

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

*O. V. Школьна*

**Великосвітські  
МАНУФАКТУРИ  
князів  
РАДЗІВІЛЛІВ  
XVIII–XIX століть на теренах  
Східної Європи**

**Монографія**



Київ  
2018

УДК 738. 1: 65.012.32(339)"17-18"

ІІІ 67

*Рекомендовано до друку Вченого радою  
Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка  
(протокол № I від 25 січня 2018 р.)*

**Рецензенти:** *Тетяна Кротова*, доктор мистецтвознавства;  
*Наталія Ковальчук*, доктор філософії;  
*Юлія Івашко*, доктор архітектури.

### **Школьна О. В.**

**ІІІ67** Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи / Ольга Володимирівна Школьна. – К. : Видавництво Ліра-К, 2018. – 192 с. : іл. – Бібліогр. : с. 183–191. – Рез. укр., англ.

ISBN 978-617-7605-46-0

Дослідження присвячене розгляду старосвітських мануфактур XVIII–XIX століть князів Радзивіллів на теренах Східної Європи (землі сучасних України, Білорусі та Польщі). Проаналізовано фарфоро-фаянсові підприємства у Жовкові, Глинсько, Бялій Подлясці, Сверженні, Неборові; скляні, кришталеві, дзеркальні, самоцвітні – в Уріччі, Налибоках, Чуднові, Янковичах; ткацькі виробництва (тапісярні, персіярні), а також дотичні до них меблярні у Бялій Подлясці, Мирі, Альбі, Несвіжі, Кореличах, Слуцьку, Неборові, Лахві.

The research is devoted to the consideration of the old-fashioned manufactories of 18th-19th centuries which belonged to the princes of Radziwill in Eastern Europe (the lands of modern Ukraine, Belarus and Poland). Porcelain and faience enterprises in Zhovkva, Glinsko, Byala Podlaska, Sverzhen, Neboriv are analyzed; glass, crystal, mirror, semolina – in Urichya, Naliboki, Chudniv, Jankovichy; weaving productions (tapestries, belts) as well as tangent to them furniture in Biala Podlaska, Myr, Alba, Nesvizh, Korelichi, Slutsk, Neborov, Lakhva.

УДК 738. 1: 65.012.32(339)"17-18"

ISBN 978-617-7605-46-0

© Школьна О.В., 2018  
© Видавництво Ліра-К, 2018

О. В. Школьна

Великосвітські  
**МАНУФАКТУРИ**  
князів  
**РАДЗИВІЛЛІВ**  
XVIII-XIX століть  
на теренах  
Східної Європи



Автор висловлює подяку за допомогу і наукове консультування, а також надання матеріалів і фотографій експонатів колекції колективу співробітників львівською історичного музею - Роману Чимелику, Ірині Скоропадовій, Ірині Полянській, Валентині Петровій, Сергію Бойданову;

колективу співробітників львівською Інституту народознавства НАН України та Музею етнографії та художніх промислів Інституту народознавства НАН України - Степану Павлюку, Андрію Клімашевському, Роксолані Братані, Людмилі Булаковій, Стефанії Креховецькій, Віталію Кушніру;

колективу Національного музею українською народною декоративною мистецтва - Людмилі Строковій, Людмилі Білоус, Ользі Ермак, Ользі Новодережкіній;

колективу Волинського краєзнавчого музею - Анатолію Силюку, Наталії Пущкар (Луцьк),

а також персонально Ірині Ганецькій, Валерію Жуку (Мінськ), Володимиру Александровичу (Львів), Ладі Чимбалі (Львів), Михайлу Кудаю (Жовква), Софії Касськун (Жовква), Костянтину Бацаку, Ірині Ягодзинській, Андрію Юрашу (Київ).



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП. Вивчення спадку мануфактур князів Радзивіллів на етнічних землях України, Білорусі, Литви, Польщі .....</b>	6
<b>РОЗДІЛ 1. Фарфорні та фаянсарні</b>	
1.1. Жовква і Глинсько .....	12
1.2. Бяла Подляська .....	40
1.3. Свержень .....	45
1.4. Неборів.....	69
<b>РОЗДІЛ 2. Гути, виробництва кришталю, дзеркал і самоцвітного каміння</b>	
2.1. Уріччя .....	74
2.2. Налібоки .....	84
2.3. Чуднів .....	94
2.4. Янковичі .....	100
<b>РОЗДІЛ 3. Тапісярні, килимарні, персіярні, сницарні й меблярні</b>	
3.1. Бяла Подляська, Мир, Альба .....	104
3.2. Несвіж – Кореличі .....	109
3.3. Несвіж – Слуцьк.....	123
3.4. Неборів, Лахва .....	166
<b>Роль роду князів Радзивіллів у формуванні історико-культурної і мистецької панорами Європи XVIII–XIX ст. ....</b>	175
<b>Джерела та література .....</b>	183



## ВСТУП

# Вивчення спадку мануфактур князів Радзивіллів на етнічних землях України, Білорусі, Литви, Польщі

**Вступ.** На сьогоднішньому етапі поступу суспільства достатньо гостро стоять питання відродження художніх промислів та художньої промисловості, оскільки у цьому сегменті виробництва наразі у багатьох країнах Східної Європи відчувається істотний спад розвитку. Спираючись на досвід розбудови ремісничих центрів проайдешніх епох, починаючи від доби бароко, варто звернутися до вивчення спадку перших мануфактур тонкої кераміки, скла, текстилю, меблів на наших землях, зокрема, започаткованих родом Радзивіллів.

Нині можна ретроспективно поглянути на принципи заснування та специфіку інфраструктури перших промислово і фінансово успішних підприємств на етнічних землях України, Білорусі, Польщі, Литви. Означені території колись входили до Великого князівства Литовського та Речі Посполитої, економічно розвинених європейських держав. Від кінця XVII – початку XVIII ст. Радзивіллі тут утверджували засобами осягнення окремих сегментів промислового виробництва спроможність бути лідерами з-поміж флагманів вітчизняних промислових центрів.

Ці князі, взоруючись на творчо-промислові здобутки законодавця європейської моди Людовіка XIV (Короля-Сонця) та його наступника Людовіка XV, через вправне господарювання із введенням тодішніх «ноу-хау» на підвладних їм землях, стверджували свою гідність і спроможність організовувати суспільство в «обертанні довкола своєї орбіти» з певними зисками для самого ж суспільства. При цьому їх економічна і промислова політика була спрямована на отримання за будь-яких умов тільки найкращого фабрикату на землях ВКЛ і Речі Посполитої.

Але означений спадок поки лишався маловивченим. В цьому і криється істотна наукова проблема. Адже досі речові артефакти, а також архівні матеріали, пов'язані із згаданим родом відомих фабрикантів, не були систематизовані, узагальнені у повній мірі й співвіднесені з особистостями самих князів Радзивіллів, їх смаками, прерогативами. Зокрема, творчими уподобаннями представників окресленого роду, включенням у художні процеси, проектуванням виробів на підприємствах у Жовкові, Глинсько, Бялій Подлясьці, Сверженні, Неборові, Налібоках, Уріччі, Чуднові, Янковичах, Несвіжі, Слуцьку, Альбі, Лахві тощо. Так

само, донині не відбулося остаточного усвідомлення, що завдяки окремим «художнім дворам» Жовкви, Несвіжу та Бялої Подляски, а також мистецько-ремісничим артілям, зібраним цими князями, було розроблено і втілено окремі архітектурно-художні ансамблі в Олиці, Львові, Мирі, Біржах (сучасний Біржай у Литві) й т. ін.

Зважаючи на те, що вироби радзивілівських мануфактур від XVIII століття вважалися еталонними й найціннішими здобутками на землях ВКЛ і Речі Посполитої, нині постала необхідність вивчити художню культуру проектування цієї продукції, мистецтво виконання форм, оздоблення, технології виготовлення та імена провідних художників і майстрів-ремісників. Цим і зумовлений вибір теми даного дослідження, у конкретному випадку – в межах радзивілліан у колишніх королівських резиденціях, магнатських маєтках, в «економічних офішорах» тощо.

Але ж, зрозуміло, що спадком цього єдиного князівського роду на наших землях не вичерпуються напрацювання в річищі започаткування та розвитку мануфактурного виробництва в галузі високої тонкої кераміки, високомистецьких скла, у тому числі кришталевого і дзеркального, самоцвітного каміння, ворсових килимів, шпалер-гобеленів, шовкових тканин, золототканих поясів, сницарських витворів і меблів. Тому звернення до однієї сторінки вітчизняної історії промисловості та пов'язаних із нею артефактів, є тільки введенням до всебічного і багатостороннього вивчення вітчизняної мистецької спадщини й набутків східноєвропейського фабричного виробництва доби XVIII–XIX століть, часів староукраїнської культури та доби розвитку «високих» європейських стилів.

Історія мануфактур родини князів Радзивіллів донедавна вивчалася лише в аспектах їх взаємодії із культурою певних регіонів етнічних України, Білорусі та Польщі, відокремлюючи зв'язки фабрикату цих земель за країнознавчим принципом. Нині, зважаючи на спільнє політичне та мистецьке минуле, постала можливість переосмислити надбання радзивілліан як феномену неподільної історико-культурної спадщини, що має розглядатися у сенсі певного симбіозу напрацювань і традицій, котрій розвивався у тісній взаємодії на різних територіях, не зважаючи на спочатку досить умовні і штучні кордони [42; 43; 44], а згодом і розокремлення земель під різними коронами і прапорами.

Останнім часом європейське співтовариство почало плідну співпрацю у галузі повернення історичного минулого, спадку колись найбільшої держави Європи – Великого князівства Литовського, а також Речі Посполитої. Історія коронних земель нерозривно пов'язана із українськими територіями, де протягом кількох століть пліч-о-пліч мешкали і творили поляки, литвини та представники інших народів Європи. Великим кроком до об'єднання зусиль України, Литви, Польщі, Білорусі, Росії у цьому напрямку став міжнародний проект «Документальна спадщина Речі Посполитої», що активно виконувався у розрізі програми «Пам'ять світу» за підтримки ЮНЕСКО протягом 2008–2009 рр. [17;18].

Завдяки політичній волі вказаних держав вперше за два з половиною століття після третього переділу Польщі була здійснена так звана часткова реституція, що передбачала повноцінне введення до міжнародного наукового обігу низки артефактів з історії та культурного розвитку земель вказаних країн доби XVIII–

XIX століть. Велику частину цієї роботи складали оприлюднення та всебічне вивчення архівних документів, що нині зберігаються у сховищах різних країн Східної Європи, які проливають світло на вітчизняну Радзивілліану.

У межах програми виконання цього проекту вчені-архівісти, джерелознавці, історики, культурологи, мистецтвознавці означених вище країн розпочали активну дослідницьку працю, результатом якої стало оприлюднення кількох значущих польсько-українських (А. Каспшак, Г. Скоропадової, співпраця Департаменту справ польської культурної спадщини за кордоном Міністерства культури і національної спадщини Республіки Польща та Інституту народознавства НАН України у Львові) [21], українсько-польсько-білорусько-литовських архівознавчо-джерелознавчо-краєзнавчих (за ред. В. Александровича) [29] та ін. видань.

Їх значення у зв'язку із заповненням паралельно архівних лакун завдяки синхронним інтерактивним напрацюванням України, Білорусі, Польщі, сьогодні важко переоцінити. Адже світовій спільноті був представлений, насамперед, спадок некоронованих королів і визначних меценатів згаданих вище країн Радзивіллів, підняті передходжерела щодо функціонування їх ординацій у Східній Європі з Головного архіву давніх актів Варшави, Державного історичного архіву Литви у Вільнюсі, Центрального державного історичного архіву України в Києві, збірки Дубровського з Рукописного відділу Російської національної бібліотеки у Санкт-Петербурзі тощо [18].

Нині у зв'язку із здійсненою працею варто переглянути існуючі дані мистецьких майстерень, мануфактур і фабрик Радзивіллів на теренах Східної Європи і визначити основні художньо-ремісничі центри, спадщина яких сьогодні становить кращі здобутки вітчизняної, а також культури суміжних країн, котрі колись знаходилися у єдиному соціумі й культурному просторі.

Наразі варто визначити основні художньо-ремісничі центри Радзивіллів з фабрикації фарфору-фаянсу, скла, кришталю, дзеркал, коштовного каміння, ткацтва, килимарства, виготовлення gobelinів і коротко їх охарактеризувати.

Донедавна вплив родини князів Радзивіллів на розбудову ремісничих центрів, промислів та початків промисловості України, Білорусі та Польщі протягом XVIII–XIX століть недооцінювався, вивчався фрагментарно через розорошеність передходжерел і розокремленість артефактів. Другою причиною несистемного вивчення спадку мануфактур згаданої родини було свідоме замовчування або навмисне приховування фактів у радянізованому соціумі щодо реальних здобутків колись провідних аристократичних родин Європи – Острозьких, Собеських, Радзивіллів, Потоцьких, Чарторийських, Огінських, Сангушків, Любомирських, Вишневецьких тощо. Адже останні сприймалися як класові вороги і їх напрацювання намагалися «занизити», «переформатувати» або й заперечувати з метою нівелювання засікавленості внеску в скарбницю світової художньої культури.

Задля цієї мети, напевне, були переписані історії окремих видів декоративно-ужиткового мистецтва. Зокрема, започатковані Яном III Собеським на теренах етнічної України фарфорні від 1670-х рр. (пізніше продовжені Міхалом Казимиром Радзивіллом Рибоњькою) у Жовкві поблизу Львова та присілку першої Глинсько, що випереджали винайдення і фабрикацію тонкої кераміки в етнічній Росії, були просто викреслені з

історії «білого золота» Радянського Союзу. Хоча вже наприкінці XIX століття активно тривала джерелознавча праця таких дослідників-істориків, як Юліан Колачковський, що 1888 р. оприлюднив працю про відомості щодо промислів та мистецтва у Стародавній Польщі [121], проте, узагальненої роботи про спадок Радзивіллів у художньому рукомислі 130 років тому ще здійснено не було.

Пізніше, через чверть століття, 1913 р. у Варшаві була видана епохальна праця львівського польськомовного дослідника Густава Соубізе-Бізієра «Про фабрики кераміки в Польщі», де у вигляді довідкової інформації були наведені дані різних мануфактур тонкої кераміки Західної України, серед яких зазначені виробництва Собеських-Радзивіллів, Потоцьких, Чарторийських-Любомирських-Сангушків тощо [142].

Проте ще два десятиліття це першоджерело ніхто не наважувався перевірити. Натомість 1936 р., в період до нового історико-географічного та політичного переділу карти Європи, верифікацію означених даних здійснив Зигмунт Пржирембель у Львові. Названий автор оприлюднив надзвичайно значущу працю «Фарфорні польські давні та діючі» (державною на той момент польською мовою), де окремий великий розділ присвятив радзивілівським тонкокерамічним виробням у Бялій, Свержені та Жовкві, побіжно згадавши і гути в Уріччі та Налібоках (терени етнічної Білорусі) [138]. Однак кон'юнктура наукового запиту за кілька наступних найближчих років змінилася, і дана робота зникла з вільного доступу бібліотек.

Протягом п'ятдесяти років потому «непотрібні» для генеалогії окремих видів мистецтва труди були приречені на вилучення або зберігання у спецхоронах. Бо інакше б неможливо було розвивати буржуазне мистецтво, започатковане самими королями або членами їх родин. Тому на теренах радянських республік інформація з цілком зрозумілих причин замовчувалася, навіть знаними вченими. Але на початок 1980-х років польська генерація дослідників, зокрема, Галина Хойнацька [105; 106], Марія Йезевська та Марія Старжевська [143], Ельжбета Ковецька, Марія та Єжи Лосьові, Леон Виноградов [137] активно почали розробляти окреслене питання.

Про діяльність радзивілівської ж Глинської фабрики фаянсу (з майстернями на ранньому етапі в Жовкві та Глинську) від початку XVIII століття, функціонування якої задокументовано від 1747 р. в українських виданнях з історії мистецтва [86], до доби незалежності навіть не згадували вголос [88]. Відбувалося це, судячи з усього, з політичних міркувань, адже у польськомовній літературі від 1970-х – 1980-х рр. інформація про діяльність Глинської фаянсарні була оприлюднена і цілком доступна вітчизняним фахівцям від доби зняття «залізної завіси».

Активно цікавилася родоводом української тонкої кераміки знаний дослідник Файна Петрякова, проте історію фаянсу вона відокремлювала від історії фарфору, яким займалася активно у 1980-х рр. [62; 63]. З 1990-х дослідниця паралельно вивчала юдаїку єврейських штетлів України, дотичну до появи і розвитку вітчизняних виробництв «білого золота», на що пішло два десятиліття її життя, яке трагічно обірвалося 2002 р.

Потому було розпочато новий етап осмислення спадщини доби бароко – класицизму, причому взаємозв'язки вже цікавили як білоруських дослідників кераміки, художнього ткацтва, історії ремісництва і початків промисловості, зокрема, І. Ганецьку [10: 12], Б. Лазуку [34], так і польських й українських

істориків-джерелознавців, культурологів, мистецтвознавців Т. Бернатовича [102], С. Гасіоровського [109], О. Русину [66], Н. П'ех [64].

Внаслідок оприлюднення низкою вчених інформації, почертнутої з регіональних архівів [135], у тому числіся осягнення даних так званих «Реєстрів скарбових» О. Школьною [86], матеріалів музеїв колекцій Б. Костух з польських порцелян та фаянсу [122], М. Яницької [93] з історії білоруського скла, що лягли в основу відповідних розділів з історії художнього скла в Історії білоруського мистецтва, виданої наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. [26; 27]; нововиявлених внаслідок проведення археологічних розкопок артефактів, зокрема, у розвідках М. Кубая [33], стала можливість поглянути під новим кутом зору на ретроспекцію взаємозв'язків окремих майстерень та виробництв Радзивіллів у межах земель сучасних України, Білорусі, Польщі.

Значущими були пошуки українських, білоруських, литовських, польських вчених останнього десятиліття з історії золототкацтва, розвитку персіярень з виготовлення кунтушевих поясів, у тому числі слуцького типу, тапісярень з виробництва коштовних шовкових тканин, шпалер і gobelenів, килимарень. Багато з них базувалося на підвальинах розвідок Т. Маньковського середини ХХ ст. [132; 128]. Здійснені майже синхронно ці труди стали базою для розуміння панорами художньої культури означених країн доби бароко-рококо, класицизму-ампіру, романтизму.

Зокрема, розділи Історії українського декоративного мистецтва, написані І. Голодом, Л. Цимбалою [14; 82], окрім джерелознавчі статті В. Назара [40], С. Славутича [70], О. Школьної [87; 90]; праці білорусів Б. Лазуки [35] та О. Баженової [3], литовської вченої з історії текстилю Г. Мартінайтіене [134] змінили уявлення європейської спільноти про справжні масштаби й обшири явищ, пов'язаних з розбудовою початків художньої промисловості, досі повноцінно не вивчених та не введених до наукового обігу.

Завдяки цим та іншим працям вдалося буквально по крихтах реконструювати історію визначних ремісничо-мануфактурних центрів Східної Європи, в яких виготовляли твори, як би ми сьогодні сказали «преміум-класу». Ці артефакти представляли бренди своїх власників, князів Радзивіллів. Їх торгові знаки були маркою, що мала найвищу репутацію у споживачів на теренах від Франції до Росії.

Таким чином, нині стала можливість уважно розглянути фундаторську діяльність князів Радзивіллів на етнічних землях України, Білорусі, Литви, Польщі під однією обкладинкою. Це дозволить розкрити окрім віхи історії цілих галузей мистецтва, його родів, видів, жанрів, початки вітчизняного дизайну. Зокрема, етнодизайн, який базувався на культурних кодах декоративно-прикладного і народного мистецтва, збагачених Собеськими та Радзивіллами надбанням світової художньої спадщини, вищими досягненнями як східної, так і європейської цивілізацій, симбіоз й інтеграція яких поклали початок відліку нового мистецтва, оновленого міцними струменями «філософської естетики» меценатського поклику.



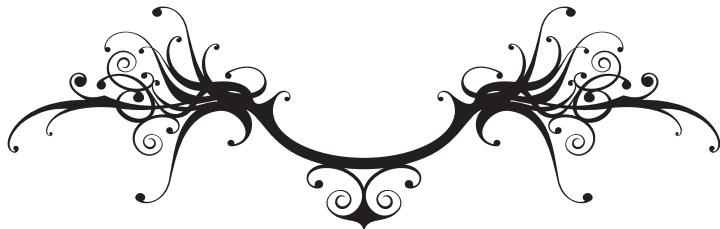
# РОЗДІЛ 1.

## Фарфорні та фаянсарні



## РОЗДІЛ 1.

### Фарфорні та фаянсарні



#### 1.1. Жовква і Глинсько

На сьогоднішній день інформація про спадок роду Радзивіллів у розрізі започаткування і розвитку підприємств на теренах Східної Європи виглядає приблизно таким чином: першими задокументованими виробництвами тонкостінних фаянсів і пічних кахлів стали робітні в Жовкові та Глинсько, які були закладені королем Яном III Собеським ще в 1670-х рр., підтримувалися його сестрою Катериною Радзивілл та нащадками монарха.

Тут з 1670-х рр. (пізніше 1664 р. – віднайдення секрету тонкої кераміки в Сен-Клу, Франція) місцеві керамісти та, вірогідно запрошенні з закордону фаянсисти, вже продукували не лише кахлі за голландським зразком, а й періодично виготовляли посуд (тарілки, дзбанки з біло-блакитним декором) і вазово-аксесуарний сегмент фабрикату. Розбудовуючи родинне гніздо у Жовкові, що згодом перетворилося на королівську резиденцію, Ян III та його дружина дбали про ошатність інтер'єрів та екстер'єрів палацових споруд, ансамбль паркових насаджень, фонтанів, скульптур, альтанок, квітників, слімарень, помаранчарень, водойм, оборонних укріплень, звіринців.

Король намагався увести у Речі Посполитій спадкову монархію, перетворити Польшу на централізовану державу, хоча цьому й протидіяли польські магнати та столиця священної Римської імперії того часу Австрія. Тому, серед усього іншого, приділялася увага створенню власних форм репрезентаційних, так званих «реномових» виробів елітарної кераміки. Взоруючись на італійські, іспанські, французькі шляхетні роди, котрі у спосіб демонстрації колекцій вищуканого «білого золота» заявляли світові про досконале володіння в їх країнах вільними мистецтвами і науками, подружжя Собеських втілювало у своїх східногалицьких володіннях найсміливіші за тими часами задуми.

Незрівнянна француженка, дружина монарха Марія-Казимира де ла Гранж д'Арк'єн, що зводила з розуму гордовитих шляхтичів, мала величезний вплив на Яна III. Сучасники зазначали, що чуттєва, розумна, хитра «Марися керує Яном, а вже Ян – Польщею». Шалено кохаючи дружину все життя, і маючи на взаєм кохання, ніжність і відданість, майбутній король виконував всі жіночі примхи дами

свого серця з облаштування маєтностей за модою Європи. Зокрема, у царині стилізації своїх резиденцій під окремі пройдешні епохи, експериментів з новітніми стилями, потягом до «екзотизму».

Саме завдяки мистецьким уподобанням Марисеньки, на галицьких землях були започатковані виробництва так званої м'якої порцеляни, інакше званої «художньою», винайденої в Сен-Клу 1664 р. [75]. Однак, протягом 1670-х і на початку 1680-х рр., подружжю доводилося у першу чергу відбудовувати історичні споруди на землях предків, завдяки чому більшість замовлень майстерням у Жовкві та Глинсько припадали на кахлі. У той період лише зрідка виготовлявся посуд, переважно для щоденних потреб власної родини [60; 61].

Завдяки потягу до мистецтва і меценатству Собеських, у Жовкві виникла відома школа іконопису, де працювало понад 30 мальярів, з яких найбільш відомі та знакові імена Івана Рутковича, Йова Кондзелевича, Дам'яна Роєвича та Василя Петрановича. Час упрочення фаянсової мануфактури слід пов'язувати з періодом активної розбудови міста – 1670-ми – 1690-ми роками. Підвалини керамічного виробництва в цій місцевості на той час вже мали багатовікову традицію [20], коріння якої сягали часів Давньоруської держави. Але саме наприкінці XVII століття на Жовківщині оселилися вихідці з Фландрії (мешканці частини сьогоднішньої Франції й Бельгії) та Голландії (тогочасні Нідерланди), котрі розумілися на делфтському фаянсі й складниках маси. Адже каолін входив до рецептури як паперу, так і тонкої кераміки.

Після смерті сина Собеських Костянтина-Владислава (1680–1726 рр.), два роки в Жовкві жила його вдова Марія Жозефа Вессель (померла 1762 р.). Від часу помешкання у Жовківському палаці цього подружжя, під 1720 р. лишився детальний опис маєтку в Жовкві [123, с. 568], котрий на той час зберігався недоторканим у меморіальних кімнатах предків. За ним «замок був сповнений пишних меблів, порцеляни, живопису і різьблення» [113].

Власниця надалі спродала маєток своєму овдовілому швагру [101, с. 563–564]. На деякий час старший королевич Якуб-Людвік (хрестеник французького короля Людовіка XIV) став господарем Жовкви. Після його смерті маєтність успадкувала дочка небіжчика, Марія Кароліна (Шарлотта) де Бульйон, вдова Фрідеріка Мауріція, князя де'Турень (помер 1723 р.) [101, с. 563–564].

Марія де Бульйон 1738 р. зробила опис Жовківського майна, котрий мала намір відіслати своєму швагру Якубу Стюарту, що претендував на англійський трон [111, с. 164]. З нього випливає, що на той час інтер'єр помешкань палацу не змінився від часів Яна III, і зберігав, крім іншого, «фарфору» з королівськими гербами австрійської роботи, надіслані папою Інокентієм XI «захисників християнського світу» [101, с. 575]. Тоді ж, як і через 50 років, у палаці на стінах сіней були викладені фаянсові плитки довкола білого мармуру, стояли великі та малі каміни та печі «фарфорові» й «фаянсові» (деякі з них називалися голландськими, очевидно за конструкцією, відмінною від так званих руських печей) [101, с. 579].

За даними Тадеуша Маньковського, оприлюдненими у першій половині ХХ століття, гончарний цех у Жовкві було скасовано 1656 року, натомість лишився працювати керамічний цех в Глинсько [126, с. 246] (на відстані близько 5 км,

жовківські окреси, також маєтність родини Собеських). Там, під впливом Нідерландів, випускали білі, сині, зелені (полив'яні) та мальовані кахлі. Тобто наслідували делфтський фаянс, що видається зрозумілим з огляду на тогочасну моду та населення міста голландцями, запрошеніх королем. Крім цієї продукції в документах фігурує тонкокерамічне начиння з Жовкви або Глинсько, яке звалося «фарфурами» (власне тонкостінний фаянс, який, за браком на той час точних вимірювальних пристрій з замірювання температур обпалу не відрізняли від порцеляни) [126, s. 247].

Можливо, то був варіант м'якого фарфору на зразок винайденого у Сен-Клу. Принаймні за свідченням польських джерелознавців тонкої кераміки, зазначається, що «за короля Яна III родина Собеських заклада в Глинсько та Жовкві невеликі мануфактури фарфурові», які передували мануфактурам Радзивіллів [137, s. 12]. Адже під «фарфурами» тоді розумівся також і фаянс, здебільшого тонкостінний. Швидше за все у цей час опановувався випуск форм з так званих «реномових» сервізів, які підносилися представникам найвеличніших родів Європи в якості дипломатичних подарунків і виставлялися у шафах на знак надзвичайної звитяги та честі сімейства [101, s. 575].

Численні кахлі з фаянсу й інше біло-блакитне начиння палацових приміщень, а також білосніжні «фарфурові» каміни й печі, фіксовані хроністами та скарбничими, а надалі й мандрівниками, запрошеними до палацу, не лишають сумнівів у існуванні виробництв тонкої кераміки в маєтностях Собеських другої половини XVII століття. 1685 р. Ян III надав глинському керамічному осередку нові права, за якими гончарі могли займатися переважно кахлярством. Тоді згадувався один з них на імення Олександр Мальовник, прізвисько якого могло бути пов'язане із розписом кахлів та іншого начиння [143, s. 43].

Натомість дуже мало інформації лишилося про посуд, який, очевидно, був стилізованим під певні європейські стилі, аби створювати з ансамблем інтер'єру єдине органічне ціле. Відомо, що на 1688 р. «на полиці понад дверцятами каміну стояла незлічена кількість найрізноманітніших “фарфурів”». З-поміж них переважали вироби у турецькому стилі посеред біло-блакитних тарілочок «голландського» типу [101, s. 579]. «На малій шафці розписній, мальовані набіло, на комінку, та навіть на поличках понад дверцятами, стояли знов “фарфури” турецькі, китайські (chińskie) і голландські у вигляді дзбаночків, фігур, та навіть пейзажів» [101, s. 580].

Якщо онука Яна III не робила нових реконструкцій, а стіни у багатьох приміщеннях родового палацу, були викладені суцільно фаянсом, та печі й велиki каміни у кімнатах були вкриті «фарфуровими» плитками, то, вочевидь, йшлося про фабрикат попереднього періоду. А саме про час, коли розроблялися та реконструювались інтер'єри [101, s. 580] в період оформлення палацу під королівську резиденцію. На цю ж думку наводять фаянсові стіни банно-вбиральнích кімнат: купелі, де стояла олов'яна ванна на міцних лапах під змішувачем з холодною та гарячою водою у вигляді орла з розпростертими крилами; та кількох лазень (турецьких та польських) [101, s. 580]. Ансамблі цих приміщень були облаштовані паралельно із золочівськими аналогічними інтер'єрами спеціально для

королеви Марії-Казимири мальованими сценами, живописними полотнами іспанських і нідерландських художників, драперіями з коштовного оксамиту, персько-турецьких тканин тощо.

З появою моди на китайські камінні вази (ансамблі різновеликих симетричних форм з п'ятирічною або семи одиницею, що виставлялися на полиці) й французькі набори «шеміне» для камінів, які складалися з годинника, двох свічників, декоративних іміджевих прикрас оздоблення інтер'єрів, таке облаштування ставало невід'ємною частиною палацових ансамблів. Диковинні «заморські» вироби для оформлення центральної частини сервірування столу на зразок пладеменажів (кілька ярусних композицій з приборами для спецій тощо), цукрових фігур й т.ін. на той час були ще не зовсім зрозумілі переписувачам майна, тому виникала плутанина не лише з сенсом призначення окремих виробів, а й щодо їх походження та назви матеріалу.

Складно зрозуміти, що мав на увазі реєстратор, згадуючи в переліку речей з кабінету палацу: «Wśred kolekcji farfurek pojawiły się tu nawet "Porcynele"» [101, s. 580]. Швидше за все, мався на увазі якийсь різновид блискучої, перламутрової порцеляни, що вирізнявся з-поміж інших «фарфорок» (цебто фаянсів). Адже, як відомо, за французькою класифікацією того часу, «фарфорами» називали фаянсові вироби, а «порцеляною» – власне фарфорові.

Крім білих і біло-блакитних порцелянових печей та камінів, до другої половини XVIII століття на «великих сходах» палацу збереглися також «муравлені» з зелених кахлів. Одну з них переписувачі, очевидно за походженням, назвали яворівською. Занотовані були також печі «z korupa» (з банею), так звані «шафясті камінні» (вірогідно, з дверцятами) тощо. Іншу піч було позначено як «saski» [101, s. 584–585]. Малася на увазі або Саксонія (швидше за все), або йшлося про тип зведення чи походження кахлів з Сасова, що входив до «жовківського ключа» з одинадцятьма сіл. Надалі, вже при Радзивіллах, було продовжено традицію встановлювати «фарфорові» печі. Одну з них, влаштовану при нових господарях палацу, уведено до опису так званої «радзивілівської їdalnі» [101, s. 585].

Потому на підвалах вже діючих майстерень на цьому ж історичному місці, після перекупу родового маєтку двоюрідного діда на початку 1740-х рр. у його спадкоємців, що мешкали здебільшого за кордоном, Міхалом Казимиром Радзивіллом Рибонькою, було організовано нові виробні. Останній з дитинства часто гостював у близьких родичів в Жовкові, і, вочевидь, знаходився під враженням від королівської величі їх палацу, та прямо у цій само будівлі заснованої мануфактури «білого золота». Таким чином, на фундаменті колишнього виробництва елітарної продукції для короля Яна III та його членів родини, було урухомлено нову цілу фабрику «фарфорів» (тонкостінного фаянсу).

Відомо, що 1740 р. Міхал Радзивілл Рибонька, внучатий племінник монарха за рідною сестрою первого Катериною придбав у спадкоємців престолу їхні маєтності на теренах сучасної Львівщини, у тому числі Жовкову із присілком Глинсько. Спадщина була відкуплена у дочки королевича Якуба-Людвіка – Марії Кароліни де Бульйон (1697–1740 рр.), на той час графині де ла Тур д'Овернь [141, s. 819; 101, s. 564], яка мешкала за межами України і не мала можливості упорядковувати керамічні майстерні [86].



*Теракотові кахлі з мотивами французької лілеї, геральдичними символами, вазами, орлами, «ламбрекенами», виноградними гронами тощо, які вкривалися у тому числі зеленою, «муравленою» поливою, знайдені на території Жовківського замку. Збірка Державного історико-архітектурного заповідника у м. Жовква, архів М. Кубая, 2015 р.*

Діючі робітні були об'єднані у цехи фабрики, і вже 1747 р. вона забезпечувала мешканців Галичини готовими виробами, що реалізувалися через склади у Львові. Імовірніше за все підприємство діяло і раніше, на початку 1740-х рр., враховуючи, що «фарфорня» працювала з часів Яна III, проте, на той період забезпечувала лише особисті потреби останнього та його найближчого оточення. Поступово нові власники і кревні родичі обживали вільні приміщення Жовківського палацу і прилеглі території. Фабрикація тонкостінних виробів

потроху переводилася у межі глинської майстерні. Для Радзивіллів на місці виготовлялися нові кахлі, й зрідка посуд з міцним черепком [121, с. 118].

Назва села Глинсько, розташованого на відстані 5 км від Жовкви [22, с. 1], походить від місцевих багатих покладів глини, які були відомі на цих теренах з давніх давен. У свій час Собеські, які були дуже близькі з родиною Катерини Радзивілл (1634–1694 рр.), що виросла у Жовкві та між заміжжями, а також під їх час верталася до своєї батьківщини на «гостині», вирішили використовувати цей природний матеріал для тонкої кераміки, чому й заклали в згаданій околиці Жовкви ще наприкінці XVII ст. невелику фаянсову мануфактуру. У наступному столітті на окреслених підвалах фабрику з двох робітень (при замку в місті та у присілку Глинсько – на глинищі), вже як комерційну установу, розвивали Радзивілли.

Перше документальне підтвердження праці «цілої» фабрики, утвореної на підвалах майстерні у Жовкві, позначене 1747 р. Тоді згадувані кахлі та моделі підприємства, що вже належало Міхалу Радзивіллу «Рибоньці» [143, с. 22], віленському воєводі та гетьману великому литовському (на той час був одруженим першим шлюбом із русько-литовською княгинею, знаюю поетесою і засновницею театрів на теренах ВКЛ та Речі Посполитої, Ursuloю Францискою Вишневецькою, 1705–1753 рр., хрещеницею гетьмана України Івана Мазепи) [101, с. 564].

Однак саме задокументовані відомості про збування масової продукції через точки вільного продажу маємо на 1747 рік, коли в Росії тільки-но було закладено Ломоносовський фарфоровий завод, і до 1749 р. тривали досліди з масою та технологією виготовлення так званих цінінних речей [67]. Однак, на превеликий жаль, крім опису асортименту виробництва на землях етнічної України, що частково збігався із інвентарями продукції доби короля Яна III, а також вже запущеної на кілька років раніше мануфактури у Сверженні біля Несвіжу (терени етнічної Білорусі), звідки до об'єднаних майстерень під назвою «Глинська фаянсова фабрика» приїздили майстри-формувальники, жодного натурного тонкокерамічного взірця і клейм готової продукції від підприємства на Львівщині означеного періоду ми не маємо.

Фабрикація тонкостінних виробів у Глинсько за господарювання Радзивіллів потроху переводилася в межі глинської майстерні. Для представників цього роду на місці виготовлялися нові кахлі, й зрідка посуд з міцним черепком. Загалом, протягом середини – другої третини XVIII століття на обох виробництвах продовжували виготовляти пічні кахлі, до яких додалися паркові вази, а також «фарфорові» кавові сервізи, теріни та миски [126, с. 248], штофи, соусники (асортимент попереднього періоду).

Під час фабрикації виробів подружжям Радзивіллів, зауважено, що деякі форми були запозичені, взорувалися на сверженські [101, с. 587]. Свержень або Свіржень над Німаном неподалік Несвіжу (польск. *Świerżeń*, білар. *Свержань*) – це село у Довській сільраді Рогачівського району Гомельської області сьогоднішньої Білорусі, що раніше належало означеному шляхетному роду.

Тобто ці форми були похідними з фарфорні у Сверженні над Німаном (землі сучасної Біларусі), закладеної Михайлом Казимиром Рибонькою в 1742 році. Варто не плутати цей географічний центр зі Свержнем, розташованим неподалік, у Львівщині, на річці Свірж (Свір). Дані фабрика існувала до 1763 року. На ній,

започаткованій у саксонсько-польську добу, у свою чергу, були використані деякі моделі виробництва матері Михайла Радзивілла – княгині Анни з Бялої Подляски (напрацювання Яна Крупуза та Мацея Кручковського), про яку піде нижче.



*Фрагменти теракотових кахлів та елементів «корони» печі з жовківських розкопів, оздоблені білою поливою з синім кобальтовим розписом.  
Архів М. Кубая, 2012 і 2015 рр.*



*Фрагменти кахлів з колекції Жовківського замку  
(філії Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Возницького).  
Висловлюємо подяку зберігачу С. Каськун.*



*Приклад інтер'єру, облицькованого шахівницями з дelfтського (голландського) фаянсу.*

На момент заснування фабрики Радзивіллів у Жовкві (1747 р.), на місці попередньої фарфорні Яна III Собеського та його нащадків, у Свержені над Німаном згадувався задіяним місцевий гончар Храймович (Граймович), маляр Ксаверій Геський (в латинському транскрибуванні Heski), та прийдешній з Бялої маляр Кюнцельман [143, с. 21]. Відповідно, творчі сили з усіх виробництв тонкої кераміки – на теренах етнічних Польщі, Білорусі та України – були об'єднані Радзивіллами задля досягнення мети отримати якісний фабрикат на жовківсько-глинському виробництві.

Вироби сверженьські також лишилися маловідомими для історії, але дані архівів, оприлюднені Зигмунтом Пржиремблем, свідчать, що 1746 р. місце керуючого Сверженьською фарфорнею комісара Бека посів Ян Піотровський, котрий обіймав цю посаду до близько 1751 р. (коли його змінив Бевен, а наступного року – комісар Антоні Тадеуш Піотрович, що запросив нового управителя Яна Пархімовича, за якого мануфактура почала розвиватися). Останнім керуючим перед закриттям значився Прейсс. Після смерті господаря від 1763 р. фарфорня на деякий час залишилася практично «замкненою» [143, с. 21].

Якщо коротко підсумувати вище викладене, варто зазначити, що, починаючи з Яна Піотровського, всі перелічені сверженьські управителі могли консультувати,

інструктувати, допомагати в облаштуванні жовківської фабрики та глинської майстерні протягом щонайменше 15-ти років. Так, відомо, що ще з травня 1747 р. у Свержені стажувались жовківські майстри (вивчали приготування глини, секрети отримання якісної глазурі). Вертались вони до Жовкви з цинком, оловом, поташем для присадки глазурі, формами, моделями [138, с. 76].

Напрацювання художників Геського й Кюнцельмана, а також білоруського гончаря Храймовича (в українсько-білоруській транскрипції Граймовича, можливо фахівця з форм, тобто модельника) могли бути використані Радзивіллами у своїх маєтностях на землях України. Відомо, що продукція Сверженя була орієнтована на столове начиння, хоча асортимент налічував велику кількість різнопланових форм. Згадувалися теріни, полумиски різної ємності, миски для перепічки, тарілки, горнятка, салатники, ліхтарі (свічники) для столу, каламари (чорнильниці), «кропильнички» (які вживалися у католицькій традиції в костелах та капличках), фігурки [143, с. 21–22; 138, с. 47].

Враховуючи, що започаткування Жовківсько-Глинської фарфорні припадає ще на двоюрідного діда Міхала Казимира Рибоńки, короля Яна III, в час, коли в Німеччині ще не було ані Майсену, ані німецької рецептури порцеляни, а у Франції на той час, де мешкала по півроку на рік королева Марисенська, вже діяло Сен-Клу, в якому виготовлявся тонкостінний кремовий фаянс, імовірніше за все початково технології українського виробництва тонкої кераміки Радзивіллів були зорієнтовані не на Німеччину, а на Францію та Голландію (відомо, що у місті жила громада вихідців з цієї країни, яка займалася книгодрукуванням). Відповідно, з 1740-х рр. підприємство могло доурухомлюватися, й облаштовуватися. Тобто оновлюватися начиння й інструменти, встановлюватися нові печі (одноповерхові німецького типу), які потребували відповідно й зміни технологій.

За останніми уточненими даними, систематизованими українським музейником, істориком Михайлом Кубаєм, встановлено, що Міхал Радзивілл Рибоńка фарфорнію (Мануфактуру фаянсу і кахлів) заклав у великих приміщеннях колишнього замкового арсеналу Жовкви (східне крило фронтального, північно-східного корпусу замку) за зразком його фарфорні у Свержені над Німаном, з кількома печами, окрім для фаянсу і кахлів, та спеціальним млином. Можливо, він навіть перемістив виробництво, що знаходилося у межах маєтку в місті від часів королівської резиденції Яна III Собеського [33].

Відомо, що вже у квітні 1747 р. Міхал Радзивілл Рибоńка відрядив до Жовкви кількох фахівців: пушкаря Михалевича, муляра Щоновича, двох штукатурів для термінового завершення оздоблювальних робіт у замку, штик-юнкера (хорунжого) корпусу кавалерії з Несвіжу на імення Франциск Володько. До його обов'язків входив нагляд за роботами у великий залі замку й будівництвом спеціального млина та печей у Жовкві, а також печі у львівському палаці [138, с. 75].

На 1749 рік продукція жовківської фабрики, що, в першу чергу була зорієнтована на випуск тоді дуже модних кахлів, збувалася у власнім «склепі» – складі-магазині, що належав до фарфорні [126, с. 249]. Згадувалося 28 штук паркових (так званих «городніх») полив'яних ваз або вазонів [126, с. 250]. Початково, за документами, керівником радзивіллівської жовківської фабрики був

Ян Англіш (Англієць), потім Володько (Володька), в обов'язки якого входив нагляд за млином і горном.

З 1751 року чільником мануфактури замість померлого 1749 р. Антоніо Кастеллі значився капітан Якуб Ян фон Берг. Заступником останнього був художник Александр (Олександр) Струмецький (інакше – Струмеський), котрий випалював «в Жовкві фарфору», з кожним обпалом краї, як назначали канцеляристи Радзивіллів. Поруч з Олександром працював маляр Микола Струмецький [138, с. 75-78].

При цьому глину копали в ґрунтах м. Жовкви, частково завозили з Глинська, причому з останнього населеного пункту отримували її з трудом, оскільки місцеві гончарі у разі недоплат коштів вчасно чинили спротив. Принаїмні, такі відомості маємо від 1751 р. Ще 1755 р. відомо з несвізького архіву, що фарфорня в Жовкві діяла, і навіть позбулася через продаж сверженських моделей [138, с. 79].

Загалом, продукція підприємства переважно була зорієнтована на потреби власного двору Радзивіллів, а також на фабрикацію під замовлення. Випускалися найбільше декоративні вазони (можливо, малися на увазі так звані кашпо або жардиньєрки та високі напільні вази-горщики на підставках, модні у той час), засвоювалися аксесуарні вироби.

Наприклад, 1759 р. князь замовив для особистих потреб «набір вазочок, мисок, тарілок, філіжанок, ліхтарів [очевидно, малися на увазі свічники для столу], кубків, штофів, соусників, горщиків [вірогідно, кшталту теріну, оприлюдненого у книзі Олеся Ноги як приклад більш пізніх седліських форм] та дзбанків». На 1761 р. жовківська фарфорня ще діяла [138, с. 75-79]. Підйом фаянової фабрики тривав до часу смерті засновника, 1762 р. [101, с. 587].

Відомий і асортимент фарфорні Жовкви-Глинсько, знайдений в реєстрі від 1765 року, вже нібто по припиненні діяльності фабрики, занотований економом жовківським, паном Лісовським. Він складався з ваз, терінів, горщечків, полумисків, мисочок, мисок, масничок у вигляді ящиків, салатників, дзбаночків, кавників, цукерничок, філіжанок, сподок, тарілок, різноманітних підставок, начиння, слоїків [126, с. 261], кавових сервізів, кубків, ліхтарів, вазонів «городніх» [143, с. 22]. Можливо, це були рештки фабрикату, котрі лишилися від часу праці виробництва.

2 дзбанки (з сигнатурами) і дзбанок з накривкою XVIII століття глинського виробництва нині зберігаються у збірках замкового музею Мальборку та Muzeum Narodowe w Warszawie [112].

Завершення пори першого періоду діяльності фабрики Зигмунт Пржирембель пов'язував із фактором невеликого збуту. Врешті майстрам, аби заохотити їх тут мешкати постійно, були роздані надії землі під забудову хат та для городів, у тому числі поля під посіви. Займався цим пан Протасевич [138, с. 79].

Зважаючи на те, що формами, моделями, фарбами тощо протягом XVIII ст. жовківсько-глинське виробництво тонкої кераміки забезпечували з Сверженя, фабрикат означених виробництв мав спільні риси.

Палітра фарб, що використовувалася на Сверженській мануфактурі, була обмеженою. Це було пов'язане із тим, що перший обпал здійснювався за досить високої температури. Її витримували не всі фарбники, а лише дуже стійкі – лазур, вохра, «антимоніум» (ясно-жовтого кольору), «браунштайн» (бронштейн) – пурпур бордово-фіолетового відтінку. Змішуванням синьої та жовтої фарб досягали зеленої барви

[105, с. 14]. Відповідно, і Жовківсько-Глинська фарфорня середини XVIII століття застосовувала для оздоблення фабрикату саме цю обмежену кольорову палітру, яка може бути корисною для атрибуції розшукуваних творів у музейних колекціях.

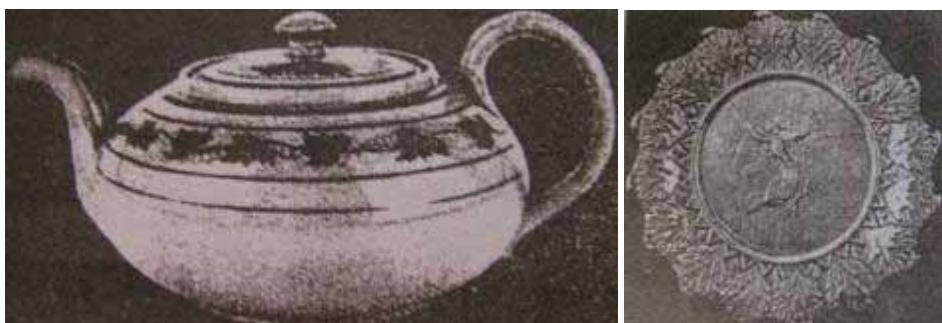
Форми сверженських виробів були здебільшого кулястими, тяжіли до традиції пізнього європейського бароко. Проте, зустрічалися й довгасті, а також квадратні форми на ніжках або на кульках. Їх виточували частіше на крузі, тарілкам шліфували борти. Вази, миски й салатники формувалися вручну. Випускалися також кахлі й ансамблі печей [105, с. 14]. Цей само асортимент, імовірніше за все, повторювали в добу Радзивіллів на Жовківсько-Глинській фарфорні.

Серййне виготовлення продукції радзивіллівської фаянсарні розпочалося від 1749 р. і тривало до 1762 р. Відомо, що тут працювало два цехові майстри – Шимко та Янко, які, вочевидь, керували творчою працею інших працівників. Фабрикат, еасамперед, був покликаний задоволити потреби Радзивіллів у ремонтно-будівельних роботах їхніх володінь. Надлишки продукції йшли на вільний продаж [33].

Враховуючи, що чоловіка Михала Казимира Рибоньку не змогла надовго пережити і друга дружина (від 1754 р.) Анна Міцельська (померла 1771 р.), зрозуміло чому протягом семидесятих відбувався спад фабрикації виробів, що до початку 1780-х рр. вилився у бажання спадкоємців позбутися жовківського маєтку разом із фаянсовою фабрикою. Поступово підприємство почало занепадати, господарі вирішують його продати. У цей час від імені власників виробництвом керував Адам Жозефович [141, с. 819]. 1787 року Радзивіллі позбулися угідь Жовкви, у тому числі й керамічної мануфактури. Все приладдя, верстати були перевезені до Глинсько [126, с. 252], яким з того часу почали опікуватися нові керівники.



*Глинська ваза-кашпо на підставці другої третини XIX століття і її севрський аналог з колекції МЕХП (автор дякує за допомогу львівському мистецтвознавцю, експозиціонеру на Площі Ринок, 10, пані Лесі Мовчан).*



Чайник Глинського виробництва, декорований мотивом виноградної лози, і рельєфна тарілка, прикрашена пластичним декором. XIX століття.  
(Наводиться за світлинами з книги Олеся Ноги).



Ваза на підставці та дзбанок. Фаянс. Глинсько. XIX століття.  
Наводиться за світлинами Пантелеймона Мусієнка.



Австрійський варіант підставки, конструктивно подібний до Глинського, з експозиції МЕХП (філія на Площі Ринок, 10). Горщик з приватної колекції, репродуктований в книзі Олеся Ноги як седлиський, ідентичний за декоративним оздобленням глинським глечикам для сметани тощо.



Схематичний вигляд витягнутого доверху ажурного кошика, фото невисокого кошика для печива та фрагмент його внутрішнього оздоблення, з глинського фаянсового виробництва XIX століття, Зб. МЕХП.



Фото кошика з розгорнутими вінцями на підставці із рельєфним декором у вигляді перехрещених зв'язок й пасками делікатного розпису, XIX ст., Зб. МЕХП.



*Варіанти форм і декору посуду для напоїв: кварта і два глечики з видами Львівщини (прикрашені «одрукуванням»); сметанник невеличкого розміру, оформленний розписом з мотивом виноградної лози. Зб. МЕХП, XIX ст.*



*Умивальний набір глинського виробництва другої третини XIX століття з «одрукуванням» у вигляді краєвиду Всерудників. Зб. МЕХП.*





*Варіанти видів пейзажів Львівщини, якими прикрашалися форми терінів для других страв і блюда. Близькість окремих предметів сервізів давенпортським моделям свідчить, що протягом XIX століття фабрика фаянсу в Глинсько могла там же замовляти деякі види «одрукування». Всі, крім останнього (Давенпорт), експонати МЕХП.*



*Підігрівач з глинського виробництва, вкритий поливовою кольору кави з молоком. Середина XIX століття. Фонди МЕХП.*



*Курильниця (файка) з групи так званих «стамбулок», котрі виготовлялися в Глинсько на початку – в середині XIX століття. Фонди МЕХП.*



*Сигнатури глинського виробництва фаянсу, зафіксовані серед експонатів МЕХП (висловлюємо подяку за допомогу та наукові консультації колишньому завідувачу фонду історичного фарфору та фаянсу Галини Скоропадовій і колишньому директору МЕХП Роману Чмелику) й марки першої половини XIX ст. з польських джерел (чорна з Старжевської і Йезевської, три останніх тиснених з Бізіера, з яких третя – блакитна).*

1791 р. фабрику викупила спілка львівського купця вірменського походження Павла Нікоровича (Никоровича) та Фрідеріка (Фрідріха) Вольфа, очевидно родича керівника фабрики фаянсу Варшави (Біліно) другої половини XVIII століття, вихідця з Саксонії, Кароля Вольфа [143, с. 43]. За десятиліття утворилося пайове товариство, яке почало вільно функціонувати з 1801 року. На 1809 р. глинським виробництвом володів Вінцентій Руліковський [141, с. 819], можливо родич

Вацлава Руліковського, котрий у середині XIX століття придбав Городницький фарфоровий завод на Волині (нинішня Житомирщина).

По смерті Павла Нікоровича, підприємство було перейменоване, і отримало на 1810–1811 рік назву «Фрідріх Вольф і Кампанія» [110]. Виробництво спеціалізувалося на виготовленні тонкого столового посудного фаянсу, паркових ваз і кахлів. Зразки кожної цієї групи збереглися в колекції Львівського музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України [58]. Продукція мала великий успіх на публічній виставці у Відні 1835 р.

Тоді вона була надзвичайно якісною, справжнім галицьким брендом тонкої кераміки, її залюбки закупили до вживання у ціарських палацах Австро-Угорщини. Тонкофаянсовий посуд цього виробництва виготовлявся з безпечної глини, якість якої підтверджувалася великими закупівлями Центральної та Східної Європи: Буковини, Молдови, окремих австрійських земель [143, с. 44].

Для підприємства працювали визначні художники, мистецький рівень готових форм відповідав найвищим запитам знаті. Крім того, вироби були декоровані сучасними романтизованими краєвидами земель і королівських замків, на яких розташовувалося виробництво. Позаяк воно було започатковане ще самим Яном III Собеським, національним героєм України, Польщі та Австрії, то належало спадку культури всієї Європи.

На початку 1860-х років у Глинсько випускалося близько 40 тисяч штук виробів [114]. Найбільш знані форми цього виробництва – глечик антикізованої форми в дусі епохи Відродження й ажурні кошики, оприлюднені дослідником старого фарфору та фаянсу України Файною Петряковою [60]. Ці неклеймені вироби з молочно-білої (кремової) порцеляни, кшталту маси Сен-Клу, датовані першою третиною XIX століття.

Вони, а також наступні за часом сервізні форми з друком середини XIX століття, генетично пов’язані з продукцією європейських виробництв. Зокрема, Копенгагена (синій розпис), Відня (глек) та Британії (ваза для супу, близька, майже ідентична давенпортським терінам форми 1820-го року [75, с. 73]). Декор візерунків друку, яким оздоблювалися глинські вироби другої третини XIX століття, був близьким до розробок Англії (Споуд, Стаффордшир, найбільше Ріллі’с Семі Чайна [39, с. 106-115]).

Плакетки, медальйони з пластичним декором, ажурні кошики, у тому числі трьох основних моделей, дзбанки, вази, плоскорельєфні тарілки з фігурним вирізним краєм і пластичним декором у дзеркалі, молочники, кавники, спиртівки, глеки, вершківниці, приземкуваті еліпсоїдні чайники на початку XIX століття декорувались скупо (тоненькими стрічками, ніби «зашитими» стібками ниток) або по-європейськи стримано (фризи орнаменту з виноградної лози і листя).

