

PILIE TINIO PASIPRIEŠINIMO MOTYVAI KANUTO RUSECKO KŪRYBOJE

Vaida Ragėnaitė

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

vaida.ragenaite@gmail.com

Straipsnyje atskleidžiami Kanuto Rusecko kūrybos pilietinio pasipriešinimo motyvai. Dėmesys telkiamas į politinį kontekstą, kuriame Ruseckas gyveno, ir į jo studijas Paryžiuje bei Romoje. Pateikiama dailininko kūrybinių galimybių pokyčių apžvalga su nubrėžta skirtimi iki ir po 1831 m. sukilimo. Siekiant pristatyti įžvalgas apie Rusecko pastangas kūriniuose įamžinti caro valdžios naikinamas Vilniaus sakralias vietas ir religines tradicijas, straipsnyje pateikiamos jo darbų *Vakarinės pamaldos Aušros Vartuose*, *Dievo kūno procesija*, *Verbų sekmadienis*, *Pjovėja* analizės.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Kanutas Ruseckas, XIX a. Lietuvos dailė, pilietinis pasipriešinimas.

Analizuojant gerai žinomą ir tyrinėtą Kanuto Rusecko paveikslą *Pjovėja* [1 il.], atidesnis žvilgsnis pastebėjo iki šiol Lietuvos dailėtyrininkų neįvardytus simbolius: Prancūzijos nacionalinės trispalvės vėliavos spalvų derinį ir Švč. Mergelės Marijos monogramą. Tai išprovokavo įžvalgas apie galimus paslėptus pilietinio pasipriešinimo motyvus ne tik šiame Rusecko paveiksle, bet ir kituose jo kūriniuose.

Pilietinio pasipriešinimo aspektą Lietuvos XIX a. dailėje yra įvardijusi menotyrininkė Rūta Janonienė savo monografijoje apie Joną Rustemą. Apibendrinama Vilniaus meno mokyklos dailininkų kūrybą, ji pažymi, kad:

stiprėjant politinėms bei kultūrinėms represijoms ir visą šimtmetį su permainingu aktyvumu besitęsiant nacionalinio išsivadavimo judėjimui, vietinės

kultūros, taigi ir dailės ugdymas ėmė įgauti legalaus pasipriešinimo carizmui formą.¹

Pilietinio pasipriešinimo motyvų įžvalgas teikia ir Vlodo Drėmos paskelbta, surinkta ir ypač gerai susisteminta medžiaga apie Rusecką. Dar sovietinėje Lietuvoje rašytoje monografijoje menotyrininkas tylomis nepėjo ypač sudėtingos epochos, kurioje Ruseckui teko gyventi, aplinkybių, priešingai, daugelyje knygos puslapių taikliai apibūdinami dailininko patirti sunkumai ir persekiojimai, pateikiama daug ištraukų iš jo korespondencijos ir dienoraščių. Vis dėlto tenka pažymėti, kad paslėptos konotacijos Rusecko paveiksluose jis neieškojo. Drėmos požiūris į Rusecko kūrybą atsispindi jo monografijos išvadose:

1 Rūta Janonienė, *Jonas Rustemas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1999, p. 193.



1. Kanutas Ruseckas, *Pjovėja*, 1844, aliejus, drobė, 45 × 33, LDM

Kanutas Ruseckas, *Reaper*, 1844, oil on canvas, 45 × 33, LDM, T 2025

Ruseckas buvo daugiau lyrikas negu filosofas, gyvenimo tikrovės, o ne abstrakčių idealų vaizduotojas. Jį žavėjo gamta, žmogus, realūs daiktai ir medžiagos, o ne abstrakčių gėrio, tiesos, meilės, pasišventimo ir kitų aukštų idėjų įkūnijimas. Jis buvo ne tik realistas, bet ir materialistas.²

Šios Drėmos mintys atsikartoja daugelio Rusecko kūrinių interpretacijose. 1846 m. tapytus paveikslus *Vakarinės pamaldos Aušros Vartuose*, *Dievo Kūno procesija*, *Sekminės Kalvarijose* įvardija kaip buitinio žanro kompozicijas:

2 Vladas Drėma, *Kanutas Ruseckas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1996, p. 23.

Tai nėra plataus epinio pasakojimo paveikslai apie kokius reikšmingus įvykius, nors juos pradėjo masinių scenų vaizdavimu <...> visi jie yra meninio reportažo pobūdžio.³

Apie paveikslą *Vakarinės pamaldos Aušros Vartuose* jis teigia, kad:

tapytojui rūpėjo pavaizduoti naktinės iluminacijos efektą, kai išskaidyta žvakių šviesa iš apačios apšviečia aplinkinių pastatų sienas. Tai urbanistinis peizažas.⁴

Apie paveikslą *Dievo Kūno procesija* prasitaria, „kad gilesnės minties šiame spalvingame reginyje išvelgti neįmanoma“⁵. Anot jo, „Sekminės Kalvarijose“ – taip pat peizažas, kurio pagrindinį motyvą sudaro išlakios vasaros saulės apšviestos Kalvarijų šilo pušys, o smulkios žmonių figūrėlės vaidina tik statistų vaidmenį, nors jų labai daug.“ Tačiau šiems santūriems paveikslų vertinimams prieštarauja paties Vlado Drėmos cituojami 1846 m. Kanuto Rusecko dirbtuvėse apsilankiusio dailės kritiko Boleslovo Podčasinskio įspūdžiai⁶. Jis teigė, kad dailininkas ryžosi išsaugoti gyvą Vilniaus krašto papročių ir apeigų atminimą, akcentuodamas, kad pagarba Aušros Vartų Mergelei Marijai sudaro dingstį daugeliui Vilniaus iškilnių⁷.

Drėma Rusecko paveiksluose *Vakarinės pamaldos Aušros Vartuose*, *Dievo Kūno procesija*, *Sekminės Kalvarijose* neįvardijo religinio aspekto. Menotyrininko interpretacijose ypatingas to meto visuomenės santykis su religija tiesiog nutylimas.

Religinį aspektą Rusecko kūryboje yra įvardijusi Janonienė, paveiksluose *Dievo kūno procesija*, *Verbų sekmadienis*, *Vakarinės pamaldos Aušros Vartuose*

3 *Ibid.*, p. 240.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 Įspūdžių citatos nukeltos į šių paveikslų analizes.

7 „visos šitos dar neužgesusios tikiškos pagarbos ir puikių iškilnių liekanos tokios mielos ir neišdildomos visų mūsų vaikystės prisiminimuose [...]“; Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 170.

įžvelgdama „opozicijos be žodžių“ prasmę⁸. Ji pažymi, kad po 1831 m., stiprėjant oficialiai vykdomai rusifikacijai bei Katalikų bažnyčios suvaržymams, paplito paveikslai, vaizduojantys religines apeigas, besimel-džiančius žmones⁹.

Tado Adomonio ir Nijolės Adomonytės *Lietuvos dailės ir architektūros istorijos* II tome taip pat įvardi-jama Rusecko ir kitų Lietuvos dailininkų paveikslų, kuriuose vaizduotos religinės šventės, gilesnių perkel-tinių prasmių raiška, galinti prabilti alegorine kalba ir tapti slapta rezistencijos forma¹⁰. Tačiau iki šiol Lietu-vos dailėtyrininkai plačiau ir išsamiau pilietinio pasi-priešinimo motyvų nei Rusecko kūryboje, nei XIX a. Lietuvos dailėje netyrinėjo.

Kintant požiūriams į Lietuvos praeities politinius, istorinius, kultūrinius reiškinius, Drėmos indėlis į Ru-secko kūrybos tyrimus išlieka toks pat reikšmingas. Ruseckui skirta monografija yra vienas didžiausių ir ilgiausiai jo rašytų veikalų, reikšmingas Lietuvos dai-lėtyrai ir pagrindinis šio tyrimo šaltinis, tapęs postū-miu naujai interpretuoti dailininko kūrybą¹¹. Atsivėrus galimybėms pamatyti ir studijuoti platesnį Vakarų Eu-ropos XIX a. dailės kontekstą, šis veikalas padėjo at-rasti naujų duomenų ir persvarstyti žinomus faktus.

PARYŽIUS

Kaip dailininką Rusecką labiausiai suformavo studijų metai Paryžiuje. Tai jis pats rašo laiške sūnui Boleslo-vui: „daugiausia išmokau Paryžiuje. Visos kitos moky-klos buvo tik anos sekimas“¹². Todėl šiam tyrimui labai svarbu, kad Paryžiaus karališkoji tapybos ir skulptūros



2. Kanutas Ruseckas, *Verbų sekmadienis*, 1847, Aliejus, drobė, 45 × 34, LDM

Kanutas Ruseckas, *Palm Sunday*, 1847, oil on canvas, 45 × 34, LDM, T 2037

8 Rūta Janonienė, „Lietuvos romantizmo dailės teorijos bruožai“, in: *Europos dailė, Lietuviškieji variantai*, Vilnius: Vilniaus dai-lės akademijos leidykla, 1994, p. 221.

