

Aleksandra Giełdoń-Paszek

FERDINANDAS RUŠČICAS –
PEDAGOGAS IR VILNIJOS PEIZAŽISTAS

Ferdinando Ruščico fenomeną jo biografai ir kūrybos tyrinėtojai grindžia savotišku dailininko universalumu. Tad nestebina, jog jo asmenybė ir veikla nagrinėjami įvairiame kontekste, dažniausiai vilnietiškame. Ne kitaip yra ir su dailininko tapyba – jis laikomas ir Vilnijos žemės grožio dainiumi, ir reprezentaciniu Jaunosios Lenkijos peizažistu įvairiais aspektais – kaip ekspresyvus simbolistas, neoromantikas, gamtos filosofas¹. Ruščico kūrybos genezė pagrįstai siejama su amžių sandūros rusų daile, ankstyvojoje dailininko kūryboje matome ir peredvižnikų realizmo, ir kuindžistų nuotaikos peizažo palikimą, ir biokliniškojo simbolizmo atgarsius, populiarius XIX a. pabaigos Rusijoje². Užsienio kritika įžiūrėjo jame tipišką Šiaurės tapytoją, tai priskirdama jį rusų dailės aplinkai, tai rekonstruodama skandinaviskas jo šaknis, tai lygindama su Worpstedės kolonijos dailininkais ar Vilhelmu Purvyčiu³. Lenkų kritika Ruščicą vertino kaip svarbiausią amžių sandūros peizažistą greta Jano Stanislawskio. Panašių kontekstų galima rasti žymiai daugiau.

Šio straipsnio tikslas yra atskleisti įvairias menines aplinkybes, kurios suformavo Ruščicą kaip Vilnijos tapytoją. Reiktų atkreipti dėmesį, jog nevilnietišką Ruščico karjerą inspiravo Krokuvos „Sztukos“ aplinka, o to gausūs Ruščico tyrinėjimai pakankamai neatskleidė. Taip pat jo, kaip profesoriaus, veikla Vilniaus dailės fakultete bei to fakulteto koncepcija buvo išdava ankstesnės, ne itin malonios pedagoginės patirties Krokuvoje ir Varšuvoje. Šios konferencijos kontekste ypač verta atkreipti dėmesį į krokuviškas paraleles. Nors Ruščico peizažinės kūrybos laikotarpis buvo palyginti trumpas, jis pasižymėjo didžiule pokyčių dinamika ir talento kondensacija. Jis prasidėjo nuo dailininko studijų Sankt Peterburgo dailės akademijoje (1892–7), perėjo į intensyvios savarankiškos raidos stadiją Bohdanove 1897–1904 (tuomet sukurti geriausi dailininko darbai) ir pamažu baigėsi, kai Ruščicas dėstė Varšuvoje (1904–7) ir Krokuvoje (1907–8). Taigi 1908 m. yra riba.

Sankt Peterburgo dailės akademijoje Ruščicą apėmė studijavimo aistra ir troškimas būti meno pasaulyje. Nepaisydamas patriotinių įsitikinimų, savo karjeros dirva dailininkas laikė Sankt Peterburgą ir rusų dailininkus. Dėl biografijos ypatumų su kitu meno ratu nesijautė susijęs. Prie savarankiškos karjeros slenksčio Ruščicas buvo Sankt Peterburgo sekėjas. Dailininko studijos sutapo su didžiulės institucijos, kokia buvo to meto akademija, krize. Ta situacija nulėmė 1894 m. peredvižnikų reformą. Tuomet įkurtos Archipo Kuindži, Ivano Šiškinio ir Iljos Repino studijos padėjo pagrindus studento meniniam suverenumui ir studijos nepriklausomybei, už kurią vyresnybei buvo atsakingas jos vadovas. Peizažinėse Kuindži ir Šiškinio dirbtuvėse iš dalies tapyta plenaryje, jos pasižymėjo ir solidžiomis

natūros studijomis. Be to, buvo privalomos ir žymių kūrinių kopijos. Po studijų pas Šiškiną, kuris, anot Ruščico, išmokė jį amato, paskutinius diplominio darbo metus praleido Kuindži dirbtuvėje. Šiškinas matė jį kaip marinistą. Ir dailininkas ruošėsi šiam vaidmeniui, tapė daugybę vandens eskizų ir studijų, kurie vėliau atsilieps savarankiškuose darbuose. Studentų dievinamas Kuindži švelniai lenkė jį atmesti Šiškino dirbtuvės polinkį į realistinį smulkmeniškumą dėl didesnės sintezės ir nuotaikos. Kuindži pritariant du iš Ruščico nutapytų diplominių darbų – „Tritonai“ ir „Vakaro žvaigždė“ sukurti Böcklino simbolizmo dvasia. Trečiasis, „Pavasaris“ – tirpstančio sniego prie upelio studija – viena, pranašauja tipišką Ruščicui filosofinį požiūrį į paprastą gamtos motyvą, kita, jo realizmas byloja peredvižnikų palikimą. Tos dvi srovės: simbolizmas ir realizmas buvo savarankiškos dailininko karjeros išeities taškas.

Studijos pas Kuindži, kurį Ruščicas labai gerbė, veikė jo meninę ir pedagoginę karjerą. Paskutinis Kuindži dirbtuvių akordas, jį atleidus dėl vadinamosios Konrado Krzyżanowskio bylos, buvo jo diplomantų, tarp jų ir Ruščico, peizažų paroda 1897 m., labai gerai įvertinta kritikos. Tais pat metais kuindžistai organizavo Sankt Peterburge pavasarinę parodą, turinčią pakeisti metines akademines parodas. Tų parodų žiuri rinkta iš parodos dalyvių, o meno charakteris skyrėsi nuo to, kas propagauta akademijoje. Būtent pavasarinėse parodose pasirodė Ruščico „Pavasaris“ ir „Žemė“. Vėliau pagrindinį vaidmenį rusų meniniame gyvenime perims konkuruojanti „Мир искусства“ grupė, kuriai epizodiškai priklausė ir Ruščicas. Be sąjū apie pasaulinę karjerą, parodų požiūriu dailininkas pirmiausia buvo susijęs su rusų daile.

