

Певцы, художники, портные...

Организация работы и быт артистов театра Радзивиллов



Ольга КЛЕЦКИНА,
аспирант

Научный руководитель –
ВЫСОЦКАЯ Надежда
Федоровна, доктор
искусствоведения,
профессор

Театр как творческий организм функционирует в первую очередь за счет грамотно подобранного коллектива специалистов. За время существования театральных площадок в поместьях Радзивиллов в постановках приняло участие более 500 человек музыкантов, художников, актеров, танцоров, певцов, педагогов и проч. Какими были условия их работы и жизни и как это влияло на профессиональный уровень постановок?

Информация о бытовой стороне деятельности театров Радзивиллов в основном содержится в двух типах архивных источников – это корреспонденция и хозяйственная документация. В личной переписке работников, их письмах и прошениях на имя князей можно найти упоминания о совершенно обыкновенных потребностях и проблемах, касающихся материального обеспечения и репетиционного процесса. В то же время в контрактах, финансовых ведомостях и копиях распоряжений имеются сведения о выдаче необходимых вещей, организации гастролей, размещении артистов, выплате жалованья и т.д. Большое количество этих документов содержится в фондах Национального исторического архива Беларуси в Минске и Главного архива древних актов в Варшаве. Эти материалы уже привлекли внимание белорусских, польских и английских исследователей: Г. Барышева, О. Дадиомовой, О. Баженовой, А. Миллера, А. Сайковского, И. Беньковской, А. Журавской-Витковской, А. Те-

хановецкого. Но новые факты позволяют дополнить их исследования.

Частные любительские и профессиональные театры формировались как локальный вариант придворных королевских сцен по всей Речи Посполитой. На территории Беларуси именно начинание Радзивиллов стало самым крупным и последовательным в своем развитии. Князья стремились создать труппу, не уступающую по уровню варшавским и дрезденским, поэтому искали для своего двора наиболее популярных и перспективных работников. Контракты со специалистами заключались на срок от года до трех лет: на это время артистам предоставлялось жилье в замке, в специально построенных комнатах при театре или же в городе, где иногда они заселяли целые улицы [1, с. 59].

Играй, музыкант

Прежде всего, магнаты нуждались в профессиональных музыкантах, поскольку инструментальное сопровождение было необходимо не только на театральных представлениях, но и на пирах, балах, карнавалах и других светских мероприятиях. Приглашением занимались уполномоченные князей, реже сами Радзивиллы. Обычно ангажирование артистов происходило во время путешествий или же специальных командировок, редко когда музыканты самостоятельно ходатайствовали об устройстве на службу [1, с. 48]. В поиске подходящих

ОБ АВТОРЕ

КЛЕЦКИНА Ольга Сергеевна.

Родилась в Минске. Окончила исторический факультет Белорусского государственного университета (2011). Магистр искусствоведения (2012).

С 2012 года – аспирант кафедры этнологии, музеологии и истории искусств исторического факультета БГУ.

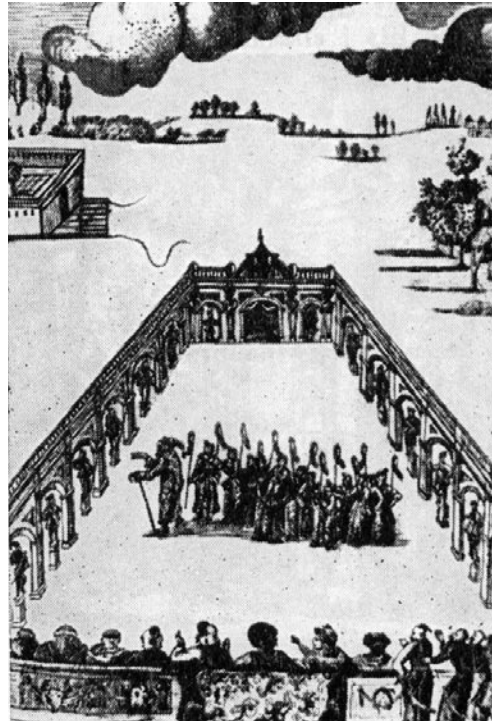
Автор около 20 научных публикаций.

