VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETAS / VYTAUTAS MAGNUS UNIVERSITY

MENŲ FAKULTETAS / FACULTY OF ARTS

ISSN 1822-4555

mik

Meno istorija ir kritika
Art History & Criticism 7

MENO ISTORIJOS RIBOŽENKLIAI
LANDMARKS OF ART HISTORY

VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETO LEIDYKLA

Kaunas, 2011

UDK 7(05)
Mi 121

REDAKCINĖ KOLEGIJA / EDITORIAL BOARD

Pirmininkas / Editor-in-chief:

Prof. habil. dr. Vytautas Levandauskas (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Nariai / Members:

Prof. Ph. D. Joakim Hansson (Gotlando universitetas, Švedija / University of Gotland, Sweden)

Dr. Rūta Kaminska (Latvijos dailės akademija / Art Academy of Latvia)

Prof. dr. Vojtěch Lahoda (Čekijos mokslų akademijos Meno istorijos institutas / Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic)

Prof. dr. Aliaksandr I. Lakotka (Baltarusijos nacionalinės mokslų akademijos K. Krapivos meno, etnografijos ir folkloro institutas / The K. Krapiva Institute of Study of Arts, Ethnography and Folklore of the National Academy of Sciences of the Belarus)

Prof. dr. Małgorzata Sugera (Jogailos universitetas, Lenkija / Jagiellonian University, Poland)

Prof. Ph. D. Bronius Vaškelis (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Prof. Ph. D. Kęstutis Paulius Žygas (Arizonos valstijos universitetas, JAV / Arizona State University, USA)

Numerio sudarytojai / Editors of this volume:

Prof. dr. Nijolė Lukšionytė, assoc. prof. dr. Aušrinė Kulvietytė-Slavinskienė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Žurnale spausdinami straipsniai yra recenzuojami dviejų redakcijos kolegijos narių arba jų paskirtų recenzentų.
All papers published in the journal are peer-reviewed by members of Editorial Board or its appointed experts.

Rėmėjai / Sponsors:

LIETUVOS MOKSLO TARYBA

RESEARCH COUNCIL OF LITHUANIA

© Vytauto Didžiojo universitetas / Vytautas Magnus University, Kaunas, 2011

TURINYS / CONTENTS

Pratarmė / Preface / 7

MENOTYROS IŠTAKOS LIETUVOJE
THE BEGINNING OF ART HISTORY IN LITHUANIA

Vytautas Levandauskas
Mykolo Šulco kalba apie architektūrą ir meno istorija Vilniaus universitete XIX a. pirmojoje pusėje / 11
Michael Schulz *Talk about Architecture* and Vilnius University Architectural School

Инесса Свирида
Джозеф Саундерс в истории искусства и как историк искусства / 20
Saunders in Art History and as an Art Historian

Laima Šinkūnaitė
Josepho Saunderso pranešimas apie Simono Čechavičiaus tapybą / 33
Joseph Saunders Report about Painting of Simonas Čechavičius

Nijolė Taluntytė
Karolio Podčašinskio architektūrologinės terminijos bruožai / 41
The Features of Karol Podczaszyński Architectural Terminology

Rūta Janonienė
Mykolo Homolickio indėlis į Lietuvos meno istoriją / 55
Contribution of Michał Homolicki to the Lithuanian Art History

LIETUVOS MENOTYROS MOKSLAS IR STUDIJOS XX–XXI A.
THE RESEARCH AND STUDIES OF ART HISTORY IN LITHUANIA IN THE 20TH-21ST CENTURY

Nijolė Lukšionytė
Menotyros mokslas tarpukario Vilniuje / 64
Art History in the Interwar Vilnius

Aušrinė Kulvietytė-Slavinskienė
Menotyra Vytauto Didžiojo universitete tarpukariu / 77
Art History and Criticism at Vytautas Magnus University During the Interwar Period

Laima Laučkaitė
Nacionalinės dailės istorijos rašymas: XX a. I pusės strategijos / 88
Writing of National Art History: The Strategies of the First Half of the Twentieth Century

Marija Nijolė Tumėnienė
Menotyros studijos Vilniaus universitete (1940–1951) / 96
Art History Studies at Vilnius University (1940–1951)

Aleksandra Aleksandravičiūtė
***Taikomoji* ar *dekoratyvinė* dailė? Keletas terminijos klausimų / 110**
The Issues of Terminology in Applied Art

Raimonda Kogelytė-Simanaitienė
Taikomosios dailės tyrimai XX a. II p. – XXI a. pr. Lietuvoje / 116
Researches of Applied Art in Lithuania from Second Half of 20th Century to the Early 21st Century

Jolita Butkevičienė
Menotyros studijos ir institucijos Lietuvoje po 1990-ųjų metų (1990–2010) / 128
Art History Studies and Institutions in Lithuania after the 1990's (from 1990 till 2010)

MENOTYRA VIDURIO IR RYTŲ EUROPOS ŠALYSE: RAIDA, PERSONALIJOS, METODOLOGIJOS
ART HISTORY IN THE MIDDLE AND EAST EUROPE: PROCESS, PERSONALITIES, METHODOLOGIES

Elita Grosmane
Развитие истории искусств в Латвии. Проблемы и решения / 137
The Development of Art History in Latvia. Problems and Solutions

Тамара Габрусь
Изучение архитектуры барокко Беларуси / 144
Research of the Baroque Architecture in Belarus

Александр Локотко
Исследования архитектуры Беларуси в Институте искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы национальной академии наук Беларуси / 154
The Study of the Architecture of Belarus at K. Krapiva Institute of Study of Arts, Ethnography and Folklore of the National Academy of Sciences of the Belarus

Eero Kangor
Looking for the Professor and Defining Estonian Academic art History / 166
Dėstytojų paieška ir estų akademinės meno istorijos apibrėžtys

Ирина Чебан
Николай Щекатихин – знаковая фигура в белорусском искусствоведении / 180
Nikolay Schekatikhin – the Iconic Figure in the Belarusian Art History

Эдуард Клявиньш
История искусств в Латвии с точки зрения методологии / 188
Art History in Latvia from the Standpoint of Methodology

Irena Kossowska
Reinventing Historic Styles: the Perception of Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s / 196
Iš naujo atrasti istoriniai stiliai: tradicinių meninių krypčių suvokimas 1920–1930 m. Rytų ir Centrinėje Europoje

Михаил Селивачев
«Живые вещи» Н. Гоголя: искусство и предметная среда в его произведениях / 208
"Live Things" of Nicolas Gogol: Art and Artificial Surrounding in his Works

VARIA

Nijolė Lukšionytė, Aušrinė Kulvietytė-Slavinskienė
Menotyros publikacijos tarpukario Vilniuje ir Kaune / 218
Publications on Art History and Criticism from Interwar Vilnius and Kaunas

Vytautas Levandauskas
Josephas Saundersas ir menotyros diskursai po dviejų šimtmečių (Torunės konferencijos apžvalga) / 233
Josephas Saunders and the Discours of Art History after 200 Years

Laima Šinkūnaitė
Rūtos Janonienės monografija apie Vilniaus bernardinų bažnyčią ir konventą / 236
Monograph about Bernardine Church and Convent in Vilnius

MŪSŲ AUTORIAI / OUR AUTHORS / 239

PRATARMĖ

XIX a. pradžioje Vilniaus universitete jautėsi ypatingas istorijos ir kitų humanitarinių mokslų pakilimas, stiprinamas romantizmo idėjų. Į Vilnių iš Peterburgo atvykęs anglų grafikas ir meno tyrinėtojas profesorius Josephas Saundersas 1810 metais akademinei visuomenei perskaitė viešą paskaitą *Apie pamėgdžiojamųjų menų įtaką ir naudą*. Ji buvo išversta iš prancūzų kalbos į lenkų ir 1816 m. atspausdinta žurnale *Pamiętnik Magnetyczny*. Dar anksčiau už Saundersą, 1801 metais, architektūros profesorius Mykolas Šulcas (*Szulc*) lenkų kalba išleido knygelę *Kalba apie architektūrą*, parengtą taip pat pagal viešai skaitytą paskaitą. Abi paminėtosios datos teisėtai gali pretenduoti į meno istorijos pradžią Lietuvoje.

Garbus universitetinės menotyros 200 metų jubiliejus inspiravo tokią žurnalo tematiką. Jame savo darbus skelbia Lietuvos ir Rytų bei Vidurio Europos šalių menotyrininkai, besidomintys istoriografijos problemomis. Menotyros kaip mokslo šakos istorija Lietuvoje kol kas nuosekliai nenagrinėta. Mūsų šalyje mažoka specialistų, tiriančių XIX a. ir XX a. pradžios meno istorijos tekstus, o XX a. antrosios pusės darbų vertinimai dėl nepakankamo laiko atstumo dar nėra išsikristalizavę.

Pirmoji žurnalo straipsnių dalis skirta menotyros mokslo ištakoms Lietuvoje. Klasikinės meno istorijos pradžią siedami su Johannu Joachimu Winckelmannu (1717–1768), turime pripažinti, jog menotyros atsiradimas Lietuvoje ganėtinai ankstyvas. Rašymas apie meną nebuvo tik išsilavinusių užsieniečių prerogatyva (J. Saunderso atvejis) – rašė ir vietiniai Vilniaus universiteto profesoriai. Be M. Šulco, labiausiai žinomi Karolio Podčašinskio traktatas *Apie amato darbų grožį* (1821) bei vadovėlis *Architektūros pradmenys akademiniam jaunimui* (1828–1857, 3 dalys, lenkų k.), taip pat Vincento Smakausko straipsniai apie to meto Vilniaus universiteto Dailės katedros dėstytojų ir absolventų kūrybą. Nors universitetas 1832 m. uždarytas, menotyros tradicija jau buvo užsimezgusi – antroje XIX a. pusėje ir XX a. pradžioje ją toliau plėtojo Mykolas Homolickis, Adomas Kirkoras, Vladislavas Zahorskis (*Zahorski*).

Žurnalo straipsniai atspindi ne visas meno istorijos mokslo raidos temas. Jį sudarant, centrine ašimi pasirinktas menotyros (dailės ir architektūros istorijos, teorijos bei kritikos) edukaciją plėtojančių institucijų raidos ir veiklos aspektas. Meno tyrinėtojų ugdymas tarpukariu, sovietmečiu ir po nepriklausomos valstybės atstatymo vyko ir tebevyksta Vilniaus bei Kauno universitetuose, Vilniaus dailės akademijoje. Tarpukariu ypač reikšmingas Pauliaus Galaunės indėlis į lietuviškosios menotyros formavimą bei Jurgio Baltrušaičio pastangos pasaulio meno istoriją pritaikyti Lietuvos skaitytojui. Klasikinės stilistinės analizės įtvirtinimui ir profesionalios paminklosaugos sklaidai pamatus suklojo Stepono Batoro universiteto profesoriai Marianas Moreliovskis (*Morelowski*), Juliušas Klosas (*Kłos*), Ježis Remeris (*Remer*). Nors sovietmečiu menotyra, kaip ir kiti humanitariniai mokslai, buvo smarkiai kontroliuojama ideologijos, tarpukario autoritetų pamokos nepamirštos. XIX a. pradžioje užsimezgusios

ir tarpukariu įsitvirtinusios meno interpretavimo patirtys suformavo lietuviškos meno istorijos savastį. Ją priėmė nauja Nepriklausomos Lietuvos meno tyrinėtojų karta, atvira šiuolaikinio mokslo pasaulio naujovėms.

Į trečią žurnalo dalį sudėti Latvijos, Baltarusijos, Estijos, Ukrainos ir Lenkijos tyrinėtojų straipsniai. Jie skirti menotyros istoriografijos apžvalgoms, žymių meno istorikų pristatymui, metodologijos problemoms. Pastaroji sfera – menotyros metodologijos – yra universaliausia, siejanti Vidurio ir Rytų Europos tyrinėtojus tarpusavyje ir su pasaulio kontekstu, tačiau šių dienų mokslininkai ją tik pradeda plėtoti.

Paskutinė teminė dalis skirta praeities ir dabarties menotyrininkų darbams: pirmą kartą sudaryta menotyros tekstų tarpukario Vilniuje ir Kaune bibliografija, apžvelgiama mokslinė konferencija Torunės Mikalojaus Koperniko universitete, recenzuojama Rūtos Janonienės monografija apie Vilniaus bernardinų ansamblį. Tikimės, jog toks kryptingas Vidurio ir Rytų Europos šalių autorių darbų rinkinys taps rimta paraiška menotyros savirefleksijai, paskatins tyrėjų dialogą ir tolimesnius tyrimus.

Nijolė Lukšionytė
Aušrinė Kulvietytė-Slavinskienė

PREFACE

An exceptional rise of history and other humanitarian sciences was being felt in Vilnius University in the beginning of the 19th century. This rise was strengthened by the ideas of romanticism. In 1810 English graphic artist and art researcher professor Joseph Saunders (who came to Vilnius from Petersburg) delivered a lecture to academe community *Discourse on the Influence and Usefulness of the Mimetic Arts*. It was translated from French to Polish and published in magazine *Pamiętnik Magnetyczny* in 1816. Even before Saunders, in 1801 an architecture professor M. Šulcas (*Szulc*) published a book in Polish *A Speech about Architecture* which was also prepared according to a public lecture. Both dates mentioned above could rightly pretend to be an origin of art history in Lithuania.

This scholarly journal of articles was inspired by 200-th anniversary of academic art history. Researches of Lithuanian and also East and Middle European art historians who are interested in historiography problems are published here. Art history as a science has not been analyzed coherently in Lithuania before. Firstly, there are not enough of specialists in our country, who are making research of the art history texts, written in the 19th and the beginning of the 20th century. Moreover, evaluations of the works, written in the second part of 20th century, are not crystallized out because of insufficient distance of time.

The first part of this scholarly journal is intended to the origins of art history in Lithuania. As we relate the beginning of the classical science of art history with Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), we have to admit that the start of art history is quite early in Lithuania. Writing about art was not a prerogative only for educated foreigners (J. Saunders' case) – local professors of Vilnius University were also writing. Besides M. Šulcas' book the most known are K. Podčašinskis' (*Podczaszinski*) tractate *About the Beauty of the Industrial (Craft) Works* (1821), handbook *The Principles of Architecture for Academic Youth* (1828–1857, 3 parts in Polish) and V. Smakauskas' (*Smokowski*) articles about this time works of Vilnius University Art department professors and graduates. Although the University was closed in 1832, a tradition of art history has been already started – in the second half of the 19th century and the turn of the 20th century it had been further developed by m. Homolickis (*Homolicki*), A. Kirkoras (*Kirkor*), W. Zahorskis (*Zahorski*).

The scholarly journal does not reflect all the themes of art history science. An aspect of development and activity of the institutions that evolves the education of art history (fine and applied art and architecture history, theory and critique) has been chosen as a central axis. Education of art researchers has been provided in Vilnius and Kaunas universities and Vilnius Academy of Arts since interwar, through soviet period and still continues after the reestablishment of independence. In the interwar period particularly important was P. Galaunė's input to the formation of Lithuanian art history and J. Baltrušaitis' endeavour to adapt world art history to Lithuanian reader. Professors of Stepfan

Batory University like M. Morelovskis (*Morelowski*), J. Klosas (*Kłos*), J. Remeris (*Remer*) laid a foundation for classical stylistic analysis and development of the professional monument conservation. In the soviet period art history as well as all other humanitarian sciences were under strict ideological control, nevertheless the lessons of interwar authorities were not forgotten. The experience that started from the beginning of 19th century and was strengthened in interwar period formed the oneness of Lithuanian art history. It was accepted by a new generation of Independent Lithuania art researchers, which was open for contemporary science world news.

The third part of this scholarly journal contains articles of scientists from Latvia, Byelorussia, Estonia, Ukraine and Poland. These articles are intended for evaluation of historiography of art history, presentation of famous art historians, methodology problems. The last sphere – methodology of art history – is the most universal, it relates Middle and East Europe researchers interdependently as well as with context of all world, however nowadays scientists are just beginning to develop it.

The last part of the scholarly journal is dedicated for the past and present art researchers works. Bibliography of art history and criticism texts from interwar Vilnius and Kaunas has been put together for the first time. Finally, there is a review of the scientific conference in the Nicolaus Copernicus University in Toruń, a reviewed monograph of R. Janonienė about Vilnius Bernardine ensemble. We hope that such purposeful scholarly journal of Middle and Eastern European authors will be a serious claim for self reflection of art history, will encourage a dialogue among scientists and stimulate further researches.

Nijolė Lukšionytė
Aušrinė Kulvietytė-Slavinskienė

MENOTYROS IŠTAKOS LIETUVOJE

THE BEGINNING OF ART HISTORY IN LITHUANIA

Vytautas LEVANDAUSKAS
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

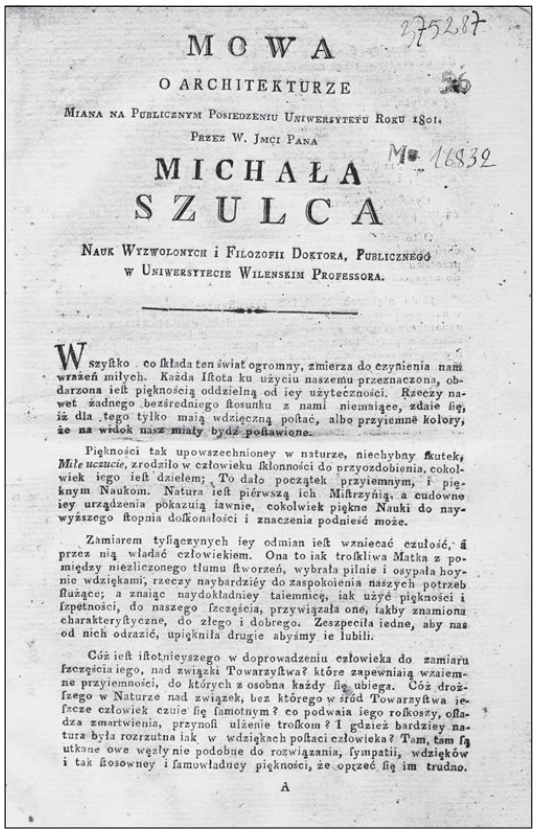
MYKOLO ŠULCO *KALBA APIE ARCHITEKTŪRĄ* IR MENO ISTORIJA VILNIAUS UNIVERSITETE XIX A. PIRMOJOJE PUSĖJE

Reikšminiai žodžiai: Mykolas Šulcas, architektūros istorija, meno istorija, Vilniaus universitetas.

Kada senajame Vilniaus universitete pradėta gilintis į architektūros istoriją ir ją studijuoti, tiksliai atsakyti dar negalima. Žinoma, kad Vilniaus akademijoje architektūra dėstyta jau XVIII a., o matematikos kursuose – dar anksčiau. Apie Lauryno Gucevičiaus santykį su architektūros istorija taip pat beveik nieko nežinoma – jo paskaitų rankraštis žuvo per Antrąjį pasaulinį karą Varšuvos nacionalinio muziejaus fonduose. Istoriografijoje teigiama, kad jo programoje vyravo estetikos ir projektavimo klausimai.

XVIII a. pabaigoje universitete meno istorijos žiniomis gerokai papildyti senas tradicijas turintys retorikos ir poetikos dalykai. Profesorius Pilypas Nerijus Golanskis (*Filip Neriusz Golański*) dėstomo kurso programoje žadėjo paminėti visus geriausius senovės menininkus – tapytojus, skulptorius, architektus, mechanikus, išaiškinti kaip kalbos ir dailė padeda suprasti literatūrą, nes mokslai ir menai esą susiję nepertraukiamais ryšiais, sudaro organišką vienovę, vienas kitą papildo ir remia[1]. Kiek vėliau Golanskis Vilniuje išleido veikalą *O wymowie i poezii*, kuriame plėtojo klasicizmo principais grįstą estetikos sampratą. Jis gilinosi į meninio skonio subtilybes, peikė puošmenų perteklių iškalboje, lygino jį su pernelyg gausia ornamentine lipdyba architektūroje, kuri būdinga barokui[2]. Tačiau, palietęs bendriausias esetikos problemas, daugiau į meno istorijos klausimus nesigilino. Senajame Vilniaus universitete ankstesnių kaip XIX a. pradžioje sukurtų mokslo darbų apie architektūrą ir apskritai meno istoriją surasti nepavyko.

Ankstyviausias mums žinomas išsamus ir kryptingas architektūros istorijos darbas – Mykolo Šulco *Kalba apie architektūrą*, parengta 1801 m. Vilniaus universitete skaitytos viešos paskaitos pagrindu. Pranešimas išleistas atskiru leidiniu. Kiek egzempliorių išspausdinta, nežinoma, tačiau Karolio Estreicherio


MOWA
O ARCHITEKTURZE
MIANA NA PUBLICZNYM POSIEDZENIU UNIWERSYTETU ROKU 1801.
PRZEZ W. JMCI PANA
MICHAŁA
SZULCA
NAUK WYZWOLONYCH i FILOZOFII DOKTORA, PUBLICZNEGO
W UNIWERSYTECIE WILENSKIM PROFESSORA.

Wszystko co składa ten świat ogromny, zmierza do czynienia nam wrażeń miłych. Każda Istota ku użyciu naszemu przeznaczona, obdarzona ieſt pięknością oddzielną od iey użyteczności. Rzeczy nawet żadnego bezśredniego stosunku z nami niemiące, zdaie ſię, iż dla tego tylko maią wdzięczną postać, albo przyiemne kolory, że na widok nasz miały bydź postawione.

Piękności tak upowszechnioney w naturze, niechybny skutek, *Miłe uczucie*, zrodziło w człowieku skłonności do przyozdobienia, cokolwiek iego ieſt dziełem; To dało początek przyiemnym, i pięknym Naukom. Natura ieſt piérwszą ich Mistrzynią, a cudowne iey urządzenia pokazują iawnie, cokolwiek piękne Nauki do naywyższego stopnia doskonałości i znaczenia podnieść może.

Zamiarem tysiączynych iey odmian ieſt wzniecać czułość, á przez nią władać człowiekiem. Ona to iak troskliwa Matka z pomiędzy niezliczonego tłumu stworzeń, wybrała pilnie i osypała hoynie wdziękami, rzeczy naybardziéy do zaspokoienia naszych potrzeb służące; a znaiąc naydokładniey taiemnicę, iak użyć piękności i szpetności, do naszego szczęścia, przywiązała one, iakby znamiona charakterystyczne, do złego i dobrego. Zeszpeciła iedne, aby nas od nich odrazić, upiękniła drugie abyśmy ie lubili.

Cóż ieſt istotnieyszego w doprowadzeniu człowieka do zamiaru szczęścia iego, nad związki Towarzystwa? które zapewniaią wzaiemne przyiemności, do których z osobna każdy ſię ubiega. Cóż droższego w Naturze nad związek, bez którego w śród Towarzystwa ieszcze człowiek czuie ſię samotnym? co podwaia iego roskoszy, osładza zmartwienia, przynosi ulżenie troskom? I gdzież bardziey natura była rozrzutna iak w wdziękach postaci człowieka? Tam, tam ſą utkane owe węzły nie podobne do rozwiązania, sympatii, wdzięków i tak stosowney i samowładney piękności, że oprzeć ſię im trudno.

A

M. Šulco leidinio „Kalba apie architektūrą“. Titulinis puslapis

bibliografijoje jis įrašytas kaip atskira knyga, išleista tais pačiais 1801 metais[3]. Leidimo vieta nenurodyta, tačiau spėjama, jog Vilniuje[4].

Straipsnio tikslas – išnagrinėti šį veikalą Vilniaus universiteto architektūros mokslo kontekste kaip pirmąjį kryptingą meno istorijai pašvęstą darbą ne tik Lietuvoje, bet ir kaimyninėse šalyse.

M. Šulco knygelės apimtis – 21 smulkiu šriftu surinktas puslapis. Pagal dabartinius standartus tai sudarytų beveik 2 autorinius lankus. Didžioji veikalo dalis (apie 62% viso teksto) skirta chronologiškam architektūros istorijos aptarimui. Tiktai įžangoje apibūdintas architektūros santykis su kitais menais, o pabaigoje aiškinama, kokie mokslai reikalingi architektams.

M. Šulcas dar nebuvo paveiktas utilitarinės doktrinos ir architektūrą siejo su dailiaisiais menais, kuriuos vadino dailiaisiais mokslais (*pięknym Naukom*). Štai ką jis apie tai rašo: „Leistis į Poezijos, Muzikos, Tapybos smulkmenas ne mano dalykas, palieku tas tris vienodai gražias seses ir skubu pas tą, kuriai pasiaukojau. Vertinsiu Architektūrą, jos ištakas, plėtojimąsi, smukimą, naują atgimimą ir dabartinę būklę, paskui išvardysiu dalykus, mokslus ir vertybes, reikalingas žmonėms, atsidėjusiems Architektūrai“[5]. Taigi M. Šulcas nedvejodamas architektūrą priskyrė menams, laikydamas ją minėtųjų trijų menų dar viena seserimi. Dėl šios priežasties jo *Kalbą apie architektūrą* pagrįstai galima laikyti ne tik pirmuoju Vilniaus universiteto architektūros istorijos, bet ir apskritai meno istorijos darbu.

Architektūros ištakas M. Šulcas pradeda nuo Šventajame Rašte aprašytų statybų. Pirmiausia mini legendinį Babelio bokštą ir jo statytoją Nemrodą (*Nemrod*), kurio sūnus Ninus įkūręs Ninivos miestą ir kitus kūrinius. Daug dėmesio skirta senovės Egiptui. Vaizdžiai aprašytos piramidės, obeliskai, labirintai, ypač Aleksandrijos Faro švyturys. Siekiant teksto patrauklumo, nevengta ir legendų – aprašyta, kaip architektas ant švyturio sienų po tinku įrašęs savo vardą *Sesostres*, kad amžiams išliktų žinomas. Pateikta netgi įrašo citata lotynų kalba. Aišku, M. Šulcas kaip architektas galėjo būti apdairesnis ir suabejoti, ar Egipto valstybėje, o vėliau helenistiniame pasaulyje galėjo atsirasti tekstas lotynų kalba, ar reikėjo iš marmuro ar balto kalkakmenio pastatytą švyturį tinkuoti ir t.t. Tačiau, nežiūrint šių kompiliacinių teksto įdomybių, M. Šulcas senovės Egipto architektūros neidealizuoja, o rašo, kad „Egiptiečiai statė statinius, kurių tik dydžiai ir tvirtumas teatstojo tikrąjį grožį, atsirandantį iš visumos ir atskirų dalių santykio“[6].

Kur kas tobulesniu kūriniu M. Šulcas laiko Saliamono šventyklą Jeruzalėje, apie 900 m. pr. Kr. statytą karaliaus Saliamono pakviesto architekto Hiramo iš Tiro. Knygos autorius, ieškodamas graikų orderių ištakų, nekritiškai remiasi ispanų teoretiko Juan Bautista Villalpando iš Šventojo Rašto išskaitytais aiškinimais, esą toje šventykloje stovėjo 1454 korintinio orderio kolonos. Čia M. Šulcui galima priekaištauti už neapdairumą – J. B. Villalpando teorijas jau XVIII a. buvo sukritikavęs Georgas Wolfgangas Krafftas (*Georg Wolfgang Krafft*)[7] ir kiti, netikėję miglotais samprotavimais, jog graikai nusižiūrėjo korintinį orderį iš Saliamono šventyklos. Šios šventyklos, deja, neišliko net griuvėsių. Remiantis vėlesniais archeologų ir meno istorikų tyrimais galima tvirtinti, jog korintinę koloną sukūrė senovės graikai, o anksčiausias jų pavyzdys buvęs V a. pr. Kr. Apolono Epikurijaus šventyklos viduje, Basuose.

M. Šulcas, pats būdamas klasicizmo kūrėjas, tolesnę architektūros raidą pateikia iš prograikiškų pozicijų – kaip antikinės graikų kūrybos tąsą. Jis dažnai reiškia susirūpinimą, netgi pasipiktinimą, dėl ankstesniųjų epochų architektų kūrybos nukrypimų nuo klasikos.

M. Šulcas akivaizdžiai idealizuoja antikinę graikų architektūrą: „Graikus galima laikyti teisingos architektūros kūrėjais ir imti iš jų pavyzdį“. Girdamas jų kūrinius rašo, kad „taisyklingi graikų statiniai savo formomis nustelbė gremėzdiškus Egipto pastatus“[8]. Tad neatsitiktinai M. Šulco architektūros istorijos apžvalgoje graikų antika aprašyta išsamiausiai. Remdamasis daugiausia Vitruvijumi, jis pateikia daugiau kaip 30 senovės graikų architektų, skulptorių, išradėjų pavardžių (žr. 1 lentelę). Išsamiau aprašyti graikų architektūros kūriniai – dvi Artemidės (Dianos) šventyklos: viena – Magnesijoje prie Meandros upės, kita – Efese – karaliaus Mauzolo rūmai ir antkapis. Tačiau paradoksalu tai, kad aukštindamas

graikus kaip pavyzdinės (klasikinės) architektūros kūrėjus, M. Šulcas neanalizuoja vertingiausių klasikos laikotarpio kūrinių, tik vienu žodžiu tepamini Atėnų Partenoną, o apie kitus nė neužsimena. Daugiausia dėmesio skirta vėlyviesiems helenistiniams kūriniams, o vertingiausiais įvardinti tokie nereikšmingi, mažai kam žinomi, šiuolaikinėse architektūros istorijos studijose paprastai netgi neminimi objektai kaip Demostheneso švyturys ar Tezo šventykla. Tai galima paaiškinti dviem priežastimis. Pirma, autorius daugiausia rėmėsi Vitruvijaus ir Plinijaus veikalais, kurie geriausiai žinojo tuo laiku dar stovėjusius helenizmo kūrinius. Kita vertus, XVIII a. pabaigoje – XIX a. pradžioje, kai M. Šulcas rengė *Kalbą apie architektūrą* dar mažai turėta išsamių archeologų tyrimų, graikiškos klasikos rekonstrukcijų, kurie leistų labiau gilintis į klasiką.

Poskyrį apie graikus M. Šulcas apibendrina tokiais žodžiais: „Nebuvo miesto, kur graikai nestatytų paminklų. Bažnyčios, rūmai, antakapiai, viešieji fontanai liudija, kad tauta visiškai pasiekė dailiųjų mokslų tobulumo“[10].

Antikinę romėnų architektūrą M. Šulcas vertina kritiškiau, pareikšdamas, kad tai tik ne itin sėkmingas sekimas graikais. „Romėnas niekada neprilygo graikui“, – rašo autorius ir gana kategoriškai tvirtina, kad jie (romėnai) nuo pat pradžių visai nežinojo proporcijų taisyklių. Anksčiau paminėjęs teoretikus Vitruvijų ir Plinijų kaip graikų žinovus, iš kūrėjų pamini tik du architektus – Apolodarą Damaskietį (*Apollodoros*), Trajano iniciatyva pastačiusį tiltą per Dunojų ir Demetrijų (*Demeter*), vykdžiusį Adriano užsakymus. Išsamiau analizuojamas Romos Panteonas, Koliziejus, Diokletiano termos ir kiti objektai (žr. 1 lentelę).

Ankstyvoji krikščionių architektūra pristatyta sutelkiant dėmesį į Konstantinopolio Šv. Sofijos šventyklą. M. Šulcas nurodo jos architektus Artemijų iš Trakų ir Izidorių iš Mileto, išsamiai aprašo naudotas statybines medžiagas, konstrukcinę sandarą, tačiau apgailestauja, kad „bergždžias darbas šioje bažnyčioje ieškoti panašumų į graikų architektūros orderius“[11]. Jis pastebi, kad šventyklos pilioriai neturi nei bazės, nei kapitelio, tai tik grubūs mūriniai ramsčiai. Autorius pabrėžia kupolo didingumą, pateikia įvairių tiesiog stulbinančių dydžių, atkreipia dėmesį į puošybą, bet rašo, kad šios šventyklos mozaikos prastokos, lyginant su romėniškosiomis. Jis apgailestauja, kad VI-ajame amžiuje apskritai nežinota, kas tai yra tapyba, o iki XIV amžiaus ji visai buvusi pamiršta.

Gotikinę architektūrą M. Šulcas vertina itin negatyviai. Pasipiktinęs barbarais gotais, kurie plėšikaudami naikino gražiausius graikų paminklus, jis mano, jog šią architektūrą ir tinka vadinti gotikine, kitaip sakant, barabariška. Ieškodamas gotikos ištakų plačiame Europos regione, knygos autorius pabrėžia, kad nebuvo tautos, kuri gotais save vadintų. Tačiau labiausiai išskiria vokiečius. Jis netgi nemėgina kildinti gotikos iš Prancūzijos, o tiktai pamini ją šalia Italijos, Vokietijos, Ispanijos, Lenkijos – tų kraštų, kuriuose būta įvairiausių viduramžių statybų. Savo krašte žymiausiais statiniais M. Šulcas laiko gotikines kryžiuočių bažnyčias, sukurtas prieš keturis ar penkis šimtus metų. Autorius teigia, jog per ilgą laiką vokiečių architektai taip išplatino gotiką Europoje, jog italų rašytojai šį stilių ėmė vadinti vokiškuoju. Tačiau apibendrindamas pabrėžia, jog gotika vis tiktai „architektūra be jokių taisyklių“[12].

Renesanso architektūrą M. Šulcas vadina „Graikų architektūros atgimimo epocha“ (renesanso terminas, kaip ir baroko ar klasicizmo, XIX a. pradžioje dar nenaudotas). Jo pradžią autorius sieja su Šv. Petro bazilikos Romoje sukūrimu. Šios bažnyčios statybos istoriją atskleidžia pristatydamas žymiausius jos kūrėjus ir kitus architektus. M. Šulcas įvardija keliolika renesanso architektų ir galiausiai Rolandą Fréartą de Chambray (*Roland Fréart de Chambray*; 1606–1676), kuris esą išaiškino jų klaidas, nors ir pats tų klaidų neišvengė.

Aiškindamas Šv. Petro bazilikos architektūros raidą, M. Šulcas pasiekia baroko epochą, tačiau jos neišskiria, o tiesiog sulieja su ankstesniųjų (renesanso) menininkų kūryba. Tad bazilikos aptarimo pabaigoje atsiranda tokios baroko architektų pavardės kaip *Jacobo Barozzi Vignola, Giacomo della Porta, Carlo Maderno, Gian Lorenzo Bernini*. M. Šulcas, nors ir būdamas nuoseklus klasicistas, italų baroko kūrėjų anaiptol nekritikuoja, pabrėžia, kad baziliką kūrė tobuliausi menininkai, kokie tik Italijoje yra buvę[13].

1 lentelė. *Architektūros istorijos objektai M. Šulco Kalboje apie architektūrą*[9]

Epocha arba regionas	Architektai, menininkai, užsakovai ir kt.	Architektūros kūriniai	M. Šulco vertinimai ir kritika. Pastabos
Architektūros ištakos	Legendinis Babelio bokšto statytojas Nemrodas, jo sūnus Ninus, miestų kūrėjas Asuras	Babelio bokštas, Ninivos, Babilono miestai	
Senovės Egiptas	Legendinis valdovas Sezostrys, valdovas Ptolemaios (Ptolomėjus), legendinis Faro švyturio architektas Sesostres	Piramidės, obeliskai, Labirintas, Aleksandrijos Faro švyturys	Egiptiečiai statė statinius, kurių tik dydžiai ir tvirtumas teatstojo tikrąjį grožį, atsirandantį iš visumos ir atskirų dalių santykio.
Šventoji žemė	Karaliaus Saliamono architektas Hiram'as iš Tiro, minimas Senajame Testamente	Saliamono šventykla Jeruzalėje	Cituojamas Villalpando, Vitruvius.
Graikų antika	Architektai: Hermogenes, Ktezyfont, Metagenes, Demetrius , Peonius, Titus, Satynus (gal Satyros – V. L.) , Plietis, Agatark'as Atėnietis, Demokryt, Theofrast, Anaxagoras, Ktezyfon, Archimedes, Korebus, Iktinus, Kalikrates, Eteyzys, Xenokles, Ktezybius, Arystarchus Samius, Phylolaus, Architus, Apollonius Pergaeus, Eratosthenes, Cyrenus, Skorpinus, Imnezydes; (architektai). Halikarnaso mauzoliejaus skulptoriai raižytojai: Leochars, Bryax, Skop, Praxyl; degtų plytų išradėjai: Lurius, Hiperlius.	Bakcho šventykla Jonijoje (?), Dianos (Artemidės – V. L.) šventyklos Magnesijoje ir Efese, karaliaus Mauzolo rūmai, Mauzolo antkapis Halikarnase (mauzoliejus – V. L.), Atėnų Partenonas, Minervos šventykla (?), Demostheneso švyturys, Tezo (?) šventykla.	Graikus galima laikyti teisingos architektūros kūrėjais ir imti iš jų pavyzdį. Tauta visiškai pasiekė dailiųjų mokslų tobulumo. Cituojamas Plinius, Vitruvius.
Romėnų antika	Imperatoriai: Tarquinius, Agryppa, Severus, Mark Aurelius, August, Neron, Vespasian, Tytus, Traian, Hadrian (Adrianas), Antonius Marcus, Constantinus; architektai: Apollodoros (Apolodoras Damaskietis), Demeter (Demetrijus)	Romos Panteonas, Fortunos šventykla (?) Preneste (gal Fortuna Virilis), Nikopolio (?) miestas, Kelias iš Romos į Rimini, 14 akvedukų, obeliskai, Nerono rūmai, Koliziejus, tiltai per Tago (Ispanija), Dunojaus upes, Trajano kolona, Augusto forumas, Marko Aurelijaus kolona, Nimo (Nimes) akvedukas, Diocletian'o termos.	Romėnas niekada neprilygo graikui. Romėnai nuo pat pradžių nežinojo jokių proporcijų taisyklių.
Ankstyvoji krikščionių architektūra	Imperatoriai: Constantinus, Justinianus; architektai: Anthemios (Antemijas) iš Tralio, Isidoros (Izidorius iš Mileto)	Šv. Sofijos šventykla Bizantijoje (Konstantinopolyje)	Bergždžias darbas ieškoti panašumų į graikų architektūros orderius [Bizantijos architektūroje – V. L.]
Gotika		Gotikinės bažnyčios Strasbure, Vienoje. Minima Venecija, Ravena, Florencija, Praha. Kryžiuočių bažnyčios.	Architektūra be jokių taisyklių.
Renesansas (vad. Graikiškos architektūros atgimimu)	Architektai: Donato Bramante, Bernardo Rossellino, Leone Battista Alberti, Michelangelo Buonarroti, Giuliano Sangallo, Rafael Santi i Urbino, Andrea Palladio, Pirro Ligorio, Giacomo Barozzi da Vignola, Giacomo della Porta, Carlo Maderna, Roland Fréart de Chambray, Filippo Brunelleschi, Vincenzo Scamozzi, Sebastiano Serlio, Viola (?), Pietro Cataneo, Jean Bullant, Klaudyus (?), Karol Errard (?), Daniele Barbaro	Šv. Petro bazilika Romoje	Architektūra be jokių taisyklių tęsėsi iki Šv. Petro bazilikos sukūrimo Romoje.

Epocha arba regionas	Architektai, menininkai, užsakovai ir kt.	Architektūros kūriniai	M. Šulco vertinimai ir kritika. Pastabos
Barokas (neįvardintas)	Architektai: Gianlorenzo Bernini, Christopher Wren	Šv. Petro bazilika Romoje Londono Šv. Pauliaus katedra	Ne tik Italijoje sukurta puikių statinių. Christopher Wren Šv. Pauliaus katedroje padaręs akivaizdžių klaidų.
Klasicizmas (neįvardintas)	Architektai: Charles-Etienne Briseux, Georg Wolfgang Krafft, Laurynas Gucevičius		Nuo to laiko geras skonis (stilius – V.L.) pamažu išplito po visą Europą.

Tai gerokai stebina – paprastai klasicizmo teoretikai baroko architektams kritikos negailėdavo. Kritikos neišvengė tik anglų architektas Christopheras Wrenas (*Christopher Wren*; 1632–1723). Anot M. Šulco, jis statydamas Šv. Pauliaus katedrą Londone, padaręs akivaizdžių klaidų: nepakankamai iškėlė skliautus, mažaisiais piliastrais pridengė didžiuosius. (Tikriausiai čia turėtos galvoje virš šoninių navų iškeltos „netikrosios“ sienos, dengusios kupolo atramas. Be to, kūgiškos formos bazilikos kupolas esąs pernelyg didelis, neatitinkąs viso pastato. M. Šulco toleranciją barokui iš dalies patvirtina įmantri *Kalbos apie architektūrą* užsklanda, sukurta jei ne paties autoriaus, tai tikriausiai pagal jo pageidavimus.

Toliau M. Šulcas rašo, jog „nuo to laiko (XVIII a. – V. L) geras skonis pamažu išplito po visą Europą“[14]. Gerą skonį turėtume suprasti kaip klasicizmo stilių, kuriam atstovauja pats knygos autorius. Tačiau tuolaikinės architektūros autorius plačiau neaptarinėja, jis tik pabrėžia, kad joje neišvengta trūkumų, kurių galėtų būti mažiau, jeigu architektai geriau suvoktų mokslo poreikį.

M. Šulcas neapsiribojo visuotinės architektūros istorijos apžvalga. Jis vienas pirmųjų Vilniaus universitete viešai įvertino žymųjį Lietuvos klasicizmo architektą L. Gucevičių, įžvelgė jo kūrybinių sėkmių ištakas, susiedamas su Charles'u-Etiennu Briseux (*Charles-Etienne Briseux*), G. W. Krafftu ir pripažindamas, kad Gucevičiui geriau už juos sekėsi harmoningų proporcijų paieškos. L. Gucevičiaus kūrybos vertinimais ir baigiama architektūros istorijos apžvalga. Toliau knygos autorius gilinasi į teorijos ir praktikos dalykus.

Paskelbęs *Kalbą apie architektūrą,* M. Šulcas vertintinas kaip pirmasis architektūros istorijos ir teorijos tyrinėtojas. Jo erudicija, pastabumas, taiklus žodis padėjo formuoti estetines klasicizmo pažiūras Lietuvoje ir už jos ribų. Nors M. Šulco leidinio tiražas tiksliai nežinomas, tačiau vien tai, kad jis pateko į K. Estreicherio bibliografiją, leidžia daryti prielaidą, jog *Kalba apie architektūrą* žinota Lenkijoje ir buvo prieinama besidomintiems meno istorija. M. Šulco idėjas skleidė ir jo pasekėjai, buvę studentai. Mykolas Pelka-Polinskis, 1810–1813 m. dėstydamas civilinę architektūrą Minsko gimnazijoje, panaudojo žinias, gautas iš M. Šulco paskaitų[15]. Nėra abejonės, kad m. Polinskiui buvo puikiai žinoma ir *Kalba apie architektūrą*, kurią jis įrašė į savo paties sudarytas bibliografijos suvestines[16], tad tikriausiai ją naudojo ir edukacinei veiklai Gudijoje.

M. Šulcui, kaip architektui praktikui ir statytojui, sekėsi kur kas blogiau. Net kelis kartus griuvo jo rekonstruojami pastatai. 1809 m., kai sugriuvo pagal jo projektą rekonstruoti Vilniaus universiteto buv. Kadetų korpuso skliautai, mirtinai sužaloję ten dirbusius žmones, jam atimtos projektavimo teisės[17]. Tik 1812 m. statybos praktiko teisės jam grąžintos ir pavesta skubiai suprojektuoti didelę medinę pavėsinę Vilniuje, Vingio (*Zakręt*) parke iškilmingam pobūviui, kuriame turėjo dalyvauti Rusijos imperatorius Aleksandras Pirmasis. Iškilmių išvakarėse pavėsinė sugriuvo. Dėl šios nesėkmės, palikęs statybos vietą, M. Šulcas nusiskandino Neryje 1812 m. birželio 20 d. Tuoj po to įvykio Lietuvą sudrebino Napoleono kariuomenės žygis į rytus.

Po M. Šulco mirties Architektūros katedra beveik 10 metų neturėjo profesoriaus. Nutrūko ir moksliniai tyrinėjimai. Lyg tyčia tais pačiais metais, kai mirė M. Šulcas, Krokuvoje išleistas Sebastiano Sierakowskio veikalas[18], pretenduojantis į solidžius

akademinius architektūros pagrindus. Ambicinga Vilniaus universiteto vadovybė jautriai reagavo į veikalą, kurį, esant palankioms aplinkybėms, galbūt, pirmiau galėjo išleisti jos vadovaujama Alma Mater. Universiteto rektorius Jonas Sniadeckis paskelbė išsamią ir gana kritišką recenziją, nurodydamas leidinio teorines spragas, neišverstus terminus[19]. Tęsiant kritišką požiūrį į šį fundamentalios apimties veikalą galima pridurti, jog jame neatskleista architektūros raida nei Europoje, nei Lietuvoje.

Vilniaus universiteto vadovybė ieškojo naujo, geriau išmanančio statybos techniką architekto negu M. Šulcas. Todėl buvo išugdytas Karolis Podčašinskis. Dirbdamas architektūros profesoriumi ir vėliau, uždarius universitetą, K. Podčašinskis paskelbė daugiau kaip 10 teorinių mokslo darbų[20]. Pradedant 1821 m. jie skelbti periodikoje arba išėjo atskirais leidiniais. K. Podčašinskio mokslo darbams būdingas utilitarinės doktrinos, kurią autorius perėmė iš Paryžiaus Politechnikos profesoriaus Jean Louis Nicolas Duranďo, poveikis.

Architektūros istorijos istoriografijai reikšmingiausi du jo mokslo darbai. Vienas buvo skirtas architekto L. Gucevičiaus gyvenimo ir kūrybos analizei[21]. Jis ir šiandien aktualus kaip išsamiausias šaltinis žymiausio Lietuvos klasicizmo kūrėjo studijoms. Kitas su architektūros istorija susijęs mokslo darbas, praėjus beveik keturiems dešimtmečiams po M. Šulco knygos pasirodymo, paskelbtas 1838 m. Vilniuje išleistame Glucksberg'ų enciklopedijos antrajame tome. Tuometinė enciklopedija nebuvo vien tik apibendrintų kompiliacinių žinių rinkinys, – joje užteko vietos teoriniams pamąstymams ir aktualioms problemoms. Toks buvo ir nedidelis (maždaug 0,4 dabartinio autorinio lanko apimties) K. Podčašinskio straipsnis apie architektūrą[22]. Beveik pusę teksto užima visuotinės architektūros apžvalga – antrasis po M. Šulco spausdintas šios srities darbas Lietuvoje. K. Podčašinskio architektūros istorija žymiai trumpesnė, joje mažai pastatų aprašymų, datų, pavardžių. Tačiau joje pateikti įvairių epochų vertinimai padeda geriau suvokti, kaip pasikeitė požiūris į praeities epochų architektūros stilius.

Kaip ir kiti klasicistai, K. Podčašinskis giria graikų architektūrą, kuri, jo manymu, išsivadavo iš siaurų vietinių interesų ir, prisiėmusi daugiau patirties bei tobulėjimo taisyklių, leido sukurti ne tik didelius, bet ir paprastus, tvirtus bei puošnius statinius. Autorius atkreipė dėmesį į graikų statybines medžiagas, ypač medines sijas, kurios guldytos ant akmens sienų ir stulpų. K. Podčašinskis graikų orderio antablementą kildino iš medinių konstrukcijų. Romėnų architektūrą, kaip ir M. Šulcas, vertina kur kas kritiškiau, ne kartą pabrėždamas, kas perimta iš graikų ir kas prarasta.

Gotikos K. Podčašinskis nesupeikė taip aršiai kaip jo pirmtakas, esą tai tik barbarų menas be jokių taisyklių. Jis pripažino gotikinių pastatų lengvumą, konstrukcijų pastovumą, darnias proporcijas, tačiau viso to nelaikė racionalia kūryba: „Ir nors kilo statiniai, iki šiol stebinantys savo apgaulingu lengvumu, tikru tvirtumu ir pastovumu, viršijančiu bet kokį sveiką protą, vientisumu ir daugelio detalių santykiu su visuma, vis dėlto bergždžias tas paprastumas, taupumas ir puošybos išmonės, kuriomis be jokio tikslo, kaip medžiai kerpėmis, jie yra apiberti"[23].

Kur kas palankiau apibūdinta renesanso (šio termino jis irgi nevartoja) architektūra. K. Podčašinskis rašo, kad Pilypas Bruneleskis (*Filippo Brunelleschi*), gimęs 1377 m., XIV a. antrojoje pusėje buvo pradininkas tų, kurie, ištyrinėję senosios Romos griuvėsius, ėmė remtis tikromis antikinės architektūros taisyklėmis. Tačiau kartais jų tyrinėjimai buvę paviršutiniški ir netikri.

Baroko architektūrai K. Podčašinskis kur kas negailestingesnis, negu M. Šulcas. Jis rašo, kad nusivylę Vitruvijaus orderio taisyklėmis, *Michelangelo Buonarroti, Gianlorenzo Bernini*, ypač *Francesco Borromini*, architektūrą pertvarkė į iškreiptą poeziją. Šių garsių neeilinių žmonių mokiniai visą Europą pripildė keistenybių ir pamišimo kūrinių. Tačiau, rašo jis, tokios karštligės šėlsmas neilgai truko: pradėta geriau pažinti Romos, Graikijos, Egipto statinius ir grįžta prie graikiško paprastumo. Čia autorius turi galvoje savąją epochą – klasicizmą, kurį irgi suvokia kaip graikišką atgimimą. Savo amžininkus architektus K. Podčašinskis kritikuoja už tai, kad jie orderį suvokia tik kaip puošmeną, bet neįvertina tų pastato dalių, kurios atlieka pagrindines funkcijas.

Vilniaus universiteto profesorių M. Šulco ir

K. Podčašinskio parašytos apžvalgos buvo pirmieji spausdinti ir viešai paskelbti architektūros istorijos darbai Lietuvoje. Abiejose architektūros raida, nors ir pradėta nuo seniausių laikų, suvokta ir pateikta kaip graikų antikos tąsa. Graikiškumo kriterijumi vertintos visos vėlesnės epochos ir stiliai. Romėnų antikinė, renesanso, klasicizmo architektūra apibūdinta daugiau ar mažiau teigiamai, priklausomai nuo to, kiek ji nukrypsta nuo graikiškojo idealo. Gotikos ir baroko kūriniai, netęsiantys arba blogai tęsiantys graikų tradicijas, vertinti negatyviai.

Abiejų autorių pozicijos iš esmės panašios – klasicistinės, tačiau skiriasi „negatyviųjų" architektūros stilių kritika. M. Šulcas labai kategoriškai ir neigiamai vertino gotiką, laikė ją barbarų stiliumi, o baroko kūrinių beveik nekritikavo. Baroko vertinimui, matyt, dar buvo per mažai praėję laiko nuo jo baigties Lietuvoje. K. Podčašinskis, atvirkščiai, nors gotikos meninių formų ir nelaikė racionaliomis, pripažino pastatų lengvumą, konstrukcijų pastovumą, darnias proporcijas. Tokią toleranciją lėmė jau įsigalėjęs romantizmas, atvėręs kelius į viduramžių architektūros retrospektyvas. Baroko architektūrą K. Podčašinskis kritikavo negailestingai, vadino keistenybių bei pamišimo kūriniais. Tai atskleidžia jo principingą klasicistinę poziciją.

Dar vienas skirtumas susijęs su Vilniaus universitete įsigalėjusia utilitarine doktrina, kuri skatino labiau gilintis ne tiek į meninę, kiek į techninę konstruktyviąją architektūros pusę. Tai atsispindi K. Podčašinskio tekste, ypač analizuojant antablemento genezę graikų pastatuose.

Kaip jau minėta, po M. Šulco mirties beveik dešimt metų Vilniaus universitete neskelbta architektūros mokslo darbų. Būtent tuo laikotarpiu pasirodė dailiesiems menams skirtos publikacijos, kurių autorius buvo Josephas Saundersas (*Joseph*, lenkų literatūroje *Józef*, *Saunders*). 1815 m. periodiniame leidinyje *Dziennik Wileński* jis paskelbė straipsnį apie Simono Čechavičiaus (*Szymon Czechowicz*) gyvenimą ir darbus[24]. Tai buvo vienas pirmųjų mokslinių straipsnių iš dailės istorijos visoje buvusios Lietuvos ir Lenkijos valstybės teritorijoje. Meno istorijai ši publikacija nepalyginamai svarbesnė už metais vėliau paskelbtą J. Saunderso straipsnį apie vaizduojamųjų menų įtaką ir panaudą[25], parengtą 1810 m. rugsėjo 15 d. skaitytos viešos paskaitos Vilniaus universitete pagrindu. Pastarąjį gana didelės apimties J. Saunderso kūrinį veikiau reikėtų laikyti svarbiu ne meno istorijai, o meno filosofijai. Straipsnio autoriaus tikslas, kaip jis pats nurodė, – sugriauti Jean'o Jacques'o Rousseau teiginį, jog „mokslai ir menai, išvedę žmogų iš jam tinkamos aplinkos, buvo visų jo nelaimių priežastim"[26]. J. Saunderso menotyros darbai sėkmingai užpildė tą properšą Vilniaus universiteto architektūros profesorių mokslinėje veikloje, kuri susidarė dėl 1812 m. karo įvykių ir kitų priežasčių. Tai užtikrino meno istorijos mokslo nenutrūkstamumą. Jeigu, nekreipdami dėmesio į utilitarinę doktriną, pripažintume, kad architektūra tai ne tik mokslas, bet ir menas, galėtume daryti išvadą, kad meno istorijos pradininkas Vilniaus universitete buvo M. Šulcas, savo originalias menotyros mintis paskelbęs dešimtmečiu anksčiau už J. Saundersą.

Nuorodos

1 *Prospectus lectionum publicarum in Alma Universitate scientiarum Vilnensi..., ex Anno 1797 in annum 1798,* Vilnae.

2 Golański, Filip Neriusz. *O wymowie w poezyi*. Wilno, 1808, s. 5–6.

3 Estreicher, Karol. *Bibliografia Polska XIX stólecia.* T. IV (R-U). Kraków: Wydanie Akademii Umiejętności, 1878, s. 459.

4 Estreicher, Karol. *Bibliografia Polska XIX stólecia.* T. X. *Spis chronologiczny*. Kraków, 1885, s. 5.

5 Szulc, Michał. *Mowa o architekturze miana na publicznym posiedzeniu Uniwersytetu* …Wilno (?), 1801, s. A_1.

6 Ten pat, s. B.

7 Krafft, Georg Wolfgang. *Specimen emendationis theoriae ordinum architectonicum*. In: *Commentarii Academiae scientarum Petropolitanae.* T. XI, Petropoli, 1739, p. 288.

8 Szulc, Michał. *Mowa o architekturze miana na publicznym posiedzeniu Uniwersytetu* …Wilno (?), 1801, s.B.

9 M. Šulco veikale daugelis asmenvardžių ir vietovardžių sulenkinti, kai kurie paskelbti su korektūros klaidomis, architektų pavardės vienur nurodytos su vardais, kitur – be jų. Šioje lentelėje asmenvardžiai pateikiti šiuolaikine originalo forma, prirašyti žinomi architektų vardai. Vietovardžiai sulietuvinti. Neatpažinti tikriniai vardai pažymėti klaustuku, jų rašyba nepakeista.

10 Ten pat, s. B_1.

11 Ten pat, s. C_1.

12 Ten pat, s. D.

13 Ten pat, s. D_2.

[14] Ten pat, s. $D_{3.}$
[15] Levandauskas, Vytautas. *Działalność architektoniczno-oświatowa Michała Pełki-Polińskiego na Litwie*. In.: *Przegląd wschodni*. Warszawa, 2001, t. VII, zeszyt 4 (28), s. 1285–1292.
[16] Poliński, Michał. *Notaty bibliograficzne: architektura, drogi bite i bruki, drogi żelazne, mosty, gnomonika, astronomja i astrologja*. VUB RS, f.2, b. DC 191, l. 33.
[17] Čerbulėnas, Klemensas. *Profesoriaus Mykolo Šulco darbai*. In: *Lietuvos TSR architektūros klausimai*. T. V(III). Vilnius: Mokslas, 1978, p. 92.
[18] Sierakowski, Sebastian. *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania i budowania*. Kraków, 1812.
[19] Sniadecki, Jan. *Architektura Sebastyana Hrabi Sierakowskiego. Rozbiór krytyczny tego dzieła przez Jana Sniadeckiego.* In: *Dziennik Wileński*, 1815. T.1, s. 90–99, 182–196.
[20] Levandauskas, Vytautas. *Architektas Karolis Podčašinskis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1994, p. 96–110.
[21] Podczaszyński, Karol. *Żywot Wawrzyńca Gucewicza, architekta i profesora architektury w Szkole Głównej Litewskiej…*In: *Dziennik Wileński*. 1823. T. III, s. 14–30.
[22] Podczaszyński, Karol. *Architektura* In: *Encyklopedya powszechna*. T. 2. Warszawa i Wilno: nakładem Aug. Emm. i Teofila Glucksbrga, 1838, s. 26–267.
[23] Ten pat, s. 265.
[24] Saunders, Joseph. *Wiadomości o życiu i dziełach Szymona Czechowicza*. In: *Dziennik Wileński*. 1815, nr. 12, s. 624–640.
[25] Saunders, Joseph. *O wpływie i użytku sztuk naśladowniczych*. In: *Pamiętnik Magnetyczny*. 1816, s. 39–49, 187–195, 298–311, 378–385.
[26] Ten pat, s. 46.

Vytautas LEVANDAUSKAS
Vytautas Magnus University, Kaunas

MICHAEL SCHULZ *TALK ABOUT ARCHITECTURE* AND VILNIUS UNIVERSITY ARCHITECTURAL SCHOOL

***Key words*:** Michael Schulz, history of architecture, art history, Vilnius University.

Summary

The subject of this research is publication *Talk about architecture*, issued in 1801 by Vilnius University architecture professor Michael Schulz, which was made up on the basis of a public lecture. Its purpose is to examine this book in the context of art history studies carried out in Vilnius University. The majority of M. Schulz publication (about 62% of the full-text) is dedicated for a chronological consideration of the architectural history. Only architecture's relationship with other arts is described in the introduction and what sciences are necessary for the architects at the end. According to m. Schulz architectural origins started up with the constructions described in the Scripture, he paid a lot of attention to ancient Egypt. The author, being himself a creator of classicism, presents the further evolution of the architecture from pro-Greek positions – as a continuation of the ancient Greek art. He is critical of the deviations from classical architecture of the various epochs, especially of the Gothic, which he is calling "architecture without any rules". An article *Architecture* of another architecture professor Karol Podczaszyński from Vilnius University was published in the second volume of the Glucksbergs encyclopaedia, released in Vilnius in 1838, which also presents the general overview of architecture. Attitude of both authors is essentially similar – classical, but the difference is in criticism of "negative" styles of architecture. M. Schulz was very emphatical and negative in assessment of Gothic, he considered it barbaric style, and almost did not criticise works of Baroque. On the contrary, though K. Podczaszyński did not consider the Gothic art forms rational, he admitted lightness of buildings, structural stability, harmonious proportions. Such tolerance was led by the entrenched romanticism, opening the way to the medieval history of architecture. K. Podczaszyński criticized Baroque architecture without mercy, called it "strangeness and madness" works. Another difference is related to the utilitarian doctrine set in Vilnius University, which fostered to go deeper into the technical constructive side of architecture than the artistic side. This is reflected in K. Podczaszyński text in which the genesis of the Greek entablature of buildings has been discussed. In the second decade of nineteenth

century Joseph Saunders' works of art criticism appeared in the period between M. Schulz and K. Podczaszyński publications. They have successfully filled a niche in the art history research activities at Vilnius University, which was formed because of War of 1812 events and other reasons. If we would recognize, that the architecture is not only science but also art, not paying attention to the utilitarian doctrine, M. Schulz should be considered as the pioneer of art historical researches not only in Lithuania, but also in a vast region of Central Europe.

Gauta 2011 03 09
Parengta spaudai 2011 10 20

Инесса СВИРИДА
Институт славяноведения Российской Академии наук, Москва

ДЖОЗЕФ САУНДЕРС В ИСТОРИИ ИСКУССТВА И КАК ИСТОРИК ИСКУССТВА

Ключевые слова: Джозеф Саундерс, история и теория искусства, историография искусства, гравюра, университет в Вильно, художественные связи.

С конца XVIII в. история искусства начала конституироваться как самостоятельная университетская дисциплина, отделяясь от знаточества, археологии, эстетики, а также от восходящего к Джорджо Вазари жанра жизнеописаний. Одним из первых в Европе профессоров этого нового предмета был англичанин Джозеф Саундерс (1773–1854). В 1810–1818 г. он преподавал этот предмет в университете в Вильно (современный Вильнюс). Саундерс так же выступает как автор двух небольших, однако, чрезвычайно важных сочинений для того места и времени, где они появились. Оба были опубликованы в виленских журналах в переводе с французского языка на польский.[1] В университете, будучи профессором, он вел также класс гравюры и читал курс истории английской литературы. Все это придало новые измерения деятельности Саундерса – ранее он был известен только как гравер, зарекомендовав себя прекрасным мастером портретной, книжной и репродукционной гравюры (1799–1810).

Деятельность Саундерса как историка искусства привлекла внимание исследователей лишь в последнее время и во всем масштабе впервые обозначилась в контексте исследования художественных межнациональных связей в культурном восточноевропейском пространстве.[2] Данная статья имеет двуединую цель – показать, какими путями в литературе по истории искусства формировалось не устоявшееся до сих пор представление о творчестве и деятельности Джозефа Саундерса, а также осветить его труды как историка искусства.

Предварительно краткая биографическая справка. Не обнаружено никаких сведений о лондонском периоде жизни Саундерса (1773–1796). Лишь косвенные источники дают возможность гипотетически восстановить образ той среды, в которой он мог сформироваться в Лондоне как гравер–профессионал и интеллектуал. По

Ян Рустем. Портрет Джозефа Саундерса, ок. 1820. Национальный музей в Варшаве, MP 2805

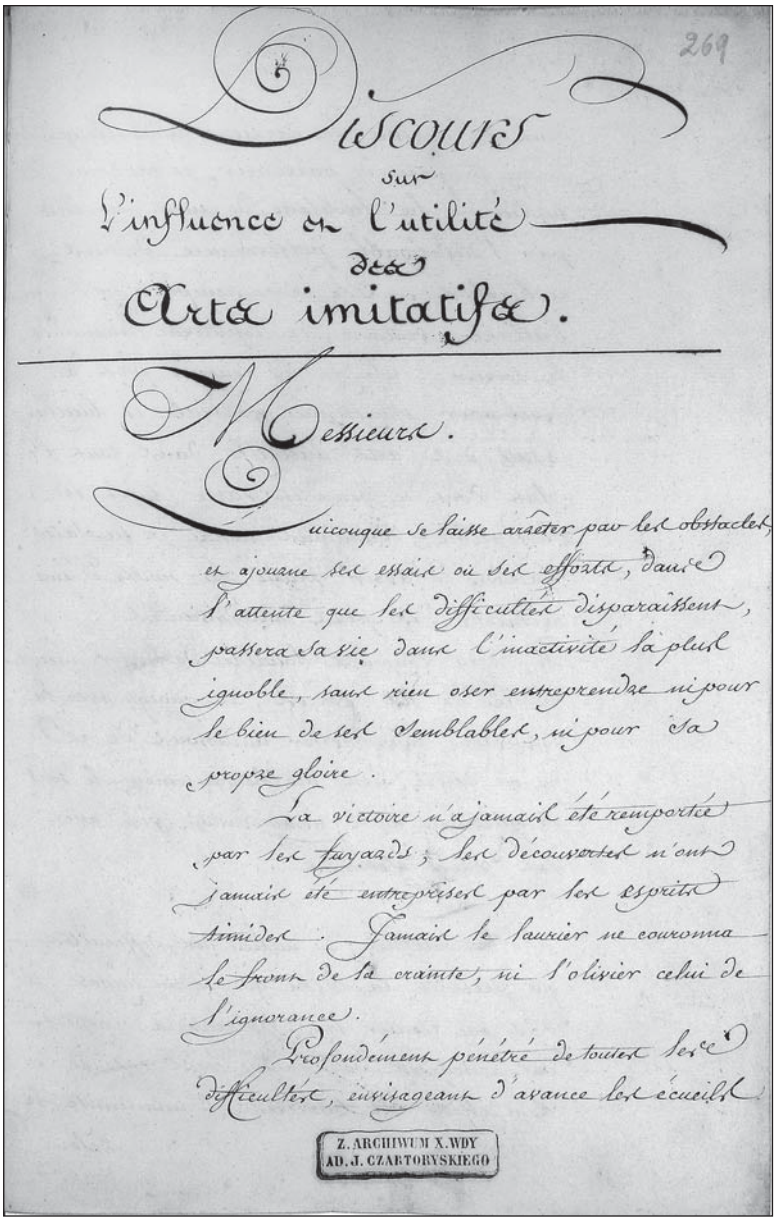
сообщению самого Саундерса, в 1796 г. он получил приглашение из России от Екатерины II. Указом царя Павла I в 1799 г. он был зачислен историческим гравером при Императорском Эрмитаже, где состоял до февраля 1810 г.[3] В 1800г. он стал членом Петербургской, а в 1807 г. Стокгольмской академии художеств. К тому же году относится первое печатное сообщение об этом мастере, содержащее чрезвычайно высокую оценку его таланта и предсказание ему блестящего будущего.[4] Вероятно, уже тогда дала о себе знать тяжелейшая хроническая болезнь, вызвавшая переезд Саундерса в Вильно, а в 1818 г. в Италию в поисках более мягкого климата. Она же прервала успешную работу в университете в Вильно, вынудив просить пенсии. В момент творческого взлета (за одну из последних гравюр он получил дипломы академий в Риме и Флоренции, 1820), он также прервал работу по гравированию. О каких-либо профессиональных делах и контактах в последующие три десятилетия жизни достоверно ничего неизвестно. Не позже 1842 г. Саундерс поселился в городе Кременец (Украина), где и умер.

О жизни художника точных сведений в литературе не сохранилось. Как гравер Саундерс был представлен в «Новом всеобщем лексиконе художников» Г. К. Наглера. Однако здесь он был объединен с однофамильцами (*John* и *George Saunders*)[5]. Под именем Джон упоминалась его деятельность в Петербурге и ему же приписывались созданные Джозефом некоторые гравюры, известные авторам словаря. Аналогично работы Джозефа Саундерса итальянского периода были приписаны Георгу. При этом он оказывался то на четверть века старше, то настолько же лет моложе. Другие словари также внесли свою лепту в эту путаницу.[6] В результате, потеряв свое имя, он утратил идентичность и на долгое время оказался забыт.

Эдвард Раставецкий, первым составивший список гравюр Саундерса в 1886 г., смог назвать только шесть выполненных в Вильно.[7] Важнейший вклад в систематизацию наследия Саундерса внес Д. И. Ровинский. Преимущественно на основании собственной коллекции он опубликовал почти полный список гравюр этого мастера.[8] Таким образом, творчество Саундерса не осталось в стороне от происходившего в XIX в. активного процесса накопления и систематизации сведений о художниках и их произведениях. Посредством издававшихся словарей был установлен также состав европейских мастеров. Однако первоначально Саундерс оказался здесь не под своим именем.

Разбросанную по разным странам биографию мастера собрал Зыгмунт Батовский в словаре Тима–Беккера, зафиксировав также, что Дж. Саундерс был «Dichterisch u. Schriftstellerisch tätig».[9] Тем не менее, Саундерс по-прежнему остался фигурой, неизвестной западным специалистам. Первым из них, обратившим внимание на это имя, был Энтони Кросс. Опираясь на труды Ровинского, этот знаток русско-британских культурных связей, кратко представил Саундерса в числе английских мастеров, работавших в Петербурге.[10]

Если Саундерс – гравер получил признание, благодаря работам петербургского периода, то его известность в Литве была связана преимущественно с деятельностью как педагога и историка искусства. Князь А. Е. Чарторыский, куратор Виленского учебного округа, пригласивший этого англичанина в университет, подчеркивал: «Я хочу Вас побудить вовсе не полагать, что именно гравюрной школе Вы должны в принципе посвятить Ваши заботы. История изящных искусств и английской литературы очень интересны по своей теме; если их излагать регулярно и с усердием, они могут стать очень полезны студентам и, как следствие, всей провинции» (имелись в виду бывшие земли Великого Княжества Литовского (*прим. автора – И. С.*).[11] В 1820–1840 г. о деятельности Саундерса напоминали его современники, в том числе бывшие ученики, труды которых печатались в виленской периодике. Однако позднее как историк искусства он долго не привлекал внимания исследователей. Лишь в конце XIX в. Юзеф Белиньский, описывая историю Виленского университета, включил в нее сведения о Саундерсе – педагоге, профессоре истории


269

Discours
sur
l'influence et l'utilité
des
Arts imitatifs.

Messieurs.

Quiconque se laisse arrêter par les obstacles, et ajourne ses essais ou ses efforts, dans l'attente que les difficultés disparaissent, passera sa vie dans l'inactivité la plus ignoble, sans rien oser entreprendre ni pour le bien de ses semblables, ni pour sa propre gloire.

La victoire n'a jamais été remportée par les lâches; les découvertes n'ont jamais été entreprises par les esprits timides. Jamais le laurier ne couronna le front de la crainte, ni l'olivier celui de l'ignorance.

Profondément pénétré de toutes ces difficultés, envisageant d'avance les écueils

Z. ARCHIWUM X.WDY
AD. J. CZARTORYSKIEGO

Фрагмент рукописи первой лекции Джозефа Саундерса. 1810. Библиотека Чарторыских в Кракове. Rkps 6361

искусства, приведя данные из его учебных программ. Калина Бартницкая, занимаясь реконструкцией системы художественного образования в университетах Вильно, Варшавы и Кракова, извлекла из архивов проекты Саундерса по реорганизации граверного и рисовального классов.[12] Оба автора также отразили тематику и общую направленность лекций Саундерса как историка искусства. В современных литовских исследованиях он присутствует преимущественно в качестве гравера[13], его сочинения по истории искусства специального внимания до сих пор не привлекали. Между тем они говорят об обращении Саундерса к изучению художественного наследия Литвы и Польши, раскрывают теоретические интересы Саундерса в области истории искусства.

Об этом же свидетельствовала полуторачасовая речь Саундерса, которая прозвучала на общем собрании профессоров университета 15 сентября 1810 г. при его вступлении в должность. Произнесенная с пафосом, она была направлена на утверждение высокой миссии искусств, плодотворно влияющих на все сферы человеческой

жизни – это была идея, в дальнейшем постоянно проводившаяся новым профессором. «Глубоко сознавая подводные рифы новой карьеры» (т.е., преподавания истории искусства), говоря также о трудности «во всем блеске раскрыть общее благотворное влияние подражательных искусств», Саундерс надеялся «иметь удовлетворение хотя бы оттого, что он прокладывал дорогу одному из наиболее интересных направлений исследований». Тем самым оратор сразу подчеркнул, что в том и другом отношении он избрал мало проторенный путь. Главную мысль речи он точно и кратко сформулировал в ее названии: *Discours sur l'influence ou utilité des arts imitatifs*» («О влиянии или пользе подражательных искусств») – союз <ou> (или) не случайно стоял во французском оригинале – влияние искусств и их польза были для Саундерса синонимами.[14] Винкельмана он упрекал за то, что его предметом было лишь искусство как таковое, он ничего не говорил о влиянии искусства на общество и человека, о прикладных возможностях в различных сферах.

Выбор темы имел и прагматические цели. По приезде Саундерс не встретил в университете поддержки своего совместного с Чарторыским замысла реорганизовать художественную школу, приблизив ее по структуре к академии художеств. Противодействовал этому в особенности ректор Ян Снядецкий, выдающийся астроном и математик, представитель точных наук, который не считал университет местом для преподавания практических художественных дисциплин.

Такое отношение имело свои традиции. Неслучайно Чарторыский писал Саундерсу, что «в этой стране слишком пренебрегали искусством».[15] На фоне истории, полной бесконечных войн, граждан Речи Посполитой нужно было убеждать, как это делал в 1769 г. варшавский журнал *Монитор*, что «иметь в стране пышные костелы и дворцы, здания, жилища, прилично украшать и себя, и экипажи… – это не излишество, а вкус, опрятность и богатство, необходимые для каждой страны». Возникал также вопрос, способны ли ее жители быть хорошими художниками. Виленчанин Ежи Ласкарис, поэт и журналист, имея в виду давние времена, в 1857 г. озабоченно писал: «Наша страна и раньше не была народом художников, который также сейчас не является таковым. … Если у нас нет недостачи во врожденных способностях, то они, завися от исторических условий жизни, до сих пор, не смогли полностью развиться».[16] Причину этого он усматривал в отсутствии школ, академий, учителей, художественных коллекций и галерей, что особенно остро воспринималось после закрытия Виленского университета (1832). Саундерс, который постоянно говорил и писал о необходимости воспитывать отечественных художников, вероятно, был в курсе того, как разрушались упроченные им основы художественного образования, как из Вильно была вывезена составленная им богатая графическая коллекция, для которой он в Италии закупал гравюры, дарил их также из собственного собрания. О ее составе свидетельствуют описи этой коллекции, позволяющие получить о ней полное представление.

Безграничные возможности «божественного» искусства, как Саундерс его называл, профессор выводил из его «магических» свойств – это, прежде всего, *подражательность* как следствие прирожденных способностей человека, а также *визуальность* искусства, которая делает его всем понятным. «Волшебство» искусства Саундерс объяснял также тем, что оно обладает неисчерпаемыми средствами экспрессии, воздействующими на человека. Увидев картину, представляющую доблестные деяния, люди испытывают эмоциональное возбуждение, у них возникает потребность подражать героям, в результате их представления, а, следовательно, и поступки меняются, убеждал Саундерс слушателей, а затем и читателей, – такова колдовская сила искусства. Чувства, вызываемые им, способны «воспламенить и возвысить патриотические и геройские добродетели, обратить человека к обязанностям гражданина, отца, супруга, сына».

Саундерс не мог не вступить в традиционную для того времени полемику с Руссо, полагая, что нельзя путать суть цивилизации и искусства

со злоупотреблением их роскошными плодами. Французские философы в целом не были близки Саундерсу. Он не мог разделять ни их деизма, ни, тем более, атеистических наклонностей, либертинского строя мыслей, порой фривольного стиля изложения (как, например, у Дидро). В полной мере ему отвечали труды британских философов-моралистов – Локка, Шефтсбери, особенно Хатчесона, который соединял понятия красоты и добродетели, а способность их воспринимать считал врожденной. Следуя ему, Саундерс делал вывод, что «единая цепь связывает мир моральный и материальный, духовный и природный». Опираясь на Хатчесона и возражая Руссо, он говорил и о том, что зародыш искусств человек «носит в себе» и соединен с ними своей природой и воспитанием, он создан, чтобы «чувствовать, рассуждать, сравнивать и концептуализировать». Эти способности дают человеку возможность не только выжить, но и совершенствоваться. Не развивая искусств, наук, человек не соответствовал бы своему божественному предназначению. Искусства «также полезны для торговли, политики и науки», влияют на развитие наук и ремесел.

Предметом постоянного внимания Саундерса была воспитательная функция искусства, которое призвано «пробудить чувства … благородные, величественные и возвышенные». Вслед за Эдмундом Бёрком, он полагал, что попытки открыть эстетические законы должны исходить из душевных побуждений человека, а не просто из самих произведений искусства. Вся речь Саундерса с ее ярко выраженной риторической элоквенцией была призвана вызвать эмоциональную реакцию профессорской аудитории и убедить ее в необходимости содействовать художественным классам.

Характеризуя основные виды и жанры искусства, автор отвел значительное место гравюре, благодаря которой живопись и скульптура не остаются «замкнутыми в кабинетах состоятельных особ», а «эстетические предметы не обречены на забвение во времени и в стенах галерей». По мнению Саундерса, именно в распространении произведений искусства состоит общественная суть профессии гравера. В своем сочинении он охватил и другие основные социальные функции искусства, воздействующего на отдельную личность и на общество в целом, на его моральное состояние и степень процветания, что зависит, по его мнению, также от культурной деятельности государства.

Остановившись на воспитательной роли мемориальной скульптуры, первенство в этом отношении среди искусств Саундерс отдал исторической живописи, представляющей сцены из жизни знаменитых героев. К особому моральному жанру он отнес изображения разрушений и кровавых человеческих жертв, приносимых войной, а по контрасту с ними – мирных сцен сельской жизни, которые в одно мгновение каждого убедят «в безумии порока и мудрости добродетели». Жизнь и искусство соединяют, по мнению Саундерса, прочные взаимосвязи. При этом его интересовало, как изображение событий действует на их ход, то есть искусство – на общество, а не общество на искусство.

Остановившись на примерах исторической живописи разных национальных школ, Саундерс перешел к событиям из истории Польши и Литвы, обнаружив их хорошее знание. Начал он с Ядвиги и Владислава Ягелло, как бы на глазах аудитории рисуя кистью экспрессивную сцену принятия христианства, демонстрируя умение композиционно ее выстроить. Далее он вопрошал: «Какое же перо смогло бы так выразительно и понятно, как кисть искусного художника, воспроизвести и сохранить для потомков собрание этих незабываемых событий?». Только живопись, по его мнению, могла бы передать заслуги Коперника, историю Краковского и Виленского университетов, показать роль Статутов Литовских. Так Саундерс намечал национальную программу развития искусства. «Все, все взывает вас к тому, чтобы вы поддерживали полезные искусства», – завершал профессор выступление. Сам он в повседневной университетской практике максимально использовал свои возможности в этом направлении.

Университетский курс истории искусства являлся весьма новым делом в Европе. Саундерс имел лишь двух предшественников – профессоров Гёттингенского университета. Первым был уроженец Гамбурга, живописец Иоганн Доминик Фиорилло (1748–1721), автор многотомной *Истории рисовальных искусств*[17], с 1799 г. преподававший этот предмет наряду с философией и рисунком. В 1813 г. для него была создана кафедра истории искусства, где он занимал должность профессора. Другой гёттингенский профессор, Иоганн Феофил Буле (1763–1821) в 1804–1810 г. в Московском университете был профессором философии, естественного права, истории и теории изящных искусств, а также издавал, в частности, *Журнал изящных искусств* (1805–1807).

Тем не менее, Саундерс полагал, что подобного предложенного им курса нет ни в одной стране. Это позволяет предполагать, что Саундерс не был знаком с сочинениями Фиорилло, опубликованными на немецком языке, как и трудами Буле, печатавшимися по-немецки и в переводе на русский – этих языков Саундерс не знал. Однако, с тем и другим ученым его многое заочно объединяло. Прежде всего, энциклопедический подход к курсу истории искусства. Все трое ученых опирались на философскую базу. С Буле Саундерса сближало также стремление отстаивать достоинства отечественного искусства и право на образование местных художников. Оба они активно проводили в жизнь эти идеи (перед Фиорилло такая задача в Гёттингене не возникала).

Предшественников, интересующихся историей искусства, Саундерс имел и среди граверов. Если взаимодействие истории гравюры и науки об искусстве зародилось еще в эпоху ренессанса, когда появились эти области, то в эпоху просвещения гравюра активно участвовала в формировании исторического сознания времени, а граверы присоединились к тем, кто непосредственно занимался историей искусства. Например, как Джордж Верчью (1684–1756), собравший сорок томов документов об английских художниках, или Джозеф Стратт (1749–1802), издавший биографический словарь граверов. К истории искусства приобщала и сама работа граверов, которые часто воспроизводили целые живописные коллекции и неизбежно общались с произведениями старых мастеров, изучали их манеру, иконографию, старинные костюмы. Благодаря этому расширялась их историческая эрудиция. В гравюре воспроизводилась древняя архитектура, запечатлевались результаты археологических раскопок.

Историзм взглядов на искусство вырабатывался и в процессе собирания гравюр. В коллекциях первоначально они часто располагались по хронологии изображаемых событий, превращаясь в наглядную историю. Позднее гравюры начали группировать по национальным школам, к которым относились воспроизводимые ими живописные полотна, а затем и по школам гравюр, а также мастерам. В результате коллекционерство получило научную и историческую основу, явившись одним из источников становления истории искусства.[18] Формы выражения историзма в гравюре и ее воздействия на историческое сознание были многообразными.

Описание курса истории искусства – первый известный текст Саундерса как историка искусства. Он содержится в Проспекте организации гравюрной школы и лекций, который, как удалось установить, был представлен Саундерсом в Виленский университет при определении на должность (март 1810).[19] Лекции по истории искусства профессор читал два раза в неделю по полтора часа. Начинался курс с искусства Египта, этрусков, затем шли греки и римляне. В 1811/1812 г. программа была расширена за счет обращения к искусству Индии, Иудеи, Персии. Изучение европейского искусства с эпохи Ренессанса охватывало все основные европейские школы – Германии, Франции, Испании, Голландии, Англии и России (ей также уделяли внимание в своих лекциях и сочинениях Фиорилло и Буле). В дальнейшем Саундерс обратился к искусству Бельгии, Дании, Швеции и Польши (эта первая лекция по польскому искусству, если она состоялась, несомненно,

включала и искусство Литвы, учитывая широкое употребление Саундерсом понятия Польша как синонима Речи Посполитой). Показав «влияние скульптуры, живописи, гравюры на обычаи и цивилизованность народов, их применение в политике, торговле, истории и литературе», далее он собирался излагать, «что нужно для их совершенствования … и как на все это влияют климат и местоположение» (программа 1812/1813 гг.).[20] Нет возможности в полной мере судить, как эта программа реализовалась, однако названные документы позволяют узнать о замыслах Саундерса.

Свой курс профессор озаглавил *Cours litterature des beaux-arts*, в дальнейшем называя его *Cours des Beaux-arts*. Так назывался курс Саундерса и в документах Виленского университета, однако этот курс не имел устойчивого названия. Во всех случаях слово теория подчеркивало отличие этого курса от практических занятий по гравюре и не означало собственно теоретических проблем истории искусства. Понятием Винкельмана *Kunstgeschichte*, ассоциирующимся с интересом этого автора к археологизму, он не пользовался, не употреблял и термина *теория искусства*, который входил в название кафедры и предмета в Гёттингенском и в Московском университетах.

Авторов, включенных в проспект *Cours litterature des beaux-arts*, Саундерс разделил на художников (*Artistes*) и литераторов (*Hommes des letters*), полагая, что лишь первые не ошибаются в рассуждениях об искусстве. Они были представлены именами Вазари, Леонардо, Менгса, Рейнольдса, Фальконе. Список литераторов возглавил Андре Фелибьен, основоположник французской истории искусства и историограф Людовика XIV. Далее шли крупнейшие теоретики XVIII в. – Дюбо, предшественник Лессинга в рассмотрении взаимоотношений искусства и литературы, Бёрк, описавший категории возвышенного и ужасного, Ватле, автор пользовавшегося признанием трактата о живописи, Зульцер, создатель влиятельной четырехтомной *Всеобщей теории изящных наук и искусств*, и Баттё, один из столпов эстетической теории классицизма. Именно вслед за ним Саундерс рассматривал подражание в качестве единого принципа пластических искусств. Среди мыслителей, важнейших для Саундерса, оказался также уже вышеназванный ирландец Френсис Хатчесон, один из отцов шотландской просветительской философии и эстетики. Здесь же был назван и Винкельман. Подобно ему, Саундерс структурировал историю искусства в соответствии с природными циклами, делил ее на начала, прогресс и упадок. Тем самым оба ученых заявляли о себе как о носителях идей просвещения с его парадигмами естественности и прогресса.

Профессор хотел дать студентам знание «каждого из искусств, наблюдать их в различные века, их прогресс у разных мастеров или в различных школах, [проследить] методы, которыми они продвигаются к совершенству».[21] Завершить курс он намеревался сравнением достижений отдельных школ. В наибольшей степени Саундерса интересовало морально-воспитательное воздействие искусства. «Курс, который я пытался давать, имел цель более высокую, чем просто [изложить] конкретный материал. Трактуя вопросы искусства, я верил, – исповедовался он Чарторыскому, – что смогу усовершенствовать мораль молодежи. С этой целью я обсуждал во время моих уроков влияние искусств на религию, нравы, политику etc. таким способом, чтобы курс стал … небольшим курсом морали, соединенным с принципами и теорией искусства». Так, насколько можно судить, оно было и в действительности.

У других авторов Саундерс не находил сочинений, полностью соответствующих его целям, поэтому хотел в качестве некоего учебного пособия составить антологию выдержек из сочинений наиболее ценимых им авторов, добавив к ним «идеи, выведенные из собственных наблюдений в сфере искусства». Чарторыский же мечтал, чтобы Саундерс записал и опубликовал свои лекции. Возможно, Саундерс располагал какими-то заметками (в программе 1817 г. он сообщал, что будет читать лекции по собственной рукописи – к ним он относился очень серьезно, «произносил выразительно и в

прекрасном стиле»[22]). «Я создал курс истории искусства, который занимал мое внимание в течение двадцати лет»[23], – писал он А. Н. Голицыну, министру общественного образования и духовных дел, излагая историю своей деятельности в связи с обращением о присуждении пенсии (1820). Следовательно, начало этому было положено еще в петербургские годы, чему благоприятствовала работа в окружении коллекций Эрмитажа. Однако в целом дело публикации не продвинулось.

В Вильно Саундерс задумал большое дело. Оно было связано с историей искусства и могло бы стать его главной работой тех лет как гравера. 2 января 1816 г. он сообщал Чарторыскому, что занимается собиранием работ Шимона Чеховича (польск. – *Szymon Czechowicz*), которого хочет представить «его стране и Европе. Пять рисунков уже сделаны, включая [авто]портрет этого заслуженного художника, и я верю, что, в конце концов, смогу собрать пятнадцать или двадцать». Гравировать Саундерс собирался в очерковой манере, аналогично Альбому с картин Эрмитажа.[24] Вступление к альбому о Чеховиче было практически готово — посвященную ему речь профессор произнес в университете еще 15 октября 1815 г.[25] Гравюры Саундерс собирался сопроводить комментарием. Куратор с энтузиазмом поддержал замысел Саундерса. Следов гравюр не сохранилось. Однако в Национальном музее Варшавы хранится рисунок, возможно как-то связанный с проектировавшимся альбомом, близкий по композиции алтарным полотнам Чеховича.[26]

Шимон Чехович (1689–1775) родился в Кракове, умер в Варшаве, а на протяжении жизни работал в различных, в основном польских, землях Речи Посполитой. Однако как «свой» он воспринимался, прежде всего, в Литве. Там находилось много произведений, написанных им или, по традиции, приписываемых ему. Эдвард Рёмер, посетив в 1862 г. краковский костел Св. Анны, радовался, что там есть «четыре прекрасных образа нашего Чеховича, с которыми мне, жителю Вильно, где столь много его картин, было такое наслаждение встретиться».[27] Чеховича называли «костельным живописцем», а религиозное искусство Саундерс считал сильным средством морального воздействия, вместе с тем полагая, что «религия и набожность являются истинными подругами гения».[28] Он был знаком только с религиозными композициями Чеховича, а из его многочисленных портретов, в существование которых не верил, признавал только принадлежавший ему самому *Автопортрет*. По словам Саундерса, который почитал за счастье владеть им, автопортрет написан «дрожащей рукой за несколько дней до смерти художника».

Исполнен автопортрет в небольшом формате на доске, вероятно с мыслью, что та лучше, чем холст, будет противостоять разрушениям времени. Художник представил себя у мольберта с палитрой в руке (она угадывается под потемневшим слоем лака), почти в фас с мягко прописанным лицом, которое обрамляет дымка седых волос. Его полуприкрытые глаза смотрят в расположенное за пределами картины зеркало, которое помогает художнику не только писать себя, но и углубиться в себя. В результате возник сосредоточенный, спокойный, скромный образ полного достоинства человека.[29] Полотно принадлежит к тем откровениям доживших до старости мастеров, в которых высказана правда о себе и жизни, и в этом смысле он сопоставим с поздними автопортретами Рембрандта и Ж.-П. Норблена.

Сам Чехович в описании Саундерса предстает как «мягкий, скромный, чуткий, но стойкий» человек, обладающий «метким рассудком» и не принадлежащий к тем, кто легко завоевывает славу. «Проникнутый религиозными впечатлениями, он придавал наполненным верой картинам … трогательное выражение собственных чувств», художника отличала «поэтическая впечатлительность». Более всего он «задумывался над моральным воздействием ... своих образов, прежде чем перенести их на полотно». Перейдя к живописи Чеховича, Саундерс отметил, что продуманным у него был не только «моральный результат», но и композиция. В ней не было «ненужных фигур», «людей по найму», которые

часто присутствовали в искусстве XVIII в., ее отличало «единство целого». Композиция его картин «серьезная, простая и добросовестная». «Он навсегда отбросил … театральные жесты, фальшивые имитации величия … изысканные движения». За этими словами, как следует из контекста, нельзя не почувствовать укор в адрес Смуглевича, к которому он относился однако с необходимым уважением, в частности, купив в 1810 г. для университета его *Альбом итальянских рисунков* (возможно тогда же он приобрел и *Автопортрет* Чеховича).

Говоря о колорите, Саундерс и в этом случае не отказался от моральных оценок. Чехович, по его мнению, «не искал обманчивого блеска прекрасных, но фальшивых красок», «его колорит неизысканный, а суждения здравы», он «приглушал ... живость цветов, чтобы с наибольшей силой воздействовать на моральные чувства». (Здесь можно еще раз вспомнить о Хатчесоне, который считал яркие цвета признаком легкомыслия.) В произведениях Чеховича Саундерс видел продолжение линии Карло Маратти, однако полагал, что ученик превзошел своего наставника из Академии Св. Луки. Саундерс также отметил влияние на польско-литовского художника мастеров ломбардской школы во главе с Корреджо. Все высокие оценки не помешали Саундерсу высказаться об упущениях, промахах Чеховича. В особенности его не устраивало то, как Чехович писал одежды, в чем он видел воздействие блестящего барочного живописца Пьетро да Кортона с его «плохими формами». Он упрекал Чеховича за «неловкие» тяжелые барочные складки, которые прерываются и ломаются, мешают свободным движениям фигур, и сетовал, что тот не следовал в этом отношении простоте греков и Рафаэля. Однако Чехович не был бы барочным мастером, если бы не писал таких складок, ибо барокко «непрестанно производит складки, их искривляет и загибает, устремляя к бесконечности, складку за складкой, одну к другой» […].[30]

Хотя к настоящему времени сделаны новые атрибуции, выявлены неизвестные ранее работы Чеховича, однако оценки его творчества современными исследователями совпадают с оценками Саундерса. Ю. Ораньска, автор монографии о Чеховиче, писала о точности суждений Саундерса, хотя он мог видеть лишь малую часть работ живописца.[31] Саундерс профессионально и последовательно рассмотрел их в соответствии с утвердившимися в искусствоведении последующего времени подходами к анализу живописи, оценив композицию, колорит, рисунок, связь с традициями, отношение к современным тенденциям. В конце он дал перечень мест в литовских и белорусских землях, где находились известные ему произведения Чеховича, стимулировав интерес к этому живописцу своих современников. Одним из них был И. Э. Ляхницкий.[32] Вместе с Саундерсом они издавали *Pamiętnik Magnetyczny Wileński*, где была опубликована его инаугурационная речь.

Восторженное приятие Саундерсом Чеховича служит одним из знаков его отзывчивости на романтические устремления времени. Барокко и романтизм по целому ряду признаков были родственными эпохами, однако ментальность гравера, занимавшегося дисциплинированной и точной резцовой техникой, казалось бы, не должна была способствовать развитию склонности к романтизму, укрепляя его связь с уходившей эпохой классицизма. Романтикам техника резца была чужда по своей сути — они в ней работали мало, обратившись к литографии. Резцом редко воспроизводились их произведения.

Тем не менее, оставаясь в русле просвещенческой классицистической морально-дидактической традиции, стилистически Саундерс выходил за ее рамки. Экспрессивным был его ораторский стиль, таковыми же были его сочинения. Ему было важно, чтобы и живопись была красноречивой (eloquente) и патетической, передавала образ дел «великих, благородных и возвышенных», а зритель был бы ею «захвачен и увлечен» (*frappé, entrainé*). Источник влияния и силы искусства – человеческие страсти, их язык доступен всем, за что их, по мнению Саундерса, назвали божественными. В этом отношении его

увлекало несколько успокоенное барокко Чеховича.

В педагогике Саундерс оказался не чужд новой эпохе. Не случайно в программе своих лекций он указал имя Иоганна Генриха Фюссли (нем. *Johann Heinrich Füssli*, англ. *Henry Fuseli*, 1741, Цюрих; 1825, Лондон) – швейцарско-английского художника и теоретика искусства, одну из наиболее оригинальных фигур эпохи романтизма.

Приближать эпоху могли и лекции Саундерса по английской литературе, которые посещали студенты разных факультетов. Профессор настраивал их на занятия отечественной исторической тематикой, что проявилось в мотивах гравюр и сочинений. Литовские темы заняли здесь основное место.

На занятиях гравюрой Саундерс показывал работы яркого романтика Александра Орловского, восхищался красотой его пейзажей, точными образами природы и искренней простотой (в появлении таких работ свою роль сыграло пребывание художника в Литве). Саундерс первым оценил Орловского-пейзажиста. Позднее также Мицкевич в этом плане напишет об этом художнике в *Пане Тадеуше*. Так что Саундерс открывал не только Чеховича, но и Орловского (как пейзажист он лишь начинает привлекать внимание[33]).

Таким образом, Саундерс проявил себя и как теоретик искусства, и как его историк-эрудит. Профессор отдавал себе отчет в том, что делал новое дело. Не чуждый романтическим инновациям, он все же оставался приверженцем античной древности, был среди первых пропагандистов искусства этрусков. Не принимая средневековья, он оставался почитателем ренессанса. Работы и лекционные программы Саундерса отвечали тогдашнему уровню знаний. Он прекрасно ориентировался в состоянии научной литературы по истории искусства и шире – культуры, о чем свидетельствуют книги, приобретенные им для университета в Италии.

Саундерс не был кабинетным ученым. Он общался с учениками и в граверном классе, и на лекциях по истории искусства – его деятельность в этих областях трудно разделима. Студенты в лице Готтлиба Кислинга достигшие европейского уровня, следовали ему как граверы, и как авторы весьма многочисленных и содержательных сочинений (Винцент Смоковский). Как художник он обучал практическому мастерству, а как историк искусства – просвещал, выдвинув на первый план отечественную историческую тематику, фактически, как утверждалось, программу национального искусства, которая отвечала романтическим веяниям, распространявшимся в Виленском университете. Саундерс стимулировал формирование виленской художественной среды, которая сохранила жизнеспособность также после ликвидации университета.[34] Важнейшую роль играла и сама личность Саундерса, его почти миссионерское отношение к искусству.

Воздействие деятельности Саундерса, вместе с влиянием Виленского университета в целом, распространилось на литовские, белорусские, частично украинские земли. Историография его творчества свидетельствует, какими сложными путями в истории искусства накапливались сведения о художниках, связанных в своей деятельности с этим регионом Европы. Это было сопряжено с недостаточным развитием каналов художественной коммуникации с западом, где в XIX в. начали активно издаваться словари европейских художников (русско- и польскоязычные словари охватывали только круг местных и приезжих иностранных мастеров). Препятствием для распространения информации служил и языковой барьер. Хотя труды Саундерса как историка искусства и гравера до сих пор далеко не полностью освещены, плоды его деятельности уже давно стали частью культурного европейского наследия и фактом европейского культурного процесса.

Примечания

[1] Saunders, Jozeph. *Wiadomość o dziełach i życiu Szymona Czechowicza*. In: *Dziennik Wileński*. (1815. T. 2. № 12, p. 624–640); idem. *O wpływie i użytku sztuk naśladowniczych*. In: *Pamiętnik Magnetyczny Wileński* (1816. T. 1, p. 39–49; 187–195; 298–311; 378–382).

[2] Свирида, Инесса. *Между Петербургом, Варшавой и Вильно*. Москва: ОГИ, 1999, с. 84–122.

Глава *Англичанин Джозеф Саундерс: петербургский гравер, виленский профессор*.

[3] Российский Государственный Исторический архив (далее РГИА). Петербург.\Ф. 733, оп. 62, ед. хр. 511, л. 2; Ф. 789, оп. 20 Строганов, ед. хр. 11, л. 3, л. 5; Ф. 789, оп. 1. ч. 1, ед. хр. 1519, л. 6; Государственный исторический архив Литвы (далее LVIA). F. 721. opis 1, ед. хр. 387, л. 7

[4] Reimers, Heinrich. *L' Academie Imperiale des Beaux Arts à St. Petersbourg depuis son origine jusqu'au règne d'Alexandre I. Supplement. Noms des artistes étrangers qui se trouvent actuellement à St. Petersbourg*. St. Petersbourg: de l'imprimerie de F. Drechsler, 1807, p. 155.

[5] Nagler, Georg Kaspar. *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, (München, 1845, Bd. XIV, S. 115. 116; Bd. XV, S. 543). Текст повторен в последующих изданиях.

[6] Как John он фигурировал в: S. Redgrave. *A Dictionary of Artists of the English School.* London 1878, p. 377. В современном словаре он назван Joseph Saunders (1773 – 1 января 1875[sic!]), однако представлен как живописец, ученик Пьетро Лонги, работавший как гравер в 1832–1836 гг. (Benezit. *Dictionary of Artists*. Gründ 2006. Vol. XII, p. 459).

[7] Rastawiecki, Edward. *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*. Poznań: z Drukarni J.I. Kraszewskiego, 1886, p. 262–263.

[8] Ровинский, Дмитрий. *Подробный словарь Русских Граверов XVI–XIX вв. В 2-х т*. Санкт-Петербург, 1895. Т. 2, ст[олбцы] 867–876; см. также: он же. *Подробный словарь русских гравированных портретов*. Т. 1–4 Санкт-Петербург, 1886-1889, т. 2, с. 278, 400, 733. К списку Ровинского, состоящему из 85 работ, удалось добавить свыше 10 гравюр и рисунков, а что-то пришлось поставить под сомнение или исключить, не обнаружив подтверждения авторства Саундерса.

[9] Thieme–Becker. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Bd. XXIX, Leipzig: Verlag E.A. Seemann. 1939, S. 493.

[10] Cross, Anthony. *By the Banks of the Neva. Chapters from the Lives and Careers of the British in Eighteenth-Century Russia.* University of Cambridge. 1996, p. 324.

[11] Biblioteka Czartoryskich w Krakowie (далее BCz.) Rkps. Czart. 5466. Correspondance. T. 17, p. 308, p. 308 (фр. яз.).

[12] Bieliński, Józef. *Uniwersytet Wileński. 1579–1831*. Kraków: Anczyc, 1899. T. 1-3; Kalina Bartnicka, *Polskie szkolnictwo artystyczne na przelomie XVIII i XIX wieku (1764–1831).* Wrocław etc. Ossolineum, 1971.

[13] Janonienė, Ruta. *Jonas Rustemas*. Vilnius: Dailės akademijos leidykla, 1999; Drėma, Vladas. *Pranciškus Smuglevičius*. Vilnius: Vaga, 1976; Drėma, Vladas. V*incentas Smakauskas*. Vilnius: Dailės akademijos leidykla, 2001; Gasiūnas, Vladas. *XIX amžiaus Lietuvos grafika*. Vilnus: Vaga, 2007.

[14] *Discours sur l'influence ou utilité des arts imitatifs*. BCz. Rkps. Czart. 5466. В первом польском издании (см. прим. 1) название было неточно переведено с союзом <i> , что Саундерс не мог откорректировать, не зная польского языка (должно быть "O wpływie ***albo*** użytku…»).Перевод с французского языка автора статьи – И. С. Далее текст цитируется по французскому оригиналу без указания страниц. Титул этого оригинала также оказался изменен в: Saunders, Joseph. *Discours sur l'influence et utilité des arts imitatifs* / Red. i przypisy J. Malinowski. Toruń: Stowarzyszenie Sztuki Nowoczesnej. Wydawnictwo Tako. S.a. [2010]. Помещенное здесь же письмо Саундерса с его жизнеописанием адресовано не А. Е. Чарторыскому, как указано, а Министру просвещения и духовных дел князю А. Н. Голицыну (см.: Свирида 1999, p. 88, 118). Изменение адресата нарушает представление о направленности документа, а также характере переписки Саундерса с Чарторыским. Высказанная в комментарии уверенность, что Джеймс Фиттлер был учителем Саундерса, не имеет на сегодняшний день подтверждений.

[15] BCz. Rkps. Czart. 5466, p. 307.

[16] Laskarys, Jerzy. *Wspomnienia z dziedziny sztuk pięknych na Litwie w r. 1857*. In: Teka Wileńska. W drukarni Marcinkowskiego. 1857. N. 4, p. 298, 310, 312.

[17] Fiorillo, J. D. *Geschichte der Zeichenenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*. 9 vol. (1798-1820). Репринт всех сочинений: *Sämtliche Schriften*. 15 vol. Hildesheim and New York, 1997.

[18] Heinecken, Carl Heinrich. *Idée gęnęrale d'une collection complette d'estampes. Avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premieres livres d'images.* Leipzig, 1771; Bartsch, Adam. *Le Peintre Graveur*. Bd. 21. Wien. 1803–1821.

[19] «Idées sur etablissement de l'école de gravures, pour le genre d'Histoire, Portrait et Paysage, sur un cours de litterature des beaux-arts et sur un cours de litterature Anglaise». Библиотека Виленского университета (далее BUV). 2, KC 1, k. 363).

[20] Выписками из программ автор обязан Адаму Милькевичу.

[21] BUV 2, KC 1, k. 361.

[22] Bieliński, Józef. Op. cit. T. II, s. 757–758.

[23] РГИА. Ф.733, оп. 62, ед. хр. 511, л. 2. Об атрибуции письма см. прим. 14.

[24] *Galerie d'Hermitage ... publié par F. X. Labensky. Sanders scripsit et sculpsit*. T. I. S. Petersbourg. 1805.

[25] См. прим. 1.

[26] Богоматерь с младенцем и св. Франциском (атрибуция А. Грохали).

[27] Römer, Edward. *Dzienniki*. Rkp. Biblioteka Narodowa w Warszawie (BNW). IV.8724. T. 7, k. 20.

[28] Saunders, Jozeph. *Wiadomość o życiu i dziełach Szymona Czechowicza*, s. 629.

[29] Подобному образу отвечает Автопортрет из Всероссийского музея А. С. Пушкина в Петербурге. См.: Michałowski, Janusz Maciej. *Z poloników Leningrada i Moskwy*. In: *Biuletyn Historii Sztuki*. R. XXV. 1964. № 1, s. 55.

[30] Делёз, Жиль. *Складка. Лейбниц и барокко*. Москва, 1997, с. 6.

[31] Orańska, Józefa. *Szymon Czechowicz. 1689–1775.* Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. 1948.

[32] Lachnicki, J. E. *Wiadomość o obrazach Czechowicza, znajdujcych się w kollegium akademickim Towarzystwa Jezusowego w Połocku*. In: *Dziennik Wileński*. 1815. II, s. 144. Также A. Przeździecki, *Wiadomość o szkicach Szymona Czechowicza*. In: *Athenaeum*. 1842. T. 2, s. 197.

[33] Свирида 1999, с. 157–158.

[34] Там же, с. 213–247. Svirida, Inessa. *XIX a. vidurio meninis gyvenimas Vilniuje*. In: *Dailė*. 2003, p. 19–32.

Inessa SVIRIDA
Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow

SAUNDERS IN ART HISTORY AND AS AN ART HISTORIAN

Key words: Joseph Saunders, history and theory of art, historiography of art, engraving, the University of Wilno, the art relations.

Summary

Joseph Saunders (Sanders; 1773, London – 1854, Kremenets, Ukraine) has been one of the first university professors of the art history in Europe, as well as an outstanding master and successful teacher of engraving, which does not belong to the number of well-known figures. The article dedicated to him states two goals: to find out how understanding of Saunders' creative activity, still not established, was formed in the art history literature, as well as to characterize him as art historian. Also his biographical data is presented briefly.

The historiographical part describes those indirect ways by which the material about this historical engraver of St. Petersburg Hermitage (1796–1810), as well as the professor of engraving, art history and English literature at the University of Wilno (now Vilnius, 1810–1818) was accumulated. As a master with a great future he was presented already in 1807 (Reimers). As a professor he figured many times in Wilno periodicals in 1810-1840. In 1845, Saunders appeared on the pages of Nagler's *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, however under the names of two of his namesakes, who were known to the authors of the dictionary and to whom some of his works were ascribed. Thus Saunders was deprived of his own name and identity. Such mistaken information is repeated with variations even now (Benezit, 2006), although he already figured under the name of Joseph in Thieme-Becker *Allgemeines Lexikon* (Batowski) in 1939. As early as 1895 D. I. Rovinsky published a near-complete list of the Englishman's works. Wide range of material on Saunders' pedagogical activity was provided by the works at the Wilno university (Belinsky, 1899) and its art school (Bartnicka 1971).

Nevertheless, Saunders still remains a half-forgotten and almost unknown figure in the West, an exception being of A. Cross's sketch about him in his book on English-Russian cultural relations (1996). Also, in the process of the study of artists relations, investigating the Eastern European area this time, the diverse nature of Saunders' activity has become evident, especially his work as an art historian (Svirida, 1999).

As an author, Saunders has left two small pieces of writings, which, however, both were very significant for him personally and for the milieu in which they were presented. Saunders, an erudite art historian, characterized by independent thinking, which has been focusing attention towards the theoretical aspects, also demonstrated himself as a master of subtle and meaningful analysis of the art works.

In effect, Saunders, well-versed in the history of Poland and Lithuania, defined the programme of national art, as well as the raising of its national masters. The second work is his discovery of the half-forgotten Polish-Lithuanian painter Szymon Czechowicz (1815), an outstanding representative of late Baroque. Saunders demonstrated the ex-

cellent skills of stylistic analysis, and his standpoints expressed in it have anticipated those of modern scholars about this artist. These writings have created a foundation for the study of Lithuanian art heritage.

The Outline of Saunders' course on the history of art (1810) enabled studying the particularities of his teaching. This document gives an idea of Saunders' methodological approaches and the circle of authors referred in his lectures. Annual programs are featuring the encyclopaedic character of Saunders's course, which discovers a similarity between him and I. D. Fiorillo and J. G. Buhle, his predecessors in the role of university professors of art history in Göttingen and Moscow.

The article reflects the work of the reconstruction of Saunders' biography and creative path, undertaken by the author, which is based to a large extent on archival materials revealed here only partially.

Gauta 2011 03 09
Parengta spaudai 2011 10 06

Laima ŠINKŪNAITĖ
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

JOSEPHO SAUNDERSO PRANEŠIMAS APIE SIMONO ČECHAVIČIAUS TAPYBĄ

Reikšminiai žodžiai: Josephas Saundersas, Simonas Čechavičius, dailė, pranešimas, paveikslas, restauravimas.

> Tikra šlovė suleidžia šaknis ir tik auga. Visa, kas dirbtina, greitai nubyra kaip žiedeliai, ir joks apsimestinis dalykas negali būti ilgalaikis.[1]
>
> Ciceronas, *Apie pareigas*, II knyga, 12 skyrius

Dailės istorijos mokslui svarbu nustatyti Lietuvos dailės istoriografijos pradžią, t. y. atskaitos tašką, nuo kurio įmanoma atsispirti tiriant dailės istoriografinę raidą. Taigi verta prisiminti, kad XIX a. Vilniaus universitetas kaip profesionalus meno židinys, skatinantis ir menotyros minties raidą, buvo svarbus ne tik Lietuvai, bet ir Gudijai, Ukrainai ar Lenkijai. Būtent šiame universitete profesorius Josephas Saundersas per penkerius metus perskaitė dvi pirmąsias meno istorijos paskaitas, kurių antroji, skirta dailininko Simono Čechavičiaus kūrybos studijoms, šiame straipsnyje nagrinėjama pirmą kartą. Šiuo požiūriu tai nauja ir aktualu.

Tad straipsnio tikslas – aptarti Josepho Saunderso dailėtyros sampratą to meto ir dabarties kontekste bei argumentuoti Lietuvos dailės istoriografijos tyrimų pradžią. Šiam tikslui pasiekti iškeliami tokie uždaviniai:

- išaiškinti Josepho Saunderso svarbiausius kūrybinės biografijos faktus;
- nuodugniai išstudijuoti Josepho Saunderso pranešimą apie dailininko Simono Čechavičiaus gyvenimą ir darbus;
- apibendrinti meno tyrinėtojo atliktos S. Čechavičiaus kūrybos analizės vertinimą;
- atskleisti S. Čechavičiaus kūrybos sampratą dabarties kontekste.

Žinia, kunigaikščio Adomo Jurgio Čartoryskio pakviestas, anglų grafikas Josephas Saundersas (1773–1845) iš Sankt Peterburgo, kuriame jis keturiolika metų kūrė ne tik originalias graviūras, bet ir raižė jas albumui pagal garsiausius Ermitažo muziejaus paveikslus[2], į Vilniaus universitetą atvyko 1810 m.[3] Galima manyti, kad šį, moralės atžvilgiu ypač jautrų klasicistą, pritariantį gamtos sekimui perkuriant ją tauraus grožio idealų požiūriu, gyvastingas ir mainus Vilniaus barokas veikiausiai turėjo sužavėti. Miesto bažnyčių altorius puošę barokiniai paveikslai J. Saundersui galėjo būti įdomūs dėl daugelio priežasčių; pavyzdžiui, ir dėl didžiulėse drobėse juntamo Simono Čechavičiaus kūrybai būdingo sentimentalumo. Be to, Saundersas, raižydamas graviūras ir pagal baroko epochai priskirtinus kūrinius, tiek dėl įgimto skonio, tiek iš patirties mokėjo ir galėjo juos įžvalgiai įvertinti.

JOSEPHO SAUNDERSO PRANEŠIMAS APIE DAILININKO SIMONO ČECHAVIČIAUS GYVENIMĄ IR DARBUS

Profesorius Josephas Saundersas, grafikas ir meno tyrinėtojas, 1815 m. lapkričio 15 d. Vilniaus

universiteto akademiniame posėdyje (tokie moksliniai posėdžiai vykdavo kas mėnesį vis kita tema) prancūzų kalba perskaitė pranešimą apie dailininką Simoną Čechavičių[4] (Krokuvoje 1689-07-22, Varšuvoje 1775-07-21), pavadintą *Žinios apie Simono Čechavičiaus gyvenimą ir darbus.* Tais pačiais metais šis pranešimas buvo atspausdintas žurnale *Dziennik wileński.*[5] Tad minėtasis straipsnis yra pirmasis, kuriame glaustai aptariami ne tik svarbiausi dailininko gyvenimo faktai, bet ir jo kūryba. Paaiškinęs priežastis, paskatinusias jį prabilti apie primirštą tapytoją, Saundersas išvardina straipsnio tikslus:

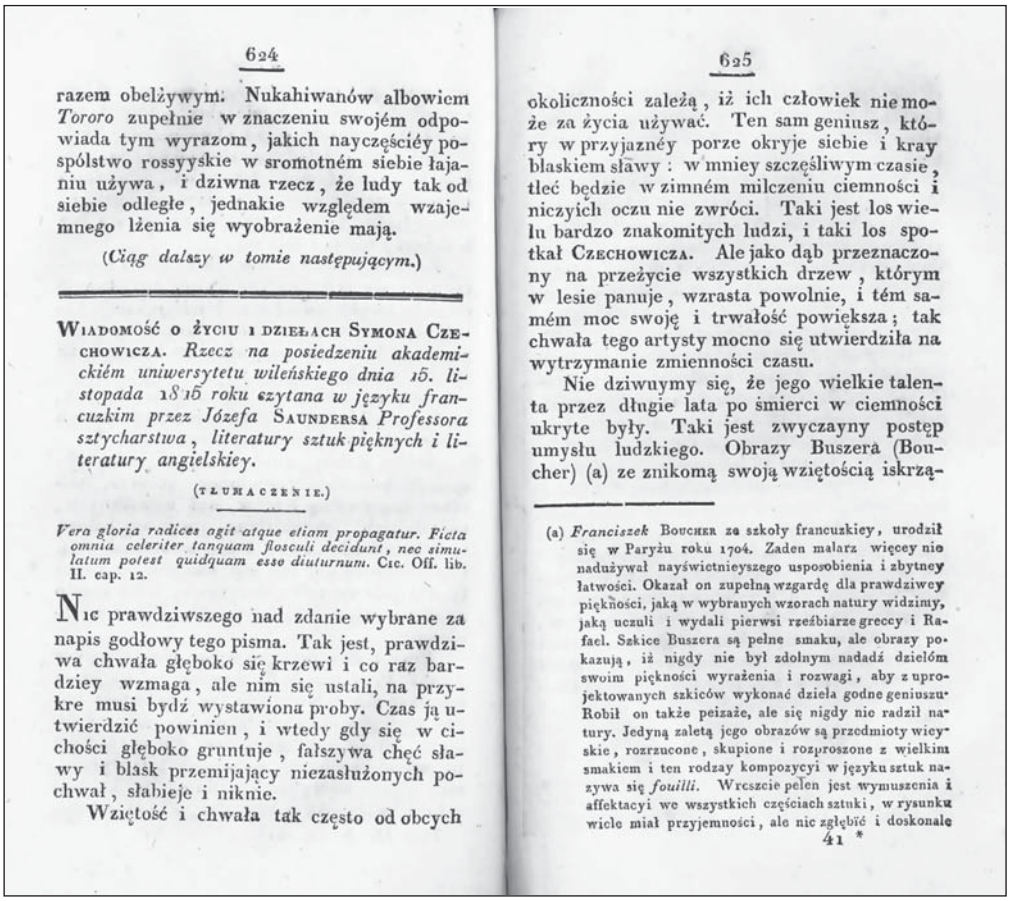
1. Išsklaidyti šio dailininko vardą pridengiančius šešėlius;

2. Išryškinti tikruosius Simono Čechavičiaus nuopelnus tautiečių ir Europos kontekste;

3. Atskleisti didžiulį dailininko talentą, kuris visam laikui turėtų įtvirtinti tiek pagarbą jam pačiam, tiek jo kūrybos įvertinimui.

Tad analizuojant straipsnį, būtina pasinerti į jau minėto teksto turinį ir išnagrinėti jį skirtingais požiūriais. Vis dėlto pirmiausia verta atkreipti dėmesį į J. Saunderso šiam straipsniui pasirinktą simbolinį epigrafą, kuris, anot tyrinėtojo, teisingiausiai apibūdina patį kūrėją. Juk populiarumas ir šlovė dažniausiai priklauso ne nuo kūrėjo, o nuo tuo metu susiklosčiusių aplinkybių, kurios ne visada palankios talentingam meistrui. Būtent tokia užmarštis, J. Saunderso nuomone, ištiko Simono Čechavičiaus kūrybą. Tačiau tyrinėtojas giliai įsitikinęs situacijos laikinumu, tad pasinaudodamas lėtai augančio ir tvirtėjančio, miške viešpataujančio ąžuolo įvaizdžiu tvirtina, kad laiko tėkmėje ir šio menininko šlovė išaugs.

J. Saundersas XIX a. pradžiai būdingu metaforišku, kiek patetišku stiliumi ilgokai samprotauja apie didiesiems menininkams neretai skirtą nedėkingą vietą ir laiką tiek gyventi, tiek ir kurti, „kai jokios pagalbos, jokio padrąsinimo rasti nepavyksta.“[6] Tad straipsnio



624

razem obelżywym. Nukahiwanów albowiem *Tororo* zupełnie w znaczeniu swojém odpowiada tym wyrazom, jakich nayczęściéy pospólstwo rossyyskie w sromotném siebie łajaniu używa, i dziwna rzecz, że ludy tak od siebie odległe, jednakie względem wzajemnego lżenia się wyobrażenie mają.

(*Ciąg dalszy w tomie następującym.*)

WIADOMOŚĆ O ŻYCIU I DZIEŁACH SYMONA CZECHOWICZA. *Rzecz na posiedzeniu akademickiém uniwersytetu wileńskiego dnia 15. listopada 1815 roku czytana w języku francuzkim przez Józefa* SAUNDERSA *Professora sztycharstwa, literatury sztuk pięknych i literatury angielskiey.*

(TŁUMACZENIE.)

Vera gloria radices agit atque etiam propagatur. Ficta omnia celeriter tanquam flosculi decidunt, nec simulatum potest quidquam esse diuturnum. Cic. Off. lib. II. cap. 12.

Nic prawdziwszego nad zdanie wybrane za napis godłowy tego pisma. Tak jest, prawdziwa chwała głęboko się krzewi i co raz bardziey wzmaga, ale nim się ustali, na przykre musi bydź wystawiona proby. Czas ją utwierdzić powinien, i wtedy gdy się w cichości głęboko gruntuje, fałszywa chęć sławy i blask przemijający niezasłużonych pochwał, słabieje i niknie.

Wziętość i chwała tak często od obcych

625

okoliczności zależą, iż ich człowiek nie może za życia używać. Ten sam geniusz, który w przyjaznéy porze okryje siebie i kray blaskiem sławy: w mniey szczęśliwym czasie, tleć będzie w zimném milczeniu ciemności i niczyich oczu nie zwróci. Taki jest los wielu bardzo znakomitych ludzi, i taki los spotkał CZECHOWICZA. Ale jako dąb przeznaczony na przeżycie wszystkich drzew, którym w lesie panuje, wzrasta powolnie, i tém samém moc swoję i trwałość powiększa; tak chwała tego artysty mocno się utwierdziła na wytrzymanie zmienności czasu.

Nie dziwuymy się, że jego wielkie talenta przez długie lata po śmierci w ciemności ukryte były. Taki jest zwyczayny postęp umysłu ludzkiego. Obrazy Buszera (Boucher) (a) ze znikomą swoją wziętością iskrzą-

(a) *Franciszek* BOUCHER ze szkoły francuzkiey, urodził się w Paryżu roku 1704. Żaden malarz więcey nie nadużywał nayświetnieyszego usposobienia i zbytney łatwości. Okazał on zupełną wzgardę dla prawdziwey piękności, jaką w wybranych wzorach natury widzimy, jaką uczuli i wydali pierwsi rzeźbiarze greccy i Rafael. Szkice Buszera są pełne smaku, ale obrazy pokazują, iż nigdy nie był zdolnym nadadź dziełóm swoim piękności wyrażenia i rozwagi, aby z uprojektowanych szkiców wykonać dzieła godne geniuszu. Robił on także peizaże, ale się nigdy nie radził natury. Jedyną zaletą jego obrazów są przedmioty wieyskie, rozrzucone, skupione i rozproszone z wielkim smakiem i ten rodzay kompozycyi w języku sztuk nazywa się *fouilli.* Wreszcie pełen jest wymuszenia i affektacyi we wszystkich częściach sztuki, w rysunku wiele miał przyjemności, ale nie zgłębić i doskonale

41 *

Josephas Saundersas. Žinios apie Simono Čechavičiaus gyvenimą ir darbus. Teksto fragmentas

autorius konstatavęs, kad Simonas Čechavičius kaip tik tokiomis aplinkybėmis gimė ir gyveno, dėkoja prelatui Dluskiui už suteiktas kuklias biografines žinias apie šį dailininką. Saunderso nuomone, gabumais apdovanoto dailininko aplinka „nesuteikė jam jokios vilties tobulėti".[7] O baigusį įprastus mokslus Krokuvoje, jį, kaip teigia autorius, materialiai parėmė kažkuris iš kilmingų žemiečių,[8] suteikęs galimybę semtis meno pagrindų Romoje. Italija Čechavičių sužavėjo „kalto ir teptuko darbo vaisiais, kurie puošė senąją pasaulio sostinę."[9] Pasak Saunderso, didieji menininkai (Michelangelo, Raffaeli, Leonardo da Vinci, Guido Reni, Correggio, Domenichino, Caravaggio), o ir kitų menininkų darbai turėjo jam nuolat kelti nuostabą, tačiau Čechavičiaus atveju jo dvasios stiprybė nesusvyravo, jis, autoriaus teigimu, taip pat pasijuto esąs dailininkas. Taigi pasirinkęs profesiją ir trokšdamas tobulumo, jis nepailsdamas darbavosi teptuku; per trumpą laiką Šv. Luko akademijoje buvo ne kartą premijuotas.[10] Savaime suprantama, kad tuo metu Saunderso žinios apie Čechavičiaus gyvenimo istoriją negalėjo būti tikslios; todėl, pavyzdžiui, jis mini Čechavičių Romoje išbuvus aštuoniolika metų, kai iš tiesų jis ten praleido visus trisdešimt. Kita vertus, mūsų dailininkas tik apie dvejus metus mokėsi pas tuo metu iš tiesų labai garsų dailininką Carlo Marattą (1625–1713).

Straipsnio autorius Čechavičių apibūdina kaip giliai įsitikinusį savo meno svarbumu asmenį, nuolat ieškantį ir nuolat dirbantį. Todėl, Saunderso manymu, tokių polinkių žmogus negalėjo aktyviai dalyvauti aukštuomenės gyvenime, tad ir jo vardas ten negalėjo būti plačiai žinomas. Štai kaip autorius apibūdina patį Čechavičių: „Dangus apdovanojo mūsų menininką visais privalumais, vedančiais į pranašumą mene. Malonus, kuklus, bet atkaklus ir griežtas. (...) Turėjo taiklų protą: (...), pateikė įrodymą (...), kad religija ir pamaldumas yra tikrieji genijaus bičiuliai, jie jį puošia, jie jį daro žavesnį ir dar labiau naudingesnį".[11] Apibūdindamas dailininko požiūrį į kūrybą, Saundersas pabrėžia, kad dailininkas paveikslais visuomet siekė sujaudinti žiūrovą ir niekuomet – nustebinti. Tokią savo nuomonę tyrinėtojas paremia anglų poeto *Alexanderio Popeo* eilute iš poemos *Abelarda ir Heloyzy*: *Geriausiai moka tapyti giliausiai jaučiantis.* [12]

Citata liudija, jog straipsnio autoriui buvo ypač svarbu įvairiapusiškai ir raiškiai atskleisti paties dailininko turiningą asmenybę. Jis išties taikliai pastebi, kad religinių išgyvenimų sujaudintas Čechavičius savo kūriniams suteikė pamaldumo ir sentimentalumo išraišką.[13]

Aptariamasis dailininkas dažniausiai vadintas „bažnytiniu tapytoju", ir tai yra tiesa, nes jo kūryboje akivaizdžiai dominuoja altoriniai paveikslai. Be jų, tapė ir portretus. Daugybė jo kūrinių buvę plačiai pasklidę Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės ir Lenkijos teritorijose. Du kartus, 1731 ir 1737 metais, Čechavičius nesėkmingai siekė gauti karaliaus rūmų dailininko titulą.

Betgi grįžkime prie Saunderso, kuris imasi analizuoti Čechavičiaus altorių paveikslus, pradėdamas labai tolimais apibendrinimais. Pirmiausia jis primena šio kūrėjo niekada neapleidžiantį poetinį jautrumą ir jo santykį su žmogaus prigimtimi. Anot tyrinėtojo, dailininkas, gerai įvaldęs meno pagrindus ir neužmiršdamas tauraus meno tikslo, giliai įsijausdavo į būsimo paveikslo vaizdinį dar prieš jį vaizduodamas drobėje. Būtent dėl to jo paveiksluose nerasime nereikalingų figūrų, kurios anuomet pajuokiamai buvo vadinamos „pasamdytais žmonėmis". Taip pat jis niekada netapė nederamų fragmentų, nesusijusių su vaizduojamu istoriniu epizodu ar veiksmu. Čechavičius vengė ryškių spalvų; todėl, pasak Saunderso, jo paveikslų „koloritas paprastas ir sveikas". Palyginimui tyrinėtojas čia prisimena Pusseno meną, kuris buvęs mažiau griežtas ir ne toks gilus; jis taip pat saikingai naudojęs, o ir slopinęs „viešpataujantį spalvų gyvumą", taip norėdamams išvengti poveikio moraliniams jausmams. Toliau Saundersas pažymi, kad Čechavičiaus piešinys yra tiek taisyklingas, kiek koloritas apgalvotas ir ištirtas. O jo skonis, išlavintas tiek senovės, tiek vėlesnių amžių meno kūrinių, apsaugojo jį nuo juokingų ir keistų madų užkrato. Taigi jis atmetė teatrališkus gestus, nenatūralią didybės ar prestižo išvaizdą, rafinuotus judesius bei apskaičiuotus žingsnius. Senatvė, vidutinis amžius, jaunystė, vaikystė, – viskas turi būdingą raišką: kiekvieno žmogaus bruožai pavaizduoti pozomis, gestais ir yra įprasminti. Saundersas visa, apie ką čia kalbėta, apibendrina tokia išvada: Čechavičiaus paveikslų sistema yra išmintingai apmąstyta, paprasta ir tvarkinga. Tad jo darbai suvokiami be

pasipriešinimo, lengvai; o panašumas į tiesą visose paveikslo sistemos dalyse yra išsaugotas. Jis dar priduria, kad dailininko paveiksluose mūsų akims be jokios kaukės atskleidžiama žmogaus prigimtis.

Saundersas konstatuoja, kad žmogus negali būti tobulas, tad aiškinasi ir silpnąsias dailininko kūrybos puses. Jis teigia, kad yra paveikslų, kuriuose dailininkas „mažesnes pastangas aprangos ištapymui parodė, ir pagarbos mokslui ir tiesai vis dėlto daugiau ar mažiau pritrūko."[14] Vis dėlto Saundersas pastebi, kad dėl šių trūkumų nevertėtų atsisakyti vienetinių pagyrimų „fasoniniam" figūrų aprengimo metodui, ir priduria, kad šiuo požiūriu ypač puikus Čechavičiaus paveikslas, vaizduojantis šv. Jono Kantiečio stebuklą. Tačiau daugelyje kūrinių, anot autoriaus, „gremėzdiški fasonai", nutrūkstančios ir laužytos klostės bei pačių klosčių sunkus išdėstymas turėtų trukdyti pavaizduotiems asmenims laisvai judėti. Saundersas laikosi nuomonės, kad šį netikusį figūrų aprengimo metodą, įvestą italų dailininko Pietro di Cortonos (Pietro di Cortona), Čechavičius be reikalo pritaikė savo paveiksluose. Meno tyrinėtojas pabrėžia, kad Lombardijos mokykla, labiausiai atitinkanti šio menininko siekius, vienintelė suteikė jam sektiną pavyzdį. Čechavičius, sekdamas Correggiaus (Correggio) nuostatomis, stengėsi sumaniai perteikti harmoningus ir patrauklius išgyvenimus, o tapyboje taikyti, atvėrusį jam sėkmę, talentingo mokytojo – Carlo Marattos (Carlo Maratta), metodą. Mokytoją ir mokinį siejo artima ir nuoširdi bičiulystė. Tad nereikėtų stebėtis, kad Carlo Marattos stilius pastebimas dėkingo mokinio tapyboje. Saundersas įsitikinęs, kad mokinys „aplenkė savo mokytoją svarbiausia šio stebuklingo meno dalimi, t. y. meilės raiška."[15]

Čechavičius dirbo nepailsdamas, beveik be pertrūkio; sugrįžo į namus tik pablogėjus sveikatai, sulaukęs penkiasdešimt penkerių metų. Tapytojas apsigyveno Varšuvoje, įsteigė privačią dailės mokyklą, bene geriausiai aprūpintą mokslo priemonėmis anuometinėje Lietuvos ir Lenkijos valstybėje.

Apibendrindamas Čechavičiaus kūrybą, Saundersas patikino, kad šis dailininkas nenutapė jokio pasaulietiško paveikslo, kadangi visos temos pasirinktos arba iš Šventojo Rašto, arba iš šventųjų gyvenimo. Saundersas buvo įsitikinęs, kad dailininkas netapė portretų, išskyrus autoportretą, kurį „autorius turi laimę turėti, ir kurio bruožai buvo išbrėžti drobėje drebančia ranka kelios dienos prieš mirtį, jį ištikusią Varšuvoje apie 1778 m. po įvykusių varginančių, bet garbingų 83-ojo jubiliejaus iškilmių."[16] Ir šiuokart dėl datų autorius netikslus: Čechavičius sulaukė 86-erių, mirė 1775 m. Straipsnio pabaigoje Saundersas primena, kad dailininkas buvęs viengungis, tad jo palikuoniai esą nutapytieji paveikslai; straipsnio autorius neužmiršta paminėti jo sūnėno ir buvusio mokinio Pranciškaus Smuglevičiaus – dailės profesoriaus Vilniaus universitete. Saundersas priduria, kad tuos kūrinius, kurie jam žinomi, ateityje yra numatęs analizuoti. Deja, tyrinėtojas išvardina tik jų buvimo vietą (13 pozicijų), tačiau neįvardina pačių paveikslų ir nenurodo jų skaičiaus.

Susidomėjęs Čechavičiaus kūryba, Saundersas pradėjo ieškoti šio dailininko tapytų paveikslų pirmiausia Vilniaus bažnyčiose, kurios tuo metu dar nebuvo uždarytos ir paveikslai altoriuose spindėjo pirmykščiu grožiu. Apie tas paieškas jis rašė Adomui Jurgiui Čartoryskiui, tikėdamasis surinkti mažų mažiausiai 15 ar 20 vienetų; be to, jau netgi buvo parengęs penkis piešinius.[17] Taigi tyrinėtojas buvo pasiryžęs atlikti visų surastų altorių paveikslų graviūras, su kuriomis tikėjosi plačiau paskleisti žinią apie Čechavičiaus tapybos savaimingą grožį ir vertę.

Apibendrinkime. Viena vertus, šis meno tyrinėtojas pirmasis atrado, pamilo ir įvertino iš Lietuvos kilusio dailininko Čechavičiaus kūrybą, o tuometinei Vilniaus visuomenei – ir paaiškino. Kita vertus, jis parašė pirmąjį straipsnį, skirtą vieno dailininko kūrybos profesionaliai analizei. Be abejo, visų autoriui žinomų kūrinių apibendrinamoji analizė atitiko to laikotarpio analitines sampratas, tačiau jis kalbėjo ir apie specialiuosius meninius ypatumus: kompoziciją, koloritą, spalvas etc. O tai reiškia, kad Josephą Saundersą turime teisę vadinti Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės dailės istorijos pradininku. Neužmirškime, kad pirmasis 1810 m. Saunderso pranešimas buvo atspausdintas tik 1816 m., o antrasis, 1815 m., pranešimas – tais pačiais metais. Taigi akivaizdu, kad šis Josepho Saunderso straipsnis apie Simoną Čechavičių ir lietuvių dailėtyros istorijoje yra pirmasis.

ŠIUOLAIKINĖ SIMONO ČECHAVIČIAUS KŪRYBOS SAMPRATA

Simono Čechavičiaus kūriniai išsibarstę plačiai. Jis sukūrė labai daug portretų ir religinių paveikslų Lenkijos bažnyčioms, jų yra ir tos šalies muziejų rinkiniuose. Dailininko kūriniai randami Ukrainoje (pavyzdžiui, Lvovo valstybinėje paveikslų galerijoje), Baltarusijos bažnyčiose ir kitur. Lenkų menotyrininkai gerokai anksčiau už mus nuodugniai ištyrė pas juos esantį šio dailininko meno paveldą[18]. Tiesą sakant, XIX a. pirmos pusės Lietuvoje apie Čechavičiaus kūrybą irgi minėta ne sykį.[19] Tačiau vėliau dėl nepalankiai susiklosčiusių aplinkybių mūsuose išlikusio jo sukurto meno paveldo dalį tirdami gerokai vėluojame. Tad savaime kyla natūralus klausimas, – ar mes pažįstame ir kaip vertiname Čechavičiaus kūrybą šiandien?

