

К проблеме отношений патрона и художников (на примере Несвижа князей Радзивиллов XVIII века)

Материал статьи представляет конкретные факты художественной и социальной истории, относимые ко времени князя Михаила Казимира Радзивилла Рыбоньки (1702–1762), найденные по этой теме в архивах Минска и Варшавы. Радзивиллы на своих землях в принадлежащих им городах организовали самостоятельную инфраструктуру художественного производства, которую мы и попробуем проанализировать. То есть статья призвана актуализировать «социальные условия возможности» существования произведения искусства, согласно терминологии французского социолога Пьера Бурдьё, в культурном пространстве Великого княжества Литовского XVIII века на примере организации художественного двора радзивилловских владений. Топосом «развертывания» будет являться город, а точнее, некое количество городов радзивилловских владений. Материал статьи можно понимать как рационализацию «социальных условий возникновения художественного поля» словами того же П. Бурдьё, который при этом полагал, что знаками автономии поля являются «комплексы специфических институций», где функционирует экономика «культурных товаров», «инстанции посвящения – академии, салоны, премии», «инстанции воспроизводства производителей и потребителей, художественные школы и курсы», а также возникновение «особого языка» художественного поля¹.

¹ П. Бурдьё, Исторический генезис чистой эстетики: Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного, *Новое литературное обозрение*, 2003, № 60, с. 5–6.

Другими словами, в данной статье мы попробуем ответить на вопросы о том, каким образом происходило функционирование художника в культуре XVIII века; как в то время воспроизводились художественные силы и кому они были нужны; какое сообщество составляли художники; как они производили продукцию и на кого она была рассчитана; из каких эстетических предпочтений исходил заказчик; как потреблялось произведение искусства; наконец, какие социальные взгляды и тексты оно репрезентировало.

Художественный двор, или организация художников, скульпторов, мастеров различных творческих специальностей, являясь самостоятельной структурой хозяйственного ведомства княжеских резиденций князей Радзивиллов. Художественный двор обслуживал потребности владельца в украшении строящихся и перестраиваемых дворцов и замков, театральные интересы семьи, церемонии торжественного приема гостей и различные празднества, декорирование храмовых сооружений, издание печатной продукции.

На анализе структуры художественного двора князя Михаила Казимира Радзивилла Рыбоньки в публикациях 1930–2000 годов исследователи не останавливались и не делали значительного акцента на этом вопросе. В основном, внимание уделялось разысканию конкретных материалов – произведений искусства и имен мастеров, тем самым априори констатировалась похожесть устройства двора на подобные инфраструктуры XVIII века. О некой непохожести и даже необычности радзивилловских художественных владений начался разговор в тексте двухтомного каталога, посвященного уречскому стеклу зеркальной и стеклянной мануфактуры Радзивиллов XVIII века², и в изданной в 2000 г. книге Ванды Каркуцинской о «меценатстве» княгини Анны из Сангушков Радзивилл, матери Михаила Казимира³. В нашей

² A. J. Kasprzak, *Szkła z hut Radziwiłłowskich*, т. 1–2, Warszawa, 1998.

³ W. Karkucińska, *Anna z Sanguszków Radziwiłłowa (1676–1746): Działalność gospodarcza i mecenat*, Warszawa, 2000.

статье это вопрос рассматривается на примере художественного двора Михаила Казимира Радзивилла Рыбоньки и содержит ряд ранее не публиковавшихся архивных материалов.

Формирование двора началось одновременно с оформлением границ самостоятельных владений князя Михаила в 1735–1740-м годах. Можно говорить о том, что к 1740 г. была сформирована и начала свое функционирование постоянная группа живописцев, скульпторов, архитекторов. Начало процессу было положено оформлением собственности сыновей Анны после совершеннолетия ее второго сына Иеронима Флориана в 1735 г. Согласно отдельным пунктам договоров 1735–1739 гг. одновременно с землей передавались живущие там ремесленники. В договоре было указано: „Те, которые там сейчас есть, должны остаться на прежнем месте (там же)⁴. То есть, ремесленники и художники должны были остаться во владениях князя, согласно своему месту жительства. Исключение составляли, видимо, иностранные мастера, работающие по контрактам.

Но, вероятнее всего, в связи с разделением художников возникли определенные проблемы. В художнической среде имела определенная иерархия, отличающая этих мастеров от ремесленников. Живописцы не были связаны с землей и фабричными домами (мануфактурой) и могли свободно менять место жительства. Однако для подобной перемены мест нужен был контракт с одним из представителей семьи Радзивиллов. Сын Ксаверия Доминика Геского Юзеф Ксаверий в 1794 г. писал, что его отцу княгиня Анна Сангушка Радзивилл не выплатила 50 битых талеров (400 польских злотых) за 1733 г. В 1738 г. в Слущке к ней обращался художник с заявлением-мемориалом, в котором напоминал об оплате. На листе заявле-

⁴ За помощь и консультации, а также за указание соответствующих архивных документов по этому вопросу благодарю хранителя Национального музея в Варшаве Александру Каспшак; см. также A. J. Kasprzak, op. cit., t. I, s. 34; AGAD, AR, dz. II, nr 135 (1720–1735); AGAD, dz. II, nr 136 (1736–1761).

