

Erdvė menui: europinės ir vietinės tradicijos apžvalga

Aistė Bimbirytė-Mackevičienė

Lietuvos nacionalinis muziejus
Arsenalų g. 1, LT-01143 Vilnius
aiste.bimbiryte@lnm.lt

——— Straipsnyje apžvelgiamos pagrindinės meno kūrinių eksponavimo tendencijos Vakarų Europoje XVI–XIX a. ir jų atspindžiai Lietuvos dvaruose. Daug dėmesio skiriama išskirtinį santykį su meno kūriniu turėjusioms erdvėms – galerijai ir kabinetui, jų raidai, lokaliniais ypatumams. Aptariamos ir kitos reprezentacinę bei asmeninę pobūdį turėjusios patalpos.

Reikšminiai žodžiai: meno kolekcijos, interjeras, eksponavimas, dvarai, rezidencijos, Vakarų Europa, Lietuva.

„Paveikslų kabinimas yra menas <...>. Tai kaip rašysena,
išduodanti asmens charakterį.“

Gorothmann Morse, „Picture hanging“, in: *The Decorator and Furnisher*, 1896

Privačių kolekcijų tema vis dažniau patenka Lietuvos tyrėjų akiratin. Vertinami šiuolaikiniai reiškiniai, gilinamasi į praėjusių amžių kolekcininkų asmenybes, jų kauptų vertybių įsigijimo ir netekties istorijas. Vis dėlto vienas klausimas beveik visuomet lieka diskusijų „užribyje“ – rinkiniui priklausančių elementų tarpusavio santykis erdvėje, jų vizualinis ir idėjinis ryšys su aplinka. O juk kolekcininko interjere, kokiai epochai jis beatstovautų, fizinė objekto vieta retai yra atsitiktinė. Tinkamai parinkta ji ne tik užtikrina eksponato ilgaamžiškumą ar suteikia galimybę fiziškai prie jo priartėti: pats eksponavimo principas buvo ir yra svarbi kolekcijos turinio raiškos priemonė, net tik atspindinti savininko užmačias, motyvus, bet ir leidžianti tinkamai juos suvokti žiūrovui, jei toks pageidaujamas. Kitaip tariant, ne tik pats meno kūrinys savaime, bet ir jį supanti aplinka padeda geriau suprasti kolekciją bei socialinį, kultūrinį kontekstą, kuriame jai buvo lemta atsirasti. Todėl šio straipsnio tikslas – apžvelgti vyravusias keičiantis amžiams pagrindines meno kūrinių eksponavimo tendencijas Vakarų Europoje bei pamėginti jas palyginti su vietine¹ tradicija. Tikiuosi, kad ateityje pastaroji sulauks atskiros publikacijos, o tyrimo tema paskatins ieškoti naujų vizualiosios kultūros „briaunų“ teoriniame lygmenyje bei turės praktinę naudą, t. y. suteiks gaires tiems, kurie šiandien dirba arba kuriasi istoriniuose interjeruose.

Apie tai, kaip turėtų būti eksponuojami meno kūriniai, Vakarų Europoje kalbėti pradėta anksti, vos tik kolekcionavimas tapo aristokratiškosios kasdienybės dalimi, t. y. XVI–XVII amžiuje. Architektūrai ir tapybai skirtuose traktatuose imta aptarti tinkamo kūrinių saugojimo, apšvietimo ir net žanrų paskirstymo pagal patalpas klausimus. Atskiri regionai turėjo savas rekomendacijų versijas, juo labiau iš tikrųjų skyrėsi teorijos interpretavimas. Kita vertus, visoje Vakarų Europoje XVI a. aiškiai nusistovėjo dvi išimtinai meno kūriniams skirtos erdvės: kabinetai ir galerijos. Žinoma,

1 Kalbant apie vietinį kontekstą omenyje turima Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės teritorija iki valstybės padalijimų. Atitinkamai sinonimiškai vartojama ir sąvoka „Lietuva“, ją suprantant kaip istorinę Lietuvą. Tai galioja ir aptariant XIX a. tendencijas, kadangi tuo metu taip Lietuvą suvokė tyrimo subjektas, t. y. bajorija. Kai kuriais atvejais, priklausomai nuo konteksto, dėl glaudžių kultūrinių ryšių greta lietuviškų pavyzdžių minimi ir lenkiškieji.

vaizduojamosios bei taikomosios dailės objektai puošė ir kitas patalpas, tačiau būtent čia eksponavimo programa tapo ypač svarbi.

Galerijos

XVI–XVIII a. tendencijos Vakarų Europoje. Kaip architektūrinis Europos rezidencijų elementas galerija aptinkama jau XV a., o kai kur, pavyzdžiui, Prancūzijoje, dar anksčiau, net XIII–XIV šimtmečiuose². Vis dėlto ekspozicine erdve ji tapo ne iš karto. Pirminės galerijos funkcijos buvo itin praktiškos: tai buvo platus koridorius, kuriuo buvo galima saugiai ir patogiai (niekam nepastebint, nesušlampant) pasiekti toliau viena nuo kitos esančias rūmų patalpas, pavyzdžiui, koplyčią, taip pat ji naudota mankštiniuisi šaltuoju metų laiku³ bei, reikalui esant, teatralizuotoms pramogoms⁴.

Atskiruose Europos regionuose įvairavo ne tik galerijos atsiradimo laikas, bet ir vieta rūmuose, santykis su kitomis erdvėmis, paskirtis. Pavyzdžiui, Anglijoje galerija labai anksti įsiliejo į reprezentacinę sistemą ir įgavo viešą pobūdį. Dažnai gretimos galerijai patalpos čia būdavo didysis kambarys (*Great Chamber*) ir svetainė (*Withdrawing Chamber*) – pagrindinės reprezentacinės namų erdvės, kaip, pavyzdžiui, Hardviko rūmuose (angl. Hardwick Hall). Panašiai susiklostė ir Flandrijoje – ankstyvosios XV–XVI a. burgundiškos galerijos būdavo įrengiamos kaip atskirą įėjimą iš lauko arba paradinės laiptinės turintis rūmų priestatas. Dažnai tokia galerija niekur nevedavo ir atlikdavo oficialios priėmimų bei pokylių salės funkciją⁵.

2 Mark Girouard, *Life in the English Country House: A Social and Architectural History*, New Haven and London: Yale University Press, 1979, p. 100; Idem, *Life in the French Country House*, London: Cassel & Co, 2000, p. 112–116; Krista de Jonge, „Galleries at the Burgundian-Habsburg Court from the Low Countries to Spain 1430–1600“, in: *Europäische Galeriebauten: Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, her. Christina Strunck und Elisabeth Kieven, München: Hirmer Verlag, 2011, p. 73–85; Arthur McGregor, „The cabinet and the gallery: Introspection and ostentation in early collection history“, in: *La Rivista di Engramma*, Nr. 126: *Architettura del sapere*, aprile 2015, p. 37–38.

3 Mark Girouard, *Life in the English Country House*, p. 100.

4 Apskritai su pasilinksminimo, judėjimo, vaikščiojimo, arba tiesiog fizine veikla, siejamas ir pats terminas – nors būta įvairių aiškinimų, šiandien tyrėjai sutinka, kad žodis „galerija“ nėra itališkos kilmės (kaip kartais manoma), o greičiausiai yra kilęs iš senosios prancūzų kalbos žodžio „galer“ (linksintis) arba vokiečių / olandų „wallen“ (vaikščioti). Tuo tarpu itališkoje tradicijoje terminas nebuvo nusistovėjęs iki pat XVI a. vidurio ir neretai būdavo naudojamas sinonimiškai žodžiui „loggia“; žr. Christina Strunck, „Die Galerie in der Literatur historische Quellen zur Definition, architektonischen Gestalt idealen Ausstattung und Funktion von Gallerien“, in: *Europäische Galeriebauten: Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, her. Christina Strunck und Elisabeth Kieven, München: Hirmer Verlag, 2011, p. 11–12.

5 Krista de Jonge, *op. cit.*, p. 76–80.

Prancūzijoje, priešingai, iki pat XVI a. pabaigos išlaikytas gana intymus charakteris. Pasiikiama tik per šeimininko miegamąjį, čia galerija neretai vesdavo į gale įrengtą „studiją“⁶ arba koplyčią. Tuo prancūziškiems itin artimi bei tiesiogiai jų įtaką patyrę yra ankstyvieji pavyzdžiai Italijoje, kaip XVI a. pirmos pusės Alfonso I d' Este galerija Feraroje (it. Ferrara), viena pirmųjų regione. Tokios galerijos kartu su gretimomis patalpomis suformuodavo asmeninoms reikmėms skirtą, neretai meditacinį pobūdį turinčią vientisą struktūrą. Vaikščiojimas po galeriją padėdavo susikaupti arba, priešingai, suteikdavo reikalingą atotrūkį nuo intensyvios protinės veiklos⁷.

Ilgą laiką ne tik paveikslų, bet ir baldų galerijose nebuvo. Poreikis dekoruoti šią erdvę ėmė ryškėti tik XV a. antroje pusėje, tam dažniausiai pasitelkiant freskos techniką. Kilnojamųjų objektų pasirodymas sietinas su vėlesniu šimtmečiu: Flandrijos, Prancūzijos karališkuose rūmuose paveiksmai ir skulptūros galerijas ėmė puošti jau XVI a. pirmoje pusėje⁸, kiek vėliau – Italijoje, o štai Anglijoje ankstyviausia „tikra“ galerija laikomi 19 paveikslų, kuriuos XVI a. viduryje Hamptono dvaro rūmuose įkurdino Henrikas VIII⁹. Užsienio tyrėjai molbertinės tapybos atsiradimą šioje patalpoje aiškina paprastai – paveiksmai pradėti kabinti tam, kad čia vaikščiojantys turėtų į ką žiūrėti ir apie ką kalbėti, kitaip tariant – nenuobodžiautų¹⁰. Iš pradžių aptinkama tik karališkuose interjeruose, antroje amžiaus pusėje ši tendencija jau buvo plačiai paplitusi ir aristokratų dvaruose. Nepriklausomai nuo regiono, daugeliu atvejų pirmieji galerijas puošę kūriniai buvo portretai. Pirmiausia, šeimos narių atvaizdai, mat XVI a. vis didesnę reikšmę teikiant giminės ilgaamžiškumui, kilmei, dorybių tradicijai įvairaus pavidalo „genealoginės galerijos“ tapo būtinu namų atributu. Vėliau, ryškėjant galerijos kaip reprezentacinės erdvės statusui, šeimos narių gretas vis dažniau papildydavo buvusių bei esamų valdovų atvaizdai, ne vienu atveju ilgainiui nustelbdami ar visiškai pakeisdami pirmuosius. Taip pamažu formavosi vizualinės schemos, gebančios galerijos lankytojui tinkamai pristatyti šeimininką – jo giminės istoriją, politines pažiūras, ambicijas ir išsilavinimą.

6 Mark Girouard, *The Life in the French Country Houses*, p. 113.

7 *Ibid.*

8 Krista de Jonge, *op. cit.*, p. 75–80. Autorė nurodo ir itin ankstyvą pavyzdį – XV a. vid. Briugėje Pilypas III Gerasis apartamentus jungusiam koridoriuje eksponavo turėtas retenybes ir, manoma, Jano van Eycko *Mappa Mundi*.

9 Mark Girouard, *Life in the English Country House*, p. 101.

10 *Ibid.*

Amžiaus pabaigoje atitinkamam naratyvui sukurti jau buvo plačiai naudojami ne tik tapyti ar skulptūriniai portretai, bet ir žemėlapiai, batalinės kompozicijos, įvairaus pavidalo dorybių alegorijos. Ypač paveikias reprezentacines struktūras panaudodami portretus ir batalines scenas savo dvaruose gebėjo sukurti Habsburgų dinastijos atstovai¹¹.

Ten, kur galerija išlaikė privatų pobūdį, jos sienas dažniau puošė bičiulių ar asmeniškai šeiminingą įkvepiančių asmenų atvaizdai. Tiesa, Prancūzijoje, kuriai tokio tipo erdvės ypač būdingos, XVI a. antroje pusėje – XVII a. pradžioje taip pat aptiksime gausias istorinių asmenybių ir valdovų portretų galerijas, tik kaip pastebi tyrėjai, jas įrengusieji, be reprezentacinės, buvo numatę ir labai aiškia edukacinę funkciją, turėjusią tarnauti šeiminingo ir čia ugdomos jaunosios kartos poreikiams. Kaip vieną ryškiausių pavyzdžių Markas Girouardas mini Boregaro pilies (pranc. Château de Beauregard) atvejį. Mūsų dienas pasiekusią galeriją puošia daugiau nei 300 portretų¹², paklūstančių griežtai ekspozicinei struktūrai. Panašaus formato su paaiškinančiais įrašais ir chronologine tvarka išdėstyti portretai reprezentuoja politinę Prancūzijos istoriją ir didele dalimi yra konkrečiai šiai erdvei sukurtos vidutinio lygio kopijos.

Verta paminėti ir XVI a. pirmoje pusėje Ispanijos ir Flandrijos karališkose rezidencijose aptinkamas galerijas-bibliotekas. Tokią savo rūmuose Mechelene (Belgija) buvo įsirengusi Nyderlandų valdytoja regentė Margarita Austrė. XVI a. 2–3 deš. čia buvo laikomos ne tik knygos, bet ir dinastiniai portretai, batalinės kompozicijos bei egzotiški artefaktai iš Naujojo Pasaulio. Beje, Nyderlandų galerijos pasižymėjo ir tuo, kad čia gana anksti pradėti eksponuoti gobelenai¹³. Panašų derinį amžiaus viduryje buvo galima išvysti Mensijos de Mendozos rūmuose Valensijoje¹⁴. Atskirų bibliotekos ir galerijos erdvių kaimynystė buvo pakankamai dažnas reiškinys ir XVI a. antroje pusėje – XVII a., ypač Prancūzijoje bei Italijoje¹⁵.

XVI a. pabaigoje – XVII a. pirmoje pusėje visoje Europoje ši patalpa jau buvo suvokiama kaip veiksmingas reprezentacinis įrankis, galios ir statuso simbolis. Esminį virsmą išgyveno ir prancūziškasis tipas, iš asmeninems reikmėms skirtos XVI a. galerijos galiausiai virsdama impozantiška

11 Krista de Jonge, *op. cit.*, p. 79–81.

12 Mark Girouard, *The Life in the French Country Houses*, p. 112.

13 *Ibid.*

14 Krista de Jonge, *op. cit.*, p. 79–81.

15 Christina Strunck, *op. cit.*, p. 24.

Liudviko XIV priėmimų ir pasilinksminimų erdve. Apskritai XVII a. galerijos pasitinka jau ne tik kaip neatsiejama europinio dvaro dalis, bet ir turėdamos tvirtą teorinį „užnugarį“. Jei praėjusio amžiaus viduryje Sebastianui Serlijui dar teko gerokai pavargti aiškinant kraštiečiams, kas yra toji galerija, tai XVII a. autoriai, tokie kaip Vincenzo Scamozzi, Giulio Mancini ir kiti, šiuo terminu jau disponavo laisvai ir jį tiesiogiai siejo su ekspozicine funkcija. Scamozzi traktate *Dell'idea dell'architettura universale* (1615) rašė:

Galerijos yra vieta, kur kilmingi ir pasiturintys asmenys gali viduje pailsėti ir pasivaikščioti <...>. Jų forma labai ištempta į ilgį, 12–16 pėdų pločio <...>. Šviesa čia turi kristi tik iš vienos pusės: rytų, šiaurės arba šiaurės vakarų, kad daiktai, esantys viduje, būtų vienodai, proporcingai apšviesti ir neveikiami saulės. Langų angos turi būti atitinkamai nutolusios, kad tarp jų būtų galima pakabinti paveikslus ir pastatyti skulptūras, tokias kaip statulos, bareljefai, portretai garsių karžygių bei mokslo vyrų ir panašiai, visa, kas suteikia progą dorybingai praleisti laiką, kaip kad matome darant Romoje ir Prancūzijoje.¹⁶

Scamozzi pats buvo kai kurių svarbių galerijų autorius – pagal jo projektą 1583–1590 m. Sabionetoje (Sabbioneta) iškilo „Galeria degli Antichi“, skirta specialiai Gonzagų romėniškų skulptūrų bei archeologinių raudinių kolekcijai. Tai, kad ne kūrinys taikomas prie erdvės, o atvirkščiai – erdvė formuojama pagal turimus rinkinius, XVI a. pabaigoje dar buvo pakankamai naujas reiškinys, tačiau dėl konkrečių pavyzdžių ir traktatų vos po kelių dešimtmečių jo atgarsiai jau buvo juntami visoje Europoje. Tą gerai iliustruoja viena pirmųjų Anglijoje, specialiai kolekcijai įrengta lordo Thomo Howardo galerija Arundelių rūmuose Londone. Iškilusi 1618 m. pagal Inigo Joneso projektą ji buvo skirta Italijoje surinktoms senienoms ir paveikslams eksponuoti. Ten, matyt, nusižiūrėtas ir dvigubos galerijos principas – apatinėje, atviroje, įkurdintos antikinės skulptūros, o dengtoje viršutinėje – tapybos kūriniai. Ši tendencija buvo ypač plačiai paplitusi ne tik Italijoje, bet ir Prancūzijoje.

Net kelias galerijas gausiems rinkiniams eksponuoti XVII a. viduryje Paryžiaus rūmuose įsirengė ir kardinolas Giulio Raimondo Mazzarino

¹⁶ Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venetii: Expensis auctoris: Per Giorgio Valentino, 1615, Terzo Libro, p. 328–329.

(1602–1661). Viename korpuse virš arklidžių buvusios galerijos talpino garsių meistrų paveikslus ir biblioteką, kitame korpuse galerijos įrengtos viena virš kitos, iš kurių apatinė „pašvęsta marmurui ir statuloms“, o viršutinė – gobelenams, paveikslams ir vertingiems baldams. Taip pat atskirai įrengta „salle des Antiques“, kurioje eksponuoti Romos imperatorių biustai ir skulptūros, marmuriniai apolonai, merkurijai, bei, žinoma, klasikinis dvylikos cezarių rinkinys¹⁷ – neatsiejama Europos galerijų ir kitų reprezentacinių patalpų puošmena keletą šimtmečių¹⁸.

