

УДК 78(438):7(438):929(438)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2026-1-2>

Наталія БОВСУНІВСЬКА

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти, Житомирський державний університет імені Івана Франка, вул. В. Бердичівська, 40, м. Житомир, Житомирська обл., Україна, 10008

ORCID: 0000-0002-6418-7738

Бібліографічний опис статті: Бовсунівська, Н. (2026). Мистецький побут магнатських маєтків Речі Посполитої. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 13–24, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2026-1-2>

МИСТЕЦЬКИЙ ПОБУТ МАГНАТСЬКИХ МАЄТКІВ РЕЧІ ПОСПОЛИТОЇ У XVI–XVIII СТ.

Стаття присвячена дослідженню однієї зі складових магнатського життєвого укладу в резиденціях періоду Речі Посполитої XVI–XVIII ст. – музично-театрального мистецтва. Це є одним з ключових, проте не повністю осмислених явищ ранньомодерної історії Європи. Саме великі родові осередки виконували функцію альтернативних культурних центрів у визначеному регіоні. У резиденціях формувалися художні смаки, запроваджувалися нові європейські стилістичні тенденції та вибудовувалися моделі репрезентації влади через мистецтво. Маєткові колективи ставали майданчиками апробації нових жанрів – від меси до потужних опер. У цьому сенсі магнатські двори нерідко випереджали або доповнювали ініціативи королівського центру, виступаючи важливими агентами культурної трансмісії. **Метою** роботи є дослідження музично-театрального мистецтва в магнатських резиденціях Речі Посполитої XVI–XVIII ст., а також з'ясування його ролі у формуванні культурного середовища ранньомодерної доби, визначення функцій мистецьких практик у системі двірської репрезентації та простеження механізмів культурної трансмісії між Західною та Східною Європою. **Методологічною** основою є принципи історизму, системності та міждисциплінарного підходу. У дослідженні застосовано історико-культурний, порівняльно-історичний, джерелознавчий та аналітичний методи, які дають змогу комплексно розглянути функціонування музично-театрального мистецтва в середовищі магнатських резиденцій Речі Посполитої. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному осмисленні ролі магнатських дворів як альтернативних культурних центрів, що сприяли інтеграції та поширенню європейських художніх тенденцій в українських землях. **Висновки** засвідчують, що мистецьке життя магнатських резиденцій Речі Посполитої XVI–XVIII ст. відіграло важливу роль у формуванні культурного середовища держави. Приватні двори виступали осередками формування художніх смаків, підтримки музичних ансамблів і театральних вистав, а також простором апробації нових жанрів і стилістичних тенденцій. Вони функціонували як альтернативні культурні центри, що сприяли поширенню європейських мистецьких практик та формуванню механізмів культурної взаємодії між різними регіонами. Таким чином, мистецтво магнатських резиденцій було важливим чинником культурної динаміки ранньомодерної доби та складовою системи соціальної і символічної репрезентації еліти. Дослідження підкреслює значення мистецького побуту у розвитку культури Речі Посполитої, його роль у консолідації, поширенні культурних практик і формуванні соціальної, освітньої та культурної активності в суспільстві, демонструючи як приватні ініціативи магнатів впливали на широке культурне життя країни.

Ключові слова: маєток, магнати, театр, музичні колективи, Річ Посполита, ранньомодерна Україна.

Nataliia BOVSUNIVSKA

Candidate of Pedagogical Sciences (PhD in Pedagogy), Zhytomyr Ivan Franko State University: Zhytomyr, UA, Docent of the Department of Art Education, Velyka Berdychivska street, 40, Zhytomyr, Ukraine, 10008

ORCID: 0000-0002-6418-7738

To cite this article: Bovsunivska, N. (2026). Mystetskyi pobut mahnatskykh maietkiv Rechi Pospolytoi [Artistic life of magnate estates of the Polish-Lithuanian Commonwealth]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 13–24, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2026-1-2>

ARTISTIC LIFE IN THE MAGNATE ESTATES OF THE POLISH-LITHUANIAN COMMONWEALTH IN THE XVI-XVIII TH CENTURIES

The article is devoted to the study of one of the components of the tycoon's way of life in the residences of the Polish-Lithuanian Commonwealth of the XVI-XVIII centuries – musical and theatrical art. This is one of the key, but not fully understood, phenomena of the early modern history of Europe. It was the large ancestral centers that performed the function of alternative cultural centers in a certain region. In the residences, artistic tastes were formed, new European stylistic trends were introduced, and models of power representation through art were built. Estate collectives became testing grounds for new genres – from masses to powerful operas.

*In this sense, magnate courts often preceded or complemented the initiatives of the royal center, acting as important agents of cultural transmission. **The purpose of the paper** is to study musical and theatrical art in magnate residences of the Polish-Lithuanian Commonwealth of the XVI-XVIII centuries, as well as clarify its role in the formation of the cultural environment of the early modern era, determine the functions of artistic practices in the system of court representation, and trace the mechanisms of cultural transmission between Western and Eastern Europe. **The methodological basis** is the principles of historicism, systematicity and interdisciplinary approach. The research uses historical-cultural, comparative-historical, source studies and analytical methods, which make it possible to comprehensively examine the functioning of musical and theatrical art in the environment of magnate residences of the Polish-Lithuanian Commonwealth. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive understanding of the role of magnate courts as alternative cultural centers that contributed to the integration and spread of European artistic trends in Ukrainian lands. **The conclusions** prove that the artistic life of magnate residences of the Polish-Lithuanian Commonwealth of the XVI-XVIII centuries played an important role in shaping the cultural environment of the state. Private courtyards served as centers for the formation of artistic tastes, support for musical ensembles and theatrical performances, as well as a space for testing new genres and stylistic trends. They functioned as alternative cultural centers that contributed to the spread of European artistic practices and the formation of mechanisms of cultural interaction between different regions. Thus, the art of magnate residences was an important factor in the cultural dynamics of the early modern era and a component of the system of social and symbolic representation of the elite. The study emphasizes the importance of artistic life in the development of the culture of the Polish-Lithuanian Commonwealth, its role in the consolidation, spread of cultural practices and the formation of social, educational and cultural activity in society, demonstrating how the private initiatives of tycoons influenced the broad cultural life of the country.*

Key words: estate, tycoons, theater, musical groups, Polish-Lithuanian Commonwealth, early modern Ukraine.

