

## МЕСЦА *HOMO MILITANS* У ПАРАТЭАТРАЛЬНЫХ ДЗЕЙСТВАХ ВЯЛІКАГА КНЯСТВА ЛІТОЎСКАГА

У артыкуле даследуецца месца *homo militans* (ад лац. ‘чалавек-ваяр’) у паратэатральных дзействах Вялікага Княства Літоўскага. Разглядаецца роля пахавальнага рытуалу (*pompa funebris*) і паратэатральных з’яў у жыцці шляхецкага саслоўя. Аналізуецца сувязь відаў паратэатральных дзействаў у культуры XVII – XVIII стст.

Ключавыя словы: *homo militans*, паратэатральныя дзействы, Вялікае Княства Літоўскае, *pompa funebris*, шляхта, конная карусель, Мікола Гусоўскі, Радзівілы, сарматызм, пахавальны партрэт.

The article has examined the place of *homo militans* (from the Latin ‘the warrior’, ‘the knight’) in the paratheatrical performances of the Grand Duchy of Lithuania. The role of the funeral rites (*pompa funebris*) and the knight’s “horse carousel” like a paratheatrical scenes in the life of nobility estates are examined. The connection of the types of paratheatrical performances in the culture of the XVII – XVIII centuries is analyzed.

У артыкуле разглядаюцца такія віды паратэатральных дзействаў, як *pompa funebris* (ад лац. ‘жалобны картэж’) і рыцарская конная карусель, развіццё якіх на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага на працягу гісторыі вызначалася ўстойлівымі стваральнымі сувязямі з культурай еўрапейскіх народаў, абумоўленымі дзяржаўнымі, творчымі кантактамі, што стала адной з жыватворных крыніц фарміравання традыцый паратэатральных дзействаў ВКЛ.

На сёння ў гістарыяграфіі прысутнічае абмежаваная колькасць публікацый, у якіх закранаецца тэма месца *homo militans* у паратэатральных дзействах Вялікага Княства Літоўскага; асобнай працы, прысвечанай названай тэматыцы, не існуе, што абумоўлівае актуальнасць комплекснага даследавання.

У тэарэтычнай працы “Карнавал як прынецп мастацкага мыслення эпохі барока на Беларусі” Т. Катовіч аналізуе формы паратэатральных з’яў, разглядае мастацкі бок карнавальных дзействаў. Адзін з параграфу манаграфіі “Сармацкі партрэт. З эпохі польскага партрэта эпохі Барока” Л. Тананаевай прысвечаны вывучэнню станаўлення і развіцця рытуалу *pompa funebris*, яго ролі ў жыцці шляхецкага саслоўя.

Агульныя звесткі пра з’яўленне конных каруселяў на тэрыторыі Беларусі ў XVIII ст., прыцыпы іх арганізацыі і правядзення змешчаны ў “Дыярушы” князя Міхаіла Казіміра Радзівіла, ваяводы віленскага, гетмана ВКЛ.

Крыніцамі інфармацыі пра падрыхтоўку *homo militans* з’яўляюцца помнікі еўрапейскай мастацкай літаратуры, а таксама помнікі старажытнабеларускай літаратуры. Звесткі пра ваенную справу, падрыхтоўку, выпрабаванні, выхаванне ваяра падчас палявання пададзены ў творы “Песня пра зубра” Міколы Гусоўскага.

Сярод даследаванняў гісторыкаў, прысвечаных рыцарскаму руху ў ВКЛ, у тым ліку падрыхтоўцы ваяра, узбраенню і бітвам, вылучаецца праца беларускага аўтара Ю. Бохана. У манаграфіі “Турнірныя традыцыі ў Вялікім Княстве

Літоўскім у XIV – XVI стст.” гэтага аўтара апісваюцца зброя і амуніцыя, падрыхтоўка *homo militans* у ВКЛ; выкарыстоўваецца багаты ілюстрацыйны матэрыял.

Паратэатральныя дзействы – блізкія да тэатральнага спектакля, уключаюць распрацаваны сцэнар, спалучэнне розных відаў мастацтва, удзел прафесійных драматургаў і артыстаў, дзействы, створаныя на аснове якога-небудзь абраду ці календарнага свята, маглі выкарыстоўвацца для ўзмацнення ўплыву на грамадзян [6, с. 2].