Veikiausiai atsakymo reikėtų ieškoti lietuvių menotyrininkų publikacijose, kuriose nors iš dalies užsimenama apie šio dailininko, baroko meistro, kūrybą. Tarp XX a. antrosios pusės tyrinėtojų Vladas Drėma veikiausiai buvo pirmasis: monografijoje *Pranciškus Smuglevičius* jis neilgame tekste labai apibendrindamas ir glaustai, bendromis frazėmis, charakterizavo tos kūrybos pobūdį. Iš esmės V. Drėmos įvertinimas artimas ankstesnių tyrinėtojų nuomonei. Anot šio autoriaus, Čechavičius atstovauja itališkam eklektizmui, jis gerai išmanęs piešinį ir kompoziciją, o beveik išimtinai religiniai sentimentalaus pobūdžio paveikslai yra būdingi XVIII a.[20] Drėma ir vėliau, rašydamas monografiją apie Vilniaus Šv. Jono Krikštytojo bažnyčią, keliose vietose tik užsimena apie vienoje ar kitoje bažnyčioje galimai buvusius šio dailininko tapytus altorių paveikslus.[21] 1984 m. Marija Matušakaitė keliais sakiniais aptaria LDK didžiojo etmono Mykolo Juozapo Masalskio pusfigūrį portretą, Čechavičiaus nutapytą apie 1765 m.[22] Kiek vėliau Dalia Tarandaitė tą patį portretą taikliai įvertina: jos nuomone, šis portretas „psichologine įžvalga ir portretuojamojo dvasinės būsenos perteikimu gerokai pranoksta kitus to meto Lietuvos portretus.“[23] Pačią išsamiausią lietuviškai parašytą Čechavičiaus asmeninę ir kūrybinę biografiją, paremtą archyvinių šaltinių studijomis, *Lietuvos dailininkų žodynui* pateikė Rūta Janonienė.[24] Jos parašytame straipsnyje randame vertingos informacijos ne tik apie nutapytus kūrinius, bet neretai ir apie jų likimus. O svarbiausia, kad ši tyrinėtoja pateikia ir dailininko kūrybos įvertinimą. Ji teigia, kad „Čechavičiaus kūryba formavosi veikiama eklektinės Romos tapybos, Carlo Marattos kūrinių ir sekėjų aplinkoje. Didžiausią poveikį turėjo klasikinėmis dailės tradicijomis grįsta Benedetto Luti maniera, tačiau religinėje dailėje pastebima ir Raffaelo, Peterio Paulio Rubenso, G. Reni ir Michelangelo Buonarroti įtaka. Čechavičiaus darbai pasižymi taisyklingu piešiniu ir subtiliu, harmoningu koloritu, vėlyvuoju periodu artimu rokoko tapybai. Nors Čechavičiaus kūryba yra eklektiška ir, palyginti su to meto Europos tapyba, stilistiškai vėluojanti, jos reikšmė Lenkijos ir Lietuvos tapybai didelė. Čechavičiaus išugdė naują tapytojų kartą, dirbusią XVIII a. trečiame ketvirtyje.“[25]

Taigi ryškėja Lietuvos meno istorikų, vienaip ar kitaip, daugiau ar mažiau prisilietusių prie šio dailininko kūrybos tyrinėjimo – ne itin gausus būrelis, rašęs nuo 1973 metų iki dabar. Svarbiausi šio menininko altorių paveikslai buvo sukurti Vilniaus bažnyčioms. Žinia, Lenkijai okupavus Vilniaus kraštą, XX a. pirmoje pusėje Lietuvos meno istorikai tyrinėti šių kūrinių neturėjo jokių galimybių. Ne kitaip buvo Sovietams okupavus Lietuvą ir pradėjus masiškai uždarinėti vienuolynus ir bažnyčias. Tad XX a. antroje pusėje tyrinėti bažnytinę dailę pasidarė dar sudėtingiau tiek dėl primestos ideologijos, tiek dėl išblaškytų, paslėptų ir dažniausiai netinkamomis sąlygomis saugotų kūrinių (altorių paveikslų matmenys neretai siekė 200–400 cm.), kurių pamatyti nebuvo įmanoma.

Šis trumpas istorinis intarpas būtinas, kadangi veikiausiai tik keturiose Vilniaus šventovėse išliko S. Čechavičiaus tapyti paveikslai; pavyzdžiui, Šv. Dvasios dominikonų – *Šv. Kotryna Sienietė*, Šv. Jono Krikštytojo – *Šv. Pranciškus Ksaveras*, Šv. Teresės Avilietės – *Šv. Teresės Avilietės ekstazė*. Antai Šv. Rapolo bažnyčioje visais permainų laikais turėjome galimybę gėrėtis Čechavičiaus tapytu *Šv. arkangelo Rapolo* paveikslu didžiajame altoriuje, t. y. nepasikeitusioje aplinkoje; bažnytinės dailės kūriniams tai labai svarbu. Daugelio jo sukurtų paveikslų likimas ir panašus, ir skirtingas.

Pastaruoju metu keliolika dailininko tapytų paveikslų yra restauruoti, vienas kitas jau sugrįžo į bažnyčių, kurioms ir buvo sukurti, altorius. Pavyzdžiui, 2005 m. į Kauno Šv. Mikalojaus benediktinių bažnyčią sugrįžo Čechavičiaus tapytas paveikslas *Šv. Benedikto vizija*[26], kiek vėliau į Vilniaus Šv. Ignaco jėzuitų šventovę – restauruota drobė *Šv. Ignaco Lojolos regėjimas* (nutapyta apie 1757 m.). O tais atvejais, kai Sovietų ar dar Rusijos okupacijos laikais uždaryti vienuolynai ir bažnyčios nebeatsikūrė, jose buvę paveikslai dažniausiai patekdavo į muziejų saugyklas. Kai kurie paveikslai restauruoti; pavyzdžiui, Švč. Mergelės Marijos Apsilankymo seserų (vizitiečių) vienuolijos steigėjų *šv. Pranciškaus de Sales* (1567–1622) ir *šv. Joanos Pranciškos de Šantal* (1572 –1641) visafigūriai atvaizdai kadaise buvo pakabinti šoniniuose, vienas priešais kitą įrengtuose, Vilniaus vizitiečių Švč. Jėzaus Širdies bažnyčios altoriuose. To paties dydžio paveikslai sukomponuoti veidrodiniu principu – *šv. Pranciškus de Sales* trimis ketvirčiais pasisukęs į dešinę, *šv. Joana Pranciška de Šantal* – į kairę. Šiuo metu minėtieji paveikslai prisiglaudė Šv. arkangelo Mykolo bažnyčioje, pritaikytoje Vilniaus arkivyskupijos Bažnytinio paveldo muziejui. Keliolika Čechavičiaus išlikusių ar jam priskiriamų kūrinių saugoma Nacionaliniame Lietuvos dailės muziejuje. Iš jų galbūt pirmiausia minėtini *Šv. arkangelo Mykolo* ir *Švč. Trejybės* paveikslai. Antai pastarasis yra vienas iš trylikos paveikslų, kuriuos Čechavičius 1756–1759 metais nutapė Vilniaus Šv. Kotrynos benediktinių bažnyčios altoriams. Be šio, taip pat minėtini šventųjų Benedikto ir Skolastikos didžiulės drobės, kuriose matome jų įspūdingus visafigūrius atvaizdus. Šiuo metu abu kūriniai yra Nacionalinio Lietuvos dailės muziejaus Prano Gudyno meno vertybių konservavimo ir restauravimo centre ir kantriai laukia, kada gi ateis jų eilė susigrąžinti ankstesniąją išvaizdą. Tuo tarpu minėtosios bažnyčios didžiojo altoriaus paveikslas *Šv. Kotrynos Aleksandrietės sužieduotuvės* jau konservuotas, tačiau restauravimas dar nebaigtas.[27] Ties šiuo paveikslu norėčiau stabtelėti ilgėliau, idant būtų lengviau suprasti, jog tik pastaruoju metu vienas po kito, iš lėto, sugrįžta Čechavičiaus kūriniai, sakytume, tokie, kokius XIX a. pradžioje matė meno tyrinėtojas Saundersas ir neliko jiems abejingas.

Sovietų laikais aptariamąjį paveikslą saugant nuo sunaikinimo, jis buvo išimtas iš altoriaus, nuimtas nuo porėmio ir susuktas į ritinį. Jau tada paveikslas buvo smarkiai sunykęs, nes ant jo rastas užklijuotas apsauginis popierius. Įspūdingų matmenų drobės (470 x 243) būklė buvusi bloga: grunto dažų sluoksnio ir pagrindo sukibimas prastas, grunto ir dažų nutrupėjimai siekė beveik 15% viso paveikslo ploto. Nevarginsiu itin aukštos kvalifikacijos reikalaujančio konservavimo procesų aprašymais, tačiau tik po konservavimo pagaliau atsiskleidė linijinė ir spalvinė perspektyva. Paveikslą beliko retušuoti.

Pasinaudojant cheminių tyrimų rezultatais, naudinga ir įdomu aptarti Čechavičiaus paletę. Antai vienasluoksnis, aliejinis gruntas yra raudonos spalvos. Nuostabu, kad Čechavičius naudojo tik septynis pigmentus: baltą (švino baltasis), geltoną (Neapolio geltonasis), raudoną (cinoberis ir raudona ochra), mėlyną (Berlyno mėlynasis), juodą (augalų juodasis). Ir sugebėjo išgauti tokią daugybę atspalvių! Rišamoji medžiaga abiem atvejais ta pati – džiūstantis aliejus. Tapyba daugiasluoksnė, nors kai kurios detalės nutapytos pastoziškai, o baigta tapyti legiruote.

Vertinant kūrinį meniniu požiūriu, labai svarbus dailininko tapysenos braižas. O kas gi gali geriausiai į jį įsijausti, nei ilgas valandas prie restauruojamos drobės palinkęs restauratorius! Taigi paprašiau restauratoriaus Algimanto Vaineikio apibūdinti savo patirtį. Štai ką jis parašė: „Detaliai apžiūrint S. Čechavičiaus paveikslą *Šv. Kotrynos Aleksandrietės sužadėtuvės* atsiskleidžia tapytojo meistriškumas. Pirmiausia sužavi puikiai nupieštos ir sukomponuotos, laikantis aukštojo baroko tradicijų, personažų figūros. Paveikslo centre švelniai išskirti Jėzus, Marija ir Kotryna sukelia gylio įspūdį ir suteikia paveikslui didingumo bei monumentalumo. Ypač žavi tapybos minkštumas ir plastiškumas. Veidai, drabužiai, erdvės ir kita nutapyti taip meistriškai, laisvai ir didingai, kad net akimirksniui perkelia stebėtoją į paveikslo erdvę. Raudonas paveikslo gruntas suteikia šiltą ir švelnų koloritą. Šiltas, galima net pasakyti, dangiškas švytėjimas ypač sklinda iš

Jėzaus, Marijos ir Kotrynos veidų ar rankų tapysenos. Žinant, kad Čechavičiaus paletę sudarė tik šešios–septynios spalvos ir jų mišiniai, stebina ir žavi meistro talentas ir meistriškumas: taupiai naudojant spalvų gamą, sukuriamas paveikslas, kuriame taip harmoningai perteikta erdvė, medžiagiškumas, siužeto didingumas, kolorito sodrumas ir pastelinis spalvų šiltumas."[28]

Apibendrinant tyrimą, iškyla nenuneigiama išvada – Josepho Saunderso straipsnis, paskelbtas 1815 m., dailėtyros istorijoje apie Simoną Čechavičių yra pirmasis. Šis straipsnis yra ir Lietuvos dailės istoriografijos tyrimų pradžia, taigi atskaitos taškas, o straipsnio autorius yra ir Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės dailės istorijos pradininkas. Tad Josepho Saunderso nuopelnai pagaliau prisiminti, išnagrinėti ir įvertinti. Kita vertus, neabejotina, kad dabarties tyrinėtojų įvairiapusiškos įžvalgos apie Čechavičiaus paveikslus yra rimta paskata gilintis į visą jo kūrybą. Iki šiol Lietuvoje neturime nė vieno išsamesnio mokslinio straipsnio, kuriame didaus dailininko kūryba būtų esmingai išnagrinėta ikonografiniu, semantiniu ir meniniu požiūriais, paremta rimtomis archyvinių šaltinių studijomis. Žinoma, pirmiausia galimai išsiaiškinus visus buvusius, vėliau – išlikusius, galiausiai – kažkur esamus, Čechavičiaus „palikuonis"...

Taigi vertėjo sugrįžti ir prisiminti Saundersą, jau XIX a. pradžioje gebėjusį pastebėti ir įvertinti Čechavičiaus tapybos meistriškumą ir jo kūrinių vertę. Įžvalgos išliko aktualios, skatinančios tęsti tyrėjo pradėtą darbą.

Nuorodos

1 *Vera gloria radices agit atque etiam propagatur. Ficta omnia celeriter tanquam flosculi decidunt, nec simulatum potest quidquam esse diuturnum*. Cic. Off. lib. II. cap. 12. Iš lotynų kalbos vertė Mindaugas Strockis.

2 Свирида, Иннеса И. *Между Петербургом, Варшавой и Вильно*. Москва: ОГИ, 1999, с. 103.

3 Свирида, op. cit., с. 107.

4 *Wiadomość o życiu i dzieyciu i dziełach Symona Czechowica. Rzecz na posiedzniu akadiemickiém uniwersytetu wileńskiego dnia 15. listopada 1815 roku czytana w języku francuzkim przez Józefa Saundersa Professora sztycharstwa, literatury sztuk pięknych i literatury angielskiey*. LMAB. Senosios periodikos skyrius. P. 1261 / 1815, p. 624–640.

5 Saunders, Józef. *Wiadomość o życiu i dzieyciu i dziełach Symona Czechowica*. In: *Dziennik wileński*. 1815. T. 2. Nr. 12, s. 629.

6 *Wiadomość*, op. cit., s. 627.

7 *Wiadomość*, op. cit., s. 627.

8 Iš pradžių Čechavičius mokėsi tapybos pas nežinomą Lenkijos rūmų iždininko Pranciškaus Maksimilijono Osolinskio rūmų dailininką. Apie 1711 m P. m. Osolinskis išsiuntė Čechavičių studijuoti tapybos į Romą. Žr.: Janonienė, Rūta. *Čechavičius Simonas*. In: *Lietuvos dailininkų žodynas XVI–XVIII a*. / Sud. A. Paliušytė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno instittas, 2005, p. 89–92.

9 *Wiadomość*, op. cit., s. 628.

10 Pavyzdžiui, 1716 m. dalyvavo šios akademijos konkurse ir gavo trečią apdovanojimą antroje klasėje už klauzūrinį piešinį *Samsonas, perplėšiantis liūtą* ir konkursinį piešinį *Pergalingas grįžimas iš karo žygio*. Žr: Janonienė, Rūta. *Čechavičius Simonas*. In: *Lietuvos dailininkų žodynas XVI–XVIII a*. / Sud. A. Paliušytė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno instittas, 2005, p. 89.

11 *Wiadomość*, op. cit., s. 629–630.

12 He best can paint them, who can feel them most. *Wiadomość*, op. cit., s. 631.

13 Tam tikrą sentimentalumą jo tapyboje pastebi V. Drėma. Žr.: Drėma, Vladas. *Pranciškus Smuglevičius*. Vilnius: Vaga, 1973, p. 22.

14 *Wiadomość*, op. cit., s. 635.

15 *Wiadomość*, op. cit., s. 638.

16 *Wiadomość*, op. cit., s. 639–640.

17 Свирида, op. cit., с. 114.

18 Orańska, Józefa. *Szymon Czechowicz. 1689–1775*. Poznań: Towarzystwo przyjaciół nauk, 1948. Šiame leidinyje pateikiama labai plati Simono Čechavičiaus bibliografija.

19 Pavyzdžiui, *Wizerunki i roztrąsania naukowie*. T. I, Wilno, 1838, s. 78.

20 Drėma, Vladas. *Pranciškus Smuglevičius*. Vilnius: Vaga, 1973, p. 22.

21 Drėma, Vladas. *Vilniaus Šv. Jono bažnyčia*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 2001, p. 32, 169, 190, 204, 218–220.

22 Matušakaitė, Marija. *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*. Vilnius, 1984, p. 126.

23 Tarandaitė, Dalia. *Įvadas*. In: *Baroko dailė Lietuvoje. Parodos katalogas*. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus. 1996, p. 8.

24 Janonienė, Rūta. *Čechavičius Simonas. / Lietuvos dailininkų žodynas XVI–XVIII a*. / Sud. A. Paliušytė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno instittas, 2005, p. 89–92.

25 Ten pat, p. 91.

26 Paveikslas pakabintas restauruoto Jėzaus Kristaus apraudojimo altoriaus pirmame tarpsnyje. Laimos Šinkūnaitės asmeninis archyvas.

27 Šį labai sudėtingą paveikslo konservavimą, pareikalavusį pritaikyti ir naują metodiką: drobę tvirtinti celiuliozės eteriais, atliko restauratorius Algimantas Vaineikis. Nuoširdžiai dėkoju A. Vaineikiui už leidimą pasinaudoti tiek restauravimo medžiaga, tiek restauruojamojo paveikslo nuotraukomis.

28 Vaineikis, Algimantas. *Paveikslo Šv. Kotrynos Aleksandrietės sužadėtuvės charakteristika restauratoriaus požiūriu.* [Rankraštis], 2010 m. rugsėjo 16 d. Asmeninis Laimos Šinkūnaitės archyvas.

Laima ŠINKŪNAITĖ
Vytautas Magnus University, Kaunas

JOSEPH SAUNDERS REPORT ABOUT PAINTING OF SIMONAS ČECHAVIČIUS

Key words: Joseph Saunders, Simonas Čechavičius, art, report, picture, restoration.

Summary

In the research of Lithuanian art historiography, it is very important to identify the starting point of it, which could be used as a basis for further development of the science of art history. Thus, it is worth remembering, that in the 19th century Vilnius University was a centre of professional art, encouraging the development of art criticism, and important not only for Lithuania, but also for Belarus, Ukraine and Poland. It was at Vilnius University, where during a period of five years professor Joseph Saunders gave his two first lectures on art history. The article analyses the second lecture, which was focused on the studies of the works of the artist S. Čechavičius, for the first time. In this respect, it is new and relevant.

The object of the article is to discuss the conception of art criticism of Joseph Sander in the context of those times and the current times, and to highlight the beginning of Lithuanian art historiography research.

In 1815, English graphic artist and art researcher Joseph Saunders gave a second public lecture on the works of artist Simonas Čechavičius (Krakow, 1689 – Warsaw, 1775), named *The life and works of Szymon Czechowicz.*

The article analyses the content of the lecture in different aspects. The main insights of J. Saunders into the appraisal of the works of this Late Baroque artist are compared to the aspects of S. Čechavičius' artistic heritage in the second half of the 20th century and the beginning of 21st century. A period of two hundred years is enough to evaluate the significance of the creation of this painter for the evolution of art not only in Lithuania, but Poland, Belarus and Ukraine as well.

One of the main conclusions of the article is that we have a right to name Joseph Saunders as the pioneer of art history of The Grand Duchy of Lithuania. This article is a serious stimulus for further research of the works of S. Čechavičius. As a finalization, I would once again like to draw you attention to art researcher Saunders, who was able to conceive the mastery of Čechavičius' paintings and the value of the artworks themselves.

Gauta 2011 01 31
Parengta spaudai 2011 08 15

Nijolė TALUNTYTĖ
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

KAROLIO PODČAŠINSKIO ARCHITEKTŪROLOGINĖS TERMINIJOS BRUOŽAI

Reikšminiai žodžiai: Karolis Podčašinskis, Karol Podczaszyński, XIX a., architektūra, terminologija.

Karolio Podčašinskio (Karol Podczaszyński) architektūros terminų žodynas *Nomenklatura architektoniczna czyli Słowomiennik cieszliczych polskich wyrazów*[1] buvo rengiamas apie dvidešimt metų, 1854 m. leidinys yra antroji laida, kaip teigiama paties autoriaus įžanginiame žodyje, pakartota po penkiolikos metų. Vadinasi, tyrinėdami XIX a. vidurio terminiją, iš tikrųjų galime kalbėti apie architektūros terminologinės sistemos ypatybes, būdingas Vilniaus universiteto architektūros mokslui XIX a. pradžioje.

Žodyno struktūra pagrįsta tautinės terminologinės sistemos principais. K. Podčašinskis daugelį metų rinko gimtosios kalbos (lenkų) architektūrologinius ir statybos terminus, juos gretino su kitų slavų kalbų žodžiais, siūlė vartoti savus terminus, o ne svetimus. Žodyne gausu lenkiškų etninės statybos ir puošybos terminų, pateikiama atitikmenys lotynų, prancūzų ir vokiečių kalbomis. Autorius, pirmenybę teikdamas gimtosios kalbos žodžiams, manė, kad architektūros terminologinei sistematikai naudingi ir kitų slavų kalbų terminai. Jis rašo, kad kuriant architektūros terminologinę sistemą reikia remtis ir kitų slavų (čekų, moravų, ilyrų) kalbų žodžiais. Aptardamas žodžių etimologijas, autorius remiasi ir rusų kalba.

Aptardamas terminus Podčašinskis remiasi Mąnczyńskio[2] (tekste santrumpa Mącz.); Ignaco Włodko[3] (tekste – Włod.), Joanno Bellosteniczo[4] (tekste – Bello), S. F. Penthero[5] (tekste – Penth.), S. B. Linde's[6] (tekste – Linde), Jerzo Palkowicziaus[7] (tekste – Palk.), Joachimo Stullio Rhagusinio[8] (tekste – Stul.), Mikołajaus Volkmaro[9], Adamo Weleslawino[10], Gregoriaus Cnapio[11], Ch. Ph. Reiffo[12] žodynais ir veikalais, Varšuvoje buvusiu manuskriptu, kurio nei autoriaus, nei metų Podzaszyńskis rašo neaptikęs. Vartoja santrumpas tų kalbų, kurių terminus mini: C – čekų, F. – prancūzų, I. – ilyrų, Ł. – lotynų, N. – vokiečių, W. – italų, R. – rusų.

Straipsnio tikslas – apžvelgti žodyno termininijos leksinius ypatumus, architektūros mokslo terminologinės sistemos principus ir nustatyti XIX a. Vilniaus architektūros mokykloje suformuotas terminų vartojimo normas.

Autorius pratarmėje mini, kad daug terminų užrašė iš Vilniaus apylinkių meistrų, manytina, kad tai lenkų ir baltarusių kalboje išplitę statybos terminai, pvz: *baba; babiniec; bałwan; bania; baran; barszcz; beleczka; belkowanie; bidło; biegun (śruby); biel drewa; bielawa; bierwiono; bierzmo; bierzmowanie; biesiadnia; biesiednica; bika; biło; binda; bitnia ręczna; błona; bocznica; bocznice; bojowisko; bożnica; brewno; bródka; brus; brusek; brusowanie; brusowica; bryła; brzeg; brzost; brzoza; budowanie; budowla; budownictwo; budowniczy; budownik; buk*. Vietinė leksika dominuoja medinės architektūros terminijoje.

Architektūros estetikos, statybinių medžiagų ypatybių apibūdinimui teikiama išskirtinai daug lenkų kalbos žodžių. Skyriuje *Statybos darbų ir ypatybių pavadinimai* teikiama 70 terminų, iš kurių tik 10 yra

kitų kalbų žodžiai. Lenkų kalbos ypatybių pavadinimai, apibūdinantys architektūros medžiagines ir estetines savybes: *doskonałość, dużość, gibkość, kruchość, krzepkość, łatwość, nadobność, niesnadność, oporność, ozdobność, piękność, przystojność, przyswoitość, składność, snadność, stałość, stojność, strojność, śliczność, twardość, trwałość, trudność, udatność, zgodność.* Dvi sąvokos yra apibrėžiamos vienu žodžiu – *składność*. Šis terminas yra teikiamas kaip sinonimas terminui *nadobność*: *w porę, w sam czas zdarzający się, zrządzony*. Kitame sinoniminių terminų lizde žodis teikiamas greta *zgodność, zgoda*: *wzajemna odpowiedność i zupełna zgoda pomiędzy częściami pewnego dzieła; a osobliwie co do dźwięku, postaci i barwy*.

Nemažą dalį terminų sudaro veiksmų pavadinimai, priesagos *-anie, -enie* vediniai: *budowanie, wyliczenie, określenie, przecięcie, równanie*; galūnių ar priešdėlių vediniai, daiktavardžiai, kuriais įvardijamos architektūros realijos, pvz., *abrys, wystawa, postawa, pogląd, podoba, podziałka, zamysł, pomiarka, wymiar, zakład, rozkrój. opór, siła, okrasa, prostota, zgoda, wykres, widok*.

Kai kurie statybos pavadinimai, paimti iš vietinių Vilniaus apylinkių meistrų, autoriaus tiesiog vadinami lietuviškais, kaip antai: *buksztele* (plg. liet. *bokštelis*), *obzoja, zanoza, brus, brusek, bałwan, bryła, ubocz, stok, ukos* (lot. *declinitas*). Pirmasis žodis iš viso sąrašo nekeltų abejonių dėl lietuviško kamieno. Kiti, manytina, – žodžiai iš baltarusių ir lenkų kalbos. Matyt, autoriui rūpėjo pabrėžti ne kalbinę šių pavadinimų prigimtį, o tai, kad tokie statybos terminai yra tik Lietuvos meistrų kalboje. Antai terminas *obzoja*, kurį autorius apibūdina taip: „W Litwie obzoją zowią ręby okrągławe pozostałe u kłody, przy jej ociosowaniu w czworogran“ (s. 26); *zanoza*: „U cieśli wiejskich w Litwie, sworzeń czworogranno płaski, grabowy albo z dębu, do łączenia grubych bierwion, z głową i z przetyczką, kliniastą na drugim końcu“ (s. 29); brus, brusek: „W słowiańszczyznie brus oznacza graniastą, kamienia, drzewa,, a nawet kruszczu, osobliwie na cztery grana obrobioną a dłuższą od kostki bryłę. [...] Jest też w polskim i czeskim języku znajomy wyraz *brus, brusek*, do ostrzenia żelaznych narzędzi czworogranny kamień“ (s. 8); *bałwan, bryła* (franc. bloc): „Nieokrzesana albo nieokreślonej postaci bryła, jak soli kuchennej, kamienia polnego, i t.p.“ (s. 9); *ubocz, stok, ukos*: „Potoczystość góry, dachu, ściany, pochodząca z rozszerszenia podstawy dolnej, bardziej niż jest wierzchnia. Ziemia na kupę zsypana, ma także w około, *ubocz* pod pewnym do poziomu kątem nachyloną. [...] W Wilnie ulica *Subocz* na wzgórzu leży“ (s. 9–10); Autorius, pasiremdamas *ubocz* reikšme, etimologizuoja Vilniaus priemiesčio – Subačiaus – pavadinimą.

Skyriuje, kuriame aptariama mūrinės architektūros terminija, autorius kaip sinonimus jau nuosekliai teikia ir kitų kalbų atitikmenis, nors pirmenybę teikia lenkiškiems terminams (lenkų kalbos žodžiams arba lenkų kalbos skoliniams), pvz.: terminą *wątek* autorius siūlo vartoti vietoj *materia, substantia* (pranc. *materiaux)*; *miękisz, mydłak* (pranc. *bousin*); *pleśń* (pranc. *moyes*); *piaskowiec* (pranc. *grès*, vok. *Sandstein*); *kamień dziki, orcel* (pranc. *pierre de libage*, vok. *Bruchstein*); *tuf* (lot. *tophus*, pranc. *tuf, tuffeau*, vok. *Tuffstein*); *łupek gliniany* (pranc. *schiste, ardoise*); *łyszczak, mika* (rus. *слюда,* pranc. *mica*); *kamień purchaty, kamień łaziebny, pumex* (lot. *spongia*, pranc. *pierreponce*, vok. *Bimsstein*): „Nazywa się łaziebnym, bo się używa i w łaźniach do scierania narośli skórnych po ciele“ (s. 15); *płaz, płyta, łupnik, opoka* (rus. *плита*, lot. *caementum,* pranc. *moëlon,* vok. *Plattstein, Quaderstein*); *żarnowiec* (pranc. *pierre meulière*); *małżowiniec* (it. *lumachello*, pranc. *lumachelle*); *druzgot* (pranc. *la brèche*); *sopleniec* (vok. *Tropfstein*); *gips* (lot. *gypsum*, it. *gesso,* pranc. *gypse*); *złotomodrzyn, lapislazolo* (lot. *lapis lasuli*, it. *lapis lazzoli*); *cros, cies, kamień ciosowy, brus kamienny* (lot. *saxum quadratum*, it. *sasso quadratto*, pranc. *pierre de taille*, vok. *Quaderstein*); *piasek, grud* (lot. *sabulum*, it. *sabio*, pranc. *sable*, vok. *Sand*); *drząstwo, żerść, krupowiec* (rus. *chraszcz,* lot. *arena,* pranc. *grès*); *żwir* (lot. *glarea,* it. *ghiara, scaranto*, pranc. *gravier*, vok. *Kiessand, Grund*); Lietuvos meistrų leksikoje autorius užrašęs ir terminą *grunt* (gruntas) ir paaiškina jo leksinę reikšmę: „Ztąd mówią: kopiąc rów na fundamenta dostali się gruntu“ (s. 16). Kai kurie terminai etimologizuojami, pvz., *Żwir* (žvyras), „wyraz wywodzi z dialektów słowiańskich, „gdyż wir [...] źródło wody oznacza“ (s.17).

Esama terminų lizdų, kuriuose pirmenybė teikiama lenkiškam terminui, bet teikiamas lotyniškas ir dar kitų kalbų atitikmenys, pvz., *Cieślictwo, budownictwo, architektura*; *mur starowieczny, mur cyklopowy* (lot. *opus incertum, antiquum); zamysł, projekt; pomiarka, wymiar, modul* (lot. *modulus*, pranc. *module*, vok. *Model*); *równanie, proporcya, spółmierność* (lot. *proportio*); *trójwręki, triglify* (lot. *trigliphus*); *głowica, makowica, kapitel* (lot. *capitellum*); *krój, okrój, profil* (lot. *profilus,* pranc. *profil*).

Pirmenybė teikiama lenkiškam terminui, bet teikiamas ir kitų kalbų skolinys, pvz., *wystawa naczelna, facyata* (pranc. *façade*); *oszewka ścienna, taflowanie, lamperya* (pranc. *lambris*); tablatura (vok. *Taffelwerk*); *naddzwierek, nadoknie, supraport* (it. *supraporta*); *wręb, glif* (gr. *γλνφίς*); *skrzelice, skrzeliny okienne, żaluza* (pranc. *jalousie*); *obłączyna, onlęk, arkada* (pranc. *arcade*); *wodotrysk, strzykawa, strzykawka, fontanna* (it. *fontana*); *poścież, ulica drewna, chodnik, alea* (pranc. *alée*); *jeżdżarnia, ujeżdżalnia, maneż* (pranc. *manège*); *nadgrodzie, nadgrodek, cytadella* (it. *dellacitta*).

Aptinkama vertinių iš kitų kalbų ir lenkų kalbos skolinių, pvz., *porządek architektoniczny*, plg., *pranc. ordre d' architecture*; *kwiaton, kwiatonik*, plg. pranc. *fleuron*; *wpustpal, szpuntpal*, plg.vok. *Szpuntpale*; *krużganek, krążganek*, plg. vok. *Kreutzgang*.

XIX a. architektūros moksle dažnai buvo susiduriama su antikos architektūros stilistika – taigi ir su nuo seniausių laikų architektūros istorijoje vartojama lotynų architektūrologine terminija. Žodyno autorius manė esant naudinga kai kuriems lotyniškiems terminams surasti lenkiškus atitikmenis, pvz., *narożnik, płaskosłup* (lot. *anta*); *mur siatkowy* (lot. *opus reticulatum*), *mur równowarstwowy* (lot. *isodomus*), *mur nierównowarstwowy* (lot. *pseudisodomus*), *bonie, boniowanie* (lot. *opus rusticum*).

Slaviški leksiniai-semantiniai pakaitalai sudaro žymią dalį žodyno terminijos. Įdomu tai, kad terminai įvairiose kalbose apibrėžiami nevienodai, bet kartais galima susekti iš kurių kalbų jie buvo verčiami, kurių kalbų terminų leksinė semantinė motyvacija nulėmė slaviškų atitikmenų paieškas. Taigi Podčašinskio termino forma dažnai yra hibridinė (baltarusiškas kamienas ir lenkiškas afiksas), ar koks kitų slavų kalbų skolinys (pvz., *niemocnica*), o termino reikšmė kuriama prie slaviško žodžio reikšmės prišliejant graikiško, lotyniško ar prancūzų, vokiečių termino apibrėžimą.

Pvz: **Biesiednica**. Ł. *exedra. Wygodne siedzienia, jak w łaźniach i palestrach starożytnych.* (145).

Pavadinimas greičiausiai paimtas iš Vilniaus apylinkių lenkų kalbos, lenkiškos priesagos *-nica* vedinys iš rusų *беседа*, pokalbis, šnekučiavimas, pašnekesys', plg. rusų *беседка*, pavietė, pavėsinė, altana'[13]. Lenkų *biesiadka*[14]: 1. posiedzienie wesołe przy trunku albo przy potrawach; uczta, ćeść, bankiet, godowanie[15]; antai *Dailės Žodyne*: *exedrà* [gr. exédra – sėdima vieta išorėje]: 1. Gili pusapskritė arba stačiakampė patalpos niša su vienu ar keliais akmeniniais suolais pasienyje[16]. **Chorownia, niemocnica**. Ł. *nosocomium.* W. *lazaretto.* N. *Lazareth, Krankenhaus. Izba lub budowla, w której chorzy odbierają pomoc lekarską.* (140).

Abudu terminai – priesagos *-nia, -nica* vediniai iš senų lenkų kalbos žodžių: *chorować* ‚sirgti, negaluoti', *niemoc* ‚liga, negalavimas'. Žodis *chorownia* greičiausiai yra baltarusizmas, nes neteikiamas lenkų kalbos žodyne; *niemocnica* – 1. izba, w której chory leży. 2. szpital , infirmerja, lazaret < czes. *niemocnice* ‚szpital'[17]; plg. *nosocomīum* ‚ligoninė' iš *nosocomus, ī* ‚sanitaras'[18].

Cieplica, cieplice. Ł. *thermae.* F. *thermes.* „W łaźniach starożytnych czworakie były izby: *sudotarium* pocielnica (Komeniusz). *Całdarium* parnica, F. *étuce,* N. *warmes Badezimmer*. *Tepidarium* cieplica, letnica. *Frigidarium* ochłodnica, chłodna kąpiel. U nas jedna jest izba, lecz tak się zwać mogą trzy części łaźni: *wierzchnice* (wyższa część lub ława), *średnice* (niższa część), *spodnicze* (najniższa)" (Lind.). Nadto w cieplicach starożytnych te jeszcze znajdowały się częśći: rozdziewalnia, zzuwalnia, Ł. *apodyterium*, F. *garderobe de bain*. Izba służąca do rozdziewania się wchodzącym do kąpieli. „Zzuwalnia, miejsce przed łaźnią do rozbierania się". (Włod.). (141).

Kwiecarnia, szklarnia. F. *serre-schaude*. N. *Glashaus*. Budowla, w której się przechowują na przyzwoitem cieple i w wielkim świetle, żyjące zamorskie rośliny. (150).

Lenk. *szklarnia* yra priesagos *-nia* vedinys iš *szklar*[19]. *Szklarnia*: 1. huta szklana; 2. oranżerja[20]. Plg. vok. *Glas-haus* 2. (Arch.; seit der Mitte des 19. Jh.s) Bauwerke aus Stahlskeletten mit Glasfüllungen u. Glasdächern.[21] *Kwieciarnia* ‚cieplarnia, szklarnia, oranżerja, trebhaus'[22].

Prie lenkiškų pavadinimų autorius pateikia kitų kalbų atitikmenis. Galima įžvelgti dvejopą apibūdinimą. Vienus pavadinimus – tokius, kaip *chata, gorzelnia* autorius apibūdina remdamasis lenkų ar kitų slavų kalbų žodynais. Manytina, kad tai – Lietuvos etnoarchitektūrinės realijos. Kita dalis terminų – jų skyriuje yra didžioji dauguma – teikiama su terminologiniu kontekstu. Kadangi autorius buvo pats architektūros specialistas ir architektūros istorijos žinovas, tai architektūros pavadinimų gretinimas tampa įdomus kaip autoriaus architektūrologinė komparatyvistikos studija. Pavyzdžui, terminas *cieplica, cieplice*. Lenkiškas terminas apibūdinamas gretinant su lotynų ir prancūzų *thermae, thermes*. Aptariama romėniškų termų struktūra, bet greta aptariama ir lenkų (ar Lietuvos) pirčių struktūra. Viena vertus, matyti autoriaus pastangos vietinių tradicijų architektūrą gretinti su kitų šalių ir romėnų architektūra, kita vertus – įteisinti slavų kalbų etnoterminiją architektūrologinėje leksikoje.

Tarptautiniais šiuolaikinėje terminologijoje vadinami iš senosios graikų, lotynų, prancūzų, vokiečių, anglų kalbų atėję terminai. Podčašinskio žodyne vartojamos sąvokos – slavų ir kitų kalbų žodžiai. Vadinasi, ne slavų kalbų terminija laikoma skolintine leksika. Lotynų kalbos terminai žodyne teikiami nuosekliai, vadinasi, šios kalbos leksika suvokiama kaip tarptautinė mokslo kalba, todėl lotynų kalbos terminus Podčašinskio žodyne turėtume vadinti tarptautiniais.

Žodyne pateikta apie 460 lotyniškų terminų. Didžioji dauguma jų yra tik aiškinamuosiuose tekstuose. Juntama XIX a. lotynų mokslo kalbos įtaka. Matyt, bėgant laikui, kai kurie lotynų kalbos terminai ėmė nykti iš vartosenos, juos išstūmė įvairių kalbų skoliniai arba savų kalbų žodžiai. Pvz., Wilfriedo Kocho žodyne *Style w architekturze*[23] lotyniški terminai jau nebeskiriami, kartais tik paaiškinama žodžio kilmė ir nurodoma, kad terminas kilęs iš lotynų kalbos. Palyginę Kocho terminus su Podčašinskio žodynėliu, galime teigti, kad kai kurie terminai, esantys Podčašinskio žodyne, yra išlikę iki XX a. Wilfriedo Kocho žodyne lotynų kalbos žodžiai kai kada tik transponuojami, gramatinami ar kitaip pritaikomi prie lenkų kalbos morfologijos ir ortografijos, bet dažnai vartojami ir nepakitę.

Podčašinskio terminai	Kocho terminai
abacus	abakus
acanthus	akant
acroterium	akroterion
aquaeductus	akwedukt
alae	alae
amphiprostylos	amfiprostylos
anta	anta
apodyterium	apodyterium
atrium	atrium
baptisterium	baptysterium
basilica	bazylika
basis	baza
caldarium	caldarium
cella	cella
fascia	fascia, fasciae
forum	forum
hypocaustum	hypokaustum
hypotrachelium	hypotrachelion
columna	kolumna
columbarium	kolumbarium
crypta	krypta
metopa	metopa
modulus	modul
murus	mur
Mutuli, mutulus	mutulae
Opus (antiquum)	opus
oratorium	oratorium
orchestra	orchestra
perypteros	peripteros
piscina	piscina
podium	podium
porticus	portyk
portatile	portatyl
profilus	profil
proporcio	proporcje
propyleum	propyleje
proscenium	proscenion
prostylos	prostylos
regula	regula
sarcopfagus	sarkofag
tepidarium	tepidarium
torus	torus
triglyphus	tryglif
trochilus	trochilus
vestibulum	westybul
voluta	woluta

Podčašinskio žodyne esama lotynų kalbos kilmės menotyros terminų, kurie lietuvių menotyroje vartojami iki šiol, pvz., *caldarium – kaldarijus, camera – kamera, capitellum – kapitelis, circus – cirkas, crypta – kripta, cubus – kubas, curia – kurija, decoratio – dekoracija, decorum – dekoras, dipteros – dipteris, forma – forma, forum – forumas, frigidarium – frigidarijus, frontispicium – frontispisas, gryphus – grifas, gypsum – gipsas, harmonia – harmonija, hypodromus – hipodromas, ichonographia –ikonografija, instrumenta – instrumentas, isodomus – izodomas, lapidarius – lapidarijus, laterarius – laterarijus, materia – materija, mensa – mensa, metopa – metopa, officina – oficina, orthographia – ortografija, ostium – ostija, pergula – pergula, perypteros – peripteris, profilus – profilis, proportio – proporcija, scena – scena, scenographia – scenografija, sculptor – skulptorius, statua – statula, stereobata – stereobatas, stilus – stilius, stylobata – stilobatas, substantia – substancija, tepidarium – tepidarijus, theatrum – teatras, therme – terma, transformatio – transformacija, triglyphus – triglifas, tympanum – timpanas, urna – urna, vasa – vaza, villa – vila.*

Tyrinėdami LDK laikotarpio dokumentus, mokslininkai dažnai susiduria su architektūros terminais, kurių prasmę suvokti šiandien jau sunku: daugelio realijų nebeliko, pastatų, statinių, statybos įrankių ir įnagių pavadinimų neberasime žodynuose. Tai yra leksikos dalis, išnykusi dėl pakitusių sociokultūrinių ir architektūros raidos pokyčių. *Priede* pateikiama dalis žodyno terminų, kurie galėtų būti naudingi tyrinėjant LDK kultūros paveldą. Po originalo teksto skliausteliuose pateikiamas žodyno puslapis.

IŠVADOS

1. Vilniaus universitete XIX a. menotyros diskurse jau buvo vartojami kitų kalbų terminai, kurie daugiausia paplito dėl stilinės architektūros statybos ir estetikos įvardijimo reikmių. Šią sritį autorius ir siūlė žodyne įvardinti tarptautinėje praktikoje įsitvirtinusiais tarptautiniais žodžiais.

2. Skolinius – germanizmus ar kitų gyvųjų kalbų terminus, manytina, teikė tada, kai su tais kraštais buvo susijusios statybos ir architektūros sąvokos. Šie terminai galėtų būti atskiras tyrimo objektas, atskleidžiantis Lenkijos ir LDK tiesioginius statybos ir architektūros ryšius su kitais kraštais (Vokietija, Prancūzija).

3. Lenkų kalbos žodžiai terminų žodyne dominuoja skyriuose, kuriuose teikiami medinės architektūros, statybos ir konstrukcijų pavadinimai.

4. Lenkų kalbos žodžiais siūloma apibūdinti architektūros estetikos ypatumus, įvardyti estetines kategorijas, tad autorius kūrė ir plėtė lenkų menotyrinės mokslo kalbos terminologines (architektūrologijos ir estetikos) išgales.

5. Vilniaus architektūros mokykla įtraukė vietinių (Vilniaus krašto) meistrų statybos sąvokų, jas įvedė greta tarptautinių. Tokiu būdu, lenkų ir LDK tautų kalbų reiškiniai įsitvirtino viešajame menotyros diskurse, tapo unikaliu Vilniaus menotyros mokyklos terminologijos paveldu.

Nuorodos

[1] Podczaszyński, Karol. *Nomenklarura architektoniczna czyli słowomiennik cieszliczych polskich wyrazów. Wydanie powtórnę.* Warszawa: w drukarni J. Janowskiego, 1854.
[2] *Lexicon łatino-polonicum przez Mączyńskiego, w Królewcu* r. 1564.
[3] O *naukach wyzwolonych w powszechności i szczegulności, księgi dwie od X. Ignacego Włodka, napisane w Rzymie* r. 1780.
[4] *Joanis Bellostenicz. Latino-Illyricum Aerarium*, Zagrabiae, 1740.
[5] *Lexicon Architektonicum, przez S. F. Penther'a.*
[6] *Słownik języka polskiego przez S. B. Linde'go, w Warszawie* 1807.
[7] *Słownik czeski, Jerzego palkowicza, w Pradzie* r. 1820.
[8] *Joachimi Stulli Rhagusini Lexicon latino-italico-Illiricum*, Budae, 1801.
[9] *Słownik Łacinsko-polsko-niemiecki, Mikołaja Volkmar'a w Gdańsku* r. 1596.
[10] *Słownik czeski, D. Adama Weleslawina*, r. 1598.
[11] *Thesaurus Polono-latino-graecus Gregorii Cnapii.* [Nei leidykla, nei leidinio data neminima].
[12] *Dictionaire Russe-français par Ch. Ph. Reiff*, St. Petersbourg, 1835.
[13] http://www.rulit.lt/ Žiūrėta 2011 gegužės 22.
[14] *Słownik języka polskiego ułożony przez Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwieckiego*. Tom I. Warszawa: drukarnia E. Lubowskiego i S-ki, 1900, s. 153.
[15] *Słownik języka polskiego przez Samuela Bogumiła Linde*, Tom I A–F w Warszawie v drukarni XX Priarów, 1807, s. 200.

[16] *Dailės žodynas* / Red. kolegija: J. Mulevičiūtė, G. Jankevičiūtė, L. Šatavičiūtė, Vilnius: VDA leidykla, 1999.
[17] *Słownik języka polskiego ułożony przez Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwieckiego*. Tom III. Warszawa: drukarnia *Gazeta Handlowa*, 1904, s. 293.
[18] Дворецкий И. К. *Латинско-русский словарь*. Москва: Русский язык, 1986.
[19] *M. Arcta Słownik ortograficzny języka polskiego*. Wydanie szóste. Wydawnictwo m. Arcta w Warszawie, 1936, s. 287.
[20] *Słownik języka polskiego ułożony przez Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwieckiego*. Tom VI. Warszawa: drukarnia *Gazeta Handlowa*, 1915, s. 620.
[21] *Brockhaus Wahrig Deutsches Wörterbuch*, Dritter Band G-JZ, Wiesbaden: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, 1981, S. 231.
[22] *Słownik języka polskiego ułożony przez Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwieckiego*. Tom II. Warszawa: drukarnia *Gazeta Handlowa*, 1902, s. 620.
[23] Koch, Wilfried. *Style w architekturze: arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*. Warszawa: Świat książki, 1996.

Nijolė TALUNTYTĖ
Vytautas Magnus University, Kaunas

THE FEATURES OF KAROL PODCZASZYŃSKI ARCHITECTUAL TERMIINOLOGY

Key words: Karol Podczaszyński, architekturology, terminology, XIX century, Lithuania, Vilnius University.

Summary

The Karol Podczaszyński architectural dictionary *Nomenklatura architektoniczna czyli Słowomiennik cieszliczych polskich wyrazów* was issued in Warsaw, in 1984. The structure of the dictionary is based on the principal of national terminology system. Karol Podczaszyński spent many years collecting native (Polish) archaeological and building trade related terms, compared them with terms in other Slavic languages, and strongly encouraged people to use the former. The dictionary is packed with the ethnic Polish construction and decoration and equivalent words in Latin, French and German languages.

In the preface the author mentions that he has obtained many of the terms from various craftsmen around the region of Vilnius. These terms must have been used and spread among the Polish and Belarusian working in the building trade. Some of such terms, collected from the craftsmen in the Vilnius region, are directly attributed to Lithuanian language and stated as such by the author himself. Experts often encounter archaeological terms the meaning of which is very difficult to determine nowadays. Many of the realities have disappeared and some of the names of buildings, construction tools and instruments cannot be found in dictionaries anymore.

The Polish terms dominate the dictionary in chapters providing titles of wooden architecture, building and construction related items. The author offers a variety of Polish terms that could be used when describing the specifics of architectural aesthetics and aesthetical categories.

The Polish terms are accompanied by equivalent words in other languages. The Latin terms are provided in series; therefore, the lexis of this language is considered to be an international language of science.

The *Annex* contains many dictionary terms that could be used in exploring the cultural heritage of the Lithuanian Grand Duchy. They belong to the part of lexis that has vanished due to the ever changing socio-cultural and architectural developments.

In the XIX century the Vilnius University art discourse included and widely used terms in other languages due to and depending on the contemporary architectural and aesthetic trends. In the dictionary the author proposes to at-

tribute such terms to a group of words used internationally. All loanwords borrowed from the German and other live languages are thought to be added in context related to building and construction in certain regions. These terms could be an object of a separate study that could help to investigate the direct building and architecture relations and connections among Poland, the Lithuanian Grand Duchy and other regions (Germany, France).

Gauta 2011 02 17
Parengta spaudai 2011 08 01

PRIEDAS

KAROL PODČAŠINSKI *NOMENKLATURA ARCHITEKTONICZNA CZYLI SŁOWOMIENNIK CIESZLICZYCH POLSKICH WYRAZÓW*: PASTATŲ, PASTATŲ DALIŲ, PATALPŲ, ARCHITEKTŪRINIŲ KOMPLEKSŲ, ĮRENGINIŲ PAVADINIMAI

Balasy. Ł. *podium*. W. *poggio*. F. *balustrade*. N. *Geläader.* Słupki otaczające galerię, schody lub jakiekolwiek miejsce, które ma być oddzielone od reszty placu; każdy słupek pospolicie ma dwie stopy wysokości. [...] W każdej są cztery części: stopa czyli podstanek, nad nią brzusiec, wyżej szyja nakoniec głowica, na której leży pokładzina czyli płatwa łącząca wszystkie balasy razem. (136).

Biesiednica. Ł. *exedra.* Wygodne siedzienia, jak w łaźniach i palestrach starożytnych. (145).

Chata, chatka, chałupa, jata. C. *chalupa*. I. *kucha* (Stul.), *hisa, sztan, kuchya*. Ł. *domus, aedes* (J. Bello). F. *chaumière*. Mieszkanie kmiecie. „Chałupa chłopska" (Linde). „Chata patrz *jata*" (Linde). [...] Wszelkie budowanie na przędce mianowicie z drzewa uskutecznione. (147).

Chorownia, niemocnica. Ł. *nosocomium*. W. *lazaretto.* N. *Lazareth, Krankenhaus*. Izba lub budowla, w której chorzy odbierają pomoc lekarską. (140).

Cieplica, cieplice. Ł. *thermae.* F. *thermes.* „W łaźniach starożytnych czworakie były izby: *sudotarium* pocielnica (Komeniusz). *Całdarium* parnica, F. *étuce,* N. *warmes Badezimmer*. *Tepidarium* cieplica, letnica. *Frigidarium* ochłodnica, chłodna kąpiel. U nas jedna jest izba, lecz tak się zwać mogą trzy części łaźni: *wierzchnice* (wyższa część lub ława), *średnice* (niższa część), *spodnicze* (najniższa)" (Linde). Nadto w cieplicach starożytnych te jeszcze znajdowały się częśći: rozdziewalnia, zzuwalnia, Ł. *apodyterium*, F. *garderobe de bain*. Izba służąca do rozdziewania się wchodzącym do kąpieli. „Zzuwalnia, miejsce przed łaźnią do rozbierania się". (Włod.). (141).

Deszczarnia. I. *susjek, bunar, vodashrannitelnjca*. Ł. *cisterna.* F. *citerne*. N. *Röhrkasten*. Nazywa się miejsce albo raczej sklep do przechowywania wody deszczowej albo żródlanej albo zkądinąd adrowej do picia. (128).

Drugie piętro. F. *premier étage, bel-étage*. N. *zweite Geschoss*. Tuż nad pierwszem położone, chociażby między niemi było i połowiczne piętro. (127).

Dwór Dziedziniec. C. *dvór* (od *dovjranj*) (Linde). Ł. *cavaedium*. W. *cortile*. F. *cour.* N. *Hof*. Miejsce pod gołem niebem, wkoło zamknięte wśród budowli lub przy niej. Dziedziniec, że przed zamkiem lub mieszkaniem samego dziedzica. Dwór, że jest zawartem, zamkniętem miejscem. „Słow. *Zatwor*" (Linde). (129).

Dwór, dworzec, dworek, wioska. I. *kucha i basctina, marof, hisa muska na polyu dvor*, (J. Bello). Ł. *villa.* W. *villa.* F. *maison de campagne, m. de plaisance.* N. *Lanhaus.* Dwór z ogrodem, dworek we wsi albo na przedmieściu dla zdrowia i przyjemności. (153).

Folwark. Ł. *villa rustica, praedium rusticum*. F. *métairie, ferme*. N. *Meyerey, Vorwerk*. Gospodarski dwór we wsi lub za miastem, tudzież wszelkie zabudowanie folwareczne. (147). **Gęsiniec**. Chlew gęsi. (148).

Godownia, godownik, izby godowe. F. *vauxhal, salle de bal.* N. *Balhaus.* Cała budowla albo niej część pewna pr-

zeznaczona do sprawowania uczt i zabaw uroczystych. „W słowiańszczyznie god, czas i święto uroczyste znaczyło, w polskim zaś języku gody oznaczją ucztę, bankiet“ (Linde) (142).

Golębnik, golębiniec. Ł. *columbarium*. F. *colombier.* Budowla na gnieżdzenie się golębiom służąca. Columbarie u dawnych Rzymian zwaly się też izby grobowe, w których po ścianach wydrożone kozubki, pieczerki, mieściły w sobie popielnice czyli naczynia z popiołami zmarłych. (148).

Gorzelnia. Gdzie się gorzałka pędzi. W gorzelni jest: słodownia czyli ozdownia, gdzie się słód rości; trąbnik gdzie są umieszczone trąby do ochładzania; drożdżarnia gdzie są złone drwa opałowe. Przy gorzelni i piwowarni stawiają karmnik na wieprze i wołownik na tucznie wołów. (149).

Gościnnica, austerya. F. *auberge.* Karczma przy drodze dla koni i powozów które oboźnią zowią (142).

Gospoda podrzutków. C. *nalezenec.* Ł. *hospitium infantum expozitorum*. Dom dzieci których się matki wyrzekły. (140).

Gospoda. R. *gościnnica*. Ł. *hospitium.* F. *hospice, auberge, hòtellerie*. W ogólności przytułek, schronienie dla potrzebujących pomieszkania i przytem wsparcia albo innego rodzaju pomocy. Ztąd gospody jest wiele rodzajów: gospoda dla podróżnych i wędrowców. G. dla starców i kalek. G. dla sierot i t.p. (139).

Gumno, gumnisko. N. *Scheunenplatz.* Pole, plac we środku zabudowania stodolnego. „Do gumna należą: stodoła, plewnia, plewnik, *palcarium*, brogi i styrty“ (Linde). (147).

Huta. W. *fonderia*. F. *fonderie.* N. Giesshaus. Budowla gdzie są umieszczone piece do robienia szkła albo topienia i odlewania krszczów. (149).

Izba. Ł. *camera.* F. *chambre, salle*. N. *Zimmer, Kammer*. Wielki pokój, świetlica. „Izba, etym. *jeść*“ (Linde). Raczej tak izba, jak izbica, od *zbić,* to jest sklecić co, związać przez zbijanie; tedy *izba*, rzecz zbita, sklecona, zrąb, drewniany. Izby są różnego w budowliach przeznaczenia : Izba czeladna, F. *chambre commune*. I. *stołowa*, F. *salle, chambre à manger*. I. towarzyska, F. *salon, ch. de compagnie.* I. sypialna, F. *ch. à coucher*. I. pisarska, pisarnia, F. *chancellerie.* (133).

Jatki (od *jata, chata, taberna*). F. *marché*. N. *Fleisch bank*. „Kramy przekupniów, gdzie mięso, ryby, jajka i insze żywioły przedają. Ł. *macellum.* „Jatki“ tedy „są różne“ chlebne, garbarskie, rzeźnicze, mięsne, jarzynne i t.p. (142).

Jeżdżarnia, ujeżdżarnia, maneż F. *manège*. N. *Reitsshule*. Miejsce, lub budowla gdzie uczą jeździć i konie ujeżdżają. (150).

Kamienica. F. *maison bourgeoise*. Dom mieszkalny obywatelski, zbudowany w mieście z cegły lub kamienia. (146).

Kąpiel, umywalnia. I. *mivalische*. Ł. *lavacrum, balnea*. Kąpiel oznacza samą czynność nurzania ciała w wodzie biegącej albo w morzu, w wodzie letniej z przyrodzenia lub grzanej, w parze wodnej, siarczanej, i t.p. a to dla ochędóstwa albo zdrowia. Ztąd się mówi: *Kąpiel chłodna. K. parowa. K. powietrzna*, i t.d. i tak się też nazywają budowle, do używania różnych rodzajów kąpieli przydatne. (140).

Karczma, jata. I. *karcsma*. Ł. *taberna.* F. *taverne.* Gdzie pospólstwo biesiady wyprawia, gdzie jadło i napoje przedają. Karczma wjezdna, gościnnica. (142).

Klatka schodowa. F. *cage.* Miejsce, które schody obejmuje, izba wypełniona schodami (136).

Komnata, komora. I. *komora, losnicza, kram*. Ł. *camera, cubiculum nuptiale*. Jedno i drugie z łacińskiego, *caminata, dormitorium, camera*, izba sypialna, łożnica. (133).

Koszary. Ł. *castrum, castra*. F. *casernes*. „Domostwo dla żołnieży“ (Linde). Pochodzi od wyrazu *kosz; kosz* zaś snadź *kocz, koczowisko*, właściwie znaczy obóz, leże żołnierzy. (137).

Koziniec. Ł. *caprile.* F. *étable pour les chèvres*. N. *Ziegenstall.* Chlew kozi, stajnia dla kóz. (418).

Kram, sklep, skład kupiecki. C. *kupeckij kram*. W. *botega.* F. *boutique, magasin*. N. *Kaufladen.* Sklep gdzie się cząstkowie wyprzedają towary. Kram może od *chram, chran*, schronienie, schowanie. (143).

Krużganek, krążganek. Ł. *circuilio, poticus*. N. *Kreutzgang, Umgang*. Krzyżowy korytarz klasztorny naokoło dziedzińca wewnęncznego wodzący. (132).

Kurytarz, korytarz. W. *corridojo.* F. *corridor*. N. *Umgang*. Przechód długi a wązki wposzródku budowli. „Korytarz, ganek czyli sień podługowata" (Linde). (132).

Kurnik. Ł. gallinarium. F. poulailler. Chlew kurzy, a kotuch, kojec, klatka kurza. (148).

Kuźnica. F. *forge*. N. *Eisenhammer.* Zakład w którym z rudy wyrabiają żelazo. (149).

Kwiecarnia, szklarnia. F. *serre-schaude*. N. *Glashaus*. Budowla, w której się przechowują na przyzwoitem cieple i w wielkim świetle, żyjące zamorskie rośliny. (150).

Ławnica, bank. Budowla w której się przechowują i mieniają pieniądze. *Ławnica* jednoż pochodzenie od *ławy*. (138).

Łaźnia, łazienka. C. *lazen, laznia*. Ł. *balnea.* W. *bagno.* F. *bains.* N. *Bad.* W ogólności każda kąpiel w której woda, z przyrodzenia lub przez ogrzanie, ciepła. (140).

Lednica, lodownia. W. *ghiacciera.* F. *glacière*. N. *Eisgrube*. Dół ocembrowany i nakryty, zdatny do przechowywania lodu. (128).

Lekarnia, apteka. I. *apteka, likarnica*. Ł. *phramacopolium, apotheca*. W. *spezieria*. F. *apothicairerie, pharmacie*. Budowla zawierająca w sobie skład i robotnią lekarstw, oraz mieszkanie aptekarza. (140).

Łowczarnia. F. *meute.* N. *Jägerei, Jägerhaus*. Mieszkanie łowczego, przy którym są pomieszczeni strzelcy i wszystko co do myśliwstwa należy.

Łożnica, alkowa. Ł. *zeta, cubiculum*. F. *alcove.* N. *Alkove*. Tak się nazywa miejsce oddzielone przepierzeniem w pokoju sypialnym, bez okna, gdzie się umieszcza łoże. jest niejako pokoikiem sypialnym, do którego wnijście zasłania się fieranką lub oponą. (134).

Międzypiętrze, półpiętrze. F. *entresol.* Piętro cale niskie nad ostatniem u wierzchu budowli, albo położone pomiędzy któremikolwiek dwoma większemi piętrami. (127).

Miodowarnia. N. *Methsiederey*. Gdzie miód warzą. (149).

Mytnia, mytnica, mytni dwór, komora celna. R. *tamożnia.* F. *douane.* Budowla, gdzie się pobiera myto albo cło od przewożonych towarów. „Mytnica, celnica" (Linde). (144).

Mleczarnia, mlecznik, mlecznica. C. *mlecnice.* F. *laiterie.* N. *Milchhaus.* „Miejsce schowania dla nabiału" (Linde) (148).

Młynica, młyn. „Miejsce gdzie mielą, a młyn narzędzie czem mielą" (Włod.) (149).

Namaszczalnia. Ł. *elaeothesium*. Gdzie się zapaśnicy oliwą namaszczli. (145).

Obora. F. *étable*. Chlew, w którym bydło mianowicie krowy chowają. Przy oborze bywa osobny chlew dla cieląt czyli cielętnik. Obora właściwie miejsce wkoło ogrodzone, oborane. N. *ein geschlossener Platz.* (147–148).

Ochłodnica, obmywalnia, lutron, kąpiel chłodna. Ł. *lutron.* Gdzie dla obmycia się i ochłody kąpali się zapaśnicy w wodzie zimnej. (145).

Odpoczynek, spoczynek. W. *pianerottolo*. F. *palier, repos*. N. *Ruheplatz.* Między stopniami obszerniejsza płaszczyzna do wypocznienia na schodach. (136).

Owczarnia. Ł. *ovile*. F. *bergerie*. N. *Schafstall*. Chlew owczy (148).

Owocarnia. F. *fruitier.* Schów na owoce z drzew uzbierane.(150).

Palestra. Greków były to zabudowania przeznaczone do ćwiczeń szermerskich wychowującej się młodzieży. Zawierali w sobie następujące części: *Exedra, ephebeum, coryceum, elaeothesium, lutron, propingeum.* (145).

Parsk, ziemianka, podkop. F. *fosse.* N. *Grube in der Erde*. „Parsk, Ł. *doliarium* piwnica. Parsk, w którym w zimie chowają rzepę wykopawszy dół w ziemi" (Mącz.). „Podkop miejsce próżne pod domostwem" (Włod.). (128).

Pasowalnia, pole urarczki. I. *arvaliscte, jacsiliscte, zatocsiscte*. Ł. *ephebeum.* Pole zapasów szermierskich, gonitw i pasowania się w palestrach. (145).

Pieczeniarnia. F. *rôtisserie*. Gdzie mięsiwa pieką lub pieczone przedają. (151).

Piekarnia. W. *fornara.* F. *boulangerie*. N. *Bäckerei.* Gzie chleb pieką i przedają. (151).

Pienęnżnia, mennica. Ł. *officina aeraria*. W. *danaro publico, zecea*. F. *la monnaie*. N. *Münze.* Budowla, zakład, w którym wybijają pieniądze. (138).

Pierwsze piętro, poziemie. F. *rez de chaussée*. N. *Unter-Geschoss, erste Geschoss*. Pierwsze od najniższego tła budowli, równo z podwaliną przy ziemi leżące piętro. (127).

Piętro. I. *gredna sostàva, pod, podak, xilje, jaruz, hat, ata*. Ł. *contignatio*. F. *étage.* N. *Stockwerk, Geschoss.* Przestrzeń na jednym poziomie, między tłem izb a ich podniebieniem, przez całą głębokość budowli wzięta. Właściwie *piętr, piętro* znaczy miejsce wyższe, górę (etym. *piąć się*, leźć w górę). Ale gdy i dół budowli zawsze jest nad poziom ziemi wzniesiony choć na kilka stopni; przeto upowszechnia się taka definicya piętra jaka mu dajemy. „Contignatio, przętr, piętro też zowią niektórzy" (Mącz.). (126–127).

Piłkarnia. Ł. *coryceum.* F. *jeu de paume.* N. *Ballhaus.* Gdzie grywano w piłkę powietrzem wydętą, izba długa na 100 stóp, wysoka na 50, szerokości zaś i podziśdzień nie ma więcej nad ⅓ swej długości. (145).

Pisarnia, izba pisarska, kancellarya. I. *pisarnicza*. Ł. *cancellaria, archivum, tablinum, tabularium*. F. *chancellerie.* N. *Kanzlei.* Izba lub izby do pisania pisarzom i pisarkom rządowym. (135).

Piwnica, podrum, podruna, sklep w podwalu. I. *vinica, pèvnica*. Ł. *cella vinaria*. F. *cave*. N. *Keller*. Gdzie się przechowują napoje i rzeczy podobnego schowania potrzebujące. „Podruna, podrum, cella vinaria" (Linde) (128).

Piwowarnia, browar. F. *brasserie.* Gdzie piwo warzą.(149).

Podkolejnica, podrożnica. F. *viaduct.* Budowanie, po którem nad rzeką przechodzi droga. (137).

Podniebie. I. *dvor, pridvorje, daxni prostorsich, podniebie*. Ł. *umbella; inpluvium, hypaethron*. W. *la parte scoperta del cortile*. F. *partie decouverte de la cour*. Część środkowa dziedzińca. „Miejsce pod dachem otwarte" (Linde). (129).

Podwał, podwale, podziemie. I. *podzemljuscica, podrum*. Ł. *hypogeum, locus subterraneus*. W. *sottoterra*. F. *souterrains*. N. *Erdegechoss.* Sklep lub część budowli jakoby piętro w ziemi pogrążone, mieszkanie tamże. „Podwale, sklepy wymurowane pod wałem z których się broni rów forteczny (kazamaty)" (Linde). Piętro w podwalinie, ztąd *podwał* zowiemy, i że leży przy wale lub pod wałem ziemi. (127).

Podwórko, podworzec. F. *basse-cour*. N. *Hinterhof.* Podworze gospodarskie, w domu wiejskim, podniebie osobne, dla zabudowań stajennych, kuchennych, drwalni i t.p. „ Podworzec, podwórko, podniebny plac przy pomieszkaniu" (129).

Pokój, pokoik. C. *pokog, swietnice*. Ł. *conclave*. W. *stanza*. F. *chambre, cabinet*. N. *Zimmer.* Budowanie dla uspokojenia, mieszkanie spokojne, izba. „Teraz każdą izbę pokojem nazywają, gdzie się nawet największe niepokoje dzieją" (Włod.) (132).

Pomieszkanie, mieszkanie, mieszkalnia, mieszkalniczko. (Lind.). F. *appartement*. N. *Wohnung.* Składa się z kilku izb i schowów, stosownych do stopnia dostatków, a stąd i potrzeb jednej osoby lub całej rodziny. Pomieszkanie bywa letnie i zimowe, a u dawnych Greków *osobno mieszkanie*, *osobno białogłowskie*, I. *stan xenski*, Ł. *gynaeceum*. (146–147).

Popielnia. Ł. *conisterium.* Izba napełniona popiołem, do której zapaśnicy po wymazaniu się oliwą wchodzili i posypiwali się popiołem, ażeby lepiej ujmować się mogli. (145).

Poręcz, wspora przy schodach. Ł. *climacter*. W. *parapetto*. F. *parapet, garde-fou*. N. *Lehne.* Wspora podokienne, na wschodach i gdziekolwek dana, dla ochrony od przypadku upadnięcia. (136).

Posłuchalnia. F. *chambre d'audience.* N. *Audiencimmer*. W wielkim pałacu, izba do przyjmowania posłòw, władz, słuchania prośb i życzeń uroczystych. (135).

Powróżnia. F. *corderie.* Budowla, w której się skręcają liny ir wszelkiego nazwania powrozy. W Amsterdamie powróżnia ma 50 stóp szerokości 2,000 długości. (149).

Przecznica, zaułek. N. *Queerstrasse.* Ulica w poprzek łącząca ulice wielkie, uliczka wązka. (137).

Przedażnia, przedajnia, targowy dwór. R. *gostinnyj dwor*. W. *loggia di mercati*. F. *maison des boutiques*. N. *Kaufhaus.* Budowla w której są złożone i ryczałtem kupują się rozmaite towary. (143).

Przeddworze, podedworze. F. avant-cour. Plac przed dworem albo też pod samym dworem położony, a stajniami, wozowniami, mieszkaniem sług, albo ścianą tylko a nawet rowem otoczony, przez który wjeżdża się na główny dziedziniec. (129).

Przedpokój. Ł. *anticamera.* F. *antichambre.* N. *Vorzimmer.* Jestto pokój przed innemi mieszkalnemi pokojami pomieszczony, gdzie się też zatrzymują przed wnijściem do nich. W mieszkaniach możnych, znajduje się dwa, trzy i więcej przedpokojów, dla różnej godności przychodniów. (133).

Przydzwierek, ganek. Ł. *prothyrum*. F. *porche*. N. *Vorplatz vor der Hauptthür*. Miejsce z przykryciem, drzwiom głównym przyległe. (129).

Przysienie, przedsienie. I. *pridvorje, dvorische*. Ł. *atrium, area*. U starożytnych, rodzaj sieni lub dziedzińa całkowicie lub w części pokrytego, poprzedzającego właś sieni. „ Przedsienie, Ł. *vestibulum, propyleum*" (Mącz.); „Przysienie, Ł. *atrium, vestibulum porticus, ambulacrum*" (Volk.). (131).

Przysionek, przedsionek. Ł. *pronaos.* F. *porche, portique*. N. *Vorsaal.* Portyk okazałszy niż przydzwierek, przed sieńmi położony. Przysionek jedno jakbyś rzekł przycionek, gdyż sień jedno co cień w mowie słowiańskiej. Przysionki starożytnych różne są i podług Witruwiusza różne mają nazwiska: poprzednica, Ł. *inantes,* jest wtenczas, kiedy przestrzeń przysionka zawiera się tylko przednicami, Ł. *antes*; podczołek, Ł. *prostylos*. Czołowy przysionek na słupach wsparty; dwuczołek, Ł. *aphiprostylos*. Z przodu i z tyłu budowli jednakie podczołki; Okołek, Ł. *peristylos.* Przysionek kołowy otaczający okrągłą budowlę; Obwodnica, Ł. *perypteros.* Przysionek o jednym szeregu słupów obwiedziony w około prosto ściennej budowli; [neịskaitoma] obwodnica sowia, Ł. *dipteros*. Takiż jak poprzedni przysionek o dwóch [ż]ęndach słupów; Obwodnica niby sowita, Ł. *pseudodipteros*. Kiedy takiż przysionek głęboki jest na dwa pooski słupów jako i poprzedzający a tylko jeden ich ma szereg. (130–131).

Psiarnia, psiniec. F. *chenil.* N. *Hundstall.* Budowla, w której się mieszczą psy myśliwe, chlew dla psów. (151).

Ptaszarnia, ptaszyniec. W. *uccelliera.* F. *volière*. N. *Vogelhaus.* Budowla w której się ptaki utrzymują. (151).

Rynek. I. *dvor, tàrg, tàrgoviscte, rinok, plosctad* (Stul.). Ł. *forum.* W. *piazza.* F. *marché.* N. *Markt, Ring.* Pole w mieście na zborzysko ludu albo na sprzedaż rzeczy przeznaczone. (143).

Robotnia, pracownia. C. *delnica*. I. *djellavnica, dellovnica*. *Zawod* (Stul.). Ł. *officina.* F. *laboratoir*. N. *Werkstätte.* Miejsce albo budowla, gdzie się jakaś robota wykonywa. (135).

Rogatka, rogatki. F. *barières*. N. *Schlagbaum*. „Kobylice, u mostów u bram i t.d. mytnice". „Przy każdych rogatkach trzeba cokolwiek płacić na utrzymanie dróg" (Linde) (144).

Rozmównia, biesiadnia, izba posiedzień. I. *rascocno sjedaliscte*. Ł. *exedra*. F. *grande salle, cabinet de conversation.* N. *Gesellschaftszimmer.* U Greków i Rzymian, *Exedra,* izby obszerne, mające nastawionego wiele siedzenia. Izba biesiady we właściwem słowa tego znaczeniu. Biesiada u Lindego. *Exedra*, także posiedka, siedza, C. *besydka, posedka*, jakby *altana*, do posiedzień rozmównych, miejsca nakryte, wesołe widokiem. *Exedra ad excipiendas confessiones*, spowiadalnica (134).

Rozścieże, rozdroże, tret. F. *carrefour.* Plac w mieście gdzie się kilka ulic krzyżujące. (137).

Rzeźnica, mięśnica. C. *miesnicza*. I. *komarda, kasapnica* (Stul.), (stąd *kasap, kacap* rzeźnik), meszarnicza, komarda. Ł. *macellum, laniena* (J. Bello). W. *becheria*. F. *abattoir, boucherie*. N. *Fleischbank, Fleischscharen* (143).

Sądownica, izba lub izby sądowe. Ł. *bazilica.* F. *palais de justice*. N. *Gerichtshaus.* Sądownictwo, izby gdzie odbywają sądy i co do nich należy.. {...] u Greków i Rzymian bazylikami od basyleus, król, nazywane były. (138).

Schody, wschody. Ł. *climacis, ascensus, scala*. W. *scalinata, scala*. F. *escalier*. N. *Aufgang, Treppei Stiege.* Schody biorą się razem ze wszystkiemi swojemi częściami, które są lub być mogą do wygodnego i biespiecznego przechodzenia z piętra na piętro, a mianowicie: klatka, stopnie, odpoczynki, szaragi, poręcze. (135–136).

Sielski dworzec, d. ustronny. Ł.*villarustica.* F. *trianon*. N. *Lusthaus.* Roskoszny za miastem przy ogrojcu dworek. (153).

Sień (etym. *cień*). Ł. *vestibulum.* F. *vestibule*. Greckie *prodromos, prothyron*. U greków, część domu położona pomiędzy drzwiami wchodowemi i drogą albo ulicą; przeznaczoną była do przyjęcia przychodzących z pozdrowieniem do gospodarza w ten sposób, iżby i na ulicy nie pozostali i nie wchodzili do śródka domu. Różne tedy od naszych sieni a raczej jest to przydzwierek wewnętrzny (*prothyron*). (131).

Siodlarnia, F. *sellerie*. N. *Sattelkammer.* Przy stajni skład uprzęży: siodeł, rzędów i t. p. rzeczy. (150).

Skarb, skarbiec, skarbnica, pokładnica, pieniężnica. C. *pokładnica.* Ł. *aerarium.* F. *trésor public*. N. *Schatzkammer, Schatz*. Budowla, w której się strzeże pieniądz rządowy, klejnoty i inne drogości. „*Pokładnica*, kassa, *skarbnica*. Do pokładnicy w domie skarbu będą odnosić zboża, wina i oleju“ (Linde). (137–138).

Solowarnia. N. *Salzsiedery.* „Solowarny gmach, wieża. (Linde). (149).

Spalnia. I. *spavaliscte, spalnja, loxnice, stan*. Ł. *dormitorium.* F. *dortoir*. „Izba, miesce do spania. Używać się chętniej w tym razie, kiedy gromadne złożenie oznaczyć mamy. (133–134).

Śpiewalnia. Ł. *odeom*. W. *odeo.* F. *odeon.* Sala muzyczna, albo właściwie sala śpiewalnia, sala koncertowa. (135).

Spiżarnia. W. *dispensa.* F. *garde-manger*. N. *Vorrathskammer*. Izba albo sklep, gzie się przechowują mączne i inne zapasy kuchenne; pochodzi od *spiża* pokarm. (151).

Staja. Ł. *staduim.* U Greków miara długości 540 stóp paryskich, także miejsce tyleż długie do gonitw przeznaczone, Ł. *xystus, xystum, porticus stadiatus*, N. *bedecktes Stadium*, „szeroki słupowy chodnik gdzie starożytni zimą przechodzki używali“. Raczej szeroki *portyk (wiata)* przy łaźniach i palestrach greckich gdzie zapaśnicy odbywali swoje ćwiczenia. Środek jego był poniżony na dwa stopnie dla zapaśników a brzegi wyższe dla widzów.(141).

Stajnia. F. *écurie.* W niej przewory na konie ze żłobami, czyli jasłami i drabiną do zakładania siana. (150).

Stebnik. „Osobne domostwo do przezimowania pszczołom“ (Witwicki). Częścią w ziemi częścią nad ziemią z drzwiami bez okien. (128).

Stodoła. I. *xitnica, schranna*. Ł. *horreum*. W. *gastalda.* F. *grange*. N. *Scheune.* Budowla na skład zboża w snopach. (147).

Stopnie schodowe. F. *marches, dégrés*. N. *Stufen.* Poziome płaszczyzny pod kżde stąpienie nogą wyżej leżące. (136).

Strażyniec. Ł. *specula.* F. *beffroi.* N. *Wachtthurm*. W zamkach rycerskich, także po twierdzach wydatna na węgle dla straży budka. (139).

Strażnica. F. corps-de-garde. Budowla dla straży lub strażnika. (139).

Świetlica. Ł. *hypocaustum, cella*. N. *Stube.* Izba światła, nieocopcona, nie robotnia. (132).

Swiren, Świeronek. N. *Verwahrung.* Schów zamczysty, skarbczyk wiejski. Od *świerać* czyli *zwierać,* zamykać. „Zwiernia, schowanie, tajnik, skarbiec, świernia“ (Linde) (144).

Szaragi, policzki schodowe. F. *limon*. N. *Treppenwangen.* We wschodach drewnianych ramy w których są osadzone końce trepów schodowych. (136).

Szatnia, szatnica. Ł. *cella familiaria*. F. *garderobe*. N. *Kleiderkammer.* Izba do strzeżenia i przechwywania szat i sukien wszelkich. (135).

Szkoła, uczylisko. C. *szkola, żakowna*. Ł. *schola*. F. *école.* N. *Schule*. „Miejsce ćwiczenia wszelkiego“ i budowle do tego posługujące. (145).

Targ, targowica, targowisko. I. *poljana od kupovine*. Ł. *emplorium, forum, locum fori*. Miejsce do sprzedawania rozmaitej kupli. (143).

Tkaczownia, tkalnia. Ł. *textrina*. N. *Webwerkst*: „Tkaczownia, tkacka izba“. (149).

Ubożnica, szpital. R. *ubożnica*. I. *bogadeljenja*. Ł. *Hospital, armenhaus*. Budowla na mieszkanie ubogim chorym albo starcom i kalekom przeznaczona. (140).

Ulica. Ł. *platea, vicus, regio*. W. *strada*. F. *rue*. N. *Straae, Gasse*. Droga w mieście, przestrzeń między dwiema jej stronami które się zowią połaciami ulicy. (137).

Wiata, powieć, powietka, portyk, szopa. I. *prodvorsich, pridvorac*. Ł. *porticus, ambulacrum*. F. *portique*. N. *Säulengang, Säulenstellung, Säulenlaube, Halle*. Miejsce pokryte, a jego nakrycie albo jest oparte na ścianach i słupach, albo na samych słupach wokoło. Miejsce tedy cieniste i od wiatru z deszczem zasłonne a jednak przewiewne. *Wiata* (etym. wiatr, wiać). Z tąd może *powietka. (wiata, powiata, powiatka)*, pospolity portyk czyli szopa, to jest strzecha na słupach wsparta, jakie się robią i powiecią, powietką, nazywają po wsiach. „Szopa. Rs. *pojata*; Sła. *pojata*" (Linde); patrz *jata* chata. (132).

Widownia, teatr. Ł. *theatrum*. F. *théatre*. N. *Theater* (z grec. *θέατρου*). Budowla przeznaczona do odegrywania widowisk dla ludu. U starożytnych teatr dzielił się na pięć części: *Stanek*, C. *stan*, Ł. *scena*, miejsce gdzie aktorowie udawali. *Przedstanek, przedjacie*, Ł. *proscenium*, niżej sceny dla błaznowania kugliarzów. *Pozastanek*, Ł. *postscenium*, miejsce na rzeczy które się przyzwoicie na samej scenie udawać nie mogły. *Śpiewnia*, Ł. *pulpitum*, skąd wierze śpiewano. *Skocznia* albo *pląśnia*, Ł. *orchestra*, dla muzyki i tańców, przy której też siedzieli senatorowie. (146).

Wieczernik. C. wecierzdło. I. *obrochnicza (obrocznica)*. Ł. *coenaculum, triclinium; oecus, cyzicenium, coenaculum*. W. *stanza*. F. *grande salle, salon*. N. *Ess-saal*. U starożytnych Greków, izby stołowe różnego były nazwania, itak: *triclinia*, od trzech łóżek stołowych; *cyzicena*, od miasta Azyi Mniejszej, *Cyzicus*, tego nazwiska izby stołowe obrócone były ku północy i miały widok na ogród; *coenaculum*, właściwie wieczernik. „Coenaculum superioris domus universa, sic dicta sunt, posteaquam i superiore parte coenitare coeperunt" (Varro). (134–135).

Wieprzyniec. Chlew dla wieprzów, świnarnik. (148).

Wierzchnica domu. N. *das Obergebäude*. „Powyższe piętro" (Linde). (135).

Wietnica, wiecnica, ratusz, dom radny. I. *vechnicza*. Ł.*curia, praetorium*. F. *hôtel de ville*. N. *Rathaus, Stadhaus*. Budowla w której odbywają się sądy i narady władz miejskich. [...] Jakoż jest *wiec, wieca* rad, *wiecować* radzić. Ztąd wiecnica miejsce rady. R. *sowiet*. (138).

Wieża, wieżyca, wieżyczka. C. *weze*. F. *tour, tourelle*. N. *Thurm*."Budowanie więżate, t.j. w szpicę wysoką zakończone do rozmaitego użycia". Wieża zegarowa. W. kościelna, dzwonica. W. nad miastem strażnica. *Wieża*, dom wieżaty do schowania bezpiecznego, *gród, zamek, więzienie*. (139).

Więzienie. Ł. *carcer*. F. *prison*. N. *Gefängniss*. Budowla przeznaczona do zamknięcia przestępców prawa. (139).

Wołownia, wolarnia. Ł. *bovile, bubile*. F. *étable des boeufs*. N. *Ochsenstall*. Chlew wołowy i do tuczenia wołów. (Volk.). (148).

Wozownia. C. *kolna*. I. *kolnica*. Ł. *repositorium curruum*. F. *rémise*. N. *Wagenschuppe*. Gdzie się chowają powozy. (150).

Zadworze, podworze. Ł. *mesaula*. F. *arrière-cour*. Dwór z tyłu zamku, mieszkania, położony. „Plac zadworski, zadworze" (Linde). (129).

Zbrojownia, puszkarnia. I. *orusznicza (orużnica), puskarnicza (puszkarnica)*. Ł. *armamentarium*. F. *arsenal*. N. *Zeughaus*. Budowla, w której się składa i przechowuje oręż i wszelki rynsztunek wojenny. (137).

Żytnica, sół, sołek, szpichlerz. I. *xitnica, xakrom* (Stul.), *hambar, sitnicza*. Ł. *granarium*. F. *grenier*. N. *Speicher*. Skład zboża, żywności. (143–144).

Żupa. N. *Zollbude*. „Słowo dawne sławiańskie *supa* czyli *szopa* komora, w której urzędniczy skarbowi wybierali grosze, do oddziału ich straży należące" (Narusz.). „*Żupa*, skład wydobitej soli kamiennej lub kruszczów. Ł. *eruprium, forum salinarium*" (Linde) (144). Słowem, z całego wywodu, u Lindego, godzi się wnioskować iż *żupa*, znaczyła dawniej *officynę* rządową. *Żupnik* officyalista rządowy. Ztąd i *Supan, Żupan*, urzędnik wyszy. Ztąd nakoniec i suknia jego poczesna *żupan*. (144).

Zwieżyniec. I. *zvjerjnjak, zvjerinec*. Ł. *vivarium*. W. *seraglio della bestia*. F. *ménagerie, parc*. N. *Thiergarten*. Obszerny ogród, raczej gaj niewielki, parkanem wysokim opasony, w którym się przechowują albo dzikie zwierzęta dla osobliwośći w klatkach, albo wolno puszczone i do łowów przeznaczone. (150).

SANTRUMPOS

I – ilyrų

C – čekų

grec. – graikų

Ł – lotynų

F. – prancūzų

N. – vokiečių

R. – rusų

W. – italų

Straipsnis parengtas *Lietuvos mokslo tarybos* paremto projekto *Lietuvos mūro architektūros paveldo tyrimai ir restauravimas* (2010–2011) lėšomis.

Rūta JANONIENĖ
Vilniaus dailės akademijos Dailėtyros institutas

MYKOLO HOMOLICKIO INDĖLIS Į LIETUVOS MENO ISTORIJĄ

Reikšminiai žodžiai: Mykolas Homolickis, Lietuvos XIX a. kultūra, menotyros istorija, meno istoriografija, Vilnius.

Mykolas Homolickis (*Homolicki*), medicinos profesorius, bet iš pašaukimo – istorikas, be abejo, žinomas visiems tyrinėtojams, besidomintiems Vilniaus kultūros ir meno istorija, nes su jo pavarde siejama tokių iškilių paminklų kaip Vilniaus katedros ir jos Šv. Kazimiero koplyčios, kitų svarbių objektų mokslinio tyrimo pradžia. Tiesa, daugelis kadaise jo paskelbtų duomenų ar svarstymų vėliau yra pakartota kitų tyrėjų, todėl dabar jau ne visada atsimenama, kad būtent M. Homolickiui priklauso vieno ar kito teiginio autorystė. Jau vienas pirmųjų jo biografų Lucijonas Uziembla (*Uziębło*) pastebėjo, kad M. Homolickio kaip istoriko nuopelnai Vilniui nepakankamai įvertinti[1]. Juo labiau tai pasakytina apie jo indėlį į meno istorijos tyrimus. Pavyzdžiui, lenkų autorė Jolanta Polanowska savo studijoje apie XIX a. dailės istoriografiją Homolickį pamini vos vieną kartą, primindama plačiai žinomą faktą, kad dėl jo kritinių pastabų Juozapui Ignacui Kraševskiui (*Kraszewski*) teko taisyti 1838 m. išleistą *Vilniaus istorijos* pirmą tomą[2]. Atėnė Kašinskaitė straipsnyje, nagrinėjančiame Lietuvos ir Lenkijos dailės istorijos pradžios procesus XIX a. viduryje, M. Homolickį taip pat paminėjo tik prabėgomis, kaip vieną iš autorių, kurių darbais rėmėsi Pranciškus Maksimiljonas Sobieščanskis (*Sobieszczański*)[3]. Tiesa, Vladas Drėma jį laikė vienu iš trijų svarbiausių asmenų (šalia Vincento Smakausko ir J. I. Kraševskio), kuris dėjo pagrindus Lietuvos meno istorijai[4]. Trumpai istoriko darbus bendrame Vilniaus istorijos tyrimų kontekste apžvelgė Valdas Selenis[5]. Bet menotyrinių tyrimų aspektu Homolickio veikla iki šiol plačiau nebuvo analizuota. Todėl šio straipsnio tikslas – priminti kiek primirštą XIX a. Vilniaus intelektualinio gyvenimo figūrą, apžvelgti svarbiausius jo paskelbtus ar rankraščiuose likusius tekstus, išryškinti juose gvildentų problemų ir skelbtų faktų reikšmę tolesniems Lietuvos meninio paveldo tyrimams, jų įtaką formuojant to meto visuomenės požiūrį į senovės meno paminklus.

M. Homolickis gimė 1791 m. Bielavičiuose (dab. Baltarusija, Slucko rajonas), kur jo tėvas Leontjevas, bajorų kilmės unitų kunigas, tuo metu klebonavo. Būsimojo istoriko mama Rafalavičiūtė (*Rafałowiczówna*) taip pat buvo kilusi iš unitų dvasininko šeimos[6]. Baigęs Žirovicų bazilijonų mokyklą, 1809 m. Homolickis buvo priimtas į Vilniaus universiteto Medicinos institutą, studijavo pas Juzefą Franką, 1815 m. gavo medicinos daktaro laipsnį, tais pačiais metais tapo Medicinos draugijos nariu[7]. Nuo 1816 m. dirbo Universiteto medicinos fakultete, buvo ilgametis fakulteto sekretorius, fiziologijos dėstytojas; 1825 m. patvirtintas ekstraordiniariniu profesoriumi, bet jau 1827 m. dėl sveikatos pasitraukė iš užimamų pareigų ir gavo emerito pensiją[8]. Nuo tada mokslininkas visiškai atsidėjo tikrąjam savo pašaukimui – istorijos studijoms, duomenų apie Lietuvos, pirmiausia – Vilniaus, meno ir kultūros paminklus kaupimui. Pasak vieno pirmųjų jo biografų, jei universiteto katedroje jis kosėdavo krauju, tai „Kapitulos, bazilijonų ar miesto archyvuose, dulkėse ir drėgmėje visiškai pasveiko. Pusiau

sudūlėjusių pergamentų, praeities paminklų, atmosferoje jautėsi žvalus ir sveikas, neprilygstamai lengvai perskaitydavo senus miesto ir krašto istorijos dokumentus“[9]. Dar Universiteto laikais ypatinga draugystė Homolickį siejo su Ignotu Danilavičiumi (*Daniłowicz*) ir Mykolu Bobrovskiu (*Bobrowski*), vėliau jis artimai bendravo su Mikalojumi Malinovskiu (*Malinowski*)[10], bibliografu Mykolu Pelka-Polinskiu (*Pełka-Poliński*), Adomu Honoriu Kirkoru, bendradarbiavo su juo *Kuryer Wileński* redakcijoje[11]. Kaip rodo Redos Griškaitės tyrinėjimai, draugiški santykiai Homolickį siejo ir su tokiais iškiliais praeities tyrinėtojais kaip Ignotas Onacevičius (*Onaciewicz*), Dominykas Chodzka, taip pat Simonas Daukantas[12]. Su pastaruoju itin glaudūs santykiai užsimezgė nuo 1844 m. Istorikė spėja, kad S. Daukantas galbūt talkino Homolickiui rašant jo ilgametį, tačiau taip ir neišspaudintą tyrinėjimą *Fragment z historyi Kosciola Katedralnego Wilenskiego* (Vilniaus katedros istorijos fragmentai), žinomą dar ir *Fragmenta Witoldowskie* (Vytautiniai fragmentai) pavadinimu[13].

Kada ir kodėl Homolickis giliau susidomėjo būtent architektūros ir meno paminklais, taip pat savo laikmečio daile – sunku pasakyti. Gali būti, kad giminystės ryšiai (per motinos liniją) jį siejo su žymiu to meto dailininku Karoliu Rafalavičiumi (*Rafałowicz*)[14], tačiau glaudesnių jų bendravimo faktų kol kas nėra žinoma. Tačiau esama duomenų, kad Homolickis palaikė ryšius su kitais žymiais Lietuvos dailininkais – Vincentu Smakausku (*Smokowski*), Kanutu Rusecku (*Rusiecki*), vėliau ir jo sūnumi Boleslovu[15]. Meno vertinimo klausimais jis taip pat konsultavosi su Vincentu Dmachausku (*Dmochowski*), Kazimieru Jelskiu, Juozapu Oziemblausku (*Oziębłowski*)[16]. V. Smakauskas savo ruožtu tarpininkavo tarp Homolickio ir Kraševskio, vežiojo jų laiškus, ragino istoriką skelbti kuo daugiau straipsnių[17].

1857 m. M. Homolickis tapo vienu iš pirmųjų Vilniaus archeologijos komisijos narių[18]. Mokslininkas mirė 1861 m., palaidotas Rasų kapinėse Vilniuje.

Galima pasakyti, kad Mykolas Homolickis buvo tipiškas XIX a. vidurio kultūrinio Vilniaus pakilimo atstovas, gyvai domėjęsis savo krašto istorija. Laikydamas save lietuviu[19] (*lituanus* – įvardinęs save ir 1815 m. paskelbtose daktaro didertacijos tezėse), ypatingą dėmesį skyrė Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės paveldui ir Vilniaus paminklams. Nuo daugelio romantizmo epochos istorijos mėgėjų jis skyrėsi itin profesionaliu požiūriu į savo veiklą, pasinėrė į kruopščias pirminių šaltinių paieškas, įvairiapusiškai analizavo ir tikrino faktus. Būdamas mėgėjas, paskelbtų duomenų patikimumu ir moksliškumu jis prilygo garsiausiems to meto istorikams.

Daugelis M. Homolickio tekstų publikuota anonimiškai, galbūt dėl visų amžininkų pabrėžiamo jo kuklumo, nors to meto skaitytojams daugumos jo paskelbtų publikacijų autorystė buvo žinoma. Nuo pirmosios, 1838 m., publikacijos apie Vilniaus katedros atnaujinimą Homolickis tapo vienu iš ryškiausių 1834–1843 m. Vilniuje leisto mokslinio tęstinio leidinio *Wizerunki i Roztrząsania naukowe* bendradarbių, jo puslapiuose paskelbė pagrindinius savo straipsnius, kai kurie tomai yra beveik jo vieno parašyti[20]. Ypač tai pasakytina apie paskutinius leidinio numerius. Didžiausią visuomenės dėmesį į save Homolickis atkreipė paskelbęs jau minėtą J. I. Kraševskio *Vilniaus istorijos* recenziją, persunktą „itin griežtos, bet kartu labai teisingos kritikos“[21]. Ši publikacija, nusitęsusi per kelis žurnalo numerius[22], yra bene plačiausiai žinoma ir vėlesnių autorių daugiausia cituota. Tačiau ir kiti Homolickio publikuoti dokumentų išrašai ar straipsneliai, pasak Uziemblos, yra „kasykla Lietuvos ir Gedimino miesto istorikams“[23]. Papildymus ir pataisymus, susijusius su Kraševskio veikalu, Homolickis spausdino iki 1843 m., neretai tikslindamas ir savo paties ankstesnes publikacijas. Tikėtina, kad 1842 m. ir 1843 m. *Wizerunki i Roztrząsania naukowe* tomuose, *Įvairenybių* (*Rozmaitości*) skyrelyje publikuota medžiaga, liečianti Vilniaus jėzuitų kolegijos ir akademijos istoriją, Vilniaus gaisrus, Šv. Jono bažnyčią ir kt., paskelbta kaip papildymas Kraševskio *Vilniaus istorijai*, taip pat didele dalimi yra surinkta Homolickio, bendradarbiaujant su M. Pelka–Polinskiu[24] (apie Homolickio indėlį į Vilniaus universiteto istoriją užsiminė A. H. Kirkoras[25]). Laiškuose Pelkai–Polinskiui Homolickis užsimena apie pastarojo parengtą lietuvių jėzuitų pamokslininkų sąrašą ir teiraujasi, ar jo turimuose dokumentuose nėra užuominos apie

trečiosios probacijos jėzuitų namus prie Šv. Rapolo bažnyčios, nes jį labai dominanti šio vienuolyno steigimo data[26]. Homolickio autorystei taip pat priklauso trumpa, bet svarbi žinutė apie Sapiegų rūmus Antakalnyje[27], įdomi ir išsami Vilniaus raidos ir atskirų pastatų analizė, remiantis Brauno planu[28], taip pat plati publikacija apie P. Smuglevičiaus pieštus Vilniaus vaizdus[29]. Smuglevičiaus piešinius jis itin vertino, nes, Homolickio žodžiais tariant, „ne vien dideli meniškumo privalumai, bet dar ir istorinis naudingumas daro šį rinkinį neapsakomai įdomų ir brangų“[30].

1843 m. nutrūkus *Wizerunki i Roztrząsania naukowe* leidybai, Homolickis toliau tęsė savo tyrinėjimus, pildė ir taisė rankraščius. Jo interesų ratas nesiribojo vien Vilniumi, apėmė ir kitus itin svarbius Lietuvos meno paminklus. 1847 m. vasarą V. Smakauskas J. I. Kraševskiui rašė: „Apie freskų Pažaislyje ir Vilniaus Katedroje, Šv. Kazimiero koplyčioje identiškumą aš kalbėjausi su Homolickiu. Jis renka krašto paminklų istorijos šaltinius, žino, kada šie statyti, tarp jų ir Šv. Kazimiero koplyčia bei kamaldulių bažnyčia Pažaislyje, ir mano panašiai“[31]. Vėliau tais pat metais vėl pranešė: „Vakar labai vėlai atvažiavau į Vilnių, o šiandien anksčiausiai nuėjau pas Homolickį ir net iki dvyliktos valandos kalbėjomės apie mūsų tapybos istoriją, dailininkus, krašto kultūros paminklus. Matydamas, kad jis tiek daug žino, paprašiau, kad būtinai rašinėtų į *Athenaeumą*[32]. V. Smakauskas įkalbinėjo Homolickį parengti šiam leidiniui straipsnį apie Šv. Onos bažnyčią Vilniaus pilių teritorijoje, prašė, kad pats Kraševskis paragintų jį atsiųsti tokio pobūdžio straipsnį, „nes jis, būdamas kuklus ir turėdamas keistenybių senatvėje, atsisako“[33]. Tų metų rudenį Homolickis nusiuntė Smakauskui straipsnelius apie Valentiną Vankavičių ir Pranciškų Smuglevičių, bet nedavė sutikimo juos spausdinti *Athenaeume*[34]. Smuglevičių liečiantis rankraštis buvo nusiųstas ir Edvardui Rastaveckiui (*Rastawiecki*), kuris juo pasinaudojo rengdamas sąvąjį Tapytojų žodyną[35]. Šių rankraščių dalis išliko Lietuvos Mokslų akademijos bibliotekos Rankraščių skyriuje, iš jų matyti, kad kaip būdinga Homolickiui, straipsneliai parašyti pildant ir tikslinant kitų autorių paskelbtus rašinius[36]. Šiuo atveju pretekstu tapo V. Smakausko publikacijos apie Vankavičių ir Smuglevičių, paskelbtos 1845 m. *Athenaeum* žurnale.

1847 m. Homolickis perdavė Pranciškui Sobieščanskiui pastabas apie jo veikalo *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*[37] pirmąjį tomą (Homolickio pastabų būta ir M. Pelkos-Polinskio turėto šios knygos egzemplioriaus paraštėse[38]), šio teksto dalies juodraštis yra išlikęs tarp Homolickio rankraščių[39]. Vėliau, matyt, jų bendradarbiavimas tęsėsi, nes antrame knygos tome Sobieščanskis tiesiog nurodo, kad už žinias apie Vilniaus paminklus ir dailę jis dėkingas profesoriui M. Homolickiui[40]. Šiame tome, remiantis Homolickio pateiktais duomenimis, plačiau aptarti tokie reikšmingi kūriniai kaip 1546 m. sukurtas Motiejaus Kločkos antkapinis paminklas, buvęs Vilniaus pranciškonų Švč. Mergelės Marijos bažnyčioje (neišlikęs), Tomo Rigio (*Righi*) skulptūros Katedroje ir Verkiuose, XVI a. pabaigoje sukurti Vilniaus katedros vargonai, Šv. Kazimiero koplyčia, kai kurie liturginiai reikmenys iš Katedros ir Vilniaus Bernardinų bažnyčios lobynų. Galima numanyti, kad iš Homolickio gautos žinios ne tik apie Vilnių, bet ir apie Pažaislyje dirbusį skulptorių Mikalojų Volšeidą (*Volscheid*).

Vis dėlto svarbiausias Homolickio tyrimas ir toliau siejosi su Vilniaus katedros istorija. Naują impulsą jam davė apie 1851 m. kilusi iniciatyva atstatyti šioje šventovėje paminklą Vytautui Didžiajam. Homolickis ėmėsi kruopščiai rinkti duomenis apie didžiojo kunigaikščio palaidojimo vietą, gilintis į jo funduoto altoriaus istoriją ir jo atminimo gerbimo tradiciją. Šio darbo rezultatas – *Fragmenta Witoldowe* rankraštis, apėmęs ne tik su Vytauto atminimu susijusius kūrinius ir reiškinius, bet ir daug kitų svarbių temų[41]. Šį rankraštį, kartu su keletu savo bibliotekos knygų, tarp kurių buvo ir vertingų senųjų spaudinių, susijusių su šv. Kazimiero kultu, Homolickis testamentu paliko Vilniaus Senienų muziejui[42]. Vėliau rankraštis pateko į privačius rinkinius[43], galimas dalykas, kad juo naudojosi vėlesni tyrinėtojai, rašę apie Vilniaus katedrą. Vertingo rankraščio turinys šiuo metu žinomas tik iš A. H. Kirkoro atpasakojimo. XIX–XX a. sandūroje keletas 1853–1858 m. rankraščių buvo kolekcionieriaus Alberto Liudviko Zoštauto (*Zasztowt*) rinkiniuose[44], vienas jų – straipsnis apie Karališkąją koplyčią, rašytas 1858 m.

kaip atsakymas į E. Tiškevičiaus užklausimą, buvo paskelbtas 1910 m.[45]. Šiuo metu keli Katedros istorijai skirti rankraščiai (tarp jų labai vertinga, nors ne visa išlikusi, studija apie Šv. Kazimiero koplyčią), recenzijos Kraševskio *Vilniaus istorijai* juodraščiai ir dalis išrašų iš Vilniaus kapitulos aktų bei kitų šaltinių saugoma Lietuvos mokslų akademijos bibliotekos Rankraščių skyriuje[46].

Dalį Homolickio rankraščių turėjo Adomas Honoris Kirkoras. Kaip teigia L. Uziembla, A. H. Kirkoras, rašydamas savo *Pasivaikščiojimus po Vilnių* (pirma laida išėjo 1856 m.) ir studiją apie Vilniaus katedrą, itin daug naudojosi Homolickio darbais[47]. 1872–1873 m. Krokuvoje išleistuose žurnalo *Na dziś* numeriuose Kirkoras paskelbė Homolickio parengtą Juzefo Franko prisiminimų apie Vilnių santrauką (ar veikiau – jų atpasakojimą) su plačiais komentarais[48]. Šioje publikacijoje taip pat randame vertingų duomenų Vilniaus meno istorijai – skyrelyje, pavadintame *Juzefo Franko prieraišumas Lietuvai ir lietuviams,* Homolickis paminėjo meno istorijai reikšmingų faktų – 1710 m. marą vaizduojančios freskos ant Šv. Jono bažnyčios sienos uždažymą, Šv. Jono bažnyčios interjero perstatymą, pateikė duomenų apie buvusias freskas universiteto Didžiąjame kieme ir Šv. Stanislovo Kostkos koplyčioje, popiežių atvaizdus ant Aliumnato sienos ir kt.[49]

Homolickio paskelbti straipsniai ar šaltinių išrašai, taip pat likę rankraščiai, iki šiol dar nėra visiškai išnaudoti meno istorikų. Ilgai rengta, bet taip iki galo ir nepabaigta, jo studija apie Šv. Kazimiero koplyčią yra tarsi užmiršta. Pavyzdžiui, lenkų meno istorikas Piotras Jamskis, 2008 m. paskelbęs straipsnį apie Šv. Kazimiero koplyčią ir jos kūrėjus, apie Homolickio tyrimus net neužsimena ir jais nesiremia, todėl klaidingai teigia, kad pirmasis apie galimą architekto Konstantino Tenkalos (*Tencalla*) indėlį į koplyčios statybą užsiminė Marianas Moreliovskis (*Morelowski*) 1932 m.[50] Tuo tarpu Homolickis jau 1842 m. nurodė šio architekto pavardę[51], taip pat paminėjo keleto kitų prie koplyčios puošybos prisidėjusių dailininkų vardus, kurių P. Jamskis nenurodo. Dar galima paminėti, kad Homolickio plunksnai priklauso Dievo Motinos ikonos, buvusios Vilniaus Švč. Trejybės cerkvėje, aprašymas, Alberto Goštauto antkapio identifikavimas, kitų žymių memorialinių paminklų, pirmųjų Vilniaus vyskupų portretų ir daugelio kitų kūrinių pirmasis paminėjimas. Beje, Homolickis prieštaravo teiginiui, kad prieš atvykstant į Vilnių Jozefui Saundersui, Lietuvoje esą niekas nesuprato Simono Čechavičiaus (*Czechowicz*) paveikslų vertės[52]. Jo manymu, Čechavičiaus paveikslai, nors ir nebuvo aprašyti, dėl „instinktyvaus grožio pojūčio“ žmonių buvo vertinami ir saugomi: „Nes kodėl gi labiau išsilavinusi publika gausiai rinkosi benediktinių ir vizičių bažnyčiose, pasipuošusiose Čechavičiaus paveikslais, tiek per metines tų bažnyčių šventes, tiek lankant Viešpaties kapą? To liudininku ir dalyviu mes patys dveji metai dar prieš atvykstant Saundersui buvome. Kodėl ypač vizičių bažnyčioje Vaikelis ant Juozapo rankų visų akis ir širdis patraukė? Kodėl dar vyskupas Jonas Nepomukas Kosakauskas itin rūpinosi, kad iš buvusios jėzuitų bažnyčios į Katedrą būtų perneštas Šv. Ignaco paveikslas? Kodėl Šv. Rapolo bažnyčioje jau seniai buvo pagaminta (nors nepavykusi) šio paveikslo kopija?”[53]. Vis dėlto, jis pripažino Saunderso nuopelnus, kad „pirmasis teisingai tiek šio dailininko teptuko privalumus, tiek jo gyvenimą aprašė“, ir apgailestavo, kad neturime panašios, „kad ir griežčiau kokio žinovo įvertintos“, Smuglevičiaus biografijos, nes Golianskio parašytas jo pagyrimas „nieko meniško savyje neturi“[54].

M. Homolickis surinko ir apibendrino itin vertingus šaltinių duomenis apie seniausias Vilniaus stačiatikių ir unitų cerkves, jų išsidėstymą mieste, architektūros bruožus. Galima teigti, kad jis pirmasis aptarė Vilniaus Žemutinės pilies ikonografiją (Brauno plane ir XVII–XVIII a. grafikoje). Remdamasis šaltiniais, Homolickis patikslino ne vieno architektūros ar meno paminklo datavimą, jo sukūrimo aplinkybes. Homolickio sugebėjimą analizuoti šaltinius, kartu ir jo mąstymo savarankiškumą, rodo jo paskelbti svarstymai apie Šv. Onos – Šv. Barboros bažnyčią Vilniaus pilių teritorijoje. Remdamasis surastais kapitulos dokumentais, Homolickis priėjo teisingos išvados apie Šv. Onos ir Šv. Barboros bažnyčių tapatumą ir netgi pakankamai tiksliai nustatė buvusio statinio lokalizaciją. Šias bažnyčias jis aiškiai skyrė nuo Šv. Onos bažnyčios prie bernardinų konvento. Homolickio sąžiningumą ir atsakingumą iliustruoja laiške m. Pelkai-Polinskiui aprašytas atsitikimas. 1847 m., netikėtai sužinojęs

apie bernardinų archyve esantį dokumentą, rodantį daug ankstesnę bernardinų Šv. Onos bažnyčios steigimo datą nei iki tol manė, bet neturėdamas galimybės pats to dokumento greitai ištyrinėti, jis paprašė Sobieščanskio neskelbti, „išbraukti ir užtušuoti" jo nusiųstą pastabą apie šios gotikinės bažnyčios statybos laiką[55]. Vėliau literatūroje ilgam įsigalėjo Teodoro Narbuto paskelbta, o Sobieščanskio išplatinta klaidinga versija, kad Šv. Onos bažnyčia esą statyta Vytauto laikais.

Verta atkreipti dėmesį į dar vieną Homolickio tekstų ypatybę – jis surinko ir užrašė keletą su dailės kūriniais susijusių įdomių istorijų, pasakojimų, vadinamųjų „anekdotų" (pavyzdžiui, apie mušeiką bajorėlį, tapusį modeliu Rigio sukurtai Mozės skulptūrai, stovinčiai Katedros fasade), o rašydamas recenzijas polemine dvasia nevengė ironiškų, kartais kandžių posakių ir emocingų replikų. Nemažai dėmesio Homolickis skyrė ir naujausiems meno procesams, paminklų restauracijai, atnaujinimui. Apgailestaudamas, kad mūsuose neretai geriems meniniams sumanymams trūksta gero amatininkiško atlikimo, *išpildymo*, kartu jis pastebi ir pavykusius, meniškus kūrinius[56]. 1838 m. straipsnyje apie Vilniaus katedros puošybą ir įrangą jis paskelbė daugybę duomenų apie architekto Karolio Podčašinskio ir kitų to meto dailininkų indėlį į šventovės atnaujinimą, aprašė tuo metu šventovėje buvusius paveikslus, bet nesitenkino faktų konstatavimu, pateikdamas ir estetinį kūrinių vertinimą, aptardamas piešinio, kompozicijos bruožus, įvertindamas kolorito sąvybes (reikia pripažinti, kad šiame straipsnyje esanti gausi informacija apie Katedros interjerą XIX a. taip pat dar nėra pakankamai išnaudota). Skirtingai nuo daugelio romantizmo epochos dailininkų, neigiamai vertinusių Lauryno Gucevičiaus atliktą rekonstrukciją, esą sunaikinusią katedros senovės pėdsakus, Homolickis vyskupo Masalskio ir Gucevičiaus kūrinį laikė tikru architektūros šedevru ir gynė jį nuo nepagrįstos kritikos. Jo pateikti altorių, paveikslų ar kitų bažnyčios įrangos elementų vertinimai rodo ne tik sugebėjimą jautriai žvelgti į meno kūrinį, įvertinti jo plastikos ypatybes, bet ir įsigilinimą į menininko sumanymo esmę, kūrėjo intencijas, kūrinio turinį. Kita vertus, vertindamas dailės kūrinius architektūroje, jis kreipė dėmesį į tokius dalykus kaip jų vieta, atitikimas architektūrinei aplinkai, apšvietimas ir pan., sugebėdamas labai taikliai įvertinti šių aplinkybių įtaką meno kūrinių suvokimui. Vertindamas Katedros įrangą ir jos meniškumą, Homolickis oponavo Kraševskiui, neretai nesutikdamas su pastarojo teiginiais. Pavyzdžiui, atremdamas rašytojo kritiką bažnyčios didžiojo (vikarų) altoriaus atžvilgiu, jis atmetė priekaištus dėl jo „spalvotumo ir bronzų", aiškino, kad tas altorius tik simboliškai, o ne tiksliai turi priminti bažnyčią, kurioje buvo nužudytas šv. Stanislovas, be to, lygino altorių su graikų šventyklomis, kuriose kolonos buvo gaminamos iš kito marmuro nei sienos, taip pat su pačios katedros Šv. Kazimiero koplyčia, kurioje panaudotas kelių rūšių marmuras ir auksavimai, tačiau „nėra jokio margumo ir disonanso suderintose keliose spalvose"[57].

Sakralinio meno kokybei Homolickis teikė didelę reikšmę, nes buvo įsitikinęs, kad „puošnios, gražios, iškilnios bažnyčios kelia ir tikėjimo vertę, labiau apsišvietusių ir išsilavinusių tikinčiųjų nepiktina, netikinčiųjų neatstumia"[58]. Kaip tik todėl jis aštriai kritikavo Katedroje buvusius neprofesionaliai atliktus kūrinius. Pavyzdžiui, paveikslas, „turintis vaizduoti tarsi Rafaelio *Atsimainymą*, pertapytą iš graviūros"[59], piktinantis piešinio klaidomis, nedarniu, „rėkiančiu" koloritu, ir vertintinas „kaip nepakenčiama Rafaelio paveikslo parodija", Homolickio nuomone, neturėtų kabėti „Bazilikoje, teisingai laikomoje architektūros šedevru", nes „bazilikoje, <…> kuri jau tampa skoningų darbų pinakoteka, reikėtų ne kaupti, bet palaipsniui šalinti žemo lygio kūrinius"[60].

Dar vienas Homolickio požiūrio į meną bruožas – siekimas deramai įvertinti visų istorinių stilių privalumus. Jis žavėjosi gotikine Šv. Onos bažnyčia, vertino baroką (kurį vadino „jėzuitų architektūra"), bet kartu aiškiai suvokė ir Gucevičiaus bei Podčašinskio architektūros privalumus.

Apibendrinant galima teigti, kad M. Homolickio nuopelnai Lietuvos menotyrai yra keleriopi: tai istorikas, atkreipęs dėmesį į pačius iškiliausius Vilniaus meno paminklus ir siekęs objektyviai įvertinti skirtingų epochų meninį palikimą, taip pat tai tyrėjas, paskelbęs daugybę svarbių dokumentų ir Lietuvos

meno istorijoje padėjęs darbo su šaltiniais pagrindus; pagaliau, tai žmogus, mokslo tiesą ir visuomenės naudą vertinęs labiau už savo ambicijas ar šlovę ir palikęs kuklaus, nesavanaudiško, bet reiklaus ir sąžiningo mokslininko pavyzdį.

Apskritai Homolickiui turime būti dėkingi už įžvalgų daugelio vertingų šaltinių, vėliau galbūt išsamiau ir giliau išnaudotų, pirmąjį paminėjimą ir panaudojimą. Būtent jis atkreipė dėmesį į tokių vertingų šaltinių, kaip procesijų ir iškilmių aprašymai, teikiamas galimybes, pirmasis plačiau aptarė 1604 m. šv. Kazimiero kanonizacijos procesiją. Reikšmingas faktas tas, kad Homolickiui priklauso nemažos dalies Lietuvos kultūros ir meno istorijai reikšmingų objektų, tokių kaip P. Smuglevičiaus Vilniaus miesto vaizdai, Vilniaus katedros lobynas ir žymiausios jo vertybės, įvedimas į mokslinę apyvartą. Pagrindinis Homolickio tyrimo objektas buvo Lietuvos istorija, tačiau vienu svarbiausių istorijos pažinimo šaltinių jis laikė meno kūrinius, architektūros ir dailės paminklus. Kartu mokslininkas puikiai suvokė ir estetinę bei etinę meno kūrinių vertes, jų reikšmę moraliniam visuomenės ugdymui.

Nuorodos

1 Uziębło, Lucjan. *Michał Homolicki, profesor i historyk wileński*. Lwów: Nakład *Gazety Lwowskiej*, [1901], s. 86.

2 Polanowska, Jolanta. *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832–1863*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1995, s. 88.

3 Kašinskaitė, Atėnė. *Lietuvos ir Lenkijos dailės istorijos užuomazgos 183–1863 m*. In: *Logos*, Nr. 39, 2004, p. 187.

4 Drėma, Vladas. *Vincentas Smakauskas*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, p. 10.

5 Selenis, Valdas. *Vilniaus istorija XIX–XX a. Vilniaus mokslinėje periodikoje ir tęstiniuose leidiniuose*. In: *Vilniaus istorijos metraštis*, 2007, t. 1, p. 207–227.

6 Uziębło, op. cit., [1901], s. 87; *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1960–1961, s. 604.

7 M. Homolickis yra paskelbęs ir keletą publikacijų medicinos temonis, tačiau jos šiame straipsnyje nebus aptariamos.

8 Pełka-Poliński, Michał. *Notaty biograficzne. Homolicki Michał*. MAB RS, F. 151–731; *Wielka Encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. XXIX, Warszawa: Drukarnia Aleksandra Tad. Jezerskiego, 1901, s. 308–309.

9 *Wielka Encyklopedia powszechna ilustrowana*, s. 308.

10 Uziębło, op. cit., [1901], s. 96.

11 Uziębło, op. cit., [1901], s. 90, 95.

12 Griškaitė, Reda. *Dominykas Cezarijus Chodzka – Simono Daukanto kolega*. In: *Archivum Lithuanicum*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2003, t. 5, p. 263–296.

13 Ibid., p. 272.

14 Apie galimus M. Homolickio ryšius su K. Rafalavičiumi, taip pat kilusiu iš unitų šeimos, užsiminė L. Uziembla, in: Uziębło, op. cit., [1901], s. 87.

15 Uziębło, op. cit., [1901], s. 95.

16 [Homolicki, Michał]. *O planach Wilna, jakiem bylo w XVI wieku*. In: *Wizerunki i roztrząsania naukowe. Poczet nowy drugi*. 1843, t. 24, s. 46.

17 Drėma, Vladas. *Vincentas Smakauskas*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, p. 137, 235.

18 *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1960–1961, s. 605.

19 Suprantama, turima omenyje XIX a. gyvavusi lietuviškumo samprata, netapati dabartinei, vis dėlto klaidinga jį vadinti „lenkų autoriumi“, kaip pasitaiko kai kuriose istorikų publikacijose.

20 Selenis, op. cit., 2007, p. 208. Tikėtina, kad dar ne visų anonimiškai paskelbtų jo publikacijų autorystė nustatyta.

21 *Wielka Encyklopedia powszechna ilustrowana*, s. 309.

22 [Homolicki, Michał]. *Kilka uwag nad dziełem Pana J. I. Kraszewskiego: Wilno od początków jego do roku 1750, Tom I, II*. In: *Wizerunki i roztrząsania naukowe. Poczet nowy drugi*. 1841, t. 22, s. 5–212; [Homolicki, Michał]. *Do uwag nad dziełem: Wilno od początków jego do roku 1750, ogłoszonych w poprzedzającym tomiku wizerunków, sprzostowanie i dopelnienie*. In: *Wizerunki i roztrząsania naukowe. Poczet nowy drugi*. 1842, t. 23, s. 5–208; [Homolicki, Michał]. *Do artykułów o dawnym Wilnie ogłoszonych w tomiku XXII i XXIII* Wizerunków *jeszcze dopełnienie*. In: *Wizerunki i roztrząsania naukowe. Poczet nowy drugi*. 1843, t. 24, s. 235–268.

23 Uziębło, op. cit., [1901], s. 89.

24 *Niektóre dodatki do dzieła:* Wilno przez J. I. Kraszewskiego, Wilno, 1840–1841. In: *Wizerunki i roztrząsania naukowe. Poczet nowy drugi*. 1842, t. 23, s. 211–223; *Niektóre dodatki do dzieła:* Wilno przez J. I. Kraszewskiego, Wilno 1840–1841, In: *Wizerunki i roztrząsania naukowe. Poczet nowy drugi*. 1843, t. 24, s. 177–210.

25 Kirkoras, Adomas Honoris. *Ataskaita apie M. Homolickio rankraštinį palikimą* (kalbos Vilniaus Archeologijos komisijos posėdyje protokolas), 1861 12 12(23). VUB RS. F. 46. B. 20, l. 189.

26 *Mykolo Homolickio laiškai Mykolui Pelkai-Polinskiui*. MAB RS. F. 151–690.

27 [Homolicki, Michał]. *Wzmianka o pałacu Sapieżynskim na Antokolu i o testamencie podkanclerzego Kazimierza Leona Sapiehy*, In: *Wizerunki i roztrząsania naukowe. Poczet nowy drugi*. 1843, t. 24, s. 211–214; perspausdinta: Drėma, Vladas. *Vilniaus namai archyvų fonduose,* IX knyga, Vilnius: Savastis, 2005, p. 189–190.

28 [Homolicki, Michał]. *O planach Wilna, jakiem bylo w XVI wieku*. In: *Wizerunki i roztrząsania naukowe. Poczet nowy drugi*. 1843, t. 24, s. 1–110.

29 [Homolicki, Michał]. *Wiadomość o widokach cząstkowych miasta Wilna z okolicami, robionych przez Smuglewicza*. In: *Wizerunki i roztrząsania naukowe. Poczet nowy drugi*. 1843, t. 24, s. 269–285. Straipsnio vertimas publikuotas: Homolickis, Mykolas. *Apie Smuglevičiaus sukurtus Vilniaus miesto bei apylinkių vaizdus*. In: *Vilniaus dailės akademijos darbai. Dailė,* Nr. 11: *Pranciškus Smuglevičius ir jo epocha* / Sud. Vidmantas Jankauskas. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 95–98.

[30] Cit. pgl.: Homolickis 1997, p. 95.
[31] Cit. pgl: Drėma, op. cit., 2001, p. 136. Vėliau Smakauskas perdavė Homolickiui savo nupieštas kai kurių Pažaislio freskų kopijas, galbūt tai piešiniai, šiuo metu saugomi Lietuvos dailės muziejuje.
[32] Ibid. Vis dėlto šiame Kraševskio leidžiamame žurnale Homolickis jokio savo straipsnio nepublikavo.
[33] Ibid., p. 137
[34] Vėliau V. Smakauskas persiuntė straipsnį apie Smuglevičių Kraševskiui, nors perspėjo, kad anekdotą apie „popušką" ir apie „Šv. Stanislovo paveikslą, kuris dabar yra Peterburge" reikėtų išimti, jei Homlickis leistų straipsnį paskelbti. Žr.: Drėma, op. cit., 2001, p. 137.
[35] Uziębło, op. cit., [1901], s. 91- 92; *M. Homolickio laiškas M. Pelkai-Polinskiui*, 1847 08 26. MAB RS. F. 151–690, l. 12–13.
[36] Homolicki, Michał. *Do wykazu obrazów Franciszka Smuglewicza, 1845* [archyvuojant datuota kliadingai, turi būti 1847 m.]. MAB RS. F. 151–1019. V. Vankavičiui skirto rankraščio likęs tik pirmas lapas, rašinys apie P. Smuglevičiaus paveikslus yra visas.
[37] Sobieszczański, Franciszek Maksymilian. *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, t. 1–2, Warszawa, 1847–1849.
[38] Uziębło, Michał Homolicki, s. 93.
[39] Homolicki, Michał. *Katedra wilenska*. MAB RS. F. 43–24601, l. 103 – 104.
[40] Sobieszczański op. cit., t. 2, s. 253.
[41] Plačiau šį rankraštį aptarė A. H. Kirkoras: MAB RS, f. 46, b. 20, l. 181–227.
[42] *Vilniaus archeologijos komisijos susirašinėjimas*. 1860–1861 m. In: MAB RS, F. 46–19, l. 54–55.
[43] *Wielka Encyklopedia powszechna ilustrowana*, s. 309.
[44] Zasztowt, Ludwik. *O M. Homolickim*. 1888. In: MAB RS. F. 9–2311, l. 1-2.
[45] Zasztowt, Ludwik. *Homolicki o grobach krolewskich w katedrze wilenskiej*. Wilno, 1858, [1910]. Teksto rankraščio (Homolicki, Michał, *Odpowiedź na zapytanie hrabiego Eustachego Tyszkiewicza, tyszące się kaplicy ś. Kazimierza*) kserokopija dabar saugoma MAB RS, F. 322–1229.
[46] *M. Homolickio rankraščiai ir juodraščiai*. MAB RS. F. 43–24600; F. 43–24602; F. 43–24601; F. 43–24603; F. 43–24604.
[47] Uziębło, op. cit., [1901], s. 94.
[48] Berenis, Vytautas. *Kultūrinė Mikalojaus Akelaičio veikla emigracijoje 1867–1877 metais*. In: *Kultūrologija*. 2006, Nr. 14, p. 282. Beje, čia netiksliai formuluojama, kad M. Homolickis bendradarbiavo su Adomu Honoriu Kirkoru žurnalo redakcijoje – to negalėjo būti, nes M. Homolickis jau buvo miręs, tad Kirkoras tik paskelbė turėtą rankraštį.
[49] *Pamiętniki Dra Józefa Franka, profesora uniwersytetu] Wil[eńskiego]. Streszczone i uzupelnione przez Dra Michała Homolickiego*. In: *Na Dziś*, t. 2, Kraków: Wydawca Jan Waligórski, 1872, s. 23–34.
[50] Jamski, Piotr Jacek. *Kaplica Św. Kazimierza w Wilnie i jej twórcy*. In: *Vilniaus dailės akademijos darbai, 51: LDK sakralinė dailė: atodangos ir naujieji kontekstai*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008, s. 95.
[51] [Homolicki, Michał]. *Do uwag nad dziełem: Wilno od początków jego do roku 1750, ogłoszonych w poprzedzającym tomiku wizerunków, sprzostowanie i dopelnienie*. In: *Wizerunki i roztrząsania naukowe. Poczet nowy drugi*. 1842, t. 23, s. 93.
[52] [Homolicki, Michał], op. cit., 1838, t. 1, s. 78.
[53] Ibid., s. 79.
[54] Ibid., s. 79–80. Turima omenyje publikuota 1808 m. Vilniaus universitete pasakyta Filipo Neriušo Golianskio kalba *Pamiątka Tomasza Husarzewskiego, profesora historyi powszechnej i krytyki, i Franciszka Smugliewicza, pierwszego profesora rysunków i malarstwa w Imperatorskim Uniwersytecie Wileńskim* .
[55] Uziębło, op. cit., [1901], s. 93.
[56] [Homolicki] 1838, t. 1, s. 28.
[57] [Homolicki] 1841, t. 22, s. 215–217.
[58] Ibid., s. 58.
[59] Tai buvo XIX a. vidurio dailininkės mėgėjos Rožės Parčiauskaitės tapytas paveikslas, kabėjęs Katedros Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo koplyčioje.
[60] [Homolicki] 1838, t. 1, s. 80–81.

Rūta JANONIENĖ
Institute of Art History Vilnius Academy of Arts

CONTRIBUTION OF MICHAŁ HOMOLICKI TO THE LITHUANIAN ART HISTORY

Key words: Michał Homolicki, Lithuanian culture of the19th century, history of art criticism, art historiography, Vilnius.

Summary

Michał Homolicki (1791–1861), medical professor of Vilnius University, was one of the most interesting figures of intellectual life of Vilnius in the first half of 19th century.

He was a member of the Medical Society, a member of Vilnius archaeology commission, had close relationship with Józef Frank, Simonas Daukantas, Vincentas Smakauskas.

Giving up medical practice, he immersed himself in historical studies. He paid a great deal of attention for collection of data about art masterpieces and architectural monuments, and highlighted the importance of arts, especially the sacred art and memorial monuments, to the development of the spiritual life of the nation. The 1838–1843 publications of Michał Homolicki in Vilnius periodical *Wizerunki i roztrząsania naukowe* served as a basis for a number of subsequent researchers of Lithuanian art and history.

Homolicki described major artistic monuments of Vilnius: Cathedral and St. Casimir's Chapel, cityscapes created by Franciszek Smuglewicz, the City Hall, the plan of Vilnius by Brown and so on. In many cases Homolicki is considered to be the first to mention and introduce these important objects into the history of Lithuanian art.

Part of Homolicki's research remained in manuscripts, and this part of his scientific heritage has been lost, except for some episodes, that have been used in the works of other authors. The paper summarizes the data on Homolicki's publications and references to his research in the texts of other authors, highlights the importance of the data he provided in the aspects of historical significance, scholarship of his research, and the awareness and revelation of the artistic value of the artworks described. The study reveals multifold merits of Homolicki to Lithuanian art history: he was a historian, who spotlighted the most prominent artworks of Vilnius, seeking for objective evaluation of artistic heritage of different epochs, as well as a researcher, who published a lot of documents, relevant for further exploration and laid a foundation of working with sources in the Lithuanian art history.

Gauta 2011 02 04
Parengta spaudai 2011 04 20

LIETUVOS MENOTYROS MOKSLAS IR STUDIJOS XX–XXI A.

THE RESEARCH AND STUDIES OF ART HISTORY IN LITHUANIA IN THE 20TH-21ST CENTURY

Nijolė LUKŠIONYTĖ
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

MENOTYROS MOKSLAS TARPUKARIO VILNIUJE

Reikšminiai žodžiai: Menotyra Stepono Batoro Universitete, Meno istorijos katedra, Vilniaus menotyrininkai 1919–1939 m., paminklų apsauga, Juliusz Kłos, Jerzy Remer, Marian Morelowski.

Racionalistinės Apšvietos idėjos paskatino meno disciplinas steigti universitetuose, arčiau filosofijos, istorijos ir kitų mokslų. Vilniaus universitete 1793–1832 m. veikusi Meno mokykla (architektūros, piešimo ir tapybos, skulptūros, raižybos katedros) po sukilimo caro valdžios buvo uždaryta. Istorijos aplinkybėms lėmus, universitetas atkurtas Lenkijos valstybės vado Juzefo Pilsudskio dekretu ir ėmė veikti 1919 m. spalio 11 d. Lenkijos karaliaus ir Lietuvos Didžiojo kunigaikščio Stepono Batoro vardu pavadintame universitete, tęsiant Apšvietos amžiaus tradiciją, įsteigtos dailės studijos[1]. Dailės fakultete buvo dėstomi praktiniai dalykai, skirta dėmesio ir meno istorijai. Trečiame-ketvirtame XX a. dešimtmečiais čia susiklostė savarankiškas menotyros židinys.

Tarpukario Vilniaus menotyra Lietuvoje kol kas nuosekliai netyrinėta. Paskelbta keletas straipsnių apie Dailės fakulteto architektūros skyrių, profesorių J. Kłosą (*Juliusz Kłos*), M. Morelowskio (*Marian Morelowski*) atliktus Vilniaus pilių tyrimus[2]. Dailės fakulteto veiklą plačiausiai yra aprašę Torunės universiteto mokslininkai Józefas Pokłewskis (*Józef Pokłewski*) ir Sławomiras Kalembka (*Sławomir Kalembka*), tačiau jų publikacijose menotyra liko nuošalyje[3]. Šiame tekste remtasi negausia išlikusia Stepono Batoro Universiteto dokumentine medžiaga[4], o taip pat paskelbtais šaltiniais – Ferdinando Ruščico proginiu leidiniu apie Dailės fakultetą, pačių Vilniaus tarpukario menotyrininkų publikacijomis, Vlado Drėmos ir Stanisławo Lorentzo (*Stanisław Lorentz*) laiškais.

Straipsnio tikslas – išaiškinti menotyrininkų edukacinės ir mokslinės veiklos apimtį, jos formas bei kryptis 1919–1939 metų Vilniuje, nustatyti svariausią indėlį įnešusius autorius. Gilinantis į šią veiklą paskatinusias aplinkybes ir kitų šalių menotyros mokyklų įtakas, kartu bandoma apibrėžti neformaliam *Vilniaus tarpukario menotyros centrui*[5] būdingus bruožus.

DAILĖS FAKULTETO STRUKTŪRA IR VADOVAI

Dailės fakultetas (lenk. *Wydział Sztuk Pięknych*) įkurtas Stepono Batoro universiteto steigimo metu. Dailės studijų inkorporavimas SBU koncepcijoje tikriausiai buvo numatytas iš anksto, nes fakultetą inicijavo vilnietis dailininkas Ferdinandas Ruščicas. Nuo 1919 iki 1932 m. jis pakaitomis ėjo Dailės fakulteto dekano arba prodekano pareigas. Keisdavosi su Juliuszu Kłosu, kuris 1920–1923 m. dirbo prodekanu, 1926–1933 m. – dekanu. Po staigios Kłoso mirties iki pat SBU uždarymo dekano pareigas užėmė Liubomiras Slendzinskis. Universiteto

rektoriai keisdavosi maždaug kas porą metų (per 20 metų vadovavo 13 rektorių), o Dailės fakulteto administravimas buvo stabilus – per du dešimtmečius pasikeitė tik 3 dekanai.

Fakultetas įkurdintas buvusio bernardinų vienuolyno korpuse prie Šv. Onos bažnyčios, iš pradžių suremontuotas ir užsiėmimams pritaikytas refektoriumas ir kelios patalpos greta jo[6]. Veikė 4 skyriai – architektūros, tapybos, skulptūros ir grafikos. Architektūros skyriuje iš pradžių įkurtos dvi, o per keletą metų dar trys katedros: architektūrinio projektavimo, statybinių konstrukcijų mokslo bei architektūros ir dailės istorijos[7]. Dailės skyriuose buvo mokoma ir taikomosios dailės, poligrafijos, knygrišystės, meninės fotografijos. 1926 m. Tikybų reikalų ir visuomeninio švietimo ministerijos įsakymu architektūros skyrių imta palaipsniui naikinti, nebepriimta naujų studentų. Tačiau tvirto būdo profesorius Kłosas, nuo 1920 m. vadovavęs Architektūros skyriui, šias katedras išsaugojo iki 1929 m.[8]

Fakultete dirbo vietiniai dailininkai ir keletas pakviestų iš Lenkijos. Teorines disciplinas dėstė tik atvykę specialistai, nes Vilniuje tokių nebuvo. Stepono Batoro universiteto personalas apskritai buvo lenkiškas, didžioji dauguma studentų – taip pat lenkai. Lietuviams buvo nustatomos kvotos, jų mokėsi tik apie 1,4 proc.[9]

Humanitarinių mokslų fakultete estetikos paskaitas 1919–1921 m. skaitė prof. Władysławas Tatarkiewiczius (*Władysław Tatarkiewicz*). S. Lorentzas yra paminėjęs, jog iš pradžių atvykę humanitarai – Tadeuszas Mańkowskis (*Tadeusz Mańkowski*), Zygmuntas Batowskis (*Zygmunt Batowski*) tik retkarčiais paliesdavo vieną kitą menotyros problemą.

Savarankiška *Meno istorijos katedra Dailės fakultete* buvo įkurta 1922 m. Jos vadovu paskirtas Jerzys Remeris (*Jerzy Remer*), kuris 1922–1928 m. ėjo Vilniaus ir Naugarduko vaivadijų (Vilniaus konservatoriaus apskrities) paminklų konservatoriaus pareigas. Remeriui išvykus į Varšuvą, katedra dvejus metus buvo be vadovo; trumpai dirbo Tadeuszas Szydłowskis (*Tadeusz Szydłowski*). 1930 m. katedros vedėju tapo Marianas Morelowskis, vadovavęs jai iki pat universiteto uždarymo 1939 m.; bernardinų vienuolyno patalpose įkurdintas meno istorijos kabinetas, kuriame pradėti kaupti įvairūs rinkiniai[10].

Meno istorijos katedros dėstytojai skaitė paskaitas ir vedė seminarus praktinių specialybių studentams. Katedra nesiekė rengti profesionalių menotyrininkų, tačiau kartais tarp absolventų pasitaikydavo rašančių dailininkų, kaip antai, Jurgis Hoppenas (*Jerzy Hoppen*), Vladas Drėma.

