

Direktyvos dailininkams XVIII a. Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje

Reikšminiai žodžiai: dailės užsakymas, sutartis, užsakovo intencijos, dailės samprata, XVIII a. LDK kultūra

XVIII a. Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje (toliau – LDK) dailės užsakymas buvo labai svarbus kontroliuojant dailininko darbą. Jis išreiškė užsakovo intencijas ir buvo svarbiausias dailininko darbo orientyras. Valdovo Vilniaus rezidencijai netekus reikšmės, LDK didikų dvarai ir vienuolijos tapo bene svarbiausiomis dailės užsakymų vykdymo institucijomis, kur užsakymus atlikdavo ilgam įpareigoti arba vienkartiniam darbui pasamdyti dailininkai¹. Ekonominio, institucinio pavaldumo santykiais ar finansine priklausomybe paremtas dailininko ir užsakovo ryšys sudarė dailininko darbo kontrolės prielaidas. Užsakovai skelbė raštiškas direktyvas – nurodymus ir instrukcijas, adresuotas dvaro ekonomams, statybų prižiūrėtojams, kitiems pareigūnams, kartais – tiesiogiai dailininkams. Šiuose tekstuose įvardijamos darbo medžiagos ar darbo apmokėjimas, apibrėžiami kūriniai. Instrukciniai / informaciniai tekstai nurodydavo dailininkui svarbiausias darbo gaires, jais remiantis buvo kontroliuojama, kaip vykdomas užsakymas. Artimos savo pobūdžiu, informatyvios, organizuojančios ir reguliuojančios buvo ir vienkartinius užsakymus įteisinančios dailininko darbo sutartys. Jos, kaip ir tiesioginiai užsakovo nurodymai, atsirado dailininko ekonominio ar finansinio pavaldumo sąlygomis. Nors sutartys yra teisiniai dokumentai, formuluojami kaip abiejų pusių – dailininko ir užsakovo – susitarimas, jose buvo aiškiai apibrėžti

¹ Tuomet vienintelis stambesnis valdovo užsakymas LDK teritorijoje – Gardino rūmai, statomi ir puošiami XVIII a. pabaigoje – nebuvo išskirtiniai regione nei projekto apimtimi, nei trukme, nei pasamdytų dailininkų skaičiumi.

abiejų subjektų įsipareigojimai, o nurodyti kūrinio apibūdinimai buvo suprantami kaip dailininkui skirtas imperatyvas.

Sutartys, palyginus su vienkartiniais užsakovo įsakymais, buvo labiau išbaigtos ir informacijos požiūriu kompleksiškesnės. Jose aptariami įvairūs dalykai: darbo objektas, laikas, naudojamos medžiagos ir kaina. Kartais tikslinamos priemonės, kurių užsakovas imsis, jei sumanymas nebus įgyvendintas. Sutartys paprastai buvo pasirašomos prieš tai žodžiu aptarus darbo sąlygas, t. y. jos apibendrina užsakovo ir dailininko derybų rezultatus. Pasitaikydavo, kad kūrinio pirminis sumanymas vėliau buvo keičiamas ir tikslinimas, leidžiami papildomi nurodymai, taip pat kontroliuojamas ir pirminių sutarties gairių įgyvendinimas. Tačiau išlikusiais šaltiniais paliudyti tik pavieniai atvejai, kurie parodo atskiras sutartis platesniame užsakymo faktų ir darbo kontrolės reiškinių kontekste. Visas dailės užsakymo šaltinių kompleksas paprastai nėra išlikęs, ir sutartys yra vieninteliai tekstai, leidžiantys rekonstruoti pagrindines užsakovo intencijas. Taigi sutarčių, kaip dailės užsakymo šaltinių, vertė yra išskirtinė, tačiau iki šiol Lietuvos istoriografijoje jos tyrinėtos labai fragmentiškai².

Šiame tekste bus remiamasi maždaug šimtu išlikusių vienkartiniam užsakymams skirtų XVIII a. LDK dailininkų sutarčių, kurių didžioji dalis iki šiol nepublikuota. Didelė išlikusių ir šiame straipsnyje nagrinėjamų dokumentų dalis datuojami Augusto III valdymo laikotarpiu (1733–1764), nors yra išlikusių ir Augusto II valdymo, mažiau – Stanislovo Augusto Poniatovskio laikų sutarčių. Augusto III laikotarpio sutarčių daugiausia, jos reprezentatyviausios, įvairesnių rūšių ir kilmės nei anksčiau³. Visi nagrinėjami tekstai buvo parengti elitinės išsilavinusios visuomenės atstovų: daugiausia išliko diduomenės sutarčių, beveik dukart mažiau – vienuolių užsakymų dokumentų. Vertinant dokumentus reikia

² Žr. skyrelį: „Kontraktų sudarymas“ Mindaugo Paknio tekste: M. Paknys, Dailininkas, *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštijos kultūra: Tyrinėjimai ir vaizdai*, sudaryt. V. Ališauskas ir kt., Vilnius, 2001, p. 145–146. Sutartimis paprastai remtasi aiškinant dailės kūrinį istoriją.

³ Remiamasi 100 žinomų vienkartiniam užsakymams skirtų sutarčių, iš kurių 58 parašytos 1732–1764 m. laikotarpiu. Didžioji dalis, apie 60 proc., yra didikų pasirašytos, likusių daugumą sudaro vienuolių sutartys. Skulptūros ir tapybos užsakymams skirtų sutarčių skaičius daugmaž panašus. Tarp skulptūros sutarčių vyrauja altorių skulptūros užsakymai. Nemaža dalis tapybos sutarčių skirtos didikų rezidencijų dekorui.

pabrėžti, kad jie reprezentuoja tik nedidelę XVIII a. dailės užsakymų dalį, bet – skirtingas ir pakankamai įtakingas to meto visuomenės grupes. Taip pat jos dažniausiai įteisina svarbių kultinės ar reprezentacinės paskirties objektų užsakymus. Nagrinėjami dokumentai leidžia išskirti reikšmingas XVIII a. dailės užsakymo ir jo kontrolės tendencijas.

Pagrindinis tyrimo tikslas – XVIII a. LDK užsakovo intencijų rekonstrukcija. Šiame straipsnyje kalbama tik apie tiesioginius objektų, jų ikonografijos ir formos apibūdinimus. Keliamas klausimas, kaip užsakymo dokumentuose išreikštos intencijos buvo susijusios su to paties laikotarpio dailės suvokimą liudijančiais ar jį reglamentuojančiais tekstais. Tai yra užsakymą reguliuojančius tekstus badoma paaiškinti tuometinės dailės recepcijos, literatūrinių bei religinių diskursų kontekste. Šis direktyvinių tekstų tyrimo aspektas galėtų padėti geriau suprasti vaizdo kontrolės reiškinį ryšį su atvaizdų samprata ir jų funkcionavimu LDK kultūroje.