Сфера научных интересов: история театра и его музеефикация.



исполнителей помогали капельмейстеры – лично выбранные князьями иностранные композиторы и виртуозы, в большинстве своем немцы, чехи или итальянцы. Они создавали инструментальное наполнение оркестра и были ответственны за его профессиональный уровень. В случае, если контракт заключался через посредника, он затем дополнительно визировался магнатом [2, л. 58]. В обязанности музыкантов входило как музицирование, так и преподавание, обычно при учителе находилось до трех учеников, которые жили вместе с ним. Иногда один и тот же начинающий артист осваивал сразу несколько инструментов. Например, М. Белявский в 1755 году одновременно учился играть на трубе, валторне и басе [3, л. 890].

Исполнители делились на дворцовую капеллу и военный оркестр. Приоритет в капелле имели деревянные и металлические духовые инструменты (трубы, валторны, флейты, фаготы, гобои), также упоминаются смычковые (скрипки, виолы, басетти, кварты), щипковые (лютни и арфы), клавишные (клавицимбалы и орган), и ударные (котлы) [4, с. 43–46]. В ее состав входили также вокалисты, которые выступали на больших празднествах, камерных концертах («пели на покоях»), в театре и в



◀ Несвижский театр Радзивиллов.
Декорации к спектаклю

костеле. При смотрах войск использовались в основном духовые и ударные инструменты. Кароль Станислав Радзивилл по прозвищу Пане Коханку (1734–1790) имел при себе и специальную «янычарскую капеллу», которая по составу напоминала военную, но отличалась характером исполняемой музыки и мундирами в восточном стиле.

Несмотря на порой достаточно крупный состав, капелла редко находилась подолгу в одном городе. Часто артисты путешествовали вместе с князьями. Иногда в дорогу отправлялись лишь несколько человек, а для выступления на каком-либо важном мероприятии – весь ансамбль. В дневнике слуцкого князя Иеронима Флориана Радзивилла (1715–1760) сохранилось упоминание, что он всегда возил с собой четырех музыкантов «для забавы» [5, л. 80–81], а иностранную капеллу отправлял играть на торжествах в Варшаве, Вильно, Гродно и Львове [1, с. 46–47]. Также путешествовал и несвижский оркестр. Князь Михаил Казимир Радзивилл Рыбонька (1702–1762) лично отдавал распоряжения об организации подвода для оркестра и инструментов на всем пути следования, как это было, например, в марте 1750 года, когда оркестр из Несвижа ехал в Кореличи, а затем в Вильно [6, л. 99].

При князе Михаиле Казимире Радзивилле финансовое обеспечение коллектива возлагалось на определенных арендаторов радзивилловских поместий [7, л. 114]. Музыкантам выдавалось жалованье (в зависимости от их профессионального уровня и занятости), деньги на еду (или просто продукты), на струны, за счет казны шились ливреи, закупались ноты [8, л. 194]. Также поступал и брат Рыбоньки Иероним Флориан Радзивилл. А вот Пяне Коханку предпочитал большинству музыкантов и певцов выплачивать только денежную премию на все возможные расходы, иногда отдельно предоставлялось жилье [9, л. 261–262]. Однако и слуцкий князь, и его несвижский племянник часто задерживали денежные выплаты, иногда на несколько месяцев, что создавало исполнителям значительные трудности и часто служило причиной отказа от продления контракта и даже побегов [1, с. 57]. Вместе с тем Пяне Коханку мог делать своим артистам подарки. Так, музыканту Стояновичу он выдал две бочки французского вина в честь свадьбы [10, л. 94]. Во времена князя Доминика Иеронима Радзивилла (1786–1813) капелла продолжала функционировать и готовить молодых музыкантов. Причем в ее составе указаны уже только местные исполнители, которые не получали денежного вознаграждения, однако находились на обеспечении княжеской казны. За казенный счет им предоставлялись стол и комплект униформы на год [11, л. 3 об. – 4]. Больше внимания и поддержки, чем капелле, оказывалось только балетному ансамблю.