ния, как пишет Геский-младший, княгиня отметила: „будет заплачено“. На другом мемориале, поданном вскоре после первого, она сделала другую запись: „Заплатят князья, сыновья мои, а именно князь Иероним наградит“. Но те, т. е. князья Михаил Казимир Радзивилл и Иероним Флориан Радзивилл (1715–1760), писал далее Юзеф Ксаверий Геский, не выполнили обещания, отсылая за денежной оплатой друг к другу. В том же архивном документе „Нота належности“ читаем: княгиня „написала замечание, что скажет сыновьям своим, а именно князю Иерониму о выплате денег. Но те (сыновья – О. Б.) посылали один к другому, поэтому плата была задержана на такой долгий срок“. Из фактов, приведенных в документе (в так называемой „Ноте належности“), следует сделать вывод, что до 1739 г., которым датирован последний документ о разделе имущества между матерью и сыновьями, ситуация с местопребыванием художников еще не была до конца уточнена.

Ремесленники отходили к сыновьям „вместе с землей“, таким образом, в составе группы или, как ее называли, экипы мастеров, у князя Михаила оказались Казимир Лютницкий-Мирский (*Kazimierz Lutnicki*) и Станислав Миколаевский (*Stanisław Mikołajewski*). Оба художника получили образование у иностранных художников при дворе княгини Анны в Белой (Бяла-Подляска; *Biała Podlaska*), но местом жительства были связаны с Несвижским княжеством, которое перешло во владение князя Михаила Радзивилла Рыбоньки. Те немногие художники, которые имелись в распоряжении семьи к 1740-м годам, были подготовлены за время правления Анны, когда она в силу малолетства своих сыновей распоряжалась всем единолично. Это были 1719–1735 годы – от смерти мужа князя Кароля Станислава до совершеннолетия младшего сына Иеронима. Замок в Белой был основной резиденцией Анны и художники,

⁵ replikowała: ze zleci to książętom synom swoim, a mianowicie Xcu Hieronimowi do nagradzania. Ale ci, jeden do drugiego po nagrodę odsyłając tak długo onę wstrzymywali: AGAD, AR, dz. II, H-41, s. 1–4.

приглашаемые по контрактам, долгие годы проводили там. Белая за время хозяйствования Анны стала своеобразной „академией“ искусств радзивилловских владений⁶. Анна приглашала к себе работать известных в то время мастеров: по несколько лет там жили Йоганн Конрад Бланк (*Johann Conrad Blanck*; работал в Белой 18 лет, в 1720–1738 гг.), Джованни Фулки (*Giovanni Fulchi*; до 1742 г.), Йоганн Бенедикт Хофман (*Johann Benedict Hoffmann*; в 1745 г.), художник Фишер (*Fischer*; известен с 1727 по 13 июля 1736 г.)⁷. Контракт с каждым маэстро предполагал обучение искусству („науче того куншта“) двух-трех „хлопцев“. Художники „академии“ воспитали учеников, которые работали в дальнейшем у сыновей Анны. Это ученик Д. Фулки Кароль Гадомский (*Karol Gadomski*), Казимир Лютницкий и ряд других художников, известных нам, так же, как и предыдущие, по скупым строкам архивных документов: Ян Тышкевич (*Jan Tyszkiewicz*), Войцех Щербинский (*Wojciech Szczerbiński*), Стефан Цыбульский (*Stefan Cybulski*), Шульц (*Szulc*), Русецкий (*Rusiecki*), а также ученики художника Фишера⁸.

Кроме мастеров, работавших несколько лет по контракту, при дворе Анны Сангушки состояли художники, которые приезжали только для выполнения той или иной конкретной работы. Княгиня Анна заказывала произведения декоративно-прикладного искусства выдающимся мастерам Западной Европы, и привезенные образцы повторялись местными ремесленниками на ее мануфактурах. Например, в 1726 г. Ян Яблонский (*Jan Jabłoński*), паж Михаила Казимира, который сопровождал князя в заграничных путешествиях 1721–1724 гг. (позднее честник Новогрудского воеводства), заказал в Париже по приказу Анны за 3000 франков „лучшему ремесленнику

⁶ Анализ этого вопроса и архивные материалы см. в статье Айсте Палушите: A. Palušytė, Tapytojų verslas XVIII a. Palenkės Bialoje, *Menotyra*, 2004, Nr. 2, p. 14–23.

⁷ AGAD, AR, dz. 21, F–47 (1738–1742).

⁸ E. Łopaciński, Zamek w Białej Podlaskiej: Materiały archiwalne, *Biuletyn Historii Sztuki*, 1957, nr 1, s. 33–34.

в Париже, который хочет все деньги сразу иметь“, антипендиум, капю и орнат⁹. Эти предметы Анна велела воспроизвести местным мастерам. Возможно, один из предметов этой серии находится в экспозиции дворца-музея Неборово (Польша). Кроме того, княгиня приглашала для работы в мануфактурах высокооплачиваемых немецких и французских художников-ремесленников. „Модели Лика“ („*Modeli Lika*“) – так обозначено в документах участие в разработках форм для литья фарфоровых изделий мастеров известной династии резчиков Люкенов (*Люке, Lücke*) из Саксонии. Эти модели были в употреблении фарфоровой мануфактуры в Белой и Сверхени в 1738–1740, 1742–1745 гг.¹⁰

Подводя итоги работы „академии“, можно сказать, что численность художников и резчиков при дворе Анны в разные годы колебалась около цифры 22. Численность же постоянно работающих мастеров не превышала трех – четырех человек. Поэтому при разделе художественных сил между тремя дворами – самой Анны и двух ее сыновей – постоянных художников к Михаилу Казимиру перешло немного, скорее всего это был Ксаверий Доминик Геский и Казимир Лютницкий и, видимо, несколько учеников, среди которых известно только имя Станислава Миколаевского.