Ikonografija

LDK dailės sampratų tyrimuose labiausiai pabrėžiamas šio regiono dailės emblemis-ženklinis pobūdis⁴. LDK dailės tyrimuose pastaraisiais dešimtmečiais vyravę ikonografijos, vaizdų ir vaizdinių funkcionavimo nagrinėjimas atskleidė regiono dailės ikonografinę vertę ir skatino ją laikyti svarbiausia bei istoriškai intencine. Iš tiesų daugelyje to meto šaltinių, liudijančių, kaip LDK gyventojai suprato ir vertino kūrinius, matyti, jog ikonografija, tema, siužetas buvo labai svarbūs⁵. XVIII a. LDK šaltiniuose kūrinių sumanymas dažnai tapatintas su temos apibrėžimu. Būtent taip jis buvo suprantamas LDK dailę ir kultūrą veikusioje, normatyvinę reikšmę turėjusioje retorikos teorijoje⁶.

⁴ I. Vaišvilaitė, Kopijavimo ir pavyzdžio problema. Kelios pastabos apie XVII a. Lietuvos meninę sąmonę, *Menotyra*, t. 16, 1988, p. 19–25; R. Janonienė, Dailės samprata, *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūra. Tyrinėjimai ir vaizdai*, Vilnius, 2001, p. 129–139.

⁵ Daugelis to meto užsakovų kūrinius suprato kaip ženklus ar jų sistemas, perskaitomas tarsi pasakojimai, pvz., žr. 1744 09 22 d. Nesvyžiaus paveikslų galerijos aprašymą Mykolo Kazimiero Radvilos Žuvelės dienoraštyje, Baltarusijos nacionalinis istorijos archyvas Minske, f. 694, ap. 1, b, 159; l. 201v.

⁶ E. Ulčinaitė, *Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVII wieku, Próba rekonstrukcji schematu retorycznego*, Wrocław i in., 1984, p. 55–64 (pasak Ulčinaitės, „istotą inwencji jest wymyśla-

Temos sumanymas dominuoja ir užsakymus apibrėžiančiuose dokumentuose. Išliko nemažai didikų instrukcijų ir nurodymų, įvardijančių kūrinio siužetą, motyvus arba lakoniškai apibūdinančių ikonografinę programą⁷. Užsakomo kūrinio ikonografijos apibūdinimai nuolat kartojosi ir dailininkų bei užsakovų sutartyse. Tuo požiūriu LDK sutartys buvo panašios į kitų Europos regionų dailės užsakymų dokumentus⁸.

Ikonografijos nuorodų detalumas kiekvienu atveju buvo skirtingas, priklausė ir nuo užsakovo, ir nuo sumanyto objekto. Rašant apie tradicinės, populiarios ikonografijos atvaizdus, pavyzdžiui, Švč. Mergelės Marijos, Viešpaties Jėzaus ar šventųjų paveikslus, taip pat portretus, nuorodos buvo glaustos ir apsiribojama įvardijant ikonografijos tipą ar vaizduojamą asmenį. Kartais ikonografijos aprašymas nežymiai išplečiamas, nurodant pagrindines figūras papildančius atributus. Pavyzdžiui, 1767 m. Gardino jėzuitų sutartyje su drožėju Georgijumi Zysu įvardijamos skulptūros, skirtos Gardino jėzuitų bažnyčios fasadui papuošti. Drožėjas įpareigojimas išdrožti iš medžio šv. Pranciškų su kryžiumi, šv. Petrą su raktais, apaštalą šv. Petrą su kalaviju⁹.

Tarp išlikusių sutarčių būta ir gerokai detalesnių: kuo išsamesnė informacija apie būsimą kūrinį, kuo detalesnis aprašymas, tuo daugiau kontroliuojančių orientyrų. Pasitaikydavo, kad ne tik įvardijami motyvai,

nie rzeczy (założeń, dowodów, przykładów) – prawdziwych albo prawdopodobnych – które pozwoliłyby przedstawić pewną sprawę jako godną uznania, uzyskałyby zaufanie słuchaczy i przekonały ich“, p. 55–56); E. Ulčinitė, Ž. Liauksmino retorika Europos baroko estetinių idėjų kontekste, knygoje: Ž. Liauksimas, *Rinktiniai raštai*, Vilnius, 2004, p. 240.

⁷ P vz., Mykolo Kazimiero Radvilos 1752 m. instrukcija: „Inwencja malowania całego kościoła z hymnu kościelnego“, 1751 m., 1750–1751 m. Mykolo Kazimiero Radvilos Žuvelės ūkinė knyga, *Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Radziwiłłów* (toliau – AGAD, AR), dz. 29, b. 6, p. 407. Programa ir jos realizavimas detaliau aprašytas: O. Баженова, *Радзивилловский Несвиж. Росписи костела Божьего Тела*, Минск, 2007, с. 234. Karolio Stanislovo Radvilos surašyta Vilniaus vaivados laidotuvių iškilmių apipavidalinimo programa, AGAD, AR, dz. 29, b. 11, p. 79–80; Daugiau diduomenės instrukcijų pavyzdžių, žr.: J. Kowalczyk, Hieronima Florianiana Radziwiłła stosunek do sztuki i artystów, *Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku*, Warszawa, 1995, p. 30; Ольга Баженова, op. cit., 2007, p. 54–57.

⁸ F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York, 1971, p. 3–23.

⁹ Georgijaus Zyso sutartis su Gardino jėzuitais, rašyta 1767 11 24 Gardine, Rusijos valstybinis senųjų aktų archyvas Maskvoje (toliau – RVSA), f. 1603, ap. 5, b. 2382, l. 18.



1. Šv. Petras. Gardino jėzuitų bažnyčios fasado fragmentas

bet ir nurodomi jų teminių ryšių pabrėžiantys erdviniai santykiai. Tarp išlikusių sutarčių vienos išsamiausių – jėzuitų, sudarytos jų Vilniaus ir Gardino rezidencijose. Štai 1737 m. užsakant Gardino jėzuitų bažnyčios didįjį altorių su drožėju Johannu Christianu Schmidtu sudarytoje sutartyje nurodyta:

Pirmame šio altoriaus tarpsnyje neuždengiant langų pačiame viduryje turi būti tarsi pamokslaujančio šv. Ksavero statula, aplink ją, šiek tiek žemiau, mažesnės alegorinės figūros, simbolizuojančios tas karalystes ir provincijas, kuriose šv. Ksaveras pamokslavo ir kurias į šventąjį tikėjimą atvertė. Greta, pirmame tarpsnyje, turi būti šventųjų apaštalų figūros, lydinčios šventąjį Indijos apaštalą. Prie kolonų, pirmame tarpsnyje, prie pertvaros, kur tikintieji klauso pamokslų ir meldžiasi, turi būti šio altoriaus fundatorių globėjų šv. Samuelio ir šv. Konstancijos statulos su Šviesiosios Didenybės JM Mstislavlio kašteliono ir pačios Šviesiosios didenybės JM¹⁰ herbais.¹¹

