядацкая аўдыторыя была ахопленая адзіным найвышэйшым запалам, які выяўляўся ў несціханых апладысментах і захопленых крыках”³.

Рэзананс у грамадстве быў настолькі вялікі, што ў друкаваным асобніку п'есы на тытульным лісце была занатавана дата прэм'ернага паказу, пералічаны дзейныя асобы з пазначэннем імёнаў выканаўцаў гэтых роляў у спектаклі. У пачатку 1858 г. у продажы з'явіўся і альбом фатаграфічных малюнкаў самых важных сцэнаў пастаноўкі. Паказальна, што праз некалькі дзесяцігоддзяў расійскія ўлады асэнсавалі, што дазвол прадстаўлення гістарычнай драмы *Каспар Карлінскі* ў Вільні напярэдадні паўстання 1863–1864 гг. быў вялікай памылкай, бо спектакль “узрушваў неймаверныя патрыятычныя пачуцці палякаў”⁴.

¹ В Веселовский, *Театральная и художественная хроника*, “Виленский вестник” 1858, № 10, с. 81.

² В Веселовский, *Театральная и художественная хроника*, “Виленский вестник” 1858, № 11, с. 90.

³ В Веселовский, *Польский современный поэт Владислав Сырокомля и его последняя драма КАСПЕР КАРЛИНСКИЙ*, “Иллюстрация. Всемирное обозрение” 1858, № 19, с. 302.

⁴ Z. Jędrzychowski, *Teatra grodzieńskie...*, s. 305.

Можна меркаваць, што вельмі моцна ўплывала на глядацкае ўспрыняцце і візуальны вобраз прадстаўленняў. Так, у *Каспары Карлінскім* зброя, адзенне, палявы лагер, мury крэпасці адпавядалі “да самых дробязей” эпосе. У 1859 г. у Мінску і ў 1860 г. у Вільні ў пастаноўцы *Барбара Радзівіл* удзельнічала больш за трыццаць дзейных асоб, “касцюмы, зброя цалкам адлюстроўвалі гістарычную эпоху часоў Жыгімонта Аўгуста. У пралогу на дэкарацыі выяўлялася частка старажытнага Віленскага града з ніжнімі і верхнімі замкамі. Гледачы былі ў захопленні”¹. Такім чынам, ствараліся маштабныя відовішчы, якія дапамагалі публіцы лепш уявіць падзеі ў Рэчы Паспалітай у XVI ст.

Неабходна падкрэсліць, што многія камедыі і гістарычныя драмы з рэпрэзентатыўнымі сюжэтамі пра шляхецкую культуру, праз якія міфалагізавалася гісторыя, былі шматразова прадэманстраваны ў мясцовых тэатрах і сталі грамадска-палітычнай з’явай.

Пасля паўстання 1863–1864 гг. на тэрыторыі г. зв. Паўночна-Заходняга краю тэатр па-ранейшаму займаў адно з першых месцаў у грамадскім жыцці. Так, па словах карэспандэнта “Віленскага вестніка”, “у тэатры лепш, чым дзе-небудзь, заўважаць патрабаванні, вобраз думак, светасузіранне і сучасны кірунак нашай публікі”². Таму расійская адміністрацыя яшчэ больш мэтанакіравана стала выкарыстоўваць тэатры, школы і бібліятэкі як “сродкі лепшага ўкаранення рускіх ідэй і рускіх патрыятычных тэндэнцый”³ сярод мясцовага насельніцтва. Можна меркаваць, што з гэтай прычыны галоўны кіраўнік краю Міхаіл Мураўёў для падтрымкі расійскага тэатра загадаў выдаткоўваць апрача пастаяннай штогадовай субсідыі яшчэ 3 тыс. руб. у Вільні, 2,6 тыс. руб. у Мінску, 2 тыс. руб. у Гродне і Коўне. Паказальна, што гэтыя сумы браліся са штрафаў асобаў, якія ўдзельнічалі ў паўстанні⁴.

У рэпертуарную афішу сярэдзіны 1860-х гг. ўключаліся арыгінальныя расійскія п’есы: *Дзядуля рускага флоту*, *Жыццё за Цара*, або *Кастрамскія лясы і Іголін*, *наўгародскі купец* Мікалая Палявога, *Рускае вяселле напрыканцы XVI стагоддзя* Пятра Сухоніна, *Баярскае слова*, або *Вестка пра выбранне на царства Міхаіла Фёдаравіча Раманава* Платона Абадоўскага, *Пскавіцянка* Льва Мея, *Запіскі вар’ята*, *Жаніцьба*, *Рэвізор* Мікалая Гоголя, *Сапсаванае жыццё*, *Бацька сямейства* Івана Чарнышова, *Свет не без добрых людзей* Мікалая Львова. Апрача таго, “публіку кармілі камедыямі і драмамі Астроўскага”⁵. Сярод п’ес знакамітага расійскага драматурга часцей за ўсё ставіліся *Свае людзі — паладзім!*, *Навальніца*, *Беднасць не загана*.

¹ *Віленскі дзевнік. Тэатральныя прадставленія*, “Віленскі вестнік” 1860, № 12, с. 101.

² С. Ф., Мінск, “Віленскі вестнік” 1865, № 28, с. 2.

³ *Отчет по делам Гродненской публичной библиотеки за истекший 1864 год, читанный одним из директоров в общем собрании ее членов*, “Гродненские губернские ведомости” 1865, № 11, с. 2.

⁴ *Віленскі дзевнік*, “Віленскі вестнік” 1865, № 12, с. 1.

⁵ *Тэатрал, Гродненскі тэатр*, “Гродненские губернские ведомости” 1870, № 49, с. 1.