На холсты, краски, свечи...

Танцевальный коллектив был очень важной составляющей театральной труппы. Балетмейстеров приглашали из-за границы (А. Путини, Л. Дюпре), из Варшавы (Ф. Кассели) или же из других частных театров (Г. Петинетти). Утверждение на службе того или иного мэтра балета во многом зависело как от его профессиональных заслуг, так и от рекомендаций и личного отношения. Известен случай, когда Михаил Казимир Рыбонька хотел пригласить для обучения своих сыновей признанного в Варшаве танцовщика А. Питро, однако, узнав о его дурном характере, отказался от этой идеи [12, с. 293].

В обязанности «танцмистров» входили: подготовка балетных выходов и спектаклей, сольные выступления, создание профессиональной труппы из местных учеников и, кроме того, обучение придворным танцам членов княжеской семьи и организация светских мероприятий (балов, маскарадов) [13, л. 30–31, 87]. Работа балетмейстеров была тесно связана с преподаванием, поскольку они несли ответственность за уровень подготовки балета и здоровье танцоров. Они должны были следить за питанием своих воспитанников, комфортными условиями для их жизни и занятий. Каждому танцовщику выдавалась необходимая для репетиций и повседневной носки одежда и постельное белье [14, л. 9]. Присматривать за балеринами мэтрам помогали специально назначенные женщины [9, л. 221]. Важной частью деятельности балетмейстеров было стилевое решение декораций и костюмов для представлений. Таким образом, они постоянно сотрудничали с художниками, портными, машинистами и другими мастерами, которые оформляли постановки в театре Радзивиллов.

Радзивилловский художественный двор начал формироваться еще при Анне Катажине Радзивилл (урожденная Сангушка, 1676–1746) – матери Михаила Казимира Рыбоньки. Она создала в своей резиденции в Белой «академию» живописцев, где обучались многие будущие мастера Несвижа [15, с. 49–50]. После смерти Анны Радзивилл с несколькими художниками заключили контракты ее сыновья. Большинство ведущих мастеров могли работать как в светской, так и в религиозной живописи, писать станковые, монументальные произведения, рисовать эскизы гравюр. Точно так же они создавали и театральные декорации. В отдельных ведомостях оплаты художникам прописаны и работы в театре. С. Цыбульский, например, в 1775 году несколько раз вместе с помощником расписывал «комедихауз» в разных цветах [7, л. 21 об.]. Театральными делами занимался также К.Д. Гесский, а К. Отосельский настолько преуспел как декоратор, что некоторое время занимался сценографией балетных постановок в Слониме у гетмана М.К. Огинского [16, с. 84]. Для театра Радзивиллов работали и профессиональные театральные мастера: Ф.А. Крауз в 1753–1759 годах в Слуцке и Белой и А. Мортельманс в 1780–1791 годах в Несвиже [17,

с. 203]. Контракты с художниками заключались в двух вариантах – либо на определенный срок, либо на выполнение конкретных работ. Что касается материалов, то в большинстве случаев холсты, краски, клей, свечи и все необходимое художники получали из княжеской казны, которая периодически пополняла необходимый запас за счет закупок на ярмарках [18, л. 106 – 106 об.]. Однако в некоторых случаях художник использовал собственные краски, и тогда это прописывалось в условиях соглашения [19, л. 100].

Важную роль в визуальном образе театра играли портные, поскольку они создавали костюмы для всех сценических постановок, а также маскарадов и балов. Мастера были как местные, так и приглашенные. Так, согласно архивным документам, в 1780 году при несвижском дворе было минимум четыре портных: Мозошка, Петр, Кауз и А. Принцкель. Последний специально приехал из Варшавы. В копиях распоряжений и контрактов указано, что они шили именно театральные костюмы, корсеты и платья. Модели готовились под контролем балетмейстеров и постановщиков, часто работа шла день и ночь, чтобы успеть к сроку [9, л. 70]. В финансовом плане у портных были такие же условия, как и у остальных специалистов: они получали деньги на еду и плату за работу, а также могли пользоваться княжескими кладовыми для подбора тканей и фурнитуры [9, л. 102].