Lūžis įvyko Bohdanove. Čia Ruščicas pamažu išsivadavo nuo Sankt Peterburgo studijų įtakos (kraštovaizdžio išdėstymas trimis planais, smulkmeniškumas ir realistinis tapybos būdas, nuotaika). Pirmi savarankiški darbai: malūnų ciklas (1897–8), „Peizažas su kupetomis“ (1897) rodo ėjimą sintezės ir kompozicinių pokyčių link. Tačiau tik „Žemė“ (1898) ar „Baladė“ (1899) tapo originaliais ir brandžiais Ruščico kūriniais. Beveik visas temas dailininkas rinkosi iš savo gimtųjų apylinkių. Ne sykį paveikslų atsiradimą lydėjo pastabos dienoraštyje apie imtynes su forma ir savitos visumos išraiškos paieškas. Dažniausiai, nors ne visada, kompozicijos gimė iš tiesioginio impulso – gamtoje pastebėtas motyvas keičiamas ir ilgainiui įgyja simbolinę prasmę. Nežiūrint realumo, Ruščicas nenorėjo, kad paveikslas būtų vien Bohdanovo ir apylinkių fragmento atspindys. Gamta turi universalų matą, o jos žinia – simbolinė. Formalios inovacijos – tai pirmiausia formos sintezė, jos perteikimas per vientisą, tirštą spalvos toną, naujos kompozicijos paieškos: dažni vaizdai iš viršaus, priartinti, „be atokvėpio“, ištisas erdvės užpildymas ar didžiulis dangaus plotas, užverstas debesų mase, kurie greitai tapo dailininko tapybos ypatumu. Tose kompozicijose nėra planų atskyrimo, prisideda ir vientisas paviršiaus užpildymas intensyvia *impasto* dengta spalva. Taip traktuojamas motyvas – be oro perspektyvos, fragmentiškai kadruotas, be detalių ir trimatiš-

kumo – neišvengiamai linksta į abstraktumą („Debesis“, 1902). Formalios priemonės kartu yra ir ekspresijos šaltinis, dėl jų daiktiskumą prarandančios formos įgyja simbolinę prasmę.

Trumpos popeterburgiškosios Ruščico tapybos stadijos analizė rodo, kad dailininkas greitai subrendo ir pasireiškė kaip tapytojas. Didžiąja dalimi tai buvo savarankiškas brendimas Bohdanove. Savarankiškas, tačiau ne izoliuotas. Ruščicas užsisakė Bohdanove ir Varšuvos „Chimerą“, ir Sankt Peterburgo „Мир искусства“. 1900 m. užmezgė ryšius su krokuviškąja aplinka, o šis miestas garsėjo kaip stipriausias modernizmo centras lenkų žemėse. „Sztuka“ pirmoji pradėjo ieškoti dailininko, pasirodžiusio Vilniuje bei Varšuvoje 1899 m. ir pakvietė į parodą, rengiamą Krokovoje Sukienicuose, Jogailos universiteto 500 metų jubiliejaus proga. Pirmasis susitikimas su Krokuvos menine aplinka įvyko 1900 m. birželį, kai Ruščicas atvyko į iškilmes. Tuomet susipažino su dailininkais W. Tetmajeriu, T. Axentowicziumi, J. Stanisławskiu, J. Fałatu, St. Wyspiańskiu. Viešnagė Krokovoje truko pora savaitių ir neapsiribojo oficialiais susitikimais, užsimezgė bičiulystė, ypač su Stanisławskiu. Asmeniniai pokalbiai, išvykos už miesto, apsilankymai dailininkų dirbtuvėse, oficialūs kontaktai su miesto kultūros ir mokslo pasaulio žmonėmis. Ruščicas parodė Sukienicuose „Žemę“, „Užtvanką“ ir „Baladę“. Kritika atsiliepė teigiamai. Tai buvo pirmas po Sankt Peterburgo susidūrimas su tokio garsaus vardo menine aplinka. Galbūt dėl to susitikimo nutrūko ryšiai su Sankt Peterburgu, kur pasirodė tik 1901 m. (ir 1902 m. Maskvoje kartu su opoziciniu „Мир искусства“).

Reikia pripažinti, kad ryšiai su Krokuvos „Sztuka“ Ruščico meninę karjerą nukreipė kita linkme. 1902 m. Vienoje pristatyta „Sztukos“ paroda, kurią rengė ir dailininkas, supažindino vienišąją publiką su jo kūryba. Bendros parodos pagyvino prekybą Ruščico kūrinių. Iki tol juos pirkto tik rusų kolekcininkai (Tretjakovas ir Morozovas), dabar „Malūno žiemą“ savininku tapo Galicijos kunigaikštis Karolis Stefanas Habsburgietis. Dailininkas buvo apdovanotas prestižine Lenkų mokslų akademijos Probuso Barczewskio premija už „Miško upelį“ („Pavasario srovė“, 1900), nupirtą Zachętos draugijos Varšuvoje. 1903 m. jis organizavo Vilniuje „Sztukos“ parodą: pristatė Krokuvos modernistų kūrybą ir pagyvino vietinę meno aplinką. Kontaktai su „Sztuka“ tęsėsi. Tuo metu (1900–3) nutapė paveikslus „Senos obelys“, „Tuštuma“ („Senas lizdas“), „Pavasario dvelksmas“, „Viešpaties Angelas“, „Gyvenimas“ (neįgyvendintas), „Į pasaulį“, „Pabėgėliai“, „Praeitasis“, „Debesis“, „Žiemos pasaka“. Daugelyje jų greta individualaus Ruščico stiliaus matyti Krokuvos modernizmo atgarsių. Poveikis buvo abipusis. Ruščico kūryboje po 1900 m. stiprėjo temos simboliškumas, pasireiškiantis peizažo elementų deformacija („Tuštuma“). Atsirado savotiškas motyvo abstraktinimas. Kai kuriuose darbuose („Tiltas žiemą“, „Senos obelys“) stebina motyvo ir interpretacijos panašumas į kai kuriuos vėlesnius Krokuvos menininkų darbus.

