

**Фамильный альбом портретов князей Радзивиллов
из Национального исторического архива Беларуси
«ICONES FAMILIAE DUCALIS RADIVILLIANAE»
Значение проекта. Особенности стиля**

**Значение графического проекта
портретов княжеской семьи**

В истории мирового и отечественного искусства особое место занимает альбом портретов князей Радзивиллов XVIII века, так называемый «ICONES FAMILIAE DUCALIS RADIVILLIANAE». Это 165 гравюр в формате 30,3 x 20,3 сантиметра, сброшюрованных в книгу-кодекс. Альбом впервые увидел свет в 1758 году. На его титуле обозначено место издания: Несвиж, ординация Радзивиллов, типография ордена иезуитов. Текст предисловия и аннотаций портретов – латинский. Для краткости в архивных документах Несвижской ординации типографию называли «несвижской друкарней». Через секретаря князя Радзивилла Рыбоньки Микуся эта типография должна была получить от сверженьского арендатора деньги за тираж книги в 50 экземпляров (747 тынфов 6 грошей)¹. Сегодня в музейных и библиотечных собраниях европейских стран известно не более десятка экземпляров «ICONES FAMILIAE DUCALIS RADIVILLIANAE». Это издание – большой раритет. Альбом представляет собрание генеалогических портретов одной княжеской семьи, заказанный конкретным меценатом – несвижским князем Михаилом Казимиром Радзивиллом Рыбонькой (1702–1762). Данная особенность тем более значительна, что на сегодняшний день большая часть живописного собрания радзивилловской картинной галереи утрачена.

История этой княжеской семьи – важная часть культурного прошлого Великого княжества Литовского. Лица 11 поколений Радзивиллов смотрят на нас со страниц альбома 1758 года. Подобный проект кажется единственным в Беларуси, Литве, Украине, или Великом княжестве Литовском XVIII столетия, а также на территории Коронной Польши, то есть уже на всем пространстве обширной Речи Посполитой того времени.

Наличие альбома в хранилищах страны и мира

Известно, что книга есть в Варшаве (Национальный музей – 2 экз., Библиотека Варшавского университета, Национальная библиотека – 1 экз.), Петербурге (библиотека Академии наук и Государственная библиотека им.

¹ Widacka H. Działalność Hirsza Leybowicza i Innych rytowników na dworze Nieświeskim Michała Kazimierza Radziwiłła “Rybeńki” w świetle badań archiwalnych// Biuletyn Historii Sztuki, 1977, nr.1. – S. 68.

Салтыкова-Щедрина) и 2 экземпляра XIX века в Литве (Библиотека Университета и Библиотека Академии Наук в Вильнюсе). В Беларуси всего три образца этого портретного генеалогического древа, но все своеобразные. Один раритет хранится в Национальном историческом архиве Беларуси. Два других – в отделе редкой книги Национальной библиотеки. Это факсимильные альбомы, изданные в Петербурге в 1875 году русским историком и археологом Ю.Б. Иверсеном с граверных досок XVIII века. Последние попали в Петербург после 1772 года вместе с реквизированной (более 20 тыс. томов) несвижской библиотекой. Один экземпляр Национальной библиотеки Беларуси (номер 096/14618 к) содержит отсутствующий в других изданиях и самом оригинале XVIII века оттиск портрета второй жены Иеронима Флориана Радзивилла Магдалены Чапской. По причине развода супругов (1750) портрет не был включен в издание 1758 года (планируемый номер 156 сохранился только на офортной доске, портрет не имеет подписей)². Часть офортных досок (72) отдали в Польшу из Петербурга в 1922 году, сейчас они хранятся в Национальной Библиотеке Варшавы. Судьба остальных неизвестна.

Задача данной публикации состоит в расширении данных, касающихся мастеров – создателей альбома и стилистической характеристики этого проекта, как принадлежащего не только европейской, но и местной аристократической культуре XVIII столетия.