Художники, которые работали у княгини-матери по контракту, в частности, например, художник Геский, некоторое время в 1740-е гг. были не определены с местом своего пребывания и работы, как об этом свидетельствуют письма Геского с описанием этих трагических для него лет. Три вышеназванных мастера вошли в состав художественного двора князя в 1735–1740 гг., распоряжения относительно их деятельности заносились в книгу приказов и распоряжений хозяйственного князя. Князь Михаил Казимир называл их „мои ремесленники“ – для него они были

⁹ AGAD, AR, dz. 5, nr 5748, s. 57–65.

¹⁰ AGAD, AR, dz. 29, nr 5, s. 64.

исполнителями, состоящими в услужении. Художественный двор был частью хозяйственно-экономической структуры княжеских резиденций и не выделялся, как возможно предположить по аналогии с рядом процессов в европейской культуре XVIII в., в некое артистически-духовное ведомство по образцу Академии художеств. Для выполнения того или иного заказа художники, живущие в разных городах необъятных владений от Вильно до Львова, от Несвижа до Олыки, по распоряжению князя собирались вместе. За свою работу они были ответственны лично перед князем, но одновременно подчинялись также ведущему художнику, автору проекта, распорядителю казны Несвижского княжества, администратору дворца или представителю костела, если речь шла о работах в храмах.

С другой стороны, статус придворного художника позволял мастерам вести образ жизни мелкого дворянина, находящегося при дворе князя. Они либо сами приобретали недвижимость, дома, либо их дарил им сам князь. Художники могли быть членами городских управленческих структур. Казимир Лютницкий, например, в архивных документах 1778 г. значится бурмистром города Несвижа¹¹. Мастера могли жить в своих собственных домах или при официнах княжеского замка. Тот же Лютницкий имел три земельных участка в Несвиже, подаренных ему князем Михаилом Казимиром Радзивиллом Рыбонькой¹².

Несвижские художники составляли первую часть княжеского художественного двора. Вторая часть состояла из художников местечка Жолкев (Жолква) на Украине, наследных земель гетманов Жолкевских-Собеских. Князь Михаил получил это наследство по договору с внучкой короля Яна Собесского Марией Каролиной де Булион около 1740 г.¹³ Художники

¹¹ AGAD, AR, dz. 21, L-101.

¹² E. Łopaciński, Wiadomości o artystach Wilna i ziem okolicznych, *Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*, 1938–1939, t. 3, s. 330.

¹³ AGAD, AR, dz. 11, nr 146 (1738–1744).

Жолкева с XVII в. имели статус цеховых мастеров с прочными традициями художественного ремесла. Они были представлены целыми династиями и рядом корпоративно-семейных союзов¹⁴. Князь Радзивилл эту группу жолкевских мастеров присоединил к несвижским и уже сообщая они выполняли крупные заказы своего владельца. Во главе этой „баттеги“ – объединения художников для выполнения определенной работы – был поставлен несвижский художник Ксаверий Доминик Геский. Жолкевские мастера сохранили свой статус городских мещан, могли участвовать в органах самоуправления города. Так, бурмистрами были живописец Василь Петранович (*Bazyli Petranowicz*) и скульптор Александр Кулавский (Кулаковский, *Aleksander Kulawski*)¹⁵. Жолкевская группа состояла из Михаила Скшицкого (*Michał Skrzycki*), Николая Струмецкого (*Mikołaj Strumiecki*), Константина Петрановича (*Konstanty Petranowicz*), Андрея Зашковского (Зашконта, *Andrzej Zaszkowski*), Радзилловского (*Radzillowski*) и еще нескольких мастеров, известных нам по именам. Среди материалов периода вступления Михаила Казимира Радзивилла в права владения землями Собеских мы не нашли документов, подтверждающих привилегии цехам, в состав которых могли входить эти живописцы.

Все радзивилловские художники получали постоянное жалование от князя, продовольственную оплату натуральными продуктами, а также деньги „от штуки заличены“, то есть оплату конкретной выполненной работы. В отличие от двора княгини Анны, где художники получали жалование четыре раза в год – в рождественский, пасхальный, яновский и михальский

¹⁴ В. Свенцицкая, Жолковская школа художников, *Украинская советская энциклопедия*, т. 4, Киев, 1990, с. 43; В. Свенцицкая, Словник жовківських майстрів живопису та різьби, *Українське мистецтвознавство*, в. 1, Київ, 1967, с. 145–146; В. Овсійчук, *Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок*, Київ, 1991; J. Kowalczyk, Przybytek chwały rodu Radziwiłłów na zamku w Żółkwi, *Kultura staropolska – kultura europejska: Prace ofiarowane Januszowi Tazbirowi w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, Warszawa, 1997; J. T. Petrus, *Kościół i klasztor Żółkwi*, Kraków, 1994, s. 38.

¹⁵ В. Свенцицкая, *op. cit.*, с. 140, 146.

кварталы, у князя Михаила оплата осуществлялась нерегулярно и рассчитывалась по неделям. В целом, оплата составляла от 6 до 10 золотых в неделю и набор продовольственных товаров, включавших весь спектр продуктов молочного, мясного и хлебного запаса. Из крепких напитков выдавалось пиво, которое было необходимо в связи с преобладанием в рационе питания жирной пищи. Вот реестр продуктов на год для художника: по бочке ячменя, гречки, гороха; одна свиная туша; молочные продукты – 4 гарнца масла, 30 штук сыров; 12 гарнцев соли; „манки“ („житней манки“, то есть ржаной) – 3 корца средней и 3 разовой, также 1 корец манки пшеничной, 6 бочек пива¹⁶. Выдавались ткани для одежды и четыре пары обуви на год.