TEORINIŲ STUDIJŲ APIMTIS, KRYPTYS, DĖSTYTOJAI

Dailės fakulteto studentai gaudavo stiprius teorinius pagrindus. Pasak Jono Mackonio, čia buvo dėstoma daugiau teorinių disciplinų nei kitose aukštosiose dailės mokyklose[11]. Mokslas trukdavo 4 metus, pirmųjų metų programa būdavo parengiamoji, vėliau studentai rinkdavosi specialybę. Siekta ugdyti ne tiek laisvus menininkus, kiek piešimo mokytojus, restauratorius.

Architektūros skyriuje buvo dėstomi visuotinės architektūros ir dailės istorijos, lenkų architektūros kursai, taip pat paminklų restauravimo ir konservavimo pagrindai, per kuriuos studentai susipažindavo su „dailės ir architektūros paminklų konservavimo (t.y. apsaugos) istorija, teorija, jos raida, bendraisiais dailės kūrinių saugojimo principais. Ypatingas dėmesys skirtas specifinėms Vilniaus miesto ir krašto paminklų konservavimo ir restauravimo problemoms“[12] . Net ir uždarius Architektūros skyrių, prof. J. Kłosas fakultete toliau dėstė lenkų ir visuotinės architektūros istorijos, medžio statybos kursus. Kaip teigia J. Pokłewskis, J. Kłosas be gilių bendrųjų ir profesinių žinių studentams perteikdavo uždegančią meilę architektūrai[13]. Architektūros istorijos temos apėmė visus laikotarpius nuo Egipto iki romantizmo ir XIX a. „stilių“, Lenkijos architektūros kurse buvo nagrinėjama ne tik etninė valstiečių architektūra, bet ir sakraliniai pastatai, dvarai, miestų rotušės[14].

Jerzys Remeris dėstė visuotinę meno istoriją, lenkų tapybos istoriją (*Dzieje malarstwa polskiego*) ir paminklų konservavimą (apsaugą)[15]. 1923 m. Remeris ketino dėstyti dar ir meno istorijos metodikos kursą[16]. Jo pateikiami restauravimo pagrindai buvo nauja studijų šaka tuometinėje Lenkijoje.

Dalykų seminarai vyko iš skaitomų tekstų dėstomo dalyko tema ir renkamos medžiagos savarankiškiems tyrimams. Studentai rengdavo referatus pagal temas, artimas kiekvieno specialybei (architektūra, skulptūra, tapyba). Vykdavo ir bendros diskusijos apie naujausias meno kryptis. Remeris vadovavo kelioms tiriamosioms išvykoms Vilniaus ir Naugarduko apylinkėse. 1926 m. išsivežė studentų grupę į Paryžių, lankė muziejus, tarptautinę dekoratyvinės dailės parodą. Kaip vyriausias vaivadijos konservatorius, Remeris išrūpino galimybę įdarbinti studentus, kurie, vadovaujami prof. J. Kłoso, inventorizavo kelias dešimtis paminklų Vilniuje, Naugarduke, Nesvyžiuje ir kitose vietovėse. Užsiėmimai vyko ir prie restauruojamo Aušros vartų Švč. M. Marijos paveikslo, atskleidžiant paveikslo būklę, pažeidimus, tyrimų rezultatus ir taikomas konservavimo priemones[17]. Remeriui išvykus, paminklų apsaugos ir muziejininkystės dalykus 1929–1936 m. vedė Stanisławas Lorentzas. Nuo 1930 m. prof. Marianas Morelowskis[18] dėstė visuotinę meno istoriją ir Lenkijos meną; po J. Kłoso mirties jam teko dėstyti beveik visus architektūros ir dailės istorijos kursus[19].

1927/1928 ir 1928/1929 mokslo metais Dailės fakulteto studentams paskaitas skaitė prof. Tadeuszas Szydłowskis, plačios erudicijos meno istorikas, Paryžiuje lankęs H. Wölfflino seminarus, puikiai žinojęs Europos šalių medžiagą[20]. Architektūros restauravimo dalykus dėstė inž. Janas Borovskis (*Jan Borovski*), dr. Piotras Bohdziewiczius (*Piotr Bohdziewicz*), inž. arch. Stefanas Narębskis (*Stefan Narębski*) – pilių konservavimą. Studentai laikė egzaminus iš meno istorijos, architektūros istorijos, netgi iš klasikinės archeologijos; įvertinimai paprastai būdavo labai geri ir geri[21].

VIETINĖS MENO REFLEKSIJŲ IŠTAKOS

Dailės fakultetas nebuvo tuščioje vietoje įsodintas Lenkijos kultūros segmentas. Palankią dirvą jam paruošė XX a. pradžios įvairiataučio Vilniaus kultūrinis sąjūdis. Plito aplinkos atnaujinimo idėjos, skatinusios amatų gaivinimą, visuomenės estetinį švietimą. Meno refleksijai svarbios dvi kultūrinio sąjūdžio kryptys: praeities reliktų identifikavimas ir spausdintų tekstų apie architektūrą bei dailę skelbimas. Vietinio paveldo fiksavimui buvo atsidėję Vilniaus fotografai Juzefas Čechavičius, Janas Bulhakas, daugybę senovės reliktų piešinių padaręs architektas Juozapas Kamarauskas. Vilniaus praeities įžymybes tyrinėjo Władysławas Zahorskis (*Władysław Zahorski*), Wacławas Gizbert-Studnickis (*Wacław Gizbert-Studnicki*), išleidę vadovus po miestą. Jie nebuvo menotyrininkai, tačiau aprašydami architektūros ir dailės objektus, atliko pradinę analizę ir kartu pakylėjo juos į pripažintų vertybių rangą. Neatsitiktinai 1902–1909 m. Vilniuje imtasi gotikinės Šv. Onos bažnyčios restauravimo ir jau siekta šiuos darbus atlikti profesionaliai – pakviesti specialistai iš Krokuvos ir Varšuvos[22]. Unikalų kūrėjo, tyrinėtojo ir publicisto indėlį į Vilniaus kultūrą įnešė Ferdinandas Ruščicas (1870–1936), kuris nuo 1908 m. iki 1932 m. gyveno Vilniuje (mirė gimtajame Bogdanovo dvarelyje, dabar Baltarusija). Sekdamas Williamu Morrisu (*William Morris*), jis ėmėsi plataus estetinio aplinkos atnaujinimo darbo (nuo privataus interjero kūrimo iki karnavalų ir gyvųjų paveikslų apipavidalinimo). Ambicingiausias projektas – žurnalo *Tygodnik Wilenski* leidyba. Per 1910–1911 m. išėjo 16 numerių, skirtų įvairioms Vilniaus istorijos ir kultūros temoms – Adomui Mickevičiui, Vilniaus Katedrai, karalių rezidencijoms ir kt. Tai buvo pirmasis kultūros žurnalas Vilniuje, panašus į elitinius meno žurnalus, leistus Europos šalyse[23]. Stilizuodamas baroko ir liaudies meno formas, žurnalo dizaine Ruščicas siekė vilnietiškos *Art Nouveau* interpretacijos. Žurnale išspausdinti tekstai ir senamiesčio fotografijos rengė dirvą profesionaliam LDK paveldo vertinimui. Ruščico bendramintis ir bičiulis Janas Bulhakas (1876–1950), Vilniuje praleidęs beveik 30 metų (nuo 1912 iki 1939 m.), ne tik fotografavo, bet ir rašė eseistinius tekstus apie miesto architektūrą ir kraštovaizdį. Vėliau SBU Dailės fakultete dėstė meninės fotografijos kursą. Ruščicas ir Bulhakas nutiesė tiltą tarp XX a. pradžios Vilniaus kultūrinio sąjūdžio ir SBU laikotarpio.

Antra – institucinio pobūdžio – jungtis buvo *Vilniaus mokslo bičiulių draugija* (*Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie*), veikusi nuo 1907 iki 1939 m. Jau iki Pirmojo pasaulinio karo ji konsolidavo vietinę

lenkiškai kalbančią inteligentiją, susirūpinusią LDK žemių kultūros paveldu[24]. Draugijos rezidencijoje Tilto g. [25] veikė mokslinės literatūros biblioteka ir meno rinkinių muziejus, buvo skaitomos paskaitos, atviros studentijai ir kultūra besidomintiems vilniečiams. Draugija leido metraštį ir tęstinius mokslo žurnalus. Draugijos nariai palaikė proginio pobūdžio, tačiau geranoriškus kontaktus su *Lietuvių mokslo draugija*[26].

MENO ISTORIKAI IR JŲ VEIKLA

Į Vilnių atvykę meno istorikai bei architektai palyginti greit „prisijaukindavo" šį miestą. Antai **Władysławas Tatarkiewiczius** (1886–1980), pradėjęs darbą SBU 1919 m., jau kitąmet Mokslo bičiulių draugijos posėdyje perskaitė pranešimą apie du klasicizmus – Vilniaus ir Varšuvos. Pranešimo pagrindu išleista knygelė, iliustruota Jano Bulhako nuotraukomis, meistriškai išryškinančiomis Vilniaus klasicizmo architektūros formas[27]. Tatarkiewiczius – plataus humanitarinio profilio mokslininkas, įgijęs išsilavinimą (kartu ir menotyros) Lenkijos, Marburgo, Paryžiaus universitetuose. Habilitacinį darbą 1919 m. jis apgynė Lvovo universitete. Labai trumpai – 1919–1920 – vienerius metus – dirbo filosofijos profesoriumi Vilniuje, paskui persikėlė į Poznanės universitetą, ten dėstė meno istoriją ir teoriją[28].

J. Remeris. http://img.audiovis.nac.gov.pl/PIC/PIC_1-A-2699.jpg

Jerzys Remeris (1888–1979) studijavo meno istoriją Krokuvos Jogailaičių universiteto Filosofijos fakultete (1907–1914 m.)[29]. 1922–1928 m., būdamas Vilniaus apskrities konservatoriumi, dėstė meno istoriją ir restauravimą SBU Dailės fakultete[30]. Vėliau Varšuvoje inicijavo Paminklų inventorizavimo biuro įsteigimą (1928), pirmojo Lenkijoje specializuoto žurnalo *Ochrona zabytków* leidybą (1930). Giliai įsiminęs Vilniaus įspūdžius, išleido šio miesto kultūros paveldui skirtą eseistinę knygą[31]. 1945 m. rudenį Torunės Mikalojaus Koperniko universiteto Dailės fakultete Remeris organizavo Paminklosaugos studijas (*Studium Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa*), išugdė Torunės restauratorių mokyklą. Greta akademinio darbo, 1947–1971 m. vadovavo Torunės apskrities muziejui.

Profesorius **Juliuszas Kłosas** (1881–1933) buvo laikomas geriausiu Lenkijos medinės architektūros žinovu – apie ją išleido knygą *O budownictwie drewnianem i murowanem w Polsce* (1920). Baigė Vienos Politechnikos Architektūros fakultetą (1908), 1916 m. pakviestas dėstyti į Varšuvos Politechniką[32]. Jau nuo 1912 m. Kłosas susidomėjo paminklų apsauga. Žavėjosi Italijos architektūra, pabuvojo net 54 Italijos miestuose[33]. Fotografuodamas ant stiklo plokštelių, 1927 m. sudarė ir įrišo unikalų beveik 800 nuotraukų albumą. 1919 m. lapkritį F. Ruščicas prikalbino jį atvykti į SBU. Kolegiškos draugystės ryšiai Kłosą susiejo taip pat su J. Bulhaku, J. Remeriu, S. Lorentzu. Architektą patraukė išskirtinis Vilniaus grožis – savo sentimentus jam išreiškė rašydamas vadovą po miestą, kuriame pabrėžė Lenkijos architektūros įtaką. *Vadovo po Vilnių* išėjo trys laidos (1923, 1929, 1937 m.). Trečiajame leidime[34] Kłosas aptarė ne tik pripažintus gotikos, baroko, klasicizmo paminklus, bet ir kontraversišką carizmo laikotarpio palikimą. Jis pirmas įvertino Antano Vivulskio darbus. Vilniuje Kłosas pirmasis pradėjo architektūros tyrimų ir mokslinio restauravimo pagrindus. Ėmėsi paminklų inventorizavimo – tai buvo visai naujas dalykas. Fotografuodavo, piešdavo statinius, praktikų metu Vilniaus ir Naugarduko vaivadijose su studentais atlikdavo jų matavimus (Sudervės bažnyčios, bazilijonų bažnyčios Naugarduke, jėzuitų – Nesvyžiuje)[35]. J. Kłosas Vilniuje buvo daugelio restauravimo ir konservavimo darbų vadovas,

J. Kłosas. Fragmentas iš SBU dėstytojų ir studentų bendros fotografijos. MAB RS, Fg 1-2943. J. Bulhako nuotrauka, apie 1922 m.

organizatorius, nepakeičiamas konsultantas. Gyveno Užupio g. 24. Jo asmenybėje derėjo racionalus architekto mąstymas ir spontaniškas architektūros mylėtojo entuziazmas. Po netikėtos J. Kłoso mirties jo likęs knygų rinkinys už 1 500 zlotų buvo nupirktas Meno istorijos katedrai[36].

Marianas Morelowskis (1884–1963) studijas pradėjo Krokuvos universitete, tęsė Vienoje ir Paryžiaus Sorbonoje. Studijavo filosofiją, teisę, menotyrą ir romanų kalbas. Kaip mini gyvenimo aprašyme, Vienoje klausėsi M. Dwořako (*M. Dwořak*) ir J. Strzygowskio (*J. Strzygowski*) paskaitų, 1913 m. apgynė filosofijos daktaro disertaciją literatūros ir dailės ryšių tema (nagrinėjo XVIII a. parkus ir jų teoretikus)[37]. 1918 m. patekęs į Maskvą, ėmėsi Lenkijos muziejų vertybių sugrąžinimo iš Rusijos (už tai 1926 m. apdovanotas *Polonia Restituta* kryžiumi)[38]. Dirbo Vavelio pilies fondų saugotoju. 1930 m. atvykęs į Vilnių, labai greitai įsijungė į *Mokslo bičiulių draugijos* veiklą. Labiausiai domėjosi baroko architektūra, daug rašė apie ją, tačiau siekė apibendrinti ir kitus raidos laikotarpius[39]. Vilniuje jį žinojo ne tik kaip SBU profesorių, bet ir kaip paveldo gynėją. Atsiliepdamas į skubotą miesto tarybos sprendimą pertvarkyti Katedros aikštę, jis spaudoje publikavo[40] išsamų svarstymą, kodėl Vilniaus širdyje (taip pavadino šią vietą) netinka nei modernus asimetriškos struktūros administracinis pastatas, nei paminklas J. Pilsudskiui. 1944–1945 m. dirbo paminklų apsaugos referentu[41]. Vis dėlto ir jam, ilgiausiai iš SBU dėstytojų pasilikusiam Vilniuje, teko išvykti. 1946 m. dirbo Liublino katalikiškame universitete, netrukus persikėlė į Vroclavo universitetą, kur nuo 1952 iki 1960 m. vadovavo meno istorijos katedrai. Morelowskio moksliniai interesai aprėpė urbanistiką, architektūrą, skulptūrą, tapybą ir taikomąją dailę. Pirmieji jo mokslo darbai paskelbti 1902 m. (apie antikos paminklų kasinėjimus Romoje)[42].

Stanisławas Lorentzas (1899–1991) į Vilnių atvyko 1929 m. po meno istorijos studijų Varšuvos universitete. Iki 1935 m. dirbo Vilniaus apskrities konservatoriumi, universitete dėstė su šia specializacija susijusius paminklosaugos ir muziejininkystės dalykus[43]. Paskelbė keletą tyrinėjimų – apie architektus Kristupą Gliaubičių ir Janą Zaorą bei apie Šv. Petro ir Povilo bažnyčios dekoratorius. Nuo 1936-ųjų ilgus metus vadovavo Varšuvos *Tautiniam muziejui* (*Muzeum Narodowe*).

Piotras Bohdziewiczius (1896–1982), gimė Peterburge, lenkų emigrantų šeimoje. 1914 m. įstojo į Civilinių inžinierių institutą, 1921–1929 m. studijas tęsė Varšuvos Politechnikos Architektūros fakultete, 1933 m. apgynė daktaratą. 1937–1939 m. SBU dėstė paminklų restauravimo dalykus, buvo prof. Morelowskio, meno istorijos katedros vedėjo, pagalbininkas (adjunktas). Karo metu dirbo Vilniaus dailės

M. Morelowskis. http://www.audiovis.nac.gov.pl/obraz/98194/h:234/

muziejuje ir miesto valdyboje, 1945 m. kovą išvyko į Varšuvą. 1946 m. Liublino katalikiškame universitete, vadovaujamas M. Morelowskio, parašė ir apgynė habilitacinį darbą *Formos problemos baroko architektūroje*. Laikomas žymiausiu baroko tyrinėtoju Lenkijoje.

Išvardinti meno istorikai – tai svarbiausi šios srities specialistai Vilniuje. Jie tyrinėjo LDK meną; visi rašė apie architektūrą, o Morelowskis ir Lorentzas taip pat ir apie dailę. Morelowskio iniciatyva *Vilniaus mokslo bičiulių draugijos* sudėtyje 1931 m. buvo įkurta *Meno istorijos sekcija*, kuriai vadovavo jis pats, o pavaduotoju buvo S. Lorentzas. Sekcijai priklausė filologas, orientalistas, karaimų religinės bendruomenės hierarchas Hadži Seraja Chan Šapšalas, kunigas Piotras Śledziewskis (*Piotr Śledziewski*), dailininkas Jurgis Hoppenas, 1934 m. įsijungė meno istorijos profesorius Pierre'as Francastelis (*Pierre Francastel*), vadovavęs Prancūzų institutui Varšuvoje[44]. Sekcija leido atskirą mokslo darbų rinkinį – žurnalą *Prace i materiały sprawozdawcze sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*, redaguojamą M. Morelowskio. Iki 1939 m. išleisti 3 tomai. Straipsniai buvo spausdinami su santraukomis prancūzų kalba. Tai buvo pirmasis Lietuvoje specializuotas menotyros leidinys.

Be jau minėtų autorių, žurnale vieną kitą straipsnį publikavo Euzebiuszas Łopacińskis (*Euzebiusz Łopaciński*), Michałas Brensztejnas (*Michał Brensztejn*), Tadeuszas Mańkowskis, Stefanas Narębskis, Ferdinandas Ruščicas, Wacławas Gizbert-Studnickis. Leidinyje pasirodė pirmieji apie dailę rašiusių moterų tekstai (Zofia Baudouin de Courtenay, *Celina* Filipowicz-*Osieczkowska)*. Istorikas ir archyvų tyrinėtojas **Euzebiuszas Łopacińskis** (1882–1961) paskelbė naujų šaltinių apie dailininkus, architektus, atskirus meno kūrinius. Telšiuose gimęs bibliotekininkas ir bibliografas **Michałas Brensztejnas** (1874–1938), rašęs apie lietuviškus kryžius, Vilniaus universiteto bibliotekos istoriją, nors ir stokojo oficialių studijų diplomo, 1936 m. gavo SBU *honoris causa* vardą už nuopelnus mokslui. Jis publikavo virš 400 darbų Lietuvos istorijos ir etnografijos, knygos istorijos temomis. **Tadeuszas Mańkowskis** (1878–1956) gimęs Lvove, tenykščiame universitete 1904 m. įgijęs teisės daktaro laipsnį, tyrinėjo dailę. 1914 m. išleido knygelę apie Vilniaus baroką[45], Meno istorijos sekcijos žurnale išspausdino tekstą apie Radvilų rinkinius. Po karo persikėlė į Krokuvą, buvo Vavelio meno kolekcijos direktoriumi. Įvairiapusė asmenybė – **Piotras Śledziewskis** (1884–1950); baigė Seinų dvasinę seminariją (1908 m.) paskui Jogailaičių universitete įgijo meno istorijos magistro ir filosofijos daktaro diplomus, vėliau studijavo architektūrą Krokuvos dailės akademijoje. 1923 m. paskirtas į Vilnių kariuomenės kapelionu. Ėmė domėtis fotografija, susipažino su Janu Bulhaku[46]. Meno istorijos sekcijos darbuose publikavo tekstą apie Šv. Petro ir Pauliaus bažnyčios Antakalnyje stiuko dekorą. Architektas **Stefanas Narębskis** (1892–1966) studijavo Peterburgo Civilinių inžinierių institute (1911–1916 m.), 1922 m. baigė Varšuvos Politechniką. 1928–1937 m. ėjo Vilniaus miesto architekto pareigas ir įnešė ženklų indėlį į tarpukario miestą. Kūrybiškai interpretavo baroko formas. Pagal jo projektus pastatyta mokykla Antakalnyje, Vyskupų rūmai, atnaujinta Katedros aikštė, Rotušės interjeras, SBU Senato salė, rektorato rūmų išorė, restauruoti karaliaus Aleksandro Jogailaičio, karalienių Barboros ir Elžbietos antkapiai Katedroje, Leono Sapiegos kripta Šv. Mykolo bažnyčioje. 1935–1937 m. Dailės fakultete Narębskis skaitė paskaitas apie paminklų konservavimą[47]. Priklausė *Mokslo bičiulių draugijai*, jo 1929 m. statytame name (J. Savickio g. 4, gyveno 1930–1945 m.) rinkdavosi Juliuszas Klosas, Sanisławas Lorentzas, Ferdinandas Ruščicas, Jurgis Hoppenas. Meno istorijos sekcijos žurnale paskelbė straipsnį apie Vilniaus urbanistinę raidą. **Jurgis Hoppenas** (1891–1969) – tapytojas, grafikas, pedagogas ir restauratorius gimė Kaune, 1913 m. studijavo Krokuvos dailės akademijoje, vėliau Peterburge, nuo 1921 m. su pertraukomis – SBU Dailės fakultete. 1931 m. ėmė dėstyti Dailės fakulteto Grafikos katedroje, dėstė ir karo metu veikusioje Vilniaus Dailės akademijoje, o 1944–1946 m. dirbo Vilniaus dailės muziejuje. Restauravo Vilniaus universiteto Smuglevičiaus ir Lelevelio salių sienų tapybą, 1932–1933 m. kopijavo Trakų pilies freskų liekanas, dekoravo Lentvario ir Perlojos bažnyčių interjerus. Rašė apie bažnytinę tapybą, Trakų pilies polichromiją. **Chadži Seraja Chan Šapšalas** (1873–1961) baigė Peterburgo universitetą (1899 m.), kaip religinės

bendruomenės vyresnysis surinko unikalią karaimų paveldo kolekciją, Trakuose įsteigė karaimų muziejų (pastatą, pradėtą statyti 1928 m., finansavo Lenkijos vyriausybė). Publikavo straipsnį apie krikščioniškosios ikonografijos įtaką musulmonų religinei dailei. **Zofia Baudouin de Courtenay** (1878–1969) gimė žymaus kalbininko Jano Baudouin de Courtenay šeimoje, dailę studijavo Peterburge ir Paryžiuje. Domėjosi Bizantijos ir viduramžių menu, rašė apie antikinės Romos sienų tapybą[48]. Meno istorikė **Celina Filipowicz-Osieczkowska** (1891–1940) tyrinėjo bizantiškosios tapybos kryptį Lenkijoje, apie tai Vilniaus leidinyje paskelbė straipsnį.

Unikalu, jog ankstyvuosius savo tekstus apie Lenkijos ir Prancūzijos dailės ryšius, Versalio skulptūras Vilniuje spausdino vėliau plačiai išgarsėjęs prancūzų meno istorikas ir sociologas **Pierre' as Francastelis** (1900–1970). Sorbonos universitete jis studijavo klasikines kalbas ir literatūrą, 1930 m. apgynė disertaciją apie Versalio skulptūras ir tapo Prancūzų instituto Varšuvoje direktoriumi, skaitė paskaitas Varšuvos universitete, parašė knygą *La Pologne pittoresque* (1934). Vilniuje 1933–1934 m. publikavo kelis straipsnius prancūzų kalba meno istorijos sekcijos žurnale; kadangi straipsniai būdavo parengiami pagal sekcijos posėdžiuose skelbiamus pranešimus, Francastelis tikriausiai tais metais lankėsi Vilniuje.

Po SBU uždarymo beveik visi dėstytojai iškart pasitraukė į Lenkiją, tik Morelowskis, Bohdziewiczius ir Hoppenas karo laikotarpį praleido Vilniuje. Menotyros edukacija, tiriamoji veikla, leidyba, per 20 metų įgijusi pagreitį, nutrūko. Vis dėlto esama vieno tiesioginio ryšininko tarp SBU veiklos laikotarpio ir sovietmečio. Tai – **Vladas Drėma** (1910–1995) – SBU absolventas, iš dailininko tapęs profesionaliu menotyrininku. 1931–1936 m. jis studijavo Dailės fakultete (tapybą dėstė Ludomiras Slendzinskis ir Tymonas Niesiołowskis (*Tymon Niesiołowski*), grafiką Jurgis Hoppenas). Iki karo kūrė tapybos ir grafikos darbus, mokytojavo, rašė dailės kritikos straipsnius. 1946–1961 m. vadovavo Vilniaus dailės muziejaus Vaizduojamosios dailės skyriui. 1946–1950 ir 1957–1970 m. dėstė Dailės institute, 1956–1958 m. Vilniaus universitete. 1970–1985 m. dirbo Paminklų konservavimo ir restauravimo institute. Sukaupė didžiulį kiekį dokumentinės medžiagos. Tuo metu, kai niekas nesiryžo bendradarbiauti su užsieniu, Drėma paskelbė 4 straipsnius Varšuvoje leidžiamame menotyros žurnale *Biuletyn Historii Sztuki* (apie Knakfusą, Gucevičių, architektūros mokymą Vilniaus Akademijoje, Šv. Teresės bažnyčią), parašė biografijų į *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce dzialających*. Jį domino tiek dailė, tiek architektūra – pirmoji monografija buvo apie Pranciškų Smuglevičių (1973), kitos skirtos architektūrai – *Dingęs Vilnius* (1991), *Vilniaus Šv. Onos bažnyčia. Vilniaus katedros rekonstrukcija 1782–1801 metais* (1991). Po autoriaus mirties išleistos knygos *Kanutas Ruseckas* (1996) ir *Šv. Jono bažnyčia* (1997). Menotyrininkui reikėjo tiesioginių kontaktų su tradicija, kurioje jis išaugo – neatsitiktinai daug metų (1958–1991) jo susirašinėta su Stanisławu Lorentzu (iki pastarojo mirties). Tai buvo korespondencija tarp mokinio ir mokytojo, nuoširdi ir naudinga abiem – „S. Lorentzas pagelbėdavo V. Drėmai rinkdamas Lietuvoje neprieinamą mokslinę informaciją, padėjo publikuoti jo tyrinėjimus Lenkijos mokslinėje spaudoje, o V. Drėma nuolat informuodavo kolegą Varšuvoje apie naujausius savo ir kitų lietuvių mokslininkų atradimus, taip padėdamas jam palaikyti bent tokį kontaktą su Vilniumi"[49]. Kaimynines šalis tuomet skyrė neperžengiama SSSR siena.

TARPUKARIO VILNIAUS MENOTYROS DARBŲ KRYPTYS BEI METODAI

Tarpukario Lenkijoje kristalizavosi keli menotyros židiniai – Krokuvos, Lvovo, Poznanės ir Vilniaus. Gilesnes meno istorijos tradicijas turėjo tik Krokuva. Čia, Jogailaičių universitete, Meno istorijos katedra įsteigta jau 1882 m.; nuo įkūrimo iki 1910 m. jai vadovavo Marianas Sokołowskis (*Marian Sokołowski*), vadinamas Lenkijos menotyros tėvu. Menotyrą jis studijavo Vienoje ir patyrė šios mokyklos įtaką. Katedros tradicijas iki šiol tęsia Meno istorijos institutas[50]. Krokuva buvo pirmaujantis Lenkijos paminklosaugos centras, perėmęs mokslinius ir metodinius pagrindus iš Austrijos mokyklos. Lvovo universitete, tarpukariu pavadintame Karaliaus Jono Kazimiero vardu, Humanitarinių mokslų fakultete taip pat veikė menotyros katedra. Lvove domėtasi mokslinėmis metodologijomis,

buvo stipri racionalistinės pakraipos filosofijos mokykla. Iš šių dviejų mokslo įstaigų – Krokuvos ir Lvovo – atvyko dėstytojai į Stepono Batoro universitetą. Tačiau skirtingai nei Krokuvoje, SBU Dailės fakultete meno istorikai kaip savarankiški specialistai nebuvo rengiami.

Lenkijos universitetai perėmė ir plėtojo vokiečių bei austrų menotyros mokyklų tradicijas. Meno istorijos pradininkas Johannas Joachimas Winckelmannas (*Johann Joachim Winckelmann*; 1717–1768) meno raidą susiejo su pasaulio istorijos laikotarpiais. Jacobas Burckhardtas (*Jacob Burckhardt*;1818–1897) ir jo mokinys Heinrichas Wölfflinas (*Heinrich Wölfflin*; 1864–1945) domėjosi klasikiniais stiliais ir įtvirtino stilistinės bei formaliosios analizės metodus. Lygindami atskirus kūrinius, jie stebėjo formų kaitą ir naujo stiliaus iškilimą, nesureikšmindami menininko individualybės (dabar tai vadinama „meno istorija be vardų"). Wölffliną domino nacionaliniai stilių atspalviai – jis stebėjo „vokiško", „itališko" charakterio atspindį meno formose[51]. Būdingas XIX a. pab.– XX a. I p. Vienos mokyklos bruožas – siekis suteikti menotyrai mokslinį pagrindą (*Wissenschaftlich*), nuo subjektyvių estetinių kriterijų pereinant prie griežtų meno kūrinio analizės būdų. Pragmatinę liniją ypač pabrėžė Aloisas Rieglis (*Alois Riegl*), taikęs lyginamosios stilistinės analizės metodą. Jis sutelkė dėmesį į formaliąsias kūrinio savybes, vengdamas bet kokių metafizinių samprotavimų apie turinį. Aloisas Rieglis ir jo kolegos, rašę apie tuos meno istorijos periodus, į kuriuos anksčiau žvelgta negatyviai, keitė požiūrį į vėlyvąją antiką, baroką. Beveik visi Vienos mokyklos atstovai derino akademinę karjerą dėstydami universitetuose ir dirbdami meno kuratoriais muziejuose arba paminklosaugos sferoje[52].

Analogiška akademinės ir taikomosios veiklos dermė būdinga daugeliui Vilniaus SBU Dailės fakulteto pedagogų. Į praktinius darbus buvo pasinėrę Remeris, Kłosas, Lorentzas, Bohdzieviczius, Hoppenas. Jų patirtis paminklų apsaugos, restauravimo, architektūrinio projektavimo srityse teikdavo naudingų impulsų akademiniame darbe. Labiausiai plėtota paminklosauga; sekant Krokuvos pavyzdžiu, formavosi atsakingas požiūris į meno objektų saugojimą, inventorizavimą ir restauravimą.

Nuoseklius architekto-restauratoriaus darbo pagrindus turėjo J. Kłosas. Jis buvo Aloizo Rieglio, Cesaro Boito šalininkas, pritarė Rieglio požiūriui, kad „konservacinėje veikloje reikia vengti įvairių priedų ir inovacijų, siekiant išsaugoti paminklą esamos būklės"[53]. Diskutuodamas su Lorentzu teigė, jog restauravimo metu leistinas tik ribotas, fragmentinis pažeistų dalių atkūrimas. Kłosas atidžiai nagrinėjo Vokietijos meno istoriko Corneliaus Gurlitto straipsnį *Vom Restaurieren*, kuriame akcentuojama būtinybė pažinti pastato istoriją, archeologijos duomenis, o atliekant tvarkymą, vengti perdirbimų ir stilizavimo[54]. J. Kloso taikyta paminklų tvarkymo metodika artima Gustavo Giovannonio (*Gustav Giovannoni*, 1873–1947) mokslinio restauravimo koncepcijai (1931 m.), pabrėžiančiai, jog neturi būti falsifikuojamos paminklo raidos fazės, o intervencijos galimos tik minimalios, be to, jas reikia atidžiai dokumentuoti.

Kiti du Kłoso kolegos – Remeris ir Lorentzas taip pat gerai pažinojo Vilniaus ir Naugarduko vaivadijų paminklus, tačiau, nebūdami architektai, vykdė tik apsaugos administravimą. Kłosas ir Remeris Vilniuje inicijavo paminklų inventorinimo veiklą, kurią vėliau plėtojo pokarinėje Lenkijoje. Visiems jiems rūpėjo perteikti žinias visuomenei – tai darė, išleisdami vadovus, apybraižas apie Vilniaus kultūros vertybes.

Akademinę menotyrą tarpukario Vilniuje plėtojo W. Tatarkiewiczius ir M. Morelowskis. Jų pačių moksliniai interesai bei Dailės fakulteto edukaciniai tikslai buvo susiję su LDK žemių architektūros ir dailės tyrimais. Abiejų autorių darbuose vyravo lyginamosios stilistinės analizės metodas, jie ieškojo formų genezės ir lokalinio savitumo. Stilistikos lyginimo tradicija tęsėsi jau nuo M. Sokolowskio, kuris 1906 m. straipsnyje *Dwa gotycyzmy*... gretino Vilniaus ir Krokuvos architektūros bei auksakalystės pavyzdžius. Lokalinių bruožų ieškojimas sietinas tiek su Wölfflino pradėta kryptimi, tiek ir su drąsiomis Sokolowskio hipotezėmis. Tatarkiewicziaus kaip meno istoriko kompetencija atsiskleidė Vilniaus ir Varšuvos klasicizmo sugretinimu. LDK architektūra ir dailė plačiausiai išnagrinėta Morelowskio, kuris ypač daug dėmesio skyrė barokui. 1940 m. menotyrininkas savo lėšomis išleido monografiją *Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia*, kurioje

teigė: „tolimos kelionės į garsiausius baroko centrus Italijoje, Prancūzijoje, Nyderlanduose ir Vokietijoje, palyginimui surinktų reprodukcijų įtaigumas leido man pagrįsti įsitikinimą, jog baroko raida XVIII a. Vilniuje rėmėsi profesionaliu ir giliu šio stiliaus esmės pažinimu iš geriausių itališkų šaltinių; jog buvo savarankiškai atrastos juose slypinčios tolesnio interpretavimo, formų varijavimo galimybės; jog sugebėta tarptautinę srovę, visur entuziastingai priimamą, palenkti prie čionykščių tradicijų ir pasiekti išskirtinių rezultatų“[55]. Vienu iš Vilniaus baroko savitumų Morelowskis laiko bažnyčių kompozicijos vertikalumą, perimtą iš gotikos, kuri šiame regione užsitęsė ilgiau. Be to, Vilniaus bažnyčiose pasiektas tapybiškumo efektas, kuris, atrodytų, sunkiai įmanomas plytų statyboje. S. Lorentzo teigimu, Morelowskis kartais lygino neadekvataus meninio rango objektus, laisvokai interpretavo E. Łopacińskio archyvinius išrašus[56], todėl pasklido netikslių atribucijų. Vis dėlto jo triūsas davė apčiuopiamų vaisių – 1939 m. išspausdinta 120 puslapių iliustruota apybraiža apie Vilniaus mokyklos architektūrą (kurios objektai nuo XIV a. iki XIX a. vidurio buvo išplitę plačiame Lietuvos ir šiaurės vakarų Baltarusijos areale)[57].

Kitas Vilniaus baroko tyrinėtojas P. Bohdziewiczius gana formaliai (be istorinio konteksto) skirstė stiliaus raidą į tris fazes[58]. Stebėjo jas ne tiek menotyrininko, kiek architekto žvilgsniu, siekdamas klasifikuoti formas bei motyvus. Vėliau, dirbdamas Liubline, išleido kelias monografijas, skirtas Lenkijos ir Lietuvos baroko architektūrai.

S. Lorentzo nuopelnas – atsakingo požiūrio į skelbiamus duomenis ir hipotezes skatinimas profesinėje aplinkoje. Jis pats buvo labai atidus archyviniams šaltiniams, siekė kuo tikslesnės kūrinių atribucijos, straipsniuose patikslino žinias apie architektų Gliaubičiaus ir Gucevičiaus kūrinius.

Minėtą S. Lorentzo principą – dėmesingumą šaltiniams – perėmė Vladas Drėma. Lyginant su kitais sovietmečio architektūros ir dailės istorikais, Drėma mokėjo fenomenaliai prakalbinti archyvus. Jo straipsnių bibliografija ir paaiškinimai išsamūs kaip nė vieno kito autoriaus to meto Lietuvoje. Virtuoziškas dialogas su šaltiniais išsiskleidžia albume *Dingęs Vilnius*. Čia pirmą kartą Lietuvos menotyroje taip plačiai prabyla ikonografinė medžiaga. Drėmai, kaip ir prieškario Vilniaus specialistams, rūpėjo praktiniai paminklų išsaugojimo, restauravimo klausimai. Jo naudotas mokslinis metodas akivaizdžiausiai atsiskleidė apybraižoje apie Šv. Onos bažnyčią. Detaliai laikydamasis šaltinių liudijimo, jis išdėstė nuoseklią bažnyčios remontų, pertvarkymų ir restauracijų istoriją.

Profesorius Józefas Pokłewskis, plačiausiai tyrinėjęs tarpukario Vilniaus meninį gyvenimą, M. Morelowskio įkurtą Meno istorijos sekciją ir jos išleistus tris darbų tomus laiko sėkminga meno istorijos mokslo pradžia; platesnei veiklai Vilniuje stigo profesionalių tyrinėtojų, juolab, kad dalis jų buvo apkrauti darbu paminklosaugos įstaigose[59]. Nepaisant šios išlygos, lenkų tyrinėtojai Dailės fakulteto veikimą SBU laiko ypatingu reiškiniu, 1797 m Vilniaus universitete įkurtos Meno mokyklos tradicijų tąsa[60]. Manoma, jog universitetas kaip intelektualios veiklos lopšys galėjo duoti daugiau, nei tik meistrystės mokanti, atskirų dailininkų autoritetais besiremianti, dailės akademija.

Nors instituciniu požiūriu 1939 m. Vilniaus menotyros židinio veikla buvo nutraukta, tačiau per Vlado Drėmos tyrinėjimus jo tradicija tęsėsi ir gyvuoja iki šiol. Kadangi Vilniaus menotyros centras pagrindus perėmė iš Krokuvos, o ši – iš vokiečių ir austrų mokyklų, iš čia ir mes galime kildinti vieną menotyros mokslo šaknį.

1939 m. įvykiai privertė didžiąją dalį SBU dėstytojų išvykti. Naujam akademiniam dariniui palankiausios aplinkybės susiklostė Torunėje, Šiaurės Lenkijoje, kuri neturėjo aukštosios mokyklos. 1945 m. čia įkurtas Mikalojaus Koperniko universitetas, į kurį persikėlė daugelis SBU dėstytojų. Torunėje kaip ir Vilniuje įsteigtas Dailės fakultetas, rengiantis ne tik dailininkus, bet ir dailės pedagogus, paminklosaugininkus ir muziejininkus[61]. Fakultetas, sudarytas iš 6 katedrų, funkcionavo kaip Humanitarinio fakulteto dalis. Dailės katedrų vadovai Bronisławas Jamonttas (*Bronisław Jamontt*), Henrykas Kuna (*Henryk Kuna*), Tymonas Niesiolowskis, Stefanas Narębskis, Jerzys Hoppenas buvo atvykę iš Vilniaus. Profesoriaus Jerzy'o Remerio pastangomis įkurta paminklosaugos

katedra (*Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa*), kuriai jis vadovavo iki 1960 m. Keli specialistai iš Vilniaus rado darbą Varšuvoje (S. Lorentzas, J. Bułhakas), Krokuvoje (L. Slendzinskis), Liubline, Vroclave (M. Morelowskis). Buvę SBU dėstytojai 1988 m. Torunėje įkūrė *Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej*, kuri skatino Vilnijos kultūros paveldo tyrinėjimus.

Ilgametis tarpukario Vytauto Didžiojo universiteto rektorius Mykolas Römeris siūlė lietuviško universiteto struktūroje išsaugoti Dailės fakultetą[62]. Pokariniame Vilniaus universitete iki 1951 m. dar veikė Pauliaus Galaunės vadovaujama Menotyros katedra, tačiau buvęs Dailės fakultetas persitvarkė į savarankišką aukštąją mokyklą, kurion vėliau perkeltos ir menotyros studijos.

IŠVADOS:

1. XX a. pradžios Vilniaus kultūriniame sąjūdyje glūdėjo meninių reiškinių pažinimo bei meno objektų tausojimo ištakos. Vilniaus fotografai ir dailininkai fiksavo LDK laikų paveldą, kūrėsi mokslo ir meno draugijos, buvo leidžiami vadovai po Vilnių, kultūros žurnalai. Dėsninga, jog 1919 m. atkuriant universitetą (SBU) Dailės fakulteto steigimą inicijavo vilnietis dailininkas Ferdinandas Ruščicas.

2. SBU Dailės fakultete nuo 1922 m. veikė Meno istorijos katedra, kuri organizavo teorinių dalykų studijas būsimiems dailininkams ir architektams; menotyros specialistų nerengė. Katedros veikloje ženklų pėdsaką paliko jos vadovai J. Remeris ir M. Morelowskis. Fakulteto studentams dėstyta visuotinė meno ir architektūros istorija, medinės statybos istorija, Lenkijos tapyba, paminklų apsauga ir restauravimas, muziejininkystė.

3. Daugelis fakultete dirbusių menotyrininkų ėmėsi tyrinėti LDK epochos meno palikimą. Ryškiausi tyrėjai tarpukario Vilniuje buvo Marianas Morelowskis (Vilniuje dirbo 1930–1945 m.), Juliuszas Kłosas (dirbo 1920–1933 m.), Jerzys Remeris (1922–1928 m.), Stanisławas Lorentzas (1929–1935 m.), Władysławas Tatarkiewiczius (1919–1921 m.), Piotras Bohdziewiczius (1937–1945 m.). Kiekvieno indėlis savaip reikšmingas, tačiau dvi svarbiausios Vilniaus menotyros židinio kryptys atsiskleidė M. Morelowskio ir J. Kłoso veikloje. Pirmasis atstovavo akademinę menotyrą, antrasis – taikomąją (padėjo pagrindus architektūros moksliniams tyrimams, paminklų inventorizavimui ir restauravimui).

4. Nuo 1907 m. veikusios *Vilniaus mokslo bičiulių draugijos* (*Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie*) sudėtyje M. Morelowskis 1931 m. įkūrė meno istorijos sekciją, kuri leido mokslinį žurnalą *Prace i materiały sprawozdawcze sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie* (išėjo 3 tomai). Čia menotyros darbus spausdino ne tik minėti ryškiausi tyrinėtojai, bet ir virš dešimties kitų autorių, tarp jų – prancūzų meno istorikas ir sociologas *Pierre'as Francastelis*.

5. Vilniaus menotyrininkai, susibūrę SBU Dailės fakulteto Menotyros katedroje ir į *Mokslo bičiulių draugijos Meno istorijos sekciją*, požiūriais ir tyrimo metodais buvo gimininga Krokuvos menotyros mokyklai, kuri rėmėsi austrų bei vokiečių šios srities autoritetais. Vienos mokyklos pavyzdžiu vilniečiai derino akademinį darbą su praktine veikla. Vokiečių menotyroje įtvirtintą lyginamosios analizės metodą Vilniuje plačiausiai pritaikė M. Morelowskis. Tarpukario menotyrininkų veikla 1939 m. nutrūko, jos tradiciją sovietmečiu išsaugojo tik SBU auklėtinis Vladas Drėma.

6. Būdingais neformalaus menotyros centro tarpukario Vilniuje bruožais galime laikyti dėmesį vietinio architektūros ir dailės palikimo tyrimams bei jų savitumo nustatymui, lyginamosios stilistinės analizės prioritetą, atidumą šaltiniams bei glaudų menotyros kontaktą su paveldo apsauga.

Nuorodos

[1] „Universitete įsteigti šeši fakultetai – humanitarinių mokslų, teologijos, teisės ir visuomenės mokslų, medicinos, dailės matematikos ir gamtos. Ypatingas dėmesys buvo skiriamas humanitarinių mokslų fakultetui, kuris turėjo „spinduliuoti lenkų kultūrą". [...]. Parenkant dėstytojus, svarbios buvo jų tautinės bei pilietinės nuostatos. Vietoje tinkamų universitetui darbuotojų buvo mažai, tad daugelį dėstytojų teko kviestis iš Lenkijos, nors šie į tolimą Vilnių vyko gana nenoriai ir ilgesnį laiką neužsibūdavo. Nenuostabu, kad Vilniaus universitetas tiek mokslo

darbuotojų, tiek studentų skaičiumi buvo mažiausias Lenkijoje". Kulikauskienė, Lina. *Mokslas Vilniaus universitete*. In: http://mkp.emokykla.lt/gimtoji/docs/10k02t13k.rtf, žiūrėta 2011 02 10.

[2] Mažeikienė, Ilona. *Architektūros skyriaus likimas tarpukario Vilniuje*. In: *Vilnius kaip dailės mokymo ir sklaidos centras.* VDA darbai, 29. Vilnius: VDA leidykla, 2003, p. 121–128; Bielinienė, Janina. *Ką apie prof. J. Klosą pasakoja jo knygos*. In: *Vilniaus architektūros mokykla XVIII–XX a.* VDA darbai, 2. Vilnius: VDA leidykla, 1993, p. 194–219; Kitkauskas, Napaleonas. *Vilniaus pilys Marijano Moreliovskio (1884–1963) tyrimuose*. In: *Vilniaus istorijos metraštis*. 2007, t. 1, p. 97–116.

[3] Poklevskis J. *Stepono Batoro universiteto Dailės fakultetas 1919–1939*. In: *Vilniaus meno mokykla ir jos tradicijos = Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*: [Torunė, Lenkija ir Vilnius, Lietuva]: [parodos katalogas]. Vilnius: Vilniaus Dailės akademija, 1996; Pokłewski Józef. *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*. Toruń: Wydaw. Uniw. M. Kopernika, 1994; Poklewski, Józef. *Profesor Juliusz Kłos (1881–1933) – architekt – badacz – konserwator – pedagog – człowiek*. In: *Architektura et historia.* Toruń: 1999, s. 295; Kalembka, Sławomir. *Dwieście lat Sztuk Pięknych na uniwersytecie w Wilnie i Toruniu 1797–1997*, Toruń: Toruńskie T-wo Kultury, 1998.

[4] Lietuvos Centriniame Valstybės archyve (LCVA), F. 175 saugomi Vilniuje išlikę SBU dokumentai: čia yra Dailės fakulteto kanceliarijos bylų, egzaminų protokolų, studentų sąrašų, saugomos dėstytojų asmens bylos (informacijos kiekis jose netolygus). Į Lietuvos Literatūros ir meno archyvą pateko SBU Dailės fakulteto dokumentų likučiai, perduoti Vilniaus dailės mokyklai, veikusiai 1940–1941 m. (F. 63, ap. 1). Vokiečių okupacijos metais Vilniuje likusių SBU darbuotojų bylų esama to paties archyvo Vilniaus dailės akademijos fonde (F. 64, ap. 1).

[5] Lenkiškoje literatūroje Krokuvos, Lvovo, Vilniaus menotyros židiniai įvardijami sąvoka *ośrodek*, kurią tiksliausia būtų versti *neformalaus centro* sąvoka. [Artist]. *Historia sztuki*. 2009. In: http://historia.sztuki.eu/historia-sztuki/141.html, žiūrėta 2011 02 10.

[6] Ruszczyc F. *Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w latach 1919–1929*. Wilno: druk Józefa Zawadzkiego, 1931, s. 3. Dėl pastatų panaudos ir būklės klausimų 1924 m. buvo parengtas viso bernardinų ansamblio patalpų inventorius su aukštų planais, autoriai J. Kłos ir B. Domański: LCVA, F. 175, ap. 1 (I A), b. 651, l. 67–74.

[7] Mažeikienė, Ilona. *Architektūros skyriaus likimas tarpukario Vilniuje*. In: *Vilnius kaip dailės mokymo ir sklaidos centras.* VDA darbai, 29. Vilnius: VDA leidykla, 2003, p. 122.

[8] Budreika Eduardas. *Architektūros meno ir mokslo studijos Vilniuje*. In: *Vilniaus architektūros mokykla XVIII–XX a.* VDA darbai, 2. Vilnius: VDA leidykla, 1993, p. 78. 1929 m. dalis architektūros studentų perkelta į Varšuvą, kita dalis – į Krokuvą. Vilniuje palikta tik interjero specialybė.

[9] *XX a. lietuvių dailės istorija*, I (1900–1940), Vilnius: Vaga, 1982, p. 267.

[10] Ruszczyc, F., op. cit., s. 20. Ruščico prašymu buvo padarytos trijų Vavelyje palaidotų karalių sarkofagų kopijos, antikinių skulptūrų kopijos, likusios iš J. Montvilos piešimo mokyklos, ir A. Vivulskio skulptūriniai eskizai, 1921 m. atvežti iš Paryžiaus, senų audinių kolekcija.

[11] *XX a. lietuvių dailės istorija*, I (1900–1940), Vilnius: Vaga, 1982, p. 266 (skyrius: *Vilniaus krašto Lietuvių dailė 1920–1940 m. Bendri bruožai ir raidos tendencijos*).

[12] Mažeikienė, Ilona, op.cit., p. 122.

[13] Poklewski, Józef. *Profesor Juliusz Kłos (1881–1933) – architekt – badacz – konserwator – pedagog – człowiek*. In: *Architektura et historia*. Toruń: 1999, s. 295.

[14] LCVA, F. 175, ap. 1 (I A), b. 110. *Wydział Sztuk Pięknych. Likwidacja działu Architektury*, lap. 14–15.

[15] J. Poklevskis. *Stepono Batoro universiteto Dailės fakultetas 1919–1939*. In: *Vilniaus meno mokykla ir jos tradicijos = Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*: [*Torunė, Lenkija ir Vilnius, Lietuva*]: [parodos katalogas]. Vilnius : Vilniaus Dailės akademija, 1996.

[16] LCVA, F. 175, ap. 1 (I Bb), b. 175, l. 5.

[17] Ruszczyc, F., op. cit., s. 19.

[18] Morelowskis pradėjo dirbti Vilniuje 1930 m. balandžio mėn. asistentu (*profesor zastępczy*); 1934-05-09 patvirtintas docento vardas (*profesor nadzwyczajny*), 1936 m. SBU dokumentuose jis pavadintas profesoriumi ir Dailės fakulteto prodekanu. In: LCVA, F. 175, ap. 1 (I Bb), b. 752, l. 22, 29, 37, 59, 72.

[19] LCVA, F. 175, ap. 1 (I A), b. 780, lap. 20.

[20] Bielinienė Janina. *Ką apie prof. J. Klosą pasakoja jo knygos*. In: *Vilniaus architektūros mokykla XVIII–XX a.* VDA darbai, 2. Vilnius: VDA leidykla, 1993, p. 207. Tadeusz Szydłowski (1883–1942) buvo iš pirmosios lenkų menotyrininkų kartos, išugdytos Krokuvos Jogailaičių universitete, Mariano Sokolowskio 1882 m. įsteigtoje meno istorijos katedroje. 1921–1929 m. – pirmosios valstybinės paminklosaugos įstaigos Lenkijoje vadovas – Krokuvos vaivadijos konservatorius. 1929 m. dėstė meno istoriją SBU, paskui grįžo į Jogailaičių universitetą.

[21] LCVA, F. 175, ap. 13, b. 216. *Protokuły komisiji egzaminacyjnej*, l. 72–94.

[22] Vilniaus Šv. Onos bažnyčios restauravimo darbus konsultavo Krokuvos restauratorius Slawomiras Odrzywolskis, vadovavo archit. Józefas Dziekońskis iš Varšuvos, žymus neogotikinių bažnyčių statytojas, o nuo 1906 m. Sewerinas Houvaltas.

[23] Laučkaitė, Laima. *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*. Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 135–136.

[24] Vilniaus mokslo bičiulių draugija siekė tirti LDK istoriją, jos tautų etnografiją, meną, ekonomiką, gamtą, saugoti ir rinkti kultūros paminklus. Nuo 1922 metų VMBD veikė trys skyriai: filologijos, literatūros ir meno; matematikos, gamtos ir medicinos; istorijos, filosofijos ir teisės bei visuomenės mokslų.

[25] Pastatas pradėtas statyti 1910, visiškai baigtas 1929 m.

[26] Żytkowicz, Leonid. *Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie. Z dziejów nauki polskiej*. Warszawa-Poznań-Toruń: PWN, 1975, s. 75.

[27] Tatarkiewicz W. *Dwa klasicizmy, wileński i warszawski.* Warszawa: E.Wende i S-ka, 1921.

[28] LCVA, F. 175, ap. 1 (I Bb), b. 97. Tatarkiewicz Władysław, 12 lapų.

[29] LCVA, F. 175, ap. 1 (I Bb), b. 128. Remer Jerzy, 9 lapai.

[30] *Polski słownik biograficzny,* t. XXXI/1, z.128. Wr.-W-wa-Kr.-Gd.-Lodź: Wyd. PAN, 1988.

[31] Remer J. *Wilno*. Poznań: Wyd. polskie, [1934].

[32] LCVA, F. 175, ap. 1 (I Bb), b. 123. *Juliusz Kłos*, 102 lapai.

[33] Bielinienė Janina, op. cit, p. 217.

[34] *Wilno. Przewodnik krajoznawczy Juliusza Kłosa, Prof. Uniwersytetu St. Batorego. Wydanie trzecie poprawione po zgonie autora,* Wilno: Wyd. Wileńskiego oddziału Polskiego towarzystwa turystyczno-krajoznawczego, 1937.
[35] Budreika, Eduardas. *Mokslinio restauravimo pradininkas*. In: *Vakarinės naujienos.* Vilnius: 1988 01 30, p. 3.
[36] LCVA, F. 175, ap. 1 (I A), b. 892. l. 1.
[37] LCVA, F. 175, ap. 1 (I Bb), b. 752, l. 17, 28.
[38] Ibid., l. 19.
[39] LCVA, F. 175, ap. 1 (I Bb), b. 752. *Morelowski Marian*, 146 lapai su nuotraukomis.
[40] Morelowski M. *Co będzie z placem katedralnym, co ze starym Wilnem?* ... Wilno, 1937. Odb. z *Kurjera Wileńskiego*, 1937, Nr.115.
[41] Bajor, Alwida Antonina. *Profesor Marian Morelowski, wilnianin z wyboru.* In: http://www.magwil.lt/archiwum/2003/mww8/Rug11.htm, žiūrėta 2011 03 14.
[42] LCVA, F. 175, ap. 1 (I Bb), b. 752, l. 17.
[43] Kowalczykowa, Alina. *Konserwator Stanisław Lorentz na Wilenszczyznie – przyczynek*. In: *Vilnius kaip dailės mokymo ir sklaidos centras*. VDA darbai, 29. Vilnius: VDA leidykla, 2003, p. 129–138.
[44] *Prace i materiały sprawozdawcze sekcji Historii Sztuki*. T. II, zs. 1-4, s. 244.
[45] Mańkowski, Tadeusz. *Z refleksji o Wilnie i o baroku polskim*. Wilno: drukarnia Józefa Zawadzkiego, 1914.
[46] Piotr Śledziewski *Fotografie*. In: *Dom Pracy Twórczej w Wigrach*. http://www.wigry.org/projekty.php?pid=493, žiūrėta 2011 02 10.
[47] LCVA, F. 175, ap. 1 (I Bb), b. 756. *Narębski Stefan,* 46 lapai su nuotraukomis.
[48] Labiau žinoma kaip dailininkė, 1959 m. sukūrė originalius vitražus Čenstachavos bažnyčioje.
[49] Drėma, Vladas, Lorentz, Stanisław. *Laiškai / Listy.* Vilnius: VDA leidykla, 1998, p. 6, 8.
[50] Meno istorijos institutas (Instytut Historii Sztuki) veikia Jogailaičių universiteto Istorijos fakultete. Kaip seniau, taip ir dabar jame tyrinėjama Lenkijos ir Europos meno istorija nuo viduramžių iki XX a. pradžios. Tarpukariu katedrai (nuo 1929 m.) vadovavo T. Szydłowskis, prieš tai trumpai dirbęs Vilniuje.
[51] Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History*, 1915. In: *Art history and its methods: a critical anthology / selection by E. Fernie*. New York: Phaidon Press Limited, 1995, p. 135–151.
[52] Simpson, Kathryn. *Viennese art, ugliness, and the Vienna school of art history: the vicissitudes of theory and practice*. In: *Journal of Art Historiography* Issue 3 December 2010. http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_183175_en.pdf, žiūrėta 2011 06 29.
[53] Poklewski, Józef. *Profesor Juliusz Kłos (1881 –1933) – architekt – badacz – konserwator – pedagog – człowiek*. In: *Architektura et historia.* Toruń: 1999, s. 295.
[54] Bielinienė, Janina, op. cit., p. 202.
[55] Morelowski, Marian. *Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia*, Wilno: nakladem autora, 1940, s. 6.
[56] Lorentz, Stanislaw. *Materiały do historii wileńskiej architektury barokowej i rokokowej.* Warszawa: ISPAN, 1989 (rotoprintas), s. 2.
[57] Morelowski, Marian. *Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej od gotyku do neoklasycyzmu*. Wilno: Grafika, 1939.
[58] Bohdziewicz, Piotr. *O istocie i genezie baroku wileńskiego z drugiej i trzeciej ćwierci XVIII-go wieku.* In: *Prace i materjaly sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie.* T. III. Wilno, 1938–1939, s. 175–217.
[59] Pokłewski, Józef. *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*. Toruń: Wydaw. Uniw. M. Kopernika, 1994, s. 206.
[60] Kalembka, Sławomir. *Dwieście lat Sztuk Pięknych na uniwersytecie w Wilnie i Toruniu 1797–1997*. Toruń: Toruńskie T-wo Kultury 1998, s. 25.
[61] Pokłewski, Józef. *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*. Toruń: Wydaw. Uniw. M. Kopernika, 1994, s. 323.
[62] Kalembka, Sławomir, op. cit., s. 36.

Nijolė LUKŠIONYTĖ
Vytautas Magnus University, Kaunas

ART HISTORY IN THE INTERWAR VILNIUS

Key words: art history at Stefan Batory University, Department of art history, art historians and critics in Vilnius in 1919–1939, heritage protection, Juliusz Kłos, Jerzy Remer, Marian Morelowski.

Summary

In 1919 under the initiative of the state of Poland the University was reopened in Vilnius, and named after Stefan Batory. Following the tradition of the 19th century, the Faculty of Arts was founded at the University. The organizer and longevous leader of the Faculty was a famous Vilnius artist Ferdynand Ruszczyc. In 1922 a department of Art history was founded at the faculty, which provided theoretical studies for future artists and architects (no art historians and critics were being prepared at that time). The work of the Department was started by Jerzy Remer,

later the famous art historian Marian Morelowski became the subsequent head of the Department. The subjects of art history were taught by specialists, invited from Poland. The subjects taught included general art history, the painting of Poland, the history of wooden architecture, museology and heritage protection, practices of inventory of monuments also took place.

The art exploration origins in Vilnius should be searched for in the multi-coloured cultural movement of the beginning of the 20th century. The photographers and artists of Vilnius were documenting heritage objects of the Grand Duchy of Lithuania, travel guides for Vilnius, and cultural magazines were being issued. Vilnius Society of Friends of Science (*Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie*) brought the local intellectuals together.

The art specialists, who came to work to the University of Stefan Batory, started the heritage research of the epoch of the Grand Duchy of Lithuania. This work was carried out by Władysław Tatarkiewicz (which taught the history of philosophy at USB in 1919–1920), Jerzy Remer (worked in Vilnius in 1922–1928), Juliusz Kłos (worked in Vilnius in 1920–1933), Marian Morelowski (1930–1945), Stanisław Lorentz (1929–1935), Piotr Bohdziewicz (1937–1945), later joined by Jerzy Hoppen, born in Kaunas.

J. Kłos laid out scientific foundations for the research of architecture and restoration in Vilnius. M. Morelowski carried out a wide research of Baroque and the school of architecture of Vilnius from the 14th century till the middle of the 19th. In 1931, he founded and leaded a section of art history in Vilnius Society of Friends of Science, and was the editor of continuous scientific journal *Prace i materiały sprawozdawcze sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie,* which contained the works not only of the abovementioned authors, but also a dozen of other researchers of culture. A prominent French art historian and sociologist Pierre Francastel (1900–1970) was among them. Stanisław Lorentz was devoted to the study of sources, and attribution of artworks.

The art historians of Vilnius had the closest links with the school of Krakow, which was the cradle of Polish science of art history. It adopted its fundamentals from Vienna and German schools. Johann Joachim Winckelmann, Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin, the classics of German art history, developed the method of comparative stylistic analysis, which was most widely used in Vilnius by M. Morelowski. In their research of the art and architecture of The Grand Duchy of Lithuania, he and his colleagues tried to reveal the local characteristics of Gothic, Baroque and Classicism. The representatives of Vienna school (Alois Riegl and other) combined their academic activities with practical interest, working at the universities and at museums and institutions of preservation of cultural heritage at the same time. The same bipolar activity is common for Vilnius art specialists. The centre of Vilnius art history was decomposed in 1939, and its traditions were carried on by the graduate of SBU, Vladas Drėma (1910–1995).

Gauta 2011 03 31
Parengta spaudai 2011 10 03

Aušrinė KULVIETYTĖ-SLAVINSKIENĖ
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

MENOTYRA VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETE TARPUKARIU

Reikšminiai žodžiai: menotyros studijos, Vytauto Didžiojo universitetas, tarpukaris, P. Galaunė, J. Baltrušaitis, dailėtyrininkas, architektūrologas.

Pirmoji profesionalių menotyrininkų karta, baigusi studijas Lietuvoje, pasirodė tik sovietmečiu, XX a. penktajame dešimtmetyje. Tačiau pradmenys meno istorijos studijoms buvo suformuoti dar Nepriklausomoje Lietuvoje Vytauto Didžiojo universitete, kur dėstė žymus Lietuvos menotyrininkas Paulius Galaunė ir pasaulio menotyros kontekste komparatyvistinėmis studijomis išgarsėjęs Jurgis Baltrušaitis. Šis, su reikšmingom personalijom susijęs Lietuvos menotyros etapas, iki šiol buvo žinomas gana fragmentiškai, nedetalizuotas ir neapmąstytas šio etapo santykis su nūdienos Lietuvos menotyros realijomis. Ir jei 1989 m. atkurtame Vytauto Didžiojo universitete išaugusi ir išsiplėtojusi menotyros mokykla savo ištakas sieja su tarpukariu, tai kas iš tiesų jungia šias, nemaža okupacinio laiko distancija atskirtas, mokyklas? Ar sieja tik institucijos pavadinimas, ar realiai besitęsianti menotyros tradicija? Šio straipsnio tikslas – detaliai pristatyti menotyros studijas tarpukario Vytauto Didžiojo universitete ir atskleisti galimas menotyrinių idėjų bei principų tęstinumo gaires šiandienos Vytauto Didžiojo universiteto menotyros mokykloje.

Tarpukario Lietuvos inteligentija, susibūrusi laikinojoje sostinėje Kaune, pradėjo rūpintis aukštosios mokyklos steigimu. Jos iniciatyva 1922 m. buvo atidarytas Lietuvos universitetas, kuriam 1930 m. suteiktas Vytauto Didžiojo vardas. Menotyros disciplinos šiame universitete pradėtos dėstyti nuo 1925 m. Humanitarinių mokslų fakultete.[1] Pirmasis šiame fakultete įdarbintas menotyrininkas buvo **Paulius Galaunė** (1890–1988). Į universitetą jis atėjo kaip jau žinomas visuomenėje asmuo, publikavęs ne vieną straipsnį apie lietuvių tautodailę, dailės ir architektūros palikimą ir jo išsaugojimo problemas, aktyviai rūpinęsis Lietuvos kultūros vertybių sugrąžinimu iš Rusijos ir Nacionalinio dailės muziejaus steigimu, meno mokyklos statyba, liaudies meno rinkimu, parodų organizavimu. Pirmuosius metus universitete jis dirbo lektoriumi[2], tačiau jau po metų (1926 m.) Humanitarinių mokslų fakulteto sudaryta komisija nutarė padaryti išimtį ir P. Galaunę, nors ir neturintį mokslinio laipsnio, pervesti į docento pareigas. Pagal universiteto statutą išimtys

Pauliaus Galaunės portretas. In: Sipaitis, Vladas. Vytauto Didžiojo un-to Humanitarinių mokslų fakulteto laidos vinjetė. 1934. LLMA. F355, ap. 1, b. 347.

buvo daromos tik „pasižymiejusiems mokslo darbais“.[3] Juozas Tumas-Vaižgantas motyvaciniame laiške dėl P. Galaunės paskyrimo į docento pareigas taip rašė: „*P. Galaunė neturi mokslo cenzo. Tačiau kuris mūsų diplomuotasis galės pasigirti didesniu specialių Lietuvos meno istorijos žinių bagažu? Dėl to, manau, P. Galaunei esant galima ir verta laikinai pavesti eiti docento pareigas.*“[4] Argumentuodamas šį siūlymą, jis išvardijo spausdintus ir parengtus spaudai menotyrinius P. Galaunės veikalus ir dar priminė teigiamus studentų atsiliepimus apie dėstytojo kompetenciją.[5]

Kokias konkrečiai meno istorijos disciplinas dėstė P. Galaunė, galime sužinoti pervertę universiteto kanceliarijos leistus semestrinius kalendorius (žr. lentelę nr.1).[6] Istorijos skyriaus Visuotinės istorijos grupės studentams buvo skaitomas *Visuotinės meno istorijos* kursas ir epizodiškai siūlomi *Meno istorijos* ir *Lietuvių liaudies meno* seminarai. To paties skyriaus Lietuvos istorijos grupės studentai galėjo klausyti: *Lietuvos meno istorijos*, *Lietuvių tautodailės* paskaitas ir lankyti *Lietuvių meno* seminarus. Filologijos skyriuje rusų ir lenkų kalbų ir literatūros grupėms atitinkamai dėstomi rusų arba lenkų meno istorijos kursai.

Kokios buvo kursų apimtys ir kiek plačiai studentai supažindinami su meno istorijos problemomis? Kiekvieną savaitę pasirinktos disciplinos paskaitos trukdavo nuo dviejų iki keturių valandų. Ta pati disciplina kartais buvo dėstoma ištęstai per kelis semetrus. Pavyzdžiui, Visuotinės meno istorijos kursas kartais buvo skaidomas chronologiškai į smulkesnius etapus: vieną semestrą skaitomas Senųjų civilizacijų ir antikos menas, kitą – Viduramžių, dar kitą – Renesanso menas. Lietuvos, Lenkijos ir Rusijos meno istorija taip pat skirstyta semestrais į smulkesnes dalis, atskirai kalbėta apie XVII–XVIII a. laikotarpį ir XIX amžių, visas semestras kartais buvo skiriamas naujausiam, t.y. XX a. pradžios lietuvių menui. Žvelgiant iš nūdienos perspektyvos, stebina tai, kad ne būsimieji menotyrininkai, o istorikai ir filologai buvo taip išsamiai lavinami menotyros studijomis. Tiesa, būtina pastebėti ir tai, kad studijų programose nebuvo aiškiai suformuluota, kelis semestrus trunka vieno dalyko dėstymas, ar visi studentai turi galimybę išklausyti šiuos tęstinius kursus. Todėl, žvelgiant į menotyros disciplinų tvarkaraščius, galima pastebėti chaotiškumo, kuris tikriausiai lėmė menotyrinių žinių netolygumus skirtingose šio fakulteto studentų laidose.

Įgytas teorines žinias studentai savarankiškai praplėsdavo rašydami referatus, kuriuos jie pristatydavo seminarų metu – dėstytojo pasiūlyta arba savarankiškai pasirinkta tema. Nors dėstytojų sudaryti siūlomų temų sąrašų nėra išlikę, bet iš P. Galaunės archyve išsaugoto pluoštelio studentų darbų galima bent iš dalies suvokti anuometinio dėstytojo ir studento menotyrinius interesus ir prioritetus. Studentai nemažai rašė apie M. K. Čiurlionio kūrybą, nagrinėdami atskirus jo kūrinius ir ciklus, ieškodami lietuviškumo bruožų ir sąsajų su tautosaka, domėjosi ir pirmųjų dailės parodų dalyvių kūryba, Lietuvių dailės draugijos veikla, gvildeno tuo metu aktualios specializuotos meno spaudos specifiką ir teorines menininkų pažiūras.[7] Dailės ir nacionalinio savitumo bei kultūrų kryžkelių problematika, regis, buvo aktuali ne tik lietuviams, bet ir žydų tautybės studentams, kurie rašė darbus apie Lietuvoje statytas sinagogas, mėgindami atskleisi šių statinių unikalias savybes ir naujadarus, atsiradusius dėl lietuvių kultūros įtakos.[8] Dauguma išlikusių studentų darbų stebina išsamumu, aiškiai formuluojama problematika, nuoseklia minties plėtote, atidumu ir mokslinio teksto korektiškumu (naudojamos nuorodos, pateikiama literatūra). Šiandien itin retai iš ne menotyros studijų studentų galima sulaukti tokių brandžių tyrimų su savarankiškom įžvalgom ir pastebėjimais. Priežastys gali būti įvairios: anuomet buvęs mažesnis studentų skaičius, didesnės galimybės individualiam dėstytojo ir studento kontaktui, taip pat ir paties P. Galaunės reiklumas. Buvę jo studentai prisimena: nors reikalavęs iš kiekvieno pagal jo galimybes, bet nebuvę lengva gauti jo vedamų seminarų įskaitą. Klemensas Čerbulėnas atsiminimuose rašė, kad seminarų tikslas buvo ne tik žinias patikrinti, bet ir įvertinti studentų mokslinio darbo sugebėjimus. P. Galaunė iš šių darbų reikalavo faktų žinojimo, logiškumo ir konkretumo, minties nuoseklumo, paprastumo. Ypač nemėgo tuščiažodžiavimo ir įmantrumo.[9]

Taip, kaip dabar, taip ir anuomet teorinės paskaitos

ir seminariniai užsiėmimai buvo paįvairinami išvykomis į muziejus. Studentai šių išvykų itin laukdavo, nes per teorines paskaitas nebuvo techninių galimybių jas iliustruoti. Be to, paties dėstytojo – žinomo dailininko, muziejininko, meno istoriko ir kritiko – paaiškinimai, komentarai, pastabos apie atskirus kūrinius ar dailininkų kūrybos eigą ir savybes visad studentus patraukdavo, žavėdavo ir plėsdavo Lietuvos meno pažinimą".[10]

Universitete dėstyti P. Galaunės kursai, ypač *Lietuvos meno istorija* ir *Lietuvių liaudies meno istorija*, buvo glaudžiai susiję su jo moksliniais interesais. Mes gerai žinome jo spausdintus straipsnius, knygas ir albumus apie XX a. pradžios lietuvių dailininkus ir grafikus, lietuvių liaudies meną, Vilniaus meno mokyklą, Lauryną Stuoką-Gucevičių, Juozapą Oleškevičių ir muziejininkystės problemas. Iš užsienio parvežtos retos ir vertingos knygos apie rusų, lenkų ir Vakarų Europos šalių įvairių laikotarpių meną, taip pat gausi informacija apie XVIII–XIX a. Lietuvos dailę ir architektūrą, surinkta archyvuose ir rankraštynuose, permąstyta ir susiteminta, pasiekdavo jaunuosius paskaitų klausytojus. Jo paskaitos, anot, K. Čerbulėno, „buvo nuoseklios, dalykiškos, paliečiančios įvairius raidos etapus ir savitumus."[11] Literatūros apie Lietuvos meną beveik nebuvo, tad dėstytojo perteikta informacija buvo vienintelis šaltinis.[12] Lietuvos meno istorija nebuvo parašyta, o norėdamas ją pristatyti studentams, P. Galaunė daug dirbo su pirmine, archyvine medžiaga. Pats išgyvenęs ir patyręs lietuvių nacionalinės dailės formavimosi ir brendimo laikotarpį, jis neužsisklendė tarp tautiškai angažuotų idėjų ir žvelgdamas į Lietuvos meno raidą matė kur kas gilesnes jos šaknis nei XX a. pradžia. Jei šiandien toks požiūris yra savaime suprantamas, tai anuomet vyravo kitokios nuomonės. Neatsitiktinai jo mokinys Tadas Adomonis rašė: „Profesorius suprato, kad Lietuvos menas prasideda ne nuo pirmųjų lietuvių dailės parodų, kaip stengėsi įrodyti A. Žmuidzinavičius. (Jo [Žmuidzinavičiaus] įtakoje doc. I. Žebenkienė man kalbėjo: „Pagalvokit ar ne tikslu Lietuvos meną pradėti nuo pirmųjų parodų".)[13] Ne vieną šimtmetį trukę glaudūs Lietuvos ir Lenkijos ryšiai P. Galaunei nebuvo argumentas, leidžiantis visą ankstesnį Lietuvos meno

Jurgio Baltrušaičio portretas. In: Sipaitis, Vladas. Vytauto Didžiojo un-to Humanitarinių mokslų fakulteto laidos vinjetė. 1934. LLMA. F355, ap. 1, b. 347.

klodą „padovanoti" kaimynams. Nuolat gilinamos Lietuvos meno istorijos žinios padėjo jam sudaryti gausų, 517 pozicijų, XVII–XIX a. Lietuvoje dirbusių menininkų žodyną. Deja, jis nebuvo išspausdintas.[14] Pradėjęs dėstyti *Visuotinės meno istorijos* kursą, P. Galaunė susidūrė ir su lietuviškų meno terminų problema. Menotyros krypties tyrimams lietuvių kalba nebuvo pakankamai pritaikyta: nebuvo suformuoto plataus terminijos žodyno, reikėjo versti nemažai terminų ir ieškoti jiems lietuviškų atitikmenų. Tarp P. Galaunės rankraščių liko 1925–1940 m. sudarytas terminų žodynėlis iš 167 pozicijų.[15]

Kai kuriuos P. Galaunės pradėtus darbus tęsė iš Paryžiaus į Lietuvą 1933 m. atvykęs **Jurgis Baltrušaitis** (1903–1988)**.** Tuomet jis jau buvo apgynęs daktaro disertaciją Sorbonoje, Europoje išgarsėjęs viduramžių architektūros ir kultūros tyrimais, išleidęs tris knygas.[16] Galima numanyti, kad į Vytauto Didžiojo universitetą jį pakvietė Humanitarinių mokslų dekanas profesorius Vincas Krėvė-Mickevičius, su kuriuo menotyrininkas susirašinėjo, derindamas būsimų paskaitų turinį ir laiką.[17] Nacionalinės M. Mažvydo bibliotekos Rankraščių skyriuje išsaugota jų korespondencija atskleidža keletą smulkesnių detalių, susijusių su J. Baltrušaičio darbu Kaune.

Pirmasis jo vizitas į Vytauto Didžiojo universitetą nebuvo ilgas. 1933 m. pavasarį jis atvyko keletui savaičių prieš Velykas skaityti *Visuotinės meno istorijos įvadą* (anksčiau šį kursą dėstė P. Galaunė).[18] Buvo numatyti du susitikimai po keturias valandas. Įdarbintas jis buvo privat-docento pareigoms be atlyginimo.[19] Darbas Lietuvoje tikriausiai jį domino, nes nuo kito semestro (1933 m. rudens) jis jau dirbo visu krūviu – kiekvieną savaitę skaitė po keturias valandas. Prieš atvykdamas, laiškuose stengėsi suderinti darbo sąlygas, tad birželio mėnesio laiške dekanui rašė girdėjęs, kad finansiniai universiteto reikalai susitvarkė ir prašė informuoti, kaip tai paveiks jo interesus. Taip pat prašė sumažinti jo paskaitų krūvį iki keturių valandų per savaitę.[20] Rugsėjo mėnesio laiške jis dėkojo, kad jam buvo paskirtos tinkamos paskaitoms dienos: pirmadienis ir antradienis, nes tai jam leis dirbti ramiai ir be pertraukų beveik visą savaitę.[21] Ramus laikas buvo itin brangus ir reikalingas knygų rašymui. Tame pačiame laiške jis dar pridūrė: „kaip buvo sutarta aš skaitau 4 valandas: pirmos dvi teoretinės, dvi sekančios su fotografijų demonstravimu. Pirmosios dvi visada lietuviškai, antrosios – rusiškai. Programa taip suskirstyta, kad, visgi, nemokantys rusų kalbos turėtų pilną kurso vaizdą. Pirmas semestras apims priešistorinį laikotarpį iki sen. Romos, sekančiais mokslo metais bus viduramžiai."[22] Informatyvi citata patraukia dėmesį dėl keleto dalykų. Pirma, dėl paskaitų dviklabystės. Tokio pasirinkimo motyvus nėra lengva suprasti, nes kursas buvo skirtas Istorijos skyriaus Visuotinės istorijos grupių studentams. Todėl tikėtina, kad kalbinį klausimą iškėlė pats dėstytojas. Gimęs žymaus Lietuvos poeto, eseisto, vertėjo ir diplomato Jurgio Baltrušaičio ir Marijos Olovianišnikovos šeimoje Maskvoje, jis pirmiausia išmoko rusų kalbos. Juozas Urbšys, trumpose biografinėse žiniose apie J. Baltrušaitį yra teigęs, kad pirmoji jo išmoktoji kalba buvo rusų, universitete jis pradėjo mokytis lietuvių, kurios su laiku tiek pramoko, kad įstengė sėkmingai dėstyti Kauno Vytauto Didžiojo universitete meno istoriją.[23] Šiuos pastebėjimus pagrindžia dar ir tas faktas, kad laiškus prof. V. Krėvei-Mickevičiui J. Baltrušaitis rašė rusiškai.

Minėta citata atskleidžia menotyrininko nusiteikimą studentams pateikti labai išsamų meno istorijos vaizdą. 1933–1939 m. laikotarpiu jis nuodugniai dėstė Priešistorinį ir Senųjų civilizacijų meną, Antikos ir Viduramžių meno ypatumus, taip pat Renesanso dailę ir architektūrą, išskirdamas XVI a. prancūzų meno palikimą. Dalis šio menotyrininko dėstytos paskaitų medžiagos sugulė į dviejų tomų lietuvių kalba parašytą knygą tuo pačiu pavadinimu kaip ir jo kursas – *Visuotinė meno istorija*.[24] Buvo planuota, kad šis dvitomis, baigiamas Viduramžių meno pristatymu, bus tęsiamas ir pasieks XX a. pradžios meną.[25] Bet 1939 m. rudenį prasidėjęs karas nutraukė jo mokslinį ir pedagoginį darbą Lietuvoje. Į suplanuotas kurso *Vakarų meno istorija (Vakarų skulptūros formacija)* paskaitas J. Baltrušaitis nebeatvyko. Be to, 1940 m. prasidėjo universiteto reforma, pagal kurią į Vilnių buvo perkelti Humanitarinių mokslų ir Teisės fakultetai. Buvo uždarytas Stepono Batoro universitetas ir atkuriamas lietuviškas Vilniaus universitetas. J. Baltrušaičio tarnybos lape yra įrašas, kad 1940 m. sausio 1 d. Respublikos Prezidento aktu jis perkeltas į Vilniaus universitetą.[26] Tačiau nei 1939 m. rudenį, nei 1940 m. pavasarį jis nesugrįžo ir 1940 m. rugsėjo 1 d. buvo atleistas kaip laiku negrįžęs į pareigas.[27] Prasidėjęs sovietmetis šią asmenybę nustūmė į užribį visų pirma dėl diplomatinės jo veiklos. Lietuvoje užmegzti ryšiai praktiškai nutrūko. Su draugais ir kolegomis Lietuvoje jis bendravo tik per siuntinius, pasidalindamas naujausiais savo leidiniais, kuriuos lietuviai turėjo slėpti giliausiose knygų lentynų eilėse. P. Galaunė 1965 m. laiške Juozui Rimantui rašė, kad daugelį knygų J. Baltrušaitis jam yra atsiuntęs, o šis savo ruožtu jam yra siuntęs *Lietuvių liaudies meno* albumus ir kt. knygas. Tačiau tuoj pat pridūrė, kad į jo laiškus kolega iš Paryžiaus neatsako.[28] Žinant sovietmečio cenzūrą, tikėtina, kad laiškai adresato net nepasiekdavo.

J. Baltrušaičio palikimas Lietuvai – *Visuotinė meno istorija.* Šį ankstyvąjį savo darbą jis parašė veikiamas formalistinės vokiečių menotyros mokyklos.[29] Skaitydami atrandame atidžiai išanalizuotą ikonografinę medžiagą ir gausybę faktų, kuriais išryškinami atskirų epochų meninio gyvenimo savitumai ir stilistinės ypatybės. Vertingi yra knygos

priedai, tarp kurių ir meno terminų žodynėlis. Kaip P. Galaunė, taip ir J. Baltrušaitis jautė būtinybę išleisti tokį žodynėlį. Pirmo tomo prakalboje jis rašė: „Meno istorija lietuvių kalba dar yra palyginti nauja medžiaga, ją išdėstyti yra daug sunkumų. Įvairioms sąvokoms, stilių, formų, atspalvių apibrėžimams, paskirų duomenų vaizdams, mums dar trūksta paruošto, griežtai nustatyto žodyno ir mums reikėjo ieškoti svarbiausių terminologijos elementų.“[30]

Nors J. Baltrušaitis dėstė tik Visuotinės meno istorijos kursą, tačiau domino jį ir Lietuvos meno istorija, ypač vietinė liaudies meno tradicija. 1935 m. jo dėka garsiajame Trokadero muziejuje Paryžiuje buvo surengta etnografinė Pabaltijo kraštų meno ekspozicija, parengtas parodos katalogas, kuriam jis parašė įžangą. Susidomėjimas lietuvių liaudies menu išaugo į knygą, kurią J. Baltrušaitis išleido tik pokario metais (1948 m.) anglų kalba. [31]

Gaila, bet nieko konkretesnio negalime pasakyti apie J. Baltrušaitį kaip pedagogą. Dėl sovietmečio cenzūros bijota apie jį kalbėti, rinkti buvusių mokinių ir kolegų atsiliepimus. Tad gyvo bendravimo detalės liko neišsakytos ir jau prarastos.

Sugrįžtant prie menotyros studijų Vytauto Didžiojo universitete, norisi užduoti dar vieną klausimą. Ar menotyros dalykai buvo dėstomi tik Humanitarinių mokslų fakultete filologams ir istorikams? Juk universitete veikė Teologijos-filosofijos fakultetas, Technikos fakultetas, kuriame studijavo būsimieji architektai. Peržiūrėję šių fakultetų tvarkaraščius, atrandame *Krikščioniško meno* discipliną, kurią teologijos ir filosofijos skyriaus studentams epizodiškai dėstė žinomas rašytojas ir literatūros kritikas Jonas Grinius (1902–1980) ir kunigas Juozas Meškauskas (1889–1957). Greičiausiai jų dėstyti kursai nebuvo tokie platūs ir išsamūs kaip Humanitarinių mokslų fakultete skaitytieji. Architektus planuota lavinti trečiaisiais studijų metais dėstant *Architektūros istoriją*, o ketvirtaisiais – *Meno istoriją*, tačiau šie planai greičiausiai liko neįgyvendinti, nes paskaitų tvarkaruoščiuose jie neatsispindi.[32] Humanitarinių mokslų fakultete greta aptartų meno istorijos disciplinų Balio Sruogos iniciatyva aktyviai buvo vystoma teatrologinė kryptis per *Teatro seminarus*, tačiau tai jau būtų atskiro tyrimo verta tema.

* * *

Apibendrinant reikia atsakyti į vieną svarbiausių šiame straipsnyje iškeltų klausimų – ar yra sąryšis tarp tarpukarinės ir šiandieninės Vytauto Didžiojo universiteto menotyros mokyklų? Nors tarpukario universitete menotyrininkai nebuvo rengiami, bet sunku būtų patikėti, kad tokios stiprios menotyros pajėgos, sukoncentruotos universitete, būtų buvusios tik studentams suteikto plataus ir gero humanitarinio išsilavinimo dalis ir nebūtų davusios jokių konkrečių rezultatų. Rezultatai yra, tik atsiskleidė jie vėliau, kai Humanitarinių mokslų fakultetas buvo perkeltas į Vilnių. 1940 m. laidos diplomuoti istorikai Klemensas Čerbulėnas, Akvilė Mikėnaitė tolimesnę savo veiklą susiejo su menotyra ir muziejininkyste. Jų dėstytojas ir patarėjas P. Galaunė paskatino gilintis į lietuvių liaudies ir profesionaliojo meno istoriją, išmokė kantrybės dirbant su archyvine medžiaga, sudomino liaudies meno rinkimu ir fiksavimu, išmokė analitinio žvilgsnio į pasirinktą objektą. P. Galaunė, pedagoginį darbą pratęsęs Vilniaus universitete, išugdė dar ne vieną žymų menotyrininką, iš kurių minėtini yra Tadas Adomonis ir Jonas Umbrasas, vėliau dėstę dailės ir architektūros istorijos disciplinas Vilniaus Dailės institute. Per šiuos žmones mes ir atrandame tęsinį į dabartinę Vytauto Didžiojo universiteto menotyros mokyklą. Ilgametis Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto profesorius architektūrologas Vytautas Levandauskas vienu iš pagrindinių savo profesijos mokytojų laiko K. Čerbulėną.[33] Profesorė architektūrologė Nijolė Lukšionytė ir docentė dailėtyrininkė Raimonda Simanaitienė iš studijų Vilniaus dailės akademijoje laikų didžiausiu autoritetu pripažįsta Joną Umbrasą[34]. Kas buvo perimta iš kartos į kartą ir kas tęsiama dabar? Atidus žvilgsnis į objektą ir darbas su šaltiniais, archyvine medžiaga, taupi, aiški ir argumentuota kalba, konteksto matymas, aiškus prioritetas Lietuvos meno tyrimams. Tai ir sudaro šių mokyklų tęstinumą ir savitumą, ne sąmoningai formuotą, o natūraliai išsivysčiusį per dėstytojo ir studento, vyresnės ir jaunesnės kartos tyrėjų kolegišką santykį. Per pusšimtį metų sumenko lietuvių

liaudies meno tyrinėtojų pajėgos, bet iškilo jauna į šiuolaikinio meno ir naujas metodologines problemas orientuota karta. Teiginys, kad P. Galaunė dėjo pamatus, brėžė orientacines gaires nacionalinei dailės istorijai ir kritikai, nėra naujas, tačiau pateiktos informacijos kontekste jis skamba vėl naujai. O J. Baltrušaitį vis mėginame sugrąžinti, padaryti savosios kultūros dalimi, nors vargu ar galėtume atrasti jo pradėto darbo Kaune Vytauto Didžiojo universitete konkrečius tęsinius ir vargu ar galėtume atpažinti jo menotyrinį braižą lietuvių menotyros mokyklos savastyje.

Nuorodos

[1] *Lietuvos universitetas: 1579–1803–1922* / Red. P Čepėnas. Čikaga: Lietuvių profesorių draugija Amerikoje, 1972, p.409.

[2] *P. Galaunės tarnybos lapas Nr. 389*. LCVA (Lietuvos Centrinis Valstybės archyvas). F. 631, ap.3, b.189, l.4.

[3] *Lietuvos universitetas*. Kaunas, 1923, p.17.

[4] *Tumo-Vaižganto pasisakymas dėl pavedimo Galaunei P. laikinai eiti docento pareigas.* 1926. VUB (Vilniaus universiteto biblioteka) Rankraščių skyrius. F.1–F 54, Rš 675, l. 278.

[5] Ibid, p.277.

[6] Lentelę sudarė šio straipsnio autorė, peržvelgusi visus pasiekiamus ir išlikusius šaltinius. Tai Humanitarinių mokslų fakulteto 1927–1934 m. leisti semestriniai paskaitų tvarkaraščiai ir VDU kanceliarijos sudaryti ir išleisti 1935–1939 m. kalendoriai. Šie leidiniai saugomi Lietuvos bibliotekų Senų ir retų spaudinių skyriuose.

[7] Studentų darbų temos: Čiurlionio „Jūros sonata", Dailininkas Petras Kalpokas, Gamta Čiurlionio tapyboj ir tautosakoj, Lietuviška idėja Čiurlionio kūryboje, *Baro* menininkų pažiūra į meną, Lietuviška pažiūra į m. K. Čiurlionio kūrybą, Lietuvių dailės draugija, liaudies meno rinkėja, Lietuvių menininkai ir visuomenė Lietuvių dailės draugijos metu, Kaip aš susipažinau su menu. Žr.: *Kauno Vytauto Didžiojo universiteto Humanitarinių mokslų fakulteto Meno teorijos ir istorijos katedros studentų seminariniai darbai.* Adelės ir Pauliaus Galaunių namų archyvas. F. R1478–R1498.

[8] Darbai apie Panevėžio, Jurbarko, Lazdijų, Prienų žydų sinagogas, apie žydų ornamentiką, tapybą sinagogose. Ibid, F. R1499–R1508.

[9] Čerbulėnas, Klemensas. *Prisiminimai apie doc. Paulių Galaunę*. Apie 1985. Adelės ir Pauliaus Galaunių namų archyvas. F. R1557, l. 3.

[10] Ibid, l. 1–2.

[11] Ibid, l. 1.

[12] Ibid.

[13] Adomonis, T. *Kai kas iš atsiminimų apie prof. P. Galaunę*. 1986. Adelės ir Pauliaus Galaunių namų archyvas. F. R1559, l. 3.

[14] Galaunė, P. *Žodynėlis XVI–XIX šimtmečiuose Lietuvoje dirbusių menininkų.* 1925. Adelės ir Pauliaus Galaunių namų archyvas. F. R1071. Galaunė, P. *Medžiaga Lietuvos architektų ir dailininkų žodynui.* 1925–1985. Adelės ir Pauliaus Galaunių namų archyvas. F. R1072.

[15] Galaunė, P. *Rinkta medžiaga meno terminų žodynėliui.* 1925–40. Adelės ir Pauliaus Galaunių namų archyvas. F. R1074.

[16] Baltrušaitis, J. *Etudes sur l'art médéval en Géorgie et en Arménie*. Paris, 1929. Baltrušaitis, J. *La stylistique ornamentale dans la sculpture romaine*. Paris: Leroux, 1931. (gavo prancūzų akad. Bordin premiją). Baltrušaitis, J. *Les chapiteaux du cloitre de Saint Cugat del Valles*. Paris, 1931.

[17] *Jurgio Baltrušaičio laiškai Humanitarinių mokslų dekanui Krėvei-Mickevičiui dėl meno istorijos dėstymo Lietuvos universitete*. 1933. LNMB (Lietuvos Nacionalinės m. Mažvydo bibliotekos) RRS (Retų knygų ir rankraščių skyrius). F. 9, b. 37, l. 2–4.

[18] Ibid, l.2.

[19] *J. Baltrušaičio tarnybos lapas Nr. 773*. LCVA. F. 631, ap. 3, b. 43, l. 2.

[20] *Jurgio Baltrušaičio laiškai...,* op. cit., l. 3.

[21] Ibid, l. 4.

[22] Ibid, l. 4.

[23] *J. Urbšys apie J. Baltrušaitį*. LNMB RRS. F 15, b. 156, l. 23.

[24] Baltrušaitis, Jurgis. *Visuotinė meno istorija. Nuo priešistorijos iki Viduramžių*. T. 1–2. Kaunas: V.D. Universiteto Humanitarinių mokslų fakulteto leidinys, 1934, 1939.

[25] Gaižutis, Algirdas. *Jurgis Baltrušaitis – garsusis menotyrininkas ir kultūrologas*. In: Baltrušaitis, Jurgis. *Visuotinė meno istorija...*, T.1, op. cit, p. XII.

[26] *J. Baltrušaičio tarnybos lapas...* op. cit, l. 2.

[27] *Meno reikalų valdyba prie LTSR ministrų tarybos. Valdybos viršininko įsakymai.* LLMA (Lietuvos literatūros ir meno archyvas). F. 289, ap. 1, b. 1, l. 139.

[28] *Galaunės P. ir K. laiškai ir sveikinimai J. Rimantui.* 1944–1970. LNMB RRS. F.47, b. 1963, l. 4.

[29] Gaižutis, op. cit, p.III–IV.

[30] Baltrušaitis, Jurgis. *Visuotinė meno istorija...*, T. 1, op. cit, p. 6.

[31] Baltrušaitis Jurgis, *Lithuanian Folk Art*. Miunchen, 1948.

[32] *Architektūros, Statybos, Melioracijos-Hidrotechnikos, Geodezijos, Elektrotechnikos, Mechaninės technologijos ir Cheminės technologijos skyrių Mokslo planų projektas*. Kaunas: Technikos fakulteto leidinys, 1938, p. VI–VII.

[33] Petrušonis, Vytautas. *Architektūros istorikas, keliautojas, beletristas*. In: *Vytautas Levandauskas: biobibliografinė rodyklė*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2003, p. 12–13.

[34] *Interviu su menotyrininkėm Nijole Lukšionyte ir Raimonda Simanaitiene.* Kaunas, 2010 10 03. Užrašė Aušrinė-Kulvietytė Slavinskienė.

1 lentelė

VDU HUMANITARINIŲ MOKSLŲ FAKULTETE TARPUKARIU DĖSTYTI MENOTYROS DALYKAI

Metai	Semestras	Skyrius	Dėstytojas	Dalykas	Valan-dos	Paskaitų laikas
1927	Ruduo	Istorijos sk. Visuotinoji istorija (Spec. d.)	e. doc. p. **Paulius Galaunė**	Meno istorija: Renesanso gadynė	2	II 16–17 val. IV aud.
		Istorijos sk. Visuotinoji istorija (Spec. d.)	e. doc. p. P. Galaunė	Meno istorijos seminaras	2	IV 16–18 val. II aud.
		Istorijos sk. Visuotinoji istorija (Spec. d.)	e. doc. p. P. Galaunė	Rusų menas	1	VI 19–20 val. II aud.
1928	Pavasaris	Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (pagr. d.)	e. doc. p. P. Galaunė	Lietuvos meno istorija	2	II 16–18 val. IV aud.
		Filologijos sk. Rusų k. ir literatūros grupė	e. doc. p. P. Galaunė	Rusų meno istorija XVII–XIX a.	2	IV 16–18 val. II aud.
1928	Ruduo	Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė	e. doc. p. P. Galaunė	Lietuvių tautodailė	2	IV 16–18 val. III aud.
		Filologijos sk. Rusų k. ir lit. grupė	e. doc. p. P. Galaunė	XVII–XVIII a. rusų menas	2	IV 16–18 val. IV aud.
1929	Ruduo	Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (pagr. d.)	e.doc. p. P. Galaunė	Naujausias lietuvių menas	2	II 16–18 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (spec. d.)	e.doc. p. P. Galaunė	XIX rusų menas (tęsinys)	2	VI 16-18 val. I aud.
1930	Pavasaris	Istorijos skyrius Lietuvos istorijos grupė (pagr. d.)	e. doc. p. P. Galaunė	Lietuvos meno istorija	4	II V, 16–18 val. I aud.
1930	Ruduo	Istorijos sk. Visuotinos istorijos grupė (spec. d.)	Doc. P. Galaunė	Visuotinoji meno istorija	2	V 16–18 val. I aud.
		Istorijos sk. Visuotinos istorijos grupė (spec. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvių liaudies meno seminaras	2	III 16–18 val. III aud.
		Filologijos sk. Lenkų kalbos ir lit. grupė	Doc. P. Galaunė	XIX amžiaus lenkų tapyba	2	II 16–18 val. I aud.
1931	Pavasaris	Istorijos sk. Visuotinos istorijos grupė (spec. d.)	Doc. P. Galaunė	Visuotinoji meno istorija	2	II 16–18 val. I aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvių menas	2	V 16–18 val. II aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (spec. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvių meno seminaras	2	III 16–18 val. I aud.
1931	Ruduo	Istorijos sk. Visuotinosios istorijos grupė (spec.d.)	Doc. P. Galaunė	Visuotinoji meno istorija (Renesan-sas–Baroko)	2	III 6–8 val. I aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvių menas (Nuo Vilniaus meno mokyklos iki šių dienų)	2	VI 6–8 val. I aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (spec. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvių meno istorijos seminaras	2	III 4–6 val. Istorijos semi-narų patalpose
1932	Pavasaris	Istorijos sk. Visuotinosios istorijos grupė (pagr.d.)	Doc. P. Galaunė	Visuotinoji meno istorija. XVII–XVIII amžiai	2	III 16–18 val. II aud.
		Filolog. sk. Lenkų k. ir lit. grupė (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lenkų meno istorija	2	V 18–20 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė	Doc. P. Galaunė	Lietuvių meno istorijos seminaras	2	VI 18–20 val. III aud.
1932	Ruduo	Istorijos sk. Visuotinosios istorijos grupė (pagr.d.)	Doc. P. Galaunė	Visuotinoji meno istorija	2	II 18–20 val. I aud.
		Filolog. sk. Lenkų k. ir lit. grupė (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lenkų meno istorija	2	IV 18–20 I aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (spec. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvių meno istorijos seminaras	2	V 18–20 val. III aud.
1933	Pavasaris	Istorijos sk. Visuotinosios ist. grupė (spec. d.)	Privat-docentas **Jurgis Baltru-šaitis**	Visuotinosios meno istorijos įvadas	2	I ir V 10–11 val. I aud.

Metai	Semestras	Skyrius	Dėstytojas	Dalykas	Valan-dos	Paskaitų laikas
		Istorijos sk. Visuotinosios ist. grupė (pagr.d.)	Doc. P. Galaunė	XIX a. visuotinoji meno istorija	2	II 18–20 val. I aud.
		Filologijos sk. Lenkų k. ir lit. grupė (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lenkų meno istorija	2	IV 18–20 val. I aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (spec. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvių meno istorijos seminaras	2	V 18–20 III aud.
1934	Pavasaris	Istorijos sk. Visuotinosios istorijos grupė	Privat-docentas J. Baltrušaitis	Visuotinoji meno istorija (tęsinys)	4	I ir II 16–18 val. III aud.
		Filologijos sk. Rusų kalbos ir lit. grupės (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Rusų meno istorija	2	II 18–20 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupės (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno istorija	2	IV 18–20 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupės (spec. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno istorijos seminaras	2	V 18–20 val. III aud.
1934	Ruduo	Istorijos sk. Visuotinosios istorijos grupės	Privat-docentas, e. doc. pareigas J. Baltrušaitis	Viduramžių meno istorija	4	I ir II 16-18 val. III aud.
		Filologijos sk. Lenkų kalbos ir lit. grupės	Doc. P. Galaunė	Lenkų meno istorija	2	II 18–20 val. III aud.
		Filologijos sk. Rusų k. ir lit. grupės	Doc. P. Galaunė	Rusų meno istorija XVIII–XIX a.	2	IV 18–20 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupės	Doc. P. Galaunė	Lietuvių meno istorijos seminaras	2	V 18–20 val. III aud.
1935	Pavasaris	Istorijos sk. Visuotinosios istorijos grupė (pagr. d.)	Privat-docentas, e. doc. pareigas J. Baltrušaitis	Viduramžių menas	4	I 14–16 val. II 16–18 val. III aud.
		Filologijos sk. Rusų k. ir literatūros grupė	Doc. P. Galaunė	Rusų menas XIX a. ir Naujieji laikai	2	IV 18–20 val. III aud.
		Filologijos sk. Lenkų k. ir literatūros grupė	Doc. P. Galaunė	Lenkų menas XIX a. ir Naujieji laiakai	2	II 18–20 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno seminaras	2	V 18–20 val. III aud.
1935	Ruduo	Istorijos sk. Visuotinosios istorijos grupė (pagr. d.)	Privat-docentas J. Baltrušaitis	Meno istorija	4	I; II 16–18 val. III aud.
		Filologijos sk. Lenkų k. ir lit. grupė (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lenkų meno istorija XVIII–XIX a.	2	IV 18–20 III aud.
		Filologijos sk. Rusų k. ir literatūros grupė (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Rusų tapyba XIX a.		II 18–20 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (spec. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno seminaras	2	V 18–20 val. III aud.
1936	Pavasaris	Istorijos sk. Visuotinosios istorijos grupė (pagr. dalykas)	Privat-docentas J. Baltrušaitis	Meno istorija. Viduramžiai	4	I ir II 16–18 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos menas	2	II 18-20 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (spec. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos liaudies menas	2	IV 18–20 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (spec. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno seminaras	2	V 18–20 val. III aud.
1936	Ruduo	Istorijos sk. Visuotinosios istorijos grupė (pagr. d.)	Privat- docentas J. Baltrušaitis	Visuotinė meno istorija (tęsinys)	4	I ir II 16–18 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė(pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvių meno istorija	2	IV 18–20 val. III aud.
		Filologijos sk. Lenkų k. ir lit. grupė (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lenkų menas	2	II 18–20 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (spec. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno seminaras	2	V 18-20 val. III aud.

Metai	Semestras	Skyrius	Dėstytojas	Dalykas	Valan-dos	Paskaitų laikas
1937	Pavasaris	Istorijos sk. Visuotinės istorijos grupė (pagr. d.)	Privat-docentas J. Baltrušaitis	Visuotinė meno istorija. (Renesan-sas)	4	I ir II 16-18 val. III aud.
		Filologijos sk. Lenkų k. ir lit. grupė (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lenkų meno istorija	2	II 18-20 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno istorija	2	IV 18-20 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (spec. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno istorijos seminaras	2	V 18-20 val. III aud.
1937	Ruduo	Istorijos sk. Visuotinės istorijos grupė (pagr. ir antr. d.)	Privat-docentas J. Baltrušaitis	Visuotinė meno istorija. (Renesan-sas)	4	I 10-12 val. 16–18 val. III aud.
		Filologijos sk. Lietuvių k. ir lit. gr. (epizodiniai kur-sai ir pratybos) Istorijos sk. Lietuvos istorijos gr.(pagr. ir antr. d.) Filologijos sk. Etnikos gr. (pagr. ir antr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno istorija	2	II 18–20 val. III aud.
		Filologijos sk. Lenkų k. ir lit. gr. (pagr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lenkų meno istorija	2	IV 18-20 val. III aud.
		Filologijos sk. Etnikos gr. (epizodiniai kursai ir pra-tybos)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos liaudies meno seminaras	2	V 18-20 val. III aud.
1938	Pavasaris	Istorijos sk. Visuotinės istorijos grupė (pagr. ir antr. d.)	Doc. J. Baltrušaitis	Visuot. Meno istorija (Renesansas)	4	I 10–12 ir 16–18 val. III aud.
		Filologijos sk. Lietuvių k. ir lit. grupė. Lietuvių lit. šaka (pagr. ant. d.); Istorijos sk. Lietuvos istorijos gr.	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno istorija	2	II 18–20 val. III aud.
		Filologijos sk. Lietuvių k. ir lit. gr. Lietuvių lit. šaka (epizodiniai kursai ir pratybos)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno istorijos seminaras	2	V 18–20 val. Meno istori-jos institute
		Filologijos sk. Lenkų k. ir lit. grupė (pagr. ir antr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lenkų meno istorija	2	IV 18-20 val. III aud.
1938	Ruduo	Istorijos sk. Visuotinės ist. grupė (pagr. ir antr. d.)	Doc. J. Baltrušaitis	Visuotinė meno istorija XVI pran-cūzų menas	4	I 10–12 ir 16–18 val. III aud.
		Filologijos sk. Lietuvių k. ir lit. grupė; Lietuvių lit. šaka (pagr. ant. d.); Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (pagr. ir antr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno istorija	2	II 18–20 val. III aud.
		Filologijos sk. Rusų k. ir lit. grupė (pagr. ir antr. d.)	Doc. P. Galaunė	Rusų meno istorija	2	IV 18–20 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos gr. (epizodiniai kursai ir pratybos); Filologijos sk. Lietuvių k. ir lit. grupė Lietuvių lit. šaka (epizodiniai kursai ir pratybos)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno istorijos seminaras	2	V 18–20 val. Meno istori-jos seminare
1939	Pavasaris	Istorijos sk. Visuotinės istorijos grupė (pagr. ir antr. d.)	Doc. J. Baltrušaitis	XVI a. prancūzų menas	4	I 10–12 ir 16–18 val. III aud.
		Filologijos sk. Lietuvių k. ir lit. grupė; Lietuvių lit. šaka (pagr. ant. d.); Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (pagr. ir antr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno istorija	2	IV 18–20 val. III aud.
		Filologijos sk. Rusų k. ir lit. grupė (pagr. ir antr. d.)	Doc. P. Galaunė	Rusų meno istorija	2	II 18–20 val. III aud.

Metai	Semestras	Skyrius	Dėstytojas	Dalykas	Valan-dos	Paskaitų laikas
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (epizodiniai kursai ir pratybos)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno istorijos seminaras	2	V 18–20 val. Meno istorijos seminare
1939	Ruduo	Istorijos sk. Visuotinės istorijos grupė (pagr. ir antr. d.)	Doc. J. Baltrušaitis	Vakarų meno istorija (Vakarų skulptūros formacija)	4	I 10–12 val. 16–18 val. III aud.
		Filologijos sk. Lietuvių k. ir lit. grupė; Lietuvių lit. šaka (pagr. antr. d.); Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (pagr. ir antr. d.)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno istorija	2	IV 18–20 val. III aud.
		Filologijos sk. Rusų k. ir lit. gr. (pagr. ir antr. d.)	Doc. P. Galaunė	XIX a. rusų menas	2	II 18–20 val. III aud.
		Istorijos sk. Lietuvos istorijos grupė (epizodiniai kursai ir pratybos)	Doc. P. Galaunė	Lietuvos meno seminaras	2	Meno istorijos seminare

Lentelę sudarė Aušrinė Kulvietytė-Slavinskienė

Naudotų trumpinių paaiškinimai:
pagr. d. – pagrindiniai dalykai
antr. d. – antriniai dalykai
spec. d. – specialieji dalykai
sk. – skyrius
lit. – literatūros

Nesurasta informacijos apie 1929 m. pavasario, 1933 m. rudens semestrus.

Aušrinė KULVIETYTĖ-SLAVINSKIENĖ
Vytautas Magnus University, Kaunas

ART HISTORY AND CRITICISM AT VYTAUTAS MAGNUS UNIVERSITY DURING THE INTERWAR PERIOD

Key words: studies of art history and criticism, Vytautas Magnus University, interwar period, P. Galaunė, J. Baltrušaitis, researcher of fine arts, researcher of architecture.

Summary

Several reasons make the interwar period so important for Lithuanian art history and criticism. First of all, it was the period when famous art researches worked – such as Paulius Galaunė, and Jurgis Baltrušaitis, important in the world of art history for his comparative studies. Another important reason is that during this period the formation of local art history and criticism school has been started. The article raises a question – are there any ties between the art history and criticism school of the interwar period and the present VMU school, and what is the actual connection between these two schools, which are separated by a prolonged interval of Soviet occupation. Does this connection represent the actual tradition of continuity of art history and criticism, or is it just the same name of the institution?

The research is backed by rich amount of previously unused archival material and information from rare and antique printed sources. The nature, structure, scope, purpose and periodicity of the lectures of art history and criticism at VMU in the interwar period are presented in fine detail. The details of educational activity of P. Galaunė and J. Baltrušaitis are recovered from oblivion.

The study accomplished allows making the following conclusions: During the interwar period, art critics were not being trained at the VMU. However, strong forces of art specialists, concentrated at the University, produced concrete results. These results did not unroll instantaneously, but only after the major reforms, after the Faculty of Humanities of VMU was moved to Vilnius. The graduates of 1940, historians Klemensas Čerbulėnas and Akvilė Mikėnaitė, devoted themselves to art history and museology. P. Galaunė, their teacher and counsellor, encouraged them to go deep into the history of Lithuanian folk and professional art, taught patience necessary to work with archival materials, awoke their interest in the collection and fixation of folk art, taught for analytical attitude towards the chosen objects. P. Galaunė continued teaching at Vilnius University and raised several more famous art historians and critics, such as Tadas Adomonis and Jonas Umbrasas, who later taught art and architecture history classes at Vilnius Art Institute. These scientists are the ones, who help us to find the link into current school of art history and criticism at Vytautas Magnus University. What has been transferred from one generation to another? Heedful attitude towards the object, careful work with sources, archival material, laconic, clear and reasoned language, the perception of context and clear priority for research of Lithuanian art. This is what forms the continuity and identity of these schools, which was not deliberately formed, but rather naturally developed via the colleague relationship between the teacher and the scholar, between the researchers of the old and the younger generation. The number of researchers of Lithuanian folk art has diminished during the last fifty years, but a new generation, oriented towards the new methodological problems of modern art, has arisen. P. Galaunė made the foundations and drew the guidelines for national art history and criticism. We are willing to return J. Baltrušaitis and to make him part of our culture, however, it would be difficult to find the continuation of his work at Vytautas Magnus University, or recognize his style in the current school of Lithuanian art history and criticism.

Gauta 2011 03 31
Parengta spaudai 2011 10 06

Laima LAUČKAITĖ
Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vilnius

NACIONALINĖS DAILĖS ISTORIJOS RAŠYMAS: XX A. I PUSĖS STRATEGIJOS

Reikšminiai žodžiai: Lietuvos dailės istorija, nacionalinis tapatumas, XX a. I pusės dailės istoriografija, Vakarų dailės istorijos kanonai, lenkų dailėtyra.

Lietuvos valstybingumo atkūrimas 1990 m. smarkiai pakeitė šalies kultūrinę raidą, pakito ir dailės istorijos tyrinėjimai. Vienas ryškiausių bruožų, lyginant su sovietmečio dailės istorijos tyrinėjimais, buvo sąmoningas, kone programinis siekis įrašyti savo dailės istoriją į Vakarų Europos meno kontekstą. Natūralu, kad Lietuvos integraciją į Vakarų politines, ekonomines, kultūrines struktūras lydėjo siekis apmąstyti ir įjungti savo meno istoriją į vakarietiškas koordinates. Šiai strategijai įgyvendinti skirta nemažai pastangų, per kelis nepriklausomos Lietuvos dešimtmečius išleista kolektyvinių monografijų, straipsnių rinkinių, kurių vien pavadinimai byloja, kokiame fone matome/norime matyti save: „Europos dailė. Lietuviškieji variantai", „Lietuvos dailė europiniame kontekste" ir kt. [1] .Tačiau šiandien postmodernioje dailėtyroje plinta naujas, kritinis požiūris į Vakarų Europos dailėtyros principus, ypač į dailės istorijos naratyvą, grįstą Prancūzijos ir kitų didžiųjų Europos šalių dailės raida. Šis naratyvas vertinamas kaip kanonas, dominuojantis akademiniuose tyrimuose, universitetinėse studijose, kolekcijų sudaryme, muziejinių kūrinių pirkimuose, parodų kuratorystėje, populiarių knygų apie meną leidyboje. Dailės kanonai šiandien aiškinami kaip istoriniai konstruktai, suformuoti XVIII a. Apšvietos epochos idėjų, Vakarų imperializmo ir XIX a. pabaigoje suklestėjusios komercinės Vakarų meno rinkos. Kanonas nėra „nekaltas" dalykas: jo taikymas neretai diskriminuoja kitų šalių meno raidos ypatumus, virsta varžančiais rėmais, į kuriuos spraudžiamas kitoks, ne tik neeuropinių šalių, bet ir Vidurio ir Rytų Europos meno patyrimas, deformuojantis jo specifiką. Kanonas neišvengiamas, bet jis gali būti traktuojamas ir kaip „priespaudos mechanizmas, privilegijų sargybinis, išskirtinumo įrankis bei struktūra klasės, lyties, rasės interesams įgyvendinti"[2]. JAV dailės istorikai siūlo vietoje linijinio, vakarietiškais kanonais grįsto, dailės istorijos naratyvo, į kurį priversti orientuotis Vidurio, Rytų Europos, neeuropinių kraštų dailės tyrimai, žvelgti į meno istoriją kaip į atskirų, skirtingų naratyvų visumą. Kentucky universiteto dailės istorikė Anna Brzyski, parengusi straipsnių rinkinį *Partisan Canons*, skirtą kanonų analizei ir kritikai, siūlo dominuojantį linijinį Vakarų Europos kanoną keisti meno žemėlapio principu, kur kiekviena šalis turėtų atskirą lygiavertį savo meno istorijos naratyvą . Remdamasi dailės istoriko Roberto S. Nelsono „Meno istorijos žemėlapio" idėja[3], Brzyski klausia: „Kas atsitiks, jei pakeisime atskaitos tašką ir meno istorijos kaip naratyvo metaforą pakeisime kita, sinchroninės ir diachroninės žemėlapio idėjos, metafora?"[4]. Toks požiūris į tyrimų lauką įjungtų pagrindinio naratyvo pakraščiuose, užribyje likusių šalių dailę, suteiktų naujų, lygiaverčių žiūrėjimo taškų, padėtų įveikti dominuojančius dailės istorijos kanonus. Tai perspektyva ateities dailės tyrimams.

Kritinio kanonų diskurso fone rūpi pamąstyti apie Lietuvos dailės istorijos istoriografiją. Į kokius meno istorijos kanonus mes įrašome Lietuvos dailės istoriją, ar nesijaučiame/nesame nuskriausti tų

kanonų? Šio straipsnio tikslas yra mėginti pažvelgti, kaip XX a. pirmoje pusėje (nuo XX a. pradžios iki sovietmečio) lietuviai konstravo savo dailės istoriją, koks buvo jos rašymo kontekstas ir strategijos. Tam bus pasitelkti ryškiausi autoriai ir jų veikalai, atspindintys pagrindines tendencijas. Nors XX a. pirmoje pusėje nebuvo parašyta sintetinių Lietuvos dailės istorijos veikalų, tačiau ir pavieniams kūrėjams ar kūriniams skirtos studijos yra pakankamai simptomiškos. Nagrinėjant mūsų dailės istorijos veikalus, nebus kvestionuojama jų dalykinė, faktinė pusė ir klausimas, kaip šiandien pasikeitė požiūris į juose gvildenamus reiškinius, bus apsiribota tik konceptualiąja veikalų puse.

„TAUTA BE DAILĖS ISTORIJOS“

Nacionalizmo banga, užliejusi Europą dar XIX a. pirmoje pusėje, Lietuvą pasiekė tik XIX a. pabaigoje dėl sudėtingos istorinės situacijos (valstybingumo praradimas, aukštesniųjų socialinių sluoksnių polonizacija, Rusijos imperijos aneksija, pralaimėti sukilimai, represijos). Atsiremdama į tautos kaip individo principą pasaulio tautų bendruomenėje, nacionalizmo ideologija iškėlė tautinės veiklos tikslus: nuo etninės kultūros išsaugojimo ir plėtros iki etniškai homogeniškos valstybės sukūrimo. XX a. pradžia Lietuvoje – nacionalizmo, praminto „tautiniu atgimimu“, apogėjus. Lietuviškoji inteligentija kovojo už tautos teises ir išlikimą, gilinosi į tautos identitetą, jos praeities, kultūros, meno pažinimą. Palyginę savo krašto dailės istorijos paveldą su kitų tautų, ne vien Vakarų Europos, bet ir artimiausių kaimynų – rusų, lenkų palikimu, turėjome konstatuoti, kad esame „tauta be dailės istorijos“. Mat lietuvių dailės parodose, rengtose Vilniuje 1906–1914 m., debiutavo pirmaisiais profesionaliais lietuvių dailininkais pavadinti dailininkai. Dailės mokslus jie studijavo svetur (Lietuvoje nebuvo aukštosios dailės mokyklos po Vilniaus universiteto dailės fakultetų uždarymo 1832 m), o grįžę į Lietuvą sąmoningai angažavosi tautinio meno kūrimo programai. Nuosekliai mąstant piršosi išvada: tauta, žengianti pirmus žingsnius profesionalios dailės srityje, negali turėti ir savo dailės istorijos. Tai nereiškia, kad buvo manoma, jog esame tauta, neturinti dailės paveldo, tačiau savu palikimu buvo laikomas tiktai liaudies menas. Iš jo įkvėpimo sėmėsi profesionalūs dailininkai, jis buvo eksponuojamas visose parodose, kolekcionuojamas, tyrinėjamas. Tokia koncepcija buvo išdėstyta reikšmingiausiame XX a. pradžioje publikuotame Lietuvos dailės palikimo veikale – reprezentaciniame albume *Lietuvos kryžiai. Croix Lithuaniennes*, pasirodžiusiame 1912 m. Vilniuje. Knygą išleido Lietuvių dailės draugija, jos bendraautoriai buvo daktaras Jonas Basanavičius (1851–1927), parašęs įvadinį straipsnį *Lietuvių kryžiai archeologijos šviesoje*, ir dailininkas Antanas Jarošević ius (1870–1956), apkeliavęs Lietuvą ir nupiešęs iš natūros šimtus medinių liaudiškų kryžių.

Lietuvos nacionalinio judėjimo lyderis, „tautos atgimimo patriarchu“ pramintas, J. Basanavičius tuo metu buvo vienas didžiausių Lietuvos praeities žinovų ir autoritetų, tad jam užsakytas straipsnis leidiniui, reprezentuojančiam tai, kas vertingiausia lietuvių meno palikime. Reikia pažymėti, kad J. Basanavičiaus mokslinių interesų sritys buvo etnografija ir archeologija, o ne meno istorija, tačiau būtent jis suformulavo Lietuvos meno palikimo, jo raidos ir vertingumo sampratą. Ją glaustai išdėstė pirmosios lietuvių dailės parodos atidarymo Vilniuje metu[5]:

a. Mūsų tautos savitumas glūdi liaudies mene. Lietuvių nacionalinis menas yra liaudies menas, jo ištakos glūdi pagonybės kultūroje ir mene. Pagonybė – tai lietuvių kultūros klestėjimo laikotarpis.[6]

b. Po krikščionybės įvedimo Lietuvos kultūroje, mene stiprėja lenkiškasis elementas, originali tradicija nyksta užgožiama svetimtaučių.

c. Profesionaliojo meno istorija Lietuvoje – tai svetimšalių ar sulenkėjusių vietos menininkų palikimas. Šio palikimo studijavimas paliekamas lenkams ar lenkakalbiams mokslininkams.

XX a. pradžioje J. Basanavičiaus iškelta programa buvo įgyvendinama tarpukariu nepriklausomoje Lietuvoje. Ši programa suformavo specifinę lietuvišką tradiciją priskirti liaudies meną dailės, o ne etnografijos sričiai, kaip įprasta daugumoje Europos šalių. Šiai tradicijai duoklę atidavė visi žymesni Lietuvos meno istorikai, pradedant Pauliumi Galaune[7], Antanu Rūgštele[8], baigiant Jurgiu Baltrušaičiu[9], Halina Kairiūkštyte-Jaciniene[10], jau pokario metais

publikavusiais savo liaudies meno tyrimus. Tautodailė išliko tarpukario dailės istoriografijos dėmesio centre, o liaudies meno ir profesionalios dailės istorijos santykius tarpukariu reziumavo dailės istorikas Ignas Šlapelis: „Tuo būdu Lietuvoj atsirado dvejopas menas: vienas liaudies ir lietuvių, kitas, nors Lietuvos, bet nelietuvių, nes pargabentas ir persodintas iš svetur Lietuvoj“[11].

Tačiau ne visi tyrinėtojai išsižadėjo to „persodinto“ palikimo, priešingai, polemizavo su šia lietuviškos dailės samprata. Toks buvo Pauliaus Galaunės (1890–1988) atvejis. Nemažai rašyta apie šį Lietuvos dailės istorijos, muziejininkystės tėvą, tačiau konceptualios jo pažiūros į dailės istoriją tebėra netyrinėtos. Dailės istoriko išsilavinimo P. Galaunė neturėjo, prieš I pasaulinį karą studijavo neurofiziologiją Sankt-Peterburge, kur susižavėjo daile ir jos istorija. Mano nuomone, būtent šio miesto meninis gyvenimas, dailės aplinka, parodos, dailės veikalų leidyba (žurnalai *Staryje gody*, *Mir iskusstva* ir kt.) paveikė jo pažiūras. P. Galaunei įspūdį paliko „sidabro amžiaus epochos“ idealai, *Mir iskusstva* dailininkų grupės retrospektyvizmas, pamirštų rusų dailės istorijos puslapių „atradimai“. Jis gerai žinojo rusų meno istorikų, tiksliau asmenybių, jungusių savyje menininko ir meno istoriko, pašaukimus – Aleksandro Benua, Igorio Grabario veikalus. Pastarieji pasižymėjo provakarietiška orientacija: žvelgdami per Europos dailės istorijos prizmę, jie panašių reiškinių ieškojo savajame rusų dailės pavelde[12]. Panaši buvo ir Galaunės pozicija, tačiau Lietuvos dailės istorijos paveldą lietuvių tyrinėtojai jau buvo perleidę kaimynams lenkams.

„KOVA DĖL VILNIAUS“

Lenkiškoji istoriografija jau nuo XIX a. pabaigos rimtai užsiiminėjo Lietuvos meninio paveldo studijomis. Kaimynų dailės istorija turėjo gilesnes tradicijas, didesnes mokslininkų pajėgas, net skirtingas Krokuvos, Varšuvos, Lvovo menotyros mokyklas. Prieš I pasaulinį karą lenkakalbiai vilniečiai Janas Kurczewskis, Lucjanas Uziębla, Władysławas Zahorskis, Janas Obstas tyrinėjo lokalinę meno istoriją. Dauguma jų buvo mėgėjai, „krašto istorijos mylėtojai“, nemažai nuveikę pozityvistinės faktografijos baruose. Jiems savo krašto dailės istorijos pažinimas buvo integrali patriotizmo dalis; vedini pasipriešinimo carinei Rusijai idėjų, jie troško parodyti Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės ir Lenkijos karalystės meno turtingumą, jo tradicijų bendrystę.

Lenkiškosios dailės istorijos pažiūras atspindi profesionalaus Lvovo dailės istoriko Tadeuszo Mańkowskio (1878–1956) straipsnis *Z refleksii o Wilnie i o baroku polskim*[13], publikuotas 1914 m., kuriame prabilta apie Vilniaus baroko savitumą. Šiame darbe baroko kaip stiliaus analizė grįsta vokiečių meno istorikų Heinricho Wölfflino, Corneliaus Gurlitto koncepcijomis. Tačiau jis pirmiausia kreipė dėmesį ne tiek į formalią ar istorinę baroko analizę, kiek į stiliaus dvasią, jo turinį. Mańkowskio argumentacijoje XVII–XVIII a. Vilniaus barokas tobulai atspindi to meto visuomenės sluoksnio – bajorijos gyvenimo būdą ir mentalitetą, o kadangi šlėktiškasis charakteris, jo nuomone, tapatus lenkiškumui, Mańkowskis padarė išvadą, kad Vilniaus barokas yra lenkiškas stilius. Nors lenkiškumo sampratos autorius plačiau nenagrinėjo, šitokie teiginiai lietuvių meno istorikams tapo provokuojančiu iššūkiu. Kaimynų istoriografijai būdingas Lietuvos ir Vilniaus meno istorijos priskyrimas lenkiškajam paveldui ypač sustiprėjo tarpukariu, šią tendenciją atspindėjo 1921 m. Varšuvoje įvykusi paroda *Lenkų menas ir kultūra Lietuvoje ir Rusioje*[14], pristačiusioje Lietuvos dailės paveldą kaip lenkų dailės dalį.

Tad natūralu, kad tarpukariu mūsų dailės istorijos sampratą modeliavo polemika su kaimynų dailės istoriografija, poreikis „atsiimti“ iš lenkų bent jau etninės Lietuvos teritorijoje sukurtą dailę. Pasidalinti reikėjo kažkada bendros Lietuvos ir Lenkijos valstybės – Abiejų tautų respublikos – meninį paveldą, o dalybas apsunkino tai, kad istoriškai profesionalioji kultūra Lietuvoje buvo polonizuota. Reiktų atkreipti dėmesį ir į tai, kad istorinį dailės paveldą dalytasi pagal modernaus nacionalizmo principus, ignoruojant istorinę savimonę[15].

Nacionalizmo ideologija buvo grįsta lietuvių ir lenkų kova dėl Vilniaus dailės istorijos. Kova nelygi, nes polemikos dalyviai buvo nelygiaverčiai, lenkiškoji pusė buvo stipresnė. Profesionalūs specialistai

Marianas Morelowskis, Stanisławas Lorenzas, Euzebiuszas Łopacińskis ir kiti susibūrė į dailės istorikų sekciją prie Vilniaus meno ir mokslo mylėtojų draugijos; 1935–1939 m. leido atskirą tęstinį leidinį *Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie* ir bene daugiausia nuveikė tyrinėdami Vilniaus baroką[16]. Herojiškos pastangos rašyti Lietuvos dailės istoriją išryškėjo P. Galaunės veikale *Vilniaus meno mokykla*[17]. Studija atspindi nedėkingą to meto situaciją: Vilniaus meno kūriniai bei šaltiniai lietuvių tyrinėtojams neprieinami, medžiaga rekonstruota pagal turimas lenkiškas publikacijas[18], jas papildžius negausiais atradimais; itin skurdi iliustracinė pusė. Tačiau tai pirmas žingsnis į „savos" dailės istorijos susigrąžinimą. Savumo sampratą P. Galaunė grindė tuo, kad Vilnius yra istorinė Lietuvos sostinė, vadinasi, ir jos meno palikimas yra lietuviškas. Argumentu tarnavo ir faktas, kad Vilniaus meno mokyklos dailininkai (pvz. Pranciškaus Smuglevičiaus ir kt.) yra kilę iš lietuvių valstiečių luomo, nesusijusio su lenkų kalba ir kultūra.

Dar labiau Vilniaus meno *susigrąžinimo* problematika tapo aktuali po 1939 m. Vilniaus prijungimo prie Lietuvos, kai visuomenei reikėjo pristatyti, supažindinti su sostinės meno, architektūros turtais, atsivėrusiais lietuviams. Tam tikslui pasitelktos jaunų tyrinėtojų pajėgos[19]. Vieno jų – Mikalojaus Vorobjovo studija *Vilniaus menas*[20] pasižymi išskirtiniu literatūriniu stiliumi ir meistriška architektūros kūrinių analize. Iš esmės jo knyga yra ekskursija per europinius meno stilius Vilniaus architektūroje ir dailėje nuo gotikos iki klasicizmo. Vorobjovas rėmėsi formalios meno kūrinių analizės principais, taikė Heinricho Wölfflino koncepciją apie „tapytinio /regėtinio ir skulptūrinio/plastinės lytos krypsnius", bei „pietų/šiaurės meno bruožų"[21] įtakas. Dailės istorikas padarė išvadą, kad visi didieji Vakarų meno stiliai pasireiškė Vilniuje, o nuo XVIII a. jie jau pasirodė lygiagrečiai su Vakarų Europos meno raida[22]. Kartu jam rūpėjo parodyti nacionalinę, lietuvišką Vilniaus meno specifiką, duoti atkirtį lenkiškajam pasisavinimui. „Ir vienlaik Vilniaus panorama kalba mums apie tai, kad čia yra aukštaitiškai lietuviškas miestas: kad tauta, kuri čia gyvena nuo daugelio amžių, gyvai atjaučia gamtos ir architektūros grožį, kad jos genijus – kartu ir *genijus loci* – yra linkęs į lyrizmą ir romantiką."[23]. Norėdamas paaiškinti nacionalinį meno identitetą Vorobjovas pirmasis lietuvių menotyroje panaudojo *genius loci* sąvoką. Anot jo, „aukštaitiškai lietuvišką" Vilniaus meno charakterį nulėmė mūsų *genius loci*, sudarytas iš trijų elementų: gamtovaizdžio dvasios, tautos sielos ir jos kūrybos. Tačiau anksčiau nei Vorobjovas Vilniaus *genius loci* sąvoką tarpukariu įvedė Krokuvos dailės istorikas, restauratorius Jerzy Remeris savo vadove po Vilnių, išleistame populiarioje knygų serijoje *Lenkijos stebuklai*[24]. Reikia pažymėti, kad Vilniaus „kūrybinio genijaus" idėja (kaip ir *gamtovaizdžio dvasia* ar *tautos siela*) – tai mistinė samprata, sunkiai paaiškinama racionalia argumentacija ir analize. Tačiau ideologinėje plotmėje, kai siekiama legitimuoti savo meno paveldą, šią idėją sunku užginčyti ar paneigti. Toks menotyros instrumentarijus buvo būdingas nacionalinės dailės retorikai visoje Europoje XIX–XX a. pirmoje pusėje.

Kova dėl Vilniaus dailės istorijos tarp lenkiškosios ir lietuviškosios pusės vyko ne tiek dalykinėje, dailės istorijos problematikoje (kūrinių ir paminklų atribucijų, datavimo, autorystės, stilistikos), kiek tautinės tapatybės plotmėje.

„PER VAKARŲ PRIZMĘ"

Tarpukariu lietuvių dailėtyra jau žengė pirmuosius žingsnius: aukštosiose Lietuvos mokyklose nebuvo galima įgyti dailės istoriko specialybės, tačiau dailės istorijos disciplina jau dėstyta Vytauto Didžiojo universitete, Kauno meno mokykloje. Ne tik šioms studijoms, bet ir platesnei visuomenei pirmiausia reikėjo pasaulinę dailės istoriją pristatančių veikalų, prieinamų savam, lietuvių, skaitytojui. Reikėjo papasakoti Vakarų Europos dailės istoriją lietuviškai, ir šis tikslas tapo vienu svarbesnių tarpukario dailės istoriografijos uždavinių. Šio uždavinio ėmėsi kunigas, dailės mėgėjas, Kazimieras Jasėnas (1867–1954). Mintaujoje atskirais sąsiuviniais 1923–1938 m. išleidęs tris *Visuotinės meno istorijos* tomus[25]. Trumpą Europos dailės istorijos ir Lietuvos dailės apžvalgą Kauno meno mokyklos studentų reikmėms 1930 m. išleido Ignas Šlapelis[26]. Šį uždavinį įgyvendino ir dailės istorikas medievistas Jurgis Baltrušaitis

(1903-1988), apgynęs disertaciją Sorbonos universitete 1931 m. ir atvykęs į Lietuvą. Jis dėstė meno istoriją Kauno universitete ir 1934–1939 m. parašė sintetinį veikalą – visuotinę dailės istoriją nuo priešistorės iki renesanso [27], artimą jo mokytojo Henri Focillono formaliajam dailėtyros metodui.

XX a. trečiajame–ketvirtajame dešimtmetyje atsirado keletas užsienyje mokslus išėjusių ir į Lietuvą sugrįžusių profesionalių dailės istorikų – Halina Kairiūkštytė-Jacinienė, Mikalojus Vorobjovas, Jurgis Baltrušaitis. Jų integracija į mokslinius tyrimus, akademinį gyvenimą nebuvo lengva, kai kurie jų negavo darbo pagal savo specialybę. Halina Kairiūkštytė-Jacinienė įsidarbino bibliotekininke Kauno meno mokykloje, Mikalojus Vorobjovas tarnavo *Pribačio* knygyne, mokytojavo. Taip nutiko ir dėl to, kad to meto visuomenėje jie buvo lyg antraeiliai piliečiai dėl lyties ar tautybės (viena jų buvo moteris, kitas – ne lietuvių kilmės asmuo). Jie jau neabejojo, kad mes turime tiek Naujųjų, tiek Naujausių amžių *savo* dailės istoriją, kurią jie pradėjo rašyti, tyrimų objektais neatsitiktinai pasirinkdami Lietuvos meno viršukalnes – iškiliausius dailės istorijos paminklus ar žymiausius menininkus. Rinkosi tuos kūrinius ar kūrėjus, kurie galėjo būti verti Vakarų Europos meno lygmens ir turėjo patekti į vakarietišką kontekstą, antraip, – tą puikiai suprato jaunieji meno istorikai, – Europos dailės istorijoje mūsų nebus iš viso.

Viena pirmųjų profesionalių dailės istorikių Halina Kairiūkštytė-Jacinienė (1896–1984) studijavo Vokietijoje, Miunsterio universitete, pas Martiną Wackernagelį, Miuncheno universitete pas žymųjį dailėtyrininką Heinrichą Wölffliną, iš kurio perėmė menotyros metodus. Ciuricho universitete 1926 m. ji apsigynė disertaciją *Pažaislis, ein Barockenkloster in Litauen*[28]. Tyrinėjimų objektu ji pasirinko nebe liaudies meną, o profesionalios dailės istorijos paminklą – Pažaislio dailės ir architektūros ansamblį, vieną vertingiausių mūsų baroko paminklų. Baroko pavyzdžių daugiausia sukurta ir išliko Vilniuje, tačiau šiam tyrimui ypač svarbu buvo tai, kad Pažaislio ansamblis geografiškai išsidėstęs Lietuvos Respublikos teritorijoje, prie laikinosios šalies sostinės – Kauno, taigi priklausė lietuviškoms žemėms, o ne lenkų valdomam Vilniaus kraštui, ir šio baroko paminklo kultūrinė priklausomybė buvo nekvestionuotina. Žymesnio vaidmens mūsų dailės istoriografijoje Kairiūkštytės-Jacinienės veikalas nesuvaidino, nes liko neišverstas į lietuvių kalbą[29], funkcionavo specialistų rate, tačiau jis reikšmingas kaip vienas pirmųjų profesionalių dailės istorijos veikalų Lietuvoje, grįstų vakarietišku dailės istorijos kanonu.