Ryšiai su Krokuvos aplinka skatino žavėtis grafika. 1903 m. būdamas Krokovoje Ruščicas pradėjo dirbti fluorofortus. Bandė jėgas ir spalvotoje litografijoje,

Lenkų dailininkų susivienijimo aplankui sukūrė „Bažnytėlę Lietuvoje“. Galbūt tie grafikos bandymai, vėliau tęsti kita technika (linoraižiniai iš Italijos), pradėti savarankiškai, tačiau Krokuvos dailininkai tuomet irgi susidomėjo autorine grafika. Autolitografija užsiėmė Stanisławskis, su kuriuo Ruščicas bene artimiausiai draugavo. Iš Ruščico dienoraščio matyti, kad Stanisławskis įkalbinėjo jį rengti peizažo istorijos parodą. Stanisławskis planavo ją parodyti Krokuvoje, Ruščicas – Varšuvoje⁴. Deja, to meto pastarojo dienoraščiai gana lakoniški. Dailininkas vis mažiau laiko turėjo užrašams, be to, nutiko lemtingi jo gyvenimo įvykiai. Iš trumpų užrašų galime spręsti, kad bendravimas su Krokuvos menine aplinka buvo labai naudingas ne tik meniniu požiūriu – pakito jo savimonė, prasiplėtė meno suvokimo akiratis. Tie ryšiai netrukus pasirodė svarbūs ir dar dėl vieno dalyko: nuo 1904 m. Varšuvoje jis buvo tapybos profesorius įkurtoje Dailės mokykloje, o po Stanisławskio mirties 1907 m. nutarė užimti Peizažo katedros vedėjo vietą Krokuvos dailės akademijoje. Ten prasidėjo antrasis pedagoginės veiklos periodas, tačiau jis taip pat netenkino Ruščico. Pasitenkinimą davė tik trečiasis – Vilniaus periodas, atkūrus universitetą 1919 m.

Varšuvos mokykla, pirma aukštoji mokykla Lenkijoje po 1866 m. (Varšuvos universiteto uždarymo), buvo privati. Joje susitiko keturi kolegos iš Sankt Peterburgo laikų: K. Krzyżanowski, E. Niewiadomski, K. Stabrauskas ir F. Ruščicas. Jie naudojo novatorišką dėstymo metodiką, kas savaitę studijos patekdavo vis kito profesoriaus žinion, o tai užtikrino mokymo įvairiapusiškumą. Atsisakyta studijų specializacijos pagal meno šakas, kaip Krokuvoje, orientuotasi į modernistinę *Gesamtkunstwerk* principą. Kiekvienas keturių profesorių galėjo dėstyti pagal savo nuožiūrą. Kaip matyti iš studentų atsiminimų, mokymąsi lydėjo visuotinis entuziazmas, šviežumas, kažko nauja atradimo pojūtis.

Nors specializacijos atsisakyta, Ruščico studija buvo suvokiama kaip peizažinė, tačiau jis kėlė ir kitas užduotis (pvz., akto studijas). Aiškindamas studijos pagrindus, Ruščicas akcentavo studentų darbą plenerė. Kiekvieną šeštadienį vyko darbų peržiūros, buvo rengiami konkursai geriausiam peizažo motyvui, vyko plenerai ir ilgesnės išvykos užmiestini. Užsiėmimai plenerė truko apie keturis mėnesius kasmet. Dailininkas juose aktyviai dalyvavo, ne tik koregavo, bet ir žymėjosi pastabas dienoraštyje⁵. Tada jis dar tapė. Nuoširdūs Ruščico santykiai su studentais rėmėsi abipuse pagarba ir kartu atstumu, nors studentai dažnai atvykdavo į dailininko namus kartu tapyti. Tam tikru požiūriu dailininkas kartojo Kuindži studijos schemą.

Pripratęs prie hierarchiškų darbinių santykių ir nuodugnaus realistinio gamtos studijavimo, paveldėto iš Sankt Peterburgo, Ruščicas greitai suabejojo mokyklos pedagoginių eksperimentų pagrįstumu. Jo pažiūros ypač skyrėsi nuo Krzyżanowskio, kurio sekėjai perėmė plataus mosto tapybos manierą. Pirmosios viešos mokinių parodos sulaukė kraštutinių recenzentų vertinimų – nuo entuziastingų, pranašaujančių mokymo metodams meninės pedagogikos ateitį, iki kriti-

nių, nurodančių akivaizdžias amato ydas. Mokinių darbai tolo nuo tradicinių konvencijų. Vien Ruščico studijų kritika vertino teigiamai, nors žymių peizažistų dailininkas neišugdė. Tuo metu Varšuvos pasiekimai buvo menki, palyginti su Krokuvos akademija, orientuota į peizažą. Nemažai dėl to buvo kalta Varšuvos mokyklos pasirinktoji programa.

Varšuvoje dirbo trejus metus. Nusivylęs mokyklos programa ir Varšuvos aplinkos šališkumu, Ruščicas pasinaudojo Fałato pasiūlymu ir 1907 m. persikėlė į Krokuvą užimti katedros vedėjo vietas. Nors Varšuvoje jautėsi blogai, svyravo, ar priimti Krokuvos pasiūlymą. Ilgėjosi Bohdanovo. Krokuvos aplinkoje į Ruščicą žiūrėta kaip į geriausią Stanisławskio ipėdinį iš visų lenkų tapytojų, juodu siejo ir dvasinė giminystė. Fałato vadovaujama akademija buvo laikoma geriausia peizažistų kalve. Taip ir buvo, nes čia dėstė Fałatas, Wyczółkowski, Stanisławskis, Ruščicas. Greitai paaiškėjo, kad aplinkybės, dėl kurių Ruščicas paliko Varšuvą, pasikartoto ir Krokuvoje. Kivirčiai ir apkalbos, sukeltos kai kuriems „Sztukos“ nariams nepalankių recenzijų 1907 m. jubiliejinėje parodoje, išprovokavo garbės bylas tarp profesorių. Į jas buvo įveltas ir Ruščicas. Dailininkas, panašių situacijų vengęs, nusprendė geriau pasišalinti iš mokyklos 1908 m., nei gyventi tarpusavio priešiško aplinkoje. Fałatas, mokiniai, Vienos ministerija laiškais bandė Bohdanove gyvenantį Ruščicą sugrąžinti, tačiau apsisprendimo jis nepakeitė. Dėl to katedrą netrukus uždarė. Šio fakto pasekmės Krokuvos dailės pedagogikai buvo sunkios.

