

**Sakrālā
arhitektūra
un māksla:
Mantojums un
interpretācijas**

392747

Rakstu krājums "Sakrālā arhitektūra un māksla: Mantojums un interpretācijas" ir kārtējais izdevums, kas sērijā "Materiāli Latvijas mākslas vēsturei" atspoguļo ikgadējā mākslas zinātnieku konferencē "Borisa Vipera piemiņas lasījumi" referātos paustās atziņas.

Šī grāmata veltīta Latvijas sakrālās arhitektūras un mākslas mantojumam un ar tā interpretāciju saistītiem jautājumiem. Šādu izvēli pirmām kārtām rosinājusi mākslas zinātnieku vēlmē iepazīstināt ar jaunākajām atziņām senāko vēstures posmu izpētē. Tie ir arhitektūras un tēlotājas mākslas darbi, kas, pārstāvot dažādus vēsturisko stilu laikmetus, pelna ievēribu jau ar savu eksistenci vien. Taču rakstu autorus stimulējusi ne tikai vēlme dot ieskatu novitātēs, bet arī, padziļinot Borisa Vipera iedibināto tradīciju, aplūkot atsevišķus mākslas darbus un problēmas uz plašāka Eiropas kultūras parādību fona. Izmantojot jaunāko metodoloģiju un salīdzinot pētījumus ar citzemju speciālistu atziņām, mūsu mākslas zinātnieki spējīgi piedāvāt skatījumu, kas sinhronizējas ar līdzīgām mantojuma izpētes problēmām citviet.

Par spīti laika distances trūkumam vai tieši šī iemesla dēļ krietni sarežģītāks izrādās darbs ar laikmetīgās sakrālās mākslas paraugiem. Šķiet, gluži tāpat kā ar mākslas un politikas attiecībām, salīdzinoši nesen tapušo mākslas darbu apguvi apgrūtina emocionālā faktora spēcīgā dominante, kas vienlaikus ir neatņemama šīs vizuālās kultūras jomas uztveres sastāvdaļa, bet reizēm var izrādīties par šķērslī mākslas darba objektīvam izvērtējumam. To apzinoties, rakstu krājuma veidotāji uzskata, ka ir savlaicīgi un lietderīgi runāt par šīm parādībām mūsdienīgas mākslas zinātnes valodā, spējot gan noteikt atsevišķu artefaktu māksliniecisko pašvērtību, gan respektēt to semantisko slodzi, kas ir svarīga šo mākslas darbu virsvērtība.

Kristīne Ogle

The collection of articles "Sacred Architecture and Art: Heritage and Interpretations" is the regular publication in the series "Materials for Latvian Art History" based on art historians' reports presented at the annual Boris Vipera Memorial Conference.

This book deals with the heritage of sacred art and architecture in Latvia and related issues of its interpretation. Firstly, the choice of theme was conditioned by art historians' wish to present their latest discoveries in the field of oldest historical periods. These are works of architecture and visual arts representing different stylistic epochs and worth of interest solely because of their existence. But contributors to this volume have attempted not just to provide an insight into latest advances; developing the tradition established by Boris Vipera, they scrutinise particular artworks and problems in the context of the wider background of European cultural phenomena. Using the latest methodology and comparing their researches with foreign professionals' conclusions, our art historians can provide a version synchronised with similar issues of heritage research elsewhere.

In spite of the lack of distance or just because of this, working with examples of contemporary sacred art turns out to be much more complicated. Like in the case of art and politics, recent artworks are more difficult to interpret because of the strong emotional factor that, being an integral part of this segment of visual culture, can become an obstacle to an objective assessment of artwork. Considering this, authors of this collection presume it is up-to-date and constructive to speak about these phenomena in contemporary art-historical terms, both distinguishing the artistic value of particular artefacts and respecting their semantic charge as an important surplus value of the artworks.

Kristīne Ogle

2008-5
413

L
4

Sakrālā
arhitektūra
un māksla:
Mantojums un
interpretācijas

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

0308130596

**Sakrālā
arhitektūra
un māksla:
Mantojums un
interpretācijas**

UDK 7(474.3)(082)

Sa 232

Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūta publikāciju sērija /
Publication series of the Institute of Art History (Latvian Academy of Art)
MATERĪALI LATVIJAS MĀKSLAS VĒSTUREI / MATERIALS FOR LATVIAN ART HISTORY

Redkolēģija / Editorial board

Elīta Grosmane, Marts Kalms (Mart Kalm, Igaunijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, Tallina / Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse instituut, Tallinn), **Rūta Kaminska, Eduards Kļaviņš, Ingrīda Korsakaite** (Ingrīda Korsakaite, Viļņa / Vilnius), **Vojtechs Lahoda** (Vojtěch Lahoda, Čehijas Republikas Zinātņu akadēmijas Mākslas vēstures institūts, Prāga / Ústav dějin umění AV ČR, Praha), **Lars Olofs Laršons** (Lars Olof Larsson, Kristiana Albrehta universitātes Mākslas vēstures institūts, Ķīle / Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrecht-Universität, Kiel), **Malgožata Omilanovska** (Małgorzata Omilanowska, Polijas Zinātņu akadēmijas Mākslas institūts, Varšava / Instytut Sztuki PAN, Warszawa), **Jānis Zilgalvis**

SAKRĀLĀ ARHITEKTŪRA UN MĀKSLA: MANTOJUMS UN INTERPRETĀCIJAS
SACRED ARCHITECTURE AND ART: HERITAGE AND INTERPRETATIONS

Rakstu krājums / Collected articles

Sastādītāja / Compiler **Kristīne Ogle**

Mākslinieki / Designers **Juris Petraškevičs, Inga Ģibiete**

Literārā redaktore un korektore / Language editor and proof-reader of Latvian **Māra Ņikitina**

Tulkotāja / Translator **Stella Pelše**

Tulkojumu korektore / Proof-reader of English **Kristiāna Ābele**

Uz vāka / On the cover: Helēna Heinrihsone. Kolkas luterāņu baznīcas altārglezņas centrālā daļa "Krustā sistais" /
"The Crucified", central part of the altarpiece of the Kolka Lutheran Church. 1993

Izdevējs / Publisher



Iespiests / Printed by AS "Preses nams"

Izdevumu atbalsta / The publication is supported by



Valsts kultūrkapitāla fonds

© "Neputns", Rīga, 2008

ISBN 978-9984-807-32-4

S A T U R S C O N T E N T

| | |
|---|-----|
| KRISTĪNE OGLE. Ievads | 6 |
| ELITA GROSMANE. Rīgas Doms gadsimtu gaitā un paradigmas maiņas rekonstrukcijā | 9 |
| RŪTA KAMINSKA. Austrumlatvijas rekatolizācija un tās ietekmētais baznīcu arhitektūras un mākslas mantojums | 31 |
| ANNA ANCĀNE. Sv. Pētera baznīcas tornis un fasāde – jauna dekoratīva paradigma Rīgas 17. gs. otrās puses sakrālajā arhitektūrā | 47 |
| KRISTĪNE OGLE. Ieskats jezuītu ordeņa ikonogrāfijā. Latvijas tēlotājas mākslas pieminekļu izpētes problemātika | 59 |
| ILZE JAKUŠA-KREITUSE. Vecticībnieku ikonu glezniecība: Baltijas ikonu gleznotāji un viņu mantojums Latvijas vecticībnieku dievnamos | 80 |
| IVETA LEITĀNE. <i>RaShY</i> tipa sinagogas Latvijā | 94 |
| ANITA BISTERE. Roberta Augusta Pflūga projektēto pareizticīgo baznīcu arhitektūra Latvijā | 102 |
| DAINA LĀCE. 19. gadsimta neogotiskie altāri Latvijas luterāņu baznīcās | 120 |
| INTA PUJĀTE. Jaņa Rozentāla altārglezņas | 137 |
| SILVIJA GROSA. Rīgas jūgendstila perioda sakrālo un sabiedrisko ēku dekors | 146 |
| STELLA PELŠE. Mākslas un reliģijas attiecību aspekti latviešu autoru teorētiskajās atziņās 20. gs. pirmajā pusē | 155 |
| ILMĀRS DIRVEIKS. Juris Vasiljevs un Latvijas sakrālās arhitektūras izpēte | 166 |
| IEVA ASTAHOVSKA. Laikmetīgā māksla un kristietība. Ķecerības, izaicinājumi un garīgā meklējumi | 178 |
| IEVA LEJASMEIJERE. Fotogrāfijas Bībeles vizuālajā noformējumā: īpatnības un problēmas | 189 |
| PIELIKUMI | 194 |
| Summaries of articles | 194 |
| Attēlu saraksts | 204 |
| List of illustrations | 208 |
| Personu rādītājs / Index of persons | 214 |
| Vietu rādītājs / Index of locations | 220 |

IEVADS

Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūta un izdevniecības "Neputns" sadarbībā izveidots rakstu krājums "Sakrālā arhitektūra un māksla: Mantojums un interpretācijas". Izdevums turpina sēriju, kas balstīta uz ikgadējās mākslas zinātnieku konferences "Borisa Vīpera piemiņas lasījumi" referātu bāzes. Konferencē publiskotie pētījumi noformēti zinātnisku publikāciju veidolā, atsaucēs sniedzot gan arhivāliju avotu precizējumus, gan iepazīstinot ar citu pētnieku atziņām un tādējādi būtiski paplašinot lasījumu gaitā rosinātajā domu apmaiņā iesaistīto personu loku. Turklāt, kā tas tradicionāli ierasts, krājums papildināts ar lasījumos neizskanējušām pētījumu atziņām, kas ir būtisks pieņems centienos pēc iespējami daudzšķautņaina un pilnīga tēmas izklāsta.

Konferences un attiecīgi arī rakstu krājumi tiek veidoti saskaņā ar tiem piešķirto pamattēmu. Ikreiz tā tiek izraudzīta, sabalsojoties ar aktuāliem jautājumiem, kam, pēc speciālistu domām, tobrīd nepieciešama pastiprināta uzmanība. Līdz šim tā bijusi pievērsta dažādiem nacionālās skolas aspektiem, mākslas un politikas attiecību apcerei, vizuālās mākslas dialogam ar pilsētvides piedāvāto situāciju un līdzīgām problēmām. Nav noliedzams, ka vienojošās tēmas izvēle kalpo kā papildu stimuls, lai pētnieka individuālo devumu Latvijas mākslas vēstures "balto plankumu" aizpildīšanā iekļautu profesionālās darbības plašākās kopsakarībās.

14. Borisa Vīpera piemiņas lasījumi un šis izdevums veltīts Latvijas sakrālās arhitektūras un mākslas mantojumam un ar tā interpretāciju saistītiem jautājumiem. Par labu šādai izvēlei likuši nosvērties vairāki apstākļi. Vispirms tā bija kolēģu vēlme iepazīstināt ar jaunākajām atziņām, kādas radušās, mākslas pieminekļus pētīt tuvplānā. Turklāt atbilstoši Borisa Vīpera spēkā uzturētajai tradīcijai skatījums uz atsevišķiem artefaktiem tiecas izvērsties, ar mūsdienīgu metožu palīdzību iesaistot jaunatklājumus plašākā mākslas vēstures kontekstā. Tādējādi Latvijas mākslas mantojums iegūst papildu interpretācijas dimensiju, sabalsojoties ar Eiropas mākslas stilu laikmetiem, rodot vietu kādas noteiktas mākslas skolas ietvaros vai atklājot atsevišķu mākslinieku radošā rokraksta metamorfozes. Taču šajā gadījumā izraudzītais kopsaucējs – sakrālā māksla – ļauj ne vien mūsdienu zinātnes valodā runāt par atsevišķu artefaktu māksliniecisko vērtību un iederību vispārējās mākslas dzīves sakarībās, bet arī respektēt semantisko slodzi, kas ir absolūti svarīga šo darbu virsvērtība.

Pārsteidzoša šķiet iespēju bagātība, kāda mākslas zinātniekiem paveras, šiem jautājumiem tuvojoties, un uz šī pamata apvienotie mākslas pieminekļi tikusi aplūkoti negaidīti daudzveidīgos rakursos. Proti, sakrālās mākslas izpēte un skaidrojums liek rēķināties ar kādu specifisku kultūras dzīves dimensiju: rakstu autori parāda, cik daudzu un dažādu apstākļu un priekšnosacījumu sakritības dēļ reliģiskajai mākslai veltītie darbi ieguvuši savus īpatnējos vaibstus. Mākslas zinātnieki rosina domāt par visai plašu ideju spektru: mākslas darbu skaidrojumā ņemt vērā gan tādi aspekti kā mākslinieka personība, izglītība, darba finansētāja loma, starpkonfesionālo attiecību iespaids, laikmetīgie piedāvājumi filozofiskajos strāvojumos, gan arī politiskās situācijas raksturojums un saimnieciskās dzīves kolizijas, kas nosaka reģionu kultūrvēsturisko fonu un līdz ar to lielā mērā arī mākslas darbu specifisko raksturu. Iedziļināšanās

šādos it kā pastarpinātos vai starpdisciplināros jautājumos šajā gadījumā ir neizbēgama, un tas ir būtisks atbalsts, mēģinot izprast, kā mākslas darbs funkcionē tam sākotnēji paredzētajā vietā, un izziņāt tā idejisko satvaru vai nolasīšanas kodu, kas bija svarīgs senāk un ievērojami bagātina mākslas darba izpratni šodien.

Viens no būtiskākajiem pārdomu lokiem, ar ko krājumā ietvertie teksti vedina nodarboties, ir tradīcija un novitāte sakrālajā mākslā. Tas ir jautājums par mākslinieka (kurš, būdams ierobežots noteiktā laikā, iekļaujas strauji mainīgās dzīves (un mākslas) nosacījumos) centieniem veidot mākslas darbu, kas vēstītu par mūžīgo un nemainīgo pāri esamību. Šāda darba radītājs materiālās pasaules reālās tīecās pārveidot tādējādi, lai aktualizētu mūžības pārdzīvojumu, palīdzētu mirstīgajam cilvēkam ar to kaut kādā mērā saskaņoties un radītu vidi, kas šo dialogu spētu veicināt (telpiskās struktūras, interjera risinājumi, atsevišķi tēlotājas mākslas objekti), tādējādi dodot iespējas runāt par nīcīgā, steidzīgā, haotiskā, svārstīgā un pārejošā tikšanās ar mūžīgo, dzīvo, harmonisko, jēgpilno un nemainīgo. Šajā sakarā nākas domāt par iespējām indivīdam radoši un brīvi izpausties, ņemot vērā kultūras mantojumā ierakstīto pieredzi, respektējot noteiktā laikā un sabiedrībā akceptētus reliģiskās mākslas kanonus, tiecoties tos pilnveidot vai – gluži pretēji – apiet un laužt, rēķinoties ar emocionālo spriedzi, kas neizbēgami rodas, šādā ceļā radītus mākslas darbus piedāvājot patērētājiem. Līdzās stilu mākslas elementiem, formālai izveicībai, arhitektoniskam lieliskumam, materiāla izsmalcinātībai – neizsakāmajai daudzveidībai, ko piedāvā sakrālās mākslas ārējās aprises, – nemainīga un visiem aplūkotajiem artefaktiem kopīga ir izpratne par mākslas darbu kā tādu, kas nepaliek vien mākslinieka subjektīvas pašizteiksmes statusā, bet ļauj sabiedrībai sevi pazīt mūžības meklējumos un kalpo kā divu esamību satikšanās vieta. Gan paši mākslas darbi, gan rakstu krājums, kurā tie apcerēti, stāsta par cilvēces bezgalīgajiem centieniem šādu saskarsmi piedzīvot un uzturēt spēkā.

Kristīne Ogle



RĪGAS DOMS GADSIMTU GAITĀ UN PARADIGMAS MAIŅAS REKONSTRUKCIJĀ

Elita Grosmane

19. gs. mākslai raksturīgais retrospektīvisms vistiešākāk attiecināms ne vien uz laikmeta mākslas attīstības tendencēm, bet arī uz vēsturisko kultūras mantojumu. Rīgā tas skāra arī lielāko un svarīgāko Baltijas viduslaiku pieminekli – Doma būvansampli (1. att.). Izsekot pārmaiņām tā izveidē no 19. gs. 80. gados uzsāktās rekonstrukcijas līdz 1909. gada 12. maijam, kad Rīgas Vēstures un senatnes pētītāju biedrības Doma būvnodeļa paziņoja par Doma baznīcas un klostera atjaunošanas noslēgumu,¹ ir raksta galvenais uzdevums. Joprojām aktualitāti nav zaudējis jautājums, kā laika gaitā tapa un mainījās grandiozais ansamblis, kas cauri gadsimtiem kļuvis par neatņemamu pilsētas panorāmas sastāvdaļu. Cik lielā mērā protestantiskais pragmatisms un laiku pa laikam atdzimstošais retrospektīvisms ir sekmējis viduslaicīgā Doma koptēla saglabāšanos un cik lielā mērā tas bija pakļauts dažādo laikmetu stilu ienestajām transformācijām, ir tie aspekti, kas skarti šajā rakstā.

Taču vispirms jāatgriežas senatnē. 1211. gada 25. jūlijā, svētā Jēkaba dienā, bīskaps Alberts svinīgā ceremonijā lika pamatakmēni vērienīgai iecerei. 13. gs. gaitā pilnā apjomā izdevās uzcelt katedrāli (sākumā tā bija bīskapa, vēlāk Prūsijas, Livonijas un Igaunijas arhibīskapa katedrāle) ar tai piegulošo klosteri, kas kļuva par lielāko viduslaiku būvkompleksu Baltijas reģionā. Protams, dažus papildinājumus ienesa arī nākamie gadsimti, tomēr līdz pat mūsdienām ir nonākusi impozantā arhitektoniskā pamatstruktūra, kas arhitektūras vēsturē iegājusi kā izcils pārejas stila (no romānikas uz agro gotiku) paraugs. Iesākts no kaļķakmens blokiem, bet pilnībā uzcelts no sarkanajiem ķieģeļiem, Rīgas Doms iekļaujas Viduseiropas ķieģeļu gotikas izplatības areālā. Arī arhitektoniski joprojām skaidri iezīmējas tā sākotnēji bazilikālais plānojums ar kori, šķērsjomu, trim apsīdām, masīviem balsta stabiem, kas sadala draudzes telpu trīs jomos, un klostera kompleksu. Garajā celtniecības procesā 13. gs., mainoties būvpieredzei, baznīcu piemēroja tobrīd aktuālākiem halles tipa paraugiem, kas atspoguļojas dienvidu joma paplatinājumā un sājnomu velvju konstrukcijā. Līdz galam neizpētīts un neizdiskutēts tikai palicis rietumu torņa piebūves laiks. 14. un 15. gs. gaitā Doma ziemeļu un dienvidu pusē piebūvēja sānu kapelas. Domājams, 15. gs. nogalē vai 16. gs. sākumā bija iecerēta baznīcas altāra kora paplašināšana. Ideja palika nerealizēta, un no tās saglabājušies vienīgi mūra pamati celtnes austrumu galā.



1. Rīgas Doms

¹ Neumann, W. *Der Dom zu St. Marien in Riga*. Riga, 1912, S. 108.



2. Vilhelma fon Štrika zīmējums. Viduslaiku gleznojums "Marijas kronēšana" virs ziemeļu portāla. 14. gs. sākums

² Bruiningk, H. v. *Messe und kanonisches Stundengebet nach dem Brauche der Rigaschen Kirche im späteren Mittelalter*. Riga, 1903, S. 328; Bruiningk, H. v. *Die Altäre der Domkirche zu Riga im Mittelalter*. In: *Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands aus dem Jahre 1901*. Riga, 1902, S. 8–13; Neumann, W. *Der Dom zu St. Marien in Riga*, S. 35–37.

³ Arbusow, L. *Die Einführung der Reformation in Liv-, Est- und Kurland*. Leipzig; Riga, 1919, S. 96–102, 105, 122.

⁴ 19. gs. Doma rekonstrukcijas laikā uz vecajiem ozolkoka soliem pēc vairākkārtējas tīrīšanas sānu malās atklājās ar iedzilinātu liniju iegriezti reljefi (uz viena – Ādams un Ieva, uz otra – Marija Magdalēna), kas kādreiz esot bijuši iekrāsoti tā, ka atgādinājuši intarsiju. Solus no kora un šķērsjoma

Par Doma interjeru viduslaikos ļauj spriest tikai krāšņie katoļu arhibīskapa katedrāles apraksti ar tās 30 altāriem, piemēram, kokā griezto Jaunavas Marijas (*virgo gloriosa*) tēlu, Svētā krusta altāri letnera priekšā, Svēto asiņu relikvijas pielūgšanas vietu, korporāciju un apvienību ierīkotām un bagātīgi dekorētām kapelām.² Tur vajadzēja būt gan gleznām, gan skulptūrām, gan audumiem, metāla kalumiem un citiem lietišķās mākslas priekšmetiem: kausiem, monstrancēm, relikviārijiem, svečturiem.³ Brīnumainā veidā līdz mūsdienām nonākuši divi garīdznieku soli, kas joprojām stāv baznīcas altāra korī.⁴ Viss pārējais laika gaitā zudis.

Ar viduslaikiem saistīts 1891. gada sensacionālais atklājums Doma ziemeļu portāla priekšhalles izpētes gaitā. Uz baznīcas ārsienas parādījās 14. gs. sākuma gleznojums, kas tika rūpīgi fiksēts un pārzīmēts (2., 3. att.).⁵ Tas sastāvēja no trim kompozīcijām. Centrālajā daļā tieši virs portāla uz plānas apmetuma kārtas bija attēlota "Marijas kronēšana", sānu malās – "Pasludināšana" un "Kristus ciltskoks". Šodien krāsainais gleznojums identificējams tikai kā tumšs, apsūbējis plankums Doma priekšhallē. Vēlāko pārgleznojumu stipri bojāta viduslaiku gleznojuma pēdas 1895. gadā tika atrastas baznīcas altāra kora apsīdā, kur atsedza uz zilganzaļa pamata lidojošu figūru fragmentus un audumā ievītā skeleta atveidu – acimredzot no "Pastarās tiesas" ainas.⁶ Savukārt krustejā tika fiksēta senlaicīga (domājams, 15. gs.) "Krustā sīšanas" kompozīcija, kas pēc tam izpostīta, kaļot sakristejas logu.⁷ Visi pārējie gleznojumi baznīcā un krustejā bijuši ornamentāla rakstura un pārsvarā atradušies uz velju ribām.

16. gs. Eiropas vēsturē iegājis ar Mārtiņa Lutera reformāciju, tās izplatīšanos un nostiprināšanos zemēs ap Baltijas jūru. Ideoloģiskās, politiskās un saimnieciskās pārmaiņas guva



plašu rezonansi. Tika sagrauta līdzšinējā Romas katoļu baznīcas viengabalainība. Reformācija sekmīgi izplatījās Eiropas ziemeļu apvidos – Dānijā un Norvēģijā. 1528. gadā Gustavu I Vāsu kronēja par Zviedrijas un Somijas karali. Jaunā kustība sasniedza arī Baltijas teritoriju. Laikposmā no 1523. līdz 1525. gadam Lutera vairākas vēstules veltīja tieši Rīgas kristiešiem. Jauno mācību sludināja Johanna Bugenhāgena palīgs Andreass Knopkens un Rostokas maģistrs Silvestrs Tegetmeiers, turklāt tā šeit nostiprinājās ātrāk nekā tādās vācu protestantisma citadelēs kā Lībecka, Dancīga, Hamburga un Kēnigsberga. Ir pieņemts uzskatīt, ka Lutera reforma ievadīja jaunus laikus Eiropas vēsturē. Rīgas Domam ne tik daudz kā arhitektūras, bet vairāk kā mākslas piemineklim tas bija īpaši nelabvēlīgi. Katedrāle kļuva par vienu no 16. gs. reliģisko disputu un grautiņu upuriem. To izdemolēja, tad slēdza, dārglietas konfiscēja, un nekustamos īpašumus atsavināja. Stāvokli vēl vairāk pasliktināja 1547. gada ugunsgrēks. Oficiālo atteikšanos no katedrāles katoļi apstiprināja 1551. gadā. Ar vēl lielākiem katoļu tiesību ierobežojumiem beidzās Livonijas karš (1558–1583) un Kalendāra nemieri (1584–1589). Postsošais gadsimts atstāja izdemolētu baznīcu ar nodegušu torni un pamestas klostera telpas.