Адзін з відаў паратэатральных дзействаў у ВКЛ – *pompa funebris* – пахавальная працэсія, рытуал, прасякнуты рэлігійным духам, з уласным, жыццёвым “сюжэтам”. *Pompa funebris* – гэта не толькі суправаджэнне памерлага ад месца адпявання да месца пахавання. Гаворка ідзе аб працэсе падрыхтоўкі да пахавання, незвычайна багатым з пункту гледжання колькасці гасцей, мастацкага афармлення і стварэння міфа пра *homo militans*, яго заслугі, месца ў родавым дрэве. Кожны род зможнай шляхты лічыў, што пахаванні даюць магчымасць прадэманстраваць багацце, сілу, славу нябожчыка і яго сям’і [9].

Прыкладам для шляхецкіх *pompa funebris*, стварэння годнага вобраза *homo militans* служылі каралеўскія пахаванні, што па традыцыі праходзілі ў двух сталічных гарадах – Кракаве (на Вавельскім замку) і Вільні (у кафедральным саборы). Магнатэрыя і заможная шляхта капіравалі, удасканалівалі ўрачыстую цырымонію, ператвараючы яе ў тэатральнае прадстаўленне. У пахавальнай працэсіі ўдзельнічалі тысячы людзей: атрады вайскоўцаў, што неслі дзясяткі сцягоў з гербамі, мяшчане, манахі розных ордэнаў, якія тым самым хацелі аддзячыць сваім дабрадзеям.

Пахавальны рытуал быў своеасаблівым спектаклем, які мог доўжыцца некалькі месяцаў. Яго сутнасцю лічыўся напамінак пра тленнасць і мімалётнасць зямнога жыцця, пра Страшны суд, што чакае ўсіх пасля смерці. У *pompa funebris* спляліся разам моц каталіцкай веры і рэпрэзентатыўнасць стылю барока, каталіцкія ідэалы су-



Ваяр часоў Вялікага Княства Літоўскага.

мяшчаліся з прызнаннем і ўзвялічваннем ролі памерлага. У кропцы напалу дзеяння па вертыкалі – свет зямны і свет трансцэндэнтны (мяжа жыцця і смерці), а па гарызанталі – свет рэальны і свет ігры (мяжа сапраўднага пахавання і спектакля з гэтай нагоды). Неабходнымі выразнымі сродкамі былі хрысціянская і шляхецкая сімволіка і эмблематыка як адлюстраванне свету вобразаў і свету існых рэчаў [6, с. 3].

У ігравой прасторы-часе рабілі палявыя алтары: у моманты прыпынкаў-паўзаў на шляху, пакуль нябожчыка везлі да месца пахавання, там чыталіся пропаведзі. Тут існавала свая драматургія з паслядоўнасцю эпизодаў, спецыяльнае афармленне, музыка, святло і тэатральная дэкарацыя ў выглядзе *castrum doloris* – двух’яруснага балдахіна з дрэва і гіпсу (піраміды, якая ўсталёўвалася на саркафаг, змешчаны на пастаменце). Выкарыстоўваліся таксама рэльефы і жывапісныя выявы. Інтэр’ер касцёла, дзе адбывалася адпяванне нябожчыка, упрыгожвалі тканінай. Гарэлі тысячы свечак, узмацняючы містыцызм дзейства. Ставілі таксама і партрэты ўсіх памерлых у родзе нябожчыка. На самім саркафагу змяшчалі пахавальны партрэт. Працэсію суправаджалі жалобныя спевы, якія ўзмацнялі “сцэнаграфію” (упрыгожванне храма, адзенне ўдзельнікаў, гербы, мячы, труна). Мернасць рытму паступова прыцягвала ўвагу да асноўнага эпизоду – кульмінацыйнай сцэны рытуалу. Святар доўга гаварыў пра добрыя якасці нябожчыка, у храме згушчалася цемра, асветленай заставалася толькі труна, і ў гэты момант у храм уязджаў архімім (ад грэч.