“Rex fit, dux nascitur”

(«Королем стають, князем народжуються»)

Актуальність проблеми. Зміни, що наразі відбуваються в системі освіти України, спрямовані на формування освіченої, компетентної та творчої особистості. Для ефективної реалізації цього завдання надзвичайно важливим є дослідження культурних і мистецьких здобутків минулого. Серед актуальних пробілів у науковій літературі можна виділити недостатню увагу до мистецьких традицій впливової держави – Речі Посполитої. Литовсько-польська доба, що охоплює три століття, часто постає як період, загорнутий у туман історичних таємниць і парадоксів. Вона майже зникла з колективної пам'яті нашого суспільства: складається відчуття, що між навалом Орди та ліквідацією Запорізької Січі простягається своєрідний культурний «антракт». Водночас локальні події, які відбувалися в межах княжих чи графських резиденцій, вирізнялися як історичною значущістю, так і драматичним напруженням. Проте слід підкреслити, що українське мистецтвознавство ще не приділяє достатньої уваги

вивченню культурного побуту Союзу двох держав у всій його різноманітності. (Власне, цьому, як відомо, є об'єктивні причини). Водночас, польські науковці детально вивчали музику, театр, архітектуру та побут Речі Посполитої. Проте, результати їхніх досліджень інколи викликають дискусії і можуть неоднозначно сприйматися українською аудиторією. У свою чергу, сучасна українська історіографія поступово відходить від радянського стереотипу, що нав'язував нарративи про культурні досягнення Речі Посполитої як маргінальні та регресивні. Саме тому дослідники зосередили увагу на всіх напрямках становлення та розвитку цієї потужної території.

Аналіз останніх досліджень і публікацій демонструє значний прогрес у вивченні ранньої доби формування й розвитку Речі Посполитої. За останні десятиліття українські та зарубіжні історики суттєво розширили наше розуміння політичного, економічного та культурного впливу цієї держави. Якщо раніше дослідники

мали досить повне уявлення про давньоруський період, то події пізнішого часу XIV–XVIII ст. залишалися недостатньо опрацьованими. Особливу увагу музики як засобу репрезентації влади та соціального статусу еліти приділяє І. Беньковська. У своїй статті “Mecenat muzyczny Radziwiłłów w XVIII wieku – od Karola Stanisława do Karola Stanisława «Panie Kochanku» Radziwiłła” (Bieńkowska, 2015) та монографії “Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła” (Bieńkowska, 2013) вона підкреслює, що придворні капели та оркестри були невіддільною складовою культурного життя еліт і, водночас, слугували маркером соціального статусу родин. Окрему категорію джерел становлять описи локальних осередків, у яких розвивали музичну практику, театральне мистецтво та формували творчий потенціал самих членів вельможних родин (Бабакова, 2014; Дедю, 2009; Пшибишевська-Ярмінська, 2008; Przybyszewska-Jarmińska, 2015). Питання розвитку мистецтва в провідних сімействах ранньомодерної України та Речі Посполитої також знайшли відображення у роботах сучасних дослідників (Кузьмінський, 2017; 2019). Окремий масив наукових праць дозволяє реконструювати історичний дискурс епохи Речі Посполитої, демонструючи, як минуле інтерпретувалося та репрезентувалося у письмових джерелах і наративних моделях (Папа, 2014; Смолін, 2011; Яковенко, 2008).

Мета дослідження полягає у вивченні та аналізі джерел і спеціальних студій з метою комплексного висвітлення мистецьких традицій специфічного географічного регіону, з’ясування маловідомих фактів життя та культурницької діяльності знакових постатей магнатських родів та встановленні її значущості для становлення і розвитку історії, музичної освіти та мистецтва загалом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Однією з помітних особливостей литовсько-польського періоду в історії України (за винятком завершальних десятиліть цієї епохи) є відносна «імперсональність» історичного наративу, що ускладнює реконструкцію індивідуальних біографій і впливів. Незважаючи на можливість різних інтерпретацій причин такого явища, джерельна база свідчить про обмежену репрезентацію окремих діячів: від середини XIV до середини XV ст. простежується радше

умовна галерея постатей князів-магнатів. Литовсько-польська доба, що тривала майже три століття, часто сприймається як складний і суперечливий історичний відтинок, позначений браком чітко артикульованих наративів і значною кількістю дослідницьких лакун. У суспільній уяві вона нерідко постає як своєрідна перерва між ординською експансією та ліквідацією Запорізької Січі, що породжує ілюзію культурного «антракту». Проте аналіз локальних соціальних просторів (насамперед – магнатських маєткових комплексів) свідчить про активну внутрішню динаміку, насичену подіями, які вирізнялися як історичною значущістю, так і драматизмом. Після формування Речі Посполитої великі магнатські володіння були розподілені нерівномірно й не охоплювали всієї території держави, однак окремі родові комплекси досягали надзвичайних масштабів. Недаремно зазначалося, що «Було кілька десятків магнатських будинків, які, перевищували площу багатьох німецьких князівств» (Gloger, 1901, с. 71). Політична система Речі Посполитої ґрунтувалася на балансі трьох ключових центрів влади: монарха, загальнодержавного парламенту (вального сейму) та регіональних шляхетських зібрань – сеймиків. Така модель управління передбачала постійну взаємодію цих інституцій і визначала специфіку державного устрою. Водночас однією з головних слабких сторін королівської влади була її виборна природа: монарх не мав права визначати спадкоємця престолу або навіть відкрито підтримувати конкретного кандидата.

Зауважимо, що в джерелах, присвячених становленню та функціонуванню Речі Посполитої, доволі часто трапляється поняття «сарматизм». Цей історико-соціальний феномен, який ґрунтувався на ідеї походження шляхти від войовничих сарматських племен, що нібито населяли території Східної Європи, тривалий час розглядався як чинник консолідації держави. Існує усталена думка, що саме сарматська ідеологія сприяла збереженню внутрішньої єдності у поліетнічному та поліконфесійному просторі Речі Посполитої. Позитивним аспектом цього явища був інтерес до власних витоків і пошук родової ідентичності, однак концепція виключно шляхетського сарматського походження ставить під сумнів її історичну достовірність і демонструє радше ідеологічний, ніж