Aprašant antrąjį altoriaus tarpsnį, pateikiami keli ikonografinio sprendimo variantai, šiuo atveju galbūt leidžiama pačiam dailininkui nuspręsti, kurį iš jų pasirinkti:

[...] viduryje turi būti Išganytojo, vienoje rankoje laikančio Pasaulio rutulį, o kita laiminančio pamokslaujantį šventąjį Ksaverą *ut portet nomen eius coram gentibus et regibus terrae* (kad padarytų jo vardą žinomą žemės tautoms ir karaliams), figūra. Greta šiame, antrame, tarpsnyje turi būti šventųjų evangelistų arba šventųjų Dievo Bažnyčios Tėvų, arba šventųjų tų tautų, kuriose

¹⁰ Altoriaus fundatoriai – Samuelis Lazovas ir jo žmona Konstancija Jundzilaitė-Lazovienė.

¹¹ Gardino jėzuitų sutartis su skulptoriumi Johanu Schmidtu, rašyta 1736 12 14 Gardine, RVSA, f. 1603, ap. 5, b. 2382, l. 1–2.



Somare - to
vir brama
lora sy
tampha
lert
ramana
lora sy
atvetera

šv. Indijos apaštalas pamokslavo, figūros. Trečiame altoriaus tarpсныje – Jėzaus vardas gloriijoje, kurį šlovina angelai iš keturių pasaulio dalių ir t. t.¹²

Detaliausiai buvo aprašomos sudėtingos ikonografinės programos objektai, alegorinės, embleminės daugiafigūrės kompozicijos. Tokios programos dažnai netilpo į sutartį ir buvo surašomos atskirai, rengiamos nebūtinai pačių užsakovų, bet ir jų pakviestų humanitarinių išsilavinimą turinčių pasauliečių ir dvasininkų. Nors formuluojamos kaip instrukcijos (o ne įsakymai), kūrinio atžvilgiu jos buvo išorinės, orientyrinės ir kartu kontroliuojančios. Tokių programų kūrimui įtakos turėjo XVII–XVIII a. LDK humanitarinio išsilavinimo sistema, kurioje daug vietos skirta retorikos mokymui. Retorikos teorijoje pripažįstama simbolių, alegorijų ir embleminių vaizdinių amplifikacinė (pavyzdinė, argumentuojanti) reikšmė, mokant retorikos plačiai taikomos alegorinių, embleminių vaizdinių kūrimo praktikos. Sudėtingas ikonografinės bažnyčių puošimo programos buvo pasirengę kurti teologijos, filologijos ir laisvųjų menų, studijų absolventai. Viena tokių programų – 1764 m. parengtas planas, kaip apipavidalinti Viešpaties karstą Velykų šventėms (*Planty na grób Pański*). Dokumento sudarymo aplinkybės nėra žinomos, tačiau jo kilmė (tai Vilniaus katedros kapitulos archyvo dokumentas) ir pobūdis leidžia daryti prielaidą, jog ji skirta kokiai nors Vilniaus šventovei, galbūt Katedrai, papuošti: savo apimtimi ir patosu skyrėsi nuo gerokai kuklesnių provincinių šventės apipavidalinimo programų¹³. Aptariamą Viešpaties karsto puošimo programą sudarė 10 alegorinių (embleminių) kompozicijų. Pirmoji paremta apokalipsiniu „Sosto danguje“ vaizdiniu:

Pirma [kompozicija] pagal Apreiškimą Jonui (11,15–15): Sutrimtavo septintasis angelas, ir danguje pasigirdo galingi balsai, kurie skelbė: Šio pasaulio karalystė tapo mūsų Viešpaties ir jo Kristaus karalyste. Tuomet dvidešimt keturi vyresnieji, kurie Dievo akivaizdoje sėdi savo sostuose, parpuolė veidais

¹² Ten pat. Visas sutarties tekstas originalo kalba publikuotas: O. Gorszkowoz, A. Jaroszewicz, Ołtarz kościoła farnego w Grodnie, *Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku*, Warszawa, 1995, s. 85–87.

¹³ Žr.: A. Giniūnienė, Vieviržėnų bažnyčios iliuzinė tapyba ir XVIII a. II pusės – XIX a. I pusės Kristaus kapo dekoracijos, *Menotyra*, 2012, t. 19, nr. 1, p. 18–36.

žemėn¹⁴. Ši vizija pradžia ima iš 4 skyriaus, kuriame aprašytos šios aplinkybės: Aš žiūrėjau, ir štai buvo atviros durys danguje, ir štai stovėjo sostas, o soste buvo sėdintis. Aplink sostą buvo dvidešimt keturi sostai; sostuose sėdėjo dvidešimt keturi vyresnieji. Nuo sosto ėjo žaibai, balsai ir griausmai; ties sostu degė septyni deglai. Ties sostu buvo tarsi stiklo jūra, o viduryje sosto ir aplink buvo keturi gyvūnai: pirmas panašus į liūtą, antras – į veršį, trečias turėjo žmogaus veidą, ketvirtas buvo panašus į skrendantį erelį. Ir dvidešimt keturi vyresnieji parpuldavo ties sėdinčiuoju soste ir dėjo savo vainikus ties sostu, sakydami: „Vertas esi, Viešpatie, mūsų Dieve, priimti šlovę, pagarbą ir t. t.“¹⁵.

Pagal šią idėją išorinėje Viešpaties karsto pusėje turi būti pavaizduotas prasiskiriantis dangus arba debesys. *Ad intra, in sum[m]itate* (viduryje, viršuje) – trimituojantis angelas, o aplink jį – kitų hierarchijų angelai?, variantys: *Factum est* (Tapo). Šis įrašas turi būti keliskart pakartotas abiejose pusėse. Žemiau, *in capite loci* (svarbiausioje vietoje), vietoj sosto, – Kristaus karstas (*Locus pro sanctissimo* (vieta Švenčiausiajam), ant keturių anksčiau paminėtų būtybių, savo pavidalais simbolizuojančių keturias pasaulio dalis. Tuo būdu galima tapyti ir pasaulio dalis atitinkančius ženklus: žmogus laikys Azijos (kurioje yra sukurtas) žemėlapi. Afrikos liūtas – Afrikos, jautis – Europos (kaip kadaise minėjo poetai)¹⁶ žemėlapi. Užjūrio Ameriką geriausiai išreikš erelis, nes joks žvėris jos nepasieks. Tarp žemėlapių tyvuliuojanti jūra nurodys žemės ir dangaus padėtį. Jei nebus tamsu ir užteks vietos, priešais karstą ir jo šonuose gali būti pakabinti arba nutapyti šviestuvai. Įrašas virš karsto bylos: *Regnum huius mundi Domini nostri et Christi eius* (Šio pasaulio karalystė [tapo] mūsų Viešpaties ir jo Kristaus karalystė)¹⁷. Priešais karstą, proporcingu atstumui, viso pasaulio 24 katalikiškų karalysčių ir didesnių kunigaikštysčių genijai (alegorijos), veidais žemėn parpuolantys nuo savo sostų, o savo karališkas ir kunigaikščių karūnas numetantys priešais karstą, su įrašais abiejose pusėse: *Dignus es Domine Deus Noster accipere gloriam et honorem* (Vertas esi, Viešpatie, mūsų Dieve, priimti šlovę ir pagarbą)¹⁸. Šie genijai turi būti vaizduojami su karių apsiaustais, tų kraštų apdarais ir valstybių herbais. Jeigu bus pakankamai vietos, šo-