Viduslaiku interjera pārbagātību un greznību nomainīja vienkāršā un atturīgā luterisma ienākšana kādreizējās katedrāles telpās. Tomēr arī jaunās ticības sludinātājiem vajadzēja rēķināties ar mākslas iedarbības spēku. 16. gs. pirmās puses baznīcas reformētāji sākumā nonāca līdz pat pilnīgam juteklisku tēlu un svētbiļžu pielūgšanas noliegumam, pēc tam sekoja mērenāka baznīcas politika un Lutera akceptēta atļauja uzskatīt sakrālās mākslas priekšmetus par svarīgu baznīcas ideoloģiskās ietekmēšanas līdzekli. Līdz ar citiem protestantu sakrālajiem

3. Vilhelma fon Štrika zīmējums. Viduslaiku gleznojums "Kristus ciltskoks" virs ziemeļu portāla. 14. gs. sākums

kvadrāta pārcēla uz kori un novietoja pie sienas, kur tie stāv joprojām. To agrākajā vietā izbūvēja zemu sētiņu. – Neumann, W. *Der Dom zu St. Marien in Riga*, S. 94.

⁵ Pārzīmējis arhitekts Vilhelms fon Štriks. – Mohrmann, K. Die einstige Vorhalle am Dom zu Riga und deren Wandgemälde. In: *Siebenter Rechenschaftsbericht der Abtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für den Rigaschen Dombau für das Jahr 1891*. Riga, 1892, S. 15–16, 23–29.

⁶ Neumann, W. Bericht über die Wiederherstellungsarbeiten am Dom während des Jahres 1895. In: *Zehnter und Elfter Rechenschaftsbericht der Dombauabtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands für die Jahre 1894 und 1895*. Riga, 1896, S. 66–75.

4. KORDS MEIERS (?).
Gleznojums uz ziemeļu
portāla durvīm. 17. gs.
beigas–18. gs. sākums

⁷ Hoffmann, O. Alte Malereien im Kreuzgange des Domes zu Riga. In: *Achter Rechenschaftsbericht der Abtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für den Rigaschen Dombau für das Jahr 1892*. Riga, 1893, S. 10–16.

⁸ Campe, P. *Lexikon liv- und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400–1850*. Bd. 1. Stockholm, 1951, S. 81.

⁹ Latvijas Valsts vēstures arhivs (turpmāk LVVA), 4039. f., 2. apr., 928. l.

¹⁰ Berkholz, C. A. *Beiträge zur Geschichte der Kirchen und Prediger Rigas*. Riga, 1867, S. 47.

¹¹ Kādā vēstulē savam draugam grāmatīgotājam Gešem Zontāgs sūdzas: "Doma baznīca: iekšā es iegāju trīs bailpilnās minūtēs, kurās likās, ka krusteja virs manis iegrūs. Klupdams no vienas kapaplāksnes pret nākamo, drebēdams no draudošajām skulptūrām augšā visapkārt, turēdams mutei priekšā kabatlakatiņu, lai nenosmaktu no liķu izgarojumiem, beidzot izstāpījū kaklu un redzēju kokā grieztus jūdu karavadoņus grieķu kostimos, apustuljus un mocekļus, pie kuriem vajadzētu piesēdināt ēģiptiešu hieroglifu cilvēkus un ķīniešu porcelāna monstrus. Nākamajā ziemā koka statujas un cilņus izdalīs nabagiem kā malku un ar gleznu audekliem iztapsēs ievērojamu kurpnieku, drēbnieku un mucinieku cunftes kapenes. Jau daudz darīts skaidrā labā, lai pievērtu acis uz neglīto." – Hoffmann, K. *Volkstum und ständische Ordnung in Livland: Die Tätigkeit des Generalsuperintendenten Sonntag zur Zeit der ersten Bauerreformen*. Königsberg; Berlin, 1939, S. 27. (Schriften der Albertus-Universität. Geisteswissenschaftliche Reihe. Bd. 23.)

¹² LVVA, 749. f., 1/2. apr., 634. l., 2. lp.; 1426. f., 1. apr., 39. l., 3.–6. lp.



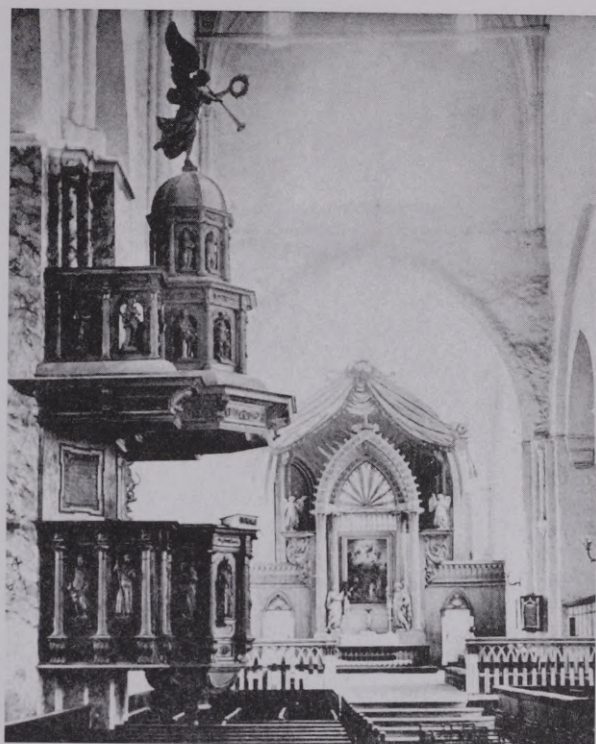
tāju luktas, kāpņu un vēl "citi gleznojumi, kas atrodas baznīcā".⁹ Domājams, ka ražīgā meistara veikumam varētu piedēvēt arī iluzorās arhitektūras motīvus un ornamenta elementus uz ziemeļu portāla durvīm un vējverī pirms ieejas krustejas austrumu spārnā (4. att.). 18. gs. 20. gados Doma austrumu pusē piebūvēja barokālu frontonu, laikmetīga forma tika piešķirta arī altāra kora jumtam.

1775. gadā baznīcas tornis ieguva barokālu kupola noslēgumu. 18. gs. sākuma grezno interjeru sāpīgi skāra 1786. gada skarbie remontdarbi. Racionālisma ideju ietekmē tie bija īpaši postoši,¹⁰ tādēļ mākslas vēsturnieku vidē ieguvuši "otrās reformācijas" nosaukumu. Rīgas Domskolas rektors, vēlāk ģenerālsuperintendents Karls Gotlobs Zontāgs, kas nesen bija ieradies Rīgā no Vācijas, pauda savus pirmos iespaidus par Domu: "(..) par maz aizvākti vecie krāmi un bezgaumīgās senfranku aizvēstures atliekas (..)"¹¹ Tādēļ Domu izbalsināja un aizkrāsoja pilnasinīgos tēlus un ornamentus. No ārpusē senais būvansamblis arvien vairāk apauga ar cieši piegulošiem dzīvojamiem namiem, pagalmiem, noliktavām un būdām (5. att.). Krustejā ierīkoja tirdzniecības vietas. Nokļūt tajās varēja, tikai izejot cauri baznīcai, un tas notika pat dievkalpojumu laikā.¹²

Vēl lielākus postījumus Domam nesa Rīgas priekšpilsētu nodedzināšana 1812. gadā, franču karaspēkam atkāpjoties. Stratēģisku apsvērumu dēļ baznīcā ierīkoja graudu un materiālu noliktavu, bet tā netika izmantota, jo karaspēks atkāpās caur Jelgavu. Taču dievnama interjers bija sabojāts un piegrūzots, tādēļ 1814. gadā uzsāka remontdarbus.¹³ Interjeru atkal modernizēja, vecā altāra (6. att) vietā uzstādīja jaunu – pēc Tērbatas Universitātes profesora

interjeriem pamazām atdzīvojās un ar mākslas darbiem piepildījās arī Rīgas Doms. Ar 1594. gadu saistīti divi dārgi un lieli pasūtījumi: tika atjaunota augstā torņa smaile ar lodi un gaili, kā arī pasūtīts lielais ērģeļu prospekts (pabeigts 1601. gadā). Interjerā ienāca tādi iekārtas priekšmeti kā altāris, kancele, epitāfijas, kapenes, soli un lietišķās mākslas izstrādājumi. Pielietojumu atrada arī no katoļu laikiem palikušais inventārs, piemēram, jau minētie garīdznieku soli.

17. gs. protestantisko atturību plašajā telpā mazināja baroka stila krāšņā valoda un centieni modernizēt viduslaicīgās arhitektūras formas. Ir zināms, ka no Līnburgas iebraukušais mākslinieks Kords Meiers (?–1703) apgleznojis 20 velvju kapes un kora velvēs attēlojis Pastaro tiesu.⁸ Ar viņa vārdu saistīti dziedātāju



Johana Vilhelma Krauzes (1757–1828) ieceres ar tolaik moderniem neogotiskiem dekora elementiem, ko ieviesa arī 1641. gadā Jelgavas kokgrīzēja Tobiasa Heinca (1589–1653) izgatavotajā kancelē. Pie iztukšotā interjera zaudējumiem jāpieskaita arī visi vecie misiņa kroņlukturi un sienas svečturi. Dokumentāras liecības saglabājušās par pārdoto, pēc tam gabalos saskaldīto un kalķu dedzināšanai izlietoto H. fon Pletenberga kapaplāksni.¹⁴ Sakoptās baznīcas svinīga iesvētīšana notika 1820. gada 1. februārī.

Jaunu pavērsienu Rīgas Doma vēsturē ienesa 19. gs. vidus retrospektīvie noskaņojumi. Kā izcilu pieminekli viduslaicīgo būvansambli pavēlēja izcelt Baltijas provinču ģenerālgubernators grāfs Aleksandrs Suvorovs-Rimnikskis. Tādēļ 1851. gada 8. septembrī var pasludināt par Doma atjaunošanas dzimšanas dienu. To pamato ģenerālgubernatora atzinums Rīgas rātei adresētā vēstulē: "Doma baznīca, kas ar savu īpašo arhitektūru varētu būt pilsētas rota, ir būdu un nelielu tai piebūvētu ēku pilnīgi aizsegta un izkropļota."¹⁵ Progresīvā ideja bija dzimusi, un tai sekoja ilgstošs process, līdz kura pilnīgam īstenojumam nosakāmas vairākas attīstības fāzes.

Senā pieminekļa jaunatklāšanas, izziņāšanas un sakārtošanas pirmais posms ilga desmit gadus – līdz 1865. gadam. Ieceres praktisko izpildi uzticēja pirmajam akadēmiski izglīto-tajam Rīgas galvenajam arhitektam Johanam Danielam Felsko (1813–1902). Klasicisma tradīcijās skolotais Felsko, ņemoties šo pienākumu, sākumā to uztvēra kā apgrūtinājumu. 1858. gadā pilsētas rātei adresētā vēstulē viņš rakstīja, ka Rīgas Doms "var iespaidot tikai ar dimensijām, no arhitektoniskā viedokļa tas nevar pretendēt uz mākslu un gaumi"¹⁶. Citējot šo

5. Apbūvētais Rīgas Doms

6. Doma interjers pirms pārveides. 19. gs. 80. gadi

¹³ Grosmane, E. Neogotikas ienākšana Rīgas Domā 19. gs. pirmajās desmitgadēs. No: *Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā*. Rīga, 1998, 62.–71. lpp.

¹⁴ Latvijas Nacionālais vēstures muzejs (turpmāk LNVM), VN Nr. 7696.

¹⁵ Neumann, W. *Der Dom zu St. Marien in Riga*, S. 68.

¹⁶ Turpat, 72. lpp.



7. Rietumu portāls 1862. gadā

¹⁷ Lāce, D. Die Tätigkeit des Rigaer Hauptarchitekten Johann Daniel Felsko. In: *Studien zur Kunstgeschichte im Baltikum*. Kiel, 2003, S. 76–77. (Homburger Gespräche, H. 18.)

¹⁸ Arī viduslaikos šajā vietā bijusi ieeja baznīcā, kas laika gaitā nogrimusi zem ielas līmeņa, tādēļ radās nesakrītība ar vecās loga rozes vietu. 1902. gadā baznīcas rietumu sienā marķēja tās atrašanās. – Neumann, W. *Der Dom zu St. Marien in Riga*, S. 71.

frāzi, jāņem vērā, ka no daudzajām piebūvēm tikko atbrīvotais būvprojoms nevarēja būt vizuāli pievilcīgs. Tas drīzāk konfrontēja ar Felsko romantizētajiem priekšstatiem par viduslaiku mantojumu, kuri apmācības procesā bija veidojušies Rietumeiropas romānikas un gotikas dižāko sasniegumu ietekmē. Turklāt arī citviet viduslaiku pieminekļi bija pakļauti voluntārām rekonstrukcijām, piemēram, tika atrasti Ķelnes Doma fasādes plāni, un 1842. gadā sākās baznīcas rietumu torņu celtniecība. Felsko kā radoša personība kopš 19. gs. 50. gadu beigām saviem būvobjektiem labprāt izvēlējās neogotiskas formas. Anglikāņu baznīca Rīgā (1857–1859), jaunais Sv. Jāņa ģildes nams (1863–1866), Vecā Sv. Ģertrūdes baznīca (1864–1866) – visi minētie pieminekļi¹⁷ ir tipiski 19. gs. vidus historizējošās arhitektūras paraugi, ko iedvesmojusi Ziemeļeiropas ķieģeļu gotika un tolaik tik populārie Georga Gotloba Ungeviters izdevumi, piemēram, "Gotisko konstrukciju parauggrāmata" (*Lehrbuch der gotischen Konstruktionen*, 1859).

Tāpēc pašsaprotama bija Felsko vēlme pēc iespējas uzlabot Doma noplukušās fasādes. Vienkāršās un raupjās, vēl romānikas laika arhitektūras tradīcijās balstītās Doma ārējās formas un interjers, kas bija zaudējis visus

viduslaicīgi greznā katoļu liturģiskā rituāla elementus, neatbilda tolaik valdošajam priekšstatam par romāniskās un gotiskās mākslas augstākajiem sasniegumiem. Lai būvprojomu padarītu cildenāku, nojaukto 17. gs. noliktavu un citu piebūvju vietā torņa rietumu fasādē izveidoja jaunu gotikas stilā ieturētu, bagātīgi profilētu portālu ar loga rozī virs tā. Tagad te bija galvenā ieeja baznīcā (7. att.).¹⁸ 1867. gadā uzlabojumi skāra arī ziemeļu fasādi. Senā 13. gs. vidus ziemeļu portāla priekšā, kurš pieder pie skaistākajiem paraugiem Baltijas mākslā, izbūvēja to aizsedzošu priekshalli ar trim vēlās gotikas formās stilizētiem logiem un ieejas portīku. Iekšējās kāpnes atradās tik tuvu portālam, ka to vairs nebija iespējams uztvert (8. att.). Citi Felsko Doma "izskaistinājuma" (Vilhelma Neimaņa lietots apzīmējums) projekti palika nerealizēti.

Pamudinājumi Doma atjaunošanas nākamai fāzei radās Krievijas austrumu provinču Vēstures un senatnes pētītāju biedrības 1882. gada 12. maija sēdes laikā. Ievadīja to nepieciešamība pēc jaunām Doma ērģelēm. 1879. gadā no 51 ērģeļu balss pareizi skanējušas vairs tikai septiņas, un tas apgrūtināja lielāku un vērtīgāku skaņdarbu izpildīšanu. 1881. gada 18. oktobrī Krievijas imperators Aleksandrs III piekrita atvēlēt 40 000 rubļu ērģeļu pasūtīšanai no baznīcas īpašuma, jau 16. novembrī tika parakstīts līgums ar slaveno vācu firmu *E. F. Walcker & Comp.* Ludvigsburgā pie Štutgartes, un pēc diviem gadiem Rīgā sāka skanēt tobrīd pasaulē



lielākās ērģeles ar 6883 stabulēm.¹⁹ Instrumenta nomaiņas laikā tika respektēta un saglabāta vecā 16. gs. beigu kokgriezumu fasāde (9. att.). Sarosījās arī pilsētas rāte, ģildes un privātpersonas, kas ziedoja līdzekļus un pasūtīja vitrāžas Minhenē, Drēzdenē un Rīgā.

Svarīgais notikums baznīcas un pilsētas dzīvē piesaistīja Domam sabiedrības uzmanību. Apmeklētāju skaita pieaugums radīja nepieciešamību sakārtot un uzlabot telpisko vidi. Rīga 19. gs. 80. gados bija kļuvusi par strauji augošu Krievijas impērijas rūpniecības, izglītības un kultūras centru. Palielinājās iedzīvotāju skaits un līdz ar to pilsēt būvnieciskais vēriens – pēc vaļņu nojaukšanas aktivizējās apbūve bulvāru zonā un priekšpilsētās. Vecpilsētā jaunās formas ienāca ar lielāku apdomu, pārsvarā tās bija reprezentatīva vai komerciāla rakstura būves, un tādējādi mainījās šīs pilsētas daļas sabiedriskais statuss. Kontakti ar ārpusauli (līdz ar dzelzceļa un citu saziņas formu nostiprināšanos) atviegloja sava laika progresīvo ideju izplatīšanos, kas skāra visas dzīves jomas. Rīgā iebrauca lielākos centros izglītoti pasniedzēji, aktivizējās domu apmaiņa un pieauga prasības kultūras jomā. Šādā situācijā amatnieciski un elementāri remontdarbi viduslaiku baznīcās vairs nemēdza notikt. Līdz ar nacionālās pašapziņas nostiprināšanos un intereses pieaugumu par lokālo vēsturi senās celtnes kļuva par pieminekļiem, ar kuriem lepojās. Zinātniska pieeja pagātnes mantojumam prasīja ne vien šo ēku uzturēšanu, bet arī izpēti. Visticšākā veidā laikmeta prasības skāra Domu.

8. Johana Daniela Felsko piebūve virs ziemeļu portāla 1867. gadā

¹⁹ -r. Die Orgel der Domkirche in Riga. *Rigasche Stadtblätter*, 1883, Nr. 18, S. 142–144; Neumann, W. *Der Dom zu St. Marien in Riga*, S. 73.



9. Skats uz kanceli un ērģelēm ap 1870. gadu

²⁰ Neumann, W. *Der Dom zu St. Marien in Riga*, S. 77.

²¹ Guleke, R. *Der Dom zu Riga. Baltische Monatsschrift*, 1884, Bd. 31, S. 594–600.

²² Vēlāk šī ideja tika realizēta un Johana Vilhelma Krauzes letnera tipa retabls dekonstruēts un pārvietots uz ziemeļu kapelu pie rietumu torņa. No izvērstās kompozīcijas saglabāja tikai Ernsta Gothilfa Boses darināto Rafaēla gleznas "Kristus apskaidrošanās" kopiju, kam izgatavoja jaunu rāmi renesanses stilā un malās novietoja Ķelnes tēlnieka Pētera Jozefa Imhofa barokāli masīvās skulptūras.

Sistemātiska Doma atjaunošana sākās ar būvvēstures izpēti, ko uzticēja Tērbatas Universitātes arhitektam Reinholdam Gulekem (1834–1927). Vēsturiskā perspektīvā skatoties, Doms atšķirībā no Felsko (arhitekta praktiķa) piedāvājuma pirmo reizi kļuva par padziļinātas vēsturiskās un arhitektoniskās izpētes objektu. Protams, šo apgalvojumu nedrīkst absolutizēt – Guleke pārāk tālu neaizgāja no historizējoši patvaļīgās Felsko Doma rekonstrukcijas koncepcijas. Nepieciešamība pēc teorētiskiem un vēsturiskiem pamatojumiem būtiski mainīja attieksmi pret 13. gs. sākumā dibināto būvansambli, kas tika uztverts kā kultūrvēsturiski nozīmīgs un vērtīgs arhitektūras piemineklis. No mūsdienu mākslas vēsturnieku viedokļa H. Otes "Baznīcu mākslas arheoloģijas rokasgrāmātā" balstītie Gulekes secinājumi liekas nepamatoti un pat naīvi, piemēram, nosakot piecus būvperiodus Doma celtniecības vēsturē, un nav iedziļināšanās vērti. Nesaudzīgi tos kritizējis jau Vilhelms Neimanis: " (...) no hipotēzēm ņudzošais mākslas vēsturnieciskais pētījums ir arī pilnīgi diletantisks."²⁰ Lietderīgāk pievērsties nodaļai raksta izskaņā, kas saucas "Mūsdienu centieni" (*Die Bestrebungen der Gegenwart*). Šeit izteikti Gulekes Doma atjaunošanas plāni nākotnē.²¹ Tie sastāv no atbildēm uz četriem jautājumiem: 1. Kas vēl būtu jāizvāc no Rīgas Doma? 2. Kurām Doma daļām nepieciešami pamatīgi uzlabojumi? 3. Kuras daļas būtu jāpilnveido Doma cel-

nieku garā? 4. Kam un kā šos darbus vajadzētu uzņemties?

Pēc pirmā punkta bija paredzēts pārvietot sakristeju no kora apsīdas daļas. 1820. gadā iesvētītais altāra retabls tobrīd bija kļuvis pašsaprotami vecmodīgs.²² Ārpusē bija jānojauc piebūve altāra kora ziemeļu pusē, bet sakristeja jāpārceļ uz arhitektoniski mazāk uzkrītošo dienvidu pusi, jānomaina arī stilistiski pretrunīgais jumta segums. Garīdznieku solus no vidusjoma un šķērsjoma krustojuma kvadrāta bija iecerēts pārvietot uz altāra kori zem bīskapa Meinarda kapavietas, kur tie stāv joprojām. Koka skapji, kas sadalīja šķērsjomu, bija jānojauc, grīdas līmenis jāpazemina, lai draudzei būtu pieejams viss skaistais šķērsjoms. Dziedātāju luktu no Elizabetes kapelas paredzēja pārcelt uz tumšo šķērsjoma dienvidu stūri. Visas minētās vēlnes ar laiku tika piepildītas.

Vēl Guleke plānoja likvidēt liķu kambari un luktu pie ieejas krustejas rietumu spārnā, savienot ar baznīcu ziemeļu un dienvidu pusē tornim piegulošās telpas (kur agrāk atradās noliktavas) un atjaunot tajās lielos logus, lai interjerā ienāktu gaisma. Guleke ieteica novākt ērģeļu kora apakšējo daļu, kas pilnīgi aizsedza centrālo ieeju vidusjomā, nojaukt neglītās

krāsni un skursteņus draudzes telpā, ierīkot modernu apkures sistēmu. No kapitula zāles vajadzēja izvākt muitas noliktavu un likvidēt šķērssienas. Ziemeļrietumu pusē Doms bija jāatsedz līdz pat vecajai caurbrauktuvei. Agrāk vai vēlāk tika īstenoti arī šie ieteikumi.

Pie atsaucību neguvušām idejām piederēja priekšlikums likvidēt to pilsētas bibliotēkas daļu, kas aptumšoja šķērsjoma dienvidu puses vecos logus, un slīktā stāvokļa dēļ nojaukt baznīcas rietumu torni.

Otrajā punktā bija minēti šādi Doma uzlabojumi: a) sienu plaisu aizpildīšana ar cementu velvēs, altāra korī un kapelās un sienu stiprinājuma koka enkuru aizstāšana ar metāla enkuriem; b) metāla izmantošana jumta spārēs koka konstrukciju vietā.