Galbūt visi šie išgyvenimai prisidėjo prie to, kad dailininkas metė tapybą ir perėjo prie taikomios dailės vos išikūręs Vilniuje. Po daugelio metų jis vis tik vėl ėmė dėstyti tapybą. Dailės fakulteto koncepcija, kurią Ruščicas sukūrė Vilniaus universitete 1919 m., neabejotinai rėmėsi Sankt Peterburgo, Varšuvos, Krokuvos patirtimi. Kartu ji rodė ir asmeninį dailininko įsitikinimą, kad menas privalo būti pagrįstas bendra erudicija ir intelektualine kultūra. Tai kirtosi su tendencija, vyravusia minėtose mokyklose, kurios vertino grynąjį meną. Be to, Dailės fakulteto įkūrimas prie universiteto buvo grįžimas prie edukacinių vilnietiškosios apšvietos ir romantizmo tradicijų. Ruščicas tai suvokė ir nuosekliai orientavosi į praeitį. Fakultete ypač buvo išplėtotas teorinių dalykų blokas su solidžia profesūra. Patys dailininkai atstovavo įvairiems meniniams pasirinkimams: nuo tvirtų impresionistinių Šturmano tradicijų iki Pronaszko formizmo ir Matusiako ekspresionizmo. Tačiau estetinis pluralizmas rėmėsi solidžiomis studijomis iš natūros.

Studijų programoje Ruščico kursas vadinosi „Peizažo ir peizažinės kompozicijos“ studija. Nors turėjo daugybę užsiėmimų, dailininkas rasdavo laiko lankyti studentus plenaryje, kuris dažniausiai vykdavo Bernardinų ar Misionierių soduose. Tas korektūras jis užsirašydavo dienoraštyje, net pasižymėdavo įdomiau dirbančius studentus. Darbo su studentais metodas nesiskyrė nuo taikyto Varšuvoje ar Krokuvoje. Nesiskyrė ir nuo šiaurietinės dailės pedagogikos schemų. Tačiau dailininkas nemokė amato. Kaip prisiminė jo mokinys Marianas Szyszko-Bohuszas, Ruščicas nebuvo geras korektorius. „Tai buvo kūrybos jėga apvaisinanti mus grei-

čiau savo nutolusiu buvimu nei betarpišku poveikiu. Jėga, iš kurios sklido tikėjimas Menu ir jo prasme⁶. Studijos programą apibūdino Dailės fakulteto dekanas inauguracinėje kalboje pasakyti Ruščico žodžiai: „noriu suburti jaunus dailininkus, kurie jaustų Vilniaus grožį ir degtų noru pirmiausia palaikyti tai, kas dar liko, bei toliau spinduliuotų dailę iš to paties židinio“⁷. Iš esmės jis tęsė tradicijas, priskirtinas romantizmo epochos vilnietiškamajam peizažui. Jis puoselėjo nostalgiską tautiškuomo specifiką. Tačiau tarp Vilniaus absolventų neatsirado Ruščico stiliaus sekėjo, jo gamtos sampratos tęsėjo. Neliko peizažisto senąja to žodžio prasme, besikapstančio tik šiame žanre. Jų laikas baigėsi. Matyt, paskutinis toks peizažistas buvo Ferdinandas Ruščicas.

Vertė Laima Laučkaitė

¹ Žr.: P. Krakowski, O symbolizmie w pejzażach F. Ruszczyca, *Ferdynand Ruszczyc. Pamiętnik wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1966; E. Clegg, *Ferdynand Ruszczyc: talent europejski, Ferdynand Ruszczyc 1870–1936. Życie i dzieło*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 2002; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Malarz żywiołów*, ibid.

² Žr.: J. Ruszczyćówna, Źródła twórczości artysty, *Ferdynand Ruszczyc. Pamiętnik...*; K. Mytarewa, W Petersburgu, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1984, t. XXVIII; L. Skalska-Miecznik, Echa sztuki rosyjskiej w twórczości warszawskich modernistów, ibid.

³ Žr.: E. Clegg, op. cit.

⁴ Žr. 1903 11 18 datą jo dienoraštyje: F. Ruszczyć, *Dziennik*, Cz. I, Warszawa, 1994.

⁵ Apie Ruščico santykius su studentais rašė: K. Tichy, *Wspomnienie o Ferdynandzie Ruszczycu*, *Ferdynand Ruszczyc. Życie i dzieło*. Wilno, 1939; Z. Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa, 1975; *Sprawozdanie z dotychczasowej działalności warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych za czas od marca 1904 do czerwca 1907*. Druk wewnętrzny Szkoły Sztuk Pięknych, Warszawa, 1907; taip pat: F. Ruszczyć, *Dziennik...*, s. 9.

⁶ M. Szyszko-Bohusz, *Pamiętnik wileński, Z dziejów Almae Matris Vilnensis. Księga pamiątkowa ku czci 400 lecia założenia i 75 lecia wskrzeszenia Uniwersytetu Wileńskiego*, red. L. Piechnik, K. Puchowski, Kraków, 1996, s. 311–312.

⁷ Cit. pagal: *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*. Katalog wystawy pod red. J. Malinowskiego, M. Woźniaka, R. Janonienė, Toruń, 1996, s. 98.

F. Ruščicas.
Jūra ir uolos. 1895.

F. Rusczyzc.
Morze i skały. 1895.



F. Ruščicas.
Tuštuma
(Senas lizdas). 1901.
F. Rusczyzc.
Pustka
(Stare gniazdo). 1901.



F. Ruščicas.
Senos obelys. 1900.
F. Rusczyzc.
Stare jablonie. 1900.





J. Czajkowski.
Sodas ziemia. 1900.

J. Czajkowski.
Sad w zimie. 1900.



J. Stanisławski.
Sutemos (Sodas).
1900.

J. Stanisławski.
Zmrok (Sad).
1900.



J. Stanisławski.
Debasis.

J. Stanisławski.
Obłok.

FERDYNAND RUSZCZYC JAKO PEDAGOG I PEJZAŻYSTA
WILEŃSZCZYNY

Fenomen Ferdynanda Ruszczyca polega na jego uniwersalności. Postać i dorobek artysty przywoływane są w rozmaitych kontekstach, aczkolwiek najczęściej wileńskich. Nie inaczej jest w przypadku aktywności malarskiej Ruszczyca – postrzega się go i jako piewę urody ziemi wileńskiej, i jako sztandarowego pejzażystę Młodej Polski, który jawi się w wieloaspektowym wymiarze – jako ekspresyjny symbolista, neoromantyk, filozof natury.¹ Genezę twórczości Ruszczyca zasadnie wywodzono ze sztuki rosyjskiej przełomu wieków, widząc w niej, w jej pierwszym okresie, zarówno spuściznę realizmu pieriedwiżników, pejzażu nastroju kuindżystów, jak i echa böcklinowskiego symbolizmu, tak popularnego w Rosji pod koniec XIX wieku.² Krytyka zagraniczna dopatrywała się w Ruszczycu typowego malarza północy, a to sytuując go w kręgu sztuki rosyjskiej, a to rekonstruując wręcz jego skandynawskie korzenie, bądź porównując z artystami z kolonii w Worpswede, czy Wilhelmem Purwitem.³ Krytyka polska postrzegała Ruszczyca jako czołowego, obok Jana Stanisławskiego, pejzażystę przełomu wieków. Podobnych kontekstów znaleźć można by jeszcze wiele.