¹⁴ Originale fragmentas pateiktas lotynų kalba. Parašyta biblinės frazės dalis. Čia ir toliau verčiant inskripcijas remiamasi Juozapo Jono Skvirecko Biblijos vertimu iš lotyniškosios Vulgatos: *Šventasis Raštas Naujojo Testamento*, t. II, vertė Juozapas Jonas Skvireckas, [Nördlingen], 1949.

¹⁵ Straipsnio autorė dėkinga dr. Mintautui Čiurinskui už šio ir kitų straipsnyje pateiktų lotyniškų tekstų vertimų koregavimą.

¹⁶ Turimas mintyje Europos pagrobimo mitas, ne kartą interpretuotas klasikinėje literatūroje.

¹⁷ Apr 11,15.

¹⁸ Apr 4,11.

nuose arba gale gali būti nutapyta keletas tinkamai parinktų pagonių ir eretikų tautų, tai yra žmonių grupių, į kurias iš karsto skrieja perkūnai ir žaibai.

2.4 katalikiškų kraštų alegorijos (genijai) gali būti šios (jei neminėsime Amerikos ir kitų kraštų): Popiežiaus valstybės, Švč. Romos imperijos, Prancūzijos, Ispanijos, Sicilijos, Neapolio, Portugalijos, Navaros, Vengrijos, Čekijos, Lenkijos, Sardinijos, Mainco, Tryro, Kelno, Bavarijos, Saksonijos (*ex quo* (iš kur) elektorius katalikas), Reino, Austrijos, Lietuvos, Florencijos, Šveicarijos ir Genujos¹⁹.

Šis projektas, rašo autorius, gali būti sutrumpintas, praplėstas arba pagrįstai (*ad placitum prudentis viri* – išmintingo vyro nuožiūra) pakeistas. Įdomi detalė, kad autorius siūlo, prireikus, iš šios šlovingos katalikiškus kraštus atstovaujančių figūrų eilės kai kurias išmesti, tarp jų – Saksoniją. Tai iškalingas faktas, prisiminus istorines dokumento rašymo aplinkybes: nė metai nepraėjo nuo Augusto III mirties²⁰ – Lietuvoje baigėsi minėtos Saksų dinastijos valdymas.

Panašiai sukomponuotos, tiesa, kiek mažiau išplėtotos, ir kitos alegorinės (embleminės) kompozicijos, grįstos Senojo ir Naujojo Testamento teksta. Biblijos citatos susiejamos su jas atitinkančiais vaizdiniais – sukuriamos alegorinės kompozicijos su jų reikšmę glaustai nusakančiais lotyniškais įrašais. Vaizdinga Biblijos interpretacija, žodžio ir vaizdo jungtimi paremtos emblemų kompozicijos atskleidžia triumfuojančios, Reformaciją sėkmingai įveikusios Katalikų Bažnyčios temą, sukuria išplėtotą, XVIII a. LDK Velykų pamoksluose aptinkamą Kristaus karsto, kaip jo šlovės šaltinio, vaizdinį²¹. Programoje matyti jėzuitų retorikos teorijos, jų pamokslų įtaka. Taip pat ryškios sąsajos su jų švenčių apipavidalinimo tradicija, mokykliniame teatre taikytomis kūrybos priemonėmis – politinius įvykius aktualizuojančiomis alegorijomis, ryškia vaizdo didaktika²².

¹⁹ Nurodymai dailininkui, kaip tapyti Viešpaties karstą. 1764 m., Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyrius (toliau – MAVB RS), f. 43, b. 2406, l. 1–1v.

²⁰ Augustas III mirė 1763 spalio 3 d. Dresdene.

²¹ „Kristaus šlovė prasidėjo nuo karsto“ (*Chwała Chrystusa Pana od grobu zaczęła*), – rašoma jėzuito Juozapo Pažovskio (Józef Pażowski) Velykų pamoksle: J. Pażowski, *Kazania niedzielne*, Wilno, 1778, t. 1, p. 372–380.

²² E. Ulčinaitė, Mokyklinė Baroko drama: antikinės dramos tradicija ir aktualijų atspindžiai, *Lietuvos jėzuitų teatras: XVI–XVIII amžiaus dramų rinktinė*, Vilnius, 2008, p. 11–35; E. Ulčinai-

Sumanymui įtaką darė jėzuitų mokyklose dėstomi simbolių ir alegorijų kūrimo principai, paremti Biblijos, istorijos ir gamtos reiškinių gretinimu²³. Tikėtina, kad tai jėzuito arba jėzuitų akademiją baigusio autoriaus kūrinys. Tai specifines kompetencijas, teologijos, retorikos, filologijos ir istorijos žinių turėjusio asmens parašytas kūrinys²⁴.

Ši šventės Viešpaties karsto puošimo programa – išskirtinė išlikusių dailininkui skirtų tekstų kontekste, itin detali ir didelės apimties. Šis istorinis šaltinis įdomus ir tuo, kad aiškiai atskiria programos autoriaus ir dailininko kompetencijos sritis. Autorius labai detalai surašė ikonografinę programą, bet ir dailininkui leido pačiam apsispręsti dėl kai kurių motyvų, atsižvelgiant į kompozicijos poreikius (ar pakaks vietos komponuojant). Ryškiausias užsakovo ir dailininko kompetencijų atskyrimas sietinas su kūrinio vizualinėmis ypatybėmis. Programos autorius šventės puošimo programą užbaigia teiginiu: „Vis dėlto neabejotinai didžiausias visų simbolių grožis priklauso pirmiausia nuo tapybos meno“²⁵. Čia pripažįstama vaizdavimo būdo reikšmė. Ji panašiai vertinama ir jėzuitų retorikos edukacinėse programose, LDK retorikos teorijoje bei praktikoje, kur sekant šv. Augustinu teigta, kad kaip „per stiklą daugelis dalykų atrodo malonesni, taip ir tiesa labiau džiugina, kai per paveikslus ir simbolius išryškėja“²⁶.

tė, Mokyklinis jėzuitų teatras – politinio Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės teatro dalis, *Literatūra*, 2004, nr. 46 (3), p. 75–85; V. Vaitkevičiūtė, Jėzuitai pamokslininkai: tarp imantrumo ir klasikos, *Jėzuitai Lietuvoje (1608–2008): gyvenimas, veikla, paveldas*, sudaryt. N. Markauskaitė, Vilnius, 2012, p. 73–86.