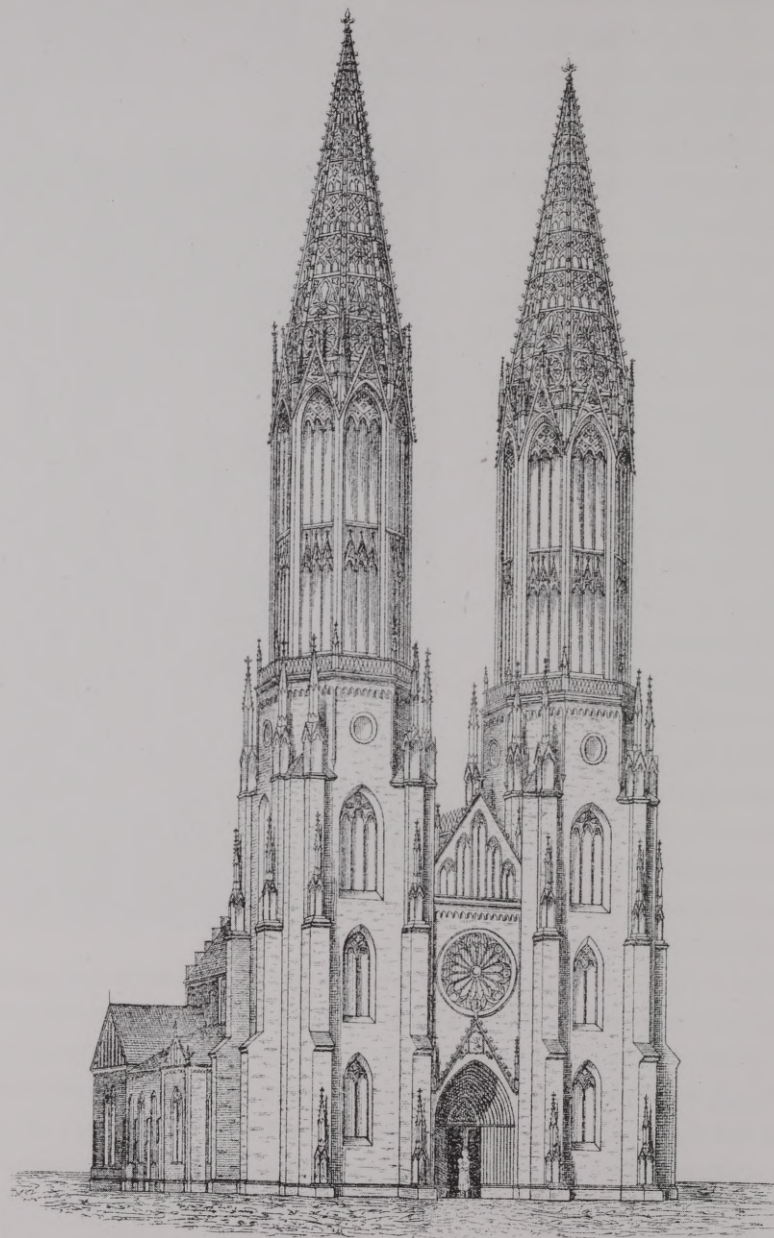
Plašu izvērsumu guva trešais punkts, kas paredzēja pabeigt Domu vēlo viduslaiku izpratnē. Lai to izdarītu, visus pusloka logus vajadzēja pārveidot par platiem un augstiem smailarkas logiem, arī tos, kas bija aizmūrēti pie bibliotēkas. Baznīcas iekštelpā bija jāatsedz pilāru pamatnes, jāatjauno vecā grīda, interjers jāapglezno vienotā stilā (12. att.) un logos jāieliek vitrāžas. Felsko celtā halle ziemeļu portāla priekšā bija jāpārveido romānikas stilā, bet baznīcas rietumu fasāde (domājams, iedvesmoties no Ķelnes katedrāles atjaunošanas vēriena) jānoslēdz ar diviem gotiskiem torņiem (11. att.). Domāts tika arī par krusteju un tai piegulošajām telpām. Kapitula zāli iecerēja atjaunot vecajā stilā ar akmens soliem visapkārt, kādreizējā vietā bija jārekonstruē tonzorijs, un, visbeidzot, bija jāapzaļumo klostera pagalms. Pie uzlabojumiem jāmin arī stikla jumts virs vidusjoma un šķērsjoma krustojuma kvadrāta, kas bija nepieciešams labākam iekštelpas gaismojumam.

Kā noslēguma akcents Doma arhitektoniskā tēla uzlabošanai minētas skulptūras: četri evaņģēlistu tēli varētu atrasties rietumu fasādē, Ādams un Ieva paradīzē – vecā portāla priekšā, bet baznīcas vidusjomā uz veco velvju pamatnēm labi izskatītos eņģeļi vai ievērojamas personas no baznīcas vēstures. Ja iecerēto programmu izdotos realizēt, tiktu vājinātas "baznīcas interjerā valdošās raupjās, kailās šķūņveida telpas iezīmes"²³ un Rīga iekļautos sacensībā ne vien ar citzemju arhitektūru, bet arī glezniecību un tēlniecību.



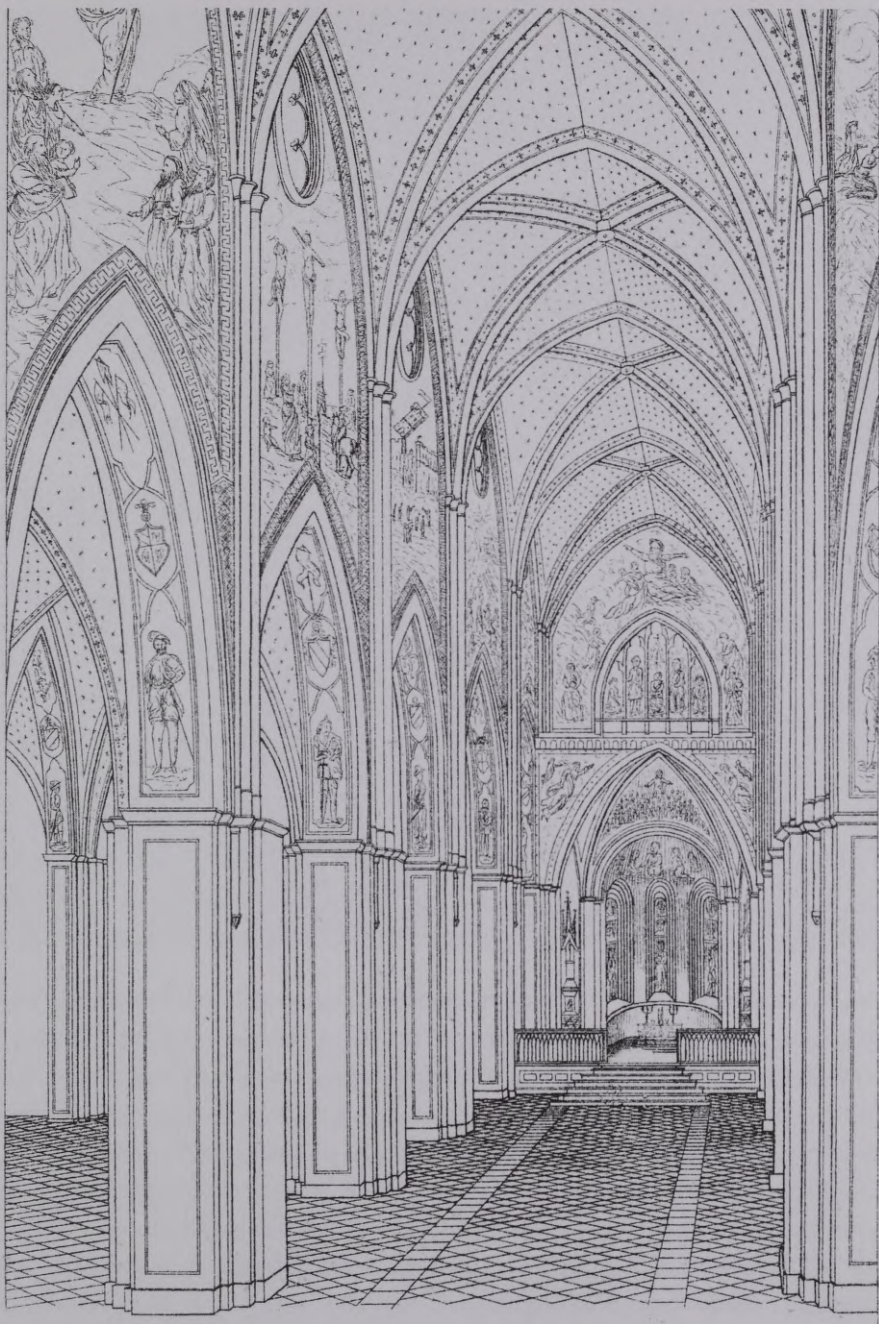
10. Doma interjers līdz 1883. gadam un pēc 1895. gada

²³ Guleke, R. Der Dom zu Riga, S. 598.



11. Reinholda Gulekes
Doma rietumu torņu
rekonstrukcijas
piedāvājums. 1884

Krāšņā Gulekes vizija, kas, domājams, ar laiku tika piemirsta, kalpoja sistemātiskas Doma baznīcas un klostera atjaunošanas ievadījumam (10. att.). Kopumā tas ilga aptuveni 20 gadus. Un šim nolūkam pie Krievijas austrumu provinču Vēstures un senatnes pētītāju biedrības izveidoja apakšnodali, kas saucās – Doma būvbiedrība. Par izpētīto, jaunatklāto un paveikto

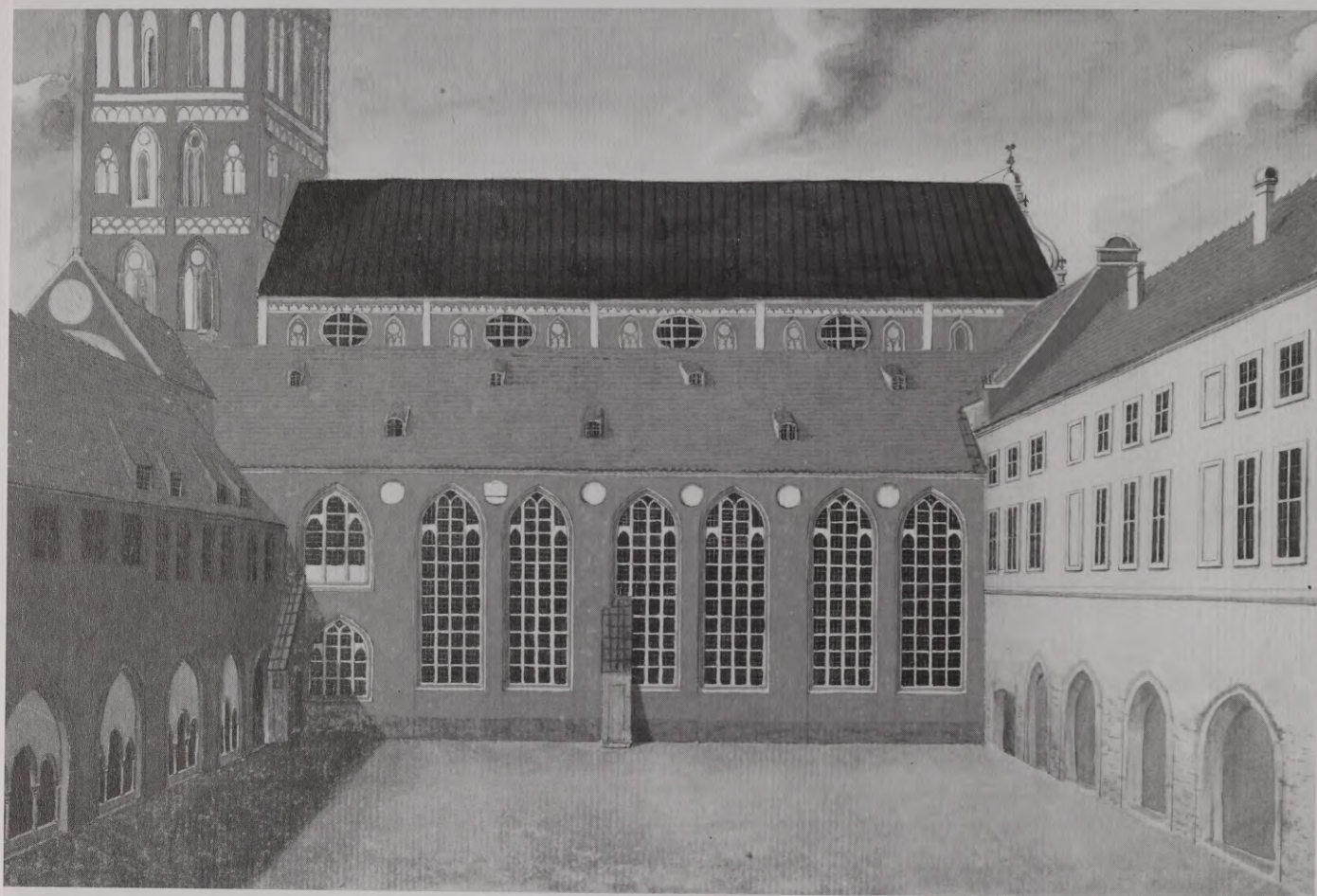


12. Reinholda Gulekes priekšlikums interjera gleznojumiem. 1884

vēstija ikgadējie pārskata ziņojumi, kas sāka iznākt kopš 1886. gada un ļauj detalizēti izsekot atjaunošanas procesa attīstības gaitai.²⁴

Pirmajās Doma būvbiedrības sēdēs apsprieda Gulekes atjaunošanas piedāvājumus un konceptuāli noraidīja pamatideju, ka Doms rekonstruējams vēlās gotikas stilā. Pārskata

²⁴ *Rechenschaftsbericht der Abteilung der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde für den Rigaschen Dombau*. Riga, 1886–1911.



13. JOHANS KRISTOFS
BROCE. Doma dienvidu
fasāde. 1786

²⁵ *Rechenschaftsbericht der Abtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde für den Rigaschen Dombau für das Jahr 1885.* Rīga, 1886, S. 4.

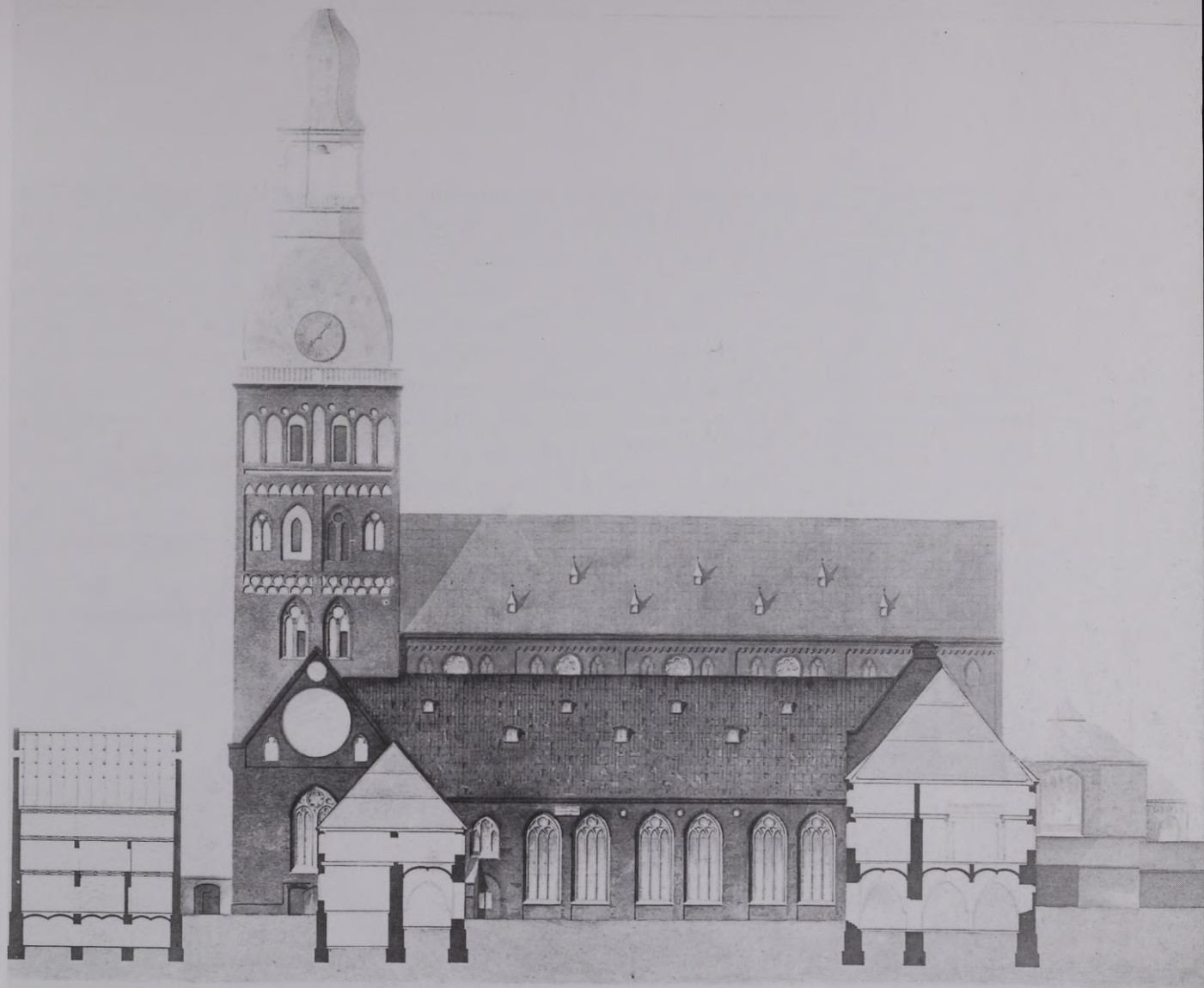
²⁶ Turpat, 7. lpp.; Neumann, W. *Der Dom zu St. Marien in Riga*, S. 76.

²⁷ *Zweiter Rechenschaftsbericht der Abteilung der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde für den Rigaschen Dombau für das Jahr 1886.* Rīga, 1887, S. 3.

²⁸ Turpat, 6.–7. lpp.

ziņojumā uzsvērts, ka Doma būvansamblis saglabājams “kā specifiski baltiska romānikas stila ķieģeļu arhitektūra”²⁵. Tika sastādīts septiņpadsmit jautājumu saraksts, uz kuriem vajadzētu meklēt atbildes atjaunošanas procesā. Netieši tas norāda uz jēdziena “konservācija” ienākšanu restaurācijas procesā, kas nozīmēja pieminekļa vēsturiski oriģinālās substances maksimālu saglabāšanu. Protams, var nospraust noteiktu mērķi, pavisam cita lieta ir tā realizācija bez ilgstošas pieredzes. Neatrisināti šie jautājumi palikuši līdz pat mūsdienām. Kas būtu jādara: jāveic pieminekļa irstošo drupu konservācija, jālikvidē visi vēlākā laika uzslāņojumi vai tas jārekonstruē, lai viduslaiku formu valoda būtu jutekliski un vizuāli pieejama un saprotama ne vien nozares speciālistiem, bet arī interesentiem?

19. gs. 80. gadu vidū Latvijā neviens nevēlējās vai nespēja uzņemties tik sarežģītu jautājumu risināšanu. Rīgas Politehnikuma arhitektūras profesors Johanness Kohs (1850–1915), kas aktīvi iesaistījās Doma būvbiedrības darbībā, pēc dažiem mēnešiem no vadītāja pienākumiem atteicās. Tādēļ Rīgas Doma atjaunošanas projektu nācās uzticēt ārzemju autoritātei – Berlīnes arhitektam Hermanim fon der Hüdēm (1830–1908), kura līdzšinējā pieredze bija



saistīta ar Lībekas Sv. Marijas baznīcas restaurāciju.²⁶ 1886. gada 17. marta sēdē sāka apspriest Hūdes iesūtītos plānus un tekstus. Komisija atzina, ka kopējais rekonstrukcijas projekts atbilst izvirzītajiem uzdevumiem un atzīstams par interesantu un vērtīgu.²⁷ Hūdes Doma atjaunošanas piedāvājums izmaksāja 3000 markas. Par kontaktpersonu ar Hūdi un darbu vadītāju izraudzījās arhitektu Karlu Neiburgeru (1844–1897).²⁸ Pārmaiņas vispirms notika Doma baznīcas dienvidu fasādē, kur nomainīja sānjoma jumtu, lai pilnībā tiktu atsegti bazilikālā vidusjoma logi, sānu fasādes sienu paaugstināja, lai tā būtu vienā līmenī ar Hāberlanda bibliotēkas piebūvi, apšuva ar Priekules ķieģeļnīcas sarkanajiem ķieģeļiem, un jauno augšmalu zem jumta pārkares aizpildīja ar arkatūras joslu. Logu apmales ieklāja ar cementa masu. Johana Kristofa Broces 1786. gada akvareli redzami pēdējie divi logi dienvidrietumu pusē pie tā sauktā Bāreņu kora²⁹ (13. att.), kas ar dažām izmaiņām attēloti arī Neiburgera 1885. gada Doma dienvidu fasādes zīmējumā³⁰ (14. att.), ieguva vienlaidu loga formu (15 att.). Vilhems Neimanis notikušo vērtēja kritiski: "Lai gan fon der Hūdes rekonstrukcijas uzmetums bija nesalīdzināmi nobriedušāks nekā Gulekem, fonā tam paliek arī izskaistinājuma, nevis saglabāšanas princips."³¹

**14. KARLS NEIBURGERS.
Doma dienvidu fasāde
pirms pārveides. Ap 1885**

²⁹ Brotze, J. Chr. *Sammlung verschiedener Liffändischer Monumente.*, Bd. 4, Bl. 192. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa.

³⁰ Vienā no Karla Neiburgera 1885. gada zīmējumiem redzama aizmūrēta apakšējā smailloka aila ar nelielu četrstūra logu vidū. Otrs zīmējums datēts ar to pašu gadu, bet divu logu vietā attēlots pārveides gaitā realizētais variants. LNVM, VF 2290, 2291.

³¹ Neumann, W. *Der Dom zu St. Marien in Riga*, S. 76–77.



15. KARLS NEIBURGERS.
Doma dienvidu fasāde pēc
pārveides. Ap 1885

³² Lieb, S., Amt, S. Neuromanik in Hannover und ihre mittelalterlichen Vorbilder. Die Bethlehemkirche mit Pfarrhof von Karl Mohrmann. In: Lieb, S. (Hg.). *Form und Stil: Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*. Darmstadt, 2001, S. 298.

³³ Mohrmann, K. Ueber die Wiederherstellung des Capitelsaales und

Smeloties iedvesmu Dancigas (tagad Gdaņska, Polija) franciskāņu klosterī ierīkotajā muzejā, izskanēja priekšlikums līdzīgi rīkoties arī Rīgā. Tā radās Doma muzeja celtniecības ideja. Iesākumā nojauca otro stāvu virs krustejas rietumu un dienvidu spārna. Agrāk tur atradās Domskola un Rīgas pilsētas spiestuve, ko pārcēla uz Palasta ielu. Muzeja projektu izstrādāja Neiburgers, un "dažas detaļas" pielaboja fon der Hūde (muzeju atklāja 1891. gada 2. janvārī). Viduslaiku un modernās arhitektūras formas līdzsvaroja sarkanā ķieģeļa kā būvmateriāla izmantojums, tikpat svarīgi bija smailarkas ritmiskie atkārtojumi jaunā būvkorpusa dekorā. Neogotiskie elementi atkārtojās arī pēc Neiburģera ieceres uzbūvētajā jaunajā mācītājmājā (1887) Herdera laukumā vecā diakonāta vietā (16. att.).