Mazzarino galerijos atspindi bendrą to meto tendenciją – vienoje architektūrinėje struktūroje derančius skirtingus galerijų tipus: paradinį ir privatų. Jei anksčiau galerijos viešumas buvo daugiau regioninė ypatybė (išskyrus Ispaniją, kur abu tipai kartu aptinkami jau XVI a. antroje pusėje¹⁹), tai dabar skirtingą charakterį, taigi ir ekspozicines schemas turinčios erdvės galėjo būti įrengiamos toje pačioje rezidencijoje. Paradinė galerija funkcionavo kaip reprezentacinių apartamentų dalis, neretai centrinė, su tikslingai į šeimnininko asmenį nukreipta vizualine programa. Kaip ir kitos tokio pobūdžio erdvės, šios galerijos buvo skirtos oficialiems priėmimams, taip pat naudotos barokui būdingoms teatralizuotoms pramogoms, pokyliams, iškilmingoms vakarienioms²⁰, tad kaip ir praėjusiam šimtmetyje, skulptūros, molbertinė ar sienų tapyba čia perteikdavo konkrečias dorybes, politinį lojalumą, su šeimnininku, jo šeima, valstybe (karališkųjų galerijų atveju) sietinus įvykius. Meno kūrinys būdavo svarbus ir vertingas tiek, kiek gebėjo atlikti jam, kaip bendro reprezentacinio aparato elementui, teikiamas užduotis. Pavyzdžiui, to paties Mazzarino rūmuose vienoje iš galerijų eksponuojant garsių istorinių asmenybių portretus nepamiršta jų gretose įkurdinti ir paties kardinolo atvaizdo, tokiu būdu pabrėžiant savininko statusą²¹.

Savo ruožtu pagrindinės XVII a. „tikrų“ meno kolekcijų buvėnės paprastai priskiriamos prie antrojo, privačių galerijų, tipo. Vietos

¹⁷ Gabriel-Jules de Cosnac, *Les richesses du Palais Mazarin*, Paris: Librairie Renouard, 1885, p. 122–123.

¹⁸ *Dvylikos Cezarių gyvenimas* – tai Gajaus Svetonijaus Trankvilo II a. parašytas veikalas, pasakojantis dvylikos Romos imperatorių biografijas. Knyga įkvėpė daugelį įvairių epochų kūrėjų ir įtvirtino atitinkamą dvylikos portretų, dažnai skulptūrinių, schemą. Įprastai visus dvylika imperatorių vaizduojantis skulptūrų rinkinys buvo įsigijamas vienu metu ir eksponuojamas toje pačioje patalpoje. Už šią vertingą pastabą dėkoju kolegai Mariui Daraškevičiui.

¹⁹ Krista de Jonge, *op. cit.*, p. 83–84.

²⁰ Christina Strunck, *op. cit.*, p. 27–29.

²¹ Gabriel-Jules de Cosnac, *Les richesses du Palais Mazarin*.

rezidencijos atžvilgiu tokia erdvė galėjo jungti reprezentacinius ir privačius apartamentus arba būti įrengta privačių apartamentų dalyje. Ji, žinoma, taip pat atliko reprezentacinę funkciją, tačiau, be siužetų, ją išreikšdavo eksponuojamų kūrinių gausa, atlikimo lygiu, kaina bei konkrečių autorių vardais. Ši erdvė buvo tinkama eksponuoti didelio formato drobes, tačiau ne istorines ar batalines kompozicijas, daugiau aptinkamas pirmojo tipo galerijose, bet, pavyzdžiui, italų arba flamandų autorių tapytas mitologines bei religines scenas.

Christinos Strunck teigimu, šį dvilypumą, taip pat vis dažniau XVII a. pasitaikantį kolekcijoms skirtų galerijų perkėlimą į privatų korpusą ir apskritai galerijų, kaip meno kūrinių saugyklų, išpopuliarėjimą iš dalies galima paaiškinti potridentinių nuotaikų įtaka. Pasak galerijų tyrinėtojos, XVI–XVII a. sandūroje ėmus griežčiau reikalauti oficialias, reprezentacines erdves išvalyti nuo katalikų Bažnyčia „įžeidžiančių“ atvaizdų, tokie artefaktai kaip krikščionis persekiojusių imperatorių biustai, taip pat įvairūs stabmeldystės liudininkai ir kiti pavojingų siužetų kūriniai (kurių privačiose rezidencijose, ypač Italijoje, nuvilnijus pirmajai kolekcionavimo bangai tuo metu jau buvo apstu) privalėjo rasti naują vietą. Jų įkurdinimas privačiame korpuse turėjo užtikrinti, kad, be šeimininko, jie bus pasiekiami tik gebantiems juos įvertinti tinkamai, „negadinant sielos“, t. y. mokslo atstovams ir menininkams²². Be abejo, tai negaliojo „dorybingiems“ kūriniams, kuriuos tikslingai stengtasi pristatyti platesniam visuomenės ratui²³.

Kokie ekspoziciniai dėsniai galiojo tokiose galerijose? Esant didesniai kūrinių skaičiui paprastai jie būdavo išdėstomi vadinamuoju dekoratyviniu būdu, t. y. skirstant grupėmis pagal siužetus ar spalvinę gamą, o dar dažniau – tiesiog pagal formatą, didesnes drobes komponuojant geriausiai matomoje vietoje, aukščiau, o mažesnes sutalpinant tarpuose, ir rėmų dekorą. Atskiros grupės tarpusavyje paprastai komponuotos prisilaikant

²² Christina Strunck, *op. cit.*, p. 21.

²³ Geras to pavyzdys būtų kardinolo Flavio Chigi rūmai Romoje, kur XVII a. pab. buvo įrengta nedidelės erdvės galerija, talpinusi daugiau nei 400 paveikslų. Galerija jungė privatų ir reprezentacinį korpusus, tad galėjo būti nesunkiai pasiekiami tiek čia patenkantiems per oficialiuosius apartamentus, tiek savininkui ar išskirtinę privilegiją lankytis privačiame korpuse turintiems jo svečiams, abiem grupėms netrukdant viena kitai; žr. Christina Strunck, „La sistemazione seicentesca delle sculture antiche „La Galleria Giustiniana“ e la galleria di palazzo Giustiniani“, in: *I Giustiniani e l'antico: Palazzo Fontana di Trevi*, Giulia Fusconi, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2001, p. 65–67.

simetrijos. Paveikslai kabinti vienas šalia kito nepaliekant tarpų ir dengdavo sienas nuo lubų iki grindų (dėl ko, žinoma, būdavo sudėtinga apžiūrėti žemiausiai ir aukščiausiai esančius). Tokias schemas aptiksime Davido Tenierso paveiksluose, pavyzdžiui, *Erchercogas Leopoldas savo paveikslų galerijoje Briuselyje* (1650–1652), ir net jei konkrečių kūrinių vietos atžvilgiu jie nebūtinai atspindi realią situaciją (greičiau priešingai), tačiau patį principą perteikia gana tiksliai. Chronologinis eksponavimas iki XVIII a. vidurio pasitaisydavo tik išimtiniais atvejais ir daugiausia portretų rinkiniuose, o vizualinė eklektika grįšta tuo, kad „įvairovė teikianti didesnę estetinę malonumą“²⁴.

Atotrūkis tarp skirtingų galerijų tipų dar labiau išryškėjo XVIII a. pradžioje. Prancūzijoje, Italijoje²⁵ bei kitur paradinėje galerijoje molbertinė tapyba buvo aptinkama vis rečiau, dažnai jos ir visai atsisakyta, vietą užleidžiant langams, veidrodžiams, freskoms ir turtingam plastiniam dekorui. Tai virsmas į pompastišką rokokinę erdvę, kurios reprezentacinėje programoje visi elementai dalyvauja kaip lygiaverčiai.

Vis dėlto tuo pat metu Europa jau turi ir didžiąsias paveikslų galerijas: Galleria Colonna, Galleria Borghese Romoje, Galleria degli Uffizzi Florencijoje bei 1709–1714 m. specialiai meno kolekcijai Matteo Albani suprojektuotą Diuseldorfo galeriją, kurios, išaugusios iš asmeninių rinkinių, žymi naujos – muziejų – epochos pradžia. Ekspoziciniu požiūriu čia galiojo tie patys dėsniai kaip ir anksčiau, tačiau nauja buvo tai, kad užimdamos vis daugiau vietos kelionių vadovuose šios galerijos ėmė kaip niekad veikti asmeninę jose pabuvojusiųjų erdvę. Mat nors dėl visą Europą apimančios frankofilijos plito minėta oficialinė galerija, tačiau poreikis intymesnei, lengviau į kasdienybės procesus įtraukiamai alternatyvai niekur nedingo. „Mažosios paveikslų galerijos“, kaip ir jų pirmtakės, ir toliau teikė poilsį, peną apmąstymams, ugdė, skatino diskusijas, savo vizualiniais sprendimais neretai pagal išgales kartodamos didžiosiose taikytus modelius. Netrukus tiek vienu, tiek kitų laukė ryškūs pokyčiai, susiję su Apšvietos epochos idėjų sklaida.

Vakarietišku XVI–XVIII a. galerijų atspindžiai Lietuvoje ir Lenkijoje. Kaip ir Vakarų Europoje, šiuose kraštuose kolekcijų, taigi ir meno kūriniams pašvęstų erdvių atsiradimas siejamas su Renesanso kultūra, atitinkamai Lietuvos didįjį kunigaikštį ir Lenkijos karalių Žygimantą

24 Christina Strunck, „Die Galerie in der Literatur“, p. 23.

25 Valentina Fiore, Sara Rulli, „Lo spazio della galleria a Genoa tra seicento e Settecento: un dialogo tra architettura e decorazione“, in: *Il Capitale Culturale*, Suplementi 8, 2018, p. 218.

Augustą tradiciškai laikant vienu pirmųjų ir, be abejo, ryškiausiu savo epochos kolekcininku. Yra žinoma, kad, be garsių juvelyrinių dirbinių ir gobelenų rinkinių, valdovas Vilniaus rūmuose turėjo sukaupęs nemenką portretų kolekciją²⁶, taip pat čia buvo ir 16 Antano Vydo nutapytų paveikslų serija Senojo Testamento temomis²⁷. Deja, apie šių kūrinių eksponavimo ypatumus, taip pat apie Vilniaus Žemutinėje pilyje galėjusią būti molbertine tapyba ar skulptūromis puošią galeriją žinių neturime. Informacija apie būtent tokią karališkoje aplinkoje atsiradusią erdvę mus pasiekia iš vėlesnio šimtmečio ir yra sietina ne su Vilniumi, o su Varšuva. Jau XVII a. pradžioje šiauriniame Varšuvos pilies korpuse buvo įrengta galerija paveikslams eksponuoti²⁸, o vėliau italui Giovanniui Battistai Gisleniui buvo patikėtas karališkasis užsakymas suprojektuoti skulptūromis ir iliuzine tapyba dekoruotą galeriją-lodžiją užmiesčio rezidencijoje Villa Regia²⁹. Meno kūriniams pašvęstų tokio tipo erdvių būta ir Varšuvos didikų rūmuose, pavyzdžiui, XVII a. pirmoje pusėje „paveikslų pilnos“ buvo Kazanowskių rūmų galerijos sienos³⁰.

Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje geriausiai tai reprezentuoja Radvilos. Jau XVI a. Nesvyžiuje (balt. Нясвіж) būta šešias sales užėmusio portretų rinkinio, o XVII šimtmetyje, sukaupę lygių šiuose kraštuose neturinius rinkinius, ne tik Nesvyžiuje, bet ir Palenkės Bialoje (lenk. Biała Podlaska) kunigaikščiai įsirengė komunikacinę ir ekspozicinę funkcijas atliekančias galerijas. Nesvyžiaus rūmų antro aukšto erdvė, jungusi pagrindinį korpusą su bokšte įrengtu kabinetu ir arsenalu, XVII–XVIII a. buvo paskirta portretams ir žemėlapiams, aukščiau esanti – portretams ir istorijai, dar viena galerija – žanrinėms scenoms ir peizažams [1 il.]. Palenkės Bialos galerijoje, be tapybos, eksponuotos ir skulptūros³¹. Beje, galima numanyti, kad ekspozicija buvo numatyta ir XVII a. rekonstruojant Panemunės pilies galeriją.

26 Laima Šinkūnaitė, *XVII a. Lietuvos portretas*: Monografija, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2000, t. 19, p. 27.

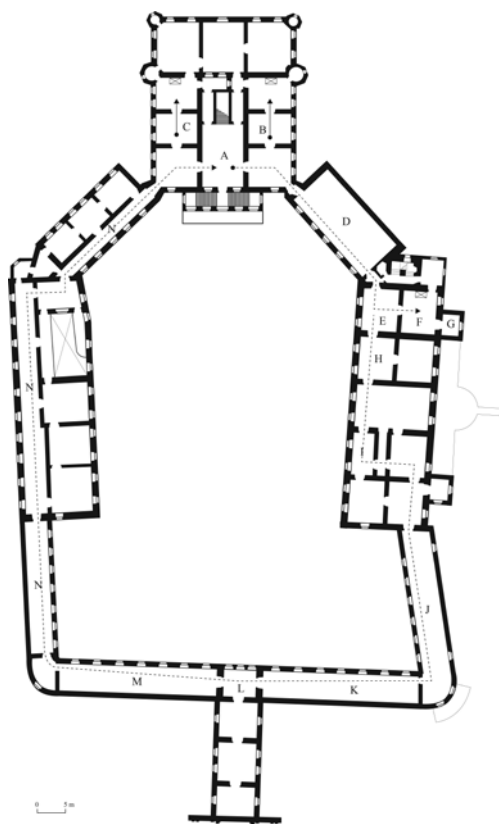
27 Mindaugas Paknys, „Weide Anton“, in: *Lietuvos dailininkų žodynas*, t. 1: XVI–XVII a., Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2005, p. 269.

28 Stanisław Mossakowski, „Galleria przy Villa Regia w Warszawie“, in: *Orbis Polonus: Studia z historii sztuki XVII–XVIII wieku*, Warszawa: DiG, 2002, p. 156. Kaip pastebėjo autorius, čia buvo kartojama prancūziška (ir itališka) į kopyčią vedančios galerijos tradicija.

29 *Ibid.*, p. 142–163. Svarbi autoriaus įžvalga, kad tikroji šios galerijos projekto iniciatorė galėjo būti karalienė Liudvika Marija Gonzaga, atėjusi iš aplinkos, kur kolekcijoms (ypač antikinių skulptūrų) skirtos galerijos nebuvo naujiena. Būtent Gonzagų giminės užsakymu buvo suprojektuotos garsiosios Galleri dei Messi, Galleria della Mostra ir Galleria degli Antichi Sabbionetoje.

30 *Ibid.*

31 Tadeusz Bernatowicz, *Mitra i bulawa: królewskie ambicje ksiąząt w sztuce Rzeczypospolitej szlacheckiej, 1697–1763*, Warszawa: Wydawn. Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, p. 327–328.



1.
Hipotetinė Nesvyžiaus
pilies II a. patalpų
schema pagal 1793 m.
inventorių, sudarė
ir braižė Marius
Daraškevičius, 2020

Hypothetical plan of the
first-floor rooms of the
Nesvizh castle according
to the 1793 inventory

XVIII a. galerijos, kaip ir anksčiau, didžiąja dalimi tebuvo magnatams priklausančių rezidencijų atributas. Radvilos jas plėtė (Palenkės Bialoje sekant prancūziška mada atsirado veidrodžių galerija), kiti – įrenginėjo naujai. Net ir stokojant šaltinių galima numanyti, kad čia taikytos tos pačios dekoratyvinio eksponavimo schemas kaip ir Vakarų Europoje, mat su tenykštėmis galerijomis stambūs Lietuvos ir Lenkijos kolekcijų savininkai neretai susidurdavo patys ir būdavo tiesiogiai jų įkvėpti. Tą patvirtintų ir tokia reta ikonografinė medžiaga kaip XVII–XVIII a. sandūroje sukurti Leščinskių rūmų Lenkijoje vaizdai, taip pat ir mūsų dienas pasiekusios XVIII a. Radvilų rūmų Nesvyžiuje kūrinių išdėstymo schemas. Pastarosios aiškiai rodo, kad Vakarų Europos dailės pavyzdžiai eksponuoti tankiai, išdėstant juos pagal formatą, viršuje komponuojant didesnes drobes, o įvairių



2.

Rubenso kūrinių ekspozicija Diuseldorfo galerijos XV salėje, 1775, in: *Estampes Du Catalogue Raisonné Et Figuré Des Tableaux De La Galerie Électorale De Dusseldorf*, [sud. Nicolas de Pigage, Chrétien de Mechel], [Bazelis]: [Chrétien de Mechel], 1778, p. XVIII

Display of Rubens's works in Hall XV of the Düsseldorf Gallery, 1775

regionų, laikotarpių, žanrų paveikslus kabinant vienus šalia kitų. Kai kuriose patalpose prisilaikyta simetrijos, pavyzdžiui, didelio formato Tiziano drobė *Kristus Emause* akcentuota abipus jos įkomponavus Nyderlandų autoriaus natūrmortus ir žanrines senas, o apačioje – taip pat vieno dailininko ranka tapytus peizažus³². Toks visuotinai geriausiais laikomų italų autorių aprėminimas mažesnio formato poriniais Nyderlandų meistrų paveikslais buvo aptinkamas daugelyje Europos rezidencijų.