Перший і другий різновид оформлення трохи пізніше став характерний також для іншого фаянсового центру на Львівщині – Седлиськи (Сельця, Селиськи) біля Рави-Руської, котрий нині опинився у межах державного кордону Польщі. Виноградною лозою, що апелювала до античної традиції, прикрашали й тарілки Києво-Межигірської фаянсової фабрики, корецько-баранівські вироби доби класицизму-ампіру-бідермайєру-історизму.

З 1837–1838 років декор для друку на фаянсі Глинсько проектували відомі художники Антоні Ланге та Кароль Ауер. Малюнки цих ведут були зведені у два альбоми «Галичина в образах» та «Мальовничі види Krakova та його окресів» [103]. Інколи рисунки для друку закуповувалися і на інших підприємствах, зокрема, Англії, де був створений величезний банк їх варіацій.

Крім надзвичайно якісних виробів з кремовою або ясно-жовтого кольору поливою, у цей час виготовлялися курильні трубки (люльки) з червонястої кам’яної маси, котрі називалися «стамбулками». Очевидно, фабрика мала велике замовлення на означений товар, оскільки деякий час продукувала лише цю форму з свого асортименту [126, s. 58].

На 1866 р. за даними А. Шнайдера глинське виробництво продукувало до 12 тисяч тільки файок (курильних трубок) на рік. При цьому загальна чисельність фабрикації іншого товару, передусім, білополив’яного начиння, сягала 40 тисяч штук. Загальна вартість виготовлення товарів на рік становила 12–15 тисяч злотих річних [143, s. 43].

У різний час протягом XVIII–XIX століття на підприємстві працювало від 30 до 66 співробітників. У цей період підтримувалися тісні зв’язки з фабрикою родичів Собеських–Радзивіллів – графів Замойських у Томашові [108], де працювали брати де Мезери – технологи, котрі стояли біля витоків української національної порцеляни в Корці, Городниці, Баранівці. У подальшому багато спільногого в асортименті виробництва Глинсько було з Городницьким (ажурні кошки з мережаним краєм або цілковитим прорізуванням, які імітували плетення з лози) та Баранівським заводами, спадкоємцем корецьких форм (приземкуваті, ніби приплюснуті моделі кулястих чайників, кавників тощо).

Глинські ажурні посудини, зокрема, кошки для печива і фруктів, вирізнялися двома основними рисами: 1.) тим, що плетінка поверх розписувалася синьою фарбою: або хрестиками на перетині смужок, або тонкими лініями поверх них; декорувалася нескладним штампом, найчастіше також синього кольору, і 2.) інколи вони мали додаткові підставки [19].

У другій третині XIX століття Глинсько мало більше замовлень, ніж було в змозі виробити фабрикату [121, s. 164–165]. Проте, якість не погіршувалась, керівники тримали марку. У той час клеймо або сигнатуря на посуді представляли його власника, були своєрідною візитівкою господаря даної продукції, що поручався за її мистецький і технічний рівень.

Можливо, тому ще один спадкоємець цього роду продовжив традицію, започатковану на кілька століть раніше. Так, князь Міхал Радзивілл відкрив 9 грудня 1881 р. нову фаянсову мануфактуру в Неборові під Ловичем (проіснувала до 1899 р.), куди запросив знаного майстра Станіслава Тіле, що працював перед тим у Невері (Франція) та Цмельові (Чмельові, Польща). Тут він розпочав фабрикацію кахлів, вазонів, жардиньєрок, ламп, начиння, патер, мальованої майоліки тощо [143, s. 82]. Ці вироби маркувалися трьома способами: поєднанням монограми «PMR» (Prince Michel Radziwiłł) з літерами «TS» (Stanisław Thiele), або цими ж окремими позначками [143, s. 85].



Рекламне оголошення фірми в Глинсько  
1890-х рр.



Рекламне оголошення фірми в Глинсько  
1890–1900-х рр.



Рекламне оголошення фірми в Глинсько з виготовлення кахлів, посуду, вазонів 1930-х рр.

У 1881 р. білі глини для виробництва до Жовкви – Глинсько ще частково завозилися з-під Olejowa w Złoczowskiem маєтку [143, с. 43], шпат з Чехії. Загалом, до складу маси, крім глини, крейди білого та червонястого кольорів, поташу, вводили скляний бій, що додавав виробам схожості з китайським черепком, соду, золу, пісок, кремінь, сурик, буру, селітру, глей, квасці [140, с. 58; 143, с. 44].

Рецептура, вірогідно, була пов'язана зі скловарінням, добре розвиненим у Жовкві – Глинсько ще від XVII століття (відомо що на 1788 рік вікна в будівлях закривалися набором гомілок – чотири- і більше -частковим, шибки були вставлені у дерев'яні або свинцеві оправи). Відходи і склобій у товченому вигляді могли додаватися до складу фаянсової маси, а також вживатися для виготовлення глазурі й поливи. Готовий товар збувається до Відня й Берліну [114, с. 22].

У другій третині XIX століття (фабрика виготовляла якісний, «делікатний» фаянс щонайменше до 1881 року), при нащадках Нікоровича і Вольфа, декор посуду, оздобленого друком, складав єдину образно-стилістичну систему. Зазвичай, це були дещо романтизовані «глинські краєвиди» (конкретних місцевостей, палаців, замків Галичини) на стінках терінів і дзеркалах тарілок-мисок. Вони доповнювалися орнаментальними густими фризами зі схематизованих квітів, пуп'янок тощо: маків, дзвоників, завитків. Друк зазвичай був світло-синього кольору, вся декоративна система оздоблення відзначалася «укрупненням» мотивів, що характерно для мистецтва (у першу чергу традиційного) народів, які зазнали впливу персько-іранської культури.

Денця тарілок, блюд, чашок в окреслений період продовжували маркувати (розпочали наприкінці XVIII століття, від цього часу збереглися два невеличкі дзбаночки з приплюснутими вушками та кольоровим квітковим декором у Krakівському національному музеї з мальованим написом Glinsko [143, с. 44], виконаним темною фарбою) та відтиском по сирому черепку під поливою назви місцевості «Glinsko». Так клеймувати у цей час було заведено на англійських мануфактурах.

В одному варіанті чорно-коричневої глазурованої чорнильниці, крім назви місцевості, марка містить сигнатуру у вигляді малюнку видовженого, S-подібно зігнутого гострокінцевого листочка, обидва кінці якого роздвоєні як стрічка, клиновидним вирізом (K/5043). Цей каламар і кілька інших виробів з подібними відтиснутими в масі кліші, зберігаються у фондах МЕХП.

Такі самі сигнатурі є й на інших виробах підприємства. У середині частини стрічки чи без неї на денцих виробів зустрічається ледь відтиснуте, або добре вдавлене в масу кліші з написом назви місцевості латинкою Glinsko. Так маркувалися європейські вироби XIX століття. Інколи поруч з основним знаком знаходяться цифри – 2, 3, 5, 11, мітка n, w чи m (швидше за все – початкові літери прізвищ власників – Павла Нікоровича та Кароля Вольфа, Арнольда Вернера тощо). Всі ці позначки вдавлені у масу на денцих посуду, переважно неглазурованих, очевидно, позначали порядковий номер тиражу, а також перші літери імені власника, замовника виробів чи крамаря, у магазині якого замовлявся чи збувається фабрикат.

На деяких експонатах з фондів МЕХП на основі виробу є наліпки – овальні невеличкі наклейки темно-блакитного кольору з написом польською мовою «Казимир Левицький» (інв. №K/5033). Вони можуть означати, що, очевидно, власник великої львівської посудної фірми кінця XIX – початку ХХ століття, або його спадкоємці, що лишили назву компанії з продажу та виготовлення тонкої кераміки протягом першої третини ХХ століття, збиралі та колекціонували

жовківсько-глинські вироби. Адже швидше за все вироби замовлялися та/або продавалися через Малярню Казимира Левицького.

На сьогодні глинський фабрикат, що зберігся у державних і приватних колекціях, має своєрідні пропорції та образно-стильову систему, які вирізняють його з-поміж великої кількості інших виробництв Східної Європи XVII–XX століть. Форми предметів одночасно, з одного боку зорієнтовані на антикізовані взірці кратерів, амфор, урн, а з іншого мають власну естетику невеличких монументальних пропорцій, близьких до народної кераміки.

Якщо охарактеризувати їх загалом, варто зазначити, що, «перелицьовані» з місцевих гончарних взірців моделі, зберегли архаїчні риси кераміки Стародавньої Русі з грецько-візантійськими впливами. Ця мистецька продукція була творчо адаптована під італійсько-французькі вимоги власниці та «стандарти» м'якого фарфору батьківщини королеви Марії Казимири, пізніше «відшліфована» смаками Радзивіллів на чолі з Міхалом Казимиром Рибонькою.

Утворений у результаті такого «південно-європейського» (ажурні кошики, вази для печива і фруктів) і «західно-європейського» (підставки для тих же предметів за зразком класицистичних австрійських прообразів, розпис синіми фарбами зовнішнього і внутрішнього боків) поєднання конструкції і функціональних особливостей групи «полегшених» і декоративних виробів для десертів, доповнювалося трансформованими «на антик» формами утилітарних посудин для основних «солоних» страв і напоїв, котрі зберігали традиційну естетику давньогрецького (візантійського) канону кераміки Стародавньої Русі – України.

Перші «плетені» з хворостин або «під лозу» предмети відзначаються чистотою обробки деталей, старанно промодельованим рельєфом. Інколи вони прикрашалися нескладною, нанесеною штампом орнаментальною смужкою з дрібних вертикально витягнутих пірамідок-ромбиків, схожих на піки (французькі впливи), і схематизованих квіточок чи зір з чотирьох крапочок-пелюсток.

Цікавим доповненням до ажурного різьблення і мальованого візерунку є пластичний рельєф у вигляді хрестоподібних перев'язок профільованих хворостиноподібних підвищень цоколю підставок на фрукти і печиво й вінець ваз-кошиків. Ці вправні «стібки» з маси надають посуду певного святкового ритму як частини вишуканої, делікатної шнурівки, бантоподібних креслень.

Денця деяких ажурних виробів виготовлені як оплітка з навскісних лозин, на які закріплені зігнуті сплющеними піvkільцями хворости, приєднані декоративним чергуванням шахівниці «нанизуваних» парних стеблин, візерунок яких нагадує макраме. Окремо серед ажурних предметів, що виготовлялися в Глинсько, відомі вертикально витягнуті, ніби зайве подовжені корзини XIX століття, моделі яких віддалено наслідують форму сачка, з ледь хвильастими абрисами вінця.

Ці «готичні», не характерні для жодного з інших виробництв українських земель, приклади, а також «макрамовані» плетінки та форми ваз-кашпо для квітів (останні абсолютно ідентичні севрським аналогам з експозиції МЕХП), наштовхують на думку, що окреслена група виробів має генетику, споріднену з художнім склом, де подібні форми укорінені в українській середньовічній традиції.

Друга група виробів для основних страв за силуетами відзначається чітким моделюванням, несе також ознаки, характерні для прибалтійської кераміки, поширеної у польсько-литовську добу. Декор цих виробів переважно графічний, ідентичний виробництвам, де працювали де Мезери: Корцю, Городниці, Баранівці. Це може бути пояснене фактом, що початково Юзеф Чарторийський наприкінці XVIII століття планував «закласти» своє виробництво фарфору на землях Східної Галичини. Тоді він запросив братів де Мезерів, котрі працювали перед тим у Франції, на Севрській мануфактурі, спробувати дослідити львівські поклади глин для фабрикації твердої порцеляни. Однак, фінансові умови подальшої співпраці були незручні, і Францішек де Мезер заснував фабрику в Корці. Проте, його досліди на Львівщині спричинили появу зразків посуду місцевих, у тому числі глинських виробів, котрими користувалися тут ще близько ста років.

Горщики, дзбанки, невеличкі глечики на кшталт сметанників-вершківниць, декорувалися пасками нескладного стрічкоподібного декору. Класицизовані навершя у накривках вводилися до ансамблів форм звичних ринок-триніжок, підігрівачів, котрі взорувалися з кінця XVIII – початку XIX століття, насамперед, на австрійські аналоги.

На німецькі прообрази, що, очевидно, були в побуті, відтоді зорієntовані і силуети невеличкіх струнких глеків, прикрашених мотивом виноградної лози синього кольору – у формі перегорнутого шолому. Означена група виробів декорувалась гранично тактовно, зі смаком, тільки делікатним відведенням у кілька вузьких стрічок підряд (до п'яти, у тому числі на внутрішньому боці посудин), зрідка монограмами.

У 1890-ті рр. виробництво в Глинсько було орендоване або належало Юліану Захарієвичу й Арнольду Вернеру, які, очевидно, його здавали в суборенду. Після бурімних 1910-х – початку 1920-х рр., на виставці 1927 р. були експоновані недатовані дві філіжанки, вкриті ясно-жовтою поливою (одна з них з чорними пасками, на кільцевій ніжці; друга кавова, вузька, висока і півкуляста, зі сподкою) та дзбанок з накривкою (грушовидної форми, вкритий різnobарвною поливою з мармуризацією). Тоді фабрика в Глинсько була віднесена до Східної Малопольщі [120]. Надалі виробництво випускало пічні та кухонні кахлі, квіткові вазони, кухонне начиння тощо. Представництво з продажу тоді знаходилося у Львові на вул. Зеленій, 7 [58, с. 169].

При обстеженні фондів МЕХП виявлені глинські вироби, вкриті жовтою або поливою кольору кави (відтінку кави з молоком), зокрема, вази на квіти, чайники та кавники. Наприкінці XIX століття на підприємстві засвоїли випуск кварти (або квасника) з накривкою, ідентичного до форми, вживаної на виробництві Любичі Королівської. Як писали Лев Долинський і Пантелеїмон Мусієнко, на цих виробах, частково подібних до дерев'яних коновок, та на дзбанках з накривками й ринках-триніжках позначився вплив народного мистецтва [19].

Декор більшості глинських посуду і ваз складається лише з пасків, на які начебто нанизані крихітні трикутнички, що імітують стібки вишивки. Зазвичай посудина, прикрашена таким легким оформленням, здається розділеною двома-трьома концентричними смугами на кілька однакових частин. Цей прийом підкреслювати горизонталі й «будувати» об'єм ніби з кількох величин (як подушки

в хаті) коріниться в архітектоніці й образній системі народного мистецтва. Подібне оформлення фарфоро-фаянсового посуду й ваз зустрічається протягом XIX століття на багатьох галицько-волинських підприємствах. Зокрема, у Корці, Городниці, Баранівці. Це свідчить про існуючі тіsnі зв'язки розвинутих промислових центрів і вироблення певних спільніх галицько-волинських традицій декорування продукції.

Поступово всі промисли Галичини стали майже «хатніми», «домашніми» [58, с. 159], оскільки Австро-Угорський, а згодом і Польський уряд не допускав розвитку промисловості в регіоні, не сприяючи процесам розбудови окремих виробництв. Багата на ресурси Львівщина була сировинним клондайком для саксонської та польської розвинутої промисловості. Беручи за беззінь природні багатства, іноземці до того ж мали змогу насаджувати у регіоні власні естетичні норми та смаки. Вже готові форми тонкокерамічного посуду, скульптури й аксесуарів тут продавали за досить великі кошти. Відповідно процвітав інший край, а цей лишався провінцією, лишењ периферією першого. Хоча у цьому був і позитивний момент – довше зберігалися традиції народної кераміки, яка постійно лишалася затребуваною.

Загалом, у колекції львівського Музею етнографії та художнього промислу НАН України зберігається близько двадцяти предметів цього виробництва [60, с. 122]. З них відомі квасник, форма і декор якого подібний до фаянсовых зразків з Любичі Королівської – галицького центру тонкої кераміки поблизу Рави-Руської (нині терени Польщі), три глеки (для сметани), миски, тарілки, чашки, риночка, ринка з двома вушками, горщик, тощо з переліченого датується XIX або кінцем XIX – початком XX століття. Один предмет, а саме близнята – початком ХХ століття.

Вочевидь, асортимент фабрики «еволюціонував» від тонкої до більш грубої кераміки, майоліки та гончарства. Виготовлявся посуд за народними формами в обмеженій кольоровій гамі. За рекламиою підприємства 1930-х років, оприлюдненою Олесем Ногою, та іншими даними, воно проіснувало до 1939 р. [58]. Спочатку як виробництво Арнольда Вернера (межа XIX–XX століття), а згодом як фірма «Glińsko». Можливо, відбулися подальші зміни власників. Так чи інакше, після Другої світової війни у цій місцевості не залишилося колишніх майстерень. Більшість експонатів з продукції підприємства XIX століття зберігається у фондах МЕХП, кілька дзбаночків є у львівській Аптекі-музеї. Відомі також предмети з польських колекцій.

Зокрема, ще шістнадцять виробів, котрі експонувалися на виставці в Познані 1976 року (майже всі, за виключенням однієї роботи зі збірки замкового музею Мальборку, – колекція Muzeum Narodowe w Warszawie). Ці речі можна розподілити на групи: перша – 2 дзбанки (з сигнатурами) і дзбанок з накривкою XVIII століття, друга – значна кількість виробів датується першою половиною XIX століття. А саме – філіжанка зі сподкою (сигнатури) з Мальборку, та чайник з накривкою, дві філіжанки зі сподками, три тарілки, два кошики (овальний та округлий), тарілка, попільничка, вазон без сигнатур з колекції MNW (№№121 – 136) [112].

Рішенням облвиконкому від 6 квітня 1973 р. с. Глинсько (в тодішній інтерпретації Глинське) було підпорядковане Воле-Висоцькій сільраді Нестерівського району (радянська назва Жовківського району) [7]. Нині батьківщині Жолкевських повернуто історичну назву.



*Місце розташування глинської виробні в околицях Жовкви.*

Пізніше згадане підприємство спочатку було здане в оренду, а потім перепродане, але свою генетику в асортименті, закладену Радзивіллами, воно зберігало довгий час. Діяла фабрика аж до початку другої світової війни.

До сказаного слід додати, що марки продукції зведеного з двох виробництв в одне ще наприкінці XVIII століття і надалі відображали називу місцевості «Glinsko». Відома низка виробів цього часу діяльності підприємства з колекції львівського Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (МЕХП). Цей фабрикат частково наслідував раніше розроблені підприємством форми, у тому числі взоровані на вироби австрійських і французьких мануфактур, а також Глинська фабрика опановувала випуск виробів кшталту ваз для супу та других страв, зорієнтованих на лінію формотворення англійських фаянсів початку XIX століття.

Отже, історія найдавніших двох центрів м'якої порцеляни та фаянсу на землях України тривала близько 300 років. За цей великий відрізок часу цими виробництвами володіли родини Собеських і Радзивіллів, надалі, вже тільки в Глинсько, Нікоровичі-Вольфи, згодом Захарієвичи-Вернери. При цьому Радзивіллі були дотичні до діяльності першого періоду, стали ініціаторами «ренесансу» другого періоду, фактично стояли біля витоків продовження традиції в третьому періоді, і, безсумнівно, були прикладом у галузі кахлярства для четвертого періоду.

Аби чіткіше окреслити часові межі цих періодів і специфіку фабрикації, задля атрибуції наявних творів варто узагальнити дані з хронології подій і відомостей про артефакти.

Так, початково, після 1656 р. (скасування привілеїв глинським гончарям) від 1670-х (перетворення маєтку на королівську резиденцію) – до 1696 рр. фарфорну було зорієнтовано на репрезентаційний м'який (кремовий) фарфор для королівського двору, оскільки це було необхідною принадлежністю близьку та достойності європейських освічених держав. У цей час мистецькі орієнтири виробництва – Франція, Голландія, Данія (Сен-Клу, Делфт, Копенгаген). В окреслений час продукція набула стриманих пізньоренесансових форм, взорованих на античну класику. Вироби цього і наступного за часом періоду в українських колекціях практично відсутні.

Однак, за повтором одних і тих самих найменувань протягом трьох перших етапів праці майстерень: 1) часу Яна III Собеського – Марії-Казимири д'Арк'єн (після 1670–1696/1716 рр., період володіння онуки Марії де Бульйон, котра в маєтку практично ніколи не жила, очевидно, частково випадає з хронології праці майстерень), 2) доби Радзивіллів та їх нащадків (1740-ві–1762/1763 рр. – 1780-ті рр., початково фабрика знаходилася саме у Жовкві, що зафіксовано численними архівними джерелами, у Глинсько ж лишалася лише майстерня – фаянсарня, але поступово виробництво переносилося на околиці міста), 3) підприємства Нікоровича і Вольфа (1791/1801/1811: купівля – облаштування виробництва – випуск фабрикату – до початку 1880-х рр., Глинсько), та за розумінням певної архаїчності форм і декорів окремої групи виробів XIX століття, котрі зберігають відповідність переліку виробів початку фабрикації тонкої кераміки, можна говорити про їх взорування на ранню продукцію «фарфорні» з випуску тонкостінного фаянсу.

Про асортимент творів найбільш раннього періоду, коли посуд виготовлявся зірдка і лише для внутрішніх потреб родини (можливо також для дипломатичних подарунків), а виробництва переважно працювали над фабрикацією кахлів для камінів і печей, можливо, і скла для оранжерей, помаранчарень, слімаренъ тощо, нам відомо лише здебільшого за матеріалами описів та архівних джерел.

Так, наразі, клейма, метки, сигнатури жовківської порцеляні-фаянсарні невідомі. Можна лише припустити, що маркування продукції могло бути наближене до печатки міста, напису «Żółkwa» або містити літери J [K] R P (відомі за описами інтер'єру резиденції в місті), цебто початкові літери слів Ян [король] Речі Посполитої. В українських колекціях зберігаються, насамперед, рештки гончарного посуду і народних кахлів Жовкви XVII–XVIII століття (колекція Петра Лінинського у МЕХП), хоча розкопки останніх років у Жовкві суттєво збагатили уявлення про промислову фабрикацію полив'яних виробів.

Початок раннього періоду праці виробництва, що точно діяло після 1656 р., часу закриття гончарного цеху, слід пов'язувати із датами після 1670 р. (час отримання Яном Собеським Жовкви у спадок), вірогідніше після 1674 р. – періодом обрання господаря маєтку королем Польщі. Відомо про диплом Яна III Собеського від 12 січня 1685 р., виданий гончарному цеху Глинсько Жовківського присілку

[128, с. 149]. Вочевидь, протягом 1680-х рр. до виготовлення посуду та кахлів для монарших потреб залучався місцевий професійний контингент керамістів.

Кінцева дата розквіту першої фази розвитку майстерень імовірніша близько 1796 р. (дата смерті Яна III Собеського). За наявності форм, печей і рецептури, виробництва могли функціонувати під наглядом його дружини до її смерті 1716 р. і за нащадків подружжя – королевичів Костянтина та Якуба, й дочки останнього Марії (володіли маєтками до 1740-го р.).

Наступні власники, Радзивілли, на підвалах напрацювань близьких родичів Собеських, з якими їх єднали не лише кревні узи, а й світоглядні орієнтири, урухомили цілу фабрику. Так, 10 січня 1746 р. Міхал Радзивілл Рибонька підтвердив привілеї гончарному цеху Глинсько, надані 1685 р. Яном III Собеським [128]. Вочевидь, фабрика на середину XVIII століття вже була частково механізованою, оскільки справляла надзвичайне враження на оточуючих.

За короткий термін у 15 років (протягом 1747–1762 рр.) подружжю Радзивіллів вдалося вийти на рівень невеликого промислового підприємства, котре працювало, забезпечуючи власну мережу крамниць-склепів-магазинів. Виготовлялись ансамблі печей опалювальних (можливо, і варочних, що обраховувались так званими п'єцами-каркасами, на які монтувались ансамблі плитки), садово-паркові вазони, столове начиння.

Серед покупців на 1749 р. фігурував за свідченням матеріалів зі збірки Чоловського з Архіву головного актів давніх Варшави [96, л. 112], опрацьованих жовківською дослідницею Наталією П'єх, Брацлавський воєвода, пан Браницький (замовляв посуду на 169 злотих) [64, с. 102].

Вірогідно якість продукції та її естетичні властивості відповідали ціні, і стали конкурентноспроможними на ринку, де вже з'явилися європейські та російські порцеляна-фаянс. Форми у цей час застосовувалися як гіпсові, глиняні, так інколи й дерев'яні і зірдка фарфурові (фаянсові). Обробка заготовок виробів відбувалася за допомоги звичайного побутового знаряддя – ножів, ножиць, лопаток тощо. Типи оздоблення різнилися за ступенем складності виконання. Вироблялися речі як прості, білі, ординарні, так і столові гарнітури, декоровані, крім поливування, розписом, а також кахлі з позолотою [64, с. 103].

Фабрикат цього періоду під керівництвом іноземця пана Англіша (1749–1752 рр.) виготовлявся двома майстрами – Шимком та Янком (Іванком), – розписувався малярем Александром, яким допомагали 5 хлопців та двоє челядників. Тобто 11 осіб штату займались як творчою, так і технічною частинами виробництва: розтирали фарби, розробляли масу, глазур тощо. Для цього у місцевих глинських гірників закуповувалися олово (олов'яний камінь), сода, сіль, дрова з вільхи та сосни, камінь для тертя фарб, лой (козиний жир) для свічок та олія для змащування формувальних верстатів [96, л. 114].

Наприкінці праці фабрики, за доби князя Міхала Казимира Радзивілла Рибоньки, під 1762 р. згадувалося місцеве фарфурове «Розп'яття», виготовлене майстрами, виконане в приміщенні Жовківської робітні. Гарний випал під доглядом «образника» позначався у характеристиках якості фабрикату – «braczny» [64, с. 103] (щебто гарно спечений). Серед таких фаянсовых виробів згадувались: миски –

овоїдної форми розписані, біломальовані гранчастої форми, чотиригранні двомірні розписані, з розписом по-білому звичайні й одномірні; квадратні гірчичниці; полуумиски різної міри; салатники, розписані по білому малі; тарілки; блюдця (мисочки філіжанкові) [96, l. 174–175].

Вази фарфорові жовківського виробництва також були різноманітними: гранчасті з вушками, розписані по білому із накривками, двомірні розписані із накривкою, формовані довгасті двомірні з накривкою (для других страв?), на «галках» двомірні біло розписані із накривками різної місткості, на ніжках із накривками розписані по білому гербом (одномірні), білорозписані з накривками без гербу двомірні, довгасті білі різної міри, чорні з накривкою (2 одиниці) [96, l. 174–176].

Кращі готові вироби зберігалися на складі готової продукції – у «шпіхлержі» («szpichlerz») [64, с. 103].

Від 1762 р. зберігся опис виробництва: «будинок великий з двома великими кімнатами та двома альковами, кабінетом і кухнею, яка закривається, з п'єцами, підлогами, вікнами з тафлями, шиб кількох немає, під старим гонтовим дахом, крім того ганок, пивниці дильовані, під шопою солом'яною стаєнка з дилів, карнизи, ворота в сад, де дерев різних багато. Шинклер великий на замок на штандартах зі стрижом, при ньому кімната для челяді з котельнею і комином в добром стані. Там само дві стайні, до однієї воріт немає, ворота з дощок великі з фортою до води» [96, l. 177].

Оскільки власне натурні вироби цього періоду нам також практично невідомі за візуальними джерелами, клейма фабрики Радзивіллів у Жовкві й майстерні у Глинсько другого періоду праці нам невідомі. Можна припустити, враховуючи, що печатка міста на той час не змінилася, що маркування, пов'язувалося або з назвою чи покровителем місцевості, або з початковими літерами імен власників. Найвірогіднішим здається другий варіант, оскільки за аналогіями з фарфорофаянсовими виробництвами подружжя в етнічній Польщі, могли ставитися літери MKR [R], (Михайло Казимир Радзивілл [Рибонька] тощо), Білоруссю – R під короною, фіrmовий знак Радзивіллів.

Після смерті 1762 р. господаря виробництва, і надалі його другої дружини Анни Міцельської (1729–1771 рр.), їх діти – праонуки Катарини Собеської, котрі жити у маєтку не хотіли, прагнули поділити майно грішми. Вони випрацювали амортизацію обох виробництв і більше цікавились опануванням секретами та технологією виробів, споживчими характеристиками мануфактур для задоволення потреб власної родини, а також перспективами відкриття подібних підприємств в етнічній Польщі. Не бажаючи, щоб зведене в одне у Глинсько виробництво поступово ставало занедбанім, діти Міхала Казимира Рибоньки продали підприємство Нікоровичу і Вольфу. З цього часу воно перестало належати роду, але генетика Собеських-Радзивіллів у формах, традиціях розпису, технологіях виробництва кахлів живила наступні кілька виробень на історичному місці.

У Радзивіллів-молодших не було якоїсь певної лінії розвитку мануфактур, XVIII століття пройшло для виробництва під знаком промислового повторення форм XVII століття, а також втіленні бяльсько-сверженських моделей виробів, про які детально мова піде нижче. Протягом XVIII ст. фабрикація зосереджувалась на

продукованні декоративних і квіткових вазонів і розширенні асортименту за рахунок ліхтарів, горщиків, ринок, ваз, кубків і штофів, дзбанків. На працю до мануфактури запрошувалися майже випадкові люди, хоча серед них вже був один англієць. Вочевидь, цих господарів більше цікавив комерційний бік справи, на який робилася ставка. Однак, навряд чи «урухомлення» виробництва близько 1747 р. встигло окупитися впродовж нетривалої п'ятнадцятилітньої праці фабрики.

Нові власники, купець-львів'янин вірменського походження та виходець з родини спадкових фахівців тонкої кераміки Європи (Саксонія – Польща), утворили акціонерне товариство капіталістичного типу, ціллю якого були прибутки при оптимальному співвідношенні ціна – якість. У цей час виробництво, за середньої для європейської торгової марки кількості осіб штату, стало світовим брендом, асортимент продукції розвивався у річищі англійського тонкостінного фаянсу.

Тоді виконувалися сервізи з великими терінами, декоровані ведутами Львівщини – синім друком в традиціях романтизму, з орієнтацією на модне шінуазрі. Глинсько другої третини XIX століття вступило у фазу свого найвищого розквіту, і являло собою започаткування варіації національного українського фаянсу, досягнення якого стали прикладом для підприємств наступних ста років. Від цього періоду нам відомі як посудні твори, так і сигнатури (два варіанти маркування – напис Glińsko, що інколи поєднувався з додатковими літерами та арабськими цифрами, а також напис Glińsko у середині частини стрічки з вирізним краєм).

Останню добу праці виробництва, вже під проводом Захарієвича і Вернера можна коротко охарактеризувати як «кахлясько-дизайнерську», коли посуд став лише супровідним сегментом випуску майолікової продукції. Наприкінці XIX – у першій третині XX століття рівень художньої культури виробів Глинсько істотно знизився, оскільки власники намагалися «спростити» продукцію фабрики, і, нівелюючи елітарну природу матеріалу, звести асортимент продукції до форм народного посуду, свідомо «занизуючи» її рівень. У результаті такої концепції розвитку підприємство більш за все було зосереджене на фабрикації пічних і кухонних кахлів, виготовленні з них так званих «кухонь» – протоплит, які мали вигляд тумб або невеличких сервантів-мисників із вбудованими варочною поверхнею та духовкою.

Ці протомеблі викладались з кахлів, і були дуже популярними на початку ХХ століття. Однак згодом їх витіснили залізні плити (так звані «шпоргерти»), населення Галичини наситилося кахлевими виробами, а культура виготовлення форм високомистецького тонкого фаянсу до того часу вже була втрачена. Підприємство дожевріло до 1930-х рр., 50 останніх років його існування минули без особливої слави, майже не позначившись на мистецькій панорамі України. Однак попередній період розквіту став відчутним імпульсом для розвитку інших підприємств високохудожнього фаянсу Галичини останньої чверті XIX – початку ХХ століття: Потелича, Любичі Королівської, Пацикова.

До сказаного варто додати, що нині провідні європейські держави відроджують свої колись реномові королівські мануфактури порцеляни-фаянсу. Так, зокрема, 2007 року, після тривалої перерви було відновлено діяльність КПМ – Королівської

порцелянової мануфактури в Берліні (KPM – Königliche Porcellan-Manufaktur Berlin), відкритої ще 1751 року. Цебто, питання відродження національних «фарфоруень» – мануфактур – фабрик – заводів – промислових комплексів – сьогодні є питанням гідності і честі сучасних розвинених європейських країн, моментом свідомого волевиявлення по відношенню до своєї історії та культури. В нашій традиції коріння промислового тонкокерамічного мистецтва має ще глибші корені. Однак досі перше українське виробництво фаянсу – м'якого фарфору навіть не введено до внутрішнього і міжнародного наукового обігу, не представлене в генеалогії європейської порцеляни.

Тож за нами у майбутньому – питання повернення Україні славних центрів витонченого мистецтва «блігого золота»: Жовкви – Глинсько у Галичині, Чуднова на Поділлі, Корцю-Городниці на Волині. Адже не існує шляхетної мети, яка не може бути здійснена і втілена у реальність в ім'я святого, як казала Файна Петрякова, мистецтва.

## 1.2. Бяла Подляска

Найбільш раннє з радзивіллівських виробництв тонкої кераміки виготовляло полив'яну продукцію в стилістиці рококо, яка нагадувала варшавські вироби, і клеймилася знаками у вигляді латинської «В» або «B» з трьома крапками праворуч (дві бічні вищі від середньої, композиційно утворюють трикутник, як в «оці провидіння»). Літера виводилась як заголовна від початкової літери назви місцевості [138, с. 31].

Анна Катажина Іеронімівна з Санґушків, по матері родом з Сапег (Сапіг), у заміжжі Радзивілл (1676–1746 рр.), княжила на Олиці в етнічній Україні, а також володіла Копиловим, Несвіжем, Слуцьком, Клецьком, Кричевим, Миром (нині Білорусь), Крохами, Дубинками, Біржами (тепер Литва та Латвія), Шидловцями, Бялою (терени етнічної Польщі). Вона, як Канцлерина Велика Великого князівства Литовського, господарювала також на значних територіях від України до Литви (сучасної Латвії) [138, с. 32]. Особливе значення для княгині мала Олиця на Волині, де 1702 р. вона народила сина Міхала Казимира Рибоньку, що продовжив справу матері й опікувався красними мистецтвами і ремеслами.

Важливим у житті Анни був її зв'язок з родиною короля Яна III Собеського, вотчини якого також знаходилися у межах етнічної України. За легендою королева Речі Посполитої Марія Казимира д'Арк'єн, дізnavшись про раннє сирітство Анни, забрала її з монастиря, де та перебувала, і зробила своєю фрейліною, що цілком укладалося у французьку традицію придворного життя того часу. Так 14-літня юнка долучилася до всіх церемоній двору, які відбувалися за участі дивовижного посуду з тонкостінного фаянсу на зразок кремових виробів Сен-Клу, котрий вироблявся від 1670-х рр. у королівській резиденції Яна III – Жовкви та її присілку Глинсько. Іншими захопленнями Анни-меценатки з часом стане гутна справа; а також виробництво шпалер і gobelenів, пов'язаних із французькою генетикою її королеви, яку вона могла супроводжувати у поїздках до Франції.



*Невідомий гданський (?) художник. Портрет Анни Катажини Радзивілл. Бл. 1722 р.  
(1720-ти – 1730-ти pp.).*

Сестра монарха Катерина Собеська, що також керувала справами брата під час його військових походів, з часом, 1691 р., дівчину, що мала гідне походження, видала заміж за свого сина, несвізького ордината, віце-канцлера ВКЛ Кароля Станіслава Радзивілла (1669–1719 рр.). Чоловік Анни певний час був близьким до курфюрста Августа Сильного, за володарювання якого у Німеччині було відкрито і налагоджено випуск тонкостінного фарфору в Майсені (близько 1710 р.). Імовірно ці зв'язки, а також те, що родина деякий час мешкала у Прусській Померанії, дозволили пізніше отримати можливість щодо «виписки» за кордоном майстра фарфорової справи. Після смерті чоловіка 1719 р., Анна, добре обізнана з діяльністю Жовківсько-Глинської фарфоруні, вправно господарювала і започатковувала нові виробні «бліого золота».

Закладала княгиня фабрику в Бялій у першу чергу для особистих потреб роду Радзивіллів. На той момент їй вже було 72 роки. Тільки потім, налагодивши випуск, і, маючи невеликий надлишок фабрикату, дослухаючись до порад майстра виробництва, Анна дозволила, аби підприємство почало працювати і на продаж. Однак за 8 років діяльності (від 1738 до 1746 рр.), часу смерті володарки, встигли налагодити лише цикл фабрикації, запозичити частково німецькі технології, з Німеччини ж виписали кількох фахівців тонкокерамічної справи.

Фабрика фарфурів на кшталт голландських у Бялій на теренах етнічної Польщі, закладена 1738 р., діяла менше десятиліття. Ремісників тут підшукували місцевих, встановили два верстати (великий і малий, останній для маляра), розтиральню з мармурового каміння для фарб, піч, яку викладали з кількох тисяч цеглин, малий муфель, викликали майстрів-німців й тлумача до них. Зазвичай, перші два десятиліття діяльності будь-якої мануфактури «білого золота» протягом доби бароко-романтизму витрачались на пошук методом проб і помилок складу маси, рецептури глазурі, вироблення фарб, технології випалу тощо, і тільки пізніше налагоджений цикл фабрикації вивірявся та вдосконалювався.

З кінця квітня 1738 р. іноземні фахівці вже прибули й встановлювали піч для обпалу декорованих виробів, які мали бути оздоблені на малому верстаті. Крім того, облаштовувався малий муфель для всіляких експериментів і проб. Під кінець року фарфорня вже активно діяла. У листопаді 1738 р. туди прибув маляр Кібальський. Поступово покращилася якість глазурі, дослідним шляхом виконувалися різноманітні «фарфорки», частина яких пішла «до скарбу» княгині [138, с. 33–35].

Асортимент виробів на той час мав наступний вигляд: 1 дзбаночок півквартовий з вузькою накривкою з квітками зверху; 1 такий само менший; 1 дзбаночок до кави з накривкою; 1 фляжка кругла квартова з квітками на верху та пташкою; 1 така само півквартова на чотири грані; 1 кухлик білий півквартовий з вузькою накривкою; 1 чарка округла на півкварти, мальована зверху; 1 теріна (миска) півквартова з двома вухами; 1 така само менша; 1 така ж ще менша [138, с. 36–37].

У цей період підприємство називалося в офіційному листування як «Фабрика голландська» або «Фабрика фаянсів». Цебто, вивіска демонструвала генетичні зв'язки з новомодними на той час тенденціями поступу фарфоро-фаянсової справи. Вочевидь, досліди з інгредієнтами маси показали, що з тонкої кераміки на підприємстві ліпше виходить фаянс. Наприкінці року майстри випалювали поташ, потрібний для циклу фабрикації глазурі, однак ще мали утруднення з фахівцями штату [138, с. 36–37].

Модельником і токарем з грудня 1740 р. на підприємство було взято Юліуша Готліба Стадтлера, який мав навчати учнів і дбати про якість роботи. Крім нього модельником і токарем значився один з давніх працівників фабрики Крістіан Фрідерік Сейдель, родом з Дрездена, котрий перебував на службі у княгині Анни у Бялій з травня 1738 року і виконував додаткові обов'язки нагляду за ввіреною йому творчою частиною.

Загалом, технічною стороною розвитку виробництва з травня 1738 р. опікувався майстер Рабург. Останній працював на фабриці і 1741 року, коли 31 січня розпалював вогонь у печі як бразник, а 4 лютого виймав фарфури. Одна піч на той час містила 40 різних терін, 4 великі вази для супу, 36 малих горняток різної величини, 4 чашки для подвання чаю, 3 середні півмиски, 30 тарілок, 6 глечиків аптекарських [138, с. 38–39].

Ці дані свідчать, що цикл фабрикації виробів на підприємстві був складним, а обпал тривав 5 діб. Піч в Бялій мала досить великі розміри, аби вмістити всю означену продукцію. Враховуючи орієнтацію на німецькі технології, швидше за

все, що і піч, яка являла собою «серце» виробництва, тут була складена німецького типу, цебто одноповерхова.

Також щодо розробок форм збереглися відомості, що від 1740-го року на фабриці тривали досліди зі створення гарнітурів посуду. Займався цим майстер (імовірно, Стадтлер) з помічниками. Виконувалися експериментальні нові зразки в обсязі кількох примірників для представлення княгині на вибір. Крім того, від початку лютого 1741 р. продовжувалася праця над удосконаленням глазурі. Її перемелювали, опікувався виконанням цих робіт майстер Рабург.

В цей час маляр Кюнцельман (судячи з прізвища – німець) із помічниками протягом тижня займався розписом малих дзбаночків до чаю та молока по моделі княгині, так само і філіжанок до чаю. Тоді ж, судячи з рапортів, сницар (цебто різьляр) скаржився на токаря, що він складав до печі тиглі різної величини, і через те зіпсувався фабрикат [138, с. 39-40].

У наступному рапорті, котрий складався, як і попередній, Кретьєном Фредеріком Махницьким, розпорядником бяльським, від 6-го березня 1741 р., Рабург вклав до печі 28 лютого викінчені речі, а 4 березня їх вийняв. Тобто випал тривав знову ж таки 5 діб. Вміст речей цього обпалу був наступним: 18 терін (мисок або ваз для перших чи других страв) різної величини, 7 великих півмісків, 10 середніх півмісків, 3 менших півміски, 42 тарілки, 15 дзбаночків до кави, 9 дзбаночків до чаю, 15 дзбаночків до молока, 59 пар філіжанок до чаю (тобто зі сподками), 1 слоїк аптекарський [138, с. 40]. Цей перелік показовим є з точки зору тогочасних уподобань елітою суспільства різних напоїв, де кава і молоко є лідерами у споживацькому виборі.

Крім праці над гарнітурами (тобто сервізними групами), токар Стадтлер у цей час займався також виготовленням кількох ваз городніх нового фасону [138, с. 40]. Оприлюднюючи записів про асортимент, Зигмунт Пржирембель репродукував світлини двох виробів фарфорні Анни Радзивілл у Бялій Подлясці.

Зокрема, це унікальна рококова рама до дзеркала з ошатним пластичним моделюванням з 6-ма купідонами та монограмою під короною, яку приписують цьому виробництву, з Несвізького замку (фото початку ХХ століття). А також – вазон фаянсовий (п'ятипала букетера, цебто букетниця під тюльпани кшталту голландської вази з відрогами для квітів) зі збірки Національного музею у Варшаві. Обидва твори датуються XVIII століттям, роками праці фарфорні в Бялій [138, вклейки між ss. 36–37, 40–41].

З одного з наступних рапортів з фабрики, від 3 квітня 1741 р. відомо про апоплексичний удар, який дістав майстер Рабург 1 квітня 1741 р. через годину після виймання готового фабрикату з печі, що наступного дня привело до завершення його земного життя. Оскільки на цьому фахівці тримався весь цикл фабрикації виробів, від приготування глазурі до випалу, що прирівнювало значення Рабурга до директора виробництва, вакантну посаду довелося посісти Стадтлерові, який виявився досить різностороннім у своїх талантах. Секрети рецептури глазурі він намагався відновити за інформацією вдови померлого майстра, через що тривав новий етап дослідів і проб. З 1 травня 1741 року цей майстер офіційно зайняв місце головного майстра Фабрики фарфорів у Бялій [138, с. 41].



*Букетера з розписом та рококова рама для дзеркала з пластичним моделюванням, виготовлені на Фарфорні Голлендерській в Бялій. XVIII століття.*

Так, Канцлерина Велика Війська Князівства Литовського погодила призначення Юліуса Готтліба Стадтлера на цю посаду, і обіцяла виплачувати по 1 червоному злотому за кожного підготовленого учня. При цьому він мав пильнувати точність моделей, формування у матеріалі, випалювання готових виробів, поливування, приготування маси та глазурі, відливання гіпсовых форм і виготовлення різноманітних моделей. Зі сторони княгині означений документ підписував Фарфорник Дрегер ет Бренер, майстер-німець, який пізніше згадуватиметься на Сверженьській мануфактурі Радзивіллів [138, с. 41–42].

Між іншим, серед учнів Стадтлера в Бялій фігурували імена Яна Крупуза і Мацея Кручковського з міста Мира, що були підданими Міхала Казимира Рибоњки Радзивілла. Ці майстри по завершенні навчання у серпні 1741 р. на Фарфорні Голлендерській в Бялій мали повернутися до свого князя, утримуючи в тайні секрети виробництва та складу мас, глазурей, керамічних фарб й т. ін., про що зазначалося письмово у звітах-рапортах. Загалом, хімікати протягом існування підприємства тонкої кераміки у Бялій, закуповували в Гданську, Крулевці (колишній Кьонігсберг – місто Східної Пруссії від 1773 по 1945 рр., нині Калінінград, Російська Федерація) та Дрездені (зокрема, фарби і пензлі) [138, с. 43–44].

На 1742 р., судячи з інвентаря Бялої, фабрика містилася у кількох будівлях «в домі скарбовому з крамом мурованим при ньому», мала власний сад, при ній знаходилося два фарфорника-поляка, а саме – Ян Борисевич і Войцех Нарушевич, а також один робітник Микола Кийовський, прізвище якого вказує на походження з України (власне, з Києва).

Крім них, на підприємстві також значився учень Домінік Іваницький, що займався «наукою». Ці, а також інші люди ще раз згадувалися серед міщан бяльських 1748 р., вже по смерті княгині Анни 1746 р. На той час виробництво переживало занепад. 1768 р. маємо свідчення про пусту бяльську фарфорню [138, с. 43–44].

Щодо асортименту попереднього періоду слід зазначити, що підприємство випускало крім посуду, барокових рам та городніх вазонів, також і фігурки, здебільшого для особистих потреб в оздобах князівських палаців Радзивіллів. Відомо, що маляр Кюнцельман (вірогідно з Дрездена), у 1740-х рр. був переведений до Сверженя на мануфактуру тонкої кераміки князя Михала Радзивілла Рибоньки. Серед підробок під бяльський фабрикат описаний таріль, датований 1767 р., з Національного музею у Варшаві [138, с. 44–45].

### 1.3. Свержень

Після праці Зигмунта Пржирембеля 1936 р., де автор намагався подати існуючі відомі артефакти означеної мануфактури і навів кілька скульптурних бюстів та кахельну піч, виконану при Радзивіллах на виробництві у Свержені, вперше були наведені посудні форми наприкінці 1990-х – на початку 2000-х рр. Так, білоруський історик і вчений-археолог І. Ганецька представила миски, салатники, тарілки з тонким синім розписом а-ля шінуазрі, що одночасно нагадують ранній Майсен і вироби голландських виробень.

Принагідно варто згадати, що заснована Августом Сильним провідна німецька мануфактура, де 1709 р. було відкрито секрет фарфору, початково була зорієнтована на керамічні товари кшталту твердого й гладкого «кам’яного ліття» Арі де Мільде в Голландії (Делфт). Специфіка цього фабрикату полягала у застосуванні глини з Плауена, що мала вміст оксиду заліза й при обпалі давала червоно-вохристий надміцний черепок, який піддавався обробці різанням (звідти потреба у різьбярах), шліфуванням, поліруванням тощо [23].

Сверженьські посудні артефакти були реконструйовані за знайденими в археологічних розкопках історичними фрагментами творів означеної фарфорні XVIII століття. Також І. Ганецька представила два клейма окресленої мануфактури, які мають вигляд латинських літер «: M :S» у поєднанні з крапками. Вони являють собою безумовний інтерес у зв’язку з пошуком українських першоджерел XVII–XVIII століття.

Враховуючи, що частина форм Сверженя була творчо адаптована і в Глинсько, слід припустити, що подібними були і підходи до клеймування продукції обох названих радзивілівських підприємств. Відомо, що у Глинсько денця тарілок, блюд, чашок маркували, розпочавши наприкінці XVIII ст. Від цього часу збереглися два невеличкі дзбаночки з приплюснутими вушками та кольоровим квітковим декором у Національному музею Krakова з мальованим написом Glinsko [143, с. 44], виконаним темною фарбою. Це клеймо відображало інформацію про місцевість, а не власників.

Але на момент заснування Сверженьської фарфорні, Жовківсько-Глинська, яка діяла від 1670-х – до 1696 рр., була зорієнтована на презентаційний м’який

(кремовий) фарфор для королівського двору, що могло позначитися й на асортименті інших виробень Радзивіллів. «Біле золото» на той момент було необхідною принаджністю блиску та достоїнства європейських освічених держав. У той час мистецькі орієнтири виробництва Собеських-Радзивіллів – Німеччина, Франція, Голландія, Данія (Майсен, Сен-Клу, Делфт, Копенгаген), з відповідними векторами розвитку формотворення й розпису, що тяжів до шінуазрі, надзвичайно модної течії тієї доби. Проте, на жаль, вироби цього і наступного за часом періоду Жовкви-Глинсько в українських колекціях відсутні. Наразі, за Зигмунтом Пржиремблем є інформація про їх наявність у польських збірках.

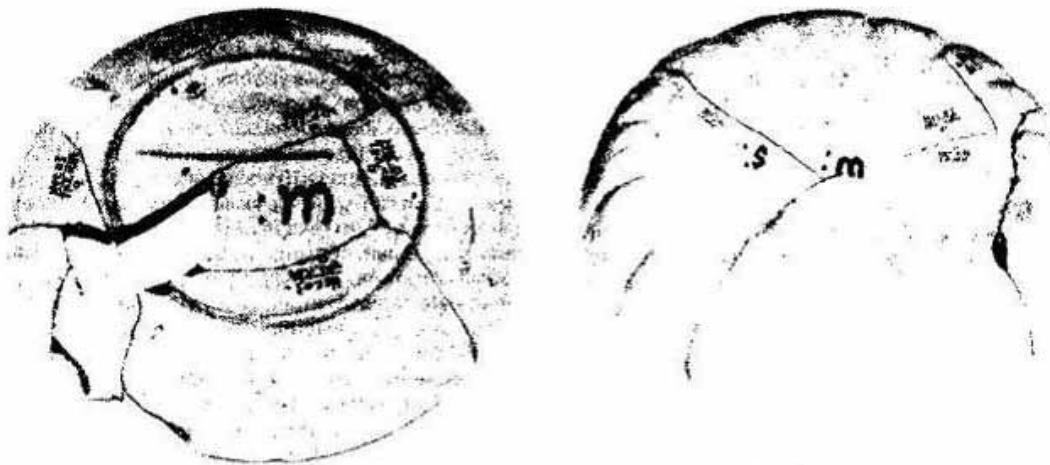
Однак за повтором одних і тих самих найменувань протягом трьох перших етапів праці майстерень: часу Яна III Собеського – Марії Казимири д'Арк'єн (після 1670–1696/1720-ті рр., період володіння онуки Марії де Бульйон, котра в маєтку практично ніколи не жила, очевидно, випадає з хронології праці майстерень), доби Радзивіллів (1747–1762/1763 рр.), фабрика знаходилася саме у Жовкові, що зафіксовано численними архівними джерелами. У Глинсько ж лишалася лише майстерня – фаянсарня. У час підприємства Нікоровича і Вольфа (1791/1801/1811: купівля-облаштування виробництва-випуск фабрикату – до початку 1880-х рр.), дислокація фабрики пов’язувалась з Глинсько. Натомість архаїчні форми і декори окремої групи виробів XIX століття зберігають відповідність переліку продукції початку виготовлення тонкої кераміки. Тобто в цілому можна припустити їх взорування на ранню продукцію так званого художнього фарфуру, цебто тонкостінного фаянсу.

Радзивілли, протягом 1747–1762 рр. налагодили працю цілої фабрики, очевидно частково механізованої, оскільки вона справляла надзвичайне враження на оточуючих. За короткий термін у 15 років подружжю вдалося вийти на рівень невеликого промислового підприємства, котре працювало, забезпечуючи власну мережу крамниць-скlepів-магазинів. Ймовірно, якість продукції і її естетичні властивості мали відповідність ціні, і були конкурентоспроможними на ринку, де вже з’явилися європейська та російська порцеляна-фаянс.

Нешодавні археологічні розкопки в Жовкові поки що не надали тонкокерамічних артефактів для відтворення картини фабрикації на цьому місці.

Натомість реконструкції фрагментів, віднайдених на теренах етнічної Біларусі впродовж 2000-х рр., проведених групою вчених на чолі з Іриною Ганецькою з Мінська, стали приводом для цікавих спостережень щодо смакових уподобань еліти України, Білорусі і Польщі середини XVIII століття. Зокрема, мистецьких прерогатив некоронованих королів означених земель – представників роду Радзивіллів, які розвивали культуру високого фарфору-фаянсу в означений час на колись єдиних землях нині суверенних самостійних держав.

Так, відомо, що Сверженська виробня, з якої до Жовкви та Глинсько доправляли моделі та форми, була орієнтована на німецькі одноповерхові горна та відповідний цикл фабрикації [138]. Крім того, за розкопками і науковими розвідками І. Ганецької та її колег дана мануфактура продукувала ужитковий посуд з синім розписом в дусі розробок шінуазрі на ранньому Майсені. При чому, оприлюднені останнім дослідником світлини денець сверженських виробів містять літери [: s] [: m], свідчать про перші літери назви «Сверженська мануфактура» або авторські знаки майстра Миколи Струмецького.



*Вироби Сверженьської мануфактури з клеймами*



*Фарфорові вироби з синім підглазурним «цибульчастим» розписом, винайденим на  
Майсенській фарфоровій мануфактурі бл. 1729 р. Давидом Кречмаром  
(своєрідне попурі з азійських мотивів – мотивів паличок бамбука, квітів та листя  
хризантеми, персика, гранату, лимону та лотосу), і доведеним до рівня довершеності  
бл. 1739 р., за рік до появи Радзивіллів у якості власників у Жовкові [36].  
Нині поширені у сучасних вінтажних повтореннях.*



Реконструкція фаянсовых виробів Сверженя з синім розписом кобальтовими фарбами,  
оприлюднена Іриною Ганецькою. 2000-ні рр. Білорусь.

Зважаючи на особливу любов короля Яна III Собеського і його дружини та розпорядниці українськими маєтками Марії Казимири д'Арк'єн до лазень, будуарів, кімнат відпочинку, оформлених кахлями «на китайський смак», це було досить органічним для цього кола людей. Так, приміром, оздоблювався Золочівський палац, кахлі для якого виготовляли на власних робітнях. Тому для всієї родини Собеських-Радзивіллів, особливо для Міхала Радзивілла Рибоњки, що з часом отримав маєтності свого двоюрідного діда-короля у власність, подібні мистецькі прерогативи не були чимось чужорідним. Так, композиційно декор реконструйованих салатників віддалено нагадує традиційний для середини XVIII століття декор «Синя цибуля» (*«Zwiebelmuster»*), похідний від мотивів справедшнього середньовічного китайського фарфору XIV століття.