Слуги Мельпомены и князя

Наиболее сложным делом была организация драматической труппы при дворе. Театр в Несвиже на первом этапе своего существования при княгине Франтишке Уршуле Радзивилл (1705–1753) был исключительно любительским, в спектаклях выступали члены княжеской семьи, придворные дамы, кадеты рыцарской академии и гости. Распределение ролей, по мнению некоторых исследователей, определялось высотой статуса персонажа и актера, а также возрастом исполнителей, владением языками и лишь затем – актерскими способностями. Большие мужские роли часто доставались кадетам рыцарской академии в Несвиже, поскольку, в отличие от молодых князей, они больше времени проводили в городе и репетиции к постановкам включались в процесс их обучения руководителем академии капитаном



◀ Франтишка Уршуля Радзивилл

Я. Фричинским (ок. 1720 – 1776) [20, с. 119]. Капитан сам исполнял несколько главных ролей в произведениях княгини и активно участвовал в подготовке представлений.

После смерти Ф.У. Радзивилл театр в Несвиже последовал примеру случского и постепенно перешел на оперно-балетный репертуар. Для драматических постановок стали разыскивать актерские антрепризы, которые исполняли произведения на французском, немецком и польском языках. Профессиональный польский театр начал развиваться в наибольшей степени при правлении короля С.А. Понятовского (1764–1795). Следуя модным тенденциям, Кароль Станислав Радзивилл Пана Коханку ангажировал в 1783 году труппу артистов из Варшавы. Присутствие коллектива Л. Перожинского (1753–1828) в Несвиже позволило принести на сцену актуальный варшавский драматический репертуар и повысило статус театра. Специально по случаю приезда короля в Несвиж в 1784 году для исполнения первых ролей прибыл один из наиболее известных и крупных актеров – К. Овсинский (1752–1799). Однако вскоре он освободился от работы у князя Радзивилла и вместе с несколькими другими членами труппы присоединился к В. Богуславскому (1757–1829), «отцу польского театра», кото-

рый в то время должен был играть на королевской сцене на сейме в Гродно [21, с. 43]. Коллектив Богуславского, пользовавшийся вниманием и благосклонностью монарха, мог очень легко пополняться артистами из других театральные трупп. Так, три певицы несвижской сцены, в том числе и жена антрепренера Ф. Перожинская, в 1785 году поступили к нему в Вильно [21, с. 49]. Следует отметить, что подобная «текучесть кадров» была очень распространенной в то время, и репертуар каждой сцены формировался исходя из вокальных и актерских способностей выступавших на ней в конкретный период времени исполнителей. Соответственно, и антрепренерам, и самим магнатам необходимо было постоянно отслеживать местонахождение ведущих и второстепенных актеров, которые выступали в различных городах Речи Посполитой как постоянно, так и на гастролях.

Драматические артисты, в отличие от других работников театра Радзивиллов,

находились на полном самообеспечении, использовали собственные декорации и костюмы. И при задержке выплат, которые были так часты у князя Кароля Станислава Панае Коханку, антреприза решала вопросы за счет собственных средств. Пример Л. Перожинского, который даже через суд смог вернуть около четверти из потраченной за время службы у Радзивилла суммы (10 тысяч злотых из 46), очень показателен [7, л. 97]. С подобными проблемами сталкивались и другие артисты и работники театров. Опекуну малолетнего князя Доминика Иеронима Радзивилла Михаилу Иерониму Радзивиллу (1744–1831) пришлось потратить немало времени и средств, чтобы удовлетворить прошения бывших артистов театра и ликвидировать долги умершего князя Панае Коханку [13, л. 4–5].