генеалогічний характер. Ідею про ототожнення Речі Посполитої із Сарматією вперше сформулював відомий польський хроніст Ян Длugoш, який підкреслював, що сарматизм слід розуміти не як етнічну категорію, а як маркер належності до шляхетського стану. Упродовж XVI ст. ця ідеологія асоціювалася з такими чеснотами, як відвага, вірність, честь і благородство, проте вже у XVII ст. зазнала трансформації: на зміну первісним ідеалам дедалі частіше приходили демонстративна розкіш, марнотратство, поверхова релігійність і становий снобізм шляхетського середовища (Бабакова, 2014). Саме поняття «шляхта» сформувалося ще у XIV ст., коли відбувався процес становлення цього соціального стану як окремої привілейованої групи. Етимологічно воно пов'язане з уявленнями про благородство, витонченість і належність до вищого суспільного прошарку. Водночас шляхетський статус не завжди був виключно результатом родовитого походження, хоча спадкова знатність безперечно відіграла значну роль. Нерідко шляхетство надавалося за військові заслуги, проявлену відвагу або віддану службу монарху. Важливим чинником суспільної поваги до цього стану вважалася також репутація людини честі – здатність дотримуватися слово та клятву. Однак, попри декларовані чесноти – чесність, гречність, гідність і шляхетність – історія знає приклади, що демонструють іншу сторону шляхетського реноме. Показовим у цьому контексті є вислів Яна Замойського, який, за переказами, керувався життєвим принципом: «Горілку пий, баламутнею жий, правди не кажи» (Яковенко, 2008, с. 78). У період становлення та розквіту Речі Посполитої (XVI–XVII ст.) культурний розвиток держави відбувався у руслі загальноєвропейських тенденцій, зокрема – під впливом барокової естетики, що вирізнялася експресивністю, динамізмом і прагненням до пишності. Важливою подією стало прибуття до Польщі у 1595(6) р. першої значної групи італійських музикантів чисельністю двадцять три особи. Делегацію очолив Лука Маренціо – композитор, якого сучасники вважали одним із засновників «нової музики»; згодом він став на чолі відомої Королівської капели у Кракові. Разом з тим, захоплення рівнем виконавської майстерності придворних музикантів не заважало оточенню короля усвідомлювати дороговизну

подібної культурної «експансії». Питання доцільності витрат на утримання великої групи італійських виконавців порушував перед королем нунцій Джерманіко Маласпіна. На його думку, кошти, спрямовані на працевлаштування понад двадцяти музикантів, могли бути використані для реалізації політичних і релігійних завдань. Подібна подвійність сприйняття мистецьких ініціатив простежується і в подальшому. Особливо у випадку постановок типу “*dramma per musica*” (Пшибишевська-Ярмінська, 2008; Przybyszewska-Jarmińska, 2015). Слід зазначити, що ідея економії державних коштів знаходила чимало прихильників і ставала предметом активних дискусій у найвищих політичних колах. У часи воєнних викликів витрати на музичні розваги та придворні видовища нерідко сприймалися як недоречна розкіш, а іноді навіть як прояв безвідповідальності. Частина сучасників розглядала заняття музикою (гру на інструментах) як заняття, негідне шляхетського стану, вважаючи, що виконання музики має залишатися прерогативою професійних музикантів. Водночас дослідники підкреслюють неоднозначність такого ставлення: «Безумовно, музиканти при дворах Речі Посполитої XVII ст. були необхідні. Чи постійно утримувані, чи наймані зі спеціальних нагод, вони мусили супроводжувати деякі урочистості. Відомо нам і про критику польської любові до бенкетів, танців та інших імпрез у цей час, яка стосується не самої музики, а надаванню їй зavelикої ваги у період державної кризи, коли гроші мали призначатися на її захист, а не на розваги» (Ibidem, с. 57). Приклад подібної постановки зустрічаємо у викладі дослідника сарматизму і шляхетства Алессандро Гваньїні, який згадує про діяльність придворних музикантів, однак не подає детальних відомостей ані про характер їхнього репертуару, ані про персональний склад чи спеціалізацію виконавців. Його увага зосереджена переважно на описі пишності придворного життя, розкоші святкових процесій, видовищності придворних розваг та урочистих святкувань і зовнішнього вигляду учасників церемоній, зокрема музикантів: «А цей тріумф вивели князі Слуцькі, рідні брати, династія яких по чоловічій лінії вже вигасла. Тут же за ними виїхав Йоахим Оцеський на кареті, в яку було запряжено шестеро коней з приробленими крилами. Сидів

на кареті голий Купідон з кучерявим волоссям, який мав зав'язані очі, а на плечі висів сагайдак. Біля нього співали дуже гарні хлоп'ята, а з обох боків біля карети горіли «свічки», з яких часто вилітали феєрверки. Одразу ж після цього виїхала Венера на двох китах, яка сиділа у морській раковині і тримала Париса, зв'язаного ланцюгом. Це вивели Ян і Петро Мишковські, племінники краківського єпископа Петра. Вони своїм замислом та красою перевищували багатьох інших. Насамперед йшли гарно й коштовно вбрані музики, за ними – чотири сурмачі у жовтому та білому атласі» (Гваньїні, 2009, с. 250–251). (В зв'язку з наведеною вище цитатою, існує думка про те, що Гваньїні видав під своїм ім'ям твір підлеглого по військовій службі Мацея Стрийковського (Папа, 2014, с. 37).

У контексті обраної теми хотілося б зробити декілька рефлексій про факти, які описують мистецькі традиції родини некоронованих королів – князів Острозьких. Окрім традиційних гусарських труб, мисливських рожків, бубнів, тулумбасів і сурм, князь Острозький мав у своєму арсеналі й рідкісний, навіть для сучасності, інструмент – арфу. Його щоденний побут відповідав типовому способу життя великого магната того часу, а ключовою подією дня залишався обід. Для родини та найближчого оточення його накривали у головному залі Мурованої вежі, але нерідко організували й урочисті звані обіди, на які запрошували представників довколишньої шляхти. Перед початком застілля давали салют із гармат, а музичний супровід забезпечував оркестр, що виконував італійську музику під керівництвом запрошеного маестро Скорцо. Цікавим свідченням організації придворної музики є документ 1595 р., у якому згадується Лаврентій – музикант князя Костянтина Острозького. Ім'я цього виконавця збереглося лише завдяки юридичним записам: «Лаврентій, музикант князя Костянтина Острозького, залишився винен подружжю львівських міщан суму в 60 польських флоринів» (Кузьмінський, 2017, с. 11). Пізніше, вже після відходу у засвіти нащадка князя Олександра Острозького, було зроблено опис маєтностей вельможного роду, з якого випливає, що на службі перебувало декілька митців, яких називали по назві їх інструменту: «Дудка», «Дудич», «Гудофал», «Дудчення». Також у посмертному

списку зазначені капелмейстер (Кшиштоф), співаки (бас і альт), лютніст, скрипаль (Матіас), альтист (Іванко), тромбоніст (Славський), трубач, органіст. Серед речей, які належали князю, згадано музичні інструменти – два портативні органи, два клавесини та віола да гамба (Кузьмінський, 2017, с. 12).