При цьому з археологічних розкопок Жовкви протягом початку 2010-х рр., за матеріалами, зібраними українським істориком Михайлом Кубаєм 2015 р., відомі кахлі, якими, вочевидь, обличковували маєтність Собеських (яку надалі поновлювали Радзивіллі). Серед іншого, на згаданих українських землях було знайдено фрагменти теракотових виробів, оздоблених білою поливою. Вони є декоровані по рельєфному тлу синім кобальтовим розписом з мотивами винограду, шахівниці, навскісної решітки, чотирипелюсткових квітів тощо, які нагадують елементи візерунку традиційних інтер'єрів, виконаних у голландському стилі.

Загалом, Жовківсько-Глинська фарфорня доби Радзивіллів від 1747 р. користувалась всіма інгредієнтами рецептури, адаптованої на Свержені від Бялої. В останньому згаданому місці на теренах етнічної Польщі у матері Міхала Радзивілла Рибоњки княгині Анни, як ми знаємо, відбувалася фабрикація від 1738 р.

Враховуючи, що її сина, Міхала Казимира Рибоњку (1702–1762 рр.) не змогла надовго пережити і друга дружина, Анна Луїза Міцельська (1729–1771 рр.), що відійшла у вічність наступного року, зрозуміло чому протягом семидесятих відбувався спад фабрикації виробів і на землях етнічної України, і занепадає виробництво у Білорусі.

Загалом, щодо вигляду тонкокерамічного фабрикату жовківсько-глинських робітень доби Радзивіллів і підприємства в Свержені біля Несвіжу відомо кілька реконструкцій білоруського колективу істориків-археологів з розкопок Г. Бубеньки, Д. Каваленки, Л. Каляндзінського, А. Трусави, оприлюднених Іриною Ганецькою 2004 р. у № 12 «Білоруському історичному часописі» у статті «Сверженська фаянсова мануфактура XVIII ст.» (білоруською мовою) [11]. Так, здійснена цими дослідниками праця дозволила оприлюднити не лише зовнішній вигляд реконструйованих творів білоруського тонкокерамічного підприємства Радзивіллів біля Несвіжу, а й клейма виробів Сверженської фарфорні, вміщені у цьому ж виданні.

Міхал Казимир Рибоњка, започатковуючи 1744 р. нові виробничі потужності «блізкого золота» у Свержені під Несвіжем на землях етнічної Білорусі, використав усі попередні напрацювання матері, яка тоді ще була жива, і врахував її досвід. Насамперед, цікава праця даного підприємства в галузі скульптури, розпочата у Бялій, була продовжена на Свержені.

Що стосується виробництва у Свержені, історія його функціонування виглядає приблизно наступним чином. Період діяльності підприємства окреслюється 1742–

1761 рр. Враховуючи, що закладено цю фарфорну було ще за життя матері князя, Анни Радзивілл, можливо, вона приймала дієву участь у становленні тонкокерамічного виробництва в Білорусі. Очевидно, за її згоди та підтримки провідні фахівці з Бялої Подляски Рабург та його наступник, Стадтлер, займалися організацією та налагодженням виробничого процесу.

Як пише Зигмунт Пржирембель, Фабрика порцеляни почала працювати з квітня 1742 р. До неї було розподілено «писаря» Борковського, котрий до того часу був економом на якомусь з фільварків Радзивілла, а також «прем'єр-маляра» двору князя – Ксаверія Геського. До обов'язків останнього у Сверженні входили як частина нагляду за несвізькими володіннями, зокрема, контроль начальних робіт тонкої кераміки, її обпалу в печах, так і керівництво всією художньою частиною фарфорні [138, с. 47–48].

Домінік Ксаверій від 5 серпня 1743 р. скаржився князю на недбалість співробітників, яких Борковський не контролював як належно. Приміром, Геський «мав біду з малярем Мацеєм» (вочевидь, мався на увазі Кручиковський, відомий по праці фарфорні у Бялій). Через невеликий вихід і збиту продукції на допомогу останньому згаданому художнику, наступного, 1744 р., з виробництва голлендерського був надісланий маляр Кюнцельман, який знаходився на підприємництві «наїздами».

Останній разом із Борковським мав впроваджувати на фарфорні у Сверженні напрацювання Бялої під загальним керівництвом Ксаверія Геського, майстра лісирувань і соковитих образів «голлендерського штибу» у живописі, а також лаків «на манер шінуазрі» (характерних для моди рококо). При цьому тут Кюнцельману платили лише 50 фунтів місячних як позаштатному співробітнику. Крім розпису фарфорів, згаданий митець мав у Сверженні також разом із Борковським дбати, аби щомісячно відбувався випал повної печі глазуреваного фабрикату (цебто фаянсу). Проте, місцеві робітники, а також і Кюнцельман, ще й заглядали у чарку, від чого постійно страждала якість продукції. Лише з 1744 р. фабрикат змогли поліпшити [138, с. 47-48, 53].

З часом, надлишок виробів, які, насамперед, мали обслуговувати потреби Радзивіллів та їх оточення, змогли спродаюти через магазин при фарфорні. Для упорядкування й керування справами підприємства, князь Міхал Радзивілл Рибонька найняв Л. Е. Бека та Я. Г. де Хомбурга. Адже попередньо калькуляції, кошторис, зведення рапортів та інше виконував, як з'ясувалося, неписьменний Борковський. Останній зізнався у своїй неграмотності, від чого до 1744 р. паперові справи підприємства лишалися невпорядкованими, після чого розпочався етап верифікації питань з комісарського напрямку та діловодства. Невміння ані писати, ані читати стали приводом постійних затримок з обліком фабрикату Свержена 1742–1744 рр. [138, с. 49-50].

Перевірка документації дала наступні цифри: протягом 1742 р. всього було випалено 1560 виробів, цілими з них лишилися 1029, з них оздоблено глазур'ю до печі – 345 одиниць, 229 – оздоблено глазур'ю після. Разом готовий фабрикат вартував 76 злотих 7 грошей. На 1743 р. калькуляція, відповідно, обчислювалася наступним чином: загалом 2003 шт. виробів поставлено до печей, 1327 вийнято цілих, 1110 поставлено в піч глазуреваними, 907 – глазурувалося після виймання. Загальна вартість – 692 злотих.

На 1744 р. цифри зменшились у кілька разів. Відповідно – до серпня місяця включно встигли поставити в піч 513 виробів, отримали 375, натомість глазурованими «до печі» було обліковано 1244 одиниці, 1064 глазурували по вийманню з печі. Загальна вартість фабрикату за цей неповний рік роботи Сверженської мануфактури становила 626 злотих 8 злотих. Ці дані до початку ХХ століття зберігалися в Несвізькому архіві й були опрацьовані Зигмунтом Пржиребелем [138, с. 50-51].

Тобто кілька років праці, як зазвичай відбувалося на будь-якому виробництві «білого золота», йшло на відпрацювання технологій, покращення складу мас і глазурей, вироблення алгоритму обпалу, за якого псувалося менше готової продукції. Адже дуже багато залежало від рівномірності вогню (у ті часи навіть існував окремий фах бразника – людини, яка підтримувала багаття, вимірювала температуру, дбала про якість палива тощо), наявності чи відсутності струсу печі, наявності бруду і пилу, що давало «прищі» або «мушку» у готовій продукції, цек (сколи), «плішини» у глазурі, її нерівномірне розтікання по поверхні виробу тощо.

Але поступово робітники дещо набралися досвіду і почали виготовляти вироби кращої якості. Серед нечисленних прикладів вцілого фабрикату Сверженя – кілька погрудь, що колись стояли у бібліотеці Несвізького замку, а нині є частиною експозиції одноїменного музею [138, вкл. між ss. 52–53, 58–59].

Враховуючи розкопані археологами сверженські вироби (блізько 100 фрагментів та 15 предметів), нині зрозуміло, що більша частина фабрикату цього підприємства мала кобальтовий розпис та піддавалася високому вогню – близько 1000 °C. Швидше за все, весь асортимент апелював до голлендерських смаків Анни Катажини, втілених у Бялій, успадкованих нею від Марії Казимири д'Арк'єн, дружини Яна III Собеського, та мотивів шінуазрі, які так любила королева Марисенка та її чоловік [86].

На 1744 р. в матеріалах виробництва в Свержені згадується адміністратор Пясецький, функції якого могли бути тимчасовими.



Два погруддя, виконані на виробництві фаянсу Михала Казимира Рибоньки у Сверженні. XVIII століття.

З 1744 р. відомі замовні гарнітури, випуск яких засвоїло виробництво. Один з них, придбаний паном Абрамовичем, що складався з 90 предметів, вартував 124 злотих 28 грошей. Ще один гарнітур, який був замовлений паном Грабовським, складався з 86-ти одиниць із гербами. Задля уніфікації фон Бек і де Хомбург від 22 серпня 1744 р. уклали калькуляцію виробам фабрики і у вигляді «Такси» (цебто прейскуранту із розцінками) її оприлюднили. Відповідно до цієї специфікації асортимент більшого розміру і з гербом був найдорожчим, і вартував від 6-ти злотих (пара ліхтарів костьольних) до 6 грошей (пісочниця).



*Полумисок сервізний, оздоблений кобальтом і золотом, з гербами Саксі і Чарторийських.  
Одна з радзивілівських мануфактур. Бл. 1748 р. Зібрання Чарторийських з колекції  
Національного музею у Кракові.*

Загалом, реєстр виробів тогоріч складався з терін, оформленіх розписом фруктами 7-ми величин, мисок для перепічки саксонських у 7-ми розмірах + формованої з гербом (цебто гербом пластичним, рельєфним); чашки до калдішалу (пивної наливки) у двох варіантах (4-ї та 5-ї величин); салатників глибоких, у тому числі формованих з гербом; тарілок 1) з гербом, 2) з покращеним розписом, 3) ординарних; кошиків на масло 1 типорозміру, ящика на масло трьох модифікацій міри з різними варіантами оздоблення; соусників трьох величин в асортименті різновидів оформлення; полоскальниці з гербом і без нього; цукернички круглої; пари філіжанок з вушками ординарних, або фасонних (другий варіант міг за бажанням замовника прикрашатися гербом); горняток, розписаних фруктами двох (1, 2) типорозмірів з гербом або без нього; горняток більших без фруктового розпису (3, 4 величин) з гербом чи без; дзбана великого на пиво з накривкою або без неї, прикрашеного гербом, або ні; дзбанку на молоко та каву 6-ти варіантів

місткості, у тому числі з гербом чи без нього, штучного з дірками, з млином до кави; кухля з накривкою або без неї із гербом і без нього; мушлі; плошки (ванни) для лимону; наконечників (конусів) чотиригранних (для цукрових голів); пар ампулок двох величин; кропильничок двох різновидів; ліхтарів костьольних та столових; каламарів двох типорозмірів; каламаря двох величин і пісочника (пісочниці) [138, с. 54–58].

Виробничими проблемами від середини 1740-х років було спільне наповнення печі Борковським і Кюнцельманом, від чого останній врешті-решт потерпав, адже гатунок цього півфабрикату різнився. Крім того, відповідно до названої вище такси, маляр справедливо вважав, що має отримувати нарахування з проданих речей, виготовлених ним особисто. Додатково існувала нагальна потреба у закупівлях витратних матеріалів, під статті яких мали би бути закладені до кошторису видатки, аби за потреби в якихось фарбах, лаках чи поташі не було простою. Додатковою складністю були сирі дрова вільхи взимку, від чого страждала якість випалу й як результат – кінцева продукція, а також заготівля глини заздалегідь у достатній кількості [138, с. 58–59].

Врешті без реальних змін підприємство працювало все з тими ж негараздами. Змінилися лише дещо назви посад: ротмістр княжої хоругви бунчукової Бек був чільником («комісаром-деспозитором») Фабрики фарфорів у Свержені, часто роз'їзджав у справах виробництва. Натомість писарчуком довгий час лишався Борковський, головним майстром-фарфорником і малярем – Кюнцельман, гончарем-токарем – Храймович, живописцями – Мацей Кручковський і Томаш Островський. Різноробами працювали місцеві люди, здебільшого білоруси з околиць Сверженя, майстру в поміч була потрібна хоча б одна людина [138, с. 59–61].

Дані від 7 листопада 1745 р., які збереглися, свідчать, що підприємство було устатковане, крім великої печі саксонської (щебто одноповерхового типу), невеличким муфелем для проведення проб, де можна було виготовляти негромізкі фарфорові гарнітури, який, однак частіше знаходився без діла, і вважалося, що його слід розібрati. Без додаткового лагодження до кінця року випрацювала свій потенціал і велика піч саксонського типу, у ній зіпсувалося залізо (вочевидь, залізні конструкції). Натомість через цю приkrість було обладнано піч кахельну, яка вийшла досить доброю. Хоча на 24 листопада 1745 р. у ній могли ще лише випалювати неглазуровані кахлі, оскільки бракувало бурштину [138, с. 61–62].

З 1746 р. фон Бек віддалив Кюнцельмана від виробництва через його пияцтво. Натомість намагався підвищити маляра Томаша Островського і впроваджував думку про можливість відкриття спеціальної крамниці з продажу фарфорів і склепу при ній. Остання ідея стала приводом для розробки клеймування кожного предмету, що виготовлявся на фабриці, шляхом ритування, висіку на основі. Проте, при Беку, який не розумівся на особливостях фаянсового виробництва, підприємство стрімко не розвивалося. Однак князь Радзивілл мав амбіції щодо його розбудови.

Тому від квітня 1746 р. керівником (суперінтендантом) Фабрики фарфорів у Свержені був призначений перспективний у підприємницькому плані Ян Піоторовський. Він за Фадеєм Булгаріним був власником маєтку Червоний Став

(назва фільварку біля рибного озера із покладами залізної руди, поруч з будинком господаря та іншими будівлями). Центральною садибою цього маєтку було селище Уріч (наразі має сьогодні цю стару назву, хоча в історичному радзивілівському минулому іменувалося Уріччям). Цебто район радзивілівської склярні з величими традиціями (отримало таку назву, оскільки знаходилося біля річки) (російською «Уречье»). Тоді ж було проведено й заміну писаря, пост Борковського обійняв Стефан Домбровський [138, с. 63–64].

Від 1747 року до «креденця» Несвізького замку було передано з Сверженської фарфорні 92 миски, теріни, вази, 17 дюжин різних тарілок, 114 мисочок різної міри до «щукерні замкової» загальною вартістю 465 злотих 14 грошей. У ті часи так називалися похідні від італійської ренесансової традиції меблі для вітальні. Найчастіше вони мали вигляд невеликого корпусного буфету, що нагадували невисоку шафу з сундуком. Використовували ці меблі для демонстрування посуду родини та зберігання харчових продуктів, для чого щедро оздоблювали розписом і різьбленим. Особливого поширення креденці набули у Вероні та Флоренції, в Англії обов'язково мали висувні ящики, у Німеччині побутували довгий час, включно до XIX століття [32].

Тогоріч обдарованим сверженським фабрикатом був біскуп луцький, якому було надіслано велику кількість різних предметів, у тому числі, крім столового посуду, кілька фігурок. Серед останніх в реєстрах значилися: «1 святий Ян Непомук», «1 розп'яття», «2 особи до розп'яття» (предстоячі). Крім скульптур, цьогоріч за прейскурантами підприємство випускало також і миски, салатники, теріни, тарілки. На той час серед багатих адресатів мануфактури значився і Уdal'yrk Radzivill, конюший великий литовський, генерал-лейтенант і родич князя Михала Казимира Рибоньки, що замовив столового посуду 52 одиниці на скромну суму в 100 злотих 28 грошей [138, с. 64–65].

Однак, зміна співробітників не пішла фарфорні на користь. Розвитку підприємства заважали міжособові чвари між керівництвом. Так, писар Домбровський, добре напившись, побив суперінтендантта Яна Пітровського, між ними розв'язалась ворожнеча. Коли про бійку дізнався князь, він обох учасників цього розбрата усунув від керівництва. Натомість підприємство тимчасово очолив дехто пан Бевен, а йому на допомогу було надано поручика Воронецького. За розпорядженням Михала Казимира Рибоньки, виданим 27 серпня 1751 р., новому чільнику фабрики належало «у Мири, Несвіжі і Кореличах крамниці встановити для стрімкого збути фарфорів». Другим приписом Радзивілла був несвізький указ про заборону завозити на півлідні князю території під загрозою конфіскації фарфорів рукотворних (мануфактурних) інших, крім сверженських [138, с. 66].

Бевена, якого винайняли тимчасово, у травні 1752 р. замінив Антоні Тадеуш Пітрович, «деспозитором» каси «Мануфактури Сверженської та шліфянрі», як тоді іменувалось виробництво, при ньому став Ян Пархімович. За них діяльність підприємства розпочиналась о п'ятій годині ранку, а завершувалась о сьомій вечора, з перервами по годині на снідання та обід. Місячною нормою випалу було дві печі, за умови дотримання вимог до великого вогню, аби «фарфури не спливали». У разі недогляду за процесами виробництва, що потягне за собою випуск браку, керівництво мало покривати витрати на недосконалій фабрикат з власної кишень. Невдовзі писаря Домбровського змінив Дзерожинський [138, с. 66–68].

Від 12 травня 1752 р. управління мануфактурою обійняв Пархімович, але вже 21 червня він виїхав з підприємства у відрядження по іншим виробництвам князя. Зокрема, був у Жовківській фарфорні, у шліфлярні в Янковичах та в Погорілому. Їздив він у компанії з писарем Дзерожинським. Заступали Пархімовича в Сверженні пан комендант Песцель, капітан Павловський разом з писарем Калакуцьким, пан Шувалкевич. По поверненні з мандрів радзивілівськими виробнями, Ян Пархімович виконував свої посадові обов'язки у Сверженні впродовж 1752–1755 рр. Після цього його змінив Францішек Мінковський [138, с. 69].

Від 12 травня 1752 р. до 28 листопада 1755 р. під керівництвом Пархімовича було випалено 63 печі, з яких отримано фарфорів на 10000 злотих. Окрім того, на підприємстві за цей час було виготовлено й обпалено 46 печей кахельних на 2150 злотих. Бракованих речей з-поміж них протягом означеного періоду збули на 750 злотих. Судячи з фінансових показників, вироби фабрик цього часу мали бути гарної якості, оскільки попит на них тривав і приносив стабільний дохід. Покупцями продукції на початку 1750-х рр. були Воллодковичі, Любецькі, Дерналовичі, Оскерки, Пшездецькі, Богушевичі, Биковські, Йодкові, Пласковичі, Огінські, Кашичові, генерал Ларзак тощо, а також представники родини Радзивіллів.

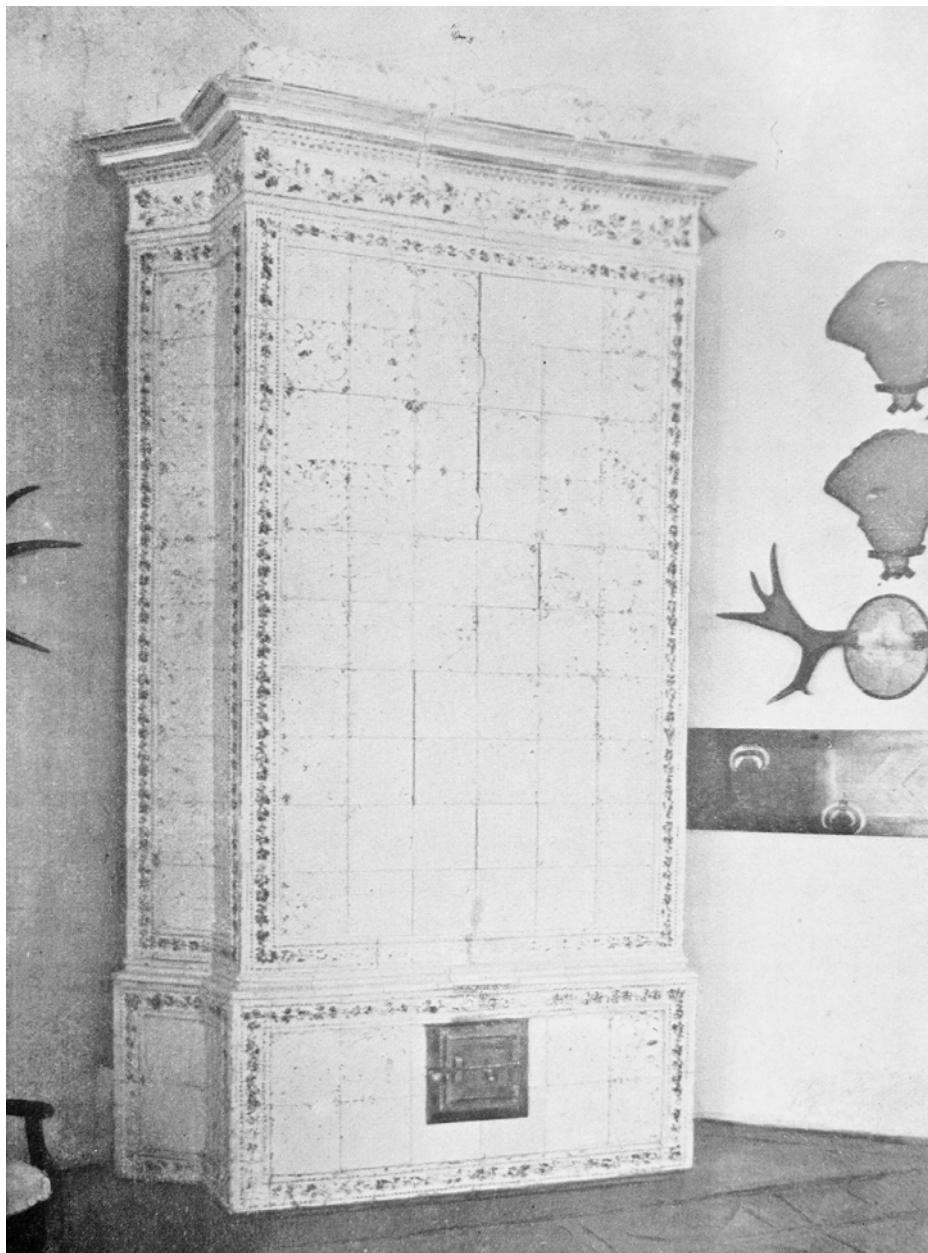
Сам князь отримав фарфорів у цей період на 1770 злотих, кахлів для печей білих та вишневих на 2090 злотих і так званих «браків» на 390 злотих. Враховуючи загальні прибутки в 12900 злотих за означений час, та витрати на власні потреби Радзивілла, що дорівнювали 4150 злотих, відповідно, прибутки тоді сягали 8750 злотих протягом трьох років (в середньому 2900 злотих щорічно). Цебто зиск, попри незначний попит і витрати на фарфорну у Жовкві, зокрема, моделі, все одно був. За «реєстрами фарфорів новомодних», тобто прейскурантів, виданих за Пархімовича, відомі замовлення на кахлі середини 1750-х рр.

Так, у них значаться 2 білих ансамблі печей двоповерхових по 160 злотих, 2 – вишневих у два поверхі у ту ж ціну, 7 – для пана Тишкевича за 446 зл. 20 грошів, 4 – пана Красінського за 202 зл. 13 гр., 2 – пана Щітта за 63 зл. 10 гр., 16 – для замку Мирського на 448 зл. 22 гр., 3 – замку Несвізького на 106 зл. 25 гр., 1 піч для пана Оскерки за 80 зл., 9 печей для різних князів Радзивіллів загальною сумою на 422 зл. Один з таких ансамблів із Несвізького замку зберігся й був оприлюднений Зигмунтом Пржирембелем на початку ХХ століття [138, с. 69–70].

Він мав вигляд опалювальної печі, що імітував конструкцію шафи із нижньою тумбою (топкою із дверцятами). Архітектоніку цієї малої архітектурної форми підкреслював орнаментальний декор у вигляді рослинного бігунця, що обрамляв по периметру краї всіх площин, відкритих оку відвідувача. Зокрема, бічних, дещо увігнутих всередину стінок печі, фасадної частини, а також нижньої тумби-піддувалі. Верхню частину ансамблю вінчав ширший фризний візерунок з мотивом того ж самого бігунця, а також декоративний гзимс, увігнутий всередину з боків, що підкреслював конструкцію бічних стінок.

При цьому плитка вживалася або квадратна (фасади) або видовжена прямокутна з поліхромним розписом для окантовки. Можливо, саме такий тип печі з відкритим дишлом для дров усередині, яке можно було прикривати дверцятами, у

ті часи й називався «шафястим каміном». Він згадувався в оздобленні жовківсько-глинських угідь під час Марії Кароліни де Бульйон, і, найімовірніше, також там випускався, при чому ще з доби Яна III Собеського та Марії Казимири д'Арк'єн, при яких Анна Катажина могла бачити ці дива та ними користуватися.



*Ансамбль кахельної печі з Несвізького замку, виготовлений на Мануфактурі фарфору в у Свержені. Середина XVIII століття.*

Тоді ж, за Пархімовича, від 31 жовтня 1755 р. Сверженська фарфорня виготовила значний перелік моделей для Жовківського виробництва: 2 вази 2-ої міри, 2 таці під них, 2 ванни 1-ї міри, 2 таці під них, 1 ванна 2-ї міри до льоду, 2 миски 1-ї міри, 2 півмиски, 2 приставки, 2 салатники, 2 миски округлі 1-ї міри, 2 ванни 2-ї міри, 2 таці під салатники, 2 тарелі, 1 кошик на масло, 2 сільнички з накривками, 2 сільнички малі. По усуненні Кюнцельмана, виготовляли цей посуд новонаймані працівники з поляків та білорусів. Від попереднього складу штату лишився тільки Антоні Гіжевський (або Гільчевський), а від 1745 р. маляром значився Миколаєвський. З 1761 р. на виробництві іноземці вже не працювали, підприємство згасало [138, с. 70-73].

Загалом, перелік фарфорників «Мануфактури Сверженської і шліфярні», які працювали на постійній основі, в штаті, виглядає наступним чином: Ян Храймович – майстер, Мацей Кручковський (Грушковський) – майстер, Томаш Острівський – майстер, Антоні Гіжевський – майстер, а також робітники Ян Руський (вочевидь, з України), Антоні Рудзик, Мацей Сенкевич, Грехор Пальчевський, Юзеф Панко (судячи з прізвища – українського походження), Грехорі Прокопович, Даніель Гаврилович. Шліфярниками підприємства зазначені: Єжи Соболевський (рисувальник), Ян Матушевич – майстер, і кілька робітників – Ян Карпович, Ігнаці Павловський, Стефан Зі(е)невич, Ян Шкода, Ян Захоровський, Конрад Гордій, Грехорі Завкевич, Ядка, Криштоф, Томаш Тулесець (новий хлопець, узятий до кахлів 1753 р.) [138, с. 73-74; 12, с. 42].

Деякі прізвища та імена явно сполонізовані, де Грехор і Грехорі – вочевидь Григорі (Григорій), Храймович = Граймович, Рудзик = Рудик, Мацей може бути Матвієм, Панко – Паньком, Ян – Іваном, Антоні – Антоном, Даніель – Данилом, Єжи – Юрієм, Георгієм, Стефан – Степаном, Ігнаці – Гнатом, Захоровський – Загоровським тощо.

Постачальниками необхідних у циклі фабрикації матеріалів на той час були відомі європейські бренди. Насамперед, це підприємства з Крулевця (нині Калініград, до 1773 р. Східна Пруссія). Зокрема, фірма «Фрідріх і Адольф Сатургус», що постачала свинець по 7 злотих прусських за камінь, «Генріх Кіндлер» – олово англійське по 1 прусському златому за фунт, «Ян Людвік Гемніх» – лазур, зільберглейт, кіновар, золотий пігмент, білила «блейвас» й інші інгредієнти складу маси, глазурі тощо. До кінця діяльності фарфорні (останній рік, коли підприємство в Свержені ще повноцінно діяло – 12 травня 1762 р.), матеріали для виробництва замовлялися за кордоном. Видатки на закупівлю матеріалів для фабрикації сягали від 243 злотих 4 гроші 2 шилінги за 1743 р. до 1121 злотих 27 грошей за 1753 р. [138, с. 70-71; 12, с. 43].

Щодо випуску кахлів Гомбург і Бек надали в звіті такі відомості: за травень – грудень 1752 р. і 1755 р. нема інформації, а впродовж 1753 і 1754 рр. виготовили якісних на 1032 зл. 12 гр. і 1117 зл. відповідно (при цьому брак склав суму в 358 зл. 29 гр. і 240 зл. 7 гр.). Тобто щорічно вироблялося якісних кахлів у межах суми в 1000–1100 зл., а брак складав додатково ще приблизно 25 відсотків. Коли 1755 р. було здійснено ревізію за 42 місяці (з травня 1752 по жовтень 1755 рр.), приблизна вартість виготовленої у Свержені продукції за цей час склала суму в 14400 злотих.

Сукупно за вказаній період було витрачено на закупівлю інвентарю (молотків, сокир, свічок, заліза, дроту, сит, запчастин до верстатів) та різних витратних матеріалів (олія, спирт, поташ, інгредієнти для відливання гіпсовых форм) 2065 злотих. При цьому на оплату праці співробітників виплатили 5384 злотих, а реалізували всього продукції на 10665 злотих [12, с. 43]. Тобто існували певні складнощі зі збутом фабрикату, який потрібно було розповсюджувати по різним населеним пунктам.

Інвентаризація мануфактури в описі від 2 червня 1763 р. при Яні Високієму, що, можливо вже здійснювалася під час ліквідації підприємства, вказує останнього суперінтенданта: деякого пана Прейса. Імовірніше за все, праця фабрики могла припинитися на початку 1763 р. [138, с. 72-73]. Однак, за новими даними, представленими білоруським археологом Іриною Ганецькою – остаточне закриття підприємства датується початком 1764 р. [11]. Загалом, її понад двадцятилітня праця, впродовж якої, окрім Білорусі, радзивіллівські фаянси сягали Литви, Коронних земель Польщі, України, а потім ще й знайшли продовження в діяльності Жовківської фарфорні, мали надзвичайне значення для становлення і розвитку тонкої кераміки у Східній Європі.

Резюмуючи вищевикладене, варто зазначити, що технології виробництва були німецькими, адже печі та цикл фабрикації мали німецьку генезу, всі інгредієнти маси і фарб, котрі закуповувалися за кордоном, також були німецькими. Враховуючи відкриття Майсену перед започаткуванням фабрики в Свержені, і його злети, особливо в тонкій кераміці, зоріентованій «на китайський смак», це цілком зрозуміло.

Відповідно, найм головних майстрів, кераміків-технологів, модельників-точильників і живописців з Німеччини, зокрема, з Дрездену, є фактом. Натомість смакові орієнтири на Голландію, яка була в фаворі європейського фаянсу століттям раніше, у добу Яна III Собеського та королеви Марії Казимири д'Арк'єн, апелюють до власної традиції біло-синьої тонкої кераміки, розробленої в Жовкві та Глинсько до того, як цим «захворіла» фаворитка Марисенька і родичка Яна – Анна Катахина з Сангушків.

Започаткування виробництва в Бялій на теренах Речі Посполитої не було чимось спонтанним, необґрутованим, княгиня Радзивілл як добра господиня вивчала питання відкриття власної фарфорні з юнацьких літ. Відповідно, вона намагалася «тримати руку на пульсі» всіх технологічних ноу-хау і впроваджувати у своїх садибах тільки найкращі європейські здобутки свого часу. Враховуючи, що глину як у Бялій, так і в Свержені брали місцеву, то рецептуру маси, відповідно, треба було розробляти на місцях індивідуально, методом проб і помилок.

Найскладнішими були досягнення в галузі обпалу (рівномірність вогню, якість дров, час випалу) та складу глазурі. Як не дивно, з масою ніяких особливих проблем не зауважувалося (вочевидь, не даремно Радзивілл викупили в Собеських у Жовкві та Глинсько вже діюче, хоч і занедбане підприємство, а також Анна з чоловіком жила у Прусській Померанії).

Напрацьовані пропорції складу маси і глазурі трималися в жорсткому секреті, «під клятвою» про невиказання. Носіями цих знань були головні майстри (які опікувалися всім циклом фабрикації виробів – від заготовлі інгредієнтів до випалу),

а також дотичні до виробничих технологій майстри профільних відділів. Зокрема, – модельно-формувального і токарного, глазурувального, живописного, кахельного (шліфярного) напрямків. Зважаючи на знайдені готові вироби підприємства, оприлюднені Іриною Ганецькою, округлі тарілки й миски мали рельєфні завершення з фризовим орнаментом, виготовлення якого також, напевне, було ще однією «хитрістю» мануфактури. Де в чому ці декоративні завершення посуду тяжіли до традиції англійського виробництва у Веджвуді, передбачаючи появу «гіпюрового» посуду в Межигір'ї через 40 років в Україні.

Для розпису півфабрикат, який пройшов на Свержені утильний обпал, інколи вкривали фоновим криттям фарбами, подеколи металізованими, які нагадують емалі. Всі європейські виробництва застосовували керамічні фарби, які витримували силу великого вогню (судячи зі знайдених археологами зразків, на Сверженській мануфактурі досягалась температура понад 1000°C, випал тривав 5 діб).

Але фабрикат на даному підприємстві інколи мав «потічні» абриси, що було пов’язано, вочевидь, з нанесенням фарб на не до кінця просохлий черепок. Від цього утворювався специфічний, дещо «акварельний» потічний рисунок, що апелює до естетики народного гончарства окремих регіонів України, Польщі, Білорусі. Весь відомий на сьогодні фаянсовий посуд Сверженя було розписано виключно кобальтом, який у часи праці виробництва мав саксонське або шведське походження. Судячи з переліку фірм, у яких фабрика закуповувала «хімікати», швидше за все, кобальт вживали саме саксонський.

По замовленням відповідно до «Такси», укладеної як прейскурант 1747 р. (час дії цілої фабрики «фарфорів» у Жовкві-Глинсько зі склепами на продаж у Львові), оздоблення речей, які поділялися на звичайні (це бото ординарні або поштучні, що занотовано у реєстрах виробів) мало три гатунки. Перший презентував виріб у звичайному спрощеному оформленні (приміром, із розписом у квіти або у фрукти, останній варіант у вказаний час був надзвичайно популярним), другий – із рисованим або мальованим гербом (адже в штаті з цього часу є не лише малярі-живописці, а й рисувальник), третій – із пластично промодельзованим гербом. За умови різної тарифікації таких пропонованих видів робіт, змінювалися і варіації дорисовок.

Зокрема, вживались рисунки «прості», «краці» (хоча краці наскільки і в якому сенсі з текстів несвізького архіву не зовсім зрозуміло), а також «найкраці із позолотою», котрі могли бути суміщені із пластично вирішеним гербом. Різниця у вартості замовлюваного посуду за різними категоріями оздоблення в середньому становила близько 1 золотого між дешевшим і дорожчим сегментом [12, с. 42]. Подібні замовлення, надалі, у прейскурантах, приміром, Києво-Межигірської фаянсової фабрики, описувались таким чином: «герб фамільний, рисований фарбами і золотом, відведення золотою стрічкою по краю виробу».

Враховуючи, що вивчення продукції радзивілівських мануфактур тільки-но розпочалось, існує висока ймовірність винайдення з часом саме таких, «фамільних» примірників з ошатним розписом означеного виробництва. Найдорожчі предмети кшталту ваз для супу (терін для перших страв), блюд для перепічки коштували 4–5 злотих, натомість філіжанка зі сподкою в парі у найкращому оздобленні вартували лише 25 злотих [138, с. 56].

Виходячи з того, що у Свержені продукували «реномові» (статусні) предмети, починаючи від ансамблів вишневих двоповерхових печей для самого князя Міхала Казимира Рибоньки, фамільні (сервізні) вироби, ординарні (поштучні) предмети, а також могли виготовляти звичайну щоденного плану продукцію кшталту гончарної, що фіксується результатами розкопок, принаймні Мирського замку, відповідно, здійснювався випуск щонайменше трьох-чотирьох категорій продукції.

Причому, за даними Ірини Ганецької в інвентарях підприємства фігурують миски для вмивання «голландські», «чарки для супу іспанські», розписи в стилі гротеску «Grotto», в квіті кшталту «Flotto» [12, с. 41-42]. Імовірніше за все, підприємство реагувало на новомодні тенденції, закуповуючи потрібні зразки за кордоном, як відтоді робили й усі інші європейські бренди, а згодом такі пошуки навіть відобразило у своїй номенклатурі, представивши «фаянси новомодні» (однак в означеній категорії були заявлені лише кахельні ансамблі). За археологічними зразками продукції фабрики на цей час маємо також додатково дані про активний вжиток розпису «а-ля шінуазрі» з введенням мотивів пташок і квітів.

Вочевидь, частина продукції була зорієтована на випуск для інтер'єрів, для яких розроблялися печі в голландському стилі. Тому, задля ансамблевості, посуд часто вкривався розписом навскісною сіткою, інколи з одинарними чи подвійними крапками в середині ромбів, із введенням тендітних листочків, як у китайському середньовічному живопису по кераміці. Крім того, майстри-живописці підприємства активно користувалися таким засобом виразності, як контур (часто у вигляді подвійного обведення). Загалом, слід відзначити, що манера оформлення виробів мануфактури Радзивілла у Свержені була більш лінеарною, ніж живописною.

В дусі голландських фаянсів також застосовувалися і мотиви 4-ох (з півкруглими пелюстками) – 8-ми часткових розет (з чергуванням півкруглих і гострих пелюсток) із затемненими частинами серединок (або тільки внутрішньої частини пелюстки, що знаходиться ближче до центру розети – чотиричасткової квітки, або навпіл, як в пропелері), медальйонів кшталту просвіту в квіті або резерважі з досить симетрично заповненими візерунками пророслого зерня (мотив запліднення), асиметричними паростками рослин з пагонами і суцвіттями (стилізованими під китайський живопис).

Серед оприлюднених Іриною Ганецькою міток виробів, маємо два різновиди знаків – «:s :m». Дане клеймо ідентифікується як початкові літери назви «Сверженська мануфактура». Але ці рисовані від руки ранні знаки підприємства, які ставились, вірогідніше за все, тільки на деякі вибіркові предмети, не є княжим клеймом Радзивілла. Відповідно, пошуки цієї частини атрибуції творів мають ще тривати.

Щодо асортименту виробів підприємства знаємо, що виготовлялися різні типологічні групи: столовий посуд для солоних і нейтральних страв (при чому вже активно користувалися вазами для супу – рідкої страви, розповсюджену не у всіх країнах Європи), а саме – теріни для перших і других страв, горщики, миски овальні, багатогранні, соусники, салатники, ємності для лимону, тарілки, черенки для кувертів (виделок, ножів, ложок); посуд для міцних напоїв (ванни для льоду,

чарки для пивної наливки калдішалу, кухлі з накривками – ймовірніше за все, півквартові та квартові – для пива, квасу); чайний і кавово-молочний посуд, представлений як дзбанками – багатопорційними глеками на каву й молоко (мокко), кавовими млинами, філіжанками, горнятками, так і дзбаночками для чаю (чайниками) та чашками, цукорницями, полоскальницями, ящиками й кошиками на масло, сухарницями-хлібницями, блюдами, тацями на перепічку. До останньої групи могли належати і невеликі кухлики з накривкою, які в Європі було прийнято подавати для гарячого шоколаду.



*Оригінальні твори сверженьського фаянсу 1740-х рр., знайдені археологами.  
Збірка Музею археології Академії наук Білорусі.*

Крім посуду, виготовлялися аксесуари – свічники, каламарі, пісочниці, вази для камінів декоративні та вази на квіти, люльки; предмети сакрального вжитку (кропильнички, розп'яття, розп'яття з предстоячими); власне скульптурні вироби (погруддя філософів та «отців костьолу», декоративна поліхромна скульптура кшталту «Шляхтичів», відомих з польських колекцій); санітарно-гігієнічний та аптекарський сегмент (нічні горщики, аптекарські «пушки», миски для вмивання та гоління, [12, с. 41] ампулки); речі господарчого та декоративного призначення (наконечник чотиригранний – конус для цукрової голови (?), садові або городні вазони, кахлі та їх ансамблі).

З перелічених найменувань можна було набирати поштучно набори або речі для сервірування столу. Відомі великі замовні сервізи на 90 та 86 предметів. Крім розширених варіантів, які собі могли дозволити лише можновладці, існували форми «скорочених» сервізів, що включали лише набір з трьох дюжин – 36 виробів [12, с. 40]. Зазвичай в Європі сервізами вважали набори посуду, кратні 6-ти предметам (на 6 осіб). Тобто подібні пропозиції цілком укладаються в норми великосвітського життя Європи раннього Нового часу.



*Фігурики шляхтичів виробництва однієї з радзивіллівських мануфактур XVIII століття.  
Збірка Національного музею у Кракові.*

Коли відкрився окремий відділ кахлів, для виготовлення яких на виробництві облаштували додаткову піч, достеменно не відомо, – хто саме займався їх проектуванням та впровадженням. На кінець 1745 р., коли почала діяти кахляна піч та додаткова шліфлярня, що відобразилося в назві підприємства (де шліфлярню слід розуміти швидше як кахлярню), мистецькою частиною опікувався схильний до пиятики, але надзвичайно здібний і розумний головний майстер-фарфорник і маляр Кюнтцельман, гончарем-токarem працював Храймович, живописцями – Мацей Кручковський і Томаш Островський.

Виходячи з того, що управлюючому Беку не подобалися листи на князя від головного майстра з проханнями про персональні відсотки з виготовленої продукції, вже на початок наступного року, вочевидь, вивідавши всі секрети рецептури в Кюнтцельмана і запустивши за його допомогою весь виробничий процес, німця було усунуто з підприємства. Натомість результати перевершили всі сподівання – виготовлялися поліхромні ансамблі двоповерхових кахляних печей, навіть вишневого кольору для Михала Казимира Рибоньки, а також білого та бірюзового (зеленкуватого) кольорів, що відомо з реєстрів продукції фабрики. Деякі кахлі з цих ансамблів мали декоративний фризний орнаментальний розпис по периметру кожної кахлі, як у прикладі печі з Несвізького замку, оприлюдненої Зигмунтом Пржирембелем.

Паралельно тривав випуск кахлів новомодних і в Жовкові – Глинсько, де цей сегмент виробів постійно користувався попитом ще з часів Яна III Собеського і королеви Марисеньки. Деякі магнати скуповували радзивіллівські печі, зокрема, сверженські, наборами по 7 одиниць, серед яких є одноповерхові та двоповерхові. Можливо, щоб усіх замовників задовольнити вчасно, частину фабрикату виконували на українських робітнях. Нині ми знаємо приклади прямокутних варіантів по світлинам Несвізького замку початку ХХ століття, хоча існує імовірність, що випускали і круглі печі, а також каміни, надзвичайно модні ще з XVII століття. Якщо саксонська посудна пічка постійно випрацювала свою амортизацію (псуvalося залізо тощо), то кахляна піч для обпалу давала у Свержені високі прибутки.

Можливо, саме такий асортимент і був розроблений, адже відомо про облаштування Міхалом Казимиром Радзивіллом садиби в Олиці. Так, у залі цього палацу знаходилася біла кахляна піч з кахлів, прикрашених чорними орлами (елемент гербу Радзивіллів). Вона була увінчана фігурним склепінням (короною?) у вигляді трьох веж. Шість покоїв і каплиця маєтності також мали оздоби з «фарфурів».

Зокрема, у першій кімнаті знаходилася кругла піч з блакитних кахлів, біля неї у мурі було вбудовано камін. Друге приміщення також було оздоблене круглою піччю з кахлів лазурового кольору із орлами. Третій покої прикрашала піч, викладена з біло-блакитних кахлів із квітами, склепіння якої увінчувало 7 золотавих левів в ансамблі з кахлями того ж самого типу та золотавого орла із п'ятьма золотавими ангелами. Аналогічна, трохи менша піч, із двома левами та ангелами, знаходилася у п'ятому невеликому приміщенні. Шості покої також містили аналогічну піч зі склепінням, проте, без фігур. Каплицю прикрашав камін. Крім згаданих, дві печі з білих та блакитних кахлів, оздоблених двома ангелами з левами, вмістилися в три «комори» цього маєтку, розташовані поблизу костелу [29, с. 43-44].

В Олиці у забудові, що знаходилася ліворуч від брами, розташовувалися покої з каплицею. Остання мала цікавий інтер’єр, оздоблений фарфурами. Тут містився вівтар штукаторської (цебто скульптурної, пластично промодельованої) роботи зі скульптурою Непорочного зачаття Богородиці. Діва Марія стояла на земній кулі зі змієм із яблуком у пащі. Вона була увінчана короною із золотих зірок та ліпленим склепінням із Ока провидіння з променями та написом золотими літерами юдейською мовою. Фарфурові плитки цього приміщення названі китайськими. Цебто або це були справдешні твори «білого золота», або ансамбль кшталту виконаних на Радзивіллівських фабриках в стилі шінуазрі [29, с. 50].

Одна фаянсова ваза у формі розтруба із синім кобальтовим розписом та жовтим відведенням на вінцях, найімовірніше жовковівсько-глинського вироб-



Кахля з орлом, гербом Радзивіллів, з книги «Князі Радзивіллі» (Київ, 2012, с. 85) із Біржанського замку в Литві, подібна до кахлів Мирського замку та Олицького.

ництва з цього маєтку, представлена у книзі «Князі Радзивілли» (Київ, 2012), виданій спільно українськими, білоруськими, польськими та литовськими вченими [29, с. 60].

З підвищенням зиску від фабрики, Міхал Казимир Рибонька, що хотів мати



Фаянсова (кам'яномасова?) ваза з металевим каркасом, прикрашена синім кобальтовим розписом та жовтим відведенням на вінцях, ішидше за все жовківсько-глинського виробництва. Надійшла з Олицької колекції Радзивіллів. Збірка Волинського краєзнавчого музею. Р3-1222. (Колекція містить ще дві вази з Олики – фрагмент аналогічної Р3-1223, а також вазу, прикрашена крупними флореальними мотивами – Р3-1224).

окреслити вимоги до адміністратора, який мав слідкувати, аби майстри не вешталися без діла та не пиячили, а також вживати санкції по виявленню таких негараздів, оскільки від того страждали маса, глазур, випал у печі, розпис і ціна виробів.

Так, необхідно було перевіряти завантаження та розвантаження печі, обраховувати фабрикат на кожному з етапів виготовлення, порівнювати показники щодо збути і відповідати за оборотні кошти підприємства. Крім того, керуючий

стабільні прибутки, почав вимагати від керівничого виробництвом (посада якого початково називалась деспозитор, а згодом при розширенні підприємства – суперінтендант) більше відповідальності за отриману якість фабрикату. Фінансові ризики за брак і зіпсований фабрикат поступово перекладалися на персонал, після чого почали відбуватися часті зміни адміністрації (чільники попросту тікали, як бачили, чим їм загрожують санкції у фінансовому плані).

Князь підбирав керуючих і на німецьких виробництвах тонкої кераміки (такі не затримувались), і серед хорунжих бунчукових, наглядачів фільварків тощо. Від того дещо втрачав фабрикат. Адже далекі від справи виготовлення «блізого золота» служиві перетворювалися на «дресирувальників», входячи у протистояння з творчим колективом. Результатами таких експериментів були бійки між нижчими та вищими кадрами, виснажливий 10-тигодинний день і «відривання» митців у пияцтві. Врешті – «переформатування» штату, який що два-три роки видозмінювався.

Як справедливо пише Ірина Ганецька, перші п'ять років діяльності фабрики керуючий нею у Свержені не мешкав, а заявлявся наїздами. Він навіть не фіксував кількості готового фабрикату, і самостійно не розпоряджався прибутками підприємства. Надалі обов'язків у деспозиторів (сучасною мовою – депозиторів, тобто таких, що закладають свої статки за працю) побільшало, активно розвивалося діловодство, облік замовлень і постачань, розрахунків. Велика кількість бою та браку спонукала князя чіткіше

фабрикою мав дбати про вчасну закупівлю інгредієнтів маси, фарби, глазурі, оплату праці штату, утримання у відповідному стані приміщень мануфактури та її устаткування, здійснювати верифікацію фінансових документів від писаря, у нього були печатка та ключі від складу готової продукції та каси. Інша пара ключів від складу та каси належала писарю-секретарю.

Суперінтендант та діловод мали право підписувати документи, причому другий на початковому етапі роботи виробництва мав ще й повноваження казначея, займався фінансовими звітами. Обидві ключові постать на підприємстві, як і головний майстер, призначалися особисто князем і йому ж доповідали про результати праці. Для цього від 1744 р. суперінтендант і писар мали нарізно вести свою калькуляцію на здійснені роботи і готовий фабрикат. Головний майстер також мав бути присутнім на процедурах завантаження горнів та їх розвантаженні.

При цьому імена деяких робітників другого рангу згадувалися лише в разі якоїсь оказії, вочевидь, їх за особливо кваліфікований персонал не вважали. Натомість посада головного майстра, котру початково обіймав «прем'єр-маляр» несвізьких володінь князя Радзивілла Ксаверій Геський, вважалась надзвичайно поважною. Однак від середини століття замість творчої роботи ця посада почала передбачати функції наглядацько-спонукальні.

З 1744 р. протягом 8 років цю посаду обіймав висококваліфікований німець Кюнцельман, «malarz de Fayence» (маляр по фаянсу), що мав досвід праці у Бялії. Проте, тиск в плані відповідальності власними статками за псування фабрикату призвів до зривів у останнього, через що врешті-решт його звільнили. Пізніше роль головного майстра підприємства стала менш значимою, вочевидь, відбувся деякий перерозподіл обов'язків.

Що стосується спеціалізації, то власне художників-живописців (малярів), зазвичай, на підприємстві було не більше двох-трьох. Вони розробляли як творчі рисунки, так і займались, судячи з усього, їх тиражуванням. Форми точив моделяр (він же точильник), сницар. Крім того, на підприємстві були наявні посади гончаря та шліфярника (мається на увазі кахельник), глазурувальника. Всіх їх стимулювали збитками, які вони мають відшкодувати князю з власної кишени. Від складної ручної праці, адже обладнання на підприємстві, окрім, трьох печей, більше ніякого не було, судячи з відсутності його опису, та нагнітання страстей, ці люди часто «розслаблялись» за допомогою спиртного.

Крім робітників, на підприємстві також знаходилися учні та «хлопці» з кріпосних людей на допомогу, здебільшого з навколоишніх сіл. Вони допомагали виконувати всю чорну роботу – від заготівлі глини і дров до вичищування території. З двох осіб на початковому етапі діяльності фабрики поступово їх кількість збільшилася аж до тринадцяти [12, с. 39-44].

Тобто загалом весь колектив фарфорників Мануфактури у Свержені разом із шліфярнею (кахельною) складав не більш як 20–25 осіб, враховуючи, що хтось мав виконувати обов'язки капсультника, ливарника, двірника, охорони тощо. Це було підприємство з мізерною кількістю персоналу давало дуже високі показники праці та прибутки.

Білоруська дослідниця, кандидат історичних наук Ірина Ганецька підрахувала, скільки у відсотках виходило якісної продукції відповідно до звітів Сверженської

мануфактури. Вийшли наступні цифри: на 1742 р. при 345 вироблених одиницях фабрики 60% з нього було якісним, на 1743 рік цифри наступні: 1110 шт. і 84%, на 1744 відповідно 1244 шт. і 84% відповідно, на 1752 р. 1495 шт. і 86%, на 1753 р. 4044 шт. і 80%, на 1754 р. 3580 шт. і 76%, на 1755 р. 3205 шт. і 82% [12, с. 40]. Ці дані свідчать, що коли збільшувався тиск, гіршим виходив результат. Однак, в цілому праця виробництва була досить стабільною, хоча й відчувалося деяке незначне зниження якості після усунення Кюнцельмана. Вірогідно, навчені ним учні все ж таки достойно справлялися з своїми обов'язками.

Більша частина заробітків підприємства мала покривати видатки на заробітню платню працівникам і на закупівлю потрібних для циклу фабрикації матеріалів. За виконані роботи з працівниками штатними та поденними (погодинниками) розраховувалися грішми. Так звані «стравні» (на харчування) кошти, про які пише Ірина Ганецька, 1746 р. становили, приміром, для Томаша Островського вже не 1,5 злотих, а 2 злотих на тиждень. Обґрунтуванням було те, що він найбільше за інших працівників фарфорів фарбами розписує. Оскільки змінювалася кваліфікація співробітників, їх посадові обов'язки чи трудомісткість навантаження, це мало відображення і на їх статках [12, с. 42].

Приміром, заробітня платня майстра Кюнцельмана по переведенні останнього на Сверженьську фарфоруню 1744 р. з виробництва Анни Радзивілл у Бялій, становила за чотири тижні 256 злотих 10 грошей. Надалі одноразово йому виплатили 63 злотих 15 грошей, а потім встановили фіксовану ставку на місяць: 50 злотих. Збереглися дані, що адміністратор протягом 1752–1755 рр. заробляв 6 злотих на тиждень (блізько 27 злотих на місяць – половина зарплатні суперінтенданта), а писар – відповідно по 5 злотих на тиждень (блізько 22 злотих щомісячно). Якщо фабричним робітникам впродовж 1742–1744 рр. могли оплачувати 3 злотих на тиждень, то пізніше видатки їм знизили до 1,5–2 грошей на тиждень. Імовірно, внаслідок того, що робітникам за наказом князя звели будинки, а також виділили земельні паї з «сіножатями», оплату почали обчислювати з урахуванням комірного [12, с. 42].

Про робітників шліфярні відомо, що новому «хлопцю» Томашу Тулейцю, якого прийняли на роботу до кахлярні на початку 1753 р., платили по півтора злотих на тиждень. Тобто праця персоналу обидвох виробництв в середині підприємства особливо не відрізнялася. В цілому оплата праці всім співробітникам на місяць, судячи з архівних відомостей, знайдених білоруським науковцем Іриною Ганецькою, за тиждень з 13 по 20 травня 1753 р. становила 35 злотих. До цих грошей входили видатки деспозитору та писарю в сумі 11 злотих, решта – «людям», цебто майстрям і кріпосним «хлопцям». 24 злотих виплачувалось 12-ти особам. За європейськими мірками це була досить невелика магнатська фарфоруня. 4,5 тижні на місяць вкладаються у 137–138 злотих на місяць. Ця сума була витратами князя Міхала Казимира Радзивілла на весь штат. Пізніше робітникам (можливо, погодинникам) виплачували навіть по 1 злотому на тиждень [12, с. 42–43].