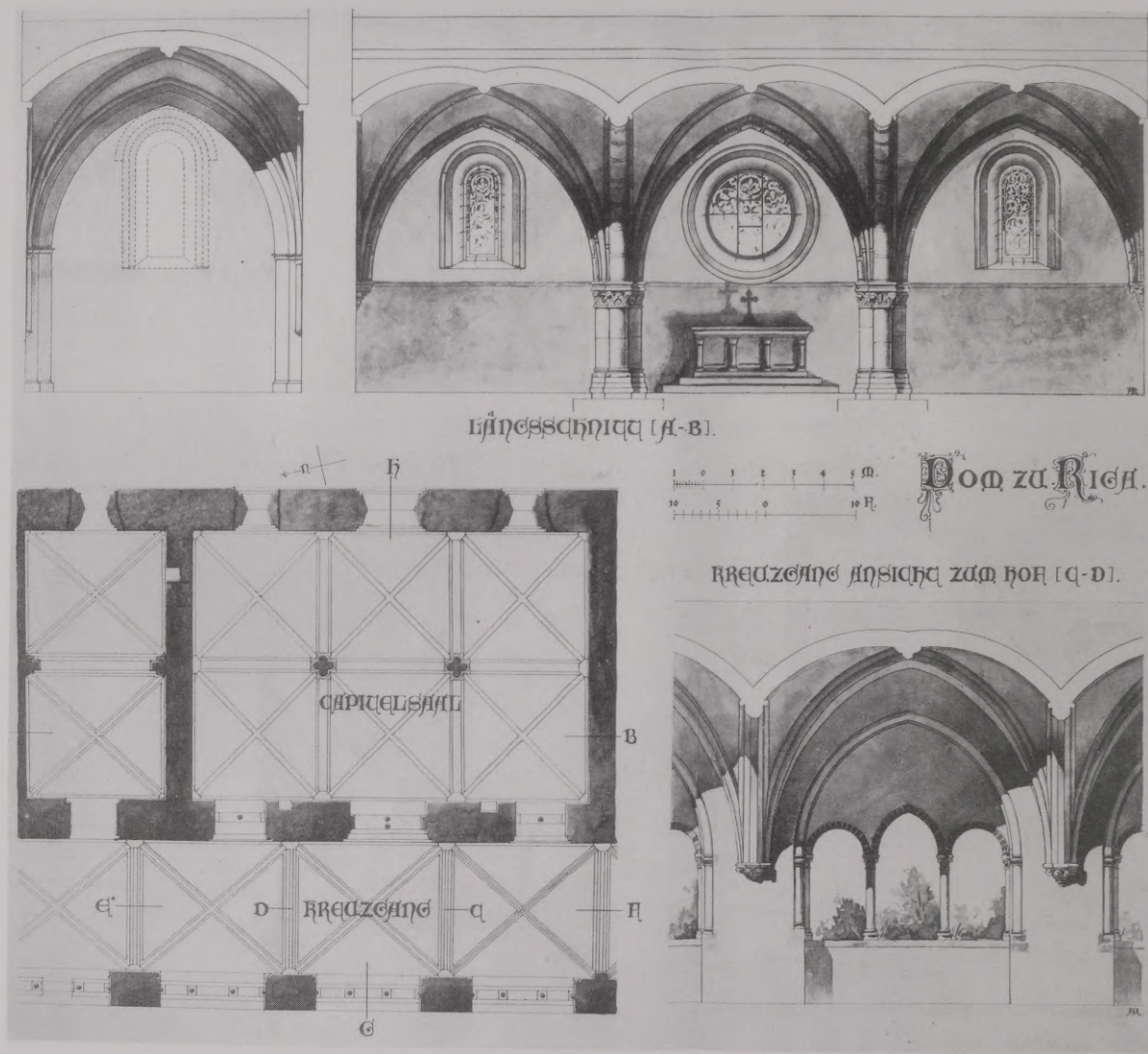
Tuvāk konservācijai un pētniecībai Doma atjaunošana nonāca nākamajā stadijā līdz ar Rīgas Politehnikuma arhitektūras profesora Karla Frīdriha Heinriha Mormaņa (1857–1927) iesaistīšanos darbā. Pēc arhitektūras studijām Hannoverē Mormanis 1886. gadā sāka strādāt pazīstamā arhitekta Konrāda Vilhelma Hāzes birojā, kur viņam uzticēja Getingenes Sv. Jēkaba baznīcas restaurācijas vadīšanu.³² Ar šādu pieredzi 1887. gadā arhitekts ieradās Rīgā, un jau pēc gada viņa vārds minēts Doma būvbiedrības komisijas sastāvā. Mormaņa vadībā, piepalīdzot Vilhelmam Bokslafam (1858–1945), Augustam Reinbergam (1860–1908) un Vilhelmam fon Štrikam (1864–1928), notika kapitula zāles un krustejas izpēte un atjaunošana. Pirmais ziņojums par paveikto tika sagatavots 1888. gadā, tad arī izstrādāti un publicēti paredzētie pārveidojumi, kas saistījās ar dažiem sensacionāliem atklājumiem.³³ Tā kā kapitula zāles velve arvien vairāk nosēdās zem pilsētas bibliotēkas grāmatu smaguma (1891. gadā bibliotēkas grāmatu krātuvi pārcēla uz rātsnamu), telpa bija sadalīta trīs daļās. Nojaucot starpsienas, atklājās greznie 13. gs. saišķu pilāri. Telpiskās vienības atgūšana ļāva Mormanim izstrādāt kapitula zāles rekonstrukcijas projektu, lai gan nosaukums "kapitula zāle" lietojams nosacīti, jo savā projektā Mormanis rekonstruēja to telpisko struktūru un iekārtojumu, kas bija izveidots 1463. un 1464. gadā, kad tur ierīkoja Dvēseles aizlūguma kapelu (17. att.).³⁴

der anschliessenden Räume. In: *Vierter Rechenschaftsbericht der Abtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für den Rigaschen Dombau für das Jahr 1888*. Riga, 1889, S. 12–25.

³⁴ Buchholtz, A. Eine Rechnung über Seelmessen im Dome in den Jahren 1463 und 1464. In: *Siebenter Rechenschaftsbericht der Abtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für den Rigaschen Dombau für das Jahr 1891*, S. 34–46; Grosmane, E. Die Veränderungen in der Liturgie und ihre Widerspiegelung in Architektur und Ausstattung des Rigaeer Doms. In: Eimer, G., Gierlich, E. (Hg.) *Die sakrale Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums – der theologische Aspekt*. Berlin, 2000, S. 124.

16. KARLS NEIBURGERS.
Jaunā mācītājmāja. 1887





17. KARLS MORMANIS.
Kapitula zāles un krustejas
atjaunošanas projekts.
19. gs. 90. gadu sākums

³⁵ Zīmēti divi ūdenstrauka rekonstrukcijas varianti. Virsraksts: *Brunnenbecken für das Brunnenhäuschen am Dom zu Riga*. Paraksts: *Hannover den 22 Juli 1893*. *K. Mohrmann*. LNVM, VN 881.

Par krustejas sensāciju kļuva Rīgas pilsētas spiestuves piebūves nojaukšanas laikā dienvidrietumu stūrī atklātais iepriekš aizmūrētais viduslaiku arkādes posms (18. att.). Tas sastāvēja no centrālās smailarkas ar pusaploces atvērumu katrā pusē un puskolonnām sānu malās. Veiksmīgi atrastais pirmparaugs kalpoja turpmākai krustejas arkādes atjaunošanai, ieskaitot tonzoriju, kas sagādāja lielākās grūtības, jo bija saglabājušies tikai tā pamati (5,3 x 4,15 m) pie krustejas dienvidu spārna. Jelkādu pieturas punktu un pamatojumu trūkumu aizstāja kompilatīvi sacerēta tonzorija uzbūve (19. att.). Kubveida būvapjoma dekorēšanai tika izmantoti no krustejas arkādes, baznīcas austrumu apsīdas arkatūru frīzes un 19. gs. neogotikas repertuāra aizgūti elementi, piemēram, loga roze. Akmens ūdenstraukam Mormanis piedāvāja divus variantus, no kuriem izkala un tonzorija centrā novietoja vienkāršāko (20. att.).³⁵



18. Aizmūrētās arkādes atklāšana

Visu trīs krustejas spārnu (ceturtais tika nojaukts vēlajos viduslaikos, piebūvējot kapelas Doma dienvidu sānjomam, bet tā pamati vēl bija saglabājušies)³⁶ velvju ribu krāsojuma atjaunošana un ieejas izbūve uz Herdera laukumu (pēc Mormaņa projekta)³⁷ 1894. gadā noslēdza darbus krustejā. Par piemiņu finansētājiem – Livonijas bruņniecībai un privātpersonām – pie sienas piestiprināja ziedotāju ģerboņus.³⁸ Senlaicīgi haotisko, bet autentisko vidi bija nomainījusi historizējoša perfekcija, harmoniskā ansamblī apvienojot krustejas un baznīcas viduslaicīgos elementus ar retrospektīvām rekonstrukcijām un jaunā muzeja korpusu neogotiskajiem akcentiem, ko ar laiku papildināja un līdzsvaroja Rīgas pilsētas daļdārznieka Georga Frīdriha Kūfalta (1853–1938) piedāvātais un Mormaņa pārstrādātais Doma pagalma apzaļumošanas projekts. Radītais kopiespaids apmierināja pat Vilhelmu Neimani, kas atzina, ka Doma pagalmi ar krusteju tagad kļuvis par "ievērojamu Rīgas vietu" (21. att.).³⁹

Pēc krustejas atjaunošanas veiksmīgā noslēguma darbi turpinājās baznīcā. Pētījumi notika vairākās vietās. Ziemeļu portāla priekšhallē tie rezultējās ar jau minētajiem viduslaiku gleznojumu atklājumiem. Tad Mormanis pievērsās altāra kora restaurēšanas priekšlikumiem un sagatavoja krāsainu uzmetumu.⁴⁰ Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā ir saglabāties akvarelis (bez autora paraksta), kurā altāra kora sienas, velvi, apsīdu un logu apmales klāj zilgansārti ornamentālie raksti, figurālas kompozīcijas ieskaitot, un krāsainos akcentus papildina vitrāžas (22. att.).⁴¹ Tomēr to nevar pierakstīt Mormanīm, jo zināms, ka savas skices piedāvāja arī Vilhelms Bokslafs un Oto Hofmanis (1866–1945).⁴² Salīdzinājumā ar Gulekes vai neogotikas pioniera un Francijas ievērojamāko katedrāļu atjaunotāja Ežēna Emanuela Violē le

³⁶ Der ehemalige vierte, nördliche Flügel des Rigaschen Domkloster-Kreuzganges. In: *Sechster Rechenschaftsbericht der Abtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für den Rigaschen Dombau für das Jahr 1890*, Riga, 1891, S. 47–48.

³⁷ Zehnter und Elfter Rechenschaftsbericht der Dombauabtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands für die Jahre 1894 und 1895, S. 4.

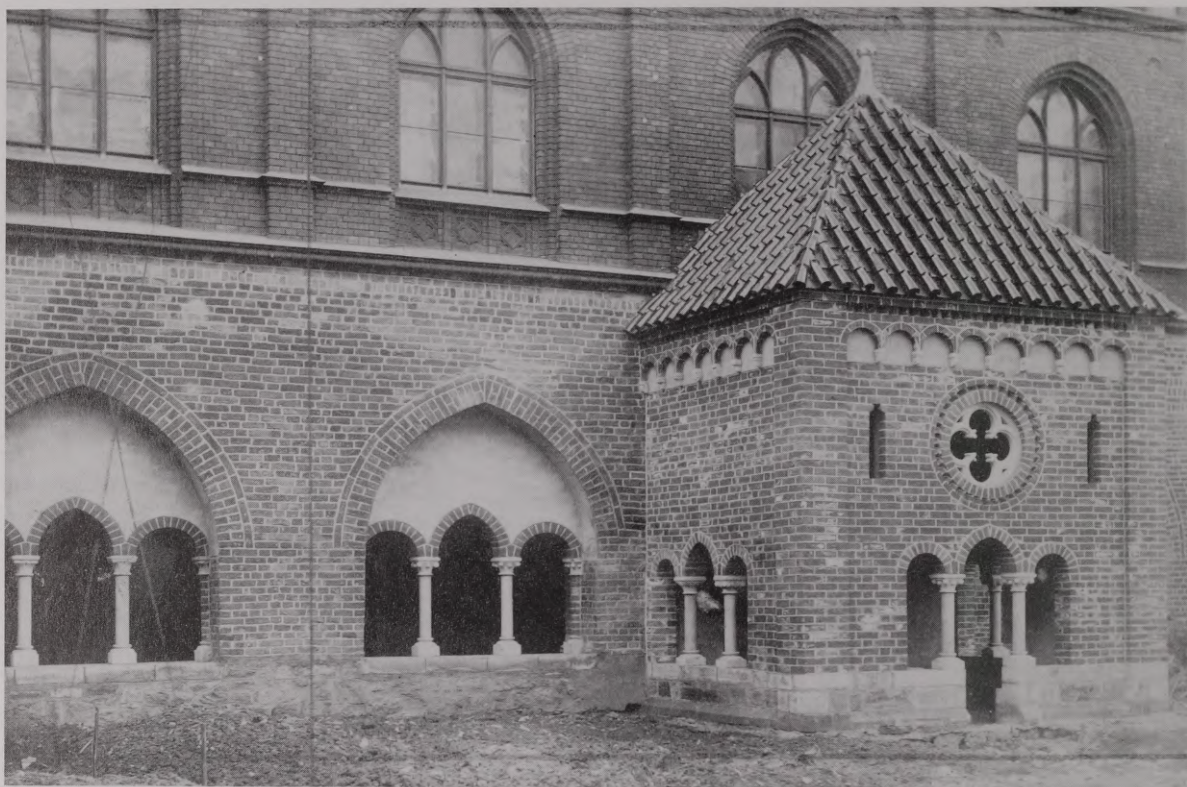
³⁸ Die Gedenktafeln im Kreuzgange. In: *Neunter Rechenschaftsbericht der Dombauabtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für das Jahr 1893*, Riga, 1894, S. 15–17.

³⁹ Neumann, W. *Der Dom zu St. Marien in Riga*, S. 89.

⁴⁰ Zehnter und Elfter Rechenschaftsbericht der Dombauabtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands für die Jahre 1894 und 1895, S. 2.

⁴¹ Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs, VRVM 32501.

⁴² Zehnter und Elfter Rechenschaftsbericht der Dombauabtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands für die Jahre 1894 und 1895, S. 5.

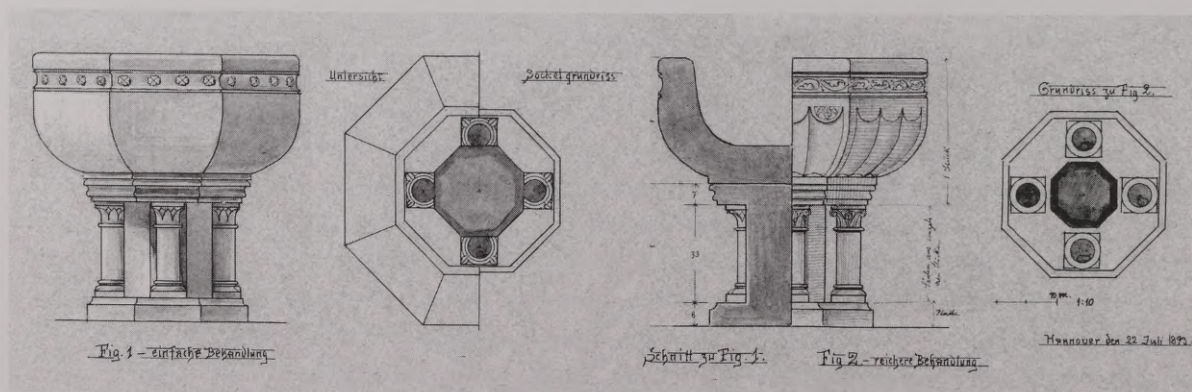


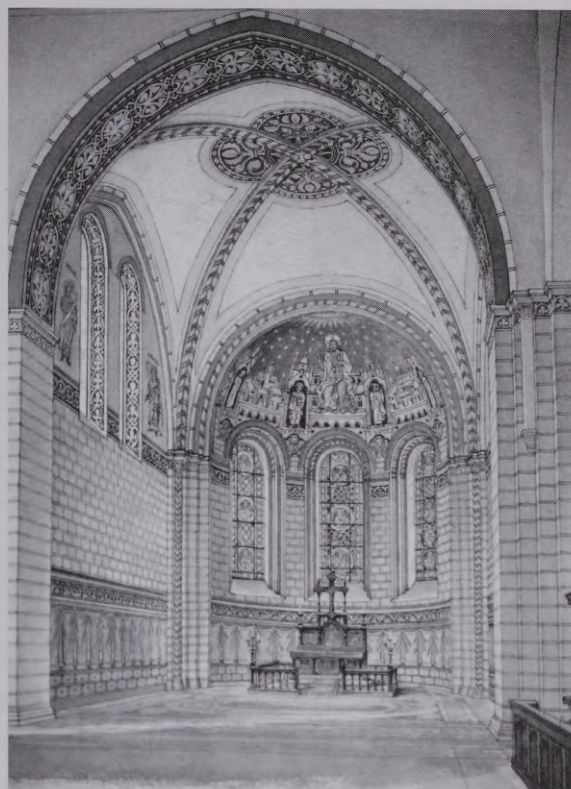
19. Rekonstruētā arkāde un tonzorijs

Dīka vērīnīgajiem projektiem šis piedāvājums ir mērenāks, lai gan nezināmais autors nav atteicies no vēsturisku faktu (informācijas par viduslaiku gleznojumiem Rīgas Doma altāra kori) un romantiski iekrāsotu radošu meklējumu modifikācijām. Plānotā izpildi aizkavēja līdzekļu trūkums.

20. KARLS MORMANIS.
Tonzorija ūdenstrauka
projekts. 1893

Sarežģīto un mainīgo meklējumu procesu atspoguļo diskusijas par liķu kambara un tā sauktā Bāreņu kora atjaunošanu, pieļaujot iespēju atgriezties pie diviem logiem Doma dienvidu fasādē, kā tas redzams Broces zīmējumā (13. att.).⁴³ Plānotos darbus baznīcā kavēja





apkures sistēmas ierīkošana, bet komplekso izpēti procesu pārtrauca Karla Neiburģera smagā acu slimība, savukārt Mormani atsauca uz Hannoveres Politehnikumu.

1895. gadā par Doma administrācijas arhitektu kļuva Vilhelms Neimanis (1849–1919). Viņš pārmantoja līdzšinējās tradīcijas un ievadīja rekonstrukcijas pēdējo fāzi. 28. maijā baznīcu dievkalpojumiem slēdza. Interjerā izbūvēja stalažas, no sienām nokala apmetumu. Altāra kora apsīdā vispirms atklājās 17. gs. Korda Meiera "Pastarās tiesas" fragmenti (tie bija tik sliktā stāvoklī, ka Neimanis noraidīja atjaunošanas ideju), savukārt kora velvē parādījās 16. gs. ornamentu, bet viduslaiku gleznojumi vairs bija saskatāmi tikai uz šķērsjoma velvju ribām. Vienkāršais trīskrāsū – sarkans, zilganpelēks un balts – zīmējums tika ņemts par pamatu vēlākajam pārgleznojumam.

Beidzot nojauc korī ierīkoto sakristeju, atjaunoja apsīdas logu, pazemināja grīdas līmeni un atsedza priekšreformācijas perioda altāra pamatus. Metu jaunajam altārim izstrādāja Neimanis, altāris tika uzstādīts un joprojām atrodas baznīcā. Veco Ernsta Gothilfa Boses pēc Rafaēla "Apskaidrošanās" oriģināla kopēto altārgleznu lielā jaunā renesanses stila rāmi, kas, pēc Neimaņa domām, bija tai labāk pieskaņots, un novietoja baznīcas dienvidrietumu kapelā, malās pievienojot Ķelnes tēlnieka Pētera Jozefa Imhofa kokā grieztos barokāli smagnējos Mozus un evaņģēlista Jāņa tēlus. Pārveidojumi skāra arī bīskapa Meinarda sienas kapeni – pēc Broces zīmējuma pasūtīja tās rekonstrukciju.⁴⁴

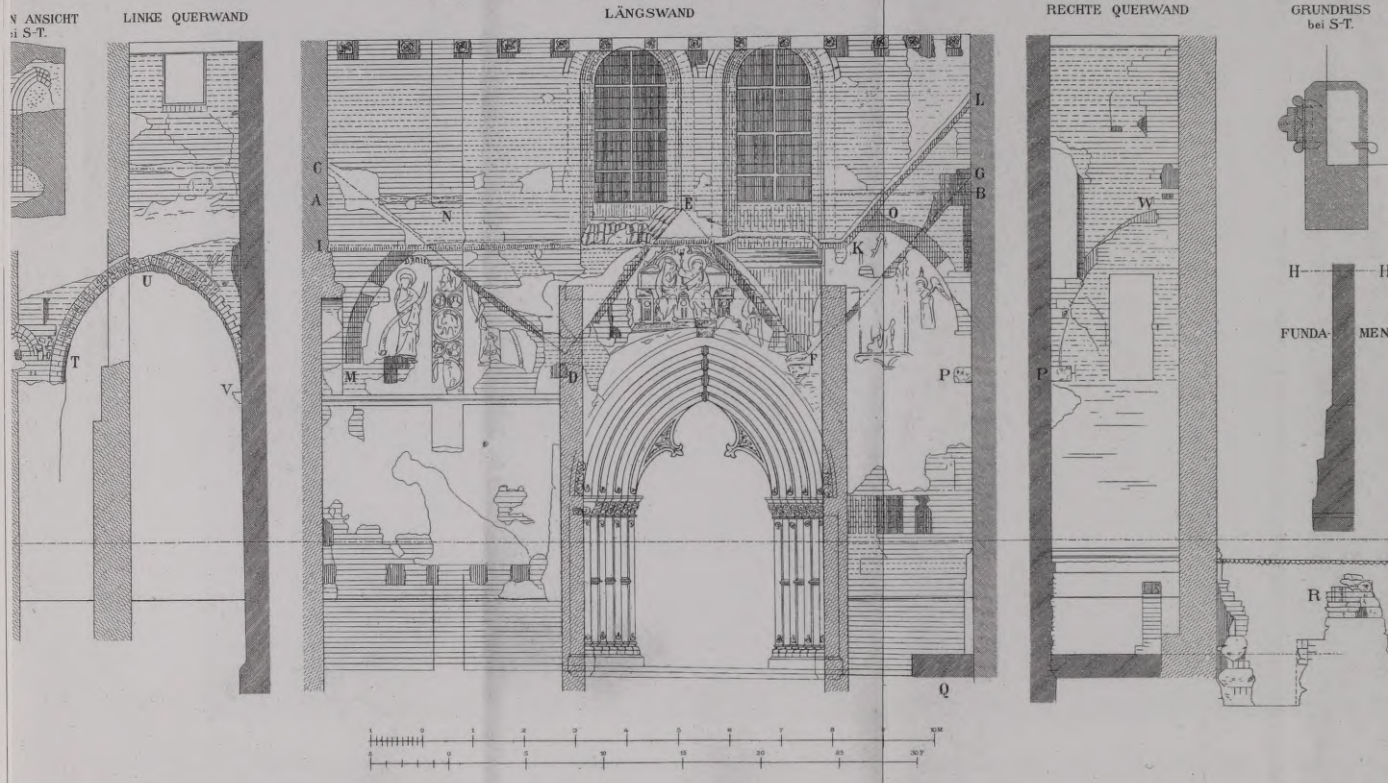
21. Doma dienvidu fasāde un pagalmis pēc atjaunošanas. 1894

22. Projekta gleznojumiem Doma altāra korī. 19. gs. 90. gadu sākums

⁴³ Zehnter und Elfter Rechenschaftsbericht der Dombauabtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands für die Jahre 1894 und 1895, S. 5, 8–9.

⁴⁴ Zwölfter und Dreizehnter Rechenschaftsbericht der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands. Abtheilung für den Dombau zu Riga 1896 und 1897. Riga, 1898, S. 2, 31–34.

Nördlicher Anbau am Dom zu Riga.