9 Rūta Janonienė, *Jonas Rustemas*, p. 200–201.

10 Tadas Adomonis, Nijolė Adomonytė, *Lietuvos dailės ir archi-itektūros istorija*, t. 2, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidy-kla, 1997, p. 133.

11 Rašant šį straipsnį autorei Kanuto Rusecko laišakai buvo nepriei-nami, nes buvo uždarytas Lietuvos valstybės istorijos archyvas.

12 Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 33.

akademija, kurioje 1821–1822 m. mokėsi Ruseckas, buvo nustačiusi tapybos žanrų hierarchiją. Pirmeny-bė buvo teikiama istorinio žanro tapytojams. Labiau-siai buvo vertinami senosios ir moderniosios istorijos scenas tapantys dailininkai, gebantys išreikšti charak-terius vaizduodami daugiafigūres Biblijos arba graikų ir romėnų mitologijos scenas bei interpretuojantys dabarties istorinius įvykius. Prancūzų dailininkai su-formavo akademinės dailės pakopas: tikrovės studijos, puikus piešinys ir gebėjimas išreikšti idėją kompozici-joje, sintezės sukūrimas, panaudojant savo laikmečio realijas – šie principai jaučiami Rusecko darbuose.

Rusecko paveiksluose *Pjovėja*, *Verbų semadie-nis* [2 il.], *Žvejė* [3 il.] pavaizduotų merginų apran-goje pasikartojančio spalvinio derinio panašumas su



3. Kanutas Ruseckas, *Žvejė*, 1856,
Aliejus, medis, 44 × 32,5, LDM

Kanutas Ruseckas, *Fisher woman*,
1856, oil on canvas, 44 × 32,5, LDM, T 1468

Prancūzijos nacionalinės vėliavos spalvomis – mėlynos, baltos ir raudonos deriniu privertė gilintis į šio simbolio istoriją¹³. Paaiškėjo, kad būtent dailininkas Jacques'as Louis Davidas¹⁴ jį modifikavo ir pateikė

13 Trispalvės vėliavos atsiradimo istorija siejama su 1789 m. liepos 14 d. Bastilijos šturmu. Iš pradžių šios spalvos simbolizavo karaliaus (balta spalva) ir Paryžiaus miesto (mėlyna ir raudona) vienybę siekiant permainų. Pirmoji porevoliucinė Prancūzijos vėliava buvo raudonos, baltos ir mėlynos spalvų, tačiau 1794 m., nušalinus nuo valdžios jakobinų diktatūrą ir norint pabrėžti atsiribojimą nuo kraugeriško teroro, raudona ir mėlyna buvo sukeistos vietomis.

14 Jacques'as-Louis Davidas – aistringas revoliucionierius, išrinktas į Konventą ir balsavęs už tai, kad Liudvikas XVI būtų nuteistas mirties bausme. Organizavo didžiules revoliucines šventes. Jis garbino Nicolas Poussiną ir antikinius bareljefus, kuriais žavėjosi Romoje. Derino neoklasikinį stilių ir Prancūzų

patvirtinti Konvente 1794 metais. Jo paveiksle *Lafayette'o priesaika 1790 m. liepos 14 d. šventėje*, nutapytame 1791 m., atsiskleidžia, kaip naujieji Prancūzijos revoliucijos simboliai dailėje pradėti derinti su senaisiais antikiniai [4 il.]. Prancūzų revoliucijos šūkis *liberté, égalité, fraternité* (laisvė, lygybė, brolybė) tiesiogiai įkūnijamas šiomis trimis vėliavos spalvomis.

Tai atsispindi to meto prancūzų dailininkų kūrinuose: Jeano Jacques'o Le Barbier *Žmogaus teisių deklaracijoje* [5 il.], Eugèno Delacroix *Graikijoje ant Misolondžio griuvėsių*, *Laisvėje, vedančioje žmones į barikadas* [6 il.], Ary Scheferio *Polonia* [7 il.], Horace'aus Vernet *Lenkų Prometėjas* [8 il.].

Vilniaus meno mokyklos profesoriaus Pranciškaus Smuglevičiaus 1791 m. sukurta *Laisvės personifikacija*¹⁵ taip pat atspindi, kaip naujieji Prancūzijos revoliucijos simboliai dailėje buvo siejami su senaisiais antikiniai¹⁶. Atskleidus šį kontekstą, buvo keliami prielaidai ir ieškoma daugiau įrodymų, kad Ruseckas buvo susipažinęs su Prancūzijos revoliucijos ikonografija ir tikslingai savo kūrinuose naudojo trispalvį mėlynos, baltos ir raudonos derinį.

Atskirų tyrimų reikalaujanti tema – kurie kūrėjai darė įtaką Ruseckui studijų Paryžiuje metu? Pradėjus tyrimą pavyko atrasti kai kuriuos greičiausiai Rusecko Paryžiuje matytus paveikslus. Susipažinus su dabartine Luvro ekspozicijoje pristatomais XVIII a. pabaigos – XIX a. pirmos pusės prancūzų tapytojų darbais¹⁷,

revoliucijos sąsąukas su antika. Tai atsispindi jo paveiksle *Marato mirtis*.

15 1791 m. P. Smuglevičiaus sukurta alegorija vaizduoja laisvės pergalę prieš prievartą ir vergiją. Šis raižinys sukurtas Gegužės 3-osios konstitucijos paskelbimo proga; *Vilniaus klasicizmas*: Parodos katalogas, Varšuvos nacionalis muziejus, Lietuvos dailės muziejus, Vilnius: Baltos lankos, 2000.

16 Raudonos Frygų kepurės simbolis revoliucijos ikonografijoje pradėtas vaizduoti po Bastilijos paėmimo. Pasmeigta ant ieties ji tapo Laisvės, o vėliau revoliucinės Prancūzijos simboliu. Raudona kepurė tapo laisvo piliečio simboliu; Andrzej Zamoycki, *Święte Szalenstwo, Romantyci, patrioci, rewolucjonisci 1776–1871*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2015.

17 Šiuo metu atnaujintoje Luvro ekspozicijoje kūrinio etiketėje nurodoma, nuo kada jis yra muziejuje ir kaip ten pateko.



4. Jacques-Louis David, *Lafayette'o priesaika federacijos festivalyje 1790 m. liepos 14 d.*, 1791, aliejus, drobė. 81 × 100, Musee Carnavalet, Musee de la Ville de Paris

Jacques-Louis David, *The Oath of the Lafayette at the Festival of the Federation, 14 July 1790*, 1791, oil on canvas, 81 × 100, Musee Carnavalet, Musee de la Ville de Paris, XIR21191



5. Jean-Jacques Le Barbier, *Žmogaus teisių deklaracija, 1789*, aliejus, drobė, 71 × 56, Musee Carnavalet, Musee de la Ville de Paris

Jean-Jacques Le Barbier, *Declaration of the Rights of Man and of the Citizen in 1789*, oil on canvas, 71 × 56, Musee Carnavalet, Musee de la Ville de Paris, P809

lyginant su minimais Kanuto Rusecko laiškuose ir dienoraštyje, pirmiausia reikėtų išskirti Jacques'ą Louis Davidą. Garsusis jo paveikslas *Horacijų priesaika* buvo Luvre Rusecko studijų Paryžiuje metais.

Studijų Paryžiuje metais Luvre Kanutas Ruseckas galėjo matyti Eugène'o Delacroix kūrinius. Luvre esanti Franso Halso *Čigonė* teikia tiesiogines nuorodas į Kanuto Rusecko paveikslą *Besijuokiantis italas*. Rusecko užuominos apie Rembrandtą laiškuose sūnui taip pat galėjo būti susijusios su matytais šio dailininko autportretais ir darbais *Šv. Matas ir Angelas*, *Senas atsisakyrelis*, *Besimaudanti Suzana*. Luvre esančios (Jeano Louis André, Théodore'o Géricault arklių studijos yra užfiksuotos Kanuto Rusecko eskizuose.

Ruseckas daug domėjosi Davido mokyklos dailininkais, nes jie reprezentavo kitą estetiką negu klasicistiniai



6. Eugène Delacroix. *Laisvė, vedanti žmones, 1830*, aliejus, drobė, 260 × 325, Musée du Louvre

Eugène Delacroix, *Liberty leading the people, 1830*, oil on canvas, 260 × 325, Musée du Louvre



7. Arry Scheffer, *Lenkija*, 1831,
akvarelė, guašas, kartonas, 49,6 × 39, VNM, XIX 313

Arry Scheffer, *Polonia*, 1831,
Akvarelė, guašas, kartonas, 49,6 × 39, VNM, XIX 313

8. Horace Vernet, *Lenkų Prometėjas*, 1831,
aliejus, drobė, Bibliotheque polonaise de Paris

Horace Vernet, *Polish Prometheus*, 1831,
oil on canvas, Bibliotheque polonaise de Paris



darbai. Jis prancūzų dailininkų drobėse ieškojo iškalbingo spalvų panaudojimo ekspresyviose kompozicijose ir dramatiškose veiksmo scenose, kas buvo būdinga romantizmo kūriniais. Kitas šių nuostatų atspindys gali būti jo laukinių žvėrių eskizai, dėl kurių atlikimo jis net eidavo į zoologijos sodą. Tokius pačius tuo metu tapė Géricault ir Delacroix.