«Высаживание» редкостного произведения, каким является гравюрный альбом Радзивиллов, в почву местной культуры требует качественно новых исследовательских заключений. Анализ работы ремесленников еврейской национальности (а евреями были известные по надписям первой и последней гравюр альбома Гирш Лейбович и его отец Лейба Жискелович, биографии которых представлены в статье 1977 года польского исследователя Г. Видацкой) поможет решить вопрос соединения усилий художников и граверов этого большого проекта XVIII столетия, осуществленного в Несвиже.

Художественная деятельность при Несвижском дворе Радзивиллов имела свои особенности, ее отнюдь нельзя понимать по аналогии с французской придворной или любой другой европейской культурами. Несвижские граверы, видимо, не могли и не умели сразу переводить изображение из живописного в серо-белое тоновое штрихованное. Вопрос в том, как же в этом случае протекала работа.

Решение этой проблемы позволяет расширить наше знание как об особенностях культуры XVIII века, так и специфике работы художников той поры. Кроме того появляется возможность конкретнее увидеть процесс взаимодействия художников и граверов в создании альбома, определить связи живописных портретов картинной галереи и графических листов,

² Widacka H. Działalność Hirsza Leybowicza i Innych... – С. 70.

уточнить место в этом проекте Франтишка Ксаверия Доминика Геского (1700?—1764), подробнее рассказать о ранее неизвестных граверах Лейзере и Володько.

Неуточненность деталей бытования альбома и его создания в местной культуре могли приводить к определенным преувеличениям. Польский ученый Е. Ивановко, изучавший творчество известного гданьского графика XVII века Иеремея Фалька, резцу которого принадлежит значительная часть изображений князей Радзивиллов, Сапег, Ходкевичей середины XVII века³, написал, например, о том, что несвижский гравер Лейбович был последователем И. Фалька⁴. Ивановко даже сделал смелое предположение об ученичестве Лейбовича у Фалька.

Наиболее значимым и не потерявшим своей ценности исследованием по истории создания «Иконес» является статья польского историка искусства Г. Видацкой.

Кратко сообщим результаты этого исследования 1977 года⁵.

1. Альбом составляют портреты одиннадцати поколений представителей рода Радзивиллов, известных историкам (от Кристиана Остиковича, ок. 1444 г.), и нескольких мифических, на признании которых настаивал инициатор альбома князь Михаил Казимир Рыбонька (от Войшмунда и далее, ок.)⁶.

2. Проект начался с создания гравером Петером Босе в 1740–1742 гг. в Гданьске «родового древа». Генеалогическое древо Радзивиллов покоится на «античных» прадедах: Урсине, Цезаре, Доспринге, Палемоне и Гекторе. Их овальные портреты можно видеть в нижнем поле гравюры. Изображенные пять римских героев отражали «античную» легенду о происхождении аристократии Великого княжества Литовского.

³ См.: Каталог портретов 16–18 вв.: Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej. 1576–1763. – Warszawa, 1993. – S. 468–481.

⁴ Iwanoyko E. Jeremiasz Falck Polonus //Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Historii i Nauk społecznych. Prace komisji historii sztuki. Tom II, zeszyt 3. – Poznań, 1952. – S. 16–32. В углубленное изучение этого вопроса Е. Ивановко продвигаться не стал, отметив только эти общие иконографические и стилистические тенденции. Действительно наличие готовых иконографических схем изображений и линейность технического воспроизведения разрешали Гиршу Лейбовичу данную работу, которая могла быть трактована просто как гравирование подобное воспроизведению орнамента. Е. Ивановко определил род повседневных занятий Г. Лейбовича как шинкаря или держателя корчмы, что не подтверждается архивными документами. Здесь, видимо, автор соотнес социальное положение еврейского мастера-ювелира с положением голландского гравера 17 века, который наряду с искусством мог заниматься подобного рода коммерцией – торговать, держать постоянный двор, корчму и т.д., что, впрочем, соответствовало традиционному роду занятий еврейского населения радзивилловских владений.

⁵ Ганна Видацка констатировала, что «Иконес» исполнялась в течение почти 13 лет на протяжении 1745–1758 годов и что к проекту была подключена целая мастерская графиков, в которой можно выделить стиль трех групп, разительно отличающихся друг от друга. Г. Видацка назвала трех мастеров – Г. Лейбовича, Л. Жискеловича, К.Д. Геского и гипотетически гравера Володько.