В целом, положение мастера в радзивиловских владениях было достаточно независимым. Уровень жизни художника был сравним с уровнем жизни зажиточного горожанина или купца. Вводящие исследователей в заблуждение фразы из писем художников об их „бедственном положении“ можно рассматривать как риторические фигуры эпистолярного стиля XVIII в. Радзивилл Рыбонька за границей встретил бывшего ткача гобеленовой мануфактуры („таписера“) Антония и предложил ему быть его пажом. Тот отказался. Но весьма симптоматично, что Антоний в состоянии путешествовать: имеет какой-то скромный запас денег и знает языки. Безусловно, данный сюжет не исключает традиционного для ремесленников желания найти где-то в других краях работу и желания дальнейшего обучения своему мастерству. Антоний был в Риме, а с Рыбонькой он встретился в Вене. Князь его заграничное путешествие считает „гультайством“ – напрасно потраченным временем¹⁷.

Художники значились в документах как ремесленники, занимающиеся специфического вида работами. Среди ремес-

¹⁶ AGAD, AR, dz. 25, nr 2675/1, s. 98–99.

¹⁷ Запись в Дневнике князя Радзивилла Рыбоньки от 6 апреля 1722 г.: Днярыюш князя Міхаіла Казіміра Радзівіла Ваяводы Віленскага, Гетмана Вялікага В.К.А., паарыхт і пераклад з польск. В. Арэшка, *Спадчына*, 1994, № 4, с. 41.

ленников отдельно выделялись мастера-ювелиры, которые принимались в качестве сервиторов в хозяйственное ведомство князя для выполнения работ, – например, Ян Кристофор Зизман (*Jan Krzysztof Zyzman*)¹⁸, и мастера-ювелиры, которые принадлежали к цехам городов или работали отдельно в сврейских кагалах. В документах архива прописаны взаимоотношения цеховых ремесленников и кагалных. Часто князь Радзивилл выступал в качестве судьи при разрешении спорных вопросов, возникавших среди его ремесленников.

Система воспроизводства мастеров напоминала старую цеховую систему: каждый мастер, работающий или начинающий работать у князя, был обязан научить своему ремеслу „своему куншту“ двух учеников. Ученики поступали к мастеру в обучение и жили при его доме. Из документов известен случай отказа одного из „хлопцев“ учиться у художника К. Лютницкого-Мирского; причиной отказа было то, что „надо будет прислуживать“, то есть быть в доме слугой, поскольку у Лютницкого большая семья и много детей¹⁹. Рекрутировали „хлопцев“ для обучения искусству из семей мелкой шляхты (мелких дворян), которые жили во владениях князя Михаила Казимира Радзивилла Рыбоньки. Способных молодых людей, как правило, искали администраторы князя среди его подданных. „Парубков четырех пан администратор выбери из хат земянських (мелкой шляхты) и богатых и отдай мастерам живописцам, которые работают на украшении дворца в Шумске, для науки того искусства (*kunsztu*)“²⁰. Сразу следует обратить внимание на особый характер обучения. Знакомство с профессиональными навыками не предполагало теоретической подготовки, молодые люди сразу включались в производственный процесс и, видимо, часто на правах ученика входили в семью

¹⁸ AGAD, AR, dz. 29, nr 7, s. 434.

¹⁹ AGAD, AR, dz. 5, teka 480, nr 18919, s. 2.

²⁰ AGAD, AR, dz. 29, nr 7, s. 596.

мастера. Но как следует из того же архивного письма, „хлопец“ выбирал себе в учителя жолковского живописца, потому что считал, что рисунку он уже научился и следующим этапом его обучения должна стать живопись. То есть, художники при индивидуальном обучении у старших мастеров следовали академическому порядку освоения художнических навыков — сначала был рисунок, потом живопись.

Таким образом, при завершении формирования художественного двора Радзивилла Рыбоньки в 1740-е годы численность мастеров составляла внушительную цифру в несколько десятков человек. В сравнении с двором гетмана Яна Клеменса Браницкого или Яна Фредерика Сапеги, где придворных мастеров было не более двух, а остальные приглашались по контрактам, такое количество заметно выделяет двор князя Михаила среди других художественных структур того времени²¹.

В распоряжениях Михаила Казимира выделяется несколько групп художников. Несвижская группа насчитывает десять человек: Ксаверий Доминик Геский-старший, Юзеф Ксаверий Геский-сын (младший), К. Лютницкий, называемый Мирским, С. Миколаевский и мастера росписи в Сверженской фаянсовой мануфактуре — Кюнцельман (*Küntzelmann*), немец; Мацей, Ян, Томаш (*Maciej, Jan, Tomasz*).

В жолковскую группу входит шесть человек: Николай Струмецкий, Андсей Зашковский, Михаил Скшицкий, Радзивловский, Николай и Александр²². Несвижская и жолковская группы часто работают совместно под руководством Геского.

²¹ K. Kowiecka, *Diwórnajszczyzna w Polsce magnata*, Warszawa, 1993; M. i W. Bowerscy, W kręgu fundacji Jana Fryderyka Sapiehy (1680–1751), *Między Padwą a Zamościem: Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej ofiarowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, Warszawa, 1993, s. 233–262.

²² О каждом из художников есть сведения во множестве распоряжений князя Михаила Казимира Радзивилла Рыбоньки; проживание художников в Жолкове подтверждают инвентари этого города XVIII в., см.: AGAD, AR, dz. 25, nr 4696.

Имена художников копыской группы неизвестны, в документах их часто называют „копыские мастера“²³. Художников Давида²⁴ и Якуба²⁵ мы выделили их в отдельную группу, поскольку неизвестно, какой город радзивилловских владений был местом их постоянного пребывания. К отдельной группе относятся мастера, работающие по разовым контрактам и не считающиеся придворными художниками, например, Василь Петранович²⁶, Антонио Мелано (*Antoni Mellana*)²⁷ и др.