Подводя итоги, можно сказать, что роль специалистов в театре Радзивиллов представляется весьма значительной, поскольку их присутствие в конкретный период времени определяло характер репертуара и уровень подготовки постановок. Повседневная жизнь работников сцены зависела, прежде всего, от личных качеств князя-работодателя, от его ответственности в финансовых вопросах и внимания к собственному двору. Из документальных источников следует, что в лучшем положении находились приглашенные профессионалы, особенно иностранцы, поскольку популярные исполнители формировали внешний облик театра и были наиболее полезны в вопросах организации представлений и преподавания. Специалисты же, находившиеся только на обеспечении княжеской казны, регулярно получали необходимые продукты, одежду и рабочие материалы, чем те, кто трудился за денежное вознаграждение. Эти факторы, а также изначальная ориентация Радзивиллов на подготовку собственных кадров привели к тому, что на последних этапах существования театра большинство исполнителей были местного происхождения, а известные мэтры приглашались лишь на короткие сроки, связанные с большими торжествами или необходимостью организации обучения. Нельзя сказать, что такой подход был абсолютно правильным, однако он дал возможность театру Радзивиллов существовать на протяжении более полувека, а также способствовал созданию прослойки белорусских артистов. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Bieńkowska, I. Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła / I. Bieńkowska. – Warszawa, 2013. – 607 s.
2. Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Radziwiłłów (dalej – AGAD, AR). – Dz. XXIX. – Sygn. 14.
3. AGAD, AR. – Dz. XXIX. – Sygn. 7.
4. Bieńkowska, I. Kultura muzyczna na dworze Michała Kazimierza Radziwiłła «Rybenki» (1702–1762) w Nieświeżu / I. Bieńkowska. – Warszawa, 1994. – 201 s.
5. AGAD, AR. – Dz. VI. – Sygn. II–81.
6. AGAD, AR. – Dz. XXIX. – Sygn. 6.
7. Национальный исторический архив Беларуси (далее – НИАБ). – Фонд 694. – Оп. 1. – Д. 64.
8. AGAD, AR. – Dz. XXIX. – Sygn. 5.
9. AGAD, AR. – Dz. XXIX. – Sygn. 15.
10. AGAD, AR. – Dz. XXIX. – Sygn. 11.
11. НИАБ. – Фонд 694. – Оп. 2. – Д. 5170.
12. Żórawska-Witkowska, A. Muzyka na polskim dworze Augusta III. Część I / A. Żórawska-Witkowska. – Lublin, 2012. – 629 s.
13. НИАБ. – Фонд 694. – Оп. 1. – Д. 75.
14. AGAD, AR. – Dz. XXVI. – Sygn. 864.
15. Баженова, О.Д. Радзивилловский Несвиж. Росписи костела Божьего тела / О.Д. Баженова. – Минск, 2007. – 414 с.
16. Цеханавецкі, А.С. Міхал Казімір Агінскі і яго «сядзіба музаў» у Слоніме / А.С. Цеханавецкі; пер. з ням. мовы У. Сакалоўскага; навук. рэд. перакладу і аўтар прадмовы А. Мальдзіс. – Мінск, 2006. – 269 с.
17. Sajkowski, A. Od Sierotki do Rybenki: W kręgu radziwiłłowskiego mecenatu / A. Sajkowski. – Poznań, 1965. – 256 s.
18. НИАБ. – Фонд 694. – Оп. 1. – Д. 68.
19. AGAD, AR. – Dz. XXIX. – Sygn. 16.
20. Zembrzuska, M. Ludzie z kręgu teatralnego Franciszki Urszuli Radziwiłłowej / M. Zembrzuska // Praca magisterska. Obroniona w: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Wiedzy o Teatrze, 2011. – 125 s.
21. Bogusławski, W. Dzieła dramatyczne: t. 1–12 / W. Bogusławski. – Warszawa, 1820–1823. – T. 1. – 1820. – 416 s.