Щодо облаштування мануфактури у Свержені відомі її описи за інвентарем 1765 р., вже по закриттю підприємства. Власне фарфоруня, цебто виробництво фаянсу, займало зліва від воріт комплексу досить велику територію, де знаходилася будівля на 5 приміщень (вочевидь, відповідно до розподілу праці), в якій

відбувалися первинні роботи – формування, сушіння та розпис посуду й дрібної пластики. За цією спорудою розташовувався «скарбник», цебто склад хімікалій та святая святих алхіміків – де попід стінами стояли шафи з лавами (пристіллями) для створення фарфурів. Вочевидь, його застосовували як секретну хімічну лабораторію, оскільки відомо, що вікна споруди мали грати. Посередині цієї будівлі знаходився великий довгастий стіл із заокругленими кутами, на якому, вочевидь, могло бути виставлено чимало інгредієнтів одночасно. До стіни у цьому ж приміщені було прикуто малий стіл із ящиком в окутті, де зберігали якийсь коштовний інструмент. На момент обстеження там знаходилася лише коса.

Поза означененою будівею вглиб ділянки розташовувався склад чи гумно. Імовірніше за все тут зберігали глину та пісок, дрова. Навпроти стояла велика споруда кахлярні (цебто шліфлярні, як знаємо із назви виробництва останнього періоду), вкрита гонтом (дранкою). Всередині простір поділявся на дві зони приміщень і сіни. В одному з них знаходилося кілька верстатів для виготовлення кахель, що свідчить про відповідну верстатам кількість наявних майстрів за часів діяльності підприємства. Поруч розташовувалася кам'яна (вірогідно – мурівана) піч для випалу кахлів. Вона розміщувалася під навісом з гонти (дранки), що сполучав її з простором кахлярні.

Поблизу в'їздної брами знаходилося ще одна споруда з сінями. Вона була влаштована з двох приміщень, викладених з кругляка. В сінях підлога окреслена як дощата, поруч стояла піч для обпалу фарфурів (цебто фаянсу). Всередині «хати» розташовувалася інша піч – для підсушування виробів з тонкої кераміки із двома залізними анкерами – притримувачами (?). Її призначенням вважалося «куріння фарфурів» (сучасною мовою – конвекція, цебто обдув). Навпроти знаходилося приміщення для розплавлення олова та свинцю (які необхідні були в циклі фабрикації міцної глазурі). Попід вікном тут само розташовувалася шафа проста з 9-ма дошками для «ставлення» роботи. Вся територія довкола приміщень мануфактури, що розміщувались одне від одного на певній відстані, була обнесена парканом [12, с. 37; 45; 51].

Початково фарфорня виготовляла одну завантажену велику саксонську піч фабрикату на місяць. З 1752 р. вимоги до обсягів збільшилися вдвічі. Інколи відвантажували навіть по три печі на місяць. Коли ж з'явилася третя, каляна піч, виробництво наростило потужності фактично в два рази по кількості готової продукції відповідно до попередньої доби. Це дозволяє припускати, що і калями новомодними завантажували по 2 пічки на місяць. Тобто якщо 1742 р. щомісячно могли випалювати лише близько 43 виробів, то на 1743 – вже 76, на 1744 – 178 одиниць. Протягом 1753–1755 рр., зважаючи на додаткову фабрикацію кахлів – до 228 штук готових речей на місяць. Ці показники свідчили, що в середньому на одну людину штату припадало до 10 виробів на день. При цьому частина з них доставлялася на початку праці підприємства Міхалу Радзивіллу Рибоньці безкоштовно. З часом вартість цих фарфурів почали обчислювати у фінансово-обліковій документації підприємства.

Архівні відомості про замовників підприємства краще всього збереглися за 1742–1744 та 1752–1755 рр. Відомо, що за кілька років налаштувань, попри фінансові і технологічні труднощі, було впорядковано діяльність фабрики та її стабілізовано.

Частина продукції виготовлялася на продаж. Оскільки споживачі були здебільшого статусні, виробництво приймало замовлення на посуд та ансамблі кахляних печей, найчастіше з гербами та іншими відзнаками. Серед адресних партій значаться імена різних відбурунькувань роду Радзивіллів, Тишкевичі, Огінські, єпископ Луцький, частина з яких мала маєтності в Україні. Невеличка частка замовників, кріммагнатів та шляхтичів, належала до міщан міста Несвіжа, що знаходилося неподалік Свержена, а також до працівників самої мануфактури.

Сам процес затвердження зразків відбувався наступним чином. Замовника запрошували у «скарбницю», де зберігалися зразки візерунків. Для кожного різновиду оздоблення була розроблена цінова політика згідно затвердженому прейскуранту (так званої «такси»). У ті часи на багатьох європейських виробництвах було прийнято облаштовувати кімнату зразків, щось подібне до асортиментного кабінету та музею взірців. Для потенційних замовників спеціально тримали підготовлений півфабрикат після утильного обпалу, аби запропонувати якнайліпше підібрати декор з урахуванням припасування його до майже готового виробу [12, с. 39-42].

Що стосується розширення асортименту посудної продукції, частково воно залежало від смакових уподобань і моди на гастрономічно-кулінарні вироби власника підприємства – князя Радзивілла – та його найближчого оточення. Так, судячи з нотаток скарбових, у замках Міхала Казимира Рибоньки подавали супи, паштети, салати, алкоголь, масло, лимон, каву з молоком чи шоколад та чай. Відповідно, для всіх цих найдків, а також напоїв потрібно було розробляти форми спеціального посуду. Загалом, Сверженська мануфактура в часи її функціонування до певної міри виконувала стилетворчу функцію для інших виробництв Радзивіллів, продукція яких була знайома всій Європі.

Натомість в цей саме період у Радзивіллів існували невеличкі експериментальні керамічні цехи, як свідчить Зигмунт Пржирембель. Вони діяли при білоруських гутах у Налібоках та Уріччі. Так, Зигмунт Пржирембель згадує гончарню при першій з названих склярень, де виготовлялися горщики, миски, різні смистості, дзбаночки, макітри, а також темнозелені «муравлені» кахлі, які були потрібні для палацової розбудови князя. Працювали тут як польські, так і білоруські майстри. Імовірніше за все, між гончарнями-кахлярнями при гутах і фарфорнями відбувався обмін досвідом з формотворення, глазурування, декорування, а також – рецептурними напрацюваннями.

Оскільки на місці знаходилися фахівці з полірування, шліфування, сницарства (художня обробка дерева та металу), і за наявності надлишків якісного шклива, ці майстри могли випускати додатковий сегмент продукції. Натомість в Уріччі від часів княгині Анни Радзивілл керував директор Бахстром, який мав на ввіреному йому підприємстві впорядкувати склярні та фарфорні на кшталт бяльських. Тому на цьому виробництві ще від 1741 р. значилося кілька місцевих гончарів та їх помічників, а також майстер-німець універсального творчого діапазону на прізвище Дісе.

Останній був здібним не лише до лакування та золочення рам для дзеркал, а й вмів скло та фарфири у вогні «малювати» і золотити (имовірніше за все, працював з техніками кшталту мілле-фіорі, що проявляє фарби в обпалі). При цьому означений майстер скло отримував лискуче «з рефлексією», а порцеляну прегарну. Цей же

фахівець розробив на даному підприємстві фарфурову масу, без чужоземців отримував вироби кшталту голландських.

Крім того, в Уріччі була облаштована і звичайна гончарня з випуску мисок, горщиків, макітр, ринок, різних ємностей, дзбанків, полумисків, тарілок, соусників, вазонів на квіти гарної якості. Тут само виготовляли й кахлі, оздоблені поливами різних кольорів, зокрема, зеленавого кольору. Останню поливу вживали також і для укриття фаянсовых виробів. Такі речі користувалися великим попитом не лише у радзивіллівських садибах, а були модними і в інших магнатських дворах. Уріцька гончарня існувала щонайменше до 1795 р., коли ще виготовлялися кахлі та начиння. Обидві названі виробні ставали взірцями у художніх пошуках форм і естетичних орієнтирах оздоблення виробів місцевих майстрів кераміки [138, s. 82–84].

На противагу експериментам у межах гут, керівництво Сверженською мануфактурою фарфорів було доручено Яну Піотровському, власнику Уріцьких угідь і фільварку. Вочевидь, князь задумував якісь обопільні досліди технологій на виробництвах, і виношував ідеї щодо взаємозбагачення всіх означених мануфактур. На жаль, все встигнути протягом свого короткого життя він не встиг, а друга дружина не змогла реалізувати задуми князя після його смерті ані у Жовкві-Глинсько, ані в Сверженні над Німаном. Та розпочата Анною Катахиною з Сангушків і продовжена її дітьми й онуками справа не була припинена. У середині XIX ст. (у межах 1848–1854 рр.) знаємо про Скляну фабрику Радзивіллів в Олиці (діяла до початку ХХ століття) [98; 56]. До питань відродження гутництва (промислових силікатів) також звертався ще один Міхал Радзивілл на теренах етнічної Польщі в Неборові, мова про напрацювання якого піде нижче.

Загалом, слава налібоцького й уріцького скла, дзеркал, кришталів, слуцьких поясів, gobelenів, шпалер, фарфорів (фаянсів) стала приводом для заснування ще одним нащадком Радзивіллів нового виробництва. Але час створення цього підприємства стадіально водночас закінчував етап старосвітських магнатських фабрик XIX століття (так звану добу класичної європейської тонкої кераміки) і відкривав модерні робітні Новітнього часу.

## 1.4. Неборів

Назва цієї мануфактури майоліки і фаянсу в Неборові (землі етнічної Польщі) звучала так: «Фабрика мистецьких фаянсів та печей кахельних» («Fabryka Fajansów Artystycznych i Pieców Kaflowych»). Її було урухомлено протягом травня – грудня 1881 р. князем Міхалом Петром Радзивіллом, нащадком клецьких ординатів роду Радзивіллів гербу «Труби», що ведуть свій родовід від Миколи Радзивілла Чорного.

Започатковуючи своє підприємство у Неборові, власник намагався відтворити форми та мотиви оздоблення стародавньої продукції відомих європейських центрів майоліки та фаянсу. Таким чином, початково вироби взорувалися на спадок Урбіно, Фаенци, Невера, Делфта, Сен-Поршера, Паліссі, Мустьє, Руану тощо. Імення своєму дітишту Міхал Петро Радзивілл майже скопіював зі Сверженської мануфактури, додавши уточнення «артистичних», цебто художніх.

Підприємство працювало, виконуючи замовлення. У місті діяла також меблева майстерня. Однак, існували певні проблеми з пошуком спеціалістів, ремісників і митців. Проте, відомо, що близько 1884 р. тут було задіяно понад 100 осіб. Оздоблювали посуд в цей час на витворні художники-декоратори, які були випускниками варшавського Класу рисунку, що діяв упродовж 1871–1896 років під керунком Войцеха Герсона. Останній залиував до творчої співпраці таких відомих митців, як Юзеф Хелмінський, Юзеф Панкевич, Владислав Подковінський і Леон Вичулковський. Також до діяльності підприємства були дотичні виучені варшавської мальарні порцеляни. У проектуванні форм та оздобленні безпосередню участь брав власник, князь Міхал Петро Радзивілл.

Організацією мануфактури фаянсу і майоліки у Неборові займався французький емігрант польського походження Станіслав Тіле, кераміст, який опановував секрети виробництва тонкої кераміки на французькому підприємстві в Невері (Фабрика Антона Монтагнона). З 1879 р. митець переїхав до Чмелюва (Цмелюва), де був задіяний в урухомленні майолікового виробництва на тамтешньому підприємстві.

З 1881-го він в якості директора очолив неборівське виробництво Міхала Петра Радзивілла. До його обов'язків входили нагляд за циклом фабрикації, контроль за якістю продукції, контакти з клієнтами, підбір працівників. Крім управлінсько-організаційної роботи, С. Тіле багато займався проектуванням форм і малюнів оздоблення творів. Серед його напрацювань на Неборівській мануфактурі відомою є стільниця для столу з мотивом ламбрекену [104].

Підприємство активно діяло включно до 1885 р. Воно встигло в червні 1884 р. взяти участь у виставці майоліки з Неборова на виставці готелю «Європейський» у Варшаві. Широко розголошений захід викликав жвавий інтерес у споживацької аудиторії. На жаль, вже 1886 р. кон'юнктура ринку значно змінилася через перенасичення подібними товарами та зміною запиту. Виходячи з означених обставин, Міхал Петро Радзивілл був змушений продати основне обладнання Станіславу Тіле, який працював надалі особисто до 1897 року і продовжував випускати вибагливі ансамблі печей і камінів, вази, посуд тощо.

Продукція неборівської «Фабрики художньої майоліки та кахель» за Міхала Петра Радзивілла клеймувалася монограмою власника «MPR», увінчаною княжою короною. Від 1886 р. марка змінилася. Біля княжого знаку наносилися переплетені ініціали імені Станіслава Тіле «ST». Від 1889 р. на вироби ставився тільки останній згаданий знак. Інколи поруч можна зустріти авторські підписи майстрів-декораторів, що розробляли оздоблення виробів, а також подеколи цифrogramу, яка свідчить про номер серії виробів (партію) або позначає дату.

У будинку Фабрики в Неборові знаходилися модельня, сушарня, шліфлярня тощо, а також кімнати живописців і приміщення з випалювальними печами. Формуванням предметів займався різьбар і модельник Славомир Желінський. Художниками-декораторами працювали Францішек Шевчук, Юзеф Демчинський, Ядвіга Хижинська, сестри Целіна й Якобіна Зарембянські, Юлія Суска. Формування предметів відбувалося за гончарним кругом або за допомогою гіпової форми. Коли приєднувались ліпні елементи, фабрикат обпалювали за температури 800–900 °C.

По охолодженні вишукані бісквіти занурювали в поливу, що за своїми властивостями нагадувала емалі. Розпис здійснювався керамічними металізованими фарбами, придатними для обпалу в муфельній печі (окислами та солями кобальту, міді,

марганцю, антимонії, цинку та заліза). Отримували відповідно блакитно-сині, зелені, фіолетові та чорні, жовті, червоні відтінки. Фарби та інгредієнти маси закуповували здебільшого у Невері. Повторний випал «великого вогню» здійснювали за температури 1000–1100 °C. Відбувався процес вплавлення барвників у шкliwo. Отримували яскравий колорит, але продукція потребувала великих вкладень [104].



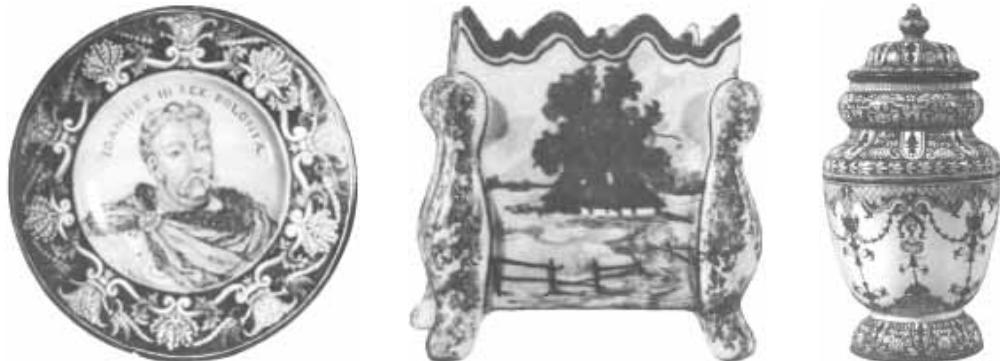
*Будівля Мануфактури майоліки у Неборові.*

Після опанування французьких і польських технологій, власник намагався залучити і традиції польського національного мистецтва. Зокрема, мотиви вітчизняних пейзажів, сюжети історії краю з патріотичною складовою (крилатих гусарів з елітної кавалерії Речі Посполитої тощо). Підприємство, що знаходилося у будівлі давньої броварні, випускало посуд (різні ємності, тарілки, таці, вази, пляшки, глеки, карафки, маснички, прибори для спецій), аксесуари (амфори, жардиньєрки, вазони, підставки для газет, попільниці), кахлі, кропильнички, свічники тощо. Але проіснувало виробництво за Тіле досить недовго (до згаданого 1897 р.) [89].

Після смерті князя 1903 р., протягом 1903–1906 діяльність підприємства поновилася за керівництва знаного кераміка та різьбяра Станіслава Ягміна. Він зорієнтував виробництво на випуск бісквітної кераміки у старослов'янській стилістиці та новомодних сецесійних поліхромних виробів, оздоблених мідною глазур'ю «фламбе» (бича кров). Фабрикація здійснювалася із застосуванням місцевої глини, що бралась з найближчого ставу. Склад готових фабричних виробів знаходився у Варшаві по вул. Берга, 5.

Збувалася продукція як у Королівстві Польському, так і в західних губерніях Російської імперії. 1982 р. діяльність виробництва було поновлено. Протягом третього етапу його відродження 1985 р. у приміщенні підприємства було відкрито музей меблів і майоліки. Керувала початково на цьому етапі фабрикацією творів художниця Тереза Шаловська, пізніше, протягом 1987–1992 рр. – різьбярка по художній кераміці Крістіна Марік-Андржайевська. Майстри під їх керівництвом займалися виготовленням сучасної пластичної кераміки [124].

Як не дивно, але найпізніше за часом створення виробництво кераміки Радзивіллів було зорієнтоване на стадіально найранніші орієнтири в мистецтві – добу ренесансу і бароко. Тобто, відштовхуючись від напрацювань роду у цій царині, Міхал Петро Радзивілл у своїх мистецьких уподобаннях повертається до доби Собеських-Радзивіллів у Жовкові та Глинсько, і навіть дещо випереджав їх час, апелюючи до часів складання абетки великих європейських стилів. Тобто, живучи у столітті XIX-му та на початку ХХ-го він підсвідомо прагнув збагатити банк керамічних форм і візерунків XVI–XVII століть, періоду закладання основ європейського великосвітського мистецтва.



*Приклади форм та розпису Неборівського виробництва Радзивіллів з польських музеїв колекцій.*



*Сторінка каталогу виробів Неборова 1880-х рр.*

РОЗДІЛ 2.

Гути, виробництва  
кришталю, дзеркал  
і самоцвітного  
каміння



## **РОЗДІЛ 2.**

### **Гути, виробництва кришталю, дзеркал і самоцвітного каміння**



#### **2.1. Налібоки**

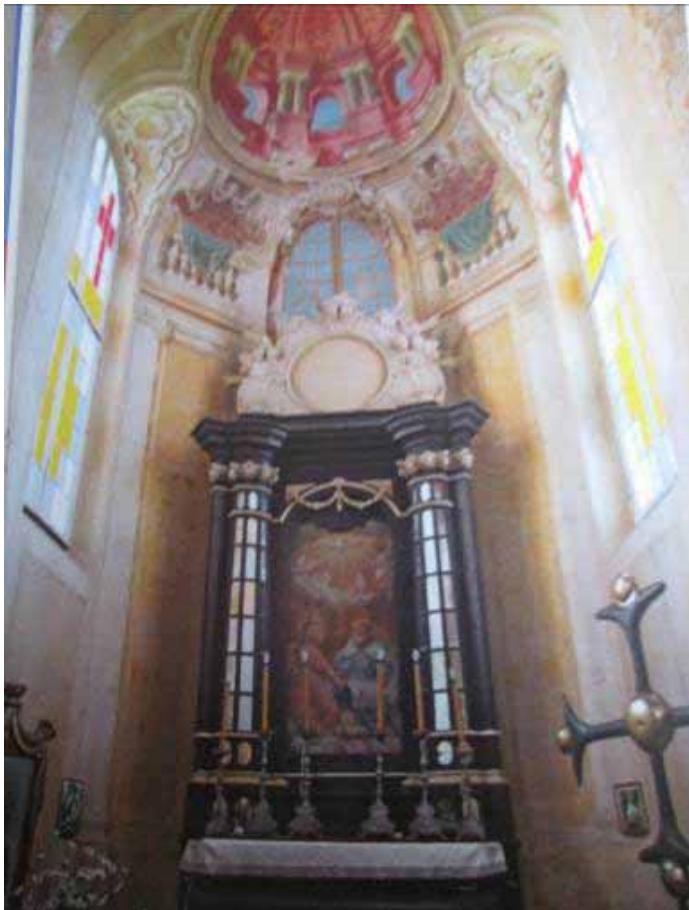
Серед художніх силікатів, окрім фарфурень-фаянсарень, кахлярень, гончаренъ, князями родини Радзивілл було закладено найбільш відомі у Східній Європі доби бароко – романтизму мануфактури художнього скла (у тому числі кришталю) та дзеркал (шліфярні). А саме – в історичних центрах гутних промислів на землях етнічної Білорусі у Налібоках в басейні р. Німан та Уріччі поблизу Слуцька. Важко точно визначити, яке з виробництв заснували раніше, оскільки офіційні дати розбудови гут Радзивіллами збігаються й окреслюються 1717 р.

За деякими джерелами на історичному місці й до того варили скло, але саме випуск високохудожніх творів став можливим лише від початку XVIII століття. Тоді Анна Катажина Радзивілл з властивою їй методичністю почала розбудову виробництв нового типу – зразкових скляренъ європейського штибу. Пізніше історія обидвох підприємств злилася в єдину, тому не має особливого сенсу зосереджуватися на пальмі першості в означеній царині. Варто лише зазначити, що від доби бароко на просторах ВКЛ і Речі Посполитої найбільш відомими стали Налібоки, Уріччя (терени етнічної Білорусі), Кришталева Гута (землі етнічної Польщі) та Чуднів (територія етнічної України), що частково обмінювалися досвідом й у своїх розробках сягали кращих зразків західноєвропейського скла.

Час заснування Налібоцької скляної мануфактури Радзивіллів окреслюється 1717 р. До 1722 р., за першу п'ятирічку діяльності, на цьому історичному місці за волі родини меценатів і промисловців Радзивіллів було налагоджено технології фабрикації одразу кількох напрямків діяльності. Насамперед, – видувного (гутного) рукотворного скла, складних кришталевих виробів, а також дзеркал. Підприємство знаходилося північно-східніше від контрактового міста Новогрудок (тепер Столбцовського району) в оточенні лісових угідь, неподалік від покладів пісків, необхідних для циклу фабрикації, та річки Німан.

Від 1793 р. після другого переділу Речі Посполитої воно опинилось у межах Російської імперії, за адміністративно-територіальним поділом якої ввійшло до складу Ошмянського повіту Віленської губернії, цебто було приєднано до Литви. З

1939 р. населений пункт був повернений БССР. Нині селище належить до Мінської області Білорусі. По суті, воно знаходилося майже на однаковій відстані від Несвіжу, Гродно, Мінська та Вільна (нині Вільнюса), на перехресті кількох шляхів. У цей час Уріччя перебувало від Налібок на значній відстані, перше розташовувалось з іншого боку від княжої резиденції у Несвіжі, близче до теренів етнічної України.



*Уріцько-налібоцькі дзеркала в оздобленні інтер'єру  
несвізького костелу Божого тіла.*

Задля появи першого асортименту для облаштування дзеркальних зал (ансамблі люстр, настінних світильників, свічників і люстерок із золоченням) опановувалися технології, впроваджені до того на Дрезденській мануфактурі. Для цього на підприємстві було зведено піч для варіння скла (власне гуту), а також дві печі для закалювання скла. Для завершеного циклу технологічних операцій з оздоблення виробів, Радзивілли започаткували дві шліфувальних майстерні – по одній у Налібоках та сусідніх Янковичах. У них було розміщено 16 верстатів, які

приводилися до дії водяними колесами на річках Лібіжді та Шурі. В окремій майстерні-рисувальні завершували процеси оформлення виробів, де дорогий посуд прикрашався вишуканим різьбленням і розписом. Крім творчих частин, на підприємстві також знаходилися кузня, столярня, гончарня та склади сировини й палива, а також готової продукції [5]. Надалі ще одна шліфлярня Радзивіллів діяла в Рудні.



*Вироби Налібок та Уріччя доби Радзивіллів (ваза, флякон, два погари, півштоф і штоф), оздоблені гравіруванням, грануванням. Музейні зібрання Білорусі, Польщі, Німеччини тощо.*

Ще одним напрямком розвитку, крім безбарвного скла, було фарбоване рубінове скло. Це технологічне ноу-хау, яке варили у Налібоках за складною рецептурою, виготовлялось із додаванням золота, крім того, готові форми ще додатково гравірували та розписували.

Таким чином, на 1722 р., як свідчать Александра Каспшак та Галина Скоропадова, княгиня Анна Катажина Радзивілл урухомила у Налібоках цілий скляний завод (тобто підприємство з кількох технологічних частин), де продукувала також столовий посуд. Враховуючи тонкий мистецький смак власниці та її художні орієнтири на Францію, Німеччину, Польщу, Україну, де розвивалось багато барокових гут, у Білорусі її виробництво в Налібоках отримувало випуск гранатового, рубінового, кришталевого та діамантового скла за останнім словом тогочасної моди. Протягом 1720-х – 1740-х рр. на підприємстві працювали іноземні фахівці з Чехії, Саксонії та Бранденбургії. Зокрема, відомо, що технолог і майстер-гутник гутник з Саксонії Францішек Константин Фремель, завдяки якому розбудували скляну мануфактуру Адама Миколая Сенявського з виготовлення барокового скла у Гуті Кришталевій в Любачівському старостві (1717/1718 – кінець XVIII ст.) [Річ Посполита], здійснив тут налагодження циклу фабрикації білого та кольорового скла [21, с. 150–171].



*Келих безбарвного скла з Кришталевої Гуті, прикрашений гербовим картушем під короною, всередині якого зображене три перегорнуті якорі – герб родини Турно. Злам 1720-х – 1730-х рр. Польща. Гранування, гравіювання (часткове полірування). Зб. МЕХП, Львів.*

*Келих-флейта, склянка і карафа безбарвного скла від сервізу із гербом «Наленч» з Кришталевої Гуті, прикрашений гербовим картушем під короною, всередині якого зображене білу пов’язку на голову. Злам 1720-х – 1730-х рр. Польща. Гранування, гравіювання (часткове полірування). Зб. МЕХП, Львів.*



Келих безбарвного скла з Налібок,  
прикрашений картушем із факелами,  
всередині якого зображене квітку кишталту  
сон-трави, а по низу – дармовиси.  
1740-ві рр. Білорусь. Гранування,  
гравіювання (часткове полірування).  
Зб. МЕХП, Львів.



Келих безбарвного скла з Налібок, близький  
фермам Кришталевої гуті, прикрашений  
маскароном. 1740-ві рр.  
Білорусь. Гранування, гравіювання  
(часткове полірування).  
Зб. МЕХП, Львів.

Наприкінці 1730-х рр. згідно за Володимиром Пивковським у Налібоках заправляли майстри з Саксонії, Ян і Генрік Гензові [136, с. 52]. Ці фахівці виконували декорації шліфлярсько-граверського діапазону – від безбарвного і кольорового скла до висячих великих свічників та кришталів до дзеркал.

Знаними майстрами Налібоцької гуті до 1740-х рр. були Микола й Ян Дубицькі, а також Григорій Авчук. Вони опанували нанесення гротесково-арабескової орнаментики, застосовували військові атрибути, пальмові та лаврові гілки. Крім того, за тогочасною модою, комбінували матові і блискучі поверхні, приміром, у зображеннях мантій і корон. Гранування використовували для нанесення волют та виїмок під вставки з коштовного каміння. Пізніше навчилися зображувати і людей. Гута в цей час сягала 30 м завдовжки, 12 м завширшки, 4 м заввишки.



*Вироби мануфактур у Налібоках та Уріччі доби Радзивіллів  
(склянка, чарка, три келихи та карафка).*

Поступово на виробництві у Налібоках відбувся перехід від лінійно-контурних візерунків до застосування світлотіні та передачі простору. Крім гербів володарів мануфактур, від 1730-х рр. виконувалися замовлення з Петербургу, приміром, для російської імператриці Анни Іоаннівни, відомих князів. Часто у їх композиції застосовували хоругви, барабани, гармати, порохові діжки, картуші з гербами. З другої половини XVIII століття на скляні вироби почали наносити й жанрові сцени [26, с. 314–315]. Ці твори виготовлялися на гутних верстатах, закріплених майстром Й. Г. Хайнцем у Дрездені.

Як свідчать історичні джерела, княгиня Анна Катажина Сангушкова Радзивілл сама затверджувала нові моделі посуду, брала безпосередню участь у мистецькій розробці фасонів, була вимогливою до рівня оздоблення виробів скляними нитками, гравіруванням, грануванням, ритуванням, розписом, перевіряла якість шліфування та полірування. Нагляд і заохочення майстрів гути у пошуках нових форм й способів їх декорування стали приводом до опанування тут широкого асортименту. Початково він копіювався з венеційського, саксонського, віденського скла.

На підприємстві виготовлялися келихи-вівати (заздряні), келихи-флейти (святкові, весільні, часто застосовувалися для шампанського), погари (вишукані келихи-кубки з накривками до урочистих подій), виконані здебільшого за тогочасною східноєвропейською modoю, оригінальні скляниці, карафки, пляшки, цілі сервізи, й навіть свічники. Великосвітське скло Налібок прикрашали численні монограми, геральдичні композиції, банти, графські корони, ініціали-букивиці, витончені гравіровані портрети, орнаменти з повітряної та кобальтової філіграні тощо [21, с. 150–171]. Ці речі виконувались на 8-мирівневій печі гути.



*Келих безбарвного скла з Налібок або Уріччя (?), прикрашений медальйоном під короною на тлі стягів і військових клейнодів, всередині якого зображене портрет Августа III. 1740-ві рр. Білорусь. Гранування, гравіювання (часткове полірування), скляна накладка.*  
Зб. МЕХП, Львів.



*Келих безбарвного скла з Налібок або Уріччя (?), прикрашений медальйоном під короною на тлі стягів і військових клейнодів, всередині якого зображене портрет Августа III. 1750-ти – 1760-ти рр. Білорусь. Гранування, гравіювання (часткове полірування), обрізана скляна накладка.*  
Зб. МЕХП, Львів.

Протягом перших сорока років діяльності, за Анни Катажини та Міхала Казимира Рибоньки, технології випуску виробництва постійно вдосконалювались, укомплектовувався штат, навчалися в закордонних майстрів (загальна кількість яких сягала 20-ти) учні.

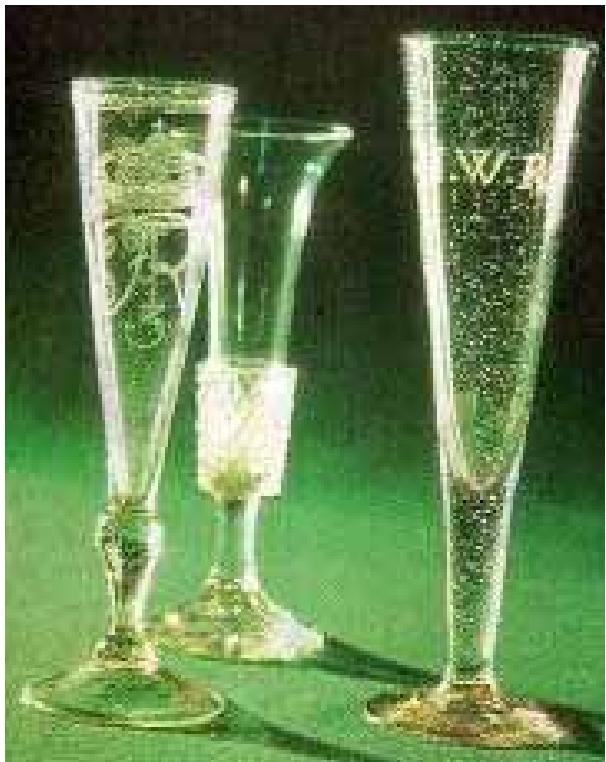
Так, діяльність Налібоцької скляної мануфактури у 1760-х рр. забезпечували понад 50 осіб персоналу. З них було 7 склодувів, 5 шліфувальників, 7 майстрів із виготовлення листового скла, 2 поташника, 3 столяри, 2 ковалі, 2 слюсарі, 1 токар, 1 гончар, 4 кочегари, 4 різнопрофесійні робітники та 2 охоронці. За аналогіями в українському склоробстві окресленої доби, варто зазначити, що серед майстрів на той час вже існувала певна «спеціалізація», розподіл на професії «скляр-видувальник», «шкляр-(варник)», «нічний шуляр» – той, хто підтримував вогонь уночі, «осмольник», «в'язальник шиб» – пакувальник. Крім основного штату, щорічно кількість працівників поповнювалася за рахунок в середньому 14 учнів-склодувів. Здебільшого їх набирали з кріпосних людей оточуючих селищ. Робочий день у Налібоцькій гуті тривав від 4 годин ранку до 7 вечора, цебто увесь світловий день.



Приклади уріцько-налібоцьких  
заздравних виробів  
(т. зв. тостових «віватів»)  
1750-х – 1780-х рр.



Три келихи-флейти безбарвного скла з Налібок або Уріччя (?),  
прикрашені гербом Ходкевичів  
(«Косцеша» та «Гриф») у картуші  
під короною та лицарським  
шоломом (двої пари дітей Ходкевичів  
і Радзивіллів у XVIII ст. побралися).  
1757–1765 рр. (?). Білорусь.  
Гранування, гравіювання  
(часткове полірування).  
Зб. МЕХП, Львів.



*Келихи-флейти для шампанського уріцько-налібоцького скла. Друга половина XVIII ст.  
Зб. Державної установи «Історико-культурний музей-заповідник "Заславль"».*



*Келих уріцько-налібоцького скла.  
Друга половина XVIII ст.  
Зб. Krakівського національного музею.*

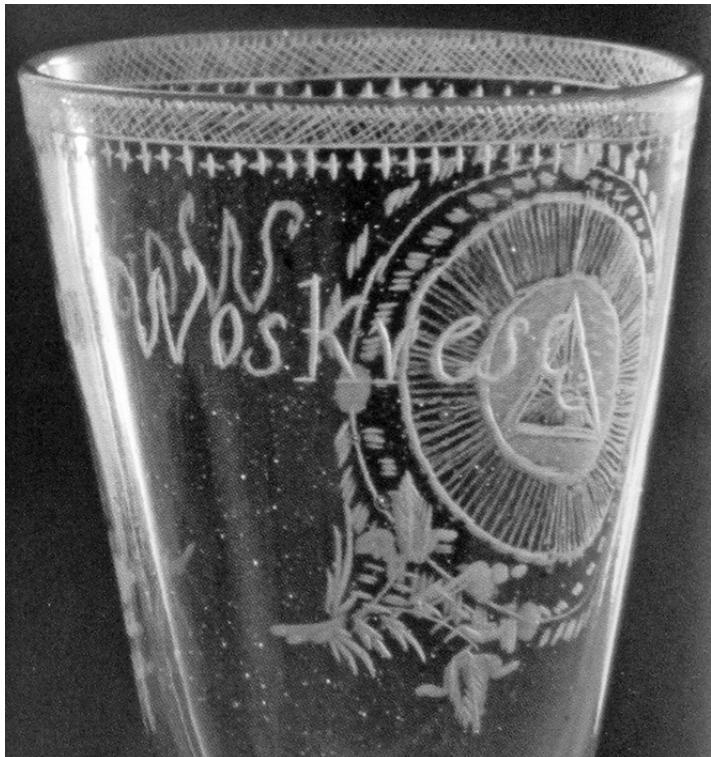
З німецькою педантичністю робітникам підприємства дозволялося здійснювати дві перерви по годині на сніданок та обід. Це було весь робочий день працівників сягав 15 годин, не враховуючи часу, що витрачався на дорогу. Інколи працівники були змушені затримуватися допізна, оскільки виставлялися великі норми виконання обсягів праці. Задля упорядкування їх діяльності при підприємстві утримувався великий гарнізон військових – 25 осіб козаків [5].

Налібоцька гута діяла за синів та онуків Анни та їх нащадках аж до 1862 р., хоча й горіла 1766 р., проте за два роки була відбудована. Вважається, що рівень довершеності виробів вже на середину – другу половину XVIII століття тут сягав кращих центральноєвропейських зразків, випереджаючи деякі з них. Протягом 1770-х – 1780-х рр. за сина Михала Казимира Рибоньки, онука Анни Катахини – Кароля Станіслава «Пане Коханку» – вироби гути, що переживала свій другий розквіт, за формами та способом оздоблення були близькі англійським, і користувалися надзвичайним попитом. На жаль, ці артефакти не клеймувалися, що сьогодні значно ускладнює їх атрибуцію.

Загалом, асортимент підприємства нараховував понад 100 найменувань виробів. Насамперед, це були шибки (віконне скло), посуд (склянки, чарки, келихи, пляшки, карафки), освітлювальні прилади кшталту ламп, аптечні вироби (ампулки й інше), флакони для парфумів тощо. Налібоцька скляна мануфактура проіснувала до 1846 р. Нею була випущена низка унікальних непересічних творів високого рівня довершеності [21, с. 150]. Вона стала прикладом символу якості продукції дому Радзивіллів, одним з найперших високохудожніх брендів, що користувався заслуженими славою та повагою в усій Європі.



Келих-флейта безбарвного скла з Налібок або Уріччя (?), прикрашений монограмою Августа III «AR3» під чащею (?), короною (?). 1763 р. Білорусь. Гравіювання. Зб. МЕХП, Львів.



Фрагмент келиха безбарвного скла зеленкуватого відтінку з Налібок або Уріччя (?), прикрашений зображенням всевидячого ока із написом «Woistymtu Woskresę» (Воїстину воскресе). Певний час належав львівським митрополитам. Остання чверть XVIII ст. Білорусь. Ритування, гравіювання. Зб. МЕХП, Львів. Інв. №°ЕП 14374.

## 2.2. Уріччя

Естафету якості Налібок підхопило й інше виробництво Радзивіллів, започатковане майже одночасно, що знаходилося у центральній частині сучасної Білорусі, нинішня Мінська область, Любанський район. Друге підприємство художнього скла, орієнтоване у першу чергу на випуск дзеркал, було засноване Анною Катахиною в Уріччі Бобруйського повіту біля Слуцька 1737 р. (тепер – селище міського типу, по біларуськи звучить як «міське селище»). Це виробництво виникло на місці старовинної гути, закладеної, як свідчить М. Безбородов у «Нарисах з історії склоробства в Росії» (рос. мовою) ще на початку XVII століття, близько 1635 р. [4].



Зразки форм уріцько-налібоцького скла (ваз, склянок, чарок, келихів) та прикладів його оздоблення буквицями, медальйонами, «ложками».

Поблизу Уріччя, що знаходилося на відстані 140 км від Мінська, розташовувалися поклади піску, глин та інших інгредієнтів, необхідних у фабрикації скла, а також поліські ліси, головна сировина для поташу (сушеної у пічках золи) й паливо для гути. Важливу роль у виборі місця заснування мануфактури відігравало розташування поруч річки та поселень кріпосних селян. Підприємство, як зазначено у довідках з історії Білорусі за 1828 р. [69], закладалося на зразок фабрики королівської Саксонської та гути Фрідріхштадської. Як вотчинна мануфактура виробництво належало родині Радзивіллів до 1832 р., після чого перейшло у власність їх спадкоємців Вітгенштейнів, що володіли ним до 1846 р.



*Келих-флейта безбарвного скла з Налібок або Уріччя (?), прикрашений в овоїдному картуші серцем, пробитим 4-ма стрілами над чашию (?), під вензелем (?). Третя четверть XVIII ст. Білорусь. Гравіювання. Зб. МЕХП, Львів.*



*Келих-флейта безбарвного скла з Налібок або Уріччя (?), прикрашений в овоїдному картуші короною над чашию (?), під написом «BONUM FALLAX». Третя четверть XVIII ст. Білорусь. Гравіювання. Зб. МЕХП, Львів.*



*Келих безбарвного скла з Налібок або Уріччя (?), прикрашений монограмою «BMJ» під квіткою. Остання четверть XVIII ст. Білорусь. Гравіювання, повітряна й кобальтова філігрань. Зб. МЕХП, Львів.*

В Уріччі за представників цього роду було налагоджено випуск дзеркальних плит, а також дзеркал англійського та французького типів із рамами,

виконаними також із дзеркального скла. Праця гути зазнавала підйомів протягом 1737–1765 рр., 1776–1790 рр., 1806–1832 рр. На 1740 р. тут працювало 20 німецьких та інших іноземних майстрів, через 20 років – менше 10-ти, ще через 4 роки – лише 1. Початково це був Вольфганг Ландграф, який розбирався у тонкощах скляної майстерності, що прибув на запрошення Анни Катажини. Крім нього, з Потсдаму було запрошено фахівця з кристалів Йоганна Георга Хайнца. Художню майстерню тоді очолив француз Константин (Франтішек) Фремель.

Від межі XVI–XVII століть в Італії (Венеція) винайшли спосіб виготовляти дзеркальні плитки зі скляного циліндра, що розрізався по довжині. Цей самий принцип був відомий в українському художньому склі з давніх-давен. У такий спосіб виготовлялися віконні шиби, коли гутник видував на палиці так звану «банку» з пухиря, потім її розгойдував і отримував так звану «халяву», що ззовні чимось нагадувала голінище від чоботу. Потім цей видовжений шмат з одного боку по висоті розрізали й отримували форму на кшталт книжки. Це і була заготовка майбутнього віконного скла.

Для виробництва дзеркал від другої половини XVII століття спочатку у Франції, а потім й у Богемії й Німеччині навчилися відливати скляні плитки. Винахідником методу вважається Бернард Перрот, що 1683 р. здобув монарший патент на його застосування. Від 1693 р. технологію опанували для виробництва люстр в Сайнт-Гобейні (Сен-Гобені), на королівській дзеркальній мануфактурі у Франції, заснованій 1665 р. Тут дзеркальні плитки різної форми шліфували, полірували, оздоблювали шліфованими візерунками та гравіюванням і покривали амальгамою (шарами ртуті й олова), від яких залежала глибина зображення [21, с. 235, 252].

З введенням у добу рококо, – стилю, що зародився у Франції на початку XVIII століття, дзеркал в оздоблення інтер'єрів, мода на презентативні елементи палацових середовищ (зокрема, кабінетів, зал для балів, прийомів, дзеркальних галерей, анфілад кімнат для відпочинку) набула особливого поширення. В Уріччі плиткам після вирізування надавали потрібного вигляду за допомогою шліфування, полірування, гравіювання, потім вкривали амальгамою, знизу підклеювали папером і монтували на дерев'яну дошку (інколи клеїли). Рідкісні дзеркала в дзеркальних рамах з цього виробництва нині наявні у збірках різних країн, зокрема, України (колекція МЕХП, інв. №°ЕП 14764) [21, с. 236]. Деякі з них за стилістикою тяжіли до традицій давньоруського мистецтва, хоча й були позначені скругленими елементами картушу та відрогів, частково дотичних до барокою культури.

Протягом 1741–1744 рр. діяло два цехи – із виробництва посуду та листового скла й дзеркал. Деякі дослідники вважають, що протягом 1741–1763 рр. в Уріччі існувала окрема фарфорурня (за Володимиром Пивковським), як і впродовж 1727–1768 рр. фарфорурня у Бялій. Діяльність останньої там само доповнювала золотарська майстерня Анни Радзивілл (1720–1740 рр.) і шліфярня шляхетного каміння (1727 р.) [136, с. 52]. Однак, досі ці факти чекають підтвердження артефактами, хоча й аргументовані наявністю інформації в архівах. Зокрема, Польщі. Приміром, Архіву давніх актів.



*Дзеркало в рамі. Уріччя (?), середина – друга половина XVIII століття.*  
Збірка МЕХП, інв. №° ЕП 14764.

На підприємстві в Уріччі поступово відповідно до операцій виокремились самостійні цехи – полірувальний, шліфувальний, рисувальний та інші майстерні. Початково фабрикацію керували виписані з закордону князями Радзивіллами фахівці-іноземці. Поступово, досягнувши значних успіхів у виготовленні гутних виробів, кольорового скла, кришталів, дзеркал, вони навчили місцевих робітників. На уріцькому виробництві було опановано випуск навіть скла для годинників та окулярів, луп і так званих «арабесок» кшталту оздоб калейдоскопів (різновид узорчастих різnobарвних орнаментів з геометричних фігур та стилізованого листя, первинно в арабському стилі).

За даними 1744 р. тільки для польського короля, саксонця за походженням, Августа III, було виготовлено, окрім посуду, 323 дзеркала та близько 50 люстр. У середині століття тут було задіяно від 44 до 64 кріпосних князя Радзивілла. Для додаткових робіт з перевезення лісу, золи, піску, глини, дров до виробництва було прикріплено мешканців п'яти оточуючих селищ – Доросіно, Уріччя, Костеші, Синіхово, Язиль.

Від 1750 р. на цьому підприємстві за моделями налібоцьких виробів було також опановано випуск столового високоякісного скла «білої води», і кришталів, оздоблених трудомісткими техніками шліфування та гравіювання. З середини

століття спадок обох мануфактур Радзивіллів окреслюється спільною назвою «уріцько-налібоцьке скло» [21, с. 151].



*Сервіз безбарвного скла з Налібок або Уріччя (?), прикрашений монограмою «LCH» з короною під гірляндою з бантом. Остання чверть XVIII ст. Білорусь. Гранування, гравіювання, матування (часткове полірування). Зб. МЕХП, Львів.*

В останній чверті XVIII століття радзивіллівські гути на землях Білої Русі виготовляли келихи безбарвного скла з гравірованими медальйонами у вигляді Всевидячого ока в трикутнику, вписаному в солярне коло з променями, масонської символіки (зб Національного музею у Львові ім. А. Шептицького) [21, с. 130–175].

Від імені князя підприємством заправляв спочатку управлінець, який іменувався господарем, надалі інтендантом і нарешті суперінтендантом. Канцелярію і діловодство, як і на Сверженьській мануфактурі вів писар-секретар. Обидва працівники здійснювали нагляд за всіма виробничими процесами гути, від забезпечення робочою силою, сировиною й інструментами до вчасного відвантаження замовлень. Контролювали діяльність цих двох посадовців центральний адміністратор радзивіллівських маєтків і начальник військового гарнізону (щось на кшталт попередника військового губернатора).

Від уріцько-налібоцьких виробень збереглися імена помічника Лендграфа Яна Мішку, спадкових майстрів місцевого походження. Зокрема, за даними білоруської дослідниці М. Яницької, згадуються гравірувальники та

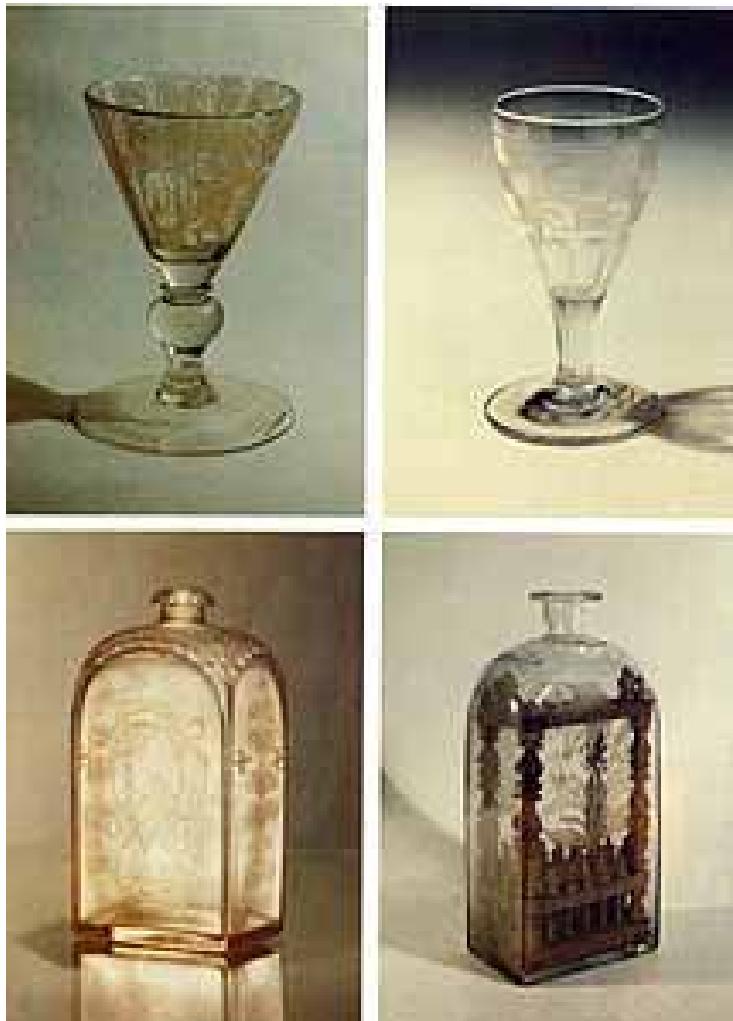
шліфувальники скла Микола, два Яни, Петро, Казимир, Гнат, Тодор, Кароль тощо Дубицькі, кілька поколінь Римашевських, Залеських, Сонцевичів, Александровичів, Адамовичів, Дашкевичів [115–119].



*Келих і келих-флейта від сервізу безбарвного скла з Налібок або Уріччя (?), прикрашеного монограмою «LCH» з короною під гірляндою з бантом. Остання чверть XVIII ст. Білорусь. Гранування, гравіювання, матування (часткове полірування). Зб. МЕХП, Львів.*

Асортимент столового скла радзивілівських гут включав декоративно-стильові ансамблі, виконані в одній кольоровій гамі. До них входили сільнички, кухлики до чаю (циліндричної форми), десертні таріочки, маснички, салатники, барильця, цеберки, ампулки для літургії, сліїки, каламарі, пісочні годинники, скельця для окулярів і годинників, лампи настільні, лійкоподібні чаши («дубельти»), бутлі, «кулявки» (місткі чаши без стопи), флякони, сліїки аптекарські, набори «фражетові» (ємності у вигляді судків для спецій) [26, с. 309–312].

Щодо оздоблення виробів, то їх прикрашали сценами сільських подвірь, дресирання ведмедів, полювання на диких лосів, зображенням бога виноробства Бахуса, білоруськими краєвидами, у тому числі садиб з архітектурою палаців і парковою скульптурою, мотивами оленів, собак, птахів, виноградних грон, міфологічними сюжетами, жартівливими та написами з народного фольклору, віршами, написами-побажаннями, галузками рослин, квітами. Щодо техніки нанесення цих візерунків, відомо, що з 1728 р. запрошений з-за кордону майстер Дрегер розпочав оздоблювати вироби узорами, винайденими на берлінсько-потсдамській мануфактурі [26, с. 312–314].



Форми келишків та штофів уріцько-налібоцького скла «білої води» та аметистово- рожевого скла з гравіруванням та розписом олійними та емалевими фарбами.  
Зібрання Білорусі.

Особливістю виробів цих мануфактур були загнуті доверху зовнішні краї стоп ніжок, що утворювали концентричну бранку завширшки 1,5–2 см. Крім безбарвного скла, названі гути опанували випуск молочного («фаянсового»), скла «зеленої води» («смарагдового»), а також аметистово-фіолетових відтінків та червоного. Для досягнення червоного тла скляниці початково застосовували накладки з червоної фольги або наносили суцільне криття червоною емаллю. Далі розписували золотом мотивами рослин, пташок, зайців, собак тощо. Інколи застосовували контррельєфне різьблення або оздоблення барельєфними, пластично промодельзованими зі скла деталями. Приміром, у вигляді медальйонів-камей, що нагадували вінково-медальйонний тип живопису по кераміці в техніці пат-сюр-пат (маса-на-масу) [26, с. 314].

Поступово технології оздоблення скла вдосконалювались, відповідно, твори набували рис великосвітського європейського мистецтва. Цьому сприяло введення елементів зображень, характерних для великих європейських стилів. Зокрема, полум'яних сердець, гербів і монограм статусних замовників. Для особливих випадків виготовлення діамантового, рубінового скла, виробів з венеційською ниткою та філігранню доручали саксонським майстрям – братам Генци та Дре(гер). Фахівцем ошатного розпису на мануфактурі Радзивіллів вважався Ян Фрідріх Дзіц. Цей майстер володів тайною складу рецептури найдобрішого скла, крім того, й знаннями з лакування та золочення дзеркальних рам, а також вмів золотити і відтворювати малюнки розпису по склу і майоліці методом обпалу (імовірніше за все, застосовував техніку проявлення металізованих фарб та їх солей кшталту мілле-фіорі – «тисяча кольорів») [26, с. 314].

Ще однією особливістю виробів склярень Радзивіллів була огранка аркатурним пояском денця посудини. З 1760-х рр. також оздоблювалися баласини ніжок, застосувалися різні візерунки гранування площин посуду, частіше зображувалися корони. До 1780-х рр. панівним стилем в уріцько-налібоцькому склі було рококо. Пізніше почали змінюватися форми виробів. Приміром, у келихах та келишках замість тюльпаноподібних відбувався перехід до більш строгих дзвоноподібних класицистичних форм. Після орієнтирів на англійське скло почали більше вживати італійські напрацювання в галузі венеційської нитки синього та білого кольорів. Ширшого поширення у цей час набули, крім медальйонів, фестони та гірлянди, орнаменти «овес», «вусики», зображення парадів і гумористичних сцен [26, с. 315–316].

Крім урн, амфор, овоїдних і циліндричних чаш «на антик», від кінця XVIII століття виготовляли сервізи, цебто набори для сервірування столу. До їх складу входили келихи з шліфованими ніжками (на 4,6,8 граней), а також циліндричної форми склянки та карафки конічної форми. Останні являли собою перегорнутий варіант форми цих же келихів у збільшеному розмірі. Всі твори такого набору оздоблювалися в єдиному стилі. Інколи їх виготовляли цілими серіями. Часто візерунок згаданих речей нагадував англійський «білої води» на кшталт глибокого шліфування багемських кришталів під певним нахилом шайби, що за місцевою назвою окреслили «у діамант». Краса цих творів полягала у низці трикутників, які сходилися вершинами [26, с. 315–317].

З 1781 р. в Уріччі розпочали випуск нових форм – склянок. З 1810-х рр. часто застосовували прямокутний постамент для келихів. У 1840-х рр. асортимент

розширився за рахунок форм табакерок, шкатулок, графинів, декоративних ваз і ваз для квітів, різноманітних флаконів. В цей час, окрім шліфування кружечками, овалами («ложками»), смужками, притаманних попередньому періоду, в оформленні виробів поширюється оздоблення у вигляді фризів з трикутниками, ромбами та «перлинами» [27, с. 148–152].

В період ампіру продукція радзивілівських склярень переважно була безколірна. Часто при цьому її оздоблювали бронзовим монтуванням, для цих потреб також на Уріцькій мануфактурі було відкрито додатковий цех. Тут виготовляли олов'яний і бронзовий декор, а також постаменти, накладки, корки, накривки, вінця для посудин, облаштування люстерок та освітлювальних приладів, жирандолей, канделябрів, настінних світильників кшталту кінкетів (бра). Стиль ампір також позначився на формах виробів зі скла. У цей час виготовляли ладдеподібні (човникоподібні) та кратероподібні чащі келихів, дзбані у формі амфор, урни, «чари» витончених пропорцій, вівати і рьюмери з накривками («декінгляси»), подвоєні за місткістю посудини («дубельти») тощо. Застосовувалася масонська символіка (відомо про випуск щонайменше 60-ти подібних виробів) [27, с. 152–153].