Celem tego wywodu jest ukazanie różnorodnych okoliczności artystycznych, które ukształtowały Ruszczyca jako malarza Wileńszczyzny. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że pozawileńska kariera Ruszczyca w dużej mierze dokonała się dzięki środowisku krakowskiej „Sztuki”, co w licznych opracowaniach o Ruszczycu nie dość wyraźnie zostało zauważone. Także jego działalność jako profesora i twórcy wileńskiego Wydziału Sztuk Pięknych były sumą wcześniejszych, czasami niezbyt miłych doświadczeń pedagogicznych wyniesionych z Krakowa i Warszawy. W kontekście tematu sesji, zwłaszcza te krakowskie paralele, warte są szczególnej uwagi. Chociaż twórczość pejzażowa Ruszczyca trwała stosunkowo niedługo, to wykazywała ogromną dynamikę zmian i kondensację talentu. Rozpoczyna się w okresie studiów artysty w Akademii Petersburskiej (1892–7), następnie przechodzi fazę intensywnego rozwoju w Bohdanowie w latach 1897–1904 (powstają wówczas najlepsze prace artysty) i zanika stopniowo podczas pracy pedagogicznej w Warszawie (1904–7) i Krakowie (1907–8). Jej kres wyznacza więc rok 1908.

W okresie swego pobytu na Akademii Petersburskiej (1892–7), jak wynika z dziennika, Ruszczyk jest przede wszystkim opanowany pasją studiowania i zaistnienia w świecie artystycznym. Naturalnym środowiskiem dla kariery artysty, mimo patriotycznych przekonań, jest Petersburg i grupa twórców rosyjskich. Z innym kręgiem, z racji swej dotychczasowej biografii, nie czuje się związany. U progu swej samodzielnej kariery był więc Ferdynand Ruszczyk sukcesorem Petersburga. Lata studiów petersburskich artysty przypadły na okres kryzysu gigantycznej insty-

tucji, jaką była tamtejsza akademia. Sytuacja ta wymusiła w roku 1894 reformę pieriedwiżników. Powołane wówczas pracownie Kuindźiego, Szyszkina i Riepina wprowadzały zasady suwerenności artystycznej studenta i niezależności pracowni, za którą całkowitą odpowiedzialność brał prowadzący ją mistrz. W przypadku atelier pejzażowego Kuindźiego i Szyszkina dochodziła jeszcze częściowa praca w plenerze i solidne studia z natury. Mimo to, nadal obowiązywały kopie z dzieł mistrzów. Po latach studiów u Szyszkina, który – jak wspominał potem Ruszczyca – nauczył go warsztatu, ostatni, dyplomowy rok, z powodu rezygnacji Szyszkina z pracy na uczelni, spędza artysta w pracowni Kuindźiego. Szyszkina widział w nim marynistę. Artysta przygotowywał się do tej roli, wykonując mnóstwo szkiców i studiów wody, co odezwie się później w pracach już samodzielnych. Z kolei uwielbiany przez studentów Kuindźi delikatnie skłaniał go do porzucenia nabytej w pracowni Szyszkina realistycznej drobiazgowości, na rzecz większej syntezy i nastrojowości. Za akceptacją Kuindźiego, dwa spośród przygotowywanych przez Ruszczyca obrazów dyplomowych, „Trytony“ i „Gwiazda wieczorna“, utrzymane były w duchu podziwianego symbolizmu böcklinowskiego. Trzecia praca, „Wiosna“, swym charakterem z jednej strony zapowiada tak typową dla Ruszczyca, filozoficzną wrażliwość na prosty motyw natury, z drugiej, przez swój realizm, jest spuścizną po pieriedwiżnikach. Te dwa nurty, symbolizm i realizm, były punktem wyjścia do samodzielnej kariery artysty.

Studia u Kuindźiego, do którego Ruszczyca żywił głęboki szacunek, zaważą na jego dalszej artystycznej i dydaktycznej karierze. Ostatnim akordem działalności pracowni Kuindźiego, zdymisjonowanego po tak zwanej sprawie Krzyżanowskiego, była wystawa prac pejzażowych jego dyplomantów roku w 1897, między innymi Ruszczyca, zauważona i wysoko oceniona przez krytykę. W tym samym roku kuindźyści organizują w Petersburgu Wystawy Wiosenne mające zastąpić dotychczasowe, doroczne wystawy akademickie. W jury tych wystaw zasiadają członkowie wybierani przez ich uczestników, a charakter prezentowanej sztuki różni się zasadniczo od dotychczas preferowanej na akademii. To właśnie na Wystawach Wiosennych zaistniały między innymi „Wiosna“ i „Ziemia“ Ruszczyca. W późniejszym okresie wiodącą rolę w rosyjskim życiu wystawienniczym przejmie konkurencyjny „Мир искусства“, do którego krótkotrwały akces zgłosi Ruszczyca. W sensie wystawienniczym, mimo marzeń o światowej karierze, artysta związany był także przede wszystkim ze środowiskiem rosyjskim.