Сучасники високо оцінювали фінансову кмітливість, господарську вправність та раціональне мислення княгині Ельжбети Гелени Синявської-Любомирської, а також її активну культурницьку діяльність. Маєтки княгині функціонували як складний, надпотужний організм, який об'єднував численні економічні та адміністративні сектори. Особливу увагу приділяли службі під назвою «Старий слуга», яка виконувала функції своєрідного будинку для людей похилого віку серед слуг, котрі вірою й правдою служили господарям і не мали власної сім'ї або засобів до існування. В окремих випадках така служба виконувала роль прототипу сучасного хоспісу (Słaby, 2014, с. 261). Хоча княгиня була вправною господинею, назвати її талановитою музиканткою було б важко. Проте вона активно втручалася у музичні та архітектурні справи маєтку, часто вносячи правки у нотні тексти та проекти будівництва. Перед тим як прийняти на службу нового фахівця, княгиня зазвичай ретельно перевіряла його професійні здібності, своєрідно організовуючи стажування, яке іноді тривало тривалий час і відбувалося на безоплатній основі. Таку практику перервав архітектор Джованні Спацціо, який не бажав залишатися стажистом протягом року без фінансової винагороди, а тому написав листа княгині: «... якщо ви справді користуєтесь моїми послугами і зацікавлені в них, забезпечте оплату виконання службових обов'язків, інакше доведеться шукати щастя в іншому місці. Я вивчаю Ваш смак, і у мене можуть бути перші подряпини, які виникли через поспіх, щоб задовольнити вашу світлість... якщо мої роботи не сподобалися, я посилаю їх на благодійність у кляштор Кракова як термінові...» (Ibidem, с. 194–195). Подружжя Синявських-Любомирських зростало в атмосфері музики, тому створення придворного колективу відбулося природно. Ансамбль функціонував у маєтку в Бжежанах щонайменше з 1684 р., виконуючи музику як у приватних покоях, так і під час службових заходів. Керівником групи був скрипаль Більський,

який отримував 20 злотих зарплати та окрему суму на одяг – так званий «колір». Він залишався на службі до 1698 р.. Інша музична група при дворі Синявських відома за рахунками 1704 р., її учасники отримували зарплату 10 злотих та додаткові нагороди. Ансамбль у Бжежанах працював із численними перервами до 1723 р.. На той час склад колективу змінювався, нерідко запрошувалися музиканти з-за кордону (Ibidem, с. 258). Слід зауважити, що серед музикантів існував певний континент: сім'я скрипалів Козловських обслуговувала родини Любомирських, а пізніше Синявських. Сам Адам Миколай здобув музичну освіту та добре знав рівень ансамблів на Заході, тому прагнув залучати виключно висококваліфікованих музикантів. Після смерті чоловіка княгиня підтримувала невелику групу музикантів, що діяла з 1724 р. під керівництвом Стефана Малавського. Репертуар колективу був досить різноманітним і сучасним для того періоду: від старовинної латинської церковної музики, призначеної для побожних практик, до модерних мелодій, які виконували на балах і урочистих бенкетах [Ibidem].

Документи, що стосуються дворових видатків князя Єжи (Юрія) Заславського, фіксують присутність категорії “muzyk rokojowuch” – «музикантів у кімнатах». Наразі дослідники сумніваються, чи виконували вони виключно камерну функцію, тобто розважали господаря у приватних покоях, чи брали участь у ширших заходах, таких як концерти або поїздки разом із князем. Список музикантів князя поділявся на три групи: органісти (часто разом із лютністом або клавикордістом), скрипалі (серед них один був ромського походження) та співаки (Кузьмінський, 2017, с. 289). Крім цього, князь утримував дві капели військових музикантів, які відрізнялися призначенням, заробітною платою та соціальним статусом. Одна з капел супроводжувала князя в поїздках, що свідчило про високий соціальний ранг її учасників, а інша, складена з музикантів козачого полку та менш оплачувана, забезпечувала організацію війська за допомогою сигнальних інструментів (Ibidem, с. 290–292).

Владислава Домініка Заславського-Острозького в народі прозвали «периною» через м'який, поступливий характер; на портретах він постає досить вгодованим (Смолін, 2011). У складі

його придворних музикантів були як поляки та німці, так і французи та італійці. У військовій охороні князя постійно перебували музиканти-бодігварди, зазвичай довбиш та шість шипошів (трубачів і сурмачів), що свідчило про високий соціальний статус князя та його оточення. Князь не відмовляв собі в задоволенні музики: він слухав музику у власних покоях, оплачував виступи музикантів у різних містах, замовляв твори у королівського капелмейстера у Варшаві, приймав італійського кастрата та доручав своїм слугам вербувати нових професійних виконавців. Після смерті князя у 1656 р. було складено реєстр його рухомого майна, у якому згадуються рідкісні музичні інструменти: три іноземні тамбури різного розміру, старий пошкоджений клавесин і гітара зі слонової кістки. Окрім цього, у Дубні серед книжкового зібрання князя зберігалися нотні матеріали (Кузьмінський, 2019, с. 358–359).

Одним із найвпливовіших і найпотужніших родів у історії Речі Посполитої залишалося сімейство Радзивіллів. Протягом століть це прізвище стало символом розкоші, багатства, розуму, щедрості та доброчесності (в цьому контексті нагадаємо про знаменитий скандальний демарш Януша Радзивілла в університеті Лейдена, який, однак, не завадив поганому студенту стати видатним дипломатом, військовим і політичним діячем). Князі активно розвивали свої резиденції, перетворюючи їх на процвітаючі культурні осередки, які відповідали найсучаснішим тодішнім стандартам. У 1678 р. Казимир Радзивілл (1635–1680 рр.) організував у присутності короля масштабну виставу, хоча джерела не уточнюють, чи йшлося про оперу чи ораторію. Крім того, саме представники цього роду почали зводити спеціальні приміщення для артистів у своїх маєтках у Слуцьку та Бялій. Балетна трупа, що діяла при резиденціях Радзивіллів, формувалася винятково з поляків (Bieńkowska, 2015). Незважаючи на наявність спеціальних приміщень, багаточисельних музичних колективів і значних фінансових вкладень, князі Радзивілли рідко залучали до керівництва відомих композиторів чи виконавців. Одне з найбагатших сімейств Європи обмежувалося музикантами зі складу дрібної шляхти. Це не завадило представникам чоловічої статі вельможного роду стати історично значущими особистостями:

Микола Радзивілл «Чорний» (1515–1565 рр.), Микола-Кшиштоф «Сирітка» (1549–1616 рр.), Міхал-Казімеж «Рибонька» (1702–1762 рр.), Ієронім-Флоріан (1715–1760 рр.) та Кароль-Станіслав «Пане коханку» (1734–1790 рр.). (Щодо прізвищ: Ієронім Флоріан мав репутацію жорстокої людини й позаочі його називали «Синя Борода», Микола-Кшиштоф отримав прізвище ще в дитинстві, коли загубив батьків на одному з численних балів, а «Пане коханку» Кароля-Станіслава було дружнім звертанням до осіб обох статей). Радзивілли прагнули підтримувати високий соціальний і політичний статус, усвідомлюючи, що мистецтво є важливою складовою цих прагнень. Для цього постійно модернізували резиденції, будували храми, створювали величезні книгозбірні та організували колективи найнятих художників і письменників, що сприяло формуванню княжої слави. Щодо музики та театру, найменше відомо про цю діяльність в садибі Кароля Станіслава Радзивілла (1669–1719 рр.). Молодий князь виявляв чутливість до мистецтва звуку та інтерес до театру, а його подорожній щоденник за 1684–1687 рр. свідчить про захоплення співом бенедиктинців і єзуїтів у храмах, а також чудовими органами у храмах Падуї та Тренто; він відзначав театральні споруди Європи та побував на оперній виставі Жана Батіста Люллі у Версалі (Вієнкова, 2015). З подорожі до Парижа (1700 р.) князь привіз віоліста та двох скрипалів. Митців вдалося умовити приїхати лише завдяки високій зарплаті (1500 злотих) та однорічному контракту, замість стандартних трьох років при дворі магната. Паризькі виконавці були спеціалістами лише на одному інструменті, на відміну від звичаю того часу. Серед них був француз Де'Пієрр – знавець музичного ринку та нових тенденцій, вокаліст (голос не зазначено) і танцівник Марє, який залишився жити в маєтку до кінця свого життя (Ibidem). Придворний оркестр Кароля Станіслава грав не лише для князя, а й супроводжував урочистості: дні народження, іменини, бали та карнавали. Музиканти брали участь у коронації та зустрічали короля Августа II Сильного у князівському палаці у Варшаві. Міхал-Казімеж «Рибонька» успадкував французьких артистів, кількість артистів його капели коливалася від шести-семи до чотирнадцяти виконавців. У свою

чергу, Ієронім-Флоріан Радзивілл мав у складі капели від двадцяти до сорока музикантів. Князь віддавав перевагу різноманітності, тому до колективів почали залучати чехів, німців, австрійців та італійців, що додавало репертуару нові національні ритми та мелодії. У 1746 р. в маєтку Радзивіллів відкрився театр, де першою постановкою стала *commedia dell'arte* «Дотепи кохання», написана Уршулою Вишневецькою Радзивілл. Її твори, включно з адаптаціями Мольєра, переважали в репертуарі 1753 р. Вистави носили аматорський характер і призначалися, головним чином, для виховання дітей: п'єси містили нескладні арії та танцювальні вставки. Через шість років після відкриття театру постановки йшли німецькою мовою, що свідчить про вплив популярного у Відні жанру зінгшпіль. Згодом сценічна діяльність набула більшого професійного рівня: почали ставити *drama per musica* – повноцінні оперні проекти, які вимагали кваліфікованих співаків, партитур для оркестру та ретельної сценографії. Князь Ієронім ототожнював себе з королями й головними героями опер, що підкреслювало його амбіції та спорідненість із королівським домом. Для цього він залучив італійських вокалістів високого рівня: тенора, баса, дишканта та трьох співачок (але виключно після тривалих переговорів і відповідної оплати). До 1760 р. у театральній оперній репертуарі спостерігалися закономірні зміни: *commedia dell'arte* поступово поступалася місцем *opera seria*, а після 1756 р. значно зросла кількість балетних постановок. За кілька місяців до смерті князя балет оформився як самостійний жанр. У другій половині XVIII ст. Радзивілли організували танцювальні колективи, де місцеві виконавці працювали під керівництвом іноземних фахівців. Кароль-Станіслав «Пане коханку» продовжив сімейну пристрасть до мистецтва, проте несприятливі обставини не дозволили йому розвинути її в повному обсязі. По собі князь залишив мистецькі ініціативи, які нікому було втілювати, тому це призвело до ліквідації балетної трупи, а оркестр, скорочений до дев'яти осіб, продовжив роботу при дворі Домініка-Ієроніма Радзивілла.

Загалом, необхідно зауважити, що підтримка музики та театру з боку родини Радзивіллів заслуговує окремої уваги завдяки інноваційним підходам та високому мистецькому рівню

організованих ними постановок. Князі змогли створити у власних резиденціях справжні культурні центри, що займали провідні позиції у розвитку двірського театрального життя. Вже в середині XVIII ст. на їхніх дворах з'являлися перші сценічні майданчики, а в окремих містах були зведені спеціальні театральні будівлі. На дворі Кароля-Станіслава «Пане Коханку» відбулося виконання однієї з перших польських опер (1784 р.). Крім того, у маєтку в Слущку було організовано першу професійну балетну трупу, яка складалася виключно з польських танцівників. Важливим елементом діяльності князів було акумулювання у палацах музичних інструментів найвищої якості, що відповідали сучасним європейським стандартам. Однак, незважаючи на увагу до професійних виконавців, Радзивілли не прагнули залучати композиторів міжнародного рівня. Серед обмежень радзивіллівського меценатства можна виділити відносно скромну підтримку музикантів, співаків і танцівників, а також відсутність цілеспрямованого формування музичної колекції ексклюзивного рівня, яка могла б підтверджувати високий мистецький смак її власників. Констатуємо, що одна з найвпливовіших родин Речі Посполитої не змогла створити музично-театральні осередки, що відповідали б їхньому соціальному статусу та амбіціям королівського рівня. Водночас, маючи значні фінансові ресурси та щире зацікавлення у мистецтві, Радзивілли створили важливі культурні осередки, котрі, однак, не досягли масштабів провідних європейських ініціатив. Особливо варто підкреслити безперервність меценатської діяльності цього роду, що було доволі рідкісним явищем у XVIII ст. на теренах Речі Посполитої.

Неодмінно слід зауважити, що на «роботі» в надзвичайно багатих людей ми практично не зустрінемо найкращих європейських митців. Тут першопричиною є географічне положення Речі Посполитої: «Треба визнати: виявилось, що привезти в Литву хороших і особливо найкращих художників досить важко. Не було можливості спокусити їх навіть надзвичайно високими гонорарами, бо вони просто не хотіли кудись виходити в холодну пустелю на околицях Європи, відмовившись від королівських дворів (наприклад, танцівник та хореограф Антуан-Бонавентура Пітро, арфіст Петріні) або навіть великі європейські центри (віденський

композитор та органіст Маттіас Георг Монн). Ця проблема стосувалася виконавців: музикантів, співаків та танцюристів, але, насамперед, композиторів» (Bienkowska, 2013, с. 181).