XVIII–XIX a. sandūros pokyčiai. XVIII a. antroje pusėje ėmė stipriai keistis santykis su meno kūriniais, konkrečių laikotarpių autoriais. Apšvietos epochoje visose srityse ieškota aiškumo, tvarkos ir pažangos, tai reikalavo permąstyti meno istorijos naratyvą, rasti naujus pasakojimo

³² НИАБ, ф. 694, ар. 1, б. 55, л. 170-174, publikuota: Надежда Высоцкая, *Радзивиллы: Несвиж. Замок*, kn. II, d. 2, Минск: Мастацкая літаратура, 2014, p. 314–316.

būdas. Ir ne tik tekstuose. Sulig tuo keletą šimtmečių dominavęs dekoratyvusis eksponavimo būdas pamažu ėmė užleisti vietą vadinamajam enciklopediniam, kuriame centrinėmis tapo chronologinė, geografinė ir stilistinė ašys. Vienas pirmųjų atvejų senąją ekspoziciją pertvarkant pagal naują koncepciją buvo karališkoji Diuseldorfo galerija, kurios kuratorius Lambertas Crahe (1712–1790) 7–8 deš. kūrinius suskirstė pagal mokyklas [2 il.]. Netrukus sekė panašūs bandymai Vienos Belvedere, Uffizzi galerijoje Florencijoje, Miuncheno Pinakotekoje, galiausiai naujajai tvarkai pakluso ir Luvras. Pokyčiai vyko pamažu, daug kur išlaikant dekoratyvųjį eksponavimo principą, tačiau kartu įvedant geografines bei laiko apibrėžtis, tam neretai pasitelkiant kūrinių autorių, siužetą ir sukūrimo laiką įvardijančias etiketes. Atsižvelgiant į esminius klasicizmo reikalavimus vis dažniau naudotos simetriškos, veidrodinės kompozicijos, o patys kūriniai ėmė tolti (tikraja to žodžio prasme) vienas nuo kito. Žinoma, procesas nebuvo tolygus. Jei vienur vyko jau egzistuojančių ekspozicijų pertvarkymo darbai, kitur tokio tipo galerijos-muziejai tik steigėsi, ir daryta tai remiantis tradiciniais eksponavimo būdais. Puikus to pavyzdys – XVIII a. 8 deš. duris visuomenei atvėrusi Viljamo V galerija Hagoje, viena pirmųjų Nyderlanduose, įkurdinta specialiai tam pritaikytame pastate. Naująsias idėjas atspindėjo tiek pats jos steigimo faktas, tiek turinys, mat rinkinį sudarė išskirtinai šio krašto meninis palikimas. Kita vertus, ne itin didelės erdvės sienos buvo nuo grindų iki lubų nukabintos paveikslais. Išlaikyta ir jau keletą dešimtmečių gyvavusi tradicija paveikslų galerijoms parinkti žalią sienų apmušalų spalvą, kurią netrukus visuotinai ims keisti raudona³³.

Populiarejant keliavimo kultūrai, didžiųjų galerijų lankymas tapo neatskiriama *Grand Tour* dalimi, natūraliai skatinusia formuoti nuosavus rinkinius. Vis dažniau jiems rezidencijose pradėti išskirti ar naujai statyti

33 Viljamo V kolekciją daugiausia sudarė XVII a. Nyderlandų meistrų kūriniai, nors būta ir tuomet mažiau populiarių XVI a. autorių. Kolekcijai greitai augant, 1771 m. buvo nupirkti du pastatai, iš kurių vienas pertvarkytas pritaikant jį galerijos reikmėms. Rekonstrukcija baigta 1774 m. Įrengtos dvi ekspozicinės erdvės – galerija ir prieš ją esantis nedidelis kambarys. Galerijos lubos buvo išpuoštos stiuko lipdiniais ir keturiais kartušais kampuose, vaizduojančiais mokslo ir menų atributus. Pagrindinė erdvė buvo 25 m ilgio, 6 m pločio ir talpino apie 200 paveikslų. „Tiršta“ ekspozicija sulaukdavo nemažai lankytojų kritikos, kadangi taip išdėstyti kūrinius būdavo sunku įdėmiai apžiūrėti. Viešam lankymui ekspozicija buvo atvėrta porą valandų per dieną. Daugiau apie Viljamo V galeriją ir Nyderlandų tradicijas žr. C. Willemijn Fock, „De schilderijengalerij van Prins Willem V op het Buitenhof te Den Haag (1)“, in: *Antiek*, Nr. 11, 1976–1977, p. 113–137. Už galimybę susipažinti su šia publikacija esu dėkinga kolegai Valentijn Carbo.

atskiri korpusai bei paviljonai, rinkinių dydį ir savininko finansines išgales atitinkančios „meno šventovės“. Netrukus tokie privatūs dvarai taip pat rado vietą meno turistų maršrutuose, tad jų savininkai vis labiau ėmė rūpintis jau ne tik savo, bet ir potencialaus *curieux*, t. y. žinovo, poreikiais. Įrengtos taip, kad prašalaičių apsilankymas netrikdytų šeimynykščių kasdienybės, tokios galerijos eksponuojamas vertybes taip pat pristatydavo popierinėmis arba metalinėmis informacinėmis lentelėmis, o patys kūriniai, lygiai kaip ir didžiosiose galerijose, vis dažniau dėstyti skirstant juos pagal konkrečius autorius ir mokyklas. Ten, kur rinkiniai buvo itin gausūs, o šeimininkas pasiturintis, taikyti ir naujausi muziejinės architektūros principai, tokie kaip apšvietimas iš viršaus.

Žinoma, ne visi, turėję gausius rinkinius, galėjo ar norėjo juos eksponuoti vienoje didelėje erdvėje. Vietoj to paveikslai, skulptūros ar grafikos kūriniai būdavo išdėstomi tam skirtose mažesnėse patalpose. Ir priežastys nebūtinai būdavo finansinės savininko galimybės. Pasak C. Willemijn Fock, Nyderlanduose būtent patalpų (kabinetų) eilė, o ne ištisinės galerijos, buvo dominuojanti ekspozicinė erdvė net ir tarp ypač gausius rinkinius turėjusių kolekcininkų. Tačiau, autorės teigimu, didele dalimi lėmė gamtinių sąlygų suformuota specifinė tų kraštų architektūra – didesnieji miestai, kur įprastai tokios kolekcijos ir būdavo sukauptos, buvo vagojami kanalų, o palei juos nusidriekę siauri aukšti namai paprasčiausiai neturėjo tinkamų erdvių tipiškomis galerijoms. Meno kūriniai dažnai buvo išdėstomi per kelias patalpas, o išskirtiniais atvejais kolekcijai būdavo nuperkamas ir įrengiamas atskiras pastatas³⁴. Be to, reikia paminėti, kad mažesnių erdvių grupė galėjo tapti privalumu ekspozicijoje įteisinant naujo tipo meno istorijos naratyvą – atskirų autorių, mokyklų, geografinių regionų kūrinius taip išskirstyti tapo prasminga.

XVIII–XIX a. sandūrą Lietuvoje žymi kaip niekad intensyvūs kontaktai su Vakarais. Ne tik Italija, į kurią veržėsi visa Europa, bet ir naujųjų idėjų lopšiai, t. y. Prancūzija ir Anglija, tapo svarbiausiomis jaunosios kartos kelionių ir lavinimosi kryptimis. Abiejų Tautų Respublikos valdovo ir didikų rezidencijose vietą greitai rado „Tautos muziejus“, „meno šventovių“ bei viešų galerijų idėjos. Kalbant apie vakarietiškais prototipais sekusius pavyzdžius, būtina minėti Stanisławą Kostką Potockį, pirmojo „tikro“ muziejaus

³⁴ Willemijn C. Fock, *op. cit.*, p. 132.

Lenkijoje įkūrėją. Nuo 1805 m. jo sprendimo visuomenei viešai prieinama Vilanuvo rūmų kolekcija buvo daugialypė: greta tapybos čia eksponuotos antikinės skulptūros ir svarbių kultūros veikėjų biustai, taip pat grafikos kūriniai ir žymių menininkų piešiniai. Potockio rinkinys buvo tikslingai skirtas žiūrovui tobulinti ir pasižymėjo kruopščiai apgalvota struktūra. Tapybos kūriniai buvo išdėstyti griežtai pagal mokyklas (italų, Nyderlandų, vokiečių ir prancūzų, tuo pačiu išskiriant regionus), laikantis chronologinio principo. Kai išlaikyti nuoseklų naratyvą originaliais (ar tokiais laikytais) kūriniiais nepavykdavo, spragos būdavo kompensuojamos kopijomis³⁵.

Poreikį viešinti nuosavus rinkinius, jais ugdyti žiūrovą, tam pasitelkiant naujausius metodus, juto ir čionykščiai kolekcininkai. Štai Vilniaus universiteto profesorius, kanauninkas Juozapas Konstantinas Boguslavskis (1754–1819), įkvėptas bendrų epochos idėjų ir konkrečiai Stanislovo Poniatovskio pavyzdžio, ėmė kaupti Lietuvai ir Lenkijai svarbių asmenų portretus. Kolekcija formuota daugiau nei 30 metų, kol galiausiai 1814 m. Vilniuje, Pilies gatvėje (pos. 142, dab. Pilies g. 10), iškilo specialiai jai eksponuoti skirtas pastatas. Rinkinio savininkas neapsiribojo tik pačiais kūriniiais – 1814 m. išleido du ekspoziciją pagrindžiančio veikalo *Žymiuųjų lenkų gyvenimai* tomus³⁶, iš kurių aiškėja rinkinio koncepcija ir struktūra. Kolekciją sudarė keturios pagrindinės dalys: ATR valdovų atvaizdai, „mokytų lenkų“ portretai, ministrų ir šviesios atminties piliečių portretai, taip pat etmonų, vadų ir kariškių atvaizdai. Greta jų ekspoziciją papildė konkrečios epochos svarbiausius šalies įvykius reprezentuojantys paveikslai, pavyzdžiui, *Lietuvos Statutas 1588 m.*, *Vilniaus akademijos steigimas 1579 m.* arba *Vilniaus imperatoriškojo universiteto patvirtinimas 1803 m.* Šį griežtos struktūros istoriografinį rinkinį Boguslavskis suvokė kaip karališkosios Varšuvos galerijos analogą³⁷, tad stengėsi išlaikyti panašų turinį ir seką:

35 Ewa Manikowska, „Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic“, in: *Rocznik Historii Sztuki*, t. XXV, 2000, p. 181.

36 X. Józef Konstantyn Bogusławski, *Życia sławnych polaków*, t. 1–2, Wilno: drukarnia dyecezalna u XX. Missyonarzów, 1814.

37 Kolekcininko užsakymu dailininkai vykdavo į Varšuvą tapyti karališkajame rinkinyje esančių paveikslų kopijų. Vilnietiškos galerijos egzempliorių autoriai buvo Peška, Čerpinskis, Kondratovičius, Kozlovskis, Glovackis, Bžuškevičius, Bielinskis, Damelis, Borovskis, Veinerovičius, Bilikevičius, Januškevičius ir Juzofovičius. Taip pat kopijuoti portretai, buvę Vilniaus universitete (pavyzdžiui, Alberto Vijųko-Kojalavičiaus, Petro Skargos, Motiejaus Sarbievijaus), Vilniaus pijorų bibliotekoje (Motiejaus Dogelio), Krokuvos akademijoje (Szymono Starowolskio), Krokuvos katedroje (Stanisława Szezebanowskio), Višnioveco pilyje (Jeremijaus Višnioveckio), Nesvyžiuje (Kristupo Radvilos) bei kitur.

greta biografijos asmens, kurio portretas buvo karališkoje kolekcijoje, nurodytas ir Varšuvoje esančio originalaus paveikslu numeris bei paveikslą lydintis įrašas, kartu, žinoma, pateikiant ir atitinkamą vilnietiškos kopijos numerį (jie, beje, skyrėsi labai nežymiai). Numeracija, matyt, atsispindėjo pačioje ekspozicijoje. Deja, kaip tiksliai šie daugiau nei 200 kūrinių atrodė išdėstyti erdvėje, nėra aišku. 1819 m. sudarytas pomirtinis savininko turto inventorių rodo, jog „žymiųjų lenkų galerijai“ priklausantys kūriniai tuo metu užėmė tris patalpas: iš kiemo pusės esančią svetainę (39 portretai), miegamąjį, arba vidurinę kambarį (53), taip pat svetainę nuo gatvės esančiame korpusė (60)³⁸. Toks išskaidymas kiek glumina, ypač turint omenyje, jog pastatas buvo specialiai pritaikytas ekspozicijai, be to, gatvės korpuso patalpos, kuriose buvo paveikslai, tuo metu buvo išnuomos kaip gyvenamieji apartamentai Ukmergės pavieto maršalkai Pranciškui Vaisenhofui³⁹. Peršasi prielaida, kad ekspoziciją sudarė keliose patalpose teminėmis grupėmis išdėstyti kūriniai, kurių vieta su laiku galėjo būti pakeista.

Panašūs klausimai kyla ir nagrinėjant Konstantino Tyzenhauzo kolekciją Pastovyse. Grafo dukterėčia Gabrielė Giunterytė-Puzinienė nurodo, kad paveikslų kolekcija ir ornitologinis rinkinys užėmė atskirą rūmų korpusą, „pašvęstą menui ir mokslui“, negyvenamą ir nešildomą. Į kairę nuo vestibulio ėjo eilė kambarių, skirtų meno kūriniams, į dešinę – ornitologinei kolekcijai⁴⁰. 1842 m. *Athanaeum* publikuotame Pastovių paveikslų galerijos aprašyme paveikslai suskirstyti pagal mokyklas⁴¹, tačiau ar tokia pačia tvarka jie buvo išdėstyti rūmuose, galima tik spėlioti⁴².

Boguslavskis ir Tyzenhauzas buvo ne vieninteliai, menui paskyrę ištisas nuosavų namų anfiladas.

38 Kan. Juozapo Kontantinio Boguslavskio turto sąrašas, sudarytas jam mirus, 1819, in: LMAVB RS, f. 43, b. 1940. Tose pačiose bei kitose patalpose būta ir daugiau vertybių (skulptūrų, grafikos kūrinių, didelio formato paveikslų), tačiau jie nėra išskiriami kaip priklausantys minėtai kolekcijai).

39 *Ibid.*, l. 5.

40 Gabrielė Giunterytė-Puzinienė, *Vilniuje ir Lietuvos dvaruose: 1815–1843 metų dienoraštis*, iš lenkų k. vertė Irena Aleksaitė, Vilnius: Tyto alba, 2018, p. 189–196.

41 Aleksander Przeździecki, „Galerya obrazów postawska“, in: *Athanaeum*, t. 2, 1842, p. 194–202.

42 Tai, jog ekspozicijas lydinčiuose tekstuose (kataloguose, aprašymuose) naudota kitokia nei reali struktūra, buvo gana paplitęs reiškinys, ypač būdingas XVIII a. europinėms galerijoms. Neretai apraštant skirstyta pagal mokyklas, atskirus autorius, geografinius regionus, tačiau pačioje ekspozicijoje taikytas dekoratyvusis eksponavimo būdas. Kita vertus, amžiaus pabaigoje tokie atvejai aptinkami jau kur kas rečiau, tad galima daryti prielaidą, kad tiek Boguslavskio, tiek Tyzenhauzo kolekcijų aprašymai ir reali ekspozicinė struktūra bent iš dalies sutapo.



3.

Literatūrinis vakaras Kosakovskių Varšuvos rūmuose, pagal K. Pillati piešinį, in: *Kłosy*, 1876, Nr. 511, p. 228–229

Literary event at the Kossakowski Palace in Warsaw, after K. Pillati's drawing

Štai Kosakovskių atveju, prieš perkeltant didelę dalį rinkinių į Vaitkuškį, jų pagrindinė buveinė buvo rezidencija Varšuvoje. Pats šeimininkas, Stanislovas Čėsna Kosakovskis, amžiaus viduryje čia suprojektavo paveikslų galeriją, kuri turėjo tarnauti ir kaip reprezentacinis valgomasis garsiųjų literatūrinių salonų ar kitokių iškilmių metu. Galerijos sienos buvo tirstai nukabinėtos vietinių ir užsienio meistrų paveikslais, o virš jų puikavosi giminės herbai⁴³ [3 il.]. Grafų socialinis gyvenimas buvo aktyvus, todėl su šiuo išskirtiniu rinkiniu galėjo susipažinti platus aristokratų ratas. Pačiame Vaitkuškyje galerijos funkciją atliko didysis salonas, kurio sienos taip pat buvo nukabinėtos įvairaus formato, žanro ir technikos kūriniams, tikriausiai nesilaikant jokio idėjinio naratyvo [4 il.].

Panašu, kad XIX a. išimtinai meno kūriniams skirta erdvė buvo ir Verkiuose. Amžiaus viduryje čia apsilankęs Teodoras Tripplinas rašė:

⁴³ Zofia Kossakowska-Szanajca, *Zapiski dla wnuków*, Warszawa: Biblioteka „Więzi“, 2009, p. 35–36.



4.
Kosakovskių Vaitkuškio dvaro rūmų salonas,
aut. Stanislovas Kazimieras Kosakovskis,
XIX a. pab. – XX a. pr., 11,1 × 15,6 cm, Nacionalinis
M. K. Čiurlionio dailės muziejus, inv. Nr. Ta 417

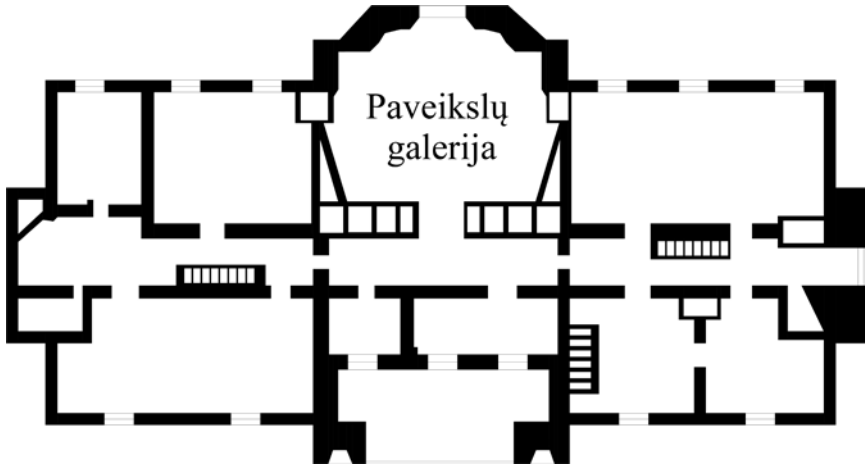
Living room of the Kossakowski Manor in
Vaitkuškis, Stanislaw Kazimierz Kossakowski,
late 19th – early 20th c.

gražiai įrengtame fligelyje apžiūrėjome paveikslų galeriją, labai įdomią ne tik istoriniu, bet ir meniniu požiūriu. Čia yra beveik visų Radvilų portretai, pradedant pirmuoju, kuris kartu su karaliumi Jogaila Krokovoje apsikrikštijo, baigiant kunigaikščiu Karoliu Radvila, kuris dėl dorybių ir turtų laikomas istoriniu, beveik legendiniu asmeniu <...>. Neįmanoma aprašyti visų tos nuostabių puikios vietos stebuklų, o kasmet jų vis daugėja, ir galerija darosi dar vertingesnė.⁴⁴

Būtina minėti ir baronų von der Roppų Šeduvos dvaro atvejį. Išskirtinio Vakarų Europos dailės rinkinio savininkai nedideliuose XIX a. pirmoje pusėje iškilusiuose rūmuose įrengė specialiai paveikslams skirtą galeriją / saloną. Tuo tikslu antrame aukšte buvusios patalpos sienos iškalotos medinėmis buazerijomis, kurių dalis, siekiant geriau išnaudoti plotą ir apšvietimą, įmontuota įžambiai kampams⁴⁵ [5 il.].