Przełom następuje w Bohdanowie. Tu Ruszczyca stopniowo wyzwala się spod wpływów petersburskich pracowni, to znaczy: trójplanowego ujęcia motywu krajobrazowego, drobiazgowego i realistycznego sposobu malowania natury, nastrojowości. Pierwsze prace samodzielne: cykl młynów (1897–8), „Pejzaż ze stogami“ (1897), są pójściem w stronę syntezy i zmian kompozycyjnych. Jednakże dopiero dzieła takie, jak „Ziemia“ (1898) czy „Ballada“ (1899) będą całkowicie oryginalnymi i dojrzałymi kreacjami Ruszczyca. Tematy do prawie wszystkich swych

prac czerpał artysta bezpośrednio z pobliskiej okolicy. Niejednokrotnie powstawaniu obrazów towarzyszyły notatki w dzienniku opisujące zmagania z formą i szukaniem właściwego wyrazu całości. Najczęściej, choć nie zawsze, kompozycje, powstawały pod wpływem impulsu – motyw zaobserwowany w naturze ulegał przekształceniom i stopniowo nabierał symbolicznych znaczeń. Jednakże mimo jego realności, intencją Ruszczyca nie było obrazowanie tylko i wyłącznie fragmentu Bohdanowa i okolic. Natura ma tu wymiar uniwersalny a przesłanie symboliczne. Innowacyjne rozwiązania formalne polegają przede wszystkim na syntetyzacji formy, określaniu jej za pomocą jednego, gęstego tonu barwnego, szukaniu nowych rozwiązań kompozycyjnych, takich, jak: częste widoki z góry, ujęcia w zbliżeniu, „bez oddechu“, zabudowywanie całej przestrzeni bądź pozostawianie dużej partii nieba ze zwartą masą obłoków, które wkrótce staną się wyróżnikiem malarstwa artysty. Nie ma w tych kompozycjach wrażenia planów, czemu sprzyja jednolite nasycenie intensywnym, impastowo kładzionym kolorem. Tak potraktowany motyw – z zatraceniem perspektywy powietrznej, fragmentarycznie skadrowany, pozbawiony szczegółów i trójwymiarowości – nieuchronnie podlega abstrahizacji („Obłok“, 1902). Zastosowane środki formalne są zarazem źródłem ekspresji i sprawiają, że coraz mniej przedmiotowe formy nabierają znaczenia symbolicznego.

Analiza stosunkowo krótkiej, popetersburskiej kariery malarskiej Ruszczyca dowodzi, że artysta bardzo szybko dojrzał i określił się jako malarz. W dużej mierze było to samodzielne dojrzewanie w Bohdanowie. Samodzielne, ale nie wyizolowane. Ruszczyca sprowadzał do Bohdanowa zarówno warszawską „Chimerę“, jak i petersburski „Мир искусства“. Był na bieżąco z najnowszymi prądami w sztuce. W roku 1900 nawiązuje kontakt ze środowiskiem krakowskim, a Kraków uchodził wówczas za najsilniejszy ośrodek modernizmu na ziemiach polskich. „Sztuka“ pierwsza zaczęła zabiegać o malarza, mającego już za sobą wystawy w Wilnie i w Warszawie (1899) i wystąpiła z zaproszeniem na wystawę, która miała się odbyć w Gmachu Sukiennic w Krakowie z okazji 500 – lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pierwszy, osobisty kontakt ze środowiskiem krakowskim miał miejsce w czerwcu 1900 roku, kiedy to Ruszczyca przybył do Krakowa, by uczestniczyć we wspomnianych obchodach. Poznaje wtedy artystów krakowskich: W. Tetmajera, T. Axentowicza, J. Stanisławskiego, J. Fałata, S. Wyspiańskiego. Pobyt w Krakowie trwa dwa tygodnie i nie ogranicza się tylko do oficjalnych spotkań, ale rodzi zażyłość, zwłaszcza ze Stanisławskim. Kontakty z członkami „Sztuki“ obfitują w liczne biesiady, wycieczki za miasto, ale także sprowadzają się do wizytowania przez Ruszczyca pracowni krakowskich malarzy i nawiązywania oficjalnych kontaktów z prominentnymi postaciami świata kulturalnego i naukowego miasta. Ruszczyca wystawia w Sukiennicach „Ziemię“, „Tamę“ i „Balladę“. Krytyka pozytywnie wyraża się o tych pracach. Było to pierwsze, tak bliskie, zetknięcie się artysty ze środowiskiem pozapetersburskim o wysokiej renomie artystycznej. Być może kontakt ten zadecydo-

wał o ostatecznym zerwaniu związków z Petersburgiem, w którym będzie wystawiał jeszcze tylko w roku 1901 (w 1902 zaś w Moskwie z „Мир искусства“).

Można więc uznać, że pod wpływem związków z krakowską „Sztuką” nastąpiło przeorientowanie kariery artystycznej Ruszczyca. Urządzona w roku 1902 roku wystawa „Sztuki” w Wiedniu, której aranżacją się zajmował, objawiła twórczość artysty społeczności wiedeńskiej. Zauważyli go tacy krytycy, jak Hevesi, Servaes. Wspólne wystawy przyczyniły się także do umożliwienia handlowego obiegu prac Ruszczyca. Do tej pory nabywcami jego obrazów byli kolekcjonerzy rosyjscy (spektakularne zakupy Trietiakowa i Morozowa), teraz właścicielem „Młyna w zimie” stał się książę Karol Stefan Habsburg z galicyjskiego Żywca. Otrzymuje artysta także prestiżową nagrodę Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie im. Probusa Barczewskiego za „Ruczaj leśny” („Potok wiosenny”, 1900), zakupiony do zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1903 roku Ruszczyca organizuje wystawę „Sztuki” w Wilnie, tym samym upowszechniając dorobek modernistów krakowskich i przyczyniając się do ożywienia tutejszego środowiska. Kontakty ze „Sztuką” trwają przez następne lata. W tym czasie (1900–1903) powstają takie obrazy jak: „Stare jabłonie”, „Pustka (Stare Gniazdo)”, „Powiew wiosny”, „Anioł Pański”, „Życie” (niezrealizowane), „W Świat”, „Wychodźcy”, „Przeszłość”, „Obłok”, „Bajka zimowa”. W wielu z nich można doszukać się, obok indywidualnego stylu Ruszczyca, brzmienia modernizmu krakowskiego. Oddziaływanie jest zresztą obopólne. U Ruszczyca wzrasta się po roku 1900 symbolizacja tematu, która w pracach wyraża się poprzez deformację przedstawionych elementów pejzażu („Pustka”). Następuje też swoista abstrahizacja motywu. W innych pracach („Most zimą”, „Stare jabłonie”) uderza zbieżność motywu i ujęcia z późniejszymi pracami niektórych twórców krakowskich⁴.