*archi* ‘старэйшы’ і *mimos* ‘які пераймае’) [6, с. 4]. Гэтую ролю выконваў хтосьці вонкава падобны ці загрыміраваны пад памерлага: апрануты ў яго вопратку, ён спачатку сядзеў у жалобнай зале каля цела нябожчыка, потым ехаў побач з пахавальнай павозкай. У момант развітання архімім на поўным скаку заязджаў у касцёл, падлятаў да катафалка і з грукатам валіўся з каня, сімвалізуючы смерць свайго прататыпа [7, с. 216]. Удзельнікі падзеі ламалі коп’і і шчыты, розныя знакі ўлады, што было сімвалам недаўгавечнасці зямной славы. Калі паміраў апошні прадстаўнік роду, разбівалі фамільны герб. “Репрезентирующая функция игры используется... двояко; фигура игрового мира замещает нечто, что обладает сверхреальностью сущности, а декорация замещает всю вселенную” [8, с. 402].

Цалкам сярэднявечны па сваіх каранях абрад набыў дзікавагу сармацкую маляўнічасць. Апісаны абрад – сапраўдны “тэатр у жыцці”, паратэатральнае дзеянне, у якім бяруць удзел усе прысутныя, яны нібы яшчэ раз перажываюць смерць таго, хто глядзіць на ўсю гэтую сцэну з вышэйня жалобнага катафалка [7, с. 218].

Працягвалася служба, адпяванне, і дзеянне пераводзілася на наступны, вышэйшы ўзровень, які і завяршаў усё, што адбывалася, быў яго канчатковай мэтай і найвышэйшым сэнсам: “І так, не пахаванне, але трыумф я бачу, і гэта таму, што... трыумфу быць не можа, пакуль няма перамогі... бо чалавечае жыццё ёсць вайна... і пакуль жывём, увесь час вядзём мы якую-небудзь бітву, а калі скончым сваё быццё, то нібы сыходзім з поля бітвы з трыумфам, бо хоць смерць і забірае ў нас жыццё, затое ў замену дае нам вечнае шчасце, дае самога Хрыста” (з пропаведзі). Прапаведнік, прасякнуты барочнай тэатральнасцю, ператвараўся, па сутнасці, у акцёра і на працягу некалькіх гадзін разгортваў перад глядачамі карціну ўсяго жыцця нябожчыка, пачынаючы ад яго даўніх продкаў і заканчваючы яго ўласнымі подзвігамі [7, с. 218].

*Pompae funebris* з’яўляецца драматычным, нават трагічным аспектам паратэатральнасці, у ёй свет паўстае як непарыўнасць жыцця і смерці. З дапамогай тэатралізацыі трагізм пераадоўваецца, а рэфлексія мае падвойны сэнс: смутак суіснуе з “люстраным” адбіткам самога сябе [6, с. 5]. Тут можна назіраць відавочнасць катарсісу ў яго тэатральным сэнсе: “Шкадаванне і трывога – гэта формы экстазу, быцця па-за сабой, якія сведчаць пра ўладнае абаянне таго, што паказваецца” [2, с. 176]. Трагічная скруха мае форму сцвярджэння: перажываючы падзею, яе ўдзельнік прымае і свой лёс.

Смерць была асобнай тэмай побыту і культуры эпохі барока. Пераход у іншабыццё су-

праваджаўся тэатралізацыяй, бо нябожчык рабіўся легендай роду, родавая ганарыстасць патрабавала пампезнасці, раскошы і пышнасці. І ў гэтым спектаклі сапраўдная смерць і драматычнае прадстаўленне злучыліся ў паратэатральнае дзейства. Яго ўдзельнікамі былі сам памерлы, яго сваякі і асяроддзе, святары, вайскоўцы, шляхта, акцёры і госці [6, с. 4]. “Ствараючы ігры свет, яго ўдзельнікі не застаюцца ўбаку ад свайго стварэння, яны не застаюцца па-за ім, але самі ўступаюць у ігры свет і выконваюць там вызначаныя ролі” [2, с. 368]. Унутры створанага ігравога свету яго ўдзельнікі з’яўляюцца адначасова і гледачамі, і творцамі.