Відомо, що 1812 р. виробництво було знищено під час наполеонівського наступу. Тоді було спалено млин, рисувальню та шліфарню з усім начинням і обладнанням з інструментами. Під час війни майстри-склороби і фахівці зі складу кришталевої та дзеркальної мас виїхали з підприємства. Таким чином, завод під час керунку Домініка Радзивілла (був власником від 1797 р.) занепав. Фабрикувалися лише у невеликій кількості звичайне скло білої води та зеленкувате скло, посередньої якості. Тоді складові маси – селітра, мишак, залізо – купувались у Слуцьку, при цьому вапно і поташ продовжували заготовляти на місці. Від 1823 р. підприємство перейшло до княгині Стефанії Радзивілл (Вітгенштейн). Окрім віконного скла, почали знов виготовляти листове скло, аптекарський посуд, скляні «сервізи» [69]. Відомими шліфарниками були Ян Тарпанович та Томаш Дайлідович.

У добу бідермайєру (1815–1848 рр.) радзивілівські гути опанували технологію випуску англійського свинцевого кришталю за чеською методикою. Для її вдосконалення були винайдені нові пневматичні верстати для шліфування, застосовувалися техніки лиття, матування, пресування тощо. Ці винаходи з одного боку спростили способи виготовлення виробів, перевівши виробництво на тиражну продукцію. З іншого – посудини виходили з товстими цупкими стінками, від чого втрачалася легкість і крихкість, притаманна для творів ручної роботи. Почалося активне застосування кольорового скла – селенового (червоного), марганцевого (фіолетових відтінків), кобальтового (синіх відтінків), хромового (жовто-зелених відтінків). Інколи фабрикували скло подвійного шару. Серед жанрових сцен оздоблення в цю добу переважали сцени полювання, краєвиди, перевантажені композиції [27, с. 153–154]. Знаними майстрами були представники династій Корженюк, Пок, Косцюкевичів та Клімовичів.

Загалом, період початку бідермайєру на уріцько-налібоцькому склі позначився «рихлістю форм», зосередженістю на основних чотирьох різновидах шліфування:

«в діамант», «коропова луска», «в паски», «гладкий шліф» (пласкі широкі грані у формі прямокутника зі сценками). Взагалі, у першій половині XIX ст. на радзивіллівських гутах для оздоблення виробів користувалися 111-ма офортами малюнків в Уріччі та 336-ма в Налібоках. Найбільш поширеними були декори «ковес полірований у кратах», «виноградовий», «пацьорки з гірляндами», «зорячки», «свінки», «шлячки з хвойками», «фестони з вусиками», «виноградне листя», «балясики» тощо. В частині з них у візерунку застосовували мотиви бантів із вузькими шнурочками, квіток і букетиків, монограм, шашечок, саксонських вензелів, чеських смуг, ткацьких оздоб «коронкові», ламбрекенів. Від середини XIX ст. до продукції згаданих скляренъ повертаються елементи класицизму, різноманітні амури тощо [27, с. 148–152].



*Келишок. Уріччя – Налібоки,  
кінець XVIII – початок XIX ст.  
Зб. Krakівського національного музею.*



*Келишок. Уріччя – Налібоки,  
початок XIX ст.  
Зб. Krakівського національного музею.*

Крім посуду, наприкінці XVIII – на початку XIX століття радзивіллівські склярні випускали освітлювальні прибори та люстерка. Зокрема, дзеркальні рефлектори, свічники, люстри на мідних золочених і посріблених підставках, жирандолі, канделябри з кришталями, величезною кількістю свічок, оздоблені золотом. На Уріцькій скляній мануфактурі Радзивіллів проектуванням і виготовленням цього асортименту протягом 1739–1765 рр. займався майстер з Дрездена Х. Т. Шербер. За його керування цією частиною, крім застосування західноєвропейських візерунків Богемії, Франції, Англії, тут виготовляли власну унікальну продукцію з вигнутими абрисами, характерними для епохи рококо.

Площини дзеркал виконувалися багатогранними (четиристоронніми, п'ятисторонніми, шестисторонніми), монтувалися у складні форми рами, виконані з дерева, золочені, тоновані під чорне або червоне дерево з суцільним ажурним чи глухим низькорельєфним різьбленим. Пластичний декор зі скла виконувався за об'ємними шаблонами (кшталту вузьких стебел, лілій, листя, гірлянд, ланцюжків, зорь, перлів, паличок тощо). Також робилися аплікації з різних форм люстерок, що отримали місцеву назву «аплікі». Ці засоби виразності допомагали досягти мальовничості та святковості готових виробів, які могли прикрашати найушатніші палаці світу і бути запотребованими тогочасною елітою всієї Європи [26, с. 316–318]. Збереглися імена гутників Гаврили Мазуна, Лавріана Рибака, Михася Лобача, Юзефа Файотки, Василя Ясєва.

На Уріцькій мануфактурі, окрім склоробного і дзеркального відділів, був добре устаткований столярний цех. Поступово тут, як свідчить колектив фахівців другого тому Історії біларуського мистецтва під загальною редакцією С. В. Марцелева 1988 р., опанували випуск меблів, оздоблених люстерками кшталту тріумо, а також підрамників й рам для дзеркал, каркасів для люстр, столів-бюро, комодів з дзеркальними площинами. Пізніше цей асортимент розширили за рахунок ліхтарів, крісел, столів, столиків із дзеркальними стільницями, дорожніх кантин (ящиків) для переміщення скляних пляшок [26, с. 318].

Перший занепад виробництва в Уріччі був пов'язаний із шкодою від загарбання французів під час війни 1812 року. Вдруге діяльність підприємства була призупинена по «пропольським повстанням» у 1830-х рр., після чого більше відновитися не змогла. Вироби цієї мануфактури цінуються у всьому світі.

### 2.3. Чуднів

Так, в українському Чуднові на Волині брат Анни Катахини Радзивілл Павло Кароль Сангушко (1680–1750) за зразком налібоцько-уріцьких гут відкрив свою склярню. Сюди також були запрошенні іноземні майстри, котрі за підтримки сина Анни Міхала Радзивілла Рибоньки виробляли високоякісне біле скло, яке іменувалося кришталевим. Поступово інформація про так звані кришталі Чуднівської Гути уточнюється, останніми роками було здійснено кілька спроб об'єднати зусилля польських та українських фахівців в означенні царині, а також велися пошуки у білоруських музеїв збірках.

Зважаючи на те, що Анна Радзивілл в Уріччі біля Слуцька заснувала шліфлярню – мануфактуру із виготовлення дзеркал, оздоблених багатим бароковим пластичним декором й орнаментальними мотивами, пізніше доповнену налібоцькими формами посуду, Міхал Радзивілл Рибонька після смерті матері міг допомагати дядьку з керівництвом його гутою. Адже на той момент уріцько-налібоцькі шклярні були чи не єдиними виробництвами на величезних просторах від України до Литви, що опанували випуск настільки складного високомистецького фабрикату [37].

Історичні відомості про закладання при Петрі I заводу з виготовлення дзеркал у Києві в 1700-х рр., не підкріплюється знайденими виробами чи інформацією про їх виготовлення. Враховуючи, що для деяких дзеркал Радзивіллів коштовні рами

виготовлялися тонкокерамічні, які доповнювали ансамбль бездоганних художньо довершених речей, можливо, деякі інгредієнти маси для своїх фаянсарень Рибоńка набирає у родовищах в 5-ти км Чуднова, у Глухівцях, про які було відомо від XVIII століття.

Загалом, варто відзначити, що в середині вказаного сторіччя на землях тодішньої Польщі існувало всього 5 гут. Це, зокрема, гути в Налібоках та Уріччі; Гута Кришталева в Любачівському старостві Адама Миколая Сенявського, великого коронного гетьмана та його нащадків (1717/1718 – кінець XVIII століття), кілька разів переносилася; Забожицька Гута у Новоградському повіті, гміна Баранівка, землі Острозької ординації на теренах етнічної України, що діяла протягом кінця XVIII – початку XIX століття, про яку мало відомо; та гута в Чуднові, нині землі Житомирської області, етнічна Україна [21, с. 128, 173].

Сьогодні прийнято вважати, що Павло Кароль Сангушко (1680–1750) близько 1743 р. (дата заснування виробництва) запросив до Чуднівської Гути в Острозькій ординарії поблизу Житомира майстрів гутної справи з сілезько-чеського пограниччя, про що свідчать технології (калійно-вапнякове скло) та прийоми формотворення і декорування, які застосовувалися на підприємстві. Перший час, упродовж 1740-х – 1750-х рр. налагоджувався випуск простого посуду для щоденного вживання, листових плиток (листового скла), а також високоякісного півкришталевого (кришталевого) посуду та свічників. Вочевидь, діяла гута аж до самого кінця XIX ст. і швидше за все була закрита перед 1885 р. [1, с. 173].

Нині дослідники вважають кілька келихів безбарвного скла з рожевим відтінком зі збірки Ходкевичів (колекція львівського музею етнографії та художнього промислу) – чуднівськими виробами третьої четверті XVIII століття. Якщо так, то це єдині атрибутовані вцілілі здобутки гути, закладеної 1743 р. князем Павлом Каролем Сангушком (з 1758 р. належала Любомирським, за два роки від 1760-го – власність Адама Понінського). 1784 р. гуту офіційно придбав Прот Потоцький, котрий володів виробництвом найякіснішого скла, яке називали кришталевим, до 1801 р., коли її викупила родина Чайковських. Після них власниками знов стали представники родини Радзивіллів.

З колекції МЕХП (львівського музею етнографії та художнього промислу) зі збірки Ходкевичів походять два келихи – інв. №№ЕП13356, 13398. Ще два келихи зі збірки НМККГ (Національного музею «Київська картинна галерея», інв. №№ЕП14963 та ЕП13436) також ідентифікують з продукцією цього виробництва. Ці вироби прикрашені грануванням, гравіруванням, мають складні форми яблук, баласини з кільцем та перснем, оздоблені «короповою лускою», «ложками», зірками, розетами, стільниковим (стрілчастим) орнаментом, поперечними смужками, що імітують фактуру лозоплетіння [21, с. 173–177].

З переїздом під час семирічної війни 1756 р. двору Августа III від Дрездену до Варшави, де монарх постійно жив, він користувався виробами скла родини Радзивіллів. Слід зазначити, що цей час був сприятливий для розвитку українських маєтностей окресленого роду. За різними даними українське місто Махнівка, що в XVIII ст. називали «Малою Варшавою», спочатку поділялося між Радзивіллами та Протом Потоцьким. На спадкові кошти останній зміг викупити другу частину Махнівського ключа в Радзивіллів у Київському воєводстві.

Поруч у Чуднові саме розвивалося виробництво художнього скла, яким опікувалися від середини століття родичі Радзивіллів Сангушки. За деякими даними окремий відрізок часу Міхал Казимир Рибонька підтримував розвиток цієї мануфактури, оскільки був співвласником (можливо, малися на увазі паї, дивіденди від вкладень в рецепттуру, секретів виробництва). Таким чином, на підприємстві працювали виписані з Чехії різники та робітники, опрацьовувалися високі європейські технології.

Кілька келишків цього виробництва, у тому числі оздоблених стрілчастим орнаментом, нині зберігаються у польських та українських колекціях, їх можна відзначити за специфічним аметистовим, зеленаво-рожевим відтінком виробів, часто прикрашених грануванням, оздобленням так званими «ложками», короповою лускою, трояндами, розетами, гравірованими рисунками, складною формою ніжки, яблука та стопи виробів, шліфуванням смужками та ламаними смужками [21, с. 173].

Про названу гуту наприкінці XVIII століття писав у своїх «Записках» відомий літератор Михайло Чайковський (Садик-Паша). Він свідчив, що це виробництво скла над Случанським Поліссям в оточенні глухих лісів, де знаходилася «столиця лосів», було найкращим і найбільш дохідним в усьому Південно-Західному краї, а твори заводу – зразковими. З «Записок» Михайла Чайковського відомо, що означений скляний завод був заснований в останні роки правління саксонського імператора (тобто до 1763 р.). Розташований в лісі понад Случчю, він забезпечувався паливом з власності акціонерного товариства. Цьому об'єднанню належали всі природні ресурси вздовж річки Тетерів і верхів'ях Случі, включно із Чудновим, Кам'яною (Мурованою) Махнівкою та прилеглими селами [25, с. 452–453].

На величезних площах розвивалася злагоджена інфраструктура з фабрично-підприємницької і торговельної частин, причому були відроджені старовинні залізоплавильні, котрі доповнили лісопильні. Все це господарство адресно замикалося на потребах Чуднівської Гути, куди були запрошенні іноземні майстри (очевидно, технологи богемського скла і кришталю, гравіювані, модельники) та різьбярі (фахівці з діамантової грані).

Вироби підприємства вважалися кришталевими, цебто найякінішими з різновидів художнього скла, і славилися не лише в Надслучанському Поліссі, а й за межами Російської імперії. Розвиток Чуднівської Гути став поштовхом для розбудови низки скляних і фарфорових заводів в оточуючих населених пунктах. Зокрема, у Романові та Баранівці. На початок XIX ст. Чуднівська Гута приносила прибутку в 400000 крб. на рік [25, с. 452–453].

У другій половині XVIII століття при цьому виробництві майстром даного підприємства було написано перший посібник з виготовлення скла. На зламі 1750–1760-х рр. писарем тут працював дехто Торжевський, котрого польські дослідники ідентифікують з автором першого підручника зі склярства «Rozmowa o sztukach robienia szkla» Юзефом Торжевським [21, с. 173–175]. Його книга «Розмова про мистецтво виготовлення скла» вперше була надрукована у Бердичеві 1785 р. (перевидана у Желеній Гурі 2002 р.) [144].

Тоді підприємством володіли відомі банкіри П'єр Теппер (з Голландії) та Прот Потоцький (дипломат у російсько-польських стосунках). У них Чуднівську гуту

викупив син Станіслава Фердинанда Жевуського та його дружини Катажини Кароліни Радзивілл – Адам Вавжинець Жевуський (1760–1825 рр.), онук Михала Казимира Радзивілла Рибоньки. На Чуднівській гуті протягом XIX століття виготовлявся широкий асортимент посуду: келихи різної форми, карафки, штофи, оздоблені гравірованими візерунками за західноєвропейською модою.

До недавнього часу були майже невідомі твори Чуднівської Гути, яку на сьогоднішній день слід було б перейменувати на Старочуднівську (у зв'язку зі змінами історичної назви, що відбулися в українській топоніміці). Польові дослідження з цього матеріалу та вироби заводу, ідентифіковані протягом останніх років у музеїчних збірках Польщі та України, дають підставу сподіватися, що існує шанс віднайти і рештки легендарного місця виробництва уславлених творів, які були запотребовані в усій Східній Європі.



*Погар безбарвного і  
кольорового кришталевого  
скла з гербом під князівською  
короною Михайла Сервація  
Корибути-Вишневецького,  
h – 67 см. Налибоки. 1731 р.  
Гранування, гравірування,  
срібне монтування.  
Зб. НМУНДМ.*



*Келих безбарвного скла з  
Чуднова (?), прикрашений  
квіткоподібною розетою.  
Третя чверть XVIII ст.  
Україна. Гранування.  
Зб. МЕХП, Львів.*



*Келих безбарвного скла з  
Чуднова (?), прикрашений  
стільниковим орнаментом.  
Третя чверть XVIII ст.  
Україна. Гранування.  
Зб. МЕХП, Львів.*



Келих безбарвного скла з  
Чуднова (?), тричі  
прикрашений зіркою в  
квадратному медальйоні.  
Друга половина XVIII ст.  
Україна. Гранування.  
Зб. МЕХП, Львів.



Порівняння композиційно-образних та кольорових  
характеристик радзивілівського скла. Два кришталеві  
келихи третьої чверті XVIII ст. так званого «рожевого  
скла» (безбарвного скла з рожевим відтінком)  
Чуднівської (Старочуднівської) Гути,  
зб. МЕХП, гранування, та їх аналог уріцько-налібоцького  
аметистового скла, фарбованого оксидом марганцю,  
зб. НМККГ.



Необхідність поєднувати скло з художнім металом (окуття, монтування) привела до організації виробництва з шліфування коштовного каміння та ювелірної справи на теренах етнічної Білорусі в Янковичах. Кілька прикладів зброї цього виробництва сьогодні гіпотетично пов'язуються із Радзивіллами. Вартують подібні твори нині на артринку близько 22–24 тис. євро.



*Вказівник до населеного пункту Старочуднівська Гута Баранівського р-ну  
Житомирської обл.*



*Вигляд місцевості, де колись знаходилася Чуднівська Гута. Тепер – Старочуднівська Гута  
Баранівського району Житомирської області, що межує з Чуднівським районом  
Житомирської області.*

## 2.4. Янковичі

Окрім підприємств зі створення унікальних інтер'єрних оздоб зі скла, кришталів, дзеркал, Анна Катахина Радзивілл також заснувала у Янковичах Ошмянського повіту виробництво зі шліфування скла та самоцвітного каміння. Починалась праця цього підприємства із вищезгаданого урухомлення верстатами для фабрикації налібоцького скла. Робітня стояла поблизу річки, і працювала, приводячись в дію силою води. Варто думати, що з кількості 16-ти верстатів, якими забезпечувалися обидві згадані виробні, близько половини могло знаходитися саме в Янковичах поблизу Налібок.

Враховуючи, що скло – це сплав піску, соди або поташу і вапна (крейди), кришталеве – за різними технологіями із додаванням свинцю чи цинку, яке має дуже довго варитися у спеціальних плавильних печах безперебійної дії (чебто котрі не вимикаються) при надзвичайно високих температурах, втрічі вищих за крематорій – 1400–1500 °C, місцевість для таких виробництв зазвичай обирається у лісових хащах, але поблизу води, яка необхідна у циклі фабрикації виробів. На 60–70 % склад скляної маси складається з піску, основного інгредієнту варіння скла, який зустрічається у великій кількості переважно обабіч річок.

Для того, щоб зварений пісок не розчиняється в воді, до складу гутних виробів навчилися додавати вапно або крейду, завдяки яким маса ставала твердою. В принципі, якби температура плавлення чистого піску не сягала 1700 °C, якої можна досягнути лише у сучасних електричних печах, і не треба було її занижувати за рахунок соди або поташу (золи з перегорілої деревини), то на землях Полісся були би всі шанси швидкими темпами розвивати склоробство. Власне, назва «гута» (від нім. Hütte – будівля, в якій знаходиться скловарна піч) для Янковичів була не зовсім доречна, позаяк тут знаходилася не скловарня, а шліфувальні верстати виробництва, що приводилися в дію річковою водою.

Однак, скло буває як штучне, зварене на вогні людьми, так і натуральне, у вигляді природного матеріалу кшталту каміння, як, приміром, гірський кришталль, слюда, різноманітні алебастри, бурштини, діаманти тощо. Його естетичні властивості часто є не гіршими, а навіть кращими, через що й дорожчими. Проте, ці скловидні матеріали потребують тих самих засобів обробки, що і штучно виготовлені гутне (видувне за допомогою склодувної трубки) та кришталеве біле чи кольорове скло. Зважаючи на опанування на налібоцько-уріцькому виробництві також і кольорових мас штибу рубінової (з високим вмістом золота), властивості яких також нагадували природне каміння, поступово перед родиною Радзивіллів постало питання її щодо обробки (шліфування, завдяки якому можна було отримати гранування; полірування) означених матеріалів.

Так, закладена у 4-х км від Налібок ця майстерня обробляла вироби з дорогоцінного каміння. Тут прикрашали ефеси холодної зброї, вази, попільнici, більярдні киї, різні аксесуари тощо. Урухомлена була названа мануфактура водяним млином, який забезпечував додаткові потужності виробництва [37]. Зазвичай гранувалися дорогоцінне та (частіше) напівдорогоцінне каміння для оздоблення предметів, а також малі форми кшталту дрібної пластики, сувенірів,

аксесуарів, форм для косметики, ліків, парфумів, тютюну, які суцільно могли бути виготовлені з шматка самоцвітів, чи вставлялися в металеве (срібне, золоте) монтування або вкладалися у дерев'яну оправу, сполучалися з фарбурами (фаянсовими елементами), служили для оздоблення меблів, одягу в якості прикраси (гудзики, броші, намистини тощо), зброї, стін у парадних залах (за тодішньою модою на «малахітові», «бурштинові» кімнати за зразком російських) тощо.

Достеменно невідомо, коли тут розпочалася праця із шліфування напівкоштовного каміння, до 1737 р. (дати офіційного відкриття за Володимиром Пивковським) [136, с. 52], чи після. Але, слід гадати, що на початковому етапі діяльності виробництва, в Янковичах працювали над листовим склом, дзеркалами, складними формами напівювелірних предметів посуду, оздобленого золотом, дорогими техніками оформлення. Вочевидь, з часом почали пробувати шліфувати не штучні, а природні матеріали – насамперед, бурштин, інше самоцвітне каміння. Фактично, налагодження початків ювелірної справи дозволило із застосуванням напівдорогоцінного каміння створювати табакерки, жетони для гри, вази. Відомо, що із включенням коштовних оздоб на виробництві княгині виготовляли елементи меблів, годинники, карети, парасольки, фарфоровий посуд, гудзики тощо.

Часто для княжих замовлень набирали ювелірів з єврейських спільнот у якості сервіторів (найманіх помічників-адміністраторів процесу), для виконання певного виду робіт. Вони належали або до міських цехів, або працювали як майстри-одинаки у юдейських кагалах. Серед таких відоме ім'я Яна Кристофора Зизмана, занотоване у листуваннях князя [3]. Єvreї, як вільнонаймані працівники, часто виконували висококваліфіковану ювелірну роботу з огранки каменів, складного шліфування.

Шліфярня в Янковичах була урухомлена двигуном, що приводився в дію силою води р. Шура. Навчали місцевих робітничих шліфувальній справі іноземні майстри К. Вагнер, Л. Ейлер, І. Гратнер, К. Павора, К. Френкель (останній мав досвід праці на Дрезденській королівській мануфактурі з виробництва кольорового богемського кришталю).

Крім агату, аметисту, кварцу та рубіну, янковичські майстри опанували діамант, який ограновували. З металів відомо про застосування заліза, срібла, золота. З дорогоцінного каміння та дорогометалів виконувалися складні вироби та їх оздоби: шаблі, булави, піхви та ефеси холодної зброї кшталту ножів, оформлювалися надгробки, монтування й окуття китайського штибу порцелянових сервізів, скульптури, кам'яних люльок, печатки.

Цю реномовану продукцію виготовляли янковичські ювеліри Ян Яськевич, Павло Дайлідович (можливо, представник визначної родини



Печатка з портретами Августа III та Марії Юзefи. Золото, агат. Янковичі. XVIII ст.

спадкових гутників-шліфярників, що працювали в Уріччі та Налібоках), Якуб Яцевич та іх учні Конрад Гординка й Гришко Косцюкевич. Вага відомих шабель їх виготовлення сягала до 1 кг, довжина – до 1 м.

З-поміж печаток, вироблених означеними майстрами, знані вироби з портретами Августа III та Марії Юзефи. Цебто ці ювеліри, як і Ян Дубицький I з Налібоцької скляної мануфактури Радзивіллів, що виготовив шестиштровий келих для Августа III, працювали на найродовитіших замовників всієї Європи.

Особливо важко піддавалось обробці кришталеве скло, що за своїми якостями інтенсивного полиску і міцності, нагадує гірський кришталь. Після втрати давньоруської рецептури виготовлення кришталю по монголо-татарській навалі, вдруге секрет його виробництва був відкритий у Моравії лише в добу Яна III Собеського і Марії Казимири д'Арк'єн, в пору ранньої юності Анни Катажини (з 1670-х рр.).

Впорядковуючи свою скловиробничу справу, княгиня застосувала всі доступні їй на той час технологічні ноу-хау, аби навчити своїх робітників зі штучного й натурального гірського кришталю та їх аналогів робити огранені вироби, придатні давати переливи райдужних відтінків, починаючи від чаші в її руках, і закінчуючи гудзиками для одягу членів великої родини Радзивіллів. Від середини XVIII ст., знову ж таки, після винайдення нової технології декорування кришталевих виробів у Голландії діамантовим гравіюванням (пунктирними крапками, що імітували візерунок у товщі скла), вже діти та онуки Анни Сангушкової одразу ж ввели цю технологію до уріцько-налібоцького виробництва та супутнього янковичівського.

Таким чином, створювався пласт нової великосвітської художньої культури, орієнтованої на реномово-фамільні цінності, що стали взірцевими на теренах від Росії до Франції. З часом задля підкреслення імені власника, що виступав гарантом якості бренду, вироби промислових підприємств Радзивіллів намагалися клеймити. Мітка, нанесена на такі предмети, здебільшого у вигляді знаку «R» під короною і нині вказує на люксові ознаки виробу.

Означені промислові асиміляції значно збагатили не лише велиокняжий побут самих Радзивіллів, які інтегрували всі новочасні мистецькі стратегії з Європи, а й їх оточення, оскільки вони екстраполювали моду на новітні художні течії в образотворчому та декоративно-прикладному (у тому числі промисловому) мистецтві на кола нобілітету одразу кількох держав на сьогоднішній мапі Східної Європи.

Задля фінансування своїх високомистецьких проектів княгиня започаткувала будівництво постіоялих дворів, мостів, дамб, млинів, корівників за голландськими взірцями для розведення голлендерських порід [37]. Тобто як могла заробляла важкою працею гроші, аби їх витрачати на розбудову своєї мистецькії зорієнтованої промислової імперії. Крім того, на службі у Радзивіллів у XVIII столітті знаходилася майже десятитисячна армія, яка потребувала забезпечення всіма необхідними речами, кола придворних, чиновників та монахів. Це спонукало представників роду відкрити ще понад двадцять підприємств, серед яких були металургійні (важка промисловість) у Клецьку та Рудні, винокурні, селітряні, терпентинна (скипидарна) в Смолевичах, лісопильні, цегельня в Сліпіжках тощо [5], а також магазини скла у Слуцьку та Лахві [98].

РОЗДІЛ 3.  
Тапісярні,  
килимарні,  
персіярні, сницарні  
й меблярні



# РОЗДІЛ 3.

## Тапісярні, килимарні, персіярні, сницарні й меблярні



### 3.1. Бяла Подляска, Мир, Альба

Всі текстильні виробництва роду Радзивіллів умовно можна розподілити на три групи: тапісярні, килимарні, персіярні. Перші з них головним чином були закладені Анною Катажиною Радзивілл і зорієнтовані переважно на декоративну складову, здебільшого на них випуск килимів був рідкісним винятковим явищем. Невтішна мати, яка втратила велику частину своєї родини, й через це переїхала до Бялої Подляски, там само намагалася опанувати рукомесло, пов'язане із рукоділлям. За неписаним моральним кодексом того часу, занурення у такі справи вважалося дуже добросередньою, спокутувальною, багато монастирів зосереджували свою увагу саме на ткацтві, вишивці, гаптуванні, килимарстві.

Проте, з часом овдовіла княгиня мусила подбати й про благополуччя своїх живих дітей, через що почала продумувати освоєння нового бізнесу в цій сфері у Мирі та Несвіжі (в Альбі). Зважаючи на появу модних тенденцій із виготовлення безворсових килимків, якими можна було прикрашати, насамперед, храмовий простір та розповсюдження запиту на тканини для священицького облачення, різноманітні інсигнії та символи влади, необхідні для помпезних жалобних церемоній кшталту ротпа *funebris* (всілякі частини облачення кліру – орнати, фелони; антимінси, накриття для євхаристичних столів, літургійні покрови на чашу й дискос, макати, хоругви, покрівці-воздухи тощо), Анна Катажина початково зосередила всю свою увагу саме на цьому сегменті виробництва.

У богослужбових відправах для літургійного шитва здебільшого використовували однотонний шовк-адамашок (при освітленні здавався переливчастим за рахунок особливого візерунку плетіння основи і піткання), *сает* (шовк пісочного відтінку), *атлас*, *оксамит*, *китайку*, *брокат*, *ренс*. З привозних тканин у сакральному вжитку цінувався *атамін* – найчастіше полотняного переплетення шовково-вовняна легка одноколірна тканина, яку імпортвали із Західної Європи, передусім з Франції. Часто вироби церковного призначення декорували нашивками-галунами, які виготовляли із тасьм з візерунками з бавовняними чи шовковими нитками (*сухозліткою* – пряденим золотом, чи

канителлю – позолоченою або посрібленою кручену ниткою). Від XVII ст. часто поруч із гаптуванням на тканинах релігійного призначення застосовували і розпис [30, с. 8–201].

З цього ж часу олійний розпис на шовкових тканинах активно використовувався й у клейнодах, зокрема, українців – насамперед, на хоругвах війська запорозького [31], які до того ж часто прикрашали аплікацією і шнуром. Анна Катажина Сангушкова, що мала українське походження, добре відчувала кон'юнктуру ринку, зважаючи на те, що спілкувалася майже з усіма представниками нобілітету кількох країн – України, Білорусі, Литви, Польщі, що входили до складу ВКЛ і Речі Посполитої. Радзивілли одними з перших на теренах ВКЛ заклали у Несвіжі фабрику галунів, що діяла у XVIII столітті. Крім галунів, до 1737 р. вона вже випускала позументи (тасьму із золотом, сріблом або кольоровою мішурою) [74; 127].

Протягом кінця XVII–XVIII ст. шовкові, здебільшого китайчасті, оксамитові та парчеві, камкові й ін. матерії стали неодмінним атрибутом одягу козацької і шляхетської верхівки, «розмінною монетою» кращих дарів, що на рівних із золотими та срібними кубками й соболями становили великосвітський реномовий скарб. Від цієї доби біля двох десятків найпоширеніших шовкових фарбованих тканин часто згадували в якості «*єдвабних*» (з польськ. – високогатункових, шовкових, атласистих, різномальорових) [145].

Особливо цінувалися серед них «*злотоглави*» (з пол. *Złotogłów* – *парча*, тканина, заткана золотом; також *brocat*, *zerbaſ*, *altembas*, *lama*, *dyma*), та «*сруброглави*». Малюнки тканин були смугасті, петельчасті, під риб'ячу луску, трав'яні, мінливі – з ефектом переливання кольорів, квіткові, «*взористі*», які складалися з візерунків квітів, трав, птахів, тварин, арабесок, розводів; струмінчасті (струйчасті); різномальорові. Великого поширення в цей час набули привозні шовкові тканини *алтабас*, *зербаф* (*ізорбаф*), *парча*, *об'ярь* (*обер*), *напівоб'ярь* (*напівобер*), *камка*, *лудан*, *байберек*, *тафта*, *канавац(t)*, *дороги* [70].

Однак смаки та час змінювали мистецькі прерогативи. Відповідно до нових тенденцій у розвитку технологій виготовлення художнього текстилю та його візерунків, мода на які на початку – в середині XVIII століття ширилася з Франції (Ліону), Італії (Венеції, Генуї, Флоренції, Мілану), Іспанії (Ліону), Бельгії та Нідерландів, Китаю, Персії та Туреччини, поступово постала необхідність дещо переорієнтувати «формат» підприємств, запустити нові лінії. Для цього потрібно було впроваджувати механізацію, прогресивні технології, оновлювати «парк» верстатів, вивчати новітні типи тканин, що були на часі, барвників, композиційних рішень орнаментальних і сюжетних мотивів, елементи вигадливого декору.

Кілька десятків років зазвичай при закладанні виробництва йшло на вивірення праці обладнання, «намацування» художньої лінії розвитку підприємства, пошук свого споживача, налагодження контактів з постачальниками сировини (насамперед, це Китай, Індія, Туреччина, Персія, Середня Азія, країни Кавказу з теплим кліматом) та барвників (Франція, Італія, Польща). Інколи в епоху бароко магнати намагалися самотужки розводити шовковицю й тутових шовкопрядів біля неї, аби отримати свою власну шовкову нитку, без якої на той час було

неможливим ані виготовлення кісей (кшталту шалевих і напівшалевих шовкових тканин), ані атласистих тканин, оксамитів, парчі (так званих сріброглавів та златоглавів). Приміром, Київ у XVIII столітті засадили шовковицями від сучасної вулиці Шовковичної (звідки походить назва) аж до території старого ботанічного саду на Печерську. Великі насадження дерев для тутового шовкопряду були у Бородах та інших населених пунктах.

У XVIII ст. у вжиток входять європейські світські *штоф*, *гродетур*; *грезет* (різновид фр. *папліну*, однотонна репсова тканина з дрібним тканим візерунком); жалобні матерії чорного, білого і червоного кольорів *флера* (прозора, м'яка), *крепа* (хвиляста, курчава тканина, синонім *димка шовкова*); *люстрина* (фр. лискуча тканина для жіночого одягу XVIII ст., часто фіалково-бузкового кольору); невідомі тканини, аналогів яким поки що не знайдено: *рецета*, *зигринет*, *терцинеля* (різновид одноколірної чи дволичної простої *тафти*), *гола* та *напівтола*, *блокос* (легка матерія з дрібним рослинним візерунком, у тому числі золотом, або рідше – картатим), які вимірювалися ліктями та портищами – відрізами в кілька аршинів, розрахованими на пошиття однієї чи кількох речей, а також косяками – сувоями завдовжки від 20 до 90 аршинів, завширшки від 1 ліктя до 1,5 аршина [90].

На всі ці шовкові тканини був особливий попит у жінок, що мали постійно міняти наряди, які від доби бароко додатково жадали панchoх і рукавичок. Чоловіки з представників нобілітету також вдягались у костюм з шовкових тканин, взоруючись на вимоги так званого «сарматського» строю. Або, наслідуючи моду Людовіка XV (1710–1774, з 1715-го – на престолі), та від 1725 р. його дружини – польської королівни Марії Лещинської (1703–1768), носили панталони чи чекчири – гусарські вузькі штанці [70]. Аби забезпечити весь рід Радзивіллів меблевими тканинами, скатертинами, покривалами й шторними драперіями, коленкорами для книг, та одягти в слуцькі пояси, кунтуші, жупани, камзоли та лівреї для виходу в світ, на бали, для танців і верхової їзди, представникам роду потрібно було добре попрацювати і протягом кількох десятиліть розібратися в означених питаннях.

Започатковані княгинею підприємства мистецького текстилю продовжували розвивати і модернізовувати, урухомлювати кілька поколінь її нащадків. Достеменно відомо, що після смерті Міхала Казимира Рибоньки 1762 р., всі верстати з ткацьких мануфактур Мира, Кам'янця та Альби були перевезені до Кореличів. Тут ними опікувався онук Анни, син Рибоньки Кароль Радзивілл (Пане Коханку), за господарювання якого підприємство почало занепадати. Дожеврівши до першої половини XIX ст., це виробництво з могутнім потенціалом та якісним устаткуванням, припинило своє існування [26, с. 323].

Загалом, від ранніх творів тапісярень (виробень ворсових килимів та безворсових гобеленів і шпалер) доби Анни Сангушкової, що стала фундаторкою промислової імперії роду Радзивіллів, знані вироби 1721 р. й 1732 рр. Це килими, інформація про які відома за польськими передшоджерелами, насамперед, за даними Т. Маньковського. Як свідчать фахівці з колективу авторів Білоруської історії мистецтва, перший з двох названих артефактів із застосуванням місцевих мотивів, ймовірніше за все, міг бути виготовлений у містечку Цицарбоку неподалік від Бялої Подляски. Його декор складається з галузки гілля із дрібними, повторюваними листочками ламаної форми [26, с. 324].

Оскільки початок XVIII століття – це час тільки зародження мистецтва килимарства на теренах України, Білорусі та Польщі, подібних творів від цієї доби збереглося небагато. Втім, вони становлять певну стилістичну єдність, не дивлячись на те, що походять з різних етнокультурних регіонів слов'янського світу. За збереженими українськими зразками, флоральні мотиви з ламаними, ніби маньєристичними візерунками, були поширені й у вітчизняній культурі саме доби бароко. На зламі XVIII та XIX століття подібна манера, що виконувалась в «рахунковій» техніці, стала архаїчною.

Загалом, вважається, що перший зі згаданих килимів був виконаний близче до західноєвропейської стилістики. Частина застосованих тут елементів білоруським дослідникам нагадує вияв розповсюджених у народному килимарстві Гродненщини мотивів галузки деревця з дрібним зубчастим листям ламаної форми на кшталт традиційних візерунків округи Бялої Подляски. Це дозволяє припускати наявність білоруських майстрів того часу в маєтностях Радзивіллів на теренах етнічної Польщі. Однак, і для мистецтва української Полтавщини XVIII століття подібна стилістика була цілком органічна. Вочевидь, перебуваючи в одному інтелектуально-мистецькому полі, представники килимарства означених регіонів взорувалися на спільні першовзірці, відчували потяг до споріднених мотивів європейської моди, сприймали одні й ті самі естетичні подразники, рецептували на смакові уподобання спільної українсько-білорусько-польської еліти, обмінювались досвідом і результатами праці.

Другий з вище згаданих килимів доби Анни Катажини був виконаний з гербом Радзивіллів – чорним орлом на темно-золотавому тлі, та гірляндами квітів різних кольорів на світлому тлі й хвилястими квітковими галузками і зубчастими листочками у бордюрі. Він мав напис, який свідчив, що подарований твір був Уршулі Вишневецькій (першій дружині князя Михала Казимира Рибоњки, 1705–1753 рр.) матір’ю останнього Ганною Радзивілл [26, с 324–325].

Ці нечисленні приклади з розривом у понад десятиліття свідчать, що період становлення тапіслярного та килимарського мистецтва у старосвітську добу був надзвичайно складним і тернистим, а Радзивіллам доводилося докладати чимало зусиль, аби отримати кінцевий результат, і навчитися працювати з образно-художньою виразністю творів. Поступово для заповнення існуючих лакун було запрошено придворних художників, які почали виконувати персональні естетичні побажання Радзивіллів. Завдяки цьому з часом було знайдено той високомистецький власний стиль, який так вигідно вирізняв художню продукцію промислових центрів означеного роду.

Таким чином, вже наступний приклад ворсового килима, описаний Т. Маньковським, з мануфактури Радзивіллів, вже мав характерний для іншої текстильної продукції княжих робітень і фабрик золотавий фон, що наближував його до стилістики кунтушевих поясів слуцького типу тощо. На згаданому артефакті, виконаному вже в «панському типі», по темно-золотавому тлу розходився рослинно-флоральний орнамент у вигляді квіткових гірлянд. У центрі композиції було виткано букет, притаманний декоративному строю слуцьких поясів, що відповідало великосвітському розвитку мистецтва в межах великих

європейських стилів. При цьому застосовувалися ніжні барви різноманітних квітів, що характерно для мистецтва рококо, в них переважали світлі тони.

Слід зазначити, що техніка виконання ворсових виробів Білорусі була запозичена зі Сходу, їх основою були вовна та шовк [26, с. 324-325]. За панівним тогочасним сарматським міфом у тодішній Східній Європі найчастіше звертались до ткацьких традицій скіфо-сарматських пращурів з Персії (Ірану), а також Туреччини, яка всотувала спадок могутньої полікультурної Візантії, що була взірцем асимілювання традицій Сходу і Заходу. Найімовірніше, ворсові килими кшталту відомого зразка з гербами Парубіцьких, проектувалися вже одним з придворних майстрів Радзивіллів – Геським, Лютницьким або Зацеконтом (Зашконтом) [129, с. 86; 26, с. 324-325].

Але генетика появи цих виробів у Білорусі однозначно пов'язана із першовзірцями українських персіярен, які вперше в Східній Європі були започатковані ще у середині XVII століття у Східній Галичині. Зокрема, ще до початку 1660-х рр. у Бродах біля Львова, поруч з яким знаходилася резиденція Яна III Собеського та його дружини Марії Казимири д'Арк'єн. Станіславом Конецпольським, що провів 4 роки в османському полоні, було закладено тутові гаї та налагоджено випуск власного шовку-сирцю та продукції з нього.

До появи тут у 1670-х рр. при королівській резиденції юної Анни Катажини в якості фрейліні королеви Марисеньки, місцевий українсько-польсько-французький двір користувався фабрикатом означеної мануфактури, широко відомої в Європі за межами етнічної України. У цей час, окрім кунтушевих пасів так званого стамбульського типу (з підкресленим введенням золота), окрема розмова про які піде нижче, у жовківському осерді культурно-мистецьких зрушень, окрім іншого, вже виготовлявся асортимент тканин «на перський манер», а також парча, взорвана на краї з акордонні східні аналоги (златоглави), й на додачу – фіранки, покривала, килими [132, с. 38-39].

Звісно, що користуючись подібними високомистецькими речами, Анна Ієронімівна потім все своє життя намагалася переманити до себе майстрів з означеної мануфактури, якою впродовж XVIII століття володіли кревні родичі Радзивіллів Собеські [87]. З часом це дійсно вдалося зробити, вже її сину, Міхалу Казимиру Рибоньці. Він зміг забрати учня провідного бродівського майстра родом з Туреччини Домініка Місієвича, котрий переїхав на іншу персіярню у м. Станіславові (належала роду некоронованих королів України XVIII століття – Потоцьким). Це був вірменин Ованес Маджаранц, що став першим і найвизначнішим майстром білоруського персіярного мистецтва.

Забираючи його з України, до теренів етнічної Білорусі були запозичені як напрацьовані за століття художні технології (навіть саме приладдя – верстати і виробничі праски), весь цикл фабрикації, так і база вже знайдених і розріблених композиційних схем, візерунків, орнаментальних мотивів. Однак, поки дійшла черга до розвитку кунтушевих поясів так званого слуцького типу, наступним етапом «запліднення» Східної Європи мистецтвом радзивілівського високомистецького текстилю стали безворсові килими та побічна тканинна продукція тапісяренъ.

### **3.2. Несвіж – Кореличі**

Якщо поглянути на асортимент матерій для побутового укладу велиокнязівської верхівки ВКЛ і Речі Посполитої, то кількість предметів ужитку та їх різноманіття вражає. Стіни у тогочасних замках і палацах прикрашали ворсовими килимами, безворсовими шпалерами-гобеленами, оздоблювали опонами (заслонами, завісами), драперіями.

Крім того, декоративні тканини застосовувалися в оббивці та накидках меблів, покривалах, скатертинах, шторах, портьєрах (для закриття дверних отворів), ламбрекенах і балдахінах, камінних екранах, попонах і накриттях тварин та гужового транспорту. При цьому, якщо килими здебільшого розумілися як елемент східної культури з відповідними візерунками, то гобелени асоціювалися виключно з західною, насамперед, французькою (взоровані на Лувр, Версаль), іспанською, фламандською, голландською генезою.

Так, за інвентарними описами Золочівського палацу Яна III Собеського фігурували «Килим в квіти з зеленими френзелями шовком і атласом жовтогарячим підшитий, килим турецький на стіл, килимок на оксаміті зеленому гаптований золотом і сріблом, покриття на стіл друковані червоне та фіалкове, декілька покріттів сукняних кармазинових з френзелями, тканина для оббиття буркательова кармазинова та фіалкова на білому дні в квіти, тканина, де на дні золотому квіти різного кольору, буркательова, портьєри для заслонення дверей, заслона невелика турецька, по якій пружки золоті та срібні квіти, заслона до каміна зелена, шпалери, балдахін оксамитовий кармазиновий, навершя до карети з оксамиту узорчастого, а також крісла, оббиті блакитним і червоним сукном» [16].

Аналогічні покої були у Жовкві, де поруч з крилом Яна III Собеського, інше крило з часом було зайняте Міхалом Казимиром Радзивіллом Рибонькою, що адаптував родинний будинок з спільною галереєю предків до своїх потреб. Збереглися світлини подібних покоїв у Підгорецькому замку на Львівщині, зроблені близько 1917 р. На них добре видно балдахін, що від Середньовіччя вважався символом влади, й інші тканинні елементи начиння. На другому фото видно портретну галерею Собеських-Радзивіллів, серед яких по центру вивищується портрет королеви Марисенькі у шовкових одежах на французький манер.

При цьому візерунки палацових оздоб кінця XVII – початку XVIII ст. з цього карбу взорувалися на королівські смаки Людовіка XIV, короля-Сонця, першого законодавця всесвітньої моди королівської крові, кшталту андагавенських лілій, стилізованих геральдично-флоральних мотивів з відсылками до іконографії нарцисів, ірисів, листя аканту, квітів гранату [16; 84, с. 108-113].

Пізніше, за покоління Міхала Казимира Рибоньки, еталонними для високої моди стали смаки Людовіка XV, з періодом появи на троні якого пов'язується розвиток витонченої стадії епохи бароко під назвою рококо, більшою мірою відображеній саме у декоративно-прикладному мистецтві та початках протодизайну. Навіть обладунки строю на відомому портреті згаданого жовківського господаря, несвізького ордината, є реплікою з портрету тогочасного правлячого французького монарха.



Фото приміщень колишньої спальні короля Яна III Собеського. Підгірці.

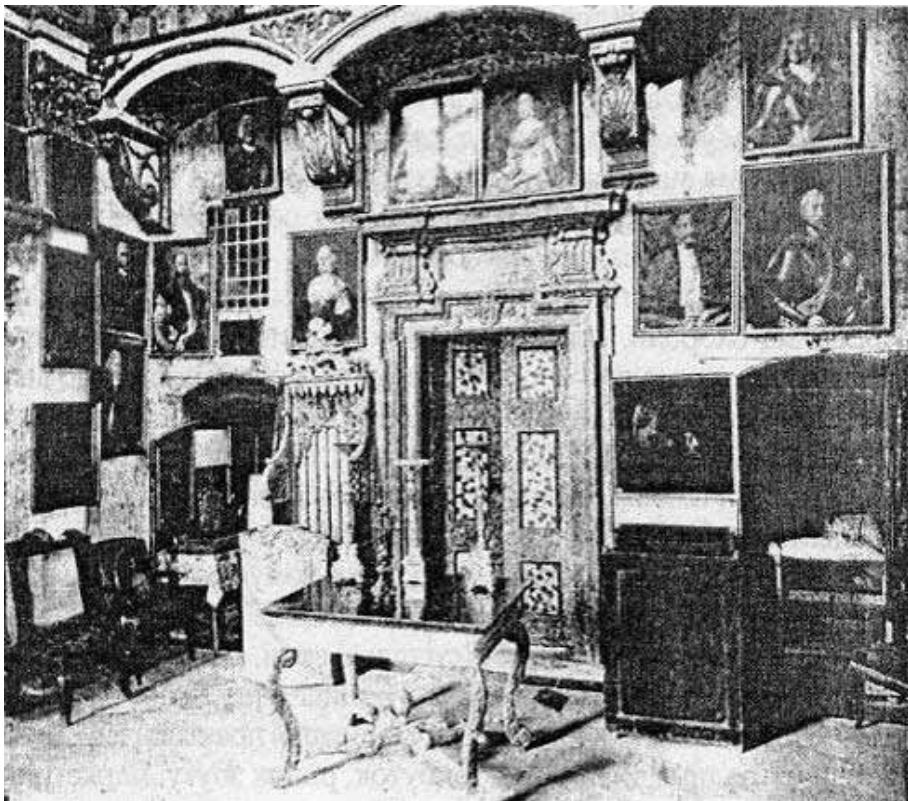


Фото кімнати з портретами предків Собеських-Радзивіллів. Підгірці.

Вважається, що організація виготовлення шпалер княгинею Анною Катажиною, яка через Марію Казимиру д'Арк'єн, молочну сестру та куму Людовіка XIV, була вхожа до святая святих паризького істеблішменту, здійснювалася впродовж тривалого терміну, починаючи від дати заміжжя, і набула особливого розвитку після повернення з еміграції. Адже цикл фабрикації гобеленів вимагав закуповування матеріалів (зокрема, до вовняної основи додавалися шовкові та лляні нитки, інколи золотні або срібні), виготовлення потрібних ручних верстатів за зразком закордонних (оскільки переважно такі вироби ткалися частинами у техніці так званого «перебору», здебільшого щільністю у 7-8 ниток). Часто взорувалися подібні безворсові килими на твори відомих майстрів – дель Боне, де Воза, Абрахама Вестерфельда тощо [73, с. 210-213].

Зацікавленість такими артефактами французької генези у XVIII столітті була особливо поширенна серед нобілітету ВКЛ і Речі Посполитої. У добу бароко через любов до театральних ефектів і різноманітних «помп» – цебто парадних церемоніалів, під час яких переможців вшановували, вивішуючи шпалери вздовж процесії, останні стали надзвичайно запотребованим серед аристократів модним товаром. Так, не лише армія фламандських майстрів, а й сам великий Пітер Пауль Рубенс у XVII ст. розробляв гобелени Марії Медичі для оформлення її паризького палацу.

У подальшому шпалерні твори проектувалися професійними художниками-картоньєрами, зокрема, яскравим представником рококо, придворним митцем Людовіка XV Франсуа Буше, майстром-живописцем в діапазоні від візерунків для фарфору та віял до декорацій опер. Багато гобеленів і великих батальних полотен було створено на замовлення художнім двором Яна III Собеського. Тільки в одному Яворові, де залишився замок XVII століття, облаштований королем, була чимала кількість таких артефактів.

Збереглися дані, досліджені істориками-краєзнавцями, за якими, тут, окрім 4-х «фарфорових» кімнат (цебто, обличкованих фаяновою плиткою), одна з яких належала Марисенці, дружині короля; гарного каміну в кабінеті Яна III Собеського та інших високомистецьких оздоб, на 1716 р. також налічувалось 15 шпалер [91]. За описом через 50 років, 1765 р., виконаним паном Й. Гронським, в Яворовському замку вже значилося 34 гобелени, понад 30 різних дзеркал, 2 годинники і 43 образи [110].

Імовірніше за все, кількість шпалер побільшала після звитяжної перемоги Яна III над турками під Віднем 1683 р., коли він, розбивши великого візира Кара Мустафу, забрав численну кількість трофеїв. Частина здобичі осіла у королівській резиденції в Жовкві, де на головній площі міста влаштували велику «експозицію» мистецьких творів тюркері разом із турецькими наметами, а також розійшлася по інших замках Яна III на Львівщині. Тільки до Krakova тогоріч було відправлено 400 возів зі збросю, шатрами, гобеленами, килимами, тканинами [38].

Частина з яворівських, жовківських, золочівських та інших маєтностей короля згодом була передана до українських музеїнх збирок, зокрема, колекції Львівського історичного музею та львівського Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

Від XVIII ст. відомо про майстерні українських gobelenів в Горохові на Волині, а також князя Кирила Розумовського в Батурині. Остання тапісярня, крім настінних тканин кшталту шпалер, виготовляла ще килими й сукна. Шпалери та килими продукували також у ткацьких мануфактурах Слоніма, Гродно (на вироби цієї королівської мануфактури взорувалися у Горохові) та Сокалю (терени України) [84, с. 28; 26, с. 326–327].

Надзвичайно підвищився попит на шпалери від середини XVIII століття і на теренах етнічної Білорусі. Так, відомо, що знаний шляхтич і композитор Міхал Казимир Огінський (1729–1800) в середині XVIII століття замовив на місцевому виробництві Альбертина 12 шпалер із зображенням скульптурних пам'ятників Версалю для декору свого палацу в Слонімі. Радзивілли, що вважали свою тутешню резиденцію Несвіж «маленьким Парижем», намагалися також «тримати руку на пульсі» цих віянь [9].

Початково шпалери та їх більш простий різновид під назвою «вердюра» виконували для декорування стін сюжетними зображеннями. Великі розміри дозволяли прикрити значні простири стіни, зберігаючи тепло. З появою у Франції у XVII ст. королівської мануфактури Гобеленів, шпалери також отримали однайменну назву. Паралельно на позначення художнього текстилю з'явився французький термін «tapisserie», що в українській та інших слов'янських мовах ліг в основу дефініції «тапісярня» – майстерні з виготовлення крупноформатних шпалер, що зазвичай виконувалися серіями. У добу Людовіка XV посилилося розуміння атрактивності синтезу мистецтв, в інтер'єрах особливого значення починає набувати поняття ансамблевості.

У зв'язку із цим, упорядкування тонкокерамічної та гутної справи Анною Радзивілл відбувалося паралельно із започаткуванням килимарсько-ткацьких ремісничо-промислових центрів. На теренах Бялої Подляски (нині Польща), Мира, Альби та Кореличів (землі Білорусі) нею ще з початку XVIII століття були засновані ткацькі мануфактури. З України, де вже діяла ціла мережа подібних виробництв, княгиня та її сини намагалися запозичити найкращі здобутки, як у галузі технологій, так і в царині методів впровадження асортименту. Адже кожна з радзивілівських тапісяренъ користувалася, як свідчив колектив авторів академічної історії мистецтва БРСР під ред. Я. М. Сахути (Білоруської Академії Наук), різними (власними) мистецькими прийомами ткацтва, банком візерунків й орнаментальних мотивів [26, с. 323].

Так, 1736 р. княгиня офіційно закладає виробництво gobelenів, шпалер в Кореличах. З 1746 р. (рік смерті Анни Катажини) ворсові килими Радзивіллів вже виготовляли здебільшого не у Бялій, а швидше в Несвіжі, де знаходився художній двір Міхала Казимира Радзивілла Рибоńки. Тут високомистецькою працею керували Казимир Шиховський та Барталамей Нечайовський. Для творів цієї тапісярні характерними є орнаментальні мотиви, виконані в стилях рококо та класицизму. Також діяло виробництво текстилю в Кореличах. За даними архівів, відомі імена радзивілівських майстринь. Зокрема, Марії Кулаковської (gobelenниці), Анастасії Маркевич (gobelenниці), Терези Лютницької (gobelenниці, дружини художника Казимира Лютницького), (?) Мисюкевич, (?) Музуркевич (gobelenниці), (?) Антаховської, (?) Бах(к)анович (gobelenниці, дружини несвізького капельмейстера) тощо [73, с. 211].

Вироби килимового типу з Кореличів і Несвіжу, а також колекція гобеленів, зібраних Радзивіллами, не збереглися. За даними білоруської дослідниці, доктора мистецтвознавства Ольги Баженової, у Несвіжі знаходилась історична колекція творів придворного художника князя Януша Радзивілла Абрахама ван Вестерфельда, який супроводжував свого патрона у військових походах та робив зарисовки з натури. Цей спадок був доступним для опрацювання від 1730-х рр., коли до Несвіжу було повернено частину нойбурзької спадщини бірманської гілки родини Радзивіллів [3].

Так, історичні рисунки Вестерфельда були взяті за взірець при розробці гобеленів серії «Історія нашого дому». Крім них, придворні майстри Радзивіллів послуговувались батальними схемами картонів фламандців Ван дер Мулена та його послідовника Л. де Хондта, придворного художника баварських курфюрстств. За іконографією останнього було виконано відомий твір «Битва під Словечною в 1756 році».