Kontakt Ruszczyca ze środowiskiem krakowskim spowodował także zainteresowanie grafiką. W 1903 roku, podczas pobytu w Krakowie, Ruszczyca wykonuje pierwsze próby z fluorofortami. Próbuje także swych sił w litografii barwnej, tworząc do Teki Stowarzyszenia Polskich Artystów „Kościółek na Litwie”. Być może te próby graficzne, kontynuowane później w innych technikach (linoryty z Włoch), zrodziły się samoistnie, lecz w kręgu artystów krakowskich w owym czasie narasta zainteresowanie grafiką autorską. Autoliografię uprawia wówczas Jan Stanisławski, z którym Ruszczyca łączyły chyba najbliższe kontakty. Z dziennika Ruszczyca wywnioskować można, że Stanisławski skłaniał go do projektu urządzenia wystawy historii pejzażu. Stanisławski planował ją w Krakowie, Ruszczyca w Warszawie.⁵ Niestety, dzienniki Ruszczyca z tego czasu są dość lakoniczne. Artysta znajduje coraz mniej czasu na dokonywanie zapisów. Zdarza się to zwłaszcza wtedy, gdy w jego życiu mają miejsce istotne wydarzenia. Na dodatek, w trakcie działań wojennych, zaginął istotny ich fragment, właśnie z tego okresu. Stąd też brak jakichkolwiek wzmianek o wileńskiej wystawie „Sztuki”. Nie mniej, na podstawie tych stonkowo skromnych notatek, kontakt Ruszczyca ze środowiskiem krakowskim

jawi się jako bardzo owocny pod względem artystycznym i ze względu na pewną zmianę świadomości i poszerzenie pola odbioru sztuki artysty. Kontakt ten wkrótce przynieść miał dalsze konsekwencje. Ruszczyc po pobycie w Warszawie, gdzie pracował od 1904 roku jako profesor malarstwa w nowopowstałej Szkole Sztuk Pięknych, decyduje się objąć katedrę malarstwa pejzażowego na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie po zmarłym w 1907 roku Stanisławskim. Rozpoczyna tym samym drugi etap swej kariery dydaktycznej. On jednak także – podobnie jak warszawski – nie przyniesie mu satysfakcji. Rekompensatą będzie okres trzeci – wileński, po reaktywowaniu uniwersytetu w Wilnie w roku 1919.

Szkoła warszawska, pierwsza wyższa uczelnia artystyczna w Polsce od roku 1866 (zamknięcia Uniwersytetu Warszawskiego), była szkołą prywatną, w której spotkało się czterech dawnych kolegów z Petersburga: K. Krzyżanowski, E. Niewiadomski, K. Stabrowski i F. Ruszczyc. Nowatorstwo zastosowanego w niej systemu nauczania polegało na tym, że co tydzień pracownice przechodziły pod dozór innego profesora, co gwarantowało wszechstronność kształcenia, programowo nie było też specjalizacji gatunkowych, jak na przykład w Krakowie, w myśl modernistycznej zasady *Gesamtkunstwerk*. Każdy z czterech profesorów malarstwa mógł organizować naukę według własnego uznania. Towarzyszył temu, jak bezspornie wynika z pamiętników uczestników tych wydarzeń, powszechny entuzjazm, świeżość, poczucie odkrywania czegoś nowego.

Mimo celowego odejścia od specjalizacji, pracownię Ruszczyca postrzegano jako pejzażową, aczkolwiek prowadził też i inne ćwiczenia z młodzieżą (na przykład studium aktu). Ruszczyc formułując założenia pracowni, położył bowiem nacisk na pracę plenerową studentów. Co sobotę odbywały się przeglądy prac, urządzone były konkursy na najlepiej oddany motyw pejzażowy, a także plenery i dłuższe wyjazdy za miasto. Zajęcia w plenerze w sumie trwały cztery miesiące. Artysta aktywnie w nich uczestniczył, nie tylko służąc korektą, ale robiąc szereg notatek malarskich.⁶ Wtedy jeszcze malował. Serdeczne stosunki Ruszczyca ze studentami oparte były na wzajemnym szacunku i uwzględniały pewien dystans, choć przenosiły się na sferę prywatną (studenci często przyjeżdżali do domu artysty, aby wspólnie malować). W pewnym sensie artysta powielił schemat wyniesiony z pracowni Kuindźiego.

Już dość szybko po objęciu posady, Ruszczyc przyzwyczajony do pewnej hierarchiczności w relacjach pracownianych i dogłębnego, realistycznego studiowania natury, wyniesionych z Petersburga, zwątpił w zasadność prowadzonych w szkole eksperymentów dydaktycznych. Szczególne różnice poglądów wystąpiły między nim a Krzyżanowskim, którego zwolennicy przejęli zamaszystą manierę malowania profesora. Pierwsze, publiczne wystawy uczniów szkoły przyniosły zresztą skrajne opinie recenzentów – od entuzjastycznych, widzących w zastosowanych metodach nauczania przyszłość dydaktyki artystycznej, po krytyczne, wytykające często widoczną nieudolność warsztatową. Prace uczniowskie na ogół

wymykały się tradycyjnym konwencjom. Jedyne pracownia Ruszczyca wypadła w tej ocenie pozytywnie, choć mistrz nie wychował jakichś wybitnych pejzażystów. Dokonania warszawskie w tym zakresie są nikłe na tle osiągnięć akademii krakowskiej, nastawionej w owym czasie wręcz na pejzaż. Wynikało to jednak w dużej mierze z programu obranego przez warszawską szkołę.

Praca w Warszawie trwała trzy lata. Ruszczyca, zniechęcony do programu szkoły i zde gustowany koteryjnością środowiska warszawskiego, korzysta z propozycji Fałata i w roku 1907 przenosi się do Krakowa, by tam objąć katedrę po zmarłym Stanisławskim. Mimo, że źle czuł się w Warszawie, wahał się, czy przyjąć propozycję krakowską. Tęsknił za Bohdanowem. Ruszczyca postrzegano w środowisku krakowskim jako najlepszego następcę Stanisławskiego spośród wszystkich malarzy polskich. Tym bardziej, że łączyło go z nim również duchowe pokrewieństwo. Akademia pod dyrekturą Fałata w ogóle uważana była za ognisko najlepszych pejzażystów. W istocie tak było, biorąc pod uwagę choćby jej profesorów: Fałata, Wyczółkowskiego, Stanisławskiego, Ruszczyca. Jak się wkrótce okazało, atmosfera, która doprowadziła Ruszczyca do opuszczenia Warszawy, miała powtórzyć się i w Krakowie. Niesnaski i pomówienia, spowodowane niekorzystnymi dla niektórych członków „Sztuki” recenzjami po Wystawie Jubileuszowej w 1907 roku, doprowadziły do szeregu spraw honorowych między profesorami. Zamieszano w nie Ruszczyca, stroniącego od podobnych sytuacji. Artysta wołał opuścić uczelnię (1908), niż pozostawać w atmosferze wzajemnej niechęci. Fałat, uczniowie i wiedeńskie Ministerstwo próbowali korespondencyjnie nakłonić Ruszczyca, przebywającego w Bohdanowie, do cofnięcia swej rezygnacji. On jednak zdania nie zmienił. W związku z tym katedra na czas jakiś została zlikwidowana. Był to fakt bardzo brzemienny w skutki dla krakowskiej dydaktyki artystycznej.