Disertacijoje išdėstyta vienuolyno steigimo, statybos istorija; surinkti autorei prieinami šaltiniai, saugoti Vakarų archyvuose. Istoriniu požiūriu ji integravo baroko ansamblį į Lietuvos didikų gyvenimą, vienuolynų kultūrą, tačiau meniniu požiūriu ansamblis liko vien tik vakarietiško meno diskurse. Kairiūkštytė Jacinienė Lietuvos meno paminklą nagrinėjo remdamasi Wölfflino dailės istorijos binarijomis: šiaurės/pietų, gotikos/renesanso, renesanso/baroko kategorijomis, įterpdama jį į Italijos/Vokietijos meno kontekstą. Ji nuolat lygino mūsų ansamblį su Italijos architektūros ir dailės prototipais ir padarė išvadą, jog Pažaislio ansamblis – tai italų menininkų kūrinys, tik pritaikytas vietinėms sąlygoms. „Tik italų architektai, su savo meno suvokimu ir formos jutimu, įkvėpti tolimos tėviškės paminklų prisiminimų, galėjo sukurti tokį tobulo grožio pastatą,“[30] – patetiškai konstatavo dailės istorikė. Italų menas jos akyse buvo aukščiausias meno etalonas ir pavyzdys. Lietuvos meno paminklo vertė, nustatyta pagal atitikimą vakarietiškiems standartams, noromis nenoromis implikavo hierarchinį požiūrį: vertingiausias baroko paminklas Lietuvoje yra tas, kuris prilygsta itališkiesiems prototipams. Čia kyla retorinis klausimas, kuris tebėra aktualus ir šiandien: ar iki šiol nemanome, kad vertingiausi Lietuvos baroko (ar kito istorinio stiliaus) kūriniai yra tie, kurie labiausiai priartėjo prie klasikinių Vakarų Europos pavyzdžių? Ar tokia aksiologinė pozicija nėra diskriminacinė, nuvertinanti tai, kas netelpa į Vakarų baroko rėmus, vakarietišką kanoną?

Kitas profesionalus dailės istorikas jau minėtas Mikalojus Vorobjovas (1903–1954) – rusas, gimęs Lietuvoje, studijavęs meno istoriją, klasikinę archeologiją ir slavų kalbas bei literatūrą Marburge, Berlyne. Miuncheno universitete 1933 m. jis apgynė daktaro disertaciją, nagrinėjančią vokiečių baroko architekto ir skulptoriaus Dominikus Zimmermano kūrybos aspektus (*Die Fensterformen Dominikus Zimmermans*), matyt,

galvodamas ir apie lietuviškąjį baroką. Grįžęs į Lietuvą, jis netrukus parašė knygą *M. K. Čiurlionis, der litauische Maler und Musiker*[31], skirtą iškiliausiam XX a. pradžios lietuvių profesionaliam dailininkui ir kompozitoriui. Knyga buvo adresuota vakarietiškai auditorijai, joje pristatyta dailininko kūryba, jo biografija, nepažįstama Vakaruose. Tačiau šio straipsnio tema reikalauja atkreipti dėmesį į kitą Vorobjovo veikalą – 1943 m. parašytą, bet neapgintą habilitacinį darbą *Modernizmo epocha Europos mene*, skirtą moderniajam menui ir Čiurlionio kūrybos vietai jame[32]. Tai buvo pirmas išsamus bandymas įrašyti Čiurlionio kūrybą į Vakarų Europos dailės kontekstą, nes tą aplinkybę, jog dailininko kūrybos analizė buvo izoliuota lokalaus meno rėmuose, Vorobjovas laikė didžiausiu lietuviškų tyrimų trūkumu. Į Čiurlionį Lietuvoje žiūrėta kaip į unikalų, vienintelį kūrėją, vienišą genijų, tad Vorobjovo požiūris buvo svarbus lietuvių dailės istorijos rašymo posūkis. Vorobjovas gerai išmanė naujosios Vakarų dailės raidą, įvairių šalių dailininkų kūrybą, to meto kultūros, literatūros procesus. Jo darbą sudaro trys dalys: *Kova dėl stiliaus*, skirta moderno stilistikos paieškoms įvairiose meno šakose; *Modernizmas ir tapyba*, skirta tapybos raidai nuo impresionizmo iki ekspresionizmo, bei *Čiurlionis ir modernizmas*. Sekdamas XX a. 3–4 dešimtmečio menotyros pažiūromis, modernizmą Vorobjovas tiesiogiai siejo su moderno menu arba *Art Nouveau*, tad Čiurlionį motyvuotai priskyrė modernizmo epochai[33]. Gvildendamas Čiurlionio kūrybą, jis atskleidė joje keletą esminių Vakarų Europos modernizmo principų: menų sintezės idėjas, simbolistinius ir neoromantinius motyvus, dekoratyvumo ir monumentalumo paieškas, japonizmo įtaką, pusiau abstrakčią/pusiau natūrinę raišką ir kt. Chronologiškai Vorobjovas Čiurlionio kūrybą įterpė į Vakarų Europos dailės periodą, datuojamą nuo 1890 iki 1900 m. Pagal savo idėjinius, meninius ieškojimus Čiurlionis iš tiesų priklauso šiam dailės laikotarpiui, tačiau Vorobjovas žinojo, kad Čiurlionio kūriniai buvo nutapyti vėliau – 1906–1909 m., o šis laikotarpis Vakarų dailės periodizacijoje laikomas kita epocha. Taigi įrašydama Čiurlionio kūrybą į Vakarų dailės kanoną, lietuvių menotyra susidūrė su neadekvačia meninių reiškinių sinchronizacija, chronologiniu prasilenkimu, vėlavimo fenomenu.

Pažymėtina, kad Pažaislio baroko ansamblio ir Čiurlionio kūrybos vertinimas Vakarų Europos meno kanono fone buvo skirtingas. Priešingai nei Kairiūkštytė-Jacinienė, kuri vertingiausiu Pažaislio ansamblio bruožu laikė jo priartėjimą, tapatumą Vakarų Europos baroko architektūros ir dailės standartams, Vorobjovas teigė, kad vertingiausia Čiurlionio palikime yra ne priklausomybė Europos modernizmui, o jo kūrybos individualus ir nacionalinis unikalumas, erdvės ir laiko rėmus peržengianti meninė dailininko asmenybė.

Komplikuotas buvo lietuvių dailės istoriografijos kelias: vos pradėję įsirašyti į vakarietišką dailėtyros kanoną, buvome priversti jį pamiršti. Šį procesą nutraukė politiniai įvykiai – sovietinė okupacija 1944 m., kuri primetė socialistinio realizmo kanoną dailės istorijos rašymui. Tarpukario koncepcijos buvo atmestos kaip ideologiškai žalingos, nors užslėpta, niveliuojama forma jos reiškėsi kai kurių Lietuvos meno istorikų darbuose sovietmečiu kaip tam tikras antisovietinis diskursas.

Tad kuo remtasi rašant Lietuvos dailės istoriją XX a. pirmoje pusėje? Dailėtyrą kaip humanitarinę disciplina veikė istorinė, politinė, ideologinė situacija, kuri lėmė tiek tyrinėjimo objektų pasirinkimą, tiek tyrinėjimų strategiją. Įkandin kitų Rytų ir Vidurio Europos šalių, lietuvių dailės tyrinėtojai pasirinko nacionalizmo paradigmą, tad ir dailės istoriją, kurioje ieškoma unikalaus etninio prado, jo įsikūnijimo ir tęstinumo meno raidoje. Mūsų dailės istorijos šerdis visų pirma buvo nacionalinė problema. Tad dailės istorijos tyrinėjimus lėmė sąskaitos su kaimynais, polemika su lenkų dailės istorikais dėl XVI–XIX a. profesionalios dailės ir architektūros, Vilniaus paveldo priklausomybės. Tarpukariu Vakarų Europos dailėtyra pasiūlė vakarietišką meno stilių raidos kanoną, kuris įgalino įrašyti jaunos Respublikos meno paveldą ir jo istoriją į Vakarų valstybių kultūrinį arealą. Tiesa, paaiškėjo, kad to kanono lietuviai neatitinka – yra vėluojantys į pamokas mokiniai, pasekėjai. Kita vertus, nepriimti šio kanono buvo negalima, nes tuomet Lietuva būtų eliminavus save iš Europos šalių tarpo. XX a. pirmos pusės lietuvių dailėtyrai būdingos dvi strategijos ir skirtingi santykiai: santykis su lenkiškąja istoriografija buvo neigiamas, nes reikėjo ginčytis, kovoti, susigrąžinti „savąjį“ meno paveldą. Santykio su Vakarų

Europos meno kanonais, priešingai, būta teigiamo, nes priklausyti jiems reiškė būti civilizuotų Vakarų valstybių bendrijoje. Nacionalinė dailės istorija XX a. pirmoje pusėje rašyta dviejų strategijų – antilenkiškos ir provakarietiškos.

Nuorodos

[1] *Europos dailė. Lietuviškieji variantai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1994; *Lietuvos dailė europiniame kontekste.* Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1995. Šia tema skaitomos paskaitos, pvz. Ramintos Jurėnaitės paskaita *Europos dailės refleksijos lietuvių tapyboje 1960–2000 m.* Nacionalinėje dailės galerijoje 2010 m. vasario 17 d.

[2] Brzyski, Anna. *Introduction: Cannons and Art History*. In: *Partisan Canons.* Durham and London: Duke University Press, 2007, p. 1.

[3] Nelson, Robert S. The Map of Art History. In: *Art Bulletin*, 1997, March, p. 28–40.

[4] Brzyski, Anna. *Introduction: Cannons and Art History*. In: *Partisan Canons.* Durham and London: Duke University Press, 2007, p .18

[5] Basanavičius, Jonas. *Dvi prakalbos, pasakytos atidarant pirmąją lietuvių dailės parodą Vilniuje 1906 m. gruodžio 27d.* In: *Rinktiniai raštai.* Vilnius: Vaga, 1970, p. 721–724.

[6] Paradoksalu, tačiau būtent krikščioniškoje liaudies meno formoje – mediniuose kryžiuose tyrinėtojas atrado pagoniškąją tradiciją.

[7] Galaunė, Paulius. *Lietuvių liaudies menas. Jo meninių formų plėtojimosi pagrindai*. Kaunas: L.U. Humanitarinių mokslų fakultetas, 1930.

[8] Rūgštelė, Antanas. *Lietuvių tautodailė*. Kaunas: Lietuvių dailės draugija, 1929.

[9] Baltrušaitis, Jurgis. *Lithuanian Folk Art*. Munich, 1948.

[10] Kairiūkštytė-Jacinienė, Halina. *Lietuvių liaudies menas: Audiniai*. kn. I. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1957.

[11] Šlapelis, Ignas, *Meno istorijos metmens.* Kaunas: Mūsų rytojus, 1930, p. 187.

[12] Kochman, Adrienne. *Fitting Russian Art into the Western European Canon: Igor Grabar's Response to Richard Muther in the Article „Zwei Hunderte Russian Art".* In: *Centropa,* vol. 8, no. 3, 2008, p. 244–256.

[13] Mańkowski, Tadeusz. *Z refleksji o Wilnie i o baroku polskim*. In: *Rocznik Towarzystwa przyjaciól nauk w Wilnie*, 1911–1914, s. 61–71.

[14] Salski, Jerzy. *Sztuka i kultura Polska na Litwie i Rosi.* Wystawa retrospektywna zorganizowana przez Wydział zabytków T-wa Straży Kresowej. Biblioteka „Wschodu Polski" Nr. 4. Warszawa: Wydział Zabytków T-wa Straży Kresowej, 1921.

[15] Tautiškumo samprata LDK laikais smarkiai skyrėsi nuo modernios XX a. pradžios nacionalizmo sampratos. Pagal modernią sampratą lietuviu buvo laikomas valstietiškos kilmės, gimęs etnografinėje Lietuvoje ir kalbėjęs lietuviškai asmuo. LDK laikotarpiu ir XIX amžiuje lietuviu laikytas asmuo, kurio protėviai gyveno LDK teritorijoje, nepriklausomai nuo luomo ir gimtosios kalbos – lietuvių, lenkų ar gudų.

[16] Morelowski, Marian. *Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej od gotyku do neoklasycysmu.* Wilno: Grafika, 1938–1939; Morelowski, Marian. *Problemy wileńskiej architektury barokowej XVII i XVIII w.* In: *Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie.* 1935, t. 1, s. 245–256; Lorenz, Stanisław. *O architekcie Janie Zaorze i dekoratorach kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie*. In: *Dawna Sztuka* (Lvov), 1938, vol. I, p. 51–64; Lorenz, Stanisław. *Z materiałów do historii architektury na ziemiach b. Wielkiego Księstwa Litewskiego*. In: *Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*. 1938–1939, t. 3, s. 335–348; Łopaciński, Euzebiusz. *Nieznane dane archiwalne i wiadomośći źródłowe do historii sztuki Wilna i b. W.X. Litewskiego od XVII do początków XIX w*. In: *Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie* , 1938–1939, t. 3, s. 49–107.

[17] Galaunė, Paulius. *Vilniaus meno mokykla*. Kaunas: LU Humanitarinių mokslų fakultetas, 1926.

[18] Rastawiecki, Edward. *Słownik malarzów polskich*. T. 1–3. Warszawa, 1850–1857; Römer, Alfred. *Do dziejów Wileńskiej Szkoły Sztuk Pięknych.* In: *Sprawozdanie komisji do badania historyi sztuki w Polsce*. 1896, t. V, s. XIV–XVI; Tatarkiewicz, Władysław. *O Wileńskiej Szkole Malarstwa. Rzecz wygłoszona na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie w czerwcu 1920*. In: *Południe,* 1921, zesz. 1, s. 3–18.

[19] Grinius, Jonas. *Vilniaus meno paminklai.* Kaunas: Šv. Kazimiero draugija, 1941; Juškevičius, Adomas; Maceika, Juozas. *Vilnius ir jo apylinkės.* Vilnius: Spaudos fondas, 1940.

[20] Vorobjovas, Mikolajus. *Vilniaus menas*. Kaunas: Spaudos fondas, 1940.

[21] Ten pat, p. 21.

[22] Ten pat, p. 46

[23] Ten pat, p. 13.

[24] Remer, Jerzy, *Wilno*. Seria *Cuda Polski*. Warszawa: Wydawnictwo Polskie Rudolfa Wegnera, 1934.

[25] Jasėnas, Kazimieras. *Visuotinė meno istorija.* Mintauja, t. I, 1923, t. II, 1932, t. III, 1938.

[26] Šlapelis, Ignas. *Meno istorijos metmens.* Kaunas: Mūsų rytojus, 1930.

[27] Baltrušaitis, Jurgis. *Visuotinė meno istorija*. Kaunas: V. D. Universiteto Humanitarinių Mokslų Fakulteto leidinys. t. 1 t. 1934, t. 2, 1939.

[28] Kairiūkštytė-Jacinienė, Halina. *Pažaislis, ein Barockenkloster in Litauen.* Kaunas: Spindulys, 1928.

[29] Į lietuvių kalbą knyga išversta tik 2001 m.: Kairiūkštytė-Jacinienė, Halina. *Pažaislis, baroko vienuolynas Lietuvoje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001.

[30] Kairiūkštytė-Jacinienė, Halina. *Pažaislis, baroko vienuolynas Lietuvoje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, p. 170.

[31] Worobiow, Nikolaj. *M. K. Čiurlionis: Litauischer Maler und Musiker.* Kaunas-Leipzig: Pribačis, 1938.

[32] Žr.: *Modernizmo epocha Europos mene. D-ro Mikalojaus Vorobjovo habilitacinis darbas*. Vilnius, 1943, VUB.

[33] Šiuolaikinė menotyra „moderną" ir „modernizmą" laiko skirtingomis sąvokomis; moderno menas priskiriamas tik ankstyvojo modernizmo etapui.

Laima LAUČKAITĖ
Lithuanian Culture Research Institute, Vilnius

WRITING OF NATIONAL ART HISTORY: THE STRATEGIES OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

***Key words*:** Lithuanian art history, national identity, art historiography of the first part of the XX century, Western European canons of art history, Polish history of art.

Summary

The background against which the history of Lithuanian art was written in the first half of the twentieth century was complex. The historiography of art, as of any other scholarly field, was influenced by the historical, political, and ideological circumstances that determined both the subjects to be studied and the strategies of the research. Like other Eastern and Central European countries, Lithuania followed the paradigm of nationalism and its art history was focused on the search for the unique ethnic foundations of the culture, and their embodiment and continuation. Thus, the national identity constituted the core of the Lithuanian art history.

During the early period of Lithuanian art scholarship, in the first decades of twentieth century, Lithuanian art history was mainly concerned with ethnic tradition and folk art, disassociating them from the traditions and legacies of professional fine art. During the later period – in the 20s and 30s – Lithuanian art scholarship was to a large extent determined by its relationship with neighbouring cultures and by polemical exchanges with Polish historians over the art produced in the Great Duchy of Lithuania from the sixteenth to the nineteenth centuries. The art history of Vilnius emerged in this context as a crucial issue in an attempt to „take back one's national art heritage".

In the inter-war period, the studies of art history in Lithuanian language were making its first steps. Although the schools of higher education were not training art historians yet, the courses in art history were already being offered at both Vytautas Magnus University and the Art School of Kaunas. In the 1930s, a number of art historians, trained at foreign universities in Germany and France, returned to Lithuania. They were convinced that Lithuanian art scholarship must not be restricted to the studies of folk art and had no doubts that their country had its own art history. They wrote about the most valuable works (e.g. Baroque ensemble of Pažaislis) or the most prominent artists (e.g. M. K. Čiurlionis) trying to situate them in the European art history. Nevertheless, the attempts to place Lithuanian artistic heritage within the scope of Western European art canons encountered problems based on evaluative criteria, inadequate synchronization, etc. In short, two strategies of writing Lithuanian art history existed: negative relationship to Polish scholarship in the issue of national identity of art heritage and positive relationship with Western art history, as the influence of European art meant being a part of the Western cultural community.

Gauta 2011 01 22
Parengta spaudai 2011 08 08

Nijolė TUMĖNIENĖ
Lietuvos dailės istorikų draugija, Vilnius

MENOTYROS STUDIJOS VILNIAUS UNIVERSITETE (1940–1951)

Reikšminiai žodžiai: menotyra 1940–1951 m., muziejininkystės studijos, P. Galaunė ir jo studentai, Vilniaus universitetas.

Lietuva iki XX amžiaus vidurio neturėjo menotyros ugdymo tradicijų. Menotyrininkai išaugo svetur – ant kitų šalių menotyros pamatų, pirmiausia Lenkijos, Prancūzijos, Vokietijos arba buvo savarankiškai susiformavę po dailės ar humanitarinių mokslų studijų. XX amžiaus pirmoje pusėje (1919 m.) atkurtame Stepono Batoro universiteto Dailės fakultete meno istoriją dėstę pedagogai rėmėsi Krokuvos mokyklos menotyra, kuri išaugo veikiama vokiečių ir austrų menotyros. Tarpukario Lietuvoje nei Kauno meno mokykloje, nei Vytauto Didžiojo universitete, nei St. Batoro universitete Vilniuje menotyros specialistai nebuvo rengiami. 1922 m. Stepono Batoro universitete (toliau SBU) buvo įkurta Meno istorijos katedra (vadovas Jerzys Remeris, po 1930 – Marianas Morelowskis), bet čia nebuvo rengiami menotyrininkai. Katedros dėstytojai tik skaitė Dailės fakulteto studentams meno istorijos paskaitas ir vedė praktinius užsiėmimus (seminarus). Menotyros studijų Lietuvoje pradžia laikytina 1940–1951 metai, kai Vilniaus valstybiniame universitete buvo suteikta teisė pageidaujantiems Humanitarinių mokslų studentams specializuotis menotyros srityje, iš pradžių archeologijos, etnografijos ir meno istorijos katedrose, o vėliau – muzeologijos katedroje.

Lietuvos menotyrininkų rengimas Vilniaus universitete (1940–1951) kol kas nėra nuosekliai tyrinėtas ar aprašytas. Yra tik paminėta, kad pirmuoju pokario dešimtmečiu „daug kvalifikuotų muziejininkų įnešė žymų indėlį į menotyrą, rinkdami, saugodami ir tyrinėdami krašto dailės paminklus, ypač liaudies meną, sudarinėdami jų aprašus ir katalogus“[1], kad „Meno istorijos tyrinėjimo darbe rimtai talkininkauja istorikai ir archeologai R. Jablonskytė-Rimantienė, J. Jurginis, R. Kulikauskienė, P. Kulikauskas, A. Tautavičius ir kt.[2] Tai buvo menotyros studijų Vilniaus valstybiniame universitete rezultatas.

Menotyra ženkliai ūgtelėjo gerokai vėliau – per 7-ąjį dešimtmetį, tai yra po to, kai 1959 m. Lietuvos valstybiniame dailės institute buvo pradėta rengti menotyrininkus neakivaizdiniu būdu. Straipsnyje remtasi P. ir A. Galaunių namo archyve saugoma medžiaga, publikacijomis apie atskirus to meto menotyrininkus, dėsčiusius Vilniaus universitete 1940–1951 metais bei jų publikacijomis, o taip pat iš įvairių šaltinių surinktais duomenimis apie tuos studentus, kurie vėliau reiškėsi menotyros baruose.

Šio straipsnio tikslas – apibendrinti menotyros specialistų rengimą Lietuvoje 1940–1951 metais, apibūdinti edukacinės ir mokslinės veiklos kryptį, išryškinant dėstytojus ir studentus, atskleisti menotyros pobūdį, formas ir aplinkybes, o taip pat kitų mokyklų poveikį. Taip pat įvertinti dėstytojų ir absolventų indėlį į Lietuvos menotyrą ir muziejininkystę.

XX a. pirmosios pusės Lietuvos menotyrininkai buvo baigę mokslus užsienyje. Paryžiuje – Paulius Galaunė Luvro mokykloje[3], o Jurgis Baltrušaitis[4] – Sorbonoje; Miunchene ir Ciuriche[5] – Kairiūkštytė-Jacinienė; Vokietijoje – Mikalojus Vorobjovas: Marburgo universitete, Aleksandro Humboldto universitete Berlyne, o disertaciją apgynė Miuncheno

Liudviko Maksimilijono universitete[6]. Kaip ir SBU žymiausi menotyrininkai, taip ir 1940 m. atėję Vilniaus universiteto dėstytojai, buvo auklėtiniai tuo metu aukščiausio lygio vokiškos menotyros mokyklos, kurią papildė prancūziška kauniečių profesūros patirtis, ir jie visi tęsė tarpukario Lietuvos ir Vilniaus humanitarinių mokslų tradicijas. Kaip ir anksčiau, po 1940-ųjų metų meno istorija ir meno kritika užsiiminėjo dailininkai: Justinas Vienožinskis[7], Vytautas Kairiūkštis[8] ir kiti. Ši situacija nepasikeitė ir po II-ojo pasaulinio karo (Vladas Drėma[9], Pranas Gudynas[10], Jonas Mackonis[11], A. Savickas [12] ir kiti).

MENOTYROS STUDIJŲ PRADŽIA

Lietuvai atgavus Vilnių ir prasidėjus aukštojo mokslo reorganizavimui, vyko ir dailės studijų pertvarka. Pirmiausia, Stepono Batoro universiteto Dailės fakulteto ir Kauno meno mokyklų pagrindu buvo įsteigtos dvi aukštosios mokyklos: Vilniaus dailės mokykla ir Kauno taikomosios dailės mokykla. 1940 metais perkėlus Humanitarinių mokslų fakultetą iš Kauno į Vilnių, buvo formuojamos sostinėje naujos specialybės, kurių nebuvo Kaune: etnografijos, meno istorijos ir archeologijos. Etnografijos būtinumą įrodinėjo etnografas Juozas Baldžius, archeologijos reikalingumą Lietuvai įrodinėjo ir gynė Jonas Puzinas, o meno istorijos klausimus, negalint atvykti į posėdį P. Galaunei, gynė asistentė Akvilė Mikėnaitė, kuriai padėjo profesorius Levas Karsavinas[13]. Nepalankioje pokario metų situacijoje P. Galaunei vis tik pavyko įkurti Meno istorijos katedrą ir jai vadovauti[14] (Pirmąjį pusmetį katedrai vadovavo J.Puzinas, o nuo rudens semestro – P. Galaunė). Pradžioje teko įteisinti meno istorijos paskaitų ir seminarų kursus Vilniaus universitete Istorijos filologijos fakulteto studentams bei pamėginti atkurti buvusį SBU meno istorijos prestižą. Buvo labai svarbu pasirūpinti meno vertybių likimu, kai tapo akivaizdus dvarų nacionalizacijos pavojus ir iš Lietuvos pradėjo trauktis į užsienį jų savininkai, palikdami Dievo valiai rūmus su nekilnojamosiomis ir kilnojamosiomis kultūros vertybėmis. Buvo skubiai priimtas kultūros paminklų apsaugos įstatymas[15], nes nemaža dalis vertybių buvo išgrobstytos arba barbariškai sunaikintos.

Meno istorijos katedros įkūrimas 1940 metais Vilniaus universitete Humanitarinių mokslų fakultete, kuriai vadovavo P. Galaunė, padėjo pagrindus menotyros specialistų rengimui Lietuvoje. Iš pradžių jos dėstytojai, skaitydami Lietuvos meno istorijos paskaitų kursą humanitarinių studijų studentams, galėjo sudominti juos šia specialybe. Taip pirmasis rimtai susidomėjęs meno istorija buvo filologijos studentas ***Juozas Vaina***, kuris remdamasis lenkiškais ir lotyniškais šaltiniais, pradžiugino P. Galaunę rimtai, moksliniu pagrindu parengtu kursiniu darbu apie Bernardinų bažnyčią[16]. Tai galėjo būti puikus diplominis darbas, bet jo autorius netapo pirmuoju Lietuvoje išaugintu dailėtyrininku dėl susiklosčiusių gyvenimo aplinkybių: jam sutrukdė karo metais uždarytas universitetas ir nutrauktos studijos[17], o po to būtinybė slapstytis nuo sovietų valdžios ir jo gimtojo Suvalkų krašto atskyrimas nuo Lietuvos.

Antrasis – ***Tadas Adomonis***, kuris 1949 m. baigė meno istoriją, anksčiau studijavęs lietuvių literatūrą. Po literatūros studijų į muziejininkystę atėjo ir menotyrininkas ***Stasys Pinkus*** (baigė 1950-aisiais).

Dailės mokslų reorganizavimas vyko toliau veikiamas politinių ir socialinių pokyčių. Dailės studijos buvo pakoreguotos 1941 m. ir 1944 m. valstybės nutarimais[18]. 1944 m. Pranė Dundulienė su profesoriumi Juozu Baldžiumi įkūrė Vilniaus universitete Etnografijos katedrą, kuri netrukus tapo Etnologijos ir archeologijos katedra. Čia buvo dėstoma lietuvių liaudies meno istorija. Be etnografijos, archeologijos buvo dar muziejininkystės ir meno istorijos specializacijos.

P. Galaunė 1946 m. rugpjūčio 15 d. pateikė argumentuotą raštą valstybės vadovams apie muziejininkų rengimo būtinybę[19]. Jame rašoma apie tai, kad Lietuvoje įsisteigė daug muziejų ir trūksta profesionalių darbuotojų, kuriuos reikia parengti aukštojoje mokykloje, todėl Lietuvai reikalinga Muzeologijos katedra, kuri apjungtų archeologijos, etnografijos ir meno istorijos specialistų rengimą darbui muziejuose. Muzeologijos katedra buvo įkurta 1947 metų rudenį. Jos vadovu paskirtas P. Galaunė ir parengta Muziejų istorijos kurso programa[20]. Ji buvo pritaikyta plataus profilio menotyrininkų rengimui. Muziejų istorijos kurso programoje didžiausias

dėmesys buvo skiriamas meno istorijai ir kultūros paminklų apsaugai.

VU menotyroje specializavosi du studentų kursai: pirmoji laida – 1950 metų ir antroji – 1951 metų. Jiems buvo sistemingai dėstoma meno ir menotyros istorija. Jie išklausė Halinos Kairiūkštytės-Jacynienės Visuotinės meno istorijos, Pauliaus Galaunės – Lietuvos meno, Rusijos meno, Lenkų meno, Grafikos meno istorijos, Menotyros istorijos, Muziejų istorijos ir Akvilės Mikėnaitės – Lietuvių liaudies meno, kaimyninių Baltijos šalių (Švedijos, Danijos, Norvegijos, Suomijos, Islandijos) meno istorijos paskaitas. Jos buvo skaitomos panašiai kaip ir Kauno Vytauto Didžiojo universitete tarpukario metais, remiantis Vakarų ir Lenkų menotyros metodologija, perimta iš tų šalių, kuriose studijavo dėstytojai.

Susipažinus su skaitomų kursų programomis, galima padaryti išvadą, kad ideologiniai pokyčiai prasidėjo tik apie 1949 metus[21]: tuomet pasirodė dėstomų disciplinų programos rusų kalba[22], atsirado tarybinio meno istorijos programa[23], o Lietuvos meno istorijos programa parengta, siekiant atsižvelgti į naujus ideologinius reikalavimus – sumažėjo valandų, skiriamų Lietuvos meno istorijai ir Vakarų menui (Lenkijos ir Baltijos šalių). Tarybinės meno istorijos kursų programose buvo pateikiamos nuorodos į marksizmo-leninizmo klasikus, ir pan.

Specialybės metodologiniais klausimais paskaitas skaitė P. Galaunė. Studentai būdavo supažindinami su menotyros tyrinėjimo metodologija, Lietuvos meno tyrinėjimo istorija, Muziejų istorija, į kurią įėjo ir meno paminklų apsaugos problemos[24] Lietuvoje, Rusijoje ir Lenkijoje, buvo skaitomos paskaitos apie privačius ir visuomeninius meno rinkinius. P. Galaunė buvo parengęs ir du specialiuosius kursus: *Vilniaus meno mokykla (1793–1831)* ir *M. K Čiurlionio kūryba*. Apie M.K. Čiurlionį jis skaitė paskaitas tuo metu, kai buvo kovojama su impresionizmu ir formalizmu, ir šis menininkas buvo viešai puolamas ir kaltinamas, vadinamas dekadentu[25]. Tai galėjo prisidėti ir prie P. Galaunės atleidimo iš universiteto.

1951 m., išleidus į gyvenimą antrąją menotyrininkų laidą, ši specialybė buvo panaikinta Vilniaus universitete, o P. Galaunė atleistas pagal etatų mažinimą[26]. Šiandien aiškėja, kad nepasitenkinimą VU Meno istorijos katedros veikla sukėlė nepasitikėjimas dėstytojais, jų ideologinėmis pažiūromis. Jie buvo baigę mokslus užsienyje (P. Galaunė, H. Kairiūkštytė-Jacinienė), o tai kėlė įtarimą. 1949 m. L.Karsavinas buvo suimtas ir ištremtas antrą kartą (pirmą kartą ištremtas 1922 m. iš Petrogrado universiteto). V. Sezemanas 1950 m. apkaltintas antisovietine veikla, nuteistas 15-ai metų ir ištremtas. Specialistų rengime tikriausiai buvo įžvelgti kultūrinės ir tautinės rezistencijos požymiai: ideologiškai nepriimtinos paskaitos apie M. K. Čiurlionį[27], didesnis domėjimasis Lietuvos meno istorija nei TSRS meno istorija, o tai neatitiko sovietinio internacionalizmo ideologijos, kur Rusijos menui buvo teikiamas prioritetas, o nuo to kentėjo mažesnių tautų kultūros savitumo ir vertės pripažinimas ir puoselėjimas, nors viešai buvo skelbiama, kad menas turi būti „socialistinis savo turiniu ir nacionalinis savo forma“. Tuo metu panašūs procesai vyko ir Kaune, kai Kauno taikomosios ir dekoratyvinės dailės institutas buvo prijungtas prie Vilniaus valstybinio dailės instituto ir iš jo pašalinti politiškai nepageidaujami dėstytojai – J. Vaitys, S.Ušinskas, persekiojamas L. Truikys.

MENOTYROS STUDIJŲ KRYPTYS IR DĖSTYTOJAI

To meto menotyros studijų pagrindinę kryptį aiškiausiai išdėstė P. Galaunė, 1946 m. rašydamas raštą *Apie muziejininkų rengimo būtinybę*. Jis atkreipė dėmesį į Lietuvoje susiklosčiusią situaciją 1940 m. liepos 20 d. priėmus Viešųjų kultūros muziejų įstatymą, kuris įsigaliojo nuo tų pačių metų rugpjūčio 1 d., buvo reorganizuojami veikiantys muziejai, dažniausiai valstybiniai kultūros muziejai ir steigiami nauji savivaldybių, organizacijų ir atskirų asmenų kultūros muziejai. Šis procesas buvo tęsiamas ir pokario metais. Atsižvelgdamas į tai, kad Lietuvoje atsirado nemažai įvairaus profilio muziejų ir labai stigo specialistų, galinčių juose dirbti, P. Galaunė pateikė pasiūlymus kaip greičiau išspręsti šią kvalifikuotų muziejininkų stygiaus problemą. Anksčiau meno istorijos, archeologijos ir etnografijos katedros rengė siauro pobūdžio specialistus. P. Galaunė, gerai suprasdamas muziejininko darbą ir kaip teoretikas, ir kaip praktikas[28], rašė: „Sujungus tris katedras į vieną, t.y. padarius iš jų muzeologijos katedrą

– yra reikalas racionališkesnis: besimokantieji daugiau gaus bendro profilio žinių ir kiek mažiau negu anksčiau – specialybės. Mokslo planas paruoštas taip, kad studentas, norintis studijuoti muzeologiją, turės klausyti bendrus dalykus (plano pirmoji pusė) ir galės laisvai pagal palinkimą pasirinkti kurią nors specialią grupę: LTSR meno istorijos, archeologijos ar etnografijos. Tatai daroma dėl to, kad muziejinio darbo sritis yra be galo plati ir muziejininkas visų jų aprėpti neįstengtų, tuo labiau, kad šiame darbe neužtenka vien teorinių žinių, o reikalingas ir specifinis šio darbo pamėgimas. Paprastai tas pamėgimas ir apsiriboja viena kuria nors mokslo šaka“[29]. Tokiu būdu ir menotyrininkai, ir archeologai, ir etnografai turėtų būti orientuojami ne į vieną siaurą sritį ir ne vien į teoriją, bet ir į praktinių įgūdžių įgijimą.

Didžiausias dėmesys buvo skiriamas savo krašto kultūros pažinimui – Lietuvos meno istorijai, meno istorijos studijoms Vilniaus universiteto Dailės fakultete nuo 1810 metų, pirmiesiems meno istorikams – VU auklėtiniams, pirmosioms dailininkų biografijoms, pirmajam Lietuvos muziejininkui Tadui Daugirdui, kuris atitiko P. Galaunės plataus profilio muziejininko idealą – dailininko, archeologo, etnografo muziejininko viename asmenyje. Pagal Muziejų istorijos kurso programą studentai būdavo supažindinami su kaimyninių šalių – Rusijos ir Lenkijos meno istorija ir jos bibliografija.

Neatskiriamą muziejininkystės kurso dalį sudarė meno paminklų apsauga, tyrinėjimo metodai ir kryptys Rusijoje ir Lenkijoje. P. Galaunė akcentavo ikonografinės medžiagos reikšmę meno paminklų tyrimui – skatino domėtis įvairiuose šaltiniuose užfiksuotais Lietuvos miestų vaizdais, *Lietuvos metrika* kaip svarbiu informacijos šaltiniu, dvarų ir bažnyčių inventorinėmis knygomis, miestų archyvais, privačiais ir visuomeniniais meno rinkiniais. Atliekant meno tyrimus, studentai buvo skatinami naudotis ne vien monografijomis, bet ir kitais svarbiais informaciniais šaltiniais: retrospektyvinėmis parodomis, katalogais, dailininkų žodynais, atsiminimais ir kitais leidiniais. Buvo mokomi sudaryti meno paminklų inventorius. Taip absolventai būdavo ruošiami savarankiškam ne vien muziejiniam, bet ir mokslo tyrimo darbui.

Tačiau R.Laužikas, pirmasis mėginęs apibendrinti muziejininkystės studijas Lietuvoje, su tikslu pabrėžti dabartinės edukologijos šiuolaikiškumą, sumenkino P. Galaunės vadovaujamą studijų etapą (1947–1950) Vilniaus universitete (nenurodydamas profesoriaus pavardės) [30], apkaltinęs specialistų parengimą gretutinės srities žinių stoka. Vilniaus valstybinio universiteto Muzeologijos katedros studijų kryptis, orientuota į Lietuvos meno istoriją, R.Laužiko straipsnyje apie šiuolaikinės muziejininkystės studijas pavadinta pokario metų istorinės muziejininkystės etapu, nes visi muziejai, jo nuomone, buvo prilyginti istorijos muziejui. Tačiau šios R.Laužiko apriorinės teorinės mintys neatitinka P. Galaunės siekių, vadovaujant Muzeologijos katedrai Vilniaus universitete – rengti plataus profilio specialistą, suvokiantį ne vien menotyros, bet ir archeologijos, etnografijos ir kitas problemas.

Toks teorinių nuostatų abstraktumas, vertinant ankstyvąjį muziejininkystės etapą, atsispindi ir kituose R.Laužiko samprotavimuose. Teisingai iškeldamas komunikacijos vaidmenį šiuolaikinio muziejaus darbe, jis siekia įrodyti, kad dabar suformuotas naujas, komunikacinis muziejinės veiklos tikslas: atrinkti, išsaugoti, moksliškai tyrinėti realybės objektus. Šiuos jo išvardintus tikslus, P. Galaunės mokiniai dirbantys muziejuje, puoselėjo ir anksčiau. Toks teiginys nuvertina P. Galaunės menotyrininkų parengimą. Arba apibūdindamas dabartinę situaciją jis rašo: „pokyčiai sąlygoja, kad galutinis muziejaus tikslas yra ne tiek mokslinio rinkinio kaupimas, ne tiek paveldosauga,[...] o informacijos valdymas ir komunikacija“[31], vardan kurios jis aukoja muziejininkystės darbe ir šiandien aktualų muziejaus kolekcijos ir jos objektų mokslinio tyrimo klausimą. Pasikeitė tik tai, kad išaugus mokslinėms techninėms galimybėms ir išsivysčius turizmui, sustiprėjo poreikis tikslingiau valdyti informaciją ir komunikavimą muziejų veikloje. Ir tai atsispindi muziejų siekiuose, kai svarbu ne atsisakyti ankstesnių funkcijų, o jas išplėsti.

DĖSTYTOJAI

Halina Kairiūkštytė-Jacinienė (1896–1984). 1921–1924 m. studijavo meno istoriją Miunsterio

ir Miuncheno, 1924–26 m. Ciuricho universitetuose. Pirmoji meno istorijos daktarė Lietuvoje, Šveicarijoje apgynusi filosofijos daktaro disertaciją *Barokinis Pažaislio vienuolynas Lietuvoje*"[32], apie kurią V. Sezemanas rašė, kad tai „aukščiausios vertės įnašas į negausią Lietuvos meno ir krašto kultūros literatūrą".[33] Sugrįžus į Lietuvą, kaip meno kritikė drąsiai vertino ir sveikino naujų tendencijų pasirodymą lietuvių dailėje, parašė per 200 straipsnių apie liaudies meno problemas ir nacionalinio stiliaus atgaivinimą tautiniuose drabužiuose, kraičio skrynių dekoravimą ir ornamentą, paremdama išvadas moksliniais šaltiniais, gausia tautosakine medžiaga ir naudodama kitų šalių meno palyginamąją medžiagą.

1929–1930 m. dėstė ikonografiją ir bažnytinę archeologiją Kauno meno mokykloje. 1933–1940 m. gyveno Rygoje ir dirbo Latvių enciklopedijos (*Latviešu konversācijas vārdnica)* ir latvių leidžiamos meno istorijos (3 t., 1934) Lietuvos meno skyriaus bendradarbe. 1942–1944 m. skaitė bendrąjį meno istorijos kursą Vilniaus dailės mokykloje ir iki 1946 m. toliau tęsė darbą jau Vilniaus dailės institute. Vilniaus valstybiniame universitete dėstė 1944–1950 m., buvo Meno istorijos katedros docentė, kurį laiką katedros vedėja (vadovavo muzeologijos katedrai) ir skaitė įsimintinas Visuotinės meno istorijos[34] ir Rusų meno istorijos paskaitas[35]. 1945–1950 m. skaitė Lietuvos dailės istorijos ir lietuvių liaudies meno kursus Vilniaus valstybiniame dailės institute, 1945 m. jai suteiktas docentės vardas.

Paulius Galaunė (1890–1988)

P. Galaunė – profesionaliosios muziejininkystės pradininkas Lietuvoje, padėjęs tvirtus nacionalinės dailės istorijos ir kritikos profesinius pagrindus. Dėstė meno istoriją: 1925–1939 m. Vytauto Didžiojo universitete (iki 1930 m. Lietuvos universitetas), 1940–1951 m. – Vilniaus universitete (nuo 1925 m. docentas), kur 1940–1946 m. vadovavo Meno istorijos, 1947–1949 m. Muzeologijos katedroms. 1945–1950 m. – Vilniaus dailės instituto dėstytojas.

Pirmoji artimesnė jo pažintis su menu prasidėjo Sankt Peterburge, kai 1910–1912 m. lankė Dailei skatinti draugijos piešimo mokyklą, mokėsi privačiose dailės studijose. Vėliau dalyvavo pirmosiose Lietuvių dailės parodose, dirbo žurnale *Aušrinė*. Po Pirmojo pasaulinio karo Sankt Peterburge rūpinosi Lietuvos kultūros paminklų registravimu ir grąžinimu į Lietuvą. Grįžęs iš Rusijos, 1918–1919 m. dėstė Vilniaus gimnazijoje. 1919–1923 m. dirbo Valstybės muziejuje Kaune. Dėstė Aukštuosiuose piešimo kursuose. 1920 m. vienas Lietuvių meno kūrėjų draugijos įkūrėjų ir narys.

1923–1924 m. studijavo Paryžiuje Luvro mokykloje (*École de Louvre*). Grįžęs į Lietuvą rūpinosi išlikusių meno kolekcijų rinkimu, išvežtų dailės ir kultūros vertybių grąžinimu Lietuvai, Čiurlionio galerijos įsteigimu, jos rūmų statyba; 1924–1936 m. šios galerijos vedėjas, 1936–1944 m. Vytauto Didžiojo kultūros muziejaus, 1944–1949 M. Čiurlionio dailės muziejaus direktorius. 1919–1925 m. ir 1930–1935 m. Valstybės archeologijos komisijos narys. Teikė visokeriopą paramą Lietuvos kraštotyros muziejams, buvo jų mokslinių tarybų narys. 1930 m. vienas iš Knygos mėgėjų draugijos įkūrėjų. 1935–1940 m. TSRS tautų kultūrai pažinti draugijos narys.

Tarpukariu surengė lietuvių liaudies meno kūrinių parodas Italijoje (1925 m.), Prancūzijoje (1927 m.), vedijoje, Norvegijoje, Danijoje (1931 m.), rengė (su kitais) lietuvių profesionaliosios dailės ekspozicijas Paryžiaus (1937 m.), Niujorko (1939 m.) pasaulinėse parodose. Pirmasis inicijavo bažnytinio meno, ekslibrisų parodas Lietuvoje ir užsienyje (1928 m. Belgijoje). Rūpinosi istorijos, archeologijos, architektūros paminklų apsauga. Kaupė, tyrė, sistemino tautodailės ir profesionaliosios dailės kūrinius.

Paskelbė 430 publicistinių, mokslinių straipsnių bei studijų įvairiais Lietuvos dailės ir kultūros klausimais[36]. Žymiausi darbai, parašyti iki 1953 metų: *Lietuvių kryžiai*, 1926 m.; *Ex-librisas Lietuvoje* (kartu su J.Savickiu), 1926 m.; *Tapytojas Juozas Oleškevičius (1777–1830)*, Kaunas, 1927 m.; *Vilniaus meno mokykla (1793–1831). Jos istorija, profesoriai ir mokiniai*, Kaunas, 1928 m.; *Senosios tapybos katalogas, sudarė, 1926 m.; Lietuvių liaudies raižinių katalogas, sudarė, 1927 m.; Lietuvių liaudies menas*, Kaunas, 1930 m., švedų kalba su J. Vienožinskiu 1931 m.; prancūzų kalba 1934 m.; *Lietuvių liaudies skulptūros problemos*, 1932 m.; *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*,

straipsnių rinkinys, su kitais, 1938 m.; *Lietuvos knygos meno raidos metmenys 16-17 a.,* 1941 m. Išleido katalogų: M. K. Čiurlionio (1927, 1937), Mečislovo Bulakos, Aleksejaus Kravčenkos, Adomo Galdiko kūrinių.

Užėjus sovietmečiui, reikšmingiausias P. Galaunės darbas – kapitalinis *Lietuvių liaudies meno* šešių tomų leidinys – albumų serija, apimanti medžio dirbinius, keramiką, skulptūrą, grafiką, tapybą, tekstilę, buitinius dirbinius, nors pradžioje leidykla buvo sumaniusi išleisti tik vieną knygą[37], rengtas beveik 15 metų su kitais autoriais: buvusiais dėstytojais (A. Mikėnaite ir H. Kairiūkštyte-Jaciniene) ir absolventais (K. Kairiūkštyte). Šio leidinio užsakovai buvo išmintingi „Vagos" leidyklos vadovai J. Čekys, J. Tornau ir A. Maldonis, supratę lietuvių liaudies meno vertę.

Septintajame dešimtmetyje atšventęs 75 metų jubiliejų, P. Galaunė susimąstė dėl savo įvairiašakės patirties perdavimo kitiems – muziejininkams, dailėtyrininkams. Parašė prisiminimų knygą *Muziejininko novelės* (1967). Svarbiausi P. Galaunės straipsniai buvo išleisti rinkinyje „*Dailės ir kultūros baruose*" (1970).

Nemažai P. Galaunės nepublikuotų darbų yra saugoma jo muziejaus – A. ir P. Galaunių namo archyve: *Lietuvos meno istorija. Gotika. Renesansas. Barokas. Klasicizmas*; *Lietuvos muziejų istorija*, *XV–XIX a. Lietuvoje dirbusių dailininkų žodynas*, *XVI–XIX a. pirmosios pusės grafikų žodynėlis.*

P. Galaunė pagrįstai laikomas Lietuvos meno istorijos pradininku: kaip pedagogas, palikęs mokinių, kaip mokslininkas tyrėjas ir kaip kultūros gyvenimo organizatorius. Jis padėjo lietuvių liaudies meno tyrinėjimo pagrindus, sugrąžino Lietuvos kultūrai Lauryną Stuoką Gucevičių, Juozą Oleškevičių. Įteisino meno istorijoje Vilniaus meno mokyklos (1793–1831) terminą, o Pranciškų Smuglevičių – kaip nacionalinės dailės mokyklos pradininką. Jis pirmasis Lietuvoje profesionaliai nagrinėjo knygos meno problemas, sukūrė muziejininkystės ir paminklosaugos pamatus.

P. Galaunės nuopelnai kultūrai, jo įvairiašakė veikla buvo ne kartą įvertinti garbingais apdovanojimais: 1930 m. Prancūzijos Garbės legiono ordinu, 1931 m. Vytauto Didžiojo 4 laipsnio ordinu, 1932 m. Latvijos Trijų Žvaigždžių ordinu, 1938 m. Švedijos karaliaus 3-ojo laipsnio Vazos ordinu ir Belgijos karaliaus Leopoldo II ordino Komandoro laipsniu, 1960 m. jam suteiktas LTSR nusipelniusio meno veikėjo, 1970 m. LTSR liaudies dailininko vardas, 1970 m. – LTSR valstybinė premija.

1976 m. LTSR Kultūros ministerija įsteigė Respublikinę Pauliaus Galaunės vardo premiją, skirtą geriausiems Lietuvos tautodailininkams. Premija buvo teikiama iki 2000-ųjų metų[38].

Akvilė Mikėnaitė (1912–2001)

Gimė ir baigė gimnaziją Latvijoje. Augo kartu su būsimais dailininkais, jos vyresniais broliais – keramiku Jonu ir skulptorium Juozu Mikėnais. 1932–1939 m. studijavo istoriją Vytauto Didžiojo universitete. 1940 m. baigė Vilniaus universitetą. 1940–1961 m. dėstė lietuvių dailės istoriją Vilniaus universitete ir Vilniaus dailės akademijoje. 1965–2001 m. dirbo Lietuvos dailės muziejuje, 1965–1991 m. vadovavo Liaudies meno skyriui, tyrinėjo tautodailę, daugiausia – skulptūrą. Jos iniciatyva ekspedicijų metu surinktas muziejuje turtingas lietuvių liaudies meno fondas. Paskelbė daug straipsnių apie lietuvių liaudies meną, sudarė kartu su kitais 4 lietuvių liaudies meno albumus, parašė monografiją apie Marcę Katiliūtę (1960). Vilniaus valstybiniame universitete skaitė menotyrininkams lietuvių liaudies meno paskaitas, Baltijos šalių meno istoriją ir Lietuvos meno istorijos ankstyvąjį periodą. Sprendžiant pagal jos sudarytas programas, visos paskaitos buvo skaitomos pagal vieningą metodą, buvo siekiama įvertinti lietuvių profesionaliąją dailę ir liaudies meną platesniame europiniame kultūros kontekste. Itin vertingas Baltijos šalių meno istorijos paskaitų kursas, supažindinantis su Švedijos, Danijos, Norvegijos, Suomijos ir Islandijos menu. A.Mikėnaitė pateikė platų foną lietuvių dailės suvokimui, atkreipė dėmesį į vakarų meno stilių apraiškas kaimyninių šalių dailėje ir skatino domėtis lyginamosios analizės metodu menotyroje.

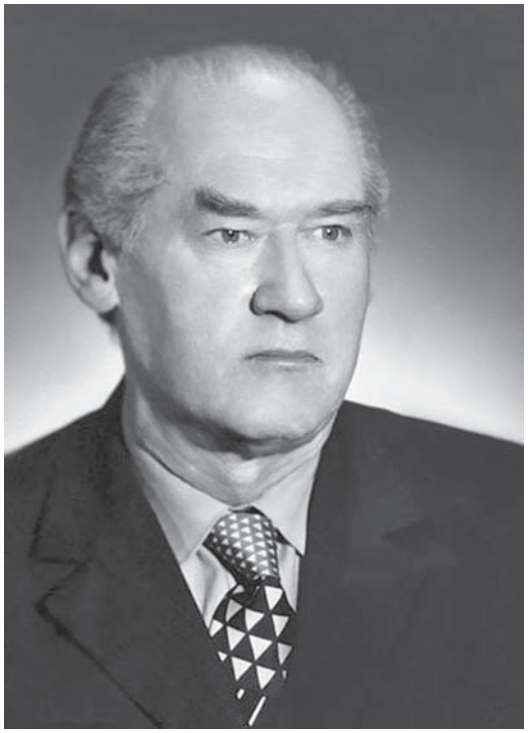
Universitete menotyra besidomintiems studentams teko išklausyti ir tokių nuostabių profesorių, unikalių savo dėstomo dalyko žinovų, kaip: Levo

Karsavino (1882–1952) kultūros istorijos, Vosyliaus Sezemano (1884–1963) estetikos, Igno Jonyno (1884–1954) Rusijos istorijos paskaitas, kurios ugdė jų mąstymą, apsaugojo nuo užsisklendimo socialistinio meno estetikoje ir plėtė teorinius horizontus.

STUDENTAI

P. Galaunei vadovaujant menotyros specialistų rengimui Vilniaus universitete Istorijos ir filologijos fakultete buvo išleistos dvi menotyrininkų laidos: 1950 m. ir 1951 m. Pirmojoje laidoje menotyroje specializavosi: Stasė Baltrušaitytė, kuri išvyko dirbti į Šiaulius; Sofija Budrytė (apgynė diplominį darbą 1956 m.): Janina Česlikauskaitė (Puipienė); Stasys Čipkus, Kazimiera Kairiūkštytė (Galaunienė); Jadvyga Katinaitė, Aldona Lukoševičiūtė (Stravinskienė); Stasys Pinkus; Ona Serbentaitė (Navickienė), Gediminas Žaliūkas, Zita Žemaitytė[39].

Antrojoje laidoje mokėsi: Mariana Dzingaitė (Malcienė), Genovaitė Grigelytė, Ona Jaskūnaitė, Stasys Juodelis, Genovaitė Kęstutytė, Mališauskaitė, Edvardas Pranckūnas, Vytautas Stanikūnas, Elvyra Šukytė ir Jonas Umbrasas. Beveik visi anksčiau ar vėliau papildė muziejininkų gretas. Įgiję praktinės patirties kai kurie iš jų dirbo Kultūros ministerijoje (S. Čipkus ir Z. Žemaitytė), S. Pinkus ir Z. Žemaitytė – atėjo į paveldosaugą. Kūrybiniame darbe daugiausia nuveikė Zita Žemaitytė, Stasys Pinkus ir Kazimiera Kairiūkštytė-Galaunienė.



Tado Adomonio portretas

Tadas Adomonis (1910–1987)

Jis buvo pirmasis studentas, įgijęs menotyrininko specialybę Vilniaus valstybiniame universitete. 1941–1943 m. studijavo lietuvių literatūrą Vilniaus universitete ir klausė meno istorijos paskaitas Vilniaus dailės akademijoje. 1944 m. atkūrus karo nutrauktas studijas, tęsė mokslą Vilniaus universitete meno istorijos katedroje ir įgijo dailės istoriko kvalifikaciją (1949). Baigęs studijas iki gyvenimo pabaigos dėstė Lietuvos valstybiniame dailės institute. 1950–1976 m. vadovavo Meno istorijos ir teorijos katedrai. Jam teko organizuoti ir atkurti menotyrininkų studijas Lietuvoje: iš pradžių įkurti Lietuvos valstybiniame dailės institute neakivaizdinį skyrių (1959 m.), o vėliau ir stacionarą (1970)[40]. Skaitė Lietuvos dailės ir architektūros istorijos kursą (nuo senovės iki XX amžiaus pradžios). Paskaitų pagrindu parengė su kitais *Lietuvos TSR dailės ir architektūros istorijos* vadovėlio du tomus: pirmąjį (1987) kartu su K. Čerbulėnu, antrąjį (1997) – užbaigė Nijolė Adomonytė, jam mirus. Nors atgavus Lietuvai nepriklausomybę, ženkliai prasiplėtė menotyros galimybės, Lietuvą pasiekė įvairūs nauji tyrimo metodai, pasikeitė dailės istorijos dėstymo samprata, bet šis vadovėlis išliko vertingas kaip pirmasis kruopštus mėginimas surinkti iš archyvų ir kitų šaltinių ir susisteminti Lietuvos dailės istorijos nuo senovės iki XX amžiaus faktus, kurių didelė dalis nebuvo anksčiau tyrinėta. T. Adomonis išleido monografijas apie V. Grybą, Joną Mikėną, albumus *Lietuvos dailės institutas*, *Taikomoji dailė*, bendradarbiavo *Lietuvių visuotinės enciklopedijos* ir dalyvavo *Menotyros* straipsnių rinkinio leidyboje, vertindamas galimybę spausdinti jame straipsnius apie senąją lietuvių dailę.

Stasys Pinkus (1925–1992)

1945–1950 m. studijavo Vilniaus universiteto Istorijos ir filologijos fakultete lietuvių kalbą ir literatūrą, Lietuvos meno istoriją. Baigęs studijas, S. Pinkus įstojo į Mokslų akademijos Lietuvių kalbos ir

Klemenso Čerbulėno portretas

literatūros instituto aspirantūrą, bet netrukus buvo nuteistas už įtariamus ryšius su „nacionalistiniu pogrindžiu“ ir 1951–1954 m. praleido lageryje. Sugrįžęs 1955–1956 m. dirbo Restauracinės gamybinės dirbtuvės moksliniu bendradarbiu, vėliau – gyvenimą paskyrė kultūros paveldui: 16 metų dirbo Lietuvos dailės muziejuje, o nuo 1967 m. Kultūros ministerijos Mokslinėje metodinėje kultūros paminklų apsaugos taryboje, rašė straipsnius apie kultūros paminklus ir jų istoriją, daugiausia apie taikomąją dekoratyvinę dailę, senosios sieninės tapybos restauravimą. Nuo 1974-ųjų iki mirties dirbo Paminklų restauravimo tresto vyriausiuoju menotyrininku. Knygoje *Lietuvos pilys* (1971; p.185–224, 245–276) S. Pinkus surinko archyvinę medžiagą ir išsamiai aprašė XVI–XIX a. Raudonės, XVII–XIX a. Panemunės (Gelgaudų, Vytėnų) ir bastioninę XVI–XVII a. Biržų pilis: jų savininkus, rekonstrukcijas, stilių kaitą, restauravimo ir konservavimo istoriją.

Zita Žemaitytė (1925–2009)

1950 m. Vilniaus universitete Istorijos ir filologijos fakulteto Muzeologijos skyriuje įgijo meno istorikės specialybę. Nuo 1959 m. dirbo LTSR Kultūros ministerijoje, užsiėmė meno paminklų apsauga ir registravimu. 1975–1980 m. ėjo Mokslinės–metodinės kultūros paminklų apsaugos tarybos pirmininkės pareigas. 1980–1982 m. dirbo Vyriausiojoje enciklopedijų redakcijoje Kultūros paminklų sąvado redakcijos vedėja, išleido vadovą *300 kultūros paminklų* (1980), monografijas: *Paulius Galaunė* (1984) ir *Adomas Varnas. Gyvenimas ir kūryba* (1998); albumus: *Ipolitas Užkurnys* (1987) ir *Lionginas Šepka* (1990). Apdovanota Lietuvos Respublikos nacionaline kultūros ir meno premija (1990).

Kazimiera Kairiūkštytė-Galaunienė (g.1924)

1945–1950 studijavo muziejininkystę Vilniaus universitete. Gyvenimą paskyrė lietuvių liaudies menui. 1949–1950 m. Lietuvos mokslų akademijos Istorijos ir etnografijos muziejaus, 1950–1952 m. Lietuvos mokslų akademijos Istorijos instituto Etnografijos sektoriaus mokslo darbuotoja. 1952 m. už dalyvavimą pasipriešinime sovietiniam okupaciniam režimui kalėjo Archangelsko srityje Jarcevo moterų lageryje. 1956 m. grįžo į Lietuvą. 1957–1959 m. ir 1961–1983 m. dirbo Kauno m. K. Čiurlionio dailės muziejuje, 1965–1974 m. Liaudies meno skyriaus vedėja, 1959–1960 m. – Lietuvos valstybinėje respublikinėje bibliotekoje Kaune. Būdama P. Galaunės žmona, ji nuo 1988 m. tapo P. Galaunės kultūrinio palikimo saugotoja ir tvarkytoja. Jos iniciatyva 1996 m. Kaune įsteigtas Nacionalinio Čiurlionio dailės muziejaus padalinys – Adelės ir Pauliaus Galaunių namai.

Ji daugiausia prisidėjo prie *Lietuvių liaudies meno* leidybos, padėjo parengti 5 iš 6 knygų. Sudarė P. Galaunės raštų bibliografiją, parengė knygą *Paulius Galaunė: Dailės ir kultūros baruose*, 1970 m.; ir albumus su kitais: *Lietuvių liaudies menas. Drabužiai*, 1974 m.; *Lietuvių liaudies menas*, kn. l, 1993 m. Parašė prisiminimus apie diplomatą J. Urbšį, teisės profesorių T. Petkevičių, J. Jablonskytę-Petkevičienę ir V. Kisarauską, muziejininkę A. Mikėnaitę. Apdovanota Gedimino 5 laipsnio ordinu. (1997).

Mariana Malcienė (Dzingaitė) gim. 1924 m.

1951 m. baigė meno istoriją Vilniaus universitete. 1953–2000 m. dėstė Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dab. Lietuvos muzikos ir teatro akademija), nuo 1991 m. profesorė. 1956–1960 m. ir Vilniaus dešimtmetėje muzikos mokykloje, 1959–1966 m. leidinio *Ekrano naujienos* redakcijoje, 1966–1979 m.

– Lietuvos mokslų akademijos Istorijos instituto Menotyros sektoriuje, kur 1974 m. apgynė menotyros mokslų disertaciją.

Parašė pirmąjį Lietuvos kino istorijos veikalą. Apžvelgė Lietuvos kino raidą: 1919–1958 m. (*Lietuvos TSR istorija* t. 4, 1975), 1919–1967 m. (*Tarybinio kino istorija* t. 3–4, 1975–1978, rusų k.), nebyliojo ir Lietuvos vaidybinio kino (*Kino meno pagrindai*, sud. Ž. Pilipavičienė, 1982), parašė Marijampolės ir Žemaičių dramos teatrų (*Lietuvių tarybinis teatras: 1940–1956 m.*, 1979), Panevėžio dramos teatro (*Lietuvių tarybinis dramos teatras: 1957–1970 m.*, 1987) istoriją. Lietuvos kultūroje yra žymi kaip pedagogė ir menotyrininkė, tyrinėjusi kino ir teatro istoriją.

Genovaitė Kęstutytė (***Jasiulienė***) (g. 1928)

1951 m. baigė muziejininkystę Vilniaus universitete. 1952–1953 m. dėstė dailės istoriją Taikomosios dailės aukštesniojoje mokykloje Kaune. 1954–1981 m. Lietuvos valstybiniame dailės institute skaitė Taikomosios dailės istorijos ir Senosios Rusijos dailės istorijos paskaitas. Parengė aukštosioms mokykloms Visuotinės taikomosios dekoratyvinės dailės istorijos mokymo programą (1982 m.). Nuo 1981 m. dirbo Lietuvos dailės muziejuje Taikomosios dailės skyriaus, 1989–1999 m. Taikomosios dailės muziejaus vedėja. Šio muziejaus ekspozicijos teminio plano (su R. Budriu, A. Kybrancu, 1987) autorė. Kuravo daugiau kaip 70 muziejaus parodų. Sudarė katalogus: *Baroko dailė Lietuvoje* (su D. Tarandaite, 1996) ir *Krikščionybė Lietuvos mene* (su kitais, 2003). Lietuvos dailininkų sąjungos narė (nuo 1981 m.)

Edvardas Pranckūnas (1925–1980)

Studijavo menotyrą Vilniaus universitete. Studijų metu parašė svarbų kursinį darbą *Skulptoriaus Vinco Grybo gyvenimas ir kūryba*[41]. Baigęs universitetą (1951) išvyko į Merkinę. 1957–1976 m. dirbo savaitraščio *Literatūra ir menas*, 1976–1980 m. žurnalo *Kultūros barai* redakcijoje, rašė straipsnius apie XX amžiaus lietuvių dailininkus – tapytojus, skulptorius, grafikus ir menotyrininkus, dailės parodas (kartais E. Pranulio slapyvardžiu) į *Pergalę*, *Vakarines naujienas*, *Švyturį* ir kitus periodinius leidinius. Recenzavo meno leidinius: T.Adomonio knygą apie V. Grybą, K. Šimonio *Gyvenimo nuotrupos*, albumus: *Tapyba. 1940–1960*, P. Kalpoko, K. Sklėriaus, V. Jurkūno, J. Kuzminskio ir kitų kūrinių reprodukcijų aplankus. Visą gyvenimą dirbo meno spaudoje, profesionaliai redagavo straipsnius ir kuravo dailėtyros klausimus. Jo dėka lietuvių meno periodikoje įsitvirtino taupi kalba ir buvo išvengta išplėtoto ideologinio tuščiažodžiavimo.

Vytautas Stanikūnas (g. 1924)

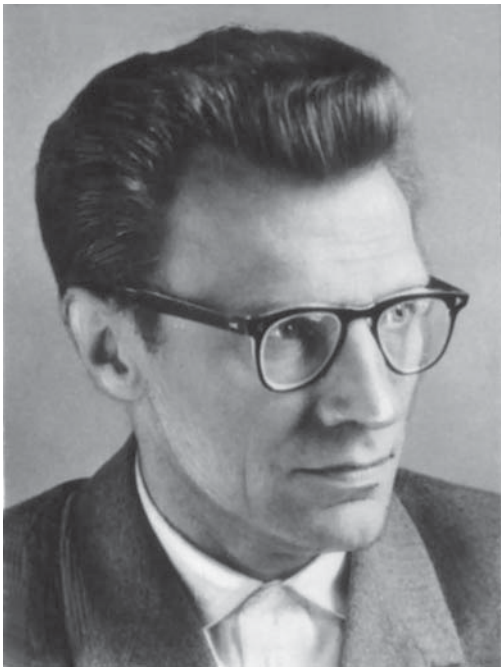
1946–1950 m. Vilniaus valstybiniame universitete studijavo menotyrą ir muziejininkystę[42]. Vilniaus pedagoginiame institute įgijo istoriko specialybę. 1949 m. represavus šeimą, turėjo slapstytis nuo priverstinės kelionės į Sibirą, buvo pašalintas iš universiteto ir atleistas iš darbo kultūros įstaigų – Švietimo komitete ir Trakų kraštotyros muziejuje, kur pradėjo dirbti dar studijų metais. 1951–1957 m. mokytojavo Biržų I-ojoje vidurinėje mokykloje. 1957–1966 m. vadovavo Rokiškio kraštotyros muziejui. Atrado liaudies skulptorių Lionginą Šepką, kurio darbai padarė jam stiprų įspūdį.

1966–2006 m. dirbo Rumšiškėse Lietuvos liaudies buities muziejaus direktoriumi. Parengė su S. Dauniu ir P. Vėlyviu muziejaus programą. Nuo jo, kaip muziejaus vadovo, priklausė muziejaus veidas bei veiklos kryptis. V. Stanikūnas parašė daug straipsnių apie Rumšiškių muziejų – kūrimo istoriją, eksponatų kaupimą, medinius architektūros ir kitus objektus bei jų vertinimo problemas. 1996 m. tapo Didžiojo Lietuvos kunigaikščio Gedimino ordino Riterio kryžiaus kavalieriumi.

Jonas Umbrasas (1925–1988)

1951 metais baigė Vilniaus universitete menotyrą. 1955 metais baigė Maskvos A. Lunačarskio teatro meno institutą. 1952–1988 m. dirbo Lietuvos valstybiniame dailės institute, meno istorijos ir teorijos katedroje, docentas, dėstė Visuotinę meno istoriją ir XX a. pirmosios pusės (1900–1940) lietuvių dailės istoriją. 1967 m. Lietuvos istorijos institute apgynė menotyros mokslų disertaciją *M. K.Čiurlionio dailės pagrindiniai bruožai*, kurioje pirmą kartą išsamiai išnagrinėjo šio dailininko kūrybos formavimosi ištakas ir įtakas, ypač – Lenkijos meninės aplinkos. Lietuvos TSR nusipelnęs meno veikėjas.

Parašė ir paskelbė daug straipsnių, daugiausia apie



Jono Umbraso portretas

XX a. pirmosios pusės Lietuvos dailės plėtotę ir dailininkus: M. K. Čiurlionį, K. Sklėrių, A. Galdiką, P. Galaunę, A. Gudaitį, A. Samuolį, J. Vienožinskį, J. Kuzminskį. Parengė ir išleido monografijas: *Jonas Kuzminskis. Graviūros* (1957), *Petras Aleksandravičius* (1961; antras papildytas leidimas 1983), *Vladas Karatajus* (1973). Su kitais autoriais: *Lietuvos TSR dailė* (1972), *Lietuvių dailininkų organizacijos 1900–1940 m.* (1980), *Juozas Mikėnas* (1983). Reikšmingiausias darbas – *Lietuvių tapybos raida 1900–1940 m. Srovės ir tendencijos* (1987), kuriame jis pirmasis siekė įterpti lietuvių tapybą į vakarų meno kontekstą. Padėjo rengti *Dailės ir architektūros terminų žodyną*, buvo Vyriausiosios enciklopedijų redakcijos meno skyriaus mokslinis konsultantas.

Stasys Juodelis (1928–1983)

1951metais baigė Vilniaus universitete muzeologiją. 1956–1957 m. buvo *Anykštos* (Anykščių apskrities laikraščio) redaktorius. Vėliau dirbo Rokiškio kraštotyros muziejuje. Specializavosi archeologijoje. Atliko Zarasų rajono archeologijos paminklų žvalgomuosius darbus[43]. Daugiausia nusipelnė Lietuvos kultūrai kaip muziejininkas[44].

Net ir sunkiomis pokario sąlygomis menotyrininkų veikla nenutrūko, nes Vilniaus universitete vyko menotyros studijos. Ypač buvo sunkus pirmasis pokario dešimtmetis. Nebuvo spaudos, kurioje būtų įmanoma spausdinti straipsnius. Savaitraštis *Literatūra ir menas* buvo kuklios apimties ir daugiausia rašė tik apie literatūrą bei teikė informaciją apie valstybines premijas ir garbės vardų suteikimą, kuriais dažniausiai buvo apdovanojami rašytojai, turėję didžiausias ideologinės propagandos galimybes. Iš dailininkų buvo pagerbti tik J. Mikėnas (1947) ir P. Aleksandravičius (1951). Didžiausias dėmesys buvo skiriamas supažindinimui su valstybės politika meno ir kultūros srityje. Apie Lietuvos dailės istoriją nuo senovės iki 1940 m. buvo vengiama viešai kalbėti ir rašyti, išskyrus vienintelę LTSR valstybinio dailės instituto ir Lietuvos dailininkų sąjungos surengtą konferenciją 1953 m. gruodžio 21–23 d., kurios metu buvo perskaityti: V. Drėmos pranešimas apie Vilniaus meno mokyklos palikimą, jos atstovų kūrybą ir vertę ir T. Adomonio – apie XIX amžiaus Lietuvos demokratinės dailės formavimosi ypatumus. Tik 1955 m. balandį įkūrus dailėtyros sekciją, Lietuvos dailininkų sąjungoje (pirmininkas V. Kairiūkštis) pradėta publikuoti straipsnius apie XIX a. Lietuvos dailininkus jų jubiliejų proga: V. Drėmos apie K. Rusecką[45], J. Rustemą[46], P. Smuglevičių[47]. Tai nebuvo proginiai rašiniai. Juose atsispindėjo ilgalaikis profesinis įdirbis, kruopštus faktų studijavimas bei menotyrininko sukauptos žinios. Tais laikais ideologiškai kryptingai buvo vertinama ir tarpukario lietuvių dailė, pripažįstamos tik realistinės tradicijos, nustatyta temų, siužetų ir žanrų hierarchija. O XIX a. pabaigos–XX amžiaus meno ieškojimai formos srityje bei sąlygiško vaizdo plastinės raiškos savybės – dekoratyvumas, deformacija, etiudiškumas ar simboliškumas buvo smerkiamos. Nepripažįstamas buvo ne vien m. K.Čiurlionis, bet ir arsininkų, ir nepriklausomųjų grupės kūryba. Tai atsispindi ir pirmojoje J. Jurginio *Lietuvos meno istorijoje*, išleistoje vėliau, 1960 m.[48].

Pokario metų menotyra, kurios ištakos slypi XX a. ketvirtajame dešimtmetyje, – tai reikšmingas profesinės patirties kaupimo metas; svarbus vaidmuo atiteko su Vilniaus universitetu susijusioms asmenybėms – dėstytojams (H. Kairiūkštytė-Jacinienė, P. Galaunė, A. Mikėnaitė ir tarpukaryje studijavusiam V. Drėmai), išauginusiems jaunąją menotyrininkų ir muziejininkų kartą, padėjusiems tvirtus

pagrindus ateities menotyrai. P. Galaunės suformuota menotyros studijų kryptis, turėjusi įtakos XX a. antrosios pusės Lietuvos menotyrai, suteikia galimybę vadinti menotyros studijas Vilniaus universitete P. Galaunės menotyros mokykla. Tai galėtų tapti atskiro specialaus tyrinėjimo objektu.

Universiteto auklėtiniai T. Adomonis, J. Umbrasas, M. Dzingaitė-Malcienė, dėstydami aukštosiose mokyklose ir intensyviai dirbdami mokslinį darbą, turėjo įtakos lietuvių menotyros, muziejininkystės ir meninės žurnalistikos plėtrai.

Pokario menotyra rėmėsi ikitarybinio laikotarpio menotyros metodologiniais pasiekimais, žiniomis ir sąsajomis su užsienio dailėtyros mokyklomis. Jai būdinga universalumas ir kompleksiškumas: lygiavertis dėmesys profesionaliajai dailei ir jos istorijai, liaudies menui, muziejininkystei, paveldosaugai. Nepaisant sovietinės ideologijos brukamos kultūros vertybių tyrimo prioritetų hierarchijos, pokario menotyrai pavyko išsaugoti domėjimąsi Lietuvos dailės istorija, plėtoti archyvinę, ikonografinę ir formaliąją dailės kūrinių analizę, rengti ekspedicijas su tikslu kaupti ir tyrinėti kultūros palikimą. Valdžiai nesudarius galimybių plėtoti dailės kritiką – šioji sritis merdėjo. Dėl politinių aplinkybių nebuvo galimybės objektyviai analizuoti senosios LDK laikų ir tarpukario Lietuvos dailės raidos, todėl jos vertinimas buvo perdėtai iškreiptas.

Taigi pokario dailėtyros kryptis iš esmės išsaugojo mokslinį objektyvumą, bet dėl to, kad neatitiko to meto ideologinių valdžios lūkesčių, jos raida buvo nutraukta – menotyros specialybė VU buvo panaikinta.

IŠVADOS

1. Lietuvoje menotyrininkai buvo pradėti rengti 1940–1951 m. Vilniaus valstybiniame universitete Humanitarinių mokslų fakultete (nuo 1944 m. – Istorijos-Filologijos fakultetas), Meno istorijos katedroje (vadovas – P. Galaunė). Sutrukdžius karui, studijos nusikėlė į pokarį. Iš pradžių menotyros specialybę rinkosi kitų katedrų pavieniai studentai, o pirmosios menotyrininkų laidos baigė 1950 ir 1951 metais. Vėliau specialybė buvo panaikinta, o priežastys – nutylėtos. Rašytinės informacijos apie tai nerasta. Oficiali versija ta, kad P. Galaunė atleistas pagal etatų sumažinimą.

2. Katedros dėstytojai gerai žinojo lenkų Krokuvos menotyros mokyklą, kuri buvo išaugusi ant klasikinės vokiečių ir austrų menotyros pamatų (tarpukary Stepono Batoro universitete dėstė m. Morelowskis, studijavęs Krokuvoje, Vienoje, Paryžiuje, o Kaune – Heinricho Wőlfflino mokinė H. Kairiūkštytė-Jacinienė). Vytauto Didžiojo Universiteto dėstytojai perėmė ir prancūzų menotyros patirtį (per P. Galaunę, baigusį Luvro mokyklą ir J.Baltrušaitį, Sorbonos universiteto absolventą, iškiliausią Henrio Focillono kompleksinės komparatyvistinės metodologijos šalininką, dėsčiusį Viduramžių meno istoriją). Jie susitiko Vilniaus universiteto Meno istorijos katedroje: P. Galaunė, H.Kairiūkštytė-Jacinienė ir VDU auklėtinė A. Mikėnaitė, ir kartu su teoretikais profesoriais V. Sezemanu, L. Karsavinu ir I. Jonynu padėjo tvirtus lietuvių menotyros pagrindus.

3. Pokario metais dar tebegyvavo ryšys su lenkų menotyra, ir Vilniaus universitete buvo naudotasi lenkų mokyklos sukauptomis žiniomis apie Lietuvos meno istoriją, turtinga J. Bulhako meno istorijos stiklinių diapozityvų fototeka ir bibliotekos fondais. O Lietuvos dailės muziejaus Vaizduojamosios dailės skyriui vadovavęs 1946–1961 m. V. Drėma, inventorindamas ir klasifikuodamas tapybos ir skulptūros rinkinius, sukaupė daug vertingos medžiagos apie Vilniaus krašto lietuvių ir lenkų meną. Jis išmoko iš savo mokytojo S. Lorentzo atidžiai studijuoti archyvinius šaltinius, siekti pagrįstos tikslios kūrinių atribucijos.

4. 1940–1951 m. Lietuvoje buvo rengiami menotyrininkai, kurie gilinosi į savo krašto profesionaliosios dailės istoriją ir liaudies meną. Kaip to meto tyrimų rezultatą P. Galaunė kartu su kitais išleido fundamentalų 6 tomų leidinį – *Lietuvių liaudies menas*. Menotyra buvo tampriai susijusi su muziejine veikla. Absolventai ir pedagogai suformavo muziejinės veiklos (architektūros, dailės, liaudies meno ir etnoarchitektūros) kryptį ir metodus (V. Stanikūnas, A. Stravinskienė, K. Kairiūkštytė-Galaunienė).

5. Vilniaus universitete buvo parengti kultūros paveldo specialistai, kurie galėjo dirbti kultūros

paveldo išsaugojimo srityje, įvertinti ir registruoti kultūros vertybes, atlikti istorinius meno paminklų tyrimus (Z. Žemaitytė, S. Pinkus). Visų dėstytojų paskaitų programose buvo aiškinamos kultūros paveldo problemos. VU parengė menotyrininkus, kurie pasišventė teoriniam ir pedagoginiam darbui ir išaugino ne vieną menotyrininkų kartą. (T. Adomonis, J. Umbrasas, M. Malcienė), turėjo įtakos dailės ir muzikos specialistų meniniam augimui. VU parengė specialistus, galinčius dirbti ne vien muziejuje, paveldosaugos srityje, bet ir profesionaliai atlikti žurnalistinį meno sklaidos darbą (E. Pranckūnas, S. Juodelis ir kiti).

Nuorodos

[1] Umbrasas, Jonas. *Dailėtyros baruose*. In: *Dailėtyra*, Vilnius: Vaga, 1981, p.292.

[2] Ten pat

[3] Žemaitytė, Zita. *Paulius Galaunė*. Vilnius: Vaga, 1988.

[4] Meno istorijos daktaras (1931); Gaižutis, Algirdas. *Jurgis Baltrušaitis – dailėtyrininkas, kultūrologas.* In: *Kultūros vertybės ir erzacai*. Vilnius: Academia, 1993.

[5] Žemaitytė, Zita. *Lietuvių liaudies kultūros tyrinėtoja Halina Kairiūkštytė-Jacinienė*. In: *Dailėtyra. Straipsnių rinkinys.* Vilnius: Vaga, 1981.

[6] Gečaitė, Rasa. *Likimo drama arba M. Vorobjovo lobynas*. In: *Bernardinai*, 2011 balandžio 27.

[7] Vienožinskis, Justinas. *Straipsniai. Dokumentai. Laiškai. Amžininkų atsiminimai*. Vilnius: Vaga, 1970.

[8] Kairiūkštis, Vytautas. *Straipsniai, paskaitos, dokumentai, laiškai, amžininkų atsiminimai*. Vilnius:Vaga, 1989.

[9] V. Drėmos ilgai kaupta medžiaga apie Lietuvos dailę ir architektūrą, dirbant Vilniaus dailės muziejuje ir Paminklų konservavimo ir restauravimo institute, pradėta publikuoti gyvenimo pabaigoje: *Pranciškus Smuglevičius*. 1973; *Dingęs Vilnius*. 1991; *Vilniaus Šv. Onos bažnyčia.* 1991; *Vilniaus katedros rekonstrukcija 1782–1801 metais.* 1991.

[10] *Lietuvos tapyba*. Vilnius, Vaga, 1976.

[11] *Lietuvos scenografija* / Tekstas J. Mackonio, sudarė G. Aleksienė. Vilnius: Vaga, 1968; *XX a. lietuvių dailės istorija. 1900–1940.* T. I–II, Vilnius: Vaga, 1982, 1983.

[12] Savickas, Augustinas. *Peizažas lietuvių tapyboje*. Vilnius: Vaga, 1965; *XX a. lietuvių dailės istorija. 1900–1940*. T. I–II, Vilnius: Vaga, 1982, 1983.

[13] Mikėnaitė, Akvilė. *Keletas prisiminimų apie prof. Levą Karsaviną*. In: *Lietuvos dailės muziejus. Metraštis 2*. Vilnius, 1998, p. 425.

[14] *Švietimo liaudies komisaro J. Žiugždos įsakymas 1944, gruodžio 21 d. Nr. 179 A*. VU A, b. 1392, l. 12.

[15] *Kultūros paminklų apsauga Lietuvos TSR*. In: *Darbo Lietuva*. 1940 rugsėjo 25.

[16] Žemaitytė, Zita. *Paulius Galaunė*. Vilnius: Vaga, 1988, p. 175.

[17] Vėliau J. Vaina (1916–2011) gyveno Punske, dirbo pedagogo ir kraštotyrininko darbą. Iki 1947 m. slapstėsi su šeima, nenorėdamas būti Raudonosio Armijos persekiojamas. Nuo 1953 m. mokytojavo Suvalkuose. Įkūrė Punsko etnografijos muziejų.

[18] 1940 m. birželio 14 d. Švietimo ministro įsakymu buvo įsteigta Vilniaus dailės mokykla, kuri įsikūrė Stepono Batoro universiteto Dailės fakulteto patalpose, o kitais metais – Lietuvos TSR Liaudies Komisarų Tarybos 1941 m., birželio 5 d. nutarimu ji perorganizuota į Vilniaus dailės akademiją. In: *Lietuvos TSR kultūros istorijos šaltiniai. Dailė 1940–1960: Dokumentų rinkinys* [Rankraštis]. / Sudarė S. Indriulaitis. 1987, p. 541. 1943 m., kaip ir kitos aukštosios mokyklos Lietuvoje, ji buvo uždaryta ir 1944 m. rugpjūčio 24 d. atkurta ir pavadinta Vilniaus valstybiniu dailės institutu. In: *Vilniaus dailės akademija.* Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1995, p. 7.

[19] P. ir A. Galaunių namo archyvas. R 448, l. 1–3.

[20] P. ir A. Galaunių namo archyvas. R 438.

[21] P. ir A. Galaunių namo archyvas. R 423, 428–447.

[22] P. ir A. Galaunių namo archyvas. R 435–436.

[23] P. ir A. Galaunių namo archyvas. R 441.

[24] P. ir A. Galaunių namo archyve saugoma ir Maskvos valstybinio M. V. Lomonosovo universiteto paskaitų programa, kurioje yra Meno paminklų aprašymo ir Muziejininkystės kurso programa.

[25] Зотов А. *За преодоление пережитков импрессионизма*. In: *Искусство*, 1950, № 1, с.76–79; Kamenskis A. *Įveikti formalizmo įtaką*.In: *Literatūra ir menas*, 1950 rugsėjo 17; Sadūnas J. *Kovoje su formalizmo liekanomis.* In: *Pergalė*, 1950, Nr. 12, p. 118.

[26] *VVU Istorijos-filologijos dekano E. Meškausko raštas*. VVU A, b. 1392, l. 79; *VVU rektoriaus J. Bučo 1951 rugpjūčio 25 d. įsakymas*. VVU A, b. 1392–46.

[27] 1950 m. lapkričio mėn. po A. Kamenskio straipsnio *Įveikti formalizmo įtaką* vykęs M. K.Čiurlionio kūrybinio palikimo „aptarimas" nepakeitė oficialaus neigiamo jo vertinimo, nors kai kurie dailininkai gynė m. K. Čiurlionį. CVLMA, f. 146, ap. 1, b. 74, l. 1–84 (*M. K. Čiurlionio kūrybinio palikimo aptarimas. 1950, lapkričio 29-30*).

[28] Buvo baigęs Luvro mokyklą, kurioje įgijo gerą teorinį menotyrininko muziejininko pasirengimą. Tarpukariu dėstė meno istoriją Vytauto Didžiojo universitete ir dirbo Valstybės muziejuje Kaune, įsteigė Čiurlionio galeriją, 13 metų vadovavo valstybės muziejams (Vytauto Didžiojo kultūros muziejui ir Čiurlionio dailės muziejui).

[29] Galaunė, Paulius. *Apie muziejininkų rengimo būtinybę.* P. ir A. Galaunių namo archyvas. R 448.

[30] Laužikas, Rimvydas. *Penki atsakyti klausimai apie muziejininkystės studijas Lietuvoje*. In: *Lietuvos muziejai*, 2009, Nr. 4, p. 6.

[31] Ten pat.

[32] *Pažaislis, ein Barockkloster in Litauen. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät der Universität Zürich, vorgelegt von Halina Kairiūkštytė-Jacynienė von Kaunas*. In: *Tauta ir žodis*, Kaunas, 1930, t. VI.

[33] Sezemanas V. *Halina Kairiūkštytė-Jacynienė. Pažaislis, ein Barockkloster in Litauen*. In: *Lietuvos aidas*, 1931 sausio 7, Nr. 5; cit. iš.: Sezemanas, Vosylius. *Estetika*, Vilnius: Mintis, 1971, p. 91.

[34] Iš autorės pokalbio su Kazimiera Kairiūkštyte-Galauniene 2011 kovo 19.

[35] Zita žemaitytė. *Lietuvių liaudies kultūros tyrinėtoja*

Halina Kairiūkštytė-Jacinienė. In: *Dailėtyra*. Vilnius, 1981, p. 354.

[36] Galaunė, Paulius. *Dailės ir kultūros baruose* / sudarė K. Kairiūkštytė-Galaunienė. Vilnius: Vaga, 1970.

[37] *P. Galaunės ir leidyklos vyriausiojo redaktoriaus Jurgio Tornau susirašinėjimas liaudies meno albumų leidybos klausimu*. A. ir P. Galaunių namo archyvas. R1604, skyrius XXIX.

[38] Premija panaikinta 2001 m., kultūros ministre būnant R. Dovydėnienei.

[39] Remiantis P. Galaunės sudarytais sąrašais. P. ir A. Galaunių namo archyvas. R 450. O taip pat K. Kairiūkštytės prisiminimais, užrašytais autorės 2011 kovo 19 d. ir 1998 m. abiejų laidų susitikimo fotonuotraukomis.

[40] *Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas*. Vilnius:Vaga, 1981, p.14.

[41] P. ir A. Galaunių namo archyvas. R 453.

[42] 1950 m. jis yra P. Galaunės IV kurso sąrašuose. A. ir P. Galaunių namo archyvas. R 450.

[43] *Žvalgymo dienraštis. Kupiškio, Rokiškio, Biržų, Zarasų rajone* . KPC archyvas, f.9, ap. 1, b. 16.

[44] Gasiūnas, Vytautas. *Muziejininkas Stasys Juodelis (1928, vasario 28 – 1983, rugpjūčio 6)*. In: *Rokiškio žemės šviesuliai*. Utena, 2001, p. 12–14.

[45] Drėma, Vladas. *Dailininkas–novatorius*. In: *Literatūra ir menas*, 1955 rugpjūčio 20.

[46] Drėma, Vladas. *J. Rustemo realizmas*. In: *Literatūra ir menas*, 1955 liepos 2.

[47] Drėma, Vladas. *Pranas Smuglevičius*. In: *Literatūra ir menas*, 1955 gruodžio 17.

[48] Jurginis, Juozas. *Lietuvos meno istorijos bruožai*. Vilnius, 1960.

Nijolė TUMĖNIENĖ
Lithuanian Association of Art Historians, Vilnius

ART HISTORY STUDIES AT VILNIUS UNIVERSITY (1940–1951)

***Key words*:** art history in 1940–1951, museology studies, P. Galaunė and his students, Vilnius University.

Summary

The article focuses on the almost not investigated features of the beginning of Lithuanian art specialists preparation in 1940–1951. Its aim is to discuss the directions of educational and scientific activities, to reveal the identity of Lithuanian art history and criticism education, becoming circumstances and features as well the impact of other schools. Also to evaluate the importance of teachers and graduates for development of Lithuanian art history and criticism and museology. The training of art specialists in Lithuania started in 1940–1951 at Vilnius State University Faculty of Humanities (Faculty of History and Philology since 1944) Department of Art History, which was headed by P. Galaunė. Because of the disturbance of the World War II studies were renewed only when it ended. At the beginning several students from the other departments were specializing in art history and criticism and the very first students graduated in 1950 and 1951. The specialty was abolished later for the not mentioned reasons. The official version is that the Head of Department P. Galaunė has been made redundant.

Professor of the department had direct contacts with the Polish Cracow School of art history, which was developed on the fundamentals of classic German and Austrian art history. During interwar period M. Morelowski, which has been studying in Krakow, Vienna, Paris, taught at the Stefan Batory University, and H. Kairiūkštytė-Jacinienė, student of Heinrich Wölfflin – in Kaunas. Professors of Vytautas Magnus University were familiar with experience of French art history (through P. Galaunė, which completed Louvre School and J. Baltrušaitis, graduate of Sorbonne University and the most prominent adherent of the Henri Focillon complex comparative methodology). P. Galaunė, H. Kairiūkštytė-Jacinienė and VMU student of A. Mikėnaitė have met at Vilnius University, Department of Art History. Together with professors theorists V. Sezeman, L. Karsavin and I. Jonynas they were forming the attitudes of the future art specialists. They continued the interwar Lithuania and Vilnius traditions of the humanities. As in the past, artists: J. Vienožinskis, V. Kairiūkštis and others were engaged in the art history and art criticism after 1940. This situation did not change after the Second World War (V. Drėma, P. Gudynas, J. Mackonis, A. Savickas, and others were engaged as well).

Connection with the Polish art history was still existing in 1940–1951 and the knowledge about Lithuanian art history, accumulated by Polish schools, were used at Vilnius University. During postwar years there were prepared the art specialists in Lithuania, which were going deep into the art history and folk art of their country. Art history has been closely connected with the museum activities and heritage protection.

The graduates and pedagogues formed in Lithuania the directions and methods of the museum activities (V. Stanikūnas, A. Stravinskienė, K. Kairiūkštytė-Galaunienė). The specialists of cultural heritage have been prepared at Vilnius University which were successfully working in the spheres of protection of cultural monuments, estimated and registered cultural values, made historical and art history researches of the art monuments (Z. Žemaitytė, S. Pinkus). VU graduates made an impact on the further development of Lithuanian art history, criticism and museology (T. Adomonis, J. Umbrasas, m. Malcienė) by teaching in high schools and doing intensively scientific research work.

Postwar art history and criticism, which origins started in the fourth decade of the twentieth century, is a significant accumulation of professional experience in a time where the personalities-professors related with Vilnius University (H. Kairiūkštytė-Jacinienė, P. Galaunė A. Mikėnaitė) and V. Drėma, which studied art in the interwar period, played an important role. They had a decisive influence on the younger generation of art historians and museum curators, has laid a strong foundation for the future art history and criticism. Thanks to them Lithuanian art history and criticism were based on the interwar principles, knowledge and links with foreign schools of study of fine arts. Versatility and complexity is typical for it: a balanced focus on the professional art and its history, folk art, museology and heritage protection. Nevertheless the Soviet ideology has thrust cultural values for the different hierarchy of priorities of the cultural values; the postwar art criticism has managed to retain an interest in Lithuanian fine arts history, to develop archival, iconographic and formal analysis of the fine art works, to organize expeditions for collecting of cultural heritage. As the State politics did not allow developing art criticism, this sphere was perishing.

Postwar Lithuanian direction of art history as a whole has retained the scientific objectivity and had marks of cultural resistance. Nonconformity with the ideological expectations of the Soviet government caused, that its development was discontinued in 1951 aboliting the specialty of art history in VU.

Gauta 2011 03 31
Parengta spaudai 2011 09 02

Aleksandra ALEKSANDRAVIČIŪTĖ
Vilniaus dailės akademija

TAIKOMOJI AR *DEKORATYVINĖ* DAILĖ? KELETAS TERMINIJOS KLAUSIMŲ

Reikšminiai žodžiai: taikomoji dailė, dekoratyvinė dailė, vizualieji menai, dailės šakos, dailės terminai.

Tradiciškai dailė būdavo skirstoma į dvi pagrindines šakas: *vaizduojamąją* ir *taikomąją* dailę. Šiandien abu šie akademiniai terminai atrodo netikslūs, nes nebeatitinka dabarties meninių procesų specifikos ir kūrybos principų. Kritikų tekstuose ir parodų rengimo praktikoje žodžiai *vaizduojamoji* ir *taikomoji* dailė dažnai pakeičiami bendru *vizualiųjų menų* terminu, kuris, beje, taip pat nėra nei pakankamai platus, nei teoriniu požiūriu preciziškas. Kasdieniame dailės gyvenime atskiros plastinės kūrybos sritys įvardijamos tiesiog *tapyba*, *keramika*, *tekstile*, pavadinamos įvairiais darbiniais terminais, ir to visai pakanka. Tačiau kartais teoretikams ir vadybininkams prireikia vieno žodžio, apskritai apibūdinančio meno reiškinius, kilusius iš tradicinių amatų, naudojančius jų technologijas, nepraradusius prigimtinio ryšio su daiktu ir daiktiškumu. Tuomet ir paaiškėja, kad optimalaus termino nėra. Anot Haroldo Osborno, „nėra vieno termino, kuris tiksliai ir elegantiškai apibrėžtų šį lauką“.[1]

Straipsnio tikslas – išanalizuoti *taikomosios dekoratyvinės dailės* termino vartojimą ir tuo pačiu dar sykį aptarti istorinio dailės terminijos santykinumo problemą. Seniai pastebėta, jog keičiantis visuomenės kultūriniam ir politiniam kontekstui, pakinta ir teorinių terminų supratimas bei interpretacija. Tačiau būtent *taikomosios dekoratyvinės dailės* termino niekas dar neanalizavo istoriniu požiūriu. Straipsniu siekiama paskatinti diskusiją dėl norminio termino *taikomoji dekoratyvinė dailė* likimo: ar turėtume jį išsaugoti, atmesti ar transformuoti? Jei norėsime jį pakeisti, tai kuo? Drauge iškyla ir kitų aptariamosios dailės šakos tipologijos ir terminijos klausimų.

TAIKOMOJI DEKORATYVINĖ DAILĖ

Applied arts, decorative arts, arts and crafts (angl.)
Angewandte Kunst, Dekorative Kunst, Schmuck, Kunsthandwerk (vok.)
L'arts appliqué aux métiers, l'arts décoratifs (pranc.)
Arte decorativa, arte applicativa, artigianato (it.)
Sztuka zdobnicza, sztuka dekoracyjna, sztuka stosowana, rzemiosło artystyczne (lenk.)
Прикладное искусство, декоративное искусство, декоративно-прикладное искусство (rus.)

Lentelėje matome lietuviškojo termino *taikomoji dekoratyvinė dailė* atitikmenis įvairiomis kalbomis, dažniausiai pasitaikančius menotyros literatūroje. Akivaizdu, jog kitose kalbose paprastai naudojamas vienas iš dviejų terminų – arba *taikomoji*, arba *dekoratyvinė*. Tik rusų, lietuvių ir kai kuriose kitose posovietinių kraštų kalbose galima aptikti žodžių junginį *taikomoji dekoratyvinė dailė* (sudėtą iš dviejų atskirų žodžių, kartais sujungtų brūkšneliu). Įvairiakalbėje menotyroje terminai *taikomoji* ir *dekoratyvinė* arba naudojami kaip sinonimai, arba pasirenkami taip, kad labiau akcentuotų vieną iš dviejų šios dailės šakos kūrinių ypatumų – arba jų pritaikomumą, arba dekoratyvumą. Termino pasirinkimą lemia ir šalies kultūrinė tradicija. Antai Prancūzijoje labiausiai paplitęs terminas *dekoratyviniai menai* (*l'arts décoratifs*). *Dekoratyvinio meno* terminas prioritetą suteikia ne tiek

plastinio objekto medžiagai bei funkcijai, kiek jo estetinėms ir puošybinėms ypatybėms. Prancūzų menotyros literatūroje *dekoratyvinės dailės* samprata yra platesnė nei Lietuvoje. Be keramikos, tekstilės, auksakalystės, stiklo meno, ji aprėpia dar ir vitražą, knygų iliustraciją, kaligrafiją, plakatą, reljefus, kitus dekoratyvius kūrinius[2].

Terminas *taikomoji dekoratyvinė dailė* teikiamas 1999 m. *Dailės žodyne*, kuriuo šiuo metu naudojamės kaip pagrindiniu norminiu dailėtyros leidiniu[3]. Žodyne *taikomoji dekoratyvinė dailė* vadinama dailės šaka. *Šaka* tai tipologinė kūrinių grupė, vienijama panašių kūrybos priemonių, bendriausių meninio vaizdo formavimo principų bei kūrinio funkcionavimo dėsningumų[4]. Anot žodyno, pagal konkrečias medžiagų bei technikos savybes ir funkcinę kūrinių specifiką *taikomosios dekoratyvinės dailės* šaka skirstoma į keramiką, dailiąją tekstilę, metalo dirbinius ir kita[5]. Taigi minėtame žodyne nebuvo pateiktas dailės skirstymas į *rūšis* arba *tipus*, tik į *šakas* ir šių *šakų šakas* (vaizduojamoji dailė skirstoma dar ir į *žanrus*). Žodynas tiesiog atspindi faktą, jog taikomoji dailė niekada nebuvo nuosekliai susisteminta ir tipologizuota.

Žodyne *taikomoji dekoratyvinė dailė* apibūdinama taip: praktinės ir puošybinės paskirties dailės dirbiniai. Termino samprata ir vartosena išskleista išsamiai, tačiau tenka pripažinti, jog toks apibrėžimas neaprėpia žymios dalies meninių objektų, kuriuos vadiname *taikomaja dekoratyvine daile*. Turiu omenyje ne praktinės ir ne puošybinės paskirties kūrinius, kurie jau porą dešimtmečių vyrauja šiuolaikinės dailės parodose ir turi tik fizinį panašumą su tradiciniais amatais. Jiems panaudojamos tradicinių dailiųjų amatų medžiagos ir techninės jų priemonės, bet visais kitais atžvilgiais jie užima visavertę plastinio objekto vietą postmodernių vizualiųjų menų arenoje. Nebeliko tradicinių taikomosios ir vaizduojamosios dailės skirties ribų. Šį teiginį galima pailiustruoti dviem būdingais pavyzdžiais. Eglės Gandos Bogdanienės pano „Happiness“, 2006 m., buvo sukurtas vilnos vėlimo ir smaigstymo technika. Meninio vaizdo struktūros požiūriu tai postmoderniosios tapybos kūrinys, interpretuojantis žmogaus kasdienio gyvenimo, ambivalentiškų jausmų ir banaliųjų klišių temą. Ypatingą vizualinį įtaigumą jam suteikia veltinys, „karšta“ medžiaga, kuri pati savaime sužadina juslines asociacijas, turi aktyvų taktilinį poveikį. Tokiu įtaigumu nepasižymėjo autorės šeimyninė nuotrauka, kuri buvo panaudota meniniam objektui sukurti, jo nebūtų įgijęs tas pats vaizdas, jei dailininkė būtų jį nutapiusi dažais. Veltinys tapo būtiniausia šio kūrinio meninės išraiškos prielaida.

Kitas šiuolaikinio meno pavyzdys – Artūro Railos „Lopšys, garantuojantis pragmatišką infantilumą“, 1994 m. Raila yra garsus šiuolaikinis lietuvių skulptorius ir gal net pasipiktintų, pamatęs savo darbą meninės tekstilės ekspozicijoje. Tačiau pagal šiuolaikinės dailiosios tekstilės sampratą šiai sričiai priskirtina viskas, kas pagaminama iš bet kokio pluošto, panaudojant tekstilės amato technikas. „Lopšys“ buvo „nupintas“, ar greičiau „numegztas“, iš metalo drožlių. Taigi remiantis standartiniais kriterijais, tai ne kas kita kaip meninės tekstilės kūrinys. Štai tokie parodoksai užklumpa kiekvieną, bandantį skirstyti šiuolaikinio meno objektus pagal tradicinį medžiagų ir technologijų kriterijų.

Kita vertus, *taikomosios dekoratyvinės dailės* terminas yra tiesiog per ilgas, nepatogus. Todėl pastarąjį dešimtmetį, maždaug nuo 2000 m., jis pamažu savaime išnyko iš lietuvių periodikos, dabar naudojamas tik *taikomosios dailės* terminas. Tam tikrą nerimą gali sukelti tai, jog dalis mūsų kultūros vartotojų, netgi vienas kitas dailininkas, pernelyg tiesmukai interpretuoja žodžio prasmę ir vėl, tarsi prieš šimtą metų, pradeda kalbėti, jog *taikomosios dailės* kūriniai privalėtų būti utilitarūs. Pasigirsta šią kūrybos šaką diskriminuojanti nuomonė, kad *taikomieji* turėtų kurti vien *praktišką* keramiką arba tekstilę, o tikrąją kūrybą palikti *grynojo* meno atstovams.

Čia tenka padaryti nedidelį ekskursą ir priminti keletą žinomų istorijos faktų. Hierarchinė skirtis tarp *vaizduojamųjų* ir *dekoratyvinių* menų neegzistavo senovėje ir iki šiol neegzistuoja už vakarietiškosios kultūros arealo ribų. Pati *grynojo meno* koncepcija, su ją supančia mitine aura, iškilo tik porenesansinėje XVI–XVII a. Europoje ir akademistų dėka galutinai įsitvirtino XVIII a. pabaigoje. XIX a. šis hierarchinis dailės šakų skirstymas įsišaknijo taip tvirtai, jog netgi šiandien, praėjus šimtui metų nuo

modernizmo pradžios, svarbiausiose pasaulinės dailės ekspozicijose *taikomojo meno* kūriniams dažnai tenka marginali vieta.

Parodinė *Taikomosios dailės* praktika prasidėjo XX a. išvakarėse, siekiant sugrąžinti jai garbingą padėtį tarp kitų plastinių menų, prarastą būtent dėl jos specifikos, t. y. pritaikomumo. Teorinė naujųjų laikų meninių amatų nobilitacija įvyko visų pirma austrų meno istoriko Aloyzo Rieglio dėka[6]. Visa XX a. modernizmo istorija drauge yra ir taikomosios dailės atgimimo ir kūrybinės savimonės ugdymosi istorija. Tai buvo netolygus procesas. Keramika kaip savita moderniojo meno sritis buvo pripažinta XX a. I pusėje, tekstilė – po II pasaulinio karo. Šiaip ar taip, XX a. šeštajame dešimtmetyje vakariečiams taikomosios dailės vertė nebekėlė abejonių. Visai kitaip klostėsi reikalai už Sovietų Sąjungos teritorijos.

Rusų ir lietuvių kalbų terminijoje įsivyravęs *taikomosios dekoratyvinės dailės* terminas yra istorinių peripetijų vaisius, sovietinės kultūros istorijos produktas, atsiradęs dėl pastangų kaip nors pagrįsti ir įteisinti taikomosios dailės kūrybinę laisvę. Socialistinio realizmo principais pagrįsta stalininio laikotarpio estetika kategoriškai nepripažino vadinamojo „buržuazinio formalistinio meno“ apraiškų, cenzūros ir ideologizuotos dailės teorijos pastangomis gynėsi nuo modernizmo įtakos. Po SSRS dailininkų I suvažiavimo (1957 m.) taikomoji dailė įgavo kiek daugiau laisvės. Tuo metu pasirodė keletas tekstų, kurie taikomajai dailei, skirtingai nei vaizduojamajai, suteikė sąlygiškesnio vaizdo teisę, iš dalies legitimavo jos formų abstraktumą. Tai M. Kagano, A. Saltykovo, S. Rapoporto knygos ir straipsniai[7]. Pradėta pripažinti funkcionalumą ir jo lemiamą formų lakoniškumą, nebereikalauti iš taikomosios dailės kūrinių iliustratyvios puošybos ir istoristinės ornamentikos[8].

Funkcionalizmo estetika apskritai buvo vienas iš kosmopolitinių septintojo dešimtmečio vizualiosios kultūros požymių. Sovietinių septintojo dešimtmečio autorių straipsniai taip pat gyrė kūrinių funkcionalumą ir pritaikomumą viešajame gyvenime. Ideologiniu požiūriu tai buvo *liaudiškumo* atitikmuo ir pakaitalas („taikomoji dailė skirta ne muziejų saugykloms“)[9], o iš tikrųjų įteisino abstrakčios neklasikinės kompozicijos ieškojimus, ypač suaktyvinusius kūrybinį jaunimą, pridengė vakarietiškojo modernizmo pavyzdžių kartotes. Taigi funkcionalumo devizas tenkino visus, todėl suprantama, jog sovietinėje ir lietuvių spaudoje maždaug iki 1969 m. terminas *taikomoji dailė* paprastai būdavo naudojamas be priedėlio *dekoratyvinė*.

Septintajam dešimtmečiui baigiantis, sovietiniame mene pradėjo ryškėti naujos tendencijos. Jos gerai atsispindi straipsnių rinkinyje *Apie grožį ir naudą*, kuris išėjo 1974 m.[10]. Čia buvo sudėti 1967–1972 metais pasirodę ryškiausi poleminiai straipsniai iš žurnalo *Dekorativnoje iskusstvo SSSR*. Vyko diskusija apie *molbertinius* ir *taikomuosius* dekoratyvinės dailės bruožus. Autoriai aptarinėjo funkcionalumo atsisakymą, parodiškumo tendenciją taikomojoje dailėje. Daugelis akcentavo taikomosios dailės ryšio gilėjimą su kitomis kūrybos sritimis, ypač ryšį su architektūra ir jos estetikos įtaką. Kirilas Makarovas rašė: „Viena iš pagrindinių tendencijų šiuolaikinėje dekoratyvinėje – taikomojoje dailėje – atitolstama nuo siaurai suprasto utilitarumo dekoratyvumo vardan ir judama paprastų buitinių formų monumentalinimo linkme, jų konstruktyviniu pagrindu sukuriami unikalūs dekoratyviniai kūriniai. Unikalūs meninio sprendimo ir sąlygiškos formos grožio prasme“[11]. Panašiai rašė ir Juozas Adomonis: „Jeigu vaizduojamojoje dailėje stengiamasi atkurti tikrovę su visais jos konfliktais, tai dekoratyvinėje dailėje siekiama tikrovės sąlygiškumo, didelio apibendrinimo, išryškinant tik pagrindinę idėją.“[12]

Architektūros ir dailės sintezės idėja, neutilitaraus meno formų įsiliejimas į viešąją erdvę legitimavo stiprėjančią tendenciją atsisakyti praktinio kūrinių funkcionalumo. *Taikomoji* dailė tapo *dekoratyvine*, t.y. įgijo individualizuotų bruožų, priklausomų tik nuo konkretaus autoriaus grožio sampratos. Tuo metu kritikų tekstuose prie žodžio *taikomoji* ir buvo prijungtas pažyminys *dekoratyvinė*. Terminas *taikomoji dekoratyvinė dailė* teikė kūrybinės laisvės iliuziją ir tapo skydu, pridengusiu formos eksperimentus[13]. Dabar jau neįmanoma susekti, kas ir kada pirmasis pradėjo naudoti šį žodžių junginį. Juk kasmet vykdavo visasąjunginės dailės parodos, visi sovietų

dailininkai skaitė tuos pačius žurnalus, SSSR dailininkų sąjunga skleidė savo ideologiją per respublikinius padalinius. Apžvelgus septintojo–devintojo dešimtmečio lietuviškus, *Vagos* leidyklos išleistus albumus, parodų katalogus bei kritikos straipsnius įsitikiname, jog visur naudojamas terminas *taikomoji dekoratyvinė dailė*.

Devintojo dešimtmečio išvakarėse atsirado naujas reiškinys. 1986 m. Pilė Veljataga apibūdino jį taip: "Pastaraisiais metais susiformavo nauja, mūsų kritikoje vieningo pavadinimo dar neturinti dekoratyvinės dailės atmaina. Dažnai ji vadinama konceptualiąja, kartais parodine, kamerine dekoratyvine. Pavadinimas "konceptualioji" gana vykusiai žymi tai, kad, lyginant su įprastiniu dekoratyvinės dailės kūriniu, šių kūrinių meninėje kalboje svarbus vaidmuo tenka semantiniam turiniui, tikrovės vaizdavimui, ką iki šiol buvo priimta laikyti vaizduojamajai dailei būdingu bruožu, net privilegija. Tačiau vadindami minėtąją tendenciją konceptualiąja, sukeltume nereikalingą painiavą, nes gali susidaryti įspūdis, jog turime omenyje konceptualizmą, – šiuolaikinę Vakarų dailės kryptį, kurios estetiniai principai su minėta tendencija maža ką turi bendra[14]. Nesunku suprasti, jog pavadinimas *taikomoji–dekoratyvinė* ne tik netinka kalbant apie tokio pobūdžio kūrinius, bet neretai tiesiog paneigia, dekonstruoja jų ironišką ar netgi sarkastišką idėją. Tačiau tinkamo termino šiems devintojo dešimtmečio dailės reiškiniams įvardinti taip ir neatsirado, todėl iki pat Nepriklausomybės atgimimo buvo tenkinamasi kompromisiniu *taikomosios–dekoratyvinės dailės* terminu. Šis terminas jau visiškai neatitinka XXI amžiaus meno procesų. Jis savaime redukavosi: pranyko pažyminys *dekoratyvinė*, liko tik *taikomoji dailė*[15]. XXI a. lietuviškuose tekstuose naudojamas tik *taikomosios dailės* terminas.

IŠVADOS

Šiomis išvadomis siekiama suteikti postūmį tolimesnei diskusijai, svarstant ir norminant lietuvių dailės terminus.

1. Terminas *taikomoji dekoratyvinė dailė* buvo istorinių aplinkybių sąlygotas, laikinas terminas, kurio dabar tenka atsisakyti dėl netikslumo, nepatogumo ir todėl, kad jo vartojimas savaime traukiasi iš kultūros apyvartos.

2. Tenka pasirinkti vieną iš terminų: *taikomoji* arba *dekoratyvinė dailė*. Galėtume nukalti naują terminą, tačiau naujadaras, funkcionuojantis vien lietuvių kalboje, neprigytų. Straipsnio autorės nuomone, su kuria diskutuoja kai kurie kiti menotyrininkai, gyvybingas terminas privalo turėti pakankamai tikslius atitikmenis kitose kalbose.

3. Kol kas nematydama kitos išeities, straipsnio autorė siūlo pasilikti įprastinį terminą *taikomoji dailė*, bet naudoti jį su išlygomis ir kuo rečiau. *Dekoratyvinė dailė* – vartotinas tik tais atvejais, kai kalbama apie puošybinę funkciją turinčius kūrinius. Meno praktikos ir kritikos kasdienybėje siūloma vartoti siauresnius, konkretesnius *keramikos*, *tekstilės* ir kitus terminus.

4. Toleruojant tradiciškai susiklosčiusį *taikomosios dailės* šakos terminijos netikslumą, siūloma atsižvelgti į istoriškumo aspektą. *Taikomosios dailės* terminas taikytinas visų epochų unikaliajai keramikos, tekstilės, metalo, stiklo plastikai. Tačiau derėtų skirti praeities epochų meną, vadinant jį, pvz. *meniniais* arba *dailiaisiais amatais (crafts, métiers)*, nuo unikalios XX a. dailininkų kūrybos, vadinamos *taikomaja arba dekoratyvine daile*.

6. Skirtingų istorinių periodų, pagal nevienodas kultūrinio „žaidimo taisykles" sukurtus kūrinius vertėtų ir analizuoti skirtingais metodais. Dailiųjų amatų paveldas, be technologinio aspekto, nagrinėtinas ikonografijos ir stiliaus požiūriu, kaip ir vaizduojamoji tų periodų dailė. Modernizmo epochos taikomoji dailė svarbi formaliuoju, individualaus stiliaus aspektu. Postmodernizmo *taikomoji dailė* nagrinėtina tais pačiais aspektais, kaip ir kiti šiuolaikinių *vizualiųjų menų* srities reiškiniai.

5. Reikėtų tikslinti atskirų unikaliosios plastikos sričių terminiją, kalbant apie taikomosios dailės rūšis (*keramiką*, *tekstilę*, *auksakalystę* ir pan.) ir porūšius (tokius kaip, pvz., *architektūrinė keramika* arba *keraminė plastika*). Šioje srityje dar labai daug nesistemingumo, darbinių ir teorinių terminų maišaties.

Nuorodos

[1] *The Oxford Companion to the Decorative arts* / Ed. by Harold Osborne. Oxford University Press, 1985, p. V.

[2] de Morant, Henry. *Histoire des arts décoratifs des origines à nos jours*, suivie de *le design et les tendançes actuelles „Bibliothèque des Guides Bleus“*. Paris: Libraire Hachette, 1970. Vertimai į anglų, lenkų, rusų kalbas.

[3] *Dailės žodynas*. Vilnius: VDA leidykla, 1999, p. 415.

[4] Ibid, p. 406.

[5] Ibid.

[6] Riegl, Alois. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. 1893. 2. Auflage. Berlin, 1923; Riegl, Alois. *Historische Gramatik der Bildenden Künste* / Aus dem Nachlass herausg. von Karl M. Swoboda u. Otto Pächt. Graz-Köln, 1966.

[7] Каган, М. *О прикладном искусстве*. Москва, 1961; Салтыков, А. Б. *Избранные труды*. Москва,1962; Салтыков, А. Б. *Самое близкое искусство*. Москва, 1969; Маца, И. *Проблемы художественной культуры XX века*. Москва, 1969.

[8] Purvinaitė, Rūta. *Vaclovas Mikneviičius*. Vilnius: Vaga, 1986, p. 21.

[9] *Taikomoji–dekoratyvinė dailė*: Įvadas / Sud. ir įvado autorius Juozas Adomonis. Vilnius: Vaga, 1969, p. V.

[10] *О красоте и пользе. Проблемы декоративн -прикладного искусства 60-х годов* / Под ред. Л. Крамаренко. Москва: Советский художник, 1974.

[11] Ibidem, p. 13.

[12] *Taikomoji dekoratyvinė dailė*: Įvadas / Sud. Juozas Adomonis. Vilnius: Vaga, 1972.

[13] „Aptariamuoju laikotarpiu gerokai išsiplėtė taikomosios–dekoratyvinės dailės funkcija. Sprendžiant naujas problemas, atsisakant tradicinės utilitarumo sąvokos, taikomoji dailė ėmė ieškoti naujų meninės išraiškos kelių (...). Pirmiausia pastebime, kad ši dailė prarado buitišką utilitarumą, tapo individualizuota menininko kūrybos išraiška“. In: *Taikomoji dekoratyvinė dailė*: Įvadas / Sud. ir įvado autorė Laimutė Cieškaitė-Brėdikienė. Vilnius: Vaga, 1980.

[14] Veljataga, Pille. *Šiuolaikinės taikomosios dekoratyvinės dailės ryšiai su vaizduojamąja daile*. In: *Problemos*, Vilnius: Mintis, 1986, Nr. 35, p. 60.

[15] „Lietuviška etimologija ne visiškai sutampa su dabartinių dailės rūšių apibūdinimu, – maždaug 9 dešimtmečio gale devalvavus epitetui „dekoratyvinis“, po „taikomojo“ meno vėliava ėmė burtis iš esmės antiutilitarinių kūrybinių pozicijų pagimdyti reiškiniai. Pavyzdžiui, medžiaginės išraiškos eksperimentai jaunų kūrėjų darbuose. Tačiau ir abstrakčiuose erdviniuose siūlų, medžio, stiklo, porceliano objektuose, savarankiškai funkcionuojančiuose kaip antipragmatiški vizualiniai signifikantai, beveik nerasime preteksto kalboms apie „menų susiliejimą“, ar „gryno konceptualizmo“. In: Trilupaitytė, Skaidra. *Taikomoji dailė 96*: Katalogas: Įvadas. Vilniaus Šiuolaikinio meno centras, 1996.

Aleksandra ALEKSANDRAVIČIŪTĖ
Vilnius Academy of Arts

THE ISSUES OF TERMINOLOGY IN APPLIED ART

Key words: applied arts, decorative arts, visual arts, art branches, terms of art.

Summary

This paper is aimed at analysing the usage of the term *applied decorative arts*, as well as discussing its historical relativity. *Dailės žodynas* (Vilnius, 1999), a standard Lithuanian dictionary of art history, suggests a united term: *applied decorative arts.* This term is found solely in languages of the post soviet countries. Elsewhere, a single term is being used: it is either *applied arts* or *decorative arts*. The term *applied decorative arts* no longer corresponds to the postmodern creative reality, as nowadays the boundaries that used to separate the art fields have dissolved. The article discusses, which term would be appropriate to denote the pieces of art that are deriving from traditional crafts.

The term *applied decorative arts* is a product of Soviet cultural history. It emerged as a result of struggle to preserve the specifics of this branch of art. Soviet press of year 1959–1969 would praise art's functionality, and a term *applied arts* was being used. In the 70'ies unutilitary pieces of art appeared. They were oriented towards the architectural aesthetics and the ideas of art synthesis. *Applied arts* became *decorative arts*. The term *applied decorative arts* was a shield covering contemporary experiments with abstract forms as well as tendencies towards Western Modernism. In 1980-ties, a separate type of art emerged, to which semantic content was of exceptional importance. It was called *conceptual or exhibition-aimed decorative art.* A truly fitting term never emerged.

For general use, the paper recommends to use the term *applied arts* nowadays. In more particular cases, more specific terms, such as *ceramic, textile*, etc., should be applied. The terms and methods of research should be chosen taking the historical aspect into account. Pieces of art from different historical periods and fields should be analysed using different approaches. In particular, the research of the artworks of the older epochs should be segregated from the research of the 20th and the 21st century art. Apart from its technological aspect, the historical heritage of these arts should be researched in the same fashion as the fine arts of the period – using the methods of iconography, anthropology of art, and others. The applied arts of the Modern epoch should be judged from the point of view of artistic form. Postmodern applied arts should be examined using the same approach, as for any other cases of contemporary art.

Gauta 2011 01 25
Parengta spaudai 2011 09 14

Raimonda KOGELYTĖ-SIMANAITIENĖ
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

TAIKOMOSIOS DAILĖS TYRIMAI XX A. II P. – XXI A. PR. LIETUVOJE

Reikšminiai žodžiai: *apranga, juvelyrika, keramika, kostiumas, mada, meninis stiklas, monografija, taikomoji dailė, technika, tekstilė, tyrimas.*

Apžvelgti taikomosios dailės tyrimus, vykusius Lietuvoje XX a. II pusėje – XXI a. pradžioje, paskatino dėmesio šiai meno sričiai stoka (lyginant taikomosios dailės analizę su architektūros, vaizduojamosios ar postmodernistinės dailės tyrimų mastu, juntamas akivaizdus šio santykio netolygumas). Pastebimi ir teigiami pokyčiai: taikomosios dailės tyrinėjimuose pagausėjo įgyvendintų mokslo darbų, išleistų monografijų, personalinių albumų, katalogų. Todėl užsibrėžta išsiaiškinti, kaip XX a. II pusės – XXI a. 1-ojo dešimtmečio laikotarpiu keitėsi lietuvių taikomosios dailės tyrimai, kiek juos lėmė istorinė ir meninė situacija, pasipildančios taikomosios dailės tyrėjų gretos, nauji metodologiniai reikalavimai.

Straipsnyje siekiama išskirti svarbesnius taikomosios dailės tyrimus, juos susisteminti ir pateikti kiekybinės apžvalgos bei kokybinių pokyčių aspektu. Ketinama apibrėžti, kokie taikomojo meno reiškiniai (etapai, sritys) mūsų teoretikų yra geriausiai išanalizuoti, bei įvardinti nūdienos taikomosios dailės tyrimų spragas ir trūkumus.

TYRIMŲ LAIKOTARPIS IR PROBLEMATIKA

XX a. II pusės – XXI a. pr. laikotarpis pasirinktas dėl pakankamai objektyvių priežasčių. Praeityje taikomoji dailė giliau nebuvo analizuojama, išskyrus XX a. 3–4 dešimtmetį, kuomet pavienių meno istorikų dėka vyko šioks toks vienokio ar kitokio Lietuvos meno laikotarpio arba šakos pažinimas. Čia galime prisiminti pagrindinių lietuvių prieškario teoretikų nuopelnus ir taikomojo meno barams. Neabejotinai turėtume paminėti žymiojo komparatyvisto Jurgio Baltrušaičio tyrimus, apėmusius senojo pasaulio tautų dailę ir ornamentiką, analizuotą tiek architektūros, tiek ir vaizduojamojo bei dekoratyviojo meno sferose[1]. Kitas Lietuvos menotyros patriarchas – Paulius Galaunė – ne tik vienas pirmųjų įvertino bei giliau aptarė lietuvių liaudies meno pavyzdžius[2], bet dėmesį skyrė ir amatams, profesionaliems taikomosios dailės reiškiniams[3]. Dailės istorikai, muziejininkai, menininkai (Antanas Jaroševičius, Halina Kairiūkštytė, Ignas Šlapelis, Vytautas Bičiūnas, Gerardas Bagdonavičius, Mečislovas Bulaka, Juozas Valentukonis, Antanas Rūkštelė ir kt.) taip pat rašė apie Lietuvos amatų raidą, taikomosios dailės kūrinių, pramonės dirbinių parodas. Jų straipsniai spausdinti *Lietuvos aide*, *Židinyje*, *Naujojoje Romuvoje*, *Amatininke*. Pastarasis prieškario Lietuvoje apie amatų prestižą ir reikšmę medžiagos skelbė daugiausia, populiarino taikomąjį meną[4]. Čia nagrinėta ir dailininkų profesionalų meninė veikla: Antano ir Anastazijos Tamošaičių tekstilė, Liudviko Strolio bei jo mokinių keramika, Tado Lomsargio odos dirbiniai, baldininkų Jono Prapuolenio, G. Bagdonavičiaus, kitų autorių kūriniai. Vis tiktai šių straipsnių, kritikos atsiliepimų ar istorinių tyrimų nebuvo itin gausu, tad to laikotarpio menotyrinį įdirbį šiandieną galime įvardinti kaip Lietuvos taikomosios dailės tyrimų pradžią.

Prasidėję prieškaryje, per kelis dešimtmečius taikomosios dailės tyrimai pažengė į priekį. Parengta

nemažai mokslo darbų: monografijų, albumų, katalogų, apgintos mokslo disertacijos. Taigi šiandieną galime pabandyti pasiaiškinti: kurios taikomosios dailės rūšys aptariamuoju laikotarpiu analizuotos giliau; kokioms sritims (teorijai, istorijai, technologijoms ir kt.) buvo skirtas didesnis tyrėjų dėmesys, aktualiausia problematika ar reiškiniai (etapai, meninės įtakos, mokyklos, etc.) labiausiai domino mūsų dailės istorikus; kokių dailininkų kūryba susilaukė gilesnės personalinės analizės ir išsamesnių publikacijų – monografijų, katalogų; kokia yra taikomosios dailės tyrimų metodologijos kaita ir šiandienos tyrimų aktualijos.

Gilinantis į taikomosios dailės istorijai, jos sritims, reiškiniams ar autoriams skirtą literatūrą ir siekiant atskleisti tiek senosios, tiek šiuolaikinės taikomosios dailės ištirtumą, užsibrėžta apžvelgti Lietuvos bendrąją meno raidą analizuojančias dailės istorijas, chrestomatijas, taikomosios dailės parodoms bei jos autoriams skirtus albumus ir katalogus. Iš dalies pagal tai suformuota ir šio straipsnio struktūra. Tekstas papildomas tam tikrą leidinių pobūdį atspindinčiomis lentelėmis, kurios išryškina spaudinių kategorijas, jų apimtis ir perteikia kiekybinius rodiklius.

Rašant straipsnį naudotasi aprašomuoju-analitiniu, istoriniu, lyginamuoju tyrimo metodais.

BENDROSIOS LIETUVOS DAILĖS ISTORIJOS

XX a. devintajame–dešimtajame dešimtmetyje ir XXI a. pradžioje parengtos kelios išsamios Lietuvos dailės istorijos, iš dalies pratęsusios prieškariu užsimezgusias monografinio pobūdžio meno istorijų rašymo tradicijas.

Lentelėje nenurodoma 1960 m. parengta J. Jurginio knyga *Lietuvos meno istorijos bruožai*, nes tame leidinyje taikomosios dailės analizei skiriama itin menka apimtis – apie dešimt puslapių.

Visi šie bendrieji veikalai nemažai dėmesio skyrė ir Lietuvos taikomosios dailės istorijai. Iš monografijų tapo įmanoma išsamiau suvokti Lietuvos taikomosios dailės kaitą. Peržvelgus atskirus minėtų knygų poskyrius, galima susidaryti nuomonę, kaip vystėsi bei kito mūsų krašto amatai, steigėsi cechai, manufaktūros, fabrikai, kokia buvo jų meninė produkcija. Šiose knygose atsiskleidė ir XX a. situacija, kuomet 3–4-ąjį dešimtmetį pradėjo kurtis profesionali Lietuvos taikomoji dailė, vėliau patyrusi įvairius raidos etapus ir peraugusi į postmodernistinio meno etapą. Kruopščiai faktologiškai suregistruoti kūriniai dailės istorijose nagrinėti daugiausiai pasitelkiant chronologinės, ikonografinės, stilistinės analizės metodus.

Iš bendrojo pobūdžio Lietuvos dailės istorijų išsiskyrė enciklopedinio pobūdžio A. Mačiulio knyga *Dailė architektūroje* (2003). Greta esminio knygoje iškelto tikslo – įvairių vizualiųjų menų sąveikos su architektūra aptarimo – didelis dėmesys skiriamas pagrindinių taikomosios dailės sričių (tekstilės, keramikos, metalo, stiklo, baldų) istorinės raidos Lietuvoje perteikimui ir svarbiausių kiekvienos šakos autorių kiekybiniam pristatymui. Kruopščiai faktologiškai suregistruoti dailės kūriniai analizuojami pasitelkiant chronologinį, formalųjį ir lyginamąjį metodus.

1 lentelė. Bendrieji Lietuvos dailės istorijos leidiniai, kuriuose atskiros dalys skirtos taikomosios dailės raidai aptarti

Nr.	Autorius / Sudarytojas	Knygos pavadinimas	Miestas, leidykla	Metai
1.	Autorių kolektyvas	*XX a. lietuvių dailės istorija. 1900–1920. T. 1*	Vilnius: Vaga	1982
2.	Autorių kolektyvas	*XX a. lietuvių dailės istorija. 1920–1940. T. 2*	Vilnius: Vaga	1983
3.	T. Adomonis, K. Čerbulėnas	*Lietuvos TSR dailės ir architektūros istorija. D. 1*	Vilnius: Mokslas	1987
4.	T. Adomonis, N. Adomonytė	*Lietuvos dailės ir architektūros istorija. D. 2*	Vilnius: VDA leidykla	1997
5.	Autorių kolektyvas	*XX a. lietuvių dailės istorija. 1940–1960. T. 3*	Vilnius: Lietuvos Mokslų Akademija	1990
6.	Autorių kolektyvas	*Lietuvos dailės istorija*	Vilnius: VDA leidykla	2002
7.	A. Mačiulis	*Dailė architektūroje*	Vilnius: VDA leidykla	2003

Nors bendrųjų Lietuvos dailės istorijų verte nėra abejojama, vis dėlto jas skaitant, išryškėja faktas, jog taikomosios dailės vystymosi Lietuvoje suvokimas yra problemiškas dėl nesurinktos į vieną vietą ir nuosekliai nesusistemintos medžiagos: neturime visuminį kontekstą aprėpiančios, specializuotos studijos, įvairių rūšių ir etapų taikomoji dailė dažniausiai pristatoma atskirais straipsniais, todėl taikomasis menas nagrinėjamas lokalizuotai ir beveik neaptariamas išsamiau, pasauliniame kontekste.

ATSKIRŲ TAIKOMOSIOS DAILĖS RŪŠIŲ ISTORINIAI IR TECHNOLOGINIAI TYRIMAI

Per tiriamąjį laikotarpį buvo išspausdintos kelios monografijos, skirtos vienos ar kitos taikomosios dailės rūšies istorinei ir (arba) technologinei analizei.

XX a. paskutiniais dešimtmečiais publikuota net keletas auksakalystės, senosios juvelyrikos, metalo dirbinių tyrimų, kuriuos pristatė įvairūs Lietuvos nacionalinio istorijos ir etnografijos muziejaus leidiniai. Šią sritį pastaraisiais metais atspindėjo ir ypač fundamentalus Edmundo Laucevičiaus bei Birutės Rūtos Vitkauskienės darbas *Lietuvos auksakalystė. XV–XIX amžius* (2001), kuriame suregistruota ir išanalizuota daugybė įvairiose LDK dirbtuvėse sukurtų brangiųjų metalo dirbinių. Knygoje atsiskleidė milžiniškas menotyrinis, atribucinis įdirbis, detalūs kūrinių katalogavimo pagrindai.

Pamatiniu lietuvių profesionaliosios juvelyrikos tyrimu laikytina Rūtos Pileckaitės knyga *XX amžiaus Lietuvos juvelyrika: nuo aksesuaro iki priekūnio* (2008). Šioje monografijoje autorė daugiausiai nagrinėjo mūsų šiuolaikinės juvelyrikos raidą, analizę pradėdama nuo prieškario juvelyrinių dirbtuvių veiklos ir tęsdama ją XX a. II pusės tendencijų bei individualių autorių kūrybos ypatumų išryškinimo linkme. Monografijoje, šalia formalaus ir stilistinio kūrinių aptarimo, remiamasi svariais lietuvių bei estų mokyklų lyginamaisiais tyrimais, lietuvių profesionali juvelyrika vertinama kompleksiškai, postmodernistinio meno diskurse.

Išsamesnė istorinės tekstilės srities apžvalga pateikiama Ievos Jedzinskaitės-Kuizinienės parengtoje studijoje *XVI–XVIII a. gobelenai Lietuvos Didžiojoje kunigaikštystėje* (1998). Ši knyga lietuvių menotyroje tapo pirmuoju bandymu pateikti meninių LDK audinių raidą, nurodant jų vietą mūsų valstybės socialinėje–kultūrinėje terpėje. Leidinys istorinės tekstilės tyrimus papildė tiek atribucinio tyrinėjimo,

2 lentelė. Taikomosios dailės rūšies istorijai skirtos svarbesnės monografijos

Nr.	Autorius / Sudarytojas	Knygos pavadinimas	Miestas, leidykla	Metai
1.	Sud. O. Mažeikienė	*XVI– XIX a. ginklai Lietuvoje*	Vilnius: LTSR istorijos ir etnografijos muziejus	1979
2.	B. Tautavičienė	*III–XVI a. sidabriniai ir sidabru puošti dirbiniai*	Vilnius: LTSR istorijos ir etnografijos muziejus	1981
3.	L. Vaitkunskienė	*Sidabras senovės Lietuvoje*	Vilnius: Mokslas	1981
4.	Sud. O. Mažeikienė	*Auksakalių dirbiniai XVI–XX a. I p. Lietuvoje*	Vilnius: LTSR istorijos ir etnografijos muziejus	1982
5.	Sud. D.Načiulienė, S. Stelingienė	*Lietuvos gobelenas*	Vilnius: Vaga	1983
6.	V. Kazakevičius	*IX–XIII a. baltų kalavijai*	Vilnius: Alma littera	1996
7.	I. Jedzinskaitė- Kuizinienė	*XVI–XVIII a. gobelenai Lietuvos Didžiojoje kunigaikštystėje*	Vilnius: VDA leidykla	1998
8.	E. Laucevičius, B.R.Vitkauskienė	*Lietuvos auksakalystė. XV– XIX amžius*	Vilnius: Baltos lankos	2001
9.	M. Matušakaitė	Apranga XVI–XVII a. Lietuvoje	Vilnius: Aidai	2003
10.	R. Guzevičiūtė	Tarp Rytų ir Vakarų: XVI – XIX a. LDK bajorų kostiumo formavimosi aplinkybės ir pavidalai	Vilnius: Versus Aureus	2006
11.	G. Martinaitienė	Kontušo juostos Lietuvoje	Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas	2006
12.	R. Pileckaitė	XX amžiaus Lietuvos juvelyrika: nuo aksesuaro iki priekūnio	Vilnius: Artseria	2008

tiek LDK tekstilės meninės vertės nustatymo aspektais.