Lenkijos dailės istorikė Maria Nitka, remdamasi tais pačiais kaip ir Drėma šaltiniais apie Rusecko studijas Paryžiuje, teigia:

Dailininko istoriko alfabetą Ruseckas pažino studijuodamas anatomiją ir aktus, sekdamas akademiškomis taisyklėmis, suteikdamas charakterį ir ekspresiją figūroms, kad aiškiai išreikštų istoriją paveiksle. Istorinių paveikslų kūrybą pagal akademiškąją regulą laikė dailininko pašaukimu.¹⁸

Nitka taip pat pastebėjo, kad Ruseckas į klasicistinę programą įvedė svarbų veiksnį – rinktis ne graikų arba romėnų scenas, o vaizdus iš savo krašto istorijos.

ROMA

1822–1831 m. gyvendamas Romoje, Ruseckas taip pat kėlė sau tikslą kurti savo krašto istorines kompozicijas, net buvo sutelkęs tėvynainius dailininkus dirbti kartu.

Bičiuliškai vertindami vieni kitų kompozijų eskizus pirmenybę pripažįstame tam, kuris geriausiai padaro kompoziciją, galinčią atnešti lenkams šlovę.¹⁹

Žinoma, kad istorinės kompozicijos buvo atsiųstos Vilniaus universitetui, deja, iki mūsų dienų neišliko.

Kaip teigia lenkų dailėtyrininkas Jerzy Malinowski, Kanutas Ruseckas gyvendamas Romoje tapo

18 Maria Nitka, „Dlaczego Kanuty Rusiecki udał się do Włoch? Wyjazdy za sztuką“, in: *Nadzieji, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, Towarzystwo naukowe Katolickiego uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin, 2015, p. 54.

19 Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 71.

romantizmo dailės nacionalinės programos pradininku ir lenkų dailininkų kolonijos lyderiu²⁰. 1824 m. vasario 7 d. jis iš Romos parašė laišką Vilniaus universiteto studijų draugui, filaretui J. Stanišauskui, į Vilnių grįžusiam iš Prancūzijos. Per kratą šio namuose laiškas buvo paimtas ir pridėtas prie tardymo dokumentų kaip filaretų ryšių su užsienio revoliucinėmis organizacijomis įrodymas. Taip laiško turinys pasiekė mus, tapo reikšmingu dokumentu, kurį tyrinėjo Vladas Drėma, Stanisławas Pigonis²¹, Jerzy Malinowski²², Maria Nitka²³, Andrzejus Litwornia²⁴, atskleidė ne tik detales apie Romoje susikūrusią lenkų dailininkų grupę, bet ir Kanuto Rusecko patriotinį užsidegimą. Šios laiško eilutės skamba kaip politinis manifestas:

Išdraskytos Tėvynės vaikai iš po įvairių vyriausybių jungo telkiamės draugėn šlovės laurais nuklotoje žemėje ir, įsijausdami į jos didvyrių žygius, kurstome savyje karštą garbės troškimą. Nesantaika suniekino mūsų Tėvynę ir privedė prie žlugimo, o ši šventa sąjunga gal taps mūsų tautos širdimi ir ugnimi. Parodysimė drąsius mūsų senolių žygius ir perduosime juos anūkų atminimui.²⁵

Romoje sukurtas Rusecko darbas *Karbonarų prieisai* taip pat pretenduoja į istorinį žanrą. Šis paveikslas, anot Drėmos, yra istorinis dokumentas ir leidžia daryti prielaidą apie Rusecko išitraukimą į pasipriešinimo organizacijas kartu su Jonu Trojanausku²⁶. Drė-

ma kelia hipotezę, kad abu tapytojai Romoje galbūt su kitais dailininkais jautė palankumą su austrų valdžia kovojantiems karbonarams. Tai įrodo Rusecko nutaipytas paveikslas, leidžiantis daryti prielaidą, kad tiek autorius, tiek Trojanauskas galėjo priklausyti revoliucionieriams. Be to, kai Ruseckas dėl stipendijos kreipėsi į Vilniaus universiteto rektorių V. Pelikaną, šis 1827 metų lapkričio 30 d. raporte Nikolajui Novosilcevui taip jį apibūdino:

nors pasiuntinys kunigaikštis Gagarinas liudija Rusecko gabumus tapybai ir darbštumą, tačiau jo elgsena ir galvojimo būdas gali būti įtartini, nes jis palaikė tam tikrus ryšius su Jūsų Prakilnybei žinomu dailininku Trojanausku.²⁷

Apie šio dailininko ir Kanuto Rusecko ryšius rašo ir Inesa Svirida²⁸. Jos nuomone, ryšiai su politiškai nepatikimu dailininku pakenkė paties Rusecko reputacijai. Todėl jis nebeteko mecenato kunigaikščio Adomo Čartoriskio paramos. Galbūt šis teiginys klaidingas. Mecenatystei nutrūkti buvo ir kitų priežasčių. 1827–1828 m. Rusecko dienoraštyje užfiksuotose laišku išsiuntimo datose (laiškų turinys nežinomas) atsispindi susirašinėjimas su Čartoriskiu. Dienoraščio įrašai nutrūksta 1829–1831 metais²⁹. 1830 m. lapkričio mėnesį Varšuvoje Čartoriskis³⁰ pateko į sukilimo įvykių sūkurį, po pralaimėjimo emigravo, nuo 1833 m. gyveno Paryžiuje. Ruseckas 1831 m. grįžo į Lietuvą, todėl bendravimas tarp jų buvo komplikuoatas.

20 Jerzy Malinowski, „Rusiecki Kanuty“, in: *Słownik artystów polskich*, t. IX, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2013, p. 240–250.

21 Stanisław Pigon, *Na wyżynach romantyzmu*, Kraków: Sudija Historyczno-Literackie, 1936, p. 93.

22 Jerzy Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Dg, 2003, p. 59.

23 Maria Nitka, *op. cit.*, p. 55.

24 Andrzej Litwornia, *Rzym Mickiewicza, Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2005.

25 Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 71.

26 Jonas Trojanauskas (1799–1878) išvyko į Paryžių 1821 m. remiamas tėvo. 1822 m., prikaltintas Rusecko, kartu persikėlė į Romą, kur lankė neoklasicizmo, istorinio žanro tapytojo

Vincenzo Camuccinio (1773–1844) studijas.

27 Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 76.

28 Инесса Свирида, *Между Петербургом, Варшавой и Вильно, Художник в культурном пространстве*, Москва: ОГИ, 1999.

29 Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 104.

30 Kilęs iš garsios Lietuvos didikų šeimos, vos prasidėjęs 1830–1831 m. sukilimui tapo Laikinosios vyriausybės pirmininku. Vedė derybas su Nikolajumi I. Po sukilimo pralaimėjimo emigravo, vykdė diplomatinę misiją Vakarų šalyse. Už dalyvavimą sukilime Nikolajaus I nuteistas mirties bausme. Todėl į tėvynę daugiau niekada nebegrįžo; *Polski Słownik Biograficzny*, t. VI, p. 264–266.

Pirmus dvylika metų, pragyventų Vilniuje po 1831 m. sukilimo, Ruseckas savo 1843 m. laiške pavadino „ilga vergija“³¹. Po patriotiško užsidegimo Romoje dirbti Tėvynės labai 1831 m. dar tebevykstant sukilimui grįžusiam į nuskurdusį, ištuštėjusį gimtąjį Vilnių Ruseckui teko susidurti su visai kitokia realybe, nei tikėjosi. Dar gyvendamas Italijoje, buvo pasirašęs prakalbą tautiečiams savo atvykimo proga surengtos parodos atidarymui, ketindamas išdėstyti savo programą ir užmegzti su jais ryšius³². Tačiau Vilniaus universiteto uždarymas sugriovė šiuos planus ir viltis gauti tapybos dėstytojo vietą. Apie pirmuosius jo gyvenimo Vilniuje metus žinių mažai išlikę. Žinoma, kad Ruseckui pavyko gauti bažnytinių užsakymų ir taip išgyventi, išlaikyti didelę šeimą ir įkurti dirbtuvę mokiniam. Nuo 1834 m. gautas mokytojo darbas Bajorų institute teikė nedideles stabilias pajamas, bet atėmė nemažai laiko ir trukdė kurti³³. Dėl nepalankių politinių aplinkybių ir nuolatinio lėšų stygiaus nepavyko įgyvendinti planų su visa šeima grįžti į Romą ir ten tobulinti savo bei sūnaus Boleslovo meninius gebėjimus. 1843 m. jis išleido Boleslovą studijuoti į Peterburgo akademiją. Iš laiškų sūnui, kurių ištraukas išvertė ir savo monografijoje apie Rusecką pateikė Drėma, galima spręsti apie dailininko to meto kūrybinius ieškojimus, buities rūpesčius, tačiau itin mažai informacijos apie jo politines pažiūras. Tai lėmė nuolatinė Rusijos caro valdžios represijų grėsmė. Ypatinę Rusecko atsargumą liudija jo 1853 m. rugsėjo 9 d. laiškas Boleslovui, kuriame jis nerimauja dėl sūnaus Peterburgo akademijos parodoje ruošiamo pristatyti paveikslo akademiko titului gauti:

Apie savo paveikslą buvai rašęs, kad negalvoji tapyti į Jadvygą ir į Jogailą panašių galvų, ir aš buvau tuo

31 Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 150.