Окрім музики, важливе місце в культурній політиці магнатської еліти ранньомодерного періоду посідало театральне мистецтво, яке нерідко розглядалося, як своєрідна школа формування риторичних і дипломатичних навичок, необхідних майбутнім державним діячам. Представники аристократичних родин не уникали особистої участі у сценічних постановках, виконуючи різні ролі та демонструючи таким чином високий рівень залученості до театральної практики. Резиденції родів Вишневецьких, Сапег, Сангушків, Острозьких і Радзивіллів організовувалися за зразком провідних європейських аристократичних дворів. При цьому йшлося не лише про наслідування стилю життя, але й про своєрідне суперництво з королівськими культурними ініціативами. Показовим прикладом є діяльність Міхала-Казімежа Радзивілла «Рибоньки», який 3 серпня 1748 р., напередодні відкриття цісарського театру Августа III, оголосив про запуск власної театральної сцени, розрахованої приблизно на тисячу глядачів, що значно перевищувало місткість королівського театру, обмежену п'ятьма сотнями місць (Kasprzak, 2016). Мода на утримання власного театру значною мірою пов'язується з правлінням короля Августа II Саксонського. Його двір постійно супроводжували італійська трупа комедії dell'arte та французький оперно-балетний ансамбль. Про художній рівень постановок свідчать відгуки сучасників: «На комедії о п'ятій годині Його Королівська Милість перебував разом із усім своїм двором. <...>. Інші ж, хто бажав бути присутнім, мусили щодня отримувати у замку картки іншого кольору, без яких нікого не впускали. У неділю мені випало бути на комедії без картки (з ласки його милості пана Фіктуна), однак у цій виставі я побачив небагато смішного. Ті, хто розумів слова цієї комедії, не дуже її хвалили, оскільки в її промовах не було нічого особливого. Наприкінці вистави один виконавець танцював сарабанду, яку завдяки швидкості, легкості й досконалому володінню мистецтвом, усі однаково високо оцінили і не могли надивитися. <...>. Музика звучала надзвичайно красиво, так що рівної їй, за словами автора, навіть в Італії

не знаходили. <...>. Після завершення комедії (яка тривала чотири години вночі) відбулася вечеря у його милості пана коронного маршала. Король був задоволений і веселий, без мейк-апа і забавлявся до третьої ночі» (Ibidem). Згодом наявність театральної сцени в магнатському маєтку перетворилася на одну з найважливіших ознак престижу та матеріальної спроможності. Навіть представники дрібної шляхти прагнули за допомогою власної акторської трупи надати своїм резиденціям вигляду справжніх палаців, інколи попри значні борги.

Представники роду князів Жевуських посіли визначне місце не лише в історії магнатських театрів, але й у літературі, географії та навіть конярстві. А Вацлав Северин Жевуський здобув вічну славу на полі бою проти російських загарбників під час Листопадового повстання. Він став одним із перших відомих українофілів; його ідеї та діяльність надихнули прихильників хлопоманства, а пригоди та вчинки Жевуського слугували джерелом натхнення для творчості Ю. Словацького, А. Міцкевича, Т. Падури та Я. Комарницького, а також Г. Відорта.

Дід Вацлава Северина Жевуського, Вацлав Петро Жевуський, приділяв значну увагу літературній творчості: був автором трагедій, комедій, риторичних та історичних праць. Особливо цінувалася чистота його мови, яку він прагнув звільнити від запозичень. Сучасники відзначали його як першого, хто створив драматичні твори з польської історії у формі французьких трагедій; серед них відомі п'єси «Владислав під Варною» та «Жолкевський», написані віршованим рядком. У 1762 р. твори Вацлава Петра були зібрані в антологію «П'єси віршовані та красномовні», що включала також теоретичні статті, які дослідники вважають важливим етапом розвитку літератури Речі Посполитої. Зокрема, в есеї «Про науку красномовства» він виступав проти пишномовного барокового стилю, тоді як трактат «Про науку віршування» дослідники називають першим маніфестом класицизму в польській літературі (Wójcicki, 1879). У 1766 р. побачив світ збірник «Історичні п'єси, або добірка чудових історій», який містив нарис всесвітньої та польської історії і використовувався як навчальний посібник у львівському Шляхетському колегіумі (Collegium Nobilium) при єзуїтському колегіумі. Важливо відзначити, що крім власної

інтелектуальної діяльності, Вацлав Петро оточував себе видатними наставниками: у той же час у Підгорецькому замку Самуїл Бродовський писав посібник із військової справи, Луї Антуан Карачоллі – твори з виховання шляхти, а Йоганн Філіп Кірнбергер працював над трактатами з музики. Всі свої твори Вацлав Петро видавав під іменами синів: політичні тексти – під іменем Станіслава, літературні – під ім'ям Юзефа. Северин не наслідував цього прикладу, оскільки розпочав літературну діяльність під власним іменем змолоду. Під час перебування в Калужському полоні Вацлав Петро займався перекладом псалмів польською мовою; збірка «Вірші на сім покаючих псалмів» була опублікована 1773 р. та витримала кілька перевидань. У Підгорецькому архіві збереглися також рукописи перекладів інших псалмів. Останнім літературним твором, надрукованим за життя автора, став латиномовний вірш «Ода до втрати Товариства Ісуса» (1773), присвячений забороні ордена єзуїтів; сучасні дослідники підготували кілька польськомовних перекладів цього твору. Серед рукописів Вацлава Петра також знаходяться переклад «Од» Горация, «Щоденник подорожі по Польщі», «Щоденник подорожі з Любліна до Дрездена», «Сім промов про релігію» та численні вірші, частина з яких увійшла до антології «Польська барокова поезія» (Prejs, 1989). Близько 1754 р. великий коронний гетьман Вацлав Петро Жевуський заснував театр у своєму маєтку в Підгірцях. Як політик і магнат, а також учасник повстання Лещинського, він водночас проявляв себе як серйозний теоретик літератури, драматург і поет. До його творчої спадщини належать трагедії «Владислав під Варною» та «Жолкевський», а також комедії «Дзивак» і «Натрент». Підгорецький театр відзначався сучасним оснащенням сценічної механіки та багатим оформленням. Для облаштування сцени князь залучив цілу команду художників на чолі з Лукашем Смуглевичем. Цікаво, що його син згодом співпрацював із видатним польським актором і режисером, засновником Польського професійного театру Войцехом Богуславським. На відміну від театру Радзивіллів, у Підгірцях шляхта не брала участі у виставах; на сцені обмежувалися виключно прислугою (Дедю, 2009). Серед найвпливовіших театральних колективів слід