У XVIII ст. тэатралізацыя – гэта імкненне да вечнага, бесперапыннага свята. Адною з такіх зон распаўсюджання паратэатральных з’яў у культуры Беларусі перыяду барока былі святочныя забавы: паляванні і спартыўныя бітвы, конныя каруселі, водныя феерыі. Пачыналіся яны карнавалам. Выезды на паляванні суправаджалі тысячы пехацінцаў і вершнікаў; адстрэл звяроў мог абстаўляцца спецыяльнымі дэкарацыямі: вуліцы ўпрыгожваліся шпалерамі, “балваны” ў касцюмах ехалі на дзікіх свіннях, па каналах плавалі шклянныя качкі і да т. п.

Для ўдзелу ў паратэатральных дзействах ваеннага характару неабходна было мець досыць добрую фізічную форму. Ваенная падрыхтоўка займала важнае месца сярод шляхты і гараджан Беларусі. Гэта маляўніча апісаў паэт-лацініст XVI ст. Мікола Гусоўскі ў дачыненні да перыяду княжання Вітаўта (1392 – 1430), які славіўся ваўнічасцю далёка за межамі сваёй дзяржавы:

*Кожны дзядзінец пры замках, груды між балотаў –  
Гэта пляцы і пляцы для вайсковых заняткаў.  
Мірны перыяд між войнамі быў перадышкай,  
Каб адначыць, падвучыцца і, страты пакрыўшы,  
Рушыць у новы паход. На такіх табарышчах  
Толькі і чуеш, як стрэлы спяваюць, а лукі  
Суха на згібах скрытыяць, нібы хваляцца ўголас:  
Бачыш, якія нястомныя рукі, якая ў іх сіла!  
Выган пры вёсцы, і там ад відна да сутоння  
Носяцца коннікі з гіканнем цугам па кругу,  
Шабляй і стрэламі цяляць у вешкі. Часамі  
Хтосьці падкіне свой зношаны брыль ці кучомку –  
Некалькі стрэл упіваецца ў шапку на ўзлёце.  
Падае ўніз, і – пад ахі і рогат прысутных –  
Борзды наезнік падловіць падранка на піку [4, с. 49].*

Мікола Гусоўскі, апісваючы сістэму падрыхтоўкі да вайны насельніцтва Вялікага Княства Літоўскага ў часы Вітаўта, важнае месца ў ёй адводзіць паляванню на буйнога зверу – зубра. Арганізаванае адпаведным чынам, яно давала магчымасць удасканаліць навыкі валодання ўсімі відамі зброі. Жывёла служыла мішэнню для стральбы з лука і кідання дзід, прычым яны пазначаліся спе-

цыяльнымі меткамі, каб у далейшым вызначыць трапнасць і сілу таго ці іншага ўдзельніка палявання. З параненым і саслабелым зверам распаўляліся пры дапамозе зброі бліжняга бою.

Паляванне на зубра дазваляла не толькі атрымаць навыкі валодання зброяй і запасы мяса. Яно было і выдатным відовішчам, якое арганізавалася з такой жа пышнасцю, як турнірныя гульні. Для гледачоў будавалі спецыяльныя трыбуны, на якіх засядалі і асобы самага высокага рангу. Мікола Гусоўскі апісвае выпадак, калі памост, дзе сядзелі прадстаўнікі велікакняжацкага двара, ледзь не знёс раз’юшаны зубр, што магло скончыцца калецтвам і нават смерцю членаў велікакняжацкай сям’і.

Шырока распаўсюджанай паратэатральнай з’явай у XVIII ст. былі так званыя конныя каруселі – тэатралізаваныя касцюміраваныя конна-спартыўныя спаборніцтвы, што прыйшлі на змену рыцарскім турнірам у XVII – XVIII стст. і сталі папулярнымі пры велікакняжацкіх еўрапейскіх дварах.

У 1721 – 1723 гг. нясвіжскі князь Міхаіл Казімір Радзівіл здзейсніў падарожжа ў Заходнюю Еўропу, дзе наведаў Германію, Чэхію, Аўстрыю, Галандыю, Францыю, гасцяваў у каралеўскіх і велікакняжацкіх дварах. 17 лютага 1722 г. у Дрэздэне ён упершыню ўбачыў рыцарскую конную карусель і браў удзел у яе правядзенні. На 19-гадовага князя яна зрабіла надзвычай моцнае ўражанне, асабліва камічныя конныя сцэны, у якіх выкарыстоўваліся разнастайныя выразныя сродкі [3, с. 33].