Мы не указываем имена художников, которые когда-то выполняли заказы для князя, например, имя Адама де Маниоки (*Adam Mányoki*), у которого Рыбонька портретировался в Дрездене, что отмечено под 1738 г. в „Дневнике“ Рыбоньки.

Группа художников-живописцев, постоянно работающих при дворе Михаила Казимира Рыбоньки, была организована в баттегу (творческое объединение, состав которого меняется в зависимости от характера выполняемых работ), состоящую из двадцати человек. Кроме них, естественно, художественный двор князя включал мастеров резчиков и скульпторов по дереву и стукко — резчика немца²⁸, резчика поляка, резчика Мартина Войцеховича (*snycerz Marcin Wojciechowicz*, до 1733), резчика Андрея Вежховского (*snycerz Andrzej Wierzchowski*, до 1733)²⁹, Александра Кулавского³⁰; мозаиста Александра Новицкого (*Pan Aleksander Nowicki*)³¹; скульптора Петра (*Sławetnego Piotra Szawelskiego Obywatela Ołyckiego*)³²; штукатора Петра Малевича (*sztukator, tynkarz*

²³ AGAD, AR, dz. 29, nr 5, s. 166.

²⁴ AGAD, AR, dz. 29, nr 6, s. 247–248.

²⁵ AGAD, AR, dz. 29, nr 5, s. 130; dz. 29, nr 7, s. 446.

²⁶ AGAD, AR, dz. 21, nr P–67.

²⁷ Известны два контракта князя Михаила Казимира Радзивилла с Антонио Мелано — 1749 и 1751 гг.: AGAD, AR, dz. 21, M–83 (Kontrakt 1749 г.); AGAD, AR, dz. 29, nr 6, s. 316 (Kontrakt 1751 г.).

²⁸ AGAD, AR, dz. 29, nr 5, s. 234, 282, 597.

²⁹ AGAD, AR, dz. 25, nr 2689.

³⁰ AGAD, AR, dz. 29, nr 7, s. 63.

³¹ AGAD, AR, dz. 29, nr 5, s. 114.

³² AGAD, AR, dz. 29, nr 5, s. 638.

Piotr Malewicz)³⁵, Юзефа Чоха (*Józef Czoch*)³⁴, штукатора Концевича (*Koncewicz*) из Корсичей³⁵, Антония Шепетовича (*Antoni Szepetowicz*)³⁶ и т. д., а также их постоянных учеников, не менее двух у каждого. Эта цифра увеличится, если добавить архитекторов, граверов по металлу, граверов по стеклу наливной мануфактуры. К ним же добавляются приглашавшиеся в разные годы художники.

Художники при радзивиловском дворе статусно значились ремесленниками, выполняли различные заказы князя, то есть не специализировались в каком-то одном направлении, как, например, художники-академики Англии, Франции, России в XVIII в. Придворному мастеру надо было выполнять все виды работ – от монументальных до станковых, работать во всех жанрах – от исторического до натюрмортного, портретного и др.

Руководил художественной баттегой Ксаверий Доминик Геский³⁷, который с 1727 г. стал придворным художником Радзивилов. Михаил Казимир, тогда еще староста перемышльский, в 1727 г. заключил с ним контракт³⁸. В 1737–1740 гг. в письмах князю Геский называет себя „службой князя, придворным художником“, „сервитором, на услугах князя находящимся“. С 1742 г. Геский – суперинтендант Сверженской фаянсовой мануфактуры, с 1747 г. – главный художник князя, отчитывается перед ним за работу группы придворных мастеров, дает им по распоряжению князя работу³⁹. В 1752 г. получает звание „первого художника“ („премьер-маляжа“) князя (именно так он

³⁵ AGAD, AR, dz. 21, M–28.

³⁴ AGAD, AR, dz. 29, nr 5, s. 235.

³⁵ AGAD, AR, dz. 5, teka 480, nr 18919.

³⁶ AGAD, AR, dz. 29, nr 7, s. 452.

³⁷ Основной корпус документов обработан для статьи „Словаря польских художников“ Зузанной Прушинской: Z. Prószyńska, Hski Ksawery Dominik, zw. Stary, *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, т. 3, 1979, s. 63.

³⁸ AGAD, AR, dz. 21, H–41, s. 1.

³⁹ AGAD, AR, dz. 5, teka 480, nr 18919, s. 1.

подписывает письма Рыбоньке)⁴⁰. Художник владеет немецким, французским и польским языками. К 30 июня 1752 г. Геский как руководитель докладывает Рыбоньке, что работа по росписи костела Божьего Тела в Несвиже завершена⁴¹. Геский состоял на придворной службе у Рыбоньки более 35 лет. Это очень большой срок, тем более, что художник носил титул „первого живописца“ и руководил художественными работами во владениях князя.

Какими же могли быть отношения первого придворного художника со своим патроном? В дневниковых записях Радзивилла о Геском нет никаких упоминаний. Однако князь на протяжении 1737–1755 гг. постоянно получает письма от художника и сам отправляет ему распоряжения как непосредственно, так и через администраторов. Пакет корреспонденции (24 письма) сохранился в варшавском Архиве древних актов.

В одном из писем 1740-х гг. Геский пишет о вкусе своего сеньора и осмеливается дать оценку своего труда. Безусловно, письмо написано с использованием эпистолярных риторических формул, которые существовали в культуре того времени. Но его текст выделяется среди других писем художника князю наличием некоторых элементов, выходящих за рамки риторических норм XVIII в. 12 марта 1744 г. художник закончил работы в гродненском дворце на Рынке (ныне не существующего). Об этом событии он сообщил князю дважды. Второе письмо было выслано потому, что Геский был не уверен в получении первого. Поскольку информация о проделанной работе содержалась в первом письме, в следующем сообщении художник расширил сказанное до определенного оценочного уровня.