Jau senokai (dar sovietmečiu) buvo parengtas ir Lietuvos profesionaliąją tekstilę reprezentuojantis, geros poligrafijos albumas *Lietuvos gobelenas* (1983)[5]. Šio albumo įvadinio straipsnio autorė Daiva Rekertaitė-Načiulienė jame apžvelgė Lietuvos tekstilės istorinę raidą bei kiek plačiau apsistojo ties XX a. septintojo–aštuntojo dešimtmečių unikaliosios tekstilės analize.

Aptariamuoju laikotarpiu Lietuvos meno tyrėjai ypač aktyviai domėjosi ir mados istorija. Per paskutinį dešimtmetį išspausdinta nemažai įvairių kostiumo chrestomatijų, nagrinėjančių pasaulinę madą bei atskleidžiančių nacionalinį Lietuvos kostiumą. Be abejonės, pastarosios knygos iš minėtos panoramos yra pačios vertingiausios.

Iš mados istorijos leidinių išsiskiria kelios, ypač rimtą mokslinį pagrindą turinčios knygos, skirtos mūsų krašto kostiumo pažinimui. Iš šių fundamentalių, svarių veikalų pirmiausiai minėtina Marijos Matušakaitės studija *Apranga XVI–XVII a. Lietuvoje* (2003). Pasak knygą recenzavusio Mindaugo Paknio, tokio solidaus sintetinio veikalo apie LDK drabužių istoriją ilgai neturėta[6]. Įvairiu laiku LDK vilkėti rūbai čia aptarti kompleksiškai, kaip atspindėję svarbius gyvenimiškuosius dalykus: politinius santykius, prekybą, karališkąsias vedybas, karus ir, be abejonės, Rytų ar Vakarų kraštų menines įtakas. Pastaroji knyga pasižymi ypatingu atribuciniu bei ikonografiniu kruopštumu, įsigilinimu tiek į kostiumo visumą, tiek į jo detales, rūbų specifiką bei jų nešioseną.

Kitas, LDK periodą apimantis, veikalas būtų R. Guzevičiūtės knyga *Tarp Rytų ir Vakarų: XVI–XIX a. LDK bajorų kostiumo formavimosi aplinkybės ir pavidalai* (2006), kurioje pasitelkiant kultūrologinę analizę teigiama, jog geopolitinė LDK padėtis tarp Rytų ir Vakarų lėmė ir jos pagrindinio pilietinio luomo – bajorų – kostiumo pobūdį[7].

Turime ir reikšmingų leidinių, nagrinėjančių atskirus LDK kostiumo elementus. Iš jų minėtina Gražinos Martinaitienės knyga *Kontušo juostos Lietuvoje* (2006)[8]. Joje nepaprastai skrupulingai surinkta visa prieinama informacija apie šią išskirtinę LDK bajorų kostiumo detalę ir jai naudotą prabangų, puošnų audinį. Knygos tekste pateikiama plati juostų apžvalga, išskiriamos juostų rūšys, aprašomos žinomos audyklos. Sudarytas išsamus juostų kolekcijų katalogas, parengtas atsižvelgiant į objektų saugojimo vietą (muziejų ir bažnyčių rinkinius, privačias kolekcijas).

Kostiumo tyrinėjimus iš dalies pratęsė albumas *Lietuvos mada. 22 dizaineriai* (2010) [9], supažindinantis su XX a. pab. – XXI a. pr. Lietuvos mados kūrėjais. Nors ši knyga tikrai nėra pamatinė šiuolaikinės lietuvių mados studija, vis dėlto dailėtyrininkės N. Adomonytės įvadiniame straipsnyje randame pakankamai išsamią žymiausių Lietuvos nūdienos dizainerių kūrybos analizę. Čia išryškinamos menininkų autorinės stilistikos, braižai, įvertinamos šiandieną vyraujančios mados tendencijos.

Kaip jau minėta, XX a. paskutiniame – XXI a. pirmame dešimtmetyje gerokai pagausėjo knygų, kuriose įvairių laikotarpių mados istorija pateikiama labai populiariai. Susidomėjimą kostiumu ir tokio pobūdžio knygų gausą iš dalies paskatino ir komercinė veikalų sėkmė, juolab, kad šias knygas rašo įvairūs autoriai: ne tik menotyrininkai, bet ir patys mados kūrėjai, o pastarųjų leidinius perka suintriguotas skirtingų sluoksnių skaitytojas. Iš tokio tipo iliustruotų albumų minėtini Mariaus Janušausko *Mada. Istorija. Mados žmonės. Aktualijos* (2006)[10], Juozo Statkevičiaus *Grožio kirtis* (2006)[11], *Žinau, ko Jums reikia* (2008)[12] ir analogiški. Šios knygos kalba apie pasaulines bei lietuvių mados tendencijas, lygina jas, pristato drabužių kolekcijas, sukurtas pačių knygų autorių. Įvairių aukštųjų mokyklų dėstytojų parengtos aprangos istorijos bei iliustruoti paskaitų konspektai (kur kas nuoseklesni ir sistemingesni)[13] yra skirti visuotinės mados studijoms. Neabejotinai galėtume išskirti svarią, chrestomatinio pobūdžio, edukacinę vertę turinčią R. Guzevičiūtės knygą *Europos kostiumo tūkstantmetis X–XX a.* (2001)[14], kurios kiekviename skyriuje pateikiama vieno ar kito laikotarpio kostiumo apžvalga, aptariami konkrečiam laikotarpiui būdingi drabužių ypatumai.

Taigi galime teigti, jog atskirų etapų Lietuvos tekstilė

3 lentelė. Įvairių taikomosios dailės rūšių technologijoms skirtos svarbesnės monografijos

Nr.	Autorius/ Sudarytojas	Knygos pavadinimas	Miestas, leidykla	Metai
1.	J. Adomonis	*Dailioji keramika*	Vilnius: Lietuvos TSR Liaudies meno rūmai	1966
2.	J. Mikėnas	*Dailiosios keramikos technologija*	Vilnius: Mintis	1967
3.	V. Miknevičius	*Dailioji keramika. Dailės ir technologijos darbai*	Vilnius: Mintis	1970
4.	K. Strazdas	*Lietuvos stiklas nuo seniausių laikų iki 1940 metų*	Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla	1992
5.	K. Strazdas	*Lietuvos stiklas nuo 1940 metų*	Kaunas: Technologija	1997
6.	J. Adomonis	*Keramikos menas*	Vilnius: VDA leidykla	1998
7.	E.G. Bogdanienė	*Meninis veltinis: tradicija ir dabartis*	Vilnius: VDA leidykla	2010

bei kostiumo istorija, metalo, juvelyrikos sritys yra sulaukusios gilesnio mūsų tyrėjų žvilgsnio.

Greta skirtingų Lietuvos taikomosios dailės rūšių istorinių menotyrinių tyrimų, turime nemažai ir taikomojo meno technologijoms skirtų knygų.

Jose (su nedidelėmis išimtimis) svaresnis dėmesys skiriamas keramikos ir stiklo technologiniams principams įvardinti, supažindinama su kūrinių meninį vaizdą formuojančiomis priemonėmis, aptariami taikomojo meno serijinės bei individualios gamybos ypatumai. Toks dėmesys taikomosios dailės techninei pusei yra dėsningas, nes iki XX a. vidurio taikomieji menai ypač glaudžiai sieti su pramone bei amato įvaldymu. Ir nors dabarties teoretikai taikomąjį meną gretina ne tiek su gamyba, kiek su šiuolaikinės dailės kontekstu, vis tiktai išskirtinis teoretikų ir praktikų dėmesys technologijoms išlieka[15].

LIETUVIŲ TAIKOMOSIOS DAILĖS ALBUMAI, MENININKAMS SKIRTOS MONOGRAFIJOS

Šią grupę sudaro įvairioms taikomosios dailės rūšims skirti albumai ar personaliniai, vieno autoriaus kūrybą pristatantys, leidiniai. Žinoma, ne visi jie kokybės atžvilgiu lygiaverčiai, tačiau sudaro bene didžiausią grupę taikomajai dailei skirtos literatūros.

Sovietmečiu, septintajame–aštuntajame dešimtmetyje išleisti keturi taikomosios dekoratyvinės dailės albumai pasižymėjo tuo metu vyravusių taikomosios dailės sričių bei jų atstovų kūrybos apžvalgine panorama su trumpu įvadiniu tekstu. Taigi jų funkcija buvo labiau informacinio pobūdžio, o poligrafinė kokybė, deja, neaukšto lygio.

Visgi šie albumai demonstravo bendrąjį tuometės dekoratyvinės dailės vaizdą. Tolesniais dešimtmečiais ši serija apskritai nebuvo tęsiama, tad taikomosios dailės populiarinimas tarsi nutrūko. Vėliau, jau Nepriklausomybės metais į išleistus bendruosius dailės albumus, taikomosios dailės autoriai dažnai nebuvo įtraukiami[16] arba čia jiems suteikiamas tik nedidelis skyrius[17].

Personalinių albumų grupė taip pat labai netolygi. Sovietmečiu ilgokai spausdintos dvi menininkams skirtos serijos: *Lietuvos tarybiniai dailininkai* ir *Šiuolaikiniai lietuvių dailininkai*. Nors tai buvo nedideli bukleto tipo leidiniai, visgi tuo metu jie atrodė itin vertingi, atspindėję menininkų kūrybą. Deja, šiose serijose taikomosios srities menininkai reprezentuoti negausiai: parengtos knygelės apie Liudviką Strolį[18], Algirdą Laucių, Bronę Valantinaitę-Jokūbonienę, Danutę Eidukaitę, Genovaitę Jacėnaitę, Oną Kreivytę, Voldemarą Manomaitį ir dar keletą kitų.

4 lentelė. Lietuvos taikomosios dailės albumai

Nr.	Autorius / Sudarytojas	Knygos pavadinimas	Miestas, leidykla	Metai
1.	Įv. str. autoriai T. Adomonis, S. Pinkus	*Taikomoji dekoratyvinė dailė*	Vilnius: Mintis	1965
2.	Įv. str. autorius S. Pinkus	*Taikomoji dekoratyvinė dailė*	Vilnius: Vaga	1969
3.	Įv. str. autorius ir sud. J. Adomonis	*Taikomoji dekoratyvinė dailė*	Vilnius: Vaga	1972
4.	Įv. str. autorė L. Cieškaitė-Brėdikienė, sud. J. Adomonis	*Taikomoji dekoratyvinė dailė*	Vilnius: Vaga	1980

Sovietmečiu išėjo ir to meto žymiems Lietuvos keramikams Jonui Mikėnui[19] (1969), Vaclovui MikneviČiui (1980)[20] paskirti kiek didesni albumai.

Šiandieną vis dėlto turime ir fundamentalių personalinių knygų, kuriose skaitytojui pateikiamas rimtas ir nuoseklus menininko kūrybos tyrimas, o tekstas ir iliustracijų atranka pasižymi surinktų faktų kruopštumu, įdomiomis kūrinių analizėmis bei išsamiomis įžvalgomis. Minėtą grupę sudaro pastaraisiais metais išspausdinti tekstilininkų Juozo Balčikonio, Antano Tamošaičio, Felikso Jakubausko kūrybai skirti albumai, kuriuose dailininkų kūrybos raida nagrinėjama detaliai bei nuosekliai. Pavyzdžiui, itin vaizdingas žymaus lietuvių tekstilininko kūrybinis portretas pristatomas Lijanos Šatavičiūtės-Natalevičienės monografijoje *Juozas Balčikonis* (2007). Rašydama šią knygą, menotyrininkė rėmėsi ne tik įprastais chronologinės, ikonografinės, formaliosios analizės metodais: nagrinėdama įvairius dailininko gyvenimo ir kūrybos aspektus autorė sugebėjo atskleisti visuminę, menininko biografijos puslapius gyvai iliustruojančią, kultūrologinę terpę[21].

Palyginti negausūs kiti personaliniai albumai vėlgi yra kur kas kuklesnio, labiau apžvalginio pavidalo. Šie, dažniausiai LDS serijos leidiniai, menininkų kūrybą pristato fragmentiškiau, tačiau jie yra vertingi tuo, jog skaitytojus bendrąja prasme supažindina su dailininkų biografijomis, kūrybos pagrindais, stilistika, populiarina juos. Beje, minėti leidiniai pasižymi ir gera poligrafine kokybe. Šiems pažintiniams albumams prilygti gali ir kai kurie muziejų išleisti, personalines menininkų kūrybos parodas lydėję katalogai[22].

ŽYMESNĖS TAIKOMOSIOS DAILĖS PARODOS, SIMPOZIUMAI

Per gana ilgą aptariamąjį laikotarpį Lietuvoje pastoviai rengtos personalinės bei bendros taikomosios dailės parodos, simpoziumai, seminarai. Šios ekspozicijos (autorinės, respublikinės bei tarptautinės) turėjo įvairius tematinius bei koncepcinius sumanymus, atrankos kriterijus. Sovietmečiu šie kriterijai dažniausiai buvo ideologizuoti, susieti su įvairiais politiniais įvykiais bei datomis, neretai ir su iškreiptu menininkų kūrybos įvertinimu.

Nepriklausomybės metais parodų specifika ryškiai pakito. Renginių kuratoriai užsiėmė projektine veikla, intriguodavo parodų šūkiais, vis įvairesnėmis bei įdomesnėmis idėjomis, orientuotomis į eksperimentavimus temų, technologijų, formų bei stilistikos paieškų linkme. Regis, visi šie procesai laiko tėkmėje galėjo atsispindėti solidžiuose parodų kataloguose bei albumuose. Todėl tenka tik apgailestauti suvokiant, jog taikomosios dailės renginių įamžinime liko didžiausios spragos. Sovietmečio laikotarpiu muziejuose, parodų rūmuose vykusioms svarbesnėms taikomosios dailės parodoms (pavyzdžiui, respublikinėms) pristatyti dažniausiai būdavo išleidžiamas tik blankios poligrafijos bukletas, kuriame patalpinama trumpa informacija apie ten dalyvavusius dailininkus ir jų kūrinius. Rimtų, gausiai iliustruotų, geros spaudos katalogų iš šio peri-

5 lentelė. Pastarojo dešimtmečio Lietuvos taikomosios dailės kūrėjams skirtos monografijos / albumai

Nr.	Autorius / Sudarytojas	Knygos pavadinimas	Miestas, leidykla	Metai
1.	Įv. str. D. Zovienė	*Aldona Keturakienė*	Vilnius: Artseria	2002
2.	Įv. str. L. Šatavičiūtė	*Zinaida Vogelienė*	Vilnius: Artseria	2002
3.	L. Šatavičiūtė-Natalevičienė	*Antanas Tamošaitis*	Vilnius: VDA leidykla	2003
4.	Įv. str. J. Ludavičienė	*Romualdas Inčirauskas*	Vilnius: Artseria	2005
5.	L. Šatavičiūtė-Natalevičienė	*Juozas Balčikonis*	Vilnius: VDA leidykla	2007
6.	Įv. str. R. Jurėnaitė, R.Pileckaitė	*Feliksas Jakubauskas*	Vilnius: Artseria	2007
7.	Įv. str. J. Ludavičienė	*Sigitas Virpilaitis*	Vilnius: Artseria	2008
8.	Įv. str. J. Ludavičienė	*Dalia Laučkaitė-Jakimavičienė*	Vilnius: Artseria	2009
9.	Įv. str. L. Kreivytė	*Lina Jonikė*	Vilnius: Artseria	2009
10.	Įv. str. A. Aleksandravičiūtė	*Juozas Adomonis*	Vilnius: Artseria	2010
11	Sud. R. Rachlevičiūtė, T. Jasinskaja	*Mina Levitan-Babenskienė*	Vilnius: Žydų kultūros ir informacijos centras	2010

odo praktiškai neturime. Tuo negali pasidžiaugti ir gausių personalinių ekspozicijų autoriai.

Nepriklausomybės metais situacija šiek tiek pagerėjo. Nors išleista labai mažai solidžių personalinių dailininkų kūrybos katalogų[23], bet šiek tiek pagausėjo spaudinių, skirtų tam tikroms meno parodoms pristatyti. Be abejonės, čia turime galvoje tas parodas, kurios turėjo tam tikrą išliekamąją koncepcinę vertę arba įgijo tęstinumą. Tokia, tarkime, būtų 1998 m. dailėtyrininkės R. Pileckaitės kuruota paroda *Išlaisvinti daiktai,* eksponuota ŠMC, Vilniuje, ir įtikinamai atskleidusi XX a. pab. taikomojo meno vizualėjimo bei konceptualėjimo procesus[24]. Tą patį galime pasakyti apie žymias tarptautines tekstilės bienales, pastarąjį dešimtmetį rengiamas Kaune. Jos visos buvo lydimos iliustruotų katalogų. Visgi čia, šalia lietuvių, reprezentuota daugybė parodose dalyvavusių užsienio menininkų kūrinių. Panaši situacija susiklostė ir su kitais garsesniais, Lietuvoje surengtais, tarptautiniais meninio stiklo, keramikos simpoziumais ar parodomis, pristatytomis katalogais[25]. Šie katalogai, nors ir vertingi kaip kontekstualūs dokumentai, visgi nebuvo skirti išskleisti vien lietuvių dailės panoramą.

Iš visų Kauno tekstilės bienalių leidinių reikėtų išskirti Tekstilininkų ir dailininkų gildijos iniciatyva išleistą katalogą *Aistringoji Lietuvos tekstilė* (2009)[26], demonstruojantį pastarųjų dienų lietuvių tekstilininkių kūrinius, kartu nuosekliai tarsi įprasminantį jau anksčiau minėto albumo *Lietuvos gobelenas* kūrybinės medžiagos kaitą.

Tam tikrų meninių stilistikų paplitimą Lietuvoje akivaizdžiau išreiškė bene vienintelis Giedrės Jankevičiūtės kuruotos parodos pagrindu parengtas katalogas *Art deco Lietuvoje* (1998)[27], kuriame buvo išryškinta universali, dekoratyvi *art deco* raiška vakarietiškoje kultūroje ir charakterizuoti į Lietuvą iš užsienio patekę ar vietinės gamybos *art deco* dirbiniai.

Paminėtinas ir Nac. M. K. Čiurlionio dailės muziejaus bendradarbės Emilijos Jaudegytės katalogas *Keramikos muziejus*, pateikiantis informaciją apie muziejuje sukauptą keramikos dirbinių kolekciją (2008)[28].

TAIKOMOSIOS DAILĖS TYRINĖTOJAI, TYRIMŲ SPECIFIKA

Jau buvo užsiminta apie taikomosios dailės prieškario tyrimus. Po karo šiai meno sričiai dėmesį skyrė įvairiomis dailės rūšimis domėjęsi teoretikai ir dailininkai-praktikai. Nors jų visų negalime vadinti nuosekliais taikomosios dailės tyrėjais, vis dėlto čia reikėtų paminėti P. Galaunės, J. Jurginio, T. Adomonio, K. Čerbulėno, Prano Gudyno, Apolonijos Valiuškevičiūtės, Jono Mackonio, Boleslovo Klovos veiklą – analitines įžvalgas apie architektūrą, vaizduojamąjį meną ir dekoratyvinę dailę. Šeštajame–septintajame dešimtmetyje taikomąją dailę aktyviau nagrinėjo dailėtyrininkė Gražina Kęstutytė, rašiusi apie tų metų lietuvių keramikos, tekstilės tendencijas. Visgi taikomosios dailės tyrimų tuo metu ypač trūko. Kur kas didesnis menotyrinis įdirbis buvo architektūros ir vaizduojamojo meno srityse, kurios, deja, dažniausiai analizuotos literatūriškai bei politizuotai. Palaipsniui prie G. Kęstutytės septintajame dešimtmetyje prisijungė dar keletas taikomosios dailės tyrėjų: Stasys Pinkus[29], M. Matušakaitė, Laimutė Cieškaitė-Brėdikienė, šiek tiek vėliau – Rūta Purvinaitė, R. Guzevičiūtė, D. Načiulienė, nagrinėjusios istorinės ar šiuolaikinės keramikos, tekstilės, aprangos procesus, tyrusios juos giliai, išsamiai, remiantis ikonografinės, stilistinės, lyginamosios analizės metodais.

Platesnių tyrimų taikomoji dailė sulaukė XX a. aštuntajame–devintajame dešimtmetyje. Tuometinė jaunų dailėtyrininkių karta: Aleksandra Aleksandravičiūtė, Raminta Jurėnaitė, Pillė Veljataga, Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, Jolita Petkevičiūtė susidomėjo mažiau ideologizuotomis (tokia ir buvo taikomoji dailė) meninės kūrybos sritimis[30]. Šios autorės iškėlė aktualias to meto taikomosios dailės, dizaino problemas, pateikė originalesnius stilistinius, struktūrinius tyrinėjimus. Pavyzdžiui, P. Veljatagos straipsniuose atsiskleidė ne tik įvairūs taikomosios dailės raidos aspektai, bet ir labai aiškios autorės metodologinės pozicijos. Menotyrininkė taikomąją dailę tyrinėjo stilistiniu aspektu[31], nevengė jos estetinių principų aptarimo. Viena nuosekliausių taikomosios dailės teoretikių, minėtoje terpėje dirbančių iki šių dienų, tapo L. Šatavičiūtė-Natalevičienė. Šios dailėtyrininkės tyrinėjimo

laukas itin platus, tai – įvairios taikomosios dailės rūšys, sritys, reiškiniai (profesionali taikomoji dailė, jos tendencijos, amatininkystė, pramoninių bendrovių veikla ir produkcija bei kt.). Vis tiktai daugiausia dailėtyrininkės straipsnių yra parengta apie XX a. taikomosios dailės raidą, o iš jos ypač išskiriama tekstilė ir jos kūrėjai[32].

Dar vėliau (XX a. 9 deš. antrojoje pusėje – 10 deš. pr.) jau paminėtų menotyrininkių tyrimus papildė Lolitos Jablonskienės, R. Pileckaitės, Raimondos Kogelytės-Simanaitienės mokslo darbai. Juose buvo aptartos iki tol Lietuvoje mažiau nagrinėtos sritys, pavyzdžiui, interjero sąveika su taikomąja daile, šiuolaikinė juvelyrika, meninis stiklas.

Tačiau dėmesio taikomajai dailei iki pat XX a. pabaigos visgi nuolatos stokota. Pasak R. Pileckaitės, šitokią situaciją mūsuose lėmė gana abejingas, ir netgi ydingas, nepagrįstas menotyrininkų požiūris į taikomąją meną kaip į antrarūšį[33].

XXI a. pr. prie taikomosios dailės tyrėjų prisidėjo Virginijos Vitkienės, Jurgitos Ludavičienės teoriniai darbai. Šios dailėtyrininkės parengė daug įvairių straipsnių, albumų bei katalogų apie Lietuvoje ryškiai postmodernėjančias sritis (šiuolaikinę tekstilę, juvelyriką), kurių nagrinėjimui pasitelkė kompleksinės, struktūralistinės, feministinės analizės metodologijas. Pagausėjo ir disertacijų, analizuojančių įvairių laikotarpių taikomąjį meną.

Peržvelgus šį mokslinių tyrimų barą – taikomosios dailės tyrimams skirtas menotyros disertacijas, galime pamatyti, jog pastaraisiais metais jų skaičius išaugo (nors visgi per kelis dešimtmečius šio profilio mokslo darbai nebuvo labai gausūs). Menotyrinio pobūdžio disertacijose buvo nagrinėtos skirtingais laikotarpiais išryškėjusios taikomosios dailės aktualijos.

Patyrinėjus Lietuvos mokslininkų bazėje registruotus[34], taikomosios dailės analizei skirtus menotyros darbus, pirmiausiai randame kelias, dar sovietmečio sąjunginėse Maskvos institucijose apgintas, disertacijas. Viena iš jų yra 1963 metų Liongino Šepečio disertacija *Taikomosios dekoratyvinės dailės vaidmuo dvasiškai turtinant žmogų,* kurios pagrindu mokslininkas vėliau išleido monografiją *Daiktų grožis* (Vilnius, 1965) – nors ir ideologizuotą, bet bene vienintelį iki šių dienų taikomojo meno teorinius klausimus iškeliantį veikalą.

Nepriklausomybės laikotarpiu taikomosios dailės reiškiniams skirtų, užsienio ir Lietuvos aukštosiose mokyklose bei mokslo institucijose parengtų tyrimų pagausėjo.

Kaip matome iš disertacijų temų, aktualizuotos senosios bei šiuolaikinės tekstilės, metalo bei juvelyrikos, meninio stiklo sritys, tuo tarpu kitos taikomosios dailės rūšys (pavyzdžiui, keramika, odininkystė) dėmesio vis dar stokoja[35]. Tiesa, apie senąją tekstilę, keramiką mokslinių darbų yra parengę Lietuvos etnologai bei istorikai[36], tačiau visgi tai nėra menotyrinio pobūdžio darbai. Taip pat visai nevykdomi ir visuminiai, sintetiniai, teoriniai tyrimai, galintys aprėpti įvairių taikomosios dailės sričių vystymąsi, jų tarpusavio sąveiką ir dėsningumus.

6 lentelė. Lietuvos taikomosios dailės tyrimams skirtos disertacijos

Nr.	Autorius	Disertacijos pavadinimas	Gynimo metai
1.	L. Šepetys	*Taikomosios dekoratyvinės dailės vaidmuo dvasiškai turtinant žmogų*	1963
2.	R. Guzevičiūtė	*Stabilių požymių analizė XX a. madoje*	1977
3.	D. Načiulienė	*Tarybų Lietuvos tekstilinio pano vystymosi tendencijos ir jo sintezės su interjeru klausimai*	1980
4.	L.Šatavičiūtė-Natalevičienė	*Lietuvių tekstilės istorinė raida ir meninės ypatybės (XX a.)*	1994
5.	J. Vazalinskienė	*Profesionalaus kostiumo modeliavimas Lietuvoje*	1994
6.	I. Kuizinienė	*XVI–XVIII a. gobelenai Lietuvos Didžiojoje kunigaikštystėje*	1998
7.	R. Pileckaitė	*Šiuolaikinė lietuvių juvelyrika tarptautiniame taikomosios dailės kontekste*	2003
8.	R. Simanaitienė	*XX a. Lietuvos stiklo plastikos meninio vaizdo raida*	2003
9.	B. R. Vitkauskienė	*Vilniaus auksakalystė naujaisiais amžiais*	2005
10.	G. Povilionis	*Vilniaus vėlyvojo baroko vargondirbystės mokykla*	2006

Ne visada disertacijos išleidžiamos knygų pavidalu, lieka mažiau skaitomais rankraščiais.

IŠVADOS

Apibendrinant, galima teigti, kad iki šiol atlikti taikomosios dailės tyrimai Lietuvoje daugiausiai buvo susieti su taikomosios dailės istorijos faktų sisteminimu bei jų sklaida perteikiant taikomosios dailės vystymąsi. Tad akivaizdu, kad Lietuvos taikomosios dailės analizę vienu ar kitu aspektu pirmiausiai lėmė pati taikomosios dailės raida. Vis tiktai, tenka apgailestauti, kad per visą tiriamąjį laikotarpį neatsirado nė vieno leidinio, kuris nuosekliai ir tolygiai atspindėtų Lietuvos taikomosios dailės istoriją, nes kol kas tyrinėjimuose didesnis dėmesys buvo skiriamas atskiriems etapams. Aprašydami ir vertindami tiek senąjį, tiek ir šiuolaikinį dekoratyvųjį meną, teoretikai nors ir siekė giliau ištirti vieną ar kitą taikomosios dailės rūšį, raidos periodą ar reiškinį, visgi neapėmė visos Lietuvos taikomosios dailės (ar netgi vienos jos šakos) visumos. Neturime tam paskirtos nė vienos monografijos. Taip pat pasigendama tyrimų ir leidinių, kurie perteiktų ne tik faktologinę Lietuvos taikomosios dailės raidą, bet analizuotų ją giliau: tiek stilistine, tiek kultūrologine prasme.

Lyginant Lietuvos taikomosios dailės tyrinėjimus su Lietuvos architektūros ar vaizduojamosios dailės tyrimais matome, kad taikomajai dailei visais laikotarpiais (tiek prieškaryje, tiek sovietmečiu, tiek ir dabar – Nepriklausomybės laikotarpiu) skirtas kur kas mažesnis dėmesys, ši meno sfera nepelnytai pamirštama, jos tyrimai nėra gausūs. Nors įvairiose užsienio šalyse daiktinė kultūra labai vertinama, mūsuose ji tam tikra prasme laikoma antrarūše. Nūdienos tyrėjai, menotyrininkai, dailės kuratoriai šią poziciją turėtų ir galėtų pakeisti.

Peržvelgus atliktų Lietuvos taikomosios dailės tyrimų visumą, galima išskirti joje ryškėjančius specifinius bruožus. Kaip jau buvo minėta, didžiausias dėmesys iki šiol buvo skiriamas Lietuvos taikomosios dailės faktologijai susisteminti ir jos raidai perteikti.

Antra sritis, kurioje nemažai nuveikė Lietuvos taikomosios dailės tyrinėtojai, tai – įvairių taikomosios dailės rūšių analizė; daugiausia pasistūmėta senosios ar šiuolaikinės Lietuvos tekstilės ir kostiumo pažinimo srityse. Gilesnių tyrimų susilaukė Lietuvos metalininkystė, juvelyrika. Šiek tiek – meninis stiklas ir keramika, nors joms menotyrininkų dėmesio jau akivaizdžiai pristigo. Tuo tarpu meninės odos, baldų ir kitomis, smulkesnėmis taikomosios dailės rūšimis, domėtasi tik fragmentiškai. Šiek tiek nuveikta taikomosios dailės technologijų (stiklo, keramikos, tekstilės) aprašymo linkme. Labiausiai stokojama teorinio taikomosios dailės vertinimo.

Lietuvos taikomųjų sričių menininkų pristatymas, jų kūrybos analizė geriausiai atsispindi personaliniuose albumuose ir publicistinio pobūdžio straipsniuose (turinčiuose akivaizdžiai menkesnę išliekamąją vertę negu knygos). Palyginus šią medžiagą su architektams ar vaizduojamojo meno atstovams skirtų leidinių (albumų, katalogų ir pan.) kiekiu, matome, jog jų parengta ir išleista labai mažai, be to, leidiniai nėra lygiaverčiai, didesnioji dalis – apžvalginio pobūdžio.

Apibendrinant atliktų tyrimų metodologiją galime teigti, jog sovietmečio laikotarpio taikomosios dailės tyrinėjimuose labiau vyravo istorinis, aprašomasis, formalios analizės metodai. Be abejonės, neišvengta tuo metu dominavusio teksto literatūriškumo, politizavimo. Palaipsniui nagrinėjimuose pasitelkta stilistinė, ikonografinė analizė. Dabartiniuose tyrimuose yra naudojamas kur kas platesnis metodologinis spektras. Šalia įtvirtintų, ypač senajai dailei analizuoti svarbių – chronologinio, atribucinio ikonografinio, ikonologinio metodų, dažnai naudojami stilistinis, lyginamasis tyrimo metodai. Pamėgta ir iš kitų mokslo sferų į menotyrą atėjusi sociologinė, feministinė, struktūralistinė analizė, paplitusi įvardinant šiuolaikinius dailės procesus. Visa tai sukuria kompleksinį, kultūrologinį požiūrio lauką, kuris tampa iškalbingas ir įdomus, vertinant tiek senuosius, tiek dabarties meno reiškinius. Visus šiuos metodologijos pokyčius iš esmės nulėmė du faktoriai. Pirma, – Lietuvos politinės situacijos kaita, perėjimas iš ideologizuoto sovietmečio į Nepriklausomos Lietuvos etapą, kuomet radosi savarankiška ir laisva meno reiškinių vertinimo galimybė. Antra, – pačių tyrėjų augimas, naujos mokslininkų kartos, besivadovaujančios šiuolaikiškesniais tyrimo instrumentais, atsiradimas.

Peržvelgus straipsnyje išdėstytus faktus ir išsakytas mintis, natūraliai kyla klausimas: daug ar mažai nuveikta mūsų taikomosios dailės tyrinėjimų srityje? Ar aptartuosius tyrimus galime laikyti fundamentaliais, visapusiškai atskleidžiančiais Lietuvos taikomojo meno raidą, esmines tendencijas bei dekoratyvaus meno rūšių ir autorių kūrybą? Atsakymas vienareikšmis: nors taikomoji dailė palaipsniui susilaukia akylesnio menotyrininkų žvilgsnio, akivaizdu, jog Lietuvos taikomojo meno paveikslas vis dar lieka labai neišbaigtas. Tad ateities tyrėjams ši sritis yra itin atvira.

Nuorodos

[1] Baltrušaitis, Jurgis. *Visuotinė meno istorija.* T. 1–2. Kaunas: Šviesa, 1992.

[2] Beje, lietuvių liaudies meno, kaip atskiro objekto, tyrimai šiame straipsnyje toliau nebus aptariami. Taip pat nenagrinėsime ir dizaino srities problematikos. Atliekant analizę bus orientuojamasi tik į senosios ar šiuolaikinės profesionaliosios taikomosios dailės tyrimus.

[3] Galima pateikti keletą tokių straipsnių pavyzdžių: Galaunė, Paulius. *Iš stiklo ir keramikos istorijos*. In: *Mūsų senovė*. T. 4–5. Tilžė, 1922; Galaunė, Paulius. *Kokia Lietuvai reikalinga Meno mokykla?* In: *Vairas*, 1934, Nr. 2, p. 216.

[4] Norisi paminėti kelias šio laikotarpio taikomosios dailės recenzijas: Kairiūkštytė, Halina. *I Latvijos dailiosios pramonės paroda.* In: *Lietuvos aidas,* 1937.03.03, Bičiūnas, Vytautas. *Švedų taikomoji meno paroda Kaune.* In: *Židinys*, 1934, Nr. 12, p. 546; Bagdonavičius, Gerardas. *Amatas ir menas*. In: *Amatininkas*, 1937, Nr. 15/16, p. 216; Bagdonavičius, Gerardas. *Baldai, staliai, amžiai*. In: *Amatininkas*, 1938, Nr. 11, p. 167 ir kt.

[5] Dauguma šių leidinių buvo skiriami vaizduojamojo meno šakoms – skulptūrai, grafikai, ypač šiuolaikinei tapybai. Autorių atrinkimas į albumus, visų pirma, buvo grindžiamas „oficialiuoju požiūriu". Iš taikomosios dailės sričių sovietmečiu išskirtinio dėmesio susilaukė tik tekstilė. Kitos rūšys (pavyzdžiui, tuo metu ryškiau besivystanti keramika) deja, nebuvo atspindėtos.

[6] Matušakaitė, Marija. *Apranga XVI–XVII a. Lietuvoje.* Vilnius: Aidai, 2003.

[7] Guzevičiūtė, Rūta. *Tarp Rytų ir Vakarų: XVI–XIX a. LDK bajorų kostiumo formavimosi aplinkybės ir pavidalai.* Vilnius: Versus Aureus, 2006. Verta pastebėti, kad didelė šios knygos dalis gimė palaipsniui, autorei XX a. 10 deš.–XXI a. pr. rengiant ir žurnale *Liaudies kultūra* publikuojant straipsnių ciklus *Drabužių kelionės* ir *Kepurių kelionės.*

[8] Martinaitienė, Gražina Marija. *Kontušo juostos Lietuvoje.* Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006.

[9] *Lietuvos mada. 22 dizaineriai* / Sud. Albrechtaitė-Lingienė G. Vilnius: Alma Littera, 2010.

[10] Janušauskas, Marius. *Mada. Istorija. Mados žmonės. Aktualijos.* Vilnius: Versus Aureus, 2006.

[11] Statkevičius, Juozas. *Grožio kirtis.* Vilnius: Tyto Alba, 2006.

[12] Statkevičius, Juozas. *Žinau, ko Jums reikia.* Vilnius: Fashion House Juozas Statkevičius, 2008.

[13] Minėtini: Ogijienė, Aldona, Šakienė, Audronė. *Aprangos raida nuo senovės iki XX amžiaus*. Kaunas: Technologija, 1995; Ignatavičienė, Aldona. *Kostiumo istorija*. Vilnius: Homo liber, 2003; Idzelytė, Virginija. *Kostiumo istorija*. Vilnius: VDA leidykla, 2009 ir kt.

[14] Guzevičiūtė, Rūta. Europos kostiumo tūkstantmetis (X–XX a.). Vilnius: Vaga, 2001.

[15] Šis aspektas akivaizdžiai dominuoja ir užsienio teoretikų literatūroje, skirtoje atskiroms taikomosios dailės šakoms pristatyti.

[16] Pavyzdys – albumas *100 šiuolaikinių Lietuvos dailininkų* / Sud. Jurėnaitė R. Vilnius: R. Paknio leidykla, 2000.

[17] Tokiais pavyzdžiais laikytini albumai *Kauno menininkai*. Kaunas: Kauno meno fondas, 1996; *Lietuvos dailininkų sąjunga*. T. 3. Vilnius: Artseria, 2007. Beje, šiose knygose dažniausiai atspindima tik LDS narių kūryba. Daugiausiai dėmesio taikomajai dailei paskirta antrajame LDS albume (sud. S. Trilupaitytė, Vilnius: Artseria, 2004). Čia iš 122 autorių taikomosios srities menininkams atiteko 47 pozicijos. Trečiajame LDS albume atsispindėjo iškalbinga ir vėl taikomajai dailei nepalanki statistika: iš 110 čia pristatytų dailininkų – tekstilininkų, keramikų, stiklininkų, odininkų ir juvelyrų įtraukta tik 21.

[18] Beje, apie pastarąjį autorių knyga buvo išleista ir Maskvos *Sovietskij chudožnik* leidykloje, sovietmečiu tai buvo sunkiai pasiekiama lietuvių dailininkams.

[19] Adomonis, Tadas. *Jonas Mikėnas.* Vilnius: Vaga, 1969.

[20] Purvinaitė, Rūta. *Vaclovas Miknevičius.* Vilnius: Vaga, 1980.

[21] Albume aprašoma būsimo dailininko vaikystė, aptariamos jo studijos, specialybės pasirinkimas, darbo tekstilės bei pedagogikos srityse pradžia, nelengvi pirmieji profesiniai žingsniai, susieti su tekstilės katedros formavimu, išsaugojimu bei šios dailės srities pasiekimų puoselėjimu. Taip pat išsamiai analizuojama menininko kūryba, kuri skirstoma atsižvelgiant į kelis aspektus: profesionaliosios tekstilės meninę raidą, dailininko pamėgtas ir dažniausiai naudotas technikas bei dominuojančią tematiką.

[22] Galima būtų paminėti kelis tokius katalogus. Tai – D. Skromantienės sudaryti katalogai: *Lietuvių keramikos maestro Liudvikas Strolis. Jubiliejinė kūrybos paroda*. Vilnius: LDM, 2005; *Liucija Stulgaitė.* Vilnius: LDM, 2009; *Tekstilė, tapyba: Marija Švažienė.* Vilnius: Akstis, 2005. Taip pat autorių kolektyvo parengtas katalogas *Stasys Ušinskas. Valingo grožio konstrukcijos.* Kaunas: Nac. M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2010.

[23] Juos retsykiais rengia LDM, Nac. M.K.Čiurlionio ir kt. dailės muziejai.

[24] Pileckaitė, Rūta. *Išlaisvintų daiktų nelaisvė:* katalogas. In*: Krantai.* 2001. Nr. 1, p. 4–41.

[25] Čia turimi galvoje tokių parodų, kaip tarptautinės keramikos parodos *Pavasaris* (išleisti 3 solidūs katalogai 2008, 2009, 2010 m.), tarptautinės stiklo meno parodos *Vitrum Balticum I–IV* (2002, 2008 m.), *Kauno porceliano Idėjos, Panevėžio tarptautinių keramikos simpoziumų* (1996-2006 m.) ir pan., katalogai.

[26] *Aistringoji Lietuvos tekstilė*: katalogas / Sud. V. Vitkienė. Kaunas: Tekstilininkų ir dailininkų gildija, 2009.

[27] *Art deco Lietuvoje*: katalogas / Sud. G. Jankevičiūtė. Kaunas: Nac. M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 1998.

[28] *Keramikos muziejus*: katalogas / Sud. E. Jaudegytė. Kaunas: Nac. M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2008.

[29] Nuo 1965 metų dirbęs Lietuvos dailės muziejaus Taikomosios dailės skyriaus vedėju.

[30] Pileckaitė, Rūta. *Aktualūs šiuolaikinės juvelyrikos tyrinėjimų aspektai*. In: *Dailės ir architektūros tyrimų metodologinės problemos*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2000, p. 76.

[31] Veljataga, Pillė. *Metodologiniai stiliaus tyrimo klausimai (keramikos stilistiniai bruožai)*. In: *Šiuolaikiniai lietuvių dailės horizontai*. Vilnius: Academia, 1992, p. 91–98.

[32] Pateikiame keletą pavyzdžių tų temų, kurios buvo nagrinėtos šios produktyvios autorės straipsniuose įvairiais taikomosios dailės klausimais. Šatavičiūtė, Lijana. *Įsiamžinimo problema šiuolaikinėje lietuvių tekstilėje*. In: *Dailės istorijos studijos. Ars memoriae: atmintis – dailės funkcija ir tema (XVIII–XXI a.)*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008, p. 125–150; Šatavičiūtė, Lijana. *Marginių kooperatinės bendrovės produkcija 193–1940 m.: tautinio autentiškumo problema*. In: *Vilniaus dailės akademijos darbai. Dailės parafrazės. XX amžius*. 38, Vilnius: VDA leidykla, 2005, p. 63–82; Šatavičiūtė, Lijana. *Jono Prapuolenio dirbtuvės veikla 1932–1940*. In: *Menotyra*. 2000, Nr. 4, p. 33–39; Šatavičiūtė, Lijana. *Meninio vaizdo samprata aštuntojo dešimtmečio tekstilėje*. In: *Šiuolaikiniai lietuvių dailės horizontai*. Vilnius: Academia, 1992, p. 99–124. Tai – tik mažytė dalelė pavyzdžių tų temų, kurios buvo nagrinėtos šios produktyvios autorės straipsniuose įvairiais taikomosios dailės klausimais.

[33] Dailėtyrininkė R. Pileckaitė teigė, jog „meninio gyvenimo Lietuvoje situaciją, neretai lydimą sustabarėjusių vertinimų, simptomiškai atspindi taikomosios dailės moksliniai tyrimai, kurie pas mus nelaikomi prestižiniais“. Pileckaitė, Rūta. *Aktualūs šiuolaikinės juvelyrikos tyrinėjimų aspektai*. In: *Dailės ir architektūros tyrimų metodologinė problemos*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2000, p. 76.

[34] Žiūrėta: http://www.mokslas.mii.lt/mokslas/SRITYS/duom00.php?pav=M&sritis=H.

[35] Taip pat pora darbų dar yra rengiami. Pavyzdžiui, būtų galima paminėti rašomas disertacijas apie istorinius sietynus, Lietuvos prieškario laikotarpio madą.

[36] Parašytos ir apgintos kelios disertacijos apie archeologinę, senąją buitinę keramiką, puodininkystę. Tarkime, tokiu pavyzdžiu gali būti G. Vaitkevičiaus darbas *Vilniaus buitinė keramika (XIV–XVII a.)*. VU, 1999.

Raimonda KOGELYTĖ-SIMANAITIENĖ
Vytautas Magnus University, Kaunas

RESEARCHES OF APPLIED ART IN LITHUANIA FROM SECOND HALF OF 20TH CENTURY TO THE EARLY 21ST CENTURY

Key words: clothing, jewellery, ceramics, costume, fashion, glasswork, monograph, applied art, technique, textile, research.

Summary

The article systematizes and discusses the research of applied art from the second half of the 20th century to the early 21st century, conveys the specifics, theoretical and historical guides on the basis of quantitative review. The researches of applied art are analysed more precisely by deepening into the types, aspects, and reflections on more solid publications of scientific inquiries. The paper reviews the main researchers of the Lithuanian applied art and the fields of their scholastic activities, as well as discusses the methodology of their research. Finally, the subjects missing in the analysis of the Lithuanian applied art are pointed out and evaluated.

On the one hand, the reason which encouraged the review of the researches of applied art which took place from the 20th c. end till the early 21st c., was the lack of attention for this branch of art. On the other hand, positive changes in the exploration of applied art have been recently noticed: a considerable amount of scientific works, monographs, personal albums, and catalogues have been successfully published.

Up till now, the research of the applied arts in Lithuania has been mostly focused on systematization of historical and developmental facts. Unfortunately, in the course of the research, no journals or newspapers, which would have reflected the history of applied art sequentially in its entirety, and not in separate stages, were originated. In comparison with the exploration of the Lithuanian architecture and graphic art history exploration, the history of applied

art was getting far less attention at all times (in the interwar period, in the Soviet Union, as well as nowadays). The most noticeable progress was made in the cognition of ancient and contemporary Lithuanian textile and costume art. A sophisticated research was carried out on metal-works and jewellery. A little less attention was paid to the art of glass and ceramics, although these branches had already lacked the interest of art critics'. Above all, there is a lack of theoretical evaluations of applied art – relatively few personal publications have been prepared and published and the value of these cannot be equalled to other branches. Summarizing the methodology of the researches made, it is fair to claim that the current methodological spectrum of the research of contemporary applied art is broader than in soviet times.

All in all, even though Lithuanian applied art receives increasingly more attention from the art critics, this art branch remains especially open to the future generations as well.

Gauta 2011 06 11
Parengta spaudai 2011 10 04

Jolita BUTKEVIČIENĖ
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

MENOTYROS STUDIJOS IR INSTITUCIJOS LIETUVOJE PO 1990-ŲJŲ METŲ (1990–2010)

Reikšminiai žodžiai: Lietuvos menotyros institucijos: Architektūros statybos institutas, Vilniaus dailės akademija, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vytauto Didžiojo universitetas; menotyros tyrimų prioritetai, menotyros studijų specifika.

1990 m. Lietuvos Nepriklausomybės atkūrimas tapo kokybiškai naujo valstybės raidos etapo pradžia. 1990–2010-ieji yra paženklinti politinės, ekonominės, socialinės ir kultūrinės kaitos žyme. Tad Nepriklausomos valstybės dvidešimtmetis yra tam tikras (gal labiau net simbolinis) atskaitos taškas, kai reikia atsigręžti ir pradėti vertinti per šį laikotarpį atliktus darbus. Todėl šiuo straipsniu siekiama aptarti pokyčius, kuriuos lėmė politinės sanklodos kaita, pagrindiniu tyrimų objektu pasirenkant menotyros lauke dirbančias institucijas ir aukštąsias mokymo įstaigas. Svarbu pastebėti, kad išsamesni šios kaitos tyrimai kol kas dar nėra atlikti.

Prieš pradedant praėjusių dviejų dešimtmečių menotyros mokslo apžvalgą instituciniu aspektu, pravartu trumpai prisiminti paskutinių sovietmečio metų kultūrines tendencijas.

Devintojo dešimtmečio antroje pusėje SSRS vidaus politika pradėjo keistis iš esmės, buvo bandyta įtvirtinti tam tikrą liberalizmą, viešumą. Lietuvoje šios tendencijos pasklido gana greitai. Vienas iš tuometinio Atgimimo augimo atsparos taškų buvo specialistų atskleidžiamos ir aktualizuojamos plačiojoje visuomenėje, kultūros paveldo problemos. Išskirtinis vaidmuo šiame procese teko 1987 m. gegužės mėnesį įkurtam *Lietuvos kultūros fondui.* Formaliai šią organizaciją įsteigė LSSR Kultūros ministerija, kaip Maskvoje veikusios centrinės institucijos padalinį, tačiau realiai fondas veikė nepriklausomai, ir tai buvo pirmas didelis žingsnis valdžios kultūros monopolijos griovimo link. *Lietuvos kultūros fondas* plėtojo paminklosaugos veiklą, rūpinosi kultūros vertybių atskleidimu, tyrimais bei sklaida visuomenėje, lėšų, reikalingų objektams tvarkyti, rinkimu, kėlė viešumon bažnyčių, vienuolynų grąžinimo religinėms bendruomenėms klausimus. Tais pačiais 1987 m. pradėjo kurtis neformalios organizacijos, aktyviai dirbusios kultūros paveldo išsaugojimo srityse (Vilniuje *Žemyna, Talka,* Kaune *Atgaja*).[1]

1990 m. kovo 11 d. demokratiniuose rinkimuose išrinktai Lietuvos Aukščiausiai tarybai paskelbus Nepriklausomybės Atkūrimo Aktą, atsivėrė naujos Lietuvos meninio paveldo tyrimo galimybės. Reikėtų priminti, kad iki tol sovietmečiu, menotyra buvo pakankamai griežtai kontroliuojama sritis, ir didelė dalis istorinių ir kultūrinių Lietuvos periodų buvo tyrinėjama pavienių menotyrininkų iniciatyva, nuosekliai neatskleidžiant pilnos tiek istorinės tiek žanrinės meninės kultūros panoramos. Pagrindiniai dailės ir architektūros moksliniai tyrimai buvo sutelkti atskiruose Mokslų akademijos Istorijos instituto ir Architektūros ir statybos instituto padaliniuose. Vykdomų tyrimų lauko plotį ir gylį labai ribojo cenzūra, profesinės ir bendrakultūrinės informacijos stoka, privaloma duoklė sovietinei ideologijai. Tyrimus apsunkino ir gana nedidelis specialistų skaičius. Iki XX a. septintojo dešimtmečio dailėtyrininkai kartu su muziejininkais fragmentiškai buvo rengiami Vilniaus universitete, tačiau nuoseklus dailės tyrinėtojų rengimas pradėtas 1959 m., kai Vilniaus dailės akademijos neakivaizdinėse

studijose įsteigta dailėtyros specialybė, kuri (tik) po dešimties metų tapo dieninėmis studijomis.[2] Reikia pastebėti, kad architektūros tyrinėtojais tapdavo architektai arba dailėtyrininkai, atskiros studijų programos nebuvo. Kita vertus, nepaisant visų trukdžių, sovietmečiu buvo plėtojamas jaunas, tik tarpukariu pirmuosius žingsnius žengęs, menotyros mokslas, per XX a. šeštąjį–devintąjį dešimtmetį buvo suformuotas pakankamai fundamentalus tyrimų pagrindas, talpinęs faktografinius duomenis ir atskleidęs įvairius probleminius diskursus dailės ir architektūros srityse.

Žinia, Nepriklausomybės paskelbimas atvėrė duris į platų tyrimų lauką, nelikus jokių ideologinių varžtų, buvo pradėtas naujas menotyros mokslo etapas. Taigi šio straipsnio tikslas yra atskleisti, kokiomis kryptimis pradėjo dirbti dailėtyros ir architektūrologijos institucijos, kaip pasikeitė dailės ir architektūros tyrinėtojų rengimo specifika per 1990–2010 m. Reikia pastebėti, kad straipsnyje pateikiami institucijų veiklos statistiniai rodikliai ne pilnai atveria per tyrinėjamą dvidešimtmetį atliktų darbų panoramą, nes pačios institucijos skelbia skirtingų metų viešai prieinamus duomenis. Šiame straipsnyje stengiamasi atskleisti teigiamus pokyčius, gana gausių problemų paliekant kitiems straipsniams.

SVARBIAUSIOS DAILĖTYROS IR ARCHITEKTŪROLOGIJOS TYRIMŲ KRYPTYS 1990–2010 M.

Viena institucijų, jau turėjusių didelį įdirbį Lietuvos architektūros istorijos tyrimuose sovietmečiu ir toliau pratęsusi darbus, yra Architektūros ir statybos institutas. Nepriklausomybės laikotarpiu ši mokslo įstaiga toliau chronologiškai analizuoja architektūrinį palikimą. Pirmaisiais nepriklausomybės metais buvo užbaigti ir susisteminti urbanistikos ir pastatų architektūros raidos XVII a. pradžioje – XIX a. viduryje tyrimai, kuriuos apibendrino fundamentalus leidinys – *Lietuvos architektūros istorijos* antrasis tomas.[3] Vėliau nuosekliai išanalizuota istorinio tarpsnio, apimančio XIX a. antrojo dešimtmečio – 1918 metus, architektūrinių tendencijų sklaida Lietuvoje. Šis darbas buvo pateiktas *Lietuvos architektūros istorijos* trečiajame tome.[4] XXI a. pirmajame dešimtmetyje Architektūros ir statybos instituto darbuotojai gilinosi į iki tol mažiau dėmesio sulaukusį Lietuvos etninės architektūros paveldą, o tyrimų medžiaga taip pat netrukus būsianti pateikta *Lietuvos architektūros istorijos* ketvirtajame tome. Šiuo metu pagrindinis dėmesys koncentruojamas į tarpukario palikimą. Lygia greta vyksta medinių dvarų, pasklidusių po visą kraštą, tyrimai ir savito Mažosios Lietuvos regiono architektūrinių klodų identifikavimas.[5]

Visą Nepriklausomybės dvidešimtmetį nuosekliai tęsiami ir Lietuvos urbanistikos paveldo tyrimai, pagrindinį dėmesį skiriant atskirų miestų ir miestelių raidos analizei.[6] Taigi Architektūros ir statybos instituto mokslininkai tęsia dar sovietmečiu pradėtą nuoseklų Lietuvos architektūros raidos tyrinėjimą.

Kita menotyrinė institucija, veikianti nuo sovietmečio, yra Vilniaus Dailės akademija. Šiuo metu Lietuvos meninio palikimo ir šiuolaikinių procesų tiriamajame lauke mokslinį darbą atlieka atskiras padalinys – Dailėtyros institutas. Išsivadavus iš sovietinės kontrolės, atsivėrė įvairiapusės tyrimų galimybės, gerai atsiskleidžiančios instituto darbe. Nemažas dėmesys skiriamas aktualiems regioniniams tyrimams už Lietuvos teritorijos ribų, – tai yra Baltijos regiono priešistorinei dailei. Ši kryptis apima laikotarpį nuo akmens amžiaus mezolito laikotarpio iki valstybių susidarymo Baltijos regione. Formos ir ornamentikos, stilistinių grupių, funkcijos ir reikšmės aspektais nagrinėjami antropomorfiniai ir zoomorfiniai atvaizdai, papuošalai ir keramika.

Kita mokslinė kryptis aprėpia Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūros palikimą. Instituto specialistai koncentruojasi į įvairiapusę dailės ir architektūros paminklų analizę, kultūrai aktualių LDK rašytinių šaltinių tyrimus, kompleksiškai nagrinėja LDK bažnytinės dailės ir kultūros reiškinius. Čia reikėtų priminti, kad sovietmečiu LDK kultūros istoriją buvo galima tyrinėti fragmentiškai tiek teritorine, tiek ir kultūrine prasme, o oficialiai sovietinei ideologijai prieštaraujantis sakralinis menas tuo metu iš esmės daugiau naikintas nei analizuotas. Tik nepriklausomybės laikotarpiu pradėta atverti visos kunigaikštytės teritorijos kultūrinė panorama.

Toliau kalbant apie Dailėtyros instituto darbus, paminėtini yra kompleksiniai Lietuvos regionų

paveldo istoriniai, kultūriniai ir meniniai tyrimai, kuriais siekiama išaiškinti ir pristatyti atskirų Lietuvos regionų savitumus, stengiamasi įvardinti naujas kultūrinio ir meninio paveldo grupes, aktualizuoti jas mokslo ir plačiajai visuomenei. Pastaruoju metu daug dėmesio skiriama ir dvarų kultūros architektūros, meninio gyvenimo, dailės rinkinių ir kitų kultūros sričių nagrinėjimui, renkama medžiaga Lietuvos dvarų sodybų atlasui. Dar viena instituto mokslinio darbo kryptis – tai Lietuvos XIX–XX a. dailės ir architektūros tyrimai. Šis laikotarpis nagrinėjamas įvairiausiais aspektais. Dėmesys skiriamas XIX a. Lietuvos meninio gyvenimo procesams, Vilniaus meno mokyklos tradicijos išskyrimui ir menininkų kūrybos tyrimams, meninės edukacijos klausimams ir meno teorijos raidai. XX a. menas, laikotarpį suskirsčius į atskirus istorinius etapus: pradžią, tarpukarį, sovietinę okupaciją ir naujausius laikus, nagrinėjamas per Lietuvos dailės, architektūros, dizaino raidos prizmę. Į mokslinių interesų akiratį patenka XX a. pradžios Vilniaus meninis gyvenimas ir reikšmingiausios personalijos, tarpukario Lietuvos architektūros klausimai, Kauno meno mokyklos, jos dėstytojų ir absolventų kūrybinė veikla, įvairūs sovietmečio ir dabarties Lietuvos dailės ir architektūros problematikos aspektai: kūrėjo ir valstybės santykis; kūrybinės, komunikavimo laisvės klausimai; to meto dailininkų ir architektų palikimo interpretavimas ir publikavimas. [7]

Mokslinių tyrimų rezultatai publikuojami tęstiniame leidinyje – *Acta Academia artium Vilensis. Dailė*, kurių yra išleista per keturiasdešimt. Reikia paminėti, kad šiuose konkretaus tematinio pobūdžio mokslinių straipsnių rinkiniuose publikuojami ir kitų institucijų mokslininkų darbai. Taip pat parengta nemažai autorinių monografijų, vien per 2003–2006 m. jų išleista trylika. Pradėtas publikuoti naujas ciklas leidinių *Sakralinė architektūra ir dailė*.[8]

Nepriklausomybės laikotarpiu į menotyrinių tyrimų lauką įsijungė ir naujos institucijos. Viena jų – Lietuvos kultūros tyrimų institutas. Šios organizacijos šaknys siekia sovietmetį, tada tai buvo Lietuvos filosofijos ir sociologijos ir teisės institutas, 1990 m. reorganizuotas į Kultūros ir meno, 2002 m. tapęs Kultūros, filosofijos ir meno institutu, kuris 2010 m. vėl reorganizuotas į Lietuvos kultūros tyrimų institutą. Tačiau nepaisant pertvarkymų, meno tyrimais ši institucija užsiima nuo 1990 m. Šiuo metu čia veikia Dailės istorijos bei Sakralinio ir liaudies meno paveldo skyriai. Menotyrinė veikla vykdoma ir tarpdisciplininiame Kultūros komparatyvistikos studijų skyriuje.

Dailės istorijos skyrius pagrindinį dėmesį skiria Lietuvos dailės istorijos nuo Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės iki XXI a. raidai. Šioje tyrimų kryptyje koncentruojamasi į *Lietuvos dailės ir vizualiosios kultūros tyrimus:* luomų ir sluoksnių, socialinių, etninių grupių, valstybės įtaka meninei kūrybai ir panaudai, dailės vyksmas, dailės institucijų (mokyklų, muziejų, draugijų, parodų) plėtotė. Atliekamos ir vizualiosios kultūros studijos, gilinantis į dailės ryšius su medijomis (fotografija, masine spauda): tyrinėjamas vaizdų produkavimas, sklaida ir vartojimas įvairiais istoriniais laikotarpiais. Kitą tyrimų kryptis nukreipta į *Lietuvos dailės ir kultūros istorijos šaltinių analizę ir sisteminimą,* kompleksiškai tiriant Lietuvos dailės ir kultūros istorijos šaltinius: ikonografinę medžiagą, archyvinius dokumentus, esančius privačiuose ir valstybiniuose rinkiniuose Lietuvoje ir užsienyje. Naujausi pastarajame dešimtmetyje sukaupti moksliniai duomenys buvo pateikti keturiolikoje monografijų.[9] 2005 metais įgyvendinant *Lietuvos dailininkų žodyno* sudarymo projektą, išleistas pirmasis leidinio tomas, skirtas pristatyti LDK dailininkus.[10]

Sakralinio ir liaudies meno paveldo skyriaus pavadinimas nurodo dvi svarbiausias darbų kryptis.[11] Visų pirma, tai nuodugnus, vis dar mažai pažįstamos, sakralinės kultūros tyrimas, apimantis Lietuvos bažnyčių dailės istoriją ir paveldą; ikonografinės tradicijos atskleidimą; socialinių ir pamaldumo veiksnių įtaką meno kūriniams, sakralinio meno indėlį į Lietuvos kultūrą. Kartu atliekama nuosekli sakralinių dailės vertybių ekspertizė ir įvairialypių tyrimų pristatymas visuomenei. Sakralinis menas vis dar išlieka fragmentiškai atverta Lietuvos kultūros sritis, todėl greta meno tyrimų labai svarbios yra ir skyriaus darbuotojų plėtojamos religinės kultūros studijos.

Dar viena tyrimų kryptis skirta Lietuvių liaudies meno ir dailiųjų amatų studijoms. Apimamas platus

Lietuvos dailės palikimo laukas nuo taikomosios dailės – tautinių kostiumų, tekstilės dirbinių iki vaizduojamosios dailės ir kryždirbystės. Šio skyriaus darbų rezultatai pateikiami tęstiniame moksliniame leidinyje *Lietuvos sakralinė dailė,* kuriame publikuojami Vilkaviškio vyskupijos bažnyčių dailės tyrimai. Šiuo metu atliekami Šiaulių vyskupijos sakralinio paveldo analizavimo ir viešinimo darbai. Naujausių tyrimų informacija tampa ir periodinio mokslinio leidinio *Menotyra* pagrindu.[12] Lietuvos kultūros tyrimų institute atliekami ir tarpdisciplininiai komparatyvistiniai civilizacijų ir kultūrų sąveikos, filosofinių ir estetinių sistemų tyrimai.[13]

Visai jaunas meno tyrimų centras veikia Kaune, 1989 m. atkurtame Vytauto Didžiojo universitete, kuriame 1991 m. įsteigtas Menų fakultetas, o 1997 m. įkurtos Menotyros ir teatrologijos katedros. Trumpai pristatant šiam straipsniui aktualios Menotyros katedros svarbiausius darbus, reikia pastebėti, kad didelis dėmesys skiriamas Baltijos regiono kultūros paveldo tyrimams. Šis platus menotyrinių tyrimų baras apima Lietuvos meno istorijos ir kultūros paveldo analizę; Baltijos šalių (Lietuvos, Lenkijos, Latvijos, Estijos, Rusijos) kultūrų tarpusavio ryšių ir meninių kontaktų su Vakarų Europos kultūra atskleidimą ir Lietuvos kraštovaizdžio savitumo, integruojantis į Europos sąjungą, tyrimus. Lietuvos meno istorijos ir kultūros paveldo tyrimai apima platų Lietuvos meno kontekstą, sutelkiant dėmesį į Rytų bei Vidurio Europos regionų meno reiškinių pažinimą ir sąsajų su Lietuva išryškinimą. Šioje mokslinių tyrimų kryptyje analizuojami ir menotyriniu požiūriu vertinami neišlikę ar pakitę kultūros vertybių meniniai vaizdai (dailėje, fotografijoje, senojoje spaudoje).

Baltijos šalių kultūrų tarpusavio ryšių ir meninių kontaktų su Vakarų Europos kultūra tyrimais gilinamasi į Lietuvos, Latvijos, Lenkijos, Rusijos ir Baltarusijos kultūros ir meno objektų istoriją nuo archeologinio paveldo iki XX amžiaus antrosios pusės kultūrinių reiškinių. Plačiame tyrimų lauke telpa archeologijos, architektūros, bažnytinės, pasaulietinės ir taikomosios dailės problematikos tyrimai, atskleidžiami susiklostę ilgalaikiai tarpkultūriniai ryšiai su Vakarų Europa. Kartu skiriamas dėmesys Lietuvos meno ir kultūros paveldo tapatumo problematikai. Čia pagrindinis siekis yra atskleisti ir viešinti daugiakultūrio Lietuvos meno ir kultūros paveldo reiškinius, užtikrinti jų sklaidą tarptautinių tyrimų erdvėje.

Atliekami Lietuvos kraštovaizdžio savitumo tyrimai, integruojantis į Europos sąjungą – analizuojami Lietuvos kraštovaizdžio estetinių vertybių savitumai, pagrindinį dėmesį skiriant architektūros ir aplinkos problemoms. Per estetinę–kompozicinę ir socialinę-ekologinę prizmę nagrinėjami architektūros ir urbanistinių kompleksų ryšiai su kultūros ir gamtos vertybėmis. Taip pat tyrinėjami ir šiuolaikiniai meniniai procesai. Taigi VDU Menų fakultete didelis mokslinis dėmesys skiriamas įvairių laikotarpių skirtingiems meno ir kultūros reiškiniams atskleisti, koncentruojantis į archeologijos, architektūros, sakralinės, pasaulietinės bei taikomosios dailės, fotografijos, šiuolaikinio meno sferas.[14]

Dailės ir architektūros paveldo, sovietmečio bei šiuolaikinių meninių reiškinių tyrinėjimų rezultatai skelbiami nuo 2005 m. leidžiamame tęstiniame metiniame mokslo žurnale *Meno istorija ir kritika / Art History and Criticism*. Mokslininkų tyrimai leidžiami ir atskiromis monografijomis, per institucijos veiklos metus jų išleista keturiolika.[15] Reikėtų atkreipti dėmesį, kad VDU Menotyros katedros darbuotojams mokslinė veikla nėra pirmaeilis užsiėmimas, visi jie yra dėstytojai. Tuo ši menotyros institucija skiriasi nuo ką tik pristatytų – Architektūros statybos instituto ir Lietuvos kultūros tyrimų instituto.

Rašant apie 1990–2010 m. Lietuvoje atliktus menotyrinius tyrimus trumpam reikia peržengti institucines ribas ir paminėti išskirtinio menotyrininko Vlado Drėmos reikšmingus darbus. Didžiąja dalimi dar sovietmečiu atliktus LDK dailės istorijos ir Vilniaus meninio palikimo tyrimus pradėta publikuoti 1991 m. Iki tol Vlado Drėmos darbai, nepritapę prie sovietinės ideologijos siekinių, negalėjo išvysti dienos šviesos. Per 1991–2007 m. buvo išleistos aštuonios autoriaus knygos, analizuojančios senąją Vilniaus miesto dailę ir architektūrą bei LDK urbanistinį palikimą.[16] Autorius, nepaisydamas sovietinės ideologijos, savo tyrimais aplenkė laiką, mat oficialios menotyros institucijos senojo LDK meno

tyrimus plačiai pradėjo vykdyti Nepriklausomybės laikotarpiu.

Taigi Nepriklausomybės laikotarpiu visų Lietuvos menotyrininkų darbų barai akivaizdžiai praplatėjo ir pagilėjo. Visų pirma, nevaržomi tapo sakralinės kultūros palikimo tyrimai, kurie iki tol buvo atliekami su išlygomis. Šioje menotyros sferoje vyksta aktyvūs identifikavimo, klasifikavimo, ir įvairialypės lyginamosios analizės darbai. Kitas svarbus tyrimų laukas – tai kompleksinis LDK meninio palikimo pažinimas, iš užmaršties prikeliantis savitus kultūrinius klodus. Mūsų tautinio tapatumo paieškoms labai aktualūs tarpkultūriniai regioniniai tyrimai, atveriantys Europinius kultūros sklaidos ryšius ir atskleidžiantys Lietuvos indėlį į šį procesą. Prie savęs pažinimo raidos prisideda išsamūs atskirų Lietuvos regionų meninio paveldo tyrimai ir etninės dailės pažinimo gilinimas. Tad galima teigti, kad Nepriklausomybės laikotarpiu atsivėrė naujos galimybės eiti savęs pažinimo keliu, ir visų apžvelgtų institucijų mokslininkai bendradarbiaudami tarpusavyje, po truputį naikina Lietuvos meninį palikimą dengiantį užmaršties šydą.

ARCHITEKTŪROS IR DAILĖS TYRINĖTOJŲ RENGIMAS LIETUVOJE 1990–2010 M.

Apžvelgus svarbiausių menotyrinių institucijų veiklą, pravartu būtų pasigilinti į menotyrininkų rengimo Lietuvoje ypatumus. Visų pirma reikia paminėti, kad yra trys menotyros studijų pakopos – bakalaurai, magistrai ir daktarai. Visų lygmenų architektūros ir dailės tyrinėtojus nuosekliai rengia tik dvi Lietuvos aukštosios mokyklos – tai Vilniaus Dailės akademija (VDA) ir Vytauto Didžiojo universitetas (VDU) Kaune. Menotyros bakalauro studijos yra Europos humanitariniame fakultete, o Vilniaus Gedimino technikos universitete rengiami magistrai ir daktarai.

Kaip jau minėta, seniausia aukštoji mokykla rengianti architektūros ir dailės tyrinėtojus – Vilniaus dailės akademija, kurioje nuo 1959 metų iki šių dienų veikia dailėtyros studijos. Nepriklausomybės laikotarpiu įvedus tris studijų pakopas, Dailėtyros programoje rengiami bakalaurai, kurie studijų metu chronologiškai nuosekliai gilinasi į pasaulinę bei Lietuvos dailės ir architektūros istoriją, analizuoja šiuolaikinius meno procesus bei įgyja kritikos žinių bei įgūdžių. Magistro studijose ryškesnė studijų diferenciacija. *Dailės teorijos ir istorijos* programoje galima istorijos arba kritikos specializacija. Taip pat rengiami *Kultūros vadybos ir kultūros politikos* specialistai, kuriems suteikiamas socialinių mokslų magistro laipsnis. Taigi šioje studijų pakopoje dailėtyrininkų specializacija susiaurinta bei pagilinta, magistrantai turi galimybes savo žinias tobulinti istorijos arba šiuolaikinių procesų analizės, arba kultūros procesų organizavimo srityje.[17]

Savotiška dailės ir architektūros tyrinėtojų rengimo monopolija buvo pradėta ardyti Kaune atkūrus Vytauto Didžiojo universitetą, kuriame iš karto pradėti dėstyti menotyriniai dalykai, o, kaip jau minėta, 1991 m. įkurtas atskiras Menų fakultetas. Šioje aukštojoje mokykloje, priešingai nei VDA, rengiami plataus profilio menotyros bakalaurai, studijuojantys architektūros, dailės, fotografijos, kino, teatro istorinę raidą bei šiuolaikinius meninius procesus, o taip pat sudaromos galimybės studijuoti muzikos ar šokio istorijas. Tokiu būdu įgyjamas kiek seklesnis, bet ženkliai platesnis menotyrinis išsilavinimas[18]. Tuo tarpu magistrantūros studijos yra specializuotos. Atsižvelgiant į konkrečios srities menotyrininkų poreikį, Menų fakultete buvo rengiami dailėtyros, architektūrologijos ir teatrologijos magistrai. Nuo 2000 m. fakultete veikia Kultūros vertybių paveldo apsaugos magistrantūros programa, kurioje dėstomi bendrieji paveldosaugos principai, bei atskirų sričių, kaip archeologijos, architektūros, dailės, etninės kultūros bei politinės istorijos palikimo specifika. Taigi praėjus šešiasdešimt metų, VDU buvo pratęsta tarpukariu okupuotame Vilniaus krašte susiklosčiusi menotyros paveldosauginė tradicija, kai praeities menas tyrinėjamas apibrėžiant jo fizines ir teisines išsaugojimo galimybes. Šiuo metu Menų fakulteto paveldosaugos magistrantūros programa papildyta kultūros paveldo sklaidos – t. y. turizmo komponentu. 2010 metais atnaujinta dailėtyros magistrantūros programa aprėpia jau klasikinėmis tapusias istorijos ir kritikos studijas bei kuratorystės ypatumus.[19] 2011 m. pradėjo veikti nauja Kultūros industrijų programa, nukreipta į naujų kultūrinių terpių, kuriose vyksta meno, verslo ir visuomenės

komunikacija, kūrimo, palaikymo ir kritinės analizės specialistų rengimą. Baigus šias studijas bus suteikiamas socialinių mokslų magistro laipsnis[20].

Taigi Vilniaus dailės akademijos ir Vytauto Didžiojo universiteto menotyrininkų rengimo programos yra gana skirtingos. Dailės akademija orientuojasi į gana siauros specializacijos menotyrininkų, o konkrečiau, dailėtyrininkų, rengimą. Tuo tarpu Vytauto Didžiojo universitete bakalauro studijos yra plataus menotyrinio pobūdžio, o magistrantūros studijose yra daugiau įvairesnių specializacijų. Abiejose aukštosiose mokyklose rengiant integruotų menotyros ir socialinių mokslų specialistus, atsižvelgiama i šiuolaikinius poreikius.

Prieš aptariant Europos humanitariniame universitete (EHU) esančias menotyros studijas, kiek plačiau reikėtų pristatyti pačią aukštąją mokyklą, kuri yra išskirtinė Lietuvos aukštojo mokslo kontekste. Šis universitetas buvo įkurtas Minske 1992 metais kaip opozicija konservatyvioms sovietinio tipo aukštosioms mokykloms. Netrukus EHU tapo vienu svarbiausių nacionalinių aukštojo išsilavinimo internacionalizacijos ir liberalizacijos lyderių Vidurio bei Rytų Europoje. Tačiau 2004 m. universitetas, kaip politiškai neparankus, buvo priverstas nutraukti savo veiklą Baltarusijoje ir rado prieglobstį Lietuvoje. Europos Komisijos, Lietuvos Vyriausybės, kitų Europos šalių bei visuomeninių JAV fondų ir organizacijų palaikomas EHU atnaujino savo darbą Lietuvoje 2005 metais. 2006 m. vasario mėn. Lietuvos Vyriausybė suteikė EHU Lietuvos universiteto statusą.[21] Šioje aukštojoje mokykloje *Šiuolaikinio meno teorijų ir praktikų* programoje rengiami menotyros bakalaurai. Programa skirta rengti šiuolaikinio meno sričių teoretikus ir analitikus, didelį dėmesį skiriant kino, dizaino ir kitų šiuolaikinio meno formų (*net-art, media-art, fotografija, video*), tarpusavio sąveikos studijoms, kartu nepaliekant nuošalyje meno istorijos ir filosofijos. Internetiniame EHU tinklapyje pateikiamas dar vienas šios programos tikslas – asmens socialinės ir politinės laisvės sampratos problemos aktualizavimas, labai svarbus Baltarusijos piliečiams klausimas.[22] Ši programa dėstoma baltarusių, rusų ir anglų kalbomis.

Aukštoji mokykla, rengianti menotyros magistrus, yra Vilniaus Gedimino technikos universitetas *Architektūros istorijos ir teorijos* programos studijos yra daugiau orientuos į šiuolaikinių architektūrinių procesų tyrimus, nepaliekant nuošalyje istorinių reiškinių ir kultūros paveldo objektų analizės .[23]

Taigi per paskutinius dvidešimt metų Lietuvoje suformuota plataus ir siauresnio profilio menotyrininkų rengimo sistema. Aukščiausios pakopos menotyros doktorantūros studijos, orientuotos į dailės ir architektūros tyrimus iki 2010 m. veikė Vilniaus Dailės Akademijoje, Vytauto Didžiojo Universitete, Vilniaus Gedimino technikos universitete ir Lietuvos kultūros tyrimų institute. Kaip matome iš pateiktos informacijos Lietuvos menotyros institucijose daugiausia dirba Vilniaus dailės akademijos ir Vytauto Didžiojo universiteto absolventai. Šiose aukštosiose mokyklose rengiami visų pakopų specialistai, o skirtinga jų rengimo programa užtikrina įvairialypių meno tyrimų galimybes.

IŠVADOS

Galima konstatuoti, kad Nepriklausomybės paskelbimas Lietuvoje padarė įtaką kiekybinei ir kokybinei menotyros mokslo kaitai:

1. Greta nuo sovietmečio dirbančio Architektūros instituto menotyrinių padalinių, iš Mokslų akademijos Lietuvos filosofijos ir sociologijos ir teisės instituto skyriaus išaugo solidus atskiras Lietuvos kultūros tyrimų institutas; Vilniaus dailės akademijoje įsteigtas Dailėtyros institutas, atsikūrusiame Vytauto Didžiojo universitete suformuotas Menų fakultetas.

2. Dailės ir architektūros tyrinėtojams atsivėrė galimybės studijuoti iki tol negausiai tyrinėtus senosios dailės ir architektūros klodus. Prioritetinėmis sritimis tapo aktualūs tyrimai, nukreipti į savosios tapatybės paieškas: sakralinis, etninis palikimas, kompleksinė LDK meninė kultūra, vis didesnis dėmesys skiriamas dvarų architektūriniam ir kultūrinio paveldo identifikavimui, XX a. tarpukario meninio palikimo atskleidimui. Tiriami tarpkultūriniai Lietuvos ryšiai su Rytų, Vidurio ir Vakarų Europa, atskleidžiamos įtakų slinktys ir kryptys. Nuošalyje nelieka ir šiuolaikinių kultūrinių, meninių procesų analizė. Per pastaruosius dvidešimt metų akivaizdus ne tik prasiplėtęs problemų ratas,

bet ir tarpdisciplininių tyrimų sklaida. Menotyrininkų tyrimų rezultatai skelbiami monografijose, mokslinių straipsnių rinkiniuose, mokslo populiarinimo leidiniuose. Svarbu konstatuoti faktą, kad menotyros mokslas neturi privalomų tyrimų sričių ir aprėpia įvairias Lietuvos daugiakultūrio palikimo sferas, kurias nustato patys tyrinėtojai.

Praplatėjus ir pagilėjus menotyros tyrimų laukui, aktuali tapo ir naujų specialistų rengimo problema. Šioje srityje taip pat akivaizdi kiekybinė ir kokybinė kaita.

3. Tebedirbant vienintelei Lietuvoje dailėtyrininkus rengusiai Vilniaus dailės akademijai, įsikūrė ir Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakultetas, Europos humanitarinis universitetas.

4. Susiklostė skirtingos menotyrininkų rengimo mokyklos, išsikristalizavo atskiros siauresnės specializacijos dailėtyros bakalauro ir magistro, architektūrologijos magistro, universitetinio pobūdžio menotyros bakalauro studijos, po kurių galima specializuotis kultūros paveldo ir turizmo, dailės istorijos ir kuratorystės ir kitose menotyros srityse. Taip pat rengiami kultūros vadybos ir industrijų socialinių mokslų magistrai, kurie ateityje prisidės formuojant Lietuvos kultūrinį gyvenimą. Menotyrininkus rengiančios aukštosios mokyklos gana operatyviai reaguoja į esamą specialistų poreikį, rengia kelių skirtingų specializacijų menotyrininkus, tobulina ir kuria naujas studijų programas.

Taigi per dvidešimt Lietuvos Nepriklausomybės metų (1990–2010) dailėtyros ir architektūros tyrimų ir studijų srityse susikristalizavo teigiami kokybiniai ir kiekybiniai pokyčiai.

Nuorodos

[1] *Lietuva 1940–1990. Okupuotos Lietuvos istorija* / Red. A. Anušauskas. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005, p. 603–609.

[2] Mickūnaitė, Giedrė. *Dailėtyra Vilniaus dailės akademijoje, 1980–2005.* In: *Lietuvos dailės istorikų draugijos biuletenis 2006*. 2006, p. 27.

[3] *Lietuvos architektūros istorija. Nuo XVII pradžios iki XIX a. vidurio.* / Ats. Red. A. Jankevičienė. T. 2. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1994.

[4] *Lietuvos architektūros istorija. Nuo XIX a. antrojo dešimtmečio iki 1918 m.* / Red. kolegija: A. Jankevičienė, V. Levandauskas, N. Lukšionytė, A. Miškinis. T. 3. Vilnius: Savastis, 2000.

[5] Interviu su KTU Architektūros ir statybos instituto, Architektūros istorijos ir paveldo tyrimų centro vadovu dr. Vaidu Petruliu, 2010 spalio 1 d. Užrašė Jolita Butkevičienė.

[6] Lietuvos urbanistikos paveldo tyrinėjimuose didžiausias yra mokslininko Algimanto Miškinio indėlis. Per 1994–2010 metus autorius išleido penkiolika monografijų.

[7] *Dailėtyros institutas. Pagrindinės mokslinio darbo kryptys.* In: http://www.vda.lt/index.php/pageid/849 [žiūrėta 2010 09 10].

[8] Plačiau apie Dailėtyros instituto darbuotojų išleistas monografijas, mokslinius straipsnius ar projektus, žr: http://www.vda.lt/index.php/pageid/849

[9] *Dailės istorijos skyrius.* In: http://www.kfmi.lt/?no=dailes-istorijos [žiūrėta 2008 09 19]. Šiame tinklapyje galima susipažinti su svarbiausiais Dailės istorijos skyriaus darbuotojų moksliniais leidiniais.

[10] *Lietuvos dailininkų žodynas XVI–XVIII a. / sud* A. Paliušytė. T. 1. Vilnius: KFMI, 2005.

[11] 2011 m. po Kultūros tyrimų instituto reorganizacijos Sakralinio ir liaudies meno paveldo skyrius pertvarkytas į Sakralinio meno paveldo skyrių.

[12] *Sakralinio ir liaudies meno paveldo skyriaus* In: http://www.kfmi.lt/?no=sakralinio-ir-liaudies-meno-paveldo [žiūrėta 2010 09 19]. Šiame tinklapyje galima susipažinti su svarbiausiais skyriaus darbuotojų moksliniais leidiniais.

[13] *Komparatyvistinių kultūros studijų skyrius.* In: http://www.kfmi.lt/?no=komparatyvistiniu-kulturos-studiju [žiūrėta 2010 09 19]. Šiame tinklapyje galima susipažinti su svarbiausiais tarpdisciplininių tyrimų moksliniais leidiniais. Nuo 2011 m. pavadintas Lyginamųjų kultūros studijų skyriumi.

[14] *Mokslas. Tyrimai.* In: http://www.menufakultetas.vdu.lt/tyrimai [žiūrėta 2010 10 01].

[15] Plačiau apie VDU Menų fakulteto menotyros katedros darbuotojų išleistas monografijas, mokslinius straipsnius ar projektus žiūrėti: http://www.menufakultetas.vdu.lt/menotyros-katedra

[16] Sisaitė Nijolė. *Vladas Drėma* In http://www.vilnijos-vartai.lt/personalities/view/?id=77 [žiūrėta 2011 01 29].

[17] *Studijų programos.* In: http://www.vda.lt/index.php/pageid/885 [žiūrėta 2010 09 29].

[18] *Bakalauro studijos. Studijų programos.* In: http://www.menufakultetas.vdu.lt/bakalauro-studijos [žiūrėta 2010 10 03].

[19] *Magistro studijos Studijų programos.* In: http://www.menufakultetas.vdu.lt/magistranturos-studijos [žiūrėta 2010 10 03].

[20] *Kūrybinės industrijos.* In: http://www.menufakultetas.vdu.lt/kurybines-industrijos. [žiūrėta 2011 05 29].

[21] *Apie universitetą.* In http://lt.ehu.lt/about/ [žiūrėta 2011 06 05]

[22] *Šiuolaikinio meno teorija ir praktikos.* In http://lt.ehu.lt/studies/bachelor/programs/fields/0005488/

[23] *Antrosios pakopos studijos.* In: http://medeine.vgtu.lt/programos/programa.jsp?fak=1&prog=2&sid=D&rus=U [žiūrėta 2010 09 29].

Jolita BUTKEVIČIENĖ
Vytautas Magnus University

ART HISTORY STUDIES AND INSTITUTIONS IN LITHUANIA AFTER THE 1990'S (FROM 1990 TILL 2010)

Key words: Lithuanian art history institutions, scientific research priorities, art history studies.

Summary

Declaration of independence in Lithuania had an influence on the quantitative and qualitative change of art history research. In addition to the art history departments of the Architecture Institute working from the Soviet times, a small unit of the Academy of Sciences grew into a solid separate Lithuanian Culture Research Institute, Art history Institute was established at Vilnius Academy of Fine Arts; Faculty of Arts was founded at the re-established Vytautas Magnus University. The possibilities to study the ancient art and architecture layers barely explored by the time opened up for the researchers of art and architecture. Current researches focused on the search of self-identity became the priority areas: the sacred, ethnic heritage, the composite Great Duchy of Lithuania art culture, the increased attention paid to the architectural and cultural heritage identification of the estates and disclosure of the twentieth century interwar art heritage. Inter-cultural relations of Lithuania with the Eastern, Central and Western Europe are being investigated, slips of the influences and directions are being revealed. Analysis of the contemporary culture and art processes is not left behind. Not only expanded circle of problems is evident over the past twenty years, but also the spread of interdisciplinary research. It is important to state a fact, that art history science does not have mandatory research areas and covers various spheres of the Lithuanian multicultural heritage, which are defined by the researchers themselves.

After the research field of art history studies has got deeper and wider, the issue of specialists training became current. The quantitative and qualitative change is obvious in this area as well. Still working for the only Vilnius Art Academy, which has been preparing art historians during the Soviet times in Lithuania, there were settled Faculty of Arts at Vytautas Magnus University, the European Humanities University. There were formed various art historians training schools, settled separate more specialized art history bachelor and master, architecturology master studies, the academical bachelor studies of art history, after completing them is possible to specialize in cultural heritage and tourism, art history and Curatorship and other art history and criticism fields. Also the masters of culture management and the masters of social sciences of industries will be trained who will contribute in shaping the future cultural life of Lithuania. The High Schools are quickly responding to the current need for specialists, preparing the art historians of several different specializations in art critics, improving and creating new programs of studies.

Gauta 2011 07 15
Parengta spaudai 2011 08 24

MENOTYRA VIDURIO IR RYTŲ EUROPOS ŠALYSE: RAIDA, PERSONALIJOS, METODOLOGIJOS

ART HISTORY IN THE MIDDLE AND EAST EUROPE: PROCESS, PERSONALITIES, METHODOLOGIES

Элита ГРОСМАНЕ
Латвийская Академия художеств, Рига

РАЗВИТИЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ В ЛАТВИИ. ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ

Ключевые слова: история латвийского искусства, Вильгелм Нейман, Висвалдс Пенгеротс, Янис Силинш, история искусства в интернете.

В статье будут рассмотрены наиболее значимые изменения в истории искусства Латвии с момента смены парадигм, определяющих дальнейшее ее развитие. Представленное обозрение основывается на историографической схеме изменений только в общей истории искусства Латвии.

В таком аспекте историографический анализ до настоящего времени не осуществлялся. В многочисленных исследованиях и в соответствующих публикациях историографические разделы соотносились лишь с конкретной тематикой текстов. В качестве таких частных и обширных историографических примеров последнего времени можно назвать монографии о Язепсе Гросвалдсе и Иоганне Валтерсе.[1] Однако общие вопросы смены парадигм истории искусства Латвии в подобных исследованиях не затрагивались.

Отвечая на данные вопросы, во-первых, есть смысл обрисовать первоначальный исторический фон. В Латвии первые признаки проявления интереса к процессам в области искусства можно обнаружить в текстах, относящихся к деятельности преподавателей Школы рижского собора и Королевского лицея в конце XVIII века. Интерес к этой области также проявлял один из наиболее ярких представителей латгальской культуры – граф Михаэль фон дер Борх (*Michael von der Borch*, 1753–1810) из Варакляны. Будучи весьма образованным ученым, путешественником, он высказывал идеи о небходимости возвышенного, нравственного и, таким образом, жизненно полезного искусства. Однако он не был активным исследователем. Его интерес к истории искусства остался индивидуальным устремлением. Более весомый вклад в локальную предысторию искусств связан с деятельностью *Academia Petrina* – высшей школы, основанной в Митаве (Елгаве) последним курляндским герцогом. Он привлек в школу европейски образованных преподавателей. Деятельность школы, в свою очередь, способствовала образованию Курляндского общества литературы и искусства (1816 г.), основанию Музея Курляндской провинции, изданию сборников статей, регулярно выходивших с 1819 по 1936 гг. (полное название сборников *Sitzungsberichte der Kurländischer Gesellschaft für Literatur und Kunst*). Инициатором создания вышеназванного общества был поэт Ульрих фон Шлипенбах (*Ulrich von Schlippenbach,* 1774–1826). Расцвет местного искусствоведения относится к 60 гг. XIX века, когда стал активно публиковаться прибывший из Дрездена портретист и автор исторических картин Юлиус Деринг (*Julius Döring,* 1818–1898). Его интерес к памятникам локальной архитектуры и изобразительного искусства для того времени был новаторским. Появились отдельные статьи, а также рукописный лексикон художников восточной Прибалтики. Эти труды не потеряли значения и сегодня, особенно для

Теодор Карл Отто Краус. Портрет искусствоведа Вильгельма Неймана (Wilhelm Neumann,1849–1919). Пастель.

Theodor Karl Otto Kraus, 1866–1948. Portrait of art historian Wilhelm Neumann. Pastel. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte. Bildarchiv Foto Marburg

искусствоведов, занятых исследованиями явлений XIX века в регионе.

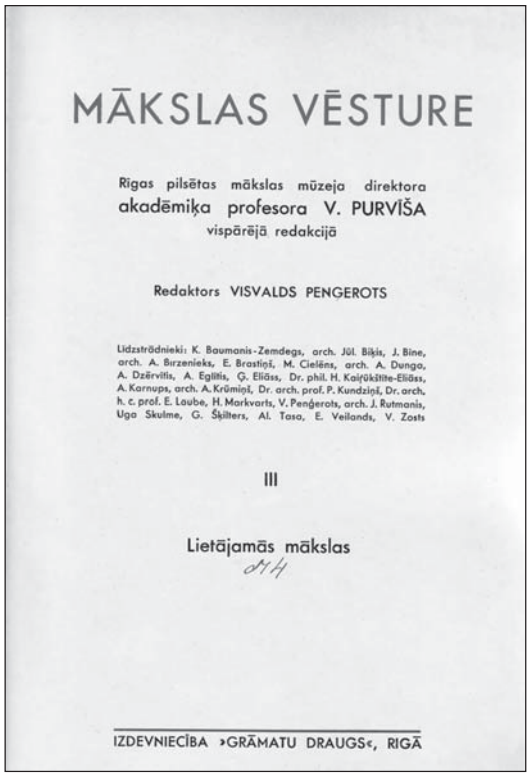
Вскоре (1834 г.) второй исследовательский центр образовался в Риге. Здесь было основано Общество исследователей истории и древности остзейских провинций Российской империи (*Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Altherthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands*). В публикациях общества доминирует общеисторическая тематика и архивные данные, однако заметна несомненная ориентация на локальную и национальную культуру и искусство, столь типичная для периода, когда еще были живы в местном общественном сознании идеалы раннего «классического» романтизма.

Ситуация изменилась лишь во второй половине XIX века, когда на авансцене местной культурной жизни появилось новое поколение историков искусства, воспитанных в традициях позитивизма. Оно инициировало существенный поворот в развитии латвийского искусствознания. Подъем во многом был определен деятельностью первого профессионально образованного историка искусства Вильгельма Неймана (*Wilhelm Neumann,*1849–1919). Он опубликовал в 1887 г. первую общую историю архитектуры, искусства и ремесла в Лифляндии, Курляндии и Эстляндии с конца XII в. до конца XVIII в.[2] Повидимому, за эту работу он получил докторскую степень в университете Лейпцига. Остается недостаточно разрешенным вопрос, можно ли считать Неймана последователем Антона Шпрингера (*Anton Springer,* 1825–1891), поскольку указанное звание он получил на следующий год после смерти Шпрингера. То, что Нейман в своих последующих работах отказался от универсализма, с которым воевал Шпрингер, и обратился к детальному и всестороннему изучению частной тематики, говорит в пользу такого предположения. Несомненно, сегодня его общая история искусства не может быть ни учебником, ни значимом источником информации. Это скорее почитаемый исторический реликт, наследие, обозначившее дальнейшее развитие истории искусств как самостоятельной отрасли знаний в Латвии и Эстонии. Это развитие не шло по непрерывно восходящей линии, но все же была заложена прочная основа для последующих исследований, и позднее они появились в области защиты памятников, музейного дела и художественного образования. К наиболее значительным работам Неймана относятся книги *Средневековая Рига* (*Das mittelalterliche Riga,* 1892), *Балтийские живописцы и скульпторы XIX в.* (*Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts*, 1902), *Книги заметок по уходу за памятниками в сельской местности* (*Merckbüchlein zur Denkmalpflege auf dem Lande*, 1911), *Собор Св. Марии в Риге* (*Der Dom zu St. Marien in Riga*, 1912).

Развитие латвийской истории искусства было прервано Первой мировой войной и последующими политическими потрясениями, завершившимися созданием независимого Латвийского государства. С улучшением экономического состояния Латвии наметилось оживление

в области изучения истории искусств, возросло количество публикаций, посвященных различным вопросам исторического наследия, а также актуальному искусству. Однако только в середине 30 гг. XX века появилась возможность издать общую историю искусства, охватывающую многие периоды.[3] Процесс, о котором известно мало, очевидно не был легким, поскольку издателям пришлось прикрыться респектабельным именем основателя латвийской Академии художеств Вильгельма Пурвитиса (*Vilhelms Purvītis*, 1872–1945).

На титульном листе книг указано, что они изданы под редакцией директора рижского музея, академика и профессора Пурвитиса, хотя реализатором идеи издания и автором нескольких статей являлся искусствовед Висвалдс Пенгеротс (*Visvalds Peņģerots*, 1897–1938), названный лишь техническим редактором. Даже предисловие, сочиненное 16 сентября 1934 г., осталось без указания авторства. В нем пояснено: «Это – общая история искусства. Это означает, что в ней рассмотрен ход развития отдельных отраслей искусства в мировом масштабе».[4] И далее: «... еще следует упомянуть, что наша, т. е., история латышского искусства, не выделена в отдельную главу и не рассматривается обособленно, поскольку мы считаем, что наследие нашего искусства не такое уж бедное, чтобы его искусственно выделить, изолируя от наследия искусства других народов».[5] Возможны несколько объяснений этого высказывания. Во-первых, рост авторитарных тенденций в политической жизни способствовал постепенному усилению отрицательной реакции на наследие прибалтийского немецкого искусства, являющегося важной составной частью истории искусства Латвии, а также – по отношению к достижениям классического модернизма (как он теперь называется), включавшим проявления кубизма, конструктивизма, пуризма, фовизма. Во-вторых, недостаток серьезных специалистов. Его восполняли приезжие искусствоведы – Хелге Челлин (*Helge Kjellin*, 1885–1984) из Швеции и Борис Виппер (*Boriss Vipers*, 1888–1967) из России, ставшие воспитателями первого поколения латышских


MĀKSLAS VĒSTURE

Rigas pilsētas mākslas mūzeja direktora
akadēmiķa profesora V. PURVĪŠA
vispārējā redakcijā

Redaktors VISVALDS PENGEROTS

Līdzstrādnieki: K. Baumanis-Zemdegs, arch. Jūl. Bīķis, J. Bine, arch. A. Birzenieks, E. Brastiņš, M. Cielēns, arch. A. Dungo, A. Dzērvītis, A. Egītis, Ģ. Eliāss, Dr. phil. H. Kaijūkštīte-Eliāss, A. Karnups, arch. A. Krūmiņš, Dr. arch. prof. P. Kundziņš, Dr. arch. h. c. prof. E. Laube, H. Markvarts, V. Peņģerots, arch. J. Rutmanis, Uga Skulme, G. Šķilters, Al. Tasa, E. Veilands, V. Zosts

III

Lietājamās mākslas

IZDEVNIECĪBA »GRĀMATU DRAUGS«, RIGĀ

Общая история искусства [1934–1936]. Под редакцией Вильгельма Пурвитиса (Vilhelms Purvītis, 1872–1945).

General Art History [1034–1936], edited by Vilhelm Purvītis.

историков искусства. И, в-третьих, недостаточный исследовательский уровень самых важных периодов общей истории искусства. Тем не менее, трехтомное издание, богато иллюстрированное, с цветными вкладками, с четким построением текста (с разделами, посвященными архитектуре, скульптуре, живописи, графике, прикладному искусству), с энциклопедически сдержанным переплетом в целом производит респектабельное впечатление. Тем более, что издание охватывало не только историю классической культуры страны, но и искусство близлежащих регионов (Норвегия, Швеция, Литва, Эстония). В этом смысле издание было похоже на компиляционную общую историю искусства, написанную священником Казимиросам Ясенасом (*Kazimieras Jasėnas*, 1867–1950) на литовском языке и напечатанной в Елгаве в 1923 г.[6] Книга также включала главы, посвященные национальному искусству.

Направление исследований было прервано Второй мировой войной, двумя оккупациями и упрочением официальной культурной политики советского режима. Историкам искусства предшествующей школы приходилось переориентироваться на прославление искусства соцреализма; локальное искусство предыдущих веков в качестве предмета исследования предлагалось игнорировать. Искусство исторических стилей трактовалось как выражение классовых противоречий и частью привнесенной немецкой культуры. Статус *табу* имели также творческие эксперименты модернистов периода независимой Латвии. Некоторая «оттепель» была заметна только с 60 гг. XX в., но и это не была местная инициатива. В форме официальных заказов из Москвы и под присмотром из этого же центра предлагалось участвовать в подготовке общих историй искусств. Никакие новшества не были нужны, да и не были возможны, в основном требовался легко воспринимаемый всесоюзным читателем упрощенный пересказ развития искусства, отображенный в таких изданиях как *Краткая художественная энциклопедия: Искусство стран и народов мира* (т. 2, 1965 г.) или *История искусств народов СССР* в 9 томах (1970 гг.). Наиболее серьезным достижением этих лет следует считать историю искусства Латвии XIX – первой пол. XX вв. (до 1940 г.), написанную жившим в эмиграции искусствоведом Янисом Силиньшом (*Jānis Siliņš*, 1896–1991). Она была издана в Стокгольме издательством «Даугава».[7] Силиньш изучал историю искусства в Московском (1917 г.) и Казанском (1919–1921 гг.) университетах, возвратившись в Латвию, закончил в 1929 г. факультет Филологии и философии Латвийского университета. Он написал дипломную работу *Учение Канта о времени и пространстве*, стажировался в Стокгольме и Марбурге. Его докторская работа (1943 г.) была посвящена изучению теории искусства известного немецкого искусствоведа Августа Шмарзова (*August Schmarsow*, 1853–1936). Многосторонний опыт и регулярные публикации в Латвии в 1920–1940 гг. позволили ему в последний период жизни заняться и широкими обобщениями. Оторванность от локальной среды, от архивов, оригиналов и первоисточников в общем не помешала ему создать в профессиональном отношении корректный и научно обоснованный обзор, который Эдуард Клявиньш (*Eduards Kļaviņš*) назвал «первой общей историей искусства Латвии последних веков в подлинном смысле этого слова.» [8]

Другой путь был избран в Латвии при подготовке одного из томов *Латышское изобразительное искусство. 1860–1940* (1986 г., два другие тома не были опубликованы) под руководством Скайдрите Циелава (*Skaidrīte Cielava*, 1920–2005).[9] Иронически названный позднее «белым кирпичом» сборник создавался с большим трудом. Неоднородный коллектив авторов пытался манипулировать, интерпретировать, подлаживаясь к «правильным принципам марксисткой методологии», к необходимости акцентировать «реализм и прогрессивную традицию, связанную с русской демократической художественной культурой», и умалить «стремление преувеличивать значение принципа поколений и отдельных художественных группировок» (под последним подразумевались достижения классического модернизма). В результате была создана перенасыщенная фактами компиляция, полиграфически неприглядное издание с вклеенными черно-белыми и цветными иллюстрациями в виде отдельных блоков.

Параллельно была начата работа над первым томом, посвященным предшествующим периодам, начиная с древнейших времен и до 1860 г. Подчинить этот материал методологически «правильным» установкам было еще труднее. Тексты создавались неохотно и медленно. В это время назревали политические перемены, некоторые авторы отказались от участия в подготовке издания. Не помогли и сборники, опубликованные на ротапринте и названные, заимствуя терминологию историков того времени, *Материалами истории искусства Латвии периода феодализма*, под ред. Скайдрите Циелава.[10] Такие названия, следует заметить, смущали зарубежных коллег. Всего было выпущено четыре сборника, которые не потеряли своего

значения и сегодня. В сборниках представлены краткие статьи, посвященные различным вопросам, а в последнем, изданном в 1989 г., помещены обобщающие тексты, предназначавшиеся для данного тома, статьи Юрия Васильева (*Jurijs Vasiljevs*, 1928–1993) *Обзор архитектуры Латвии XII–XIV вв.*[11], Скайдриты Циелавы *Памятники готической скульптуры в Латвии*[12] и Иманта Ланцманиса (*Imants Lancmanis*) *Художественное ремесло XIII–XV вв. в Латвии*.[13] На этом процесс завершился.

Первые годы после восстановления независимости Латвии были слишком сложными для появления и реализации крупных замыслов. Отдельных исследований было много. Следует упомянуть общую краткую историю искусств, изданную в 2000 году. Однако ее текст более соответствует уровню школьного пособия.[14] Только постепенно, особенно после образования новой структуры – Института истории искусств Латвийской Академии художеств, появились возможности более широких инициатив. Используя потенциал электронных средств, в 2006 г. был начат проект интернетного издания общей истории искусств Латвии в под ред. Эдуарда Клявиньша.[15] Основанием ее был принцип эссенциальной истории искусств, однако, предполагающий ее расширение в разных направлениях. В процессе дискуссий выкристаллизовалась модель, предлагающая сначала обобщения, относящиеся к главным периодам с выделением наиболее значимых явлений и художников, наглядно представляющих различные стадии развития и выявляющие основную специфику локального изобразительного искусства и архитектуры. Первоначально были отобраны произведения высокого качества, которые интерпретировались как носители эстетических функций, без акцентирования их как иллюстрации политической, социальной или экономической истории. Разумеется, социологический фон должен был быть представлен. Во время работы над проектом пришлось столкнуться с рядом проблем – изложения информации, графического дизайна и техники регулирования емкости базы данных. Во-первых, необходимо было определить концепцию текстов, поскольку при их подготовке следовало учитывать специфику интернета. Данная история искусств была адресована не только профессиональным искусствоведам, но и более широкому кругу потребителей. Поэтому текст ее не был академически специализированным изданием с многочисленными ссылками на источники. В то же время следовало избегать другой крайности – популистских суждений и тенденции рекламировать достижения латвийского искусства. Текст должен был быть хорошо организованным, лаконичным, понятным, наглядным и обоснованным. Во-вторых, в создании данной версии истории искусства Латвии в интернете участвуют многие латвийские искусствоведы, и у каждого из них уже устоялись свои исследовательские приемы, сложился свой стиль изложения, система ценностей. Требования не должны были быть подчинены унифицированному, безличному принципу. Однако разнобой также недопустим, и на первоначальной стадии работ была согласована общая концепция, критерии отбора явлений, границы интерпретации, основная периодизация и другие вопросы. В-третьих, была немаловажна визуальная информация и способ ее подачи. Уже на стадии проекта был привлечен художник, специализирующийся в компьютерной графике, и создана база дигитальных фотографий. Заполнение ее производится двояко: 1) заказываются качественные изображения произведений из музеев Латвии, 2) организуются ежегодно выездные фотосессии в разных регионах Латвии. В их процессе участники фотографируют избранные объекты, затем производится отбор лучших фотографий. Это дорогостоящий и длительный процесс, поэтому допускаются и временные варианты, позднее легко заменямые более качественными образцами. Первоначальная визуальная структура была заимствована у википедии, однако желание создать оригинальную форму заставила искать другие варианты решения этой проблемы. Важно отметить: чтобы не образовался застывший, ограниченный временем канон, новые медиа делает систему открытой. Здесь

всегда возможны улучшения с появлением новых выводов, материалов и интерпретаций, когда необходимы исправления и преобразования.

Резюмируя обзор смены парадигм в истории искусства Латвии, можно сформулировать следующие выводы:

1. Первоначальный интерес, главным образом, культурологический, к вопросам истории искусства Латвии заметен в конце XVIII века. Культурологическая тенденция сохранялась в течение почти всего XIX века.

2. Важный поворот произошел под влиянием европейского искусствознания в конце 80 гг. XIX века, точнее – в 1887 г., когда была издана первая общая история архитектуры и искусства Лифляндии, Курляндии и Эстляндии с конца XII до конца XVIII вв. Этот обзор в настоящее время является лишь историческим реликтом, он обозначил возрастание интереса к памятникам локального искусства и к вопрсам его развития.

3. После Первой мировой войны в условиях независимого латвийского государства искусство Латвии рассматривалось как часть мировой истории искусства и было включено в трехтомную всеобщую историю искусства, изданную в середине 30 гг. XX в.

4. Вторая мировая война и две оккупации Латвии явились причиной разрыва установившейся традиции. Лишь в 60 гг. XX в. наметилось оживление, но в сфере общих историй искусства этот процесс был связан с публикациями изданий, инспирированных из Москвы, и с ориентацией на ценностные критерии соцреализма.

5. Другая ветвь общей истории искусства Латвии была представлена искусствоведом Янисом Силиньшом в обзоре двух последних веков развития; пятитомник, изданный в эмиграции в Стокгольме (1979–1993), явился весомым вкладом в историографию искусства Латвии.

6. Резюмирующие публикации в поздние годы советской власти создавались с большим трудом; они представляли собой компиляцию фактологических сведений, замаскированную марксисткой методологией.

7. После восстановления независимости Латвии поиски новых решений в сфере общей истории привели в 2006 г. к использованию средств электронных коммуникаций. Коллектив авторов разработал концепцию истории искусства Латвии в интернете, реализация которой продолжается до сих пор.

8. Современная общая истории искусства Латвии находится в процессе становления и во многом зависит от ныне действующих экономических и социально политических факторов.

Примечания

1 Kļaviņš, Eduards. *Džo. Jāzepa Grosvalda dzīve un māksla.* Rīga: Neputns, 2006, p. 12–18; Ābele, Kristiāna. *Johans Valters.* Rīga: Neputns, 2009, p.11–54.

2 Neumann, Wilhelm. *Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland.* Reval, 1887.

3 *Mākslas vēsture.* Vilhelma Purvīša vispārējā redakcijā. 1–3 sēj., Rīga: Grāmatu draugs, [1934–1936].

4 Ibid, 1. sēj., p. 6.

5 Ibid.

6 Jasėnas, Kazimieras. *Visuotinė meno istorija.* Mintauja, 1923.

7 Siliņš, Jānis. *Latvijas māksla: 1800–1940.* 3 sēj., Stokholma: Daugava, 1979–1993.

8 Kļaviņš, Eduards *Jāņa Siliņa Latvijas māksla.* In: *Doma.* Sast. Zigmunds Konstants. 3. sēj., Rīga: DOMA, 1998, p. 91.

9 *Latviešu tēlotāja māksla 1860–1940.* Skaidrītes Cielavas redakcijā. Rīga: Zinātne, 1986.

10 *Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei.* 1–4. sēj., Rīga: Zinātne, 1986–1989.

11 Vasiļjevs, Jurijs. *Ieskats Latvijas 12–14. gadsimta arhitektūrā* In: *Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei* / Skaidrītes Cielavas redakcijā. 4.sēj., Rīga: Zinātne, 1989, p. 3–48.

12 Cielava, Skaidrīte. *Gotikas posma tēlniecības pieminekļi Latvijā (pēc literatūras avotiem)* In: *Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei* / Skaidrītes Cielavas redakcijā. 4. sēj. Rīga: Zinātne, 1989, p. 49–77.

13 Lancmanis, Imants. *Mākslas amatniecība Latvijā* In: *Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei* / Skaidrītes Cielavas redakcijā. 4. sēj. Rīga: Zinātne, 1989, p. 78–90.

14 Latvijas mākslas vēsture. /Autoru kolektīvs/. Rīga: Pētergailis, [2000].

15 www.makslasvesture.lv/index.php/

Elita GROSMANE
Institute of the History of Art, Riga

THE DEVELOPMENT OF ART HISTORY IN LATVIA. PROBLEMS AND SOLUTIONS

Key words: general Latvian art histories, Wilhelm Neumann, Visvalds Penģerots, Jānis Siliņš, art history on internet.

Summary

This article deals with some significant points of turns in the general art history of Latvia, especially emphasizing the moments of paradigm shifts that have influenced further development. This insight is based on the scheme of development of general art historiography. The first signs of interest in art processes are found in the curricula of the Riga Dome School, Royal Lyceum and the *Academia Petrina* in Jelgava. More important further steps have been taken by Kurzeme Literature and Artistic Association (1816) and the Association of Researchers of History and Antiquity in the Baltic Provinces of Russia. These coincided with the interest in national history, culture and art, revived by Romanticism. By the end of the 1880s, first professionally trained art historian Wilhelm Neumann (1849–1919) and his colleagues started their careers. They can be called the new generation, which set off a significant shift in the history of art. It reached its apogee when a book, called the first art history of Latvia and Estonia, was published in 1887. The next phase of development relates to the period of the Republic of Latvia, when the art-historical survey *Mākslas vēsture* in three volumes, formally edited by Vilhelms Purvītis, was published in the mid-1930s. The author of the concept and several chapters was art historian Visvalds Penģerots. Like the survey, written in Lithuanian and published in Jelgava (1923) by Kazimieras Jasėnas (1867–1950), it was a compilation-based general art history with chapters, introducing national art. The official cultural politics of the Soviet regime was oriented towards extolling of socialist realist art, mostly distorting the course of art-historical development. Thus the Latvian art history became a section of the Soviet family of nations, commissioned and created in Moscow. The idea of the national art history still survived, and *Latviešu tēlotāja māksla 1860–1940* (*Latvian Fine Arts 1860–1940*) was published in 1986; the other two volumes remained unpublished. Unfortunately, the articles published were dependant on the official ideology of the time. Another general art history, created by Jānis Siliņš in his emigration years (*Latvian Art. 1800–1940*), was a professionally correct survey. During the recent years of independence, the art historians of Latvia are using the potential of the new media: in 2006, a project of Latvian art history was launched on the Internet, based on essentialist art history, but at the same time opened for further growth in various directions.

Gauta 2011 01 14
Parengta spaudai 2011 09 15

Тамара ГАБРУСЬ
Национальная академия наук Беларуси, Минск

ИЗУЧЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ БАРОККО БЕЛАРУСИ

Ключевые слова: архитектура, стиль, историко-культурный феномен, белорусское барокко, виленское барокко.

Уже постановка вопроса, связанная с темой данного историографического исследования, содержит труднопреодолимые сложности. Памятники архитектуры барокко, особенно сакральной, на территории современной Беларуси в контексте общеевропейской культуры Нового времени представляют собой бесспорно высокохудожественное и самобытное явление. Его исторические рамки совпадают с периодом вхождения белорусских земель в состав Речи Посполитой, позднее эти земли были присоединены к Российской империи. Этот факт на многие десятилетия затруднил и даже дезориентировал объективное изучение историко-культурного феномена. Задача статьи – дать объективную современную оценку историографии по проблеме. Современное государственно-политическое деление ограничивает территориальные рамки рассмотрения данного феномена, однако автор статьи предполагает включить в него весь историко-культурный ареал Великого княжества Литовского, ядром которого являлись белорусские земли. В наибольшей степени это касается стилевого направления виленского барокко.

Истоки искусствоведения зародились в Российской империи на рубеже XVIII–XIX вв. В процессе формирования доминировавшего в нем историко-археологического направления сложились две ярко выраженные противоборствующие концепции: заимствования и особая русская национальная самобытность, что было обусловлено борьбой социально-философских движений западничества и славянофильства. В контексте этих концепций православные «церковные древности» Беларуси рассматривались как примитивные этнические элементы культуры Северо-Западного края Российской империи. Из ряда исторических фактов очевидно, что и православные белорусские церкви, отличавшиеся художественным своеобразием, не удовлетворяли ортодоксальное православие. При осмотре и инвентаризации храмов, преимущественно чиновниками военных ведомств, обычно делалось заключение, что они «по своему безобразию, убожеству и ветхости требуют безотлагательной помощи», в результате чего они подпадали под перестройку в псевдорусском стиле. С 1858 по 1862 гг. только в Могилевской губернии было «капитально исправлено» 16 каменных и 192 деревянные церкви. По Минской губернии, после осмотра подполковником генштаба, утверждены проекты на перестройку 100 храмов, получивших новый образ и новую конфессию. Среди них, например, барочный костел доминиканцев в Столбцах, получивший при реконструкции 9 луковичных главок.

Такой мощный идеологический национально-религиозный прессинг стал одним из основных мотивов восстания 1863–1864 гг., после подавления которого этот процесс еще более активизировался. Средства, полученные от инсургентов в

виде штрафов и контрибуций, направлялись на церковное строительство и содержание православного духовенства. Генерал-губернатор М. Н. Муравьев утвердил программу «мероприятий, имевших в виду водворение и преобладание в Северо-Западном крае русской народности». До конца столетия в Гродненской губернии возведено около 400 новых церквей, так называемых «муравьевок» и «реконструировано» 63 старых культовых здания. Среди них ценные памятники архитектуры барокко XVII–XVIII вв.: костелы иезуитов в Кривошине, бернардинцев в Слониме, тринитариев в Лыскове и др. Один из древнейших католических храмов в Великом княжестве Литовском – фарный костел в Гродно, основанный еще при Великом князе Витовте и возведенный в кирпиче в конце XVI в. при короле Стефане Батории, был «реставрирован» в псевдорусском стиле и приспособлен под Софийский собор – «лагерный храм трех полков русского воинства».[1]

Следует заметить, что сомнительная «заслуга» в насаждении чуждой эстетики принадлежит не только М. Н. Муравьеву – «вешателю», но также П. Н. Батюшкову, в 1850 г. бывшему вице-губернатором Ковно. В 1851–1853 гг. он служил помощником попечителя Виленского учебного округа, в 1856–1867 гг. – вице-директором Департамента духовных дел иностранных вероисповеданий при Министерстве внутренних дел, в 1865–1867 гг. руководил церковно-строительным комитетом в Западном крае. Результатом его деятельности стало строительство в Беларуси и Украине более 2000 православных церквей по типовым проектам, утвержденным Священным Синодом.[2] Будучи одним из основных идеологов славянофильства того времени, П. Н. Батюшков добивался восстановления «русских начал» в Беларуси и Украине, пытался ввести проповедь в костелах на русском языке вместо польского. По его инициативе вышли в свет 8 выпусков альбомов с пояснительными текстами – *Памятники русской старины в западных губерниях* (1868–1885). Он опубликовал с собственными предисловиями монографии профессоров Киевской духовной академии Н. И. Петрова, Н. И. Городецкого, И. И. Малышевского, среди них – известная монография *Беларусь и Литва*.[3]

Однако не только государственно-административные, военные и церковные ведомства практиковали шовинистическую политику принижения культурных ценностей белорусского народа. В довольно значительном количестве работ историко-краеведческого и статистико-энциклопедического характера, которые были написаны до Первой мировой войны историками, этнографами, служителями культа и любителями старины, рассматривалась, главным образом, религиозная история архитектурных памятников и ансамблей. В этих трудах не затрагивались вопросы истории развития зодчества, а попытки сделать архитектурно-стилевой анализ были редкими и беспомощными. Сегодня они скорее мешают, чем помогают подлинной искусствоведческой оценке памятников. К тому же трактовка исторического материала в них (как на русском, так и на польском языке) характеризуется тенденциозностью, наполнена духом православного или католического клерикализма. Для изучения белорусской архитектуры существенное значение имеют только те опубликованные источники, которые содержат обширный фактологический материал: это труды А. П. Сапунова, Д. И. Довгялло, А. М. Павлинова, П. М. Красовицкого.[4] Научные протоколы заседаний Императорской Археологической Комиссии по вопросам реставрации, относящиеся к началу XX в., свидетельствуют, что даже глубоко традиционные деревянные, а тем более каменные памятники белорусского зодчества XVII–XVIII вв. объявлялись либо «польскими», либо не «истинно русскими», на основе чего делался вывод о их невысокой художественной ценности.

Архитектурное наследие эпохи барокко стабильно оценивалось как «польское». Поэтому неудивительно, что интерес к его изучению усилился в 1920–1930 гг. на волне всплеска национал-романтического движения в исторических рамках Второй Речи Посполитой. Исследователи виленского круга Ф. Рущица (историки,

архитекторы, художники, фотографы) осознавали себя наследниками историко-культурного достояния Великого княжества Литовского, глубинно воспринимали и трактовали его самобытную эстетику. По этой причине нельзя считать польскоязычных исследователей виленского круга целиком пропольски ориентированными. Учеными виленской кагорты – П. Богдевичем, М . Мореловским, С. Лорентцом – были исследованы десятки архитектурных памятников Западной Беларуси. На основе этих исследований сформулировано и наполнено конкретным содержанием целостное архитектурно-художественное явление – виленское барокко.[5] Сам термин и его искусствоведческое формально-пластическое и эмоциональное наполнение выработаны в русле немецкой школы теории стилей. Исследователями определялась стилевая направленность сакральной архитектуры Вильнюса середины XVIII в. (преимущественно костельной) и ареала ее влияния, но в целом этот культурный феномен оценивался как важный вклад Польши в историю мировой цивилизации.

Общая направленность исследований базировалась на популярной в польском искусствоведении концепции заимствований. Основное внимание было сосредоточено на пластических особенностях барочной архитектуры католических храмов Вильнюса и их высоком общеевропейском уровне. Ради этой почетной «европейскости» главным направлением исследований обычно был поиск западноевропейских образцов, которые бы «инспирировали» художественные приемы виленского барокко. При этом имманентный процесс стилевой эволюции сакрального зодчества Великого княжества Литовского предшествующего периода, обусловленный специфическими социально-историческими условиями, оставался как бы в пассиве, не имел отношения к формированию архитектурно-художественной системы виленского барокко.

Разница в подходе исследователей-первопроходцев к проблеме виленского барокко определялась склонностью к той или иной сфере влияния. Одни отдавали первенство итальянскому влиянию: Риму и в особенности Пьемонту с центром в Турине, где на рубеже XVII–XVIII вв. работали выдающиеся мастера позднего итальянского барокко, архитекторы Гварино Гварини и Филиппо Ювари. Влияние Рима периода расцвета зрелого барокко в произведениях гениальных архитекторов Лоренцо Бернини, Франческо Борромини, Пьетро Да Кортона воспринималось опосредованно, посредством фиксации лучших творческих находок в архитектурных трактатах более позднего времени. Точки зрения на определяющую роль итальянского влияния придерживался историк искусства М. Мореловский. Но определяя истоки и сущность виленского барокко, ученый характеризует стиль как «важный пример местной художественной автономии», как явление самобытное, выросшее «на родных образцах и традициях». При этом исследователь ссылается непосредственно на памятники зодчества Беларуси. Однако он не заметил стилевых особенностей белорусской архитектуры XVII в. и выводил виленское барокко непосредственно из местной готики. Например, он определял ряд памятников второй половины XVII в. как готические. Польский искусствовед В. Татаркевич в своем исследовании *Два барокко – краковское и виленское* отмечал этот разрыв преемственности на целое столетие между двумя различными художественными направлениями в русле архитектуры барокко Речи Посполитой. Он совершенно справедливо считал, что имманентное развитие архитектурных форм на протяжении XVII в. шло в ряде менее значительных центров «северо-восточной Польши», имея ввиду города и «местечки“ Беларуси. К сожалению, этот исследователь отрывал эволюцию стилей в польской и белорусской архитектуре от истории социума, сводя ее к «истории смены вкусов и господствующей в Речи Посполитой моды».[6] Другая группа исследователей виленского круга отдавала преимущество иной сфере художественного влияния, а именно «краинам габсбургским» – Австрии, Чехии, Силезии, Саксонии. Для подобного подхода также были основания.

В период формирования и расцвета архитектурно-художественной системы виленского барокко в Речи посполитой правила саксонская династия. Короли Август II Сильный и Август III являлись одновременно курфюрстами Саксонии, что не могло не отразиться на эстетическом климате социальной жизни государства. Тем более, что определенные заимстововання и параллели в сакральном искусстве многих народов Центральной Европы очевидны. На этом факте акцентировал внимание известный историк искусства С. Лорентц, который открыл миру великого мастера виленского барокко Иоганна Христофора Глаубитца, выходца из Силезии. Свою концепцию исследователь последовательно развивал и в искусствоведении послевоенной Польши.[7] В 1920–1930-е гг., когда Вильнюс был культурным и политическим центром Западной Беларуси, интерес к истории культуры Великого княжества Литовского ярко проявился в среде белорусски ориентированных жителей города. Был создан музей братьев Луцкевичей, белорусская тематика отразилась в творчестве ряда художников. В результате передачи в октябре 1939 г. Вильнюса и Вильнюсского края Литве и связанной с этим вынужденной миграцией белорусского населения, политическая и культурная активность белорусской интеллигенции была свернута.

В БССР научное искусствоведение зародилось в 1920 гг. В этом контексте естественно возник интерес к особенностям национального языка белорусской архитектуры. Основу отечественного архитектуроведения составили работы исследователей преимущественно российской историко-археологической и искусствоведческой школ – Н. Брунова, Н. Щекотихина, И. Хозерова, С. Ширяева, а также белорусских историков и краеведов – Н. Касперовича, В. Краснянского, П. Красовицкого, Т. Ржевусской и др. Интерес представляют ранние публикации С. Ширяева. Согласно нынешней политической ситуации эти труды можно определить как имеющие только косвенное отношение к истории белорусской архитектуры.[8] Однако в 1923–1924 гг. Смоленск рассматривался как претендент на статус столицы БССР. Исследователь представляет архитектурное наследие Белорусской смоленщины, затрагивает общие для белорусского зодчества вопросы типов деревянных церквей XVII–XVIII вв., анализирует генетические истоки их самобытных форм, но при этом преувеличивает роль московского влияния.

Витебский исследователь Н. Касперович в своих небольших, но этапных для белорусского искусствоведения работах дает характеристику наиболее распространенного типа храма эпохи барокко, впервые пишет о сущностных признаках «белорусской базилики» и трансформации ее в деревянном зодчестве.[9]

Главное место в становлении белорусского искусствоведения, бесспорно, принадлежит Н. Щекотихину, который начал системное изучение разных сфер художественной культуры Беларуси периода феодализма. Истории архитектуры он посвятил три раздела первого тома *Очерков из истории белорусского искусства*,[10] в которых рассматривались храмовое зодчество XI–XII вв., замковое строительство XII–XVI вв. и готические церкви-крепости XIII–XVI вв. Наиболее существенными архитектуроведческими вопросами, затронутыми исследователем, было формирование одноапсидности, влияние деревянного зодчества на каменное, генезис готических форм, роль и своеобразие местного архитектурного ренессанса. Щекотихин намеревался осуществить ряд дальнейших искусствоведческих исследований, посвященных памятникам барочной архитектуры XVII–XVIII вв., а также своеобразным формам деревянного зодчества. Однако о белорусской архитектуре эпохи барокко он успел сделать только первые наброски, к тому же, довольно спорные (как например, гипотеза о происхождении двубашенных фасадов), в небольшой работе, ограниченной описанием католических храмов Минска того времени.[11] Огромная заслуга выдающегося исследователя в том, что он впервые заговорил о белорусском барокко. Эта новаторская идея объединяла архитектурное наследие Беларуси того времени в общенациональное художественное явление. К сожалению, чтобы выполнить

очерченные им задачи, ему было дано слишком мало времени.

В 1928 г. вышел в свет первый том трудов Комиссии по истории искусства, созданной по инициативе Щекотихина. Цель издания – показать значительность и оригинальность вклада белорусского искусства в мировую культурную сокровищницу.[12] В работах ряда исследователей рассматривались памятники деревянного зодчества XVII–XVIII вв. Витебска и Мстиславля (Т. Ржевусская, П. Красовицкий, В. Краснянский). Однако деятельность Комиссии по истории искусства была ограничена разделом Беларуси на Западную и Восточную согласно Рижскому договору.

Последствия Второй мировой войны привели к новому политическому и идеологическому положению, последствия которого отчетливо отразились на развитии белорусского искусствоведения. Эта область науки оказалась даже не на нулевой, а, можно заметить, на минусовой отметке. В первое послевоенное десятилетие акцент в исследовании памятников белорусского зодчества ставился на экономической составляющей и заключался в определении материального ущерба, нанесенного отечественному культурному наследию фашизмом. При этом ущерб часто усугублялся, в зависимости от степени разрушения памятника. Его разбирали на кирпичи, использовали под жилье, перестраивали под государственные учреждения. Так, например, Минский кафедральный костел Иисуса, Девы Марии и Св. Барбары, памятник архитектуры зрелого барокко, в 1951 г. был перестроен под спортивный зал общества «Спартак».

В теоретическом плане белорусское искусствоведение в области изучения истории архитектуры, особенно сакральной, было жестко ограничено господством атеистической идеологии. Оно зашорено вульгарной социологией, когда из всех возможных художественных влияний допускался только приоритет русского искусства и Высокого Ренессанса, питавшего советское архитектурное творчество того времени. Монументальная сакральная архитектура Беларуси XVI–XVIII вв., преимущественно католическая, и в то время господствовавший стиль барокко, связанный с европейской контрреформацией, подвергались идеологическому астракизму. В 1950 гг. вышли только две монографии по истории архитектуры Беларуси.[13] Показательно, что в монографии Ю. Егорова соответствующий раздел назван *Панско-католическая агрессия в области градостроительства в Гродно*. Однако в скором времени в публикациях В. Кудряшова, посвященных архитектурно-художественому образу Гродно, осуществлена попытка реабилитации памятников барокко .[14]

В целом же ситуация в отношении архитектурного наследия Беларуси эпохи барокко не изменилась и в период так называемой «хрущевской оттепели», которую неслучайно называют «эпохой хрущевского вандализма». По инициативе тогдашнего министра культуры СССР Е. Фурцевой уничтожено большое число историко-культурных ценностей. Только на Витебщине в это время, помимо Благовещенской церкви XII в., были разрушены шедевры архитектуры в стиле виленского барокко – Успенский собор (восстанавливается), Воскресенская церковь (восстановлена), костел Св. Антония и монастырь бернардинцев в Витебске, униатская церковь в Березвечье под Глубоким, взорваны величественные костелы и коллегиум иезуитов в Полоцке и Витебске, барочные архитектурные ансамбли Орши, Сенно, Ушач, Друи и др. Костелы доминиканцев в Смолянах, бернардинцев в Селище авторства местных зодчих находятся в руинах. И это далеко неполный перечень разрушенных памятников архитектуры барокко Белорусского Поозерья.

Ответом на акты беспрецедентного социального вандализма стало общественное движение в защиту памятников истории и культуры, которое в 1966 г. приобрело в СССР официальный статус. В организации «Всесоюзного добровольного общества охраны памятников истории и культуры» основополагающая роль принадлежала выдающемуся реставратору, археологу и историку архитектуры Петру Барановскому, уроженцу Белорусской Смоленщины.

Благодаря пробуждению гражданского самосознания в Беларуси, за прошедшие 40 лет множество памятников архитектуры было спасено и даже восстановлено. В конце 1960 гг. произошел позитивный поворот в развитии белорусского архитектуроведения. Почти одновременно вышли в свет 6 том 12-томного издания *Всеобщая история архитектуры*, посвященный монументальному зодчеству России, Украины и Беларуси докапиталистического периода, где архитектуру Беларуси представляли Е. Квитницкая и В. Чантурия, и отдельная монография *История архитектуры Белоруссии: дооктябрьский период* В. Чантурия.[15] В этих изданиях история архитектуры Беларуси впервые была представлена как самостоятельный объект научного изучения. Однако эти работы не стали основой дальнейшей более глубокой и объективной разработки проблемы архитектуры барокко по причине социально-идеологической ангажированности советского искусствоведения того времени. В. Чантурия сознательно избегает термина «барокко», заменяя его обозначанием «этот стиль». В своем исследовании он не отходит от механистического рассмотрения памятников в архитектурно-рационалистическом контексте, без какого-либо теоретического искусствоведческого осмысления. К тому же, в указанных изданиях отсуствует библиография. Тем не менее, это был существенный шаг вперед, давший старт дальнейшим исследованиям.

В изучении монументального белорусского зодчества периода Великого княжества Литовского и Речи Псополитой в 1960–1970 гг. многое сделано московской исследовательницей Е. Квитницкой. Она была членом редакционной коллегии общесоюзного альманаха *Архитектурное наследство*, в котором на протяжении многих лет выходили ее содержательные публикации.[16] Статьи Е. Квитницкой характеризуются большим количеством впервые введенных в научный оборот письменных и графических материалов, хранящихся в российских архивах. Особая заслуга Е. Квитницкой состоит в том, что она впервые выделила в особую группу памятники униатского храмостроительства Беларуси. Однако исследовательница придерживалась мнения (или отдавала дань своему времени), что барокко в Беларуси существовало как «стиль иезуитской архитектуры». В публикациях, имевших целью проследить появление и развитие этого стиля в белорусской архитектуре, она ограничивается только примерами строительства иезуитов. Такой подход позволяет сделать вывод, что барокко в белорусской архитектуре был заимствованным и чужеродным стилем, а это, в свою очередь, лишает культурное наследие Беларуси одного из ценнейших его достижений.

В 1969 г. была принята государственная программа создания многотомного *Свода памятников истории и культуры Беларуси* в рамках соответствующей общесоюзной программы. Для ее реализации был создан специализированный сектор в Институте искусствоведения, этгнографии и фольклора АН БССР, где работала группа исследователей белорусской архитектурной школы – Т. Чернявская, Т. Ходыко, Ю. Якимович, А. Кулагин, В. Алисейчик и др. При тотальном натурном обследовании и изучении памятников архитектуры всех регионов Беларуси были открыты новые страницы ее истории, исследованы этапы развития, собраны базовые архивные материалы, выполнены обмерные чертежи объектов разной типологии. Одновременно велись специализированные исследования, был подготовлен ряд кандидатских диссертаций по различным проблемам белорусского архитектуроведения. В диссертации Т. Ходыко впервые исследовались этапы становления и стилевые характеристики барокко в каменном и деревянном зодчестве Беларуси XVII в. и их двухвекторное взаимодействие. С тех пор и до настоящего времени изучение архитектурно-художественной системы белорусского барокко является приоритетной проблемой научных исследований автора статьи. Основное внимание уделяется генезису и эволюции, а также семантическому наполнению архитектонических форм сакрального зодчества: формированию двубашенности, преобладанию базиликальной концепции в

Монография Т. Габрусь. 2001

организации объемно-пространственных композиций, трансформации византийской плановой схемы в виде греческого креста к вытянутому латинскому и т. д. В результате исследований выявлены три самобытных направления белорусского барокко в архитектуре – несвижское, сарматское и виленское, имманентно связанные между собой.[17] Совместно с известным белорусским историком Г. Голенченко автором статьи введена в научный оборот архивная коллекция чертежей из Несвижа, на основании чего можно утверждать, что в последней четверти XVI в., одновременно с началом эпохи барокко в Беларуси в отечественном зодчестве появилась и получила распространение проектная практика, которая ранее не имела прецедента не только в Речи Посполитой, но и в Центральной и Восточной Европе. Введение в строительную практику проектного чертежа определило новую стратегию архитектурного творчества во взаимодействии с социальным заказом, более четко обозначило идеологическую и эстетическую направляющие общеевропейского стиля барокко, что в целом выявило тенденцию перехода к архитектуре Нового времени в Великом княжестве Литовском.[18]

В процессе исследований раскрыта роль идеологии греко-католической церкви в формировании своеобразных архитектурных форм виленского барокко, что имеет принципиальное значение в настоящее время, когда наметилась тенденция к редефиниции этого явления. Одним из ее вариантов является неправомерная подмена понятия «виленское барокко» термином «рококо», предпринятая вслед за польским ученым А. Кулагиным.[19] Он определяет термином «рококо» буквально все памятники позднего белорусского барокко с признаками виленского и без таковых, аттестует униатские храмы костелами и т. д., что ведет к нивелировке национальных историко-культурных ценностей. На основе архитектурно-художественных особенностей ряда белорусских храмов середины XVIII в. и определяющей роли в их формировании идеологии греко-католической церкви автором настоящей статьи утверждается национальная стилевая специфика архитектуры виленского барокко.

В последние десятилетия XX в. возрос интерес к культуре эпохи барокко во всех ее разнообразных проявлениях. В контексте реставрационной деятельности проводились историко-исследовательские изыскания, которые обогатили фактологический материал по ряду памятников архитектуры барокко. В русле историко-архивного направления много сделано белорусскими историками В. Денисовым, Р. Боровым, С. Адамович, О. Дерновичем, В. Поздняковым, С. Морозовой и др. Среди зарубежных ученых архитектурное наследие Беларуси периода Речи Посполитой активно исследовали Е. Пашенда, А. Милобендзкий, Е. Ковальчик, Т. Бернатович, А. Янкявичене и др. Понятие «белорусское барокко» в белорусском искусствоведении последовательно и аргументированно раскрывалось в работах Э. Ветер, О. Терещатовой, Ю. Ходыко, Н. Высоцкой, В. Шматова, В. Жука, Ю. Пискуна, А. Ярошевича, О. Баженовой и др. В итоге в конце XX столетия появился первый монографический сборник, посвященный проблеме стиля барокко в белорусской культуре и искусстве.[20]

В начале 2000 гг. вышло в свет сразу несколько исследований, посвященных теоретическому искусствоведческому осмыслению самобытных форм архитектуры белорусского барокко. Это монографии Т. Габрусь, Б. Лазуки, А. Лакотко, Ю. Чантурия, А. Яременко[21]. В это же время в Москве издана капитальная монография И. Слюньковой, выполненная преимущественно на основе архивных наработок Е. Квитницкой.[22] Авторская концепция сфокусирована на градостроительных аспектах монастырских комплексов «восточной и западной традиции», что, несмотря на внушительный объем книги, существенно сужает круг проблем отечественного сакрального зодчества и, соответственно, не дает целостной объективной картины. Характерно, что иногда необоснованное желание сказать собственное слово в науке приводит автора к чрезмерной субъективности и социологическим заигрываниям. Критерием объективности в белорусском искусствоведении, на наш взгляд, является сформированное национальное самосознание, а болевой точкой – способность некоторых исследователей весьма легко менять идеологические ориентиры.