Конныя каруселі складаліся з вальтыжыроўкі з адначасовай дэманстрацыяй адзення і розных каштоўнасцей, коннай стральбы па мішэні, паказу майстэрства валодання пікай, шабляй і г. д. [5]. Па сутнасці, удзельнікі выконвалі фігуры вышэйшай школы коннай язды. Аднак трэба заўважыць, што ў XVII – XVIII стст. гэтая школа мела ярка выражаны ваенна-прыкладны характар. Яе галоўнай задачай было навучыць прыёмам валодання зброяй у адзіночным конным баі. Вядомы савецкі гісторык конназаводства У. Віт з гэтай нагоды зазначаў: “Падобна да таго, як у наш час фігуры вышэйшага пілатажу выкарыстоўваюцца ў паветраных баях, так і фігуры вышэйшай школы коннай язды мелі прамое практычнае прымяненне ва ўмовах бою” [3, с. 34]. Вершнік, акрамя гэтага, павінен быў выконваць на рыцарскай каруселі розныя практыкаванні са зброяй. Вайсковы характар конных спаборніцтваў не здзіўляе, калі ўзгадаць, што яны праводзіліся ў эпоху амаль бесперапынных войнаў, у якіх важная роля адводзілася менавіта кавалерыі.

Рыцарская конная карусель складалася з непасрэднага спаборніцтва і параднага этапу. Спаборніцтва мела дзве традыцыі: антычную і сярэд-

нявечную. З часоў Антычнасці прыйшла гульня ў кольца – накідванне і зняцце кап’ём падвешанага кольца. На конныя каруселі ўплывала і сярэднявечная традыцыя рыцарскіх турніраў. У першай іх частцы праходзілі асобныя паядынкі рыцараў, у другой – агульны бой паміж дзвюма партыямі рыцараў. Такія паядынкі знайшлі працяг у карусельных практыкаваннях. Парадны этап коннай каруселі адлюстроўваўся на ўрачыстых маршах удзельнікаў са шматлікай світай да месца спаборніцтва, а пасля да месца ўручэння падарункаў.

Першая конная карусель на ўсходнеславянскіх землях адбылася ў 1724 г. у Нясвіжы пад уплывам заходнеўрапейскай культуры. Карусельныя дзеянні на тэрыторыі Беларусі праводзіліся там, дзе размяшчаліся кадэцкія карпусы (Нясвіж, Гродна, Слуцк, Шклоў). На спецыяльных карусельных пляцоўках будавалі карэ: у сярэдзіне квадрата ўсталёўваліся неабходныя прыстасаванні (кольцы, бар’еры), а чатыры групы вершнікаў (“банды”, “кадрылі”), апранутыя ў розныя па характары і колеры касцюмы, пачыналі спаборніцтва. У гульнях маглі браць удзел і гледачы. Часам месцы правядзення коннай каруселі дэкараваліся, упрыгожваліся атрыбутамі сярэднявечных рыцарскіх турніраў. Для правядзення конных каруселяў будавалі амфітэатр ці манежы [1, с. 95].

Узорам падобнага тыпу афармлення з выкарыстаннем аказіянальнай архітэктуры можа служыць апісанне ваенных спаборніцтваў у Шклове пры адкрыцці новага будынка кадэцкага корпуса ў 1785 г.: «Пасля абеду гарматны стрэл паведаміў пра пачатак падрыхтоўкі да каруселі. У палове другой, па другім стрэле, роты занялі варту каля амфітэатра, зробленага ў выглядзе квадрата. Бар’ер упрыгожаны быў зялёнымі галінкамі, ваеннымі эмблемамі, трафеемі і рыцарскімі шчытамі. Кожны з чатырох бакоў квадрата меў вароты для выезду чатырох кадрыляў. У цэнтры амфітэатра быў пабудаваны адкрыты павільён, дзе знаходзіліся “карусельныя суддзі» [3, с. 33].