32 *Ibid.*, p. 124.

33 Per dešimtis pedagoginės veiklos metų jis parengė nemažai jaunuolių tolesnėms tapybos studijoms, tarp jų – Vincėntą Slendzinskį, Tada Goreckį ir savo sūnų Boleslovą Rusecką.

labai patenkintas. Tačiau kai iš Rumbavičiaus išgirdau, kad veidus tapai panašius į tų asmenų, nenoromis man suvirpėjo kojos, juo labiau, kaip sako Rumbavičius, kad maskoliai jau suuodę, jog tu vaizduoji ne upių susijungimą, bet Lietuvos uniją su Lenkija. Aš norėčiau, kad atsižadėtum ir akademiko (titulo), ir parodos, ir, susivyniojęs savo paveikslą, tyliai išvažiuotum iš Peterburgo. Tereikia kam nors leptelėti, ir vietoj Vilniaus gali išvykti į Kamčiatką. Tavo paveikslas tikras nesantaikos obuolys.³⁴

Tų pačių metų spalio 26 d. laiške jis pataria sūnui:

O dėl tavo paveikslo, tai kodėl tau nešovė galvon mintis pavadinti jį „Nevos susijungimas su Okeanu“, jeigu turėjo būti programinis. Beveik viską paliktum, kas jame yra, ir tikslas būtų pasiektas.

Ruseckas, nebeturėdamas galimybių atvirai rodyti savo patriotizmo kūryboje, buvo priverstas ieškoti savitų būdų, kaip paveiksluose išreikšti pilietinio pasipriešinimo idėjas, jas užkoduoti alegorijomis ir religiniais simboliais, kuriuos mes atrandame žvelgdami į jo paveikslus, sukurtus 1844 m. po atostogų Pinsko apylinkėse, kur buvo įkvėptas nutapyti *Pjovėją*, nuo kurios prasidėjo reikšmingiausių savo kūrinių ciklas. 1846 m. sūnui rašė: „Aš ligi šiol mokausi. Tik dabar pradėdu tapyti paveikslus“³⁵. 1846 m. birželio 15 d. laiške („Beveik visus šiuos metus, be mažesnių portretėlių, ruošiu kelis eskizus, iš kurių pamažu tapysiu paveikslus kitais metais.“) jis nurodo eskizus *Sekminės Kalvarijose*, *Dievo kūno procesija*, *Verbų sekmadienis*³⁶. Iš šių eskizų nutapyti paveikslai buvo dvarininko

34 Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 204.

35 *Ibid.*, p. 167.

36 Tame pačiame laiške pasakoja, kad daug pastangų įdėjo piešdamas ligonius anatomikume, vadinamojoje miesto ligoninėje, nes jam tai yra gera mokykla. Deja, šis studijinių piešinių albumas iki mūsų dienų neišliko, nors 1848 m. sausio 13 dienos laiške Boleslovui Ruseckas teigia, kad rodė albumą su vargšų piešiniais anatominėse salėse studijoje apsilankiusiam Podbeskiui; Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 167.

Jokymo Berezovskio, 1845 m. užmezgusio ryšius su Rusecku, rinkiniuose kartu su paveikslais *Vakarinės pamaldos Aušros Vartuose*, *Joninės Rasų priemiestyje*, *Petrinių mugė Antakalnyje*, *Valstietis su šluotomis*, *Mūšis prie Žalgirio*³⁷. Iki šių dienų išliko tik dalies jų eskizai, saugomi Lietuvos dailės muziejuje. Jie, nors ir nedidelio formato, atskleidžia kryptingus dailininko siekius įamžinti savo krašto istoriją ir tapatybę.

PAVEIKSLAS VAKARINĖS PAMALDOS
AUŠROS VARTUOSE

Drėmos monografijoje šiam paveiksliui suteiktas pavadinimas *Vakarinės pamaldos Aušros Vartuose* abejonių nekelia. Lietuvos dailės muziejuje paveikslas pavadinimas kitaip – *Vilniaus Aušros Vartų gatvė naktį*, greičiausiai nesusimąstant, kad taip paliekamas liudijimas apie pastangas sovietmečiu paslėpti religines šio paveikslo idėjas.

Išlikęs šio paveikslo eskizas yra labai mažas, jo matmenys 25 × 21 cm [9 il.]. Tačiau dailės kritikas Podčasinskis, Rusecko dirbtuvėje lankęsis 1846 m., apie jį yra sakęs: „nepaisant atlikimo sunkumų, iš mažo eskizo išaugo didelis paveikslas, kuris, be abejo, bus geriausias Rusecko kūrinys“³⁸. Jis labai poetiškai aprašo momentą, kurį, jo nuomone, Ruseckas pasirinko šio paveikslo tema:

Pagarba Aušros Vartų Mergelei sudaro dingstį daugieliui iškilmių Vilniuje. Nežinau, ar atsirastų toks, kuriam nepadarė įspūdžio rudenį giedamos iškilmingos vakarinės litanijos, kai Dievo Motinos altorius ir senieji Aušros vartai stipriai apšviesti, o visa gatvė, kuri maldininkams tarnauja kaip šventykla, skendi giliame šešėlyje. Kartu su šviesa iš Aušros Vartų kopolyčios sklinda senoviško giedojimo garsai.³⁹

37 *Ibid.*, p. 168.

38 *Ibid.*, p. 170.

39 *Ibid.*



9. Kanutas Ruseckas, *Vilniaus Aušros Vartų gatvė naktį*, aliejus, drobė, 25 × 21, LDM, T 1470

Kanutas Ruseckas, *Evening worship at the Dawn Gate*, oil on canvas, 25 × 21, LDM, T 1470

Minėtos rudenį giedamos iškilmingos vakarinės litanijos susijusios su Dievo Motinos Globos švente, kuri Aušros Vartuose lapkričio antrą savaitę pradėta švęsti nuo 1735 metų. Nuo to laiko Marijos Globos šventė išaugo į iškilmingas aštuonias dienas trunkančius Aušros Vartų Gailestingumo Motinos atlaidus. Štai kaip juos 1853 m. aprašė Vladyslovas Syrokomlė:

Aštuonias dienas bažnyčia ir gatvė pripildyta žmonių, vakarinė litanija, nepaisant blogo tuo metu oro, suburia kasdien po kelis tūkstančius maldininkų... Paskutinis vakaras, kurį laikomi baigiamieji mišparai, mažai teturi panašių visoje krikščioniškoje Europoje. Visi Vilniaus gyventojai pabyra į gatves, užpildo bažnyčią, galeriją ir užlieja didžiulę erdvę prieš

Aušros vartus, vos ne iki Rotušės aukštės. O visi vartai ir visa gatvė gausiai iliuminuoti, regis, kad tos ugnys išreiškia širdžių visuotinį užsidegimą. Tai, kurios globa šventę švenčia.⁴⁰

Ta, kurios Globos šventę švenčia, Rusecko paveiksle *Vakarinės pamaldos Aušros Vartuose* nepavaizduota, bet jos sklindanti šviesa matoma ant grindinio, į ją nukreiptos visų pavaizduotų maldininkų akys. Paveikslo sudėtingos kompozicijos pirmame plane pavaizduotos žmonių figūros tarsi atskirtos nuo tolumoje susirinkusios minios. Galbūt tai pavaizduota Aušros vartų elgetų grupė, neturinti galimybės matyti paties stebuklingojo Vilniaus Aušros Vartų Švč. Mergelės Marijos Gailestingumo Motinos paveikslo atvaizdo, iš tamsos žvelgianti į atsispindinčią jo šviesą. Šio paveikslo viršuje pavaizduotoje neįstiklintoje galerijoje į paveikslą iš aukščiau žvelgia privilegijuotieji⁴¹. Ant grindinio suklaupusi minia nutapyta labai kruopščiai. Daugybė įvairių smulkių detalių – maldai suglausti delnai, žemyn nulenktos galvos ir t. t. – perteikia skirtingų žmonių, pasinėrusių į maldą, susikaupimo nuotaiką. Minios centre pirmoje eilėje stovinti moteris, išsiskirianti mėlynos spalvos drabužiu, laiko sukryžiuotus rankas kaip Švč. Mergelė Marija paveiksle.