23. Ziemeļu portāls pēc Johana Daniela Felsko piebūves nojaukšanas

Ārpusē darbi noritēja pie baznīcas austrumu un ziemeļu fasādes atjaunošanas, kā arī sānjoma jumta pazemināšanas. Šim nolūkam pasūtīja jaunus lielformāta ķieģeļus pēc vecajiem paraugiem.⁴⁵ 1897. gadā turpinājās Mormaņa iesāktie darbi priekšhallē; tika arī nolemts nojaukt Felsko piebūvi (23. att.). Atklājās, ka neliela piebūve ar divslīpju jumtu šajā vietā bijusi jau bīskapa Alberta laikā, virs tās atradušies divi romāniskā stila pusaploces logi, kas 13. gs. beigās vai 14. gs. sākumā, paplašinot priekšhalli, aizmūrēti. Sabrukuma stāvoklī esošā Līgavaiņa kapela līdzās piebūvei bija uzcelta 14. gs. vidū. Pēc kapelas nostiprināšanas Neimanis izstrādāja vairākus priekšhalles rekonstrukcijas piedāvājumus (24. att.). Atbalstu guva atvērta trīsjomu halle ar krusta velvēm pēc krustejas parauga un lejup vedošām kāpnēm.⁴⁶ Viduslaiku gleznojumus atjaunot neizdevās. Berlīnē dzīvojošajam kurzemniekam vēlākajam Kaseles Mākslas akadēmijas profesoram Karlam Bernevicam (1858–1934) pasūtīja bīskapa Alberta figūru piemineklim pie Doma dienvidu fasādes, bet Neimanis pievērsās Kristofa Hāberlanda celtās bibliotēkas piebūvei austrumu spārnā, kuru Doma pagalma pusē realizēja klasicisma stilā, bet uz Jaunielas pusi pieskaņoja Rīgas baroka namu fasādēm. Nespēja pretoties modernajām laikmeta mākslas tendencēm atspoguļojās kalēja kaltajās margās ar Svētās Jaunavas pasludināšanas motīvu – lilliju jūgendstila gaumē Marijas kapelā (25. att.). Vēl lielākā mērā šis

⁴⁵ Neumann, W. *Der Dom zu St. Marien in Riga*, S. 97.

⁴⁶ *Vierzehnter, Fünfzehnter und Sechszehnter Rechenschaftsbericht der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands, Abtheilung für den Dombau zu Riga 1898, 1899 und 1900*. Riga, 1901, S. 1–2, 14–20, 47–48.

⁴⁷ Neumann, W. *Die neue Vorhalle der Domkirche*. In: *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*. Riga, 1907, S. 64–65.



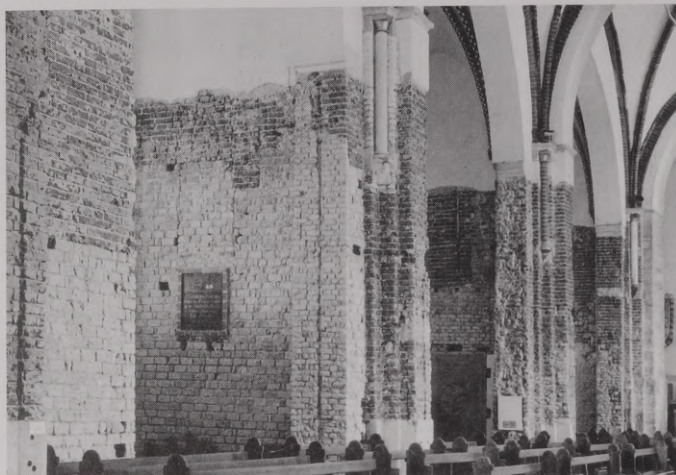
tendences bija vērojamas zemtorna kāpņu telpas izveidē.⁴⁷ Izšķiršanos par aktuālu risinājumu noteica telpiskā nošķirtība no viduslaicīgās telpas un velju trūkums priekšhallē, tādēļ Neimanis ļāva savām radošajām potenciēm atraisīties. Lai gan galvenie Doma atjaunošanas uzdevumi bija paveikti jau 1904. gadā, 1905. gada revolucionārās situācijas un pieticīgo līdzekļu dēļ darbi ievilkās, tādēļ tikai 1909. gadā Doma būvbiedrība oficiāli paziņoja par baznīcas un klostera atjaunošanas noslēgumu.

Kādas pārmaiņas bija skārušas Rīgas Domu šajā pusgadsimtu garajā procesā? Jāatzīst, ka galvenais mērķis bija sasniegts – Doma ansamblis, atbrīvots no apkārtējās apbūves, pielabots, sakārtots un gotizēts, bija kļuvis par “rotu pilsētai”, kā to 19. gs. vidū vēlējās Baltijas provinču ģenerālgubernators grāfs Suvorovs-Rimnikskis. Bija aizvadīts garš teorētisko un praktisko meklējumu posms (kas joprojām nav noslēdzies), sākot ar pirmajiem Felsko fasādes uzlabojumiem ziemeļu un rietumu fasādēs, Gulekes vērtīgajām, vērienīgajām un pārdošajām ierosmēm līdz pat divtorņu fasādes uzcelšanai, svešzemju metra fon der Hūdes piedāvājumiem, atjaunojot dienvidu fasādi, Neiburgera būvprojektiem, ceļot Doma muzeju un pastorātu Herdera laukumā, Mormaņa pētījumiem un sasniegumiem, atjaunojot krusteju un kapitula zāli, un beidzot ar Neimaņa pilnveidojumiem. Taču arī Neimaņa

24. VILHELMS NEIMANIS.
Doma priekšhalles projekta variants. Tušas zīmējums

25. VILHELMS NEIMANIS.
Projekts margu kalumiem Marijas kapelā. 1906





26. 2000. gadā noņemtais apmetums ziemeļu joma kapelās

⁴⁸ Памятники искусства Советского Союза: Белоруссия, Литва, Латвия, Эстония: Справочник-путеводитель. Москва; Лейпциг, 1986, с. 441–442.

atziņa, ka vēlāka laika "uzlabojumi" neko neuzlaboja, bet tieši otrādi – veicināja pieminekļa iznīcināšanu, nonāca pretrunā ar viduslaicīgo struktūru uzsvērotiem akcentiem, rekonstruējot baznīcā kori, uzbūvējot jaunu priekšhalli pie ziemeļu portāla un ienesot modernisma elementus zementorņa priekštelpas izveidē. 1912. gadā par godu baznīcas pamatakmens likšanai tika izdota Vilhelma Neimaņa monogrāfija "Sv. Marijas Doms Rīgā" – pamatpublikācija, kas nav zaudējusi aktualitāti līdz pat mūsdienām. Doms tajā vairs netiek traktēts tikai kā lokāls romānikas, gotikas vai pārejas stila piemērs, bet uzsvērtā tā izcilā loma Baltijas telpā.

Kas notika tālāk ar līdz historizējošai perfekcijai uzlaboto pieminekli? 1959. gadā sākās jauns divgadu pārveides process arhitektu Edgara Slavieša (1906–1986) un Viļa Druģa (1912–1990) vadībā, kad Doms kļuva par muzeju un koncertzāli. Darbi turpinājās 1981.–1983. gadā arhitekta Jura Galviņa vadībā, tie bija saistīti ar ērģeļu balkona pārveidi un atgriešanos pie "sienu sākotnējās monohromijas".⁴⁸ 2000. gadā nokala baznīcas ziemeļu sienas apmetumu un apmeta to no jauna, tobrīd aktuālo eiroremontu ietekmē izmantojot jaunākos restaurācijas materiālus (26. att.). Pēc tam tika nostiprināti balsta stabi dienvidu sāņjomā, uzsākti jumta konstrukcijas pētījumi, nokalts apmetums kapitula zālē. Pašlaik notiek ērģeļu prospekta restaurācija un vairākās vietās baznīcā tiek veikti izrakumi. Doma arhitektoniskais ansamblis atkal nonācis krustcelēs, un nav zināms, kas to sagaida tuvākajos gados.

Teorētisko aspektu skaidrība un noteiktība ne vienmēr sakrīt ar katra laikmeta iespējām un attieksmi pret vēsturisko mantojumu. Situācija kļūst īpaši sarežģīta, saskaroties ar praksi, ja aplūkojam pieminekli ne vien kā ilgstošai attīstībai un pārmaiņām pakļautu fenomenu, bet arī kā modernu strāvotāju un ideju atspulgu. Rīgas Doms ir atguvis baznīcas liturģisko funkciju, taču reizē tas pretendē uz laikmetīga muzeja un koncertzāles statusu. Tieši tādēļ vērā ņemams ir ne tikai administrācijas un sabiedrības, bet arī speciālistu viedoklis tā turpmākajā pārveidē.

AUSTRUMLATVIJAS REKATOLIZĀCIJA UN TĀS IETEKMĒTAIS BAZNĪCU ARHITEKTŪRAS UN MĀKSLAS MANTOJUMS

Rūta Kaminska

Saglabājies 17.–18. gs. baznīcu arhitektūras un mākslas mantojums Austrumlatvijas reģionā būtiski atšķiras no citiem Latvijas novadiem, kaut gan izejpunkts kristīgās baznīcas ietekmēto kultūras tradīciju attīstībai – senās Livonijas konfederācija jeb Baznīcas valsts, kuras augstākais valdnieks bija arhibīskaps, – visiem bijis viens. Tālab šis reģions šķiet interesants, lai īsā apskatā mēģinātu iezīmēt vēsturisko apstākļu diktēto novada kultūrvēstures attīstības procesu savietojamību ar konfesjonālās struktūras un sakrālās arhitektūras un mākslas mantojuma veidošanās reģionālajām īpatnībām. Šajā gadījumā, runājot par Austrumlatviju, vairāk tiks aplūkoti mūsdienu Latgales pieminekļi, nevis Augšzemes austrumdaļas teritorijas mantojums, kas prasa atsevišķu analīzi. Apskatāmās kultūras parādības hronoloģiski iekļaujas jauno laiku vēstures periodā, kas Austrumlatvijai bijis visai sarežģīts, bet vēsturiskā stila aspektā tās pieder pie baroka un vēlē baroka laikmeta. Vienlaikus tieši šis periods ir atstājis nozīmīgākās liecības par vēsturisko stilu arhitektūru un mākslu Latgalē – pieminekļus, kas saglabājušies līdz mūsdienām.

Raksturojot Austrumlatvijas, īpaši Latgales kultūrvēstures tradīciju veidošanās īpatnības, jāsaprot ar divām parādībām, kas būtiski ietekmējušas novada dzīvi 17.–18. gs. un pamato to atšķirīgo raksturu arī vēlāk. Tās ir polonizācija un rekatoļizācija. Pirmajai no tām latviešu pētnieku darbos šobrīd atrodams niansētāks vērtējums nekā agrāk. Kultūrvēstures procesos tiek saskatītas reģionālas, novadnieciskas un tieši Latgalei raksturīgas īpatnības, kas veido nosacīti laicīgo, augstāko kārtu kopto kultūras slāni 18.–19. gadsimtā.¹ Savukārt, ja vēlamies izprast šī reģiona sakrālās arhitektūras un mākslas vēstures veidošanās ceļus, tad tieši rekatoļizācijai te piekrist īpaši liela loma – šādā formā šeit izpaudušies kontrreformācijas “otrā vilņa” rosinātie procesi. Konfesjonālais aspekts var ietekmēt gan dievnamu ēku veidolu saistībā ar noteiktu būves paraugu un projektētāju un cēlēju loka izvēli, gan baznīcu iekārtojuma

¹ Zeile, P. *Latgales kultūras vēsture*. Rēzekne: Latgales kultūras centra izdevniecība, 2006, 209. lpp.

1. Latvijas teritorijas karte – Livonija un Kurzemes hercogiste 18. gadsimtā



raksturu (te sava loma ir liturģiskajām prasībām un mākslas darbu ikonogrāfijas specifikai). Runājot par rekatolizāciju, jāatceras, ka reģiona "katolizācijai", protams, ir daudz senākas saknes. Tās saistītas ar šo zemju kristianizāciju. Latvijā šim procesam var nošķirt trīs pamatposmus,² un Austrumlatvijas zemes tajā tiek iesaistītas otrajā periodā. Tas attiecas uz 11.–12. gs. un ir saistīts ar Krievzemi un Austrumu kristīgo baznīcu (Jersikas valsts). Trešajā posmā – 12.–13. gs. – situācija ir mainījusies un līdzīgi citām Livonijas zemēm arī te pārsvaru ieguvušas Rietumu kristīgās baznīcas tradīcijas.³ Laika gaitā tieši Austrumlatvija, īpaši Latgale, izveidojās par vienu no posmiem robežjoslā starp šiem kristīgās baznīcas atšķirīgo tradīciju iezīmētajiem areāliem.

Novada vēstures gaita konfesionālās pārstāvēniecības ziņā nebūt nav bijusi rāmi vienmērīga, tam secen nav gājuši arī reformācijas notikumi. Latvijā kopumā luterisma ienākšana un nostiprināšanās datēta ar 1521.–1582. gadu, taču šeit jauno ideju ienākšana un iesakņošanās nav bijusi tik dinamiska un visaptveroša.⁴ To lielā mērā noteica politiskās vēstures apstākļi un to ietekmētā saimnieciskā dzīve (Livonijas karš (1558–1561), Polijas–Zviedrijas karš (1600–1629), Ziemeļu karš (1700–1721), iedzīvotāju skaita dramatiskā samazināšanās, sabrukusi saimniecība, iznīcinātās baznīcas un ierobežotās pastorālā darba iespējas).⁵ Arī šim reģionam raksturīgi, ka reformācija skāra galvenokārt valdošo kārtu. Tās izpausmes raksturo tas, ka šeit neizveidojās lieli pilsētu centri, kas dotu iespēju procesā iesaistīties plašākai sabiedrībai. Viens no konfesiju maiņas veicinošiem faktoriem bija pragmatiski apsvērumi. Luterticībai pieslējās vācu izcelsmes aristokrātiskās dzimtas, nozīmīgākie vietējo zemju pārvaldītāji.⁶ Taču ar 17. gs. izteiktāk aizsākās arī pretējs process – muižnieku dzimtu atgriešanās katoļu baznīcas paspārnē, kas tika veicināts, šai teritorijai nonākot katoliskās Polijas–Lietuvas valsts pakļautībā (1561–1772). Novads ieguva ne tikai Inflantijas kņazistes nosaukumu (1677), bet tā dzīvē arvien lielāku nozīmi ieņēma Trentas koncilā (1545–1563) formulētās nostādnes, kas nereti tiek traktētas kā katoļu baznīcas reformācija jeb atjaunotne, rēķinoties ar jauno laiku pasaules kārtību. Latgalē tās parādījās rekatolizācijas formā, kurai te bija savas īpatnības, ko nosacīja tas, ka zemes konfesionālais dalījums lielā mērā veidojās politiskās vēstures ietekmē un noteiktas valsts aizbildniecības paspārnē. Polijas teritoriālajos ieguvumos Livonijā priekšroka tika dota katoļu baznīcai, lai gan, vismaz sākumposmā, pastāvēja toleranta attieksme arī pret citu konfesiju ļaužu interesēm. Tomēr līdztekus jau 16. gs. nogalē veidojās noteikti plāni katoļu pozīciju stiprināšanai. Liecības par to dod arī jezuītu diplomāta Antonio Posevino pavisam konkrēti novērojumi un ieteikumi par katoļu baznīcas attīstības iespējām Livonijā un izplatības veicināšanu uz austrumiem no tās.⁷

Par to, ka reformācijas laikā un tam sekojošajos karadarbības un citu kataklizmu iezīmētajos juku gados katoļu baznīcas ietekme reģionā bija stipri vājinājusies, liecina vairāki apstākļi. Tas ir Latgales luterāņu draudžu uzskaitījums: 17. gs. un līdz pat 18. gs. vidum pastāvēja sāncensība starp luterāņu un katoļu konfesijām. Savdabīgo kristīgās ticības un draudžu stāvokli šajās zemēs ilustrē arī jezuītu tālaika dokumentos atrodamās ziņas par seno pagānisko ticējumu noturību.⁸ Faktiski novadā nākas konstatēt kristietības identitātes zaudēšanu, līdzīgi kā pēc lielākiem politiskās vēstures satricinājumiem tajā laikmetā tas bija

² Strods, H. *Latvijas katoļu baznīcas vēsture: 1075–1996*. Rīga: [b. i.], 1996, 89. lpp.

³ Turpat, 90. lpp.

⁴ Turpat, 123. lpp.

⁵ Johansons, A. *Latvijas kultūras vēsture: 1710–1800*. Stokholma: Daugava, 1975, 306.–307. lpp.

⁶ Strods, H. *Latvijas katoļu baznīcas vēsture...*, 138. lpp.

⁷ Par vērojumiem Livonijā 1583. gadā, situācijas salīdzinājumu ar iepriekšējo gadu un ieteikumiem tās uzlabošanā, tostarp iespiestu izdevumu nodrošināšanā Livonijas baznīcas vajadzībām Antonio Posevino raksta savā pāvestam Gregoram XIII adresētajā ziņojumā. Sk.: Посевинo, A. *Исторические сочинения о России XVI в.* Москва: издательство Московского университета, 1983, c. 230.

⁸ Latvijas vēstures avoti jezuītu ordeņa arhīvos. No: *Latvijas vēstures avoti*. 1. sēj. Sakārt. J. Kleijntjens. Rīga, 1940, 252. lpp.

⁹ Bireley, R. *The Refashioning of Catholicism, 1450–1700*. London: Mackmillan Press LTD, 1999, p. 6.

¹⁰ Vaivods, J. *Katoļu baznīcas vēsture Latvijā*. Rīga: Rīgas metropolijas kūrīja, 1994, 469. lpp.

¹¹ Turpat, 423. lpp.

¹² Dunsdorf, E., Spekke, A. *Latvijas vēsture: 1500–1600*. Stokholma: Daugava, 1964, 186. lpp.

vērojams arī citviet Eiropā, īpaši attālākos lauku apvidos.⁹ Līdz ar to rekatolizācija te nozīmēja ne tikai atgriešanos pie katoļu konfesijas, bet krietnas iedzīvotāju daļas atkalpievēršanu kristīgajai baznīcai. Novada konfesionālā struktūra pamazām mainījās arī citu vēsturisko apstākļu dēļ. Kopš 17. gs. beigām Austrumlatvijā nostiprinājās vecticībnieku diaspora, un tas nozīmēja savrupa ļaužu loka nestu Austrumu kristīgās baznīcas tradīciju pakāpenisku iesakņošanos pēc pareizticīgo baznīcas šķelšanās Krievijā 1667. gadā. Bīskaps Kšištofs Antonijs Šembeks 1715. gada ziņojumā Vatikānam beidzot var secināt, ka "ar Dieva svētību Poļu Livonija visa ir katoliska, izņemot mazu daļu luterāņu un vecticībnieku"¹⁰.

Rekatolizācijas procesa redzamākās liecības sniedz katoļu dievnamu celtniecība. Tiek lēsts, ka 16. gs. beigās novadā bija saglabājušās tikai kādas astoņas deviņas katoļu baznīcas.¹¹ Sākot ar 17. gs., īpaši tā otro pusē, katoļu draudžu aktivitāte pieauga. To vispirmām kārtām veicināja oficiālās baznīcas pakāpeniska nostiprināšanās. Livonijas bīskapija pēc juku laikiem un Cēsu atdošanas zviedriem pēc 1600.–1629. gada kara¹² jaunajiem apstākļiem pielāgojās tikai 17. gs. nogalē. Liela loma te bija bīskapam Mikolajam Korvinam-Poplavskim, kas uzturējās Daugavpilī (1683–1709) atšķirībā no virknes savu priekšgājēju, kuri mitinājās ārpus bīskapijas.¹³ Konfesiju struktūras pārmaiņas aizsākās tieši novada lielākajos centros – Rēzeknes un Daugavpils pilsētās. Taču arī ārpus tām tika dibinātas jaunas katoļu draudzes un celti dievnami. Statistika liecina, ka 1715. gadā novadā pastāvējušas vismaz 15 katoļu baznīcas.¹⁴ Īstais lūzums rekatolizācijas gaitā konstatējams tikai 18. gs. vidū. 1772. gadā uzskaitīti jau vismaz 55 dievnami un kapelas.¹⁵ Otrs svarīgs rekatolizācijas programmas aspekts bija izglītības darbs – gan laicīgās sabiedrības, gan klēra izglītošanās iespēju nodrošināšana. Jau kopš 1638. gada darbojās jezuitu skola, vēlāk ģimnāzija Daugavpilī.¹⁶ Trentas koncila programmatisko lēmumu starpā tika izcelta garīgā semināra darbības nodrošināšana katrā diecēzē. Šai nostādnei atbilda 18. gs. vidū lācariešu jeb misijas kongregācijas tēvu vadītā garīgā semināra izveidošana Krāslavā.¹⁷

Jānorāda, ka līdz tam ne vienmēr laicīgās varas lēmumi un atbalsts baznīcām bija pietiekami radikāli un to izpildītāji – īpaši centīgi. Reizumis attieksme pret katoļu baznīcu tika demonstrēta visai ekstrēmā formā. Par to liecina Rēzeknes un Līvānu katoļu baznīcas vēsture. 1646. gadā ir zināma tiesvedība starp Rēzeknes stārstu (Rēzeknes novada pārvaldnieks, augstākā amatpersona Heinrihs Tizenhauzens) un baznīcu par priesteru vajāšanu. 17. gs. līdzīgā tiesas procesā bija iesaistīts arī Nikolajs Korfs, kurš Līvānos ierobežojis katoļu draudzes



2. Krāslavas baznīcas cēlētis Konstantins Ludviks Plāters. Filipo Kastaldi gleznotais portrets Krāslavas katoļu baznīcā. 1760–1762

3. Krāslavas baznīcas cēlēja Auguste Plātere. Filipo Kastaldi gleznotais portrets Krāslavas katoļu baznīcā. 1760–1762

¹³ Vaivods J. *Katoļu baznīcas vēsture Latvijā*, 482. lpp.

¹⁴ Turpat, 474. lpp.

¹⁵ Litak, S. *Struktura terytorialna Kościoła łacińskiego w Polsce w 1772 roku*. Lublin: Towarzystwo naukowe katolickiego uniwersitetu Lubelskiego, 1980, s. 171–173.

¹⁶ *Encyklopedia wiedzy o Jezuitach na ziemiach Polski i Litwy: 1564–1995*. Kraków: WAM, 1996, s. 140.

¹⁷ O kościele Krasławskim. *Pamiętnik Religijno-Moralny*, 1858, Nr. 11, s. 483, 503.



4. Viļānu bernardiešu klostera un katoļu baznīcas cēlētājs Mihals Riks. Nezināma autora gleznots portrets Viļānu katoļu baznīcā. 1772

¹⁸ Svilāns, J. *Latvijas Romas-katoļu baznīcas un kapelas*. Rīga: Rīgas metropolijas kūrīja, 1995, 121., 175. lpp.; Čakuls, J. *Latvijas Romas-katoļu draudzes: Kūrījas arhīva materiālu apkopojums*. Rīga: Rīgas metropolijas kūrīja, 1997, 234. lpp.

¹⁹ Vaivods, J. *Katoļu baznīcas vēsture Latvijā*, 461. lpp.

²⁰ Dunsdorfs, E., Spekke, A. *Latvijas vēsture*., 189. lpp.

²¹ Konarski, S. *Platerowie*. Buenos-Aires; Paryž, 1967, s. 49.

²² Johansons, A. *Latvijas kultūras vēsture*., 312. lpp.