⁶ Князь вел переписку с известным ученым геральдистом того времени Каспаром Несецким (1682–1744), который на основании документов определял начало родоваго семьи с 15 века. В прочитанных мною письмах Рыбоньки к Несецкому первый не соглашался с 15 веком, а настаивал на укорененности радзивилловских предков в глубинах 13 столетия.

3. Тринадцать лет труда над альбомом укладывается в несколько этапов⁷. Известно о получении в мае 1745 года Рыбонькой очередных оттисков, в ноябре (листопаде) 18 гравюр, в конце этого же месяца 16 новых листов, исполненных «жолкевским» ювелиром⁸. Г. Видацка также приводит переписку Рыбоньки и его секретаря, в которой упоминалось имя Лейзера.

4. Предисловие к альбому написал Мартин Франтишек Вобби, который с 1748 года руководил проектом, предоставлял князю образцы продукции, договаривался с граверами и отвечал за работу художников. Вобби был важной фигурой при дворе князя, он курировал казну (скарбницу) радзивилловского двора.

5. Авторы-создатели альбома – Гирш Лейбович и Лейба Жискелович, его отец. Имя Гирша Лейбовича обозначено на первой и последней гравюрах альбома.

6. Колачковский⁹ в словаре граверов ошибается с датами и местом рождения гравера.

7. На основании архивов Г. Видацка датирует начало работы над проектом Гиршем Лейбовичем и его отцом Лейбой Жискеловичем 1747 годом. Как она пишет, что в это время «работы над портретами были сильно продвинуты вперед»¹⁰.

8. Основанием для выстраивания хронологических границ для Г. Видацкой служит время заключения контракта граверов с князем Михаилом Казимиром (1747) и судебное заявление сына Гирша Лейбовича Давида, в котором указаны именно эти годы заключения контракта¹¹.

9. В стиле гравюр альбома можно выделить три основных манеры и столько же промежуточных.

10. В работе принимали участие неизвестные по именам граверы, особенно на последнем этапе, потому что Воббе сообщал о ссорах с некими граверами, участниками проекта.

На сегодняшний день эти сведения представляется возможным расширить и уточнить.

⁷ Этапы работы описаны Г. Видацкой на основе архивных данных. Сведения в статье исследовательницы о творчестве Гирша Лейбовича.

⁸ В 1745 году генеалогическую таблицу рода семьи Радзивиллов по заказу князя Михаила Казимира Радзивилла Рыбоньки выполнял гданьский гравер Босе. Гравюра Босе сейчас хранится в усадьбе-музее Неборова в Польше, историческом архиве Беларуси (Минск).

⁹ Kołaczkowski J. Słownik rytowników polskich. – Lwów, 1874. – S. 34.

¹⁰ Widacka H. Działalność Hirsza Leybowicza i innych rytowników na dworze nieświeskim Michała Kazimierza Radziwiłła Rybeńki w Świetle badań archiwalnych// Biuletyn Historii Sztuki, 1977, nr.1. – S. 64.

¹¹ Но само заявление Давида Лейбовича не датировано. Предположение Г. Видацкой о его написании в конце 18 – начале 19 века подтверждается известным теперь фактом подачи судебных исков в 1794–1795 годах семьями других радзивилловских художников (сыновьями премьер-малежа К.Д. Геского и строителя Казимира Ждановича, которые просили вернуть недоплаченные их родителям денежные гонорары). Дела по заявлениям родственников завершаются к 1805–1807 гг. Исковые заявления конца 18 века воспринимаются нами своеобразными творческими «биографиями» мастеров, потому что сыновья точно указывали: какую работу и когда выполняли их родители.

Эти «биографии» и подтверждают даты одновременного включения в работу Г. Лейбовича, Л. Жискеловича и К.Д. Геского.