44 „Daktaro Teodoro Triplino kelionė po Lietuvą 1856 metais“, in: *Kraštas ir žmonės: Lietuvos geografiniai ir etnografiniai aprašymai (XIV–XIX a.)*, sud. J. Jurginis, A. Šidlauskas, Vilnius: Mokslas, 1988, p. 175–176.

45 Osvaldas Daugelis, „Senovės sala permainų epochoje: Pakruojo dvaras“, in: *Dvaras modernėjančioje Lietuvoje: XIX a. antra pusė – XX a. pirmą pusė*, Vilnius: E. Karpavičiaus leidykla, 2005, p. 143–160.



5.
Šeduvos (Raudondvario) dvaro rūmų II a. patalpų
schema su pažymėta paveikslų galerija (pagal
Julius Döring, *Was ich nicht gern vergessen möchte
oder Erinnerungen aus meinem Leben*, Rīga:
Lettisches Nationalarchiv, 2016, p. 726), braižė Linas
Mackevičius, 2020

Plan of the first-floor rooms of the Šeduva
(Raudondvaris) Manor with a marked picture gallery

Galiausiai – Ignotas Korvin-Milevskis, kuris XIX a. pabaigoje Vilniuje, lygiai kaip kadaise Boguslavskis, pasistatė išskirtiniam rinkiniui pritaikytus rūmus (dab. K. Sirvydo g. 6). Kolekcija, kurios pagrindine puošmena buvo vienodo formato ir kompozicijos dailininkų autoportretai, pagal pirminę idėją taip pat turėjo būti prieinama visuomenei, tačiau kiek tą pavyko realiai įgyvendinti, nežinia, mat ekscentriškasis kolekcininkas Vilniuje neužsibuvo ir 1893 m. rūmus pardavė Antanui Tiškevičiui. Vėliau Korvin-Milevskis planavo statyti rūmus-galeriją Krokovoje, tačiau tas nebuvo padaryta. Pagaliau tai padaryti pavyko iš Austrijos-Vengrijos sosto įpėdinio Pranciškaus Ferdinando įsigytoje Šv. Katarinos saloje (Adrijos jūroje), kur iškilė specialiai paveikslų ekspozicijai pritaikytas pastatas.

Kabinetai

Meno ir retenybių kabinetai. Jei daugelis paveikslų galerijų nusidriekdavo dešimtis metrų, tai kita ekspozicijai itin svarbi erdvė neretai apsiribodavo vos keletu žingsnių. Šios nedidukės, dažnai vos kelių kvadratinių

metrų ploto patalpos pavadinimas priklausomai nuo geografinio regiono ir laikotarpio įvairavo, kartais skirdavosi ir padėtis kitų kambarių atžvilgiu bei įrengimas. Prancūzijoje tai buvo vadinamieji *cabinet*, Italijoje – *studiolo* bei *scrittoi*, Anglijoje – *closet*, į šiaurę nuo Alpių – *kunst-und wunderkammer*. Tačiau visais atvejais tai buvo vieta, bene geriausiai rūmuose atspindėjusi šeimininko asmeninį skonį ir interesus.

Uždaros erdvės, kurioje būdavo atitrūkstama nuo žemiškųjų pareigų ir atsidedama intelektualinei veiklai, tradicijos siekia antikos laikus. Vėliau ji rado vietą vienuolynų kultūroje kaip *scrittoi*, o galiausiai pasitiko pasaulį ir save norintį pažinti Renesanso žmogų. Ankstyvosios renesansinės *studio-lo*, arba tiesiog studijos, „veikė“ lygiai tuo pačiu principu kaip ir sakrali erdvė, kurioje konkretūs objektai, šventųjų atvaizdai turėjo galios savininką iš kasdienybės perkelti į kontempliatyvią būtį. Įžengęs į studiją ir persirengęs puošniais, tik čia skirtais dėvėti drabužiais⁴⁶, šeimininkas akis į akį susidurdavo su teptuku įamžintais įvairių epochų išminčiais, poetais ir filosofais, su kuriais „bendraudamas“ tikėdavosi įgysiąs trokštamų žinių. Be imponuojančių asmenų portretų, čia būta ir kitų protą bei vaizduotę stimuliuojančių elementų: knygos, melancholišką snaudulį išskleidantys kvapnūs vaisiai ar augalai, skaidraus krištolo vaza su vandeniu, į kurią žvelgiant buvo išsinamos akys, tuo pačiu tikslu – žalios spalvos objektai, taip pat išmintį simbolizujantis veidrodis ir, žinoma, rašymui skirtas stalas⁴⁷. Tai buvo atoki, griežtai asmeninė erdvė, į kurią savininko valia galėjo patekti tik ypatingi svečiai, t. y. artimiausi jo širdžiai arba kurių palankumo buvo tikslingai siekiama.

Pasak Italijos pavyzdžius tyrusios Cecil H. Clough, ilgą laiką nukreipta tik į vieną asmenį ir tarnavusi išimtinai jo reikmėms, XV a. antroje pusėje studija ėmė išleisti daugiau „žiūrovų“, kas atitinkamai lėmė pokyčius ir jos dekoro struktūroje⁴⁸. Pavyzdžiui, Urbino kunigaikštis Federico da Montefeltro (1422–1482) studijos funkcijas išplėtė ją ėmęs naudoti kaip išskirtiniams lankytojams numatytą priėmimų bei pasitarimų kambarį. Šalia jo *vita contemplativa* atstovaujančių elementų čia ėmė rasti

⁴⁶ Maria Ruvoldt, „Sacred to secular, east to west: the Renaissance study and strategies of display“, in: *Renaissance Studies*, t. 20, Nr. 5: *Approaching the Italian Renaissance Interior: Sources, Methodologies, Debates*, November 2006, p. 643–644. Įdomus autorės pastebėjimas, kad persirengimas tik studijoje skirtais dėvėti išskirtiniais, puošniais drabužiais greičiausiai buvo suvokiamas kaip aiškiai apčiuopiamas fizinis veiksmas, padedantis persikelti į kontempliatyvią erdvę.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 645–646.

⁴⁸ Cecil H. Clough, „Art as power in the decoration of the study of an Italian Renaissance Prince: The Case of Federico da Montefeltro“, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 16, Nr. 31, 1995, p. 19–50.

ir reprezentuojantys *vita activa* – prie Urbino rūmų studijoje buvusių 28 „žymiausių vyrų“ portretų⁴⁹ kunigaikštis įkomponavo savo paties su sūnumi atvaizdą, taip įtraukdamas save į garsiųjų gretas ir demonstruodamas ambicijas dėl giminės tęstinumo.

Urbino studija bei mūsų dienas pasiekusi jos „antrininkė“ Gubijaus (Gubbio) studija⁵⁰ atsiskleidžia ne tik kaip subtilus dialogas tarp viešo ir privataus. Šis individualus, skrupulingai apgalvotas ir sukonstruotas „daiktinis“ savininko portretas kartu yra ir materialus, sistemiška bendrų žmogiškųjų žinių, konkretaus laikotarpio pasaulio suvokimo išraiška. O svarbiausia – ši erdvė sąmoningai formuojama kaip tokia. Ir nors Urbino kunigaikščio atveju realius artefaktus, muzikos instrumentus ar lentynas pakeitė iliuzionistinės intarsijos, tačiau vis tiek buvo atstovaujama bendroms, visoms tokio tipo erdvėms būdingoms tendencijoms.

XVI a. atsiskyrė ir du tokių rinkinių tipai: Europos pietinėje dalyje labiau paplitę buvo dailės ir muzikos objektus talpinę kabinetai, o tolyn į šiaurę – gamtos ir technikos įdomybės. Apie tai, kokiais dėsniais vadovaujantis buvo konstruojamas tuose mažyčiuose kambarėliuose tilpęs pasaulis, daug pasako amžininkų traktatai, tokie kaip Samuelio Quicchebergo *Išminties teatras* (1565)⁵¹, Gabrieliaus Kaltermackto *Mintys apie tai, kaip turėtų būti įrengtas įdomybių kabinetas* (1587)⁵², Ole Wormo *Museum Wormianum* (1655)⁵³, Johano Danieliaus Majoro *Meno ir gamtos kabinetas* (1674)⁵⁴, Caspero F. Neickelio *Museographia* (1727)⁵⁵ bei kiti. Pirmasis jų – seniausias žinomas leidinys, nurodantis kaip įsteigti ir sutvarkyti kolekciją.

49 Urbino rūmų studijos portretų galerijoje buvo vaizduojamas Platonas, Aristotelis, Solonas, Ciceronas, Seneka, Euklidas, Homeras, Vergilijus, Boetijus, Petras Albanietis, Petrarka, Hipokratas, Dantė, Bartolo da Sassoferrato, Vittorino da Feltre, Grigalius I, Sikstas IV, Albertas Didysis, Besarionas, Pijus II, šv. Jeronimas, šv. Ambrozijus, šv. Augustinas, Jonas Dunsas Škotas, Tomas Akvinielis, Mozė ir Saliamonas.

50 Gubijaus rūmų studiją 1939 m. įsigijo Niujorko Metropolitenos meno muziejus, kur ji šiandien ir yra eksponuojama.

51 Samuel à Quiccheberg, *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi...*, Monachii: ex officina Adami Berg, 1565.

52 Gabriel Kaltermackt, *Bedenken wie eine Kunstcammer Aufzurichten seyn Möchte*, 1587.

53 Olao Worm, *Museum Wormianum seu Historia rerum rariorum...*, Lugduni batavorum: Apud Iohannem Elsevirium, 1655.

54 Johann Daniel Major, *Unvorgreifliches Bedenken von Kunst und Naturalienkammern insgemein*, Kiel: Reuman, 1674.

55 Caspar Friedrich Neickelius, *Museographia, oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der „Museum“, oder Raritäten-Kammern...*, Leipzig und Breslau: bey Michael Hubert, 1727.

Didžioji Quicchebergo veikalo vertė ta, kad esminiai eksponavimo ir objektų grupavimo principai čia išaiškinami itin detaliai ir struktūruotai. Autorius išskyrė penkias objektų klases:

I klasė – objektai, susiję su kolekcininko asmeniu, jo šeima bei dabartine padėtimi visuomenėje. Tai gali būti savininko ar jo šlovingų giminaičių, protėvių dalyvautų mūšių vaizdai, genealoginės schemas, portretiniai biustai, valdomų žemių, kilmės vietų žemėlapiai ir vaizdai, išpažįstamam tikėjimui atstovaujantys objektai, net flora ir fauna, jei ji, pavyzdžiui, būdinga šeimnininko valdomoms teritorijoms. Greta to – konkrečias dorybes perteikiantys artefaktai, pavyzdžiui, atitinkamų bibliinių personažų atvaizdai. Ši kolekcijos dalis – svarbiausia, reprezentuojanti rinkinio savininką kaip savojo pasaulio kūrėją ir valdovą. Ji turėjo būti geriausiai matoma.

II klasė – visa, kas įprastai vadinama *artificialia*, t. y. žmogaus sukurto pasaulio objektai, žmogiškosios meistrystės, genialumo įrodymai: skulptūros, baldai, metalo, tekstilės, stiklo dirbiniai, miniatiūros, kuo geresni savo rūšies pavyzdžiai, taip pat tokiems objektams sukurti naudojami įrankiai (kaltai, paletės, grafikos plokštės). Čia gali būti įvedamas skirstymas pagal tam tikras technikas ar naudojamas medžiagas.

III klasė – arba *naturalia*, t. y. gamtą reprezentuojantys ar ją pakeičiantys objektai. Tai įvairūs mineralai, gyvūnai, augalai ir jų atvaizdai, taip pat daiktai, pristatantys gamtos turtų pritaikymo galimybes (brangiaisiais akmenimis inkrustuoti indai ir juvelyriniai dirbiniai, tapybos darbai, reprezentuojantys natūralių pigmentų panaudojimą ir pan.), galiausiai – galūnių protezai ir kiti be galo tiksliai gamtą atkartojantys objektai.

IV klasė – įvairūs įrankiai, instrumentai ir aparatai, reprezentuojantys žmogaus veiklas, tokias kaip muzika, dailė, medžioklė, medicina, matematika, rašymas ir kita. Greta to, įtraukiami ir etnografiniai elementai, skirtingas tautas ir jų gyvenimo būdą atspindintys objektai.

V klasė – iš esmės jai priskiriama visa, kas atlieka reprezentacinę funkciją, yra geriausiai reprezentavimo meno pavyzdžiai. Aliejiniai paveikslai, akvarelės yra šios kategorijos ne dėl siužetų, o dėl aukštos atlikimo kokybės pagal tam tikrus kriterijus: proporcijas, gestų išraišką, išraiškingą ornamentuotę ir pan. Šiai kategorijai

taip pat priklauso garsių asmenų (imperatorių, karalių) portretai. Atskirai minimos ir talpos, kuriose laikomi daugelis artefaktų. Lentyna, spinta ar dėžutė čia beveik tiek pat svarbūs, kiek ir jų turinys, nes nuo jų daug priklausė pastarojo prieinamumas bei suvokimas, be to, jie galėjo būti lygūs ir meniniu požiūriu.⁵⁶

Quicchebergo užrašytos eilutės – idealios kolekcijos formavimo ir eksponavimo instrukcija. Ji atspindėjo bendras, daugelyje studijų ir kabinetų atpažįstamas, visai tokių rinkinių gyvavimo tradicijai būdingas nuostatas. Kita vertus, taip niuansuotai ir detaliai jos galėjo būti įgyvendinamos tik pasiturinčio, labai išsilavinusio arba tokių rinkinių kuratorių sau galinčio leisti kolekcininko, tad didžioji dalis neretai apsiribodavo dviem esminėmis kategorijomis – *artificialia* ir *naturalia*.

Verta paminėti, kad pagrindiniu minėto traktato autoriaus įkvėpimo šaltiniu buvo realus rinkinys – Bavarijos kunigaikščio Albrechto V kolekcija Miunchene, kurią sudarė kelios atskiruose rūmų korpusuose išdėstytos dalys: *schatzkammer* (lobynas, kuriame, be išskirtinių juvelyrinių dirbinių, eksponuoti ir kitokio pobūdžio amžininkų kūriniai), *antiquarium* (klasikinės skulptūros, liejiniai ir biblioteka) bei *kunstkammer* (meno kambarys, įrengtas 1563–1567 m.). Tuo pat metu į šiaurę nuo Alpių būta ir daugiau pavyzdinių rinkinių, tokių kaip Tirolio grafo Ferdinando Habsburgo kolekcija. Išsiskyrusi savo gausa, objektų įvairove (nuo šarvų rinkinio iki virvės, kuria ketino pasikarti Judas, ir įvairias negalias turinčių asmenų portretų), ji buvo eksponuojama Ambraso pilyje specialiai pastatytame priestate, objektus skirstant pagal panašias į Quicchebergo aprašytas kategorijas: *artificialia*, *naturalia*, *scientifica*, *exotica* ir *mirabilia*.

Žinios apie šias išskirtines, Europos galingiesiems priklausiusias kolekcijas sklido plačiai, nors prieinamos jos paprastai būdavo tik aukščiausio rango asmenims. Kita vertus, kai kuriuos vaizduotę žadinančius rinkinius pažinti galėjo ir platesnė visuomenės dalis, taip pat ir keliautojai iš Lietuvos.

⁵⁶ Naudotasi Stephanie Jane Bowry darbe pateiktais vertimais; žr. Stephanie Jane Bowry, *Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity*. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University of Leicester, 2015, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-10-12], https://www.researchgate.net/publication/305641285_Re-thinking_the_Curiosity_Cabinet_A_Study_of_Visual_Representation_in_Early_and_Post_Modernity. Originalus tekstas lotynų kalba: Samuel à Quiccheberg, *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi...*, Monachii: ex officina Adami Berg, 1565, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-06-16], <https://books.google.lt/books?id=dktXAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=lt#v=onepage&q&f=false>.

Štai 1667–1669 m. kunigaikštį Ostrogiškį kelionėje po Europą lydėjęs Kazimieras Jonas Vaišnoravičius po vizito Leidene savo dienoraštyje pažymėjo:

Kalvinistų universitetas <...>. Yra vieša anatomijos salė, kurioje matyti žmonių, gyvūnų ir paukščių *mirabilia*. Šunų anatomijos pavyzdžiai. Yra ir dvi mumijos. Didžuvė, išimta iš banginio pilvo – pusantro ieties ilgio. Tarp kitų dalykų yra viena nukirsdinta grafenė, nunuodijusi savo vaikus, ir kita – anatomuota. Ten pat yra vienas baronas, kuris miegojo su savo seserimi, jis nukirsdintas, ant veido išlikusi jo paties oda, taip pat visas anatomuotas. Yra ir vienas vagis ant žirgo, – dieną jis bendraudavo su garbingais žmonėmis, o naktį vogdavo. Ta camera (patalpa), kur visi šie daiktai saugomi, slepia daug įvairių, vertų pamatyti pasaulio gyvūnų ir kitų dalykų. Ponas Nemiežicas juokais tarp kitų eksponatų davė pakabinti kobzą, su dviem stygomis, tarsi tai būtų kažkas ypatinga. Yra dar ir dramblių galvos, taip pat baidyklės, kurių daugybė. Tokių dalykų galima pamatyti ir sode prie Akademijos: krokodilai, trijų sieksnių gyvatės ir taip toliau.⁵⁷

Būtent kelionių po Europą metu būdavo pradedami formuoti, pildomi nuosavi bei artimųjų rinkiniai. Lenkijoje savo laiku žinomą kunstkamerą savo rūmuose Varšuvoje buvo įsirengęs Karūnos dvaro maršalka Adamas Kazanowski⁵⁸. Savo ruožtu tuometinės Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės (toliau – LDK) teritorijoje lygių sau neturėjo Radvilų meno ir retenybių kabinetai, kuriuos detaliai savo tyrimuose išnagrinėjo menotyrininkė Aistė Paliušytė⁵⁹. Šios kolekcijos buvo įkurdintos vilnietiškuose Jonušo Radvilos rūmuose bei Liubčioje (dab. Baltarusija). Daug po Vakarų šalis ir ypač protestantiškus kraštus keliavę, ten matytų pavyzdžių įkvėpti kunigaikščiai suformavo visiškai šiaurietiškaji „standartą“ atitikusias kolekcijas. Liubčioje rinkiniui buvo paskirta viena patalpa, kurioje eksponatai buvo sudėlioti ant stalų, dėžėse po stalais, dėžutėse, spintose, stalčiuose arba pakabinti ant sienos. Iš viso – daugiau nei 600 objektų. Ir nors vizualią šios ekspozicijos

57 Kazimieras Jonas Vaišnoravičius, *Kelionė po Europą su jaunuoju kunigaikščiu Ostrogiškiu, 1667–1669 metų dienoraštis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009, p. 103.