²³ „Universitas Scholastico-Civilis Eloquentiae...“, 1681 m., Vilniaus akademijos profesoriaus Kristupo Losevskio retorikos kursas (užrašė studentas Jonas Vladislovas Fasciševskis), Vilniaus universiteto bibliotekos Rankraščių skyrius (toliau – VUB RS), f. 3, b. 2087, l. 333v–337v.

²⁴ Taigi nors programos autorius nėra žinomas, tikėtina, kad jis yra jėzuitas arba jėzuitų akademijos absolventas. Jeigu pasitvirtintų prielaida, kad programa buvo skirta Vilniaus katedrai papuošti, programos autoriaus galima būtų ieškoti ir tuometinio katedros šeimininko – vyskupo Ignoto Jokūbo Masalskio aplinkoje.

²⁵ MAVB RS, f. 43, b. 2406, l. iv.

²⁶ „Quare de hieroglyphicis divi Augustini senten[t]ia c[st], quemadmodum, inquit, per vitru[m] multa pellucens iucundius, ita magis delectat veritas per imagines et symbola collucens“, VUB RS, f. 3, b. 2087, l. 333v.

Formos apibūdinimas

Kūrinių vizualiniam aspektui sutartyse ir užsakovo informaciniuose tekstuose skiriama mažiau dėmesio, daugelyje sutarčių apie tai išvis neužsimenama galbūt dėl to, kad tai tradiciškai laikoma specifiniu dailininko išmanymo dalyku. XVIII a. pamoksluose – vienoje svarbiausių to laiko kultūrinių reikšmių kūrimo ir raiškos priemonių, pabrėžiama, kad dailininkų meistrystė yra išskirtinė, kad jie geba tai, ko negali kiti – dailiai piešti, spalvomis suteikti gyvybę atvaizdams, sukurti vientisus atpažįstamus tikroviškus vaizdus²⁷.

Net ir tie užsakovai, kuriems buvo svarbus kūrinių išraiškos grožis, sutartyse ir dailininkams skirtoje informacijoje būsimų kūrinių vizualines savybes aprašydavo retai. Pavyzdžiui, Mykolas Kazimieras Radvila Žuvelė, gana reiklus kūrinių kokybei (tai liudija kūrinių vertinimai jo dienoraštyje), beveik niekada nerašė apie būsimo kūrinio formą, o kartais palikdavo dailininkui visišką sumanymo laisvę. 1751 m. tikriausiai duodamas nurodymus apie Kameneco rūmų dekoravimą rašė: „Tapytojas Dovydas turi tapyti taip, kaip jam geriausiai atrodys“²⁸. Šis ir kiti atvejai prieštarauja apie užsakovo ir dailininko santykius rašiusių autorių apibendrinimams, kad LDK dailininkui paliekama galimybė „tik tinkamai įkūnyti užsakovo mintis“²⁹.

Be pasitikėjimo dailininko profesiniais įgūdžiais, kita kūrinio formą apibūdinančių tekstų retumo priežastis – tradicija užsakomo objekto vaizdą išreikšti piešiniais, modeliais ar sektiniais pavyzdžiais. Optines būsimų kūrinių savybes vaizdai išreikšdavo kur kas tiksliau nei žodžiai. Eskizai ir pavyzdžiai buvo plačiai naudojami kaip žodinių instrukcijų

²⁷ XVIII a. vid. bazilijonų rankraštinųjų pamokslų rinkinys, f. 3, b. 1389, l. 91 (žr.: M. Paknys, *Dailininkas*, op. cit., 2001, p. 140); Antoni Szyrma, *Rok skarbowy dzieł pańskich*, Wilno, 1722, p. 552 (autorius jėzuitas, provincijolas, m. 1734 m.). Apie kultūrinių reikšmių kūrimą ir perteikimą pamoksluose, žr.: A. Sverdiolas, *Pamokslai apie paveikslus*, F. Birkowskis, *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus*, sudarė T. Račiūnaitė, Vilnius, 2009, p. 55–80.

²⁸ Mykolo Kazimiero Radvilos ūkinė knyga, 1750–1751 m., AGAD, AR, dz. 29, b. 6, p. 247.

²⁹ M. Paknys, *Mecenatystė, Lietuvos Didžiosios Kunigaikštijos kultūra: Tyrinėjimai ir vaizdai*, Vilnius, 2001, p. 346.

pakaitalai organizuojant dvarų dailininkų darbą. Jie minimi ir daugelyje XVIII a. dailininkų sutarčių: tarp užsakymo sąlygų nurodoma sekti kokiū nors piešiniu ar modeliu. Juos pateikdavo užsakovas (išimtiniais atvejais galėjo ir pats nupiešti) arba pats dailininkas ir dėl jų būdavo susitarta dar prieš vykdant užsakymą. Pavyzdžiui, Gardino didysis altorius turėjo būti padarytas pagal drožėjo piešinį „paliekant galimybę pagerinti“³⁰. Kartais dailininkui buvo nurodomi jau egzistuojančių kūrinių pavyzdžiai, kaip antai Juozapas Jermaševskis 1745 m. įpareigotas tapyti šv. Judo Tado atvaizdą pagal tos pačios temos paveikslą Vilniaus Šv. Jonų bažnyčioje³¹. Drožėjas Juozapas Belovskis Brastos jėzuitų bažnyčios altorių dalis turėjo padaryti pagal skirtingų Varšuvos bažnyčių pavyzdžius: stulpus – pagal Šv. Kryžiaus misionierių bažnyčios didįjį altorių, paveikslo rėmus ir piliastrių kapitelius – kaip Šv. Ignaco jėzuitų bažnyčioje, šoninių altorių ornamentus – remiantis Varšuvos teatinų bažnyčios dekoru³². Toks pavyzdžių imitavimas, kuris turėjo kontroliuojančią reikšmę, neprieštaravo tuometinei kūrybos sampratai. Ta pati nuostata aptinkama ir baroko laikotarpio LDK retorikos tekstuose, kur imitavimas ir varijavimas laikyti dviem kūrybos proceso aspektais. Teigiama, kad tapytojas, tapydamas pagal kitą paveikslą, jį imituodamas parenka savo spalvas ir jas savaip išdėsto³³. Pavyzdys turėjo svarbaus kūrybinio orientyro statusą.