Гравер Г. Лейбович и его участие в проекте¹²

Первый вопрос, который встает в связи с Г. Лейбовичем: являлся ли он иудеем по вероисповеданию в момент работы над альбомом. Потому что в XVIII веке, в отличие от XIX века, художники еврейского происхождения должны были сменить вероисповедание на право работать в сфере светского и христианского искусства того времени. Документы дают однозначный ответ – да, Гирш Лейбович являлся иудеем по своему вероисповеданию. В 1748 году Г. Лейбович женился на представительнице несвижского кагала Шейне Лейбе, дочери несвижского ювелира, который занимался огранкой камней («каменяжа»). Тот же несвижский кагал заставлял Гирша Лейбовича исполнять кагальную юридическую налоговую повинность («солевую»), от которой его освободил князь Михаил Казимир Радзивилл Рыбонька в 1752 году (Г. Видацка предположительно указала 1748 год, найденное ею архивное свидетельство не имело даты). Гирш Лейбович по этому поводу писал отдельное заявление (суплику) князю. Свое решение о независимости Г. Лейбовича от несвижского кагала князь обосновывал тем, что Г. Лейбович приехал в Несвиж из другого города, поэтому несвижский кагал не имеет права от гравера требовать пошлины. Князь писал в 1752 году (26.07): «...приказываю кагалу моему Несвижскому, чтобы Гирша Лейбовича гравера («штыхажа»), работы мои смотрящего и не принадлежащего к нему, так как из другого места, требованием соли не затруднять и в целом его не затруднять (не обременять)»¹³. Действительно, Г. Лейбович появился в Несвиже из Сокаля (город в современной Польше недалеко от Бялой Подляски), но, видимо, достаточно молодым человеком, потому что именно в Несвиже он заводит семью и остается во владениях Радзивиллов до конца жизни. Вероятно, постоянным местом его жительства был Мир. Известна многолетняя тяжба семьи Лейбовича с генеральным арендатором Мира и Сверженя Ховшем Михаловичем. Семья Лейбовичей зависела от Ховша Михаловича, который, в конце концов, сдал под арест отца гравера и его сестру. Причиной могли быть денежные долги семьи. В подземельях мирского замка отец умер, а беременная сестра после освобождения родила мертвого ребенка. Такие полномочия арендатора не могли распространяться на людей, живших вне пределов его финансово-юридических полномочий, следовательно, семья Лейбовичей и сам гравер с семьей жили в самом Мире. Факт смерти отца Гирша Лейбовича тем более подтверждает местопребывание семьи в Мире, потому что отец гравера Лейба Жискелович

¹² Большая часть сведений о Лейбовиче вошла в статью, опубликованную в материалах Международной научной конференции «Мирский замок и замки Центральной и Восточной Европы. Проблемы реставрации и музеефикации. – Мн., 2006. – С. 100–128.

¹³ AGAD, AR, XIX, 7. – S. 102. Г. Видацка не знала даты подачи заявления Г. Лейбовича князю по этому вопросу и предположила, что события протекали в 1748 году.

работал совместно с сыном над созданием альбома фамильных портретов князей Радзивиллов.

В апреле (26) 1752 года князь приказывал арендатору княжества Олыцкого ассигнациями выплатить на руки пану Микусю, своему секретарю, для выдачи «работы коперштыхерской» граверам 143 червонных злотых¹⁴. Это очень значительная сумма, составляющая 2574 польских злотых. Очень похоже за расчет большой по объему работы. Столько же примерно заплатили за роспись несвижского костела Божьего Тела художникам-живописцам.

После выяснения иудейского вероисповедания Г. Лейбовича встает вопрос правомочности его работы над портретными изображениями. Вопрос не только нарушения гравером запрещающих заповедей, но и обучения его рисунку и техникам гравирования. Примеры портретных гравюр XVII века всегда показывают участие в работе художника и гравера, при этом художник создает черно-белое штрихованное изображение, которое повторяет гравер. Поскольку в XVIII веке гравирование стало делом профессиональных художников, они умели переводить в графику живописное изображение. Например, Франция конца XVII – XVIII столетия знает такую практику. А вот когда английскому художнику XVIII века У. Хогарту надо перевести его живописные нравоучительные картинки в печатную графику, он не находит мастеров у себя на родине и обращается к французам. Гирш Лейбович воспроизводил представленный ему образец механически, как мастер гравировки по металлу. Ответ на вопрос, где и когда Лейбович мог приобрести навыки работы с металлом, может быть достаточно точен. Речь, возможно, идет об первоначальных навыках мастера ювелира, работающего с металлом, а потом о переквалификации в гравера, выполняющего офорты на меди. Этому выводу способствует знание о деятельности еврейских мастеров-ювелиров во владениях несвижского князя Михаила Казимира XVIII века. Ювелиры получали заказы на украшение разного вида оружия, предметов женской бижутерии. Они работали с драгоценными камнями и металлами, использовали различные техники, в том числе и гравировку по металлу.