особливо відзначити «Плавальний театр» Міхала Казимира Огінського (1729–1800 р.), розташований у маєтку Слоніма у 1778 р. Назва театру походила від його розміщення на баржі, яка влітку плавала по річці Щарі, пропонуючи комедійні та оперні постановки. Згодом труппа, яка нараховувала 138 артистів, перебралася до стаціонарного приміщення, спорудженого архітектором Інноченціо Моріано, яке нагадувало палац. «Опергауз» був типовою бароковою будівлею з двома поверхами та глядацькою залом на тисячу місць. У театрі працювали актори та музиканти з Польщі, Італії, Німеччини та Франції. Діяли музична школа, хор і балетна труппа, при якій функціонувала студія «Департамент балетних дітей». Сцена вражала своїми розмірами: на ній могли одночасно виступати декілька вершників, а під сценою змонтовано басейн, який можна було заповнити або спорожнити всього за кілька хвилин. Серед постановок були опери Доменіко Паїзелло та Андре Гретрі. Сам Міхал-Казімеж був талановитим музикантом-віртуозом, поетом, драматургом і автором опер. Він дбав про освіту та здоров'я своїх артистів, запрошуючи іноземних викладачів і спеціалістів до маєтку та облаштовуючи щось на кшталт сучасної тренажерної зали. Така організаційна увага дала результат: театр часто запрошували на гастролі до Варшави, а маєток князя здобув репутацію справжнього «Притулку муз» (Kencki, 2016). Магнатський театр ніколи не був усталеною інституцією: його функціонування залежало від фінансового стану та особистих інтересів власника. Деякі театри припиняли діяльність через байдужість нащадків до мистецтва. Після декількох поділів Речі Посполитої та її остаточного розпаду більшість впливових родин або зубожіла, або емігрувала, або загинула на полі бою. Водночас зародки аматорського театру, закладені магнатами, стали фундаментом для розвитку професійного театрального мистецтва як у Польщі, так і на територіях Російської імперії.

Магнатське маєткове мистецтво загалом мало власні особливості та напрями розвитку. Майстерність музикантів, танцівників, співаків, акторів, декораторів, костюмерів і робітників сцени була на надзвичайно високому рівні, а масштаб діяльності та фінансування культурних інституцій залежав від амбіцій,

особистих інтересів та економічних можливостей господаря. Основу цієї діяльності склали соціальні очікування, обов'язки покровителя та політичні чинники. Широкий культурний патронат забезпечував легітимацію соціального статусу, сприяв престижу та підвищував авторитет родини. Присутність у маєтку талановитих митців сприяла пишності та модерновості побуту відповідно до вимог часу. Варто виокремити дві головні стратегії розвитку мистецького побуту: позицію невтручання та енергійний, часто тотальний, контроль над усіма аспектами діяльності. Присутність спеціалістів із Західної Європи, а також виконання французького та італійського репертуару демонстрували, що магнати слідували за актуальними культурними тенденціями. Патронат над театральними труппами був не лише престижем, але й формою соціального і політичного життя, певною мірою – естетичного виховання. Постановки охоплювали широку аудиторію, формуючи смаки й уподобання, а також виконували освітню функцію, адже дорослі й діти навчалися музиці та танцям. Популярність маєткової музики в Речі Посполитій коливалася залежно від історичних обставин: після другого поділу Польщі у 1793 р., а потім і фактичної ліквідації Першої Речі Посполитої, багато польських та спольщених українських магнатів опинилися в опалі або загинули. Нашадки тих, хто справді захоплювався музикою, часто не поділяли інтересів предків, вважаючи мистецтво пустою забавкою, не вартою фінансових витрат.

Отже, підсумовуючи, можна зазначити: мистецтво в маєтках Речі Посполитої була невіддільне від політичної та соціальної репрезентації родин магнатів. Воно виконувало транснаціональні функції, поєднуючи польські, литовські та українські традиції, створюючи єдиний культурний простір держави. Професійні артисти забезпечували високий рівень виконання та передачу культурного досвіду. Меценатство і патронат магнатів залишалися ключовим чинником розвитку культури та підтримки інституцій. Як і будь-яке явище, мистецтво маєтків переживало хвилі популярності. Проте, з плином історії його розвиток сповільнювався, а згодом і практично завмер, бо з'явилися нові форми дозвілля – приватні музично-театральні антрепризи та міські театри.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бабакова О. Більше свободи. Менше рівності та братерства. Політична культура української магнатерії кінця XVII століття (на матеріалах біографії Януша Острозького). *Острозька давнина*. 2014. Вип. 3. С. 36–53.
2. Гваніні О. Хроніка європейської Сарматії / упоряд., пер. з польської о. Юрій Міцик. Київ, 2009. 1004 с.
3. Дедю О. Музична діяльність Вацлава Жевуського в контексті культурних традицій Кременеччини першої третини XIX століття. *Наукові записки Тернопільського державного університету імені В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2009. Вип. 1. С. 60–65.
4. Кузьмінський І. Князівські музичні капели та музичні професійні об'єднання у містах Острозької ординації у ранньомодерний час. *Київське музикознавство*. 2017. № 55. С. 10–22.
5. Кузьмінський І. Музичні капели волинських воєвод та маршалків у Ранньомодерний час. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. № 32. С. 286–293.
6. Кузьмінський І. Музика світська Острожчини ранньомодерної доби. Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку. Енциклопедичне видання / за ред. І. Пасічника, П. Кралюка, Д. Шевчука та ін. Острог, 2019. 563 с.
7. Папа І. Ю. Походження князівських родів у Великому князівстві Литовському : дис. ... канд. істор. наук : 07.00.02. «Всесвітня історія» ; Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2014. 330 с.
8. Пшибишевська-Ярмінська Б. Музика при дворах Речі Посполитої XVII ст. Потреба чи розкіш? *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 3(23). С. 56–62.
9. Смолін П. Князі на Дубні. Луцьк, 2011. 112 с.
10. Яковенко Н. Українська шляхта з кінця XVI до середини XVII століття. Волинь і Центральна Україна. Київ, 2008. 472 с.
11. Bieńkowska I. Mecenat muzyczny Radziwiłłów w XVIII wieku – od Karola Stanisława do Karola Stanisława “Panie Kochanku” Radziwiłła. *Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego “Rzecznik lituanistyczny”*. 2015. T. 1. S. 171–183.
12. Bieńkowska I. Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła, Warszawa, 2013. 505 s.
13. Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana (1900–1903). Warszawa : Druk P. Laskauera i W. Babickiego, 1901. T. 2. 332 s. Podlaska Biblioteka Cyfrowa : веб-сайт : URL: <https://pbc.biaman.pl/dlibra/publication/75438/edition/73202> (дата звернення: 21.01.2026).
14. Kasprzak Jakub. 2016. I król by się nie powstydział. URL: <https://www.teatralny.pl/artykuly/i-krol-by-sie-nie-powstydzil-1515> (дата звернення: 21.01.2026).
15. Kencki P. 2016. Encyklopedia teatru polskiego. Teatr magnacki. URL: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/283/teatr-magnacki> (дата звернення: 21.01.2026).
16. Prejs M. Poezja późnego baroku. 1989. 148 s. Biblioteka nauki : URL: <https://bibliotekanauki.pl/search?page=1&q=Marek%2520Prejs%252C%2520%2522Poezja%2520Poznego%2520Baroku%2522%2520> (дата звернення: 19.02.2026).
17. Przybyszewska-Jarmińska B. 2015. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Muzyka barokowa w Rzeczypospolitej. URL: <https://wilanow-palac.pl/pasaz-wiedzy/muzyka-barokowa-w-rzeczypospolitej> (дата звернення: 21.01.2026).
18. Słaby A. Rządzicha oleszycka Dwór Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej jako przykład patronatu kobiecego w czasach saskich. Kraków : Wydawnictwo LIBRON-Filip Lohner. 2014. 329 с.
19. Wójcicki K. Historia literatury polskiej w zarysach: dla młodzieży. 1879. 420 s. Pomorska biblioteka cyfrowa. URL: <https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/17072/edition/14291?language=en> (дата звернення: 24.01.2026).