Згадуючи, що й на інших підприємствах роду цього часу працювали запрошені з Дрездена та решти німецьких місцевостей фахівці, тенденція освоєння європейського досвіду на різних мануфактурах була цілком природною. Враховуючи, що близько 1739 р. відбулося остаточне розокремлення власності Анни Катахини з синами [3], зрозуміло, чому після княгині розвитком шпалерного виробництва почали опікуватися Іеронім Флоріан і Міхал Казимир Рибонька, котрі, на відміну від матері, яка лишилася у маєтності в етнічній Польщі, осіли на теренах України та Білорусі.

До першої четверті XVIII століття відносять ще кілька радзивіллівських шпалер. Так, польський вчений Тадеуш Маньковський вважав, що гобелени «Міфологічної серії» були подаровані самими Радзивіллами віленському кафедральному костелу. Ці твори виконувалися за картонами французьких художників П. Мігнарда й Арфорса.

З продукції названих мануфактур Несвіжу та Кореличів зазначеного періоду два артефакти зберігаються в колекціях лондонського і паризького (по одному твору) музеїв. На першому з них на зеленому тлі виткані орнаментальні смуги повторюваного орнаменту з пташок, кошиків з городиною та квітів (характерні також для графічних візерунків уріцько-налібоцького скла середини XVIII століття).

Цілком до панського типу килимів відноситься і килим, подібний до першого за колоритом, й оздоблений квітковим орнаментом, що зберігається у паризькій збірці. Яскравим виявом стилістики великосвітського рококо в останньому є пучки страусового пір'я, хоча серед застосованих мотивів, більше орієнтованих на східне узороччя, зберігається і традиційний для білоруської народної орнаментики килимарства мотив з елементів зубчастого листя [26, с. 320-325].

За згадками 1752 р. Міхала Радзивілла Рибоньки в Кореличах була виткана унікальна серія картин-шпалер. А саме – близько 10 примірників творів з тематикою вшанування роду Радзивіллів та їх військових звитяг у боях із татарами, турками тощо. Якість названих артефактів вражала майстерністю. Виконувалися роботи місцевими ткалями. Історія зберегла їх імена. Зокрема, Анастасії Маркевич, Марії Кулаковської й ін.

Картони для них готували відомі придворні художники Радзивіллів Ксаверій Домінік і Юзеф Ксаверій Геські (батько й син), Михайло Скшицький (в іншій транскрипції

Скажицький) та Андрій (можливо, Зашконт, родом із Жовкви (?)) і Костянтин (імовірно, Петранович (?)). Серед учнів-гобеленників згадувався дехто Антоній [3].

До сьогоднішнього дня збереглося чотири з них та фрагмент п'ятого. Це великі за розмірами (заввишки та завширшки сягають 3 метрів) твори «Імператор Карл V Габсбургський дарує Радзивіллам княжий титул», «Підтвердження княжого титулу Радзивіллів на сеймі Речі Посполитої у Петркові в 1549 році» («Затвердження княжого титулу, даного Радзивіллам»), тканої, вочевидь, 1790 р., «Взяття в полон Станіслава Михала Кричевського під Лоєвим у 1649 році», «Парад військ під Заблудовим» та частина шпалери «Битва на ріці Словечна» («Битва під Мозирем»), підписана «М. К.», автор ідентифікується як Марія Кулаковська [26, с. 320-325]. Останній твір, хоча, на жаль, збереглася лише його частина (права половина?), належить колекції Львівського історичного музею, розмір 219x220 см [73, с. 213].



*Шпалера з циклу королівських «Взяття в полон Станіслава Михала Кричевського під Лоєвим у 1649 р». Зб. Krakівського національного музею.*

На ткацьких мануфактурах (тапісрянях) князів завданням було звеличувати у творах монументально-декоративного мистецтва рід Радзивіллів, що з доби

панування нової «сарматської» ментальності виводили свою генеалогію від литовського князя Наримонта, нащадка міфічного римського патриція Палемона, а також литовських пращурів початку XV ст. Вайшвида і Осьцика [15].



*Прототип королічської шпалери «Відвідування Людовіком XIV мануфактури Гобеленів».  
1694–1699 pp. Придворна мануфактура гобеленів Людовіка XIV. Франція.*

Тому за взірці бралися вже усталені схеми помпезних вшанувань. В основному – за полотнами відомих західноєвропейських майстрів за ескізами власних придворних художників, насамперед, згаданих Геських (Гесських, Гецьких). Завданням було виготовляти стінні шпалери – безворсові килими саме зі світськими сюжетними й орнаментальними мотивами зі сценами життя магнатів.

Зважаючи на традицію виготовлення в Європі гобеленів за вже раніше відомими зразками, більша частина з прообразів цих творів обмежується вищеозначененими західноєвропейськими рисунками та гравюрами XVII століття [3]. Це від самого початку дещо стилістично «зістарювало» згадані предмети інтер'єру, видаючи певну їх несучасність і апеляцію до традицій попередньої епохи.

Крім окреслених творів, у Кореличах були виконані портрети представників роду – Януша XI, Криштофа I, Криштофа II, Милослава V, Міхала I та ін. У цій «збірній» тапісярні Радзивіллі намагалися засвоїти весь західноєвропейський великосвітський «репертуар» продукції. Натомість дещо іншим був напрямок розвитку фабрикату радзивілівських персіяренъ, де після патріотичного періоду зі слуцькими поясами, протягом другої – третьої чверті XIX століття опановувався асортимент тканин сакрального призначення [26, с. 320-321].



Гобелен з портретом Міхала Казимира Радзивілла Рибоньки. Кореличі – Мир(?).  
Середина XVIII ст. Мануфактура Радзивіллів.



Сучасний фрагмент шпалери «Парад військ під Заблудовим», виконаний майстринями  
м. Борисова в Білорусі.

До сьогодні частина шпалер з кореличської декади наявна у музеїних збірках Польщі та Білорусі. В етнічній Україні цю продукцію знають менше, хоча частину спадку Радзивіллів зберігали Олицька садиба й інші. Натомість 1746 року значну кількість артефактів з Жовкви вивезено саме до Несвіжу. Частина цього спадку, як припускає В. Александрович, звідти невдовзі зникла під час російської навали [29, с. 30].

Можливо, це відбулося ще 1764 р., коли білоруський форпост Радзивіллів розграбували російські війська. Таким чином, твори різних мануфактур роду розпоростилися і перетасувалися по кількох країнам. Відповідно, введена до наукового обігу інформація про них може суттєво наблизити період віднайдення старовинних артефактів, і заповнити «таблицю Менделеєва» про існуючі вагомі першоелементи мистецької творчості великосвітського часу Східної Європи.

Прикладом певної «міграції» може слугувати інформація, що 1746 р. якісні картини до Олики було вислано придворним художником Михаля Радзивілла Рибоњки Ксаверієм Домініком Геським. На місці їх «доробляв» інший маляр, з Миру [29, с. 48]. Зрозуміло, що працювали в Україні і місцеві майстри.

При цьому, портретна галерея предків Радзивіллів існувала не лише у Жовкві та Несвіжі. 1764 р. серія таких творів була привезена до Олики. Серед іншого, відомо про 4 портрети самого гетьмана Рибоњки, портрети його першої дружини та її батьків, 4 портрети його дітей – Януша, Кароля, Теофілії та Катерини. 12 полотен складали твори релігійної тематики, а 51 – картини невідомого змісту менших розмірів. При цьому палац був оздоблений 89-ма творами італійських майстрів, 60-ма печами з кахлів саксонського типу та 26-ма камінами (шість з яких було мозаїчними) тощо [29, с. 54]. Можливо, з часом стануть відомі інші кореличські шпалери з українських колекцій, як палацово-замкових, так і східного й західного мистецтва.

Так, у Krakівському національному музеї нині зберігається найбільш визначна робота з кореличської серії, згаданої Міхалом Казимиром Рибоњкою. Це твір під назвою «Взяття у полон Станіслава Михайла Кричевського під Лоєвим у 1649 році» (шовк, вовна, 3,49x3,29 м). Очевидно, прообразом для цієї шпалери також стала праця подібної тематики Абрахама ван Вестерфельда, голландського митця, который часто супроводжував Януша Радзивілла у походах. На творі зображеній стан Рибоњки, місцевість, де відбулися історичні події, сам князь в ошатних одягах під хоругвою та з булавою, його свита. Ця та інші шпалери з названого циклу були покликані підкреслювати звитяжність роду Радзивіллів. Дуже добре до сьогоднішнього дня збереглися барвники означених творів [26, с. 320–321].

Твір цієї серії «Парад військ під Заблудовим» вважають парадним батальним портретом Міхала Казимира Рибоњки. Його автором, як зазначено зі зворотного боку виробу, є Анастасія Маркевич. Фактура цієї шпалери, виконаної у блакитно-зеленавих і сіро-золотавих тонах, нагадує оксаміт. Як і інші дві згадані роботи, вона обрамлена бордюром, виконаним у стилістиці рококо із написом на латині.

Візерунки в творі Марії Кулаковської мали більш декоративний характер, в них відчувається більший зв'язок із французькою культурою. Вважається, що картони для «Битви під Мозирєм» розроблялися знавцем продукції Паризької королівської

мануфактури доби Людовіка XIV, оскільки в бордюрі цієї роботи зображені військові атрибути.



Шпалера з кореличської серії, присвяченої звитягам Радзивіллів «Парад військ під Заблудовим». 1744 р. Фрагмент. Збірка Краківського національного музею.



Фрагмент шпалери з кореличської серії «Битва під Словечною» («Битва під Мозиром»),  
1756 р. Зб. Львівського історичного музею (принагідна подяка за світлину колективу  
ЛІМ на чолі з директором Романом Чмеликом).



Частина фрагменту шпалери 1756 р. про звитяги М. К. Радзивілла Рибоньки під Мозиром на р. Словечна з Кореличської серії, збірка ЛМ.

Прообразами кінних портретів були фламандські (майстерня П.-П. Рубенса), саксонські та французькі прототипи, зокрема, присвячені звитягам Яна III Собеського (іконографія Єжи Шимоновича-Семигиновського) [3]. Натомість твір Анастасії Маркевич був виконаний таким чином, щоб другорядні деталі не відволікали уваги від образу князя у хутровій шапці із страусовим пером, з гетьманською булавою на здибленому коні [26, с. 322].

Інший бордюр від фрагменту шпалери «Імператор Карл V Габсбургський дарує Радзивіллам княжий титул» величезного розміру (3,20x5,90 м, вовна, місцями шовк), виконаний у стилі пишного італійського бароко з мотивами квітів. У роботі переважає червоний колір. На цьому творі зображений Миколай Чорний Радзивілл у княжому плащі з горностаєвою мантією, що нахилився перед вище згаданим імператором під час названого урочистого моменту в присутності істеблішменту Речі Посполитої. Глибина внутрішнього простору роботи досягається введенням аркади на другому плані, фалдами коштовних тканин, що звисають з трону монарха.

Останньою за часом створення вважається шпалера «Затвердження княжого титulu, даного Радзивіллам», на якій в досить реалістичній манері зображені

урочисті статичні постаті в одежах свого часу. Витканий цей твір, ймовірніше за все, 1790-го року (0,90x1,63 м), і виконаний у блакитно-сірих, коричневато-зеленкувато-золотавих тонах [26, с. 322–323].

За розшуканими останнім часом новітніми дослідженнями архівів Німеччини, зокрема, архіву в Кобленці, дослідженого білоруським науковцем О. Баженовою, відомо, що загальна кількість історичних картин у збірці Радзивіллів, котрі стали основою картонів (бозето) для виконання шпалер у гобеленовій техніці, становила 25. Наразі відома лише частина з них, а саме 5 вищезгаданих творів, що зберігаються у музеїчних колекціях Варшави, Krakова, Неборова у Польщі та Львова в Україні.

А саме: «Парад військ під Заблудовим» 1744 р. (Krakів), «Підтвердження княжого титулу Радзивіллам імператором Карлом V у 1547 році» («Імператор Карл V Габсбургський дарує Радзивіллам княжий титул» (Варшава), «Підтвердження княжого титулу Радзивіллів на сеймі Речі Посполитої у Петрові в 1549 році» («Затвердження княжого титулу, даного Радзивіллам»), тканої, вочевидь, 1790 р. [26, с. 322], (цебто вже за онука Міхала Казимира Радзивілла Рибоньки, ордината Олицького та Несвізького Кароля Станіслава Радзивілла Пане Коханку), (Неборів, Польща), «Взяття в полон Станіслава Кричевського під Лоєвим в 1649 році» (Krakів), «Битва під Словечною» («Битва на ріці Словечна») 1756 року (Львів) [2, с. 9, 27, 28].

З-поміж інших з 25 історичних картин, 13 з яких присвячено звитягам роду Радзивіллів, решта – біблійні сюжети, відомі тільки назви творів. А саме, це «Миколай VI Радзивілл приймає присягу від Гутарда Кетлера, магістра ордена мечоносців 1560 р.», «Миколай VI після прийняття присяги від Інфлянт, супроводжуючи до Вільна курляндського князя та ризького архієпископа Вільгельма, вручає в Сенаті золотий хрест й печатку магістра в руки Сигізмунда Августа 1561 р.» [під Інфлянтом мається на увазі Ліфляндія, східна і центральна частина Латвії, князь – Г. Кетлер], «Христофор I Радзивілл, воєвода віленський і гетьман, Карла, сина Судерманії, взяв в облогу 4000 шведів на площі Кокенгаузена взяв у полон і місто до здачі привів 1601 р.» [мається на увазі здача шведами міста Кокенгаузена 23 червня 1601 р.], «Коронація Барбари Радзивілл, жінки Зигмунда Августа, у Krakові 1550 р.», «Миколай VI бере за дружину Катажину, княгиню Мантуанську, вдову Фердинанда I, короля Римського, доньку 1553 р.», «Єжи Радзивілл, названий Переможцем, каштелян Троцький під керунком Костянтина I князя Острозького раптовим нападом 24000 татар і турків вибив під коріння й самого Ібрагіма Башу Перхор з його синами вбив і 40000 християн з неволі татарської спас 1527 р.», «Єжи I Радзивілл з Яном Тарновським Стародуб здобуває та руйнує 1535 р.», «Михайл I Казимир Радзивілл Гетьман польний під Хотином мужньо б'ється та Гусейну Баші голову стинає 1693 р.», «Єжи I Радзивілл перемагає біля Мелке військо Альберта, магістра хрестоносців, що розорює кордони держави 1520 р.», «Пропис війська польського під керунком князя Михайла V Казимира Радзивілла, каштеляна віленського перед Августом III, королем польським» [3].

Нині триває активна робота із консервації, реставрації та копіювання існуючих першовзірців кореличських гобеленів. Так, у білоруському м. Борисові було відтворено одну з шпалер означеної вище серії, що нині зберігається у колекції Неборова.

Крім того, працівники Борисівського комбінату декоративно-прикладного мистецтва імені Олександра Тищенко вже відтворили фрагмент відомого гобелена

«Парад військ під Заблудовим в 1744 році», оригінал якого зберігається у музеї Krakowa. Цей твір репрезентує Міхала Казимира Рибоńку на тлі символічного батального пейзажу. Де-факто князь лише керував процесом і в справжніх військових діях, на відміну від свого двоюрідного діда Яна III Собеського, участі не брав.



Сучасна копія гобелену «Затвердження княжого титулу, даного Радзивіллам»  
«Присвоєння княжого титулу Миколаю Радзивіллу Чорному», виконаного 1790 р. для  
Несві́зького замку. Оригінал зберігається у музеї Неборова, Польща.

Натомість придворний етикет передбачав церемоніал за результатами пам'ятних подій під Заблудовим, за які Радзивілл отримав звання гетьмана Великого князівства Литовського. Тому увічнення відбулося на тлі умовного параду, на якому зображені короля Августа III, княгиню Уршулу Вишневецьку та інших представників тогочасного істеблішменту Східної Європи [6].

За Володимиром Пивковським відповідно до матеріалів Архіву актів давніх у Польщі, мануфактури гобеленів князя Міхала Казимира Радзивілла Рибоńки діяли у Мирі (1747 р.), Альбі (1752 р.) та Каменці (1757 р.) [136, с. 54].

Крім шпалер, від доби бароко значні здобутки Радзивіллі мали в галузі виготовлення художніх (артистичних) тканин у Бялій Подлясці, Несвіжі та Кореличах, високоякісного сукна в Несвіжі та шовкотканих поясів, які нині входять до найкращих зразків нематеріальної культурної спадщини людства [136, с. 54].

### 3.3. Несвіж – Слуцьк

В середині XVIII століття на підвалах напрацювань матері Міхал Казимир Рибонька започаткував у Несвіжі килимарське та суконне виробництва, а неподалік, в околиці міста – Альбі – шовкоткацьку мануфактуру. Радзивілли у Слуцьку запускали виготовлення кунтушевих поясів від 1743 р., коли ще була жива їх мати Анна. Ця частина їх здобутків на теренах Східної Європи пов'язана з унікальним явищем персіярен.

Власне, мистецтво килимарства та виготовлення унікальних тканин у добу бароко та рококо набуло особливого розмаху. Якщо княгиня Анна, поховання варвицю коханих діточок, через свій траур була не в змозі носити яскраве й екстравагантне вбрання, то князі Михайло Казимир Рибонька та його брат Іеронім Флоріан Радзивілли були надзвичайними чепурунами та франтами. Збереглися портрети цих особистостей, які знаходяться на просторах країн Східної Європи, що колись входили до Великого князівства Литовського та Речі Посполитої (в перекладі Республіки – країни вільних людей). Вони зображувались на тлі вибагливих модних килимів свого часу, одягнені у надкоштовні костюми, виготовлені з шовку, атласів, парчі, оксамиту та їх різновидів із золотими та срібними нитками, пурпуровими, лазуровими, кармінно-гвоздиковими вставками тощо.



Якуб Вессель. Портрет Іероніма Флоріана Радзивілла 1746 р.

Власне, Радзивілли з доби ренесансу – маньєризму намагалися «тримати фасон» перших людей держави. Подібно до Людовіка XIV вони вважали, що треба розвивати власний тренд – модної і близкучої в усіх смыслах особистості, якою постійно будуть захоплюватися, цікавитися у суспільстві та рівнятися на неї. Вочевидь, така філософія була дієвою, та й, судячи з результатів діяльності роду, дуже актуальною в умовах XVIII століття, близкучих бароко-рококо й поширення ідей просвітництва та промислових революцій.

Так, зберігся портрет Іероніма Флоріана Радзивілла (1715, Бяла Подляська – 1760, Бяла Подляська) на тлі шпалер, з килимовими драперіями з гвоздикового кольору мантією, у шовкових одежах, в тому числі квітчастих панталонах з тоненької й надзвичайно атрактивної тканини. Таке чепуріння меншою мірою було властиве Міхалу Казимиру Рибоньці, який вдягався не в гусарський (угорського походження) костюм з французькими мотивами візерунку тканини, а в кунтушевий пошаровий тип одягу, апелюючи до барокового сарматського міфу.

Після падіння Турецької держави під натиском Яна III Собеського, що володіла величезними територіями в Європі, розширюючи спадок Візантійської імперії, українсько-литовсько-польська правляча верхівка вважала себе носіями нового «гену». Звільнення від османської навали сприймалося як найбільший доказ звитяжності, виключної «породи», родовитості та гідності. Проте, турки не зникли з обріїв ВКЛ та Речі Посполитої, а набирались в «услужіння», адже підкresлювалася «милість» спадкоємців іранської крові, кревних нащадків звитяжних сарматів, сучасників Олександра Македонського, що заселили до слов'ян великі общири Східної Європи й асимілювалися з ними.

До сарматів причисляли кілька іраномовних племен, у тому числі аланів, роксоланів, язигів тощо, в котрих почалося розшарування на класовий устрій. Вони мешкали на просторах Північного Причорномор'я та Дунайського регіону, утворили близько 125 р. до н. е. міцну федерацію, яка дозволила їм володарювати на великих просторах між Доном, Дніпром і Дунаєм, межуючи з Римською імперією й Угорщиною. Вивчення історії та географії наприкінці доби ренесансу обумовило появу восьмової мапи Європи, виданої 1513 р. у Страсбурзі, що включала європейську Сарматію та Херсонес Таврійський [68]. До початку доби бароко уявлення про власне коріння передових людей епохи було сформоване.

Тим більше, що полікультурний простір і початок ери цивілізованого співмешкання, устої яких були закладені в добу ренесансу, коли в центр всесвіту було поставлено людину як найбільшу цінність, передбачали особливості змін ментальності.

Так, автор «Хронік європейської Сарматії» Олександр Гваньїні, котрий був військовим топографом й інженером, власником виробництва скла, торговцем і дипломатом, що потрапив з Італії до Польщі і виконував особливі доручення щодо зносин з венеціанцями та двором Папи римського, залишив цікаві спогади. Він свідчив, що у державному утворенні ВКЛ – Речі Посполитої було прийнято носити одяг італійський, іспанський, французький, німецький, чеський, гусарський (угорський, мадярський), перський, турецький, молдавський, татарський, козацький [13, с. 285].

Те саме демонструють й ікони вказаного часу, що віддзеркалюють ментальний та світоглядний зв'язок України з європейськими державами – насамперед Італією

(візерунки з крупних квітів пізнього ренесансу), Францією (орнаментика в стилі Людовіка XIV), та східними – Персією, Туреччиною (конструктивні й функціональні особливості виробів, крій) – шаровари, хустки, намітки, перемітки. Адже мода на костюм цих країн поруч із місцевим козацьким, а також литовсько-білоруським, побутувала на землях етнічної України ще від кінця XVI – початку XVII століття, про що свідчив очевидець тодішніх подій, посол з Італії до найбільшої країни Європи того часу – ВКЛ – Речі Посполитої О. Гваньїні. На межі XVII–XVIII ст. турецький і перський костюм та його елементи в якості сарматського застосовували майже повсюдно у вітчизняних шляхетних колах.

Старший син Анни Катажини, продовжувач роду (Іеронім Флоріан був бездітним), більше всотував козацький звитяжний дух, пов’язаний з ментальністю України, де він і народився. Про це свідчить його коротка зачіска з відкритим чолом, та костюм з обладункового типу «панцирним» верхом кшталту камзола, з-під якого визирають поли кармінного кольору кунтушу. Замість ліvreї, яка одягалася під західно-європейський силует одягу, князя зображенено у червоній мантії з хутровою підпушкою, перекинутою через праве плече, із булавою, символом гетьманської звитяги і влади у правиці. Вочевидь Радзивілл носив костюм з тканин, які можна було виготовити на власних виробництвах текстилю. І портретист XIX століття, що переписував образ з більш раннього оригіналу, намагався це відобразити.



*Невідомий художник. Портрет Михала Казимира Радзивілла Рибоньки. XIX ст.*

Надалі, вже за Пане Коханку лінії розвитку місцевої та загальноєвропейської моди між собою знаходилися у певній протидії, що знайшло відображення у так званій «війні фрака та жупана» («війна» нового зі старим). Поляки, українці, литвини (до XIX ст. включно так іменували себе біларуси) намагалися дещо закритися від Європи у своєму консервативному просторі, звернувши погляди до Сходу, генетичну єдність з яким відчували в цей час.

Відомо, що від 1744 р. Міхал Казимир Рибоњка на підвалах напрацювань матері та власних в галузі відкриття підприємств з виготовлення тканин, почав створювати килимову та суконну мануфактуру. На ній, окрім вовняних, мали виробляти екзотичні «персіярські» (цебто на перський та турецький манер) пояси тай інші речі кунтушевого строю. Діяла вона з 1751–1752 рр.

Початково це виробництво було зорістоване на випуск вовняних тканин. Враховуючи досвід шпалерного безворсового виробництва, у фабрикації якого застосовували, крім шовку, коноплі ще й вовну, цей напрям промислової діяльності був для князя цілком зрозумілим. Таким чином, у Несвіжі постали три окремих будівлі, що складалися зі «стригальні», сукновальні на водяному млині, фарбувальні, а також розміщення на території склепів для зберігання сировини та готових виробів.

Для налагодження виробничого процесу було запрошено 6 майстрів-ткачів, один фарбувальник та перукар. Колективу набраних фахівців у допомогу були надані парубки з міщан Несвіжу. Виконавиці-прядильниці при цьому примусово набиралися з княжих володінь. Імовірніше за все, з кріпосних. Праця на підприємстві була висококваліфікованою, складною, робочий день тривав трохи не від зорі до зорі (по 15 годин) [8].

Окрім продукції тапісярень (ворсового та безворсового типу килимів, шпалер і gobelenів), розглянутих у двох попередніх підрозділах, Радзивілли почали опановувати новий для них сегмент виробництва персіярень. Підприємства такого типу вже близько ста років діяли на землях етнічної України, але їх секрети технологій було важче здобути, ніж рецептуру тонкої кераміки кшталту фаянсів Сен-Клу або Делфта, ба навіть фарфору Дрездена.

Головним напрямком освоєння родиною Радзивіллів асортименту тканих виробів у Несвіжі в епоху бароко було виготовлення шовкових поясів. За деякими даними, персіярнями та тапісярнями у 1750-х рр. опікувалася дружина Міхала Радзивілла Рибоњки [26, с. 323]. Від 1756 р. продовжував розвиток персіярні молодший син княгині Анни, Іеронім Радзивілл. По його смерті 1760 р. Міхал Радзивілл Рибоњка остаточно перевів свою ткацьку мануфактуру з Несвіжу до Слуцька над рікою Случ. Таким чином він об'єднав потужності двох виробництв, як раніше вже зробив у Жовкові та Глинсько.

У Несвіжі, крім коштовних золотолитих (на них йшло від 400 до 800 гр дорогоцінного металу) пасів, взорованих на перські та турецькі, виготовляли ще килими і сукна. Фактично це було три виробництва в одному: суконне, килимарське та персіярське. Для об'єднання комплексу робіт по випуску різних видів продукції протягом 1752 р. йшла розбудова суконної мануфактури в Несвіжі.

Вовна для цього фабрикату вироблялась у садибах Радзивіллів. Для потреб підприємства впродовж 15-ти років звели п'ять великих дерев'яних будівель з цехами, а також бараки, де мешкали кріпосні ткалі. Рисунки для останніх виготовляли художники. Паси ткалися чоловіками, які були в змозі розгладжувати важкими маглями (важкими прасковими пресами) готові вироби. Дисципліна була дуже суверою, заборонялося розважатися вештанням по цехам в робочі години, співом. За пропуски робочих днів кріпосних карали. Від великого навантаження на людей дещо гальмувалася ефективність праці.

Початково на мануфактурі працювало лише 6 верстатів, які давали змогу отримувати 5400 аршинів сукна на рік. Протягом 1752–1756 рр. кількість працівниць складала близько 60-ти осіб. На 1765 р. збільшилася чисельність верстатів до 25-ти, персонал не вміщувався у бараках, і тому мешкав навіть у цехах. Зрозуміло, що необхідність розширення підприємства була очевидною, що князь Міхал Казимир Рибоњка і здійснив, поступово переводячи виробництво до Слуцька [5]. Несвізька персіярня (цех виготовлення шовкових і золотолитих пасів) діяла від 1757/1758 до 1768 рр. [82, с. 107].

Результатом праці різних підрозділів підприємства ставали тканини якості кращих ліонських (орієнтовані на візерунки матерій кшталту виробів французької ліонської мануфактури, зокрема, найбільш поцінованих розробок художника Жана Ревеля, 1684–1751), а також дивовижної краси кунтушеві пояси, запозичені в українській культурі, носити які не гребували магнати-аристократи і польські королі [9]. Тобто як західно, так і східно зорієнтовані зразки.

Наступна, Слуцька мануфактура шовкових поясів, започаткована протягом 1760–1767 р., очолювана спочатку Яном Мажарським, а від 1778–1780 рр. його сином Леоном, виготовляла кунтушеві паси (діяла до 1844 р.) [82, с. 107]. З часом вони стали відомі під одноіменною назвою, хоча розробка цих речей була розпочата з етнічної України, де вони довгий час виготовлялися у Бродах, а згодом – у Станіславові (нинішній Івано-Франківськ).

Так, від початку XVII ст. кунтушеві пояси почали виготовляти на теренах етнічної України у так званих «персіярнях». Перша така майстерня у Бродах спиралася на досвід власника Станіслава Конецпольського, який провів 4 роки в османському полоні. Він добре вивчив традиції цього краю, і привіз до своєї персіянні західних (з польського Гданська та ткачів з Фландрії), а також східних (вірогідніше за все візантійських царгородських греків та вірмен з Туреччини) майстрів, якими всіляко опікувався. При цьому поступово було налагоджено постачання сировини через польський Гданськ з Італії, Іспанії, Греції, Персії (звідки назва майстерні за технологією), Сходу.

Після фламандців, які не виправдали сподівань, виготовленням золототканих речей тут займалися турецькі ткачі, з якими варто пов'язувати джерела інспірацій щодо вітчизняних кунтушевих поясів [132, с. 34–37]. Відомо, що перші твори імітували стамбульський тип поясу. Хоча творів даного виробництва до нашого часу майже не дійшло, однак осмислення цієї історичної архівної інформації дозволяє нам припустити можливі шляхи запозичення декору та його законів художньої організації, що базуються на віковому укладі східної культури. У першу

чергу композиції, колориту, стилю орнаментальних візерунків, ритміки. Адже декор збагачував художню цінність виробів, привносив елемент екзотичної святковості та престижу, ставав візитною карткою нової моди.



*Пас «стамбульський» із трьома квітковими мотивами у вигляді куща в головах з верстату Піотровича з клеймом «Piotrowicz à Constantinopel». Збірка Національного музею у Кракові.*

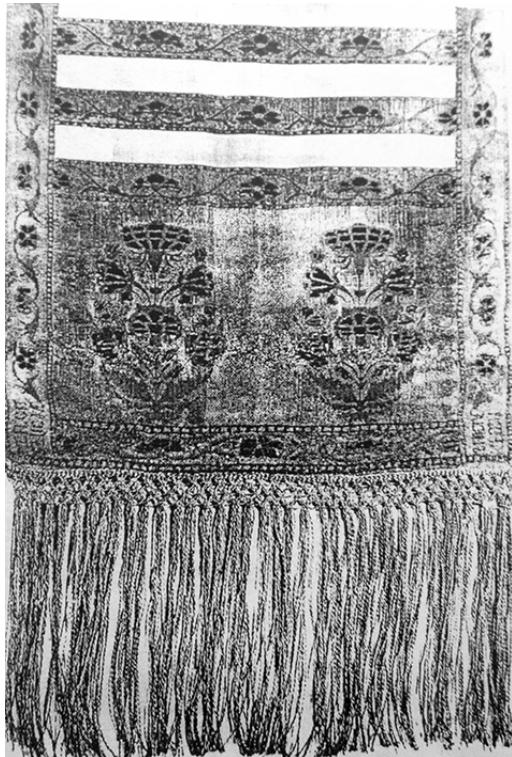


*Ранній зразок неклейменого кунтушевого поясу з кінцями, декорованими мотивом гвоздики. За Т. Маньковським Станіслав (?). Збірка Національного музею у Кракові.*

Збутом продукції львівських та галицьких виробників XVII–XVIII ст. займався львівський Торговий дім вірменів Нікоровичів (вони згодом взяли в оренду у Рибоньки жовківсько-глинське виробництво, а потім і викупили його), наближених до Собеських та Радзивіллів, котрий також завозив шовкоткані, напівлиті та літі золотні та срібні пояси зі Сходу [83-84].

У панегірику на честь Олександра Конецпольського (сина першого власника) [40, с. 159–160], написаному Станіславом Зизновським 1659 р., оспівується живописний тутовий сад довкола Бродівського замку і мануфактура. На ній працівники розмотували кокони шовкопрядів, створювали пряжу, з якої ткали тканини «на перський манер». У цьому ж літературно-історичному пам'ятнику згадується асортимент підприємства, що складався, окрім іншого, з шовкових

кольорових (єдвабних) тканин, у тому числі таких, з яких виготовляли макати (покривала), а також орнати, необхідні для католицького та лютеранського священицького облачення; тканини для оббитея стін (шпалерного типу), а також опони, покривала, килими (коверці) та ін. вироби [132, с. 38-39].



*Ян Мажарський. Ранній зразок кунтушевого поясу з кінцями, декорованими мотивом гвоздики. Станіслав (за Я. Хрушинською). Збірка Національного музею в Варшаві.*



*Ян Мажарський. Ранній зразок кунтушевого поясу з кінцями, декорованими перським мотивом гранату. Фрагмент. Станіслав (за Я. Хрушинською). Збірка Національного музею в Варшаві.*

Відомо також, що протягом 1640-х – 1650-х рр. на персіянрі працювало кілька грецьких (можливо константинопольських) майстрів, що спеціалізувалися на виготовленні парчі (златоглавів). Її продуктування тривало протягом усього XVIII ст. під час власників мануфактури Собеських і Потоцьких. З львівського фабрикату цього ж асортименту відомі твори з маркою, що свідчила про започаткування ще однієї мануфактури кунтушевих поясів на початку XVIII, діяльність якої пов’язана з майстром Яном Марковичем, позначені написом «Te Jan Markowicz anno 1701» [87, с. 107].

Від 1740-х рр., достеменно з 1744 р. [87, с. 107] на бродівському виробництві фігурував ткач вірменського походження Домінік Місієрович, що прибув у першій половині століття з Туреччини. Спочатку він налагодив роботу у галицькому

Станіславі на персіянрі Потоцьких, надалі був запрошений до Бродів, куди й переїхав [107, s. 327]. Окрім покривал, фіранок, парчі, килимових виробів, відомих за асортиментом попередньої доби, достовірно підтверджено, що на Бродівській мануфактурі він виготовляв парчу й так звані *стамбульські* пояси. Тобто джерела інспірації орнаментики виробництва можна прослідкувати за походженням окремих працівників, згадок про технології, закупівлю сировини тощо.

Для Бродівської персіянрі було характерним поєднання східних технологій, західноєвропейських візерунків орнаментики та місцевих, достатньо самобутніх, рис.

Пізніше до Бродів, де вірменам було дуже комфортно, 1761 р. втік перевезений до Несвіжу князем Радзивіллом Ян Мажарський, що сумував за дружиною, яка залишилася у Стамбулі, а також своєю діаспорою та мовою [35]. Але після вмовлянь Міхала Казимира Рибоньки таки повернувся назад, де невдовзі очолив Слуцьку мануфактуру.

Найвизначнішою для історії розвитку мистецтва ткацтва на землях етнічної України, де знайшли відбиття взаємодії східної й західної традиції золотних орнаментальних виробів, стала персіянрня у Станіславі. Виникла вона бл. 1740-х рр., коли у місті оселився вище згаданий ткач, вірменин Домінік Місєрович, що прибув з Туреччини [107, s. 305]. 1744 р. вважається початком часу розквіту станіславської персіянрі. Але, на жаль, досі не розшукано жодного виробу із сигнатурою. Хоча, приміром, збереглися пояси іншого виробництва кунтушевих пасів етнічної України цього часу – із маркою «Biscazz» і зображенням коня [84].

Відносно продукції станіславського виробництва середини – другої половини XVIII ст. відомо лише опис кількох шовкових поясів з літературних джерел, що відносяться до типу *стамбульських* [84].

У Станіславі із шовком працювали *турецькі вірмени й перси*, які ткали дволицьові пояси для жалобних і весільних церемоній. Тому Яна Мажарського Міхал Казимир Радзивілл Рибонька вважав фахівцем з виготовлення перських,



*Ян Мажарський. Ранній зразок кунтушевого золотного поясу з кінцями, декорованими двома проперськими бароковими флореальними мотивами пишних кущів з квітами. Станіслав (за Т. Маньковським).*

*Збірка МЕХП. Фото з колекції ЛІМ.*

турецьких та навіть китайських тканин, коверців, поясів і макат. У цей час назви тканин свідчать про джерела інспірації західноєвропейського ткацтва технологій – «taquete faconne», «taquete reversible».





*Клейма кунтушевих поясів Бучача, Куткора, Корця (Франсуа Селіманда) за матеріалами збірки MNW (за Я. Хрущинською, Яна й Лео Мажарських у Слуцьку) та Пасхаліса Якубовича, Францішека Масловського в Кракові та Франсуа Селіманда в Кобилках або Липкові під Варшавою, в самій Варшаві або в Корці в Україні за матеріалами збірок ЛІМ та ін.*

Під перськими матеріями розуміється гармонійне поєднання незначних кольорових і тональних контрастів у м'яких пастельних відтінках. Натомість орнаментація турецьких тканин мала укрупнені квіткові мотиви із застосуванням більш явного тонального й кольорового контрасту. Декор останніх, як зазначає Л. Цимбала, в своїй основі тяжів до візерунку «ісламі» – безперевніх закручених галузок й квітів [82, с. 108–113].

Оскільки у збірці львівського МЕХП зберігається один золототканий, напівлитий пояс Яна Мажарського, виконаний у Станіславі, можна зробити висновки про час появи і вироблення його авторської манери. На відміну від турецького аналога, він має більшу контрастність темно-синьої і золотої барв. Виріб прикрашений стилізованими деревцями з мотивами гвоздик, які стали основою одного з усталених візерунків Яна Мажарського на Слуцькій персіярні. Середник твору оздоблений чергуванням на загальному тлі смуг гладкого золота та смуг синього кольору із візерунком «ісламі». Порівняно із стамбульськими аналогами цей пояс значно вужчий, що обмежує кількість «вазонів» на кінцях [82, с. 112–113].

Відомо, що окремі паси цього підприємства за Яна Мажарського виконувались на червоному тлі з введенням золотної та срібної нитки. Щодо маркування кунтушевих поясів, початково Ян Мажарський або не підписував їх, або позначав клеймом «Ioannes Madzarski».

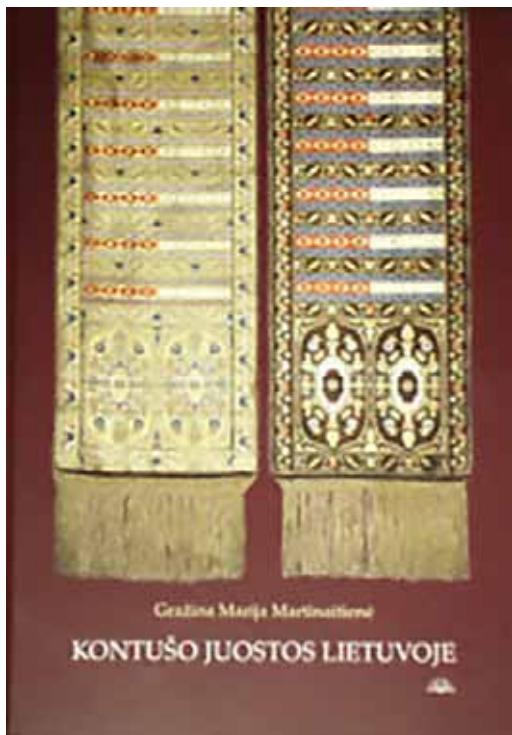


*Пояс односторонній, Слуцьк, 1776–1780. Шовк, золотна нитка, срібна нитка у бахромі. У кутах мітки: IOANNES / MADZARSKI ME FECIT / SLUCIAE (зроблено в Слуцьку). До 1888 р. належав Василю Тарновському, поміщику з маєтку Качанівка на Чернігівщині, 1961 р. артефакт передали з Чернігівського державного історичного музею. Зб. Національного історичного музею Республіки Білорусь.*



*Деякі перські кунтушеві пояси з трьома кущами візерунків в головах у XVIII ст. скорочувались до вимог моди в Україні і виконувались з подвійними візерунками кінців (зшивались, робились вужчими). Персія (?), Галичина (?) за Л. Цимбалою.*

Також дволицьові паси відомі з колекцій етнічної Литви доби бароко.



Обкладинка книжки G. M. Martinaitiene  
«Kontuso juostos Lietuvoje» про  
литовські кунтушеві строї та шовковий  
одяг. У Литві був популярним  
стилізований вінково-медальйонний тип  
кунтушевих поясів з розробок  
Яна Мажарського.



Різновид кунтушевого пояса  
з геральдичними символами  
Речі Посполитої.

Стилістика виробів персіяренъ Європи поступово збагачувалася, оскільки на них запрошувалися знамениті майстри зі Швейцарії, Франції, Фландрії, що сприяло симбіозу традицій Сходу й Заходу [82]. Туреччина у цей час була неділимою з Азербайджаном (частина якого історично була перською), де розмовляли на одній мові та мали спільну історію з індійською та середньоазійською культурою через династію Великих Моголів, перських шахів Сефевідів.

Враховуючи, що на Станіславській мануфактурі Домінік Місієрович створив найвизначніший центр з виготовлення кунтушевих поясів у всій Речі Посполитій, Ян Мажарський прийшов на вже підготований ґрунт. Перший з них також заснував своєрідну школу майстерності, де в середині XVIII ст. і пройшов вишкіл видатний художник, надалі керівник Слуцької персіярні, вірменин з Константинополя Ян Мажарський (по-польськи Маджарський). На батьківщині його називали Ованес

Маджаранц. Батько майстра жив в Угорщині, чому з'явилося й відповідне прізвисько-прізвище, що в перекладі означає «угорський». Ім'я ткача було переінакшено на місцевий манер, оскільки все життя, що залишилося, він провів на землях етнічних України й Білорусі у межах ВКЛ і Речі Посполитої.

Князь Міхал Радзивілл Рибонька у нещодавно відкритих архівних документах називав Яна Мажарського насамперед *перським майстром* [35, с. 40]. Можливо, під цим терміном розумівся саме спосіб виробництва творів, а також композиційно-орнаментальна система виробів, близька перським килимам і тканинам.

Відомо, що на Станіславську персіярню до Яна Мажарського Міхалом Радзивіллом Рибонькою були відряджені з Білорусі два ткачі по шовку: Томаш Хоєцький та Ян Годовський, що в середині XVIII ст. пройшли «стажування» [129, с. 100]. У той час не тільки процес навчання в іменитих майстрів мав величезне значення (у середньому тривав не менш семи років), але й саме оволодівання навичками роботи на новітньому устаткуванні. Адже особливою заслугою Ованеса Маджаранца стало впровадження *верстатів* по типу *перських і турецьких*, які на той час неможливо було вивезти з Туреччини навіть контрабандою.

За тамтешніми законами технологія виготовлення золотих поясів трималася у секреті, а вивіз оснащення карався законом під загрозою страти. Майстер до Станіслава частинами перевіз ткацький верстат (далі його тиражував) для золотих поясів з колишньої столиці Візантії, а також так звані маглі (магели, праску). В Україні вони слугували для прасування (прокатки) золотолитих тканин, що значно вдосконалило процес виготовлення виробів, а також виводило його на якісно новий рівень [40, с. 161]. По цьому незабаром зі Станіслава до Слуцька був відправлений цей унікальний ткацький верстат, що, надалі тиражувався не менш як 16-22 рази. Звідти ж доставили й диво-маглі, тим самим виводячи Слуцьку фабрику поясів після Бродів і Станіслава у статус провідних персіярень Європи.

Загалом, орнаментика кунтушевих пасів названих вітчизняних виробництв відома недостатньо за браком вцілілих артефактів доби бароко. Продукція інших українських персіярен, переважно більш пізніх, відбивала основні напрацювання провідних виробництв-попередників у галузі золотного ткацтва, і менш відома. Натомість напрацювання ранішої доби, в тому числі й у галузі орнаментики, краще відбувають зразки з білоруських колекцій, подібні збереглися здебільшого в збірках етнічної Польщі.

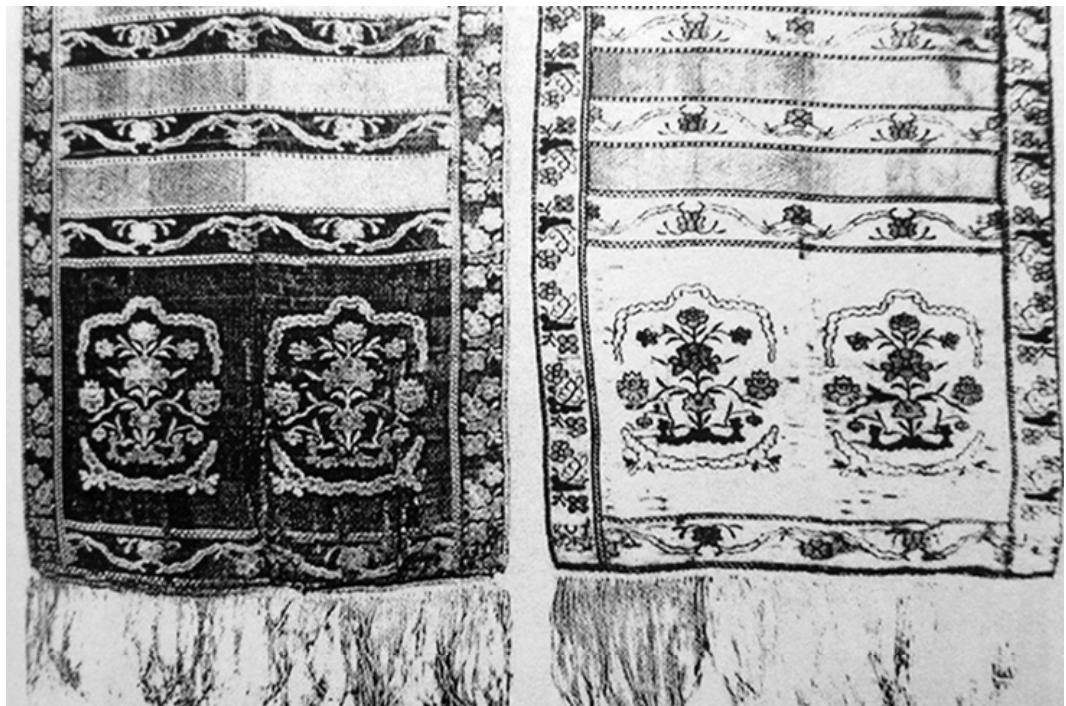
Оскільки створювалися ці артефакти тим самим майстром, що започаткував випуск означеного сегменту поясів й на наших землях, спорідненість і генетична спадковість орнаментики пасів Я. Мажарського етнічних земель України та Білорусі (пізніше і Польщі) частково прослідковується вже за цим фактом.

В цілому, слід відзначити, що у виробах українських персіярен знайшла відбиття багатовікова культура Сходу – насамперед Кавказу (Вірменії, частково іранського Азербайджану), Персії, Туреччини, з відчутними домінантами мистецтва тюркських народів, дивовижним способом переплетена із традиціями українського золотного й срібного шиття, білоруськими мотивами орнаментики, геральдичними символами державності Речі Посполитої.

Випрацьований в етнічній Україні банк візерунків прислужився Яну Мажарському у Несвіжі та Слуцьку. На останньому згаданому виробництві

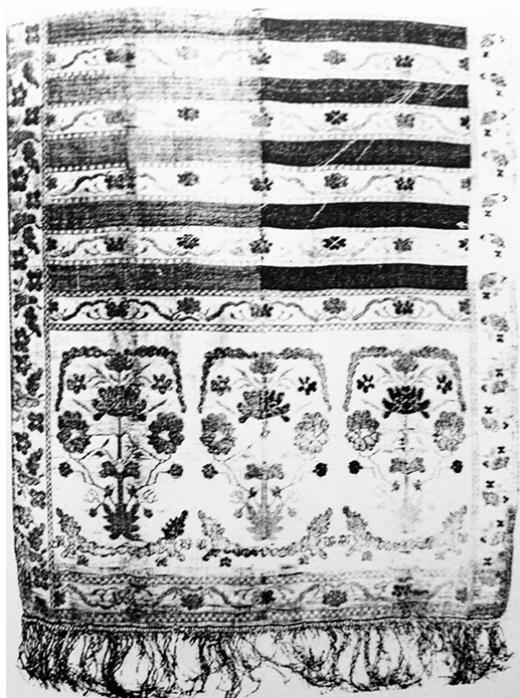
майстер навіть впровадив нумерацію малюнків, оскільки їх була розроблена велика кількість. За рік на 25 верстатах вироблялося до 200 ошатних пасів із стилізованим декором, вартість яких сягала від 5 до 200 дукатів (1 дукат дорівнював приблизно 183 злотим). При Я. Мажарському обов'язковим елементом слуцького поясу стала бахрома завдовжки бл. 10 см [27, с. 145].

За старими зв'язками зі Станіславом та Бродами, через торговий дім львівських купців вірменського походження Нікоровичів, де продавалися дорогі лагодівські та станіславські паси (занотовані згадки 1764 р., один з таких доби праці майстра на виробництві зберігається в колекції МЕХП), Ян Мажарський міг збувати й частину продукції зі Слуцька [82, с. 107–108].



Кунтушевий пояс виробництва Куткору (Україна)  
зі збірки Варшавського національного музею. Орнаментальний візерунок кінців  
має вигляд квітучого куща з натяком на пні.

Лагодів при цьому був невеличким селищем в околицях Бродів, і, фактично, представляв фабрикат, аналогічний сусідньому мистецькому центру. Неподалік на Львівщині знаходилося ще кілька виробництв з виготовлення кунтушевих пасів – у Бучачі, Олесько, Уневі та Куткорі. В останньому було застосовано марку «Me fecit A.S.» («Мене зроблено А. С.») та вироблено візерунок «китайки» (шовкової матерії китайського типу), здебільшого з білими «травами» (тлом), оздобленої золотом та сріблом, з хмаринками «чи», пізніше активно введений Яном Мажарським у фабрикат Слуцької виробні [82, с. 108].



*Кунтушевий пояс виробництва  
Куткуру (Україна) зі збірки Варшавського  
національного музею  
(за Я. Хрушинською).*



*Кунтушевий пояс виробництва Франсуа  
Селіманда в Корці (Україна) зі збірки  
Краківського національного музею  
(за Т. Маньковським).*

У цьому ж центрі для оздоблення пасів вже застосовували на кінцях («в голові») візерунки деревця, оздобленого кулястими коронами з мотивів квітів. Пізніше останній мотив ліг в основу поширеного у Слуцьку декору так званої фантазійної квітки, що апелює до візерунків японської та китайської традиції. Крім них, у XVIII ст. в Корці на Волині діяла персіянка француза Франсуа Селіманда (Шеліманда), де виготовляли паси французької стилістики (принагідно слід згадати експерименти Слуцької персіянні з мотивами ваз, кошиків, пташок) [82, с. 108]. На жаль, майже немає даних щодо стилістики фабрикату персіянень у Бучачі та Меджибожі на Поділлі.

Львівська дослідниця золототкацтва в Україні доби бароко Лада Цимбала наводить у відповідному розділі другого тому Історії українського декоративного мистецтва інформацію про лист Домініка Місієровича (Мішоровича) зі Слуцької персіянні до останнього короля польського й великого князя литовського Станіслава Августа Понятовського. В останньому майстер замовляв спеціальні маглі на бронзових валах, що дозволяють розрівнювати й розгладжувати тканину із золотими та срібними нитками до блиску [82, с. 108]. Оскільки на Сході звички

скручувати пояси у джгут, а на теренах Східної Європи мода вимагала випускання рівних кінців, останнім приділялась особлива увага.

Не дивлячись на те, що технології тут, як і в Слуцьку, Яном Мажарським (бл. 1700–1800/1801 рр.), запозичувалися зі Сходу, назви технік тканин при цьому, котрі вироблялися на підприємстві, свідчили про обізнаність у західноєвропейському фабрикаті. Так, полотняна ткацька техніка українських персіярень окресленої доби визначається як «середземноморського типу». Можливо, таким запозиченням сприяли зв'язки з традиціями Криму, зокрема, кримських татар, до яких вивідувати секрети мистецької індустрії засилав гінців сам Ян III Собеський. При цьому орнаментика пасів українських мануфактур зазначеного періоду орієнтувалася на західноєвропейську моду бароко-рококо [82, с. 108-109].

Поняття кунтушевого строю, єдине для теренів України, Білорусі, Польщі та Литви доби бароко, включало вимоги до пояса. Так, паси мали середник («утяг»), який орнаментувався поперечними смугами («пілками»), та бордюр. Але одна сторона могла виготовлятися як цільнолита з золота, із орнаментацією золотом чи сріблом, так звана «на бляху», інша оздоблювалася дрібним візерунком [82, с. 111]. Пізніше ці всі композиційні й орнаментально-декоративні знахідки, що в колористиці часто апелювали до французької моди на пастельну гаму, знайшли своє відображення у працях мануфактур Яна Мажарського у Білорусі, зокрема, в Слуцьку.

Крім праці як персіярня, слуцьке виробництво виготовляло килими, вочевидь, на замовлення, а також надзвичайно актуальну в добу любові до гри, перелицовування, маскарадів та екстравагантності «перську» та «китайську» тканини, модні в епоху бароко і рококо.



*Приклад чотирилицьового кунтушевого пасу,  
виконаного на білоруських виробництвах.*



*Пояс з орнаментальними елементами кінців «фантазійна квітка», що апелює до традиції далекосхідних флоральних мотивів. Слуцька мануфактура Радзивіллів (?).*  
1750-ти – 1780-ти рр.  
Зб. НМУНДМ.

За три роки замість 12 працівників разом із 9-ма учнями, як було в Несвіжі, шовкоткані кунтушеві пояси в Слуцьку вже виробляло 46 фахівців, наприкінці століття працівників вже налічувалося близько 60-ти.

Візерунки на кунтушевих поясах слуцького типу часто були розроблені на основі декоративних квіткових композицій, взятих з дамаських тканин.

Від 1780-х рр. на підприємстві працювали при верстатах 12 робітників, така ж кількість їх помічників – носильників, 1 помічник, 1 писар, 1 людина для оздоблення квітами, 1 для виготовлення основи, 1 для намотування котушок, 1 столяр. Сукупна кількість штатних співробітників сягала 30 осіб. Білоруський дослідник Борис Лазука за архівними джерелами називає наступні імена: «Андрій Гутовський, з Галичини, робітник з оздоблення квітами.

Михайло Баранцевич, шляхтич, робітник із намотування шпульок.

Симон Сегень, з Несвіжу, робітник з виготовлення основи.

Ян Івашкевич, зі Слуцька, помічник.

За верстаком:

Юзеф Борсук, шляхтич.

Пилип Дубицький, з Уріччя.

Михайло Надольський, з Несвіжу.

Ян Канчила, зі Слуцька.

Ян Римашевський.

Ян Дубицький, з Уріччя.

Олександр Лойко, зі Слуцька.

Базиль Смешкевич, зі Сверженя.

Флоріан Михаловський, зі Слуцька.

Кароль Садовський, з Бялої Подляски.

Франтишек Машиньський, зі Слуцька.

Ян Сериковський, зі Слуцька.

Підносчики:

Павло Куликовський, зі Слуцька.

Пасхаліс Івашкевич, зі Слуцька.

Якуб Кононович, зі Слуцька.

Вінсент Івашкевич, зі Слуцька.

Юзеф Свентицький, зі Слуцька.

Роман Вархан, зі Слуцька.

Пилип Товкачевич, зі Слуцька.

Петро Зенкевич, зі Слуцька.