Современная научная концепция генезиса и эволюции сакрального зодчества Беларуси, нашедшая свое ярчайшее воплощение в архитектурно-художественной системе белорусского барокко, представлена в новейшем многотомном издании *Архітэктура Беларусі: Нарысы эвалюцыі ва усходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце* (*Архитектура Беларуси: очерки эволюции в восточнославянском и европейском контексте*), выполненной белорусскими учеными в рамках государственной программы фундаментальных исследований.[23] Данная работа посвящена комплексному изучению историко-культурного феномена белорусского зодчества, представленного широким спектром его типологических и художественных характеристик. Очевидно, что рассматриваемая проблема архитектурно-стилевой идентификации белорусского барокко остается актуальной для современного белорусского искусствоведения.

Примечания

1 Габрусь, Тамара. *Зруйнаваныя святыні* In: *Страчаная спадчына*. Уклад. Т. В. Габрусь. Менск: Полымя, 1998, с. 50–54, 78.

2 *Православная Энциклопедия.* Т. IV. Москва.: Церковно-научный центр Русской Православной Церкви *Православная Энциклопедия*, 2002, с. 385.

3 Батюшков, П. Н. *Белоруссия и Литва. Исторические судьбы Северо-Западного края.* Санкт-Петербург, 1890.

4 Сапунов, А. П. *Витебская старина*. Ч.1, Витебск, 1889; Сапунов, А. П. *Исторические судьбы Полоцкой епархии с древнейшмх времен до половины XIX в.* Витебск, 1889; Сапунов, А. П. *Полоцкий Софийский собор.* Витебск, 1888; Сапунов, А. *Река Западная Двина: Исторический обзор.* Витебск, 1893; Павлинов, А. М. *Древние храмы Витебска и Полоцка*. In: *Труды IX Археологического съезда в Вильне 1893 г.* Т. 1, Москва, 1895, с. 27–36; Павлинов, А. М. *Деревянные церкви г. Витебска*. In: *Труды IX Археологического съезда в Вильне 1893 г.* Т. 1, Москва, 1895, с. 19–26; Довгялло, Д. И. *К истории православной западно-русской церкви до половины XVII в.* Вильно, 1908; Красовицкий, П. М. *Памятники церковной старины Полоцко-Витебского края и их охранение.* In: *Полоцко-Витебская старина*. Ч.1, Витебск, 1911, с. 119–141.

5 Bohdziewicz, P. *Francesko Placidi architekt Włoch XVIII stulecia w Polsce i związku jego sztuki z barokiem wileńskim w świetle nowych danych archiwalnych i metody analitycznej.* In: *Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjacioł Nauk w Wilne*. Wilno, 1938–1939, s. 219–256; Bohdziewicz, P. *O istocie i genezie baroku wileńskiego z drugiej i trzeciej czwierci XVIII wieku*. In: *Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki TPN w Wilnie*, III, 1938–1939; Morelowski, M. *O Katedrze unickiej w Połocku*. In: *Prace Komisji Historii Sztuki*, II. 1922, s. LXXXIX–XC; Morelowski, M. *Problemy wileńskiej architektury barokowej XVII–XVIII w*. In: *Prace i materiały sprawozdawcze sekcji historyi sztuki t-wa przyj. nauk*. T. 2, Wilno, 1935, s. 245–256; Morelowski, M. *Studia i materjały do historyi stosunków artystycznych Polski z Zachodem, a w szczególności z ziemia Liodyjska i z Dawnemi Niderlandami*. Wilno, 1935; Morelowski, M. *Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej ad gotyki do neaklasicyzmu*. Wilno, 1938–1939; Morelowski, M. *Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia*. Wilno, 1940; Lorentz, St. *Jan Krzysztof Głaubitz, architect wileński XVIII wieku*. In: *Materiały do biografii i twórczości*. Warszawa, 1937; Lorentz, St. *Wycieczki po województwie Wileńskiem*. Wilno, 1932; Lorentz, St. *Wycieczki słonimskie: Krótki przewodnik krajoznawczy po Słonimie oraz Albertynie, Byteniu, Synkowiczach, Zdzięciole i Żyrowicach*. Słonim, 1933; Lorentz, St. *Z materiałów do historii architektury na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego*: *Wornian*. In: *Prace i materiały. Sprawozdania do historii sztuki TPN w Wilno*. T. 3, Wilno, 1938–1939.

6 Tatarkiewicz, *Wł. Dwa baroki, krakowski i wileński*. In: *Prace komisji historii sztuki.* T. VIII, Z. 2, Warszawa, 1946, s. 219–220.

7 Lorentz, St. *Materiały do historii wileńskiej architektury barokowej i rokokowej*. Warszawa, 1989; Lorentz, St. *O*

architekturze wileńskiej. In: *Biuletyń Historii Sztuki*. R.LV, Nr. 2–3, Warszawa, 1993, s. 153–169.

[8] Ширяев, С. Д. *Памятники барокко и влияние зодчества Москвы в архитектуре Смоленска XVII и XVIII вв.* In: *Труды Смоленских государственных музеев*. Вып. 1, Смоленск, 1924, с. 1–46; Ширяев, С. Д. *Деревянные церкви белорусской Смоленщины с базиликальным планом.* In: *Труды Смоленских государственных музеев*. Вып. 1, Смоленск, 1924, с. 47–88.

[9] Каспяровіч, М. *Беларуская архітэктура*. Віцебск, 1925; Каспяровіч, М. *Асноўныя моманты гісторыі беларускага дойлідства.* In: *Полымя,* 1927, № 5, с. 21–30; Каспяровіч, М. *Віцебская архітэктура ў гістарычнай перспектыве.* In: *Віцебшчына.* Т. 1, Віцебск, 1926, с. 3–42.

[10] Шчакаціхін, М. *Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва.* Т.1, Менск: Інбелкульт, 1928.

[11] Шчакаціхін, М. Помнікі старадаўняе архітэктуры XVII–XVIII сталецьцяў у Менску. In: Запіскі аддзела гуманітарных навук Інбелкульта: Працы камісіі гісторыі мастацтва. Т.1, кн. 6, сш. 2, Менск, 1928, с. 1–38.

[12] *Запіскі аддзела гуманітарных навук Інбелкульта:. Працы камісіі гісторыі мастацтва.* Т.1, кн. 6, сш. 2, Менск, 1928.

[13] Егоров, Ю. А. *Градостроительство Белоруссии*. Москва: Стройиздат, 1954; Кацер, М. С. *Белорусская архитектура: Исторический очерк*. Минск: Госиздат, 1956.

[14] Кудряшов, В. И. *Барокко и классицизм в архитектурном наследии Гродно*. In: *Сборник научных работ ИсиА АН БССР.* Вып. 3, Минск, 1960, с. 182–192; Кудряшов, В.И. *Гродно*. Москва: Стройиздат, 1960.

[15] *Архитектура России, Украины и Белоруссии. XIV– первой половины XIX вв.* Т. 6 In: *Всеобщая история архитектуры*: В 12 т. Москва: Стройиздат, 1968; Чантурия, В. А. *История архитектуры Белоруссии: Дооктябрьский период.* Минск: Вышэйшая школа, 1969.

[16] Квитницкая, Е. Д. *Планировка Гродно в XVI–XVIII вв.* In: *Архитектурное наследство*. № 17, Москва, 1964, с. 11–38; *Коллегиумы Белоруссии XVII в*. In: *Архитектурное наследство.* № 18, Москва: Стройиздат, 1969, с. 3–14; *Белорусские коллегиумы XVIII в.* In: *Архитектурное наследство.* № 19, Москва, 1972, с. 12–27; *Приемы формирования торгово-административного центра Витебска в XVIII в.* In: *Архитектурное наследство.* № 22, Москва, 1974, с. 135–149; *Могилевский Спасский монастырь.* In: *Архитектурное наследство*. № 24, Москва, 1976, с. 104–115; *Монастыри Бреста XVII–XVIII вв.* In: *Архитектурное наследство.* № 27, Москва, 1979, с. 12–29; *Монастыри XVIII в. с безбашенными храмами в Белоруссии.* In: *Архитектурное наследство.* № 33, Москва, 1985, с. 94–102.

[17] Хадыка, Т. В. *Аналіз станаўлення стылю барока ў манументальным драўляным дойлідстве Беларусі XVII ст.* In: *Весці акадэміі Навук БССР: Серыя грамадскіх навук.* 1974, № 1, с. 95–103; Габрусь, Тамара В. *Асаблівасці трактоўкі галоўных фасадаў культавых помнікаў беларускага барока.* In: *Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці.* Мінск: Навука і тэхніка, 1984, с. 106–118; *Семантыка і функцыя трансепта ў беларускім дойлідстве XVI–XVIII стст.* In: *Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні.* Мінск: Навука і тэхніка, 1989, с. 114–120; *Эвалюцыя форм і канструкцый апсід у манументальнай архітэктуры Беларусі перыяду феадалізму.* In: *Помнікі культуры: Новыя адкрыцці.* Мінск: Навука і тэхніка, 1985, с. 104–109; *Асаблівасці архітэктуры уніяцкіх храмаў слонімскага рэгіёна ў кантэксце віленскага барока.* In: *Наш радавод. Кн. 7*, Гродна, 1996, с. 361–365.

[18] Габрусь, Тамара В., Галенчанка, Г. *Праверaная алгебрай гармонія: Пачатак архітэктуры Новага часу на Беларусі.* In: *Мастацтва.* 1990, № 5, с. 70–75; Габрусь, Тамара В. *Архітэктурныя чарцяжы з Нясвіжа.* In: *Славянскія культуры: Гістарычны вопыт і сучасныя праблемы.* Мінск, 1996, с. 75–81; *Появление проектного чертежа в зодчестве Белоруссии XVI в.* In: *Архитектурное наследство.* № 41, Москва, 1996, с. 230–239; *Архитектура Беларуси XVI в. в свете коллекции чертежей Д. М Бернардони.* In: *Нясвіж: Гісторыя-Культура-Мастацтва.* Варшава-Мінск, 1998, с. 150–163; Gabrus, Тамара В., Galenczanka, G. G. *M. Bernardoniego projekty kościołów na Białorusi*. In: *Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku.* Warszawa, 1995, s. 163–177; *L'architetto Gian Maria Bernardoni sj tra l'Italia ele terre dell' Europa centro-orientate*. Roma MCMIC.

[19] Hornung, Z. *Geneologia artystyczna rokoka w architekture sakralnej XVIII wieku.* In: *Rokoko*. Warszawa, 1970, s. 37–61; *Problema rokoka w architekture sakralnej XVIII wieku.* Wrocław, 1972; Кулагин, А. Н. *Архитектура и искусство рококо в Белоруссии.* Минск: Наука и техника, 1989.

[20] *Барока ў беларускай культуры і мастацтве* / Пад рэд. В. Ф. Шматава. Минск: Беларуская навука, 1998.

[21] Лакотка, А. І. *Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры*. Мінск: Ураджай, 1999; Габрусь, Тамара В. *Мураваныя харалы: Сакральная архітэктура беларускага барокко*. Мінск: Ураджай, 2001; Лазука, Б. А. *Беларускае барока: гісторыка-тэарэтычныя праблемы стылю*. Мінск: Беларусь, 2001; *Каталіцкія святыні: Мінска-Магілёўская архідыяцэзія* / Тэкст і фота А. Яроменкі. Ч. 1, Мінск: *Про Хрысто*, 2003; Чантурия, Ю. В. *Градостроительное искусство Беларуси второй половины XVI – первой половіны XIX в. Средневековое наследие, Ренессанс барокко, классицизм*. Минск: Белорусская наука, 2005.

[22] Слюнькова, И. Н. *Монастыри восточной и западной традиций: Наследие архитектуры Беларуси*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002.

[23] *Архітэктура Беларусі. Нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце: у 4 т.* / пад навук. рэд. А. І. Лакотка. Т. 2: *XV – сярэдзіна XVIII ст.* Мінск: Беларуская навука, 2006.

Tamara GABRUS
National Academy of Sciences of the Belarus, Minsk

RESEARCH OF THE BAROQUE ARCHITECTURE IN BELARUS

Key words: architecture, style, historical and cultural phenomenon, Belarusian baroque, Vilnia baroque.

Summary

The architectural monuments of Baroque in the territory of modern Belarus, especially the sacral ones, are undoubtedly highly artistic and original phenomenon of the European culture of the New Time. However, the chronological interval of this phenomenon belongs to the period of the possession of Belorussian land by the Polish–Lithuanian Commonwealth and later incorporation into the Russian Empire. For several decades, this fact complicated and disoriented the impartial study of this national historical and cultural phenomenon. The Baroque architectural heritage of Belarus was constantly rated as "Polish".

The interest for the study of it arose and reached unprecedentedly high level in the 20ties and 30ties, on a wave of national-romantic movement in historical boundaries of the 2nd Polish–Lithuanian Commonwealth. The consequences of the World War II introduced new political and ideological realities which were distinctly reflected in the development of Belarus art criticism. This impact was not neutral, but rather negative. The last decades of 20th century witnessed the increase of the interest to the national culture of Baroque epoch, in all of its various manifestations.

The formation of national identity is the criterion of scientific objectivity of the Belarus art criticism. The sore point is the capability of certain researchers to switch ideological points of reference with ease.

Gauta 2011 02 17
Parengta spaudai 2011 09 25

Александр ЛОКОТКО
Национальная академия наук Беларуси, Минск

ИССЛЕДОВАНИЯ АРХИТЕКТУРЫ БЕЛАРУСИ В ИНСТИТУТЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ЭТНОГРАФИИ И ФОЛЬКЛОРА ИМ. К. КРАПИВЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК БЕЛАРУСИ

Ключевые слова: искусствоведение, историко-культурное наследие, источниковедение, архитектурная школа.

Исследования национальной и мировой архитектуры ныне для стран бывшего СССР весьма актуальны. В условиях глобализационных процессов в архитектуре происходят скоротечные процессы изменения стилей и направлений. Унификация строительной индустрии обостряет противоречия между глобальным и национальным, традиционным и авангардным. Волнует и вопрос о судьбах европейского контекста в архитектуре «планеты людей». Более глобально видится и исторический срез архитектуры Европы за последние пятнадцать веков. Он представляет триаду, включающую средневековье (V–XV вв.), классику (ренессанс, барокко, классицизм, XV – первая половина XIX в.), модернизм (вторая половина XIX – начало XXI в.).

Объектом исследования данной статьи являются труды Национальной академии наук Беларуси, посвященные истории отечественной архитектуры со времен Киевской Руси и до наших дней. Подавляющее большинство исследований написано во второй половине XX – начале XXI века учеными Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы.

Цель статьи – представить обзор многотомных фундаментальных и тематических монографических работ, в которых анализируются методы периодизации истории архитектуры Беларуси, смена стилей и направлений, полнота атрибуции, характеристики школ, раскрытие национальных и региональных особенностей. Изучение национального академического архитектуроведения ранее не осуществлялось, за исключением статей, посвященных истории Института и его отделов. Предложенный научный обзор академической архитектурной летописи производится впервые.

Новизна статьи заключается в том, что впервые комплексно рассматриваются труды не только архитекторов и искусствоведов, но и этнографов, историков, краеведов.

На всех этапах становления белорусской государственности и национальной академической науки исследования в области архитектуры велись в контексте поиска национального обличия страны и её культуры. Первой значительной работой в этом плане является труд Николая Щекотихина *Очерки истории белорусского искусства* (*Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва*)[1], изданный в 1928 году под эгидой отделения гуманитарных наук Института белорусской культуры (на основе которого вскоре была создана Белорусская академия наук). Первый (и единственный) том главной работы замечательного белорусского ученого содержит стройную концепцию развития белорусского искусства, где заложены начала основ национального искусствоведения. От курганных древностей до памятников готики – таков диапазон исторического обзора пространственного искусства, как тогда называли архитектуру. В последующих, задуманных Н. Щекотихиным

четырех томах предполагалось исследовать деревянное зодчество, древнюю живопись, графику белорусского книгопечатанья, виды и жанры декоративно-прикладных искусств. Ученый создает при Институте белорусской культуры Комиссию истории искусств, в которой консолидирует исследователей и художников в направлении изучения и развития национальных художественных традиций, создания национальной художественной школы.

В двадцатые годы осуществлялись специальные экспедиции по изучению историко-культурного наследия, в результате чего были обследованы памятники народного зодчества (экспедиции В. Ластовского, ученого секретаря Инбелкульта, экспедиция Н. Лебедевой, сотрудницы Института этнологии и антропологии Российской академии наук по изучению народного жилища).

В послевоенные годы в Институте литературы и искусств Академии наук БССР исследованиями отечественной архитектуры занимается М. Кацер. Он публикует статью по архитектуре Могилева (1948 г.), защищает в Институте истории искусств АН СССР докторскую диссертацию по архитектуре белорусских городов XVII–XVIII вв. (1951 г.). В 1956 году выходит его фундаментальный труд *Белорусская архитектура: исторический очерк*.[2] Работа написана в соответствии с принятой в советской исторической науке методологией, основанной на периодизации общественно-экономических формаций (архитектура первобытнообщинного строя, архитектура Киевской Руси, периода формирования белорусского народа, периода присоединения Белоруссии к России, периода капиталистического развития). Тем не менее, это первое системное исследование, охватывающее эволюцию градостроительства, монументальной, оборонной, дворцово-парковой, народной архитектуры.

И в исследованиях Н. Щекотихина, и в работах М. Кацера отмечено влияние строительных культур Востока и Запада Европы в развитии зодчества Беларуси, тесная связь эволюции архитектуры с развитием материальной культуры общества. Однако, в частности, М. Кацер следуя официальной доктрине о насильственном введении католицизма и унии в Белоруссии в XVI веке, не замечает органических черт, национальных особенностей готики. Далее, в архитектуре Беларуси XIX – начала XX в., он выделяет прогрессивные (демократические) и реакционные направления. К первым относит последователей классицизма, ко вторым – костелы в готическом стиле и церкви в византийском стиле. В результате – необоснованная критика проектов К. Тона (храм Христа Спасителя), пренебрежительный отзыв об эклектике (потеря монументальности), отнесение стиля модерн к упадническому. Тем не менее труды М. Кацера содержат много достоверных данных, построенных в том числе на натурных обследованиях автора. Его *Белорусская архитектура: исторический очерк* наряду с книгой Ю. Егорова *Градостроительство Белоруссии*[3] (1954) заложила фундамент белорусской историко-архитектурной науки советского периода, а предложенные историко-хронологические принципы нашли продолжение в трудах В. Чантурии и А. Воинова.

С созданием в 1957 году Института искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук Белоруссии академическое архитектуроведение развивается в двух направлениях. Первое было связано с обширной программой фундаментальных исследований материальной культуры. Выделяется изучение народной архитектуры (народного жилища). В монографии Л. А. Молчановой *Материальная культура белорусов*[4] (1968) системно анализируются поселения и их типы, типы дворовой застройки, усадьбы жилища. На их основе (с учетом иных аспектов материальной культуры) предлагается вариант историко-этнографического районирования (выделение западного, северо-восточного и юго-восточного регионов).

В 1973 году выходит коллективная монография *Белорусское народное жилье* (*Беларускае народнае жыллё*)[5], где системно исследуются компоненты народного зодчества: поселения и их исторические типы, типы дворовой застройки, планировочные, конструктивные, декоративные особенности жилища. В заключительном разделе Э.

Р. Соболенко предлагает свою версию историко-этнографического районирования на основе особенностей народного зодчества (восточный, северо-западный и юго-западный регионы). Постановление Совета Министров республики 1976 года по созданию Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта и создание специальной Рабочей группы ускоряет изучение общих и региональных черт народной архитектуры. Появляется работа Ю. А. Якимовича *Деревянное зодчество Белорусского Полесья* (Якімовіч, Ю. А. *Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся: XVII–XIX стст*, 1978).[6] В результате работы Рабочей группы было обследовано несколько тысяч памятников народного зодчества. В начале 90-х годов прошлого века выходят труды А. И. Локотко *Белорусское народное зодчество*[7] (1991) и С. А. Сергачева *Белорусское народное зодчество*[8] (1992 г.). В конце 1980 гг. ставится вопрос о сохранении памятников деревянной исторической застройки городов (А. И. Локотко *Силуэты старого Минска: очерки деревянной архитектуры* (*Сілуэты старога Мінска: нарысы драўлянай архітэктуры*, 1991).[9]

В конце 60-х годов прошлого века в СССР предпринимается амбициозный проект создания Свода памятников истории и культуры народов СССР. Планировалось, что будут изданы Своды в каждой из союзных республик. В 1969 г. в Институте создается специальный сектор Свода памятников истории и культуры. В результате двадцатилетней работы (последняя книга вышла в 1988 году) было издано шесть томов по числу областей и один том, посвященный г. Минску (всего восемь книг, т. к. том по Минской области вышел в двух книгах) Свода памятников истории и культуры Беларуси (*Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: у 8 кн*, 1984–1987).[10] Были собраны, систематизированы и обобщены сведения более чем по 16 тысячам памятников архитектуры, археологии, монументального искусства. Общий объем справок Свода составил 452 учетно-издательских листа. Постановлением Правительства республики Свод был утвержден как первый официальный перечень памятников истории и культуры, взятых на учет и охрану.

Том, посвященный Брестской области, вышел в 1984 году и содержит свыше 1600 статей, в которых отражены известные на тот момент сведения о таких памятниках архитектуры региона, как Каменецкая вежа XII в., храмы в Ишкольди (1472 г.) и Чернавчицах (XV в.), униатская церковь в Вольно (XVIII в.), монументальные памятники Пинска, Бреста XVII – начала XX в., дворцы в Ружанах (XVIII в.) и Коссово, Старых Песках и Полонечке (XIX в.), памятники деревянного зодчества XVII–XVIII вв. в Давид-Городке, Сынковичах, Велемичах, Валовеле, Хотиславе, Олтуше, Ляховцах, памятники народной архитектуры: ветряные и водяные мельницы, лямусы, дворы.

В 1985 году вышли тома, посвященные Витебской и Гомельской областям. Витебской области посвящено 2739 статей. Раскрыто типологическое разнообразие широкого и представительного архитектурного наследия области. Собраны уникальные сведения по зданиям ратуш, присутственных мест, театров, училищ, церковных сооружений. Особое место занимают исследования по церковным памятникам древнего Полоцка и Бельчиц, образцам «виленского барокко» в Полоцке, Глубоком, Лужках, храму оборонного типа 1606 г. в Камаях, католическим храмам конца XIX – начала XX в. в стиле готики в Браславе и Видзах, Поставах и Сарье, Миорах и Докшицах. Включены в Свод и уникальные памятники деревянного зодчества: церкви в Леонполе, Друе, Порплище и др. Подробно и всесторонне рассмотрены памятники усадебно-парковой архитектуры в Бойчеково и Бешенковичах, Видзах-Ловчинских, Освее, Поставах, Вороново, Лынтупах, Шарковщизне, Германовичах, Оболи.

Значительный пласт памятников архитектуры Гомельской области составляют деревянные монументальные и оборонительные сооружения: это фрагменты замков в Стрешине и Рогачеве, Мозыре и Речице, церкви в Лельчицах, Петрикове, Ельске. Исследованы выдающиеся памятники барокко XVIII в.: монастыри иезуитов в Юровичах, бернардинцев и цистерианцев в Мозыре, памятники XIX – нач. XX в., ратуша в

Чечерске, усадьбы в Хальче и Наровле, дворцово-парковый ансамбль и Петропавловский собор в Гомеле. Архитектура эклектики и модерна представлена часовней-усыпальницей Паскевичей в Гомеле, усадьбой Красный Берег, комплексом зданий бумажной фабрики в Добруше.

В 1986 году выходит очередной том Свода, посвященный Гродненской области. Среди 1570 статей впервые публикуются новые данные о Борисоглебской и Нижней церквях в Гродно, памятниках Волковыска, Новогрудка. Новые сведения сообщаются о таких уникальных памятниках архитектуры региона, как замки XII–XIV вв. в Гродно, Крево, Лиде, Новогрудке. Мировую известность имеют памятники готики и ренессанса Гродненщины: церкви в Сынковичах и Мурованке, Гнезно и Михалишках, замки в Мире, Гольшанах, Любче. В регионе сохранились многочисленные памятники гродненского и виленского барокко XVII–XVIII вв.: иезуитского, бригитского, кармелитского монастырей в Гродно, католических церквей в Слониме, Дятлово, Гольшанах, Ворнянах, классический ансамбль в Жировичах. В селах и местечках региона присутствуют монументальные сооружения XIX – начала XX в. в стилях эклектики, готики, модерна: Зельва, Геранены, Трокели, Василишки, Солы. Большую группу образуют памятники усадебно-парковой архитектуры: дом XVII в. в Гайтюнишках, дворцы XVIII в. в Святске, Станиславово, Щорсах, XIX в. в Щучине и др. Особое место занимают усадьбы, связанные с именами А. Мицкевича (Новогрудок, Заосье), Ф. Богушевича (Кушляны), М. Огинского (Залесье), Э. Ожешко (Гродно), К. Калиновского (Мостовляны), Е. Карского и др.

Пятый том, посвященный Могилевщине, содержит подробные сведения о Никольской церкви и костеле Св. Станислава в Могилеве, костеле доминиканцев в Княжицах, ратуше в Шклове, уникальном классическом дворцово-парковом комплексе в Жиличах.

Шестой том, посвященный Минской области, состоит из двух книг и насчитывает 3278 статей. Занимая центральное положение в территориально-ландшафтном плане, Минщина синтезирует региональные особенности соседних областей. Содержательные статьи посвящены дворцово-замковым комплексам в Несвиже, Слуцке, Клецке, шедеврам отечественной архитектуры: фарному костелу XVII–XVIII вв. в Несвиже (первому памятнику архитектуры барокко в Восточной Европе), костелам XVII–XVIII вв. в Вишнево и Засвири, Будславе и Ивенце. Исследованы памятники деревянной архитектуры XVIII–XIX вв., православные и католические церкви в Слуцке, Холхлово, Лоске, Латыголи, Тимковичах, Чижевичах, Лешне, Узде, памятники усадебно-парковой архитектуры в Радзивиллимонтах, Рованичах, Семково, Комарово, Ольшево, Воложине, Березино, а также такие сооружения, как вокзал в Молодечно, конные почтовые станции в Слуцке, Синявке, Пасековой Горке, фабричные сооружения. Ряд памятников архитектуры связан с именами С. Будного, В. Сырокомли, Ф. Рущица, С. Монюшко, братьев К. и Е. Тышкевичей, Я. Коласа, Я. Купалы, М. Богдановича, З. Бедули, К. Черного и др.

В 1987 году вышел последний, седьмой том Свода, посвященный Минску. Среди 762 статей – сведения об архитектурных ансамблях XVII–XVIII вв., кварталах исторической застройки XIX – начала XX в.: Троицкое и Раковское предместья, Верхний город. Всесторонне охарактеризованы ансамбли советского периода: Дом правительства, Государственный академический Большой театр оперы и балета, Дом офицеров, здание Президиума НАН Беларуси, послевоенные ансамбли проспектов Независимости и Победителей, монумент на пл. Победы, мемориальный комплекс *Минск – Город-герой*.

В многотомном Своде впервые системно и подробно изложена информация о более чем 5 тыс. памятниках воинам, павшим в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., жертвам фашизма. Следует отметить статьи о мемориалах *Брестская крепость-герой*, *Курган Славы*, *Хатынь*, *Дальва* и др. В 1980 году Свод был удостоен Государственной премии БССР.

Выработанные в ходе подготовки Свода научно-методические, искусствоведческие принципы изучения объектов архитектурного наследия способствовали появлению новых статей исследователей архитектуры Т. В. Габрусь, А. Н. Кулагина, Е. Ю. Петросовой, Т. И. Чернявской, Ю. А. Якимовича в пятитомной *Энциклопедии литературы и искусства Беларуси* (*Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі*, 1984–1987.),[11] фундаментальных очерков по градостроительству и архитектуре в шеститомной *Истории белорусского искусства* (*Гісторыя беларускага мастацтва*, 1987–1994.[12]

С 1984 года в Институте начинают выходить периодические сборники, где публикуются новые открытия в области изучения памятников истории и культуры: *Памятники древнебелорусской культуры. Новые открытия* (*Помнікі старажытнабеларускай культуры. Новыя адкрыцці*, 1984);[13] *Памятники культуры. Новые открытия* (*Помнікі культуры. Новыя адкрыцці*,1985);[14] *Памятники художественной культуры Беларуси* (*Помнікі мастацкай культуры Беларусі. Новыя даследаванні*, 1989)[15]; *Памятники художественной культуры эпохи Возрождения* (*Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння*,1994).[16] Многие архивные сведения по памятникам монументальной архитектуры опубликованы Т. В. Габрусь, Ю. А. Якимовичем, А. Н. Кулагиным, Д. С. Бубновским и др[17].

Результатом многолетних исследований в области отечественной архитектуры стал ряд монографий – Т. И. Чернявская *Архитектура Могилева* (*Архітэктура Магілёва: з гісторыі планіроўкі і забудовы горада*, 1979) и *Архитектура Витебска* (*Архітэктура Віцебска: з гісторыі планіроўкі і забудовы горада*, 1980); *Памятники архитектуры Минска XVII – начало XX вв.*, 1984, в соавторстве с Е. Ю. Петросовой); В. Б. Короткевич, А. Н. Кулагин *Памятники Слонима* (*Помнікі Слоніма*, 1983; А. Н. Кулагин *Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Беларуси*, 1981 и *Архитектура и искусство рококо в Беларуси*, 1989.[18]

Знаковым явлением стало издание энциклопедии *Архитектура Беларуси* (*Архітэктура Беларусі*, 1993.[19] Основными авторами и научными консультантами выступили ученые Института: Т. В. Габрусь, А. Н. Кулагин, Е. Ю. Петросова, Т. И. Чернявская. Они написали статьи по истории архитектуры Беларуси и для других энциклопедических изданий: *Краткая энциклопедия. Белорусская ССР* (*Беларуская ССР: кароткая энцыклапедыя*, 1981); *Франциск Скорина и его время. Энциклопедический справочник* (*Францыск Скарына і яго час: энцыкл. давед*, 1988); *Беларусь. Энциклопедия* (*Беларусь: энцыкл. давед*, 1995).[20]

В конце 1980-х годов ученые Института исследуют творческие достижения белорусских архитекторов. Результаты таких исследований публикуются в издании *Архитекторы Советской Белоруссии. Библиографический справочник*, 1991.[21] Результаты исследований национального архитектурного наследия в начале 80-х годов прошлого века сообщаются на международных конференциях и публикуются в отечественных и зарубежных сборниках: *Белорусско-польские культурные связи* (*Беларуска-польскія культурныя сувязі: матэрыялы навук. канф.*, 1991; *Белорусика. Кн. 2. Формирование и развитие национального самосознания белорусов* (*Беларусіка. Кн. 2. Фарміраванне і развіццё нацыянальнай самасвядомасці беларусаў*, 1992); *Культурное наследие в формировании национального сознания народа* (*Культурная спадчына ў фарміраванні нацыянальнай свядомасці народа: матэрыялы да навук.-тэарэт. канф.*, 1994); *Славянские культуры после Второй мировой войны* (*Славянскія культуры пасля Другой сусветнай вайны: матэрыялы міжнар. навук. канф.*, 1996).[22] В этих сборниках напечатаны статьи Т. В. Габрусь, А. Н. Кулагина, А. И. Локотко и др.

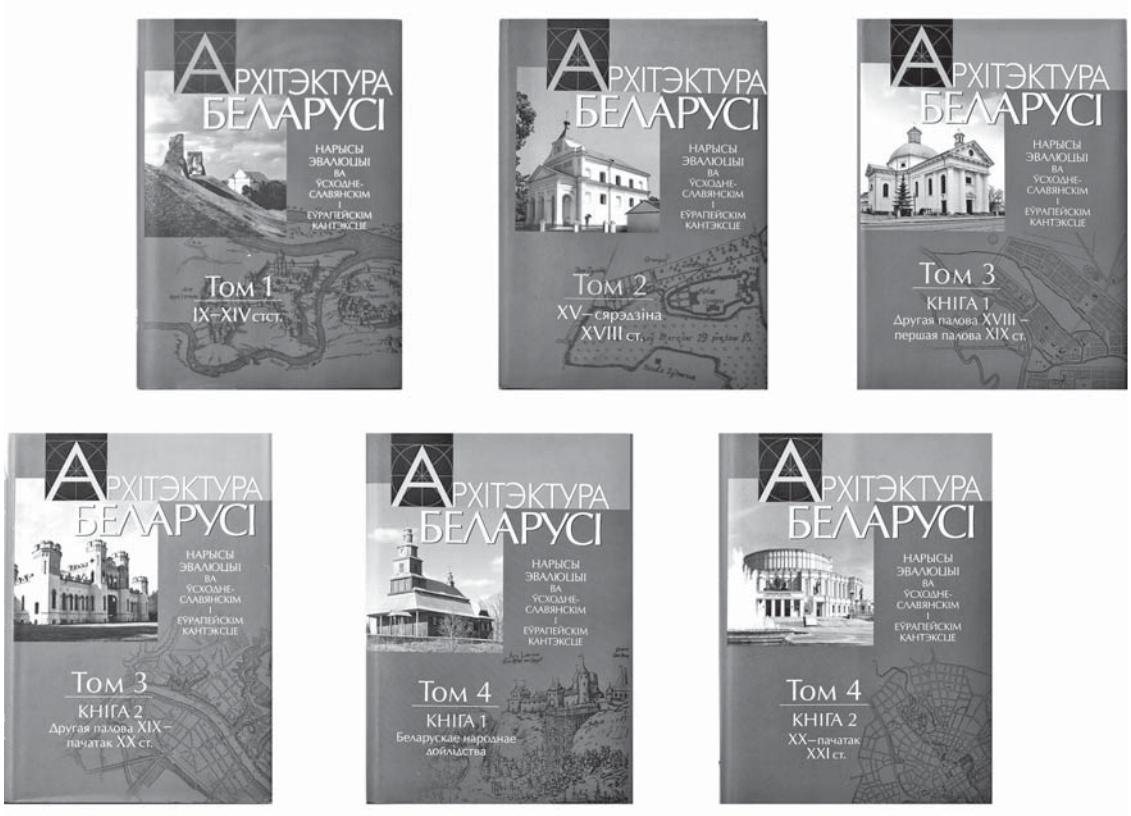
Большую роль в деле популяризации и охраны историко-архитектурного наследия сыграли публикации ученых Института в журналах *Искусство* (*Мастацтва*), *Наследие* (*Спадчына*), *Архитектура и строительство Беларуси* и др. На протяжении 70-х–80-х годов прошлого века новые открытия в области исследований памятников архитектуры публиковались в журнале «*Памятники истории и культуры Беларуси*.

Директор института, член-корреспондент С. В. Марцелев в эти годы был главным редактором журнала. В 1990-е годы под его редакцией выходит сборник *Сокровища прошлого* (*Каштоўнасці мінуўшчыны*)[23].

Новый этап в изучении планировки и застройки поселений, современных и исторических ансамблей и комплексов связан с работой над созданием многотомной серии *Города и села Беларуси* (*Гарады і вёскі Беларусі*, 2004[24], начатой в 1985 году. В ходе подготовки рукописи были собраны сведения по более чем 24 тыс. населенных пунктов. Наиболее близким аналогом такой работы является *История городов и сел Украины*. Но в ней даны исторические справки только по городам, сельским административным и агропромышленным центрам, селам. *Города и села Беларуси* раскрывают комплексную картину возникновения, развития, современного состояния поселений страны. Вновь были изучены материалы архивов и научных библиотек Гродно, Минска, Полоцка, Москвы, Санкт-Петербурга, Вильнюса, Киева, Львова. По материалам древних актов и последних изданий Метрики Великого княжества Литовского выявлены даты первых письменных упоминаний многочисленных сел и деревень. В качестве источников использовались редкие печатные издания XIX в., материалы Первой всероссийской переписи населения 1897 г., статистические данные 1921–1940 гг. по поселениям Западной Беларуси. На данный момент издано 8 книг (2 – Брестская, 2 – Гомельская, 3 – Могилевская, 1 – Минская области). Всего предполагается издать 17 книг. Результаты исследований в рамках темы *Города и села Беларуси* оказались востребованными в таких изданиях, как *Энциклопедия истории Беларуси* (*Энцыклапедыя гісторыі Беларусі*, 1993–2003)[25] и историко-документальные хроники районов Беларуси *Память* (*Памяць: гісторыка-дакументальныя хронікі гарадоў і раёнаў Беларусі*, 1989–2004 (147 томов).[26]

Тенденции развития мировой архитектуры в условиях глобализации, инновационных достижений в материаловедении и конструкциях ставят новые проблемы: экологичности, органичности архитектуры, её связи с конкретной природной и историко-культурной средой. Одна из главных – поиск путей оптимизации соотношения между архитектурой и средой, минимизации урбанистического воздействия на обитаемую среду. Вторая – поиск гармоничного соотношения современной архитектуры и архитектурного наследия. Третья проблема – поиск новых средств выразительности, современных, лишенных эклектичности, формирующих современный образ сооружений и одновременно сохраняющих текст конкретной культуры, природы, среды. Актуальным стало системное изучение историко-архитектурных стилей (готики, ренессанса, барокко, классицизма, эклектики, творческих направлений архитектуры XX века). В результате в период с 1995 по 2001 гг. учеными отдела архитектуры Института были изданы коллективные монографии *Барокко в белорусской культуре и искусстве* (*Барока ў беларускай культуры і мастацтве*, 1998, разделы – Т. В. Габрусь и А. Н. Кулагина), *Утраченное наследие* (*Страчаная спадчына* , 1998, сост. и автор разделов Т. В. Габрусь), книги А. И. Локотко *Под крышами предков* (*Пад стрэхамі прашчураў*, 1995), *Беларусы*, 1997; *Национальные черты белорусской архитектуры*, 1999; А. Н. Кулагина *Католические храмы в Белоруссии* (*Каталіцкія храмы на Беларусі*, 2000), его же *Православные храмы на Белоруссии* (*Праваслаўныя храмы на Беларусі*, 2001; *Эклектика: Архитектура Белоруссии 2-ой половины XIX – начала XX вв.* (*Эклектыка: архітэктура Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX ст.*, 2000; Габрусь Т. В. *Каменные хоралы* (*Мураваныя харалы*, 2001).[27]

В 2001–2005 годах в рамках Государственной комплексной программы фундаментальных исследований *Искусство. Фольклор и этнокультурные традиции в контексте славянских культур* было выполнено задание *Архитектура Беларуси в системе славянских культур*. В исследовании приняло участие 15 ведущих ученых. Среди них доктора искусствоведения Т. В. Габрусь, А. Н. Кулагин, А. С. Шамрук, кандидат искусствоведения Е. Ю. Петросова – сотрудники отдела архитектуры Института. Впервые к работе были привлечены ведущие доктора архитектуры



Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце: у 6 кн. / А. І. Лакотка [і інш.]. 2005–2009

А. С. Сардаров, В. Ф. Морозов, Е. Б. Морозова, Г. А. Потаев, И. А. Иодо, Ю. В. Чантурия, кандидаты архитектуры Залесская, Вашкевич. Руководитель и научный редактор – автор данного доклада. Результатом работы стало четырехтомное издание в шести книгах: *Архитектура Беларуси. Очерки эволюции в восточнославянском и европейском контексте.* (*Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце*, 2005–2009).[28] Первый том посвящен периоду XI–XIV веков, второй – XV – первой половины XVIII векам, первая книга третьего тома – второй половине XVIII – первой половине XIX в., вторая – второй половине XIX – началу XX века, первая книга четвертого тома посвящена народному зодчеству, вторая – архитектуре XX – начала XXI веков. Структура книг строится на анализе градостроительства, церковной и оборонной архитектуры, дворцово-парковой, гражданской, промышленной и архитектуры дорог. При этом последовательно анализируются художественно-стилевые этапы эволюции готики, ренессанса, барокко, классицизма, эклектики, модерна, конструктивизма, полистилистика архитектуры эпохи постмодернизма (XX – начала XXI веков).

Главным достижением данного многотомного исследования является раскрытие широкого контекста белорусской архитектуры, который нашел яркое проявление в синтезе строительных культур восточных славян и народов европейского Запада, что и определило исторический феномен национального зодчества. К оригинальным, научно обоснованным выводам позволила прийти новая методология, построенная на сочетании сравнительно-исторических и структурно-типологических методов. Эволюция отечественной архитектуры раскрывается на широком фоне развития европейской культуры. Этому посвящены вводные главы томов, которые в совокупности создают историческую панораму европейской архитектуры в хронологическом разрезе от средневековья до современности.

Впервые системно и наиболее полно раскрыта история градостроительного искусства (Ю. В. Чантурия). При этом в научный оборот введен обширный историко-архивный материал не только по крупным, но и многочисленным малым городам. На основе метода графоаналитических реконструкций раскрыты закономерности формирования ансамблей исторической застройки Витебска, Полоцка, Постав, Слонима, Гродно и др.

Комплексно и всесторонне исследовано развитие стилевых и композиционных особенностей церковной архитектуры, в частности генезис традиций формирования православных и католических храмов XI–XVIII вв. (Т. В. Габрусь). Яркая палитра эклектических стилей и направлений раскрыта в анализе архитектуры XIX–начала XX вв. (А. Н. Кулагин). Эти главы насыщены большим количеством вновь выявленных чертежей церквей, особняков, усадеб, гражданских сооружений.

Новой составляющей комплексного исследования истории отечественной архитектуры стали главы, посвященные истории архитектуры дорог (А. С. Сардаров). Исследованы не только исторические этапы архитектуры, но и разнообразие и типология придорожных сооружений (часовен, почтовых станций, вокзалов, мостов), роль дороги в развитии культуры и экономики страны.

Книга, посвященная народному зодчеству, раскрывает не только многие корни традиций белорусской архитектуры, но и генезис синтеза строительных культур Востока и Запада Европы на этническом уровне. Здесь впервые рассмотрены принципы формирования сельской усадебной застройки, роль народного зодчества в формировании обитаемой среды, синтетические явления в традиционной архитектуре городов, уникальность застройки белорусских местечек. Значительное место уделено роли охраны и реставрации, адаптации народного архитектурного наследия как одной из основ возрождения села.

Новаторской, с точки зрения методологии и анализа проблемы, является глава, посвященная градостроительству Беларуси XX – начала XXI вв. (Т. 4. Кн. 2. И. А. Иодо, Г. А. Потаев и др.). Её выводы основываются на новейших проектных исследованиях, связанных с реализацией ряда государственных программ (разработка генеральных планов крупных городов, развития малых городов, возрождения села, развития туризма).

Новый типологический анализ, систематизация стилей и направлений изложена в главе, посвященной гражданской архитектуре Беларуси XX – начала XXI вв. (Т. 4. Кн. 2. А. С. Шамрук).

В результате издания многотомной архитектуры Беларуси была решена крупная научная проблема системного и комплексного исследования отечественного зодчества на основе разнообразных современных методологических подходов и методик, раскрыты концептуальные, креативные, технологические, знаковые черты, национальные особенности и концепты. Данное издание не имеет аналогов среди стран СНГ и Восточной Европы. В ходе работы над темой сотрудниками отдела архитектуры был подготовлен ряд специальных монографий: А. И. Локотко – *Архитектура европейских синагог*, 2002; *Историко-культурные регионы Беларуси*, 2002; *Архитектурно-ландшафтная топография белорусско-русского этнического пограничья*, 2003, *Деревянное сакрально-монументальное зодчество Беларуси* (*Драўлянае сакральна-манументальнае дойлідства Беларусі*, 2003), *Архитектурное наследие Беларуси: развитие традиций. Охрана и реставрация*, 2004, *Топография природноценных территорий и историко-культурного ландшафта Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта*, 2005; *Историко-культурные ландшафты Беларуси*, 2006; альбомы А. Н. Кулагина – *Христианские храмы Беларуси на фотоснимках Яна Болзункевича. Начало XX в.* (*Хрысціянскія храмы Беларусі на фотаздымках Яна Балзункевіча. Пачатак XX стагоддзя*, 2000; *Беларусь в рисунках Наполеона Орды. Вторая половина XIX в.* (*Беларусь у малюнках Напалеона Орды: другая палова XIX ст.*, 2001), монография А. С. Шамрук *Архитектура Беларуси XX – начала XXI в. Эволюция стилей и художественных концепций*, 2007[29].

На протяжении последних 15 лет ученые отдела архитектуры выполнили ряд исследовательских проектов по грантам Государственного комитета по науке и технологиям (ГКНТ), Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований (БРФФИ), Министерства строительства и архитектуры. По гранту БРФФИ под руководством автора этих строк в 2003–2005 годах был выполнен проект *Искусство композиции исторических парков Беларуси XIX – начала XX в.* Осуществлен комплексный и детальный анализ парков *Альба* в Несвиже, *Белой Даче* и Лошице, в Минске, Рованичах, Вердомичах, Жуковщине, Старых Песках, Высоком, Щучине. Раскрыта основа композиционной структуры, влияние на композицию парков функциональных особенностей усадебно-парковых комплексов, предложены методы их реновации и адаптации.

В рамках инновационного проекта по гранту ГКНТ (заказчик – Министерство спорта и туризма) создана концепция развития туризма в стране на основе комплексного использования историко-культурного наследия и формирования на его основе зон туристско-рекреационного типа (2007–2008 гг.). Разработаны 52 локальных туристско-рекреационных зоны, издана коллективная монография *Туристическая мозаика Беларуси* (2011 г.)[30].

В рамках работы по корректировке генерального плана Минска (институт *Минскградо*) разработано проектное предложение по охране и адаптации градостроительных комплексов застройки столицы 1940–1960-х годов. Значительно расширен список памятников архитектуры г. Минска середины XX в.

В 90-е годы прошлого века было выполнено несколько творческих проектов, популяризирующих архитектурное наследие. В 1993 году киностудия *Летопись* студии *Беларусьфильм* сняла фильм *Неруш* (автор сценария А. И. Локотко), посвященный народному деревянному зодчеству. В 1994–1996 годах снимается ряд телефильмов в программе *Белорусский меридиан* (автор А. И. Локотко), посвященных архитектуре деревянных предместий городов, народной архитектуре Западного Полесья, усадебно-парковому зодчеству, архитектуре местечек и исторических сел. Автор этих строк в 1996–1997 годах выступил национальным координатором крупного международного проекта, выполненного под эгидой Национального представительства ООН *Золотое кольцо Беларуси*, целью которого являлось создание инфраструктуры туризма на основе памятников архитектуры, исторических ландшафтов и заповедных зон.

За текущее десятилетие в отделе архитектуры сформировалась архитектуроведческая научная школа. В 2001 г. автором статьи была защищена диссертация по теме *Концепция исторического феномена белорусской архитектуры* на соискание ученой степени доктора архитектуры. На соискание ученой степени доктора искусствоведения были представлены диссертации Т. В. Габрусь *Каменная сакральная архитектура белорусского барокко (генезис и эволюция)* (2002 г.), А. Н. Кулагиным *Архитектура и искусство рококо Беларуси в контексте общеевропейской художественной культуры (к проблеме стиля)* (2005 г.), А. Н. Кушнеревичем *Готическое зодчество Великого княжества Литовского. Функциональная и архитектурная типология* (2005 г.), А. С. Шамрук *Архитектура Беларуси XX – начала XXI вв. Эволюция художественных концепций* (2007 г.). Защищены диссертации кандидатов искусствоведения Ю. Ю. Захариной по проблематике художественной выразительности современной архитектуры Беларуси (2002 г.), Е. В. Морозовым по теме *Архитектура западных областей Беларуси 30–40-х годов XX ст.* (2006 г.), Е. В. Корнеевой по светопрозрачным конструкциям в современной белорусской архитектуре (2010 г.).

Архитектуроведческая школа Института за последнее десятилетие решила крупные научные проблемы в области исследования архитектуры готики, барокко, классицизма, современных стилей и направлений.

Как известно, фундаментальные исследования представляют собой непрерывный процесс

формирования новых знаний на основе последовательного поэтапного изучения материала с использованием методов совершенствующегося научного мировоззрения. Созданная на протяжении десятилетий источниковедческая база, полученные достоверные результаты по основным проблемам отечественной истории архитектуры и градостроительства позволяют выйти сегодня на новый уровень более углубленного изучения национального зодчества, определить новые перспективные направления. Одним из них является изучение регионального и локального разнообразия монументальной архитектуры (локальных школ). Другим – изучение творческих взаимосвязей исторически сложившихся национальных архитектурных школ и соседних стран. Актуальным является дальнейшее исследование современной архитектуры и архитектурного дизайна, концептуальных проблем современной архитектуры. И наконец наступило время создания обобщающих, аналитических исследований эволюции европейской архитектуры для определения места, роли и перспектив национальной архитектуры в пространстве европейской культуры.

В ближайшей перспективе планируется изучение архитектурного наследия в регионах Беларуси, пограничных с Евросоюзом, а также в зоне развития трансевропейских туристических коридоров в рамках международных проектов по линии Государственного комитета по науке и технологиям и Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований. Историко-культурный аспект национальной архитектуры получит новое освещение в ходе подготовки многотомного фундаментального труда Института *История культуры Беларуси*.

Таким образом, результаты анализа академических исследований архитектуры Беларуси могут быть сведены к определению следующих этапов:

1. До Великой Отечественной войны и первого послевоенного десятилетия, когда в работах Н. Щекотихина, М. Кацера, Ю. Егорова были определены ключевые периоды развития отечественной архитектуры, атрибутированы основные памятники и дан их сравнительно-исторический анализ.

2. Период середины 1950-х–начала 1970-х годов, когда отечественное зодчество исследуется в рамках программ по этнографии (*Белорусское народное жилье* и др.), выходят монографии по народной архитектуре, создается двухтомное издание по истории архитектуры Беларуси В. Чантурии и А. Воинова.

3. 1970–1980-е годы – время написания многотомного *Свода памятников истории и культуры Беларуси* и многочисленных монографий по архитектуре городов (Т. Чернявская, Е. Петросова, А. Кулагин), открытиях по уникальным памятникам (Т. Габрусь, Д. Бубновский и др.), публикаций энциклопедических изданий.

4. Конец 1980-х–2005 год – период историко-архивных, библиографических и натурных изысканий по подготовке многотомного труда *Города и сёла Беларуси*.

5. Период с 2006 года и до наших дней – подготовка и издание многотомной *Архитектуры Беларуси: очерки эволюции в восточнославянском и европейском контексте*, а также многочисленных монографий по церковной архитектуре, архитектуре эклектики, современным стилям и направлениям, национальным чертам, историко-культурным ландшафтам, архитектурному наследию Беларуси, развитию традиций, охране и реставрации, выполнение ряда научно-изыскательских проектов.

Следует отметить, что после 1991 года число академических исследований в области архитектуры резко возросло, что объясняется увеличением удельного веса в этой сфере национальных интересов, интересов независимого государства. Изменились в сторону увеличения и качественные параметры: труды стали многоплановыми, методологически разнообразными, отражающими не только национальные и региональные особенности, но и вопросы европейского и мирового контекста.

Примечания

[1] Шчакаціхін, М. *Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва*. Б.м.: Б.в., 1928.

[2] Кацер, М.С. *Белорусская архитектура: исторический очерк.* Минск: Гос. изд-во БССР, 1956. 118 с.

[3] Егоров, Ю. А. *Градостроительство Белоруссии.* Москва: Гос. изд. лит по строительству и архитектуре, 1954.

[4] Молчанова, Л. А. *Материальная культура белорусов.* Минск: Наука и техника, 1968.

[5] *Беларускае народнае жыллё* / Э. Р. Сабаленка [і інш.]. Мінск: Навука і тэхніка, 1973.

[6] Якімовіч, Ю. А. *Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся: XVII–XIX стст.* Мінск: Навука і тэхніка, 1978.

[7] Локотко, А. И. *Белорусское народное зодчество.* Минск: Наука и техника, 1991.

[8] Сергачев, С. А. *Белорусское народное зодчество.* Минск: Урожай, 1992.

[9] Лакотка, А. І. *Сілуэты старога Мінска: нарысы драўлянай архітэктуры.* Мінск: Полымя, 1991.

[10] Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: у 8 кн. Мінск: БелСЭ, 1984–1987.

[11] *Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т.* / рэдкал.: І. П. Шамякін [і інш.]. Мінск: БелСЭ, 1984–1987.

[12] *Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т.* Мінск: Навука і тэхніка, 1987–1994.

[13] *Помнікі старажытнабеларускай культуры. Новыя адкрыцці: зб. арт.* / рэд. С. В. Марцэлеў. Мінск: навука і тэхніка, 1984.

[14] *Помнікі культуры. Новыя адкрыцці* / рэд. С. В. Марцэлеў. Мінск: навука і тэхніка, 1985.

[15] *Помнікі мастацкай культуры Беларусі. Новыя даследаванні: зб. арт.* / рэд. С. В. Марцэлеў. Мінск: Навука і тэхніка, 1989.

[16] *Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння* / рэд. С. В. Марцэлеў. Мінск: Навука і тэхніка, 1994.

[17] Габрусь, Т. В. *Мураваныя харалы. Сакральная архітэктура беларускага барока.* Мінск: Ураджай, 2001; Якімовіч, Ю. А. *Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся: XVII–XIX стст.* Мінск: Навука і тэхніка, 1978; Кулагін, А. М. *Праваслаўныя храмы на Беларусі.* Мінск: БелЭн, 2001. Кулагін, А. М. *Каталіцкія храмы на Беларусі.* Мінск: БелЭн, 2000; Кулагін, А. М. *Эклектыка: архітэктура Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX ст.* Мінск: Ураджай, 2000;

[18] Чарняўская, Т. І. *Архітэктура Магілёва: з гісторыі планіроўкі і забудовы горада.* Мінск: Навука і тэхніка, 1973; Чарняўская, Т. І. *Архітэктура Віцебска: з гісторыі планіроўкі і забудовы горада.* Мінск: Навука і тэхніка, 1980; Чернявская, Т. И., Петросова, Е. Ю. *Памятники архитектуры Минска: XVII – начало XX в.* Минск: Наука и техника, 1984; Караткевіч, В. Б., Кулагін, А. М. *Помнікі Слоніма.* Мінск: Навука і тэхніка, 1983. Кулагин, А. Н. *Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии: вторая половина XVIII – начало XIX в.* Минск: Наука и техника, 1981; Кулагин, А. Н. *Архитектура и искусство рококо в Белоруссии.* Минск: Наука и техника, 1989.

[19] *Архітэктура Беларусі: энцыкл. давед.* / рэдкал.: А. А. Воінаў [і інш.]. Мінск: БелЭн, 1993.

[20] *Беларуская ССР: кароткая энцыклапедыя: у 5 т.* / рэдкал.: І. П. Шамякін [і інш.]. Мінск: БелСЭ, 1981, т. 4.; *Францыск Скарына і яго час: энцыкл. давед.* / рэдкал.: І. П. Шамякін [і інш.]. Мінск: БелЭн, 1988; *Беларусь: энцыкл. давед.* / рэдкал.: Б. І. Сачанка [і інш.]. Мінск: БелЭн, 1995.

[21] Аникин, В. И. *Архитекторы Советской Белоруссии: биогр. справ.* Минск: Беларусь, 1991.

[22] *Беларуска-польскія культурныя сувязі: матэрыялы навук. канф.* / рэдкал.: С. В. Марцэлеў [і інш.]. Мінск: Навука і тэхніка, 1991; *Беларусіка. Кн. 2. Фарміраванне і развіццё нацыянальнай самасвядомасці беларусаў* / рэд. А. Мальдзіс [і інш.]. Мінск: Нац. навук.-асветны цэнтр імя Ф. Скарыны, 1993; *Культурная спадчына ў фарміраванні нацыянальнай свядомасці народа: матэрыялы да навук.-тэарэт. канф.* / уклад. А. М. Кулагін. Мінск, 1994; *Славянскія культуры пасля Другой сусветнай вайны: матэрыялы міжнар. навук. канф.* / рэдкал. С. В. Марцэлеў [і інш.]. Мінск, 1996.

[23] *Каштоўнасці мінуўшчыны* / пад агул. рэд. С. В. Марцэлева. Мінск, 1998–2003.

[24] *Гарады і вёскі Беларусі*: кн. 1–8. Мінск: БелЭн, 2004.

[25] *Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: у 6 т.* / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мінск: БелЭн, 1993–2003.

[26] *Памяць: гісторыка-дакументальныя хронікі гарадоў і раёнаў Беларусі: у 147 т.* Мінск: БелЭн, 1989–2004.

[27] *Барока ў беларускай культуры і мастацтве* / навук. рэд. В. Ф. Шматаў. Мінск: Беларуская навука, 1998; *Страчаная спадчына* / уклад. Т. В. Габрусь. Мінск: Полымя, 1998; Лакотка, А. І. *Пад стрэхамі прашчураў.* Мінск: Полымя, 1995. 384 с.; *Беларусы.* Т. 2. *Зодчество.* Мінск, 1997; *Национальные черты белорусской архитектуры.* Мінск, 1999; Кулагін, А. М. *Каталіцкія храмы на Беларусі.* Мінск: БелЭн, 2000; Кулагін, А. М. *Праваслаўныя храмы на Беларусі.* Мінск: БелЭн, 2001; *Эклектика: Архитектура Белоруссии 2-ой половины XIX – начала XX ст.* Мінск, 2000; Габрусь, Т. В. *Мураваныя харалы. Сакральная архітэктура беларускага барока.* Мінск: Ураджай, 2001.

[28] *Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце: у 6 кн.* / А. І. Лакотка [і інш.]. Мінск: Беларуская навука, 2005–2009.

[29] *Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы (да саракагоддзя стварэння).* Мінск, 1997; *Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы: 50 год з дня заснавання.* Мінск: Права і эканоміка, 2007; Лакотка, А. І. *Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры.* Мінск: Ураджай, 1999. 366 с.; Локотко, А. И. *Архитектура европейских синагог.* Минск: Урожай, 2002; Локотко, А. И. *Историко-культурные ландшафты Беларуси.* Минск: Белорусская наука, 2006; Локотко, А. И. *Архитектурно-ландшафтная топография белорусско-русского этнического пограничья.* Минск: Право и экономика, 2003; Лакотка, А. І. *Драўлянае сакральна-манументальнае дойлідства Беларусі.* Мінск: Беларусь, 2003; Локотко, А. И. *Архитектурное наследие Беларуси: развитие традиций, охрана и реставрация.* Минск: Право и экономика, 2004; Локотко, А. И. *Топография природноценных территорий и историко-культурного ландшафта*

Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта. Минск: Право и экономика, 2005; Локотко, А. И. *Историко-культурные ландшафты Беларуси.* Минск: Белорусская наука, 2006; *Хрысціянскія храмы Беларусі на фотаздымках Яна Балзункевіча. Пачатак XX стагоддзя* / уклад. А. М. Кулагін, У. А. Герасімовіч. Мінск: Ураджай, 2000; *Беларусь у малюнках Напалеона Орды: другая палова XIX ст.: альбом* / уклад. А. М. Кулагін, У. А. Герасімовіч. Мінск: Ураджай, 2001; Шамрук, А. С. *Архитектура Беларуси XX – начала XXI в.: эволюция стилей и художественных концепций.* Минск: Белорусская наука, 2007. Так же см. статьи: Лакотка, А. І. *Мастацтвазнаўства, этналогія і фалькларыстыка ў развіцці нацыянальнай культуры.* In: *Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук.* 2009, № 1.; Локотко, А. И. *Национальная архитектура в музеях-скансенах Балтии и Беларуси.* In: *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі.* Мінск: Права і эканоміка, 2010, вып. 8.

[30] *Туристическая мозаика Беларуси* / А. И. Локотко [и др.]. Минск: Белорусская наука, 2011.

Aliaksandr I. LAKOTKA
National Academy of Sciences of Belarus, Minsk

THE STUDY OF THE ARCHITECTURE OF BELARUS AT K. KRAPIVA INSTITUTE OF STUDY OF ARTS, ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE BELARUS

***Key words*:** art history, historical and cultural heritage, source study, architectural school.

Summary

The article describes the research of the peculiarities of history and culture of the country, which were the most important and essential for art (architecture in particular) as a science, carried out by scientists of the Institute. The author emphasizes the continuity, the depth of the research data, and the broad coverage of the problems studied: the evolution of styles and trends in the architecture, the distinctive features of the Belarusian people's homes, the problem of preservation of historical and cultural heritage, construction and stylistic changes in modern architecture.

It is noted, that a particular role in this continuous and comprehensive study of architecture belongs to the Institute Department of Architecture, which hosted the formation of scientific school of architecture during the last decade. As a result, fundamental and unique publications, such as *Code of Historical and Cultural Monuments*, *Cities and villages in Belarus*, *Essays on Evolution and East European context of the Architecture of Belarus* were issued in the post-soviet era.

The author notes that the base of sources, established over decades, together with the reliable results of the study of major issues of the history of national architecture and urban planning can lead to a new level of in-depth study of the national architecture today and to identify the promising new directions. One of such is the study of regional and local diversity of monumental architecture (local schools). Another – the study of creative relationships between historically developed national schools of architecture and its neighboring countries. It's urgent further study of modern architecture and architectural design, conceptual problems of modern architecture. Finally it was time to generalizing, analytic studies of the evolution of European architecture to determine the place, role and prospects of the national architecture in the space of European culture.

Gauta 2011 02 21
Parengta spaudai 2011 08 11

Eero KANGOR
Estonian Academy of Arts, Tallinn

LOOKING FOR THE PROFESSOR AND DEFINING ESTONIAN ACADEMIC ART HISTORY

Key words: Estonian art historiography, academic art history, nation-building, Tor Helge Kjellin, Josef Strzygowski, Johnny Roosval, Adolph Goldschmidt, Heinrich Wölfflin.

This article revises a passage in the narrative of the history of Estonian academic art history[1] hoping that by introducing archival materials that has not been used or considered in earlier writings it is possible to deconstruct the narrative. Neglecting of the archival material was caused by practical but also discursive reasons due to censorship in Soviet times when the first articles on this topic were published. Based upon archival research I propose an alternative conceptual viewpoint and suggest that the election process of the Professor of Art History at the University of Tartu during the years 1919–1921 is a way to define Estonian academic art history. The word "define" is used here in a broad sense. By defining, a certain set of objects, ideas and tenets are encircled and at the same time the others are left outside. However, the "inhabitants" of the immediate borderland keep transgressing and liquefying the solid core of a definition and open up a dialogue. I conceive the ideas and visions of the founders of the Estonian National University as the solid core of the definition. By introducing the candidates and their background I aspire to open up the context and show the possible alternatives and the ways they could have opened. Finally I ask how these possible choices and the final choice made in the election could have affected the understanding of Estonian academic art history and Estonian art. The whole process shows the symptoms of changing vision, values and habits of the community.[2]

The university and the institutions of art history, established in it, were the important locus for (re) generation of art historical knowledge, as Donald Preziosi has described it.[3] It is generally believed that these institutions were established in the 19th century, mostly by German scholars.[4] The academic art history was considered a national activity throughout Europe in conjunction with the protection of heritage and art museums.[5] On the other hand, the discipline is essentially international, especially if we consider how much the map of Europe has changed (e.g. in the last century). After the First World War, in the newly established states in Europe, art and its history were valuable means for the nation-building process and essential for the construction of national discourse. Art history had been taught at the the Czarist University of Tartu in the 19th century up until 1918. But a specialized chair for Art History was only founded in 1919.[6] In the 1920s, the person, holding the chair of Art History at the University of Tartu, acquired an important role in shaping the perception of this discipline for the whole Estonian society.

The interest for the questions of art historiography has been increasing in Estonia since the 1970s.[7] Sten Karling, a professor in Tartu in 1933–1941, published an article for the international community in 1988 where he gave an overview of art historical research in Estonia from the end of the 19th century untill the 1980s.[8] The knowledge of Estonian art historiography has been shaped by publications written on the jubilees of the "first" Estonian art historians

Voldemar Vaga (1899–1999), Sten Karling (1906–1987), Armin Tuulse (1907–1977) and Villem Raam (1910–1996).[9] Estonian art historian Krista Kodres has been especially productive and published several articles. She has also written an analysis of the theoretical influences on the research of Sten Karling.[10] The 1920s have not received similar attention since the 1980s.[11] Currently three graduate students at the Estonian Academy of Arts and the Institute of History of Tallinn University are writing their doctoral theses on Estonian art historiography of the 19th-20th century under Krista Kodres's and Kersti Markus's supervision respectively.[12]

The starting point for this article is a passage from a 1980 article of the Estonian art historian Mart Eller[13]: "a year after Estonia declared independence on the 24th February 1918 it was decided that a National University should be established on the foundations of the former Czarist University of Tartu that was liquidated in July 1918. The plan for the chairs of the university also included a chair for "aesthetics and general art history."[14] At this time no suitable professor could be found in Estonia, so he had to be looked for abroad. As a result two years later an election was held. M. Eller mentions Gerstenberg, Knapp, Waldhaus[15], Josef Strzygowski and W. Worringer as candidates from German universities and a professor from Sweden Tor Helge Kjellin. M. Eller concludes that J. Strzygowski has won the election, but did not come to Estonia, leaving the opportunity for the runner up in the election. H. Kjellin started to lecture in January 1922 as a professor of "art history".[16] I wanted to develop further from this short list by asking simple questions. Who were these other candidates besides the already known J. Strzygowski, W. Worringer and H. Kjellin? Why J. Strzygowski chose not to come to Estonia? Lars Berggren, who has written about J. Strzygowski's connection with Åbo Akademi in Turku, Finland,[17] encouraged me to find out more about the elections and to my surprise I could find some other famous names among the involved: Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin and Adolph Goldschmidt.[18] M. Eller discussed the reasons why a suitable professor for art history could not be found in Estonia. Art history had been taught at the university before 1919,[19] yet M. Eller as well as another Estonian art historian, Juta Keevallik,[20] have both made a distinction between art history and academic art history (Kunstwissenschaft). To be exact, it was classical archaeology that was taught at the Czarist University of Tartu in the 19th century up until 1918. What is the difference between art history at the beginning and at the end of the 19th century? How did this change happen? One of the best studies on these issues regarding art historians Wilhelm Vöge and Adolph Goldschmidt is written by Kathryn Brush.[21]

PROTO-PARADIGMATIC, BALTIC GERMAN OR PRE-REPUBLICAN ART HISTORY?

Donald Preziosi says fluently that "the institutional space cleared for itself by academic art history [at the end of the 19th century] both in Europe and America was no tabula rasa, but an already densely textured philosophical, epistemological and ideological landscape."[22] The same can be said about Estonia where art history became an academic discipline at the University of Tartu in 1922. The practice of art history in the 19th century in Estonia lacked epistemological coherence. The fact that art history in Estonia in the 19th century was Baltic German clearly correlates with their dominance in the society and culture as a whole. As Baltic Germans were an ethnic minority a change had to happen after Estonians declared their independence and constituted a Republic in 1918. The conflicting ideologies of the Baltic German minority and Estonian nation-builders were following after a common philosophical pattern. Both sides recognized the importance of art historical knowledge as a tool of ideological power.

The university is an essential locus for the generation, distribution and recycling of knowledge and ideologies. In Estonia the University of Tartu had already been established in 1632 by the Swedish king Gustav II Adolf, which initiated the expansion of the Swedish Empire and the Golden Age of Sweden.[23] It functioned until 1710 and attempts to re-open the university during the 18th century under Russian rule could not be realized.[24] In 1802 the University of Tartu was re-established following the edict of Russian Czar Alexander I (1777–1825). The next year the chair for "eloquence, classical

philology, aesthetics and the history of literature and art" was occupied by Johann Karl Simon Morgenstern (1770–1852).[25] The title of the chair indicates an interdisciplinary approach to the history of art and reflects the wide range of interests of professor Morgenstern. Generally in the 19th century the history of art was taught in Tartu as classical archaeology, a discipline established by the famous German art historian and archaeologist Johann Joachim Winckelmann (1717–1768).

Parallel to the re-establishment of the University of Tartu in the whole of Europe the growth of national tendencies and the ascendance of the bourgeoisie proceeded.[26] These circumstances prepared the ground for a modern discipline – art history (or academic art history) – which was laid in German-speaking universities starting from the 1860s–70s.[27] In 1860 the first chair for art history with Anton Springer as the professor was founded at the University of Bonn. In 1873 the first international congress of art history in Vienna stated, that art history should become an integral part of university education and specialized chairs should be founded. It was followed by setting up chairs for art history in universities in Europe and the United States.[28] This development has been observed as the emergence of modern art history, as professionalization of art history and as a part of its institutionalization.[29] The term academic art history has been used for distinguishing art history pursued in universities and art historical discourse in other institutions (e.g. museums).[30]

Another consequence of a national self-identification in Western Europe was an increasing interest in the material remains of culture, which enabled to construct a discourse about national heritage and national art history.[31] A symptom of the reaction to the Russian chauvinist nationalism was that the Baltic Germans started to carry out research on their history and heritage in the Baltic Provinces.[32] The "awakening" of Estonian and Latvian nationalism has been noticed in the second half of the 19th century also. These three communities – Estonians, Latvians and Baltic Germans – were the main forces for the belligerent and mental struggles following

Portrait of the professor Helge Kjellin

the First World War, Russian Revolutions and the resulting Wars of Independence.[33]

When the Baltic German architect and art historian Wilhelm Neumann (1849–1919) stated in 1888, that a more varied art historical education was desired, this was associated with the need for specialists who could research and restore local art heritage.[34] This local art heritage included only the Baltic German heritage, which dated back to the beginning of the 13th century – "the dawn of the era of German colonization in the Baltics". Two years later, in 1890, Vladimir Malmberg (1860–1921) became professor of classical philology and archaeology at the University of Tartu and started lecturing on general art history.[35] On the other hand his election as professor marks the era of Russification at the university.[36] Unlike the former professors was Russian by nationality and not a Baltic German. He had studied in Berlin University in 1886.[37] But although he was the first professor in Tartu who specialized on art history, at the time of election he had actually not yet defended his dissertation. In need to replace Baltic German professors with Russians the qualification norms required to hold a chair in a discipline were lowered, so that weaker candidates, even without a

doctoral degree, could be elected. This was also the case with V. Malmberg, who defended his doctoral dissertation at the University of St. Petersburg in 1904.[38]

However this was hardly the outcome that W. Neumann could have envisioned. He was the leading Baltic German art historian, who started to publish articles on art history in 1886. He was also in the close connections with other German art historians. His research interests spanned from the Middle Ages to contemporary art, from architecture to applied and figurative art executed by Baltic Germans and situated in the territory of former Old Livonia that covers modern Estonia and Northern Latvia. There was no place for Estonian art(ists) in his discourse on Baltic art history. His agenda could have been fulfilled in the context of the Baltic German Landesuniversität zu Dorpat, which was opened on the foundations of the Czarist University of Tartu in September 1918. With Karl Dehio as rector, the board of 33 German professors also included the art historian Wilhelm Worringer (1881–1965).[39] The German university could not function fully and was handed over to the Estonian Provisional Government in December of 1918. The Baltic Germans failed to maintain a status quo.

As I have briefly tried to demonstrate the political and ideological state of affairs in Estonia in the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century was quite complex. As a historian of the Soviet era M. Eller could not discuss national conflict in a straightforward way and a national standpoint is presented implicitly. Why could not a suitable professor be found from Estonia (or the Baltics)? Because there were none! There were none, because there were no native (i.e. Estonian) art historians suitable for this post. On the other hand, M. Eller argues that there were no candidates with sufficient education. At the University of Tartu "the history of art as a whole, as a separate discipline – and, what is especially important, art in Estonia – had been left out of the university curricula and the sphere of interest of the professor [of classical archaeology]"[40] therefore no local specialists in art history could have been educated before the establishment of the chair of "aesthetics and general art history" in 1919. Even if W. Neumann had not died in 1919 he would not have been suitable, because he was a Baltic German. But what does the lack of native specialists exactly mean?

VISIONS AND EXPECTATIONS

As I have mentioned before, it was J. Strzygowski who got the most votes in the election for the professor of art history in 1921. On the other hand M. Eller mentions, that the Faculty of Philosophy (where the chair of art history was established "mostly tried to avoid inviting professors from Germany and orientated towards Finnish and Swedish universities. In several specialties the Finnish turned out to be the best-suited since they were familiar with Estonian material and quite a few of them could lecture in Estonian."[41] Why did the board still elect a German-speaking J. Strzygowski from Vienna? M. Eller suggests, that "apparently his election was influenced by the fact that at this time he was already internationally renowned for his research on early Christian art."[42] These arguments are obviously contradictory. While Strzygowski was a (German-speaking) Austrian born in Poland, he was not familiar with Estonian material in his research and says nothing of not being able to speak Estonian. It seems quite obvious, that his election had nothing to do with straightforward nationalism, but rather was showing a progressive desire to give the best possible education for the future Estonian intellectual elite.[43] Otherwise the Estonian, Mr. Konstantin Mikfeld, who proposed his candidacy in 1919 with his Popular lectures on art history must have been the first and prominent preference.[44]

In May 1919 the question of language was an important subject during the establishment commission of the Estonian national university of Tartu.[45] It was decided that the official language of the university would be Estonian. The question of language of studies was thoroughly debated, but finally it was resolved that it would also be Estonian. Yet it was clear that it would have been impossible to find specialists for all the foreseen chairs from Estonia. Therefore German and Russian were chosen as auxiliary languages to be used during the first years until Estonian

graduates would become suitable to hold the chairs. At the same time it was agreed, that scientists and professors would be invited from Germany, Russia, Finland and elsewhere. The local Baltic Germans were not rejected, but they had to prove their loyalty to the Estonian government.[46] Nationalism was pragmatically combined with common sense. On the other hand, the usage of foreign help was seen as temporary. What the commission could not have foreseen was that the availability and the willingness of scholars with sufficient academic qualifications were scarce at least in the preferred countries.

POSSIBILITIES, PROBABILITIES AND COINCIDENCES

The institutionalization of art history started in Germany, where it acquired such rigidity and status that it became a standard for other Western countries. It was the Germanic nature of the discourse of Kunstwissenschaft, which caused problems in accepting and adjusting to certain traits of the German model.[47] The emergence of art history as an academic discipline was parallel to the establishment of a German state and its expansion later. The tools of the discipline could be adopted and applied to different ideologies and locations either consciously or unconsciously. It is clear, that art history had already accumulated a tradition during the time the Estonian university-builders have foreseen a need for art history education. In this regard perhaps it is not so surprising, that the Faculty of Philosophy appealed to the most noted contemporary scholars in Europe. I suggest that when the counsellors suggested some of their best students as candidates they did not act without an agenda. The realization of the ideas and ideologies was equally influenced by practical matters and conditions.[48]

As the Estonian War of Independence was still being fought, contact with the foreign professors had to be established through Estonian intermediaries abroad. Useful contacts were further enhanced when the newly elected foreign professors arrived in Tartu. This happened gradually, when the war in Estonia had ended and the Estonian Republic gained international recognition. The elected foreign professors were especially concerned about financial and practical considerations as they usually migrated with families and their private libraries. Some German professors who had been elected in 1919 and 1920 did not come to Tartu due to the difficulties with transport. The university was poorly supplied with relevant instruments, equipment and literature for study and teaching. The means for staying in contact with homeland and the scholarly community could have appeared poor and influenced the choices of the elect. The university government provided at least some solution in June 1920, when it decided that costs would be compensated for the transport, an extra 60% of the salary would be paid to foreign professors and extra money for their families.[49] It was just after this decision was made that the Faculty of Philosophy was confident enough to send out letters to the foreign professors to nominate candidates for the post.

In July letters were sent to Adolph Goldschmidt in Berlin, Heinrich Wölfflin in Munich, Osvald Sirén[50] in Stockholm, Ewert Wrangel[51] in Lund and Johan J. Tikkanen in Helsinki.[52] They were informed that the lecturing workload of the professor would be six hours a week. It was anticipated that a specialized institute was founded by the chair of art history. As an extra task the professor was to hold the post of Research Fellow at Tartu Art Museum.[53] The Faculty of Philosophy hoped to arrange the election in August 1920, so that the chair could start functioning in the autumn and the first lectures be given in January 1921. The process was to last much longer. In the summer of 1920 the Faculty of Philosophy received answers from J. J. Tikkanen, A. Goldschmidt, H. Wölfflin and possibly from E. Wrangel.

Art history was quite a new field of study in Finland. Johan Jacob Tikkanen (1857–1930) had just become the first professor of art history in Finland in April 1920. Only eight Finnish graduates had defended their doctoral theses in art history between 1878–1920.[54] Most of them were already employed in Finland or abroad. J. J. Tikkanen suggested the 33-year-old Onni Okkonen (1886–1962) as candidate for the chair in Tartu.[55] Okkonen had written a dissertation on renaissance art.[56] However, in 1920 Okkonen was occupied both at the University of Helsinki and the Technical University of Helsinki. There was little

chance he would have had the opportunity to come to Tartu although "as a Finn it would have been easy for him to study the Estonian language quickly."[57]

The renowned German art historian Adolph Goldschmidt (1863–1944) had a much wider choice for possible candidates. During his professorship in Berlin he supervised nearly a hundred doctoral dissertations.[58] He proposed his students Kurt Gerstenberg (1886–1968) and Erwin Panofsky (1892–1968).[59] The 34 year old K. Gerstenberg had studied in Berlin and defended his dissertation on German Special Gothic under of H. Wölfflin.[60] Later he worked as H. Wölfflin's assistant in Munich. He had habilitated in Halle University with his study on Claude Lorraine[61] and was currently working there as a lecturer in 1919. A. Goldschmidt was very fascinated of his talented post-doctoral student E. Panofsky. He had defended his dissertation on Dürer's oeuvre in Freiburg[62] and habilitated in Hamburg with work on Michelangelo in 1920. E. Panofsky was also a member of the famous Aby Warburg circle in Hamburg, which gathered famous library in Warburg's. A. Goldschmidt surmised that it would be easier for the unmarried K. Gerstenberg to immigrate to Estonia as E. Panofsky was already married and had two children.

The Swiss art historian Heinrich Wölfflin (1864–1945) also had a lot of students. He presented three candidates: the already mentioned Kurt Gerstenberg, Fritz Knapp (1874?–1938?)[63] and Martin Wackernagel (1881–1962).[64] The 46-year-old Fritz Knapp had studied in Basle, Switzerland under of Jacob Burckhardt (1818–97) and defended his dissertation on the Italian Renaissance under of H. Wölfflin. After working in the Royal National Gallery in Berlin he moved to Greifswald where he founded the Institute of Art History.[65] From 1907 he was the art history professor in Würzburg. Martin Wackernagel had defended his dissertation in Berlin in 1905. In 1920 he was an associate professor in Leipzig and his main interest was Renaissance art patronage.[66]

Ewert Wrangel (1863–1940) was the professor of aesthetics, literature and art history and mainly a literary scholar. I have not found his letter in the archives, but it is obvious that he suggested his student Tor Helge Kjellin (1885–1984). Kjellin had studied in Uppsala University under Johnny Roosval and then in Lund University, where he defended his dissertation on the 19th century Swedish painter Uno Troili. He had taken part in research work at churches in Gotland, Skåne, Uppland and Wärmland and contributed to the famous *Sveriges kyrkor* series that was first published in 1912. In 1920 he was an associate professor of art history and theory in Lund. His research field was medieval church art, especially medieval funerary painting.[67]

The next step in the procedure after receiving these letters was to contact the candidates. The Faculty of Philosophy seems to have been in a hurry. In the summer of 1920 the Baltic German classical archaeologist Oskar Waldhauer (1883–1935) was visiting Tartu and he was invited to occupy the post.[68] O. Waldhauer has studied classical archaeology with Adolf Furtwängler in Munich and defended his thesis in 1903. After that he worked at the Antique Department of the Hermitage in St. Petersburg. In 1918 he became the head of this department replacing the Baltic German Eugen Pridik.[69] O. Waldhauer has stated several conditions: first he wanted to remain a classical archaeologist although the chair was assigned for aesthetics and art history. O. Waldhauer demanded from the university to make efforts for regaining the collections of the University Art Museum, which still were in Voronezh. First and foremost he saw the tradition of the teaching and studying of classical archaeology as essential. These conditions could not be fulfilled. The field of classical archaeology was already covered by another chair. There were also great difficulties with getting back the collections from Voronezh where the collections were evacuated during the war and where they remain to this day.[70] The negotiations with O. Waldhauer were discontinued. It is not quite clear, if his Baltic German origin had any influence on this decision. It is more probable, that his lack of expertise in general art history and contemporary art was an obstacle. The correspondence with O. Waldhauer sheds light upon the general ideas of the board of the Faculty and their expectations from a professor of art history. It also brings to light the difficulties of pursuing such a discipline in Tartu in the 1920s.

Karja Church in Saaremaa, 1924. People who participated in the restoration works: (from the left) engineer Nikolai Paulsen, Georges Liedemann (art history student), Ilmer Wöhrmann, Helmi Saarmann (art history student), Professor Helge Kjellin, Elsbet Markus (Parek) (art history student), Hilda Sule (art history student), Rudolf Wöhrmann, artist Heinrich Hein

Although the academic education in art history at that time was comprehensive enough to enable a scholar to pursue research on different material from various epochs the research interests of the candidates show a general inclination towards Renaissance and Baroque art. A scholar definitely needs collections to work with, be it either works of art or architecture themselves or reproductions – graphic or photographic. The University of Tartu had lost most of its precious collections due to the evacuation in 1915–17. The collections of the University Art Museum and the collections of 16th–19th century graphic art at the university library were retrieved during the next few years.[71] In the city of Tartu the society of Estonian avant-garde artists *Pallas* also owned some good collections of paintings, graphics and photographs. There were also the art collections of the Baltic Germans. The collection of Reinhold von Liphart at Raadi mansion, which was mainly accumulated by the famous art collector Karl Eduard von Liphart, was the most valuable, it contained 15th and 16th century Italian paintings and works from famous 17th century Dutch painters such as Frans Hals, A. van Dyck and others. However, R. von Liphart had started to export his collection after the 1905 Russian Revolution and continued to do so until most of his collection was taken out of Estonia at the beginning of the 1920s. The government hesitated and took no action to prevent it.[72] This was a great loss, especially if we consider how much effort and money the American Ivy League universities spent on accumulating good collections of European art during the very same period.[73]

The existence of art reproductions and photographs and a specialized library were important issues for the candidates in connection with the teaching of art history. For some candidates the lack and scarcity of collections was crucial for changing their minds, probably because they knew the amount of investment needed to build up the collections were beyond the financial capacity of the University. For others who were willing to bring their own collections with them it was to become a practical question of transportation and storage.

After rejecting O. Waldhauer's candidature the Faculty in November 1920 made contact with the proposed candidates by sending letters to Dr. K. Gerstenberg, Dr. E. Panofsky, Prof. Fr. Knapp, Prof. M. Wackernagel and Dr. Helge Kjellin.[74] The response from Fritz Knapp has not been preserved in the archive, but it seems that he had agreed to become a candidate.[75] Erwin Panofsky declined politely.[76] Martin Wackernagel seemed enthusiastic and wanted to find out more about "the political, economic and cultural conditions in Estonia" before he made his decision.[77] He also asked about facilities for teaching art history. "Is there any [specialized] literature and, above all, are there any diapositives to show in lectures or finances that the Ministry could allocate for them in sufficient [my emphasis] quantities? Has there ever been a chair for art history in Tartu? Or does the does the teaching apparatus have to be built up from scratch have to be built up from scratch?"[78] In response the Faculty tried to persuade that Tartu was a safe place for foreign (including German) scholars as the one's already arrived seemed to allude. However, the representative of the Faculty, Mr. Oldekop, answered in his letter: "in earlier times, when Löschcke and others were teaching here, art history was no more than an appendage (Anhängsel) of the chair of classical philology."[79] He stressed that the chair of art history would have to reckon with modern art and said that the means for that were available. However, M. Wackernagel must have been better informed about the capacity and finances it would require to build up the collections. During 1905-1910 he had worked with Arthur Haseloff, the secretary of the Royal Prussian History Institute in Rome (Königlich Preußischen Historischen Institut), on an expedition to South Italy, where they took over 3,200 photographs on glass plates and nitrocellulose.[80] Later the ever-increasing need for funds was required for building up the collection of Estonian art and architectural heritage (mainly photographs) that H. Kjellin, launched stressful discussions with the university council in 1923 that might have brought about his departure in August 1924.[81]

The clash of enthusiasm and reality can be observed in a parallel concatenation of events that took place nearby, in Turku (Åbo), Finland. A chair of art history was founded at the Åbo Akademi in 1919 through the donation of Consul Victor Hoving.[82] At this time Joseph Strzygowski has already made contact with several Scandinavian art historians and was planning to move his art history institute from Vienna to Sweden. For several reasons discussed by L. Berggren in his article, instead of Sweden, he started to make plans to build up the institute in the newly founded Åbo Akademi. The reality at the Akademi was less impressive than J. Strzygowski had expected and his plans were not fulfilled because of the lack of finances.

J. Strzygowski has been in Åbo almost a year, when he received information about the planned chair for art history in Tartu from Arne Michael Tallgren,[83] his friend, and newly-elected professor of Estonian and Scandinavian Archaeology at the University of Tartu.[84] Their correspondence was quite revealing the practical concerns which J. Strzygowski had concerning the possible tenure in Tartu. "I would be very glad to follow the invitation [...] if I could be sure that those sums that they offer in Tartu would be sufficient to provide for the family. I have heard that the Estonian mark is worth less than the Finnish. You write that the foreigners will receive an extra £10 a month. But is it sufficient enough to buy books and photos and to travel? I fear the costs of moving and the presumable lack of lodging in Tartu. Has [the university] thought about the important problems of living conditions? I am sorry to put the material questions in first place, but alas currently this is the issue when you are encumbered with children."[85] The man who had made extensive and expensive travels to the East before the First World War became very careful about financial matters after it. After 1918 he turned his attention to northern art, partly, he claimed, because postwar poverty prevented him from extending his perceptual cognizance of oriental forms.[86]

In this light it is not surprising that when J. Strzygowski was informed of his election as professor a month later[87] he announced his agreement to take the post.[88] He wanted to visit Tartu on 1st September before making his final decision.[89] However, the university council decided in June that "the chair of

art history has already been unfilled for a long time and in the coming semester it should start with a full programme. We regret, that it is not possible to have him [Strzygowski] here."[90] On 20th June H. Kjellin was appointed professor of art history by the Minister of Education.[91] In August H. Kjellin agreed to take the post. The fact that he promised to start lecturing only in January 1922 must have been a disappointment for the Faculty.[92] It seems that the University Council was in a hurry just as they were when they contacted O. Waldhauer. Perhaps some pressure was exerted from the Ministry to make a decision about the chair otherwise it would have been abolished. This was to happen in 1926 – two years after H. Kjellin had left Tartu.[93]

OUTCOMES AND IMPLICATIONS

When the founders of the National University of Tartu have foreseen a chair for "aesthetics and general art history" they were first of all following the model of the university structure in Scandinavia. They were applying an ideologically acceptable choice. The fact that the Scandinavian model itself had been inspired by the German, did not have significance for them initially.

They wanted to create a national university, but they did not want an academia of national dilettantes. When they had an application of a mediocre Estonian lecturer at their disposal they did not hesitate to neglect it and turn to the best foreign professors of the discipline. The reality was that the discipline of art history had a German tradition and the best candidates for the professorship could only be found in Germany. Yet it is significant that they eventually chose J. Strzygowski as professor and it was seemingly only by accident that the professor who started working in Tartu – Tor Helge Kjellin – came from Sweden.

The explanation for electing J. Strzygowski as professor might be following. J. Strzygowsky was an important though controversial figure of Western art historical discourse starting from the fin de siècle until the end of the Second World War. After the war he was generally excluded from the histories of art-historical thought, because of his sympathy to values of the Third Reich, but also because of his personal character.[94] J. Strzygowski attacked mostly philological Classical humanist establishment by making great play of the Oriental origins of late-antique and medieval art, which he linked to Aryan and Nordic tendencies, as opposed to those of the Mediterranean.[95] His insistence on the importance of the border-lands of the West like Nordic countries and the Orient also made him a preferable figure in the Baltic context. On the other hand J. Strzygowski was also the precursor of object-oriented research and writing of art history. This approach was very important when dealing with those objects of research accompanied by little or no relevant textual evidence. This was exactly the case with the early history of Nordic and Baltic countries. The object-oriented approach also meant a convergence of art history, archaeology, heritage protection and restoration from which the research of art history greatly profited. It is in this context that the close connection between Nordic archaeology and art history should be stressed. As I revealed in my article the information about the election was passed on to J. Strzygowsky through the Finnish archaeologists. The two very influential figures in Swedish art history at the same period – Johnny Roosval and Sigurd Curman – were also in close contact with J. Strzygowski.

Helge Kjellin represents the first generation of Swedish art historians which was educated at the time when significant changes were happening in the study and teaching of art history. It was very much in accordance with the ideas of Strzygowsky when the researchers of Swedish art history started to build up their discourse on archaeological and architectural archaeological material. The idea of the Nordic countries as being "special" in the history of Europe was added to this. This was also the starting point for J. Roosvals Nordic-Baltic arte-dominium. In the 19th century art history in Sweden has been closely connected with literary studies and became an independent discipline during H. Kjellin's university studies.[96] H. Kjellin took part in the *Sveriges kyrkor* project first as a student and then as a head of a research group. Later he attempted to launch a similar project with comparable ambitiousness on a smaller scale in Estonia.

Considering the changes in Sweden perhaps it is not so surprising that the name of the chair in Tartu was abbreviated from "aesthetics and general art history" to "art history" sometime between 1919 and 1922. M. Eller suggested that it happened before H. Kjellin became professor, but I would suggest it was after [my italics]. The changed name approves the above mentioned changes that were "imported" to Estonia by Kjellin. Whereas the art and architecture of the Middle Ages in Sweden was "national" it was "Baltic German" in Estonia. As Kjellin was not to abandon his preferred field of study it was precisely this reason, which promoted a discussion about the definition of Estonian art.

At the same time the strong divide between Baltic and Estonian art was also the reason why it was necessary to study the history of Estonian art as it was understood then – the art production of Estonian national artists. One of the reasons for starting the election process was a need to meet the strong interest of the students who wanted to have lectures on contemporary art. Indeed the art life at that time in Tartu as well as in the rest of Estonia was quite intense. Many Estonian artists had a direct contact with the latest developments in contemporary art, but they were also the generation who had actively contributed to the nation-building process. Many of them had also spent shorter or longer periods residing and working in Scandinavia. The Faculty of Philosophy wanted to satisfy these interests and I suppose they hoped that the elected professor would facilitate that.

When H. Kjellin came to Tartu in January 1922 he held a lecture on the art connections of Estonian medieval art with Scandinavia. He started to collect materials on the same subject and founded the Institute of Art History for this purpose. His choice on concentrating on medieval church art (= Baltic Art) might have been one of the reasons for developing the confrontation with the University Council. The relations between him and the Council were tense from the very beginning.[97]

I suggest that the activities of H. Kjellin helped to bring about a change in the definition of Estonian art. The creation of the research collection for the study of medieval architecture and art was only the first step to promote a new discourse on Estonian art. It was his *Die Kirche zu Karja*[98] and *Die Hallenkirchen Estlands und Gotland*[99] published in Sweden in 1928 that was met with a sharp critical reaction in Estonia, especially from the Baltic German art historian O. Freymuth. The debate was a part of a more general dispute between German and Scandinavian art historians in the 1920s–30s.[100] H. Kjellin was an acolyte of Johnny Roosval – the inventor of the notion of the Nordic-Baltic art region that according to him had existed in the Baltic Sea area in the Middle Ages. In Roosval's system the island of Gotland was crucial. It is not surprising that it was the art connections between Gotland and Saaremaa that H. Kjellin was most keen to prove disregarding all other artistic influences. Where the Baltic German art historians saw influences from the German motherland, he detected a total dominance of the "masters" from Gotland. The focus was drawn from one extreme to the other and Estonian art historians were forced to redefine Estonian art to embrace Baltic art. In 1932, in his *History of Estonian Art* Alfred Waga proposed a territorial definition suggesting that Estonian art should include "everything born throughout time in the field of art in our homeland."[101] It was to remain a cry in the wilderness and would only be applied after the Second World War.

Notes

1 The term "academic art history" refers to the origins of art history as Kunstwissenschaft and has been used by Anglo-American scholars (see also footnote 28).

2 Anderson, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London, New York: Verso, 2006.

3 Preziosi, Donald. I*ntroduction to Part III. Institutionalizing art history*. In: *The Early Years of Art History in the United States* / Ed. C. H. Smyth & P. M. Lukehart. Princeton, New Jersey: Princeton University, 1993, p. 147.

4 Holly, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca (N.Y.), London: Cornell University Press, 1984, p. 21.

5 *Vorwort der Herausgeber*. In: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs* / Hrgs Born, Robert. Janatková, Alena. Labuda, Adam S. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2004, s. 9.

6 The first to write about art historians at the University

of Tartu in 1919–1940 was Mirjam Peil (Peil, Mirjam. *Kunstiteadlased Tartu Ülikoolis 1919–1940* [Art Historians at the University of Tartu 1919–1940]. In: *Tartu Ülikooli ajaloo küsimusi* VII, 1979, p. 118–126.

[7] Eller, Mart. *Kunstiajaloo uurimine* [Art History Research]. In: *Leninlik etapp Eesti ajalooteaduses. Historiograafilisi artikleid* [Leninian Period in Estonian Historical Research] / Compiled and edited by Endel Laul, Tallinn: Eesti Raamat, 1970, p. 252–282.

[8] Karling, Sten. *Kunsthistorische Forschung in Estland. Eine Übersicht*. In: *Beiträge zur Geschichte der baltischen Kunst* / Böckler, Erich (Hrsg.). Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag, 1988, s. 13–28.

[9] *Eesti kunstiteadus ja –kriitika 20. sajandil. Konverents prof Voldemar Vaga 100. sünniaastapäeva tähistamiseks Tallinnas, 21-22. okt. 1999* [*Estonian Art History and Art Criticism in the 20th Century. The Conference in Celebration of the 100th Birthday of Professor Voldemar Vaga in Tallinn*, 21st-22nd October 1999]. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia toimetised, 2002, Nr. 9. *Sten Karling and Baltic art history* / Editors Krista Kodres, Juhan Maiste, Vappu Vabar. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1999. *Art and the church: religious art and architecture in the Baltic Region in the 13th-18th centuries: conference dedicated to the centenary of Sten I. Karling in Tallinn, Sept. 6-9, 2006* / Edited by Krista Kodres, Merike Kurisoo. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2008. *Kuhu lähed, Eesti kunstiteadus? Pühendatud Armin Tuulse 100. sünniaastapäevale*. [*Quo vadis, Estonian Art History? Contributed to the 100th Birtday of Armin Tuulse*] – In: *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 2008/3(17). *Muinsuskaitse ja restaureerimise ajaloost: pühendatud Villem Raami 100. sünniaastapäevale* [*About the History of Heritage Protection and Restauration: Contributed to the 100th Birtday of Villem Raam*]. In: *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 2009/3-4(18). *Villem Raam 100*. In: *Baltic Journal of Art History*. 2010, Spring. It is symptomatic that the jubilee of the first professor of art history at the University of Tartu – Helge Kjellin (1885–1984) has never been celebrated.

[10] Kodres, Krista. *"Lünka täites": katse analüüsida Sten Karlingi kunstiteoreetilisi vaateid* [*"Filling the Blank": an Attempt to Analyze the Art Theoretical Views of Sten Karling*]. In: *Kuhu lähed, Eesti kunstiteadus? Pühendatud Armin Tuulse 100. sünniaastapäevale. Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 2008/3(17). p. 42–59. Kodres, Krista. *Freedom from theory? An attempt to analyse Sten Karling's views on (Estonian) art history*. In: *Journal of Art Historiography*. 2010/3, p. 1–17. Kodres, Krista. *Our own Estonian art history: Changing Geographies of Art-Historical Narrative*. In: *Kunstiteaduslikke Uurimusi*. 2010/3-4(19), p. 11–25.

[11] H. Kjellin's activities in Estonia have not been thoroughly researched until 2005/6, when Ragnar Nurk started the research for his bachelor thesis on heritage protection in Estonian Republic in the 1920s–30s (an article was published in 2008: Nurk, Ragnar. *Muinsuskaitsest Eesti Vabariigis 1920–1930. aastatel Tallinna keskaegsete linnakindlustuste näitel* [*On the History of Heritage Protection in the Republic of Estonia in the 1920s–1930s on the Example of the Middle Age Town Fortifications of Tallinn*]. In: *Vana Tallinn*. 2008, Nr. XIX (XXIII), p. 78–116) and I started to work on my master's thesis (an article was published in 2009: Kangor, Eero. *Art Historical Photograph Collection of the University of Tartu : from the past to the future*. In: *Baltic Journal of Art History*. 2009, Autumn, p. 153–178).

[12] Bome, Helen. Study, Teaching and Popularization of Estonian Medieval Art: Past, present and future. Tallinn University, History Institute, supervisor Prof. Kersti Markus. Kangor, Eero. Researching and teaching art history at the University of Tartu in the 1920–30s. Estonian Academy of Arts, supervisor Prof. Krista Kodres. Jõekalda, Kristina. Baltic-German and Estonian art history writing in the 19th and early 20th century: conflicting nationalist intentions. Estonian Academy of Arts, supervisor Prof. Krista Kodres.

[13] Eller, Mart. *Tartu Ülikooli osast eesti kunstiteaduses 1920-1930-ndail aastail I* [*The Role of the University of Tartu in Estonian Art History in the 1920–1930s, Part I*]. In: *Kunstiteadus. Kunstikriitika*, 1983, Nr. 5, p. 60–75 (typically to the times the article was written in 1980, but got published only 3 years later).

[14] M. Eller mentions that the name of the chair was shortened to "art history" the same year, but I suggest that the change was made by H. Kjellin in 1922.

[15] This was presumably a misreading and/or misprint of "Waldhauer".

[16] Eller, op. cit., 1983, p. 64.

[17] Lars Berggren. *Josef Strzygowski – en främmande fågel i Finland* [*Josef Strzygowski – a Fleeting Stranger in Finland*]. In: *The Shaping of Art History in Finland. Kunsthistoriska studier* 36 / Ed. Renja Suominen-Kokkonen, Helsinki: Taidehistorian Seura, 2007, p. 84–98.

[18] The involvement of these art historians with Estonian academic art history has not been mentioned before by earlier researchers on this topic.

[19] The first to write about art historians at the University of Tartu in 1919–1940 was Mirjam Peil (Peil, Mirjam. *Kunstiteadlased Tartu Ülikoolis 1919–1940* [*Art Historians at the University of Tartu 1919–1940*]. In: *Tartu Ülikooli ajaloo küsimusi* VII, 1979, p. 118–126).

[20] Keevallik, Juta. *Kunstikogumine Eestis 19. sajandil. Kunstiteadus Eestis 19. sajandil* [*Art Collecting in Estonia in the 19th Century. Art History in Estonia in the 19th Century*]. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut, 1993.

[21] Brush, Kathryn. *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

[22] Preziosi, op. cit., 1993, p. 147.

[23] In fact the history of Swedish rule in Estonia became an important topic after Estonia declared independence in 1918. It was relevant in the rhetoric of communication between Estonia and Sweden in the 1920s and 1930s when close economic and cultural relations were developed. It was also in this connection that the Swedish professor candidates were willing to come to Tartu as there was a common history to be researched. So it is not surprising that when S. Karling became professor in 1933, his first article was about the history of the buildings of the Swedish Academia Gustaviana (Karling, Sten. *Tartu universitets byggnadhistoria under den svenska tiden* [*The Building History of the University Of Tartu During The Swedish Times*]. In: *Svio-Estonica*, 1934/1, s. 29–67).

[24] *Universitas Tartuensis 1632–2007* / Toimetajad Toomas Hiio ja professor Helmut Piirimäe. Tartu: Tartu Ülikool, 2007, p. 15–105.

[25] Keevallik, Juta. op. cit., 1993, p. 92.

[26] In fact it was the Russian czar Paul I that first launched the idea to establish a university in the Baltic Provinces so that the Baltic German educated youth would not be contaminated by the ideas of French revolution. (Hiio, Piirimäe, op. cit., p 110).

[27] Mansfield, Elizabeth. *Art history and modernism*. In: *Art History and its Institutions: foundation of a discipline* / Ed. Elizabeth Mansfield. London, New York: Routledge, 2002, p. 11–18. See also: Belting, Hans. *Art History after Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

[28] Brush, Kathryn. op. cit., 1996, p. 19.

[29] Mansfield, Elizabeth C. *Introduction: making art history a profession*. In: *Making art history: a changing discipline and its institutions* / Ed. Elizabeth C. Mansfield London, New York: Routledge, 2007, p. 3–7. Dilly, Heinrich. *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. Michael Ann Holly has suggested a later emergence for modern art history during 1885–1899 when systematic principles of art historical investigation were being elaborated (Holly, op. cit., p. 21).

[30] Brush, op. cit., 1996, p. 1. Mansfield, op. cit., 2002, p. 11.

[31] Born, Janatková, Labuda, op. cit., 2004, s. 11.

[32] Kodres, Krista. *Our own Estonian art history: Changing geographies of art-historical narrative*. In: *Kunstiteaduslikke Uurimusi*. 2010/3–4(19), p. 22.

[33] The territory inhabited by Estonians was not united until 1917. Before this the area of current South Estonia together with Northern Latvia formed the Livonian province.

[34] Neumann, Wilhelm. *Die Erhaltung unserer Denkmäler*. In: *Baltische Monatsschrift*, Bd. 35, 1888, s. 354. (Cited in Keevallik, op. cit., 1993, p. 168.)

[35] Keevallik, op. cit., 1993, p 169.

[36] Hiio, Toomas. *Tartu Ülikooli venestamine* [*Russification of the University of Tartu*]. In: *Universitas Tartuensis 1632–2007* / Toimetajad Toomas Hiio ja professor Helmut Piirimäe. Tartu: Tartu Ülikool, 2007, p. 131–135.

[37] Keevallik, op. cit., 1993, p. 169.

[38] In: http://mirimen.com/co_beo/Mal-mberg-Vladimir-Konstantinovich-227B.html [visited 22 01 2011].

[39] Loodus, Rein. *Kunstielust Eestis aastail 1918–1944* [*Art Life in Estonia in 1918–1944*]. Tallinn: Teaduste Akadeemia kirjastus, 1999, p. 9.

[40] Eller, op. cit., 1983, p. 61.

[41] Ibid.

[42] Ibid, p. 64.

[43] Certainly the context is even more complex as Suzanne L. Marchand has shown in her article on the art historian J. Strzygowski (*Marchand, Suzanne L. The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: the Case of Josef Strzygowski*. In: *History and Theory*, Vol. 33, No. 4, Theme Issue 33: *Proof and Persuasion in History* (Dec. 1994), p. 106–130). I would like to thank Kaire Tooming for this reference.

[44] *Väljaläinud kirjade raamat* [*The Books of Outgoing Mail*]. Estonian Historical Archives (EHA). F. 2100, ap. 5, b. 959, l. 3.

[45] The "nationality" of the university meant most importantly that the lectures and study should be carried out in Estonian language.

[46] Põld, Peeter. *Tartu Ülikool 1918–1929* [*University of Tartu 1918–1929*]. Tartu, 1929, p. 12–13. See also: Hiio, Piirimäe, op. cit., 2007, p. 289.

[47] E. g. in France the German art history writing was generally neglected until the 1930s when Henri Focillon made use of the methodology of German scholars. (http://www.dictionaryofarthistorians.org/focillonh.htm [visited 27 01 2011])

[48] Latour, Bruno. *Reassembling the social : an introduction to actor-network-theory*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2007.

[49] Põld, op.cit., 1929, p. 50. See also: *Väljaläinud kirjade raamat* [*The Books of Outgoing Mail*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 959, l. 11.

[50] Osvald Sirén (1879–1966) was a Finnish-born Swedish art historian, a student of J. J. Tikkanen, who defended his doctoral dissertation at the University of Stockholm in 1900. After that he held the J. A. Berg Professorship of the History and Theory of Art there during 1906–1923. (Vakkari, Johanna. *J. J. Tikkanen and the Teaching of Art History*. In: *The Shaping of Art History in Finland. Kunsthistoriska studier* 36 / Ed. Renja Suominen-Kokkonen, Helsinki: Taidehistorian Seura, 2007, p. 70.).

[51] Ewert Henrik Gabriel Wrangel (1863–1940) was a Swedish professor of literature and art history. His scholarly contribution can be classified under theory and history of aesthetics and literature and cultural history.

[52] *Väljaläinud kirjade raamat* [*The Books of Outgoing Mail*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 959, l. 11.

[53] This probably meant the duty to arrange the department of art history at the Estonian National Museum.

[54] Suominen-Kokkonen, op. cit., 2007, p. 232–235.

[55] *Kirjavahetus õppejõuks kandideerijatega* [*Correspondence with the Candidates for Academic Posts*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 257, l. 40.

[56] Okkonen, Onni. *Melozzo da Forli und seine Schule*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjapainon Osakeyhtio, 1910.

[57] *Kirjavahetus õppejõuks kandideerijatega* [*Correspondence with the Candidates for Academic Posts*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 257, l. 40.

[58] Brush, op. cit., 1996, p. 98.

[59] *Kirjavahetus õppejõuks kandideerijatega* [*Correspondence with the Candidates for Academic Posts*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 257, l. 42.

[60] Gerstenberg, Kurt. *Das Wesen der deutschen Sondergotik*. München: Delphin-Verlag, 1913.

[61] Gerstenberg, Kurt. *Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei*. Berlin: Eberling, 1919.

[62] His 1914 dissertation *Dürers Kunsttheorie: vornehmlich in ihrem Verhaltnis zur Kunsttheorie der Italiener* was published the following year in Berlin as *Die Theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers*.

[63] I was not able to clarify the exact dates of birth and death.

[64] *Kirjavahetus õppejõuks kandideerijatega* [*Correspondence with the Candidates for Academic Posts*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 257, l. 44.

[65] Lissok, Michael. *Ein kurzer Abriss der einhundertjährigen Geschichte des Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald*. Greifswald: Caspar-David-Friedrich-Institut, 2007, s. 1.

[66] His most renowned work *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance* (Leipzig: E. A. Seeman, 1938) was also translated into English in 1981 (*The*

World of the Florentine Renaissance Artists: Projects and Patrons, Workshop and Art Market. Princeton: Princeton University Press, 1981).

[67] Kjellin, Helge. EHA. F. 2100, ap. 2, b. 353, l. 2-22.

[68] *Kirjavahetus õppejõuks kandideerijatega* [*Correspondence with the Candidates for Academic Posts*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 257, l. 53.

[69] Eugen Pridik was brother of Heinrich Alexander Pridik who was the professor of classical archaeology at the University of Tartu.

[70] Utter, Õie. *Tartu Ülikooli kunstivarade ajaloost* [*The History of the Art Assets of the University of Tartu*]. In: *Tartu Ülikooli ajaloo küsimusi*. I. 1975, p. 71–78.

[71] Keevallik, Juta. op. cit., 1993, p. 42–44.

[72] Keevallik, Juta. op. cit., 1993, p. 17–24.

[73] Brush, op. cit., 1996, p. 19, Mansfield, op. cit., 2002, p. 12.

[74] *Väljaläinud kirjade raamat* [*The Books of Outgoing Mail*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 959, l. 14.

[75] A letter has been sent on the 16th of December where Fr. Knapp was asked to send his curriculum vitae and publications. (*Väljaläinud kirjade raamat* [*The Books of Outgoing Mail*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 959, l. 17.)

[76] *Kirjavahetus õppejõuks kandideerijatega* [*Correspondence with the Candidates for Academic Posts*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 257, l. 64.

[77] *Kirjavahetus õppejõuks kandideerijatega* [*Correspondence with the Candidates for Academic Posts*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 257, l. 63.

[78] "Jedoch müsste ich auch wissen wie es mit dem Lehrmitteln für Kunstgeschichte dort steht, ob einige Bestände in Kunstgeschichtliche Literatur und vor allem ob Lichtbilder-Diapositive für der Vorführung von Bildern ins Vorlesungen vorhanden sind oder Mittel zur Anschaffung von solchen mir in ausreichende Maner von Ministerium zugerechnet wird könnten. Hat überhaupt eine Kunstgeschichtliche Professur schon bisher in Dorpat bestanden? Oder müsste ein Lehrmittelapparat völlig neu angelegt werden?" (*Kirjavahetus õppejõuks kandideerijatega* [*Correspondence with the Candidates for Academic Posts*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 257, l. 63.)

[79] "In alter Zeit, als Löschcke u. andere hier lehrten, war Kunstgeschichte in Dorpat nicht mehr wie ein Anhängsel der Katheders für klassische Philologie." (*Kirjavahetus õppejõuks kandideerijatega* [Correspondence with the Candidates for Academic Posts]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 257, l. 66).

[80] http://www.ub.uni-kiel.de/ausstellungen/haseloff/index.html [visited 27 01 2011].

[81] Kangor, op. cit., 2009.

[82] Berggren, op. cit., 2007, p. 88.

[83] Letter from J. Strzygowski to A. M. Tallgren on 16th April 1921 from Åbo. (*Kirjavahetus õppejõuks kandideerijatega* [*Correspondence with the Candidates for Academic Posts*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 257, l.)

[84] A. M. Tallgren was elected professor in May 1920 (*Väljaläinud kirjade raamat* [The Books of Outgoing Mail]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 959, l. 10).

[85] "Mit tausend Freuden würde ich dem Rufe folge leisten, wenn [...] ich mich versichert halten könnte dass die Summen, die in Tartu gezahlt werden, auch zum Leben mit Familie ausreichen. Ich höre, dass die estnische Mark tief unter finnischen steht. Sie schreiben, die Ausländer bekommen dazu 10 £ monatlich? Aber reicht es selbst dann? Wenn man Bücher und Photographien kaufen und reisen soll. Ich fürchte am meisten die Kosten der Übesiedlung und die Wohnungsnot, die wohl auch in Tartu herschen wird. Ist für diese wichtigsten Lebensfragen irgendwie versorgt? Verzeihen Sie diese Voranstellung der materiellen Fragen, die sind heute leider wirklich die Hauptsache, wenn man wie ich mit Kinder behaftet ist." (*Kirjavahetus õppejõuks kandideerijatega* [*Correspondence with the Candidates for Academic Posts*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 257, l.)

[86] Marchand, op. cit., p. 126.

[87] The election was held on 28th April 1921. J. Strzygowski received 16, H. Kjellin 14, Fr. Knapp 12, K. Gerstenberg 5 and O. Waldhauer 1 vote in the first round. In the second J. Strzygowski got 15, H. Kjellin 11 and Knapp 6 votes. (Kjellin, Helge. EHA. F. 2100, ap. 2, b. 353, l. 23).

[88] *Kirjavahetus õppejõuks kandideerijatega* [*Correspondence with the Candidates for Academic Posts*]. EHA. F. 2100, ap. 5, b. 257, l. 91.

[89] Strzygovski, Jos. EHA. F. 2100, ap. 2, b. 1142, l. 4.

[90] Ibid, l. 4. Yet J. Strzygowski visited Tartu in March 1925, when he held public lectures at the University of Tartu. (Die kunstgeschichtlichen Schüler an der Universität zu Dorpat. Riksarkivet in Stockholm, Sweden. Helge Kjellins baltiska sammling. Vol. 2.: *Uppgifter om studerande i konsthistoria* [*Information on the Art History Students*]).

[91] Kjellin, Tor Helge. EHA. F. 2100, ap. 2b, b. 35, l. 9.

[92] Kjellin, Helge. EHA. F. 2100, ap. 2, b. 353, l. 29.

[93] Eller, op. cit., 1983, p. 65

[94] Marchand, op. cit., p. 121.

[95] Elsner, Jás. *The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901*. In: *Art History*, Vol. 25, No. 3, June 2002, p. 361.

[96] Petterson, Hans. *Konsthistoria som universitetsdisciplin*. [*Art History as an Academic Discipline*]. In: Johansson, Britt-Inger. Petterson, Hans. *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*. Raster Förlag, 1999, p. 69.

[97] Kangor, op. cit., 2009, p. 158.

[98] Kjellin, Helge. *Die Kirche zu Karja auf Oesel und ihre Beziehungen zu Gotland*. Lund: C. W. K. Gleerup, 1928. (270 pages and 68 photographic plates).

[99] Kjellin, Helge. *Die Hallenkirchen Estlands und Gotland*. Lund: C. W. K. Gleerup, 1928. (38 pages, 16 plates).

[100] Markus, Kersti. *Kultuuriregiooni probleem eesti vanema kunsti uurimisel. Rootsi ja Saksa kunstiajaloolaste seisukohtade erinevusest 1920.–1940. aastatel* [*The Problem of Cultural Regions in the Research of Older Estonian Art. The Different Standpoints of Swedish and German Art Historians in the 1920s–1940s*], Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Toimetised, 1993, p. 301.

[101] Waga, Alfred. *Eesti kunsti ajalugu I. Keskaeg* [*History of Estonian Art I. Middle Ages*]. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, 1932, p. 5. See also Kodres, Our own *Estonian art history*..., op. cit., 2010.

Eero KANGOR
Estijos dailės akademija, Talinas

DĖSTYTOJŲ PAIEŠKA IR ESTŲ AKADEMINĖS MENO ISTORIJOS APIBRĖŽTYS

Reikšminiai žodžiai: Estijos meno istoriografija, akademinė meno istorija, tautiškumo formavimas, Tor Helge Kjellin, Josef Strzygowski, Johnny Roosval, Adolph Goldschmidt, Heinrich Wölfflin.

Santrauka

1920–30 metais Estijoje meno istorijos (menotyros) mokslo pagrindus padėjo Tartu Universiteto meno istorijos dėstytojai. Būtent ši mokslo kryptis atliko svarbų vaidmenį formuojantis nacionaliniam diskursui visame Vakarų pasaulyje. Priimta manyti, kad vokiečių mokslininkai buvo įtakingiausi akademinės meno istorijos kūrėjai. Savo tyrimuose jie išplėtojo meno istorijos metodologijas, kurios buvo perimtos, pritaikytos ir daugiau ar mažiau modifikuotos kai kuriose kitose šalyse. Universitetai tapo meno istorijos žinių kaupimo, skleidimo ir apytakos centrais. Estijos nacionalinis universitetas taip pat tapo šios sistemos dalimi, nepaisant įvairių nesklandumų. Estijos universiteto įkūrėjai norėjo sukurti *universitas*, į kurį būtų įtrauktas ir meno istorijos mokymas ir siekė užtikrinti šios krypties tęstinumą. Kadangi stigo vietinių specialistų, buvo nuspręsta dėstytojų ieškoti užsienyje, – ypač pagelbėjo garsiausių Europos meno istorikų – H. Wölfflino ir A. Goldschmidto – patarimai. Tad tarp pakviestų kandidatų buvo jau žinomas meno istorikas J. Strzygowski's bei vėliau išgarsėję – E. Panofsky`s, M. Wackernagelis ir O. Okkonenas. Filosofijos fakulteto prioritetas buvo suteikti visuotinės meno istorijos žinias, tačiau buvo svarbu, jog dėstytojai domėtųsi ir modernaus meno naujovėmis, kadangi modernizmas tuometinėje Estijos visuomenėje jau buvo gyvybingas. Todėl O. Waldhauer`io iš Sankt Peterburgo Ermitažo, klasikinių pažiūrų archeologo, kandidatūra nebuvo priimta. Buvo sukliudyta galimybei plėtoti šią discipliną ir jos garbingas tradicijas Tartu, kai į Voronežą buvo išgabentos kolekcijos ir buvo neįmanoma jų atgauti. Tartu kaip ir kituose Centrinės Europos universitetuose trūko šios disciplinos dėstymui reikalingų priemonių. Nedidelį dėstančio personalo skaičių galėjo lemti tiek pragmatinės, tiek ir asmeninės priežastys. Žinoma, kandidatams buvo labai svarbu, kad būdami Estijoje jie galėtų plėtoti savo mokslinius interesus, tačiau vietinės meno kolekcijos nebuvo tam labai tinkamos. Todėl neturėtų stebinti tai, kad Estijos viduramžių architektūra pasirodė pakankamai vertinga Helge Kjellinui, kuris tapo meno istorijos dėstytoju Tartu universitete. Tačiau Estijos viduramžių architektūros palikimo problemas perprasti ir išspręsti užtruko visą tarpukario periodą. Tai buvo Baltijos germanų ir iš dalies baltų, o ne estų meno istorijos palikimas, taip pat ženklinęs 700 metų vergovę ir Baltijos germanų dominavą Estijoje. Ši H. Kjellino mokslinė ir pedagoginė veikla veikiausiai atvedė iki Estijos meno ir meno istorijos laipsniškos integracijos į Skandinavijos meną ir meno istoriją ir kartu įgalino naujai apibrėžti Estijos menotyrą.

Gauta 2011 02 22
Parengta spaudai 2011 05 30

Ирина ЧЕБАН
Издательство Белорусская энциклопедия им. Петруся Бровки, Минск

НИКОЛАЙ ЩЕКАТИХИН – ЗНАКОВАЯ ФИГУРА В БЕЛОРУССКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

Ключевые слова: Николай Щекатихин, первооткрыватель белоруского искусствознания, иследование фресковой росписи, иследование белорусской архитектуры, Ф. Скорина.

Настоящая статья ставит целью представить творческое наследие Николая Николаевича Щекатихина, позволяющее достойно оценить его актуальные и в наше время научные труды. Объектом статьи стали работы ученого, посвященные изучению искусства Беларуси.

Особый интерес вызывают личности, творческая деятельность которых повлияла на дальнейшую судьбу научной мысли. Такой личностью исключительного масштаба, знаковой для белорусского искусства является Н. Щекатихин (1896–1940). Его научная и исследовательская деятельность легли в основу развития белорусского искусствоведения. Н.Щекатихин – один из зачинателей белорусского искусствоведения, историк и теоретик искусства родился в Москве, учился в Московском университете (его преподавателями были В. Мальмберг, А. Сидоров, А. Некрасов и др.). Эрудит, владеющий европейскими языками, в университете он специализировался в области истории западноевропейского искусства. До переезда в 1921г. в Минск он работал в Москве в Наркомпросе по делам музеев и охраны памятников искусства и старины. В Минске с 1922 г. он преподавал в Белорусском государственном университете, позднее одновременно был научным сотрудником Института белорусской культуры.[1] В 1930 г. он был арестован, в 1931г. выслан в Белебей (Башкортостан), где в 1940 г. Н. Щекатихин умер.

Н. Н. Щекатихин. Середина 1920 гг.

Условно творческий и жизненный путь ученого можно разделить на три периода: московский, белорусский и период ссылки. Первый – московский – это период взросления, получения знаний, второй – белорусский – время реализации возможностей, становление личности ученого, исследователя, педагога. Это самый яркий, плодотворный, насыщенный и многообещающий этап в его жизни. Возможно, существенную роль здесь сыграл феномен трудоспособности ученого. Ею определяется широта охваченных

искусствоведческих проблем, связанная с белорусским Возрождением. Именно она способствовала раскрытию неиссякаемого источника потенциальных возможностей ученого. К сожалению, для решения всех поставленных задач ученому было отведено слишком мало времени – неполных 10 лет жизни в Беларуси. Ссылочный – завершающий, до недавнего времени неизвестный трагический этап в жизни ученого.

Искусствоведческие исследования Щекатихина приходились на 1920 гг. – годы становления молодого белорусского государства в атмосфере культурного возрождения, в котором изучение искусства Беларуси занимало важное место. С созданием ИБК эта задача решалась одновременно с другими политическими и государственно-экономическими задачами молодого государства. В это время малоизученное искусство Беларуси требовало глубокого исследования. Для проведения такой масштабной научно-исследовательской работы не хватало научных кадров, практиков, творческих деятелей. Эти обстоятельства способствовали созданию в 1925 году секции Искусства в ИБК, в которой Щекатихин возглавил подсекцию изобразительных искусств. К этому времени ученый проявил себя не только как знающий специалист, но и как знаток белорусского искусства. Этому событию предшествовало предложение первого ректора БГУ[2] В. Пичеты (1879–1947) молодому преподавателю университета заняться сбором местного материала и разработать курс лекций на этой основе. Поначалу такое задание удивило молодого ученого смелой постановкой задачи. Но со временем, по мере обработки материала, объем которого постоянно увеличивался, Щекатихин делал, в том числе и для себя, много открытий. Открыв для исследований белорусское искусство, он с легкостью приступил к разработке проблем. Так, впервые в истории Беларуси, в БГУ был представлен курс лекций по истории белорусского искусства (1923–1924 гг.). Это явилось значительным шагом вперед в завоевании нового пространства – «белорусское искусство». Позднее лекционный курс превратился в рукописный вариант и окончательно оформился в «Очерки белорусского искусства» (*Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва*, 1928)[3], которые в дальнейшем автором постоянно дорабатывались. Этот труд стал основанием для приглашения Щекатихина как единственного специалиста в области белорусского искусствоведения в ИБК. Можно утверждать, что с этого времени искусствоведение Беларуси уравнивается с мировым искусствоведением. В работу подсекции входило изучение искусства Беларуси: сбор и систематизация материалов по истории белорусского изобразительного искусства (с фотографиями и зарисовками); разработка терминологии изобразительного искусства; обработка материалов по изучению собраний Белорусского государственного музея (БГМ,1921)[4], изучение современного белорусского искусства; планировалось изучение гравюр Ф. Скорины, фресковых росписей полоцких храмов и др.

Опыт работы в области охраны памятников искусства и старины[5] формирует у Щекатихина собственный практический взгляд на музейное дело, собирательскую деятельность как на серьезную научную работу.[6] Известно, что работа по собиранию памятников изобразительного искусства в Беларуси проводилась Российской Академией наук еще с XVIII в. В XIX – нач. XX в. создавались отдельные музеи, организовывались первые выставки древнего искусства (Минск, Вильно, 1918). Позднее, в связи с централизацией музеев республики в 1920-е гг., музеи Витебска, Могилева, Гомеля стали филиалами БГМ. Экспедиционная деятельность в Беларуси была связана со сбором и изучением памятников белорусского искусства. В 1925 г. была организована экспедиция под руководством Щекатихина. Экспедиционная деятельность сыграла важную роль в исследованиях ученого.[7] В результате ее дорабатывались лекции, выходили публикации трудов по живописи, скульптуре и архитектуре Беларуси, собирался материал для будущих публикаций и открытий. Будучи консультантом БГМ, он видел необходимость трудов по изучению собрания

музея, обработке музейных материалов и созданию музейных собраний, издания каталога[8] по фондам музея с сопроводительной информацией по 53 произведениям искусства. Важное место в статьях по музейному делу занимал предложенный ученым творческий и организационный подход при создании музейных собраний, которые должны были отражать суть музея. Важным акцентом в дальнейшем развитии музеев он видел собрания (коллекции), представляющие национальные ценности. Ими должны заниматься соответствующие музеи – «национальные» или «государственные».[9] Формирование фондов Витебского художественного музея основывается на такой концепции. Собрание охватывает произведения искусства местных художников всех эпох и направлений: от творений Ю. Пэна и его учеников до современных витебских художников, их творческих групп (*Квадрат*, *Витебские акварелисты* и др.). И в наше время подтверждается актуальность и оправданность намеченных в этом направлении проблем.[10]

Обилие экспедиционного и архивного материала, его переосмысление и систематизация, работоспособность и увлеченность своим делом расширяли творческие горизонты Щекатихина. Ученый начинает знакомство с искусством Беларуси с отдельных памятников, однако постепенно у него складывается стройная система представлений об эволюционном развитии белорусского искусства. Со временем она оформилась и выросла до масштабов научного труда по искуству Беларуси в предполагаемом объеме в 5 томах. Вчерашняя мечта ученого-романтика сегодня оказалась реальностью: среди созвучных замыслу ученого, изданных за последние десятилетия трудов в Беларуси значительное место принадлежит коллективной работе обобщающего характера *История белорусского искусства» в 6 томах.*[11] Это предвидение научной мысли Щекатихина, проверенное испытанием временем.

Щекатихиным была проведена большая работа в области изучения культовой архитектуры Беларуси. Выстраивая историю развития белорусской архитектуры, рассматривая ее сквозь призму мировой художественной культуры, ученый стремился соединить воедино процессы ее развития. Новое время требовало отказа от описательности отдельных памятников. Такой позиции придерживались исследователи прежних времен, приводившие факты из истории отдельных памятников или в лучшем случае описывавшие их. Такой подход ограничивал возможности восприятия. По замечаниям А. Кушнеревича, ценность Щекатихина как исследователя архитектуры в умении показать историю, выявить истоки и эволюцию определить достойное место того или иного памятника после искусствоведческого анализа.[12] А. Трусов отмечал большую научную ценность работ Щекатихина-искусствоведа для нашего времени наряду с трудами И. Хозерова. Он ценит труды ученого за то, что Щекатихин «впервые ввел в научный оборот и рассмотрел такие принципиально важные моменты в истории нашей архитектуры, как «белорусская готика», «белорусское возрождение» и «белорусское барокко».[13] Т. Габрусь называет научную концепцию Щекатихина белорусской готики XIV–XVI вв. новаторской. Выделяя труды ученого среди исследований предыдущих поколений, она заостряет внимание на том, что Щекатихин рассматривал архитектуру как продукт художественного творчества, акцентировал национальные истоки явления. Обращая внимание на то, что он не имел возможности пользоваться натурными, визуальными исследованиями некоторых памятников белорусской готики, которые находились в Западной Беларуси, и др. трудности, Габрусь отметила, что это не помешало ученому «на основе только письменных графических источников сделать почти фантастический по скрупулезности искусствоведческий анализ костелов Св. Анны в Вильно, церквей-крепостей в Сынковичах, Мало-Можейкове и Супрасли».[14] Некоторые неточности исследований Габрусь объясняет недостаточным знанием датировок и количества памятников белорусской готики. Она отмечает высокий профессиональный

уровень ученого, позволивший уменьшить «белые пятна» в исследованиях по белорусской костельной готике того времени. Габрусь обращает внимание на оценку национальных отличий стиля барокко[15] в трудах Щекатихина, определявших памятники как «белорусское барокко». По мнению Габрусь, эта новаторская идея объединяла в общенациональное целое архитектурное наследие Беларуси того времени, которое жестко определялось как католическое и православное или более узко «польское» и «русское», но никак не белорусская архитектура.[16] Ценность и актуальность предложенной Щекатихиным характеристики важна, как далее отмечает Габрусь, по той причине, что в белорусском искусствоведении советского времени, в период после ареста ученого вплоть до первых публикаций в 1960 гг., ни термина «барокко», ни понятия барокко в Беларуси как бы не существовало. Только в последние три десятилетия белорусское искусствоведение сделало значительные наработки по проблеме национальной разновидности стиля барокко, а искусствоведческая концепция белорусского барокко последовательно раскрывается Габрусь.[17]

А. Селицкий высоко оценивает работу Щекатихина в области исследований монументальной живописи на примере полоцких росписей. Он отмечает, что первые серьезные исследования полоцких фресок относятся к середине 1920-х гг. «… и связаны, прежде всего, с именем Н. Н. Щекатихина, человека исключительного трудолюбия и преданности делу изучения белорусского культурного наследия…».[18] Спустя десятилетия после анализа, проведенного Щекатихиным, Селицкий впервые провел комплексные исследования фресковой росписи XI–XII вв. в историко-архивном и искусствоведческо -археологическом аспектах; наряду с реконструкцией росписей и выдвинутыми гипотезами относительно утраченных компонентов и выявленных особенностей иконографии и стиля с точки зрения современной науки, исследователь дал высокую оценку работе Щекатихина.[19]

Среди фундаментальных трудов значительное место занимают работы Щекатихина, посвященные жизни и деятельности первопечатника восточнославянских земель Ф. Скорины (в пределах 1490–1551 гг.). Особое внимание ученый уделил художественному оформлению изданий Ф. Скорины. Идеи Щекатихина явились фундаментом для последующих поколений исследователей наследия первопечатника – Л. Борозны, В. Шматова, Н. Николаева, Е. Немировского и др. Скориноведение, будучи одним из наиболее ценных ответвлений в искусствоведческом наследии ученого, было научно рассмотрено в контексте белорусского искусства. Впервые был сделан детальный, подробный, комплексный анализ изданий Ф. Скорины (классификация гравюр, заставок и др. элементов искусства книги), затронувший проблему взаимовлияния, вопросы авторства и самобытности стиля гравюр и др. Уместно привести высказывание графика, доктора искусствоведения В. Шматова (1936–2006) о том, что «художественное оформление скориновских книг – многогранная проблематика, … «белое пятно» в искусствоведении. Известна одна (!) основополагающая статья Н. Щекатихина».[20] Дальнейшее изучение скоринианы, в том числе тематика взаимозаимствований, нашла продолжение в 1990-е гг. в исследованиях В. Шматова. Они подтвердили верность взглядов Щекатихина, напр., о чешских и немецких заимствованиях, носивших, по словам ученого, творческий, осмысленный и самобытный характер. Заслуживает внимания философский и научный подход к анализу гравюр Скорины. Подход к осмыслению влияния западноевропейского искусства оказался не только правильным, но и оправданным всем развитием белорусского искусствоведения.

Занимаясь в области прикладного искусства подбором и обработкой материалов по истории слуцких поясов, их орнаментики, Щекатихин коснулся темы самобытности белорусского искусства. В этом плане вызывают интерес комментарии ученого и исследователя к известному стихотворению белорусского поэта и прозаика М. Богдановича (1891–1917) *Слуцкие ткачихи*. По мнению Н. Щекатихина, стихотворение

было создано под впечатлением, которому предшествовало знакомство поэта с белорусской стариной во время его путешествия летом 1911 г. в Вильно. Это событие подтверждается в воспоминаниях отца поэта – белорусского этнографа, историка культуры А. Богдановича (1862–1940). Внимание исследователя в стихотворении привлекло опоэтизированное художественное видение процесса создания слуцкого пояса. Описанная в стихотворении тема женского подневольного труда при создании поясов не совсем соответствовала историческим сведениям, но описание рисунка, замеченные поэтом особенности слуцких поясов как продукта производства (тканых «на лад персидских» – для слуцких тканей, особенно первых, было характерно «заимствование персидских рисунков»), и поэтический образ процесса его создания, когда «вместо персидского» возникает «цветок родины – василек», были точными. Ученый предположил, что поэт Богданович построил свое стихотворение на основе полученных сведений, не зная, что слуцкие пояса никогда не производились, как описал поэт – крепостными крестьянками на панском дворе. Сохранившиеся Несвижские архивные документы свидетельствовали, что работали исключительно мужчины, преимущественно мещане, и частично шляхтичи, получая за работу деньги. Поэт в стихотворной форме раскрыл тему взаимодействия культур. В действительности, что касается сходства поясов местного производства с персидскими, это Щекатихин объясняет основанием слуцкой фабрики, продукция которой должна была конкурировать с персидской и турецкой. Это производство было распространено в Беларуси и Польше в XVI – нач. XVIII в. Как замечает исследователь, со временем пояс имел явные основания для тех видоизменений, каким подвергались прежние персидские рисунки при изготовлении их в Слуцке. Здесь «в них вносились местные элементы, преимущественно с нашей белорусской флоры».[21] Как и при изучении гравюр Ф.Скорины, ученый пришел к аргументированному выводу о взаимодействии культур. Его предположения, связанные с персидским происхождением известных поясов, подтверждаются в трудах современных исследователей. Тема эта нашла успешное развитие в работах белорусских и польских исследователей. М. Кацер, Л. Якунина, Д. Тризна занимались вопросами производства поясов, наличия мануфактур, количества рабочих. Современные ученые (И. Скворцова и др.) исследуют стиль, который вбирает в себя понятия содержания, формы, идейного, идеологического и эстетического наполнения, а также обосновывают социальную и историческую базу создания слуцких поясов.