Достаточно обратиться к документам радзивилловского архива, чтобы проблема взаимоотношений кагала и радзивиловского сервитората (покровительства) ювелирам приобрела ясные очертания. В Несвиже, как и многих других княжеских владениях, кагал существовал со своей традиционной территориальной выделенностью, особым составом ремесленников и их занятий еще с начала XVIII века, времени приглашения на эти земли евреев княгиней Анной из Сангушков Радзивилл (1667–1746). В одной архивной книге мы встречали документ, представляющий жалобу еврейских ремесленников-ювелиров на своих городских несвижских коллег-

¹⁴ AGAD, AR, XIX, 7. – S. 105.

ремесленников. Князь в этом споре выступал как судья¹⁵. Кроме того, ремесленники нужных специальностей могли приглашаться со стороны, получая покровительство или так называемый сервиторат князя Михаила Казимира. От 19 июля 1746 года сохранился документ, в котором Радзивилл берет «в протекцию и в актуальную (действительную) службу и в лучший довод дает Сервиторат, чтобы быть почитаемым за моего человека» «Старозаконному Михалу Абрамовичу обывателю города Замость». Ювелир Абрамович был резчиком печатей¹⁶. В документе встречается уже почти забытое польское слово «старозаконный» как наименование еврейского ремесленника. Достаточно много сведений о взаимоотношениях князя и жолкевского ювелира или «злотника» Лейзера, а также «обывателя виленского» ювелира Жисмана, которого князь пригласил быть придворным «злотником». Ювелиры выполняли работы по созданию и ремонту серебряной посуды, бижутерии, украшали оружие. Кроме ювелиров при дворе князя работали еврей-книгоиздатели. Имеется приказ князя от 1750 года: «титул тех книг, которые из типографии Жолкевской будут выходить, должны быть под именем Герсона, Хаима и Давидка, общих трех печатников»¹⁷. Имя Хаима Арановича-печатника встречается еще в одном документе – квитанции, по которой Хаиму Арановичу выплатили деньги в Жолкве 30.10.1753 года¹⁸. Возможно, речь шла о книге «Комедий и трагедий» жены князя Франтишке Уршуле Радзивилл. В июне (22) 1753 года, когда велась спешная подготовка к погребению Франтишки Урсулы Михаил Казимир «выписал» срочно из Жолквы «двух Жидов Гершков Злотников» для работы в Несвиже¹⁹. Князь Михаил Казимир, как об этом свидетельствуют документы, мог выдавать разрешение (или утверждать) решение кагала о выборе равина. Соответствующий документ так и назывался – «Согласие на равинство» (для местечка Жолква)²⁰. Есть еще один документ «наименования Хаима Лейбовича равинном в Злочеве» от 1762 года²¹.

Вполне допустимо, что Гирш Лейбович является одним из представителей так почитаемой профессии ювелира или мастера по работе с металлом и камнем. Хорошие навыки ювелира могли помочь ему в гравировании медных досок портретов альбома. Начало деятельности гравера в качестве ювелира – известная европейская практика. Так в XVIII веке выдающиеся художники У. Хогарт в Англии и А. Ватто во Франции были учениками ювелиров и обучались гравюре именно у них. Гирш Лейбович выступал только как ремесленник, следующий правилам своего

¹⁵ AGAD, AR, XXI, teka 227, nr. 10430.

¹⁶ AGAD, AR, XIX, 5. – S. 252.

¹⁷ AGAD, AR, XIX, 6. – S. 285.

¹⁸ AGAD, AR, XIX, 7. – S. 525.

¹⁹ AGAD, AR, XIX, 7. – S. 448.