58 Andrzej Rottermund, „Introduction“, in: *Polish Commonwealth treasures: One the history of Polish Collecting from the 13th century to the late 18th*, ed. Dorota Folga-Januszewska, Andrzej Rottermund, Lesko: Bosz, 2003, p. 14.

59 Aistė Paliušytė, „XVII a. Biržų Radvilų kolekcijos ir šiaurietiškujų „kunstkamerų“ tradicija“, in: *Europos dailė: lietuviškieji variantai*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1994, p. 125–138; Eadem „1647 m. Liubčios kunstkameros inventorių“, in: *Menotyra*, 1996, t. 2, p. 43–60.

struktūrą vargu ar kada nors bus įmanoma atkurti, tačiau jos turinys rodo kolekcijoje buvus visas tokiam rinkiniui privalomas eksponatų grupes. *Naturalia* – įvairiausios kriauklės, mineralai, medžioklės trofėjai, egzotinių gyvūnų dalys, tokios kaip dramblio iltis, kalnų ožkos oda, krokodilas, taip pat tokios gamtos keistenybės kaip Strasbūre iš dangaus iškritę rugiai. *Artificialia* reprezentavo paveikslai, stiklinis kupidonas, popieriaus karpiniai, prabangiai dekoruoti indai bei lygiai kaip ir Quicchebergo siūlymuose – meistrystei reikalingi įrankiai, pavyzdžiui, gipsinės formos. Technikos pasiekimus ir įvairias žmogaus veiklas įprasmino įvairūs laikrodžiai, kompasai, astroliabija, muzikos instrumentai. Radvilų *mirabilia*, t. y. keistenybės, turėjo daug bendro su minėtu Ferdinando Habsburgo rinkiniu – kaip Ambraso pilyje kabėjo palyginamasis milžino ir nykštuko, mergaitės plaukuotu veidu, neišsivysčiusias galūnes turinčio vyriškio portretai bei husaro, kuris išgyveno ietimi pervėrus kairiąją akį, atvaizdas, taip Liubčioje buvo galima pamatyti koja rašiusio Tomo Švelgerio bei peilį prarijusio valstiečio portretą⁶⁰. Be abejo, Radvilos turėjo ir juos pačius bei jų giminės nuopelnus reprezentuojančių objektų, t. y. įvairiausių garsiems giminės karvedžiams priklausiusių ginklų, brangakmeniais puoštą Barbaros Radvilaitės šachmatų lentą, šeimos narių portretų.

Kunst-und-wunderkammer tipo kolekcijos aukso amžių išgyveno XVI–XVII a., nors tradicija nenutrūko ir vėliau. Toliau nuo didžiųjų Europos centrų esančiuose regionuose jų pėdsakai buvo aptinkami dar ir XIX a. pradžioje. Pavyzdžiui, Vilniuje tokių rinkinių turėjo Juozapas Antanas Kosakovskis (1772–1842). Šio populiaraus, plačiai žinomo ir lankomo kabineto įvairovė tiesiog pribloškia: kryžius, kurį Marija Stiuart laikė rankoje eidama į ešafotą, kinietiškos ir japoniškos įdomybės, ornitologinis rinkinys, audiniai iš voratinklų ir šiaudų, archeologiniai dirbiniai (tiek antikiniai, tiek vietoje, Lietuvoje, iškastai), geležinė raktu užrakinama kaukė, Kotrynos de Mediči dėžutė, dekoruota koralais ir sidabru, mažytis bronzinis sarkofagas su Eloizos ir Abeliaro kaukų liekanomis, kalnų kristolo figūrėlės, gobelenai, imperatorių biustai, Sevro porcelianas, aukšto lygio vakarietiški paveikslai... Ir visa tai vienoje vietoje⁶¹.

⁶⁰ Kaip ir daugelis kitų objektų, šie portretai galėjo atstovauti ne vienai grupei, pavyzdžiui, pristatyti ne tik gamtos keistenybes plačiąja prasme, bet ir būtent savininko valdomoms žemėms būdingas įdomybes, kas pagal Quicchebergo siūlytą sistemą atitiktų kolekcininko asmenį reprezentuojančią I klasę.

⁶¹ Vidmantas Jankauskas, „Generolas Juozapas Antanas Kosakovskis ir jo rinkiniai“, in: *Menotyra*, 1998, Nr. 1, p. 15–22; Teodor Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, rocznik XII, Poznań: Czcionkami drukarni Fr. Chocieszyńskiego, 1890, p. 88–95.

Paveikslų kabinetas (pranc. *Cabinet des Tableaux*). XVIII a. tokių pasaulio miniatiūrų populiarumas pamažu ėmė blėsti⁶². Jas ėmė keisti Prancūzijoje atsiradusi patraukli alternatyva – *cabinet des tableaux*, kuri kartu su bendru prancūzų kultūros populiarėjimu pasiekė ir gerokai į šiaurę nuo Paryžiaus nutolusias rezidencijas. Tai taip pat buvo nedidelės, prie asmeninių apartamentų įrengtos patalpos⁶³, kurios, pasak La Font de Saint Yenne'o, Le Camus de Mezieres'o, Abbe Laugierio, Blondel d'Azincourt'o⁶⁴ ir kitų to meto prancūzų autorių, be specialiai paveikslams skirtų galerijų, buvo bene vienintelė vieta rūmuose, kurioje kabinti didesnę kūrinių skaičių atrodė „estetiškai padoru“. Priešingai nei studija ar retenybų kabinetas, ši erdvė, kaip sako pats terminas, buvo daugiau skirta vaizduojamajai dailei, ypač mažo formato molbertinei tapybai, tradiciškai – preciziškoms, smulkių detalių gausioms ir iš arti (pasitelkiant ir lupą) skirtoms žiūrėti Nyderlandų bei prancūzų dailininkų žanrinėms scenoms, piešiniams ir grafikai⁶⁵.

Prancūziško kabineto dekoru schema pakluso keletui esminių dėsnių. Lygiai kaip ir kitose paveikslų „talpyklose“, čia iki pat XVIII a. antros pusės meno kūriniai tarpusavyje derinti ne siekiant pabrėžti atskirų kūrinių savybes, o žvelgiant į juos kaip į bendros interjero kompozicijos dėmenis. Remiantis formaliaisiais kriterijais, tokiais kaip dydis ir spalvinė gama, jie labai dažnai skirstyti poromis arba komponuoti aplink vieną didesnę paveikslą sukabinant jo stilistiką atspindinčius mažesnius, tikslingai vengiant nuotaikos ir kolorito prasme kontrastuojančių kūrinių kaimynystės. Taip pat išliko ir tendencija didesnius, laisvesnio potėpio ar stambesnių formų kūrinius kabinti viršutinėje eilėje, apatinę(-es) paliekant detalumu išsiskiriantiems mažo formato paveikslams. Bendra kompozicija įprastai būdavo pagrįsta simetrija. Tai galiojo tiek vienos, tiek poros sienų plote, kur į kairę pasisukusi vieno paveikslo figūra buvo atsveriamą į dešinę žvelgiančios kitos, tiek ir sukuriant

62 Tiesa, sparčiai vystantis gamtos mokslų sričiai *naturalia* pagrindu įsteigtos enciklopedinės kolekcijos aktualumo neprarado ir vėlesniais amžiais.

63 Kai kuriais atvejais galėjo būti nedidelių patalpų eilė.

64 La Font de Saint Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'etat present de la peinture en France*, The Hague: 1747; Le Camus de Mezieres, *Le genie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, 1780; Abbe M. A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755; Blondel d'Azincourt, *La première idée de la curiosité*, 1749 (publikuota: Bailey Colin B., „Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableau: Blondel d'Azincourt's *La première idée de la curiosité*“, in: *The Art Bulletin*, t. 69, Nr. 3, p. 431–447).

65 Peter Thornton, *Seventeenth Century Interior Decoration in England, France and Holland*, New Haven-London: Yale University Press, 1978, p. 254.

sąšaukas vienoje priešais kitą esančiose plokštumose. Beje, „poruojami“ buvo ne tik anksčiau kūrusių, pavyzdžiui, XVII a. olandų autorių paveikslai. Mažuosius meistrus laikydami sektiniais pavyzdžiais, XVIII a. prancūzų kolekcininkai jų „palydovus“ užsakydavo sukurti amžininkų dirbtuvėse. Tokiu būdu kabinetuose savo vietą rado nedidukės Fragonard'o ir Boucher scenos.

Nors nemažai kabinetuose naudotų ekspozicinių principų buvo perimta iš praėjusio šimtmečio patirčių, tačiau vienas dalykas skyrėsi – nepaisant gausos, priešingai nei anksčiau, paveikslai jau nebesilietė rėmais, o meno prekybininko saloną primenantis kabinetas laikytas blogo skonio ženklu ir estetinių normų neišmanymu. Natūralu, kad sulig tuo itin svarbus tapo sienų apmušalų koloritas. Lygiai kaip ir daugelyje galerijų, iki XVIII a. vidurio pagrindinis fonas paveikslams paprastai būdavo žalias damastas, tačiau vėliau, jei tikėsime d' Agincourt'o argumentais, suvokta, jog jis nepakankamai „atskiria paveikslus“, tad šiuo atveju tamsiai raudonas fonas atrodė kur kas tinkamesnis. Itin šviesaus pagrindo vengta kaip pernelyg kontrastuojančio su kūriniiais⁶⁶.

XVIII a. tekstuose pabrėžtas ir kūrinių apsaugos klausimas. Kaip ir galerijų atveju, čia taip pat pageidauta į šiaurę žvelgiančių langų. Toks reikalavimas grįstas ne tik tiesioginės šviesos poveikiu, bet ir tuo, kad taip būtų atsižvelgiama ir į daugelio tapytojų „natūraliai galvoje formuotus šešėlius“, atsirandančius šviesai krentant iš kairės į dešinę. Nuo pernelyg intensyvios šviesos saugoti turėjo ir visuomet užtrauktos balto muslino užuolaidos. Taip pat stengtasi, kad kūriniams nepakenktų žvakių dūmai, kas, pasak Colin B. Bailey, buvo viena iš priežasčių, kodėl gausiesiems paveikslų rinkiniams skirti kambariai neretai būdavo įrengiami negyvenamame korpuse⁶⁷. Žinoma, ne tik paveikslai buvo kabineto interjere. Atitinkamas vaidmuo teko ir baldams bei mažo formato bronzos kūriniams. Pirmieji turėjo užpildyti tarp sienų esančias erdves arba tuščius plotus po aukščiau sukabintais paveikslais, o antrieji paryškindavo prabangius rėmų drožinius ir paveikslų faktūrą.

Grafikos kabinetai (pranc. *Cabinet des Estampes*, angl. *Print Room*). Kalbant apie prancūziškas tradicijas, būtina paminėti ir grafikos kabinetus. Raižinių kolekcijos Europoje išpopuliarėjo jau XVII a. ir buvo noriai kaupiamos tiek karališkuose rūmuose, tiek žemesnę socialinę padėtį

⁶⁶ Bailey Colin B., *op. cit.*, p. 431–447.

⁶⁷ *Ibid.*



6. Dekupažo kambarys Aparko dvaro rūmuose Anglijoje, Decoupage room in Uppark House, England
Aistės Bimbirytės-Mackevičienės nuotrauka, 2019

užimančių asmenų aplinkoje. Lygiai kaip ir „kabinetiniai“ tapybos darbai, įrėminti (dažnai juodos spalvos rėmuose) grafikos kūriniai taip pat puošdavo nedideles asmenines erdves. Ten, kur graviūrų buvo daugiau ir jos buvo vertingesnės, būtinai atsirasdavo vadinamosios grafikos spintos, kuriose saugomi trapūs lakštai galėjo praleisti metų metus neveikiami išorinių sąlygų. Tačiau buvo ir kitokių grafikos kūrinių eksponavimo būdų. Pavyzdžiui, Anglijoje 1750–1820 m. buvo itin populiarūs vadinamieji dekupažo kambariai. Tradiciškai tai būdavo moteriai priklausanti nedidelė erdvė, dažnu atveju esanti kuriame nors rūmų užkampyje, pavyzdžiui, net ir tarnų retai lankomoje palėpėje. Ši patalpa būdavo dekoruojama tiesiai ant sienos klijuojant graviūrų iškarpas. Siužetai galėjo būti patys įvairiausi, pavyzdžiui, artimųjų iš kelionių po Europą siunčiami vaizdai, karikatūros, o dažniausiai – garsių tapybos darbų reprodukcijos (ypač olandų ir prancūzų) bei iškarpos iš mados žurnalų. Apkirpus norimu formatu ir priklijavus ant sienos, paprastai

atskirai buvo klijuojamas ir itin dekoratyvus popierinis rėmelis. Lygiai kaip ir tradiciniuose *Cabinet des Tableaux*, čia taip pat buvo formuojama vientisa, dažnai simetrija paremta ekspozicinė schema. Beje, tokių erdvių dekoravimas neretai traktuotas kaip žaidimas, maloni pramoga, kurioje galėjo dalyvauti ir kelios damos. Anglijoje ir Airijoje iki šių dienų išliko ne viena tokia „ekspozicija“, iš kurių bene garsiausi yra Kasltauno (Castletown House) ir Aparko (Uppark House) [6 il.] rūmų dekupažų kambariai.

Kabinetai Lietuvoje. Lietuvoje kabineto ir buduaro tradicija vystėsi kartu su vakarietiška. Net jei kartais taip ir nevardinama, neretai inventoriuose įvardyta alkieriaus terminu, tokia išimtinai asmeninėms reikmėms, darbui ir poilsiui pašvęsta erdvė nuo seno egzistavo tiek didikų, tiek bajorijos dvaruose. Tačiau ar rasdavo juose vietą meno kūriniai ir ar buvo pašvęstų išimtinai jiems? Aistringas frankofilas Stanislovas Augustas Poniatovskis (1732–1798) Varšuvos rūmuose turėjo pagal visus prancūziškus kanonus įrengtą *Cabinet des Tableaux*, kurio pagrindą sudarė nedidelio formato olandiškos ir flamandiškos drobės bei vienalaikių prancūzų autorių kūriniai (pastarieji ne kartą užsakyti kaip porininkai turimiems). Kita, Lazienkose laikyta karališkosios kolekcijos dalis, buvo įkurdinta keliuose nedidelėse „kabinetiškose“ patalpose, kuriose kūriniai išdėstyti lygiai pagal tuos pačius principus: eilėmis, poromis ir grupėmis. Šios prancūziškos kūrinių komponavimo idėjos gerai atspindi Jano Chrystiano Kamsetznerio projektuose. Galima numanyti, kad panašiai turėjo atrodyti ir pagrindinio Poniatovskio varžovo dėl ATR sosto Jano Klemenso Branickio kabinetas, įrengtas dar XVIII a. pirmoje pusėje Balstogėje pradėtame statyti „Palenkės Versalyje“. *Cabinet des Tableaux* pažymėtas ir neįgyvendintame Radvilų Palenkės Bialos 1745 m. projekte⁶⁸. Iš varšuvietiškų pavyzdžių minėtinas ir kito garsaus frankofilo Wincento Potockio kabinetas. Apskritai, kaip pastebėjo prancūziškas įtakas vietinei kolekcionavimo tradicijai tyrusi Ewa Manikowska, šie rinkiniai atitiko naujausias tendencijas, o prancūziški kabinetai neretai buvo sąmoningai įrengiami siekiant sustiprinti tarptautinius ryšius, padaryti išpūdį užsienio diplomatams ir savo forma niekuo nesiskyrė nuo esančių Paryžiuje⁶⁹.

⁶⁸ Plan Général du Château de Biala et des Offices qui doivent être bati, [1745], in: AGAD, Zb. Kart. 452 – 55. Už šią informaciją esu nuoširdžiai dėkinga kolegai Mariui Daraškevičiui.

⁶⁹ Ewa Manikowska, „Paryskie modele kolekcjonerstwa obrazów w Rzeczypospolitej czasów Saskich i Stanisławowskich“, in: *Le siècle Français: francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich*, red. J. Guze, I. Danielewicz-Włodarczyk, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2009, p. 104.

Ikonografinių šaltinių, kurie neginčijamai rodytų tiesioginį prancūziškų eksponavimo principų taikymą LDK žemėse, rasti nepavyko. Kita vertus, būta tiek frankofilų, tiek kabinetų. Štai Lietuvos didysis maršalka, valdovo dukterėčią vedęs Liudvikas Skuminas Tiškevičius (1748–1808) XVIII a. pabaigoje iškilusius Aradnės (balt. Гарадня, lenk. Horodno, dab. Baltarusija) rūmus įrengė prancūziška dvasia, interjero detalėmis (ir, manoma, meistrais) pasirūpindamas Prancūzijoje⁷⁰. Deja, ankstyviausias žinomas čia buvusių gausių meno rinkinių aprašymas yra iš 1838 m., t. y. kai ekspozicinė struktūra jau galėjo būti kelis kartus pasikeitusi. Sapiegų Ružanų (balt. Ружаны, lenk. Różana, dab. Baltarusija) rūmų 1793 m. inventorius rodo čia buvus kelias kolekcijai skirtas patalpas. Dvi iš jų išsiskiria gausiu mažo formato kūrinių skaičiumi – tai pirmame aukšte prie mažosios bibliotekos buvęs kambarys, kuriame laikyta gausi įrėmintų graviūrų kolekcija, ir kampinė patalpa antrame aukšte, kurioje buvo iškabinta 19 paveikslų, iš kurių 18 pavadinti „mažais“⁷¹. Greičiausiai abi šios patalpas atliko kabineto funkciją. Beje, verta prisiminti ir vilnietiškus Sapiegų rūmus, kuriuose dar 1718 m. vienoje iš mažesnių kampinių patalpų buvo net 16 portretų⁷². Tapybos kūrinių buvo puoštas ir kabinetas Rukainiuose, kur paskutines dienas leido Paulavos respublikos kūrėjas Povilas Ksaveras Bžostovskis (Paweł Ksawery Brzostowski, 1739–1827). 1827 m. sudarytame jo pomirtinio turto inventoriuje nurodyta, kad čia eksponuoti 6 portretai, 2 Rukainių ir Paulavos vaizdeliai bei įrėmintas eilėraštis apie Paulavą⁷³. Mada puošti asmeninę erdvę pasiekė ir smulkesnius dvarus. 1756 m. sudarant Mykolo Jelenskiego dvarelį Vilniaus Rasų priemiestyje inventorių pažymėta, kad alkieriuje „ant langų“ pakabinti trys popieriniai paveikslėliai juoduose rėmuose⁷⁴.