²³ To analizējis Mārtiņš Boiko: Boiko, M. *Mirušo oficijs (Officium defunctorum) un sapņu folklorā Dienvidaustrumlatvijā. No: Materiāli par kultūru mūsdienā Latvijas kontekstā*. Rīga: Zinātne, 2001, 69.–105. lpp.

aktivitātes. 1682. gadā tur mēģināts pat nodedzināt katoļu dievnamu.¹⁸ Savukārt par valsts varas attieksmi liecina 1679. gada Grodņas un 1683. gada Varšavas seimu lēmumi par katoļu baznīcu stāvokli un celtniecību tālaika Poļu Livonijā, kuri tika pildīti nepilnīgi un gausi.¹⁹ Jāpiebilst, ka šāda valsts interese par baznīcu te parādās simt gadu vēlāk nekā Kurzemes hercogistē, kur jau 1567. gada lēmums paredzēja dibināt un atjaunot 70 luterāņu baznīcas.²⁰ Taču, lai arī ne bez grūtībām, katoļu baznīcas pozīcijas Latgalē nostiprinājās. To veicināja jau minētā ietekmīgo luterāņu dzimtu piespiešanās katoļiem, kura tika visādi atbalstīta – piemēram, Plāteriem 1695. gadā mainot konfesiju, dzimta ieguva nozīmīgu amatu novada pārvaldē (Daugavpils stārasts un Livonijas vaivads).²¹ Visiem šiem priekšnosacījumiem apvienojoties, 18. gs. vidū katoļu konfesija varēja apliecināt dominanti Latgalē: novadā bija pietiekami liels draudžu skaits, un uzceltās baznīcas un kapelas veidoja tām atbilstošu tīklu. Te darbojās diecēzes seminārs, baznīcas dzīvi pārvaldīja pie katedrāles pastāvīgi rezidējošs bīskaps, bet valdošā kārtā – muižniecība –, kas noteica zemes laicīgo pārvaldi un saimniecisko kārtību, arī pārsvarā piederēja pie katoļticīgo kopienas.

Rekatolizācijas rezultātā, sākot ar 17. gs. nogali, bet īpaši 18. gs. tālaika Inflantijas kņazistē tapa tas baznīcu arhitektūras un mākslas mantojums, kas veidoja raksturīgākos Latgales novada kultūrvides vaibstus. Lai iegūtu priekšstatu par šīs kultūrvides specifiku, jāakcentē daži aspekti. Tie ir: garīgo ordeņu un apvienību, oficiālās (diecēzes) garīdzniecības un mecenātu ieguldījums dievnamu būvniecības jomā; baznīcas cēlēju un iekārtotāju vārdi, kā arī viņu pārstāvētais māksliniecisko tradīciju loks, kas pakārtoti saistāms ar rekatolizācijas gaitu, bet būtiski ietekmēja tās izpausmes arhitektūras un mākslas laukā.

Garīgo ordeņu liels īpatsvars un ietekme Austrumlatvijas rekatolizācijā 17.–18. gs. pieredzē pie Latgales vēsturē vispazīnāmām un pierādītām patiesībām.²² Trūkstot garīdzniekiem, šajā laikā garīgo ordeņu un apvienību locekļi uzņēmās arī priesteru funkcijas. Vienlaicīgi tas nozīmēja visciešāko saskarsmi ar plašu zemes iedzīvotāju loku. Sevišķi aktīvi pastorālajā darbā ir bijuši jezuītu tēvi (viņu darbība bija īpaši rezultatīva, un simptomātiski, ka dažas tobrīd iedibinātās tradīcijas dzīvo vēl šodien, piemēram, etnomuzikologi par tādu uzskata mirušo oficiju²³). Līdztekus aktivitātei draudžu aprūpē daudz pūļu tika veltīts arī dievnamu celtniecībai un iekārtošanai. Var apgalvot, ka visas nozīmīgākās sakrālās mūra celtnes, kas Latgales teritorijā tapušas 18. gs., ir saistāmas tieši ar garīgajiem ordeņiem, un vispirms tie ir plašie klosteru un baznīcu ansambļi. Oficiālajai garīdzniecībai novada dzīvē 17.–18. gs. pirmajā pusē bija mazāka loma.

Pēc plašas teritorijas un bīskapa sēdekļa rezidences zaudēšanas Cēsīs cīņās ar zviedriem par Livonijas katedrāli 1673. gadā kļuva Daugavpils draudzes baznīca.²⁴ Nākamo Sv. Jāzepa katedrāles koka ēku 1694. gadā cēlis Poļu Livonijas vaivads Jans Andžejs (Andrejs) Plāters, tā konsekretā 1708. gadā un bijusi pietiekami plaša celtnē ar mākslinieciski darinātu iekārtu. Par to liecina 1761. gada vizitācijas laikā sastādītais apraksts.²⁵ Dievnamā minēti četri kokgriezuma altāri ar gleznām, kokgriezēju darbs bijis arī kristāmtrauka pamatne un kancele, bet ar



5. Viļānu katoļu baznīca

svētā Jana Nepomuka skulptūru bijis rotāts biktssols. Kā var spriest, līdzīgi kā vēlākajos gados Latgalē, baznīcas iekārta nav tapusi vienlaicīgi. Daļa priekšmetu nākuši no kāda senāka iekārtojuma (Rožukroņa brālības altāra vecā glezna "Rožukroņa Dievmāte", kancele), savukārt dažas šai baznīcai kalpojušas lietas pārvestas uz citiem dievnamiem. To vietā Daugavpils dievnamam iegādāti jauni iekārtas priekšmeti (biktssoli). Vairākas iekārtas daļas tapušas ar noteiktu ziedotāju atbalstu. 18. gs. vidus desmitgadēs baznīcas atbalstītāju vidū minēti Rozālija Plātere no Bžostovsku dzimtas, Konstantīns Ludviks Plāters, bīskaps Jāzeps Dominiks Puzina).²⁶ Nekas no šīs celtnes un mākslas darbiem nav saglabājies, jo bijusi Daugavpils katedrāles ēka nodegusi 1808. gadā.²⁷

Latgales arhitektūras mantojuma un visa novada kultūrvēstures kontekstā daudz nozīmīgāka par šo katedrāli ir bijusi Daugavpils jezuītu baznīca. Jezuīti te pastāvīgi apmetušies ap 1625. gadu, kaut gan Latgales rekatolizācijas procesā iesaistīti jau agrāk – ap 1600. gadu. Sākotnēji tie pārņēmuši luterāņu baznīcas ēku, kuras vietā 1670.–1674. gadā pēc Viļņas arhitektu

²⁴ Kučinskis, J. Latvijas zemju katoļu draudžu attīstība un kultūra pēc reformācijas. No: *Dzimtenes kalendārs 1982. gadam*. Vesterosa: Trīs rozes, 1981, 78. lpp.

²⁵ Vizitācija par Daugavpils baznīcu un tās īpašumiem, veikta 1761. gada 14. martā. Sk.: *Akta wizytacji generalnej diecezji Inflanckiej i Kurlandskiej czyli Piltyńskieij z 1761 roku*. Ed. S. Litak. Toruń: Towarzystwo naukowe w Toruniu, 1998, s. 29–42.

²⁶ Turpat, 29.–33. lpp.

²⁷ Svilāns, J. *Latvijas Romas-katoļu baznīcas...*, 58. lpp.



6. Pasienes katoļu baznīca

7. Aglonas katoļu baznīca

²⁸ *Encyklopedia wiedzy o Jezuitach...*, s. 139.

²⁹ Glowacki, K. Kościół jezuitów w Dźwińsku-zapomniane dzieło F. B. Rastrellego. *Kwartalnik Architektury*, 1986, Nr. 2, s. 137.

³⁰ Baznīca cietusi 1944. gadā un galīgi iznīcināta pēc 1951. gada. Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrs (turpmāk VKPAI PDC), Daugavpils cietokšņa baznīcas lieta.

³¹ Васильев, Ю. Эволюция города Даугавпилса (Динабурга) в XVI-XVIII веках. No: *Архитектура и пилсētбūvniecība Latvijas PSR. II*. Rīga: Zinātne, 1971, 114.–115. lpp.

³² Baroka arhitektūras kontekstā šo dievnamu analizējusi Kristīne Ogle. Sk.: Ogle, K. *Jezuītu divtorņu mūra baznīcu tipoloģija Dienvidlatvijas teritorijā. Mākslas Vēsture un Teorija*, 2005, Nr. 4, 5.–18. lpp.

³³ Zubovas, V. *Tomas Žebrauskas ir jo mokiniai*. Vilnius: Mokslas, 1986, p. 281.

³⁴ Vaivods, J. *Katoļu baznīcas vēsture Latvijā*, 442. lpp.

projekta celts koka dievnama un klostera komplekss.²⁸ Jauns jezuītu mūra baznīcas un klostera ansamblis tapis 1737.–1746. gadā. Dievnama arhitekta personība nav zināma (pastāv tikai hipotēzes, minot gan Frančesko Bartolomeo Rastrelli, gan Karlo Frančesko Rondelli vārdu²⁹). Šis arhitektūras ansamblis mainījis savu veidolu, kad 1811.–1829. gadā iekļauts nocietinājumu – Daugavpils cietokšņa – teritorijā. Tālākos pārveidojumus noteicis tas, ka ēka atdota pareizticīgo draudzei, bet 20. gs. pirmajā pusē – luterāņiem.³⁰ Arī šī celtnē līdz mūsdienām nav saglabājusies.

Daugavpils jezuītu baznīca reģiona arhitektūras vēsturē nozīmīga vairākos aspektos. Pirmkārt, tā bijusi viena no jau esošā (tagad zudušā) pilsētas vēsturiskā centra dominantēm. Baznīca apzināti plānota, rēķinoties ar pilsētas apbūves izvietojumu. Tādēļ mainīta tradicionālā dievnama ēkas austrumu–rietumu orientācija.³¹ Otrkārt, dievnama arhitektoniskais risinājums ar plastiski izteiksmīgo divtorņu fasādi ir agrīns paraugs tādām celtnu veidolam, kas vēlāk plaši izplatīts arī Austrumlatvijā un savās formās atšķiras no 17. gs. celtnēm, kuras Latvijā pārstāv jezuītu celtā Skaistkalnes baznīca Kurzemē (1692)³². Daugavpils baznīcas plastiskais risinājums raksturīgs vēlā baroka laikmetam, īpaši t. s. Viļņas arhitektu skolas paraugiem tuvākajos kaimiņreģionos – Lietuvas lielkņazistē. Treškārt, celtnes iekšējās pārliecinoši izpaudās plastisko elementu saplūšana vienotā ansablī: iekšējās sienu apdare, arhitektoniski būvēto altāru formas un pilonu izteiksmīgais risinājums līdz ar tēlnieciskajām detaļām veidoja vienotu kopumu. Tas viss kalpoja par paraugu vēlākām būvēm, lai gan tādu vērienu kā Daugavpilī bija grūti sasniegt. Daugavpils bijusi centrs arī jezuītu darbības izplatībai gan Latgalē, gan Kurzemes hercogistes austrumdaļā. Par to liecina virkne koka dievnamu (Pušā, 1743–1778; Izvaltā, 1701, u. c.), kā arī vērienīgais jezuītu klostera un baznīcas ansamblis Ilūkstē (1754–1758, arhitekts Toms Žebrauskis)³³.

Savas liecības Poļu Livonijas arhitektūras mantojumā atstājuši arī dominikāņi. Ordeņa darbība šeit bija tieši saistīta ar rekatolizācijas procesu. Ieradušies pēc Livonijas bīskapa Mikolaja Korvina-Poplavskā uzaicinājuma,³⁴ viņi nostiprināja katoļu baznīcas priekšposteni uz robežas ar Krieviju: Pasiēnē 1694. gadā tapa klostera un baznīcas koka ēku komplekss, no



8. Daugavpils jezuītu baznīca



9. Ilūkstes pilsētas skats ar jezuītu baznīcu centrā

kura pacietīgi, aktīvi un sistemātiski tika apgūtas jaunas teritorijas un klostera apkārtnē dibinātas draudzes un celtas koka kapelas. Pasienes nozīme īpaši pieauga ar jaunā mūra klostera un baznīcas uzcelšanu 1753.–1761. gadā.³⁵ Te savā veidā tika turpinātas Daugavpils jezuītu uzsāktās tradīcijas, radot dievnamu ar divtorņu fasādi un krāšņi dekorētu interjeru. Iekštelpu ansambļa veidošanā iesaistīta gan stuka tēlniecība, gan monumentālā glezniecība (griestu apdare ar emblemātiskām kompozīcijām, kas saistītas ar dominikāņu ordeni³⁶). Ēkas plastiskajā risinājumā izmantoti tie paši pamatprincipi, kas Daugavpili, tikai formās, īpaši interjerā, parādās stila attīstības tālāka fāze – tēlnieciskajā dekorācijā un griestu gleznojumā

³⁵ VKPAI PDC, Pasienes katoļu baznīcas lieta.

³⁶ Spāritis, O. Dominikāņu pedagogijas aspekti Pasienes katoļu baznīcas emblemātisko gleznojumu ciklā. No: *Poļu kultūras zīmes Latvijā*. Rīga: Latvijas Poļu savienība, 2007, 49.–68. lpp. Gleznojumi ir pārģleznoti, 2007. gadā lemts par to restaurāciju (restaurators – Staņislavs Astičs).



10. Piedrujas katoļu baznīca

³⁷ Traķu Dievmātes glezna baznīcas literatūrā datēta ar 15. gs. pirmo pusi; vēstures avotos tā pirmo reizi minēta 1645. gadā. Aglonas Dievmātes gleznojums tiek uzskatīts par vienu no augstvērtīgākajām tās kopijām. Sk.: Šinkūnaitē, L. The Picture of the Holy Virgin of Trakai and its Imitations. *Mākslas Vēsture un Teorija*, 2005, Nr. 4, 27., 30. lpp.

³⁸ Vaivods, J. *Katoļu baznīcas vēsture Latvijā*, 448. lpp.

³⁹ *Lietuvos architektūros istorija*. T. 2. Vilnius: Mokslo ir enciklopediju leidykla, 1994, p. 51.

⁴⁰ Ziņas par altāra būvi: Центральный Государственный исторический архив в Санкт-Петербурге (turpmāk ЦГИА СПб), ф. 822, оп. 12, д. 2589, л. 176–176 об.

plaši izmantotais ekspresīvais rokaja motīvs liecina par rokoko laikmeta tradīcijām. Šīs celtnes un tās stuka tēlniecības apdares darbu autoru vārdi paliek nezināmi, taču to konteksts meklējams Lietuvas lielkņazistes zemēs. Kopš klostera likvidācijas 1832. gadā dievnama ēka kalpo kā draudzes baznīca.

Otrs lielākais dominikāņu centrs meklējams Aglonā. 1699. gadā šīs zemes nonāca ordeņa īpašumā, un 1700. gadā te parādījās koka klostera un dievnama celtnes. Par šo laiku liecina vienīgi Aglonas Brīnumdarītājas Dievmātes glezna, kas tapusi kā Traķu baznīcā Lietuvā saglabātās gleznas kopija.³⁷ Aglonā tā nonākusi līdz ar dominikāņu tēvu ierašanos šeit 17. gs. nogalē. Šobrīd pastāvošais baznīcas un klostera komplekss izveidojies 18. gadsimtā. Dievnama ēka celta 1768.–1780. gadā, konsekrēta 1800. gadā, un tā pārstāv divtorņu bazilikas celtnes tipa variāciju. Šīs būves arhitekts nav zināms, bet arhitektoniskā veidola konteksts paliek tas pats, kas iepriekšminētajām celtnēm, proti – Lietuvas lielkņaziste. Citādi tas nevar būt, jo šī dievnama celtniecību pārzināja Aglonas klostera priors Remigijušs Zahorskis, kas te bija ieradies no lielā dominikāņu centra Zabjalos.³⁸ Aglonas dievnama projekta autora un arhitekta izvēli varēja ietekmēt Zahorska pieredze, uzturoties iespai-

dīgajā Zabjalu–Volīnijas dominikāņu klosterī Austrumbaltkrievijā, ar kura dievnama celtniecību 1749. gadā, kas norisinājies neilgi pirms Aglonas būves uzsākšanas, tiek saistīta 18. gs. nozīmīgākā Viļņas baroka laika arhitekta Johana Kristofa Glaubica vārds.³⁹ Taču Aglonas baznīcas risinājums ir atšķirīgs – gan arhitektonisko formu, gan iekštelpu apdares plastika ir aturīgāka par iepriekšminētajiem jezuītu un dominikāņu dievnamiem Latgalē. Galvenais iekštelpas akcents – Loreto tipa divpakāpju altāris (būvēts 1797. gadā⁴⁰), kas iezīmē galējo šī veida altāra izplatības robežu uz ziemeļiem no Polijas.

Bernardiešu darbība novadā saistīta ar vienu noteiktu centru un mecenātu Riku dzimtas iniciatīvām. Viņu uzaicināti, bernardiešu tēvi Viļānos 1753. gadā uzcēluši mūra klosteri, kam sekojusi 1777. gadā konsekrētā dievnama būve.⁴¹ Šī ēka var apliecināt divtorņu fasādes risinājuma popularitāti 18. gs. mūra celtnēs Poļu Livonijā, bet par apdari un iekārtojuma detaļām grūti spriest. Dokumenti liecina, ka arī te iekštelpu dekorā bijis izmantots iluzorais gleznojums, apstiprinot šī apdares paņēmiena plašo izplatību novada sakrālajās celtnēs 18. gadsimtā.⁴²

Līdztekus dievnamiem garīgo ordeņu darbības centros 18. gs. divtorņu fasāžu baznīcu virknē jāmin arī mūra draudzes baznīcas, kuru skaits nav bijis liels; vēl mazāk atrodams nepārbūvētu ēku. Nozīmīgākā starp tām ir nelielā Piedrujas katoļu baznīca, kuras prototips



arī meklējams Lietuvas lielkņazistes arhitektūrā. Tās arhitektoniskais veidols sasaucas ar vēlā baroka būvēm baltkrievu zemēs, un tuvākie nozīmīgākie paraugi (gan teritoriāli, gan pēc stilistikas) atrodami Berezvečā (Sv. Pētera un Pāvila katoļu baznīca, 1751–1756) un Glubokojē (Sv. Trīsvienības baznīca, 1764–1782; pārbūvētā Dievmātes piedzimšanas baznīca, 1735).⁴³ Tajā pašā laikā Piedrujas dievnama divtorņu fasādes kompozīcija papildina Latgalē sastopamo formu variācijas. Torņu saplūdinājums ar viļņveidā izliekto fasādes sienu veido proporcionāli izsvērtu, plastiski viengabalainu apjomu. Ar Lietuvas celtnēm sasaucas arī spēcīgi izliektā apsīdas daļas apjoma dekoratīvais vainagojums. Šī ir viena no celtnēm, kuras dinamiskā plastika uztverama līdzīgi kā tēlniecības darbiem – vienā pulsējošā veselumā. Iekštelpu apdarē atkārtots Pasienes baznīcas stuka altāru risinājums. Interjeru papildina iluzorā glezniecība – centrālā altāra gleznojums, kas arī saista šo dievnamu ar Lietuvas lielkņazistes zemju tradīcijām (tur tā kopta īpaši ilgstoši). Baznīca celta 1759. gadā, un svarīgi uzsvērt arī to, ka tā vērtējama plašākā pilsētībūvniecisko tradīciju kontekstā. Piedruja savulaik pastāvējusi kā Drujas “ziemeļu priekšpilsēta”. Šī nelielā pilsētiņa izvietojusies otrpus Daugavai (tagad Baltkrievijā). Tās centra arhitektūrā 18. gs. dominējušas tieši sakrālās celtnes (dominikāņu klostēris, 1765; bernardiešu klostēris, 1643–1646, 1772; uniātu baznīca, 18. gs. beigas; Antonio Parako projektētā sinagoga, 1766).⁴⁴

11. Piedrujas katoļu baznīcas interjers

⁴¹ Fundācijas akta 1775. gada ieraksta teksts: Brežgo, B. *Latgolas vēstures materiāli*. 1. sēj. Daugavpils: V. Lāča izdevniecība, 1944, 156.–161. lpp.

⁴² Ēka cietusi Otrā pasaules kara laikā. Par 19. gs. saglabājušos interjeru ziņas var iegūt no 1855. gada vizitācijas apraksta, kur fiksēta baznīcas iekārta, arī gleznotie altāri. Sk.: ЦГИАСПБ, ф. 822, он. 12, д. 2901, л. 17; д. 2911, л. 844.

⁴³ Tiek uzskatīts, ka Berezvečas baznīcas būve 1751. gadā uzsāka pēc Johana Kristofa Glaubica projekta, bet to pabeidzis Jans Tobiašs Didreištēns 1756. gadā. Arhitektoniskais komplekss te izveidojies līdz 1767. gadam. 20. gs. 60. gados baznīca nojaukta.



12. Feimaņu katoļu baznīcas interjers

Glubokojē Sv. Trīsvienības baznīca celta 1764.–1782. gadā, bet Dievmātes piedzimšanas baznīca (1639–1654) pēc Glaubica projekta pārbūvēta 1735. gadā. No 1875. gada tā kalpo pareizticīgo draudzei. – Хрысціянскія храмы Беларусі на фотаздымках Яна Балзункевіча: Пачатак XX стагоддзя. Мінск: Ураджай, 2000, с. 11, 38.

Līdzās šiem Latgales divtorņu mūra dievnamiem minama vēl viena celtne, kam ir atšķirīgs veidols. Krāslavas katoļu baznīca, kā vēsta rakstītie avoti, bijusi iecerēta kā divtorņu būve.⁴⁵ Dažādu apstākļu ietekmē iecere mainīta un tapusi iespaidīgu apjomu bazilika ar beztorņa fasādi. Šī būve ir īpaši nozīmīga novada konfesionālās vēstures sakarā. Vispirms – kopš 17. gs. – te bijis jezuītu darbības centrs.⁴⁶ Pastāvējis koka klostera un baznīcas ēku komplekss, bet jezuītu tēvu darbība iekļāvusies vispārējā novada rekatolizācijas programmā. 18. gs. vidū līdztekus minētajam būtiskajam lūzumam novada rekatolizācijas gaitā radies arī ambiciozais grāfu Plāteru projekts tieši Krāslavā izveidot nozīmīgāko sakrālo centru tālaika Poļu Livonijā. Tika pieņemts un Vatikāna un Polijas seima atbalstīts lēmums pārcelt uz šejieni bīskapa



13. Krāslavas katoļu baznīca



14. Feimaņu katoļu baznīca

sēdekli un iedibināt vietējo garīgo mācību iestādi – katoļu diecēzes semināru. Tas sasaucās ar Trentas koncila lēmumiem par mācību iestāžu darbības nodrošināšanu vietējā klēra izglītošanai katrā diecēzē. 18. gs. vidū pēc Plāteru iniciatīvas jezuītus Krāslavā nomainījuši lācarieši jeb misijas kongregācijas tēvi, ar kuriem Plāteri bijuši saistīti jau iepriekš, atbalstot Viļņas misionāru tēvus. Misionāru aprūpē bija Krāslavas semināra darbs, kas veiksmīgi turpinājies līdz 1843. gadam.⁴⁷ Savukārt katedrāles statuss 1756.–1767. gadā celtajam dievnamam (galīgi pabeigts un iesvētīts 1775., konsekrēts 1777. gadā⁴⁸) piederējis tikai īsu laika sprīdi. To ietekmējusi politiskā vēsture. 1772. gadā līdz ar novada pakļaušanu Krievijai bīskapijas katedrāles tiesības tika zaudētas.

⁴⁴ Шыдлоўски, К. С. *Архітэктурная спадчына Браслаўшчыны*. Мінск: Польша, 1996, с. 24, 28–29, 45.

⁴⁵ *O kościołach Kraslawskim*, s. 483.

⁴⁶ *Encyklopedia wiedzy o Jezuitach...*, s. 326.

⁴⁷ *O kościołach Kraslawskim*, s. 483.

⁴⁸ Turpat.

⁴⁹ Parasti tiek nosaukts Antonio Parako vārds. Sk.: Krastiņš, J., Strautmanis, I., Dripe, J. *Latvijas arhitektūra no senatnes līdz mūsdienām*. Rīga: Baltika, 1998, 65. lpp.

⁵⁰ Katedrālei pretī izvietotās kanoniķiem paredzētās vienstāva mūra mājas veidojušas Kanoniķu ielu. – Plater, L. *Kraslaw*. – London: [b. i.], 1975, s. 15.

⁵¹ *O kościelie Kraslawskim*, s. 482.