REFERENCES:

1. Babakova, O. (2014). Bilshe svobody. Menshe rivnosti ta braterstva. Politychna kultura ukrainskoï mahnaterii kintsia XVII stolittia (na materialakh biohrafii Yanusha Ostrozko) [More freedom. Less equality and brotherhood: Political culture of the Ukrainian magnates at the end of the 17th century (based on the biography of Janusz Ostrogski)]. *Ostrozka davnyina*, (3), 36–53. [in Ukrainian].
2. Hvanini, O. (2009). Khronika yevropeiskoi Sarmatii [Chronicle of European Sarmatia] (O. Yurii Mitsyk, Ed. & Trans.). Kyiv, Ukraine. [in Ukrainian].
3. Dediu, O. (2009). Muzychna diialnist Vatslava Zhevuskoho v konteksti kulturnykh tradytsii Kremenechchyny pershoi tretyny XIX stolittia [Musical activity of Vatslav Želuski in the context of cultural traditions of Kremenets in the first third of the 19th century.]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnoho universytetu imeni V. Hnatiuka. Seriiia “Mystetstvoznavstvo”* [Scientific Notes of Ternopil State University named after V. Hnatiuk. Series “Art Studies”], (1), 60–65.[in Ukrainian].

4. Kuzminskyi, I. (2017). Kniazivski muzychni kapely ta muzychni profesiini obiednannia u mistakh Ostrozkoi ordynatsii u rannomodernyi chas [Prince's musical chapels and professional musical associations in the towns of the Ostroh ordination in the early modern period.]. *Kyivske muzykoznavstvo* [Kyiv Musicology,], (55), 10–22. [in Ukrainian].
5. Kuzminskyi, I. (2017). Muzychni kapely volynskykh voievod ta marshalkiv u rannomodernyi chas [Musical chapels of Volhynian voivodes and marshals in the early modern period]. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Art Studies Notes], (32), 286–293. [in Ukrainian].
6. Kuzminskyi, I. (2019). Muzyka svitska Ostrozhchyny rannomodernoi doby. Ostrozka akademiia: istoriia ta suchasnist kulturno-osvitnoho osередku [Secular music of Ostroh region in the early modern period. Ostroh Academy: History and modernity of the cultural-educational center] (I. Pasichnyk, P. Kraliuk, D. Shevchuk, et al., Eds.). Ostroh. [in Ukrainian].
7. Papa, I. (2014). Pokhodzhennia kniazivskykh rodiv u Velykomu kniazivstvi Lytovskomu [Origin of princely families in the Grand Duchy of Lithuania]. Candidate's thesis. Lviv : Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
8. Pshybyshvska-Yarminska, B. (2008). Muzyka pry dvorakh Rechi Pospolytoi XVII st. Potreba chy rozkish? [Music at the courts of the Polish–Lithuanian Commonwealth in the 17th century: Necessity or luxury?]. *Studii mystetstvoznavchi* [Art Studies], 3(23), 56–62. [in Ukrainian].
9. Smolin, P. (2011). Kniazi na Dubni [Princes in Dubno]. Lutsk. [in Ukrainian].
10. Yakovenko, N. (2008). Ukrainska shliakhta z kintsia XVI do seredyny XVII stolittia. Volyn i Tsentralna Ukraina [Ukrainian nobility from the end of the 16th to the middle of the 17th century. Volhynia and Central Ukraine]. Kyiv. [in Ukrainian].
11. Bieńkowska, I. (2015). Mecenat muzyczny Radziwiłłów w XVIII wieku – od Karola Stanisława do Karola Stanisława “Panie Kochanku” Radziwiłła [Musical patronage of the Radziwiłłs in the 18th century – from Karol Stanisław to Karol Stanisław “Panie Kochanku” Radziwiłł.]. *Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego “Rzecznik lituanistyczny”* [Institute of Musicology, University of Warsaw, Lithuanian Yearbook], (1), 171–183. [in Polish].
12. Bieńkowska, I. (2013). Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła [Music at the court of Prince Hieronim Florian Radziwiłł]. Warszawa. [in Polish].
13. Gloger, Z. (1901). Encyklopedia staropolska ilustrowana [Illustrated Old Polish Encyclopedia], (2). Warszawa. URL: <https://pbc.biaman.pl/dlibra/publication/75438/edition/73202> [in Polish].
14. Kasprzak, J. (2016). I król by się nie powstydział [Even the king would not be ashamed]. URL: <https://www.teatralny.pl/artykuly/i-król-by-sie-nie-powstydzil-1515> [in Polish].
15. Kencki, P. (2016). Encyklopedia teatru polskiego. Teatr magnacki [Polish theatre encyclopedia: Magnate theatre]. URL: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/283/teatr-magnacki> [in Polish].
16. Prejs, M. (1989). Poezja późnego baroku [Poetry of the late Baroque]. Biblioteka Nauki. URL: <https://bibliotekanauki.pl/search?page=1&q=Marek%2520Prejs%252C%2520%2522Poezja%2520Poznego%2520Baroku%2522%2520> [in Polish].
17. Przybyszewska-Jarmińska, B. (2015). Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Muzyka barokowa w Rzeczypospolitej [Museum of King Jan III Palace in Wilanów: Baroque music in the Commonwealth]. URL: <https://wilanow-palac.pl/pasaz-wiedzy/muzyka-barokowa-w-rzeczypospolitej> [in Polish].
18. Słaby, A. (2014). Rządzicha oleszycka Dwór Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej jako przykład patronatu kobiecego w czasach saskich [Oleszyce ruler: The court of Elżbieta Sieniawska née Lubomirska as an example of female patronage in Saxon times]. Kraków : Wydawnictwo LIBRON-Filip Lohner. [in Polish].
19. Wójcicki, K. (1879). Historia literatury polskiej w zarysach: dla młodzieży [History of Polish literature in outlines: For youth]. Pomorska Biblioteka Cyfrowa. URL: <https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/17072/edition/14291?language=en> [in Polish].

Дата першого надходження статті до видання: 10.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 08.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