Ypatingą Rusecko santykį su paveikslu liudija reikšmingas faktas, kad būtent šiam Vilniaus dailininkui buvo patikėta jį restauruoti. Kałamajnska teigia, kad šis paveikslas galėjo būti restauruojamas 1834 m., nes prieš metus Ruseckas baigė atnaujinti Šv. Teresės freskas ir paveikslus Šv. Teresės bažnyčioje⁴². Drėma rašo, kad 1833 m. Šv. Teresės bažnyčios klebonas, basųjų karmelitų vienuolyno tėvas, dailininko kolega grafikas iš Vilniaus meno mokyklos Mauricijus Pčickis

pasikvietė Kanutą Rusecką patalkininkauti⁴³. Jų amžininkas Michalas Homolickis publikuotame straipsnyje giria Mauricijaus Pčickio pastangas iš sudėtų aukų prie stebuklingo Aušros Vartų Marijos paveikslo sutvarkyti ir papuošti Šv. Teresės bažnyčios vidų⁴⁴. Šiai bažnyčiai Ruseckas nutapė paveikslus Švč. *Mergelė Marija su kūdikiu* ir Šv. *Kazimieras, Šv. Petras*, išlikusius iki šių dienų. Po šių darbų 1837 m. Ruseckas kartu su Podčasinskiu buvo pakviestas restauruoti Vilniaus katedros Šv. Kazimiero koplyčios freskas.

1839 m. Vilniuje politinė įtampa ypač paaštrėjo. Vieša Simono Konarskio egzekucija sukretė miesto visuomenę ir parodė, kad valdžia nedarys kompromisų, tik dar labiau varžys vietos gyventojus. Drauge su persekiojimais didėjo ir pamaldumas Aušros Vartų Dievo Motinai. Tai galima susieti su kitu tyrimui reikšmingu pilietinio pasipriešinimo faktu, kad 1841 m. Šv. Severino bažnyčioje Paryžiuje iš Lietuvos emigravusių asmenų pastangomis buvo pakabinta Vankavičiaus nutapyta Aušros Vartų Dievo Motinos paveikslo kopija. Iki tol šio paveikslo kultas buvo tik lokalaus pobūdžio. Būtent XIX a. 4 deš. jo garbinimo istorijoje įvyko persilaužimas, ir šis Švč. Mergelės Marijos atvaizdas tapo visų Lietuvos ir Lenkijos tremtinių globėjos simboliu. Aušros vartai tapo ne tik religinių, bet ir politinių manifestacijų vieta, taikaus pilietinio pasipriešinimo simboliu.

Dėl paramos 1831 m. sukilimui basųjų karmelitų vienuolynas 1844 m. buvo uždarytas. Jį atidavus stačiatikiams, Šv. Teresės bažnyčia tapo parapine. Visuomenė ėmė nerimauti dėl Aušros Vartų koplyčios likimo⁴⁵. Tai, ką tuo metu išgyveno vilniečiai, o kartu

40 Vytautas Ališauskas, Tojana Račiūnaitė, *Aušros vartai*, Vilnius: Aidai, 2003, p. 57.

41 Ši galerija buvo įstiklinta 1830 m., remiantis Gabrielės Giunterytės-Puzynienės prisiminimais, fundatorės Apolinaros Platerienės pastangomis.

42 Maria Kałamajnska-Saeed, *Ostra Brama w Wilnie*, Warszawa: PWN, 1990, p. 88.

43 Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 133.

44 *Ibid.*

45 Anot Kałamajnskos-Saeed, grėsmė, kad stebuklingas paveikslas bus perkeltas į Šv. Dvasios cerkvę, kilo jau 1832 m., unitams grįžus prie ortodoksinės stačiatikybės, nutrukus basųjų karmelitų ir unitų bazilijonų ryšiams, prasidėjus ginčui dėl Aušros Vartų Dievo Motinos kulto priklausomybės teisės. Skirtingos paveikslo kilmės versijos sudarė pretekstą reikšti pretenzijas dėl stebuklingo paveikslo pasisavinimo; Maria Kałamajnska-Saeed, *op. cit.*, p. 273.

su jais Ruseckas, užkoduota šiame 1846 m. sumanyto paveikslu eskize. Gresiant netekti šios sakralios vietos, susijusios su giliomis miesto tradicijomis⁴⁶, dailininkas ne tik įamžino jos svarbiausią šventę, bet ir perteikė trauminę to meto visuomenės patirtį ir gilų tikėjimą Globėjos pagalba, skambantį giedančių maldininkų minioje:

Gedimino miesto tu didi Gynėja
Ir pati tikriausia Vilniaus Guodėja
Iš Aušros vartų mums teiki gerovę,
Lenkų karaliene, Lietuvos Valdove.⁴⁷

PAVEIKSLAS DIEVO KŪNO PROCESIJA

Paveikslas *Dievo Kūno procesija* [10 il.], saugomas Lietuvos dailės muziejuje, yra nedidelis. Jo matmenys 47,2 × 36 cm. Tačiau žinoma, kad pagal šį eskizą buvo nuta- pytas ir Berezovskiui išsiųstas didelis paveikslas. Šiuo darbu Ruseckas pasakoja Vilniaus religinių švenčių istoriją. Autorius perkelia žiūrovą į Vilniaus Generalgu- bernatoriaus rūmų aikštę saulėtą vasaros vidurdienį, kai vieną kartą per metus devintos savaitės po Velykų ketvirtadienį vyko Dievo Kūno procesija, skirta Švč. Sakramentui pagerbti.

Drėmos monografijoje pateikiami jau minėto Podčasinskio išpūdžiai ir apie šį Rusecko paveikslą:

Dievo Kūno diena Vilniuje švenčiama iškilmingai. Prie kelių žymesnių namų fasadų įrengiami puoš- nūs altoriai, o gausi šventiška pasipuošusi minia lydi procesiją. Tokias iškilmes ir vaizduoja p. Ruseckas. Procesija artinasi prie altoriaus, puošniai įrengto

46 Dar 1671 m. Vilniaus universitetas Aušros Vartų Mariją, kaip „Išminties Sostą“, buvo pasirinkęs savo globėja; Vytautas Ališauskas, Tojana Račiūnaitė, *op. cit.*, p. 65. 1824 m. rugsėjo 24 d. čia meldėsi filaretai ir filomatai, į tremtį išlydėdami savo draugijos lyderį poetą Adomą Mickevičių; Maria Kałamajska-Saeed, *op. cit.*, p. 163.

47 Ištrauka iš Aušros Vartų giesmės lenkų kalba, išspausdintos 1761 m.; Vytautas Ališauskas, Tojana Račiūnaitė, *op. cit.*, p. 57.



10. Kanutas Ruseckas, *Dievo Kūno procesija Vilniuje*, 1846, aliejus, drobė, 47,2 × 36, LDM, T 1540

Kanutas Ruseckas, *God's body procession in Vilnius*, 1846, oil on canvas, 47,2 × 36, LDM, T 1540

prie namų kolonados, kurie seniau priklausė Pomarneckiams, o dabar – De Reusams. Didelis baltas šių namų portikas su keturiomis jonėniškomis kolonomis ir taisyklingu frontonu sudaro foną, kuriame įrengtas pilnas aukso, žvakių ir brangių medžiagų altorius dar labiau paryškina visumos puošnumą. Žmonių minia, išskleistos cechų ir brolijų vėliavos su šventųjų patronų atvaizdais, auksuoti brolijų altorėliai, puošnus baldakimas, po kuriuo eina celebrantas, vedamas, kaip kadaise, dviejų ginkluotų bajorų, gausi klerikalų palyda balta apranga ir pagaliau angeliukų išvaizdos vaikai, gėlėmis barstantys kelią prieš Švenčiausiąjį sakramentą. Žodžiu, visos šitos dar neužgesusios tikybinės pagarbos ir puikių iškilmių liekanos, tokios mielos ir neišdildomos kiekvieno mūsų vaikystės dienų prisiminimuose, gaivina Rusecko paveikslą ir teikia jam neginčytinos tiesos vertę.⁴⁸

1851 m. liepos 23 d. Ruseckas sūnui rašė, kad tapo Berezovskiui *Dievo Kūno procesijos* paveikslą⁴⁹. Tik iš Podčasinskio išpūdžių galima įsivaizduoti, kaip jis

48 Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 170.

49 *Ibid.*, p. 187.

atrodė, nes iki šių dienų išlikusiame eskize daugelio aprašytų detalių nėra. 1856 m. birželio 17 d. Dievo Kūno šventei įrengtame altoriuje Katedros išorėje buvo pakabintas Rusecko paveikslas *Paskutinė vakarienė*⁵⁰.

Imperinės Rusijos mokslininkų išsakytas požiūris reakcingame 1868 m. leidinyje *Vestnik Zapadnoj Rossii*⁵¹ leidžia manyti, kad šioje religinėje šventėje valdžia išžvelgė politinės manifestacijos bruožų. Todėl inicijavo mokslinę diskusiją apie katalikų vykdomų Dievo Kūno procesijų žalą. Buvo net pateikiami argumentai apie šių procesijų keliamą pavojų stačiatikių bažnyčios autoritetui. 1865 m. viešos procesijos per miestą buvo uždraustos.