Пералічаныя творы павінны былі “пазнаёміць тутэйшае грамадства з рускім жыццём і норавамі, рускай мовай і ўсёй яе прыгажосцю, прадэманстраваць подзвігі знакамітых продкаў і звычаі даўніны. Тэатр, як орган урада, павінны быў ліквідаваць у рускай краіне чужую ёй польскую мову”¹. Такім чынам, мясцовае насельніцтва імкліва пераводзілася ў прастору новых вобразаў і прадстаўленняў.

З 1864 г. выключна выкарыстоўвалася паняцце “руская акцёрская трупа”, што ўключала ў сябе не толькі сцэнічныя калектывы з Расіі, але і аб’яднанні польскіх артыстаў, якія сталі іграць усе спектаклі парасійску. Канешне, многія акцёры не адразу прызвычаліся да выканання расійскіх п’ес на нязвыклай мове і стварэння на сцэне расійскіх характараў. Напрыклад, крытык пісаў пра акцёра А. Чыжа, які выступаў на мінскай сцэне: “Спадзяёмся, што з часам ён выправіць сваё вымаўленне, бо польскі акцэнт дзівіць слых рускага чалавека”². Пра талент удзельніцы той жа мінскай трупы – актрысы Л. Новаграбельскай – рэцэнзент адзначаў, што “ў ролях жанчын з прастанароднага быту ёй не хапала менавіта рускай натуры. Нябачачы, верагодна, ніколі блізка простых рускіх жанчын у іх штодзённым жыцці, па няведанні яна ўпадала іншы раз у крайнасці, што ёй, канешне, як палячцы, можна прабачыць”³.

Паказальна, што ў рэцэнзіях крытыкі супрацьпастаўлялі такія дэфініцыі як “свой” і “чужы”. Напрыклад, калі ў 1861 г. у Магілёве прапанавалі спектакль *Жалезны ліст*, сюжэт якога быў заснаваны на падзеях, што адбыліся ў мінулыя часы непасрэдна ў Магілёўскай губерні, то ў зале была вялікая колькасць гледачоў, бо, на думку рэцэнзента, “сваё нам заўсёды больш падабаецца, чым чужое”⁴. Такая тэндэнцыя назіралася і пасля паўстання 1863–1864 гг. Так, у 1865 г. рэцэнзент газеты “Минские губернские ведомости” канстатаваў, што “пасля ўсяго таго, што дэманстравалася на мінскай сцэне гады тры таму, цяпер рэпертуар нам не чужы, бо рускі”⁵.

Мяркуючы па водзых сучаснікаў, публіка па-рознаму рэагавала на новы рэпертуар. Напрыклад, у 1865 г. у Гродне былі выпадкі, калі ў тэатр прыязджала няшмат наведвальнікаў, а часам з-за адсутнасці гледачоў прадстаўленні адмяняліся. У тым жа годзе ў Мінску, дзякуючы выступленням любімых акцёраў, знаёмых гледачам яшчэ з мінулых

¹ Постоянный посетитель Минского театра, *Возражение на “Известие о Минском театре”, помещенное в Виленском вестнике № 39-м, “Виленский вестник”* 1865, № 44, с. 2.

² Заметка любителя о Минском городском театре, “Минские губернские ведомости” 1866, № 41, с. 462.

³ Заметка о театре, “Минские губернские ведомости” 1866, № 11, с. 112.

⁴ Ф. Подобед, *Театр в Могилеве*, “Могилевские губернские ведомости” 1861, № 59, с. 767.

⁵ Любитель театра, *Несколько слов о Минском театре*, “Минские губернские ведомости” 1865, № 51, с. 1186.

гадоў, і сцэнічнаму поспеху пры ўвасабленні расійскіх п'ес, нават людзі, настроеныя "з прадужытасцю ў адносінах да рускага тэатра, сталі прысутнічаць амаль на кожным спектаклі"¹.

У заключэнне варта адзначыць, што ў сувязі з гістарычнымі абставінамі ў 1830–1860-я гг. у беларускіх губернях агульнадаступны тэатр стаў адным са сродкаў ідэалагічнай палітыкі імперскіх улад, якія настойліва і мэтанакіравана ўздзейнічалі на фарміраванне рэпертуару. Прычым практыка жорсткай рэгламентацыі тэатральнай справы не змянялася дзесяцігоддзямі.

Да паўстання 1863–1864 гг. часта паказваліся перакладныя і перапрацаваныя французскія камедыі і вадэвілі "з куплетамі і рознымі прыгаворкамі"². Адначасова, у гэты перыяд у Заходнім краі можна заўважыць значную цікавасць публікі да сцэнічных прадстаўленняў гістарычнай тэматыкі, у якіх актуалізаваліся грамадска-палітычныя і сацыяльна-культурныя адносіны ў Рэчы Паспалітай.

Natallia Valantsevich

The Change of Cultural Paradigm Through the Prism of Theatrical Art in the Belarusian Provinces in the 1830s-1860s

A b s t r a c t

The article discusses the problem of the mutual influence of socio-political processes and theatre in the cities of Belarus in the 1830s-1860s. Based on archival and bibliographic sources, the peculiarities of the development of scenic art in conditions of Russification are revealed. Despite administrative prohibition, since the mid-1850s authors of many Polish-language comedies and historical dramas mythologized the history of the Polish-Lithuanian Commonwealth. After the January Uprising the authorities of the Russian Empire began to regard the theatre as an ideological means by which Polish culture was replaced by the Russian one.

¹ Натан Бендетсон, *Русский театр в Гродно*, "Виленский вестник" 1865, № 134, с. 2; Любитель театра, *Несколько слов о Минском театре*, "Минские губернские ведомости" 1865, № 51, с. 1186.

² *Русская труппа, ангажированная для Гродно*, "Гродненские губернские ведомости" 1865, № 9, с. 5.