²⁰ AGAD, AR, XIX, 7. – S. 25.

²¹ AGAD, Archiwum Zbiór A. Czołowskiego, sygn. 409.

граверного мастерства, подобно мастеру ювелиру, украшающему орнаментом кольцо или табакерку, оружие или печать и т.д. Поэтому никто не мог обвинить его в нарушении иудейской заповеди запрещения лицевых изображений. Специфическую особенность своего труда Гирш Лейбович подчеркивал в подписанных им первой и последней гравюрах «Иконес». Он написал «sculprit» – то есть резчик, не указав, что это его «invencia» – замысел или «имитация» – повторение замысла. Г. Лейбович подчеркнул свою причастность только к воспроизведению в материале уже кем-то созданных портретных изображений.

Встает вопрос, кем и когда были созданы несвижские штрихованные изображения, которые воспроизводил Лейбович.

Художник К.Д. Геский, его участие в проекте

В судебном иске 1794 года сын премьер-маляжа Юзеф Геский младший указывал, что в 1747 году его отец, придворный художник М.К. Радзивилла Рыбоньки, «оттушевывал» (выполнил) 15 портретов для «ординатской книги». «От года 1747 за оттушевание портретов, 15 произведений для книги генеалогичной ординатской фамилии княжеской, от каждой штуки по одному червонному золотому: не заплачено червонных золотых пятнадцать», – писал в заявлении Юзеф Геский. Иск носит название «Реестр или нота належности как почившему моему отцу Ксаверию Доминику, так и мне его сыну Юзефу Ксаверию Гескому»²². Уже сразу в этом мемориале червонные золотые переведены в польские золотые (18:1), что по курсу составило 270 польских золотых. 18 польских золотых за одно «оттушеванное» произведение – сравнительно большая цена. За живописную копию платили 5–8 золотых, за оригинальный портрет – от 50 золотых и выше. Это косвенно свидетельствует о хорошем качестве работы. Наша задача – выделить из общего объема 165 офортов альбома портреты, «оттушеванные» К.Д. Геским. Задача будет решена успешно, если «оттушеванные» произведения составят некую стилистическую группу и будут свидетельствовать об авторском участии художника в создании этого альбома. Время включения К.Д. Геского в работу совпадает с подписанием контракта с Г. Лейбовичем, следовательно, есть все основания предполагать, что художник готовил в 1747 году «подстрочник» именно для этих мастеров.

Эта группа явно представляет одну из трех стилистических манер, выделенных Г. Видацкой при анализе несвижского альбома²³.

²² Archiwum Główny Aktów Dawnych, Archiwum Radziwiłłów, dz. XXI, teka 12, H. 41. – S. 1.

²³ Widacka H. Działalność Hirsza Leybowicza i innych rytowników na dworze nieświeskim Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki” w Świetle badań archiwalnych// Biuletyn Historii Sztuki, 1977, 1. – S. 69–70. Г. Видацка выделила три манеры, три стилистические группы в исполнении этих портретов: Анна из Радзивиллов Кишка и Ян 9 Альбрехт Радзивилл. Моделировка исполнена пунктованием, а не штрихом. Результат – мягкая моделировка лица. Проработка драгоценностей и украшений; Ян 14 Владислав Радзивилл и Михал 2 Кароль Радзивилл. Использование штрихования с характерными пятнами света, как в лицах, так и в одежде;

Таким образом, К.Д. Геский как бы задает модель создания и технического исполнения данного альбома, и именно его можно ставить автором этого проекта наряду с Г. Лейбовичем.