Prancūziška kabinetinės ekspozicijos tradicija išliko populiari ir gerokai vėliau, praėjus daugiau nei šimtmečiui nuo jos atsiradimo, kai vis dažniau pasigirdavo raginimai skirtingų patalpų apdailai naudoti

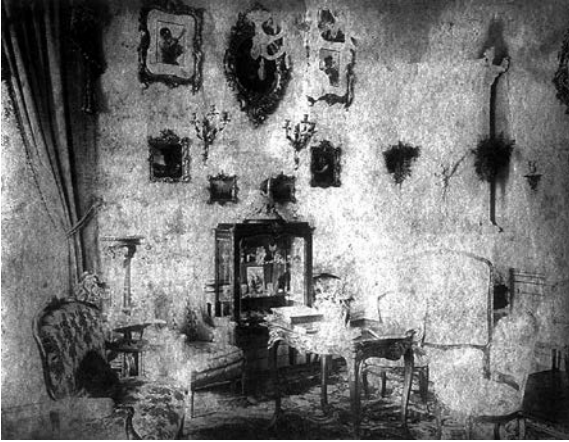
70 Tadeusz S. Jaroszewski, „Dwór w Horodnie“, in: *Biuletyn Historii Sztuki*, 1966, t. 28, Nr. 2, p. 170, 175.

71 Ružanų rūmų inventorius, 1793, in: VUB RS, f. 4, b. (A 1270) 39576.

72 Rūta Janonienė, Evaldas Purlys, *Sapiegų rūmai Antakalnyje*, Vilnius: Nacionalinis muziejus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės Valdovų rūmai, Vilniaus dailės akademija, 2012, p. 134.

73 Povilo Bžostovskio pomirtinio turto inventorius, 1827, in: LMAVB RS, f. 43, b. 2266, l. 6.

74 Mykolo Jelenskiego dvarelį Rasų priemiestyje, Vilniuje, inventorius, 1756, in: LMAVB RS, f. 17, b. 144, l. 132.



7.

Ponios kabinetas Gavronskių Šūklių dvare, nežinomo autoriaus nuotrauka, XIX a. pab. – XX a. pr., in: Jan Gawroński, *Moje wspomnienia: 1892–1919*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2016, p. 19

Lady's study in the Šūkčiai Manor owned by the Gawronskis, unknown photographer; late 19th – early 20th c.

konkrečius stilius. Pavyzdžiui, XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje Gavronskių Šūklių dvare, kur buvo saugomas vertingas tapybos ir grafikos rinkinys, namų ponija turėjo įsirengusi kabinetą, kuriame viskas „nuo rankenų iki peileninių ant stalo“ atkartojto Liudviko XV stilių. Neatsitiktinai kambario, į kurį galėjo patekti tik šeimininkė, sienas puošė būtent mažo formato senųjų Nyderlandų meistrų, tokių kaip Tenierso, Neckero ir van Ostade's sukurtos žanrinės scenos, interjero vaizdeliai ir peizažai⁷⁵ [7 il.].

Nors pagal turimus duomenis Šūklių interjere dominavo Vakarų Europos tapyba, tačiau jų šeimininką taip pat domino ir senoji grafika, ypač atspindinti savojo krašto istoriją arba sukurta čia dirbusių vietinių bei užsienio meistrų. Pasak amžininkų, Stanislovas Gavronskis buvo surinkęs visą Falcko bei Hondijaus darbų komplektą ir laikė jį vienu didžiausių savo kaip kolekcininko laimėjimų. Šiems ražiniams Šūkliuose buvo skirta konkreti patalpa – nedidelis kambarėlis su laiptais, vedančiais į svečių kambarius. Jo kampe stovėjusi spinta su dideliais, plokščiais stalčiais, kuriuose buvo sudėtos graviūros. Toks baldas leido lengvai apžiūrėti kūrinčius nepadarant jiems jokios žalos. Patalpos sienos taip pat buvo nukabinėtos grafikos darbais – daugiausia buvo išeksponuoti XVII a. mūšius su švedais vaizduojantys Falcko ražiniai⁷⁶. Beje, grafika buvo pati mobiliusia dvaruose saugotų meno rinkinių dalis. Svečiuojantis, po pietų, kai iš valgomąjo veiksmas persikeldavo į gerai apšviestą saloną, kur pateikdavo karštos juodos kavos

⁷⁵ Jan Gawroński, *Moje wspomnienia: 1892–1919*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2016, p. 23.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

bei likerių, svečių užimtumu besirūpinantys šeimininkai į programą, be įvairiausių žaidimų, dainų ir fortepijono, įtraukdavo ir nuosavų grafikos bei piešinių rinkinių rodyimą, ant stalų iš anksto padėtų albumų vartymą⁷⁷.

Galiausiai reikia paminėti, kad atsiradus fotografijai kabinetas buvo kaip tik ta vieta, kurioje, lygiai kaip ir tapytos miniatiūros, dažniausiai kabinti ar ant stalų statyti įrėminti artimųjų atvaizdai. Etiketo vadovėlio autorė baronienė Staffe teigė, kad „įrėmintas fotografijas ir portretus tinkamiausia laikyti padėtus arba savo miegamajame, arba – kas dar geriau – savo asmeniniame kambaryje“⁷⁸. Tačiau ir be papildomų paskatimų tokia tradicija natūraliai formavosi daugelyje dvarų, kur šeimos narių fotografijos saugotos kaip itin širdžiai miela smulkmena.

Kitos erdvės

Reprezentacinės patalpos. Meno kūrinio atžvilgiu galerijos ir kabineto statusas visuomet buvo išskirtinis. Tą nuolat pabrėžė traktatų autoriai ir jų idėjas įgyvendinę iškiliausi Europos kolekcininkai. Kita vertus, toli gražu ne kiekvienas galėjo sau leisti tokią erdvę. Neretai ir patys rinkiniai būdavo tiesiog per menki, kad būtų verti atskiros erdvės. Taip pat dalis kolekcininkų, vedini atitinkamų motyvų, sąmoningai rinkosi kitas vietas turimoms vertybėms laikyti, o galiausiai netrūko ir tokių, kurie apskritai nieko nebuvo girdėję apie egzistuojančias eksponavimo „normas“. Tad apie kokius dėsningumus galima kalbėti tokiais atvejais?

Kad tokių būta, rodo ankstyvi mėginimai raštu įteisinti tam tikras normas. Štai Anglijoje jau XVI–XVII a. pasigirdo rekomendacijos kūrinius interjere skirstyti pagal sužetą: laiptinėse derėjo kabinti paminklo ar architektūrinio objekto vaizdą, didžiajame kambaryje (*Great Chamber*) – peizažus, medžioklės scenas, istorinius, antikinius sužetus, svetainėje (*Drawing Room*) – gyvenimiškas scenas bei portretus, pokylių salėje (*Banqueting Room*) – džiaugsmingas bakchanalijas, miegamuosiuose – sutuoktinio ir vaikų atvaizdus, o galerijos, jei tokios egzistavo, turėjo atitekti patiems geriausiems egzemplioriams, ypač istorinėms scenoms. Atitinkamas instrukcijas savo veikale *The Elements of Architecture* (1624) pateikė ir Scamozzi idėjomis rėmėsis Henry Wottonas:

⁷⁷ Baronowa Staffe, *Zwyczaje towarzyskie*, op. Mieczysław Rościszewski, Warszawa, Lwów: nakł. K. S. Jakubowskiego, E. Wende i sp., [1905], p. 130–131.

⁷⁸ Baronowa Staffe, *Zwyczaje towarzyskie*, Nakładem K. S. Jakubowskiego we Lwowie, w Warszawie E. Wende i Sp., 1898, p. 243.

joks kambarys neturėtų būti pernelyg tankiai užstatytas, nebent tai būtų galerija ar išskirtinių retenybų saugykla. Patys geriausi egzemplioriai turi atsidurti ten, kur yra mažiausiai šviesos šaltinių. Dėl šios priežasties patalpos, kuriose iš abiejų galų yra langai arba kur du ir daugiau langų įtaisyti vienoje sienoje, yra patys tikriausi meno priešai. Ir, žinoma, joks tapybos darbas negali būti visapusiškai teisingai suvoktas, kaip tik apšviestas iš vienos pusės. Dar reikia atsižvelgti ir į tai, kaip kurdamas darbą stovėjo pats dailininkas, ką išlavinta akis, žinoma, tuoj pat pastebės. Tad italų tapyba geriausiai žiūrėsis ten, kur langai yra aukšti, nes jie yra sukurti besileidžiančiai šviesai, geriausiai žmogaus veide atskleidžiančiai jo sielos gilumą <...>. Galiausiai linksmi paveikslai turi atsidurti švenčių ir pokylių kambariuose, istorinės scenos – galerijose, peizažai ir gėlės – terasose ar vasaros kambariuose...⁷⁹

Apskritai reikia pasakyti, kad daugelyje Europos šalių, aukščiausiuose visuomenės sluoksniuose galiojo nemažai bendro turintys savireprezentacijos kodai. Tad natūralu, kad ekspozicinės reprezentacinių patalpų struktūros būdavo pastovesnės, aiškiau apibrėžtos ir turėjo daugiausia tarpregioninių bendrybių. Šiuo požiūriu formuojantis europinei tradicijai itin svarbi buvo griežtą ceremonialą diegusi Italija. Čia labai anksti nusi-stovėjo reprezentacinių apartamentų eilė bei ją lydėjusios dekoruotos schemas. Italijoje oficialiu reikalu atvykusio asmens dėmesys pirmiausia buvo kreipiamas į rūmų prieigose, ant laiptų bei laisvai prieinamose erdvėse, tokiose kaip kiemai, išdėstytus objektus, tradiciškai – antikines skulptūras bei architektūrines detales, taip paruošiant lankytoją susitikimui su giliais romėniškas šaknis turinčios iškilios giminės atstovu ir pabrėžiant patį šių vertybių prieinamumą (sąlyginio) visuomenei faktą. Toliau einant buvo patenkama į salę (*sala dei palafrenieri*, arba sargybos salė), kur pasitikdavo virš durų ir langų įkomponuoti tapybos darbai, taip pat sidabras. Tuomet, jei atvykusiojo rangas leido, būdavo einama į pirmąją ir antrąją antikameras, kuriose Romoje tradiciškai kabintas valdančio popiežiaus portretas. Vėliau sekė audiencijų, arba priėmimų, kambarys, kur įprastai eksponuoti didelio formato tapybos arba tekstilės kūriniai (gobelenai)⁸⁰.

Lygiai kaip ir galerijose, šių erdvių dekoras taip pat buvo vizuali propaganda, nes jose svarbiausi buvo savininko asmenį, jo visuomeninę

79 Henry Wotton, *The Elements of Architecture*, London: John Bill, 1624, p. 98–100.

80 Patricia Waddy, „Architecture for Display“, in: *Display of Art in the Roman Palace 1550–1750*, ed. by Gail Feigenbaum, Francesco Fredolini, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2014, p. 33, 35.

padėtį ir politinę poziciją deklaruojantys kūriniai, dažniausiai – visa tai gebančios perteikti alegorinės scenos ir iškiliausių giminės narių bei esamų ir buvusių valdovų atvaizdai. Tiesa, šios struktūros nebuvo nekintančios. Dekoracinė reprezentacinių erdvių schema galėjo būti greitai pertvarkoma priklausomai nuo oficialaus vizito atvykstančių asmenų posto, tikslų ir jų atžvilgiu keliamų šeiminingo siekių⁸¹. Tą buvo ypač lengva padaryti su gobelenais. Štai kad ir garsusis Žygimanto Augusto rinkinys, judėjęs iš vienos rezidencijos į kitą kartu su šeiminingu. Arba Radvilos Juodojo turėtas gobelenas pagal L. Cranacho paveikslą, pakabintas priėmimų salėje specialiai atvykstančiam valdovui pamaloninti⁸². Beje, Žygimanto Augusto kolekcija ypatinga ne tik dėl savo apimties (160 kompozicijų) ir atlikimo lygio, bet ir dėl siužetuose koduojamos žinios. Pasak Magdalenos Piwockos, herbiniai ir monograminiai gobelenai tradiciškai turėjo didinti valstybės vienybės idėją, šlovinti monarchą bei įgyvendinti politinę programą. Kita vertus, valdovo pasirinkimas užsakyti tokios didelės apimties rinkinį, išreiškiantį ne aktuales politikas, bet religines temas perteikiančius kūrinius bei verdiūras, buvo neįprastas. Autorės nuomone, sukuriant unikalų dekorą buvo siekiama atsiskirti nuo vizualinei Habsburgų propagandai pasidavusios Europos ir pareikšti savo viršenybę⁸³.

Viena pagrindinių, paveikiausių reprezentacinių priemonių buvo portretų serijos, vaizduojančios giminės narius arba kitus svarbius asmenis (pranc. *Galerie des Hommes Illustres*). Tokių rinkinių tradicija vietiniame kontekste yra ypač ryški. Išskirtinis prisirišimas prie portreto žanro juntamas tiek aukščiausiame visuomenės sluoksnyje, tiek bajoriškoje kultūroje. Štai ne kartą minėti Radvilos Nesvyžiuje XVIII a. turėjo net tris portretų galerijas: 133 pačių Radvilų atvaizdus, eksponuojamus pagrindinėje reprezentacinėje salėje, 40 Višnioveckių portretų ir 50 LDK didžiųjų ir lauko etmonų atvaizdų. Marijos Matušakaitės pastebėjimu, dvi pastarosios galerijos greičiausiai kurtos taikantis prie konkrečios architektūrinės aplinkos,

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Ieva Jedzinskaitė-Kuizininė, *XVI–XVII a. gobelenai Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2000, p. 25.

⁸³ Magdalena Piwocka, „Žygimanto Augusto gobelenai. Paskutinio Jogailaičio kolekcija iš Europos perspektyvos“, in: *Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae*, vol. 4, sud. Gintautas Striška, Vilnius: Petro ofsetas, 2018, p. 260–270. Piwocka atkreipė dėmesį į faktą, kad vykdant užsakymą, Žygimantui Augustui buvo pasiūlytos ir tuomet tarp Europos galingųjų itin populiarios kompozicijos, vaizduojančios septynias dorybes ir scenas iš Karolio V karų su Vokietijos kunigaikščiais.

rinkinio dydį apsprendžiant pagal patalpos suplanavimą bei veidrodiniu principu ant priešingų plokštumų sukabinant vienodų paveikslų poras, pačius paveikslus į sienas įmontuojant⁸⁴.

Būtina paminėti, kad tiek Nesvyžiaus etmonų salė, tiek kituose dvaruose portretų serijas talpinusios erdvės paprastai atlikdavo valgomųjų funkciją. Ši tradicija mūsų kraštuose gyvavo visą dvarų kultūros laiką. *Izba stolowa* buvo pagrindinė, o daugelyje vidutinės bajorijos dvarų ir vienintelė reprezentacinė, daugiafunkcinė erdvė. Čia būdavo valgoma, priimami svečiai, sprendžiami svarbūs klausimai ir puotaujama. Natūralu, kad šios patalpos dekorui tekusi pagrindinė užduotis buvo perteikti esmines luomo ir asmens vertybes, iš kurių pati svarbiausia – kilmės faktas. Protėvių portretai, fiksavę ne tik asmenį, bet ir įrašais išdėstytus jo nuopelnus bei giminės herbą, buvo geriausias bajoro prigimtinės teisės liudijimas. Tą gerai iliustruojančią sceną įamžino XVIII a. literato Martyno Matuševičiaus ranka. Rašytojo Rasnos dvare apsilankęs LDK etmonas Mikalojus Radvila atkreipė dėmesį į valgomajame iškabintus portretus, kas šeimininkui suteikė progą papasakoti apie seną šeimos kilmę ir giminystę su kunigaikščiais Giedraičiais⁸⁵. Galime numanyti, kad tokie pokalbiai buvo nerašyta bajoriškojo etiketo taisyklė. XVIII–XIX a. sandūroje sukauptas ir Ilguvos dvaro rūmų valgomajame buvo išeksponuotas Grincevičių giminės portretų rinkinys, giminės portretai puošė Meikštų⁸⁶, Biržuvėnų⁸⁷ ir daugybės kitų dvarų valgomųjų sienas.

Giminės ar žymių asmenų portretų rinkiniai formavosi keliais būdais. Dažnai jie natūraliai augdavo sulig kiekviena karta, o XVIII a. stambiuose dvaruose ėmė ryškėti tendencija tokias kolekcijas sukurti vienu ypu, nusamdant dailininką ir pavedant jam nutapyti kitur esančių portretų kopijas. Tai Radvilų, Sapiegų, Tiškevičių atvejai. Tapant tokią seriją dažniausiai būdavo atsižvelgiama į kūriniams iš anksto numatytą erdvę, pritaikant jai tinkamą formatą ir panašiai. Ten, kur galerija gimdavo surenkant kūrinius

⁸⁴ Marija Matušakaitė, *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*, Vilnius: Mokslas, 1984, p. 16–18.

⁸⁵ Dalia Ramonienė, „Vidutinės bajorijos reprezentacinių interjerų įrangos ir apipavidalinimo tendencijos XVIII amžiuje“, in: *Pasaulietiniai interjerai: idėja, dekoras, dizainas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014, p. 105.

⁸⁶ Rūta Janonienė, „Keli štrichai Meikštų dvaro istorijai“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2009, t. 55: *Lietuvos dvarai: kultūros paveldo tyrinėjimai*, sud. Algė Andriulytė, Rasa Butvilaitė, p. 227.