Михаловський, зі Слуцька.

Андрій Чайковський, зі Слуцька.

Симон Сенкевич, зі Слуцька.

Якуб Войцеховський, зі Слуцька.

Столяр: Казимир Симонович, зі Слуцька» [35].

Також за іншими джерелами Борис Лазука наводить імена Хоми Хоєцького, Яна Годовського, Михайла Баранцевича, Критського, Лютницького, Андрія, Костянтина [35].

Після смерті Пане Коханку 1790 р.

Леон Мажарський змушений був повністю зупинити діяльність Слуцької мануфактури 1792 р. Формальності з влаштуванням виробництва при Домініку Радзивіллі тривали до 1807 р. Надалі деякий час підприємством керував колишній майстер персіярні Юзеф (Йосип) Барсуک, по якому воно здавалося в оренду. Крім нього, згадувались майстри Ян Канчилла, Олександр Лойко (обидва зі Слуцька), Михайло Баранцевич [71, с. 116].

В цілому слід зазначити, що на обидвох виробництвах ткали візерунчасті пояси з металевих ниток, які виконувалися за допомогою додаткових вузлів, виконаних у техніці «броже» (шовкова або напівшовкова тканина, вишина квітками з золота або срібла). Поступово, винайдені в Україні композиційна схема та набір мотивів оздоблення, збагачувались елементами орнаментики білоруського мистецтва. Технології лишались майже такими самими, орієнтованими на тип середземноморського ткацтва. При цьому, за орієнタルною модою, довжина пасів сягала приблизно від 2 до 4,5 м.

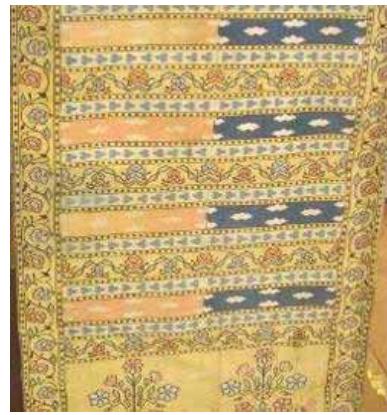


*Орнат зі зшитого поясу із  
орнаментальними елементами кінців  
«квітучі тні» (одинарні), на яких квітують  
троянди, подібно до візерунків дамаських  
тканин, і гвоздики. Слуцька мануфактура  
Радзивіллів. 1767–1780 pp.*

*Зб. Національного музею  
Литви (Вільнюс).*



Мотив оформлення кінців кунтушевого пояса «карумфіл» («гвоздика»). Майстерня Якова Пасхаліса, Кобилки або Липків під Варшавою, Польща.



Мотив китайської хмаринки «чи» в кунтушевому поясі Слуцької персіянки.



Елемент одягу для церковного кліру, зшитого зі слуцького пояса із мотивами «чи» («хмаринки»). Слуцька мануфактура Радзивіллів. Бл. 1770–1790-х рр. Зб. Музею старожитностей білоруської культури НАН Білорусі.



Слуцький тип кунтушевого поясу з маркою Лео Мажарського. Мотив одинарних квітучих пнів. Експонат зі збірки Львівського історичного музею (принагідна подяка колективу музею за надання можливості фотографування).



*Мотиви одинарних, подвійних та драконоподібних квітучих пнів у кунтушевих поясах слуцького типу.*



*Пояс з мотивами «подвійні квітучі пні» на кінцях. Слуцька мануфактура Радзівіллів. Бл. 1760–1770-х рр.  
Зб. Музею старожитностей белоруської культури НАН Беларуси.*

*Пояс з орнаментальними елементами кінців «квітучі пні» (одинарні).  
Слуцька мануфактура Радзівіллів.  
1767–1780 рр. Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).*



*Двосторонній пояс з орнаментальними елементами кінців «квітучі пні», закомпанованих у вигляді драконоподібного іерогліфа. Слуцька мануфактура Радзивіллів. 1750-ти – 1780-ти рр. Зб. НМУНДМ.*

*Мотив «хмаринка» на кінцях слуцького поясу з приватної колекції Могильова.*

До орнаментики цих виробів, яка почала розроблятися родиною Мажарських в етнічній Україні, а доводилася до рівня довершеності в етнічній Білорусі, вводили елементи польських гербів, східних візерунків кшталту «чи» (хмаринок), «квітучі пні» (в одинарному, подвійному та «драконоподібному» різновидах), мотиви японсько-китайської (фантазійні квіти штибу квітучого лотосу) та турецько-перської орнаментики кшталту «карумфіл» (гвоздика), «сукарик» (розсада), «буket», «коропова луска» (традиційний мотив турецьких кераміки та ткацтва, в білоруському варіанті – це мотив оздоблення середника), «хмаринки» (в хвилястому контурі), «вінково-медальйоний» (частіше за все вінки з дрібних ясно-червоних гвоздик) типи декору [87].

Художні особливості цих візерунків та походження названих мотивів пов’язані із перськими (кашанськими), турецькими, кавказькими (вірменськими й азербайджанськими), китайськими, індійськими, грецько-візантійськими джерелами інспірацій, італійськими, іспанськими матеріально-технічними та культурними здобутками, а також Фландрії (питання походження сировини), етнічної Польщі, частково Франції (стилістика й оздоби візерунків) [87].

Натомість наказ про заборону дворянам носити стрій, прикрашений золотом та сріблом від 17 грудня 1740-го р. на підвладних Росії теренах поступово звів нанівець всі зусилля можновладців з приводу виготовлення та використання реномового одягу як віddзеркалення статків, репрезентації можливостей, влади, звитяжності родоводу [76-80]. Після трьох переділів Польщі наприкінці XVIII ст. ті самі вимоги стосувалися польської та правобережної української шляхти, хоча рефлексії щодо випуску кунтушевих поясів тривали тут до середини XIX ст., а відносно носіння – аж до межі XIX і XX ст. [87].

На теренах етнічної Білорусі ще на початку XIX ст. свідомі литвини носили так звану «позитивку». Так називався щоденний кунтушевий пояс, виконаний у срібно-зеленавих тонах, який одягали щодня на знак поваги до укладу життя в Речі Посполитій, який тривав до третього переділу Польщі.



Пояс з орнаментальним елементами кінців «хмаринка» (фігурний картуш), друга половина XVIII ст., і «розсада», 1750-ті – 1780-ті рр. Слуцька мануфактура Радзивіллів. Зб. НМУНДМ.



Різновид поясу слуцького типу з мотивом оздоблення кінців «сукарик» («розсада»). Був розроблений Яном Мажарським, можливо, ще в український період на персіянрі у м. Станіслав протягом 1740-х – 1750-х рр. Являє собою кущик вишуканої квітки з дзвоноподібними нижніми квіточками та довгим зубчастим листям, що нагадує будяк.  
Зб. Національного музею українського народного декоративного мистецтва, м. Київ.



Пояс з орнаментальними елементами кінців «хмаринка». Слуцька мануфактура Радзивіллів. 1767–1780 рр.  
Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).



*Пояс з орнаментальними елементами кінців французького штибу, понад якими розташовано мотиви шнурівки. Мануфактура Ф. Селіманда в Кобилках. 1781–1784 рр.  
Зб. Національного художнього музею імені М. К. Чюрльоніса (Каунас).*



*«Вінково-медальйонний» тип декору (частіше за все вінки з дрібних яскраво-червоних гвоздик, волошок і маргариток на довгих ніжках) білоруських слуцьких поясів, що нагадують композицію азербайджанських, персько-іранських і турецьких килимів під назвою «медальйон». Слуцька мануфактура Радзивіллів. 1767–1780 рр.  
Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).*



*Пояс з орнаментальними елементами кінців «вінково-медальйонного типу», всередині яких зображені натуралістичні гвоздики. Слутська мануфактура Радзивіллів. 1767–1780 рр.*

*Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).*



*Пояс з орнаментальними елементами кінців «вінково-медальйонного типу», мотиви яких зорієнтовано на композицію перських і турецьких килимів. Слутська мануфактура Радзивіллів. Під наглядом Леона Мажарського. 1767–1780 рр.*

*Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).*



«Позитивка». Подібні твори носили патріоти після заборони виготовлення таких поясів, що раніше були частиною мундиру «Білого орла» у Польщі.



Пояс «позитивка» з орнаментальними елементами кінців «гвоздичне дерево з пальметою», візерунок флореального бігуна середника апелює до перської традиції. Слуцька мануфактура Радзівіллів. 1767–1780 рр. Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).

Важливою була «тридільна» будова кунтушевих поясів, які виготовлялися на радзивіллівських персіярнях в Несвіжі та Слуцьку, що складалася з переважно однотонного чи смугастого «середника», орнаментальних кінців та кайми вздовж поясу, часто обрамленої бахромою. Крім того, на білоруських виробництвах було налагоджено випуск дволицьових і чотирилицьових пасів, коли зеленкувато-сірий бік одягався на щодень, чорний на тризну, білий на весілля, а червонувато-вохристий – на свята [87].



*Мотиви оздоблення кінців кунтушевого поясу під назвою «Букет», розроблені Яном Мажарським. Фрагмент пасу виробництва Слуцької персіярні.*



*Орнат, зшитий з пояса із орнаментальними елементами кінців «букет». Слуцька мануфактура Радзивіллів. 1767–1780 pp. Під наглядом Леона Мажарського. Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).*

Підготовчим етапом створення виняткової персіярні Радзивіллів в Слуцьку стала поява наприкінці 1730-х рр. у місті низки текстильних промислів, завдяки яким потроху напрацювались певні технологічні та мистецькі здобутки. Так, вже на 1737 р. за реєстром місцевих ремісників значилися 1 килимар, 12 позументників (фахівців із нашивок стрічок позументу та галунів, бахроми тощо), 1 вишивальник та 23 ткачі. Княжа адміністрація керувала питаннями замовлень та їх якістю виконання. Оскільки у населення ВКЛ був великий попит на модні елементи строю, що вирізняв вільну людину, кшталту дорогих пасів (вартість деяких винятково коштовних зразків сягала 1 тисячі золотих), Радзивіллі пильнували питання перехвату унікальних персіярів – майстрів з ткацтва цих заморських див [74].



Князь Домінік Радзивілл (1786–1813).  
Невідомий художник першої третини XIX ст. (фрагмент).

Можливо, саме тому, зважаючи на перспективу реального збагачення та маючи цікавість до такого підприємницького проекту, власник Слуцька Ієронім Флоріан вирішив займатися мануфактурою, аналогічною братовій у Несвіжі. 1756 р. він звів два великих будинки. Очікувалось впровадження персіярських технологій, започаткованих у Міхала Казимира Рибоњки. Проте, життя внесло корективи і після смерті цьогоріч же молодшого брата, підприємство успадкував старший син Анни Катахини.

Наприкінці 1757 р. до Несвіжу прибув згаданий вище Ян Мажарський, зважаючи на якого, почалося розширення діяльності Слуцької мануфактури. Його дивовижні верстати і маглі були перевезені до Слуцька, де княжі механіки намагалися за існуючим зразком виготовити власні примірники приладдя. Виявилося, що деталі верстата були виконані з латуні та міді. Це надавало особливої якості процесу фабрикації, і являло собою технічне ноу-хау свого часу [74].



Пояс з галузкоподібним в'юнковим візерунком середника й орнаментальними елементами кінців «квітучі вази». Слуцька мануфактура Радзивіллів (?).  
1750-ти – 1780-ти pp. Зб. НМУНДМ.



Пояси з орнаментальними елементами кінців «квітучі куці», та «ампірна композиція».  
Невідомі мануфактури. Обидва – XVIII ст. Зб. НМУНДМ.

Зважаючи на осягнення специфіки фабричного виробництва, останньому було вирішено надати промисловий розмах. На площі у 2,4 га розташовувався величезний комплекс споруд з вузькими ділянками праці. Крім виробничих майстерень, за зразком сучасної інфраструктури інших великих підприємств мануфактурного типу було зведено приміщення для житла робітників (казарменого типу) та майстрів, оскільки щільний графік і значне навантаження не дозволяли їм надовго відлучатися з підприємства.

1793 р. у двоповерховій будівлі фабрики розташовувалось 5 виробничих ділянок, дві великі зали, а також столярно-сніцарні й адміністративні приміщення. Різноманітних верстатів на той час на підприємстві значилося 28 одиниць. Загальна кількість працівників, що обслуговували ці дільніці, становила 60 [74]. Виробництво опанувало випуск унікальних пасів, що ткались з шовкових, золотих та срібних ниток. Продукція мала стандартизовані розміри – до 28,5 см завширшки та до 408 завдовжки.

Пояси були двосторонніми, середник здебільшого заповнювався невеличкими смугами із включенням ненав'язливого декору з мотивів риб'ячої луски та бігунців. Останні також застосовувалися для візерунку кайми, яку від 1780-х рр. завершували бахромою (до 10 см). До остаточного вироблення вище названих варіантів декору кінців кшталту «карумфіл», «сукарик» («розсада»), «квітучі пні» тощо застосовувались ошатні квітково-рослинні візерунки [74] штибу «дерева життя», «вазонів», «індійських огірків» й ін.



Князь Кароль Станіслав Радзивілл Пане Коханку (1734–1790).  
Невідомий художник другої половини XVIII ст.

Декор кшталту «райські птахи у райських кущах», характерний для мистецтва Сходу, у таких виробах міг перемежовуватися із геометризованими або геометричними мотивами (подібно до хмаринок, трилистків, горошку й таке інше). За бароковими описами у першоджерела на українських землях також знаємо про існування поясів *делікатної китайської роботи* з тонких вовняних (?) або шовкових ниток, котрі легко можна було протягнути крізь обручку. Вони виконувалися білими, зеленими, помаранчевими, червоними нитками, й декорувались лише на кінцях дивовижної краси квітами [28].

Зважаючи на пошук виразності орнаментики, до композицій оздоблення пасів включалися мотиви місцевої флори, зокрема, волошок, маків, жолудів, дубового та кленового листя, незабудок тощо. Для підкреслення оригінальності бренду, радзивілівська персіярня позначала вироби тканими мітками на кінцях кшталту написів латинкою «*Ioannes Madzarski*» (ця марка відома від станіславської виробні), «*Me fecit Slucie*» або «*Me fecit Sluciae*» («Мене виготовили у Слуцьку»), «*Ioannes Madzarski me fecit Slucie*» (з латинської «Іоанн Мажарський мене зробив у Слуцьку»), «*SF SLUCK*» (де «*SF*» означає *Sluciae fecit* – «в Слуцьку зробив»), «*SLUCK*», «*SLUCIAE*», «*WO GRADAE SLUCKAE*», або кириличним шрифтом: «*ВЪ ГРАДЪ СЛУЦКЪ*», «*ВЪ ГРДУ СЛУЦКУ*», «*ФКСР СЛУЦКЪ*» (остання, вірогідніше за все, може розшифровуватися як «Фабрика кунтушевих слуцьких поясів у Слуцьку») [71, с. 116-117].

Надалі, від 1770-х рр., коли підприємство за Пане Коханку (1734–1790 рр.) перейшло в оренду Яна Мажарського (за 10 000 злотих на рік) та управління його сина Леона (1778–1807 рр.), додавалися їх власні мітки. Приміром, «*Лео Мажарский*», «*ЛЕО МАЖАРСКИЙ ВЪ ГРДУ СЛУЦКУ*». Це означало, що дана особа гарантувала якість виробів. Задля поліпшення фабрикату останній здійснив модернізацію верстатів, що дозволила поліпшити технологію виготовлення візерунку тканини, і виконувати твори ще більш бездоганними. Велика кількість кунтушевих поясів доби керівництва Лео Мажарського нині зберігається у збірці



*Орнат зі зшитого поясу із орнаментальними елементами кінців «карумфіл» («гвоздика»), та бігунцем з флоральними мотивами перського штибу в окантовці. Слуцька мануфактура Радзивіллів. 1767–1780 рр. Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).*

Львівського історичного музею в Україні, де наявна і велика чисельність польських пасів, зокрема, виробництва Францішека Масловського біля Krakova.



*Клеймо (торговий знак) Лео Мажарського зі Слуцька. Зб. ЛІМ.*

*Фрагмент кунтушевого пояса одного з виробництв Франца Селіманда. Кін. XVIII ст., шовк, золота нитка. Зб. ЛІМ Інв.: №TK-975.*



*Пояс зі стилізованими потрійними рослинними квітучими густими кущами на кінцях. Ліон, Франція. XVIII ст. Зб. Шауляйського музею «Аушрос».*

Поступово фабрика стала випускати речі, гідні прикрашати талії королів. За такі значущі досягнення і в приклад новоявленим ткацьким мануфактурам у Кобилках (сюди для ткання поясів королівської гвардії верстати були перевезені з Гродно) та Липкові під Варшавою, Krakovі, Гданську (zemлі Корони), Гродно (білоруські землі) [134] тощо, Сейм Речі Посполитої надав Леону Мажарському з усіма його нащадками статус

шляхтича. Випрацювавши резерви амортизації, 1807 р. новоявлений дворянин відмовився від оренди Слуцької персіярні і пішов на «пенсію», отримавши від князя в оренду маєток Маньків.

Відомо, що розпочавши у Слуцьку працю зі східними візерунками, родина Мажарських, що переїхала сюди, між 1790-ми і 1808-ми роками засвоїла техніку виробництва тканин на жакардових верстатах, якими в останній період діяльності було урухомлене виробництво. Названа на честь свого відкривача, француза Жозефа Марі Жаккара, ця човникова технологія здійснила переворот у мистецтві ткацтва. Представники родини Радзивіллів одними з перших в світі запровадили жакардове ткання на своїх підприємствах, ставши флагманами Європи в оновленні підходів до ткацтва на персіярнях. Можливо від джерел інспірації залежали і типи орнаментації виробів, оскільки відомо, що, крім «китайських», «у коропову луску», у Слуцьку виробляли «легкі», «французькі», «паризькі» різновиди творів.



*Пояс з лускоподібним візерунком середника й орнаментальними елементами кінців «карумфіл» («гвоздика»). Фабрика Пасхаліса Якубовича у Ліпкові. Друга половина XVIII ст. (бл. 1791 р.). Зб. НМУНДМ.*

Стосовно кольорової гами варто зазначити, що палітра виробів була досить широкою. За дослідженням Юлії Смолій слуцькі пояси виготовляли на шовках chamois (світло-жовтого, кольору сарни), зеленого, палевого (світло-жовтого, кольору соломи), фіалкового, блакитного кольорів. При цьому називалися: помаранчевий, салатний, попелястий, відтінок зеленого, плюсовий (червоно-бурий, кольору блохи), темно-горіховий, світло-горіховий, гранатний, брунатний, mordoré (червоно-буруватий із золотавим вилиском), сапфіровий (синій), кольору ластівки, чорний, білий, isabelle (світло-буруватий), слиновий, рожевий, канарковий, кармазиновий (багряний) [72; 92, с. 228].

Леон Мажарський мешкав у Слуцьку до 1811 р., де і був похований на бернардинському некрополі міста. Можливо, там само було упокоєно і його батька,

визначного промисловця і художника XVIII століття. Діти Леона (Лео) Антон та Ян, а також їхні нащадки, ткацтвом ніколи не займалися. Онука Леона Ельжбета з часом вийшла заміж за шляхтича Чеслава Манюшку, їхній син став відомим білоруським музикантом і композитором. Ділянку з будівлею колишньої персіярні нащадок Радзивіллів Лев Петрович Вітгенштейн 1836 р. подарував своєму лікарю, місцевому мешканцю Уляну Ромашці.



*Пояс зі стилізованими рослинними кущами і пальметою між ними на кінцях із активним застосуванням срібної нитки. Ліон, Франція. Друга половина XVIII ст. (бл. 1793 р.).  
Зб. Національного художнього музею імені М. К. Чюрльоніса (Каунас).*



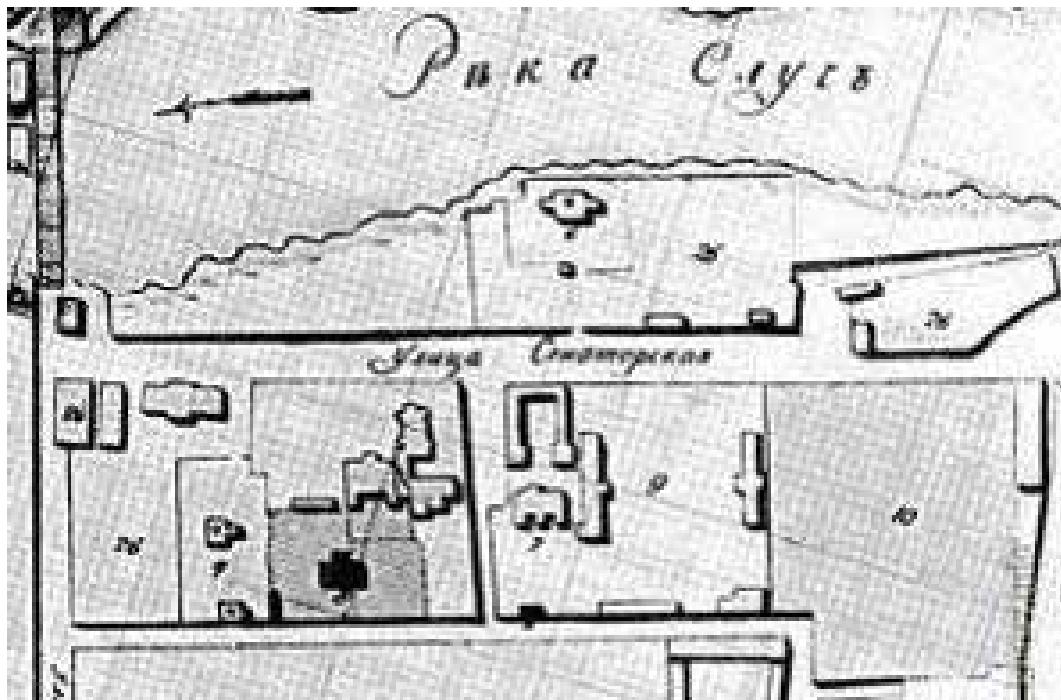
*Пояс з орнаментальними елементами кінців «гвоздичне дерево», закомпанованих у вигляді видовженого густого куща з квітами. Ліон, Франція, Фірма «PRELLE» (?).  
Кінець XVIII ст., бл. 1793 р. Зб. НМУНДМ.*

Від останнього половину садиби придбав слуцький лікар Костянтин Францкевич. Інша частина довгий час була займана Російською громадою милосердя та Земською управою. Протягом національно-визвольних змагань у серпні 1920 р. основні будівлі колишньої мануфактури згоріли. 1923 р. на цьому історичному місці було започатковано майстерні бляхарів та ковалів. Останні були розширені впродовж 1930-х рр. за рахунок ливарного та механічного цехів, що згодом були реорганізовані у чавунно-ливарний механічний завод. Нині він має назву «Емальпосуд» і діє (вул. Комсомольська) [74].



Князь Лев Петрович Вітгенштейн (1799–1866). Художник Ф. Кругер, 1836 р.

Винаходи Яна та Лео Мажарських підтримували і наступні підприємці, які від 1823 р. намагалися розвивати радзивілівське підприємство пасів (спочатку слуцький купець Канторович, а згодом його донька, заможна перекупниця Блюма Ліберман, її чоловік Симон, Файга Мордухова) за 30 крб. сріблом на рік орендних. Однак, вони вийти на рівень досягнень тандему Радзивіллів-Мажарських так і не змогли. 1828 р. на персіярні працювало лише двоє людей, відбувався занепад підприємства, що призвело до запустіння та рішення князя Л. Вітгенштейна 1846 р. закрити колись величне і славне виробництво [74].



*Фрагмент плана Слуцька XVIII ст. із зображенням персіярні.*

Нині кунтушеві пояси слуцького типу зберігаються у музеях Польщі (найбільша кількість, передусім, у Варшаві, Krakowі, Лодзі, Познані, Гданську), України, Литви (Вільнюс, Каунас), Росії (Москва, Санкт-Петербург тощо). У Білорусі кращі зразки експонуються в Мінських музеях, Мирському та Несвізькому замках роду Радзивіллів, в музеях Молодечно, Гродно тощо. Цікавими прикладами були вироби Слуцької мануфактури, флоральний декор поясів яких доповнювався емблематикою Великого князівства Литовського, Руського та Жемайтського. А саме – зображенням вершника у латах із високо піднятим мечем.

Наразі менше десятка цілих кунтушевих поясів та декілька їх фрагментів (в основному у вигляді частин орнатів) зберігається в Білорусі, понад 300 – у Польщі, з яких 60-ти – слуцького типу, близько 80-ти експонатів наявні у Росії, понад 30 – в Україні, кілька одиниць – у Литві, Франції, Америці.

Значна кількість пам'яток слуцького типу зберігається у збірці Державного історичного музею Москви, Московському етнографічному музеї, Державному Ермітажі в Санкт-Петербурзі. Крім Вільнюса та Каунаса, твори також наявні у низці колекцій музеїв України. Насамперед, у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, Національному музеї історії України, львівському Музеї етнографії та художнього промислу НАН України, в Чернігові та інших містах. Кунтушеві пояси, у тому числі слуцького типу, нині також зберігаються у колекціях Парижа та Нью-Йорка. Питання вивчення цих артефактів й уточнення походження, датування, періодизації – справа часу [74].



*Пояс з лускоподібним візерунком та потрійними флореальними орнаментальними елементами кінців.*  
Стамбул (Туреччина), перша половина XVIII ст.

*Пояс без орнаментальних елементів кінців.*  
Королівська фабрика шовкових кунтушевих поясів Антонія Тізенгаузена (1733–1785 рр.),  
Гродно, Білорусь. 1768–1780 рр.  
Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).



*Пояс з орнаментальними елементами кінців «кущ з квіткою в геральдичній позі».*  
Соколовська мануфактура Миколи Клеофаса Огінського, Соколов, Білорусь.  
Бл. 1794 р. Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).



*Пояс з орнаментальними елементами кінців «Овали з квіткою», мотиви яких зорієнтовано на композицію перських і турецьких килимів. 1781–1784 рр.  
Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).*



*Пояс без орнаментальних елементів кінців («голів»). Фабрика шовкових поясів у Корци (?).  
Кінець XVIII ст. Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).*



*Пояс з крапкоподібним візерунком середника й орнаментальними елементами кінців «квітка». Фабрика Пасхаліса Якубовича у Ліпкові. 1791–1794 рр.*  
*Зб. Шауляйського музею «Аушрос».*



*Пояс зі стилізованими потрійними рослинними квітучими деревцями на кінцях.*  
*Фабрика Даніеля Хмелецького та Антона Пучиловського у Кракові. XIX ст.*  
*Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).*



*Орнат з поясу зі стилізованими квітучими букетами у вазі на постаменті. Фабрика  
Францішка Каєтана Масловського у Кракові. 1787–1806 рр.  
Зб. Національного музею Литви (Вільнюс).*



*Пояс-кушак з потрійними рослинними розетками на кінцях.  
Мануфактура Данила Земського, Купавно, Росія. 1745–1775 рр.  
Зб. Національного художнього музею імені М. К. Чорльоніса (Каунас).*



*Пояс-кушак з чотирма рослинними кущиками, вписаними в рондо, на кінцях. Мануфактура  
Данила Земського, Купавно, Росія (?). 1745–1775 рр. (?). Зб. Національного художнього  
музею імені М. К. Чюрльоніса (Каунас).*



*Пояс-кушак з чотирма рослинними кущиками, що дивляться донизу, на кінцях.  
Невстановлена мануфактура. Кінець XVIII–XIX ст.  
Зб. Національного художнього музею імені М. К. Чюрльоніса (Каунас).*



Пояс з орнаментальними елементами кінців «дерево життя». Фабрика у Кобилках (Польща). 1785–1792 рр. Зб. НМУНДМ.



Пояси з орнаментальними елементами кінців «кущики, що дивляться вниз». Мануфактури Д. Я. Земського (Росія), 1745–1775 рр. і Г. Миронова (Росія), друга половина XVIII ст. Зб. НМУНДМ.

Пояси-кушаки. Невідомі мануфактури (Росія?). Обидва – XVIII ст. Зб. НМУНДМ.

У білоруському Музеї історії слуцьких поясів на сучасному виробництві аксесуарів у РУП «Слуцькі пояси» організовано Кунсткамеру. В експозиції у натуральний розмір представлені постаті Яна Мажарського (що приїхав у XVIII ст. з України), голови мануфактури, Міхала Казимира Радзивілла Рибоњки, українсько-білорусько-польського власника виробництва. Поруч сидить дружина Радзивілла – відома письменниця, драматург Франтишка Уршула, твори якої нині ставляться на сцені Національного академічного театру імені Янки Купали у Мінську.

Слуцький шовковий пояс нині вважається одним з національних символів Білорусі, хоча такі пояси раніше за всіх у Європі виготовляли й носили в Україні, де про них знають мало, потому – в Польщі. В експозиції музею історії слуцьких поясів на сучасному виробництві аксесуарів у РУП «Слуцькі пояси» у цеху виробництва на сьогоднішній день стоїть унікальний реконструйований верстат, на якому тчуть сучасні слуцькі пояси.

Цей верстат – єдиний у світі, що сконструйований у Німеччині, враховуючи розробки білоруських вчених щодо переведення техніки ручного ткання у машинне. Неподалік, у музеї, знаходиться реконструйований ручний безчовниковий (до винайдення французом Жаккардом) верстат XVIII ст. Порівнюючи їх, можна побачити еволюцію технічного прогресу. Тепер, якщо у машині відбувається певний збій, то зі Слуцька по Інтернету зв’язуються із німецькою фірмою, а там (за умовами гарантії) швидко переналаштовують систему. До Слуцька надходить сигнал про готовність до роботи, верстатично запускається.

Сучасна копія слуцького поясу виготовляється за 60 годин (у XVIII ст. цей процес займав від 3-4 місяців до півроку). Унікальний верстат працює у дві зміни. Виробництво автоматизоване, контролюють його вже місцеві фахівці, з-поміж яких, цілком ймовірно, є й нашадки знаних слуцьких майстрів (за документами відомі прізвища майстрів XVIII ст., що повторюються серед сучасних мешканців Слуцька). На відміну від традицій минулого, коли кунтушеві пояси ткали виключно чоловіки (вважалося, що від жіночих рук паси потемнішають), тепер тут працюють і жінки.

Слуцькі пояси тчуть за зразками, котрі зберігаються у мінському Музеї древньобілоруської культури. Точна копія – із золотими та срібними нитками – коштує близько 5-6 тис. доларів. Можна замовляти й дешевіші, – до 2-3 млн. білоруських рублів (100 грн. = 100 тис. біл. рублів). У варіанті економкласу вживається штучний шовк, а елементи з дорогометалів замінюють на метаніт – матеріал, що імітує золото й срібло. Але на вигляд різниця непомітна: тільки фаховий аналіз може виявити заміну.

Зважаючи на те, що до часу правління гетьмана Кирила Розумовського в Україні середини XVIII ст. кунтушеві пояси були обов’язковим елементом одягу істеблішменту, варто переглянути сторінки вітчизняної історії, пов’язаної з іменами видатних людей своєї епохи – князів Радзивіллів.

В свій час пояси з виткаюю маркою «SLUCK» стали навіть предметом повторювання відомої французької Ліонської фабрики П’єра Тусена Дешазеля (1751–1832). Наприкінці XVIII ст. унікальну продукцію виробень Радзивіллів намагалися підробити, оскільки ступінь довершеності цих унікальних творів сучасників просто вражав. Хоча кількість фабрикату кінця XVIII ст. сягала

3000 одиниць при 24 верстатах. Здавалося б така чисельність могла задовільнити всю Європу. Проте, цієї продукції не вистачало. Бо на неї був стійкий постійний попит. І понині надбання Радзивіллів в означеній царині є предметом для наслідування, що бентежить уяву світової спільноти.



*Подібні вироби, які становлять славу роду князів Радзивіллів в Східній Європі запотребовані й в умовах сучасного світу. У білоруських молодятах, зокрема, з'явилася традиція вдягати такі пояси на весілях, стилізованих під великосвітські виходи в світ доби бароко – романтизму.*

За унікальним архівним фото Несвізького замку, що зберігається у Національному художньому музеї Республіки Білорусь в Мінську, відомо, що родина Радзивіллів та їх нащадків по жіночій лінії до 1940 року володіла колекцією унікальних кунтушевих поясів, які з років Другої світової війни перебувають у міжнародному розшуку.

### **3.4. Неборів, Лахва**

Крім тонкокерамічних фарфорурень (фаянсарень), кахлярень, гончарень, шліфярень (виробництв дзеркал та коштовного каміння), шклярень, тапісярень, персіярень, Радзивіллі опановували ще один сегмент мануфактурно-ремісничого виробництва – займалися розвитком меблярень. Імовірніше за все, це був маломеханізований тип робітень, де знаходились, насамперед, токарні верстати та шліфувально-полірувальний і різьбярський інструмент.

В Лахві (нині Лунинецького району Брестської області) знаємо про меблеву виробню Радзивіллів, що існувала за доби Міхала Казимира Рибоњки (відомо про столяра Лукаша з Лахви понад Прип'яттю з двома столярами). При цьому точних дат започаткування, терміну існування виробництва, інформації щодо переліку майстрів, обладнання, замовлень поки не знайдено.

Натомість, існують дані, що син Радзивілла Справедливого, Міхал Казимир Рибоњка близько 1740-х рр. заклав тут Мануфактуру меблів [29, с. 147].

Після відкупу маєтностей на теренах етнічної України син Анни Катахини від онуки короля Яна III отримав у спадок весь великий художній двір, формування якого було розпочато, як королівського, ще за життя монарха. Протягом 1740-х рр. Радзивілл здійснював «рокіровки» майстрів із Жовкви до Несвіжу, Олики, Миру, Львова, Лахви. Натомість фахівців з Несвіжу, Кореличів, Миру, Свержена тощо він скеровував до інших населених пунктів княжих володінь. Таким чином, здійснювалась культурно-мистецька «асиміляція» українських, білоруських та польських творчих колективів та їх напрацювань і здобутків [2-3].

Крім забезпечення художніх запитів так званої «клієнтури» (здебільшого з дрібної шляхти), князь намагався, насамперед, використовувати ці творчі артілі для розбудови та реконструкції своїх палаців і релігійної забудови. Так, кілька десятків майстрів-архітекторів, живописців, альфрейників, скульпторів-різників, «штукаторів»-ліпників, декораторів, сніцарів постійно в бригадах або поодинці, дивлячись від обсягів потрібної роботи, виконували мистецькі, здебільшого ансамблеві, проекти.

Меблярі та сніцарі брали участь у всіх масштабних розбудовах князя. При цьому Радзивілл уважно наглядав за виконанням поставлених ним завдань. Для чіткого плану дій майстрів зазвичай він надсилає зразки для копіювання. Так, у деяких листах було, зокрема, зазначено: «Pan Gerr, відповідно до моделі того столика, которую надсилаю, повинен зробити 12 столиків <...>» «<...> у фарфорню Сверженську <...>, аби таких вазонів чотиригранних, форму яких покаже Симонович <...>, бург-граф Замка мого Несвізького, зробити 12, і йому відіслати до Несвіжу» [3].

Відомо, що у роботах з перепланування 1743 р. Кам'янцю брав участь відомий жовківський сніцар Олександр Кулявський, про якого згадує Володимир Александрович. Означений майстер виконував декоративне різьблення елементів інтер'єру парадних приміщень замку. Можливо, він же працював у симбіозі з ліпником парадних інтер'єрів, штукатором Яценти, й маляром Якубом для Олицького замку та львівського палацу Радзивіллів [29, с. 18]. Сніцарі за наказом

князя відновлювали у Жовкові спорохнілій давній вівтар, який скульптор, майстер різьблення по мармуру, на початку 1750-х рр. пропонував віддати у роботу штукатору Яценті [29, с. 31-32].

Для львівського палацу на початку 1750-х рр. група майстрів по дереву, очевидно, та сама, що виконувала оздоблення для княжої резиденції в Цумані поблизу Олики, розробила освітлювальні прилади для дизайну інтер'єру. Так, ансамбль великої колонної зали був прикрашений у Львові десятьма «орловими» (з елементами радзивілівського гербу) люстрами та трьома посрібленими, розміщеними посеред зали, а також позолоченими люстрами дерев'яними на гzymсах, розташованими для ілюмінації. Крім «фарфурових» печей та мальованих на полотні шпалер, цей ансамбль разом з ганками також оздоблював майстер Якуб з жовковівськими помічниками [29, с. 36-37].

Як і що робити князь за власною художньою програмою вирішував сам. Причому він продумував всі деталі інтер'єрів, включаючи дрібниці. Приміром, для Кам'янецького палацу на теренах Білорусі він навіть про рамочки, що виконувалися столярами, подбав. Так, Міхал Казимир Рибонька писав: «Розпорядження для пана Рогозинського, писаря провентового староства моого Кам'янецького, що було дане 8 січня 1751 року <...> полотном всі стіни обклейти, слідкувати, аби бганок та нерівностей не було, а на тому полотні Давид художник написати повинен так, як йому видасться найкращим. Залу та вітальню має розписати в архітектурі, суфіти [стелю] лише на дереві розписати по білій основі, не підклеюючи полотна. Як тільки художник напише, столяр лиштівки [рамочки] красиві має прибити на стінах» [3].

Того ж таки, 1751-го року, князь, взоруючись на проект зведеного протягом 1740-х років у Гродно за розробкою італійського архітектора Фонтані, розбудував Казимирівський палац над Німаном. Серед вказівок Рибонька чітко прописує, яким чином відтворювати елементи інтер'єру, зокрема, столярні: «Там суфіти та підлога дубова, намагатися, аби, окрім цього й ламбрілі [шпалерна обшивка стін] зробити такими, як у палаці моєму старому». У листах до адміністратора Лахви Жуховицького він конкретно наказує представити художникам з Копися розписи у замковій каплиці Лахви, аби «таке ж вміли робити вони самі й показати іншим художникам у Несвіжі» [3].

При цьому столяри й сніцарі були задіяні у проекті нового оздоблення Казимирівського палацу в Гродно. Так, у розпорядженні від 17 вересня 1752 р. інтер'єри потрібно було виконати наступним чином: «Зала <...> Суфіт гарний зробити <...> підлогу вкрити щитами, накріпко зпаянimi та гладкими, зробити драпіровку стін гобеленами (ламбрілями) з Миру, й каміни, що виступають зі стіни, й у вікнах гарні фрамуги (філунги), а також суфіт з кронштейнами у даху, що уходить вище, там образи королів польських розташувати, над камінами – короля і королеви польських. А між тими образами розташувати канделябри, але таким чином, аби картин не обпалювали». Цебто, Міхал Казимир Рибонька як справжній дизайнер намагався створити цілісний художній образ свого інтер'єру, продумуючи до дрібниць узгодження оздоблення шпалер, камінів, оформлення піддашового простору та підлог.



*Вочевидь, під сухітами малися на увазі щедро декоровані кабашоноподібними зірками чарунки «сот» кесонованого піddaшия, що апелюють до ренесансової традиції, відомого за стелею Мирського замку.*

Цьому ж адміністратору Лахви Жуховицькому він наказував «аби семи хлопцям, що знаходились на час науки в пана Фретера, були закуплені кольорові одежі, тобто кунтуш, жупан, штани, капелюхи та пояси». Всі тамтешні майстри з князем особисто узгоджували порядок і обсяги своїх дій. При цьому контроль супроводжувався «наганяями». Так, в одному з листів, наведеному Ольгою Баженовою, князь писав: «Миколаєвський мій старатися повинен, аби розпорядження було в строк виконане» [3]. За недосконале виконання розпоряджень Рибонька персонал «бадьорив» і словом, і ділом, коли розходився, то за велиki негаразди в творчій роботі і псування дороговартісних матеріалів міг навіть застосувати й фізичну силу.

Виходячи з вищесказаного, випливає, що у Лахві (сучасної Брестської області) заправляв «нарядами» на виконання сницарсько-столярних робіт адміністратор Жуховицький, вчив науки пан Фретер (вочевидь, було кого вчити, не менш як дві-три особи), працював майстер Миколаєвський, наймовірніше, Станіслав (з Несвіжу), або його родич, а також столяр Лукаш та ще кілька сницарів. Ці кілька персон становили окремий від жовківського двору митців, що складався з 5-ти осіб, і несвізького двору, основний кістяк якого утворювало 10 майстрів, невеличкий двір.

Так, до жовківського належали Микола Струмецький (Струмесський, Жолковський), Андрій Зашковський (Зашконт), Михайло Скшицький – Жолкевський (брать Анни – дружини відомого жовківського художника Івана Руткевича, фахівець з розпису коліс брички, а також рисувального мистецтва та живопису 1730-х – 1740-х рр.), скульптор Олександр Кулавський, Василь Петранович, Радзівіловський, Микола та Олександр, які працювали також у Львові, Несвіжі, Гродно, Вільні.

До «штату» несвізького художнього двору, крім архітектора Казимира Ждановича, відносяться Ксаверія Домініка Геського (бл. 1700–1764, працював впродовж 1733–1756 рр.), прем'єр-маляра, одного з 4-х дітей митця, його сина, художника, іконописця,

реставратора, декоратора, проектанта ширм, антипед Юзефа Ксаверія Геського (1730-ті – 1810 рр., працював до 1790-х рр. включно), фахівця станкових портретів і монументальних розписів Казимира Лютницького (Мирського), що був учнем придворного художника Анни Катажини в Бялій (до 1742 р.) Джованні Фулчі; Костянтина Петрановича, декоратора та садівника *Станіслава Миколаєвського* родом з Бялої, що на Свержені спеціалізувався на розписі гербів; німця, майстра розпису з Сверженської фаянсової мануфактури, Кюнцельмана, Мацея та його брата, про якого відомо, що останній збіг зі Сверженської фаянсової мануфактури, а також Яна й Томаша. Позаштатно в цей час набирали здебільшого іноземців, яким платили у рази більше. Зокрема, архітектора Мауріціо Педетті, італійського художника Антоніо Меллана, який розписував гродненський Казимирівський палац і Віленський палац 1751 р., та художника Міллера, що працював у Олиці 1745 р. [29, с. 147; 3].



*Дерев'яне ліжко із балдахіном у князівській опочивальні Радзивіллів у Несвіжі з живописною вставкою на бильці.*

Так, у архівах Несвіжу серед «ремісників» наприкінці 1727 – у 1731 рр. згадуються Кондрат і Кшиштоф, сніцарі, походження яких невідоме [3]. При генеральному капітулі королевича Якуба Собеського, що був проведений у Жовкові 7 лютого 1747 р., брали участь столяри, різники Олександр, Стебановський, Маркаарк (?), художник Микола з

колегами, художник Олександр. Останні два займалися розробкою катафалка Якуба Собеського. Натомість інший Микола, а саме Струмецький, що мешкав у Краківському передмісті Жовкви, найімовірніше, наглядав за цима процесами.



1. Художньо вирішена спинка крісла з гербом Радзивіллів з Мирського замку, куди меблі постачалися лахвенськими майстрами, що апелює до пізньоренесансової традиції ліжка з балдахіном із художньо оздобленим бильцями з Несвіжу.
2. Вищукана декоративна підставка з Мирського замку Радзивіллів.

Так, йому довірялося виконання найвідповідальніших робіт, таких, як портрети членів родини Собеських, ілюзіоністичні розписи (разом з художниками Дам'яновим,

Войщеховичем, ікономалярем Костянтином (Петрановичем) родом з Жовкви, сином відомого художника Василя Петрановича, Гургелевичем і Витанецьким зі Львова) костелу в Підгірцях тощо. Крім того, він протягом вересня 1751 рр. відвідував як Олику, так і Лахву, для чого виділялися йому в розпорядження князем парнокінні підводи. На місцях він, можливо, контролював мистецький бік виконання ходу робіт [3].



*Ткана оббивка спинки крісла з мотивом рослинного букету в кошику з колекції Мирського замку.*

Відомі імена ще 3-х художників, що працювали із Міхалом Казимиrom Радзивіллом Рибонькою. Це Йоганн Конрад Бланк, який 1738 р. копіював портрети Міхала Казимира; Франтішек Броновський, що 1748 р. брав участь у розписі (реставрації) шавельського костелу; Домінік Ціолі, – архітектурний художник та інженер, що займався облаштуванням водогону в радзивіллівських палацах у Литві; Мацея та Войцеха Росіньських, можливо, майстрів, що згадуються довгий час як Мацей без прізвища та його біглий брат, через якого першого на Свержені прикували, аби лишився. Хоча попередньо на сверженському виробництві працював Мацей Кручковський, що переїхав з Бялої від Анни Катажини Радзивілл [3].

Окрім названих митців-художників, деякі з яких працювали фахівцями з декоративно-ужиткового та промислового мистецтва, існував цілий штат майстрів-ремісників двору Радзивіллів «по виклику» (блізько 20 осіб). До них відносились фахівці, що входили до так званої «баттегі» (ватаги-бригади, склад якої змінювався відповідно до вимог щодо виконання робіт). До цього напівцеху – напів-творчого об'єднання, окрім художників, належали різники та скульптори по дереву та стукко.

Серед них згадуються «різник німець», «різник поляк», сницарі Мартин Войщехович (до 1733) та Андрій Вержховський (до 1733), скульптор-різьбяр Олександр Кулавський (інакше Кулаковський) і «славетний» Петро Щавельський з Олики; мозаїчист, вірогідно шляхтич, пан Олександр Новицький; штукатори Петро Малевич (також тинькач), Юзеф Чох; ліпники по стукко Концевич з Кореличів, Антоній Шепетович, Антоній Залеський, а також їх учні, від двох осіб в кожного [29, с. 128–129]. Можливо, частина з них співпрацювала із Лахвою, куди періодично для розробки проектів меблів для інтер'єрів скеровувалися суперінтенданти та адміністратори радзивіллівських маєтків.



Вигляд інтер'єру Несвізького палацу початку ХХ ст., де зображені столики барокового типу, зроблені, вочевидь, у XVIII ст.



Меблі в стилі рококо з радзивіллівської колекції в Олиці.

Надійшли до збірки Волинського країзнатчого музею 26.08.1940 р. Гірка для посуду – РЗ-102 (нижча), шафа – РЗ-142. Передані Управлінням лісового господарства м. Луцьк. Все наповнення не з радзивіллівських мануфактур. (Дані ВКМ).

Протягом другої половини XVIII ст. Мануфактура меблів Лахви славилася своїми виробами [29, с. 147]. Вірогідно, саме тут виготовляли меблі з червоно-зеленим фарбуванням на англійський манер (стіл мальований під горіх із зеленою лиштвою та червоним гзимсом із 21 мальованою зеленою фарбою шухлядою із червоним лиштуванням) під колірну гаму більядру, що зустрічався за описами у князівських палацах Радзивіллів на українських землях в Олиці; а також, крім них, меблі екзотичних порід, зокрема, червоного дерева, що також наявні в інвентарях [29, с. 50, 171]. Крім того, відомо також про 16 дерев'яних різьблених п'ятирожкових люстр, з фігурами, ансамблі яких були пофарбовані у білий колір, з Гродненського замку [3].

За сина Михала Казимира Рибоньки Кароля Станіслава Радзивілла Пане Коханку (1734–1790) продукція Лахви могла постачатися до Варшави, оскільки один з місцевих торговців меблями саме взяв там в оренду частину княжого палацу під меблевий салон [29, с. 147].



*Комплект меблів в стилі бароко з парадної залі Мирського замку.*

Крім того, в інвентарі Несвізького замку 1791 р. (цебто вже за доби Домініка Радзивілла) занотовано, що у цей час в апартаментах (залах і покоях) палацу знаходилися меблі саме лахвенського виробництва. Зокрема, крісла, стільці, канапи та столи [29, с. 147]. Імовірніше за все, ці речі перебували в інтер'єрах замку, як мінімум, до початку XIX століття.

Також цікаві здобутки в галузі художньої обробки дерева, започатковані в Неборові. Так, 1881 р. вищезгаданий Міхал Петро Радзивілл облаштував на теренах своєї маєтності Меблеву мануфактуру. За старосвітською звичкою роду

Радзивіллів, а також магнатською традицією відкривати у своїх володіннях фарфорні, оперні театри для власної естетичної насолоди, виробництва шовку та творів з нього, князь заснував у Неборові майстерню різьблення по дереву. Вважається, що він підтримував позитивістську філософію оновлення суспільства за допомогою так званої «органічної праці», це бот лінії розвитку художньої та промислової культури, що в Європі отримала назву «Мистецтва та ремесла».

Саме тому Міхал Петро Радзивілл намагався у межах «Теорії малих справ» розвинути на своїх володіннях високе рукотворне мистецтво для промисловості, що мало би сприяти розвитку краю. Як і на започаткованій ним Мануфактурі художньої (артистичної) майоліки та кахлярства, на деревообробному підприємстві у Неборові виконували твори за власними розробками проектів. Задля отримання високомистецького фабрикату з місцевим колоритом, до праці залучали талановитих ремісників і самобутніх художників-самородків зі збіднілих шляхетських та селянських родин.

Очолювали творчі експерименти талановиті місцеві майстри: столяр-різьляр Юзеф Тринковський та скульптор Юзеф Демчинський. Як і у випадку тонкокерамічної мануфактури, над самими проектами працював особисто князь Міхал Петро Радзивілл. За його розробками підприємство упродовж 1881–1885 рр. виконало низку оригінальних творів, послуговуючись прообразами гданських та старовинних англійських і французьких меблів. Крім окремих речей, майстрами виробництва Тринковським і Демчинським були виконані сніцарські ансамблі дерев'яної обшивки стін з чорного дуба у парадному вестибулі Неборівського палацу, багато прикрашеної різьбленням та скульптурою, а також комплекс начиння місцевого костьолу [124].

Загалом, меблярі та різники користувалися особливою повагою князів Радзивіллів, зокрема, Михала Казимира Рибоньки. За даними Ольги Баженової відомо, що в кожному своєму маєтку князь мав свої «плаци» («плязи»), на яких утримувалися фахівці робітничих спеціальностей – малярів і сніцарів, здатних лагодити, будувати, реконструювати, поновляти певні твори чи ансамблі.

Так, для «славетного Петра Щавельського», різника, Рибонька в Олиці 1747 р. придбав будинок за 2000 злотих. Натомість Казимиру Лютницькому (з Миру) в Несвіжі подарував три земельні ділянки. Таким чином, він закріпляв особливо обдарованих майстрів на місцях, що, як правило, ставало початком появи місцевого осередку або й школи фахівців.

За матеріалами польського Архіву актів давніх відомо про верстати столярні для фабрикації в стилі шінуазрі меблів у Бялій, де також виробляли гужовий транспорт – вози та коляски (карети). Там само зустрічається інформація, що під кінець XVIII ст. ще одна мануфактура меблів діяла у Полонці Радзивіллівському (за Володимиром Пивковським) [136, с. 52–53, 54]



Роль роду  
князів Радзивіллів  
у формуванні  
історико-культурної  
і мистецької панорами  
Європи XVIII–XIX ст.



## **Роль роду князів Радзивіллів у формуванні історико-культурної і мистецької панорами Європи XVIII–XIX ст.**



У сучасних умовах глобалізації з'являється все більше можливостей для вивчення значних явищ культури минулих епох і усвідомлення їхніх масштабів як об'єктів всесвітньої спадщини в контексті перспектив розвитку вагомих напрямків світового туризму. Збереження артефактів і пам'ятників, вартісних в історичному, архітектурному, етнокультурному планах, турбота про них, дають можливість планування й розробки подальших шляхів використання, розвитку й примноження спадщини, залишеної нам попередніми поколіннями.

У цьому зв'язку привертає увагу перелік потенційних пам'яток, які мають великі шанси згодом увійти до реєстру об'єктів ЮНЕСКО всесвітнього значення, розташованих на територіях колишніх країн СРСР і так званого соцтабору, що нині опинилися у складі СНД і Євросоюзу. А саме – України, Білорусі, Польщі, Литви, Латвії. Історія названих країн переплетена воєдино з епохи Середньовіччя, пройшла загальний шлях у період ренесансу й епохи бароко- класицизму, окремі регіони перебували після Київської Русі, ВКЛ і Речі Посполитої у складі Росії аж до нового часу.

Представники роду Радзивіллів, як мудрі правителі, піклувалися про майбутнє краю, регіону, країни, ґрунтовно продумували й розробляли планування розвитку територій з огляду на ближні й далекі перспективи. Тому на підвладних їм територіях – землях нинішніх України, Білорусі й Польщі була розбудована мережа виробництв з виготовлення високомистецьких фаянсу й скла, тканин, меблів, ювелірних виробів, зброї та ін. По суті, твори мистецтва і досягнення промисловості Радзивіллів постійно перебували в полі підвищеної уваги роду упродовж XVIII–XIX століття.

Загалом, як свідчить знавець генеалогії Лев Гунін, рід Радзивіллів поділявся на три основних гілки. Перші дві 1) князів Священної Римської імперії та герцогів на Гоніондзе та Меделі (з 1518 р.) та 2) князів Священної Римської імперії та герцогів на Біржах і Дубинках на теренах етнічної Литви (з 1547 р.) згасли по чоловічій лінії відповідно 1546 і 1667 рр. Третя – князів Священної Римської імперії та герцогів на Несвіжі та Олиці (з 1547 р.) згасла по чоловічій лінії 1813 р. [15]. Але сутність зробленого представниками цього роду сьогодні важко переоцінити.

Нині прийнято вважати, що основних ординацій (неподільних володінь, що передавалися у спадщину тільки старшому синові роду) Радзивіллів було 8.

Найважливішою на теренах етнічної України була олицька гілка (ординація-майорат). Крім неї, існувала: клецька старша гілка, несвізька гілка, молодша клецька гілка, гілка у Дятлові (і Бердичеві), гілка у Полонечці (і Шидловці), ординаційка (несвізька) гілка та давидгородська гілка. Вказана родина мала палаці у Познані, Берліні, Парижі, Мадриді [29, с. 80] тощо і розповсюджувала уклад свого життя теренами всієї Європи.

Династичні зв'язки зі Стюартами та Бурбонами, а також Баварським і Люксембурзьким й іншими монаршими родами укріплювали позиції Радзивіллів та дозволяли їм спостерігати за кращими ремісничо-промисловими зразками терitorій іноземних держав, вивчати останнє слово науки і техніки, інтегруючи чужоземні досягнення до вітчизняного культурно-мистецького простору, поступово замінюючи імпорт на елітарні художні твори власного виробництва.

Враховуючи, що для забезпечення фінансування своїх високомистецьких проектів, ще княгиня Анна Катажина розпочала в дусі доби просвітництва розбудову всіх необхідних елементів інфраструктури цивілізованої держави на підвладних територіях, Радзивіллі в кількох поколіннях стверджували меценатський поклик свого роду. Таким чином, на великих просторах від України, Білорусі і Литви до Польщі здійснювалась розбудова постійних дворів, відбувалось зведення мостів, дамб, млинів, започаткування корівників за голландськими взірцями для розведення голлендерських порід тощо [37].