Гравер Володько и его участие в проекте

Первым известным документом, касающимся Володько, может являться распоряжение Рыбоньки от 8 октября 1745 о выполнении портретов для залов Олыкского замка. Судя по всему, Володько отвечал за эти работы, но относился к ним не совсем ответственно с точки зрения князя. Последний его упрекал за нерегулярность посылаемых отчетов, за то, что ремесленники под его началом сильно пьют²⁴. Архивные документы от 7 апреля 1747 года представляют Володько (Wołodzko, Wolocko, Volodka, Wołodko)²⁵ уже «штыхюнкером» – гравером. Он был послан на Сверженскую фаянсовую мануфактуру для завершения работы по изготовлению печей для львовского дворца Радзивиллов²⁶ (по этому вопросу его информировал архитектор Кнакфус²⁷). Володько, определившись в чине хорунжего, тогда же должен был ехать в Олыку, а по возвращении привести холсты для написания портретов над каминами, которые велел выполнить «Будовничий», но для какого дворца: Олыкского или Львовского, не ясно²⁸. Распоряжение от 17 июня 1747 года представляет Володько, наказанного за какую-то «ропусту» – распутство. Князь требует, чтобы капитан Берг взял Володько «в арест и держал на одном хлебе и воде за работой», а именно: чтобы он «в аресте штыховал» – гравировал абрисы (так могли называться рисунки или чертежи) замка Рудни, костелов²⁹. В мае 1747 года князь снова грозил Володько ординансом (приказом), выданным капитану Борку для его «поскромнения», то есть наказанием, результатом которого должно было стать приведение Володько к более сдержанному (?) поведению. Рядом с документами о «поскромнении» Володько в архиве лежат документы контракта с «коперштыхажами» Лейбовичем и Жискеловичем³⁰. В 1753 году Володько был привлечен к исполнению катафалка при погребении жены князя Михаила Казимира Радзивилла Рыбоньки Франтишки Урсулы (6 июня)³¹. В Дневнике князя М.К. Радзивилла Рыбоньки за 1754 год пишется

Александра из Бельхацких Радзивилл и Каролина из Поцеев Радзивилл. Использование разделки-каточка, которая дает характерную серию сеточных точек, что в результате дает плоскостную моделировку формы.

²⁴ AGAD, AR, XIX, 5. – S. 98.

²⁵ В полном новейшем словаре художников Великого княжества Литовского, изданного под редакцией Аисте Палушите, имеется только ссылка на имя Володько из статьи Г. Видацей. См. Dictionary of Lithuanian Artists. – Vilnius, 2005. – P. 266.

²⁶ AGAD, AR, XIX, 5. – S. 475.

²⁷ AGAD, AR, XIX, 5. – S. 476.

²⁸ AGAD, AR, XIX, 5. – S. 476.

²⁹ AGAD, AR, XIX, 5. – S. 544.

³⁰ AGAD, AR, XIX, 5. – S. 725.

³¹ AGAD, AR, XIX, 7. – S. 446.

об отдании Володько под суд за какое-то учиненное последним злодейство. Чем закончился суд – неизвестно. Но все сведения представляют Володько человеком горячим, необузданным и энергичным. А самое главное – представляют его гравером и человеком, который мог выполнять руководство теми или другими художественными работами. Участие его в проекте может приходиться на 1740–1750-е годы.

Жолкевский гравер Лейзер и его участие в проекте

Согласно архивным сведениям, более десяти лет труда над альбомом укладывается в несколько этапов³². В мае 1745 года Рыбонька получил несколько пробных оттисков, в ноябре было выполнено 18 гравюр, в конце этого же месяца появились 16 новых листов, исполненных «жолкевским» ювелиром. Имя это ювелира может быть Лейзер³³. Мы называем гипотетически имя Лейзера, поскольку именно с ним активно сотрудничал князь Михаил Казимир Радзивилл около 1745 года. Г. Видацка также приводит выписку из переписки Рыбоньки и его секретаря, в которой упоминалось имя Лейзера³⁴. Манера Лейзера нуждается в особом комментарии. Но ясно одно, это мастер, принявший активное участие в проекте на раннем этапе его становления в 1740-е годы.