Šis kontekstas atveria Rusecko paveikslo *Dievo Kūno procesija Vilniuje* idėjinę prasmę ir vertę. 1846 m. kurdamas jį, autorius pavaizdavo sceną iš modernios istorijos, šiuolaikinį įvykį ne tik fiksuodamas, bet ir savaip komponuodamas. Paveikslo centre vaizduojamas kulminacinis momentas, kai vyksta Švč. Sakramento adoracija, bet tokie altoriai, kaip pavaizdavo Ruseckas, būdavo statomi tik prie rotušės ir prie Šv. Jonų bažnyčios.

Analizuojant paveikslo kompoziciją, kyla klausimas, kodėl pavaizduoti sustojusią religinę eiseną buvo pasirinkta būtent ši vieta. Anot Jano Kurczewskio⁵², iki 1865 m. vieša procesija su Švč. Sakramentu ėjo tokiu maršrutu: nuo katedros – prie Šv. Jonų bažnyčios, toliau – prie rotušės, o grįžtant – prie tribunolo Vokiečių g., prie Šv. Magdalenos bažnyčios ir galiausiai – prie Bonifratrų bažnyčios ties Pomarnackių namu⁵³. Tokia procesija, kokią vaizduoja Ruseckas, buvo galima, nes gubernatoriaus rūmai buvo atitverti tvora, todėl miniai galėjo būti leidžiama už jos stovėti.

50 *Ibid.*, p. 215.

51 „О придорожных крестах“, in: *Вестник Западной России*, 1868, t. 3, kn. 7, p. 239.

52 Jan Kurczewski, *Kościół zamkowy*, t. 1, Wilno: Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie, 1908, p. 293.

53 Nuo 1808 m. iki 1849 m. priklausė Pomarnackiams. 1849 m. iš Eduardo ir Augusto Pomarnackių pastatą nusiperka Antonina de Reus.

Anot Podčasinskio, tos šventės proga prie kelių žymesnių namų fasadų buvo įrengiami puošnūs altoriai. Taigi Pomarnackių namas buvo vienas iš kelių, bet vienintelis toks, prie kurių į įrengtą puošnų altorių žvelgianti tūkstantinė minia turi stovėti nugara į generalgubernatoriaus rūmus. Prieš okupaciją tai buvo Vyskupų rūmų aikštė.

Analizuojant paveikslo pirmojo plano figūras, pirmiausia pastebimos baltai apsirengusios į altorių žvelgiančios moterys, laikančios į žiūrovą atsuktą Švč. Mergelės Marijos paveikslą. Už jų žengia vienišas jaunuolis, laikantis vėliavą, jo žvilgsnis taip pat nukreiptas į žiūrovą. Jis yra paveikslo pirmojo plano centrinė figūra ir atstovauja pasauliečiams.

Kairiame kampe šalia laikančiojo Šv. Kazimiero vėliavą stovi nuo susikaupusios minios nuotaikos atsiribojęs, šventėje nedalyvaujantis, tarsi iš šviesos į tamsą pasitraukęs juodai apsirengęs vyras, žvelgiantis į generalgubernatoriaus rūmų pusę, kaip ir už jo raitas kareivis, jie abu atlieka stebėtojų vaidmenį. Šis į akis nekrentantis epizodas temdo giedrą paveikslo nuotaiką ir kartu primena apie suvaržytą laisvę ir nuolatinę grėsmę sulaukti valdžios represijų.

PAVEIKSLAS VERBŲ SEKMADIENIS

Ižvalgas apie Rusecko pastangas kūriniuose įamžinti caro valdžios naikinamas Vilniaus religines tradicijas pratęsia paveikslo *Verbų sekmadienis* analizė. Šis kūrinys turi du pavadinimus. Lietuvos dailės muziejuje jis eksponuojamas kaip *Lietuvaitė su verbomis*⁵⁴. Ruseckas savo laiškuose jį vadina *Verbų sekmadieniu*⁵⁵. Pastarasis pavadinimas labiau atspindi dailininko istorinių paveikslų ciklo prasmę.

54 Šis paveikslas buvo skirtas kitoms didesnėms kopijoms tapyti. Viena buvo Ukrainoje J. Berezovskio Tašlyko dvaro rinkiniuose; Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 175.

55 1849 m. gruodžio 24 d. Ruseckas laiške rašė, kad *Verbų sekmadienį* su rėmeliais už 20 raudonųjų nupirko Volskiai; Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 185.

Verbų sekmadienio šventimo tradicija Vilniaus krašte gyva ligi šiol. Paskutinį sekmadienį prieš Velykas į Vilniaus bažnyčias susirinkę žmonės atsineša verbų. Bažnyčių prieigose vyksta Verbų turgūs. Bet šiame paveiksle pavaizduota mergina suteikia galimybę nusikelti į 1846 m., kai dailininkas, gyvendamas šalia paveiksle pavaizduotos Augustijonų bažnyčios, siužetui pasirinko Verbų sekmadienį šventoriuje. Išlikę septyni eskiziniai piešiniai, dailininko pirminė koncepcinė medžiaga, atskleidžia Rusecko darbo metodą. Jis kruopščiai atliko atskirus studijinius piešinius, kuriuose vaizduojamos bažnyčios portalo architektūrinės detalės, iš Vilniaus apylinkių prie bažnyčios durų prekiauti verbomis susirinkusios moterys su žilvyčių ir kadagių šakelių pintinėmis. Anot Drėmos, iš pirminių eskizų dailininkas pasirinko vieną stovinčios jaunos merginos su verbomis figūrą, labiausiai charakteringą ir reprezentacinę, pagilindamas etninę bei psichologinę jos charakteristiką⁵⁶.

Pagrindinę šio paveikslo heroję panašiai apibūdina ir Rusecko dirbtuvėse apsilankęs Podčasinskis:

Tai jauna valstietė lietuvaitė, vilkinti šventiška sermėga, neša švęsti žoles Žolinių dieną. Mergaitės jauno veidelio kuklumas ir žavesys džiugina kiekvieną, o jos veido bruožuose ir visoje figūroje ryškus tikras lietuviškas charakteris, kurį tapytojas stebėtinai tiksliai sugebėjo pagauti ir perteikti.⁵⁷

Podčasinskio minėtą *Žolinių dieną* Drėma keičia į *Verbų sekmadienį*. Taip ši paveikslą laiškuose vadina ir pats Ruseckas. Merginos laikomos karklų šakelės ir kiti augalai taip pat rodo dailininko sumanymą pavaizduoti pavasario šventę. Su Žolinių šventimu susijusias tradicijas jis užfiksavo *Pjovėjos* paveiksle, kuriame pavaizduota mergina, kaip ir *Verbų sekmadienio* herojė, segi mėlynos spalvos sijoną. Kitų aprangos detalių spalvos abiejuose paveiksluose atkartoja tą patį Prancūzijos nacionalinės trispalvės vėliavos spalvų derinį.

56 *Ibid.*, p. 175.

57 *Ibid.*, p. 176.

Verbų sekmadienio fone pro atviras bažnyčios duris matyti Rusecko kruopščiai užfiksuotas Augustijonų Švč. Mergelės Ramintojos bažnyčios interjeras, kuris vėliau buvo sunaikintas. Liūdnas šios bažnyčios likimas susijęs su Lietuvos politiniais įvykiais ir caro valdžios represijomis. Augustijonų vienuolyno bažnyčia 1808 m. perleista Karmelitų vienuolynui⁵⁸, kuris buvo uždarytas 1844 metais. Jiems priklausiusi Šv. Teresės bažnyčia⁵⁹ tapo parapine. Švč. Mergelės Ramintojos bažnyčia caro valdžios buvo konfiskuota 1854 m. spalį ir paversta Šv. Andriejaus cerkve. Interjeras smarkai pakeistas, pašalinti bažnyčios choras, sakykla ir altorius su statulomis. Šis paveikslas tapo vieninteliu šaltiniu, leidžiančiu įsivaizduoti šią bažnyčią iš vidaus.