Być może wszystkie te doświadczenia przyczyniły się do porzucenia przez artystę malarstwa na rzecz sztuki użytkowej, zaraz po powrocie do Wilna. Po latach jednak miał powrócić do uczenia malarstwa. Koncepcja Wydziału Sztuk Pięknych, którą stworzył Ruszczyca na Uniwersytecie Wileńskim w roku 1919, wykorzystywała niewątpliwie jego doświadczenia petersburskie, warszawskie i krakowskie w tym zakresie. Jednocześnie urzeczywistniała osobiste przekonania artysty, że sztuka winna być poparta ogólną erudycją i kulturą umysłową. Był to swoisty odwrót od tendencji, z którymi zetknął się we wspomnianych uczelniach, preferujących czystą sztukę. Umiejscowienie Wydziału Sztuk Pięknych właśnie przy uniwersytecie było poza tym powrotem do tradycji edukacyjnej czasów wileńskiego oświecenia i romantyzmu. Ruszczyca miał tego świadomość i konsekwentnie do tej przeszłości nawiązał. Na wydziale szczególnie rozwinięty był blok przedmiotów teoretycznych z doborową kadrą profesorską. Sami artyści reprezentowali różne opcje artystyczne – od tradycji impresjonistycznych Szturmana, po formizm Pronaszki i ekspresjonizm Matusiaka. Jednakże pluralizm estetyczny oparty był na solidnych studiach z natury.

Pracownia Ruszczyca została określona w programie studiów jako: *pejzażu i kompozycji pejzażowej*. Artysta, mimo nawału zajęć, znajdował czas aby doglądać studentów podczas pracy plenerowej, która najczęściej odbywała się w ogrodach Bernardyńskich i Misjonarskich. Korekty te odnotowywał w swoim dzienniku, wyszczególniając nawet studentów, których prace wyróżniły się czymś interesującym. Metoda pracy ze studentami nie różniła się od stosowanej przez niego w szkole warszawskiej czy krakowskiej. Nie różniła się też od schematu wówczas i do dziś stosowanego w pracy dydaktycznej. Jednakże artysta nie uczył podstaw rzemiosła. Jak wspomina Marian Szyszko-Bohusz, jego uczeń, Ruszczyca nie był dobrym korektorem: „To była siła twórcza zapładniająca nas swoją obecnością raczej widzianą z odległości niż nas bezpośrednio dotykającą. Siła, z której płynęła wiara w Sztukę i jej sens”.⁷ Program pracowni zdefiniowały niejako słowa wypowiedziane przez Ruszczyca w mowie inauguracyjnej otwarciu Wydziału Sztuk Pięknych: „chcę stworzyć zastęp młodych artystów, którzy by umieli odczuć urok Wilna i którzy by zapłonęli ochotą podtrzymania przede wszystkim tego, co jeszcze ocalało, a potem tworzenia dalszych promieni sztuki z tego samego ogniska wystrzelających”⁸. W gruncie rzeczy kontynuowała ona w sensie ideowym te wartości, które przypisane były do pejzażu wileńskiego jeszcze w okresie romantyzmu. Specyfika nostalgicznej rodzimości została więc podtrzymana. Jednak nie było wśród wileńskich absolwentów kontynuatora stylu malowania Ruszczyca i jego pojmowania natury. Nie było pejzażysty w dawnym rozumieniu tego słowa, parającego się niemal tylko tym gatunkiem malarskim. Ich czas już się skończył. Ostatnim takim pejzażystą na Wileńszczyźnie był chyba Ferdynand Ruszczyca.

¹ Patrz: P. Krakowski, O symbolizmie w pejzażach F. Ruszczyca, *Ferdynand Ruszczyca. Pamiętnik wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1966; E. Clegg, *Ferdynand Ruszczyca: talent europejski, Ferdynand Ruszczyca 1870–1936. Życie i dzieło*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002; S. Krzystofowicz-Kozakowska, *Malarz żywiołów*, *ibid.*

² Patrz: J. Ruszczyćówna, Źródła twórczości artysty, *Ferdynand Ruszczyca. Pamiętnik wystawy...*, K. Mytarewa, W Petersburgu, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, t. XXVIII, 1984; L. Skalska-Mieciak, Echa sztuki rosyjskiej w twórczości warszawskich modernistów, *ibid.*

³ E. Clegg, *op. cit.*

⁴ Motywy zbieżne pojawiają się na przykład w pracach J. Stanisławskiego, St. Kamockiego, S. Filipkiewicza, L. Miskye’go, J. Czajkowskiego i wielu innych twórców.

⁵ Na ten temat w *Dziennikach* pod datą 1903 11 18, F. Ruszczyca, *Dziennik. Cz. I. Ku Wilnu 1894–1919*, wybór, układ, opracowanie i wstęp E. Ruszczyca, Warszawa 1994.

⁶ O pracy Ruszczyca ze studentami pisali: K. Tichy, *Wspomnienie o Ferdynandzie Ruszczycu, Ferdynand Ruszczyca. Życie i dzieło*, Wilno 1939; Z. Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975; *Sprawozdanie z dotychczasowej działalności warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych za czas od marca 1904 do czerwca 1907. Druk wewnętrzny Szkoły Sztuk Pięknych*, Warszawa, 1907; a także sam Ruszczyca – F. Ruszczyca, *Dziennik, cz. I...*, *op. cit.*, s. 9.

⁷ M. Szyszko-Bohusz, *Pamiętnik wileński*, w: *Z dziejów Almae Matris Vilnensis. Księga pamiątkowa ku czci 400 lecia założenia i 75 lecia wskrzeszenia Uniwersytetu Wileńskiego*, red. L. Piechnik, K. Puchowski, Kraków, 1996, s. 311–12.

⁸ Cyt. za: *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*. Katalog wystawy pod red. J. Malinowskiego, M. Woźniaka, R. Janoniené, Toruń, 1996, s. 98.