Vis dėlto, nors formos aprašymai instrukcijose ir sutartyse pasitaisydavo retai, tai nebuvo išimtis. Dažniausiai vizualinis užsakomų kūrinių pavidalas žodžiais buvo nustatomas minimaliai. Lakoniškas užsakovo nurodymas veikė kaip jo verbalinis orientyras. Dažnai apibrėžta objektų

³⁰ RVSAA, f. 1603, ap. 5, b. 2382, l. 1.

³¹ W. Aleksandrowycz, Vilniaus tapytojo Józefo Jermaszewskio sutartis su Platelių seniūnu Juozapu Slizna, *Menotyra*, 2001, nr. 2 (23), p. 42.

³² Lietuvos valstybės istorijos archyvas (toliau – LVIA), f. 459, ap. 1, b. 1536, l. 7–7v. Drožėjo Baltramiejaus Bernatovičiaus sutartis su Kodenio grafu Trakų pilininku Jonu Frydrichu Sapiega dėl Brastos jėzuitų bažnyčios didžiojo altoriaus ir dviejų šoninių altorių statybos. Rašyta 1718 07 21 Varšuvoje. Sutarties fragmentas publikuotas: M. i W. Boberscy, W kręgu fundacji Jana Fryderyka Sapiehy (1680–1751), *Między Padwem a Zamością. Studia z historii sztuki nowożytnej ofiarowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, Warszawa, 1993, p. 240.

³³ *Rhetorica, XVII–XVIII a.*, VUB RS, f. 3, b. 1392, l. 7: „Haec imitatio fit ad instar pictoris, qui imaginem aliquam exprimens ad imitationem alterius, propria lineamenta ponit alterius picturae similia, non vero ipsos illos eodem numero colores“.

struktūra ar kompozicijos pobūdis. Pavyzdžiui, sutartyje sukurti Gardino jėzuitų didįjį altorių rašoma: „Altorius turi būti optiškai sukomponuotas, užimti vidurinę navą ir užpildyti ją staliaus ir drožėjo darbo struktūra“³⁴.

Vis dėlto žodynas kūrinių formai ir išraiškai apibūdinti dažnai buvo abstraktus, vertinantis, susijęs su būsimo kūrinio poveikiu, optinei paveikslo tikrovei netapatūs, tad pats savaime vargu ar galėjo padėti objektyvizuoti fizinį kūrinio pavidalą. Vizualinę raišką apibūdinanti sutarčių ir instrukcijų kalba iš esmės buvo artima XVII–XVIII a. LDK dailės kūrinių recepcijos kalbai³⁵. Sutartyse dažniausiai apsiribojama teiginiais, kad darbas turi būti dailiai, meistriškai padarytas, skoningas, prašmatnus, puošnus ar madingas.

XVIII a. LDK dailės užsakovai bei vertintojai bandė įteisinti visai kitas grožio atmainas ir vartojo įvairius žodžius, bet visada, beveik visose originalių naujų darbų sutartyse, nurodė dalių atitikimą ir suderinimą. Skirtingo pobūdžio kūriniuose buvo pabrėžiami įvairūs kompozicijos dermės aspektai. Pavyzdžiui, tapybos kūriniuose kalbama apie suderintas spalvas. 1745 m. Juozapo Jermaševskio sutartyje įrašyta, kad Šv. Juozapas ir Šv. Judas Tadas turi būti nutapyti gyvomis spalvomis, Juozapo apdaras turįs būti violetinis, viršutinis apsiaustas – karmino spalvos, o juosta suderinta su kitomis spalvomis³⁶. Tapytojo Juozapo Sobockio sutartyje minima, kad rūmų interjerai turi būti nutapyti subtiliomis spalvomis ir derėti su apmušalais³⁷. Nors paveikslų spalvos dažnai turėjo simbolinę reikšmę ir buvo neatsiejama kūrinio ikonografijos dalis, spalvų dermės siekis, išreikštas sutartyse, liudija užsakovo vizualines intencijas. Spalvų estetinę paskirtį patvirtina ir kiti šaltiniai: LDK baroko retorikos tekstuose nurodyta, kad spalvos skirtos jausmams pamaloninti, akims atgaivinti³⁸.

³⁴ RVSAA, f. 1603, ap. 5, b. 2382, l. 1.

³⁵ M. Wyrzykowska, XVI-, XVII- i XVIII-wieczne pamiętniki i diariusze szlachty polskiej jako świadectwo mentalności i stanu świadomości artystycznej, *Quart*, 2007, nr. 2 (4), p. 40–55.

³⁶ W. Aleksandrowycz, op. cit., 2001, p. 42.

³⁷ Tapytojo Juozapo Sobockio sutartis su Merkinės seniūnu Motiejumi Oginskiu ištapyti Mikulino rūmų interjerą, rašyta 1784 08 24 Mikuline, LVIA, f. 1177, ap. 1, b. 4791, l. 1.

³⁸ Taip spalvos paskirtis apibūdinta Ž. Liauksmino oratorinės praktikos knygoje: Ž. Liauksminas, op. cit., 2004, p. 201.

Sutartyse bene dažniausiai taikyta proporcingumo kategorija. Jos reikšmė taip pat apibrėžta tuometinėje retorikoje. Žygimantas Liauksminas, kurio retorikos vadovėlis buvo vienas labiausiai skaitomų LDK, proporciją apibrėžė kaip paveikslą ir atvaizdą dermės pagrindą. Proporcijos reikšmė paveiksliui gretinama su stiliaus svarba kalbai ir simetrijos – kūnui³⁹.

Kone kiekvienoje sutartyje įvardijama, kad altorius, skulptūra ar tapytos figūros turi būti sukomponuotos proporcingai, atitikti šventovės erdvę ir derėti su jau esančiais kūrinių. Pavyzdžiui, Johanno Christiano Schmidto sutartyje nurodyta, kad drožėjas turi pastatyti didįjį altorių, proporcingą Gardino jėzuitų bažnyčios pastatui⁴⁰. Tikslių proporcijų reikalavimas įteisintas įvairių XVIII a. periodų sutartyse, kalbant tiek apie bendrąsias objektų struktūras, tiek ir atskiras detales. Dėl didžiosios grožio teorijos susiformavusi samprata, kad grožis ir tobulumas siejamas su dalių derme, norminiu jų santykiu, tapo neatsiejamu kasdienio vertinimo kriterijumi ir užsakymus apibrėžiančia intencija. Proporcingumo kriterijaus sureikšminimą sutartyse galima sieti su plintančiu visuomenės vizualiniu interesu. Kiti XVIII a. šaltiniai taip pat liudija proporcingumo kriterijaus svarbą pertvarkant bažnyčių interjerus (iš Vilniaus bernardinų bažnyčios pašalintos skulptūros, nes buvo neproporcingos)⁴¹. Proporcijos buvo svarbios ir retai paliudytais atvejais, kai užsakovas vykdė vaizdo korekcijas, bet reikia pažymėti, kad tinkamo atskirų dalių santykio kriterijus buvo ne tik vaizdo harmonijos siekis, bet turėjo ryšį ir su kūrinio paskirtimi, jo reprezentaciniu pobūdžiu⁴².