Bet ar viską Ruseckas pavaizdavo realistiškai? Svarbi detalė yra šio paveikslo gilumoje nutapytas Marijos altoriuje kabantis paveikslas, matomas bažnyčios interjere pro atvertas duris. Žinoma, kad iki Švč. Mergelės Ramintojos bažnyčios uždarymo altoriuje kabėjo Švč. Mergelės Marijos Nuliūdusiųjų Guodėjos paveikslas. Šiuo metu jis yra Šv. Jonų bažnyčios Švč. Mergelės Marijos Paguodos koplyčioje. Apžiūrėjęs paveikslą, paaiškėjo, kad jis nepanašus į Rusecko pavaizduotą Švč. Mergelės Marijos paveikslą. Pagrindinis skirtumas, kad pastarajame nėra Kūdikelio Jėzaus. Jis panašiausias į Aušros Vartų Švč. Mergelės Marijos paveikslą. Kodėl 1847 m. Ruseckas barokiniuose rėmuose pavaizdavo būtent tokį paveikslą? Galbūt tai susiję su tuo, kad šį paveikslą jis restauravo 1834 m., kai Basųjų karmelitų vienuolyno tėvas Pčickis pasikvietė dalyvauti Šv. Teresės bažnyčios ir Aušros Vartų koplyčios atnaujinimo darbuose? Sąsajų su karmelitais yra ir *Pjovėjos* paveiksle – ant merginos krūtinės pavaizduotas stačiakampio formos škaplierius. Jame matyti nutapyta Švč. Mergelės Marijos monograma MARYA. Svarbu atkreipti dėmesį į faktą, kad būtent Karmelitų ordino iniciatyva buvo kuriamos tikinčiųjų bendruomenės Škaplieriaus

58 J. Vaišnora, *Marijos garbinimas Lietuvoje*, Roma: MIC, 1958, p. 310.

59 1833 m. Ruseckas dalyvavo restauruojant Šv. Teresės bažnyčią. Ji veikia iki šių dienų.

brolijos⁶⁰. Kai 1847 m. Ruseckas sukūrė paveikslą *Verbų sekmadienis*, Karmelitų ordinas Vilniuje jau buvo uždarytas, jo turtas caro valdžios konfiskuotas ir perduotas stačiatikių konfesijai. Visuomenėje vyravo nuojautos, kad ir kitoms sakralioms Vilniaus vietoms iškilo grėsmė. Didžiausią nerimą kėlė Vilniaus Aušros Vartų Švč. Mergelės Marijos paveikslas. Baimės, kad stebuklingas paveikslas bus perkeltas į Šv. Dvasios cerkvę nepasitvirtino. Jis iki šiol kaba Aušros Vartų koplyčioje. Tačiau paveiksle *Verbų sekmadienis* pavaizduota Švč. Mergelės Ramintojos bažnyčia buvo caro valdžios konfiskuota 1854 metais.

Netoliese gyvenęs Ruseckas dalyvavo paskutinėse mišiose ir perteikė šią skaudžią patirtį savo laiške sūnui:

Kokia tai buvo liūdna scena, tarsi tai būtų paskutinis iš padalijimų. Visuotinis verkimas, ašaros liejasi nevalingai, liūdesys spaudžia širdį, kiekvienas išeina iš bažnyčios su pilnomis akimis ašarų.⁶¹

Šis dailininko liūdesį dėl jo gimtajame mieste vykstančių represijų fiksuojantis laiškas papildoma įžvalgas apie jo galimas pastangas kūriniuose įamžinti caro valdžios naikinamas Lietuvos sakralias vietas ir religines tradicijas.

Rusecko pastangos litografuoti *Verbų sekmadienį* Vilniuje 1847 m. buvo nesėkmingos⁶². Šį paveikslą pavyko litografuoti Varšuvoje⁶³. 1855 m. gegužės 28 d. laiške sūnui Boleslovui jis rašo:

Podčasinskis atsiuntė man iš Varšuvos 30 egzempliorių mano „Verbų sekmadienio“, kurį ten užsakė Fajanso litografijoje perpus mažesnę už originalą. Dalina „Kremerio laišku“ iš Krokuvos prenumeratoriams. Paėmiau juos. Turi baigti spausdinti rudenį.⁶⁴

60 Aurelija Rusteikienė, „Švč. Mergelė Marija Škaplierinė Lietuvos XVII–XVIII a. bažnytinėje dailėje“, in: *Logos*, Nr. 26, 2001.

61 Инесса Свирида, *op. cit.*, p. 246.

62 Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 174.

63 *Ibid.*, p. 178.

64 *Ibid.*, p. 211.

Kremerio *Laiškus iš Krokuvos* Ruseckas ir pats prenumeravo. Vilniuje išleisto leidinio turinys atskleidžia labai platų aktualijų lauką, susijusį su istorinėmis, religinėmis temomis. Jo pradžioje išspausdintas prenumeratorių sąrašas liudija plačią *Verbų sekmadienio* litografijos sklaidos geografinę teritoriją, apėmusią visas buvusios Lietuvos ir Lenkijos valstybės žemes⁶⁵.

PAVEIKSLAS *PJOVĖJA*

Įžvalgas apie Rusecko pastangas kūriniuose įamžinti caro valdžios naikinamas Lietuvos religines tradicijas pratęsia paveikslas *Pjovėja* [1 il.] analizė.

Iš Rusecko laišku, cituojamų Drėmos monografijoje, galima atsekti daug šio paveikslas kūrimo proceso detalių. 1844 m. viename iš savo laišku sūnui jis rašo, kad labai džiaugiasi pasitaikiusia galimybe nuo liepos 1 d. iki rugpjūčio 15 d. praleisti atostogas Pinsko apylinkėse. Iš Vilniaus į Pinską ir atgal Ruseckas keliavo lėtai, sustodamas įdomesnėse vietose. Ypač patraukė akį rugiapjūtė Slucko apylinkių Krasnodvorcų ir Krivičių kaimų laukuose, kurią jis pavaizdavo dvylikoje piešiniuose. Išlikęs šios kelionės eskizinių piešinių albumas, davęs impulsą tapytojui vėliau sukurti paveikslus, saugomas Mokslų akademijos bibliotekoje⁶⁶.

1844 m. gruodžio 29 d. laiške rašė:

Karolina, kuri buvo pas Mauricijų Rusecką, dabar yra Vilniuje, mums kuri laiką siuvo, ir aš, naudodamasis proga, pradėjau tapyti jos lietuviškus drabužius pjovėjai pavaizduoti. Figūra natūralaus didumo, iki kelių. Šis paveikslėlis puikiai sekasi ir tikiuosi greitai jį užbaigti.⁶⁷

Apie šį paveikslą daugiau informacijos yra 1845 m. sausio 27 d. laiške sūnui: „Brolis (Feliksas) užsakė

65 Josef Kremer, *Dziela: Listy z Krakowa*, Warszawa: S. Lewental, 1877.

66 MAB RS, f. 320.

67 Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 155.

kopiją to „Pjovėjos“ paveikslėlio, apie kurį tau rašiau, ir turi sumokėti 50 rublių“⁶⁸. Minėtas Feliksas Ruseckas 1844 m., kai buvo sukurtas šis paveikslas, rašė:

Rėmų blizgesys kaip saulė nušvietė visą paveikslo grožį perspektyvoje. Prieš „Pjovėją“ žemaičiai klaupia ant kelių, taip ji visiems patinka ir turiniu, ir atlikimu.⁶⁹

Anot Drėmos, žinomi trys Rusecko *Pjovėjos* variantai. Vienas, nutapytas broliui Feliksui į Aukštadvarį (natūralaus dydžio figūra), dabar yra Žemaičių muziejuje „Alka“⁷⁰. Kiti du variantai, daug mažesni kompoziciniai etiudai, saugomi Lietuvos dailės muziejaus rinkiniuose⁷¹. Drėma teigė, kad kai kurie šių paveikslų skirtumai atskleidžia Rusecko darbo metodą ir pastangas *Pjovėjai* suteikti idealizuotus bruožus, ir analizuoja du variantus. Pirmąjį – studiją iš gamtos, antrąjį – kompozicinę tos studijos modifikaciją. Kompozicinėje modifikacijoje jis išvelgė daugiau įdėto intelektualinio darbo racionalizuojant kompozicijos visumą, piešinį, spalvų derinius. Tačiau ne visus šių dviejų kūrinių skirtumus jis įvardijo, nepastebėtas liko tolumoje atsiradęs kalnas su kryžiumi. Nebuvo įvardytos pavaizduotos moters aprangos, smulkesnės puošybos detalės, iš kurių reikšmingiausia – ant raudono raištelio kabantis stačiakampio formos pakabutis škaplierius, kuriame matyti nutapyta Švč. Mergelės Marijos monograma MARYA. Nors šios detalės Drėma nekomentavo, ji tapo pagrindine nuoroda ieškoti dar daugiau Švč. Mergelės Marijos ir škaplieriaus simbolių sąsajų, siekiant atskleisti šio kūrinio prasmę. Paaikškėjo, kad Marijos apsaugą suteikiantis škaplierius laikomas Karmelitų vienuolijai skirtu malonės ir privilegijos ženklui⁷².

68 *Ibid.*, p. 158.

69 *Ibid.*

70 Šiuo metu egzistuoja menotyrininkų nuomonė, kad šis darbas yra ne Rusecko, o tik ne itin vykusi XIX a. pab. kopija.

71 Šiuo metu yra žinomas ir ketvirtas Rusecko *Pjovėjos* variantas, esantis privačioje kolekcijoje.

72 Aurelija Rusteikienė, *op. cit.*

Giliau analizuojant paveiksle pavaizduotos rugiapjūtės kontekstą paaikškėjo, kad XIX a. rugiapjūtė taip pat buvo kupina Marijos garbinimo papročių ir sąsajų su škaplieriaus simboliu. Archajinius apeiginius pagonybės laikų papročius, pagoniškų dievų, Žemynos garbinimą pakeitusi katalikiškoji Marijos garbinimo tradicija susijusi ir su rugiapjūtės pradžia prapjovomis, ir su užbaigtuvėmis. Rugiapjūtė buvo pradėdama liepos 16 d. per Škaplierinę – Švč. Mergelės Marijos garbinimo dieną, nes tikėta, kad būtent tą dieną ji išvaduoja sielas iš skaistyklos. Pabaigtuvės švenčiamos per Žolinę – Švč. Mergelės Marijos ėmimo į dangų šventę.