⁵² Krūmiņš, A. *Latgales koka baznīcas Romas katoļu draudzēs 18. gadsimtā*. Rīga: Jumava, 2003, 44. lpp.

⁵³ Turpat, 51.–52., 56. lpp.

Par 18. gs. iecerēm šodien liecina Krāslavas baznīcas ēka, kam piemīt katedrālei atbilstošais vērienīgums. Tā saistīta ar itāļu izcelsmes meistarū darbu. Celtni projektējis kāds no Parako dzimtas arhitektiem.⁴⁹ Tās iekštelpu apdares ansamblis 18. gs. 60. gados veidojis gleznotājs Filipo Kastaldi. Gan ēkas ārienes, gan interjera veidojums liecina drīzāk par klasiskās arhitektūras mantojuma vērtību akcentēšanu nekā rokoko laika gleznieciski atraktīvo formu valodu. Lielā ordera elementu izmantojums un atturīgā apjomu plastika ar savu monumentalitāti rada svinīgi nosvērtu iespaidu, tikai detaļās (stuka rāmja veidojums centrālā altāra gleznotajai freskai) atgādinot arī par laikmeta estētikas klātbūtni. Jāpiebilst, ka šis novada sakrālās pārvaldes centrs ietekmējis arī Krāslavas pilsētas veidošanos. Iepretī laicīgās varas rezidencei – grāfu Plāteru pilij – kā arhitektonisks akcents izvietojies un joprojām pastāv baznīcas un klostera ansamblis. Pilsētas plānojumu savulaik iespaidojusi arī bīskapa rezidences izvietošana – dievnama apkaimē plānotas ēkas, kas paredzētas ar katedrāles funkcijām saistīto garīdznieku korpusam.⁵⁰

Runājot par nozīmīgākajām mūra celtnēm, jau nācies minēt to celtniecības iniciatorus un finansētājus – būvniecība lielākoties notikusi ar garīgo ordeņu atbalstu. Protams, jaunu projektu ierosinājums bijis saistīts arī ar bīskapu interesēm un materiālais nodrošinājums nācis no vietējās aristokrātijas puses. Par to liecina visu apskatīto dievnamu vēsture. Īpašs gadījums ir Plāteru dzimtas ieguldījums bīskapijas katedrāles jaunā kompleksa izveidē. Taču arī te rūpes par resursu nodrošināšanu apvienojās, turpinot jau iepriekš aizsāktās (Livonijas un Piltenes bīskapa Ostrovska un Smoļenskas bīskapa Hilzena) iniciatīvas.⁵¹ Lielie mūra arhitektūras kompleksi ir pietiekami apjomīgi projekti, lai tos varētu realizēt vienas dzimtas spēkiem. Citādi tas ir ar koka baznīcām, ko savos īpašumos cēluši vietējie muižnieki.

Mūra arhitektūras ansamblī iezīmē nozīmīgākos centrus, būtiskākos punktus, kur nostiprinājusies katoļu konfesija, savukārt koka arhitektūra parāda apjomu un intensitāti, kādā katoļticība teritoriāli izplatījās un nostiprinājās lauku apvidos. Par dievnamu celtniecību aktivitātēm 17. gs. lielākoties liecina tikai statistiskie dati – pašu celtnu vairs nav. Saglabājušās baznīcu ēkas pārstāv to laiku, kad būvniecības apjomi bijuši visintensīvākie. Tāpat kā mūra ēku jomā, arī koka baznīcām tas ir 18. gs., īpaši tā otrā puse.⁵² Tieši tad baznīcu dibinātāju statusā parādījās vairāku muižnieku dzimtu vārds: Šadursku un arī Borhu dzimtas daudzu paaudžu laikā ir uzcēlušas pa sešām baznīcām, Hilzeni uzbūvējuši piecus dievnamus, pārējās novada kultūras vēsturē zināmās muižnieku dzimtas – no vienas līdz trim baznīcu ēkām.⁵³ Arhitektūras mantojums sniedz liecības arī par būvju veidola un ansambļa telpiskās kompozīcijas attīstību. Koka arhitektūras jomā dominējusi vietējo celtniecības tradīciju prakse. Tika izstrādāti noteikti būvju tipi, kas iekļaujas plašāka reģiona koka arhitektūras mantojumā, vispirms jau atkal Lietuvas lielkņazistes kontekstā. Ēku plānojuma attīstība veidojās pakāpeniski – no vienkāršākām uz sarežģītākām formām. Sākumā tā bija lakoniska vientelpas celtnē (Ambeļu baznīca, pirms 1782), tad ēka ar tradicionālo trīsdalījumu priekšelpā, zālē un prezbitērijā (Raģeļu vecā baznīca, 1780). Visbeidzot, trīsjomu dalījuma celtnē neistās bazilikas formā (Feimaņu baznīca, 1756–1760) un tās komplicētākais variants – trīsjomu celtnē ar šķērsjomu (Biržgaļu baznīca, 1751). Šie ēku tipi 18. gs. pastāvēja paralēli.

Arī koka dievnamu būvniecībā 17.–18. gs. vienu no nozīmīgākajiem ieguldījumiem Poļu Livonijā devusi Plāteru dzimta. Tieši viņu celtā Indricas koka baznīca iezīmē aizsākumu virknei raksturīgāko katoļu dievnamu būvju. Pati dievnama vēsture pavisam tieši saistīta ar rekatolizāciju. Senākajā Plāteru dzimtas īpašumā Latgales teritorijā, Indricā, tieši pēc viņu atgriešanās katoļtīcībā⁵⁴ netālu no muižas celtais luterāņu dievnams tika nodots katoļiem. Ēkas novietne mainījies – baznīca pārvietota uz tagadējo vietu un iesvētīta 1698. gadā. Par celtni un tās iekārtu sīkākas ziņas var atrast, sākot ar 1806. gadu.⁵⁵ Pēc baznīcas vizitatoru dotajiem aprakstiem var iegūt priekšstatu par pašas ēkas un iekārtojuma izmaiņām 19. gs. pirmajā pusē. Tās nav būtiskas – var sacīt, ka Indricā saglabājusies vecākā nepārbūvētā koka baznīca novadā. Vairākkārt mainītas tikai grīdas, labots ēkas šķindeļu jumts. Lielāks remonts iekšējās telpās bijis pirms 1828. gada,⁵⁶ taču ir ziņas, ka 1838. gadā atkal grīdu un griestu stāvoklis bijis slikts. Laika gaitā piebūvēta viena sakristeja (līdz 1855. gadam minēta tikai vien neliela sakristeja, “ejot pa labi no centrālā altāra”⁵⁷, no kuras durvis vedušas arī uz ārpusi). No senās kokgriezumā iekārtas saglabāties centrālais altāris (17. gs. beigas) un divi sānu altāri (18. gs. vidus), kam nomainītas atsevišķas sastāvdaļas. Te atrodama arī apgleznota kancele (minēta jau 1806. gadā, kad to dekorējuši gleznojumi ar baznīcētņu atveidojumu), taču vēl 1806. gadā lietotais kokgriezuma kristāmtrauka postaments nav saglabājis.⁵⁸

Indricas baznīcas būvapjomu kompozīcija un plānojums (vientorņa fasādes trīsjomu neistā jeb pseidobazilika ar simetriski kārtotiem divu sakristeju apjomiem un poligonālu apsīdu) dažādās proporciju variācijās attīstīts vairākās 18. gs. būvēs. Tāda ir Šadursku celtā Pušas baznīca (dibināta 1743. gadā: pašreizējā ēka celta un iesvētīta 1778. gadā⁵⁹), ar kuru saistās arī jezuītu misijas darbība (*missio Szadursciana*). Divtorņu fasādes risinājums izmantots Sokolovsku celtajai Biržgaļu baznīcai (1744–1750)⁶⁰ un Korfu un Bergu aizgādībā dibinātajai Feimaņu baznīcai. Pēdējās vēsture liecina par luterāņu tradīciju noturību – vēl 18. gs. sākumā te pastāvējis luterāņu draudze. Vēlāk vecā dievnama vietā celtā ēka (1756–1760) jau piederēja katoļiem.⁶¹

Minētā plānojuma tālākajā attīstībā konstatējamas ēkas ar sarežģītāku kompozīciju. To raksturo šķērsjoma parādīšanās, biežāk sastopama arī divtorņu fasāde. Šo celtnu grupā viena no raksturīgākajām ir Malnavas baznīca. To 1741.–1763. gadā cēlusi Šadursku dzimta.⁶² Baznīcas plānam un telpiskajam risinājumam paralēles var meklēt Lietuvas mantojumā (Plateļu, Beržoru, Gaures u. c. baznīcas⁶³). Visos minētajos dievnamos 18. gs. bijušas kokgriezuma iekārtas, no kurām saglabājušies fragmenti. Tādējādi var spriest, ka koka baznīcu arhitektūras laukā, īpaši 18. gs., nozīmīgāka loma bijusi laicīgajiem finansiālajiem atbalstītājiem. Tas, ko lielajos centros iesākuši garīgie ordeņi vai bīskapi, attāļajās lauku draudzēs paveikts tieši viņu spēkiem. Nereti gan jāsecina, ka turpināts. Ordeņu iedibinātās svētvietas ar pieticīgām kapelām vai lūgšanu vietām tapušas, pakāpeniski apgūstot arvien plašākas teritorijas ap Pasieni, Daugavpili un Aglonu, pēc tam daļu no tām katoļu draudžu dievnamu statusā nostiprināja šo zemju īpašnieki.

Runājot par rekatolizācijas procesa rezultātiem, jāaplūko vēl viens aspekts – te strādājušo arhitektu loks. Izvērtējot publicētos un dokumentos atrodamos datus, jāsecina, ka par baznīcu

⁵⁴ Katoļtīcību atkal pieņēma Jans Andžejis Plāters. – Konarski, S. *Platerowie*, s. 49.

⁵⁵ Draudzes arhīvā vēl 2007. gadā bija saglabājušies vizitāciju protokoli no 1806., 1820., 1828., 1838. un 1849. gada. Centrālajā Valsts vēstures arhīvā Sanktpēterburgā glabājas 1832. un 1855. gada vizitācijas dokumenti (ЦГИАСПБ, ф. 822, оп. 12, д. 2794, л. 736–741; д. 2911, л. 729–732).

⁵⁶ 1828. gada vizitācijas dokumentos sacīts, ka nupat noritējis remonts gan ērģelēm, gan telpai. Luktā remontētas ērģeles (*Na chorze organ od 8 głosów z dekoracyą na desce malowaną, nowo z reperowany* (..)), baznīcā – grīda un griesti (*podłoga i sufit owalny, podbijany, tarciczny, nowo z reperowane* (..)). – Indricas draudzes arhivs, 1828. gada vizitācijas protokols, 1. lpp.

⁵⁷ ЦГИАСПБ, ф. 822, оп. 12, д. 2911, л. 729. об.

⁵⁸ *Ambona stolarskiey roboty pomalowana, ze Wschodami opierzonemi i malowidlem Doktorów kościelnych wkoło oney* (..). – 1806. gada vizitācijas protokols, 1.–1. bis lpp., Indricas baznīcas arhivs.

⁵⁹ Ziņas no 1833. gada vizitācijas protokola: ЦГИАСПБ, ф. 822, оп. 12, д. 2794, л. 960.

⁶⁰ Krūmiņš, A. *Latgales koka baznīcas*., 32., 55.–56. lpp.

⁶¹ Turpat, 21. lpp.

⁶² Turpat, 28. lpp.

⁶³ Lietuviešu pētniece Alje Jankevičiene tās klasificē kā “tautas celtniecības stila” krustveida plāna būves: Jankevičienē, A. *Lietuvas medinē sakralinē architektūra*. Vilnius, 1998, p. 20, 40.



15. Indricas katoļu baznīca



16. Pušas katoļu baznīca

⁶⁴ *Encyklopedia wiedzy o Jezuitach...*, s. 139.

⁶⁵ Zubovas V. *Tomas Žebrauskas ir jo mokiniai*, p. 64.

dibinātājiem un celtniecības un ēku uzturēšanas resursu nodrošinātājiem iegūstamas vismaz fragmentāras ziņas. Turpretī par to projektētājiem un būvētājiem faktu ir ļoti maz. Par 17. gs. ziņu faktiski nav, ja par tādu nevar uzskatīt norādi, ka jezuītu baznīcas koka ēku Daugavpīlī (1670–1674) cēluši "arhitekti no Viļņas"⁶⁴. Protams, var pieņemt, ka ordeņi varēja izmantot savu arhitektu projektus, taču pārliecinoši tas fiksēts tikai 18. gs. un ārpus tālaika Poļu Livonijas. Jezuītu baznīcu Augšzemē, tobrīd Kurzemes hercogistes teritorijā esošajā Ilūkstē, projektējis jezuīts Toms Žebrauskas.⁶⁵ Skaidrs, ka darbojies arī noteikts laicīgo meistarų loks, un tas pamatos acīmredzot bijis saistīts ar plašāku teritoriju, ne tikai Latgali, bet arī Lietuvas



lielkņazisti. Sava loma meistarū izvēlē droši vien ir bijusi konfesionālajai kopībai ar šīm zemēm, kā arī vietējās polonizētās aristokrātijas interesēm, kaut gan šis aspekts nav absolutizējams.

Svarīgu akcentu Latgalē 18. gs. arhitektūras un mākslas mantojuma tapšanā veido itāļu izcelsmes arhitektu un mākslinieku piesaiste. Joprojām diskutējams ir jautājums par Karlo Frančesko Rondelli vai Frančesko Bartolomeo Rastrelli autorību Daugavpils jezuītu dievnama gadījumā, taču nenoliedzams ir Parako dzimtas ieguldījums, par kuras darbību precīzākas informācijas trūkst. Arhīvu dokumentos 18. gs. otrajā pusē figurē Antonio, Domeniko un Frančesko Parako vārdi.⁶⁶ Informācijas aizvien ir par maz, lai nošķirtu konkrētu meistarū darbalauku šajā

17. Pušas katoļu baznīcas interjers

⁶⁶ *Lietuvos architektūros istorija*, p. 158; Lietuvas Valsts vēstures arhīvs, Plāteru fonds (1276. f., 1. apr., 119. l., 72. lp.; 2. apr., 116. l., 90. lp.).

18. Malnavas katoļu baznīca



⁶⁷ Łopaciński, E. *Materyaly do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim Księstwie Litewskim (15–19 w.)*. Warszawa, 1946, s. 98.

⁶⁸ *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. v. U. Thieme, F. Becker. Bd. 26. Leipzig: E. A. Seemann, S. 224–225.

⁶⁹ Boberski, W. *Dzieje fary w Witebsku i jej architektoniczne przemiany*. In: *Sztuka kresów wschodnich*. T. 4. Kraków, 1992, s. 41.

⁷⁰ *Lietuvos dailininkų žodynas*. T. 1. Ed. A. Paliušytė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005, p. 96.

novadā un baltkrievu zemēs. Antonio Parako (dzimis 1722. gadā) vārds parasti publikācijās parādās Krāslavas baznīcas gadījumā, jau precīzāk – dokumentos – viņš tiek nosaukts arī par Drujas dominikāņu baznīcas autoru (1765–1773, sadarbībā ar Ludviku Grinceviču⁶⁷). Latgalē šī dzimta zināma no 1755. gada līdz vismaz 1850. gadam. Zināms arī tas, ka tā nāk no Ziemeļitālijas un Šveices robežreģiona Castello Valsoldas. 16. un 17. gs. no šīs dzimtas zināmi vairāki tēlnieki, kuru darbi pazīstami Itālijā.⁶⁸ Tā ir dzimtene arī dažiem citiem Polijas un Lietuvas arhitektūras vēsturē pazīstamiem meistariem, kas vairākās paaudzēs tur darbojušies. Ir liecības, ka kopš 1742. gada tuvu Latgalei – Vitebskas apgabalā – uzturējies un strādājis Juzefs Fontāna.⁶⁹ Jānosauc arī citi Viļņas loka meistari, kaut gan tiešu pierādījumu viņu baznīcu projektiem Latgalē nav. Krāslavas laicīgā apbūve saistīta ar Jana Tobiasa Didreištēna biogrāfiju (viņš projektējis Krāslavas rātsnamu⁷⁰). Konteksta izpratnei svarīga arī Johana Kristofa Glaubica saistība ar nozīmīgām celtnēm Lietuvas lielkņazistes baltkrievu zemēs, tomēr šī meistara saistība ar Latgali nav dokumentēta.

Latgales nozīmīgākās 18. gs. baznīcas iekļaujas vēlā baroka Viļņas skolas loka arhitektūras guļtnē. Tās ir atšķirīgas no Kurzemes vai Vidzemes arhitektūras un mākslas mantojuma. Par to var pārliecināties, aplūkojot pat līdz mūsdienām fragmentāri saglabājušos arhitektūras mantojumu. Viens no šīs atšķirības veidotājiem ir tieši novadu konfesionālā struktūra. Par Latgales tuvināšanos tam kultūras lokam, kas bija izveidojies Lietuvas lielkņazistē, lielā mērā jāpateicas tieši rekatolizācijai. Reģionā, kam cieši blakus turpināja pastāvēt spēcīgas protestantu un pareizticīgo baznīcas, atjaunotā katoļticība bija īpaši stiprināma. Tieši šīs sāncensības elements varbūt arī ir bijis viens no dzinējspēkiem daudzo dievnamu būvē. Gadsimtu gaitā pagaisušas politisko robežu noteicēju, laicīgās varas un baznīcas stratēģisko lēmumu, interešu pretrunu, vienošanās un cīņas līdzekļu detaļas. Pārliecinošākie pierādījumi rekatolizācijas iznākumam ir paši dievnami un to iekārtas.

SV. PĒTERA BAZNĪCAS TORNIS UN FASĀDE – JAUNA DEKORATĪVA PARADIGMA RĪGAS 17. GS. OTRĀS PUSES SAKRĀLAJĀ ARHITEKTŪRĀ

Anna Ancāne

levads

Rīgas Sv. Pētera baznīca ir arhitektūras piemineklis, bez kura nav iedomājama Rīgas mūsdienu panorāma. Šāda mēroga mākslas parādības tiek padziļināti pētītas, taču laikā gaitā par tām nereti izveidojas standartizēta izpratne un tās apvij zināmas neaizskaramības aura. Tā mēs esam pieraduši 17. gs. būvēto Sv. Pētera baznīcas torni un atjaunoto fasādi pazīt pēc lakoniskās stila definīcijas: baroks. Pārceļojot no avota uz avotu, šī atziņa pēc inerces tiek uzlūkota kā aksioma. Raugoties no šodienas mākslas vēstures pozīcijām, šāds skatījums jāvērtē kā pārāk vispārīgs un nepietiekams no formālās analīzes viedokļa, jo patiesībā situācija ap Sv. Pētera baznīcas pārveidi 17. gs. ir reizē gan daudzslāņaināka, gan interesantāka. It kā labi zināmais ir palicis līdz galam neizzināts un neatminēts, un ir pienācis laiks atkal pievērsties šim Rīgas arhitektūras fenomenam, lai pārskatītu tradicionālos pieņēmumus un sniegtu plašāku stilistisko raksturojumu, ņemot vērā ne tikai nosacīto kopējo piederību pie baroka laikmeta, bet arī paralēlos, ne mazāk būtiskos arhitektūras strāvojumus.

Torņa atjaunošanas vēsture un īss Rīgas 17. gs. otrās puses arhitektūras fona raksturojums. Ruperta Bindenšū loma

Vīspirms īss atskats notikumu hronoloģijā. Pēc Sv. Pētera baznīcas vecā torņa sagāšanās 1666. gadā Rīgas rāte akceptēja renovācijas darbu uzsākšanu Dancigas arhitekta, pēc izcelsmes holandieša, Jakoba Jostena vadībā un 1671. gadā uzdeva izstrādāt baznīcas torņa un fasādes projektu. Jostena variantu izvēlējās no trim iesniegtajiem projektiem: tajā bija paredzēts smailes tornis ar divām vaļējām galerijām. Taču jau 1675. gadā, nesagaidot darbu pabeigšanu, Jostens atgriezās Dancīgā, par savu pēcteci pilsētas būvmeistara amatā atstājot Rupertu Bindenšū (1645–1698).

Par Bindenšū biogrāfiju nav daudz ziņu. 1645. gadā Štrāsburgā namdara ģimenē dzimušais Ruperts Bindenšū ieceļoja Rīgā no Rēveles 1671. gadā kā zellis (Rēvelē viņš piedalījās Olevistes baznīcas torņa celtniecībā), lai strādātu par minētā pilsētas būvmeistara Jostena palīgu. 1675. gadā viņš tika apstiprināts pilsētas būvmeistara amatā.¹

Meistara Bindenšū parādīšanās nozīmēja jaunu atskaites punktu Rīgas 17. gs. arhitektūras vēsturē. Gandrīz trīsdesmit darbības gados Bindenšū īstenoja virkni sakrālās un profānās arhitektūras projektu. 1680. gadā viņa vadībā tika uzstādīta Sv. Jāņa baznīcas smaile ar vaļēju galeriju ugunsgrēkā nodegušā torņa vietā, kā arī vecajās formās atjaunota baznīcas altārdaļa.² No mazāk zināmiem Bindenšū darbiem var minēt 1694. gadā celtās tirdzniecības būdas pie Smilšu vārtiem³, monētu kaltuvi (1695)⁴, kā arī apsardzes ēku un rakstveža māju pie Smilšu vārtiem⁵.

¹ Zirnis, G. *Pētera baznīca*. Rīga: Zinātne, 1984, 74. lpp.

² Campe, P. *Der Stadt-, Kunst- und Werkmeister Rupert Bindenschu und seine Wirksamkeit in Riga*. Riga: Holzner, 1944, S. 15.

³ Campe, P. *Lexikon liv- und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400–1850*. Bd. 1. Stockholm, 1951, S. 95.

⁴ Zirnis, G. *Dannenšterna nams Rīgā. Vēsturiska izziņa*. Rīga, 1962, 5. lpp. Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centra (turpmāk VKPAI PDC) arhivs.

⁵ Turpat.

Vairums Bindenšū projektēto ēku – atbilstoši pilsētas būvmeistara statusam – tapušas pilsētas vajadzībām. Tomēr pieļaujams, ka arī Rīgas augstākstāvošo amatpersonu privātie pasūtījumi varēja tikt realizēti pēc Bindenšū projekta. Arī Pauls Kampe norāda, ka Bindenšū kopā ar savu ilggadējo palīgu pilsētas mūrniekmeistaru Hinrihu Heniki strādājis pie vairāku Rīgas dzīvojamo namu būvniecības. To vidū kā nozīmīgākie jānosauc Reitera un Dannenšterna nams.

Rīgas arhitektūrā šajā posmā kopumā saglabājās iepriekšējo periodu apbūves raksturs, pilnveidojās vienīgi pilsētas – cietokšņa kontūras telpiskā struktūra.⁶ Pilsētas panorāmas liecina, ka ap 17. gs. vidū Rīgas siluetā joprojām izcēlās gotiskas smailes un blīva dzīvojamo ēku apbūve ar pakāpju zeltiņiem, kas laika gaitā tika pārbūvēti un ieguva barokam raksturīgu siluetu.