О злотнике Лейзере известно следующее. После 7 февраля 1747 года он получил 90 злотых за участие в подготовке катафалка царевича Якуба в Жолкви³⁵. Лейзер (Leyzor), видимо, принимал участие в подготовке похоронного катафалка Франтишки Урсулы Радзивилл, поскольку 1 июля 1753 года он вместе с челядью и работниками должен был возвращаться в Жолкву, и князь приказывал несвижскому эконому выделить для этого подводы³⁶. В сентябре (20) 1752 года Лейзеру за работы, выполненные для князя в Несвиже, жолкевский арендатор должен был выплатить 48 червонных злотых. Следующая выплата составляла 864 польских злотых³⁷. Сумма немалая. Речь, вероятно, идет не только о ювелирных изделиях, но и об изготовлении ламп для церемонии погребения княгини Франтишки Урсулы Радзивилл. 24 числа того же месяца Лейзер должен был уехать из Несвижа в Жолкву. В мае 1753 (31) Лейзер снова востребован в Несвиж, он едет обычной дорогой из Жолквы до Олыки, дальше до Куража, оттуда до

³² Этапы работы описаны Г. Видацкой на основе архивных данных. Сведения в статье исследовательницы о творчестве Гирша Лейбовича.

³³ В 1745 году генеалогическую таблицу рода семьи Радзивиллов по заказу князя Михаила Казимира Радзивилла Рыбоньки выполнял гданьский гравер Босе. Гравюра Босе сейчас хранится в усадьбе-музее Неборово в Польше.

³⁴ Widacka H. Działalność Hirsza Leybowicza i innych rytowników na dworze Nieświeskim Michała Kazimierza Radziwiłła “Rybeńki” w świetle badań archiwalnych// Biuletyn Historii Sztuki, 1977, nr.1. – S. 65.

³⁵ AGAD, AR, XIX, 5. – S. 398.

³⁶ AGAD, AR, XIX, 7. – S. 452.

³⁷ AGAD, AR, XIX, 7. – S. 190.

Лахвы, а из Лахвы в Несвиж³⁸. На церемонию погребения Франтишки Уршули (состоялась в сентябре)³⁹ Лейзер должен был приготовить 6 подсвечников (лихтаров). Он и его помощники получили 2 июля 1753 года на задаток 30 червонных злотых⁴⁰.

Сведений пока немного. Но скудные биографические данные Лейзера подтверждают ориентированность Радзивилла Рыбоньки на ювелиров в исполнении граверных работ, на что собственно еще раз косвенно указывает биография Гирша Лейбовича, ювелира по основной своей специальности. Лейзер по сохранившимся архивным документам только в 1740-е годы обращался к гравированию портретов, в 1750-е уже занимался непосредственно ювелирными заказами.

Стилистика и порядок создания гравюрных портретов «Иконес»

Изображение в портретах «Иконес» разделяется на две части: лицо и фигура. Они могут пропорционально совершенно не соответствовать друг другу, но могут и вполне гармонично существовать. Каждая из этих частей выполняла свою задачу. Голова – не просто физиологическое сходство, а типологическое представление о представителях семьи как действительно римских патрициях. Лицо Войшунда. Сильные крупные черты, большой нос, выразительные глаза, известные нам из римских портретов. Но далее происходит очень интересная метаморфоза, которая всегда странно звучала в устах исследователей, пристально вглядывающихся в портретируемые лица: они иконно-знаковы. Действительно, обобщение доведено до такой степени схематизации и выделения главного, что впору вспомнить те стилистические изменения, которые происходят с римским портретом на рубеже поздней античности и средневековья. Например, знаменитый лик императора Константина. Предельно обобщенная форма, сильно графичная, подчеркнутая выделенность «зеркала души» – больших выразительных глаз. Действительно, радзивилловские портреты альбома «Иконес» всегда можно узнать по выражению и способу воспроизведения глаз. Кроме того, выделение так называемых родовых черт, которые являются «римскими» и как бы прямо отсылают нас к предкам-сарматам: прямой нос с большими крыльями ноздрей, глаза, расположенные не близко к носу, а на расстоянии, равном длине глаза, с глазницами до височных костей. Национальная черта древних потомков Радзивиллов – сарматская борода, чего римляне себе не позволяли.

То есть, стилистически портреты действительно близки к иконам, той задаче, которая заявлена в названии радзивилловского проекта «Иконес».

³⁸ AGAD, AR, XIX, 7. – S. 442.

³⁹ AGAD, AR, XIX, 7. – S. 478.

⁴⁰ AGAD, AR, XIX, 7. – S. 465.

Создавались не только портретные изображения, но и обобщенные образы героев римско-сарматского мифа, с которыми связывала свое происхождение литовская шляхта.