Ксаверий Доминик Геский писал: „В Гродно закончил зал, насколько позволили мои возможности... и насколько я могу понять и представить, эта работа будет по вкусу Вашей

⁴⁰ AGAD, AR, dz. 5, nr 5164, s. 15–16.

⁴¹ Ibid., s. 10.

Княжеской Милости⁴². Дополнительно Геский информировал в этом же письме, что росписей в Замке еще не осматривал. „Закончил залу гродненскую и, не видевши залы Королевской, вернулся в Несвиж“⁴³.

Теперь на основании архивных изысканий польского ученого Войцеха Боберского известно, что работы по декорированию гродненского Королевского замка в 1740 г. король Август III заказывал знаменитейшему мастеру-монументалисту того времени, тьеполисту (последователю Тьеполо) из Моравии Вильгельму Ежи Нойхерцу (*Wilhelm Joseph Neunhertz*)⁴⁴.

Замечание в письме Ксаверия Доминика Геского можно понимать двояко. Разумеется, не следует исключать элемент сравнительной оценки Геским своей работы с работой известного немецкого монументалиста. Может быть, задача сравниться с росписями королевского замка и стояла перед художником. По словам Рыбоньки, королевский замок „достаточно красив“. 28 июля 1742 г. князь сделал запись в своем Дневнике, в которой отразились его впечатления от осмотра нового замка: „осматривал также Новый Замок, который король приказал построить за короткий срок, достаточно красивый“⁴⁵.

Придворный художник Ксаверий Доминик Геский уверен, что угодил вкусу князя и выполнил свою работу очень хорошо. Вместе с тем оценка Геским своего труда могла основываться на том чувстве благодарности, которое выражал его заказчик к нему за выполненную работу, а не на своем понимании того, насколько успешно решены собственно художнические, творческие задачи.

⁴² AGAD, AR, dz. 5, nr 5160, s. 14–14a.

⁴³ Ibid., s. II.

⁴⁴ W. Boberski, *Uzupełnienia do calendarium Jerzego Wilhelma Neunhertza, Biuletyn Historii Sztuki*, 1988, nr 4, s. 367–368.

⁴⁵ Дневник Михаила Казимира Радзивилла, запись от 27 июля 1742: Дзярыюш князя Міхаіла Казіміра Радзівіла Ваяводы Віленскага Гетмана Вялікага В. К. Л., падрыхт. і пераклад з польск. В. Арэшка, *Спадчына*, 1995, № 5, с. 146.

Сходное понимание позиции художника можно обнаружить в пьесе „Глаза — проводник любви“, написанной женой князя Франтишкой Уршулей Радзивилл. Одним из героев пьесы стал художник Мандрокл, который сформулировал свое творческое кредо следующим образом: „Это моим размышлением образ был создан, Рад принести им радость вашему взору, От этого растет мое желание творить, И сущность уникальных форм для вас определить“⁴⁶.

Эта пьеса была написана в 1749 г. и показана 24 июня 1750 г., в тот период, когда князь Радзивилл, муж Франтишки Уршули, отдал распоряжение „украсить живописью тщательно“ несвижский костел.

Итак, князь Михаил Казимир Радзивилл создал постоянно работающую группу мастеров. Ее количественные параметры велики, ни один магнат XVIII в. не имел такой значительной и постоянной группы художников при своем дворе. Причем начало формирования двора совпадает с оформлением самостоятельных владений Михаила Казимира Радзивилла в 1735–1740 гг. К этому времени была налажена система воспроизводства художественных сил, отработанная в деталях, — каждый работающий художник обязан подготовить двух учеников. Система эта исправно функционировала и опора на свои силы ударила рикошетом по мастерам-иностранцам, которые работали при княжеском дворе — им стали меньше платить. Ксаверий Доминик Геский с 1740 г. начинает получать значительно меньше, чем он получал как иностранный мастер при дворе Анны Сангушки Радзивилл. Приглашенный в 1750 г. для росписи гродненского казимировского дворца итальянский монументалист А. Мелано выполнял свой заказ „по цене внутреннего рынка“ — ему заплатили столько же, сколько за это мог получить местный живописец. В отличие от крепостных ремесленников на княжеских мануфактурах, художники не

⁴⁶ U. Radziwillowa, *Z oczu się miłość rodzi, Komedyje y tragedye, Nieśwież*, 1754, s. 229–231.

были связаны с землей, они, как правило, являлись мелкими малоземельными дворянами владений Радзивилла. Для получения работы они должны были заключать с князем особые контракты. Их социальный статус через несколько лет работы становился довольно высоким, так же, как и их заработок.

Наличие организованного художественного двора и большого числа постоянно работающих художников в кругу одного мецената было довольно редким явлением для середины XVIII в. Таких художественных сил не было ни у матери князя Анны Сангушки, ни у брата Иеронима Флориана Радзивилла. По сравнению с другими магнатскими дворами, художественный двор Михаила Казимира Радзивилла Рыбоньки занимает исключительное положение по количеству постоянно работающих мастеров. Например, у Я. К. Браницкого только после 1749 г. появляются два постоянных художника — Мирис (*Mirys*) и Герличка (*Herliczka*). По мнению Катажины Ковецкой (*Katarzyna Kowiecka*), характер работы у Браницкого был подобен системе занятости у Радзивилла: „Браницкий использовал с середины века постоянно ни много ни мало двух собственных художников — Герличку и Мириса, которые исполняли все желания князя и писали все, что в данный момент было необходимо князю — религиозные картины, исторические и аллегорические сцены, пейзажи, зверей и т. д., беря за образцы различные гравюры, находящиеся в белостокской библиотеке князя“⁴⁷. При дворе Елизаветы Сенявской (*Elżbieta Sieniawska*), самом знаменитом меценатском дворе в Речи Посполитой, в 1700–1729 гг. был только один придворный художник, которого она считала „своим“ — Николай Шпот (*Mikołaj Szpot*)⁴⁸.