Важно отметить, что в конце 1920-х гг. круг интересов Щекатихина сузился и определился: он ограничивался вспомогательной исторической дисциплиной – нумизматикой. По данным известного белорусского нумизмата В. Рябцевича в 1929 г. Щекатихиным были подготовлены к печати статьи *Обзор монетных находок Белоруссии за 1926–28 гг.* и *Описание монетных находок на территории Минска*, место нахождения которых до нынешнего времени неизвестно.[22]

О последнем, ссыльном, до недавнего времени неизвестном этапе жизни Щекатихина известно из письма к В. Пичете от 1939 г.[23] Это письмо явилось связующим звеном между жизнью в Беларуси и ссылкой. Письмо это – это документ времени, эпохи, «научный отчет» ученого. Оно помогло проследить дальнейшую трагическую судьбу ученого, перекликавшуюся с судьбами многих людей его поколения во всей необъятной стране. Годы ссылки вылились в десятилетие. Доподлинно известно, что ученый продолжал заниматься вопросами нумизматики. Из письма ссыльного ученого известно, что его рукопись *Клады с литовскими монетами как материал для истории литовской нумизматики и денежного обращения до конца XVII столетия* была послана в нумизматический отдел Эрмитажа на хранение в середине 1930 гг. Она была высоко оценена нумизматами Эрмитажа, отмечавшими, что труд заслуживает быть напечатанным полностью, при наличии

такой возможности. К недостаткам рецензенты отнесли незнание автором памятников, находившихся в других музеях, и новейшей литературы, но высоко оценили его оригинальный метод исследования. Ныне в Эрмитаже хранятся рукописные труды Щекатихина по нумизматике *Топография кладов с литовскими монетами на территории древнего Литовского государства. 1933–1934 гг.*[24], *Некоторые варианты литовских монет*[25], *Очерк истории литовской монеты XVI–XVII столетий. Ч. 1* (1932–1937).[26] В настоящее время существует проект издания рукописей Щекатихина Национальным художественным музеем Беларуси и Эрмитажем. К рукописным нумизматическим трудам Щекатихина обращался В. Рябцевич и др. Отмечая, что нумизматика – одна из самых молодых исторических дисциплин в Беларуси, В. Рябцевич обратил внимание на предшественников П. Харламповича и Ю. Ядковского, отметил богатое, пока не опубликованное, но весьма полезное, наследие по нумизматике, оставленное Щекатихиным.[27]

Вся масштабная искусствоведческая деятельность Щекатихина была направлена на развитие белорусского искусства и искусствоведческой науки в целом. Им были созданы многочисленные научные труды, частично опубликованные, частично хранящиеся в рукописях, частично утраченные во время репрессий, ссылки, военного времени. В то время он был единственным профессиональным искусствоведом в республике: именно ему было поручено написать статью для первого многотомного издания Большой Советской энциклопедии об искусстве Беларуси.[28]

Щекатихиным впервые в истории белорусского искусства была выработана новая концепция развития, сделана периодизация. Будучи одним из тех, кто совершал первые шаги в создании национального искусствоведения, ученый понимал, что от него требовались глубокие знания как исследователя, умение обобщать предыдущий опыт для выявления путей развития и места искусства Беларуси в истории всемирного искусства. Педагогическая деятельность в Беларуси расширяла горизонты научной деятельности Щекатихина: он разрабатывал курсы по белорусскому, польскому, украинскому искусство и др. Научно-исследовательская деятельность Н. Щекатихина способствовала освещению многих вопросов по истории, подготовке почвы для разработки белорусской терминологии изобразительного искусства, музейного дела, методики изучения белорусского искусства и др.

Путь исследователя – от первоначальной задачи хронологически датировать уже известные на то время древние (архитектурные) памятники, с постепенным расширением и уточнением сведений о них, с учетом существовавших на то время сведений (исследований) до изучения сохранившихся, но еще неисследованных памятников. Он стремился выявить процессы и тенденции развития искусства в Беларуси, происхождение художественных форм и влияний на белорусское искусство. Работа захватывала, предоставляла новые возможности, была плодотворной. Хорошо зная труды своих предшественников-исследователей белорусского искусства (по печатным и архивным, источникам), ученый пошел дальше, стремясь показать связь искусства Беларуси с искусством Западной Европы. Он исследовал архитектуру (в том числе оборонное зодчество XIV–XVI вв.) Беларуси от древности до современности, культовую и монументальную живопись XI–XIX вв., графику, иконопись XVII–XVIII в., декоративно-прикладное искусство (слуцкие пояса, народный орнамент ткани и вышивки и др.), творчество белорусских современных художников конца XIX – первой трети XX вв., подготовил к печати материал о белорусских художниках в Польше XIV–XV вв. Особое место в его творчестве занимают исследования гравюр и искусство книг Ф. Скорины – ученый предложил собственную классификацию гравюр, проанализировал гравюры с точки зрения авторства. Завершающим аккордом его научной деятельности явились труды по нумизматике. Без необходимого современного научного аппарата он продолжал работать над

этой темой и довел ее до завершения, будучи безнадежно больным. Щекатихин относится к категории ученых, сила научной мысли которых и жажда ее реализации поддерживали едва теплившуюся жизнь в последний период его жизни. Трагическая судьба не позволила закончить начатое, осуществить все его замыслы. Но сохранившаяся малая часть его научного наследия выдержала испытание временем, она ценна и актуальна сегодня. Ряд фундаментальных печатных работ по скориноведению, древнему белорусскому зодчеству, иконописи, монументально-декоративному искусству, рукописи, хранящиеся в Эрмитаже, и др., по мнению многих белорусских ученых, «можно считать поворотом в изучении истории и культуры Беларуси». Им введены в научный оборот понятия «белорусское искусство», «белорусская церковная готика», «белорусское барокко», что позволяло рассматривать белорусскую архитектуру и искусство как продукт художественного творчества, акцентируя внимание на национальных корнях явления. В последние десятилетия к личности, творческому и жизненному пути ученого- искусствоведа, его наследию проявляется особый и заслуженный интерес, связанный с бесспорным воздействием его на современное белорусское искусство, а своевременно акцентированные им проблемы важны и ныне в картине самобытности белорусского искусства и его связей с искусством стран Западной и Восточной Европы. Учитывая обилие искусствоведческого наследия белорусского ученого, явившегося результатом почти десятилетней работы в Беларуси, настоящая статья далеко не исчерпывает представления о богатейшем научном наследии Николая Николаевича Щекатихина.[29] Представленные в статье этапные работы белорусского искусствоведа не претендуют на исчерпывающее осмысление в целом его масштабного научного наследия. По-настоящему оценить наследие ученого будет возможно, лишь благодаря усилиям многих взаимодействующих взглядов и мнений ученых. Такая оценка – дело будущего, возможно, и ближайшего.

Примечания

1 Инбелкульт, ИБК – Институт белорусской культуры; с 1929 г. – Белорусская академия наук.

2 Белорусский государственный университет (БГУ) – ведущий вуз Беларуси. Открыт в Минске 30 октября 1921 г.

3 Шчакаціхін, М. *Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва*. Т. 1, Мінск, 1928.

4 Белорусский государственный музей (БГМ), исторический музей Белоруссии, существовавший в 1919–41. До 31-08-1923 – Белорусский областной музей. В музее имелось 5 отделов: историко-археологический, нумизматико-сфрагистический, этнографический, художественный, церковно-археологический, а также архив рукописных документов XVI–XVIII в.в. и научная библиотека.

5 В 1918 г. Щекатихин работал в Наркомпросе в г. Москва.

6 Чэбан, І. *Мікалай Шчакаціхін і стварэнне нацыянальнага беларускага музея*. In: *Беларускі гістарычны часопіс*. 1996, № 1, с. 94–96.

7 Высоцкая, Н. Ф. *Собирание, реставрация и изучение произведений древнебелорусского искусства в государственном художественном музее БССР*. In: *Сообщения государственного художественного музея БССР*. Вып. 1. Мінск, 1994, с. 155–156.

8 *Сучаснае беларускае мастацтва: праваднік па адделе сучаснага беларускага малярства*. БДМ / Апрац, М. Шчакаціхін і В. Ластоўскі. Мінск, 1929.

9 Чэбан, І. Л. *Мікалай Шчакаціхін і стварэнне нацыянальнага беларускага музея* In: *Беларускі гістарычны часопіс*. 1996, № 4.

10 Холодава, І. П. *М. Шчакаціхін: нашы задачы*. In: *Матэрыялы да 100-годдзя з дня нараджэння Міколы Шчакаціхіна*. Мінск, 1996, с. 82.

11 *Гісторыя беларускага мастацтва*. Т. 1–6. Мінск, 1987–1994.

12 Кушнярэвіч, А. М. *Культавае дойлідства Беларусі XIII–XVI стст*. Мінск, 1993, с. 13.

13 Трусаў, А. А. *Старонкі мураванай кнігі. Манументальная архітэктура эпохі феадалізму і капіталізму.* Мінск, 1990, с. 15.

14 Габрусь, Т. В. *Мікола Шчакаціхін і пытанні генезісу беларускай готыкі ў культавым дойлідстве* In: *Матэрыялы да 100-годдя з дня нараджэння Міколы Шчакаціхіна*. Мінск, 1996, с. 78–79.

15 Шчакаціхін, М. *Помнікі старадаўняе архітэктуры XVII–XVIII сталецьцяў у Мінску* In: *Запіскі аддзелагуманітарных навук Інбелкульта*. Кн. 6. *Працы камісіі гісторыі мастацтва*. Мінск, 1928, Т. 1–2. с. 1–38.

16 Габрусь, Т. *Мураваныя харалы. Сакральная архітэктура беларускага барока.* Мінск, 2001, с. 7.

17 Ibid, с. 8

18 Селицкий, А. А. *Живопись полоцкой земли XI–XII вв.* Мінск, 1992, с.10.

19 Шчакаціхін, М. *Фрэскі Барысаглебскага манастыра*. In: *Наш край*. 1925, № 1, с. 18–27.

20 Шматаў, В. *Абодва перамаглі. Творчыя кантакты Скарыны з Дзюрэрам*. In: *Мастацтва Беларусі.* 1990, № 9, с. 11.

21 Архив КГБ. Дело № 20951-с. Т. 17.

22 Рябцевич, В. Н. *Нумизматика Беларуси.* Мінск, 1995, с . 8.

[23] РАН Ф. 1548. Оп. 3. Д. 244. Впервые было выявлено историком В.Токаревым. Васілеўскі, П. *Абвінавачваецца сталіншчына*. In: *Мастацтва Беларусі*. № 6, с. 28–30.
[24] Государственный Эрмитаж. Нумизматический отдел. № 129052, 265 с.
[25] Государственный Эрмитаж. Нумизматический отдел. № 129053, 40 с.
[26] Государственный Эрмитаж. Нумизматический отдел. № 139974, 40 с.
[27] Чэбан, І. *Рукапісы*. In *Матэрыялы да 100-годдя здня нараджэння Міколы Шчакаціхіна*. Мінск, 1996, с. 19.
[28] *Белорусское искусство*. БСЭ. Т. 5. Москва, 1927, с. 416–421.
[29] Впервые к личности ученого обратился А. С. Лис в книге *Хараство няпазнанай зямлі* (Мінск, 1968). См. так же: Пётра Васілеўскі. *Пачынальнік (Начинатель)*. In: *Мастацтва Беларусі*. 1986, № 11, с. 35–38; *Абвінавачваецца сталіншчына ("Обвиняется сталинщина")* In: *Мастацтва Беларусі*. 1989, № 6, с. 28–30; Каўка, Аляксей. Шчакаціхін, Мікалай. *З поўнай свядомасцю сваёй правaты* In: *Мастацтва*. 1993, № 3, с. 49–52. В 1996 г. Национальным художественным музеем Республики Беларусь осуществлены: сбор материалов по местам ссылки в Башкортостане (уточнены даты смерти и жизненного и творческого пути ссыльного ученого), проведена выставка документов и публикаций Н. Н. Щекатихина, а также икон из фонда музея (которые упоминаются в его работах) и др.

Irina CHEBAN
The Publishing House *Belorusian Encyclopedia of the P. Brovki, Minsk*

NIKOLAY SCHEKATIKHIN – THE ICONIC FIGURE IN THE BELARUSIAN ART HISTORY

Key words: Nikolay Schekatikhin, founder of Belarusian art history, research on monumental painting, research on Belarusian architecture, Francis Scorina.

Summary

The article represents a synopsis of prominent Belarusian scientist Schekatikhin's works and activities (1896–1940). He was a founder of Belarusian art history and theory and was repressed in the 30ties. You can become acquainted with his scientific heritage and his works, which are of value for current Belarusian art history. His major contribution to the study of Belarusian art is the method and methodology developed by him. As a result, he was the first in the Belarusian history to discover a new conception in the development of Belarusian art and to introduce periodization. He applied an all-round approach to the study of Belarusian culture and defined the path of the development of Belarusian architecture in the terms of world culture. His research on monumental painting was very important. The papers about the life and works of the first Belarusian printer Francis Scorina (1490–over 1541) occupy a significant part of his studies. He paid a great deal of attention to the personality of Scorina himself, on the design of his books and the style of his engravings, etc. He spent a lot of time to collect and process the sources about the history of the belts of Slutsk. He noted the German and Czech influence in these works, as well as in the engravings of Scorina. The results of these and other researches of the scientist are documented in the studies of contemporary researchers. This paper is not exhaustive and does not represent the full scope of N. Schecatikhin's scientific heritage, because of the strict limit on article size.

Gauta 2011 01 28
Parengta spaudai 2011 10 12

Эдуард КЛЯВИНЬШ
Латвийская Академия художеств, Рига

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ В ЛАТВИИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ МЕТОДОЛОГИИ

Ключевые слова: история искусств Латвии, методология, эмпиризм, формализм, социология.

Основательная и всеобъемлющая история искусств Латвии еще не написана. Это достаточно молодая область знаний в нашей стране, если сравнивать с гораздо более длительным и обширным развитием данной отрасли гуманитарных наук в других европейских центрах и регионах, славящихся своими искусствоведческими традициями, достижениями и великими именами. Такая «подростковость» латвийской истории искусств объяснима рядом общеисторических факторов, в том числе политических и социальных, в контексте данной статьи в анализ которых не следует углубляться. Но статус «подростковости» латвийской истории искусств обуславливается элементарным вопросом: возможно ли вообще рассматривать ее с точки зрения методологии? Поскольку уже заранее известно, что каких-либо рельефно выраженных, теоретически обоснованных, тем более, оригинальных методологических направлений здесь нет. Такой вопрос закономерен, однако критическое отношение к теме не снимает следующий вопрос: возможно ли выявить элементы методологически организованной интерпретации тех или иных явлений в текстах латвийских искусствоведов? И далее – как эти элементы соотносятся с хорошо известными методологическими инструментами и их применением в европейской науке об искусстве? Разумеется, в границах статьи ответить на этот вопрос можно в данный момент лишь на основе анализа отдельных наиболее репрезентативных текстов, написанных представительными латвийскими историками искусства. Исследовательское решение данной задачи и положено в основу этой статьи и является ее целью.

Нет никаких сомнений, что более или менее систематическая фиксация и описание артефактов в Латвии начались в период просвещения, точнее – с конца XVIII века. Однако первоначально предметы изобразительного и прикладного искусства, а также объекты архитектуры рассматривались в контексте общей истории, археологии и этнографии, т. е., лишь как интегральные составные общей истории локальной культуры, своего рода краеведения. Этим были заняты, в основном, местные так называемые «литераты», т. е., академически образованные представители различных профессий, просветители, собиратели и любители старины. В XIX веке они входили в соответственно профилированные общества совместно с представителями просвещенного бюргерства и знати, радевшими о культуре своего края. Результаты их деятельности – собранные тексты, графика, коллекции – следует отнести к предыстории истории искусства Латвии. Наиболее впечатляющее явление в данной группе исторических материалов – знаменитая десятитомная коллекция рисунков, планов, описаний, собранная рижским краеведом Иоганном Кристофом Броце (*Johann Christian Brotze*, 1742–1823) *Собрание различных*

лифляндских памятников...[1] О теоретически четко осознанной методологии создания коллекции в этом и подобных случаях говорить не приходится. Это эмпирическая фиксация многочисленных частностей с чрезвычайно важными для последующих историков культуры сборниками материалов.

Описания частных явлений местной художественной жизни, памятников архитектуры, биографии художников есть и в опубликованных рефератах живописца Юлиуса Деринга (*Julius Döring*, 1818–1898), чрезвычайно активного и многостороннего деятеля культуры середины – второй половины XIX века, постоянно проживавшего в Елгаве (Митаве). Биографические факты, детальные описания изобразительной сферы произведений, иконографические пояснения, технические данные – основное содержание текстов Деринга. Хотя оценочные суждения Деринга свидетельствуют о зависимости автора от эстетики классицизма и назарейства, он представляется типичным эмпириком позитивистом XIX века. Он предлагал объективистски изложенную, по возможности детальную информацию об отдельном рассматриваемом явлении. Несмотря на начитанность и знакомство с универсальными концепциями истории искусства своего времени, в частности, с культурно-историческими обобщениями Карла Шназе (*Carl Schnaase*), Деринг не попытался создать общей истории искусства региона, знатоком культуры которого он, несомненно, являлся.

Эту задачу взялся решить высокообразованный искусствовед и архитектор Вильгельм Нейман (*Wilhelm Neumann*, 1849–1919), расцвет деятельности которого относится уже к концу XIX – нач. XX вв. Опубликованная в 1887 г. его книга *Очерк истории изобразительного и прикладного искусства в Лифляндии, Эстляндии и Курляндии*[2] явилась первой общей историей искусства названных регионов. Хронологические рамки ее описания – конец XII – XVIII в. Нейман имел ту же позитивистскую ориентацию, что и непосредственные его предшественники, однако рассматривал отдельные явления, как части общего исторического контекста. Описывая, по его мнению, наиболее выдающиеся памятники, он фиксировал и называл очевидные, вполне верифицируемые качества объектов (планы и объемно пространственные особенности композиции и декора сооружений, изобразительно иконографические признаки произведений живописи и скульптуры). Он сопровождал описания данными о технологии, а также краткой характеристикой исторических обстоятельств происхождения артефакта (напр., по схеме «третий епископ Лифляндии Альберт основал город Ригу и одновременно Домский собор»). Но называемые признаки отдельных объектов подпадают под общие представления об основных европейских исторических стилях и встроены в соответствующие периоды. Нейман руководствовался в этом отношении, по собственному признанию, образцами создания общих историй искусств известных позитивистов середины–второй пол. XIX в. Франца фон Куглера (*Franz von Kugler*) и Вильгельма Любке (*Wilhelm Lübke*)[3], вероятно, он знал труды и других авторов. Например, он упомянул Франца Ребера (*Franz Reber*)[4], сотрудника известного мюнхенского знатока Адольфа Байерсдорфера (*Adolf Byersdorfer*). Книга Неймана устарела, но в методологическом отношении это важный памятник истории искусства стран Балтии. Она начинает важную и очень устойчивую традицию интерпретации искусства прошлого в Латвии – традицию, которую можно назвать эмпирически стилистической. Здесь конкретизированный анализ произведения искусства соотносится с комплексом признаков того или иного исторического стиля в широком, эпохальном значении или концепцией и соответствующим набором формальных признаков какого-либо направления.

При анализе 1920–1930 гг. следует обратиться к текстам Бориса Виппера (1888–1967), известного латвийского и российского искусствоведа, профессора Московского университета, эмигрировавшего из большевистской России в Латвию в 1924 году.

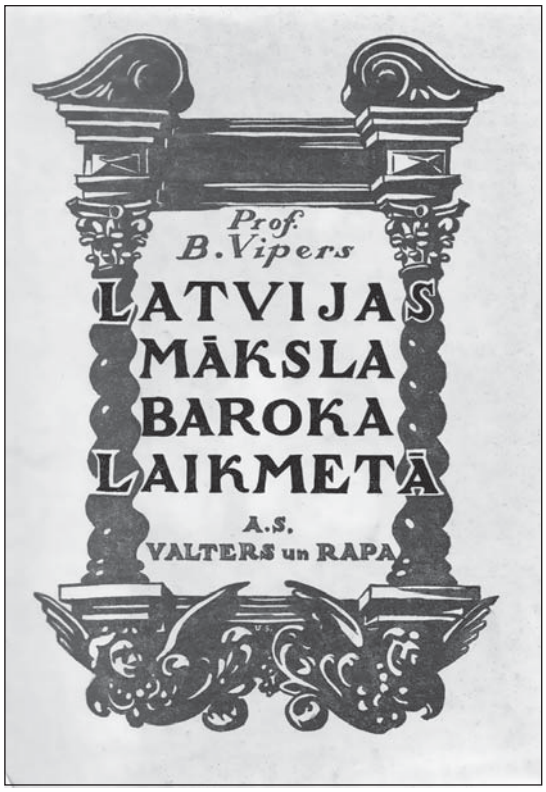
Он несомненно знал новейшие направления европейского искусствознания и соответствующие методологические установки. Еще в 1922 г. Виппер перевел один из текстов Генриха

Борис Робертович Виппер (1888–1967). Фотопортрет 1920-х гг. Академия художеств Латвии, Информационный центр.

Boriss Vipers. Photo, the1920s. Art Academy of Latvia, Information Centre.

Вельфлина (*Heinrich Wölfflin*), судя по ранним статьям, был знаком также с идеями Алоиза Ригля (*Alois Riegl*) и Макса Дворжака (*Max Dvořák*).[5] В статье *Три стиля* (1920) он, подобно Риглю, Вельфлину и другим формалистам, предлагал чрезвычайно широкие обобщения, касающиеся искусства разных эпох и регионов, выдвигал на первый план интерпретацию пространства и объема. Так, согласно Випперу, в древнеегипетском искусстве доминирует плоскостное изображение и нет времени без предмета, а для «стиля» искусства Дальнего Востока характерно динамическое пространство, но рассматриваемое сверху вниз, европейский же «стиль» отличает глубокое пространство, центральная перспектива и объемное изображение.[6] В статьях, опубликованных в Латвии и посвященных широким историческим обзорам европейского искусства, (напр., об интерпретации времени и пространства в различных его периодах) Виппер продолжал придерживаться подобной методологии.[7] Однако он не был последовательным формалистом и каузально связывал формальную типологию с доминирующим мировоззрением и даже рассматривал ее инструментально, указывая, что эволюция искусства суть изменение мировоззрения и что, например, европейский реализм превратил искусство в средство познания. Виппер высоко ценил Вельфлина, но считал, что «формальный метод бессилен, когда надо ответить на вопрос, почему появляются те или иные художественные формы».[8] Мировоззрение как основа стиля в формальном значении слова сближает установку Виппера с методологией Макса Дворжака, с его «историей искусства как истории духа». Расплывчатый концепт мировоззрения, очевидно, должен был включать приверженность к каким-либо философским идеям, религиозным верованиям, мифологическим представлениям, а также социальным учениям и предпочтениям, поскольку социум является частью «мира». Все же Виппер, по свидетельству Т. Ливановой, отрицательно относился к культурно-исторической методологии и именно к той ее части, которая перерастала в вульгарный социологизм, в частности, к раннему социологизму Вильгельма Гаузенштейна (*Wilhelm Hausenstein*).[9] Сочетание формально стилистического анализа с попытками объяснить особенности формальных качеств артефактов неким «духовным» фактором оставалось основополагающим интерпретационным приемом Виппера в дальнейшем, когда он исследовал материалы латвийского искусства, что отразилось в его книгах *Искусство Латвии в эпоху барокко*[10] (1937, перевод на англ. яз. 1939 г.) и *Латышское искусство* (1940, издание на франц. яз.[11]).

Основной задачей этих работ было определение общей национальной специфики латышского искусства. Эта задача в какой-то мере совпадала с идеологией официального национализма тех лет. Однако она не была узко локальной и вполне соответствовала ориентации на исследования национальных особенностей искусства тех или иных народов, чем были заняты в то время известные европейские историки искусств – Вельфлин, Альберт Бринкман, Дагоберт Фрей (*Wölfflin*, *Albert Brinckmann*, *Dagobert Frey*). Решая поставленную задачу, Виппер пытался сочетать формализм с определенной адаптацией



Титульный лист книги Б. Виппера Искусство Латвии в эпоху барокко. 1937.

Title-page of Vipers' book Latvian Art in the Age of Baroque. 1937.

методологической традиции, идущей от Дворжака. Вместе с тем он заменял определяющий фактор «мировоззрения» представлениями о «специфической духовной структуре» латышей.[12] Если для Дворжака «дух» в контексте истории искусств означал основополагающее мировоззрение („господствующие идеи")[13] того или иного стилистического периода, то Випперу, интерпретируя локальный материал, приходилось ограничиваться своего рода этнопсихологией. Например, указывая на «наиболее яркую и чаще всего наблюдаемую особенность психологии латышей – обособленность»[14], Виппер находил выражение ее в орнаменте: в многочисленных вариациях одного и того же индивидуального мотива, в отсутствии субординации, органической связи отдельных частей, в ритме на основе «отрывистой координации элементов».[15] И те же моменты он находил в постройках типичного традиционного хутора латышского крестьянина (координацию отдельных, органически не связанных, функционально и тектонически отличающихся строений).[16] Причиной тяги к обособленности, по мнению Виппера, были социальные и культурные предпосылки, столетиями длившееся противостояние «среде», двойственное стремление «разорвать цепи» или «замкнуться в душевном одиночестве».[17] Однако Виппер в эти годы не расширял социологическую интерпретацию. Другие, весьма эффектные обобщения он считал лишь гипотетическими. Некоторые из них были позднее подвергнуты сомнению и во многом деконструированы более фундаментальными исследованиями.

Методология другого авторитетного латвийского историка искусства Яниса Силиньша (*Jānis Siliņš*, 1896–1991) формировалась аналогично, возможно менее последовательно, но с некоторыми дополнениями. Весь спектр его методологического инструментария более всего виден в его монументальной *Истории искусства Латвии XIX–XX вв.* (в 5томах, 1979–1993 гг.), изданной в эмиграции, в Стокгольме, но сохраняющей методологические принципы 1920–1930 гг.

Силиньша всегда интересовали теоретические и методологические вопросы. Помимо искусствоведческого, он имел философское образование, а в 1943 г. защитил докторскую диссертацию на тему *Теория искусства Августа Шмарзова*. Силиньш называл себя «современным искусствоведом, который, интерпретируя произведения искусства как исторические факты, не удовлетворяется внешней констатацией событий или только чисто формальным и техническим анализом образов, но стремится высветить связь произведения с самим ощущением жизни и мировоззрением художника в рамках поколений и духовной жизни эпохи в определенной исторической ситуации».[18] Силиньш не желал ограничиваться формалистической методологией, сочетал ее с мировоззренческими и, в какой-то мере, с социологическими факторами. Все это так ли иначе проявляется в упомянутых текстах, насыщенных многочисленной эмпирической информацией. Характеризуя в вводных частях книги общеевропейские направления искусства, Силиньш упоминает известных авторов Николауса Певзнера,

Вернера Хафтмана, Ханса Зедльмайра (*Nikolaus Pevsner*, *Werner Haftmann, Hans Sedlmayr*) и др., но не Вильгельма Пиндера (*Wilhelm Pinder*) с его старой, в свое время нашумевшей «теорией поколений» в истории искусств (*Проблема поколений в истории искусств Европы*, 1926 г.[19]). Вместе с тем эта работа, как можно утверждать с большой степенью вероятности, повлияла на Силиньша, как и на других его современников. Связанная с «философией жизни» идея о том, что важнейшие свершения в истории искусства зависят от иррационального ритма выдающихся поколений художников, частично определила саму структуру текстов Силиньша. Она явилась причиной противоречивости, если не хаотичностни, построения текстов. Пытаясь соединить характеристики общего развития и периодизацию с принципом, позволяющим рассматривать творчество отдельного художника только в контексте поколения, Силиньш, возможно сам того не желая, создал несколько запутанную историю двух столетий искусства Латвии, с неизбежным при такой эклектичной методологии анахронизмом монографических ее частей.

Методологический аспект резко меняется при рассматривании истории искусства Латвии советского периода. Учитывая политическую подоплеку истории этого периода, вряд ли удастся обнаружить свободный поиск необходимых методологических установок. Первоначально немногие авторы, пишущие об искусстве прошлого, добровольно или под давлением, приняли марксистскую социологию как «метод». Позднее, в годы постепенного ослабления режима, ее влияние также ослабевало и в 1980 гг. практически исчезло. Вообще трудно говорить о каком-либо последовательном применении социологического метода, даже в его вульгарной форме. Скорее может идти речь о приспособлении интерпретации к конъюнктуре политической идеологии. Это проявлялось в выборе тематики (по возможности, так называемое реалистическое искусство, но не модернизм), в обязательных введениях, описывающих социальные условия деятельности художников с точки зрения истории как борьбы классов,

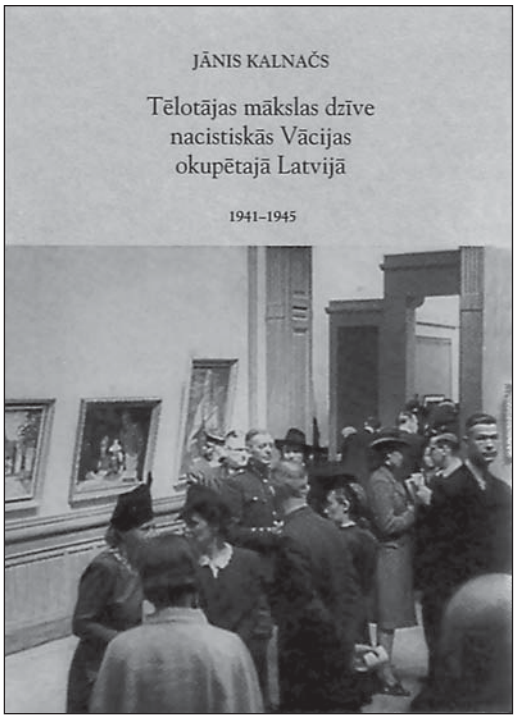
Янис Силиньш (1896–1991). Фотопортрет конца 1930-х гг.

Jānis Siliņš. Photo, late 1930s. Riga, private archive.

в манипуляциях понятием реализм, которое постепенно в более либеральные времена все расширялось, чтобы легитимировать ранее неприемлемые явления. Такая интерпретация обуславливала также аксиологические утверждения – постоянное прославление реализма, столь же постоянные указания на положительную связь приемлемых исторических явлений с так называемой демократической культурой и т. п. Например, в монографии, посвященной творчеству Яниса Розенталя, написанной У. Скулме и А. Лапиньшом и изданной в 1954 г., известная бытовая жанровая картина, отображающая выход провинциальной общины из церкви, интерпретирована как отражение «начала классовой дифференциации в сельской местности Латвии».[20] Позднее в отношении к актуальному искусству часто применялись интерпретационные клише – сознательно абстрагированные понятия и вербальные их обозначения – такие как «тема современности», «ассоциативный образ», «суровый стиль», или модификации теории соцреализма, например, утверждения, что это «открытая, динамическая система».[21] Это были скорее средства лавирования, с одной

стороны, для обозначения своей политической лояльности, с другой – для обоснования неизбежной модернизации актуального искусства в период постепенного распада тоталитарного режима. Однако следует признать, что изучение и интерпретация явлений более отдаленного во времени искусства (до XX в.), начиная примерно с 1970 гг., были подвержены меньшим деформациям. В этой области можно обнаружить значительные достижения с позиции исследовательских результатов. Таковы, например, тексты Иманта Ланцманиса (*Imants Lancmanis*) о елгавском дворце[22] или об искусстве города Лиепая периода барокко и классицизма[23], Элиты Гросмане (*Elita Grosmane*) о вентспилсских мастерах деревянной скульптуры периода барокко[24], Яниса Крастыньша (*Jānis Krastiņš*) о рижской архитектуре модерна (югендштиля)[25], Гунара Зирниса (*Gunārs Zirnis*) о церкви Св. Петра в Риге.[26] В методологии их исследований элемент знаточества сочетался с обобщениями в традициях формально-стилистической истории искусства и иконографии. Исторические условия функционирования художественной жизни учитывались, но в аспекте поисков конкретных политических, социальных факторов, влиявших на создание тех или иных артефактов.

После падения советского режима в латвийской истории искусств наступил период, который следует назвать методологическим хаосом, впрочем, оценивая его вполне положительно – как симптом научного выздоровления. Позитивистская ориентация на фактологически и наглядно верифицируемые суждения стала доминирущей методологической тенденцией, как само собой разумеющееся и не всегда теоретически осознанное направление. В развернутых текстах детальные описания артефактов и условий их создания, а также распространения рассматриваются как результат «естетственной» функции истории искусств, как свидетельства произведенных исследований. Интерпретационные обобщения в основном фиксируются как обозначения стилей, направлений и иконографической типологии. Все это вполне понятно с учетом реакции на догматические установки



Пример современной социологической истории искусства: Янис Калначс. Художественная жизнь в Латвии, окуппированной нацистской Германией.

An example of contemporary sociological art history: Jānis Kalnačs. Fine Arts in Latvia Under Nazi German Occupation. Rīga: Neputns, 2005.

предшествующего периода. В текстах, относящихся к актуальному искусству, появляется терминология, идущая от структурализма и семиотики (дискурс, семантика, код, контекст, иконические знаки и др.), но она не употребляется систематически. Методологию семиотики последовательно применяет в своих недавних исследованиях искусства советского времени Андрис Тейкманис (*Andris Teikmanis*)[27], в основном модифицируя иконопластическую семиотику шведского теоретика Горана Шунесона (*Göran Sonneson*). Основательный социологический анализ художественной жизни периода нацистской оккупации предложил в своей книге Янис Калначс (*Jānis Kalnačs*)[28], обходясь без марксистских или неомарксистских догм. Влияние так называемой Новой истории искусств (*New Art History*) со всеми ее составляющими, включая неомарксизм, феминизм, психоанализ, методологии, пережившей на Западе подъем в конце

прошлого века, в новейшем искусствознании Латвии практически незаметно.

Анализ наиболее репрезентативных текстов, созданных историками искусства Латвии, с учетом многих других, методологически неопределенных работ, позволяет выявить не столько общую тенденцию развития за последние два века, сколько примеры методологических предпочтений, несмотря на влияние деформирующих политических факторов. На фоне доминирующего эмпирически-стилистического позитивизма наиболее методологически активные искусствоведы пользовались формалистическим методом, но не в чистом виде, а в сочетании с поисками мировоззренческого содержания и социологических обоснований. Применение методов, заимствованных у психологов (психоанализ, психология восприятия), до настоящего времени в текстах латвийских искусствоведов не обнаружено, за исключением интереса к этнопсихологии. Вульгарный социологизм советского времени, кажется, выработал устойчивый иммунитет к догмам этого направления, и интерес к социальной сфере функционирования искусства оживляется лишь в последние годы. Очевидное влияние раннего или позднего структурализма в серьезных исследовательских текстах не было до сих пор заметным. В отдельных случаях несомненна интерпретация артефактов с точки зрения семиотики.

В настоящее время, если рассматривать деятельность латвийских историков искусства, в общем, приходится признать, что «здоровый хаос» продолжается, и теперь его можно назвать методологическим плюрализмом, что обычно и указывается в предисловиях к диссертациям. Конечно, если тема исследования достаточно обширна и требует ответа на несколько вопросов, плюрализм методов (т. е., инструментария исследования) необходим. Однако, критически рассматривая современную историю искусств Латвии, следует признать, что необходимо осознание важности теоретических и методологических вопросов. Эти вопросы пока еще недостаточно разработаны, что сказывается на качестве текстов. Такое положение грозит наивным провинциализмом, который нежелателен как путь развития.

Примечания

1 Brotze, J. Ch. *Samlung verschiedner Liefländischer Monumente, Prospecte, Münztzen, Wapen etc.* [Манускрипт, Академическая библиотека Латвийского университета]. Johans Kristofs Broce. *Zīmējumi un apraksti*. 1–4. sēj. Rīga: Zinātne, LU Vēstures institūta apgāds, 1992–2007.

2 Neumann, W. *Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Reval, F. Kluge, 1887.

3 Ibid, p. IV.

4 Ibid, p. 116.

5 Ливанова, Т. *Борис Робертович Виппер и его научное наследие*. In: *Виппер Б. Р. Статьи об искусстве*. Москва: Искусство, 1970, с. 14.

6 Ibid, с. 15.

7 Vipers, B. *Laika problēma tēlotājā mākslā*. In: *Vipers B. Mākslas likteņi un vērtība*. Rīga: Grāmatu zieds, 1940, p. 277.

8 Ливанова, Т., op. cit., 1970, с.18.

9 Ibid, с. 19.

10 Vipers, B. *Latvijas māksla baroka laikmetā*. Rīga: Valters un Rapa, 1937.

11 Vipers, B. *L'art letton.: Essai de synthèse historique*. Riga: Tāle, 1940.

12 Ibid, p. 9.

13 Dvořák, M. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München: R. Piper&Co, 1924, p. X.

14 Vipers B, op. cit., 1937, p. 10.

15 Ibid, p. 11.

16 Ibid, p. 13.

17 Ibid.

18 Siliņš, J. *Latvijas māksla. 1915–1940*, 2 sēj., 1 daļa. Stokholma: Daugava, 1988, p. 444.

19 Pinder, W. *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Berlin, 1926.

20 Skulme, U., Lapiņš A. *Janis Rozentāls*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība, 1954, p. 64.

21 Zeile, P. *Socialistiskais reālisms. Teorija, problēmas, attīstība*. Rīga, 1980, p. 51.

22 Lancmanis, I. *Jelgavas pils*. Rīga: Zinātne, 1979.

23 Lancmanis, I. *Liepāja no baroka līdz klasicismam*. Rīga: Zinātne, 1983.

24 Grosmane, E. *Ventspils koktēlnieki*. Rīga: Zinātne, 1981.

25 Krastiņš, J. *Jūgendstils Rīgas arhitektūrā*. Rīga: Zinātne, 1980.

26 Zirnis, G. *Pētera baznīca*. Rīga: Zinātne, 1984.

27 Teikmanis, A. *Sociālistiskā reālisma diskurss – politika un estētika*. In: *Padomjzemes mitoloģija. Muzeja raksti*. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2009, p. 78.

28 Kalnačs, J. *Tēlotājas mākslas dzīve nacistiskās Vācijas okupētajā Latvijā. 1941–1945*. Rīga: Neputns, 2005.

Eduards KĻAVIŅŠ
Latvian Academy of Art, Riga

ART HISTORY IN LATVIA FROM THE STANDPOINT OF METHODOLOGY

***Key words*:** Latvian art history, methodology, empiricism, formalism, sociology.

Summary

A fundamental art history in Latvia has not been written yet. Nevertheless, it is possible to get some preliminary insight relevant to the problem of its methodology or, more precisely, to some elements of different methodologies, which can be deduced from the most representative texts. Local empiricism of some of the connoisseurs, antiquarians, ethnographers (Johann Christoph Brotze) of the 19th century reached historical coherence in the works of Wilhelm Neumann at the end of the century. During the 1920s and the 1930s, the leading Latvian art historian Boris Vipers used his own principles of interpretation related to the theories and practise of Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Max Dvořžak, Dagobert Frey. Jānis Siliņš, another outstanding art historian of the time, was influenced by Wilhelm Pinder's theory of decisive generations in the history of art, a concept which he could not abandon even later – during his emigration years. Under a Soviet rule, a dogmatic sociological art history concept, derived from Marxism, was imposed upon art historians in Latvia. Those, who accepted the official dogma of art history as an issue of class struggle, produced texts fully dependant on the political agenda of the regime. In the late Soviet years, the best art history was made by those who researched Latvian art up to the 20th century. Their methodology can be loosely described as functionally focusing on form and style, on iconography, on definite facts in the context of historical background. It can be generalized that this substantial tradition remains dominant in the realm of Latvian art history of the last decades. In some cases the „normal" sociological art history emerges. Attempts to use semiotics for the analysis of Latvian art of the Soviet period have also been made. Latvian art historians remained rather immune to the excesses of the so called western New Art history with all its ingredients (including Neomarxism). Nevertheless, the necessity to sharpen methodological instruments of research and interpretation is obvious within a theoretical discourse of Latvian art history.

Gauta 2011 01 14
Parengta spaudai 2011 03 13

Irena KOSSOWSKA
M. Copernicus University in Torun; Institute of Art, Polish Academy of Sciences, Warsaw

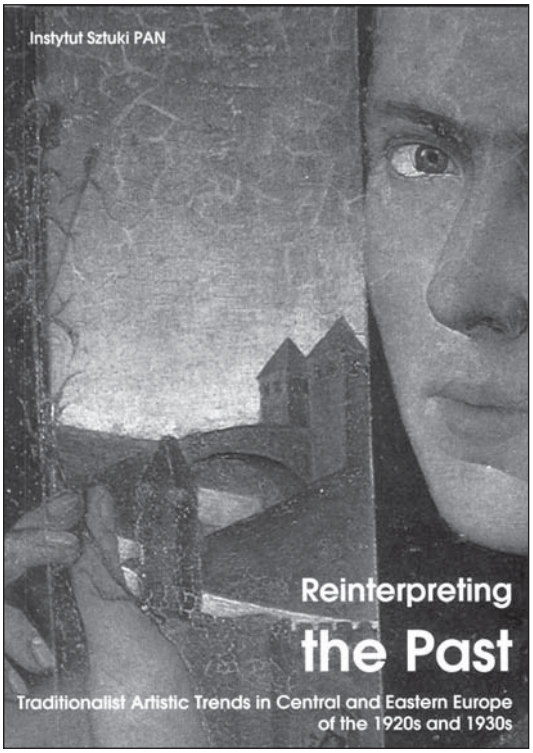
REINVENTING HISTORIC STYLES: THE PERCEPTION OF TRADITIONALIST ARTISTIC TRENDS IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE OF THE 1920s AND 1930s

Key words: East-Central Europe, interwar art, traditionalism, neorealism, neoclassicism, national identity, national art, national style.

Traditionalism and its diversified framings constitute the focus of my essay, which refers to an international conference convened under the joint auspices of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences and the Institute of Art History of the Jagiellonian University in September 2006. Owing to the collaborative effort of the two organizational bodies, the venue of the two-day symposium titled *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s* was shared between Warsaw and Cracow.

The gathering of invited speakers comprised both distinguished scholars and young researchers from Croatia, Czech Republic, Germany, Hungary, Latvia, Lithuania, Poland, Romania and Ukraine[1], who willingly modified their tight professional schedules in order to profoundly contribute to what I would venture to call a pioneering debate devoted to the traditionalist current evolving in East-Central Europe between the two World Wars. It seemed of key importance to create a platform for exchanging scholarly findings, experiences and commentaries with regard to the interwar rebirth of traditionalist norms and values in the individual countries.[2]

The conference discourse drew attention to the ideology, which professed a restoration of the socio-political order destroyed during World War I and its aftermath, and proved emblematic of a yearning for stability. Traditionalism heralded a revival of universal moral values providing a firm basis to institutional and state authorities, and a prevalence of national cultural values strongly anchored in the past. Consequently, a multi-layered current in the visual arts, which in the 1920s and 1930s re-established vital contact with the art of bygone epochs while aspiring to modernity, was brought to the



Cover of the proceedings of an international conference organized by the Institute of Art. (Polish Academy of Sciences, Warsaw) and the Institute of Art History (Jagiellonian University, Cracow), Warsaw-Cracow, 21–23 September, 2006.

fore during the debate of the conference. The present research on this movement demonstrates a rich array of artistic attitudes assumed under the overlapping or synonymous labels (depending on the definition) of Traditionalism, Neo-Classicism, Neo-Realism, and Neo-Humanism. *Reinterpreting the Past* encapsulated the explorations of diverse idioms of classicism and realism evolving throughout the central and eastern regions of Europe, while contextualizing these phenomena within the artistic developments initiated in the West prior to and after the Great War.

During the decades between the two World Wars, the redefined versions of classicism and realism prevailed over the revolutionary ethos of modernism that emerged in the pre-World War I period, and kept evolving during the 1920s, as exemplified by the wide spectrum of derivatives of Cubism, Futurism and Constructivism. Both Neo-Classicism and Neo-Realism resulted from a rejection of the self-referential experimentation with nonrepresentational and abstract form manifest in modernism, and a denunciation of the intellectual speculation typical of the avant-garde. Symptoms of exhaustion from the battle of the '-isms' and the imperative for artistic novelty could be observed throughout postwar Europe. In the early 1930s, the vital energy of the modernist movement with its universalizing ambitions and utopian visions of society was clearly on the ebb.

Moreover, as early as the 1920s, a number of European art critics, theoreticians and artists had become sensitive to the expansiveness of trends originating from the cosmopolitan École de Paris, and were thus determined to counteract these widespread trans-national influences. After the presentation of School of Paris at the 1928 Venice Biennale, a counter-exhibition titled *Appels d'Italie* was organized by Mario Tozzi, Waldemar George and Amédée Ozenfant in 1930. In the catalogue essay George proposed a common aesthetic programme for the Italian participants of the show (Carlo Carrà, Massimo Campigli, and Mario Sironi, among others) and their French counterparts (La Fresnay, Amédée Ozenfant, and Léopold Survage, to name but a few), seeking to emphasize the primacy and superiority of 'Italianness'. The exhibition was to contribute to a shift in artistic priorities transposing the centre of aesthetic 'innovation' from cosmopolitan Paris to Rome, deeply embedded in the native, classical tradition.

After World War I, a new artistic sensitivity came into being in Europe. It was based on cultural memory, and repudiated not only the fragmentation and decomposition of form as presented by Cubism and Futurism, but equally the primacy of pure sensualism and the dissolution of tangible shapes in a shimmering painterly tissue as derived from Impressionism. Those artists who elected to draw upon historical styles announced their commitment to the tangible reality and tactile qualities of the reconstituted and explicitly delineated plastic form. The Neo-Classicism of the 1920s, however, was to be distinguished from the academic compromising and 'misuse' of the antique. The objective of the new generation of classicists was to transpose and paraphrase ancient prototypes instead of slavishly imitating them. Similarly, the new paradigms of realism were to diverge from the nineteenth-century descriptive naturalism and sterile mimetism on one hand, and to separate from the psychoanalytical aspirations of Surrealism, on the other. Furthermore, the traditionalists denounced radical deformation of the pictorial space, arbitrarily distorted shape, and anti-naturalistically treated colour as manifested in Expressionism.

In Germany, Post-Expressionist tendencies, as reflected in what Gustav Friedrich Hartlaub had defined in 1923 as 'Die neue Sachlichkeit', began to prevail alongside the trend that Franz Roh proclaimed in his 1925 book *Nach-Expressionismus*[3] as 'magic realism'.[4] Numerous illustrations incorporated in Roh's publication demonstrated that figurative painting informed by 'museum art' was unfolding in the 1920s into a rich and diversified spectrum, ranging from Pablo Picasso to Otto Dix, and from Giorgio de Chirico to Léonard Foujita. It is worth noting that artists of Central European background (e.g. Eugeniusz Zak, Mojżesz Kisling, Tamara Łempicka, Otakar Kubín, Jiří Kars) were also considered exemplary of this new tendency. Roh's book revealed an attempt to establish a common denominator

for these diverse (in some cases divergent) artistic approaches and formal vocabularies, mostly by contrasting them with various formulae of modernism.

The liveliest impulses for the development of the new formulae of classicism and realism drew their sources from Italy. Magic Realism referred to the 'pittura metafisica' of Giorgio de Chirico, Carlo Carrá, Gino Severini, and Giorgio Morandi, and the poetics of Neue Sachlichkeit was akin to the idioms of representation employed by the exponents of the Novecento trend. The Italian Neo-Classicists (several among them initially concentrated around the *Valori Plastici* journal) nurtured the Novecento current by referring to what was defined as traditional *italianità*. They declared a return to figurative art, rehabilitating the clearly defined plastic form and easily understandable topic as well as promulgating monumental art. The introduction of murals and bas-reliefs to official culture emerged from the elevation of public culture in the 1930s. Mario Sironi, among other theorists, has been credited with fostering this tendency with his *Manifesto delle pittura murale* published in December 1933, and signed by Massimo Campigli, Achille Funi, and Carlo Carrà.

The trends of Magic Realism and New Objectivity coincided with the classicising taste heralded in France, which amalgamated modern visual language with artistic patterns borrowed from the Old Masters. *Formes*, a magazine edited by Waldemar George in 1930–1933, was the best epitomization of the ideology of nationalism, promulgated in the milieux of anti-modernist and anti-cosmopolitan tendencies. George called for a revision of the classical values, declaring the beginning of a renaissance of ancient Greek and Roman culture in 1930. He advocated Neo-Humanism – an ideology grounded in Renaissance anthropocentrism, placing man in the centre of the universe and retrieving human qualities as a microcosm. The Neo-Humanist rubric embraced, in addition to the artists seen in *Appels d'Italie*, the members of the so-called Groupe d'Italiens de Paris and the proponents of Novecento Italiano, promoted by George's Italian colleagues, Margherita Sarfatti and Ugo Ojetti. George was to lay out the future path for two groups of figurative painters, known as Les Peintres de la Réalité Poétique and Forces Nouvelles, thus reasserting the offensive of traditionalist trends. Hence, by the early 1930s, George was only one of many French commentators and critics writing from a variety of political and aesthetic standpoints who believed that a 'return' to the human subject matter in visual arts had superseded modernist experimentation in anti-naturalist, abstract, and nonrepresentational vocabulary.

At that time, in an industrialised and urbanised world threatened by the spread of technology and mechanization in all aspects of life (a widespread and variously voiced conviction in tune with Oswald Spengler's catastrophic theory about the decline of Western civilization), searching for roots in a national cultural tradition came to be fully acknowledged and sanctioned. Nostalgia for human values, individualism, subjectivism, and emotionality had emerged. The human figure planted in social, national and regional realities became the focus of attention for Neo-Humanists across Europe. In the perception of the advocates of traditionalism, the universalising aspirations of the radical avant-garde concurred with the ambitions to standardise the patterns of social life that threatened with dehumanization. Nevertheless, it was the traditionalist ideology (and aesthetics that resonated with authoritarian politics) that proved to be subservient to political goals in the totalitarian states of that era. It was the traditionalist worldview that enabled (at least partially) the manipulation and total subjugation of the individual. The claims formulated by Neo-Realists and Neo-Classicists had a frequent nationalist undertone, and their adherents became actively committed to political regimes, thereby guaranteeing the support of state institutions for themselves; examples, to name but a few, being the former Italian Futurists, and French Neo-Realists, André Derain, André Dunuoyer de Segonzac, and Othon Friesz.

The 'art of the museum,' the masterpieces of the Renaissance and Baroque in particular, perceived by many European traditionalists, especially those active in peripheral regions, as a universal legacy, became the cultural medium for artistic imagination. In a discussion on national values, initiated in 1919 by Jean Cocteau in the form of "rappel à l'ordre" (a slogan that epitomised a counter-reaction

to the cataclysm of the Great War and the ensuing moral anxiety and social disintegration), the emphasis was placed on the clarity of visual language and the perfection of craftsmanship.[5] In the very same year Giorgio de Chirico and Carlo Carrà pioneered retrospectivism in art and art theory by publishing "Il ritorno al mestiere" (*Valori Plastici,* no. 11–12, 1919) and *Pittura metafisica* (Firenze, 1919), respectively. Gino Severini provided a theoretical justification of Neo-Classicism in his book *Du cubisme au classicisme,* which came out in Paris in 1921.

Reinterpreting the Past was meant to revise and reassess diverse formulations of the inter-related concepts of 'traditionalism' and 'national art,' as reflected in the art criticism and theory between the wars, and in the present-day literature. Several discussants pondered over the notions of 'tradition' and 'nation' comprehended as intellectual constructs purposefully invented, instrumentally treated and manipulated in diverse ideological contexts, as discussed by Eric Hobsbawm[6], Benedict Anderson[7] and Rogers Brubaker[8]. Yet, some contributors engaged with the question of a specific essence concealed in the myths, rituals, symbols and language, in the "ethno-symbolic heritage" endemic to a people, which has been retrieved by Anthony D. Smith[9]. Undeniably, the search for ethnic community based in shared beliefs constituted a fundamental goal and irresistible challenge for many traditionally minded ideologues, theorists and artists. Hence, the preeminence assigned to the indigenous folklore perceived as an expression of the 'native soul' and a source of national regeneration and vitality, as exemplified in Latvian, Lithuanian, and Romanian 'ethnographic traditionalism'. In Latvia, the pivotal feature of the interwar traditionalism consisted in its 'archaic' dimension related to folk artefacts and artworks. In Estonia, where the ideological pressure increased after the pro-Fascist coup d'état in 1934, the principle of nationhood anchored in indigenous folklore was ranked very highly. Folklorised motifs and the peasant attributes have been employed to serve as a primeval code of self-identification for Estonians under the framework of monumental allegorical compositions. In Romania, the idealised village was perceived as a paradigm of 'Romanianness' and the matrix-point of the national psyche. The glorification of the peasantry rooted in domestic natural surroundings served to construct an antinomy (nurtured throughout Europe) between the countryside embodying national values and enhancing the importance of the native soil, and the cosmopolitan city epitomising modern industrialism and urbanism. Yet another example, Hungarian Neo-Classicists working under the spell of Nagybánya, displayed, in accordance with the art colony's heritage, an anti-urban approach and depicted mostly provincial surroundings and local landscapes, to evoke the idea of Mother Nature.[10]

Several papers delivered at the conference showed that the notion of tradition, as a means of consolidating, nationalising and regimenting the society, implied more complex meanings in East-Central Europe than in the West. In the eastern geopolitical region, it often involved the cherishing of indigenous heritage and, concurrently, drawing on well-established aesthetic norms of Western culture, a phenomenon manifest, for example, in the Neo-Classicisms of the Balts. In Lithuania and Latvia, the correlation of vernacular themes and motifs with Neo-Classicist stylisation was mostly seen as unproblematic.[11] The appropriate form to express Lithuanian spirit in the visual arts of the 1930s, was conceived of as either classicising stylisation or as a moderate formula of art déco, which absorbed elements of bygone styles.[12]

In the newly restored and constituted nation-states of Central and Eastern Europe, as much as in France, Italy, and Germany, a climate arose that enhanced the notion of national identity (regardless of the ethnic and religious diversity of the population). It then became of primary importance for the ideologues shaping the cultural policy of particular countries to find the native roots and to define the cultural identity of their compatriots. Those who were influenced by the philosophy of Hippolyte Taine eagerly employed the concept of 'tribal temperament' which determines the national form and eliminates slavish emulation of foreign prototypes. Hence, the question of the 'purity'

of the national style, envisioned as a clearly defined and recognizable set of idiosyncratic morphological features, became pivotal. Yet, in the artistic practice, the specificity of style appeared to be difficult to capture, inherently inconsistent and conflicted, in many cases dependent on foreign models – characteristics revealed by the most insightful commentators of the period and in the present day scholarship. In Latvia, for example, the search for idiosyncratic national art purified of contemporary foreign influences, and aligned with the nationalist policy of the local authoritarian regime, appeared to be a morphologically heterogeneous amalgam.[13] Under the label of 'Latvianness', it encompassed the naturalist and academic formulae of realism, Impressionist idioms, classicising stylisation, folk primitivism and ornamental abstraction, all of these visual languages being only slightly modernised in order to convey national and existential meanings. What was regarded as a dominant value in art in Estonia, was a vernacular subject matter, which was conveyed, in practice, by means of Neo-Realist, Impressionist, and Fauvist visual vocabulary.[14]

Obviously, the resurgence of the concept of national distinctiveness did not appear as a new intellectual invention in East-Central Europe, since the struggle for national autonomy based on the idea of national tradition was well remembered from the times of captivity within the frontiers of the German, Russian and Austro-Hungarian Empires. It has to be underlined however that it took on a new modernised guise in the post-WWI era, and the means employed for this purpose became reformulated with the target of keeping abreast with Western Europe.

The conference narrative demonstrated modified idioms of Neo-Classicism and Neo-Realism transmitted from Paris, Rome, Berlin, Munich, and Düsseldorf, and adopted in various locations in Eastern and Central Europe, where they absorbed national, ethnic, and regional identities and vernacular particularities. An appreciation of tradition, which prevailed over the revolutionary ethos of the radical modernism in Paris, Rome and Berlin in the 1920s, and a high level of appreciation of the artistic legacy of the old and contemporary masters, gained momentum in the cultural centres in East-Central Europe as much as in France, Italy and Germany. At Western sites, the newcomers from the East were searching not only for the experimentation with form, but also for a new comprehension of the human being anchored in national, historical and cultural contexts. The classical rigour of Denis, the idiosyncratic classicising idioms created by Bourdelle, Maillol, Bernard and Despiau, the mythological fascinations of Picasso and Braque, the neo-gothic flavour of Derain, all of these artistic phenomena count among the wide range of trends which proved attractive and appealing to émigrés from Kaunas, Vilnius, Riga, Warsaw, Krakow, Prague, Budapest, Bucharest, Zagreb and many other regional cultural centres in East-Central Europe, temporarily staying or permanently settling in Paris.

In several newly emerged nation-states in that region, the universalising classical norm and the realist paradigm acquired national connotations. Aspirations to create a new cultural policy in the particular countries, that would endow national tradition with absolute value, were based on pro-French and/or pro-Italian sympathies, and resonated with the 'return to order' ideology that was spreading throughout the Europe of the interwar period. It was the syndicalist organisation of the art scene in Italy under the Fascist regime, the strategy of state commissions and financial subsidies for artists instigated by Mussolini's government that attracted the attention of both artists and officials involved in state patronage issues in several East-Central European countries. What impressed them all was not merely the scope of state commissions, but also the regularity of local, regional, and national art exhibitions, and, above all, the aesthetic pluralism, celebrated by Mussolini's dictatorship up to the late 1930s. Margherita Sarfatti's understanding of contemporary art as a harmonious yet not homogeneous collective representation of political ideology proved highly resonant in many regions in East-Central Europe (e.g. Poland and Hungary).

One of the key issues addressed in *Reinterpreting*

the Past is how artistic concerns, such as a fascination with the newest Roman, Parisian, and/or Berliner artistic explorations and aesthetic priorities, interacted with socio-political determinants in particular countries of the East-Central European region, in creating local versions of Neo-Classicism and Neo-Realism. The objective of the conference was to discuss the need (that a host of artists from the eastern territories of Europe had expressed) for a reliance on the past and for employing historical representational idioms to make comments on modernity and to confront contemporary socio-political and existential problems. The debate was aimed at establishing which factors proved decisive for dismissing (or not adopting) modernism in favour of historicising stylisation endowed with a modern shape and conveying ideologically charged narratives. In several countries of the region, such as Latvia and Romania, radical modernism was a short-lived episode, and the boundaries between moderate modernist developments and traditionalist idioms appeared to be quite blurred.[15] In Croatia radical modernism failed to come into being as a forceful movement during that restless period.[16] What requires reconsideration is the importance of external political and economic compulsions for changes in artistic strategies or for embarking on new artistic paths, and the gravity of propagandistic goals that were meant to be incarnated in the traditionalist figurative art. Therefore, the conference discussants engaged with the question of politicised aesthetics and the ideological appropriation of art by state authorities.

The complex issues of the reinterpretation of classicism and realism in the East-Central Europe of the 1920s and 1930s remain a gap to be filled in modern art history. The neglect of the figurative trend is mostly due to a long-lasting over-emphasis of the pursuit of uncompromising modernity peculiar to the avant-garde, and to an aversion to the Social Realist doctrine imposed in the Eastern Bloc during the post-1945 era. Extensive literature exploring the German Neue Sachlichkeit movement occupies an exceptional position in this domain. Furthermore, several publications document the various contacts of the German Neo-Realists of the 1920s with the contemporary Italian scene.[17] Many proponents of the Neo- Classicism and Neo-Realism in the particular countries of the region have either been completely ignored or remain not fully recognized thus far. The topic of traditionalist trends in Central and Eastern Europe and their interrelationships with the 'pittura metafisica' and Novecento Italiano tendencies, as well as the Neue Sachlichkeit and Neo-Humanism, have not been addressed in such comprehensive publications as *Tendenzen der Zwanziger Jahre* (Berlin, 1977), *Les realisms: entre revolution et reaction 1919-1939* (Paris and Berlin, 1981), Elisabeth Cowling and Jennifer Mundy, *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and The New Classicism 1910–1930* (London, 1990), *Années 30 en Europe* (Paris, 1997), and *Der kühle Blick: Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und America* (Munich, 2001). No extensive and insightful research has been devoted to the multiple stimuli and affinities linking Italian, French, and German art of the 1920s and 1930s with the Neo-Classicisms and Neo-Realisms unfolding in diverse national, local, and vernacular versions in East-Central Europe. Even the most recent publication, which accompanied the exhibition *Les années 1930. La fabrique de "l'Homme nouveau"* (Musée des beaux-arts du Canada, Ottava, 2008) failed to embrace representatives from this region, the only exception being Czech artists (just as in the case of *Les realisms* exhibition of 1981).

Nevertheless, *Reinterpreting the Past* was not intended to petrify the notion of derivative art and its hierarchical interpretations, or to emphasise the cultural dominance of Rome, Berlin, Munich, and Paris over the central and eastern regions of Europe. Neither was it intended to underestimate the importance of national and regional traditions in the formative process of diverse artistic movements in this part of the world. On the contrary, the conference was meant to account for idiosyncratic changes, and to present numerous variations of the Paris-, Rome-, and Berlin-derived artistic attitudes, styles, and trends that spread throughout Lithuania, Latvia, Estonia, Poland, Czechoslovakia, Hungary, Romania, Croatia and Ukraine during this period,

to be modified within the local cultural context and socio-political setting. *Reinterpreting the Past* aimed to illuminate the complex overlapping and interpenetration of German, Italian, and French models in the work of artists who, in the spirit of the 'call to order,' advocated a return to traditional ethical and aesthetic values. While dwelling on the receptiveness of Western artistic trends and the intricacies of blending Italian, German, and French idioms with the vernacular traditions in Eastern and Central Europe, the discussants contributed to a broader discourse of artistic exchange and transformation on the Continent.

By embracing the rich artistic heritage of East-Central Europe, *Reinterpreting the Past* compensated for the disregard of the traditionalist artistic tendencies emerging in the region, expanded the range of artists that are missing from Western textbooks in an attempt to revise the paradigms of the discipline, and to reconstruct the artistic geography of Europe. In a way, the symposium served as a complement to a number of publications engaged with modernist trends, just to mention a few most comprehensive surveys and exhibition catalogues, such as Krisztina Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe centrale 1907–1927* (Paris, 1988), Steven A. Mansbach, *From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939* (Cambridge and New York, 1999), *Europa, Europa* (Bonn, 1994)[18], *Central European Avant-Gardes* (Los Angeles and Cambridge, Mass., 2002)[19].

With the exception of a substantial body of literature in Western languages, concerned exclusively with the architecture of the region[20], and apart from a score of publications in indigenous languages focused on the particular countries[21], few endeavours have been undertaken by Central Europeans to familiarise the foreign reader with various East-Central European formulations of traditionalism. Hence, one could not overlook a number of groundbreaking efforts to reintegrate the figurative art of the region into the tissue of European cultural phenomena of the interwar period.

Ivanka Reberski, who pursued research on diverse idioms of realism in Croatia, initiated a transnational platform of scholarly communication and interaction by publishing *Realisms of the Nineteen-Twenties: The Magical the Classical the Objective in Croatian Painting* (Zagreb, 1997)[22], in which she examined the correlation between local art and the European artistic context. The catalogue of the exhibition *In the Land of Arcadia: István Szőnyi and his Circle 1918–1928* (Árkádia tájain: Szőnyi István és köre 1918–1928) mounted in September 2001 at the Magyar Nemzeti Galéria in Budapest appeared as a bilingual edition. Prior to that event, the co-authors of the publication, György Szücs and András Zwickl, had Hungarian Neo-Classicism made known internationally in the following articles: "Neue Nüchternheit. Tendenzen der Stilsuche in der ungarischen Kunst der dreißiger Jahre"[23] and "Neoclassicism – from Emotion to Sobriety"[24], respectively. Tiina Abel's article, *Between Scilla and Charybdis: International and vernacular in Estonian art of the 1930s*, incorporated in the proceedings of the international conference *Modernity and Identity: Art in 1918–1940* organised by the Institute of Culture and Art in Vilnius in 1998, concisely introduces the reader to certain aspects of traditionalism in Estonian art.[25] The aforementioned volume contains several texts related to the search for national distinctiveness in Lithuania, Latvia, Estonia, the Czech Lands and Hungary in the interwar period. Erwin Kessler's essay "Retrogarde" and Ioana Vlasiu's article *The Modernities of the Interwar Romanian Painting*, both texts incorporated in the catalogue of the exhibition *Colours of the Avantgarde. Romanian art 1910–1950*[26], provide a critical overview of the traditionalist trends in Romania. A theoretical approach to traditionalist stances in Latvia is conveyed by Stella Pel e's doctoral dissertation published as *History of Latvian Art History: Definitions of Art in the Context of the Prevailing Ideas of the Time 1900–1940.*[27] Giedrė Jankevičiūtė's survey of printmaking between the two World Wars, which appeared as a bilingual publication[28], sheds light on traditionalist as well as modernist stances in Lithuania.

Reinterpreting the Past provided evidence of the diversified uses of the key terms 'Neo-Classicism' and 'Neo-Realism'[29], including a synonymous

treatment of the two notions. The participants of the debate highlighted areas of the overlapping of the two concepts, as well as their complementary aspects and contradictory elements while not disregarding rival terms employed in the interwar critical and theoretical writings, such as Post-Expressionism (Nach-Expressionismus), New Objectivity (Neue Sachlichkeit), Neo-Naturalism (Verismus), Magic Realism (Magischer Realismus), and Metaphysical Painting (pittura metafisica).

Andrzej Turowski in his article *The Phenomenon of Blurring*[30] unfolds a wide array of terms and notions, which originated in the territories of Central Europe and denominated the local modernist trends emerging after World War I; to name but the most important: Formism, Unism, Activism, Poetism, Artificialism, Integralism, Hipnism, Cosmism, and Zenitism. The conference discourse, on its part, while seeking to elucidate artistic phenomena and processes antithetical to modernism, brought to light an equally rich terminological spectrum comprising such designations as 'modern classicism', 'objective-realist art', 'vital classicism', 'noble realism', 'ethnographic traditionalism', 'archaic traditionalism', 'new realisms', Civilism, Social Realism, Primitivism. Clarifying terminological difficulties was not at stake during the debate. Nevertheless, revealing the semantic intricacies and nuances of the multilayered account sensitises the reader to the complexities of the interwar art scene.

The discussants explored different formulae of dialogue with the past, the various modes of assimilating the artistic legacy, and transposing the representational conventions and iconographic motifs of bygone epochs. The diverse concepts of classicism and realism in the 1920s and 1930s were involved in the issue of cultural syncretism and hybridization of artistic phenomena. Yet, artists and art critics in different locations in Europe, both central and peripheral to the newly emerging traditionalist trends, emphasized the novelty of the twentieth-century eclecticism; so did Margherita Sarfatti in Italy, Christian Schad in Germany, and Tadeusz Pruszkowski in Poland, to name but a few fervent promulgators of this idea. Tadeusz Pruszkowski, a prominent art critic and painter, underscored on many occasions that 'noble realism' exemplifies syncretism by amalgamating cultural elements borrowed both from the South and the North of Europe, and by blending components of Renaissance and Baroque styles, while not losing its unique qualities and creative capacity.

In the aforementioned article Andrzej Turowski specifies the idiosyncratic features of the art of Central Europe, focusing on the radical avant-garde. In a sense, he draws on the concept of Central Europe as a geo-cultural entity pronounced in Milan Kundera's article *Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe Centrale*[31], the most resonant claim made in the unresolved dispute about Central Europe, which regained currency from the mid-1960s. Turowski describes the hybridisation of Western models peculiar to the art of the region, resolving itself into the blending of diverse forms, styles, and concepts. He also illuminates a characteristic syncretism that allows seemingly contradictory poetics to merge into a single form, implying an agglomeration of terms coined to denote particular approaches, such as Cubo-Expressionism, Expressionist Futurism, Spiritual Fauvism, and the like.

Hence, one might venture to pose a question: Would such a diagnosis withstand confrontation with a different epistemological perspective, determined by traditionalist trends spreading across the region? Would the variety of Neo-Classicisms and diverse strands of Neo-Realism foster the aforementioned notion of a cultural unity of East-Central Europe by revealing certain commonality of characteristics? In the era of emphatically emphasized national identity and privileged striving to retain unique qualities, Neo-Classicists did not leave behind their aspirations to grasp the universal, the eternal and the orderly in the imaginary idyllic worlds they created. Yet, amalgamated with national and local particularities, did their timeless ideal of beauty and harmony obtain sufficiently specific features to distinguish Central European art as a cognitive category? Does, for example, the residue of Expressionist emotionalism and mysticism, detectable in the first wave of Hungarian Neo-Classicism, count as a regional idiosyncrasy?

In the Hungary of the first half of the 1920s a distinct classicising flavour was manifest in the circle of István Szőnyi.[32] Szőnyi and his milieu drew initially upon naturalism and Impressionism of the late 19th-century Nagybánya art colony (located in Transylvania, Nagybanya was unified with Romania after WWI to be named Baia-Mare), as well as on the Post-Impressionist tendencies introduced by the second-generation of its proponents. At the turn of the 1910s, a domestic formula of Cubo-Expressionism embodied in the work of the Fiatalok grouping, proved to be decisive for the formation of the Szőnyi circle. Iconographic motifs borrowed from ancient mythology and Biblical themes were treated by its members either in a classical manner or were subordinated to morphological modernization and endowed with intensified expressiveness. Hungarian Neo-Classicists unequivocally related their representations of timeless Arcadia to the antique, yet introduced Expressionist distortion of form and space in their compositions. Nevertheless, the second phase of classicism in Hungary (termed the Roman School), which flourished in the 1930s owing to the support of state institutions, laid the foundations of an official modern art based on Italian Novecento models. Apart from Italian art, the exponents of the Rome School were affected by certain aspects of Neue Sachlichkeit and art déco; hence, the elimination of intensified emotionalism in their compositions and an adoption of an objectivist stance towards the surrounding reality. Thus, which formula of Hungarian Neo-Classicism might be considered typical of Central European traditionalist art? Would it be justifiable to consider the Byzantine tendency of the Ukrainian Neo-Classicism[33] an exemplification of the idiosyncratic cultural characteristics of the eastern part of the Continent? As in Hungary, where the 'official' version of Neo-Classicism (dictated by the Moscow regime in Ukraine) actually counteracted the striving to achieve national distinctiveness. Does the hybridization of artistic phenomena constitute the specificity of East-Central European art in its traditionalist as well as modernist dimension?

In the domain of modernist studies, it was the *Central European Avant-Gardes* exhibition that accounted for recognition of the dense nexus of collaboration among several cultural milieux in the region. By means of a mirror reflection, would it be possible to trace the threads of cultural exchange between the particular constituents of the Central European art scene respectful of tradition?

The conference discourse seems to contradict Elizabeth Clegg's conviction, pronounced in her seminal book *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890–1920*, that "in the interwar period the admirable cultural internationalism of some Central Europeans was constantly struggling with the isolationist nationalism of a great many of their compatriots"[34]. One might emphasize the universalizing aspects of Neo-Classicism (in several countries appropriated as an 'official' mode of artistic expression) and the alleged supra-national bonds of Latin culture. After all, the privileged patrimony embraced those cultures whose soils had generated the idiom of harmonious form: the Latin sisters France and Italy; or more expansively, the territories that once belonged to the ancient Roman Empire and those under the domain of the Catholic Church. The acknowledgement of the preeminence of Latin culture required a Roman agent to feature in the national lineage. Furthermore, for many Neo-Realists in the East-Central Europe the 'museum art' was synonymous with a universal cultural heritage, to be highly regarded and freely employed by all peoples. Italian Renaissance, interconnected with Greek antiquity as well as with 17th century Dutch painting, had been involved (either separately or in combination) as a model for creating national idioms of visual arts, for instance, in Latvia and Poland.

It is also worth emphasizing that a number of exhibitions manifesting the 'official' art of the particular East-Central European nations travelled to or had been imported from other states in the region, apart from the well-run exhibition circulation between the West and the East. The Warsaw of the 1920s and 1930s would serve as an excellent example of this cultural dynamism. A series of exhibitions coming from all over Europe was organised here (from 1930, presentations of French, German, Italian, British, Danish, Belgian, Russian,

Ukrainian, Latvian and Estonian art were housed at the Institute of Art Propaganda), and reciprocally, a handful of Polish shows travelled to diverse venues in Europe, to Moscow, Riga, Tallinn, Budapest, Bucharest, and Belgrade as well as to Paris, Brussels, Vienna, Berlin and Munich. For Central Europeans, the Venice Biennale, with its array of national pavilions and presentations, took on the role of the imperial Vienna's exhibition halls. The critical coverage of all these enterprises revealed the vagueness and imprecision of the key notions of nationalist ideology, as reflected in the visual arts. Heatedly debated, perceived from various positions, and differently decoded, the idea of a nation's self-definition was confronted with French, Italian and German art as much as with the artistic production of the neighbouring countries. Moreover, the accounts of tradition-grounded art theory and practice, and prominent figures and groups in Western and Eastern countries, were represented in the pages of periodicals such as *Sztuki Piękne* in Poland (which reported on artistic events in Riga, Budapest and Prague, among others), and the *Naujoji Romuva* magazine in Lithuania (whose scope of interest covered Latvia, Estonia and Hungary). The press coverage in the Lithuania of the 1930s produced a conviction that traditionalism had become the artistic mainstream throughout Europe.[35] Would the supposed awareness of the artistic achievements of the other nations in the region (both of their indebtedness to Western prototypes and of their indigenous features) count as a sense of cultural commonality in East-Central Europe?

Reinterpreting the Past exemplified a need to launch a broader debate about the aforementioned problems, and to push forward the process of (re)familiarization with the history of non-avant-garde visual arts developed in the eastern territories of Europe. Hopefully, the proceedings of the conference will stimulate the exchange of information on East-Central European culture, elicit confluence of perspectives and provoke interaction of approaches in the research on traditionalism evolving throughout the Continent between the two World Wars.

Notes

1 The following scholars delivered papers at the conference: László Beke (Hungary), Olaf Peters (Germany), Stella Pelše (Latvia), Giedrė Jankevičiūtė (Lithuania), Ivanka Reberski (Croatia), Anna Pravdová (Czech Republic), Vita Susak (Ukraine), Katarzyna Nowakowska-Sito (Poland), Agnieszka Chmielewska (Poland), Jolita Mulevičiūtė (Lithuania), Irena Kossowska (Poland), Erwin Kessler (Romania), Eduards Kļaviņš (Latvia), Andrzej Szczerski (Poland), Urszula Kozakowska-Zaucha (Poland), Joanna Wolańska (Poland), Dariusz Konstantynów (Poland), Filip Burno (Poland), Michał Wiśniewski (Poland).

2 The conference proceedings have been published as *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s* / Ed. Kossowska I. Warsaw: Institute of Art, 2010.

3 Roh, Franz. *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.

4 Actually, as early as 1919, Wilhelm Hausenstein remarked on the renewed interest in depicting material objects.

5 Jean Cocteau's celebrated piece titled *Le rappel à l'ordre* was published in Paris in 1926.

6 Hobsbawm, Eric. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality.* Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1990.

7 Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso, 1991.

8 Brubaker, Rogers. *Nationalism Reframed. Nationhood and the National Question in the New Europe*, Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1996.

9 Smith, Anthony D. *Nationalism and Modernity*". In: *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*: exh. cat. / Ed. Timothy O. Benson. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; Berlin: Martin-Gropius-Bau; Munich: Kunsthaus, 2002, p. 79. See also: Idem, *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism.* London and New York: Routledge, 1998.

10 See Zwickl, András. *The Pictures of the Ideal and the Real – The Arcadia Painting of the Szőnyi Circle*. In: *In the Land of Arcadia: István Szőnyi and his Circle 1918–1928 / Árkádia tájain: Szőnyi István és köre 1918–1928*: exh. cat. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2001, p. 55–63.

11 See Pelše, Stella. *Ethnography, Neo-Classicism and International Context: Latvian Traditionalist Thinking on the Art of the 1930s*. In: *Reinterpreting the Past*, op. cit., 2010, p. 89–104; Jankevičiūtė, Giedrė. *From Paris to Kaunas: Neo-Traditionalism in Lithuanian Art. Of the 1930s*. In: *Reinterpreting the Past*, op. cit., 2010, p. 105–120.

12 See Mulevičiūtė, Jolita. *The Programme of the Journal Naujoji Romuva and its Impact upon Lithuanian Art*. In: *Reinterpreting the Past*, op.cit., 2010, p. 231–244.

13 See Kļaviņš, Eduards. *Between Engaged Public Monuments and Intimate Formalism: Latvian Neo-Realism in the 1920s and 1930s*. In: *Reinterpreting the Past*, op. cit., p. 267–278.

14 See Abel, Tiina. *Between Scylla and Charybdis: International and Vernacular in the Estonian Art of the 1930s.* In: *Modernity and Identity: Art in 1918-1940* / Ed. Jolita

Mulevičiūtė, Vilnius: Kultūros ir Meno Institutas; Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2000, p. 141–155.

[15] See Kļaviņš, Eduards. *The Ambivalence of Ethnography in the Context of Latvian Modernism*. In: *Local Strategies International Ambitions: Modern Art and Central Europe 1918–1968* / Ed. Vojtěch Lahoda. Prague: Artefactum, 2006, p. 59–64; Kessler, Erwin. *Shaping the Hero: Nationally Specific Art in Inter-War Romania*. In: *Reinterpreting the Past*, op. cit., 2010, p. 247–266.

[16] See Reberski Ivanka. *The Universal and the Regional: Modernism in Croatian Painting in the 1920s and 1950s.* In: *Local Strategies International Ambitions,* op. cit., 2006, p. 85–91; Idaem. *The Traditional and the New in the Realisms of Croatian Painting in the 1920s and 1930s*. In: *Reinterpreting the Past*, op. cit. 2010, p. 121–138.

[17] The most recent publications devoted to this topic include: Kreinik, Juliana. *The Canvas and the Camera in Weimar Germany: A New Objectivity in Painting and Photography of the 1920s.* Unpublished doctoral dissertation (Institute of Fine Arts, New York University, 2008), and Crockett, Dennis. *German Post-Expressionism: The Art of Great Disorder 1918–1924.* University Park, PA.: Penn State University Press, 1999. In the field of German-Italian cultural relationships the exhibition catalogue *Mythos Italien-Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*. Munich: Haus der Kunst, 1988, is considered a basic reference.

[18] *Europa, Europa: das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa:* exh. cat. / Eds. Ryszard Stanislawski, Christoph Brockhaus. Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994.

[19] *Central European Avant-Gardes,* op. cit., 2002.

[20] In this respect consult, among others: *Shaping the Great City. Modern Architecture in Central Europe 1890–1937* / Eds. Eve Blau, Monika Platzer. Munich and New York: Prestel, c1999; *The City in Central European Culture and Society from 1800 to the Present / Eds.* M. Gee, T. Kirk, and J. Steward. Aldershot, 1999; *Genius Loci: National and Regional in Architecture; Between History and Practice* / Eds. C. Popescu, I. Teodorescu. Bucharest, 2000; Popescu, Carmen. *Le Style national roumain: Construire une nation à travers l'architecture 1881–1945.* Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2004; Alofsin, Anthony. *When Buildings Speak. Architecture as Language in the Hapsburg Empire and its Aftermath, 1867–1933.* Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

[21] In the category of surveys of tradition-oriented approaches in Central Europe fall: Rousová, Hana. *Český neoklasicismus dvacátých let. Malba – kresba*: exh. cat., Prague: Galerie Hlavniho Mesta Prahy, 1985; *Az expresszionizmus után. Új tárgyiasság és új klasszicizmus a magyar művészetben:* exh. cat. / Ed. Gálig Zoltán. Budapest: Szombathelyi Képtár, 1992; *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*: exh. cat. / Eds. Jerzy Malinowski, Michał Woźniak and Rūta Janonienė. Torun: Muzeum Okręgowe w Toruniu, Wilno: Akademia Sztuk Pięknych w Wilnie, 1996; Vlasiu, Ioana. *Anii '20 tradiția și pictura românească.* Bucharest: Editura Meridiane, 2000; *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm, 1922–1932*: exh. cat. / Ed. Katarzyna Nowakowska-Sito. Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001; Mulevičiūtė, Jolita. *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940.* Kaunas: Kultūros ir Meno Institutas, 2001; Jankevičiūtė, Giedrė. *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940.* Kaunas: Kultūros ir Meno Institutas, 2003; Chmielewska, Agnieszka. *W służbie państwa społeczeństwa i narodu.'Państwowotwórczy' artyści plastycy w II Rzeczypospolitej.* Warsaw: Wydawnictwo IFiS PAN, 2006. Zwickl, András. *Between Conservatism and Modernism: Classicisms and Realisms of the 1920s in Central Europe.* In: *Local Strategies International Ambitions, op. cit.,* 2006, p. 77–83; Jankevičiūtė, Giedrė. *Traditionalism as Modernism: Neo-traditionalism in Lithuanian Art*. In: *Local Strategies International Ambitions*, op. cit., 2006, p. 165–170.

[22] In 1994, Ivanka Reberski organised an exhibition under the same title at the Art Pavilion in Zagreb.

[23] Szücs, György. *Neue Nüchternheit. Tendenzen der Stilsuche in der ungarischen Kunst der dreißiger Jahre.* In: *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert* / Ed. Hans Knoll. Dresden: Verlag der Kunst, 1999, p. 78–111.

[24] Zwickl, András. *Neoclassicism – from Emotion to Sobriety*. In: *Hungarian Modernism 1900–1950. Selection from the Kieselbach Collection* / Ed. György Szücs. Budapest, 1999.

[25] Abel, op. cit, 2000, p. 141–155.

[26] *Culorile Avangardei. Arta in România 1910–1950 / Colours of the Avantgarde. Romanian art 1910–1950:* exh. cat. / Ed. Erwin Kessler. Sibiu: Brukenthal National Museum – The Museum of History Sibiu, 2007.

[27] Pelše, Stella. *History of Latvian Art History: Definitions of Art in the Context of the Prevailing Ideas of the Time (1900–1940).* Riga: Institute of Art History, Latvian Academy of Art, 2007.

[28] Jankevičiūtė, Giedrė. *Lietuvos grafika 1818–1940. Lithuanian Graphic Art in 1918–1940*. Vilnius: Kultūros ir Meno Institutas, 2008.

[29] Bernard Dorival's used the term 'Neo-Realism' to designate the French variant of the trend, see Dorival, B. *Les etapes de la peinture française contemporaine*, vol. 3: *Depuis le cubisme 1911–1944.* Paris: Gallimard, 1946, passim.

[30] Turowski, Andrzej. *The Phenomenon of Blurring*. In: *Central European Avant-gardes*, op. cit., 2002, p. 362–373.

[31] Milan Kundera, *Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe Centrale*. In: *Le débat*, Vol. 27, 1983 Novembre, p. 3–22; Translated by Edmund White, as *The Tragedy of Central Europe*. In: *New York Review of Books*, Vol. 31, No. 7, 1984, p. 33–38.

[32] See Zwickl, op. cit., 2001, p. 55–63.

[33] See Susak, Vita. *The Classical Tradition in the Ukrainian Art of the 1920s–1930s*. In: *Reinterpreting the Past,* op. cit., 2010, p. 155–168.

[34] Clegg, Elizabeth. *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890–1920.* New Haven and London: Yale University Press, 2006, p. 3.

[35] See Mulevičiūtė, op. cit., 2010, p. 231–244.

Irena KOSSOWSKA
Mikalojaus Koperniko universitetas, Torunė; Lenkijos mokslų akademijos Menų institutas, Varšuva

IŠ NAUJO ATRASTI ISTORINIAI STILIAI: TRADICINIŲ MENINIŲ KRYPČIŲ SUVOKIMAS 1920–1930 M. RYTŲ IR CENTRINĖJE EUROPOJE

Reikšminiai žodžiai: Rytų ir Centrinės Europos tarpukario dailė, tradicionalizmas, neorealizmas, neoklasicizmas, nacionalinis identitetas, nacionalinis menas, nacionalinis stilius.

Santrauka

Remiantis 2006 metais Varšuvoje įvykusios tarptautinės konferencijos *Praeities reinterpretavimas: tradicinio meno kryptys 1920–1930 m. Centrinėje ir Rytų Europoje* medžiaga, šiame straipsnyje aptariamas tradicionalistinis menas ir jo formų įvairovė. Diskusijose gilintasi į ideologiją, kuri pretendavo atkurti sociopolitinę tvarką, sunaikintą per Pirmąjį pasaulinį karą ir simboliškai pabrėžė stabilumo ilgesį. Konferencijoje taip pat buvo aptariamos praeities epochų menu besiremiančios vaizduojamojo meno srovės, kurios dominavo 1920–1930 metais iki modernizmo įsigalėjimo. Konferencijos pranešimuose atskleistos pakitusios neoklasicizmo ir neorealizmo formos, kurios prigijo Centrinėje ir Rytų Europoje. Atkeliavusios iš Paryžiaus, Romos, Berlyno, Miuncheno ir Diuseldorfo, jos persismelkė nacionaliniu, regioniniu bei etniniu šalių identitetu, įgijo vietinių bruožų. Simpoziumas siekė patikslinti tarpusavyje susijusias „tradicionalizmo“ ir „nacionalinio meno“ sąvokas, apmąstomas tarpukario meno kritikoje ir teorijoje, o ir šių dienų literatūroje. Vienas svarbiausių diskusijose kilusių klausimų – kaip meniniai interesai, tokie kaip susižavėjimas naujausia Romos, Paryžiaus ir/ar Berlyno menine raiška ir estetiniais prioritetais, sąveikauja su sociopolitiniais veiksniais atskirose Rytų ir Centrinės Europos šalyse, apibrėžiant lokalinius neoklasicizmo ir neorealizmo variantus. Konferencijos siekinys buvo aptarti neišvengiamą priklausomybę nuo praeities (tai patvirtino daugybė menininkų iš Rytų Europos) ir, pasitelkiant istorines reprezentacines idiomas, pakomentuoti modernumą bei sugretinti šiuolaikines sociopolitines ir egzistencines problemas.

Pateikti klausimai apie naujas 1920–1930-jų metų klasicizmo ir realizmo interpretacijas Rytų bei Centrinėje Europoje primena būtinybę užpildyti modernaus meno istorijos spragas. Ilgalaikį nesidomėjimą šiomis vaizduojamojo meno kryptimis lėmė bekompromisis modernumo siekimas, būdingas avangardui, ir antipatija socialistinio realizmo doktrinai, įtvirtintai Rytų bloke po 1945-ųjų. Konferencija *Praeities reinterpretavimas* buvo skirta atskleisti turtingam Rytų bei Centrinės Europos meno paveldui, jos metu buvo stengiamasi kompensuoti užsitęsusį tradicinių tarpukario meno krypčių ignoravimą regione, praplėsti diapazoną menininkų, neįtrauktų į Vakarų šalių vadovėlius, siekta revizuoti požiūrius ir atkurti pilną Europos meno geografiją.

Gauta 2011 01 21
Parengta spaudai 2011 10 02

Михаил СЕЛИВАЧЕВ
Киевский национальный университет культуры и искусств

«ЖИВЫЕ ВЕЩИ» Н. ГОГОЛЯ: ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНАЯ СРЕДА В ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Ключевые слова: тексты Гоголя, архитектура, предметная среда, искусство.

«Живый в движеньи вещества […]
Я крайня степень вещества…»

(из оды «Бог» Г. Р. Державина)

Цель статьи – на основе изучения текстов Н. В. Гоголя и литературы о нем осветить роль писателя в сложении отечественного протоискусствознания середины XIX века. Гоголь был пионером научного подхода к анализу произведений архитектуры, станкового, декоративно-прикладного искусства, шире – того, что впоследствии называлось бытовой или материальной культурой, предметным окружением. Но вещевая среда произведений Н. Гоголя не исследовалась. Однако порой она более красноречива, чем персонажи писателя.

Христианская идея иерофании (священного проявления) в живом и мертвом веществе прекрасно выражена Г. Р. Державиным в оде *БОГ*– самом знаменитом творении российской поэзии во времена Гоголя.[1] Именно Гоголь конкретизировал эту идею в своей прозе, проторяя путь будущим акмеистам «Серебряного века». «Ἀκμή» Гумилёва, Ахматовой, Мандельштама, Кузьмина, Городецкого и их сподвижников и есть буквальное соответствие державинской «крайней степени вещества».

Гоголь-художник и мыслитель значительно опередил свое время. Это утверждают многочисленные исследователи украинского гения.[2] Г. Павлуцкий отмечал неприятие гоголевских взглядов на искусство В. Белинским, В. Стасовым, их насмешки по этому поводу. Даже В. Шенрок, биограф Гоголя, упрекал его в пылкой восторженности, неустойчивости эстетических суждений, часто зависящих от минутного настроения.[3] Блестящая статья Павлуцкого, написанная

Портрет Н. В. Гоголя из журнала «Москвитянин» (литография 1840-х гг., из архива А. Ф. Селивачёва)

с надлежащим уважением к Гоголю, вместе с тем иногда несколько снисходительно оправдывает Гоголя за дань господствующему классицизму и рождающейся эклектике, сотворение кумира из Карла Брюллова, не самые лучшие советы Александру Иванову и т. п.[4] Вместе с тем известны восторженные отзывы Стасова об исторических трудах Гоголя, покаянное послание Белинского Николаю Васильевичу и запоздалое публичное извинение в *Отечественных записках*[5].

Через 170 лет после Белинского и 100 лет после Павлуцкого инокиня Татиана (Спектор), доктор филологических наук из Леснинского монастыря Пресвятой Богородицы во Франции, проследит, как в сознании ученых XX в. Гоголь-сатирик постепенно утверждался в ипостаси пророка модернистских направлений в искусстве. Она пишет: «Если в XIX веке Гоголя мог оценить только русский читатель, а западному его проза казалась *исключительно русской*[6] (Паскаль, 26), фольклорной и архаичной, то в XX веке стало ясно, что Гоголь, наоборот, решал общечеловеческие проблемы и был смелым новатором, значительно опередившим свое время в области художественного творчества».[7] Инокиня основывается на утверждении Н. Бердяева (1918)[8], что Гоголь являлся предвестником новейших аналитических течений в искусстве, обладал восприятием действительности, приведшим к кубизму, стал предшественником Андрея Белого и Пабло Пикассо.[9]

«Новая предметность» очевидна уже в *Вечерах на хуторе близ Диканьки*, написанных на протяжении 1830–1831 гг. 22-летним Гоголем. Цикл малорусских повестей обогатил украинскими реалиями общеимперский культурный тезаурус. Не претендуя на исчерпывающую системность, следует отметить вещевую мозаику *Сорочинской ярмарки*, росписи, окованный сундук кузнеца Вакулы,[10] его изумление перед лестницей царского Зимнего дворца: «Какая работа! Здесь одного железа рублей на пятьдесят пошло!».[11] Тот же профессионально-производственный подход показывает диканьский кузнец и в следующем абзаце, где восхищается живописным образом Пречистой девы, яркими красками, а особенно дверными ручками – работой мастеров, их ковавших.

Много произведений и отдельных глав в книгах Гоголя начинаются с красноречивых описаний каких-нибудь предметов: славной бекеши Ивана Ивановича, домов и плетней Миргорода с их конкретной колористикой, фактурой, мундира городничего, который неожиданно появляется в калитке Ивана Ивановича красным пятном обшлага,[12] потом конкретизируется заеложенным воротником и криво пришитыми восемью пуговицами, девятая из которых «оторвалась во время процессии при освящении храма назад тому два года». Те же яркие красные обшлага через несколько лет (1842) появятся и в *Мертвых душах* – в комнате Настасьи Петровны Коробочки, на портрете старика в мундире, «как на́шивали при [императоре] Павле Петровиче». Чрезвычайная тщательность описания Гоголем разнообразных вещей, особенно художественной выделки, не оставляет сомнений в том, что каждой из них он если не пользовался сам, то по крайней мере имел возможность часто любоваться, а то и воспринимать тактильно и прочими чувствами.

На первой странице *Старосветских помещиков* (1835) Гоголь оценивает, будто современный искусствовед, патину времени, благодаря которой «дряхлые живописные домики хороши своей пестротою и совершенною противоположностью с новым гладеньким строением, которого стен не промыл еще дождь, крыши не покрыла зеленая плесень, и лишенное щекотурки крыльцо не показывает своих красных кирпичей».[13] От стен и крыши Гоголь переходит к ограде, галерее «из маленьких почернелых деревянных столбиков»,[14] запахам и краскам сада с «багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, покрытых свинцовым матом».[15] Над всем этим – «радуга в виде полуразрушенного свода», под деревом – неугасимый огонь под медным котлом или тазом на железной треноге, в котором постоянно варили «бесчисленное множество фруктов и растений»; медный лембик, в котором перегоняли водку. В низеньких комнатах – скрипучие двери, засиженные мухами

зеркала и картины, тяжелые старинные стулья, столы и столики с четырьмя или тремя углами, «ковёр перед диваном с птицами, похожими на цветы, и цветами, похожими на птиц…».[16] Иными красками живописует Гоголь предшественников будущего китча – от модных «панталон из цветной выбойки и китайчатого жёлтого сюртука» [17] до «оранжевых деревянных домов с мезонином и голубыми колоннами»,[18] а также в голубой гостиной, [19]«…был вышит шерстью рыцарь таким образом, как их всегда вышивают по канве: нос вышел лестницею, а губы четвероугольником», где «дамы приятные и приятные во всех отношениях» восхищаются веселенькими ситчиками с узенькими полосками на голубом фоне да и сам губернатор вышивает то бисером, то по тюлю.[20]

Характеристика персонажей через одежду, мебель и всю вещевую среду стала главным приемом в романе *Мертвые души*. Иногда достаточно банальные описания интерьера, бытовых предметов и пр., вынужденные натянутые сравнения (гостиница в начале *Мертвых душ*) – вдруг взрываются россыпями острых остроумных неожиданностей: фрак «с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульской булавкой с бронзовым пистолетом», «покойная комната с тараканами, выглядывающими, как чернослив, из всех углов», «черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде», «голова продолблена была до самого мозга носами других петухов по известным делам волокитства».

Примечательно, что Гоголя привлекает не только вид, но и конструкция предметов. Описание шкатулки Чичикова – это настоящее стихотворение в прозе. Автор вроде бы извиняется в авторском отступлении за внимание к подобным мелким деталям: «…есть читатели такие любопытные, которые пожелают даже узнать план и внутреннее расположение шкатулки. Пожалуй, почему же не удовлетворить! Вот оно, внутреннее расположенье…».[21]

Если в пушкинском *Медном всаднике* (1833) доминирует поэтика классицизма – садово-парковые мотивы, воздушность, ажурность (мосты – повисли над водами, гранит – лишь одежда Невы,[22] оград – узор чугунный, светла адмиралтейская игла), а панорама Петербурга безлюдна – «ясны спящие громады пустынных улиц», то Гоголь едва ли не первым в литературе того времени показал оживлённый и густонаселенный живыми людьми разного типа Петербург как привлекательный мегаполис. Только импрессионисты конца XIX в. смогли передать искусственное уличное освещение, подобное изображенному Гоголем в *Невском проспекте* еще в 1834 г. В комедии *Сон* классика украинской литературы Т. Шевченко в 1844 г. город описан так же как мегаполис, но он холодный и чужой автору, в противовес еще не урбанизированному Киеву.

Другой контраст с Шевченко: он противопоставляет степные могилы Поднепровья – волыно-подольским замкам. Эти строения для него – символы свободы и рабства,[23] так же как село в противовес городу. Иначе у Гоголя. Он, казалось бы, с симпатией описывает казацкую вольницу. Но двойственное впечатление оставляет упрямая тяжеловесная мощь Тараса Бульбы, когда тот дерется с сыном, насмехается над женой (как и над книгами по философии), устраивает пьяный дебош с битьем посуды. Так же не без иронии изображено, как запорожцы на Сечи, у которых закончились деньги, разбивают армянские и жидовские лавки, демонстративно презирая при этом материальные блага: «Шаровары алого дорогого сукна были запачканы дегтем для показания полного к ним презрения».

Иными средствами Гоголь описывает интерьеры и обитателей дубенского замка: молитвенник в руках истощенного голодом воина в богатом вооружении, склоненные колени священнослужителей в лиловых мантиях с белыми шемизетками, небесную музыку органа под сводами, похожую на трепетные девичьи голоса, принуждающую Андрия внимать с полураскрытыми устами; розово-голубые блики витражей, слезы русоволосой панночки на снежнобелых плечах

и ланитах, ее серебряный голосок; а в конечном итоге – серебристые с золотом доспехи Андрия после любовной метаморфозы.

Образы Остапа и Андрия – символы тесно переплетенных ориента и окцидента в украинской культуре. Когда-то Владимир Солоухин в *Камешках на ладони* выразил соблазнительную по стройности мысль, будто искренне декларируемые «русскость» и «православность» органично соединены у Гоголя с окцидентальной ментальностью, едва скрытой склонностью к римскому католицизму и сердечной любовью к Италии – «родине его души». Именно оттуда, издалека, ему было легче любить Русь.

Однако сквозное чтение гоголевских текстов убеждает: имидж католического мира далеко не всегда позитивен, все зависит от контекста. Например, в *Страшной мести* (глава 8), паны «важно крутят усы, и важно, задравши головы, разваливаются на лавках. С ними и ксендз вместе. Только ксендз у них на их же стать, и с виду даже не похож на христианского попа […] позакидали назад рукава оборванных жупанов своих и ходят козырем, как будто бы что путное».

Не такие карикатурные, зато не менее убийственные характеристики встречаются в *Тарасе Бульбе*: «Напереди стоял спесиво, в красной шапке, убранной золотом, буджаковский полковник. Грузен был полковник, всех выше и толще…»; «Немало было и всяких сенаторских нахлебников, которых брали с собою сенаторы на обеды для почёта, которые крали со стола и из буфетов серебряные кубки и после сегодняшнего почёта на другой день садились на козлы править у какого-нибудь пана».[24] Еще больший сарказм проявляется в сцене созерцания варшавянами казни Остапа. В толпе выделен молодой шляхтич, «который одел на себя решительно всё, что у него ни было, так что на его квартире оставалась только изодранная рубашка да старые сапоги. Две цепочки, одна поверх другой, висели у него на шее с каким-то дукатом. Он стоял с коханкою своею, Юзысею, и беспрестанно оглядывался, чтобы кто-нибудь не замарал ее шелкового платья...».[25]

Расположение к Италии не мешало Гоголю критически относиться к ренесансной и барочной архитектуре (в духе современности он считал возрождение ретроградным, тупиковым путем развития европейской духовности), так же как и восхищение готикой не распространялось на все германо-протестантское начало. Безукоризненно-аккуратный (хоть и випивоха) немецкий ремесленник Шиллер и его соперник, безалаберный русский офицер Пирогов из «Невского проспекта» ведут себя с аналогично высмеиваемой в обоих случаях немецкой педантичностью. К ее противоположности – «русскому характеру» Гоголь постоянно возвращается[26] (здесь более уместно прилагательное «русьскому», как это предлагал в свое время акад. Д. С. Лихачёв, различавший значение этих лексем, относящихся к России и Руси).

Внешняя принудительная упорядоченность во всех случаях приводит к грустным последствиям, будь то прекрасные «английские» серпы, номера на покосившихся избах, вводимые наследниками *Старосветских помещиков*, «мелколистные жиденькие вершины…[берёз] в аглицких парках русских помещиков»,[27] или намечаемая регулярная перепланировка Миргорода, при которой новые прямые улицы поживому рассекают образованные будто самой природой старые переулки с живописными плетнями.

Мысли Гоголя об архитектуре изложены в статье «Об архитектуре нынешнего времени» (1831), напечатанной в сборнике *Арабески* (1835). Более всего он ценил оригинальные направления, не имеющие исторических предшественников в античности, – готику, деревянные церкви, купольные мечети, где конструкция предопределяет объем и декор сооружения. Это не было обычное, свойственное XIX в. романтическое увлечение неоготикой и прочими ретростилями. Интересно отметить, что в юности Гоголь и сам рисовал эскизы готического оформления отчего дома в Васильевке, посылал их матери

с подробными инструкциями воплощения в жизнь, ведь «готический вид – это нынче всеобщий вкус».[28]

Для Гоголя готика – прежде всего преодоление земного притяжения, стремление к небесам, а потому этот стиль уместен лишь в храмах и высоких сооружениях: «...Художник выше и выше стремился вознести создание свое к небу, к нему одному рвался и пред ним, почти в виду его, благоговейно подымал молящую свою руку. Здание его летело к небу; узкие окна, столпы, своды тянулись нескончаемо в вышину; прозрачный, почти кружевной шпиц, как дым, сквозил над ними, и величественный храм так бывал велик перед обыкновенными жилищами людей, как велики требования души нашей перед требованиями тела <…> В ней [готической архитектуре] все соединено вместе: этот стройно и высоко возносящийся над головою лес сводов <…> эта легкая паутина резьбы...». Уподобление готических нервюр лесной чаще встречается и в других местах *Арабесок*: «В готической архитектуре более всего заметен отпечаток, хотя неясный, тесно сплетенного леса, мрачного, величественного, где топор не звучал от века». Эта идея (обозначенная еще Гете), оказалась живучей: через 100 лет после Гоголя впитал ее и архитектор Антонио Гауди, знаменитый автор до сих пор не законченного собора *Саграда Фамилия* в Барселоне.

Разделяя свойственное своей эпохе весьма критичное мнение относительно китайских и византийских архитектурных образцов, Гоголь одновременно восхищен изобретательным обилием индийских, исламских форм, а более всего – куполами. Купол для него – «лучшее, прелестнейшее творение вкуса, сладострастный, воздушно-выпуклый, […] прекрасный, огромный, легковыпуклый […] смело выпуклый, как небесный свод, […] весь белый. Ослепительная белизна сообщает неизъяснимую очаровательность и полноту его легко выпуклой форме – он тогда лучше, роскошнее и облачнее круглится на небе […] в величавом и огромном виде».[29]

Часто цитируются известные строки писателя: «Архитектура – тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе». Реже приводится продолжение мысли и примечание, где Гоголь предлагает построить улицу с образцами разных исторических стилей в хронологическом порядке – «Пусть же она [архитектура], хоть отрывками, является среди наших городов в таком виде, в каком она была при отжившем уже народе, чтобы при взгляде на неё осенила нас мысль о минувшей его жизни и погрузила бы нас в его быт, в его привычки и степень понимания и вызвала бы у нас благодарность за его существование, бывшее ступенью нашего собственного возвышения». Эта идея уже в XX веке воплотилась в ряде скансеновских или диснейлендовских проектов, которые предусматривают сосредоточение в одном месте или аутентичных достопримечательностей, или их уменьшенных копий.

Тема «живых вещей» в творчестве Гоголя необъятна, она требует освещения многих сюжетов писателя и литературы о нем.[30] Живописуя предметную среду, Гоголь искусно сопоставляет общие и крупные планы, его изображение выпукло, осязаемо. Он легко переходит от панорамы к мельчайшим деталям, увеличивая их, акцентируя не только вид, объем и цвет, но и фактуру, температуру, звук, запах и вкус предметов. Прежде всего, это касается вещей съедобных: бесконечные перекусы «старосветских помещиков», вареники, летящие в рот Череватому Пацюку в ночь перед Рождеством,[31] обед в *Страшной мести* с культурософской атрибутикой галушек и свинины, водки и кофе, наконец – смешение запахов свежего хлеба, лука и кофе, с которого начинается *Нос*.

Апофеоз вещевой конкретики – история шинели Акакия Акакиевича. Визуальный современный эквивалент «предметной поэтики» Гоголя – цветные рисунки-эскизы Сергея Якутовича к фильму *Тарас Бульба*. Гоголь первым высказал достаточно меткие соображения о поэтике китчевых лубочных картинок и причин их популярности,[32] а пафос и сюжетные линии повести *Портрет* заставляют вспомнить

популярный *Потрет Дориана Грея*, написанный О. Уайльдом через 50 лет, хотя фабула и отдельные мотивы принадлежат к «ходячим», есть и 4-й главе *Эликсира Сатаны* Е. Гофмана и у других авторов. Художественный язык, созданный Гоголем, оказал влияние не только на его современников, но и в еще большей степени на последующие поколения, особенно во времена Пикассо и Шагала.

Особая тема – средства портретного изображения в произведениях Гоголя. Минуя карикатурные физиономии в форме редьки хвостиком вниз или вверх, на фоне привычных постоянных эпитетов, подобных атласной коже и снежным плечам дочери ковенского воеводы, можно вспомнить такие необычные, как «оловянные свои глаза [вполне положительного персонажа – настоятеля монастыря], которые, казалось, давно уже не принадлежали миру сему», «слезы в свинцовых глазах Афанасия Ивановича», или сравнение светоносной златовласой головки девочки-подростка со свеженьким яичком.[33]

Благодаря и Гоголю Украина стала для России своеобразным художническим Пьемонтом. Он сформулировал образы-знаки украинского народного костюма на два века вперед: «Темные кудри, черные брови – и без бороды хорош славянин: закрученные усы, высокая шапка с червонным верхом; весь стан обтянувшийся ловко, или обойденный в три раза, и при шароварах, богато расположившихся над чоботами,…с нахлобучкой […] Бежит, обтянутая синей запаскою у пояса и трясутся под полотном трепещущие груди, а лишенные обуви ноги, обнаженные до колен, кровью и здоровьем играют».

Несомненно не только художественное, но и патриотическое влияние старшего современника Гоголя на юного Шевченко. Так, во вступлении к *Старосветским помещикам* есть пассаж о ясной, спокойной жизни, «которую вели старые национальные, простосердечные и вместе богатые фамилии, всегда составляюшие противоположность тем низким малороссиянам, которые выдираются из дегтярей, торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку с своих же земляков, наводняют Петербург ябедниками, наживают наконец капитал и торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на о, слог въ».[34]

Завершить статью можно афористическим определением Гоголя сути христианского искусства из письма к В. А. Жуковскому (Неаполь, святки 1847/48 г.): «В искусстве таятся семена созданья, а не разрушенья… Искусство есть водворение в душу стройности и порядка, а не смущения и расстройства».[35]

Примечания

1 Ода «Бог» Г. Державина, написанная в 1780–1784 гг., получила мировую известность и переведена на протяжении XIX в. на немецкий, французский, английский, итальянский, испанский, польский, чешский, латинский, японский языки.

2 Украинец Гоголь одновременно гений общерусский (точнее – общерусьский), и общеевропейский. Стоит ли сетовать, что великорусы и прочие современные россияне также считают его своим?

3 Павлуцкий, Г. *Гоголь об искусстве* In: *Памяти Гоголя. Научно-литературный сборник, изданный Киевским Обществом Нестора-летописца под редакцией Н. И. Дашкевича*. Киев, 1902, с. 304-307. Здесь же Григорий Григорьевич, как вполне понятную вещь, констатирует развитие Николаем Васильевичем идей немецких ученых Гегеля, Тика, Шлегеля.

7 Павлуцкий, Г. *Гоголь об искусстве* In: *Памяти Гоголя. Научно-литературный сборник, изданный Киевским Обществом Нестора-летописца под редакцией Н. И. Дашкевича*. Киев, 1902. Странно только, что вне его внимания остались рассуждения Гоголя по поводу органичной конструктивности деревянных украинских церквей, тем более, что сам Павлуцкий был одним из первых искусствоведов, которые их изучали.

4 Странно только, что вне его внимания остались рассуждения Гоголя по поводу органичной конструктивности деревянных украинских церквей, тем более, что сам Павлуцкий был одним из первых искусствоведов, которые их изучали.

5 Из письма Белинского к Гоголю (1840) через 5 лет после сокрушительной критики Виссарионом Григорьевичем «Аребесок»: «*С особенною любовию хочется мне поговорить о милых мне «Арабесках», тем более, что я виноват перед вами: во время оно я с жестокою запальчивостью изрыгнул хулу на Ваши в «Арабесках» статьи ученого содержания, не понимая, что тем изрыгаю хулу на Духа. Они были тогда для меня слишком просты, а потому и неприступно высоки…*».

Наконец, «*раз навсегда нужно отбросить несправедливую легенду о научном дилетантизме Гоголя*», – утверждал С. А. Венгеров – цитируется по послесловию Петра Паламарчука *Узор Арабесок* к изданию: Гоголь Н. *Арабески*. Москва: Молодая гвардия, 1990, с. 378–390.

[6] Паскаль, П. *Гоголь во Франции*. In: *Вестник РСХД (Париж)* II (1952), с. 26 (23–27).

[7] Инокиня Татиана (Спектор). *Гоголь как пророк как пророк апостасии.* In: http://www. monasterelesna. org In: *http://www.monasterelesna.org/Teksty1.htm#T2.]*

[8] Бердяев, Н. *Духи русской революции*. Paris: YMCA-PRESS, 1947, с. 6.

[9] *http://www.monasterelesna.org/Teksty1.htm#T2*Далее инокиня Татиана продолжает: «Бердяев писал это, когда кризис искусства только начал проявляться, но настоящее признание художественные открытия Гоголя нашли с развитием более поздних течений – от Шагала до Дали. В литературе открытиями Гоголя широко пользовались, помимо уже названных авторов, Достоевский, Гончаров, Тургенев, Писемский, Островский, Салтыков, Чехов, Ремизов, Замятин, Олеша, Хармс, Зощенко, Платонов, Булгаков, Кафка, Беккетт, Ионеско, Камю, Синявский, Соколов, Аксёнов, Маканин, Сорокин… Во второй половине XX столетия, когда абсурдизм занял ведущие позиции в искусстве, Гоголь стал понятен всем и известен повсюду».

[10] В краеведческом музее Диканьки (Полтавская обл.) экспонируется щедро окованный железом сундук, типичный для барского быта XVIII в. Вероятнее всего, происходит он из местного кочубеевского дворца. Не исключено, что Гоголь его видел и именно этот сундук стал прообразом шедевра диканьского кузнеца Вакулы, выполненного им для прекрасной Оксаны: «Если бы ты знала, сколько возился около него: две ночи не выходил из кузницы; зато ни у одной поповны не будет такого сундука. Железо на оковку положил такое, какого не клал на сотникову таратайку, когда ходил на работу в Полтаву. А как будет расписан! [...] По всему полю будут раскиданы красные и синие цветы. Гореть будет, как жар». Подобный диканьскому сундук 1718 г. есть и в Минском музее народного искусства (Раубичи), и уж совсем «как жар» рдеют между железными шпугами писанные клейма в аналогичном сундуке Кирилла Разумовского из Национального музея истории Украины (Киев, впрочем, эту вещь считают западноевропейской).

[11] Ирреально-экспрессивный «уровень цен» характерен и для *Сорочинской ярмарки*: пару волов уступают за двадцать, но в эпиграфе ко 2-й главе «… хоч би в кишені було рублів і з тридцять, то й тоді не закупив би усієї ярмарки». Если преувеличенно 20-пудового Тараса Бульбу еще можно мотивировать художественной выразительностью, то сложнее истолковать смещение географических координат в *Страшной мести*. Напомним это место в XIV главе: «За Киевом показалось неслыханное чудо […] вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Чёрное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская». Аналогичная панорама, будто увиденная с высоты полета на оседланном черте, присутствует также в конце *Записок сумасшедшего*, хоть и летит он всего лишь на тройке лошадей с ямщиком и колокольчиками: «*с одной стороны море, с другой – Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли это мой синеет вдали? Мать ли моя сидит перед окном?..*».

[12] Можно вспомнить появление и метаморфозы красной свитки на сорочинской ярмарке?

[13] Впрочем, аналогичные реалии совсем по-другому аранжируются в описании узенькой варшавской улицы: «Эта улица чрезвычайно походила на вывороченную внутренность заднего двора. Солнце, казалось, не заходило сюда вовсе. Совершенно почерневшие деревянные домы, со множеством протянутых из окон жердей, увеличивали еще более мрак. Изредка краснела между ними кирпичная стена, но и та уже во многих местах превращалась совершенно в чёрную. Иногда только вверху ощекатуренный кусок стены, обхваченный солнцем, блистал нестерпимой для глаз белизною. Тут всё состояло из сильных резкостей: трубы, тряпки, шелуха, выброшенные разбитые чаны. Всякий, что только было у него негодного, швырял на улицу, доставляя прохожим возможные удобства питать все чувства свои этой дрянью».

[14] Однако в описании плюшкинского села Гоголь все-таки устанавливает границу между живописной ветхостью и мерзостью запустения: «Какую-то особенную ветхость заметил он на всех деревенских строениях: бревно на избах было темно и старо; многие крыши сквозили, как решето; на иных оставался только конёк вверху да жерди по сторонам в виде ребр… балкончики под крышами с перилами, неизвестно для каких причин делаемые в иных русских избах, покосились и почернели даже не живописно».

[15] Подобные образы постоянно сопровождают Гоголя, вплоть до последних записных книжек, отрывки из которых вошли в *Выбранные места*…: «Старые домишки, полусогнившие крыши, поросшие мхом, травой и даже кустарником…, Вишневые низенькие садики, и подсолнечники над плетнями и рвами, и соломенный навес чисто вымазанной хаты, и миловидное, красным обводом окруженное окошко. Ты древний корень Руси, где сердечней чувство и нежней славянская природа….». Эти «красные обводы» вокруг окон и дверей, встречаются у Гоголя на многих страницах, будто они действительно красные в смысле красоты, а не только цвета.

[16] А на второй странице *Мертвых душ* в окне «помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар…», на пятой – упоминается раскладка на столе «с орехами, мылом и пряниками, похожими на мыло». В 1960-х гг. преподаватель Ленинградской академии искусств Андрей Львович Пунин (профессор, доктор архитектуры) говаривал нам, студентам, об аттике Зимнего дворца, где статуи похожи на вазы, а вазы похожи на статуи…

[17] Вступление к повести *Иван Федорович Шпонька и его тётушка*, 1831.

[18] В описании голубых колонн, приставленных к оранжевым классицистичным домам, нет насмешки. Напротив, Гоголю нравилось такое сочетание красок,

именно в нем он запроектировал ковер для собственного Васильевского дома, где в целом должен был господствовать «готический вид – это нынче всеобщий вкус» – цитируется уже упомянутое послесловие П. Паламарчука *Узор Арабесок*.

[19] Впрочем, в кабинете Манилова «стены были выкрашены какой-то голубенькой краской вроде серенькой…».

[20] «Как хорошо вышивает разные домашние узоры! Он мне показывал своей работы кошелек: редкая дама может так искусно вышить». – *Мертвые души*, том 1, главы 2, 9 и др.

[21] Глава 3 *Мертвых душ*.

[22] У Мандельштама («Я научился вам, блаженные слова…»), напротив, гранит давлеет над водою: «В огромной комнате тяжелая Нева / И голубая кровь струится из гранита…».

[23] «Прогулка с удовольствием и не без морали», 1856–1858.

[24] Ту же гоголевскую иронию, переходящую в сарказм, применит через 100 лет Николай Островский в культовом советском романе «Как закалялась сталь» (глава 4): «Пан полковник ехал впереди отряда на великолепном вороном жеребце и, несмотря на апрельское теплое солнце, был в кавказской бурке и в смушевой запорожской шапке с малиновой «китицей», в черкеске с полным вооружением: кинжал, сабля чеканного серебра. Красив пан полковник Голуб: брови черные, лицо бледное с легкой желтизной от бесконечных попоек. В зубах люлька. Был пан полковник до революции агрономом на плантациях сахарного завода, но скучна эта жизнь, не сравнять с атаманским положением, и выплыл агроном в мутной стихии, загулявшей по стране, уже паном полковником Голубом».

[25] Хочется продолжить красноречивую гоголевскую цитату с характерными полонизмами, которая тоже перекликается, невзирая на контрастную стилистику, с описанием казни подпольщиков белополяками в 8-й главе романа «Как закалялась сталь»: «Вот это, душечка Юзыся, – говорил он, – весь народ, что вы видите, пришел затем, чтобы посмотреть, как будут казнить преступников. А вот тот, душечка, что, вы видите, держит в руках секиру и другие инстументы – то палач, и он будет казнить. И как начнёт колесовать и другие делать муки, то преступник ещё будет жив; а как отрубят голову, то он, душечка, тотчас и умрет. Прежде будет кричать и двигаться, но как только отрубят голову, тогда ему не можно будет ни кричать, ни есть, ни пить, оттого что у него, душечка, уже больше не будет головы. И Юзыся все это слушала со страхом и любопытством. Из слуховых окон выглядывали престранные рожи в усах и в чем-то похожем на чепчики. На балконах, под балдахинами, сидело аристократство. Хорошенькая ручка смеющейся, блистающей, как белый сахар, панны держалась за перила. Ясновельможные паны, довольно плотные, глядели с важным видом. Холоп, в блестящем убранстве, с откидными назад рукавами, разносил тут же разные напитки и съестное…» *(Тарас Бульба*, глава XI).

[26] «…автор любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем и с этой стороны, несмотря на то что сам человек русский, хочет быть аккуратен, как немец» (из авторского отступления во 2-й главе *Мертвых душ*).

[27] Это об усадьбе Манилова, которая «немногих могла заманить своим местоположением», и где даже сосновый лес «темнел каким-то скучно-синеватым цветом».

[28] Цитируется по вышеупомянутой книге *Узор Арабесок* П. Паламарчука, с. 378.

[29] Теперь, в XXI веке, мы точно знаем, что мусульманские мечети в определенном смысле также являются византийским наследием, поскольку происходят от коптских храмов. Но продолжим цитировать Гоголя: «Огромный восточный купол, или совершенно круглый, или выгибающийся, как сладострастная ваза, опрокинутая вниз, или в виде шара, или обремененный, облепленный резьбою и украшениями, как богатая митра, патриархально властвует над всем зданием; внизу, у самого подножия строения небольшие куполы целою оградою обходят его пространные стены, как покорные рабы; со всех сторон летят тонкие минареты, представляющие самый очаровательный контраст своею легкою веселою торнюрою с важным, величественным видом всего здания. Так величественный магометанин в широком, убранном золотом и каменьями платье возлежит среди гурий стройных, обнаженных, ослепительных своею белизною». Однако в новое время «купол сделался ничтожно малым. Видя его пустынность и одиночество наверху здания, прибавили к нему несколько других, возвысили для этого под ними башни – и куполы стали походить на грибы» (*Арабески*, 1990, с. 164–165, 177–178).

[30] Библиография работ о Гоголе как художественном критике и культуроловe щедро прокомментирована в образцовых примечаниях и послесловии П. Паламарчука и Ю. Селивёрстова к московскому изданию *Арабесок* 1990 г. Из новейших публикаций больше всего ссылок в Интернете на «Апологию Плюшкина», где речь идет, в частности, о собирании вещей в молодости и постепенном освобождении от них в старости (Топоров В. Н. *Вещь в антропоцентрической перспективе.* In: *Aequinox*, Москва, 1993, с. 70–94; Его же: *Миф. Ритуал. Образ. Символ: Исследования в области мифологического: Избранное,* Москва, 1995; благодарю доктора искусствоведения А. С. Найдена за подсказку этого источника). Следует отметить также эпопею *Рыба-Днепр* киевлянина Андрея Пучкова, почти всю сотканную из гоголевских аллюзий, опубликованную в его книге *Архитектурно-культурологические очерки. Феномены, явления, вещи*. Киев: Издательский дом А+С, 2008, с. 7–67.

[31] Интересно, почему Гоголь называет здесь Рождественскую кутью «голодной», ведь в наше время этот эпитет касается Крещенской кутьи?

[32] Часть I *Портрета*.

[33] «Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какою-то прозрачной белизною, когда свежее, только что снесенное, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца; ее тоненькие ушки также сквозили, рдея проникавшим их теплым светом. При этом испуг в открытых, остановившихся устах, на глазах слезы – все это в ней было так мило,

что герой наш глядел на нее несколько минут…». Данный сюжет в 5-й главе *Мертвых душ* предвосхищает описания Лолиты В. Набоковым уже через столетие после Гоголя.

[34] Через шесть лет, в послесловии к поэме *Гайдамаки* (1841) Шевченко отметит: «*Єсть ще і такі паничі, що соромились свою благородну фамілію (Кирпа-Гнучкошиєнко-въ) і надруковать в мужицькій книжці*».

[35] Сочинения Н. В. Гоголя. Изд.14-е. Том 5: *Выбранные места из переписки с друзьями*. Санкт-Петербург, 1898, с. 313.

Michael SELIVACHEV
Kiev National University of Culture and Arts

"LIVE THINGS" OF NICOLAS GOGOL: ART AND ARTIFICIAL SURROUNDING IN HIS WORKS

Key words: Gogol's texts, architecture, artificial surrounding, art.

Summary

The report reveals the significance of the author of *Dead souls* as a predictor of several new artistic trends and as a pioneer in the development of scientific art history in Russian Empire. It was in Gogol's texts that the "live things" became important "personages", sometimes much more expressive, than the acting heroes themselves. But even the best critics, such as Vissarion Belinski or Vladimir Stasov, initially did not accept his historical and theoretical works about art, architecture, geography etc., supposing them to be *naïve* and *juvenile*. One may say that the "live things" were obscured by the shadow of *Dead souls* for too long. Nevertheless, an artistic language, created by Gogol, had a strong influence not only on his contemporaries, but also on the new generations of intellectuals, even at a greater scale, especially in the second half of 20th century, the time of Marc Chagall and Salvador Dali, when Gogol became comprehended and famous all over the world.

Special attention is devoted to Gogol's thoughts on art. He appreciated forms, which emerged in the framework of Gothic, Islamic, Indian art, while his attitude to Byzantine, Chinese, Renaissance styles was rather sceptical. Gogol proposed the first explanations, why the *kitsch* phenomenon is so popular (though such a notion was not in use at his time). He is the predecessor of some new concepts, which were later embodied into the poems of *acmeist* circle, images of Pablo Picasso, several Skansen- and Disneyland-like projects. The idea and the plot of the novel *Portrait* resembles the *Portrait of Dorian Grey*, which was written 50 years later.

Gogol created the main signs and images of Ukrainian world. Thanks to this author, Ukraine became a sort of Piemont for all of the Russian Empire. Ultimately, he provided an aphoristic definition of the Christian Art, where the seeds of creation are hidden, but not destroying…

Gauta 2011 01 26
Parengta spaudai 2011 10 03

VARIA

Nijolė LUKŠIONYTĖ
Aušrinė KULVIETYTĖ-SLAVINSKIENĖ
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

MENOTYROS PUBLIKACIJOS TARPUKARIO VILNIUJE IR KAUNE

Reikšminiai žodžiai: menotyros publikacijos, tarpukaris, Vilnius, Kaunas.

Menotyra kaip savarankiška mokslo šaka Lietuvoje įsitvirtino tik laikotarpiu tarp dviejų pasaulinių karų. Politinės situacijos nulemta Vilniaus ir Kauno perskyra formavo du savarankiškus tyrinėjimų židinius, kurie beveik neturėjo sąlyčio taškų.

Vilniaus menotyrininkai telkėsi Stepono Batoro universitete ir Vilniaus Mokslo bičiulių draugijoje (*Towarzystwo Przyjaciół Nauk*). Vilniečiai 1935–1939 m. leido specialų menotyros mokslo darbų rinkinį *Prace i materiały sprawozdawcze sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie* (išėjo 3 tomai)[1], menotyros straipsnius kartais spausdino žurnalai *Ateneum Wileńskie*, *Alma mater Wilnensis*. Išėjo keletas monografijų (S. Lorentzo, W. Tatarkiewicziaus, J. Remerio, F. Ruszczyco, dvi J. Bulhako, trys M. Morelowskio), leisti J. Kłoso, W. Gizbert-Studnickio ir kitų autorių vadovai po Vilnių. Vilniaus menotyrininkai rašė lenkų kalba, vienintelis Vladas Drėma paskelbė straipsnių lietuviškai.

Tarpukario Kauno menotyra buvo susijusi su Lietuvos universitetu ir Vytauto Didžiojo muziejumi. Kaune išspausdinta svarių monografijų (J. Baltrušaičio, P. Galaunės, K. Jasėno, H. Kairiūkštytės-Jacinienės, M. Vorobjovo). Gausiausią publikacijų dalį sudaro straipsniai kultūrai ir menui skirtuose žurnaluose: *Meno kultūra*, *Baras, 7 meno dienos*, *Meno dienos*, *Kultūra*, *Bangos*, *Gaisai*, *Naujoji Romuva*, *Židinys, Vairas.* Juose formavosi ir brendo lietuviškoji menotyros mintis.

Tarpukario autorių tekstais dažnai remiasi šių dienų tyrinėtojai, tačiau iš paskirų nuorodų neįmanoma įsivaizduoti tuometinių publikacijų kiekio, tematikos, pastebėti produktyviausių autorių ir jų interesų lauko. Tai inspiravo pirmąjį bandymą suregistruoti svarbiausias tarpukario Vilniaus ir Kauno menotyros publikacijas. Apsiribota mokslinio pobūdžio architektūros ir dailės istorijos, kritikos, teorijos, paveldosaugos ir muziejininkystės tekstais. Straipsnių apie laiko aktualijas (naujų pastatų projektus, įvykusias parodas, modernizmą, lietuviško stiliaus ieškojimus) įtraukta iš Kauno spaudos. Populiarios eseistikos ir publicistikos būta Vilniaus periodikoje (antai *Jerzy Hoppen* 1935 m. žurnale *Słowo* paskelbė 26 straipsnelius su rubrika *Wilno, które ginie*), tačiau siekiant bibliografijos sąrašo tolygumo, eseistika į jį neįtraukta. Į sąrašą taip pat nebuvo traukiami trumpi informacinio pobūdžio straipsniai, tekstai apie menininkų ugdymą, parodų katalogai, menininkų nekrologai.

Tarp Kauno ir Vilniaus tarpukario menotyros pastebimi ryškūs skirtumai. Vilniečiai daug dėmesio skyrė ne tik naujų pastatų aptarimui, dailės parodų recenzavimui, bet ir meno istorijos klausimams. Plačiausiai buvo nagrinėjama LDK architektūra ir dailė. Nepriklausomoje Lietuvoje gimstanti ir besiformuojanti menotyra buvo betarpiškai susijusi su valstybės, ieškančios istorinių ir nacionalinių šaknų, aktualijomis. Noras puoselėti lietuvišką kultūrą

skatino gręžtis į liaudies meną, jį tirti, rūpintis apsauga. Tuo pačiu atsiribota nuo profesionaliojo Lietuvos meno palikimo, kuris asocijavosi su bajorijos puoselėtu lenkiškuoju kultūros segmentu. Tik pavieniai tekstai (P. Galaunės, H. Kairiūkštytės-Jacinienės) skirti senajai LDK architektūrai ir dailei.

Minėti skirtumai lėmė individualų Vilniaus ir Kauno tarpukario menotyros tekstų atrinkimą bei sugrupavimą. Meno istorijai skirtus vilniečių darbus nutarta grupuoti pagal architektūros ir dailės sritis. Sudarant Nepriklausomos Lietuvos menotyros darbų sąrašą, išskirtos grupės apie architektūrą, dailę, meno teorijos ir kritikos klausimus, paveldosaugą ir muziejininkystę, liaudies meną. Stengtasi parodyti rašiusių autorių ir keltų klausimų įvairovę, tačiau neturėta tikslo suregistruoti visų periodikoje skelbtų tekstų. Informacija surinkta vartant tarpukario spaudą, naudojantis bibliografų sudarytomis rodyklėmis bei kitų tyrinėtojų darbais. Sudarant Vilniaus menotyros publikacijų sąrašą, naudotasi Nacionalinės M. Mažvydo bibliotekos, Lietuvos Mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos, Lietuvos virtualios bibliotekos katalogais bei Varšuvos ir Torunės mokslininkų parengtais bibliografiniais leidiniais[2], taip pat ir lietuviškais teminės bibliografijos sąrašais[3]. Kadangi chronologinės laikotarpio ribos apima 1918–1940 metus, į sąrašą neįtraukti žymių menotyrininkų darbai, paskelbti anksčiau arba vėliau nurodytų datų.

VILNIUJE

ARCHITEKTŪRA

1. BATOWSKI, Zygmunt. *Giacinto Campana i kaplica Św. Kazimierza w Wilnie. (Przycinek archiwalny)*. In: *Biuletyn naukowy*, 1932, nr. 2, s. 72–75.
2. BOHDZIEWICZ, Piotr. *O trzech kierunkach wileńskiego baroku drugiej i trzeciej ćwierci XVIII-go wieku.* In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki*. T. 2, Wilno,1935, s. 240–241.
3. BOHDZIEWICZ, Piotr. *Francesco Placidi, architekt - Włoch XVIII-go stulecia w Polsce i związki jego sztuki z barokiem wileńskim w świetle nowych danych archiwalnych i metody analitycznej.* In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki*. T. 3, Wilno, 1938/39, s. 219–256.
4. BOHDZIEWICZ, Piotr. *O istocie i genezie baroku wileńskiego z drugiej i trzeciej ćwierci XVIII-go wieku.* In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki*. T.3, Wilno, 1938/39, s. 175–217.
5. BOHDZIEWICZ, Piotr. *Ittarowie w Polsce a barok Katanii XVIII wieku*. In: *Prace i materiały Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie.* Wilno: Nakładem Zakładu Historii Sztuki USB, 1939, nr. 1, 28 s.
6. BOHDZIEWICZ, Piotr. *Wilno – miasto baroku*. In: *Wilno. Kwartalnik poświęcony sprawom miasta Wilna*. 1939, nr. 1, s. 2–13.
7. BORTNOWSKI, W. *Przegląd prac konserwacyjnych na Górze Zamkowej w Wilnie w latach 1930-1936*. In: *Ateneum Wileńskie,* 1938, nr. 1, s. 211–216.
8. BREŻGO, Boleslaw. *Sztuki piękne w Kolegjum oraz w Akademii OO. Jezuitów w Połocku w XVIII i XIX w*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki*. T. 3, Wilno, 1938/39, s. 29–39.
9. CYWIŃSKI, Stanisław, WĄSOWICZ, Henryk. *Bazylika Wileńska*. Wilno: Wydaw. Kom. Ratowania Bazyliki Wileńskiej [1933]. 55 s.
10. FIJAŁEK, Jan. *Opisy Wilna aż do połowy wieku XVII-go*. In: *Ateneum Wileńskie,* 1923, nr. 3, s. 313–336.
11. FIJAŁEK, Jan. *Teksty opisowe Wilna*. In: *Ateneum Wileńskie,* 1923, nr. 3/4, s. 506-526; 1924, nr. 5/6, s. 122–158.
12. FORKIEWICZ, Antoni. *Rossa a urbanistyka Wilna*. In: *Architektura i budownictwo*, 1935, nr. 11, s. 377–379.
13. GIZBERT-STUDNICKI, Wacław. *Kościół ewangelicko-reformowany w Wilnie. Historia, organizacja, świątynia.* [Wilno]: Wyd. Wil. Synod Ewangelicko -reformowany, 1935, 68 s.
14. GLINKA, Jan. *Pałac Białostocki Jana Klemensa Branickiego*. In: *Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T.3, Wilno, 1938/39, s. 41–47.
15. GRABOWSKI, E. *Kościół Św. Piotra i Pawła na Antokolu*. Wilno: wyd. Sekcji Krajozn. Koła Wil. Zw. Polskich Inżynierów Kolejovych, 1926, 8 s.
16. HOŁUBOWICZ, Włodzimierz. *Gdzie stal trzeci zamek Wilna zburzony przez Konrada Wallenroda w 1390 roku.*Wilno, 1939, 8 s. Atspaudas iš *Kurier Wileński*, 1939 nr. 98.
17. HOŁUBOWICZ, Włodzimierz. *Krzywy Gród z XIV w. na Górze Biekieszowej w Wilnie*. In: *Wilno. Kwartalnik poświęcony sprawom miasta Wilna*. 1939, nr. 1, s. 27–35.
18. HULKA-LASKOWSKI, Pawel. *Wileński kościół ewangelicko-reformowany*. Wilno: Wyd. Wil. Synod Ewangelicko-reformowany, 1936, 73 s.
19. KIESZKOWSKI, Witold. *Dolny Zamek wileński. Arkady*, 1937, nr. 10, s. 506–512.
20. KIESZKOWSKI, Witold. *Dzieje placu katedralnego w Wilnie*. In: *Wilno. Kwartalnik poświęcony sprawom miasta Wilna*. 1939, nr. 2, s. 89–107.
21. KŁOS, Juliusz Stefan. *Wilno. Przewodnik krajoznawczy*. Wilno: Oddz. Wileński Polskiego Tow. Krajoznawczego, 1923, 261 s.
22. KŁOS, Juliusz Stefan. *Wilno: przewodnik krajoznawczy (szkic monografji historyczno-architekto-*

nicznej). Wilno: Oddz. Wileński Polskiego Tow. Krajoznawczego, 1929, 293 s.