Маляўнічасць прадстаўлення, пышнасць касцюмаў удзельнікаў лёгка глумачыцца. У коннай каруселі ўдзельнічала вышэйшая знач і магнаты. Багатае адзенне, каштоўныя камяні, залатыя і сярэбраныя ўборы кавалераў і коней павінны былі прадэманстраваць моц і раскошу.

Апафеозам тэатралізаваных дзействаў быў феерверк. Ён таксама меў распрацаваны сцэнар. “Феерычна пышныя, разнастайныя па колеры і форме ракеты, якія ўзлятаюць у неба, каскады агнёў, што растаюць у вышыні, зіхоткія калясніцы і алегарычныя постаці, палаючыя аркі, храмы, абеліскі, транспаранты, што свецяцца, – усё гэта сваім вобразным ладам цалкам адпавядала духу відовішчнасці і ўзнятай тэатральнасці, да якіх была схільная эпоха” [1, с. 96]. Феерверкі

ўяўлялі сабой агнявы спектакль і былі часткай тэатралізаванага дзейства.

Конныя каруселі ў Беларусі праводзіліся і як самастойнае мерапрыемства, і як частка пэўнай падзеі. Яны працягвалі шматвяковую традыцыю сярэднявечных рыцарскіх турніраў, аднак у адрозненне ад іх былі бяскроўнымі мірнымі забавамі. Адным словам, такая карусель была конным спаборніцтвам, гульнёй і адначасова пышным паратэатральным відовішчам [3].

Паратэатральныя дзействы не існавалі ў чыстым выглядзе, яны былі часткай побыту перыяду барока, што спарадзіла іх рытарычнасць, раскошу, пышнасць формы. Паратэатральнасць была асобным жыццёвым асяроддзем XVII – XVIII стст., прасякнутым тэатралізаваным этыкетам і бляскам багацця.

У розныя эпохі *homo militans* па-рознаму на духоўным і мастацкім узроўнях дэманстраваў сваю самадастатковасць. У XVII ст., у часы глабальных навуковых адкрыццяў, ён змог пераадолець трагічнасць свайго існавання праз экстаз формы, праз паратэатральнае трагічнае, містычнае, спаборніцкае дзейства (*pompa funebris*, паляванне, конная карусель). Менавіта ў гэтым існуе роднасная сувязь відаў паратэатральных з’яў у культуры барока, дзе звычаі і рытуалы перапляліся з магнацкімі забавамі, удзельнікі якіх заўсёды знаходзіліся на мяжы мастацтва і жыцця.

Пераклад з рускай мовы.

### Спіс літаратуры

1. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII в. / Г. И. Барышев. – Минск : Наука і тэхніка, 1992. – 293 с.
2. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988.
3. Гуд, П. А. Мастацтва феерверкаў / П. А. Гуд. – Мінск : ООО “Мэджик Бук”, 2007. – 100 с.
4. Гусоўскі, М. Песня пра зубра / М. Гусоўскі. – Мінск : Беларускі гуманітарны адукацыйна-культурны цэнтр, 1994.
5. Дыяруш князя Міхаіла Казіміра Радзівіла, ваяводы віленскага, гетмана ВКЛ // Спадчына. – 1995. – № 3.
6. Котович, Т. В. Карнавал как принцип художественного мышления эпохи барокко на Беларуси / Т. В. Котович // Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М. М. Бахтина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.nevmenandr.net/dkx/?y=1996&n=2&abs=KOTOVICH>.
7. Тананаева, Л. И. Сарматский портрет. Из эпохи польского портрета эпохи Барокко / Л. И. Тананаева; под ред. В. Н. Прокофьева. – М. : Наука, 1979. – 304 с.
8. Финк, Е. Основные феномены человеческого бытия / Е. Финк // Проблема человека в западной философии / под ред. Ю. Н. Попова. – М. : Прогресс, 1988.
9. Хресьцицкий, Ю. О похоронных церемониях польской знати в эпоху сарматизма / Ю. Хресьцицкий [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.radioporuski.pl/6/139/Artykul/117077,Pompa-funebris>.

Юрый ЦАРЭВІЧ,

аспірант Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.

Артыкул наступіў у рэдакцыю 13.09.2013 г.