Be proporcingumo dalių suderinamumo, vartojamos ir kitos kūrinio išraišką apibūdinančios sąvokos. Dažniausiai sutartyse nurodomos kelios. Viena jėzuitų sutarčių, įteisinanti neišlikusio Šv. Jono bažnyčios altoriaus užsakymą, liudija, kokie kūrinio išraiškos aspektai buvo nurodomi ir tapdavo svarbiausiais vaizdo kontrolės kriterijais:

³⁹ Ten pat, p. 70–71.

⁴⁰ RVSAA, f. 1603, ap. 5, b. 2382, l. 1.

⁴¹ R. Janonienė, op. cit., 2001, p. 129–139.

⁴² Pavyzdys – Jeronimo Florijono Radvilos paminklo proporcijų taisyimas, žr.: J. Kowalczyk, op. cit., 1995, p. 31–32.

[...] Aš, Jonas Percelis, ir mano sūnus su savo pagalbininkais ir įrankiais pagal mums [...] duotą piešinį turime ir privalome tinkamai pastatyti iš gipso lipdytą altorių. Gipsinių (stiuko?) figūrų turi būti tiek, kiek pavaizduota piešinyje, nieko nepraleidžiant, visiškai proporcingai, su tinkama jausmų raiška), [...] arabeskos (akantų lapų meandros) ir pačios figūros neturi būti plokščiai padarytos, bet iškilios, labai prašmatnios ir proporcingos, stulpai padaryti pagal mūsų parodytą manierą, visa tai visiškai tobulai [...].⁴³

Be proporcingumo, sutartyje kalbama apie detalių gausą, tūrines ir puošnias formas. Tuos apibūdinimus galima interpretuoti ir tuometinio religinio diskurso kontekste, siejant su kultine užsakomų objektų paskirtimi. Puošnumo poreikio paaiškinimą galima atrasti religinio pobūdžio tekstuose, normatyviniuose Bažnyčios dokumentuose, reglamentuojančiuose sakralinių atvaizdų kūrimą ir suvokimą. Vizualinė kūrinio darna, puošnumas ir grožis atvaizduose sietas su jų kultine paskirtimi. Kūrinio dalių suderinamumo siekis atitiko Tridento susirinkimo nuostatą, pagal kurią bažnyčias puošiantys atvaizdai turi būti dailūs ir aiškiai sukomponuoti. Tridento 25 sesijoje priimtame nutarime, skirtame atvaizdų gerbimui, teigiama, kad bažnyčioje negali būti nieko painiai sukomponuoto, nieko profaniško ar nederamo, nes „Dievo namams dera šventumas“⁴⁴. Puošnumą potridentinė meno doktrina traktavo kaip svarbią savybę, išreiškiančią ir įtvirtinančią katalikiško atvaizdo tapatybę: ji priešinga protestantams būdingam išorinių kulto formų prabangos neigimui, jų įsitikinimui, kad šventovės ištaiga yra stabmeldiškas bruožas ir prieštarauja apaštalių bažnyčios paprastumui ir kuklumui⁴⁵. Pagal Katalikų Bažnyčios mokymą, puošnumas buvo siejamas su tinkamai Dievui išreikšta pagarba. LDK skaitytuose jėzuito teologo Bellarmino veikaluose⁴⁶ buvo rašoma,

⁴³ Drožėjo Johannesso Heinricho Pertzelio sutartis su Vilniaus jėzuitais dėl altoriaus statybos, rašyta 1722 06 29 Vilniuje, VUB RS, f. 57, B 55–5, l. 6–6a.

⁴⁴ *Decrees of the Ecumenical Councils*, ed. by Norman P. Tanner SJ, vol. 2: *Trent to Vatican II*, London, Washington, 1990, p. 776.

⁴⁵ P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes: Teoria sztuki sakralnej w pismach pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków, 2010, p. 69. Apie kultinio atvaizdo puošnumo ir jo kultinės paskirties ryšį taip pat žr.: T. Račiūnaitė, A. Sverdiolas, *Atvaizdų pragmatika, Gyvas žodis, gyvas vaizdas...*, 2009, p. 140–161.

⁴⁶ Belleramino veikalų populiarumą ir jo teorijos recepciją Abiejų Tautų Respublikoje žr.: P. Krasny, op. cit., 2010, p. 184–199. Apie Bellarmino veikalų paplitimą Lietuvos vienuolynų

kad atvaizdų, kaip ir kitų žmogaus sukurtų daiktų, grožis yra dieviškojo grožio atspindys. Šventovės ir visų joje esančių daiktų puošnumas neprieštarauja Bažnyčios tradicijai, yra neišvengiamos jos raidos ir brandos požymis. Ištaigingos šventovės, brangūs kulto reikmenys – tai „tarsi Bažnyčios medžio šakos, gėlės ir vaisiai, liudijantys jos gyvybingumą“⁴⁷.

Be proporcingumo ir puošnumo, dar viena dažniau pasikartojančių užsakovo intencijų buvo tinkamai ir ryškiai išreikšti jausmai. Sutartyse rašoma, kad atskiros figūros turi būti vaizduojamos su joms būdinga išraiška. Kalbama apie jausmų raiškos atitikimą vaizduojamo objekto prigimčiai. Šis požiūris artimas Žygimanto Liauksmo teiginiui, kad „tos statulos ir paveikslai yra gražesni, kuriuose geriau išreikšti prigimties afektai“⁴⁸.

Ryškus LDK dailės užsakovų siekis matyti tikroviškus atvaizdus. Atvaizdas tuomet buvo suvokiamas kaip regimasis tikrovės pakaitalas. Atsižvelgiant į atvaizdo, kaip tikrovės pakaitalo, sampratą itin vertinti dailininko imitaciniai sugebėjimai. LDK memuaristikoje taip pat randame liudijimų, kaip žiūrovai įvertina apgaulingą vaizdų tikrovę ir jos keliamą nuostabą⁴⁹.

Baroko dailės iliuzionizmas remiasi antiteze tarp optinės apgaulės ir tiesos ją pažinus⁵⁰. Paplitusios imitacinės praktikos gali būti aiškinamos ir potridentinės epochos religinio diskurso kontekste. Religinėje dailėje iliuzionizmas turi ir epistemologinę reikšmę, iliuzinis, netikras vaizdas suprantamas kaip instrumentas perteikti tiesą apie tai, kas iš esmės žmogaus protui nepažinu. Optinė apgaulė išreiškia dieviškosios tikrovės

bibliotekose liudija VUB Retų spaudinių skyriuje saugomi minėto autoriaus veikalų provenienciniai įrašai.