23. [KŁOS, Juliusz*]. Wilno: przewodnik krajoznawczy Juljusza Kłosa*. Wilno: Wyd. Wileńskiego Oddz. Polskiego Tow. Turystyczno-krajoznawczego, 1937, 323 s.
24. KŁOS, Juliusz. *Wilno – ville polonaise: principaux monuments de l'architecture nationale.* Wilno: ed. de la Sociètè des Amis de Wilno, 1921, 14 s.
25. KŁOS, Juliusz. *Żywotność inwencji w architekturze Wilna*. In: *Poludnie,* 1921, z.1, s. 19–25; z. 2, s. 15-18.
26. [KŁOS, Juliusz]. *Polish Wilno: chief monuments of Polish national architecture in Wilno, once the second capital of Poland* / with an introd. and comments by Juliusz Kłos. Wilno, 1921, 8 s.
27. KŁOS, Juliusz. *Stan badan w podziemiach katedry wileńskiej*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 2, Wilno, 1935, s. 230–300.
28. KOZBAKOWSKI, J., WASILEWSKI, A. *O planie zabudowy Wilna. Rozmowa urbanisty z Laikiem*. In: *Wilno. Kwartalnik poświęcony sprawom miasta Wilna*. 1939, nr. 1, s. 36–42.
29. LESTOCQUOY, Jean. *L'architecture gotique aux XVII-e et XVIII-e siècles*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 3, Wilno,1938/39, s. 355–369.
30. LIMANOWSKI, Mieczysław. *Najstarsze Wilno*. In: *Wilno i ziemia wileńska*. Wydawnictwo wojewódzkiego komitetu regionalnego.1930, s. 127–143.
31. LIMANOWSKI, Mieczysław. *W sprawie kultu Borysa i Gleba w Grodnie*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 3, Wilno, 1938/39, s. 156–173.
32. LORENTZ, Stanisław. *Jan Krzysztof Glaubitz architekt wileński XVIII w. Materiały do biografii i twórczości.* Warszawa: Nakł. Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, 1937, 44 s.
33. LORENTZ, Stanisław. *Bazylika Wileńska*. In: *Kalendarz Ziem wschodnich*, 1935, s. 167–175.
34. LORENTZ, Stanisław. *Z materjałów do historji architektury na ziemiach b. Wielkiego Księstwa Litewskiego*. In: *Prace i Materjały sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 2. Wilno, 1935, s. 259–263.
35. LORENTZ, Stanisław. *Z materjałów do historji architektury na ziemiach b. Wielkiego Księstwa Litewskiego* (Komaje, budowle Wizytek w Wilnie, Berezwiecz, Woroniany). In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 3. Wilno, 1938/39, s. 335-348.
36. LORENTZ, Stanisław. *Konserwacja ruin na Górze Zamkowej w Wilnie*. In: *Kurier Wileński*, 1934, nr. 176, 178.
37. LORENTZ, Stanisław. *O architekcie Janie Zaorze i dekoratorach kosciola sw. Piotra i Pawla na Antokolu w Wilnie*. Lwow: Zaklad Narod. im. Ossolinskich, 1938, 16 s. Atspaudas iš *Dawna sztuka*.1938. T.1, z. 1.
38. ŁOPACIŃSKI, Euzebjusz. *Nieznane dane archiwalne i wiadomości źródłowe do historii sztuki Wilna i Wielkiego Księstwa Litewskiego od XVI do początków XIX w*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 3, Wilno, 1938/39, s. 4–107;
39. ŁOPACIŃSKI, Euzebjusz. *Horodnictwo wileńskie w latach 1470–1794.* [Wzmianki o budowniczych wileńskich]. In: *Wilno. Kwartalnik poświęcony sprawom miasta Wilna*. 1939, nr. 2, s. 73–88.
40. ŁOPACIŃSKI, Euzebjusz. *Pałac Słuszków*. In: *Wilno. Kwartalnik poświęcony sprawom miasta Wilna* 1939, nr. 1, s. 13–27.
41. ŁOPACIŃSKI, Euzebjusz. *Szkice z dziejów ratusza wileńskiego od XVI do XIX w*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 3, Wilno, 1938/39, s. 111–126.
42. ŁOPACIŃSKI, Euzebiusz, MORELOWSKI, Marian. *Matteo Castelli, architekt królewsko-polski i jego kaplica w Melice z r. 1626*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 3, Wilno, 1938/39, s. 108–110.
43. ŁOWMIAŃSKA, Maria. *Zburzenie murów obronnych Wilna (1799-1805).* Wilno, 1935. In: *Ateneum Wileńskie,* 1933/1934, r. 9, s. 337–341.
44. ŁOWMIAŃSKI, Henryk. *Sfałszowany opis obwarowania miasta Wilna.* In: *Ateneum Wileńskie*. 1925/1926, r. 3, s. 82–94.
45. MORELOWSKI, Marian. *Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia*, Wilno, 1940, 154 s.
46. MORELOWSKI, Marian. *Zarysy sztuki wileńskiej z przewodnikiem po zabytkach między Niemnem a Dźwiną*. Wilno, wrzesień 1939, 368 s. Ši knyga kitur netiksliai įvardinta *Morelowski, Marian. Przewodnik po okolicach Wilna*.
47. MORELOWSKI, Marian. *Zarysy syntetyczne stuki Wileńskiej od gotyku do neoklasycyzmu*. Wilno: Grafika, 1938–1939. 162 s.
48. MORELOWSKI, Marian. *Kaplica Suzinów w Wilnie a rotunda na Wawelu*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 2, Wilno, 1935, s.325–337.
49. MORELOWSKI, Marian. *Kongres w Namur: organizacja wycieczek naukowych po Belgii i znaczenie ich dla badaczy historii architektury w Polsce*. Warsawa: Zakład Architektury Polskiej, Warszawa, 1939, 11 s.
50. MORELOWSKI, Marian. *Co będzie z placem katedralnym, co ze starym Wilnem?* Wilno, 1937, 8 s. Atspaudas iš *Kurier Wileński*, 1937, nr. 115.
51. MORELOWSKI, Marian. *Problemy wileńskiej architektury barokowej XVII i XVIII w*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 2, Wilno, 1935, s. 245–256.
52. MORELOWSKI, Marian. *Geneza stylu kościoła św. Anny i formy bramy Subocz w Wilnie*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T.2, Wilno, 1935, s. 306–308.
53. MORELOWSKI, Marian. *L'influence nèderlandaise et italienne dans l'architecture de Wilno*. In: *XIIIe Congrès Intern. D'Histoire de L'Art. Rèsumés*, Stockholm, 1933, s. 128–131.
54. MORELOWSKI, Marian. Materjały do dziejów artystycznych nowego zamku w Grodnie a malarz Mańkowski. In: *Prace i Materjały Sprawozdaw-*

cze Sekcji Historii Sztuki. T. 3, Wilno, 1938/39, s. 143–149.

55. MORELOWSKI, Marian. *Odkrycia wileńskie. Znaczenie prac około wskrzeszenia wileńskich pomników nauki i sztuki*. In: *Alma Mater Vilnensis*. 1932, z. 10, s. 43–64.
56. NARĘBSKI, Stefan. *Zarys urbanistycznego rozwoju Wilna i plan zabudowania jego z r. 1817*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki*. T. 2, Wilno, 1935, s. 339-345.
57. NARĘBSKI, Stefan. *Możliwości urbanistyczne Wilna*. In: *Środy Literackie*, 1936, nr. 3, s. 1–6.
58. REMER, Jerzy. *Wilno*. Poznań: Wyd. Polskie (Wegner), [1934], 210 s.
59. REMER, Jerzy. *Pochwała miasta*. Wilno, 1928, 17 s.
60. REMER, Jerzy. *Wymowa zabytków. Doniosłe odkrycie w Wilnie*. In: *Iskry*, 1931, nr. 50, s. 754–758.
61. RÖMER, Kazimierz. *Co nam mówią stare wileńskie kamienice?* In: *Ateneum Wileńskie*, 1930, nr. 1/2, s. 229–262.
62. RYGIEL, Stefan. *Sprawa zwrotu mienia kulturalnego Wileńszczyzny z Rosji*. In: *Ateneum Wileńskie,* 1924, r. 2, nr. 7/8, s. 159–183.
63. RUSZCZYC, Ferdynand. *Odnowienie murów uniwersyteckich 1919-1929*. In: *Źródła mocy*, 1929, nr. 7, s. 21–32.
64. ŚLEDZIEWSKI, Piotr. *Kościół św. Anny - św. Barbary intra muros castri Vilnensis*. Wilno: Druk. Znicz, 1934, 36 s. Odbitka z *Ateneum Wileńskie*, 1933/34, r. 9.
65. ŚLEDZIEWSKI, Piotr. *Artyzm i estetyzm*. (Kościół św. Anny, a dzwonnica przy tymże kościele, kościół po-bernardyński a gmach wodociągów miejskich). In: *Comoedia*, 1938, nr. 2, s. 3–5.
66. SZYSZKO-BOHUSZ, Adolf. *Warowne zabytki architektury kościelnej w Polsce i na Litwie*. In: *Sprawozdanie Komisji Historii Sztuki PAU*. T. 3, Kraków, 1914.
67. ŚLEDZIEWSKI, Piotr. *Mauzoleum królewskie w bazylice Wileńskiej*. In: *Wilno. Kwartalnik poświęcony sprawom miasta Wilna*. 1939, nr. 2, s. 107–119.
68. ŚLEDZIEWSKI, Piotr. *Regulacja placu Katedralnego w Wilnie według projektu Miejskiego Biura Urbanistycznego pod kierownictwem prof. R. Gutta*. In: *Goniec Poranny*, 1939, nr. 45.
69. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dwa klasicizmy, wileński i warszawski*. Warszawa: E.Wende i S-ka, 1921, 35 s.
70. TATARKIEWICZ, Władysław. *Z dziejów gmachu uniwersyteckiego w Wilnie*. In: *Księga pamiątkowa ku czczeniu CCCL rocznicy założenia i wskrzeszenia uniwersytetu Wileńskiego.* T. 1, Wilno, 1929, s. 77–83.
71. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dwa baroki: krakowski i wileński*. In: *Prace Komisji Historii Sztuki PAU.* T. 8, Kraków, 1946, s. 183–224.
72. WĄSOWICZ, Henryk. *Prace nad umocnieniem fundamentów Bazyliki wileńskiej*. In: *Architektura i budownictwo.* 1933, nr. 5, s. 167–178.
73. ŻYTKOWICZ, Leonid. *Zburzenie murów obronnych Wilna (1799-1805)*. In: *Biblioteczka Wileńska*, Wilno, 1933, nr. 5, 39 s.

DAILĖ:

74. BAUDOUIN DE COURTENAY, Zofja. *Uwagi o technice malowideł ściennych pompejańskich*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki*. T. 2, Wilno, 1935, s. 194–208.
75. BRENSZTEJN, Michał. *Zegarmistrzostwo wileńskie w wiekach XVI i XVII*. In: *Ateneum Wileńskie*, 1923, r. 1, nr. 3/4, s. 29–39.
76. BRENSZTEJN, Michał. *Sztycharze wileńscy Perlowe*. In: *Ateneum Wileńskie,* 1924, nr. 7/8, s.191-195.
77. BRENSZTEJN, Michał. *Zbiór rycin i nut Uniwersyteckiej Bibljoteki Publicznej w Wilnie*. In: *Ateneum Wileńskie,* 1931/32, r. 8, s. 322–328.
78. BRENSZTEJN, Michał. *Dwa nieznane portrety pędzla Józefa Peszki*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki*. T. 2, Wilno, 1935, s. 220–221.
79. BREŻGO, Boleslaw. *Sztuki piękne w Kolegium oraz Akademii OO. Jezuitów w Połocku w XVIII-XIX w*. In: *Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki*. T. 3. Wilno, 1938/39, s. 29–39.
80. BUŁHAK, Jan. *Dom: opowieść w 18 obrazach z iliustracjami autora*. Wilno: Przegląd fotograficzny, 1937, 91 s. BUŁHAK, Jan. *Wędrówki fotografa w słowie i obrazie / Excursions d'un photographie en parole et en image*. Wilno: Przegląd fotograficzny, 1936, 54 s.
81. BUŁHAK, Jan. *Dwadzieścia sześć lat z Ruszczycem*. Wilno etc.: Skład Głowny Księgarni św. Wojciecha, 1939, 281 s.
82. BUŁHAK, Jan. *Estetyka światła: zasady fotografiki / Esthétique de la lumière*. Wilno: Grafika, 1936, 279 s.
83. BUŁHAK, Jan. *O pierwszych fotografach wileńskich z XIX wieku*. Wilno, 1939, 35 s. Atspaudas iš *Fotograf Polski,* [1939].
84. CYWIŃSKI, Stanisław. *O wspólny pomnik Mickiewicza i Słowackiego w Wilnie*. Wilno, 1934, 11 s. Atspaudas iš *Dziennik Wileński*, 1934.
85. DRĖMA, Vladas. *M.K. Čiurlionis - tapytojas*. In: *Lietuviškas baras*, 1936, nr. 2 (31), p. 3–8.
86. DRĖMA, Vladas. *Dailės esmė ir jos meninės vertybės*. In: *Lietuviškas baras*, 1937, nr. 1 (31), p. 25–29.
87. DRĖMA, Vladas. *Stilius ir stilizacija*. In: *Lietuviškas baras*, 1939, nr. 1 (31), p. 28–34.
88. DRĖMA, Vladas. *Lietuvių dailės istorija gudiškai* [Recenzija: Mikola Ščakacichin. Narysy z historyi bielaruskaho mastactva. Tom pierzsy. Mensk, 1928, 278 p.]. In: *Lietuviškas baras*, 1939, nr. 4 (34), p. 144–157.
89. IWASZKIEWICZ, Janusz. *Zagadkowe losy obrazu Bacciarelliego*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki*. T. 2, Wilno, 1935, s. 222–227.
90. FRANCASTEL, Pierre. *Quelques aspects des relations artistiques de la Pologne et de la France*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki*. T. 2, Wilno, 1935, s. 209–214.
91. FRANCASTEL, Pierre. *Le sentiment poétique dans la peinture française de Manet à Gauguin*. In: *Prace*

i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki. T. 2, Wilno, 1935, s. 216–219.

92. GOSTKOWSKI, Rajmund. *Kapłani i kapłanki w sztuce kreteńsko-mykeńskiej i greckiej*.In: *Prace i materiały sprawozdawcze sekcji historii Sztuki.* T.1, Wilno, 1936, 266 s.
93. GÓRSKI, Artur. *Stanisław Szukalski i jego projekt pomnika A. Mickiewicza*. In: *Glosy o ludziach i ideach*. Warszawa, 1930, s. 85–92.
94. GUMOWSKI, Marian. *Wileńska szkoła medaljerska w XVI i XVII wieku*. In: *Ateneum Wileńskie,* 1929, nr. 1/2, s. 72–88.
95. HOPPEN, Jerzy. *Malowidła ścienne zamku trockiego na wyspie*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki.* T. 2, Wilno, 1935, s. 228–239.
96. HOPPEN, Jerzy. *Malarz Jan Prechtl – brat Józef od św. Teresy*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki*. T. 3. Wilno, 1938/39, s. 150–155.
97. HOPPEN, Jerzy. D. *Casparini, twórca rokokowej dekoracji snycerskiej w kośc. Dominikanów w Wilnie* (referat). In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 3. Wilno, 1938/39, s. 258–265.
98. HOPPEN, Jerzy. *Szkoła sztycharstwa w dawnym Uniwersytecie Wileńskim*. In: *Słowo,* 1938, nr. 57.
99. KAJRUKSTIS, Witold. *W sprawie konserwacji fresków klasztoru wizytek w Wilnie*. In: *Kurier Wileński*, 1930, nr. 50.
100. KURCZEWSKI, Jan. *Pamiątka zbudowania i poświęcenia Trzech Krzyżów w Wilnie na Gorsze Trzykrzyskiej w roku 1916*. Wilno, [1916], 30 s.
101. LISOWSKI, Stanisław. *Starodruki Uniwersyteckiej Bibljoteki Publicznej w Wilnie*. In: *Ateneum Wileńskie,* 1931/1932, r. 8, s. 267–279.
102. LORENTZ, Stanisław. *Materjały do życiorysu i twórczości Jana Damela*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki.* T. 2, Wilno, 1935, s.310–315.
103. LORENTZ, Stanisław. *Konserwacja wnętrza kościoła Ostrobramskiego w Wilnie*. In: *Ochrona zabytków sztuki*, T. 1, 1930/31, s. 212–216.
104. LORENTZ, Stanisław. *O architekcie Janie Zaorze i dekoratorach kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie / L'architecte Jean Zaor et les décorateurs de l'église Saint Pierre et Paul à Wilno*. Lwów: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1938, 16 s.
105. ŁOPACIŃSKI, Euzebiusz. *Wiadomości o artystach Wilna i ziem okolicznych zebrane w Archiwum Państwowem i Archiwum miejskiem w Wilnie*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki*. T. 3. Wilno, 1938/39, s. 319–334.
106. ŁOPACIŃSKI, Euzebiusz. *Z dziejów twórczości Franciszka Smuglewicza*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 3, Wilno, 1938/39, s.127–133.
107. ŁOPACIŃSKI, Euzebiusz. *Osobliwe szczegóły z życia malarza wileńskiego J. Trojanowskiego*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 3, Wilno, 1938/39, s. 136–141.
108. ŁOWMIAŃSKI, Henryk. *Papiernie wileńskie XVI wieku. Przyczynek do ich dziejów*. In: *Ateneum Wileńskie,* 1924, r. 2, nr. 7/8, s. 409–423.
109. ŁOWMIAŃSKI, Henryk. *Cztery wieki drukarstwa w Wilnie (1525-1925)*. In: *Ateneum Wileńskie,* 1925/26, nr. 10-11, s. 430–436.
110. MAKOWSKA-GULBINOWA, E. *Wileńskie cechy tkackie*. In: *Ateneum Wileńskie,* 1924, nr. 5-6, s.68–103.
111. MAŃKOWSKI, Tadeusz. *Materjały do dziejów manufaktur tkackich Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki"*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 3. Wilno, 1938/39, s. 1–18.
112. MORELOWSKI, Marian. *W sprawie artystów radziwiłłowskich XVIII w. polskiego pochodzenia i ocalałych dzieł ich ręki* (uzupełnienie do pracy T. Mańkowskiego i B. Taurogińskiego). In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 3. Wilno, 1938/39, s. 24–28.
113. MORELOWSKI, Marian. *Płaskorzeźby Ewangeljarza t. zw. Anastazji a sztuka leodyjsko-mozańska XII w*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T.2, Wilno, 1935, s. 265–296.
114. MORELOWSKI, Marian. *Pericopae lubińskie, ewangeliarz płocki i drzwi gnieźnieńskie a sztuka leodyjsko-mozańska XII wieku*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki.* T. 2, Wilno, 1935, s. 346–361.
115. MORELOWSKI, Marian. *Drzwi gnieźnieńskie a rękopisy leodyjskie w Berlinie i Brukseli*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki*. T. 2, Wilno, 1935, s.407–465.
116. MORELOWSKI, Marian. *Giuseppe Rusconi a rzeźba w kościele uniwersyteckim św. Jana w Wilnie*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki* Wilno. T. 2, 1935, s.337–338.
117. MORELOWSKI, Marian. *Rysunek Rubensa dla profesora Wileńskiej Akademii*. Wilno, 1937. Atspaudas iš *Arkady*, 1937, nr 3, s. 125–128.
118. MORELOWSKI, Marian. *Abstrakcjonizm i naturalizm a nauka historii sztuki w szkolach srednich*. Krakow: Druk Anczyca, 1935, s. 53–60. Atspaudas iš *Pamiętnik organizacyjny zjazdu historyków sztuki w Krakowie*, 1934.
119. MORELOWSKI, Marian. *Tkaniny ludowe karaimskie a sprawa pochodzenia Karaimów krymskich i polskich*. Wilno, 1934, 53 s. Atspaudas iš *Myśl karaimska*, 1933/34, z. 10.
120. MORELOWSKI, Marian. *Wartość historyczna i artystyczna gobelinów katedry wileńskiej*. In: *Gobeliny Wileńskie. Ich pochodzenie, wartość i losy.* Wilno: Rada Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych, 1933, s. V–LXXXVIII.
121. MORELOWSKI, Marian. *Korona i hełm znalezione w Sandomierzu a sprawa korony Witolda i grobowców dynastycznych w Wilnie*. In: *Ateneum Wileńskie,* 1930, r.7, s.602-683.
122. ORDA, Jerzy. *Symbolika rzeźb kościoła św. Piotra i Pawła w Wilnie*. In: *Alma Mater Vilnensis*, 1933, z. 11, s. 17–32.
123. OSIECZKOWSKA, Celina. *O szkole polskiej malarstwa bizantyjskiego*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki*. T. 2, Wilno, 1935, s. 35–130.
124. OSIECZKOWSKA, Celina. *Mozaika zdobiąca*

tympanon drzwi królewskich w kościele świętej Zofji w Konstantynopolu. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki.* T. 2, Wilno, 1935, s. 1–34.

125. PIGOŃ, Stanisław. *Pierwszy pomysł pomnika A. Mickiewicza w Wilnie [w r. 1858]*. In: *Z dawnego Wilna*: *szkice obyczajowe i literackie. Biblioteczka Wileńska*, 1929, nr. 2, s. 151–163.

126. RÖMER, Helena. *Świat w karykaturze (z albumu karykatur Alfreda Römera)*. In: *Wilno. Kwartalnik poświęcony sprawom miasta Wilna*. 1939, nr. 2, s. 128–144.

127. REMER, Jerzy. *Oddział sztuki Wileńskiego Urzędu wojewódzkiego w pięcioletnim okresie działalności*. Wilno, 1928, 23 s.

128. REMER, Jerzy. *Oddział sztuki Wileńskiego urzędu Wojewódzkiego w pięcioletnim okresie działalności.* In: *Źródła Mocy*, 1928, r. 2, z. 4, s. 98–118.

129. REMER, Jerzy. *W służbie sztuki: u źródeł twórczości Ferdynanda Ruszczyca*. Wilno, 1927, 22 s.

130. RUSZCZYC, Ferdynand. *Tradycje sztuki w Wilnie*. In: *Rocznik Towarzystwa przyjaciół nauk w Wilnie,* 1922, t. VII, s. 177-180.

131. RUSZCZYC, Ferdynand. *Wilno i sztuka*. In: *Ziemia*, 1922, nr. 5, s. 166–172.

132. RUSZCZYC, Ferdynand. *Liść wawrzynu i płatek róży / Lauriers et roses: przemówienia, wykłady, odczyty, artykuły w języku polskim i francuskim*. Wilno: St. Turski, 1937, 213 s.

133. Ferdynand Ruszczyc: życie i dzieło : księga zbiorowa / Ferdynand Ruszczyc: sa vie et son oeuvre: publication commémorative [sudarė BUŁHAK, Jan]. Wilno: Skład główny w księgarni św. Wojciecha, 1939, 481 s.

134. ŚLEDZIEWSKI, Piotr. *Dialog albo rozmowa o adoracji Krzyża Św. na fasadzie bazyliki wileńskiej*. In: *Środy Literackie,* 1937, nr. 7, s. 1–19.

135. ŚLEDZIEWSKI Piotr. *Mauzoleum Królewskie w bazylice wileńskiej*. In: *Wilno. Kwartalnik poświęcony sprawom miasta Wilna.* 1939, nr. 2, s. 107–119.

136. ŚLEDZIEWSKI, Piotr. *Ikonografinės kompozicijos teatriškumas šv. Petro Ir Povilo bažnyčioje Antakalnyje*. In: *Naujoji Romuva*, 1940, nr. 1/2, p. 2–8.

137. SKRUDLIK Mieczysław. *Restauracja obrazu Matki Boskiej Świętomichalskiej w Wilnie*. In: *Kurier Literacko-Naukowy,* 1935, nr. 46, s. 7–9.

138. SZAPSAŁ, Hadzi Seraja Chan, 1873-1961. *Wyobrażenia świętych muzułmańskich a wpływy ikonograficzne katolickie w Persji i stosunki persko-polskie za Zygmunta III*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki.* T. 2, Wilno, 1935, s. 131–192.

139. TATARKIEWICZ, Wladysław. *O Wileńskiej Szkole Malarstwa. Rzecz wygłoszona na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciól Nauk w Wilnie w czerwcu 1920*. In: *Południe,* 1921, z. 1, s. 3–18.

140. TAUROGIŃSKI, Bolesław. *Dane archiwalne o artystach na dworze książąt Radziwiłłów XVI-XIX w*. In: *Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie.* T. 3. Wilno, 1938/39, s. 19–23.

141. UZIĘBLO, Lucyan. *Aleksander Władysław Strauss*. In: *Wilno. Kwartalnik poświęcony sprawom miasta Wilna*. 1939, nr. 1, s. 42–45.

KAUNE

ARCHITEKTŪRA

1. A. Ms. *Klaipėdoje statomi impozantiški sporto ir gimnastikos rūmai*. In: *Lietuvos mokykla*, 1937, nr. 10, p. 636–637.
2. *Ar atgimsta architektūra?* In: *Židinys,* 1935, nr. 21(2), p. 202–203.
3. *Paminklai apie kuriuos mažai žinome: Seminarijos bažnyčia, Karmelitų bažnyčia*. In: *Bangos*, 1932, nr. 44, p. 1155; nr. 45, p. 1177–1178.
4. B. M-kas. *Kas žinotina namų savininkams*: *[Apie trobesių statybą ir projektavimą]*. In: *Tėvų žemė,* 1935 02 02, p. 4.
5. BAČELIS (Inžinierius). *Urbanistiniai kliuviniai*. In: *Savivaldybė*, 1940, nr. 5, p. 156–158.
6. BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Visuotinė meno istorija. Nuo priešistorijos iki Viduramžių*. T.1–2. Kaunas: V.D. Universiteto Humanitarinių mokslų fakulteto leidinys, 1934, 1939 (yra ir apie dailę).
7. BIČIŪNAS, Vytautas. *Bažnytinio meno reikalu*. In: *Židinys*, 1926, nr. 5, p. 334–337.
8. BIČIŪNAS, Vytautas. *Lietuviškas stilius*. In: *Trimitas*, 1928, nr. 38, p. 1245–1251.
9. BIČIŪNAS, Vytautas. *Prisikėlimo bažnyčios projekto kritikos proga*. In: *Lietuvos aidas*, 1929 11 16, p. 4–5.
10. BIČIŪNAS, Vytautas. *Gedimino pilis*. In: *Mūsų Vilnius*, 1932, nr. 10, p. 219.
11. BIELINSKIS, Feliksas. *Mūsų miestų architektūra ir civilizacija*. In: *Technika ir ūkis*, 1939, nr. 6, p. 125–126.
12. DAGYS, Jonas. *Miestų statybos ir butų reikalai*. In: *Savivaldybė,* 1931, nr. 3(94), p. 6–10.
13. Daugis, Pranas. *Musų „dangorėžiai“*. In: *Dienos naujienos,* 1932 07 11, p. 2.
14. DAUGIS, Pranas. *Statykime sveikus ir gražius namus.* In: *Trimitas,* 1931, nr. 23, p. 443–444.
15. *Didžiulė Lietuvos ligoninė: [Apie VDU klininkų statybą]*. In: *Lietuviškas baras*, 1939, nr. 2, p. 78.
16. DOBUŽINSKIS, Mstislavas. *Kelios mintys apie tautinio meno kelius*. In: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 23, p. 529–530, nr. 24, p. 554-555.
17. DUBENECKIS, Vladimiras. Apie mūsų architektūrą. In: Baras, 1925, kn. 1, p. 90–95.
18. GALAUNĖ, Paulius. *Architektūros reikalu*. In: *Lietuvos aidas*, 1918 12 24, p. 5.
19. GALAUNĖ, Paulius. *Lauras Gucevičius. Arkitektoris, arkitektūros, topografijos ir žemėlapių profesoris Vyriausioje Lietuviškoj mokykloj ir prie jos Inžinierių Lietuviško korpuso Mokykloje Vilniuje (1753–1798): Medžiaga monografijai*. In: *Dainava*, 1920, sausis, kn.1, p. 79–102.

20. GALAUNĖ, Paulius. *Naujas architektūros kūrinys (Bažnyčios projektas Karmelave).* In: *Dainava*, 1920, sausis, kn. 1, p. 107.
21. GALAUNĖ, Paulius. *Mūsų architektūros stiliaus reikalai.* In: *Gaisai,* 1931, nr. 5, p. 437–439.
22. GALAUNĖ, Paulius. *Dailininkas ir architektorius Vladimiras Dubeneckis: penkeriems metams nuo jo mirties paminėti.* In: *Prošvaistė*, 1937, kn. 1, p. 71–84.
23. GALAUNĖ, Paulius. *Senojo Kauno siela.* In: *Vairas,* 1931. nr. 11, p. 316–323.
24. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvos šventovių šventovė.* In: *Lietuvos aidas*, 1937 10 09, p. 8.
25. GALAUNĖ, Paulius. Vilnius – Lietuvos meno centras. In: *Tautos mokykla*, 1940, nr. 2, p. 45–50.
26. GETNERIS, Jurgis. *Lietuvos miesteliai – mūsų urbanistinės kultūros šaltiniai.* In: *Technika ir ūkis,* 1938, nr. 4/6, p. 108–118.
27. GETNERIS, Jurgis. *Kelios urbanistinės gairės „uosto" kvartalui planuoti.* In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 39 (401), p. 715–716.
28. GETNERIS, Jurgis. *Kauno kapinių urbanistinė raida.* In: *Technika ir ūkis*, 1940, nr. 3, p. 48–49.
29. GRINIUS, Jonas. *Vilniaus meno paminklai: su 70 paveikslų pagal J. Bulhako ir kitų fotografijas.* Kaunas: Šv. Kazimiero draugija, 1940.
30. *Iš senos rusų įgulos gūžtos išaugo moderniškas miestas: labai įdomus svetimšalio architektoriaus žodis apie Kauno statybą.* In: *Lietuvos aidas,* 1935 06 24, p. 5.
31. JASĖNAS, Kazimieras. *Visuotinė meno istorija.* T.1–3. Mintauja, 1923–1938.
32. JASĖNAS, Kazimieras. *Iš meno priešaušrio: archeologijos ir geologijos daviniai: Šumerijos, Babilonijos, Asirijos, Persijos, Egipto, Mikėnų, Tirinto ir Kretos kūryba.* Jelgava, 1939.
33. JASĖNAS, Kazimieras. *Barokas ir subarokinti pastatai Lietuvoj.* In: *Židinys*, 1934, nr. 3, p. 255–262.
34. JOKIMAS, Antanas. *Apie Kauno miesto planą.* In: *Savivaldybė,* 1924, nr. 8/9(15/16), p. 6–9.
35. JOKIMAS, Antanas. *Apie Kauno miesto statybą.* In: *Technika ir ūkis*, 1940, nr. 3, p. 42–45.
36. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Namų ir buto įrengimo estetika.* In: *Naujas žodis*, 1928, nr. 23–24, p. 23–24.
37. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Dėl Prisikėlimo bažnyčios projekto.* In: *Lietuvos aidas,* 1929 11 04, p. 5.
38. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Prisikėlimo bažnyčios reikalu.* In: *Lietuvos aidas*, 1930 03 08, p. 2–3.
39. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Pažaislio vienuolynas ir jo meninės vertenybės.* Kaunas: *Spindulio* b-vės sp., 1930. 31 p. 3 il.[fakt. 1931]. Atspaudas iš: *Židinys*, 1930, nr. 8/9, p. 119–129; nr. 11, p. 330–341.
40. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Pažaislis, Baroko vienuolynas Lietuvoje.* Kaunas, 1930.
41. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Apie Kölno katedrą.* In: *Šviesos keliai,* 1930, nr. 2, p. 50–57.
42. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Apie gotišką stilių.* In: *Šviesos keliai,* 1930, nr. 1, p. 34–43.
43. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Naujoji koplyčia Karo ligoninėj.* In: *Naujoji Romuva,* 1931, nr. 14. p. 336.
44. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Apie renesansą.* In: *Šviesos kelia,*. 1931, nr. 3. p. 227–228; nr. 6, p. 424–433.
45. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Dėl Vytauto Didžiojo vardo muziejaus projekto.* In: *Židinys*, 1931, nr. 8/9, p. 167–170.
46. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Pažaislio vienuolynas.* In: *Sargyba*, 1931, nr. 9, p. 269–276. (yra ir apie dailę)
47. KAPOČIUS, Feliksas. *Prisikėlimo bažnyčios statybos komiteto pirmininko žodis tuo pačiu reikalu.* In: *Lietuvos aidas*, 1930, nr. 55, p. 2–3.
48. KAREVIČIUS, Pranciškus. *Priemonė bažnyčių statymui ir remontui lėšų pagaminti.* In: *Tiesos kelias*, 1926, nr. 12, p. 316–323.
49. *Kauno miesto teatras* [pasirašė Mac. A.]. In: *Statybos menas ir technika,* 1923, sąs. 2(5), p. 3–5.
50. *Kauno naujos kaminyčios (apie naujus pastatus miesto centre).* In: *Laiko žodis*, 1933, nr. 2, p. 6.
51. KRIŠČIUKAITIS, Kazys. *Žvilgsnis į urbanizmo istoriją.* In: *Technika ir ūkis*, 1940, nr. 2, p. 27–34.
52. LANDSBERGIS, Vytautas. *Liaudies namų uždaviniai ir jų projektavimas.* In: *Technika,* 1928, nr. 4, p. 49–52.
53. LANDSBERGIS, Vytautas. *Fiziško auklėjimo rūmai.* In: *Fiziškas auklėjimas,* 1931, nr. 2, p. 109–114.
54. *Lietuvių statybos ir puošybos pavyzdžių albumas / Album of examples of lithuanian architecture and ornamentation.* Kaunas: Vidaus reikalų ministerijos statybos inspekcija, 1925, 99 p.
55. MACEIKA, Juozas, JUŠKEVIČIUS, Adomas. *Vilnius ir jo apylinkės: vadovas.* Kaunas: Spaudos fondas, 1940.
56. MACEIKA, Juozas. *Žymiausios Vilniaus bažnyčios.* In: *Židinys*, 1940, nr. 3, p. 371–374.
57. MARČIULIONIS, Kazys. *Mūsų namas (apie planuojamą „Neo Lithuanijos" rūmų statybą).* In: *Jaunoji Lietuva.* 1923, nr. 1, p. 12–14.
58. MATIJOŠAITIS, J. *Prisikėlimo Bažnyčia Kaune.* In: *Rytas*, 1929 03 28, p. 3.
59. MATIJOŠAITIS, J. *Atsikėlimo Bažnyčios projektas.* In: *Rytas*, 1929 05 11, p. 4.
60. MATIJOŠAITIS, J. *Apie Prisikėlimo bažnyčią.* In: *Darbininkas,* 1930. nr. 3, p. 2.
61. MATIJOŠAITIS, J. *Prisikėlimo bažnyčia.* In: *Rytas,* 1930 02 20, p. 3.
62. MAŽIULIS, Antanas. *Dusetų krašto statyba ir jos papročiai.* Kaunas: Raidės sp., 1937.
63. MERKELIS, Aleksandras. *Lietuvių medžio statiniai ir medžio padarinė*, In: *Šiaulių metraštis*, 1931, p. 16.
64. MERKELIS, Aleksandras. *Vytauto bažnyčia [Kaune].* In: *Jaunoji karta,* 1933, nr. 8. p. 125–126.
65. MOŠINSKIS, Algirdas. *Senoviškos lietuvių statybos reikalu.* In: *Žemėtvarka ir melioracija*, 1932, nr. 3, p. 148–160.

66. *Moderniškasis Kaunas: apie naujas statybas ir pastatus*. In: *Naujas žodis*, 1930, nr. 23–24, p. 44–48.
67. *Mokytojų seminarijos rūmai Kėdainiuose*. In: *Naujas žodis,* 1926, nr. 3, p. 3.
68. *Naujoji socialistinių miestų statyba*. In: *Dienos naujienos,* 1931 06 16, p. 2.
69. *Nykstanti senovės liekana: apie Zapyškio bažnyčią* [pasirašė K.S.B.]. In: *Naujas žodis,* 1930, nr. 17, p. 353.
70. PEYERIS, Eduardas. *Panemunės būstinės projektas*. In: *Statybos menas ir technika,* 1922, sąs. 2, p. 3–10.
71. PENKAUSKAS, Pranas. *Virbalio geležinkelio stotis ir Virbalio miestelis - du skirtingu dalyku... : apie architektūrą ir kunigų kultūrinį darbą*. In: *Vienybė,* 1918 08 14, p. 465.
72. *Pažerių liaudies mokykla*. In: *Naujas žodis,* 1926, nr. 4, p. 9.
73. *Ramovės Rūmai.* In: *Kardas* 1937, nr. 8, p. 187–192.
74. REISONAS, Karolis. *Žemės ūkio statyba: Lietuvos tautiniai motyvai paruošti V. Dubeneckio ir P. Galaunės.* Kaunas, 1926.
75. REISONAS, Karolis. *Molio statyba.* Kaunas, 1928, 52 p.
76. *Tikslus išnaudojimas vietos gyvenamuose namuose* [pasirašė Rimko-s, A.]. In: *Mūsų meisteris*, 1932, nr. 2–3, p. 12–14.
77. SONGAILA, Mykolas. *Vytauto Didžiojo universiteto Fizikos-Chemijos institutas*: trumpas Instituto statybos aprašymas. In: *Technika,* 1933, nr. 7, p. 459–500.
78. SRUOGA, Balys. *Prisikėlimo bažnyčios statyba*. In: *Lietuvos aidas*, 1930 03 28, p. 3–4.
79. SRUOGA, Balys. *Atsikėlimo bažnyčios klausimu. Atviras laiškas p. A. Jakštui*. In: *Rytas,* 1930 04 29, p. 2–3.
80. ŠALKAUSKIS, Algirdas. *Lietuvių architektūros raida*. In: *Naujoji Romuva*, 1935, nr. 10/11, p. 265.
81. ŠIMOLIŪNAS, Jonas. *Statyba*. T. 1-4. Kaunas: V. D. un-to Technikos fakulteto leidinys, 1937–1943.
82. ŠLAPELIS, Ignas. *R.–K. bažnyčios meno istorija: (bendrais bruožais)*. Kaunas: Šv. Kazimiero draugija, 1935.
83. ŠVIPAS, Vladas. *Architektūros reikalu*. In: *Kultūra,* 1927, nr. 7/8, p. 329–334.
84. ŠVIPAS, Vladas. *Miesto gyvenamieji namai: jiems statomi reikalavimai ir jų projektavimas.* Kaunas: Varpo sp., 1933.
85. ŠVIPAS, Vladas. *Architektūra tautos kultūroje*. In: *Naujoji Romuva,* 1937, nr. 4/5, p. 107–108.
86. TARULIS, Albertas? *Pastabos Kauno planą beruošiant*. In: *Naujoji Romuva,* 1938, nr. 27/28, p. 385–386.
87. *Valstybės rūmų statybos projektas* [pasirašė J.K.B.]. In: *Lietuvos aidas,* 1939 02 01, p. 8.
88. Valstybinės spaustuvės projektu konkursas. In: *Statybos menas ir technika,* 1923, nr. 1(4), p. 25–27.
89. *Vytauto bažnyčia Kaune: apie jos istoriją*. In: *Jaunasis ūkininkas*, 1938 03 03, p. 125.
90. *Įdomios senienos Zapyškio bažnyčioje*. In: *Jaunasis ūkininkas*, 1939 08 31, p. 380.
91. VAIDELYS, Jonas. *Zapyškio Vytauto Didžiojo bažnyčia žūva: apie jos istoriją ir dabartinę būklę*. In: *Jaunoji karta,* 1934, nr. 33, p. 534–535.
92. VIZBARAS, Feliksas. *Kauno pašto rūmai*. In: *Technika ir ūkis*, 1933, nr. 5, p. 147–149.
93. VILEIŠIS, Jonas. *Ar reikalinga Kaunui naujieji Rotušės rūmai*. In: *Lietuvos žinios,* 1939 01 27, p. 5.
94. VOROBJOVAS, Mikalojus. *Vilniaus menas: paveikslus parinko ir įžangą paruošė Mikalojus Vorobjovas.* Kaunas: Spaudos fondas, 1940.
95. ZABITIS, Adolfas. *Vilniaus bažnyčios mūsų tautos šventovė*. Vilnius: Lietuvos turizmo draugija, 1940.
96. ŽALNIERAITIS, Vytautas. *Lietuviškos „Moderne Bauformen“*. In: *Technika ir ūkis*, 1940, nr. 2, p. 35–36.

DAILĖ

97. ALEKSANDRAVIČIUS, Petras. *M. K. Čiurlionis*. In: *Pavasaris*, 1930, nr. 7, p. 205–208.
98. ALEKSANDRAVIČIUS, Petras. *Mūsų skulptūra*. In: *Dienovidis*, 1940, nr. 4, p. 232–236.
99. AUGUSTINAVIČIUS, Paulius. *Modernusis bažnytinis menas*. In: *Naujoji Romuva*, 1939, nr. 5, p. 108–109.
100. BIČIŪNAS, Vytautas. *Apie bažnytinę dailę*. In: *Ganytojas,* 1919, nr. 3, p. 87–89.
101. BIČIŪNAS, Vytautas. *Dailės globojimas: [dėl Bažnytinio meno muziejaus]*. In: *Ganytojas*, 1919, nr. 9, p. 213–214.
102. BIČIŪNAS, Vytautas. *Marko Šagalio parodos ir paskaitos įspūdžiai*. In: *Lietuva*, 1922 05 25, p. 4–5.
103. BIČIŪNAS, Vytautas. *Petras Rimša*. In: *Gairės*, 1923, nr. 1, p. 42–43.
104. BIČIŪNAS, Vytautas. *Iš M. Dobužinskio parodos*. In: *Lietuva*, 1925 04 18, p. 6.
105. BIČIŪNAS, Vytautas. *Juozo Zikaro kūryba*. In: *Krivulė*, 1925, nr. 18, p. 315.
106. BIČIŪNAS, Vytautas. *Bažnytinio meno reikalu*. In: *Židinys*, 1926, nr. 5, p. 334–337 (yra ir apie architektūrą).
107. BIČIŪNAS, Vytautas. *Be siužetų. Šiųmetės dailės parodos įspūdžiai.* In: *Židinys,* 1926, nr. 4, p. 255–257.
108. BIČIŪNAS, Vytautas. *M. K. Čiurlionis*. Kaunas: Lietuvos dailės draugija, 1927.
109. BIČIŪNAS, Vytautas. *M. K. Čiurlionis*. In: *Židinys*, 1927, nr. 9, p. 138–154.
110. BIČIŪNAS, Vytautas. *Trylikos paroda*. In: *Lietuva*, 1928 01 12, p. 4
111. BIČIŪNAS, Vytautas. *Lietuvos dailininkų paroda*. In: *Židinys*, 1928, nr. 1, p. 49.
112. BIČIŪNAS, Vytautas. *Pirmoji jaunųjų menininkų kūrinių paroda*. In: *Lietuvos aidas*, 1930 03 25, p. 3.

113. BIČIŪNAS, Vytautas. *Dail. St. Ušinskio paveikslų paroda*. In: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 38, p. 904.
114. BIČIŪNAS, Vytautas. *Vilniaus dailininkų paroda*. In: *Židinys*, 1932, nr. 1, p. 67–68.
115. BIČIŪNAS, Vytautas. *Rudens sezono parodos*. In: *Židinys,* 1932, nr. 8–9, p. 168–169.
116. BIČIŪNAS, Vytautas. *Vytauto paminklas Lietuvoj prieš 20 m.* In: *Trimitas*, 1933, nr. 10, p. 188–190.
117. BIČIŪNAS, Vytautas. „Ars" paroda. In: Židinys, 1934, nr. 4, p. 389–390.
118. BIČIŪNAS, Vytautas. R. Kalpoko meno kūrinių paroda. In: Židinys, 1936, nr. 10, p. 341–342.
119. BIČIŪNAS, Vytautas. Mūsų intelektualinio meno pradžia Vilniuje. In: Dienovidis, 1939, nr. 5, p. 230–233.
120. *Tapybos ir skulptūros paroda [Kaune].* [pasirašė B-as]. In: *Trimitas*, 1924 09 04, nr. 203, p. 17–22.
121. BULAKA, Mečislovas. *Stiklo keramikos reikalu*. In: *Lietuvos aidas*, 1937 10 02, p. 6.
122. CVIRKA, Petras. *Apie dailininkus*. In: *Kultūra*, 1936, nr. 1, p. 32.
123. DIDŽIOKAS, Vladas. *Šimonio ir Varašiaus paveikslų parodos*. In: *Lietuvis*, 1927 12 10, p. 2.
124. DIDŽIOKAS, Vladas. *Dvidešimt plastinio meno metų*. In: *Lietuva 1918–1938. Leidinys 20 metų Lietuvos nepriklausomybės sukakčiai paminėti.* Kaunas, 1938, p. 189–210.
125. DOBUŽINSKIS, Mistislavas. *Aleksandras Benua*. In: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 46, p. 1092–1094.
126. *Dvylika M. K. Čiurlionies paveikslų „Zodijako ženklai"* / tekstas Igno Šlapelio. Kaunas: M. K. Čiurlionies galerija, 1927.
127. FIGARO, *V. Dubeneckis*. In: *7 meno dienos,* 1929, nr. 31, p. 5–6.
128. GALAUNĖ, Paulius. *Knygų menas*. In: *Baras,* 1925, sausis, nr. 1, p. 69–72.
129. GALAUNĖ, Paulius. *Plastikos menas*. In: *Baras,* 1925, nr. 1, p. 83–89.
130. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvos meno keliai*. In: *Baras,* 1925, nr. 2, p. 53–63. (yra ir apie architektūrą, teatrą, kūrinių išsaugojimą).
131. GALAUNĖ, Paulius. *Exlibrisas Lietuvoje (XVI–XX šimtmečiai).* Kaunas: Valstybės sp., 1926. (Atspaudas iš *Tautos žodis,* 1926, kn.4.)
132. GALAUNĖ, Paulius. *Tapytojas Juozas Oleškevičius (1777–1830).* Kaunas: Valstybės spaustuvė, 1927. (Atspaudas iš Humanitarinių mokslų fakulteto raštai III t. II sąs.)
133. GALAUNĖ, Paulius. *Vilniaus meno mokykla (1793-1831): jos istorija, profesoriai ir mokiniai.* Kaunas: Lietuvos universiteto Humanitarinių mokslų fakultetas, 1928.
134. GALAUNĖ, Paulius. *Ex-librisų parodos M. K. Čiurlionies galerijoje*. In: *Karo literatūros rodyklė*, 1929, nr. 43, p. 2.
135. GALAUNĖ, Paulius. *M. K. Čiurlionies piešiniai*. In: *Židinys*, 1929, nr. 1, p. 22–24.
136. GALAUNĖ, Paulius. *Prancūzų grafika*. In: *Židinys,* 1930, nr. 4, p. 320–323.
137. GALAUNĖ, Paulius. *Paminklomanija*. In: *Gaisai,* 1931, nr. 4. p. 343–345.
138. GALAUNĖ, Paulius. *„Dvejukės" paroda*. In: *Gaisai,* 1931, nr. 3, p. 240–243.
139. GALAUNĖ, Paulius. *Keturių paroda*. 1931. In: *Gaisai,* 1931, nr. 4, p. 333–337.
140. GALAUNĖ, Paulius. *„Nepriklausomųjų menininkų" paroda.* In: *Piūvis,* 1931, nr. 3, p. 147–150.
141. GALAUNĖ, Paulius. *M. Dobužinskio darbų paroda*. In: *Gaisai,* 1931, nr. 5, p. 439–441.
142. GALAUNĖ, Paulius. *Pirmoji Lietuvos senojo bažnytinio meno paroda*. In: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 26, p. 615–617.
143. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvių liaudies skulptūros problemos.* Kaunas, 1932, 31 p.
144. GALAUNĖ, Paulius. *Vytauto portretai*. In: *Praeitis*, Kaunas, 1933, T. 2, p. 72–86.
145. GALAUNĖ, Paulius. *Pirmųjų Lietuvos litografijų istorijos bruožai*. In: *XXVII knygos mėgėjų metraštis.* Kaunas, 1933, T.1, p. 39–50.
146. GALAUNĖ, Paulius. *Dėl grafikos meno*. In: *Vairas*, 1934. nr. 1, p. 81–84.
147. GALAUNĖ, Paulius. *M. K. Čiurlionies kūriniai svetur.* In: *Lietuvos aidas,* 1935 01 26, p. 3.
148. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvių grafikos paroda Čekoslovakijoje*. In: *Vairas,* 1935, nr. 2, p. 215–217.
149. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvių meno raidos bruožai.* In: *Akademikas,* 1936, nr. 13–14, p. 266–273.
150. GALAUNĖ, Paulius. *M. K. Čiurlionis.* Kaunas: Varpo sp., 1936. (Atspaudas iš knygos *Lietuviškoji enciklopedija*. Kaunas, 1936. T. 5, sąs. 10).
151. GALAUNĖ, Paulius. *M. K. Čiurlionis – grafikas.* In: *XXVII knygos mėgėjų metraštis*. Kaunas, 1937, T. 2, p. 19–24.
152. GALAUNĖ, Paulius. *Bažnytinio meno paroda*. In: *Gimtasai kraštas,* 1939, nr. 1, p. 539–549.
153. GALINIS, T. *Renesanso dailininkai*. In: *Šviesos keliai*, 1932, nr. 3, p. 149–154.
154. GENYS, Pranas. *Žemaičiai dailininkai. Šių metų meno premijų laureatai.* In: *Žemaičių prietelius*, 1938 12 15, p. 3–4.
155. GIRA, Liudas. *Mūsų miestų senovės grožis ir kuriozai (M. Dobužinskio parodoj apsidairius*). In: *Lietuvos aidas*, 1931 05 28, p. 4.
156. GIRA, Liudas. *Dekoracinė M. Dobužinskio kūryba*. In: *Lietuvos aidas*, 1932 05 11, p. 2.
157. GRINIUS, Jonas. *Antroji rudens dailės paroda*. In: *XX amžius*, 1936 12 12, p. 5.
158. GRINIUS, Jonas. *Įspūdžiai iš Vengrų dailės parodos*. In: *XX amžius*, 1938 05 14, p. 7.
159. GUDAITIS, Antanas. *Ko siekia Ars*. In: *Literatūros naujienos*, 1934 04 15, nr. 2, p. 5.
160. JAKŠTAS, Adomas. *Lietuvių meno apžvalgos paroda*. In: *Draugija*, 1920, nr. 7/8, p. 276–287, nr. 9/10, p. 360–369.
161. JAKŠTAS, Adomas. *Ekspresionizmas dailėje ir poezijoje.* Kaunas: Šviesa, 1921, 20 p.
162. JAKŠTAS, Adomas. *Ekspresionizmas dailėje ir poezijoje.* In: Draugija, 1921, nr. 3/4, p. 94.
163. JAKŠTAS, Adomas. *Lietuvos lenkų „Paveikslų paroda"*. In: *Rytas,* 1925 02 19, p. 3.
164. JAKŠTAS, Adomas. *P. V. Kairiūkščio „Sielos lietu-*

viškumas“ ir jo meniškasis „Credo“. In: *Rytas*, 1932 01 22 p. 4.

165. JASĖNAS, Kazimieras. *Antonio Allegri da Correggio. 1494?–1534. Jo 400 metų mirties sukakčiai paminėti.* Mintauja, 1934.

166. KAIRIŪKŠTIS, Vytautas. *Kauno Meno mokyklos parodos proga*. In: *Vairas*, 1932, nr. 11, p. 217–220.

167. KAIRIŪKŠTIS, Vytautas. *Čiurlionies tapybos elementai*. In: *Vairas*, 1940, nr .4, p. 310–311.

168. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Lietuvos dailininkų kūrinių pavasario paroda*. In: *Lietuvis,* 1927 05 14, p. 2.

169. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *K. Šimonio ir S. Varašiaus kūrinių paroda*. In: *Lietuvis*, 1927 12 13, p. 2.

170. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Paskutinėj paveikslų parodoj*. In: *Lietuvis*, 1928 01 24, p. 3.

171. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Dėl atidaromos moderniškos grafikos parodos*. In: *Lietuvos aidas*, 1929 02 23, p. 5

172. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Dvi meno parodos*. In: *Lietuvos aidas*, 1930 12 31, p. 2–3.

173. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Prancūzų grafikos ir knygos meno parodos proga*. In: *Lietuvos aidas*, 1930 03 29, p. 2–4.

174. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Dail. S. Ušinskio paveikslų paroda*. In: *Židinys*, 1931, nr. 8/9, p. 164–165.

175. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Dailininkų parodoje*. In: *Šviesos keliai*, 1932, nr. 1, p. 61–63.

176. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Dail. J. Vienožinskio meno studijos mokinių darbų parodoj.* In: *Šviesos keliai,* 1932, nr. 6 (20) p. 372-373.

177. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Japonų medžio raižinių parodos proga*. In: *Lietuvos aidas*, 1932 11 26, p. 7–8.

178. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Nepriklausomųjų dailininkų draugijos meno parodos proga*. In: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 46 p. 993–994.

179. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *M. K. Čiurlionies paminėjimas (1875–1911).* In: *Šviesos keliai*, 1932, nr. 4, p. 243–244.

180. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Dvi meno parodos*. In: *Šviesos keliai*. 1932, nr. 11, p. 689–692.

181. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Iš Latvijos sostinės meno gyvenimo*. In: *Naujoji Romuva* 1934, nr. 174–175, p. 15–16.

182. KELIUOTIS, Juozas. *Moderniojo prancūzų meno paroda.* In: *Naujoji Romuva*, 1939, nr. 6, p. 131.

183. KELIUOTIS, Juozas. *Georges Rouaultas – meninės ir dvasinės revoliucijos dailininkas*. In: *Naujoji Romuva,* 1939, nr. 41. p. 727–730.

184. KOLBA, Z. *Monumentalioji tapyba* (Spaudai parengė V. Drėma). In: *Naujoji Romuva*, 1940, nr. 4, p. 60–65.

185. M. K. Čiurlionio kūrinių katalogas. M. K. Čiurlionies galerija. Leid. nr. 5. / sud. P. Galaunė. M. K. Čiurlionio kūrinių apibūdinimas Ign. Šlapelio. Kaunas, 1927.

186. *M. K. Čiurlionis* [straipsnių rinkinys] / red. P. Galaunė. Kaunas: M. K. Čiurlionies galerija, 1938, 135 p.

187. MASSAČIO, Jonas. *Senosios tapybos paroda*. In: *Lietuva,* 1926 11 22, p. 6.

188. RIMGAILA, B. Vyt. *Kairiūkštis – Vilniaus lietuvių dailininkas*. In: *Lietuvos aidas*, 1931 07 09, p. 5.

189. RIMŠA, Petras. *Meno parodos ir žodžiai*. In: *Lietuvos aidas*. 1932 11 22, p. 3.

190. SUTA, Romanas. *Latviai apie Lietuvos meną*. In: *Sekmoji diena*, 1921, birželio 19, p. 6–8.

191. ŠLAPELIS, Ignas. *Meno parodos aidas.* In: *Skaitymai,* 1923, kn.22, p. 136–139.

192. ŠLAPELIS, Ignas. *M. K. Čiurlionies kūrybos reikšmė meno istorijoje*. In: *Milda*, 1924, nr. 1, p. 10–21.

193. ŠLAPELIS, Ignas. *Menas, kritika, parodos*. In: *Pradai ir žygiai*, 1927, nr. 3/4, p. 271–278.

194. ŠLAPELIS, Ignas. *Iš J. Mackevičiaus ir J. Zikaro parodos*. In: *Meno kultūra,* 1928, nr. 1, p. 18–19.

195. ŠLAPELIS, Ignas. *Konstruktyvizmas vaizduojamajame mene*. In: *Kultūra*, 1928, nr. 11, p. 466–472.

196. ŠLAPELIS, Ignas. *Naujųjų meno srovių kilmė*. In: *Meno kultūra*, 1928, nr. 4, p. 12–16.

197. ŠLAPELIS, Ignas. *M. K. Čiurlionies testamentas*. In: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 21, p. 489–493.

198. ŠLAPELIS, Ignas. *Tarptautinė bažnytinio meno paroda Romoje*. In: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 7, p. 155.

199. ŠLAPELIS, Ignas. *Vilniaus dailininkų parodos paminėjimas.* In: *Bangos*, 1932, nr. 2, p. 38.

200. ŠLAPELIS, Ignas. *Trumpa pernykščių metų vaizduojamojo meno apžvalga.* In: *Bangos*, 1932, nr. 5, p. 131.

201. ŠLAPELIS, Ignas. *Mūsų laikų modernizmas mene.* In: *Židinys*, 1934, nr. 1, p. 30–35; 2, p. 158–166.

202. ŠLAPELIS, Ignas. *Apie Lietuvos meną: paskaita I-jam Pasaulio lietuvių kongresui, įvykstančiam 1935 m. rugpjūčio mėn. 11–17 d. Kaune, Valstybės teatre.* Kaunas: Raidė,1935.

203. ŠLAPELIS, Ignas, ŠIMONIS, Kazys. *Kazio Šimonio kūryba*. Marijampolė: Dirva, 1938, XVI ir 6 p.

204. TAMOŠAITIS, Pranas. *Dabartinė krikščioniškojo meno būklė*. In: *Draugija*, 1939, nr. 17, p. 832–841.

205. TUMAS-VAIŽGANTAS, Juozas. *Lietuvių meno apžvalgos paroda. Adomas Galdikas.* In: *Tauta,* 1920 05 22, p. 1–2.

206. TUMAS-VAIŽGANTAS, Juozas. *L.M.K. Plastikos sekcijos meno paroda*. In: *Skaitymai*, 1923, kn.22, p. 129–135.

207. VALEŠKA, Adolfas. *Justinas Vienožinskis ir jo vedamoji tapybos studija*. In: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 27, p. 650–651.

208. VALEŠKA, Adolfas. *Čiurlionis.* In: *Naujoji Romuva,* 1935, nr. 10/11, p. 241–242.

209. VALEŠKA, Adolfas. *Mūsų menas*. In: *Ateitis*, 1935, nr. 5, p. 240–249.

210. VALEŠKA, Adolfas. *Justinas Vienožinskis*. In: *Naujoji Romuva*, 1936, nr. 44, p. 866–867.

211. VALEŠKA, Adolfas. *Estų meno paroda Kaune*. In: *Naujoji Romuva*, 1937, nr. 20, p. 450.

212. VALEŠKA, Adolfas. *Lietuvių meno keliai. Užsienių spaudos atsiliepimai apie lietuvių dailės parodą Rygoje ir Taline*. Kaunas, 1937.
213. VALEŠKA, Adolfas. *III Rudens dailės paroda*. In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 3, p. 68–69.
214. VEISBARTAS, Jonas. *Jauna, sena ir pasenę mene*. In: *Vairas*, 1930, nr. 5, p. 181–183.
215. WEISSBARTH, Jan. [VEISBARTAS, Jonas] *Žydų meno paroda Kaune*. In: *Vairas,* 1931, nr. 3, p. 354–358.
216. WEISSBARTH, Jan *Daili menė*. In: *Vairas*, 1931, nr. 3, p. 358–360.
217. VEISBARTAS, Jonas. *Naujas M. Dobužinskio kūrybos etapas*. In: *Vairas*, 1931, nr. 6, p. 243–246.
218. VEISBARTAS, Jonas. *Kubizmas – kelias į ornamentiką*. In: *Vairas,* 1931, nr. 10, p. 246–249.
219. VEISBARTAS, Jonas. *Vilniaus menininkų kūrinių paroda Kaune*. In: *Vairas*, 1932, nr. 2, p. 218–220.
220. VEISBARTAS, Jonas. *Kauno meno gyvenimas*. In: *Vairas*, 1932, nr. 11, p. 217.
221. VEISBARTAS, Jonas. *Pretenziška tapyba ir nuoširdus meno supratimas*. In: *Vairas*, 1932, nr. 12, p. 346–351.
222. VIDMANTAS, A. [BRAZIULIS, Alfonsas] *Meno parodos (M. Bandas ir K. Šimonis)*. In: *Kultūra*, 1925, nr. 11, p. 552–553.
223. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Plastikos meno reikalai Lietuvoje*. In: *Lietuva,* 1921 12 15–16, p. 2.
224. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Meno paroda*. In: *Lietuva*, 1924 03 24, p. 4.
225. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Lietuvos meno parodos 1925 m*. In: *Baras*, 1925, nr. 5, p. 68–80.
226. VIENOŽINSKIS, Justinas. Pirmoji latvių menininkų kūrinių paroda Kaune. In: *Pradai ir žygiai*, 1927, nr. 1(9), p. 67–68.
227. VIENOŽINSKIS, Justinas. *A. Žmuidzinavičiaus apžvalginė meno paroda*. In: *Pradai ir žygiai*, 1927, nr. 3–4 (11–12), p. 279–281.
228. VIENOŽINSKIS, Justinas. *J, Vienožinskio, A. Galdiko ir J. Šileikos paveikslų paroda*. In: *Mūsų dienos*, 1928, nr. 5, p. 5,10.
229. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Lietuvių menas ir meno organizacijos*. In: *Pirmasis nepriklausomos Lietuvos dešimtmetis 1918–1928*. Kaunas, 1930, p. 372–379.
230. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Nepriklausomųjų dailininkų meno paroda*. In: *Naujoji Romuva,* 1931, nr. 2. p. 37–38.
231. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Kolektyvinė Lietuvos ir Latvijos žydų dailininkų meno paroda*. In: *Naujoji Romuva,* 1931, nr. 3. p. 67–68.
232. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Dailininkų J. Mackevičiaus ir J. Zikaro meno darbų paroda*. In: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 10, p. 227–229.
233. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Dvi meno parodos*. In: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 15, p. 352–353.
234. VIENOŽINSKIS, Justinas. *M. Dobužinskio meno darbų paroda*. In: *Naujoji Romuva,* 1931, nr. 21, p. 493–495.
235. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Meno mokyklos mokinių darbų paroda*. In: *Naujoji Romuva*. 1931, nr. 25, p. 598–599.
236. VIENOŽINSKIS, Justinas. *M. Dobužinskis ir „Fausto“ dekoracijos*. In: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 45, p. 1074–1075.
237. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Kontrastai (Ušinskas – Tidemanis)*. In: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 47, p. 1120.
238. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Vilniaus dailininkų darbų paroda*. In: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 3, p. 56–57.
239. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Kajetonas Sklėrius-Šklėris*. In: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 5, p. 100.
240. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Dviejų meno paroda*. In: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 12, p. 280.
241. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Menininkės B. Didžiokienės šaržų paroda*. In: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 16, p. 370.
242. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Z. Dembovskaitės-Roemerienės ir J. Perkovskio meno darbų paroda*. In: *Lietuvos aidas*, 1932 . nr. 101, p. 4–5.
243. VIENOŽINSKIS, Justinas. *„Ars“ paroda*. In: *Bangos*, 1932, nr. 44, p. 1162–1163.
244. VIENOŽINSKIS, Justinas. *„Nepriklausomųjų“ meno darbų paroda*. In: *Bangos,* 1932, nr. 45, p. 1178–1179.
245. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Lietuvos dailininkų draugijos dailės parodos proga*. In: *Naujoji Romuva*, 1933, nr. 122, p. 3–6.
246. VIENOŽINSKIS, Justinas. *M. Dobužinskio paroda*. In: *Vairas*, 1934, nr. 4, p. 485.
247. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Lietuviško moderninio meno keliais. „Ars“ parodos proga*. In: *Naujoji Romuva*, 1934, nr. 174/175, p. 6–7.
248. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Lietuvių meno apžvalginė paroda*. In: *Naujoji Romuva*, 1935, nr. 33/34, p. 7–11.
249. VIENOŽINSKIS, Justinas. *M. K. Čiurlionis – tapytojas*. In: *Naujoji Romuva*, 1935, nr. 42, p. 14–17.
250. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Dailės paroda*. In: *Lietuvos žinios*, 1936 01 04, nr. 3, p. 5.
251. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Pirmoji rudens meno paroda*. In: *Naujoji Romuva*, 1936, nr. 1, p. 7–9.
252. VIENOŽINSKIS, Justinas. *K. Sklėriaus-Šklėrio kūrinių paroda*. In: *Naujoji Romuva*, 1936, nr. 5, p. 7.
253. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Dėl tariamo K. Sklėriaus neįvertinimo*. In: *Naujoji Romuva,* 1936, nr. 12, p. 282–283.
254. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Vaizduojamasis menas ir menas*. In: *Naujoji Romuva*, 1936, nr. 26/27 p. 537–540.
255. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Rimto Kalpoko meno darbų paroda*. In: *Naujoji Romuva*, 1936, nr. 44, p. 868.
256. VIENOŽINSKIS, Justinas. *II rudens dailės paroda*. In: *Naujoji Romuva*, 1936, nr. 49/50, p. 4–6.
257. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Estų meno paroda*. In: *Lietuvos žinios*, 1937 05 01, p. 5.
258. VIENOŽINSKIS, Justinas. *L. Kazoko ir P. Kalpoko*

meno paroda. In: *Naujoji Romuva*, 1937, nr. 45, p. 834.
259. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Latvijos meno paroda*. In: *Naujoji Romuva*. 1937, nr. 49, p. 927.
260. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Įspūdžiai iš V rudens dailės parodos*. In: *Naujoji Romuva,* 1939, nr. 47, p. 852–854.
261. VIZGIRDA, Viktoras. *Puzino meno paroda*. In: *Naujoji Romuva*, 1933, nr. 122, p. 15.
262. VIZGIRDA, Viktoras. *Tapyba ir skulptūra Lietuvoje.* In: *Naujoji Romuva*, 1935, nr. 10/11, p. 243–253.
263. Vytauto Didžiojo paveikslo kelionė po Lietuvą. In: *Trimitas*, 1930, nr. 30, p. 621–622.
264. VOROBJOVAS, Mikalojus. *M. K. Čiurlionis der litauische Maler und Musiker*. Kaunas, Leipzig: Pribačis, 1938.
265. VOROBJOVAS, Mikalojus. *F. Zber-Zylberbergo grafika*. In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 21, p. 501.
266. VOROBJOVAS, Mikalojus. *Modernizmas arba kova dėl stiliaus Europos mene*. In: *Naujoji Romuva,* 1938, nr. 20, p. 462–465. (yra ir apie architektūrą)
267. VOROBJOVAS, Mikalojus. *Tapyba vengrų dailės parodoje*. In: *Naujoji Romuva,* 1938, nr. 20, p. 475.
268. VOROBJOVAS, Mikalojus. Lietuvos gamta M. K. Čiurlionies tapyboje. In: *Naujoji Romuva,* 1938, nr. 22/24, p. 514–516.
269. VOROBJOVAS, Mikalojus. *IV rudens dailės paroda.* In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 50, p. 960–981.
270. VOROBJOVAS, Mikalojus. *Viktoras Petravičius kryžkelėje*. In: *Naujoji Romuva*, 1939, nr. 45, p. 817.
271. ŽILINSKIENĖ, Marija. *Moterų dailininkių paroda*. In: *Naujoji Vaidilutė*, 1940, nr. 1, p. 23–27.

MENO TEORIJA, KRITIKA IR KT.

272. ALANTAS, Vytautas. *Tautos Vadas meno klausimais*. In: *Vairas*, 1934, nr. 8/9, p. 73–81.
273. BALYS, Jonas. *„Smūtkelio kultas“*. In: *Akademikas*, 1937, nr. 15, p. 312.
274. BIČIŪNAS, Vytautas. *Meno kultūra*. In: *Gairės*, 1923, nr. 3, p. 145–163.
275. BIČIŪNAS, Vytautas. *Menas ir reklama*. In: *Lietuva*, 1925 11 05, p. 2.
276. BIČIŪNAS, Vytautas. *Menas ir religija*. In: *Židinys*, 1929, nr. 2, p. 140–149.
277. DOBUŽINSKIS, Mstislavas. *Dėl lietuviško stiliaus*. In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 33/34, p. 641–643.
278. GALAUNĖ, Paulius. *Mūsų meno politikavimas*. In: *Naujoji Romuva*, 1933, nr. 156, p. 9–10.
279. GRINIUS, Jonas. *Literatūros ir meno patriotiškumas ir visuomeniškumas*. In: *Židinys*, 1934, nr. 7, p. 28–33.
280. GRINIUS, Jonas. *Grožis ir menas: estetikos pagrindai.* Kaunas: VDU Teologijos-filosofijos fakultetas, 1938.
281. GUSTAINIS, Valentinas. *Primitingumas ir mašinizmas nėra kultūros žmonių menas*! In: *Lietuva*, 1924 04 26, p. 3–5.
282. M. *Benedetto Croce požiūris į meno pažinimą: 70 metų gimimo sukakties proga* [pasirešė J. M.]. In: *Akademikas*, 1936, nr. 5(61), p. 115–117.
283. JAKŠTAS, Adomas. *Dieviškoji proporcija: matematiškas dailės dėsnis.* Kaunas: Šv. Kazimiero draugija, 1921, 22 p.
284. JAKŠTAS, Adomas. *Meno kūrybos problemos*. Kaunas: Šv. Kazimiero draugija, 1931, 365 p.
285. JAKŠTAS, Adomas. *Mano kritikams*. In: *Baras*, 1925, nr. 5, p. 54–67.
286. JAKŠTAS, Adomas. *Meno kritika ir jos reikšmė kūrybai*. In: *Meno kultūra*, 1928, nr. 1, p. 9–10.
287. JAKŠTAS, Adomas. *Meno kritikos žurnalo reikalingumas visuomenei*. In: *Meno kultūra*, 1928, nr. 1, p. 10.
288. JAROŠEVIČIUS, Antanas. *Lietuviško stiliaus paminklų klausimu*. In: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 28, p. 678.
289. KELIUOTIS, Juozas. *Visuomeninis meno vaidmuo.* In: *Meno kultūra*, 1930, nr. 3, p. 3–4.
290. KELIUOTIS, Juozas. *Menas tautos gyvenime*. In: *Naujoji Romuva*, 1935, nr. 10/11, p. 221–223.
291. KELIUOTIS, Juozas. *Moderninio meno orijentacija*. In: *Naujoji Romuva*, 1935, nr. 18, p. 390–391; nr. 19, p. 419–422.
292. KELIUOTIS, Juozas, VIENOŽINSKIS, Justinas ir kt. *Meno problema Lietuvoje*. In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 49, p. 929–934.
293. KELIUOTIS, Juozas. *Modernusis menas*. In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 48, p. 505–511; nr. 49, p. 935–940.
294. KELIUOTIS, Juozas, GALDIKAS, Adomas ir kt. *Kultūros politika*. In: *Naujoji Romuva*, 1939, nr. 1, p. 1–10.
295. KRĖVĖ. Vincas. *Menininkai ir vyriausybė*. In: *Pradai ir žygiai*, 1926, nr. 4/5, p. 78–83.
296. LASTAS, Adomas. *Menas. Meno kritika. Meno kritikos žurnalas ir visuomenė*. In: *Meno kultūra,* 1928, nr. 3, p. 9–11.
297. LEONAS [PUŠINIS, Bronius]. *Kas atvaizdina dailininko kūrybą – tautybė ar individualybė*. In: *Aušrinė,* 1919, nr. 1, p. 6–8.
298. LINDĖ-DOBILAS, Julijonas. *Ar paseno Tėnas?: jo meno filosofijos kritika*. Kaunas: Autoriaus leid., 1927, 56 p.
299. LAUCIUS S. *Kas yra kritika?* In: *Meno kultūra*, 1930, nr. 5, p. 3–4.
300. MACEINIENĖ, Julija. *Ne religiniam menui, bet religiniam šunmeniui*. In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 45, p. 837–838.
301. MARITAIN, Jacques. *Krikščioniškasis menas*. In: *Židinys,* 1929. nr. 7, p. 21–24.
302. PAUKŠTYS, Jonas. *Ultimatumas religiniam menui*. In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 45, p. 835–836.
303. PLEIRYTĖ-PUIDIENĖ, Ona. *Meno ir kūrybos pradai*. In: *Gairės*, 1923, nr. 1, p. 24–30.
304. RAUSKAS, M [ŠEMERYS, Salys]. *Reiškiamojo meno esmės tyrimo bandymas*. In: *Sekmoji diena*, 1921 11 20, p. 1.
305. RIMŠA, Petras. *Menas, kūryba ir mokesčiai*. In: *Naujoji Romuva*, 1935, nr. 16/17, p. 384.

306. RŪKŠTELĖ, Antanas. *Opiaisiais meno klausimais*. In: *Akademikas*, 1936, nr. 1, p. 7–8.

307. SABALIAUSKAS, Adolfas. *Menas Bažnyčioje*. In: *Tiesos kelias*, 1926, nr. 12, p. 323–325.

308. SENKUS, J. *Menas ir dorovė*. In: *Lietuvos mokykla*, 1930, nr. 6, p. 246–251.

309. ŠLAPELIS, Ignas. *Menas ir visuomenės idealai*. In: *Logos*, 1926, nr. 2, p. 163–174.

310. ŠLAPELIS, Ignas. *Sąlygos vaizduojamajam menui tarpti Lietuvoje*. In: *Meno kultūra*, 1928, nr. 1, p. 17; nr. 2, p. 10–13.

311. ŠLAPELIS, Ignas. *Meno istorijos metmens*. Kaunas: Mūsų rytojus, 1930, 191 p.

312. ŠLAPELIS, Ignas. *Ateities meno gairės*. In: *Meno kultūra*, 1930, nr. 6, p. 3–6.

313. ŠLAPELIS, Ignas. *Naujos gairės vaizduojamajame mene*. In: *Vairas*, 1931, nr. 12, p. 487–492.

314. ŠLAPELIS, Ignas. *Tarptautinė bažnytinio meno paroda Romoje*. In: *Naujoji Romuva,* 1931, nr. 7. p. 155-156.

315. ŠLAPELIS, Ignas. *Menas kaiman*. In: *Literatūros naujienos*, 1935 04 01, p. 2.

316. TAINE, Hippolyte. *Meno filosofija*. T.1-2. Kaunas: Švietimo m-jos knygų leid. komisija, 1938–1940.

317. TAMOŠAITIS, Antanas. *Koks menas rodyti kaimui. Atsakymas I. Šlapeliui*. In: *Literatūros naujienos*, 1935 04 15, p. 5.

318. TUMĖNAS, Vytautas. *Kūryba ir valstybingumas*. In: *Piūvis*, 1929, nr. 2, p. 67–69.

319. VISKANTAS, Antanas. *Menas ir dora*. In: *Menas ir literatūra*, 1934 06 13. p. 7–12.

320. VALEŠKA, Adolfas. *Lietuvių tautos meno charakteris*. In: *Naujoji Romuva*, 1937, nr. 4/5, p. 100–106.

321. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Ko nori Jakštas*. In: *Lietuvos žinios*, 1925 06 25, p. 5; 1925 06 28, p. 6.

322. VIENOŽINSKIS, Justinas. *Meno kritika ar profanacija?* In: *Naujoji Romuva*, 1939, nr. 1 (514), p. 13–16.

323. VIZGIRDA, Viktoras. *Menas, dailininkai ir visuomenė*. In: *Naujoji Romuva*, 1933, nr. 148, p. 869–895.

LIAUDIES MENAS

324. AUGUSTINAVIČIUS, Paulius. *Margučiai*. In: *Sodžiaus menas*, 1931, nr. 3.

325. BURAČAS, Balys. *Žemaičių liaudies menas*. In: *Jaunasis ūkininkas,* 1939 02 16, p. 102.

326. ČERBULĖNAS, Klemensas. *Kaimo skrynios Užnemunėje*. In: *Vytauto Didžiojo muziejaus metraštis*. 1934, I knyga, p. 283–321.

327. ČERBULĖNAS, Klemensas. *Lietuvių kryžiai*. In: *Naujoji Romuva*, 1937, nr. 4/5, p. 87–92.

328. ERIXON Sigurd (Stoholmo muziejaus direktorius) *Lietuvių liaudies meno paroda Stockholme*. In: *Naujoji Romuva,* 1931, nr. 5. p. 109–110.

329. GALAUNĖ, Paulius. *Ornamentikos rinkimas*. In: *Menas,* 1920, nr. 1, p. 8–9.

330. DIEGULIS, L. [GALAUNĖ, Paulius]. *Lietuvių žmonių ornamentikos parodos atidarymas*. In: *Lietuva*, 1921 01 29, p. 2.

331. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvių kryžiai*. Kaunas: Čiurlionies galerija (nr.1), 1926.

332. GALAUNĖ, Paulius. *Prijuosčių paroda*. In: *Pradai ir žygiai,* 1927, nr. 1 (9), p. 65–66.

333. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvių liaudies raižinių paroda (Palaidos mintys)*. In: *Pradai ir žygiai,* 1927, nr. 2, p. 180–185.

334. GALAUNĖ, Paulius. *Mūsų liaudies tapyba*. In: *Meno kultūra*, 1928, nr. 3, p. 12–14.

335. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvių liaudies menas: jo meninių formų plėtojimosi pagrindai*. Kaunas: L.U. Humanitarinių mokslų fakultetas, 1930, 301 p.

336. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvių liaudies meno paroda Stogholme*. In: *Gaisai*, 1931, nr. 1, p. 60–62.

337. GALAUNĖ, Paulius. *Kaip liaudies meną rinkti?* In: *Šviesos keliai*, 1931, nr. 7, p. 488–494; nr. 8, p. 553–558.

338. GALAUNĖ, Paulius. *Charakteringi teikiamųjų pavyzdžių bruožai: skrynios, molio dirbiniai, medžio drožiniai*. In: *Sodžiaus menas*, 1931, nr. 3.

339. GALAUNĖ, Paulius. *Mūsų juostų senumas*. In: *Sodžiaus menas,* 1931, nr. 4.

340. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvių liaudies skulptūros problemos*. Kaunas: „Spindulio“ sp., 1932, 31 p. (Atspaudas iš *Vairas*, 1932, nr. 2, p. 185–186; nr. 3, p. 301–310; nr. 4, p. 500–503, nr. 5, p. 63–66; nr. 6, p. 214).

341. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvių liaudies menas*. In: *Jaunoji karta,* 1935, nr. 15. p. 325–326; nr. 16, p. 338.

342. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvių meno raidos bruožai*. In: *Akademikas,* 1936, nr. 13/14, p. 266–273.

343. GALDIKAS, Adomas. *Ornamentikos rinkimas. Įspūdžiai Žemaičiuos*. In: *Menas: Lietuvių meno kūrėjų draugijos leidinys,* 1920 10 10, nr. 2, p. 4–5.

344. GLEMŽAITĖ, Mikalina. *Lietuvių moterų tautiniai drabužiai: 60 paveikslų ir jų paaiškinimai*. Kaunas: Moterų šaulių taryba, 1939, 28 p.

345. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Lietuvių liaudies raižinių paroda M. K. Čiurlionio galerijoje*. In: *Lietuvis*, 1927 04 30, p. 2.

346. KAIRIŪKŠTYTĖ-JACYNIENĖ, Halina. *Daugiau lietuviškumo ir stiliaus tautiniuose drabužiuose*. In: *Lietuvos aidas*, 1936, nr. 236, p. 5.

347. Padėkite rinkti tautodailę: Čiurlionies galerijos leidinys. nr. 4. Kaunas, 1927.

348. PETRAVIČIUS, Viktoras. *Pasaulinės parodos atgarsiai. Laiškas iš Paryžiaus*. In: *Iliustruotas pasaulis,* 1938 01 16, p. 4

349. RŪKŠTELĖ, Antanas. *Lietuvių tautodailė*. Kaunas: Lietuvių dailės draugija, 1929, 103 p.

350. RŪKŠTELĖ, Antanas. *Lietuvių liaudies menas*. In: *Naujoji Romuva,* 1931, nr. 11. p. 265–266.

351. RŪKŠTELĖ, Antanas. *Lietuvių liaudies kryžiai II*. In: *Naujoji Romuva,* 1931, nr. 12. p. 287–288.

352. RŪKŠTELĖ, Antanas. *Lietuvių liaudies skulptūra*. In: *Naujoji Romuva,* 1931, nr. 13. p. 303–304.

353. RŪKŠTELĖ, Antanas. *Lietuvių liaudies tapyba*. In: *Naujoji Romuva,* 1931, nr. 16. p. 380–381.

354. RŪKŠTELĖ, Antanas. *Lietuvių liaudies meno paroda Stocholme*. In: *Vairas,* 1931, nr. 3, p. 352–354.

355. RŪKŠTELĖ, Antanas. *Pastabos apie mūsų liaudies medžio raižinius*. Kaunas: Raidė, 1940 (Atspaudas iš *Gimtasis kraštas,* 1940, nr. 1, p. 90–102)
356. SARAINIS, Aldis. *Mūsų liaudies menas Stockholme.* In: *Naujoji Romuva,* 1931, nr. 5. p. 110–111.
357. ŠIMONIS, Kazys. *Ornamentikos rinkimas. II Aukštaičių ornamentika.* In: *Menas: Lietuvių meno kūrėjų draugijos leidinys,* 1920 10 10, p. 5–7.
358. ŠIMONIS, Kazys. *Liet. meno istoriniai bruožai (Studijos metmens).* In: *Sekmoji diena*, 1921 09 25, p. 1–2.
359. ŠIMONIS, Kazys. *Mūsų audiniai*. In: *Kultūra*, 1925, nr. 4, p. 207–210.
360. ŠIMONIS, Kazys. *Mūsų protėvių menas*. In: *Kultūra*, 1923, nr. 2, p. 127–135.
361. ŠLAPELIS, Ignas. *Lietuvių meno kultūra. In: Židinys,* 1928, nr. 5–6, p. 384–393.
362. TAMOŠAITIS, Antanas. *Prijuostės.* In: *Sodžiaus menas*, 1931,nr.2.
363. TAMOŠAITIS, Antanas. *„Žičkų rinkiniai“*. In: *Sodžiaus menas,* 1931, nr. 2.
364. TAMOŠAITIS, Antanas. *Juostų ir jų raštų rinkėjams*. In: *Sodžiaus menas,* 1932, nr. 4.
365. TAMOŠAITIS, Antanas. *Vilniaus krašto tautodailė.* In: *Jaunasis ūkininkas,* 1939 10 19, p. 452.
366. VARNAS, Adomas. *Lietuvių tautodailė tarptautinėje Moncos parodoje*. In: *Lietuva,* 1925 08 22, p. 2–3.
367. VARNAS, Adomas. *Lietuvių kryžiai.* In: *Baras,* 1925, nr. 5, p. 81–83.

MUZIEJININKYSTĖ IR PAVELDOSAUGA

368. BIČIŪNAS, Vytautas. *Dailės globojimas*. In: *Ganytojas,* 1919, nr. 9, p. 213–214.
369. BUGAILIŠKIS, Peliksas. *Provincijos muziejai ir jų būklė*. In: *Gimtasai kraštas,* 1935, nr. 3/4, p. 389–391.
370. DOBUŽINSKIS, Mistislavas, MOŠINSKIS, Algirdas. *Apie pražudytą Kauno grožį*. In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 7, p. 161–163.
371. DOBUŽINSKIS, Mistislavas. *Apie senovės paminklų globojimą*. In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 9, p. 220–221.
372. DOBUŽINSKIS, Mistislavas. *Apie senienų rinkimą ir apie istorinę netiesą*. In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 17, p. 386.
373. GALAUNĖ, Paulius. *Iš Kauno miesto muziejaus kronikos*. In: *Lietuva*, 1920 02 25, p. 2.
374. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvos meno turtai.* In: *Menas,* 1920 10 10, nr. 2, p. 1–3.
375. PAGIELAŽIS A. [GALAUNĖ, Paulius], *Šis tas iš Kauno miesto muziejaus darbuotės.* In: *Lietuva*, 1922 03 17, p. 2.
376. EGZOMAS, G. [GALAUNĖ, Paulius], *Miesto ar Tado Daugirdo muziejus*? In: *Lietuva*, 1923 08 25, p. 2.
377. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvos kultūros turtų likimas*. In: *Mūsų žinynas*, 1922, nr. 9, p. 637–672; 1923. nr. 10, p. 78–105; 1923, nr. 11, p. 317–353.
378. EGZOMAS, G. [GALAUNĖ, Paulius]. *Pasirūpinkime kultūros turtų likučiais*. In: *Krašto balsas*, 1923 01 25, p. 2–3.
379. EGZOMAS, G. [GALAUNĖ, Paulius]. *Mūsų sostinės „pagražinimai“*. In: *Krašto balsas*, 1923 03 15, p. 1.
380. EGZOMAS, G. [GALAUNĖ, Paulius]. *Kaip slepiami ir gabenami iš Lietuvos kultūros turtai*. In: *Lietuva*, 1923 08 17, p. 2.
381. GALAUNĖ, Paulius. *Ar verta palikti kokį nors pėdsaką.* In: *Lietuva*, 1924 05 12; p. 4–5; 1924 05 13, p. 3–4.
382. GALAUNĖ, Paulius. *Vieno vandalizmo istorija*. In: *Baras*, 1925, nr. 6, p. 66–75.
383. GALAUNĖ, Paulius. *Prie Čiurlionies galerijai rūmų projekto*. In: *Rytas*, 1924 04 30, p. 1–2.
384. PAGIELAŽIETIS [GALAUNĖ, Paulius]. *Prie mūsų praeities senovės paminklų likimo.* In: *Lietuvis*, 1926 09 10, p. 7–9; 1926 10 01, p. 10–12.
385. GALAUNĖ, Paulius. *Tautos muziejaus reikalu*. In: *Pradai ir žygiai,* 1927, nr. 3/4, p. 262–270.
386. GALAUNĖ, Paulius. *Meno bei kultūros turtų apsaugojimas Rusijoje revoliucijos metu.* In: *Pradai ir žygiai*, 1927, nr. 2, p. 140–151.
387. GALAUNĖ, Paulius. *Bažnytinio meno muziejaus reikalu*. In: *Pradai ir žygiai*, 1927, nr. 2, p. 177–178.
388. GALAUNĖ, Paulius. *Muziejai kitur ir pas mus.* In: *Kultūra*, 1929, nr. 3, p. 122–127.
389. GALAUNĖ, Paulius. *M. K. Čiurlionies galerija*. In: *Šviesos keliai*, 1930, nr. 2, p. 58–61.
390. GALAUNĖ, Paulius. *Lietuvos muziejai.* In: *Pirmasis nepriklausomos Lietuvos dešimtmetis*. Kaunas, 1930, p. 365.
391. GALAUNĖ, Paulius. *M. K. Čiurlionies Galerijos senos tapybos skyriaus praturtėjimas.* In: *Naujoji Romuva,* 1931, nr. 14. p. 326-327.
392. GALAUNĖ, Paulius. *Koks turėtų būti bažnytinio meno muziejus*. In: *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 27, p. 637–638.
393. GALAUNĖ, Paulius. *Tautos muziejų bestatant*. In: *Gaisai*, 1931, nr. 1, p. 53–54.
394. GALAUNĖ, Paulius. *Muziejus vaikams.* In: *Gaisai,* 1931, nr. 3, p. 243–244.
395. M. K. Čiurlionies Galerija. 1924 XII 13 – 1930. Penkerių metų darbo apyskaita / sud. P. Galaunė. Kaunas: M. K. Čiurlionies galerija, 1931.
396. GALAUNĖ, Paulius. *Menas. Mūsų senasis bažnytinis menas*. In: *Židinys,* 1931, nr. 7, p. 46–48.
397. GALAUNĖ, Paulius. *Kaip šiandieną suprantami muziejaus uždaviniai ir darbai*. In: *Naujoji Romuva,* 1932, nr. 3, p. 52–55.
398. GALAUNĖ, Paulius. *Tvarkytinas paminklų reikalas*. In: *Lietuvos aidas*, 1932 04 02, p. 5.
399. GALAUNĖ, Paulius. *Kaip tvarkyti Lietuvos muziejai*. In: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 5, p. 101–103.
400. GALAUNĖ, Paulius. *Kelios valandos Šiaulių „Aušros“ muziejuje*. In: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 43, p. 925.
401. GALAUNĖ, Paulius. *Dėl Vytauto Didžiojo muziejaus statuto*. In: *Naujoji Romuva*, 1932, nr. 6, p. 132–133.

402. GALAUNĖ, Paulius. *Muziejininko darbas.* In: *Gimtasai kraštas*, 1934, nr. 1, p. 8–11.
403. GALAUNĖ, Paulius. *Oro muziejai*. In: *Gimtasai kraštas*, 1934, nr. 2, p. 67–69.
404. GALAUNĖ, Paulius. *Muziejinio darbo klaidos*. In: *Gimtasai kraštas*, 1934, nr. 2, p. 78–80.
405. GALAUNĖ, Paulius. *Muziejininko biblioteka*. In: *Gimtasai kraštas*, 1934, nr. 2, p. 71–73.
406. GALAUNĖ, Paulius. *Saugokime mūsų liaudies raižinius*. In: *Gimtasai kraštas,* 1934, nr. 1, p. 14–16.
407. GALAUNĖ, Paulius. *Muziejinių eksponatų vertinimas turi būti objektyvus*. In: *XX amžius,* 1937 02 24, p. 2.
408. GALAUNĖ, Paulius. *Apie kultūros ir senienų apsaugą*. In: *XX amžius*, 1937 03 02, p. 3.
409. JAKŠTAS, Adomas. *Dėl vietos Tautos muziejui*. In: *Rytas*, 1930 11 05, p. 4.
410. KIRŠA, Faustas. *Čiurlionies galerijos salės ir palėpės*. In: *Lietuvos aidas*, 1932 04 02, p. 5.
411. KELIUOTIS, Juozas. *Bažnytinio meno muziejaus klausimu*. In: *Rytas*, 1930 04 04, p. 4.
412. MOŠINSKIS, Algirdas. *Kauno Rotušės aikštės restauravimo klausimu*. In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 8, p. 197–199.
413. MOŠINSKIS, Algirdas. *Dėl Lietuvos kultūros turtų*. In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 11. p. 273–274.
414. NAGEVIČIUS, Vladas. *Karo muziejaus, Čiurlionies Galerijos ir kitų muziejų statymo reikalu*. In: *Lietuva*, 1924 04 03, p. 3–4.
415. PRYŠMANTAS, Vladas. *Lietuvos senovės paminklų apsauga*. In: *Židinys*, 1939, nr. 10, p. 414.
416. SEZEMANAS, Vosylius. *Valstybė ir praeities kultūros ir grožio apsauga*. In: *Naujoji Romuva*, 1938, nr. 22/24, p. 511–513.
417. SRUOGA, Balys. *Tautos muziejus. Sumanymai ir darbai*. In: *Vairas*, 1930, nr. 6. p. 273–279.
418. ŠNAPŠTYS, Juozas. *Palei pat dvasiškos seminarijos ... yra p. Daugirdo įsteigtas miesto muziejus...* In: *Vienybė*, 1918 05 01, p. 229.
419. TUMAS-VAIŽGANTAS, Juozas. *Tik dėl Karo muziejaus*. In: *Lietuvos aidas,* 1930 11 08, p. 5.
420. VERBICKIS, Valerijonas, GETNERIS, Jurgis. *Kauno pilies 1939 metų konservavimo darbai.* In: *Technika ir ūkis,* 1940, nr. 2, p. 22–24.

Nuorodos

[1] Bendroji antraštė: *Towarzystwo* Przyjaciół *Nauk* w *Wilnie. Sekcja Historji Sztuki. Rozprawy i Materjały Wydziału I Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie. Prace i Materjały Sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki.* Wilno: nakł. Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie. T. 1, 1936; T. 2, 1935; T. 3, 1938/39.

[2] Baranowski, Henryk. *Bibliografia Wilna.* T. 2. *Miasto.* Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2000. *Polska bibliografia sztuki 1801–1944.* T. 4, cz. 2. Architektura. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2001.

[3] Sėlenis, Valdas. *Vilniaus istorija XIX–XX a. Vilniaus mokslinėje periodikoje ir tęstiniuose leidiniuose. Bibliografija.* In.: *Vilniaus istorijos metraštis.* T. 1, Vilnius, 2007, p. 214–225.

Nijolė LUKŠIONYTĖ, Aušrinė KULVIETYTĖ-SLAVINSKIENĖ
Vytautas Magnus University, Kaunas

PUBLICATIONS ON ART HISTORY AND CRITICISM FROM INTERWAR VILNIUS AND KAUNAS

Key words: publications on art history and criticism, interwar, Vilnius, Kaunas.

Summary

Bibliography of art history and criticism texts from interwar Vilnius and Kaunas has been put together for the first time in this publication. The texts on architecture, fine art, art theory and criticism, heritage protection and folk art are included.

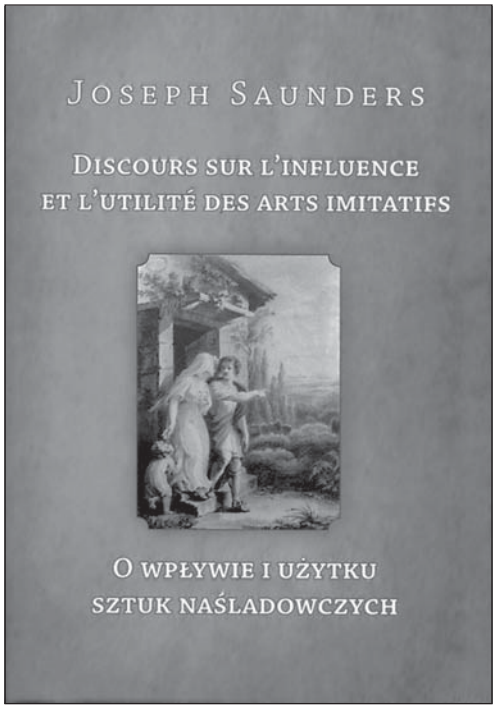
Vytautas LEVANDAUSKAS

JOSEPHAS SAUNDERSAS IR MENOTYROS DISKURSAI PO DVIEJŲ ŠIMTMEČIŲ

RECENZIJA

Jozeph Saunders. Discours sur l'influence et l'utilité des arts imitatifs. O wpływie i użytku sztuk naśladowczych. Toruń: Wydawnictwo Tako, 2010, 80 s.

1810 m. rugsėjo 15 d. Vilniaus universiteto ordinarinis profesorius, filosofijos daktaras, Londono, Peterburgo, Stokholmo ir kitų akademijų narys Josephas Saundersas perskaitė viešą paskaitą apie vaizduojamųjų menų įtaką ir panaudojimą[1]. Viešos paskaitos Vilniaus universitete turėjo senas tradicijas, tad J. Saundersas čia nebuvo nei pirmas, nei paskutinis. Pavyzdžiui, beveik prieš dešimtmetį 1801 m. viešame universiteto posėdyje architektūros profesorius, filosofijos daktaras Mykolas Šulcas paskelbė savo *Kalbą apie architektūrą*, kurioje gvildeno meno istorijos problemas. Tačiau Saundersas pirmasis viešai prabilo dailėtyros tema. Kadangi tokia tema nei žodinių, nei rašytinių publikacijų nebūta ne tik Lietuvoje bei Lenkijoje, bet ir gana plačiame Vidurio ir Rytų Europos regione, atsirado patogi proga paminėti dailėtyros gimimo 200-jų šimtų metų jubiliejų. Tai paskatino menotyrininkus 2010 m. rudenį surengti dvi tarptautines konferencijas – vieną Lenkijoje (Torunėje), kitą – Lietuvoje (Kaune). Ta pačia proga pasigilinta ir į J. Saunderso paskaitos pagrindu parengtą publikaciją, kuri paskelbta praėjus 6 metams po žymiojo įvykio[2]. Saundersas skaitė paskaitą prancūzų kalba. Nors jo gimtoji buvo – anglų (gimęs Londone 1773 m.), tačiau angliškai Vilniaus universitete mažai kas būtų jį supratęs – tuo laiku ji nebuvo populiari. Lenkų kalbą profesorius, matyt, žinojo silpnai, tad prancūzų buvo optimaliausia, juolab, kad universitete ji plačiai naudota menų studijoms (pavyzdžiui, Architektūros katedroje daugiau kaip trys ketvirtadaliai turėtų knygų



Jozeph Saunders. Discours sur l'influence et l'utilité des arts imitatifs. O wpływie i użytku sztuk naśladowczych. Toruń: Wydawnictwo Tako, 2010, 80 s.

buvo prancūziškos). J. Saunderso paskaitos tekstas prancūzų kalba yra išlikęs ir saugomas Kunigaikščių Čartoryskių bibliotekoje Krokuvoje[3]. Rankraštis niekur iki šiol nebuvo skelbtas, tačiau tikriausiai panaudotas XIX a. verčiant į lenkų kalbą. Jį išvertė Michałas J. Lachnickis. Vertimas pasirodė nelabai populiariame ir pagal tematiką gana tolimame žurnale *Pamiętnik Magnetyczny*. Gana didelės apimties tekstas (skaičiuojant dabartiniais standartais – apie

1,3 autorinio lanko) į vieną žurnalą netilpo – tęsiniais ėjo per 4 numerius. Kadangi žurnalas nebuvo populiarus, jo egzempliorių su Saunderso straipsniu nedaug ir išliko. Mums žinomas *Pamiętnik Magnetyczny* pilnas komplektas Lietuvos Mokslų akademijos bibliotekoje ir vienas numeris Nacionalinėje Martyno Mažvydo bibliotekoje. Žurnalas retas ir Lenkijos bibliotekose. Todėl visiškai suprantama ir pagirtina Torunės Šiuolaikinio meno draugijos (*Stowarzyszenie Sztuki Nowoczesnej w Toruniu*) iniciatyva minint pirmosios meno istorijos paskaitos 200-ąsias metines Saunderso opusą išleisti pakartotinai[4]. Sumanymas įgyvendintas iš esmės sėkmingai. Neapsiribota vien tiktai lenkiško vertimo pakartojimu, bet pridėtas ir prancūziškas originalas lygiagrečiai komponuojant į kiekvieną puslapį tekstus abiem kalbomis. Gretinant abu tekstus pastebėta neatitikimų tarp M. Lachnickio vertimo ir prancūziškojo originalo. Lenkiškajame vertime trūksta net kelių puslapių, skirtų Vilniaus universiteto kuratoriui kunigaikščiui Adamui Czartoryskiui bei jų rezidencijai Pulavuose. Tuo tarpu prancūziškame nėra baigiamosios dalies pompastiškai išaukštinančios meno svarbą žmogui. Būta ir daugiau, bet neesminių teksto neatitikimų. Suvienodinus ir papildžius tekstus jie abu tapo identiški. Papildymai padaryti korektiškai, išskiriant juos laužtiniuose skliaustuose. J. Saunderso straipsnį vertingai praplečia prierašai. Lituanistikos sklaidai prancūzų kalba svarbūs komentarai apie LDK kanclerį ir etmoną Leoną Sapiegą, universiteto profesorius, Šventosios upę, pagonių dievą Perkūną ir kiti.

Leidinyje publikuojami dar du šaltiniai – J. Saunderso dėstyto dalyko paskaitų prospektas ir laiškas kunigaikščiui Adamui Czartoryskiui. Taip pat skelbiami Inessos Sviridos ir Jerzy Malinowskio straipsniai.

I. Svirida trumpai nušvietė dailininko kūrybinę biografiją, išskirdama jo grafikos darbus Peterburgo Ermitaže bei pedagoginę veiklą kuriant Vilniaus universitete grafikos mokyklą. Saunderso paskelbtą viešąją paskaitą Rusijos mokslininkė įvertino kaip turinčią požymių tos istorinės – patriotinės programos, kuri plėtota romantizmo epochoje.

J. Malinowskio straipsnyje pasigilinta į meno istorijos mokslo genezę senajame Vilniaus universitete ir tradicijų tąsą tarpukario laikotarpiu ir Vilniaus, ir Kauno universitetuose. Po Antrojo pasaulinio karo iš buvusio Vilniaus Stepono Batoro universiteto didelė dalis pedagoginio personalo persikėlė į Torunės Mikalojaus Koperniko universitetą, tame tarpe ir menotyrininkų. Tai leido straipsnio autoriui Torunės universiteto Dailės fakultetą susieti su Vilniaus tarpukario menotyros mokyklos tradicijomis. Straipsnyje įvardinti ir tarpukariu įkurto bei Atgimimo metais atkurto Vytauto Didžiojo universiteto menotyrininkai.

J. Saunderso meno istorijos paskaitos jubiliejus pagerbtas ne tiktai paskelbiant jos tekstus, bet ir sukūrus jos rekonstrukciją, t.y. ji viešai perskaityta prancūzų kalba tarptautinės mokslinės konferencijos Torunėje dalyviams ir gausiai iškilmėse dalyvavusiems svečiams. Tai įvyko lygiai po 200 metų, tą pačią rugsėjo 15 dieną. Prieš tai plenariniame posėdyje pranešimus skaitė Mikalojaus Koperniko universiteto rektorius prof. A. Radzimińskis, prof. J. Malinowskis, prof. Vytautas Levandauskas ir prof. I. Svirida.

Baigiant šią J. Saunderso menotyros diskursams skirto leidinio apžvalgą būtina atskirai paminėti redaktorių ir prierašų autorių prof. J. Malinowskį, kurio iniciatyva ir pastangomis leidinys atsirado. Profesorius taip pat pagrindinis mokslinės konferencijos, vykusios Torunėje 2010 m. rugsėjo 14–16 d. organizatorius. Jo idėjos paskatino surengti ir kitą J. Saundersui skirtą konferenciją Kaune (2010 m. spalio 14–15 d.).

Nuorodos

1 Paskaita skaityta prancūzų kalba. Pavadinime panaudotas terminas *arts imitatifs* pažodžiui galėtų būti verčiamas *imitaciniai menai*, o tiksliau – *vaizduojamieji*, nes profesorius daugiausia nagrinėjo tapybą ir skulptūrą. Lenkiškajame paskaitos ir vėliau straipsnio pavadinime atsirado sąvoka *sztuk naśladowniczych* pažodžiui lietuviškai galėtų būti verčiama *pamėgdžiojamųjų menų*.

2 Saunders, Joseph. *O wpływie i użytku sztuk naśladowniczych*. In: *Pamiętnik Magnetyczny*. 1816, s. 39–49, 187–195, 298–311, 378–385.

3 Kunigaikščių Czartoryskių biblioteka Krokuvoje. Rankraštis 6361, p. 269–309.

4 Saunders, Joseph. *Discours sur l'influence et l'utilité des arts imitatifs. O wpływie i użytku sztuk naśladowczych*. Toruń: Wydawnictwo Tako, 2010, 80 s.

Vytautas LEVANDAUSKAS
Vytautas Magnus University, Kaunas

JOSEPH SAUNDERS AND THE DISCOURSES OF ART HISTORY AFTER 200 YEARS

Book Review

The professor Joseph (Józef) Saunders had delivered the first lecture on history of art at the Faculty of Literature and Art of Vilna University on 15th of September in 1810. The lecture was entitled: *Discours sur l'influence ou l'utilité des arts imitatifs* / The discourse on the Influence and Use of Mimetic Arts (the original text was in French, the translation to Polish was published in "Pamiętnik Magnetyczny", 1816).

The Publishing House *Tako* had republished the book by Joseph Saunders *Discours sur l'influence ou l'utilité des arts imitatifs* together with nowadays articles by Jerzy Malinowski and Inessa Svirida in 2011.

Laima ŠINKŪNAITĖ
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

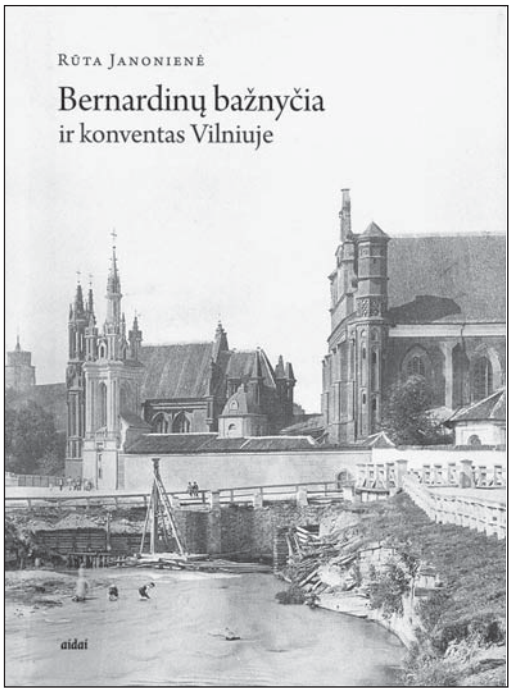
MONOGRAFIJA APIE VILNIAUS BERNARDINŲ BAŽNYČIĄ IR KONVENTĄ

RECENZIJA

Rūta Janonienė. *Bernardinų bažnyčia ir konventas Vilniuje*. Vilnius: Aidai. 2010. 512 p.

Vienas iškiliausių Lietuvos kultūros paveldo paminklų – Vilniaus Šv. Pranciškaus Asyžiečio ir Šv. Bernardino Sieniečio bažnyčia bei vienuolynas, kitaip – konventas, nuo XV a. vidurio iki XIX a. antrosios pusės buvęs svarbiausias Mažesniųjų brolių observantų centras Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštijoje, yra Rūtos Janonienės tyrinėjimo objektas, vaizdžiai atsiskleidžiantis besikeičiančioje 400 metų istorijoje.

Parengtos knygos pamatas – rašytiniai ir ikonografiniai šaltiniai bei autorės kone du dešimtmečius atliekami natūros tyrimai. Pažymėtina, kad knygą rengiant panaudoti anksčiau netyrinėti archyvai, patikrinta ir patikslinta anksčiau skelbta informacija. Monografijoje pateikiama daugybė naujos, anksčiau neskelbtos medžiagos, o ir skelbtoji naudojama tiksliai ir atsakingai. Knygos turinys aiškiais ir kryptingais atskirų dalių ir skyrių pavadinimais mums pasakoja keturių suvirš šimtmečių istoriją. Jau pirmosios dalies pavadinimu *Konventas mieste, arba kaip buvo ateinama pas bernardinus* autorė sukuria intrigą ir geba labai tiksliai vystydama idėją formuluoti mintį. Pirmoje dalyje apžvelgus Bernardinų vienuolyno istorinę raidą, detaliai pasakojama apie konvento bendruomenę, atskleidžiant tiek vienuolinio gyvenimo ritmą, tiek akcentuojant jos pagrindinę misiją skelbti Dievo Žodį bei atlikti sielovados darbą. Autorė būtent čia išryškina šiam konventui būdingą kristocentriškąjį pranciškoniškąjį pamaldumą plačiame istoriniame kontekste. Šioje įvadinėje dalyje teigiama, kad Vilniaus bernardinų



Rūta Janonienė. Bernardinų bažnyčia ir konventas Vilniuje. Vilnius: Aidai, 2010, – 512 p.: iliustr.

skleistame pamaldume atsispindėjo svarbiausi pranciškoniškosios teologijos ir dvasingumo aspektai, galimai skiriami į tris grupes: Kristaus Kančios apmąstymai, Nukryžiuotojo ir Eucharistijos kultas, pamaldumas Jėzaus vardui; Porciunkulės, Sopulingosios Dievo Motinos, Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo gerbimas; šv. Pranciškaus ir kitų ordino šventųjų kultas.

Kitose penkiose dalyse Rūta Janonienė nuosekliai pasakoja, kaip, bėgant amžiams, visi minėtieji

pranciškoniškojo dvasingumo bruožai atsispindėjo Vilniaus bernardinų konvento architektūroje ir meno kūriniuose kintant jų perteikimo formoms. Ypač vertinga antroji dalis, nes čia analizuojama ankstyviausia XVI a. pradžios sienų tapyba, kurioje skleidžiasi pranciškoniškosios observacijos idėjos. Šiame vieninteliame tokios apimties gotikinės sienų tapybos, išblukusiosios ir sunkiai įžvelgiamos, cikle atsispindi ne tik žmonijos Atpirkėjo, bet ir šv. Pranciškaus bei jo sekėjų istorija. Ne tik šiaurinės sienos, bet ir vienuolyno galerijos tapybos siužetų ir personažų atpažinimas, turinio atskleidimas vaizdžiai atkurtame istoriniame kontekste yra neįkainojamas autorės įnašas į gotikinės dailės paveldą. Nors *Renesanso epizodas ir potridentinės tendencijos* laiko požiūriu yra trumpiausia dalis, ji labai svarbi ir kaip jungiamoji grandis į baroko dailę. Iš šio laikotarpio beveik neliko nieko, betgi autorės archyvinių šaltinių studijos liudija, kad Vilniaus bernardinų bažnyčios altoriuose atsispindėjo tos pačios, jau minėtos svarbiausios pranciškonų dvasingumo kryptys. O atsitiktinai pasirinkta trumputė autorės teksto ištrauka vaizdžiai iliustruoja: „Po visų nelaimių Vilniaus Bernardinų bažnyčia stovėjo su įlūžusiais skliautais, netekusi beveik visos buvusios puošnios įrangos, o vienuolynas taip ilgai stovėjo skylėtu stogu, kad infirmarijoj, kai kuriose celėse ir refektoriuje buvo pradėję augti medžiai“ (p. 144). Šis istorinis epizodas aiškiai apibūdina tam tikro laikotarpio situaciją, be to, tai tinkamas pavyzdys perteikti autorės gebėjimą žodžiu kurti vaizdą. Žodžių tikslumas, minties raiškumas ir įtaigumas – stebėtinas. Tad šios autorės parašytą tekstą dažniausiai skaitai pasimėgaudamas, o tai moksliniuose tekstuose itin reta. *Atstatymų ir plėtros šimtmetis* daugeliu požiūrių itin vaisingas; tai laikas, kai po Maskvos armijos įsiveržimo ir penkerių metų šventovių siaubimo skubėta atsikurti. Prieš mūsų akis iškyla Rūtai Janonienei būdingu stiliumi nuosekliai ir vaizdžiai aprašyti naujieji Vilniaus bažnyčios altoriai, paveikslai ir kita. Ji plačiai aprašo Švč. Mergelės Marijos, dar vadinamą Sapiegų Madonos, paveikslo kultą ir karūnavimą 1750 m. Autorė, remdamasi archyviniais šaltiniais, aprašo vieną iš paskutiniųjų vilniečių matytų Marijos stebuklų , kuris įvyko 1766 m., lapkričio 19 d. po pietų. Tuomet, kaip rašo autorė, virš Šv. Mykolo bažnyčios buvo matomas kryžius, apsuptas tamsių debesų, virš jo karūna, tokia, kokia vainikuotas paveikslas. Bernardinų vienuoliai šį ženklą išsiaiškino kaip Mergelės perspėjimą apie visą valstybę ištiksinčias negandas (p. 273). Ne mažiau intriguojanti ir penktoji dalis, kurioje aptariamos Apšvietos epochos permainos. Dėl tų permainų pradėta šventovės interjero rekonstrukcija; anot autorės, „1763–1781 m. įgyvendintas (...) bažnyčios interjeras daugeliu atžvilgiu tiesiog pažodžiui įkūnijo „idealų“ pranciškonų reformatų bažnyčios modelį.“ (P. 281). Paskutinė, šeštoji dalis, persmelkta artėjančių negandų nuojauta. Rūta Janonienė atkreipia dėmesį, kad įrašai konvento dienyne 1794 m. itin lakoniški, o 1795 m. įvardinti kaip buvę konventui fatališki. (P. 333) Raiškiai perteikta to meto atmosfera, įvairiapusė konvento veikla, užfiksuoti ir kai kurie pokyčiai vienuolyno ansamblyje. 1863 m. caro valdžiai pavojingiausi buvo bernardinai ir pranciškonai konventualai; 1864 m. Vilniaus konventas panaikintas.

Labai daug vertingos informacijos sukaupta aptariant Bernardinų bažnyčios zakristiją ir lobyną; tai ir įvairūs liturginiai drabužiai, liturginiai reikmenys, mišiolai ir kita. Sukaupta įvairių žinių iš konvento bibliotekos istorijos. Šioje dalyje randame trumpą bibliotekos istorijos apžvalgą, glaustai aptariami knygų įrišimai bei bibliotekos lokalizacijos kaita, taip pat knygų rinkinio likimas. Devintoje dalyje nagrinėjami antkapiniai paminklai, architektūrinės epitafijos ir kiti memorialiniai ženklai. Autorė, remdamasi 1820 m. bažnyčios vizitacijos aktu, koreguoja teiginį, kad *Castrum Doloris* tradicija nunyko XVIII–XIX a. sandūroje, nes minėtame vizitacijos akte plačiai aprašomas laidotuvių apipavidalinimo komplektas. (P. 421).

Tuo pačiu norėčiau atkreipti dėmesį ir į tą milžinišką šuolį, kurį padarė Lietuvos bažnytinio meno tyrinėtojai per dvidešimtį metų. Pradėję nuo nulio ar net minuso, šiandien jau galime džiaugtis turintys leidinius, atitinkančius aukščiausius ar net juos viršijančius, vertinimo kriterijus. Šiame kontekste Rūtos Janonienės monografiją laikyčiau pačiu tinkamiausiu pavyzdžiu.

Per istorinę raidą, perpintą ir sušildytą šaltinių citatomis, per šimtmečiais kurtus dailės kūrinius ir jų

ikonografiją atsiskleidžia ne tik įvairiapusiškas ir gyvastingas Vilniaus Bernardinų konvento bendrabūvis, bet ir panoraminis paties miesto ir net Lietuvos Didžiosios Kunigaikštijos vaizdas. Monografijos autorei labai svarbu buvo išnagrinėti tai, kas dar nebuvo nagrinėta, t. y. ištirti ir atskleisti pranciškoniškojo dvasingumo atspindžius vienuolyno ir bažnyčios įrangoje ir puošyboje; apie tai ji referuoja monografijos pavadinimo paantraštėje. Rūta Janonienė išryškina ir pabrėžia svarbiausias pranciškonų dvasingumo kryptis, t. y. Jėzaus Kančios apmąstymą, Dievo Motinos išaukštinimą ir šventųjų kultą, knygoje susiedama jas ir su bendromis to meto religingumo tendencijomis jau potridentinio laikotarpio Katalikų Bažnyčioje. Monografijos tekste randame daug giliai apmąstytų, esminių įžvalgų. Pavyzdžiui, analizuodama Apreiškimo Švč. Mergelei Marijai paveikslą, autorė pastebi: „paveiksle kuriama ne arkangelo ir Marijos susitikimo kaip konkretaus evangelinio įvykio iliustracija, bet, apibendrinant vaizdu, siekiama giliau teologiškai įprasminti ir akcentuoti Apreiškimą žmonijos Atpirkimo istorijai." (P. 315).

Monografiją „lydi" 1031 ! nuoroda į archyvinius šaltinius, neskelbtus dokumentus. Knygos turinį „įrėmina" glaustas, netradicinis įvadas ir koncentruotas pabaigos žodis, tarp kurių įsiterpia devynios skirtingos apimties dalys. Be to, ją praturtina ilgokas Vilniaus konvento gvardijonų ir kustodų sąrašas, taip pat gausus iliustracijų bei šaltinių ir literatūros sąrašai. Knygos pabaigoje – kruopščiai parengtos asmenvardžių ir vietovardžių rodyklės.

Pabaigos žodyje autorė nemano, kad monografijoje būtų pavykę atsakyti į visus klausimus ir įminti visas mįsles. Vis dėlto esu įsitikinusi , kad į daugelį iškeltų klausimų ji atsakė, ir atsakė labai išsamiai. Monografija turėtų sudominti kiekvieną, besidomintį Lietuvos Katalikų Bažnyčios paveldu apskritai ir Vilniaus Šv. Pranciškaus Asyžiečio ir Šv. Bernardino Siediečio bažnyčios bei konvento palikimu konkrečiai. Tiesiog noriu padėkoti Rūtai Janonienei, pradžiuginusiai mus šiuo reikalingu ir prasmingu leidiniu.

Prie knygos sėkmės ženkliai prisidėjo ir dailininkas Tomas Mrazauskas. Iki smulkmenų apgalvotas monografijos maketas džiugina ir akis, ir širdį. Galima klausti, kaip pavyko išgauti šitokią iliustracijų vaizdo kokybę, turint omenyje sienų tapybos išblukimo laipsnį. Profesionali iliustracijų atranka, kiekvienos jų vieta knygos puslapyje...Tai įmanoma tik tuomet, kai dailininkas drąsiai ir profesionaliai neria į gelmę.

Nenorėčiau daugžodžiauti. Knygą reikia skaityti ir žiūrėti asmeniškai kiekvienam atskirai. Ir kiekvienas joje ras tai, kas jį sudomins.

Laima ŠINKŪNAITĖ
Vytautas Magnus University, Kaunas

MONOGRAPH ABOUT BERNARDINE CHURCH AND CONVENT IN VILNIUS

Book Review

The book about the artistic heritage of Bernardine church and convent in Vilnius written by R. Janonienė is reviewed. L. Šinkūnaitė properly represents the content of the study, evaluates precise author`s work with sources and iconographic material.

MŪSŲ AUTORIAI / OUR AUTHORS

ALEKSANDRA ALEKSANDRAVIČIŪTĖ
Humanitarinių mokslų daktarė (hp), Vilniaus dailės akademijos Dailės istorijos ir teorijos katedros profesorė ir Lietuvos kultūros tyrimų instituto vyriausioji mokslo darbuotoja, Vilnius
Ph.D. in Humanities (hp), a Professor at the Departament of Art History, Theory and Critics, Vilnius Academy of Arts and a Research Fellow at Lithuanian Culture Research Institute, Vilnius.
Adresas / Address: Maironio str. 6, 01124, Vilnius, Lithuania
El. pa tas / E-mail: ale.aleksandraviciute@gmail.com

JOLITA BUTKEVIČIENĖ
Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto lektorė, Kaunas
Ph.D. in Humanities, a Lecturer at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas
Adresas / Address: Laisvės av. 53 – 510, 44309, Kaunas Lithuania
El. paštas / E-mail: j.butkeviciene@mf.vdu.lt

IRINA CHEBAN
P. Brovkio Baltarusijos enciklopedijos leidyklos vyresnioji mokslinė redaktorė
Leading Scientific Editor at the Publishing House „Belorusian Encyclopedia of the P. Brovki"
Adresas / Address: 3 Orlovskij alley 8 – 3, 220053 Minsk, Belarus
El. paštas / E-mail: irina9-2002@tut.by

TAMARA GABRUS
Habilituota menotyros daktarė, Baltarusijos Nacionalinės mokslų akademijos K. Krapivos meno, etnografijos ir folkloro instituto profesorė ir vyriausioji mokslo darbuotoja, Minskas
Hab. Ph.D. in Art history, a Professor and a Research Fellow at the K. Krapiva Institute of Study of Arts, Ethnography and Folklore of the National Academy of Sciences of the Belarus, Minsk.
Adresas / Address: Meleža str. 4 – 355, Minsk, Belarus
El. paštas / E-mail: gabrustv@mail.ru

ELITA GROSMANE
Meno istorijos daktarė, Latvijos dailės akademijos Meno istorijos instituto direktorė, Ryga
Ph.D. in Art history (Dr. art.), Director of the Institute of Art History, Latvian Academy of Art, Riga
Adresas / Address: Akadēmijas laukums 1–160, 1050, Riga, Latvia
El. paštas / E-mail: elita_grosmane@tvnet.lv

RŪTA JANONIENĖ
Humanitarinių mokslų daktarė (hp), Vilniaus dailės akademijos Dailėtyros instituto vyriausioji mokslo darbuotoja, Vilnius
Ph.D. in Humanities (hp), a Research Fellow at the Institute of Art History Vilnius Academy of Arts,
Adresas / Address: Dominikonų str. 15 – 1, 01131, Vilnius, Lithuania
El. paštas / E-mail: ruta.janoniene@gmail.com

EERO KANGOR
Estijos dailės akademijos Meno istorijos instituto doktorantas, Talinas
Ph.D student at Estonian Academy of Arts, Tallinn
Adresas / Address: Koskla 18 – 1, 10615, Tallinn, Estonia
El. paštas / E-mail: eerokangor@gmail.com

EDUARDS KĻAVIŅŠ
Habilituotas meno istorijos daktaras, Latvijos dailės akademijos Meno istorijos ir teorijos katedros profesorius ir vedėjas, Ryga
Hab. Ph.D. in Art history (Dr. habil. art.), a Professor and a Head of the Department of Art History and Theory, Latvian Academy of Art, Riga
Adresas / Address: Kalpaka 13, 1867, Riga, Latvia
El. pa tas/ E-mail: eduards_klavins@tvnet.lv

IRENA KOSSOWSKA
Habilituota humanitarinių mokslų daktarė, Mikalojaus Koperniko Universiteto ir Lenkijos mokslų akademijos Menų instituto profesorė, Torunė, Varšuva
Hab. Ph.D. in Humanities, a Professor of Art History at the M. Copernicus University and at the Institute of Art in Polish Academy of Sciences, Torun, Warsaw
Adresas / Address: Janin str. 8, 05083, Zaborow, Poland and 206 North Duke Street, Durham NC 27701
El. paštas / E-mail: irena.kossowska@gmail.com

RAIMONDA KOGELYTĖ-SIMANAITIENĖ
Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto docentė, Kaunas
Ph.D. in Humanities, an Associate Professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas
Adresas / Address: Laisvės av. 53 – 510, 44309, Kaunas Lithuania
El. paštas / E-mail: r.simanaitiene@mf.vdu.lt

AUŠRINĖ KULVIETYTĖ-SLAVINSKIENĖ
Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto docentė, Menotyros katedros vedėja, Kaunas
Ph.D. in Humanities, an Associate Professor at the Faculty of Arts, a Head of Departament of Art History and Criticism, Vytautas Magnus University, Kaunas
Adresas / Address: Laisvės av. 53 – 501, 44309, Kaunas Lithuania
El. paštas / E-mail: a.slavinskiene@ mf.vdu.lt

ALIAKSANDR I. LAKOTKA
Habilituotas architektūros ir istorijos mokslų daktaras, Baltarusijos Nacionalinės mokslų akademijos K. Krapivos meno, etnografijos ir folkloro instituto profesorius ir direktorius, Minskas
Hab. Ph.D. in Architecture and History, a Professor and a Director of K. Krapiva Institute of Study of Arts, Ethnography and Folklore of the National Academy of Sciences of the Belarus, Minsk
Adresas / Address: Surganov str. 1, Build 2, 220072, Minsk, Belarus
El. paštas / E-mail: lakotka@tut.by

LAIMA LAUČKAITĖ
Humanitarinių mokslų daktarė (hp), Lietuvos kultūros tyrimų instituto vyriausioji mokslo darbuotoja, Vilnius
Ph.D. in Humanities (hp), a Research Fellow at Lithuanian Culture Research Institute, Vilnius
Adresas / Address: Saltoniškių str. 58, 08015, Vilnius, Lithuania
El. paštas / E-mail: lauckal@yahoo.com

VYTAUTAS LEVANDAUSKAS
Habilituotas humanitarinių mokslų daktaras, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto profesorius, Kaunas
Hab. Ph.D. in Humanities, a Professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas
Adresas / Address: Laisvės av. 53 – 515, 44309, Kaunas Lithuania
El. paštas / E-mail: v.levandauskas@mf.vdu.lt

NIJOLĖ LUKŠIONYTĖ
Humanitarinių mokslų daktarė (hp), Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto profesorė, Kaunas
Ph.D. in Humanities (hp), a Professor and a Research Fellow at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas
Adresas / Address: Laisvės av. 53 – 512, 44309, Kaunas Lithuania
El. paštas / E-mail: n.luksionyte@mf.vdu.lt

MYKHAILO SELIVACHOV
Habilituotas menotyros daktaras, Nacionalinio Kijevo kultūros ir menų universiteto profesorius
Hab. Ph.D. in Art history, a Professor at the Kiev National University of Culture and Arts,
Adresas / Address: Rayduzhna str. 9 – 109, 02218, Kiev, Ukraine
El. paštas / E-mail: mik_sel@ukr.net

INESSA SVIRIDA
Habilituota istorijos mokslų daktarė, Rusijos mokslų akademijos Slavistikos instituto profesorė, Maskva
Hab. Ph.D. in History, a Professor and a Research Fellow at the Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow
Adresas / Address: Frunzenskaja nab. 28 –72, 119146, Moscow, Russia
El. paštas / E-mail: inessvir@yahoo.com

LAIMA ŠINKŪNAITĖ
Humanitarinių mokslų daktarė (hp), Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto profesorė, Kaunas
Ph.D. in Humanities (hp), a Professor and a Research Fellow at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas
Adresas / Address: Laisvės av. 53 – 512, 44309, Kaunas Lithuania
El. paštas / E-mail: l.sinkunaite@mf.vdu.lt

NIJOLĖ TALUNTYTĖ
Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto docentė, Kaunas
Ph.D. in Humanities, an Associate Professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas
Adresas / Address: Laisvės av. 53 – 515, 44309, Kaunas Lithuania
El. paštas / E-mail: n.taluntyte@mf.vdu.lt

MARIJA NIJOLĖ TUMĖNIENĖ
Humanitarinių mokslų daktarė, Lietuvos dailės istorikų draugijos narė
Ph.D. in Humanities, the Member of Lithuanian Association of Art Historians
Adresas / Address: Filaretų 85/30-6, 01214, Vilnius, Lithuania
El. paštas / E-mail: tumenas.v@gmail.com

Recenzuojamų
mokslinių straipsnių leidinio

Meno istorija ir kritika
Art History & Criticism

Redakcinės kolegijos adresas:
Menų fakultetas
Vytauto Didžiojo universitetas
Laisvės al. 53 – 515
LT-44309 Kaunas
mik@mf.vdu.lt

Leidinyje *Meno istorija ir kritika* publikuojami meno istorijos, kritikos ir kultūros paveldo moksliniai tyrimai ir apžvalgos.

ŽURNALAS YRA ĮTRAUKTAS Į *MLA INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY* DUOMENŲ BAZĘ, STRAIPSNIAI VISU TEKSTU YRA TEIKIAMI VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETO IR *eLABa* DUOMENŲ BAZĖS ELEKTRONINĖSE SVETAINĖSE.

STRAIPSNIŲ ATMINTINĖ

– Publikuoti teikiamuose straipsniuose turi būti įvardyta mokslinė problema, atskleistas jos aktualumas ir ištirtumas, apibrėžtas tyrimų objektas, suformuluoti tikslai ir uždaviniai, išdėstyti tyrimų rezultatai, pateiktos išvados, nurodyti šaltiniai ir literatūra. Santraukoje glaustai pateikiama problematika ir išvados viena iš užsienio kalbų (anglų, vokiečių arba prancūzų). Užsienio kalba rašyto straipsnio santrauka pateikiama lietuvių arba anglų kalba.

– Straipsnio tekstas pateikiamas tokia tvarka: autoriaus vardas, pavardė; straipsnio pavadinimas; įvadas; tyrimų rezultatai; išvados; nuorodos ir/arba literatūros sąrašas; straipsnio santrauka; iliustracijų sąrašas. Teksto pabaigoje nurodoma: institucijos, kuriai priklauso autorius, pavadinimas; autoriaus vardas ir pavardė, pedagoginis laipsnis ir mokslinis vardas; elektroninio pašto adresas.

– Straipsnio apimtis – ne didesnė nei 1 autorinis lankas (40 000 spaudos ženklų, įskaitant tarpus); santraukos apimtis – nuo 0, 5 iki 1 puslapio (1 000–2 000 spaudos ženklų). Tekstas turi būti parengtas *Microsoft Word* (6.0/95, 97, 2000 ar 2002) arba *Microsoft Office 2003* rašyklėmis ir surinktas *Times New Roman* 12 dydžio šriftu, 1,5 eilės tarpu. Tekstas maketuojamas A4 formato popieriaus lape su tokiomis paraštėmis: viršuje – 2 cm, apačioje – 1, 5 cm, kairėje – 3 cm, dešinėje – 1, 5 cm.

– Žurnalo redakcinei kolegijai pateikiamas vienas straipsnio ir visų jo priedų egzempliorius, parengtas kompiuteriu ir išspausdintas ant vienos A4 formato popieriaus lapo pusės lazeriniu spausdintuvu ir elektroninė laikmena (kompaktinis diskas arba diskelis) su straipsnio ir priedų įrašu. Publikavimui skirtos iliustracijos turi būti geros kokybės ir atliktos ant popieriaus. Kiekvienoje iš jų nurodoma autoriaus pavardė, kūrinio pavadinimas ir iliustracijos numeris.

– Žurnale spausdinami straipsniai yra recenzuojami dviejų redakcijos kolegijos narių arba jų paskirtų recenzentų.

Peer-reviewed journal

mik

Meno istorija ir kritika
Art History & Criticism

Address:
Faculty of Arts
Vytautas Magnus University
Laisvės av. 53 – 515
LT-44309 Kaunas, Lithuania
mik@mf.vdu.lt

Art History & Criticism is a scholarly journal specialising in the academic research and reviews in the fields of art history, criticism, and cultural heritage.

THIS MAGAZINE IS PLACED IN *MLA INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY* DATABASE, ARTICLES WITH ENTIRE TEXT ARE PLACED IN VYTAUTAS MAGNUS UNIVERSITY AND *eELABa* DATABASE INTERNET PAGE.

A GUIDE FOR AUTHORS

- Articles should include a delineation of the scholarly problem with reference to why it is relevant and what has been done in the field so far; a well defined object of research; aims and objectives of the text; presentation of the results of research and conclusions; list of references and bibliography. The summary should briefly present the issue and conclusions of the article in English, French or German. If the article is written in non-Lithuanian language it should include summary in Lithuanian or English.
- The text of the article should be presented as follows: author's first name and surname; the title; the introduction; results of the research; the conclusions; list of references or/and bibliography; the summary; the list of illustrations. The name of the institution of the author, the first name and surname of the author, the degree and the e-mail should be indicated at the end of the text.
- The article should not exceed the limit of one printer's sheet (40 000 characters with spaces); the length of the summary should be approximately 0,5 – 1 page (1000-2000 characters). Text should be processed with Microsoft Word (6.0/95, 97, 2000 or 2002) or Microsoft Office 2003 and typeset in 12 point Times New Roman with line spacing 1,5. The paste-up should fit paper size A4 with following margins: top – 2 cm, bottom – 1,5 cm, left – 3 cm, right – 1,5 cm.
- The author should deliver the editors one copy of the article and all the additions, typeset by computer and printed on the one side of A4 size paper sheet with laser printer and an electronic record on a CD or a floppy disc. The illustrations should be of a high quality and printed. Each illustration should contain the author's name, the title of the work of art, and a number of the figure.
- All papers published in the journal are peer-reviewed by members of Editorial Board or its appointed experts.

Mi 121 **Meno istorija ir kritika / Art History & Criticism**. T. 7. Meno istorijos riboženkliai / Landmarks of Art History / Sud. / Eds. Nijolė Lukšionytė, Aušrinė Kulvietytė-Slavinskienė. – Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2011. 244 p.: iliustr.

ISSN 1822-4555

Septintasis *Meno istorijos ir kritikos* numeris *Meno istorijos riboženkliai / Landmarks of Art History* skirtas universitetinės menotyros 200 metų jubiliejui. Jame savo darbus skelbia Lietuvos ir Rytų bei Vidurio Europos šalių menotyrininkai, besidomintys istoriografijos problemomis. Straipsniuose nagrinėjama menotyros (dailės ir architektūros istorija, teorija bei kritika) edukaciją plėtojančių institucijų raida ir veikla, metodologijos problemos, pristatomi žymūs meno istorikai.

UDK 7(05)

Meno istorija ir kritika
Art History & Criticism
7
Meno istorijos riboženkliai
Landmarks of Art History

Kalbos redaktoriai / Language editors: Beata Klimavičienė (anglų k. / English language)
Prof. dr. Asija Kovtun (rusų k. / Russian language)
Dr. Nijolė Taluntytė (lietuvių k. / Lithuanian language)
Vertėjai / Translators: Iveta Dabašinskienė, Beata Klimavičienė, prof. dr. Asija Kovtun
Viršelio dailininkai / Cover design by: Gintautas Leonavičius, Julija Tolvaišytė-Leonavičienė
Maketavo / Designed by: Rasa Švobaitė

Tiražas / Print run: 150
Užs. nr. / Ord. No. K11-126.
Pasirašyta spaudai / Printed 2011 11 28
Išleido / Publisher: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla
S. Daukanto 27, LT-44249 Kaunas
Spaudė / Printed by: Morkūnas ir Ko
Draugystės 17, LT-51229 Kaunas