⁸⁷ Dalė Puodžiukienė, „Biržuvėnų dvaro sodybos architektūros raida XVII–XX a. pradžioje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2008, t. 47–48: *Lietuvos dvarai: kultūros ir šaltinių tyrinėjimai*, sud. Rasa Butvilaitė, p. 31.

iš įvairių vietų, neretai taip pat buvo siekiama grupę vizualiai apibendrinti, pavyzdžiui, suvienodinant formata (apipjaustant drobę), įvedant kiekviename kūrinyje atsikartojančias detales (pritapant herbus bei reikalingus įrašus), taip pat visam rinkiniui pritaikant vienodus rėmus, kaip kad buvo padaryta su Eustachijaus Sapiegos turėtu 76 garsių vyrų portretų rinkiniu⁸⁸.

Kitos itin populiarios portretų eksponavimo vietos buvo salonai, svetainės bei bibliotekos, t. y. visos „viešos“ namų erdvės. Puikus pavyzdys – jau minėto Mykolo Jelenskiego palivarko rūmas Skorbutėnuose. 1763 m. inventoriuje nurodyta, kad čia valgomajame eksponuoti giminės portretai, o bibliotekoje – valdovų atvaizdai, batalinės kompozicijos bei žemėlapiai⁸⁹. Giminės narių atvaizdai XVIII a. pabaigoje puošė greta valgomojo buvusią Salantų dvaro salę / saloną⁹⁰, XX a. pradžioje protėvių portretais tebebuvo nukabinėtas Kelmės dvaro salonas⁹¹.

Žinoma, reprezentacinės erdvės buvo puošiamos ne tik portretais. Štai XVII a. viduryje vyskupo Abraomo Vainos Verkiuose paveikslai buvo išdėstyti per tris reprezentacines patalpas: vadinamąjį Karališkąjį kambarį puošė 10 pasaulietinių paveikslų, valgomąjį – 12 nežinomo turinio paveikslų, dar vieną – 12 kilimų⁹². Itin gausius rinkinius turėję Sapiegos Ružanuose keilomis dešimtimis įvairaus turinio paveikslų dekoravo pirmąsias reprezentacines antro aukšto patalpas⁹³. XIX a. pradžioje Dūkšto dvare pirmajame salone eksponuoti giminės portretai, o antrajame (ponios priimamasis) – tapyti septynių graikų išminčių atvaizdai⁹⁴, Arnionių dvaro rūmų *izba stolo-wa* XVII a. viduryje puošė 6 „įvairūs paveikslai“⁹⁵, jau minėtame Jelenskiego

88 Marija Matuškaitė, *op. cit.*, p. 8–9.

89 Skorbutėnų palivarko inventorių, 1763, in: LMAVB RS, f. 17, b. 144, l. 218–219.

90 Ištraukos iš Salantų dvaro pajamų iš išlaidų knygų (LVIA, f. 443, ap. 2, b. 79, 80), in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2008, t. 47–48: *Lietuvos dvarai: kultūros ir šaltinių tyrinėjimai*, sud. Rasa Butvilaitė, p. 91.

91 Rasa Butvilaitė, „Kelmės dvaro sodybos architektūros raida XVI–XX amžiais“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2008, t. 47–48: *Lietuvos dvarai: kultūros ir šaltinių tyrinėjimai*, sud. Rasa Butvilaitė, p. 126.

92 Birutė Rūta Vitkauskienė, „Vilniaus vyskupo Eustachijaus Valavičiaus rezidencija Verkiuose“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2009, t. 55: *Lietuvos dvarai: kultūros paveldo tyrinėjimai*, sud. Algė Andriulytė, Rasa Butvilaitė, p. 32.

93 Ružanų rūmų inventorių, 1793.

94 Rūta Janonienė, „Dūkšto dvaras ir jo gyventojai XIX a. – XX a. pirmosios pusės memoruose“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2008, t. 47–48: *Lietuvos dvarai: kultūros ir šaltinių tyrinėjimai*, sud. Rasa Butvilaitė, p. 182.

95 1650 m. Arnionių dvaro inventorių, pateiktas ponui Trakų tįjūniui, Vilniaus žemės raštininkui Rosochackiui, 1681, in: LVIA, f. SA, b. 22, l. 655–660v.

dvarelyje Rasose XVIII a. viduryje pirmosios patalpos nuo priemenės tarpulagėse buvo iškabinti religinio turinio paveikslai⁹⁶.

Privačios erdvės. O kaip su asmeninėmis reikmėmis skirtomis patalpomis? XVIII a. gana detalius nurodymus šiuo klausimu pateikė įtakingas olandų tapytojas ir meno teoretikas Gerardas de Lairese (1641–1711) veikale *Tapybos menas (Het groot schilderboek, 1710; The Art of Painting in All its branches, 1738)*. 8-ame skyriuje „Apie paveikslus, tinkamus įvairiems kambariams“ jis teigia, kad:

Damų priėmimo kambaryje turėtų būti tokie pagražinimai kaip vaisiai, gėlės, peizažai, teisingos mintys ir dorybių reprezentacijos, taip pat labiausiai pridengtos ir kuklios istorijos.

Mokymuisi skirtose patalpose: bareljefai bei ištapytos emblemos ir moralai, iš kurių vaikai mokytusi gerų manierų ir pratintusi prie dorybių, taip pat prie jų gali būti pridėta šiek tiek gėlių, vaisių, paukščių ir panašiai.

Virtuvėje galėtų būti matomi maistui gaminti skirti baldai, elnio medžioklė, kokios nors tarnaitės ar tarno atvaizdas, taip pat šuns ar katės; bet visi jie turėtų būti daugiausia pilkos ar medžio spalvos, nes kitu atveju dūmai ilgainiui spalvas pavers niūriomis.

Galerijoje gali būti įvairiausi medžioklės vaizdai, ištapyti ant sienų tiesiai iš gyvenimo.

Viršutiniai kambariai tinkami peizažams ir bet kokio tipo perspektyvoms.

Pono miegamasis – tinkamas gražiems veidams bei nuogiems vaikams, nutapytiems iš natūros.

Vaikų miegamajame nereikia nieko, išskyrus žalumynus.

Studija turėtų būti išpuošta paveikslais, pilku marmuru, mokslo vyrų ir filosofų atvaizdais.

Vasaros name, kuris yra skirtas mėgautis kitų draugija ir linksminis, niekas netiks labiau nei bakchanalijos, sportininkų, šokėjų atvaizdai ir fontanas.⁹⁷

Vėlgi tokie dėsniai galėjo galioti tik ten, kur paveikslų skaičius buvo gausus. Lietuvoje, kiek leidžia spręsti išlikę šaltiniai, iš privačių apartamentų patalpų dažniausiai puoštas miegamasis. Pastebima tendencija čia kabinti portretus. Pavyzdžiui, nedidukais paveikslais buvo gausiai išpuoštas

⁹⁶ Mykolo Jelenskiyo dvarelio Rasų priemiestyje, Vilniuje, inventorių, 1756, l. 132–133.

⁹⁷ Gérard de Lairese, *The art of painting, in all its branches: methodically demonstrated by discourses and plates, and exemplified by remarks on the paintings of the best masters, and their perfections and oversights laid open*, London: Printed for the author; and sold by J. Brotherton, 1738, p. 394–400.

Bžostovskio miegamasis⁹⁸, taip pat du portretai (panašu, savininkų dukterų) kabėjo Salantų dvaro miegamajame⁹⁹. Deja, dažniausiai inventoriai tokių duomenų stokoja, tad tvirtesnes prielaidas daryti sudėtinga.

Reikia pasakyti, kad ilgainiui plintant kolekcionavimo veiklai ir meno kūriniui pasiekiant vis platesnį visuomenės ratą tokių rekomendacijų tik daugėjo. Itin daug dėmesio objekto ir jį supančios erdvės klausimui XIX–XX a. sandūroje skyrė Paulas Schultze-Naumburgas, beje, neblogai žinotas ir Lietuvos bei Lenkijos publikai. Kalbėdamas apie gyvenamųjų patalpų dekoravimą, autorius pabrėžė būtinybę atsižvelgti į numatyto eksponuoti kūrinio charakterį ir pagal tai sukurti jį geriausiai atskleidžiančią aplinką. Jo pastebėjimu, meistro paprasčiausiu pieštuku atlikta rankos studija, net pats tikriausias šedevras, netinkamai įrėmintas ir eksponuojamas greta intensyvių spalvų ar dekorų, paprasčiausiai prapuls ir ims atrodyti, kad ant sienos pakabintas tiesiog baltas lapas. Ir priešingai – dekoratyvus kilimas, „kuris yra niekas daugiau kaip tik malonios spalvos“, gali taip puikiai atliepti kambario architektūrą, ritmą, paviršius ir linijas, kad taps didžiausia interjero puošmena. Schultze-Naumburgas reikalavo, kad, jei tik įmanoma, ant pagrindinės, labiausiai matomos sienos kabantis paveikslas atitiktų bendrą „spalvinės erdvės harmoniją“ ir ją sustiprintų¹⁰⁰. Harmonija ir patogumas buvo esminės autoriaus sąvokos. Jis teigė, kad:

bet koks paveikslas atrodys blogas, jei bus neįmanoma jo gerai apžiūrėti, pavyzdžiui, mažytis paveikslėlis, pakabintas labai aukštai, kels susierzinimą lygiai taip pat kaip ir „išmėtyti“ paveikslai koridoriuje <...> Tiesiog skaudu matyti kūrinius, sukištus kampuose, kai palikti atviri, tie kampai visiškai neerzintų.¹⁰¹

Autorius ypač griežtai pasisakė prieš kolekcininkų troškimą desperatiškai užpildyti kiekvieną laisvą sienos plotelį, kritikavo pernelyg dažnai aptinkamą sprendimą „paveikslą kabinti ant sienos tik todėl, kad už jį buvo daug sumokėta“ ir laikėsi nuostatos, kad mažiau yra daugiau. Šio autoriaus mintys atspindi bendras XIX a. pabaigos idėjas. Tai yra estetinio eksponavimo laikas, kai stengiamasi išryškinti patį kūrinį, sukurti harmoningą jo ir

98 Povilo Bžostovskio pomirtinio turto inventorių, 1827.

99 Ištraukos iš Salantų dvaro pajamų ir išlaidų knygų, p. 92.

100 Paul Schultze-Naumburg, *Häusliche Kunstpflege*, Leipzig: Verlegt bei Eugen Diederichs, 1903, p. 56.

101 *Ibid.*, p. 64.

aplinkos ryšį, taip pat išreikšti paties kolekcininko individualų skonį, taip įtraukiant ir praėjusių kartų patirtis.

Kiek šios idėjos, užsimezgosios dar XVIII a. ir subrendusios kito šimtmečio pabaigoje, buvo taikomos Lietuvos dvarų interjeruose, pasakyti sunku. Iš tų retų vaizdų, leidžiančių pažvelgti į ano meto kolekcininkų interjerus, galima manyti, kad daugeliu atvejų stambesni rinkiniai eksponuoti tebesilaikant senųjų dekoratyvinio dėstymo principų (prisiminkime Vaitkuškį). Kita vertus, negausios užuominos liudija, jog būta ir sąlyginai modernių sprendimų. Panašu, kad būtent tokiu laikytinas Lentvario dvaro rūmų interjeras. Čia nebuvo patalpų, dedikuotų išimtinai olandų arba italų mokykloms (šiuo požiūriu vertas dėmesio nebent angliškas salonas ar „šarvų holas“), matyt, neįvykdytas ir Vakaruose vis dažniau pasigirsdavęs raginimas kolekcininkams įsirengti renesanso ar kitokius kambarius, kur dekoras kiekvieną peržengusį slenkstį gebėjo akimirksniu nukelti į praėjusias epochas¹⁰². Vis dėlto amžininkai skirtumus pastebėjo ir įvertino:

Kokios nuostabios tos dvi rezidencijos, Užutrakis ir Lentvaris. Užutrakyje <...> tos aiškios linijos, tas delikatus, rafinuotas grakštumas. Juzio, kaip Tau ir minėjau, man su didžiausiu malonumu aprodė kiekvieną daiktą ir taip juokingai skundėsi, kad Izia gadina stilingą namų įrengimą. Su neapykanta žvilgčiojo į nestilingus rėmelius, iš kurių žiūrėjo jo paties vaikų veidai <...> Pasipiktinęs liūdėjo dėl gėlių vazonų, kurie darkė puikiai suderintą auksuotų stalų harmoniją. Juzio yra toks juokingas tipas <...>. Lentvaris taip pat neišpasakytai gražus. Užutrakyje su didžiuliu atkaklumu, metodiškai, nuosekliai išlaikytas Liudviko XVI stilius. Bet Lentvaris yra kur kas išradingesnis, turintis savarankišką skonį, kuo gražiausias <...> Baldai nuostabūs, visi senoviniai ir atvežti iš Italijos. Kiekvienas kambarys visiškai išbaigtas, o kartu neišskaidytas, atspindintis didelę mintį (wytworem wielkiego umysłu). Mačiau ir svečių apartamentus: mieli, viskas įrengta ampyru.¹⁰³

Dėl duomenų trūkumo sunku tiksliai pasakyti, pagal kokią idėjinę sistemą buvo konstruojamas Lentvario interjeras. Akivaizdu tik tai, jog derintasi prie Italijoje įsigytų interjero elementų, durų ir židinių, davusių toną

¹⁰² Plačiau apie tai žr. Adolph Donath, *Psychologie des Kunstsammelns*, Berlin: Schmidt, 1911.

¹⁰³ Sofijos Putkamerienės laiškas dukteriai Janinai Żółtowskai, 1910, in: *Biblioteka Narodowa w Warszawie Oddział Rękopisów*, 10272, t. 1, III, mf. 91695, l. 102–104.

likusioms detalėms ir įkūnijusių didžiąją savininko aistrą. Bet kuriuo atveju Lentvario vizualinė programa turėjusi būti neįprasta ir moderni.

Keletas pastabų apie paveikslų tvirtinimo technikas

Kaip paveikslai buvo tvirtinami prie sienos? Jau XVI–XVII a. didelio formato kūriniai kabinti ant nugarinėje rėmo pusėje pritaisytų dviejų žiedų ar kabliukų, perveriant juos virvele arba grandine ir atitinkamai kabinant ant sienoje įkaltų vinių ar kablių. Nors pastarųjų vieta sienos plokštumoje įvairavo, tačiau dažniausiai jie buvo tvirtinami vienodame aukštyje palubėje, po frizu. Tokiu atveju paveikslus buvo galima kabinti tiesiai ant kablių pavieniui arba ant per kablius permesto skersinio. Prie rėmų pritvirtintų žiedų padėtis rodo, kokioje pozicijoje buvo paveikslas, t. y. jei žiedai ar jų paliktos žymės yra ties rėmo viduriu, vadinasi, kūrinys buvo pakabintas aukštai ir pasviręs į priekį, kad būtų galima jį geriau apžiūrėti. Mažesni kūriniai tvirtinti rėmo žiedą kabinant tiesiai ant sienoje įtvirtinto kabliuko. Vakarų Europoje taip pat buvo susiformavusi tradicija nuo paveikslų besitęsiančias grandinėles slėpti kaspinais, kutais ar kitais dekoratyviniais elementais. Tai ypač būdinga XVII–XVIII a. dvarų interjerams¹⁰⁴. Reikia paminėti, kad šiandien neretai būtent tik sienoje išlikusios kablių eilės liudija apie Lietuvos dvaruose buvusius paveikslų rinkinius. Tokius atvejus turime Rokiškio ir Belvederio dvaro rūmuose. Belvederyje viename aukštyje perimetru išdėstyti kabliai yra buvusio valgomąjo patalpoje, kur greičiausiai buvo eksponuojamas giminės portretų rinkinys. Itin gausią paveikslų kolekciją turėjusiame Rokiškyje šį elementą aptiksime keliose patalpose.

Prie to paties galima paminėti ir kitą eksponavimo detalę – paveikslą dengiančias užuolaidėles. Iliuzinės tapytos užuolaidos paveiksle – sulig Rembrandtu prasidėjusi Nyderlandų tapybos tradicija. Vis dėlto, kaip pastebėjo šią temą tyrinėjęs Robertas Fucci, toks elementas realiai egzistavo jau nuo XVI a. pradžios¹⁰⁵. Kūriniai būdavo pridengiami tiek norint juos apsaugoti nuo dulkių ar kitokio fizinio poveikio, tiek ir nuo nepageidaujamų žvilgsnių, kai, pavyzdžiui, paveikslo siužetas neleisdavo išvengti „moraliai pavojingų“ elementų, tokių kaip mitologinėse scenose esančios

¹⁰⁴ Peter Thornton, *op. cit.*, p. 252–253.

¹⁰⁵ Robert Fucci, „Parrhasius and the art of display: The illusionistic curtain in seventeenth-century Dutch painting“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook for History of Art*, Vol. 65: *Arts of Display/ Het vertoonvan de kunst*, 2015, p. 148.

apsinuoginusios moterys. Ypač tai tapo aktualu XVIII a. ėmus plisti erotinei grafikai. Tokių kompozicijų atidengimo procesas pats savaime sustiprindavo jaudinančią ar net dramatišką nuotaiką, o už uždangos galinčiam pažvelgti žiūrovui patvirtindavo jo išskirtinį statusą. Taip pat esama žinių ir apie tai, kad jau XVII a. atidengiant tik vieną paveikslą vienu metu, taip buvo bandomas kontroliuoti vizualinės informacijos kiekis, tikint, kad taip bus geriau išryškinamas kiekvieno paveikslo unikalumas¹⁰⁶. Tokios paveiks-lus dengiančios užuolaidėlės dažniausiai būdavo siuvasos iš šilko. Domina-vo žalia spalva, nors pasitaikydavo ir raudonų, geltonų bei mėlynų. Audinys būdavo kabinamas ant strypo, pritvirtinto rėmų šonuose¹⁰⁷.