Количество живописцев и система их обучения при дворе Рыбоньки также могут быть признаны по-своему уникаль-

⁴⁷ K. Kowiecka, op. cit., s. 119.

⁴⁸ Постоянно и подолгу работающим был только художник Н. Шпот, остальные приглашались на разовые работы; см.: P. Bohdziewicz, *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej z lat 1700–1729 w zbiorach Czartoryskich u Krakowie*, Lublin, 1964, s. 184.

ми. Князь использует в основном местные силы художников и тем самым закладывает основы формирования национальной художественной школы монументальной и станковой живописи. Кроме того, в документах встречаются приказы обучать не только мастеров для своего двора, но и для епископа жмудского, кардинала епископа краковского.

Михаил Казимир требовал, чтобы работы выполнялись быстро. Это, конечно, сказывалось на качестве создаваемых произведений искусства. Группе придворных мастеров поручались разнообразные работы — от окраски карет до писания театральных декораций. Тадеуш Маньковский называл художников радзивилловского двора ремесленниками и видел в стилистике их искусства только ориентацию на мануфактурное производство⁴⁹. Художники радзивилловского двора были в большей степени универсалами, чем ремесленниками, достаточно точно отражавшими вкусы их мецената и заказчика.

При этом не следует искать бескомпромиссного проявления индивидуальности придворного художника — его главной целью являлось не воплощение новых авторских замыслов, а следование вкусу заказчика, своего сеньора.

Художники, принадлежавшие художественному двору князя Радзивилла, ценили прежде всего свое общественное положение. Они принадлежали к княжескому двору, пользовались юридической защитой князя (сервиторат) и зарабатывали себе на жизнь, выполняя заказы князя. Кроме того, они могли рассчитывать на особые подарки князя — земельные участки, дома и т. п. Одной из своеобразных скрытых форм вознаграждения являлось участие художников в самоуправлении радзивилловских городов — Несвижа, Жолкева. Художники на выборных должностях в магистратах частновладельческих городов Радзивиллов освобождались от уплаты налогов. Художники

⁴⁹ T. Mańkowski, *Materiały do dziejów manufaktur tkackich Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeński”, Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*, 1938–1939, t. 3, s. 1–18.

на службе князя работали по его заказам, под его неусыпным контролем и главным их стремлением являлось воплощение „слово в слово“ заказов их патрона. Свойственное европейскому XVIII веку творческое фантазирование в заказных работах было просто невозможно.

Художник ощущал себя принадлежащим к определенной социальной страте, творчество давало ему возможность изменения социального статуса, но положение художника не являлось положением надмирного творца, пророка, каким желал видеть и видел себя свободный художник XIX века.

Olga Gorškovoz-Baženova

Apie dailininko ir užsakovo santykius:
XVIII a. Radvilų Nesvyžius

Santrauka

Straipsnyje pateikiami Minsko ir Varšuvos archyvuose rasti duomenys, susiję su kunigaikščio Mykolo Kazimiero Radvilos Žuvelės (1702–1762) laikų menine bei socialine istorija. Dvarui priklausę tapytojai, skulptoriai ir kitų meno profesijų atstovai puošė statomas bei perstatomas pilis, rūmus, bažnyčias, apipavidalino spektaklius, svečių priėmimo iškilmes ir šventes, iliustravo spaudinius. Dailininkai, gyvenantys skirtinguose kunigaikščių valdų miestuose nuo Vilniaus iki Lvovo, nuo Nesvyžiaus iki Olykos, kunigaikščiui liepus susiburdavo atlikti vieną ar kitą užsakymą. Už savo darbus jie buvo asmeniškai atsakingi kunigaikščiui.

Dvaro dailininkai pradėti telkti 1735–1740 m., formuojantis atskirai M. K. Radvilos valdai. Pagrindinė meistrų grupė būrėsi kunigaikščio valdos sostinėje Nesvyžiuje. Jos branduolį sudarė kūrėjai, perėję į M. K. Radvilos dvarą iš jo motinos Onos Kotrynos Sanguškaitės-Radvilienės (1676–1746) aplinkos. Šios didikės rezidencijoje Palenkės Bialoje 1720–1730 m. dirbo didelė dailininkų grupė. Sanguškaitė-Radvilienė kvietė žinomus meistrus. Johannas Conradas Blancas dirbo Palenkės Bialoje 18 metų (1720–1738), Giovanni de Fulchi – iki 1742 m., Johannas Benedictas Hoffmannas – 1745 m., Fiszeris minimas nuo 1727 iki 1736 07 13. Kontraktas su kiekvienu iš meistrų numatė dviejų-trijų mokinių apmokymą. Palenkės Bialos dailininkai išugdė mokinius, kurie vėliau dirbo Sanguškaitės-Radvilienės sūnums, tai – de Fulchi mokinys Karolis Gadomskis, Kazimieras Liutnickis, iš retų archyvinių paminėjimų žinomi Jonas Tiškevičius, Albertas Ščerbinskis, Steponas Cibulskis, Szulcas, Ruseckis bei Fiszerio mokinys.