Заробляючи важкою працею у такий великосподарський спосіб на теренах кількох сучасних держав Східної Європи, гроші, Анна Сангушкова Радзивілл намагалася їх витрачати на розбудову своєї мистецької зорієнтованої промислової імперії. Надалі її фундаторське бачення розвитку промисловості краю підтримували численні нашадки, починаючи від Міхала Казимира Рибоњки та його онуків, до спадкоємців бічних ліній Радзивіллів.

Ця родина підтримувала розбудову і реконструкцію католицьких та інших святынь на великих просторах від Польщі, України, Білорусі до Литви, зводила та поновлювала палаці й замки, біля яких починало виружувати життя по всій Східній Європі, опікувалась донаторством кармелітам і кармеліткам босим, реформаторам, бенедиктинцям, бернардинам, численним монастирям, у тому числі на Жовківщині та Львівщині, займалась фундацією нових релігійно-культурних і ремісничо-промислових центрів [3].

Зокрема, Бялу на Білосточчині в Польщі (Підляшшя) на початку XVIII ст. по поверненні з еміграції до Угорщини 1708 р. подружжя Радзивілл поступово перетворювало на «другий Несвіж» у культурно-промисловому плані. У самому Несвіжі княгиня жити більше не хотіла, оскільки тут все нагадувало їй про низку померлих діточок, труни з тілами яких знаходилися у місцевому костелі.

В Бялій з метою переключення уваги на інші справи, окрім фарфорні, яка пізніше виготовляла кахлі, посуд та аксесуари, було закладено також і ткацьку мануфактуру, що продукувала сукна найкращих гатунків. Крім того, діяло в місті й виробництво меблів, вкритих лаком у китайському стилі (!), парасольок і ювелірних прикрас. Тобто в кожній зі своїх великих резиденцій Радзивіллі намагалися відтворити вир життя кращих міст Європи, промислово розвинених й обізнаних у всіх мистецьких нововведеннях [37].

Окрім запахів галицької кави, французьких парфумів, німецьких технологій фарфору, голландських ноу-хау у тваринництві, Анну цікавила розкіш італійських архітектурних течій. Зaproшуючи іноземних висококваліфікованих майстрів, княгиня спромоглася звести палаці в стилі рококо у Бялій (бл. 1725 р.) [29, с. 155], а також у Рокосі та Слов'ятині в Білорусі. Для оздоблення палаців були взяті на роботу зодчі, художники і декоратори-іноземці (як колись придворні архітектори і живописці у Яна III Собеського і королеви Марії Казимири д'Арк'єн). Їх почт розбудовував, пластично й живописно оздоблював новозведені палаці, організовував розробку декорацій шпалер, gobelenів, килимів, унікальних виробів зі скла, фаянсу, коштовного каміння.

Так само, як і в Жовкові, працювали художники над створенням портретної галереї Радзивіллів, завдяки чому ми сьогодні знаємо як виглядали представники цього славетного роду [37]. Розбудовувались, відновлювались, і розписувались костели у Бялій, Негневичах, Налібоках, Пищанці, Гайні, Слов'ятині, Делятичах. Стилістика забудови цих населених пунктів Східної Європи сьогодні має багато близьких рис, що не дозволяє розокремлювати їх на окремі території.

Творами мистецтва, виконаними штатом придворних майстрів, наповнювалися замки в Олиці, Мирі та Бялій. Пізніше, вже сином Анни Катахини, було закладено білоруський театр у Несвіжі. Музикантами, капельмейстерами, балетмейстерами у ньому працювали фахівці з італійськими, французькими та іншими прізвищами. Вимогою Анни Катахини до них та потім її сина Міхала Казимира Рибоњки була передача знань місцевим майстрам, від скловарів до фаянсистів (фарфорників як тоді вони іменувались).

По смерті матері й брата та, відкупивши від онуки Яна III Собеського Жовкову, від початку 1740-х рр. сформувався мистецький «двір» Міхала Радзивілла Рибоњки. Тобто, в розпорядженні князя опинилось кілька груп живописців та фахівців з різним мистецьким фахом, що укладались в кілька ліній: несвізька (прем'єр-маляр К. Д. Геський з Саксонії (бл. 1700–1764 рр.), Ю. К. Геський, К. Лютницький, С. Миколаєвський, К. Петранович, Кюнцельман, Мацей, Ян, Томаш); жовковська (М. Струмецький, А. Защковський, М. Скшицький, Кшиштоф Радзивіловський, Микола, Олександр); кописька (що в архівах фігурує без імен, кілька художників, що вчилися малювати в Лахві на прикладі розписів каплиці Лахвенського замку); Давид, фахівець з виконання настінного живопису «під архітектуру» 1751 р. та декоратор-альфрейник, що працював у Львові та Олиці протягом 1740-х – початку 1750-х рр. Якуб; контрактова (В. Петранович, А. Меллана, А. Манюки); різьбарів («німець», «польськ», Герр, М. Войцехович, А. Ве(р)жховський); скульпторів (А. Кулавський, Петро); мозаїчистів (А. Новицький); ліпників (П. Малевич, Ю. Чох, Концевич, А. Шепетович, А. Залеський); граверів (Г. Лейбович, Л. Жискелович, Володько, Лейзер); ювелірів (Я. Х. Зісман); архітекторів (Д. Циолі, Д. Фонтана, М. Педетті); декораторів-сценографів і гравірувальників для театру Радзивілла (Михайло Жуковський), які сформували свій синтетичний неповторний стиль зодчества, скульптури, живопису, багатьох ліній декоративно-ужиткового мистецтва Східної Європи доби XVIII століття, під впливом яких (симбіоз бароко, рококо та класицизму) розвивалось і мистецтво століття наступного [2, с. 16, 18, 26, 32, 37].

Однак, виходячи з вищепереліченых даних щодо майстрів фарфору – фаянсарень, шклярень, сницарень та шліфярень при них, тапісярень, персіярень тощо цей перелік має бути значно розширений.

Адже на промислових мануфактурах цього роду працювали також великий штат висококваліфікованого персоналу. У Жовкві та Глинсько дотичними до появи художнього двору Яна III Собеського та його родичів Радзивіллів були понад 30 мальярів, з-поміж яких вирізняються імена живописців Івана Рутковича, Йова Кондзелевича, Дам'яна Роєвича та Василя Петрановича, гончара Олександра Мальовника (судячи з прізвища-прізвиська, фахівеця з розпису). У добу Міхала Казимира Рибоньки від 1747 р. у Жовківсько-Глинській фарфорній займався питаннями печей Жовкви та Львівського палацу штик-юнкер (хорунжий) корпусу кавалерії в Несвіжі Франциск Володько, фахівець з розтирання фарб і інгредієнтів маси та випалу в горні.

На деякий час 1749 р. його змінив вочевидь відписаний з Туманного Альбіону Ян Англіш (Англієць). 1751 р. тут працював Александр (Олександр Струмецький), фахівець з обпалу. Мальрем виробництва у цей час фігурував Микола Струмецький чи Струмеський, можливо, брат останнього. Двома цеховими майстрами при них числилися Шимко та Янко (Іванко), прізвищ яких ми не знаємо. Пізніше, з 1837–1838 років декор для друку на фаянсі Глинсько проектували відомі художники Антоні Ланге та Кароль Ауер.

У Бялій сама Анна Катахина Радзивілл приймала безпосередню участь у розробці й затвердженні творчих проектів. Загалом, технічною стороною розвитку виробництва ще з травня 1738 р. опікувався майстер Рабург, який помер 3 квітня 1741 р. від апоплексичного удару. Модельником і токарем з грудня 1740 р. на підприємство було взято Юліуша Готліба Стадтлера, який мав навчати учнів і дбати про якість роботи. Він же перебував від травня 1741 р. офіційно на посаді головного майстра Фабрики фарфору в Бялій. Від 1740 р. ці його учні працювали як фарфорники. Їх імена – Ян Крупуз та Мацей Кручковський з міста Мира. Крім них на виробництво був прийнятий мальяр Кюнцельман, судячи з прізвища, німець, вірогідно з Дрездена.

Крім нього, модельником і токарем значився один з давніх працівників фабрики Крістіан Фрідерік Сейдель, родом з Дрездена, котрий перебував на службі у княгині Анни у Бялій з травня 1738 року і виконував додаткові обов'язки нагляду за ввіреною йому творчою частиною. На 1742 при фабриці знаходилося два фарфорника-поляки, а саме – Ян Борисевич і Войцех Нарушевич, а також один робітник Микола Кийовський, прізвище якого вказує на походження з України (власне, з Києва). Крім них, на підприємстві також значився учень Домінік Іваницький, що займався «наукою».

Вірогідно, за згоди Анни Катахини Радзивілл провідні фахівці з Бялої Подляски Рабург та його наступник Стадтлер займалися організацією та налагодженням виробничого процесу. В Свержені за Міхала Казимира Рибоньки діяли прем'єр-мальяр Ксаверій Геський (Хескі, Еський), місцевий гончар, білорус Храймович (Граймович). 1743 р. тут значилися мальярі Мацей Кручковський і Томаш Острівський з Бялої, та прийдешній з Бялої від 1744 р. німець, мальяр по фаянсу Кюнцельман. Крім них, працював тут фарфорник Дрегер ет Бренер, майстер-німець. Від попереднього складу

штату наприкінці діяльності виробництва лишився тільки Антоні Гіжевський (або Гільчевський), а від 1745 р. маляром значився Миколаєвський. З 1761 р. на виробництві іноземці вже не працювали.

Загалом, перелік фарфорників «Мануфактури Сверженської і шліфлярні», які працювали на постійній основі, в другій половині 1740-х – 1750-х рр. на Свержені виглядає наступним чином: Ян Храймович – майстер, Мацей Кручковський (Грушковський) – майстер, Томаш Островський – майстер, Антоні Гіжевський – майстер, а також робітники Ян Руський (вочевидь, з України), Антоні Рудзик, Мацей Сенкевич, Грегор Пальчевський, Юзеф Панко (судячи з прізвища – українського походження), Грегорі Прокопович, Даніель Гаврилович. Шліфярниками підприємства зазначені: Єжи Соболевський (рисувальник), Ян Матушевич – майстер, і кілька робітників – Ян Карпович, Ігнаці Павловський, Стефан Зі(е)невич, Ян Шкода, Ян Захоровський, Конрад Гордій, Грегорі Завкевич, Ядка, Криштоф, Томаш Тулеець (новий хлопець, узятий до кахлів 1753 р.).

В Уріччі від часів княгині Анни Радзивілл на виробництві ще від 1741 р. значилося кілька місцевих гончарів та їх помічників, а також майстер німець універсального творчого діапазону на прізвище Дісе – технолог-художник.

В Неборові наприкінці XIX ст. у Міхала Петра Радзивілла працювали під керунком Войцеха Герсона відомі митці Юзеф Хелмінський, Юзеф Панкевич, Владислав Подковінський і Леон Вичулковський. Також до діяльності підприємства були дотичні виученики варшавської малярні порцеляни. У проектуванні форм та оздобленні безпосередню участь брав власник – князь Міхал Петро Радзивілл. Організацію мануфактури фаянсу і майоліки у Неборові займався французький емігрант польського походження Станіслав Тіле, кераміст, знавець циклів фабрикації фарфору-фаянсу і майоліки в Невері (Франція) та Цмельзові (Чмелеві, етнічна Польща). Він же проектував форми і малюнки виробів.

За оренди останнім підприємства формуванням предметів займався різьбяр і модельник Славомир Желінський. Художниками-декораторами тоді працювали Францішек Шевчук, Юзеф Демчинський, Ядвіга Хижинська, сестри Целіна й Якобіна Зарембянські, Юлія Суска. По смерті князя 1903 р. протягом 1903–1906 рр. діяльність підприємства поновилася за керівництва знаного кераміка та різьбяра Станіслава Ягміна. Керувала від 1980-х на третьому етапі роботи виробництва фабрикацією творів художниця Тереза Шаловська, пізніше, протягом 1987–1992 рр. – різьбярка по художній кераміці Крістіна Марік-Андржайевська.

Знаними майстрами Налібоцької гуті до кінця 1730-х рр. фігурували Ян і Генрік Гензові, до 1740-х рр. були Микола й Ян Дубицькі, а також Григорі Авчук.

В Уріччі на 1740 р. працював Вольфганг Ландграф, який розбирався у тонкощах скляної майстерності, а також його помічник Ян Мішук. Крім них, з Потсдаму було запрошено фахівця з кристалів Йоганна Георга Хайнця. Художню майстерню тоді очолив француз Костянтин Франтішек Фремель. Від уріцько-налібоцьких виробень збереглися імена спадкових майстрів місцевого походження. Зокрема, згадуються гравірувальники та шліфувальники скла Микола, Ян I і II, Петро, Казимир, Гнат, Тодор, Кароль тощо Дубицькі, кілька поколінь Римашевських, Залеських, Сонцевичів, Александровичів, Адамовичів, Дашкевичів. Знаними фахівцями гутної справи були Юзеф Корженська й Петро Пока. Керували

шліфлярними роботами Ян Терпанович і Томаш Дайлідович. Розпис на келихи та кухлі наносили Григорій Клімович й Лукаш Володько (Володько). Допомагали їм гутники Гаврила Мазун, Лаврін Рибак, Михась Лобач, Юзеф Фарботка, Юллюк Клімович, Василь Ясев. Багато з них підготували для праці виробництва своїх родичів та нащадків, започаткувавши династії шкллярів.

Для особливих випадків виготовлення діамантового, рубінового скла, виробів з венеційською ниткою та філігранню доручали саксонським майстрям – братам Генци та Дрегер. Фахівцем ошатного скла вважався Ян Фрідріх Дзіц. На Уріцькій скляній мануфактурі Радзивіллів проектуванням і виготовленням цього асортименту протягом 1739–1765 рр. займався майстер з Дрездена Х. Т. Шербер.

У другій половині XVIII століття при Чуднівській гуті майстром (на зламі 1750–1760-х рр.) працював дехто Торжевський, котрого польські дослідники ідентифікують з автором першого підручника зі склярства «Rozmowa o sztukach robienia szkla» Юзефом Торжевським.

Серед ювелірів-сервіторів, що працювали для Радзивіллів в Янковичах відомі імена Яна Кристофора Зизмана, Якуба Яцевича, Павла Дайлідовича, Яна Яськевича та їх учнів Конрада Гординки й Гришка Косцюкевича. Іноземцями-шліфувальниками по склу, настінним та настольним дзеркалам і коштовному камінню і зброй в Янковичах були майстри К. Вагнер, Л. Ейлер, І. Гратнер, К. Павора, К. Френкель.

У тапісяряннях цього роду в Несвіжі високомистецькою працею керували Казимир Шиховський та Барталамей Нечайовський. З Кореличів відомі імена майстринь Марії Кулаковської (гobelенниці), Анастасії Маркевич (гobelенниці), Терези Лютницької (гobelенниці, дружини художника Казимира Лютницького), (?) Мисюкевич, (?) Музуркевич (гobelенниці), (?) Антаховської, (?) Бах(к)анович (гobelенниці, дружини несвізького капельмейстера) Марії Кулаковської (гobelенниці).

Картони (бозето) для гobelенів та шпалер тут готували відомі придворні художники Радзивіллів – батько й син Ксаверій Домінік і Юзеф Ксаверій Геські (батько й син), Михайло Скшицький (в іншій транскрипції Скажицький) та Андрій (можливо, Зашконт, родом із Жовкви (?)) і Костянтин (імовірно, Петранович (?)).

На персіяряннях Радзивіллів у Несвіжі та Слуцьку працювали відомі текстильники, фахівці з шовкотканих виробів, батько й син Ян та Леон Мажарські, вірмени з угорськими коріннями, що переїхали з Константинополя до України, а потім до земель етнічної Білорусі.

Від 1780-х рр. на підприємстві Слуцька значились Андрій Гутовський, з Галичини, робітник з оздоблення квітами; Михайло Баранцевич, шляхтич, робітник із намотування шпульок; Симон Сегень, з Несвіжу, робітник з виготовлення основи; Ян Івашкевич, зі Слуцька, помічник; за верстаком: Юзеф Борсук, шляхтич; Пилип Дубицький, з Уріччя; Михайло Надольський, з Несвіжу; Ян Канчила, зі Слуцька; Ян Римашевський; Ян Дубицький, з Уріччя; Олександр Лойко, зі Слуцька; Базиль Смешкевич, зі Свержена; Флоріан Михаловський, зі Слуцька; Кароль Садовський, з Бялої Подляски; Франтишек Машинський, зі Слуцька; Ян Сериковський, зі Слуцька; підносчики, всі зі Слуцька: Павло Куликовський; Пасхаліс Івашкевич; Якуб Кононович; Вінсент Івашкевич; Юзеф Свентицький; Роман Вархан; Пилип Товкачевич; Петро Зенкевич; Михаловський; Андрій Чайковський; Симон Сенкевич; Якуб Войцеховський; столяр: Казимир Симонович, зі Слуцька.

Також на Слуцькій персіянрі працювали Хома Хоєцький, Ян Годовський, Михайло Баранцевич, Критський, Лютницький, Андрій, Костянтин.

У Лахві (сучасної Брестської області) заправляв «нарядами» на виконання сницарсько-столярних робіт адміністратор Жуховицький, вчив науки пан Фретер (вочевидь, було кого вчити, не менш як дві-три особи), працював майстер Миколаєвський, швидше за все, Станіслав (з Несвіжу), або його родич, а також столяр Лукаш та ще кілька сницарів. У Жовкові на 1747 р. при генеральному капітулі королевича Якуба Собеського згадувались столяри та різники Олександр, Стебановський, Маркаарк (?), художник Микола з колегами, художник Олександр, можливо, дотичні до меблярень Радзивіллів.

Крім останніх з Лахвою могли співпрацювати фахівці мобільної творчої бригади (ватаги) Міхала Казимира Рибоньки. А саме – серед них згадуються «різник німець», «різник поляк», сницарі Мартин Войцехович (до 1733) та Андрій Вержховський (до 1733), скульптор-різьбар Олександр Кулавський (інакше Кулаковський) і «славетний» Петро Щавельський з Олики; мозаїчист, вірогідно шляхтич, пан Олександр Новицький; штукатори Петро Малевич (також тинькач), Юзеф Чох; ліпники по стукко Концевич з Кореличів, Антоній Шепетович, Антоній Залеський, а також їх учні, від двох осіб в кожного.

При сницарні-меблярні у Неборові наприкінці XIX ст. у Міхала Петра Радзивілла фігурували талановиті місцеві майстри: столяр-різьбар Юзеф Тринковський та скульптор Юзеф Демчинський.

Отже, старосвітські мануфактури князів Радзивіллів у XVIII–XIX століттях складалися з фарфорень та фаянсарень (Жовква і Глинсько, Бяла Подляска, Сверженъ, Неборів); гут, виробництв кришталю, дзеркал і самоцвітів (Уріччя, Налібоки, Чуднів, Янковичі); тапісяренъ, килимарень, персіяренъ, мебляренъ (Бяла Подляска, Мир, Альба; Несвіж – Кореличі; Несвіж – Слуцьк; Неборів, Лахва).

Зважаючи на один лише перелік цих виробництв, варто зазначити, що роль роду князів Радзивіллів у формуванні історико-культурної і мистецької панорами Європи XVIII–XIX ст. є особливо значущою. Насамперед враховуючи, що більшість з окреслених підприємств виготовляли унікальний високоякісний фабрикат, значення якого до сьогодні важко переоцінити. Не про всі виробництва залишилась достатньо повна і детальна інформація, але те, що вдалося встановити за збереженими відомостями, артефактами та їх реконструкціями, вражає і свідчить про надзвичайну важливість спадку Радзивіллів у Східній Європі.

При цьому в одних резиденціях – як, приміром, у Несвізькій ординації – могли виготовляти речі, а користуватись ними у інших маєтностях, зокрема, в Олиці, Мирі, Неборові тощо. Кунтушеві пояси, примірники високохудожнього гутного скла і надзвичайно коштовних кришталів, дзеркал, килимів та меблів, творів з самоцвітів радзивілліані XVIII–XIX століть мають велике значення для розвитку культури Східної Європи означеної доби і нині є перлинами найбільших муніципальних і приватних музеїв України, Білорусі, Польщі, Литви, Росії.

Перспективи подальших досліджень варто пов’язувати з укладанням спільног українсько-білорусько-польсько-литовського каталогу збережених артефактів мануфактур родини Радзивіллів доби бароко – романтизму.

## Джерела та література



1. Александрович В. Інвентар Олицького замку 1755 р. / В. Александрович // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство, 2003. – Вип. 3. – С. 301.
2. Баженова О. Д. Монументально-декоративное искусство Несвижа XVIII века: европейский контекст и стилистическое своеобразие / автореф. ...д-ра искусствоведения : Баженова Ольга Дмитриевна; ГНК «Центр исследований беларусской культуры, языка и литературы» НАН Беларуси. – Минск, 2013. – 53 с.
3. Баженова О. Радзивилловский Несвіж / О. Баженова // [http://lit.lib.ru/b/bazhenowa\\_o\\_d/text\\_0010.shtml](http://lit.lib.ru/b/bazhenowa_o_d/text_0010.shtml). – Дата доступа: 12.11.2017 г.
4. Безбородов М. Очерки по истории русского стеклоделия / М. Безбородов. – Москва, 1952. – С. 1–19.
5. Болбас М. Ф. Развитие промышленности Белоруссии (1775–1861) / М. Ф. Болбас. – Минск : Навука і тэхніка, 1966. – С. 5–239.
6. Борисовские мастера создали новый шедевр // <http://www.adzinstva.by/?p=28039>. – Дата доступа: 25.09.2017 г.
7. Відомості Верховної Ради УРСР. – 1973. – №18. – С.159.
8. Возникновение мануфактур в Беларуси // <http://www.gistoryja.ru/vtoraya-polovina-XVI-konec-XVIII-v/67-vozniknovenie-manufaktur-na-territorii-belorusi..php>. – Дата доступа: 09.11.2017 г.
9. Высоцкая Н. Ф. Белорусско-французские связи в архитектуре и изоискусстве (XII–XVII вв.) / Н. Ф. Высоцкая // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны: навук. зб. Вып. 5 / рэдкал. У. Н. Сідарцоў (адк. рэд.), С. М. Ходзін (нам.адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БГУ, 2009. – С. 26–30.
10. Ганецкая И. В. Производство майолики и фаянса на Беларуси XII–XVIII вв. / Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. ист. наук : Ганецкая Ирина Владимировна / Специальность ВАК РФ: 07.00.06 – Археология. – Минск, 1993. – 21 с.
11. Ганецкая I. Мірски замак і вырабы Свержанской фаянсавай мануфактуры // [http://mir-nesvizh.com/wp-content/uploads/2016/01/ganetskaya\\_mirski.pdf](http://mir-nesvizh.com/wp-content/uploads/2016/01/ganetskaya_mirski.pdf). [Назва з экрану]. – Дата доступу: 20.09.2017 р.
12. Ганецкая I. Свержанская фаянсавая мануфактура XVIII ст. / Ірина Ганецкая // Беларускі гісторычны часопис. – 2004. – №12. – С. 36–45.
13. Гваныні О. Хроніка європейської Сарматії / упор. та перекл. з польськ. О. Ю. Миціка / О. Гваныні. – 2-ге вид., доопрац. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – 1005 с. : іл.
14. Голод I. Художнє цехове та мануфактурне ремесло / Ігор Голод // Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України ; гол. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 2 : Мистецтво XVII–XVIII ст. – С. 17–31.

15. Гунін Лев. Происхождение рода // [http://www.balandin.net/Gunin/Bobruisk/CHAPTER\\_4/radziwilly.pochodzenie.htm](http://www.balandin.net/Gunin/Bobruisk/CHAPTER_4/radziwilly.pochodzenie.htm). – Дата доступу: 12.11.2017 р.
16. Декорування тканинами та килимами величого палацу Золочівського замку // <http://zolochiv.net/dekoruvanna-tkaninami-ta-kilimami-palatsu-zolochivskogo-zamku/>. – Дата доступу: 12.11.2017 р.
17. Документальное наследие Речи Посполитой // <http://archives.gov.by/Radzivily/intro.html> [Назва з екрану]. – Дата доступу: 20.09.2017 р.
18. Документальное наследие Речи Посполитой // [http://cdiak.archives.gov.ua/baza\\_rech\\_pol/intro.html](http://cdiak.archives.gov.ua/baza_rech_pol/intro.html) [Назва з екрану]. – Дата доступу: 20.09.2017 р.
19. Долинський Л. В. Український художній фарфор / Л. В. Долинський. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963. – С. 12.
20. Долинський Л. Фарфор і фаянс. (Стаття про виробництво художнього фарфору на Україні). Варіанти, рукопис, машинопис з правками автора. / Л. Долинський, П. Мусієнко// Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 990. Мусієнко Пантелеїмон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр.285. 5 арк. на 98 арк. 1963 р. Арк. 39, 40, 55, 56, 57, 58.
21. Європейське скло XVI – поч. XIX ст. зі збірки музею етнографії і художнього промислу Ін-ту народознавства НАН України у Львові : каталог. Авт.-упор. : А. Каспшак, Г. Скоропадова. – Варшава ; Львів, 2008. – 268 с. : іл.
22. Жовква. Державний історико-архітектурний заповідник. Львівська область. Путівник. / Текст М. Кубай, О. Іванов. Автор проекту, фото Олександр Іванов. – Тернопіль, [Б. р., 2000-ні рр.]. – С. 1-3.
23. Замок Альбрехтсбург. Колыбель европейского фарфора // <http://caslall.ru/ger/sax/albrechtsburg/albrechtsburg1.php>. – Дата доступа: 08.11.2017 г.
24. Замок короля Яна III Собеського в Яворові // <http://gazeta.lviv.ua/2013/01/25/zamok-korolja-jana-sobskogo-v-javorov/>. – Дата доступу: 12.11.2017 р.
25. Записки Михаила Чайковского (Садык-Паша): Киевская старина №6, 1891 // [http://iht.univ.kiev.ua/library/ks/1891/pdf/kievskaya-starina-1891-6-B-\(3727-3738\).pdf](http://iht.univ.kiev.ua/library/ks/1891/pdf/kievskaya-starina-1891-6-B-(3727-3738).pdf). – Дата доступу: 20.09.2017 р.
26. История белорусского искусства: В 6 т. – Т. 2. Вторая половина XVI – конец XVIII века. (Ред. тома Я. М. Сахута). – Минск : Навука і тэхніка, 1988. – 384 с. : іл.
27. История белорусского искусства: В 6 т. – Т. 3. Конец XVIII – начало XX века. (Ред. тома Л. Н. Дробоў, П. А. Карнач). – Минск : Навука і тэхніка, 1989. – 448 с. : іл.
28. Киевская старина. – К., 1891. – Т. XI. – С. 485.
29. Князі Радзивілли / В. Александрович та ін. ; відп. ред. Ю. В. Ференцева ; пер. В. Журби та ін. – Київ : Балтія-Друк, 2012. – 272 с. : іл.
30. Косів Р. Літургійні покрови на чашу і дискос: каталог творів Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Роксолана Косів. – К. : Майстер книг, 2013. – 208 с. : іл.
31. Косів Р. Українські хоругви / Роксолана Косів. – К. : Оранта, 2009. – 372 с. : іл.
32. Креденца // <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BpxJRP-oxOAJ:https://otvet.mail.ru/question/10182463+&cd=8&hl=ru&ct=clnk&gl=ua> <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BpxJRP-oxOAJ:https://otvet.mail.ru/question/10182463+&cd=8&hl=ru&ct=clnk&gl=ua>. – Дата доступа: 20.11.2017 г.
33. Кубай М. Виписки з чернетки роботи «Історична хронологія Жовкви», які стосуються керамічного виробництва в Жовкві (уточнені, взамін надісланих у 2012 році). Архів О. В. Школьної.

34. Лазука Б. А. Гісторыя беларускага мастацтва: Вучэб. дапам. для студэнтаў вну. В 2-х т. Т. 1: Першабытны лад – XVII стагоддзе / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2007. – 254 с. : іл. ; Т. 2. XVIII – пачатак XXI стагоддзя. – 2007. – 350 [2] с. : іл.
35. Лазука Б. А. Слуцкія паясы. Адраджэнне традыцый / Б. А. Лазука. – Мінск, 2013. – 136 с. : іл. Режим доступа: Лазука Б. Слуцкие пояса. Возрождение традиций / Б. Лазука // <http://nasledie-sluck.by/ru/sluchina/books/4592/>. – Дата доступа: 15.11.2017 р.
36. Луковичны декор фарфора Meissen [Светлана Пономарёва] // <http://art-salon.eu/items/view/blue-onion-pattern/rus>. – Дата доступа: 20.09.2017 р.
37. Масляницына И. Магнатка-предпринимательница / Ирина Масляницына // [http://delo.by/news/~shownews/magnatka\\_pregprinimatelniza](http://delo.by/news/~shownews/magnatka_pregprinimatelniza). – Дата доступа: 20.09.2017 р.
38. Мельник Ігор. «Віденська відсіч» – кінець османського наступу / Ігор Мельник // <https://zbruc.eu/node/12728>. – Дата доступу: 12.11.2017 р.
39. Миллер Джудит. Антиквариат. Каталог цен на 2004–2005 годы / Джудит Миллер. – М. : Аст, Астрель, 2004. – С. 106, 107, 115.
40. Назар В. «Східний» текстиль на західноукраїнських землях у другій половині XVII–XVIII ст. / В. Назар // УАМ: дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 1999. – Вип. 6. – С. 157–161.
41. Национальный государственный архив Беларуси. КМЧ-5, оп. 1, д. 2676/1, л. 90–91. Цитируется за И. Ганецькою з посиланням на Ю. Якимовича.
42. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 1. Д. 51. Описи драгоценностей, оружия, мебели, нарядов, посуды, картин и другого имущества князей Радзивиллов. Спецификация рассчётов с ювелирами, портными и др. 1544 – XVIII в. 365 л. Польский, латинский.
43. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 1. Д. 53. Описи драгоценностей, посуды, мебели, нарядов, картин и другого имущества кн. Радзивиллов. XVII–XX вв. 384 л. Польский, немецкий, французский, латинский, русский.
44. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 1. Д. 55. Описи драгоценностей, нарядов, мебели, посуды, портретов, оружия и другого имущества кн. Радзивиллов. 1635 – XIX в. 520 л. Польский, немецкий.
45. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 1. Д. 58. Реестры и описи имущества кн. Радзивиллов, описание оранжереи, арсенала, фрагмент реестра библиотеки, ведомости расходов по княжеской кухне, меню и др. 1670–1911 гг. 355 л. Польский, немецкий, французский, латинский, русский.
46. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 1. Д. 59. Инвентарные описания охотничьего дома кн. Антона Радзивилла в Колках, двора Марты Радзивилл в Варшаве по ул. Медовой, двора королевича Константина Собесского, Виленского двора кн. Доминика-Николая Радзивилла. План конюшни в Несвижском замке. 1671–1881 гг. 520 л. Польский, французский.
47. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 1. Д. 55. Описи товаров, приобретённых для кн. Радзивиллов. Спецификация работ портных, ювелиров. Счета и квитанции по княжеской кухне. Ведомость о расходах на погребение кн.. Михаила-Казимира Радзивилла Рыбоньки, воеводы виленского, и др. документы о расходах кн. Радзивиллов 1710–1835 гг. 87 л. Польский, немецкий, французский.
48. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 1. Д. 64. Договоры кн. Радзивиллов с музыкантами,

художниками и др., их расписки в получении жалованья. Документы по содержанию театра в Несвиже. 1715–1810 гг. 392 л. Польский, французский, немецкий.

49. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 1. Д. 67. Книги записей расходов по содержанию Бяльского двора, описи драгоценностей др. имущества, ведомости расхода продуктов и напитков по княжеской кухне; ведомости выдачи денежного и натурального жалованья прислуге и др. 1732–1743 гг. 217 л. Польский, французский.

50. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 1. Д. 68. Реестры и описи драгоценностей, посуды, мебели, нарядов, портретов и другого имущества кн. Радзивиллов. 1732–1805 гг. 239 л. Польский.

51. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 1. Д. 70. Описи фарфоровой и стеклянной посуды, продуктов, бакалейных товаров и другого имущества, отправленных для нужд кн. Радзивилла в Литву и Варшаву к сейму. 1735–1738 гг. 23 л. Польский.

52. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 1. Д. 406. Письма польского королевича Якуба-Людвига Собесского кн. Каролю-Станиславу Радзивиллу, подканцлеру ВКЛ (ок. 1698 г.) и другим лицам. Письма королевы Марии-Казимиры Собесской гр. Малины и др. Кон. XVII – начало XVIII в. 49 л. Французский.

53. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 1. Д. 414. Опись документов, относящихся к украинским и волынским имениям кн. Радзивиллов. 1759 г. 24 л. Польский, латинский.

54. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 7. Д. 328. Ведомости, счета и квитанции, относящиеся к содержанию дворцов кн. Радзивилла в Львове, Жолкве и Змиограде. 1755–1763 гг. 2062 л. Польский, еврейский.

55. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 7. Д. 383. Ведомости прихода и расхода материалов и выдачи продуктов служащим Уречской стекольной фабрики. 1797–1799, 1819–1820 гг. 15 л. Польский.

56. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 7. Д. 527. Инструкции генерального уполномоченного по русским имениям кн. Богуслава Радзивилла генерала Миллера об управлении этими имениями; ведомости прихода и расхода за 1848–1854 гг. и переписка кн. Вильгельма и Богуслава Радзивиллов с Миллером, главным администратором Мюнховым, гр. Васильчиковым, Келлером и другими об имениях Несвиж, Олыка и стекольной фабрике в им. Олыка. 1848–1854 гг. 286 л. Польский, французский, немецкий.

57. Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 694. Радзивиллы, князья (фамильный фонд). 1511–2006 гг. Оп. 7. Д. 528. Кааталог предметов «редкостного кабинета» (минералы, камни, планетарий, телескоп, микроскоп, волшебный фонарь и др.), составлен в 1758 г. Копия декрета, план и ведомости расходов на строительные работы в г. Заблудов кн. Радзивилла за 1805 г. 1758–1805 гг. 32 л. Немецкий.

58. Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840–1940) / О. Нога. – Львів : НВФ «Українські технології», 2001. – С. 9, 26, 159, 166, 168–169, 257.

59. Павлюк С. Скарби музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України / С. Павлюк, Р. Чмелік. – Львів, 2005. – С. 142.

60. Петрякова Ф. Глинськое: центр фаянсового производства в Восточной Галиции / Ф. Петрякова // Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті / під ред. Н. Трегуб. – Харків, 1999. – Вип. 2-3. – С. 116–122.

61. Петрякова Ф. Глинське, Любича Королівська – центри фаянсового виробництва в Галичині. XIX ст. / Ф. Петрякова // Історична, мистецька та архітектурна спадщина Жовкви: проблеми охорони, реставрації та використання: Збірн. матеріалів укр.-польськ. наук.-практичн. семінару / Державний комітет будівництва, архітектури та житлової політики України, Держ. іст.-архітектурний заповідник у м. Жовкві, Український комітет ІКОМОС, НТШ у Львові, Комісія архітектури і містобудування, Кафедра реставрації та реконструкції архітектурних комплексів ДУ «Львівська політехніка», Жовківський Центр міського розвитку «Світло культури»; ред. кол. М. Литвин, В. Накопало, Г. Яремич. – Жовква ; Львів, 1998. – С. 118–122.
62. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX ст.) / отв. ред. П. Н. Жолтовский. – К. : Наук. думка, 1985. – 221 с. : ил.
63. Петрякова Ф. Художний фаянс кінця XVIII – початку ХХ ст. // Mappa Mundi : зб. наук. праць на пошану Ярослава Дащенка з нагоди його 70-річчя. – Львів ; Київ ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. – С. 587–606 : іл.
64. П'єх Н. Створення та діяльність жовківської фарфорні в 1749–1762 рр. (За матеріалами касових видатків 1749–1752 рр. та інвентарного опису 1762 р.). / Наталія П'єх // Жовква крізь століття. Наук. зб. Вип. 1. – Жовква, 2010. – С. 100–105.
65. Романовский Н. Т. Развитие мануфактурной промышленности в Белоруссии (вторая половина XVIII – первая половина XIX века) / Н. Т. Романовский. – Минск, 1976. – С. 48–76.
66. Русина О. Радзивілли та Україна: культурні конотації // Український історичний журнал / О. Русина. – Київ, 2015. – № 2 (521) (березень–квітень). – С. 113–130.
67. Русский фарфор // [https://ru.wikipedia.org/wiki/Русский\\_фарфор](https://ru.wikipedia.org/wiki/Русский_фарфор). – Дата доступу 12.07.2017 р.
68. Сарматы // <http://ru.wikipedia.org/wiki/Сарматы>. – Дата доступу: 28.06.2014 р.
69. Сведения о промышленности Белоруссии. Минская губерния, 1828 г. // [http://ljudan.by/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36:-l-r&catid=1&Itemid=1](http://ljudan.by/index.php?option=com_content&view=article&id=36:-l-r&catid=1&Itemid=1). – Дата доступу: 25.10.2017 р.
70. Славутич Євген. Шовкові тканини в костюмах військової еліти і урядовців української козацької держави та їхня тогочасна місцева термінологія [Ел. ресурс] / Євген Славутич // <http://histans.com/JournALL/geo/10/8.pdf>. – Дата доступу: 28.06. 2014 р.
71. Смолій Ю. Слуцькі пояси / Ю. Смолій // Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України ; гол. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 2 : Мистецтво XVII–XVIII ст. – С. 115–119.
72. Смолій Ю. Українське культурне поле / Ю. Смолій // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. – 2010. – Вип. 7. – С. 360–374.
73. Солохина А. И. Значение белорусской шпалеры в формировании славянской культуры XII–XIX вв. / А. И. Солохина, Н. А. Волынец // <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/12594> [Назва з екрану]. – Дата доступу: 12.08.2017 р.
74. Фабрика шелковых поясов или персиария (По материалам книги А.П. Грицкевича) // <http://belisrael.info/?tag=knyaz-ieronim-florian-radzivill>. – Дата доступу: 12.11.2017 р.
75. Форрест Тим. Антиквариат: серебро и фарфор. Иллюстрированный путеводитель по дизайну столовой посуды с указанием периодов её создания и деталей отделки ; Консультант Пол Аттенбери / Тим Форрест. – М. : Эгмонт Россия ЛТД, 1997. – С. 73.
76. Центральний державний історичний архів України в м. Києві (ЦДІАК). Ф. 59. Київська губернська канцелярія. Оп. 1, т. 1, д. 862. Дело о запрещении дворянам носить платье, украшенное золотом, серебром: списки вещей, сданных населением. 1 декабря 1742 – 13 декабря 1745 гг. На 328 л.

77. Центральний державний історичний архів України у м. Київ. Ф. 257. Радзивилл. Оп. 1. Спр. 11. Выписки из Несвижских гродских книг, описание имений, контракты, инвентари и другие документы по управлению г. Несвижем. XVI–XIX ст. На 486 л. Польский.
78. Центральний державний історичний архів України у м. Київ. Ф. 257. Радзивилл. Оп. 1. Спр. 96. Дело о передаче деревянной и глиняной посуды Несвижского временного военного госпиталя Елисаветградскому гусарскому полку. 1833–1835 гг. На 27 л. Русский, польский.
79. Центральний державний історичний архів України у м. Київ. Ф. 257. Радзивилл. Оп. 1. Спр. 133. «Akta o kopiach. 2». Копии королевских универсалов, писем на разные темы, од, стихотворений и др., собранных Радзивиллами. 1407–1769 гг. На 392 л. Польский, латынь.
80. Центральний державний історичний архів України у м. Київ (ЦДІАК). Ф. 257. Радзивилл. Оп. 1. Спр. 175. Рапорты эконома Юзефа Пашковского экономии Несвижской ординации по хозяйственным вопросам. 1817–1818 гг. На 4 л. Польский.
81. Центральний державний історичний архів України у м. Львові (ЦДІАЛ). Ф. 69. Магістрат г. Жовкви Львовської землі Русского воєводства. 1622–1890 гг. 60 од. зб. Латинь, польська, німецька.
82. Цимбала Л. Золототкацтво / Л. Цимбала // Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України ; гол. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 2 : Мистецтво XVII–XVIII ст. – С. 99–113.
83. Цимбала Л. І. Золототкацтво Галичини XVIII – першої третини ХХ ст. (Історія, типологія, художньо-стильові особливості): дисертація канд. мистецтвознав. : 17.00.06 / Цимбала Лада Іванівна ; Львівська академія мистецтв. – Львів, 2003. – 192 с. : іл.
84. Цимбала Л. Золототкацтво Галичини XVIII – першої третини ХХ ст. (Історія, типологія, художньо-стильові особливості) / Л. Цимбала // Режим доступу: [http://librar.org.ua/sections\\_load.php?s=light\\_industry&id=54&start=4](http://librar.org.ua/sections_load.php?s=light_industry&id=54&start=4). – Дата доступу: 23.01.2015 р.
85. Ціткоўскі Ігар. Успамін пра слуцькую персіярню / Ігар Ціткоўскі // <http://kurjer.info/2014/06/23/uspamin-pra-sluckuyu-persiyargnu/>. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Русский\\_фарфор](https://ru.wikipedia.org/wiki/Русский_фарфор). – Дата доступу 12.07.2015 р.
86. Школьна О. Жовква і Глинсько: два найбільш давні виробництва тонкостінного фаянсу, започатковані Яном Собеським на українських землях // Жовківські читання 2011. Збірник статей першої наукової конференції «Музей в сучасному світі» / О. Школьна ; Львівська галерея мистецтв ; упорядник С. Каськун. – Львів : Вид-во «Растр-7». – С. 207–219.
87. Школьна О. Походження орнаментики кунтушевих поясів України, Біларусі та Польщі XVII–XIX століття / О. Школьна // Художня культура. Актуальні проблеми. – 2016. – Вип. 12. – С. 236–242.
88. Школьна О. Фарфор-фаянс України ХХ століття [Текст] : інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Кн.2: Історія виробництв. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі / О. Школьна. – Київ : День печати, 2013. – 400 с. : іл.
89. Школьная О. Фаянсовые фабрики князей Радзивиллов в контексте изучения инфраструктуры замковых комплексов Украины, Беларуси и Польши как объектов всемирного культурного наследия и туризма / Ольга Школьная // Международная научная конференция «Историческое наследие Радзивиллов» : Сборник мат-лов междунар. науч. конф. (г. Несвиж, 23–24 мая 2013 г.) / отв. за вып. С. Егорейченко. – Минск : Зималетто, 2013. – С. 149–164.

90. Школьна О. В. Шовк у побуті українців XVII–XIX ст. і питання його зберігання й експонування у вітчизняних музеях / О. В. Школьна // Історичні студії суспільного прогресу. – 2014. – Вип. 2. – С. 67–79.
91. Яворів. Замок Яна III // <http://www.castles.com.ua/jaworow-zamek.html>. – Дата доступу: 12.11.2017 р.
92. Якунина Л. И. Слуцкие пояса / Л. И. Якунина. – Минск, 1960. – С. 228.
93. Яницкая М. Художественное стекло Советской Белоруссии / М. М. Яницкая [АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора]. – Минск : Наука и техника, 1989. – 206 с. : ил.
94. Яніцкая М. М. Атрыбутацыя маастацкага шкла радзівілаўскіх мануфактур XVIII–XIX стст. у музейных зборах Польшчи, Расії, Украіны, Беларусі і Літвы / М. М. Яніцкая // Праблемы ідэнтыфікацыі маастацкай спадчыны Нясвіжа ў агульнаеўрапейскім кантэксьце культуры. – Минск, 2004. – С. 74–78.
95. Японский растительный орнамент / Растительный орнамент. Япония. Иллюстрации из книги Г. Л. Маккэлэм «4000 мотивов. Цветы и растения» // Режим доступу: <http://www.liveinternet.ru/users/dollidoll/post209676121>. – Дата доступу: 16.08.2016 р.
96. Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (AGAD). Dokumenty pergaminowe, sygn. nr. 404. Zdiór Czołowskiego. L. 93–177.
97. Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie. Dokumenty pergaminowe, sygn. nr. 7158. Król Jan III Sobieski nadaje cechowwi garcharzy w Glinsku I Żółkwi (12 I 1685, Żółkiew).
98. Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie. Archiwum Radziwiłłów. Dz. XIX. Akta Fabryk i Zakładów Przemysłowych. Sygn. 5, 1745–1748 r. Akta ekonomiczne, l. 6–538.
99. Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie. Archiwum Radziwiłłów. Dz. XXI. Akta Tyczące się Sług i Rzemieślników Domu Ks. Radziwiłłów. Op., 1586–1905, l. 3535, jed. Pol., niem., franc., ros.
100. Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie. Archiwum Radziwiłłów. Dz. XXVII – Sumariusze i Inwentarze Archiwów Radziwiłłowskich. Op., 1616–1947, l. 143, jed. Pol., łac., ros.
101. Aftanazy R. Materiały do dziejów rezydencji / pod red. A. J. Baranowskiego. T.VIIa / R. Aftanazy – Warszawa : Dawne województwo ruskie: zemia halicka i lwowska, 1990. – S. 562–590.
102. Bernatowicz T. Rezydencja Sobieskich i Radziwillów w Żółkwi w świetle nieznanego planu Antonia Castello / Tadeusz Bernatowicz // «Ikonoteka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. T. XIII. – 1998. – С. 203–213.
103. Bredetzký Płady. Panstw w Galicyi / Płady Bredetzký // Gazeta Lwowska. Dodatek. – 1811. – №14. – S. 346–347.
104. Ceramika fajansowa w Nieborowie (Łódzkie). Manufaktura Majoliki // <http://www.polaneis.pl/miejsca/item/8622-ceramika-fajansowa-w-nieborowie-lodzkie-manufaktura-majoliki> [Назва з екрану]. – Дата доступу: 17.08.2017 р.
105. Chojnacka H. Fajanse polskie XVIII–XIX wieku / Halina Chojnacka. – Warszawa : Krajowa Agencja Wydawnicza, 1981. – 88 s. : il.
106. Chojnacka H. Polska porcelana, 1790–1830 / Halina Chojnacka. – Warszawa : Krajowa Agencja Wydawnicza, 1981. – 64 s. : il.
107. Chruszczyńska J. Pasy kuntuszowe z polskich manufaktur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie / J. Chruszczyńska. – Warszawa, 1995. – 346 s.
108. Galicja w obrazach. – Lwow, 1837–1838; Widoki malownicze Krakowa i okolic. – Krakow, 1836.
109. Gąsiorowski S. Chrześcijanie i żydzi w Żółkwi w XVII i XVIII wieku / Stefan Gąsiorowski. – Kraków, 2001. – 294 s. : il.
110. Gazeta Lwowska. – 1811. – №30. Dodatek 1-szy. – S. 724.

111. Gębarowicz M. Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI–XVIII w. / M. Gębarowicz. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Wyd-wo «Zakład Narodowy imienia Ossolińskich» PAN, 1973. – S. 12, S. 123: «Regestra skarbców, tak z Żółkwi, Lwowa, Jaworowa, Kazimierza, w Gniewie spisana die 3 Januarii 1673» (Mienie ruchome rodziny Sobieskich. Inwentarze z lat 1671–1746).
112. Glińsko Lubelskie // Wróblewska Yrażno. Dawne fajance polskie. Wystawa / Yrażno Wróblewska. – Poznań : Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1976. – S. 19.
113. Gregorzecka. Pamiętnik o Maryi Wessłownie, królewiczowej Konstantowej Sobieskiej / Gregorzecka. – Warszawa, 1965. – S. 265.
114. Encyclopædia powszechna. – 1863. – T. 10. – S. 22.
115. Karkucińska W. Anna z Sanguszków Radziwiłłowa (1676–1746). Działalność gospodarcza i mecenat / Wanda Karkucińska. – Warszawa : Semper, 2000. – 391 s.
116. Karkucińska W. Działalność gospodarcza i kulturalna Anny z Sanguszków Radziwiłłowej w Białej / W. Karkucińska // Nieznanej przeszłości Białej i Podlasia. Biała Podlaska, 1990. – S. 229–240.
117. Karkucińska W. Zidentyfikowane portrety Radziwiłłowskie / W. Karkucińska // Biuletyn Historii Sztuki. – 1984. – №4. – S. 419–425.
118. Kasprzak A. J. Gabinet i Galeria Zwierciadlane w pałacu w Białej Radziwiłłowskiej / A. Kasprzak // Rzemiosło artystyczne. Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. – Warszawa, 1996. – S. 85–96.
119. Kasprzak A. Szkła z hut Radziwiłłowskich. Muzeum Narodowe w Warszawie / A. Kasprzak. – Warszawa, 1998. – T. 1–2.
120. Katalog wystawy. 1927.
121. Kołaczkowski J. Wiadomości tyczące się, przemysły I sztuki w dawnej Polsce. / J. Kołaczkowski. – Warszawa, 1888. – S. 164–165.
122. Kostuch B. Polska porcelana / Bożena Kostuch. – Kraków : Fabryka Grafiki,
123. 2004. – 115 s. : il.
124. Ks. F. de P. Relations d'un voyage en Pologne, fait dans les années 1688 et 1689. – Paris, 1858. – S. 29–30.
125. Majolika // <http://www.nieborow.art.pl/majolika/>. – Дата доступу: 17.08.2017 р.
126. Mańkowski T. Genealogia sarmatyzmu / Tadeusz Mańkowski. – Warszawa : Towarzystwo Wydawnicze ŁUK, 1946. – S. 1–170.
127. Mańkowski T. Dzieje wytworni ceramicznych w Glinsku i Żółkwi / Tadeusz Mańkowski // Biuletyn historii sztuki i kultury. – Warszawa, 1947. – S. 247–262.
128. Mańkowski T. Materiały do dziejów manufaktur tkackich Michała Kazimierza «Rybieńki» / Tadeusz Mańkowski // Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historii sztuki. T. III. – Wilno, 1938/39. – S. 1–18.
129. Mańkowski T. Mecenat Jana III w Żółkwi // T. Mańkowski. / T. Mańkowski // Prace komisji historii sztuki. – 1948. – T. IX. – S. 149.
130. Mańkowski T. Organizacja produkcji w tkactwie artystycznym dawnej Rzeczypospolitej / Tadeusz Mańkowski // Kwartalnik Historii Kultury Materialnej. – 1954. – №3. – S. 470–483.
131. Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej / Tadeusz Mańkowski. – Warszawa ; Kraków : Ossolineum, 1959. – 255 s.
132. Mańkowski T. Polski tkaniny I hafty XVI–XVIII wieku / T. Mańkowski. – Wrocław, 1954. – S. 100.
133. Mańkowski T. Stuka islamu w Polsce w 17 i 18 wieku / T. Mańkowski. – Kraków, 1935. – 126 s.
134. Mańkowski T. Ze studiów nad dawnym tkactwem polskim / T. Mańkowski. – Warszawa : Instytut Propagandy Sztuki, 1939. – 24 s. : il.

135. Martinaitiene G. M. Kontušo juostos Lietuvoje / Gražina Marija Martinaitiene. – Vilnius, 2007. – 403 s.
136. Osiński M. Zamek w Żółkwi / Marjan Osiński. – Lwów, 1833. – 141 c.
137. Piwkowski W. Mecenat radziwiłłowski w dziedzinie kultury, sztuki irzemiela artystycznego / W. Piwkowski // Radziwiłłowie herbu Trąby / Naczelną dyrekcję archiwów państwowych; Archiwum główne akt dawnych. – Warszawa : Wydawnictwo DiG, 1996. – S. 51–56.
138. Polska porcelana / Elżbieta Kowecka, Maria Łosiowie, Yerzy Łosiowie, Leon Winogradow. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Wrocław : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, 1984. – 224 s. : kol. ryc.
139. Przyrembel Z. Farfurnie polskie dawne i dzisiejsze / Zygmunt Przyrembel. – Lwow, 1936. – S. 75.
140. Sarnecki K. kronikarz królewski / Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego [Pod data 29 marca 1764 r.] / K. Sarnecki. – Wrocław, 1958. – S. 105.
141. Schneider A. O wyrobach glinianych w Galicyi / A. Schneider // Dziennik literacki i polityczny. – Lwow, 1867. – №4–5. – S. 58.
142. Słownik geograficzny królestwa polskiego i innych krajów słowiańskich / pod red. B. Chlebowskiego i in. T. XIV. – Warszawa: Druk «Wiek», Nowy-Swiat, Nr.61, 1895. – S. 659, 817–822.
143. Soubise-Bisier G. O fabrykach ceramiki w Polsce / Gustaw Soubise-Bisier. – Warszawa, 1913. – S. 1–32.
144. Starszewska M. Polski fajans / M. Starszewska, M. Jeżewska. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1978. – 140 s. : il.
145. Torzewski Józef. Rozmowa o sztukach robienia szkła, palenia potaszów I topienia żelaza, stasującą się do materiałów lasów, rud, zwyczajów krajowych I ich dobrego zarządzenia / Józef Torzewski. – Berdyczów, 1795. – S. 13–17. [Передрук: Torzewski Józef. Rozmowa o sztukach robienia szkła / pod red. Jerzego Olczaka. – Jelenia Góra, 2002].
146. Zarnowiecki J. Historia tkanin jedwabnych / J. Zarnowiecki. – Kijow : Czcionkami drukarni polskiej w Kijowie, 1915. – S. 1–115.

*Наукове видання*

**Школьна Ольга Володимирівна,  
доктор мистецтвознавства**

**Великосвітські мануфактури  
князів Радзивіллів XVIII–XIX століть  
на теренах Східної Європи**

**Монографія**

Керівник видавничого проекту *Заріцький В.І.*  
Комп'ютерна верстка та дизайн *Щербина О.П.*  
Коректура: *Титаренко А., Блахсенко О.*

Художник-дизайнер обкладинки та шмұлтитулів: *Михалевич В.* за участі *Задніпрянного Г.*,  
Авторська редакція

**Обкладинка:**

На першій сторінці:

Колаж з виробів мануфактур Радзивіллів XVIII століття виробництв Уріччя-Налібок,  
Свержена, Слуцька. © Вадим Михалевич, 2018

**Форзаци:**

Промислові центри Радзивіллів на карті Східної Європи XVIII століття  
Промислові центри Радзивіллів на карті Східної Європи XIX століття

*У дизайні видання використані елементи графічного оформлення книг  
з бібліотеки Радзивіллів Несвізької ординації.*

Підписано до друку 31.05.2018. Формат 70x100  $\frac{1}{16}$ .  
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.  
Умовн. друк. аркушів – 15,6. Обл.-вид. аркушів – 14,78.  
Тираж 300.

«Видавництво Ліра-К»  
Свідоцтво № 3981, серія ДК.  
03115, м. Київ, вул. Ф. Пущиної, 27, оф. 20-22  
тел./факс (044) 247-93-37; 228-81-12  
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv\_lira@ukr.net