Drėma teigė, kad šiuo paveikslu, sukurtu 1844 m., Ruseckas pradėjo buitinių paveikslų, vaizduojančių pavienius liaudies tipus, ciklą. Paveiksluose *Pjovėja*, *Verbų sekmadienis*, *Žvejė* Drėma išvelgė „dailininko demokratiškų įsitikinimų išraišką“⁷³ ir „ypač poetiškai pavaizduotą lietuvių charakterių panašumą“. Tačiau neįvardijo šiuose darbuose pavaizduotų merginų aprangoje pasikartojančio spalvinio derinio panašumo į Prancūzijos nacionalinės vėliavos spalvų – mėlynos, baltos ir raudonos – derinį.

Šis trijuose paveiksluose pavaizduotų merginų bendrumas suintrigavo jau tyrimo pradžioje ir nukreipė žvilgsnį į to meto Lietuvos ir Europos dailės kontekstus. Sąsajos su Prancūzijos revoliucijos ikonografija, kontekstinė Rusecko studijų užsienyje analizė atskleidė jo patriotines pažiūras ir didelę prancūzų dailės įtaką. Tai leidžia kelti prielaidą, kad Ruseckas sąmoningai panaudojo tokį trispalvį derinį šiuose trijuose paveiksluose.

Drėmos įvardyta socialinio aspekto reikšmė ir išvelgta Rusecko intencija „paveikslu pagerbti sunkų valstietės triūsą“⁷⁴ galėjo būti išreikšta kiek proziškesnėmis priemonėmis. Puiki šio teiginio iliustracija galėtų būti sūnaus Boleslovo Rusecko išlikęs *Pjovėjos* [11 il.] piešinys, kuriame atpažįstame tik tokius pačius lietuviškus tautinius drabužius. Rugių lauke sėdinti

73 Vladas Drėma, *op. cit.*, p. 240.

74 *Ibid.*, p. 159.



11. Boleslovas Ruseckas, *Pjovėja*,
akvarelė, popierius, 21,5 × 16,5, LDM, T 1924
Boleslovas Ruseckas, *Reaper*,
akvarelė, popierius, 21,5 × 16,5, LDM, T 1924



12. Jean-Francois Millet, *Varpų rinkėjos*,
1857, aliejus, drobė, 84 × 12, Orsè muziejus Paryžiuje
Jean-Francois Millet, *Gleaners*,
1857, oil on canvas, 84 × 12, Musée d'Orsay

pjovėja su gėlių vainiku ant galvos nepasižymi nei tokią gracija, nei tauriais veido bruožais. Ji tik kaimo mergina, kupina sveikatos ir jėgų dirbti laukuose.

Rusecko amžininkas prancūzų tapytojas Jeanas-Francois Millet taip pat savo herojėmis pasirinko laukuose dirbančias pjovėjas. Barbizono mokyklos atstovas Millet, kaip ir Ruseckas, piešė eskizus stebėdamas dirbančius kaimo žmones. 1857 m., trylika metų vėliau nei buvo sukurta Rusecko *Pjovėja*, prancūzų dailininko nutapytas paveikslas *Varpų rinkėjos* [12 il.], pristatytas Paryžiaus salone, to meto visuomenę pribloškė naujumu ir tikroviškumu. Šiame kūrinyje socialinės kritikos aspekto reikšmė nenuginčijama. Prancūzų tapytojo herojės – niūrios, nepriteklaus ir sunkaus darbo nuvargintos moterys, sulinkusios ir nuleidusios galvas žemiau horizonto linijos, be jokių asmenybės bruožų veiduose, – kaip naktis ir diena skiriasi nuo lietuviškosios šventiškos pjovėjos. Tarp daugybės apie šį kūrinį rašiusių autorių yra ir tokių, kurie, pateikdami šio paveikslo interpretacijas, atkreipia dėmesį į mėlynos, baltos, raudonos spalvos derinį ir galimas sąsajas su Prancūzijos nacionalinės trispalvės simboliuojamomis laisvės, lygybės, brolybės idėjomis.

Tai dar kartą nukreipia į prielaidas, kad ir Ruseckas paveiksluose *Pjovėja*, *Verbų sekmadienis*, *Žvejė* sąmoningai panaudojo šį trispalvį derinį, nes 1831 m. grįžęs į Vilnių nebeturėjo galimybių atvirai rodyti savo patriotinių pažiūrų kūryboje, dėl nuolatinės Rusijos caro valdžios represijų grėsmės buvo priverstas ieškoti savitų būdų, kaip paveiksluose išreikšti pilietinio pasipriešinimo idėjas, jas užkoduoti alegorijomis, politiniais ir religiniais simboliais.

Mūsų dienomis atsivėrus galimybėms studijuoti platesnį Lietuvos ir Vakarų Europos XIX a. dailės kontekstą, iš įvairiausių naujų šaltinių pasitelkus vis daugiau informacijos apie to meto politinį kontekstą, pilietinio pasipriešinimo idėjas Rusecko kūryboje galime iškoduoti ir perskaityti kaip paliktus pranešimus ateities kartoms.

Gauta 2017 06 26

- Adomonis Tadas, Adomonytė Nijolė, *Lietuvos dailės ir architektūros istorija*, t. 2, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
- Ališauskas Vytautas, Račiūnaitė Tojana, *Aušros vartai*, Vilnius: Aidai, 2003.
- Drėma Vladas, *Kanutas Ruseckas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1996.
- Janonienė Rūta, *Jonas Rustemas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1999.
- Janonienė Rūta, „Lietuvos romantizmo dailės teorijos bruožai“, in: *Europos dailė, Lietuviškieji variantai*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1994.
- Kałamajska-Saeed Maria, *Ostra Brama w Wilnie*, Warszawa: PWN, 1990.
- Kremer Josef, *Dziela: Listy z Krakowa*, Warszawa: S. Lewental, 1877.
- Kurczewski Jan, *Kościół zamkowy*, t. 1, Wilno: Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie, 1908.
- Litwornia Andrzej, *Rzym Mickiewicza, Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2005.
- Malinowski Jerzy, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Dig, 2003.
- Malinowski Jerzy, „Rusiecki Kanuty“, in: *Słownik artystów polskich*, t. IX, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2013.
- Nitka Maria, „Dlaczego Kanuty Rusiecki udał się do Włoch? Wyjazdy za sztuką“, in: *Nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, Lublin: Towarzystwo naukowe Katolickiego uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2015.
- Pigon Stanisław, *Na wyżynach romantyzmu*, Kraków: Sudija Historyczno-Literackie, 1936.
- Rusteikienė Aurelija, „Švč. Mergelė Marija Škaplierinė Lietuvos XVII–XVIII a. bažnytinėje dailėje“, in: *Logos*, Nr. 26, 2001.
- Vaišnora J., *Marijos garbinimas Lietuvoje*, Roma: MIC, 1958.
- Zamoyski Andrzej, *Święte Szalenstwo, Romantyci, patrioci, rewolucjonisci 1776–1871*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2015.
- „О придорожных крестах“, in: *Вестник Западной России*, 1868, t. 3, kn. 7.
- Свирида Инесса, *Между Петербургом, Варшавой и Вильно, Художник в культурном пространстве*, Москва: ОГИ, 1999.

MOTIVES OF CIVIL DISOBEDIENCE IN KANUTAS RUSECKAS' WORKS

Vaida Ragėnaitė

SUMMARY

KEYWORDS: Kanutas Ruseckas, Civil resistance, Nineteenth century Lithuanian art.

The basic purpose of this article - to identify the reasons for civil resistance Kanutas Ruseckas works painted after 1831. uprising - was aimed in three directions, focusing on works of art, the artist's biography and ideas in the field, which formed the artist's talent.

Exceptional attention is being focused on the political context in which Ruseckas lived into his studies in Paris and Rome. Researched Rusecko relationships with artists, the most prominent issue in developed and survived until our days their works.

A summary of the changes in the creative possibilities of painters of the Vilnius Art School is presented with a distinction made before and after 1831. uprising. These two contrasting periods are expanded geographically.

Analysis of the Ruseckas paintings 'Evening worship at the Dawn Gates', 'God's body procession in Vilnius', 'Palm Sunday', 'Reaper' performed to verify the assumptions about the works of Ruseckas efforts to perpetuate the tsarist government to destroy sacred Lithuania places and religious traditions.

The observed picture 'Evening worship at the Dawn Gates', 'Palm Sunday' and 'Reaper' interface with the Carmelites, and professional Ruseckas relations with the monastic orders, drew attention to the fact that when Ruseckas created these paintings Carmelite Order in Vilnius was closed, its assets czar government confiscated and handed over to the Orthodox confession. This led to the conclusion that Rusecko pictures are coded in society prevailing mood about the sacrificed place of Vilnius emerging threats.