Galerijų charakteris su laiku kito. Prancūzijoje bei iš jos tradi-ciją perėmusioje Italijoje iki XVI a. pabaigos vyravo uždaresnis tipas, jos buvo prieinamos tik rinktinei publikai ir paprastai vedė į susikaupimui, asmeninems reikmėms skirtas patalpas. Anglijoje ir Nyderlanduose, kur galerijos vedė į reprezentacinius apartamentus arba nevedė niekur, ši er-dvė gana anksti įgavo viešą pobūdį. Baroko epochoje jau visoje Europoje galerijos buvo suvokiamos kaip turinčios itin stiprų reprezentacinį krūvį, tad jose eksponuoti geriausiai šeimininko statusą ir politines pažiūras at-spindintys meno objektai: tapyti bei skulptūriniai giminės ir žymių asmenų, dažnai valdovų, portretai, batalinės kompozicijos bei žemėlapiai. Ši tradicija rado atgarsį ir aukščiausiam Lietuvos ir Lenkijos visuomenės sluoksnyje. Įtakingos, vakarietiškas galios demonstravimo strategijas gerai išmaniu-sios magnatų šeimos, tokios kaip Radvilos, šiuos principus įgyvendino savo rezidencijose. Jose ryškus prancūziškasis / itališkasis pradmuo (galerija, vedanti į koplyčią ar kabinetą). Vėlesni europiniai pokyčiai, tokie kaip re-prezentacinių ir vien tik menui skirtų galerijų atsiskyrimas, taip pat turi atitikmenų šiuose kraštuose. Bendras kontekstas bei retos ikonografinės užuominos leidžia manyti, kad čia taip pat vyravo vadinamasis dekoratyvi-nis eksponavimo būdas, o portretų rinkiniai, kaip ir visur, dėstyti chronolo-gine tvarka. Atitinkamai vietinį kontekstą veikė ir Apšvietos idėjos, skati-nusios kolekcionavimo veiklą, muziejų ir viešų galerijų steigimą, raginusios permąstyti meno istorijos naratyvą ir galiausiai lėmusios ryškius pokyčius

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰⁷ *Ibid.*

didžiosiose Europos galerijose. Nors ir negausūs, vis dėlto lenkiški ir čionykščiai pavyzdžiai rodo, kad mus pasiekė ir didžioji to laiko naujovė – enciklopedinės ekspozicijos.

Kita vertus, tiksliai atliepiančių vakarietiškas tradicijas buvo nedaug, kadangi tą galėjo padaryti tik labiausiai pasiturintys ir išsilavinę kolekcininkai. Didžioji dalis Lietuvos meno mylėtojų, net ir turėdami sąlyginai gausius rinkinius, dažniau juos eksponuodavo taikydami priėmimą jau egzistuojančių dvaro erdvių, paveikslų galerijos funkciją pavesdami reprezentaciniams apartamentams, ypač – salonui ir valgomajam. Labai dažnai, ypač vidutinės bajorijos dvaruose, valgomasis ir buvo pagrindinė ekspozicinė erdvė, kurioje išskirtinis dėmesys buvo teikiamas giminės portretams. Prisirišimą prie portreto žanro apskritai galima laikyti vienu ryškiausių Lietuvos dvarų kultūros elementų, atsispindintį tiek asmeninėse, tiek reprezentacinėse dvaro rūmų erdvėse.

Lygiai kaip ir galerijų atveju, tipiškos vakarietiškos kabinetinės ekspozicijos egzistavo turtingiausiuose dvaruose. Kita vertus, poreikis meno kūriniais dekoruoti tik asmeninėms reikmėms skirtą erdvę buvo juntamas ir smulkesniuose dvareliuose. Pastebima tendencija kabinetus, budurus ir alkierius puošti grafikos kūriniais.

Gauta ——— 2020 10 14

Nepublikuoti šaltiniai

- 1650 m. Arnionių dvaro inventorius, pateiktas ponui Trakų tįjūnui, Vilniaus žemės raštinkui Rosochackiui, 1681, in: LVIA, f. SA, b. 22, l. 655–660v.
- Kan. Juozapo Kontantinio Boguslavskio turto sąrašas, sudarytas jam mirus, 1819, in: LMAVB RS, f. 43, b. 1940.
- Mykolo Jelenskiego dvarelis Rasų priemiestyje, Vilniuje, inventorius, 1756, in: LMAVB RS, f. 17, b. 144, l. 132–134.
- Povilo Bžostovskio pomirtinio turto inventorius, 1827, in: LMAVB RS, f. 43, b. 2266.
- Ružanų rūmų inventorius, 1793, in: VUB RS, f. 4, b. (A 1270) 39576.
- Sofijos Putkamerienės laiškas dukteriai Janinai Żółtowskai, 1910, in: Biblioteka Narodowa w Warszawie Oddział Rękopisów, 10272, t. 1, III, mf. 91695, l. 102–104.
- Skorbutėnų palivarko inventorius, 1763, in: LMAVB RS, f. 17, b. 144, l. 218–219

Publikuoti šaltiniai

- Bogusławski X. Józef Konstantyn, *Życia sławnych polaków*, t. 1–2, Wilno: drukarnia dyecezalna u XX. Missyonarzów, 1814.
- „Daktaro Teodoro Triplino kelionė po Lietuvą 1856 metais“, in: *Kraštas ir žmonės: Lietuvos geografiniai ir etnografiniai aprašymai (XIV–XIX a.)*, sud. J. Jurginis, A. Šidlauskas, Vilnius: Mokslas, 1988, p. 200–235.
- De Cosnac Gabriel-Jules, *Les richesses du Palais Mazarin*, Paris: Librairie Renouard, 1885.
- De Lairese Gérard, *The art of painting, in all its branches: methodically demonstrated by discourses and plates, and exemplified by remarks on the paintings of the best masters, and their perfections and oversights laid open*, London: Printed for the author, and sold by J. Brotherton, 1738.
- Gawroński Jan, *Moje wspomnienia: 1892–1919*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2016.

Giunterytė-Puzinienė Gabrielė, *Vilniuje ir Lietuvos dvaruose: 1815–1843 metų dienoraštis*, iš lenkų k. vertė Irena Aleksaitė, Vilnius: Tyto alba, 2018.

- Ištraukos iš Salantų dvaro pajamų išlaidų knygų (LVIA, f. 443, ap. 2, b. 79, 80), in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2008, t. 47–48: *Lietuvos dvarai: kultūros ir šaltinių tyrinėjimai*, sud. Rasa Butvilaitė, p. 68–98.
- Kossakowska-Szanajca Zofia, *Zapiski dla wnuków*, Warszawa: Biblioteka „Więzi“, 2009.
- Scamozzi Vincenzo, *L'idea della architettura universale*, Venetiis: Expensis auctoris: Per Giorgio Valentino, 1615.
- Vaišnoravičius Kazimieras Jonas, *Kelionė po Europą su jaunuoju kunigaikščiu Ostrogiškiu, 1667–1669 metų dienoraštis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009.
- Wotton Henry, *The Elements of Architecture*, London: John Bill, 1624.
- Żychliński Teodor, *Złota księga szlachty polskiej*, rocznik XII, Poznań: Czcionkami drukarni Fr. Chocieszyńskiego, 1890, p. 88–95.

Literatūra

- Bailey Colin B., „Coventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux: Blondel d'Azincourt's *La première idée de la curiosité*“, in: *The Art Bulletin*, t. 69, Nr. 3, p. 431–447.
- Baronowa Staffe, *Zwyczaje towarzyskie*, op. Mieczysław Rościszewski, Warszawa, Lwów: nakł. K. S. Jakubowskiego, E. Wende i sp., [1905].
- Basso Peressut Luca, „Spazi e forme dell'espore tra cabinet e museo pubblico“, in: *La Rivista Engramma*, Nr. 126: *Architetture del Sapere*, avril 2015, p. 98–119.
- Bernatowicz Tadeusz, *Mitra i butawa: królewskie ambicje książąt w sztuce Rzeczypospolitej szlacheckiej, 1697–1763*, Warszawa: Wydawn. Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

- Butvilaitė Rasa, „Kelmės dvaro sodybos architektūros raida XVI–XX amžiais“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2008, t. 47–48: *Lietuvos dvarai: kultūros ir šaltinių tyrinėjimai*, sud. Rasa Butvilaitė, p. 99–131.
- Clough Cecil H., „Art as power in the decoration of the study of an Italian Renaissance Prince: The Case of Federico da Montefeltro“, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 16, Nr. 31, 1995, p. 19–50.
- Daugelis Osvaldas, „Senovės sala permainų epochoje: Pakruojo dvaras“, in: *Dvaras modernėjančioje Lietuvoje: XIX a. antra pusė – XX a. pirma pusė*, Vilnius: E. Karpačičiaus leidykla, 2005, p. 143–160.
- Europäische Galeriebauten: Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, her. Christina Strunck und Elisabeth Kieven, Munchen: Hirmer Verlag, 2011.
- Fiore Valentina, Rulli Sara, „Lo spazio della galleria a Genoa tra seicento e Settecento: un dialogo tra architettura e decorazione“, in: *Il Capitale Culturale*, Suplementi 8, 2018, p. 213–236.
- Fock C. Willemijn, „De schilderijengalerij van Prins Willem V op het Buitenhof te Den Haag (1)“, in: *Antiek*, Nr. 11, 1976–1977, p. 113–137.
- Fucci Robert, „Parrhasius and the art of display: The illusionistic curtain in seventeenth-century Dutch painting“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek/ Netherlands Yearbook for History of Art*, Vol. 65: *Arts of Display / Het vertoonvan de kunst*, 2015, p. 144–175.
- Girouard Mark, *Life in the English Country House: A Social and Architectural History*, New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- Girouard Mark, *Life in the French Country House*, London: Cassel & Co, 2000.
- Jankauskas Vidmantas, „Generolas Juozapas Antanas Kosakovskis ir jo rinkiniai“, in: *Menotyra*, 1998, Nr. 1, p. 15–22.
- Janonienė Rūta, Purlys Evaldas, *Sapiegų rūmai Antakalnyje*, Vilnius: Nacionalinis muziejus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės Valdovų rūmai, Vilniaus dailės akademija, 2012.
- Janonienė Rūta, „Dūkšto dvaras ir jo gyventojai XIX a. – XX a. pirmosios pusės memuaruose“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2008, t. 47–48: *Lietuvos dvarai: kultūros ir šaltinių tyrinėjimai*, sud. Rasa Butvilaitė, p. 175–194.
- Janonienė Rūta, „Keli štrichai Meikštų dvaro istorijai“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2009, t. 55: *Lietuvos dvarai: kultūros paveldo tyrinėjimai*, sud. Algė Andriulytė, Rasa Butvilaitė, p. 219–231.
- Jaroszewski Tadeusz S., „Dwór w Horodnie“, in: *Biuletyn Historii Sztuki*, 1966, t. 28, Nr. 2, p. 166–187.
- Jedzinskaitė-Kuiziniė Ieva, *XVI–XVII a. gobelenai Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2000.
- Manikowska Ewa, „Paryskie modele kolekcjonerstwa obrazów w Rzeczypospolitej czasów Saskich i Stanisławowskich“, in: *Le siècle Français: francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich*, red. J. Guze, I. Danielewicz-Włodarczyk, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2009, p. 85–106.
- Manikowska Ewa, „Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic“, in: *Rocznik Historii Sztuki*, t. XXV, 2000, p. 145–199.
- Matuškaitė Marija, *Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje*, Vilnius: Moksas, 1984.
- McGregor Arthur, „The cabinet and the gallery: Introspection and ostentation in early collection history“, in: *La Rivista di Engramma*, Nr. 126: *Architetture del sapere*, aprile 2015, p. 37–54.
- Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790–1990*, ed. by Giles Waterfield, London: Dulwich Picture Gallery, 1991.
- Paliušytė Aistė, „XVII a. Biržų Radvilų kolekcijos ir šaurietiškujų „kustkamerų“ tradicija“, in: *Europos dailė: lietuviškieji variantai*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1994, p. 125–138.

- Paliušytė Aistė, „1647 m. Liubčios kunstkamerros inventorius“, in: *Menotyra*, 1996, t. 2, p. 43–60.
- Piwocka Magdalena, „Žygimanto Augusto gobelenai. Paskutinio Jogailaičio kolekcija iš Europos perspektyvos“, in: *Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae*, vol. 4, sud. Gintautas Striška, Vilnius: Petro ofsetas, 2018, p. 260–270.
- Polish Commonwealth treasures: One the history of Polish Collecting from the 13th century to the late 18th*, ed. Dorota Folga-Januszewska, Andrzej Rottermund, Lesko: Bosz, 2003.
- Przeździecki Aleksander, „Galerya obrazów postawska“, in: *Athanaeum*, t. 2, 1842, p. 194–202.
- Puodžiukienė Dalė, „Biržuvėnų dvaro sodybos architektūros raida XVII–XX a. pradžioje“, in: *Acta Academiae Artium Vilmensis*, Vilnius, 2008, t. 47–48: *Lietuvos dvarai: kultūros ir šaltinių tyrinėjimai*, sud. Rasa Butvilaitė, p. 17–44.
- Ramonienė Dalia, „Vidutinės bajorijos reprezentacinių interjerų įrangos ir apipavidalinimo tendencijos XVIII amžiuje“, in: *Pasaulietiniai interjerai: idėja, dekoras, dizainas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014, p. 91–108.
- Ruvoldt Maria, „Sacred to secular, east to west: the Renaissance study and strategies of display“, in: *Renaissance Studies*, t. 20, Nr. 5: *Approaching the Italian Renaissance Interior: Sources, Methodologies, Debates*, November 2006, p. 640–657.
- Schultze-Naumburg Paul, *Häusliche Kunstpflege*, Leipzig: Verlegt bei Eugen Diederichs, 1903
- Strunck Christina, „La sistemazione seicentesca delle sculture antiche „La Galleria Giustiniana“ e la galleria di palazzo Giustiniani“, in: *I Giustiniani e l'antico: Palazzo Fontana di Trevi*, Giulia Fusconi, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2001, p. 57–70.
- Šinkūnaitė Laima, *XVII a. Lietuvos portretas: Monografija*, in: *Acta Academiae Artium Vilmensis*, Vilnius, 2000, t. 19.
- Thornton Peter, *Seventeenth Century Interior Decoration in England, France and Holland*, New Haven-London: Yale University Press, 1978.
- Vitkauskienė Birutė Rūta, „Vilniaus vyskupo Eustachijaus Valavičiaus rezidencija Verkiuose“, in: *Acta Academiae Artium Vilmensis*, Vilnius, 2009, t. 55: *Lietuvos dvarai: kultūros paveldo tyrinėjimai*, sud. Algė Andriulytė, Rasa Butvilaitė, p. 23–52.
- Waddy Patricia, „Architecture for Display“, in: *Display of Art in the Roman Palace 1550–1750*, ed. by Gail Feigenbaum, Francesco Fredolini, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2014, p. 31–40.
- Высоцкая Надежда, *Радзивиллы: Несвиж. Замок*, кн. II, д. 2, Минск: Мастацкая літаратура, 2014.

Summary

A Space for Art: An Overview of the European and Local Tradition

Aistė Bimbirytė-Mackevičienė

Keywords: art collections, interior, exhibiting, manors, residences, Western Europe, Lithuania.

The article presents an overview of the main tendencies of exhibiting artworks in Western Europe from the 16th to the 19th century and how they were reflected in Lithuanian manors. Much attention is devoted to the spaces that had a special relation to artworks: a gallery and a study, their development and local features. Other spaces of representational and personal character are also discussed.

A gallery as an architectural element performing a communicative function in European residences is known as early as the 15th century, and in France, even in the 13th and 14th century. True, it was not until the 16th century that pictures, mostly portraits of family members or prominent figures, began to be hung on the walls and a gallery became an exhibition space. At that time, galleries were sometimes connected to libraries. Though initially the character of galleries (public or private) in different regions varied, in the 17th century, this room was already perceived as an important representational space in all Europe and, as such, decorated with objects best reflecting the owner's status and political views: portraits of the family members and renowned individuals, often rulers, battle compositions and maps. This tradition was echoed in the Polish-Lithuanian Commonwealth, in the manors of influential magnates knowledgeable in the Western strategies of power demonstration, such as the Radziwiłłs. Transformations that took place later, in the 17th and the first half of the 18th century – the separation of a representational gallery and a gallery devoted exclusively to art – also had certain analogues in these parts.

Aistė Bimbirytė-Mackevičienė —

Erdvė meniai: europinės ir vietinės tradicijos apžvalga

During all that period, the so-called decorative way of displaying art prevailed, and portrait collections, like elsewhere, were arranged in a chronological order. Later, the local context experienced an impact of the ideas of Enlightenment: the art-historical narrative was rethought, new collections were amassed, public exhibitions increased, and alongside, though on a small scale, a great innovation of that time – encyclopaedic exhibitions – appeared. There, works were arranged according to the topics, authors and geographic regions, and were given labels indicating authorship and the date of creation. Probably the most distinct example in Lithuania is the portrait gallery of “the famous Poles” of the canon Józef Konstantyn Bogusławski in Vilnius.

Only the richest and best-educated collectors could afford to follow the Western tendencies faithfully. The larger part of art lovers in Lithuania, even those having relatively large collections, adapted to the existing manor spaces to display them, and often delegated the function of a picture gallery to representational rooms, first of all, the living room and the dining room. The latter, particularly in the manors of the middle nobility, generally was the main exhibition space. Family portraits occupied an extraordinary place there. Portraits could also be found in bedrooms.

As an alternative to galleries, as early as the 15th century, so-called studies or offices began to appear in Europe. In these small rooms, an artwork played an important role of an intermediary. Portraits of philosophers and artists, other artefacts and books helped to create a contemplative space for the owners, inspired and educated them. Both the Southern European *studiolo* and its northern equivalent *kunst- und wunderkammer* had a unique structure of display based on the general laws of world perception and the owner’s personal interests. The northern tradition of cabinets of art and curiosities was not unfamiliar in the Grand Duchy of Lithuania. Its echoes continued up until the early 19th century.

Like in the case of galleries, in the 18th century, *kunstkammers* began to give way to French picture cabinets, in which small-size paintings, mostly symmetrically (often in pairs) arranged genre scenes and landscapes by Dutch and French masters, were displayed. Though in Lithua-

nia the French model was applied only in nobles' manors, the tradition of decorating the most intimate space of the house with art objects became widespread. Offices and guest rooms were decorated with both paintings and graphic works. There were also separate graphic rooms, in which prints were held in special cases and hung on the walls in black frames. Unfortunately, there is not enough data to establish the models of display used in the cabinets of art and curiosities and French picture cabinets in Lithuania.

The topic of exhibiting artworks was constantly featured in treatises on art and architecture. Already in the 16th century, it was suggested that paintings should be arranged in the interior according to their subjects, and the issues of safety of exhibits, proper lighting and other issues were raised. Gradually, recommendations became more specific. In particular, their number increased in the late 19th and early 20th century, when an artwork became a natural part of any interior. The authors of that time placed a special emphasis on the harmony of object and space, encouraged to create such an environment for a work that would bring out its basic features, and suggested to avoid cramming. However, in reality, these suggestions were not always followed.