Tarp M. K. Radvilos užsakymus vykdančių meistrų išsiskyrė keturios grupės. Gausiausia iš jų buvo Nesvyžiaus grupė, kurią sudarė 10 žmonių: Ksaveras Dominykas Heskis, Juozapas Ksaveras Heskis, K. Liutnickis, Stanislovas Mikolajevskis, ir Sveržanio fajanso manufaktūros dekoratoriai: vokiečiai Küntzelmannas, Motiejus, Jonas, Tomas. Kita kunigaikščio dailininkų grupė buvo įsikūrusi Žulkvėje, buvusioje etmonų Žulkevskių-Sobieskių valdoje Ukrainoje. Šią valdą M. K. Radvila gavo pagal sutartį iš valdovo Jono Sobieskio vaikaitės Marijos Karolinos de Bouillon apie 1740 m. Žulkvės grupę sudarė 6 žmonės: Mikalojus Strumekis, Andriejus Zaškovskis, Mykolas Skšickis, Radzilovskis, Mikalojus, Aleksandras. Šios dvi dailininkų grupės dažnai dirbdavo kartu, vadovaujamos K. D. Heskie. Buvo dar

viena – Kopysės – grupė, kurią sudariusių dailininkų vardai nėra žinomi (dokumentuose jie dažnai vadinami „Kopysės meistrais“). Į atskirą grupę išskirtini tapytojai Dovydas ir Jokūbas, kurių gyvenimo vieta nežinoma.

Meistrai, atlikdavo vienkartinius užsakymus, nelaikyti dvaro dailininkais, pvz., Bazilijus Petranovičius, Antanas Mellana, Adamas de Mányoki, nutapęs M. K. Radvilos portretą Dresdene (1738 m. minimas jo „Dienoraštyje“) ir kt.

Nuolatinę tapytojų, dirbusių M. K. Radvilos dvare, grupę sudarė 20 asmenų. Jos sudėtis keitėsi priklausomai nuo atliekamų darbų. Kunigaikščio dvare taip pat dirbo drožėjai Martynas Matas Voicechovičius, Andriejus Vežchovskis (abu iki 1733 m.), neįvardyti vokiečiai ir lenkas, skulptoriai Aleksandras Kuliauskis ir Petras Šavelskis, mozaikininkas Aleksandras Novickis, lipdytojai Petras Malevičius ir Koncevičius, Juozapas Čochas, Antanas Šepetovičius ir kt. Kiekvienas jų turėjo bent po du mokinius. Dar reikėtų paminėti kunigaikščiui nuolat dirbusius architektus, graverius ir stiklo raižytojus iš Nalibokų manufaktūros. Dailininkų grupei vadovavo K. D. Heskis, pradėjęs dirbti Radvilų dvare 1727 m.

Toks didelis nuolat dvare dirbusių vieno mecenato globojamų dailininkų skaičius buvo gana retas reiškinys XVIII a. viduryje. Tiek dailininkų neturėjo nei kunigaikščio motina Sanguškaitė-Radvilienė, nei brolis Jeronimas Florijonas Radvila, nei dauguma kitų didikų. Pavyzdžiui, Jono Klemenso Branickio dvare tik po 1749 m. atsirado du nuolatiniai dailininkai – Augustynas Mirysas ir Antanas Jonas Herlička (Antoni Johannes Herliczka), kiti buvo kviečiami atlikti konkrečius užsakymus.

Kunigaikštis daugiausia naudojosi vietinių dailininkų pajėgomis ir kartu kūrė pagrindą formuotis vietinei monumentaliosios ir molbertinės tapybos mokyklai. Be to, dokumentuose galima aptikti įsakymų parengti meistrus ne tik savo dvarui, bet ir Žemaičių bei Krokuvos vyskupams.

Dailininkai atlikdavo įvairius kunigaikščio užsakymus ir nesispecializavo vienoje srityje, kaip kad XVIII a. Anglijos, Prancūzijos, Rusijos dailės akademijų auklėtiniai. Dvaro tapytojams tekdavo atlikti tiek monumentaliuosius, tiek molbertinius skirtingų žanrų – nuo istorinio iki natiurmorto ar portreto – darbus. Jie taip pat dažė kariatės, kūrė teatro dekoracijas ir kt. Tad juos galima vadinti universaliais meistrais.

Dailininkų rengimo sistema panašėjo į seną cechinę sistemą – kiekvienas kunigaikščiui dirbęs meistras privalėjo išmokyti savo amato du mokinius. Šie, pradėję mokslus, apsigyvendavo meistro namuose. Mokiniai dailės mokymui buvo atrenkami iš M. K. Radvilos valdose gyvenusių smulkių bajorų šeimų. Gabių jaunuolių tarp valdinių paprastai ieškodavo kunigaikščio administratoriai.

Kunigaikščio dailininkai naudojo kunigaikščio juridinę apsaugą ir užsi-dirbdavo pragyvenimui, atlikdami jo užsakymus. Visi Radvilų dailininkai gaudavo nuolatinį atlyginimą pinigais ir natūra, taip pat užmokestį už konkretų užsakymą. Atlyginimą sudarė nuo 6 iki 10 auksinų per savaitę ir priedas maisto produktais bei

gėrimais. Be to, meistrai galėdavo būti ypatingai kunigaikščio apdovanoti – gauti žemės sklypus, namus ir t. t. Viena iš „slaptų“ atsilyginimo formų buvo dailininkų priklausymas Radvilų miestų Nesvyžiaus ir Žulkvės savivaldos institucijoms. Kaip šių miestų magistratų pareigūnai jie buvo atleidžiami nuo mokesčių. Dailininkai dirbdavo griežtai kontroliuojami kunigaikščio ir pagrindinis jų siekis buvo kuo tiksliau atlikti jo užsakymus.