⁴⁷ P. Krasny, op. cit., 2010, p. 71.

⁴⁸ Ž. Liauksminas, op. cit., 2004, p. 135. Apie afektų reikšmę retorikoje taip pat žr.: E. Ulčinaitė, *Teoria retoryczna...*, 1984, p. 136–144.

⁴⁹ *Hieronima Floriona Radiowilla diariusze i pisma różne*, oprac. M. Brzezina, Warszawa, 1998, p. 167; apie LDK ir Lenkijos bajorų žavėjimąsi iliuzionizmu žr.: M. Wyrzykowska, op. cit., p. 53–54.

⁵⁰ Anthony Bluntas teigė, kad pagrindinis baroko dailininko tikslas yra sukelti nuostabą ir kad barokinis iliuzionizmas suteikia malonumą, kylantį supratus, kad reginys yra apgaulingas: A. Blunt, Gianlorenzo Bernini: illusionism and Mysticism, *Art History*, 1978, t. 1, nr. 1, p. 67–89.

atvaizdo netikrumą, optinės ir dvasinės tikrovės nesutapimą ir regimybei priešingą *sacrum* prigimtį⁵¹.

Taigi atvaizdas tuo metu suvoktas kaip apgaulingas tikrovės perteikimas. LDK retorikoje kaip *imago* sinonimas vartota sąvoka *simulacrum*, turinti prieštaravimo tikrovei, netikrumo konotaciją⁵². Vaizdo apgaulės užuominos aptinkamos ir XVIII a. LDK sutartyse, pavyzdžiui, Gardino jėzuitų sutartyje, aprašant šv. Pranciškui Ksaverui dedikuotą didžiojo altoriaus ir ciborijos statulas, kalbama apie „*tarsi* vykstantį veiksmą“, apie „*tarsi* pamokslaujančią šv. Ksavero statulą“. Vis dėlto dažniau yra pabrėžiamas vaizdo tikroviškumas, o ne klaidinančio, „netikro“ vaizdo konotacijos. 1754 m. Brastos bernardinų nurodyta pavaizduoti šv. Antaną ir šv. Pranciškų, apgaubtą ąžuolo lapija, su skardos lapeliais, padarytais taip tikroviškai, kad medžiai atrodytų kaip gyvi⁵³.

Nors čia daugiausia cituotos XVIII a. jėzuitų sutartys, reikia pasakyti, kad analogiškas vaizdą apibūdinančių sąvokų vartojimas pastebimas įvairių vienuolių, – bazilijonų, bernardinų, kitų konfesijų atstovų, – taip pat diduomenės religinių užsakymų sutartyse. Daug anksčiau įvardytų intencinių sąvokų aptinkama įvairių XVIII a. periodų sutartyse.

Sakralinių atvaizdų užsakymas atitiko potridentinės epochos religiniame diskurse įtvirtintas atvaizdo sampratas, išreikšdamas ir įtvirtindamas jas lakoniška, reziuumuojančia praktinės paskirties dokumento kalba. Daugelis užsakymo tekstuose esamų sąvokų buvo vartotos XVII–XVIII a. retorikos teorijoje, smarkiai paveikusioje baroko kultūrą. Taigi sutartis ir instrukcijas galima vertinti kaip tuometinių retoriniame ir re-

⁵¹ Kardinolas jėzuitas „Tridento susirinkimo istorijos“ autorius Sforza Pallavicino tekste „Trattato dello stile e del dialogo“ teigė, kad „kiekvienas imitacinio meno kūrėjas tuo labiau vertintinas, kuo labiau suklaidina žiūrovą, ši apgaulė, kai yra pripažįstama, sukelia nuostabą, tampa tiesos valdove“. M. Delbeke, *The Art of Religion: Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini's Rome*, Ashgate, 2012, p. 74.

⁵² VUB RS, f. 3, b.1392, l. 84. Apie *simulacrum* reikšmę žr.: Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazów*, preložyl T. Stróżyński, Gdańsk, 2011, p. 12.

⁵³ Drožėjo Juozapo Beliovskio sutartis su Lietuvos Brastos bernardinais, rašyta 1754 06 21 Lietuvos Brastoje, VUB RS, f. 4, A–355, l. 44–44v.

liginiame diskurse funkcionavusių sąvokų sklaidos formą, turinčią tiesioginį poveikį dailės užsakymams.

XVIII a. LDK sutartys tik patvirtina istoriografijoje kitų šaltinių pagrindu paremtą išvadą, kad prasminiai dailės aspektai tuometinių dailės užsakovų buvo labiausiai vertinami. Nors užsakovo vaidmuo buvo labai svarbus, aptarti dokumentai išryškina tam tikras jo įtakos ribas, jo ir dailininko kompetencijos skirtis, į kurias, vertinant užsakymus, iki šiol nebuvo pakankamai atsižvelgta. Dažniausiai ikonografiją inicijavo užsakovai, bet kartais parenkant kūrinio motyvus dalyvavo ir dailininkas. Kūrinio išraiška, forma pripažįstama pagrindine dailininko kompetencijos sritimi. Vis dėlto apie kūrinių formą ir išraišką pasisakydavo ir patys užsakovai. Bene dažniausiai kartojosi kompozicijos dalių darnos, jų proporcingumo intencija. Taip pat užsakovai dažnai siekė tikroviškų vaizdų, puošnumo ir temą atitinkančios jausminės raiškos. Apibendrinant galima pasakyti, kad XVIII a. LDK dailės užsakymų kontrolės tekstai atskleidžia tuometinės visuomenės vizualines intencijas, kurios ligšiolinėje Lietuvos istoriografijoje kol kas nebuvo pakankamai įvertintos.

A i s t ė P a l i u š y t ė

Directives for Artists in the Grand Duchy of Lithuania in the 18th Century

Summary

The article deals with the documents of artwork commissioning, mostly contracts, in the Grand Duchy of Lithuania in the 18th century. The article aims at defining the intentions of commissioners and drawing a link between the attitudes conveyed in these documents and other texts, which revealed the perception of art within the period in question.

The commissioning of religious images corresponded to the notion of image postulated in the religious discourse of post-Tridentine era, manifesting and establishing it through laconic, summarizing language of contracts. These documents once again support the conclusion drawn from the research of other resources: the highest value was set upon the iconographic aspect of an artwork. In most cases, namely a commissioner determined the subject and the motifs of work. The expression was generally seen as an artist's competence; however, the commissioner often enough gave supplementary recommendations considering the form of artwork: well-proportioned composition was among the most repeated requirements, along with the request for life-like images and ornateness. Many notions circulating through the texts were influenced by the tradition of rhetoric, which highlighted the importance of affects in the work of art. Therefore, documents of commissioning demonstrate the visual aims of the society, which have not been taken into consideration to a sufficient extent in the Lithuanian historiography so far.