Tādējādi Bindenšū darbības uzplaukums iezīmējas uz samērā konservatīvas pilsētvides fona, kur dominēja galvenokārt ģermāniskas izcelsmes birģeru dzīvojamo namu arhitektūra pamīšus ar mērogā disonējošām, stihiski sabūvētām noliktavām un aizvien bija jūtamas 17. gs. pirmās puses Ziemeļvācijas bijušo Hanzas pilsētu iespaidotas dekoratīvisma atskaņas, īpaši portālu un zeltiņu apdarē. Līdz tam dzīvojamo ēku izveidē izmaiņas notika vien dekora līmenī: barokālie elementi fasādē (piemēram, volūtu zeltiņi ar akanta motīviem) bieži slēpa veco – gotisko ēkas struktūru. Rīgas arhitektūras ainava šajā posmā ietekmju ziņā raksturojama kā internacionāla, tomēr, pēc Paula Kampes leksikonā atrodamajām ziņām, Rīgā ar celtniecību saistītos amatos strādājuši galvenokārt vācu meistari (minēti arī zviedri, šveicieši, skandināvi un holandieši).⁷ Iepriekšējos periodos ietekmes Rīgas arhitektūrā noteica galvenokārt Hanzas pilsētas – Danciga, Lībeka, Rostoka u. c., līdz ar to lielais vācu meistarū īpatsvars jāuzlūko kā loģisks šīs tradīcijas turpinājums un pilsētas panorāmā dominējošo būvju – ar volūtu un seglveida zeltiņu modifikācijām papildināto gotisko mitekļu un jaunuzcelto birģeru namu – ģermāniskās (galvenokārt Ziemeļvācijas) cilmes apliecinājums. Kā ilustrāciju šai tēzei var minēt 16. gs. pirmās puses Rīgas panorāmās redzamo raksturīgo apbūvi, ilgstoši neizzūdošos pakāpju zeltiņus, kā arī zeltiņus, kuros līdzās barokālām volūtām saglabājušās gotiskas nišas. Raksturīga 17. gs. otrās puses apbūvei ir ēkas tipoloģija ar seglveida zeltiņi pret ielu (piemēram, nami Tirgoņu ielā 10 un Smilšu ielā 4).

Vienlaikus būtiski norādīt, ka arī holandiešu mākslinieku, amatnieku un arhitektu darbībai daudzviet ap Baltijas jūru neapstrīdami bija svarīga, tieša ietekme uz vietējām mākslas parādībām⁸ un ne vienmēr perioda sākumā Rīgas arhitektūras parādībās holandiskās ietekmes iespējams nošķirt no ģermāniskajām. Situācija nebija viendabīga – Nīderlandes arhitektūras ietekmes Lībekā nekļuva tik visaptverošas (Lībeka bija kā vārti, pa kuriem amatnieki no Vācijas devās uz Ziemeļiem), turpretī Danciga, kuras ekonomiskie un kultūras sakari ar Rīgu bija tradicionāli un spēcīgi, kļuva par holandisko iespaidu epicentru Ziemeļvācijā un veicināja to tālāku izplatību Austrumbaltijā. Holandiešu mākslinieki un arhitekti Baltijā ne tikai atstāja iespaidu uz mākslas pieminekļu un objektu tipu un saturu, viņi arī veidoja gaumi un līdz ar to – stila un modes modeļus.⁹ Tieši jaunās, no Holandes pārņemtās klasiskās ietekmes (pastarpināti tās varēja izpausties gan caur Ziemeļvāciju, gan Skandināviju), ko Bindenšū ieviesa Rīgas arhitektūrā, kontrastēja ar konservatīvo pilsētvidi un būtiski mainīja Rīgas siluetu.

⁶ Zandberga, R. *Rīgas arhitektoniski pilsētbūvnieciskā struktūra baroka periodā*. 1. sēj. Vecrīgas valsts aizsardzības zonas reģenerācijas projekts. 1. d. – pirmsprojekta izpēte. 3. nod. Rīga, 1975, 94. lpp. Mašīnraksts VKPAI PDC arhīvā.

⁷ Campe, P. *Lexikon...*, Bd. 1, S. 95.

⁸ DaKosta Kaufmans, T. Ietekme no rietumiem: Nīderlandes māksla un arhitektūra. No: *Baltija – jauns skatījums*. Rīga: Atēna, 2002, 36. lpp.

⁹ Turpat.



1677. gadā Bindenšu vadībā Jostena projektētais Sv. Pētera baznīcas tornis bija pabeigts tāpat kā tam piegulošās sāņjumu travejas un daļēji arī rietumu fasādes apdare. Tajā pašā gadā torni iznīcināja Rīgu pārņēmušais lielais ugunsgrēks, un Bindenšu uzņēmās veikt atjaunošanas darbus, kuros piedalījās arī 1671. gadā no Hamburgas ieceļojušais Hinrihs Henike – Bindenšu pastāvīgais sadarbības partneris turpmākajos gados. Saskaņā ar 1686. gadā noslēgto līgumu pilsētas rāte vienojās ar abiem meistariem par jaunas smailes izbūvi un pārējiem darbiem. Šoreiz tornis tika atjaunots jau pēc paša Bindenšu projekta. 1690. gadā smailes būvniecība bija pabeigta. Baznīcas rietumu galā tika iebūvēts tornis četrstūra prizmas formā, kas vidusjoma augstumā pāriet astoņskaldņa formas divstāvu prizmā (1. att.). Torņa virsbūve ir viegla un ažūra konstrukcija ar pamīšus kārtotiem kupoliem un trīm vaļējām kolonnu galerijām. Tornis noslēdzas ar gludu, efektīgu smaili (2. att.).

Rietumu fasādes pārveide sākotnēji tika uzticēta pilsētas inženierim Johanam Švenburgam. 1670. gada iecere paredzēja fasādes dalījumu ar ķieģeļu pilastriem, "kas balstītos uz pakājēm un būtu vaiņagoti kapiteljiem"¹⁰, savukārt par labāko atzītajā Jostena priekšlikumā ietilpa baznīcas dienvidu sāņjoma pagarināšana līdz torņa rietumu sienas plaknei¹¹. Pēc Henikes ieteikuma sienu apdarei tika izmantots vietējais šunakmens, bet zelmiņa pilastru un visu detaļu (frontona volūtu, pilastru, dzegu u. c.) izveidei – Gotlandes kaļķakmens. Fasādes pārveide radīja izmaiņas plānā: torņa kvadrāts vairs neatradās rietumu fasādes priekšā kā līdz tam, bet bija ietverts baznīcas joma plānā. Līdz ar to torņa rietumu siena saplūda kopējā sienas laukumā ar fasādi.

1. Sv. Pētera baznīcas torņa fragments

2. Sv. Pētera baznīcas tornis. Kopskats

¹⁰ Kampe, P. *Pētera baznīca*. Rīga, 1955, 8. lpp. Mašīnraksts VKPAI PDC arhīvā.

¹¹ Zirnis, G. *Pētera baznīca*, 74. lpp.



3. ANTONIO PETRĪNI.
Virburgas Sv. Jāņa klostera
baznīca. 1670–1691

¹² Vipers, B. *Latvijas māksla baroka laikmetā*. Rīga: Valters un Rapa, 1937, 133. lpp.

¹³ Turpat, 134. lpp.

¹⁴ Campe, P. *Der Stadt-, Kunst- und Werkmeister Rupert Bindenschu...*, S. 18.

¹⁵ Kampe, P. *Pētera baznīca*, 43.–44. lpp.

¹⁶ Hamberg, P. G. *Temples for Protestants*. Göteborg: University of Gothenburg, 2002, p. 186.

¹⁷ Turpat.

Fasādes struktūrā nosacīti saskatāmas trīs daļas. Lejasdaļā ir trīs ritmiski novietotas ieejas ar barokāliem portāliem, kuru dekors kontrastē ar vienmērīgo sienas plakni. Akmens dzega, kas šķērso rietumu fasādi galvenās dzegas augstumā, atdala apakšējo taisnstūrains divstāvējo fasādes apjomu no trapezveida zelmiņa, kura plaknes organizācijā izmantoti no dzegas "izaugoši" pilastrī, kas sadala zelmini centrālajā taisnstūrī un sānu trijstūros. Tiem abās pusēs piekļaujas divas efektīgas volūtas, veidojot gigantisku kulisi, savukārt fasādes augstākais līmenis saplūst ar torņa rietumu sienu.

Kādas ietekmes var saskatīt torņa izveidē? Profesors Boriss Vipers savā baroka laikmetam veltītajā apcerējumā uzsvēris, ka "sākotnējā ideja nākusi no dienvidiem, katoļu zemēm (...) kas, pakāpeniski izplatoties uz ziemeļiem, sajaucās ar gotikas atliekām"¹². Tālāk viņš norāda uz katolikajiem dienvidiem raksturīgo barokālo līniju un luterisko ziemeļu gotisko tradīciju saplūšanu un min divas baznīcas ar radniecīgiem torņu risinājumiem: dienvidos – baroka arhi-

tekta Antonio Petrīni (1624–1701) celto Virburgas Sv. Jāņa klostera baznīcu (*St. Johannes Stift Haug*, 1670–1691) (3. att), bet ziemeļos – gotisko Hamburgas Sv. Katrīnas baznīcu, kam 1657. gadā tika uzbūvēts tornis ar divām galerijām (4. att.).¹³ Nenoliedzot šīs analogijas, jāpiebilst, ka Sv. Pētera baznīcas torņa projekts paredzēja daudz vieglāku, drosmīgāku, elegantāku risinājumu, kurā atšķirībā no iepriekšminētajiem piemēriem būtiska loma tika ierādīta klasiskā ordena sistēmai. Zīmīga ir arī materiāla izvēle – fasādes apdare un torņa pamats veidots nevis no ķieģeļa kā iepriekšējos periodos, bet no akmens. Analogiju meklējumu sakarā būtiski atcerēties Paula Kampes minēto faktu par galeriju torņa holandisko izcelsmi, kā piemēru nosaucot Hendrika de Keisera (1565–1621) celto Amsterdamas Rietumu baznīcu (*Westerkerk*) (5. att.).¹⁴ Valējās galerijas kalpoja dažāda lieluma zvanu novietošanai. Vienlaikus šī nepieciešamības diktētā konstrukcijas īpatnība veicināja jauna, viegla un dekoratīva torņa celtnes būvtipa rašanos. Kampe pamatoti uzskatīja, ka impulsi galeriju izmantošanai Bindenšū guvis no sava priekšteča Jostena 1669. gada torņa idejas.¹⁵ Protestantu baznīcu arhitektūras pētnieks zviedru zinātnieks Pērs Gustafs Hambergs arī norāda uz kādu kopēju tendenci zviedru 17. gs. sakrālajā arhitektūrā – orientāciju uz Holandes paraugiem, proti, maziem sīpolveida kupoliem, kārtotiem pamīšus ar laternai līdzīgām galerijām (*durchsichten*).¹⁶ Šādu pirmparaugu Hambergs saskata vēl senākas būves – 16. gs. 60. gadu vidū celtās Amsterdamas Vecās baznīcas (*Oude Kerk*) – torņa konfigurācijā, kas kalpoja par modeli neskaitāmām vēlākām replikām.¹⁷

Ruperta Bindenšū veikumu Rīgas 17. gs. otrās puses profānajā celtniecībā kopumā raksturo visai radikāli jauninājumi. Nevar pārvērtēt meistara individuālo novatorisko ieguldījumu pilsētas dzīvojamo namu arhitektūras jaunā stila ieviešanā, ko spēcīgi ietekmēja 17. gs.

holandiešu klasicisma arhitektu konstruktīvie principi. Nevar arī ignorēt faktu, ka lielā mērā pilsētas kultūrvidi iespaidoja atgriezeniskā saite ar Zviedriju un politiski ekonomiskais faktors, tomēr Bindenšu gadījumā šķiet, ka būtiskāks ir nepastarpināts kontakts ar holandiešu arhitektūras mantojumu. Jauninājumi Zviedrijas 17. gs. profānajā un sakrālajā arhitektūrā nav absolutizējami kā Rīgas un Vidzemes celtniecības galvenais un tādēļ it kā pašsaprotamais iedvesmas avots. Situācija ir komplicētāka, jo Zviedrijas un visa Skandināvijas reģiona arhitektūra šajā periodā intensīvi pārņēma un reproducēja Ziemeļnīderlandē ģenerētās modernās kultūras tendences. Profānajā arhitektūrā šīs ietekmes uzrāda izteikti klasisku ievirzi, bet dievnamu celtniecības principiem ir ambivalents raksturs – analogiski Nīderlandes pieredzei. No vienas puses, holandiešu klasicisma arhitekti, sākot ar virziena pamatlicēju Jakobu van Kampenu (1596–1657), stingri pieturējās pie Marka Vitrūvija postulātiem un matemātiskās harmonijas principiem aristokrātu dzīvojamo ēku (jo šī ir elitāra arhitektūra!) un rātsnamu projektos; no otras puses, šo pašu autoru projektētās baznīcas ir savdabīga retrospektīvu tendenču un klasiskā ordera sistēmas elementu simbioze. Abas šīs sistēmas eksistēja paralēli un papildināja viena otru (pie šīs parādības skaidrojuma jāatgriežas vēlāk).

Bindenšu ir pirmais, kas Rīgas vidē ieviesa Ziemeļeiropas aristokrātijas laikmetīgā stila standartus – vispirms lielo orderi un visu ar to saistīto estētisko sistēmu. Izvērtējot Bindenšu devumu Rīgas 17. gs. arhitektūrā, būtiski paraudzīties uz to no cita skatpunkta, koriģējot izpratni par šo arhitektu kā baroka stila ieviesēju Rīgā, jo viņa darbības principi un stilistika nevar tikt formāli definēta ar jēdzienu "baroka arhitektūra" tā iemesla pēc, ka tipiski barokālu formālo pazīmju Bindenšu atstātajā arhitektūras mantojumā ir samērā maz.

Negribētos piekrist literatūrā sastaptajam nedaudz vienkāršotajam apgalvojumam, ka Sv. Pētera baznīcas "rietumu fasādes risinājums uzskatāmi demonstrē baroka mērenību vietējo būvmeistaru traktējumā"¹⁸, kā arī tam, ka "(..) dekora elementi, arī portāli, īsti netiek ieauti kopējā fasādes kompozīcijā" un "fasādes apakšējā gludā plakne kompozicionāli nekādi nav saistīta ar augšējo, trapecveidīgo"¹⁹. Drīzāk jārunā par pārdomātu, uz gludām plaknēm orientētu sistēmu ar negaidīti plastiskiem barokāliem akcentiem, kas raksturīgi arī citiem Bindenšu celtnu projektiem Rīgā. Šeit nesastapt nedz vilņotas fasādes, nedz rafinētu gaismēnu rotaļu kolonnu saiškos, taču to nevar uzskatīt par baroka "lokālu mērenību": tas ir Ziemeļeiropas vadošo arhitektūras tendenču apgūšanas un uzkrātās pieredzes rezultāts, jo šīs arhitektūras ideja un mērķis jau pašos pamatos ir cits salīdzinājumā ar stila sakāpinātajām izpausmēm Dienvideiropas zemēs.

Vispārēju priekšstatu par pieredzi, zināšanām un interesēm var gūt no meistara Bindenšu bibliotēkas aprakstā minētajām 105 grāmatām, kas 17. gs. beigās Rīgā varēja liecināt par neordināru, plaša redzesloka personību. 18 no tām bija veltītas arhitektūras teorijas jautājumiem (piemēram, Vinčenco Skamoci un Sebastjāno Serlio traktāti), piecas – klasiskā ordera lietojumam kolonnu izveidē, 48 – fortifikāciju būvei, matemātikai un perspektīvai.²⁰ Grāmatu sarakstā minēti pieci būvmākslai un arhitektūras teorijai veltīti darbi holandiešu valodā, to vidū Simona Bosboma darbs par pieciem orderiem *Cort onderuy van de vyf colomen*, Kornelisa Dankertsa krājums *Verhandlings van der vyf Ordningen der Baukunst*, kas bija



4. Hamburgas Sv. Katrīnas baznīcas tornis. 1657

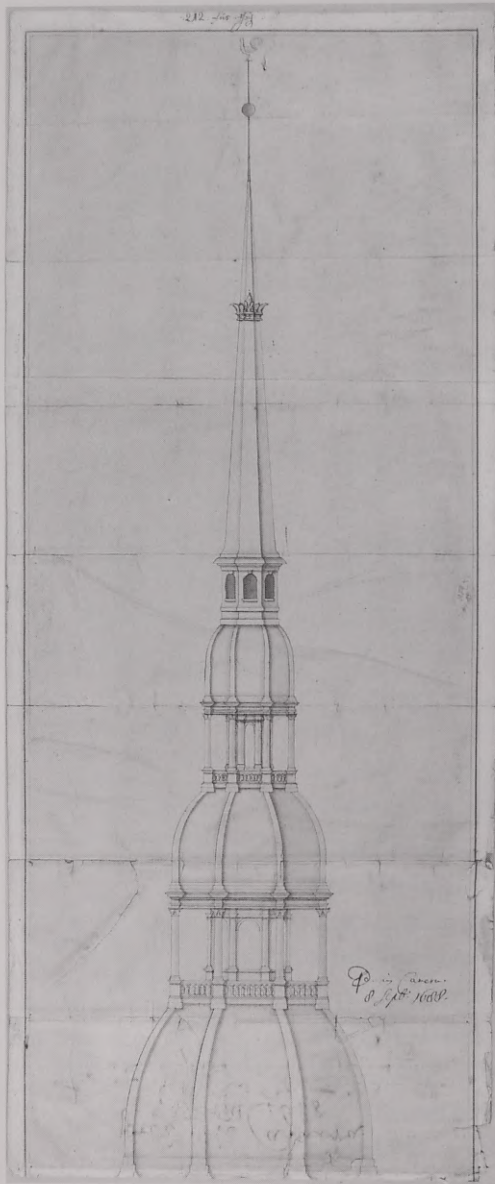


5. HENDRIKS DE KEISERS. Amsterdamas Rietumu baznīca

¹⁸ Zirnis, G. *Pētera baznīca*, 79. lpp.

¹⁹ Turpat, 81.–82. lpp.

²⁰ Campe, P. *Der Stadt-, Kunst- und Werkmeister Rupert Bindenschu...*, S. 74–75.



6. RUPERTS BINDENŠŪ.
Sv. Pētera baznīcas torņa
projekts

²¹ Latvijas Valsts vēstures arhīvs,
1427. f., 1. apr., 339. l., 8. lp.

²² Zandberga, R. *Rīgas arhitektoniski pilsēt būvnieciskā struktūra baroka periodā*, 86. lpp.

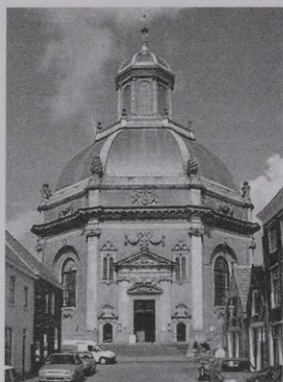
viens no Skamoci traktāta atkārtotiem izdevumiem, kā arī Jīstusa Dankertsa *Architectura civilis*, Amsterdamā izdots Vinjolas traktāta par pieciem klasiskajiem orderiem *Regole delli cinque ordini d'architettura* variants un Vācijā publicētais Jozefa Furtenbaha darbs *Architectura universalis*. Tā kā akadēmiskā klasicisma piekritēji deva priekšroku Palladio un Skamoci paraugiem, Vinjolas darba klātbūtne kļūst par interesantu papildinājumu Bindensū rokraksta veidošanās izpētē. Operējot ar savu priekšgājēju mantojumu diapazonā no Serlio līdz Vinjolam un Skamoci, Bindensū varēja pieļaut atkāpes no absolūtā klasicisma, ko puda holandieši. Veca holandiešu Bībele ļauj secināt, ka Bindensū pārvaldīja šo valodu. Iespējams, viņš bija uzturējies un darbojies arī Amsterdamā, jo bibliotēkā atradās detalizēts šīs pilsētas apraksts. Lai paplašinātu savu intelektuālo redzesloku un bagātinātu profesionālo izglītību, tāpat kā daudzi viņa laikabiedri, arī Bindensū varēja veikt individuālo *peregrinatio academica et architectonica*, kas nereti ietvēra maršrutu caur Ziemeļvāciju uz Nīderlandi, Itāliju vai Franciju. Ārzemēs gūtās zināšanas, kā arī nepastarpināta pieredze saskarē ar klasicizējošā baroka labākajiem paraugiem varēja būt Bindensū labs impulss izveidot savu stila interpretāciju vēlākajā mītnes zemē.

Ietekmes un interpretācija

Zīmīgi, ka Sv. Pētera baznīcas renovācijas procesā parādījās klasicistu principiem adekvāts ordera lietojums: no fasādes taisnstūrainā apjoma līdz pat torņa tambura pamatnei slejas divi gigantiski, uz augstām pamatnēm novietoti doriskā ordera pilastrī, kas balsta izteiksmīgi profilētu, izvirzītu dzegu. Oktagonālas prizmas formā veidotā torņa tambura katra skaldne akcentēta ar joniskā ordera pilastrī, seko antablement un masīva, profilēta dzega ar dentikuliem.

Kā to rāda torņa projekta zīmējums²¹, abas augšējās Sv. Pētera baznīcas torņa ažiūrās galerijas sastāvēja no slaidām korintiskā ordera kolonnām, savukārt augšējo līmeņu iekšējās galerijās izmantoti joniskā ordera pilastrī. Tādējādi, raugoties uz izvēlēto orderu lietoju-

ma secību, var konstatēt holandiešu klasicistu arhitektoniskajā sistēmā aprobēto un bieži reproducēto Skamoci modeli: kārtojot orderi vairākos stāvos, fasādes zeltinī izmantots doriskais, virs tā – torņa tambura skaldnēs – joniskais, visbeidzot, galerijās – korintiskais orderis (6. att.). Papildinot fasādi ar efektīgām volūtām, Bindensū rīkojās līdzīgi holandiešu arhitektam Filipam Vingbonsam (1607–1678), kas pārveidoja izstieptās zeltinīņu ēkas Amsterdamā un papildināja tās ar ordera elementiem un ierāmējošām dekoratīvajām volūtām. Spilgtu akcentu tornim piešķīra krāsojums: 1692. gadā gleznotājs Kords Meiers (?–1703) torņa apakšējo galeriju nokrāsoja zaļu, bet augšējo – sarkanu.²²



7. BARTOLOMEUSS FRANSS DREIFHAUTS, ĀRENTS VAN DES GRĀVESANDE.

Midelburgas Austrumu baznīca

8. ĀRENTS VAN DES GRĀVESANDE. Leidenes Marekerk baznīca

9. JOHANS HEINRIHS VILBERNS. Pērnavas Sv. Elizabetes baznīca

Torņa tambura risinājums atgādina Midelburgas Austrumu baznīcas (*Oosterkerk*) (7. att.) konfigurāciju: ar kupolu un laternu vainagota klasiska astoņstūraina celtnes pamatapjoma skaldnes uzsvērtas ar apmestiem joniskajiem pilastriem, kas balsta dzegu ar dentikuliem. Austrumu baznīca bija pirmais dievnams pilsētā, kas tika būvēts īpaši protestantu vajadzībām, un ir viens no nozīmīgākajiem agrīnās protestantu dievnamu arhitektūras piemēriem Nīderlandē. Tās izveidē piedalījušies vairāki arhitekti: celtnes sākotnējo projektu radīja Bartolomeuss Franss Dreifhauts (1605–1649), nedaudz vēlāk kā konsultants tika pieaicināts Pīters Posts (1608–1669), savukārt pēc Dreifhauta nāves 1649. gadā Leidenes pilsētas arhitekts Ārents van des Grāvesande (1647–1667) radīja jaunu projektu, jo iepriekšējais bija ticis realizēts vien pamatu līmenī.²³ Midelburgas baznīca kopumā atgādina Grāvesandes 1639. gadā projektēto oktagonālo *Marekerk* Leidenē (8. att.).

Tādējādi iespējams secināt, ka Sv. Pētera baznīcas torņa pamatapjoma izveide bijusi lielā mērā holandiešu arhitektu jaunāko sasniegumu inspirēta un torņa projekta izveidē tā arhitekts pratis organiski iestrādāt Vitruvija stingro sekotāju principus.

Lai gan Bindenšū savā darbībā kopumā bija konsekvents klasicisma principu paudējs, Sv. Pētera baznīcas fasādes rekonstrukcija un it īpaši torņa projekts lika meistaram ņerties arī pie citām Ziemeļnīderlandē un citur Ziemeļeiropā pazīstamām metodēm. Ja literatūrā nākas sastapties ar Bindenšū konstrukcijas "gotizējošo" apzīmējumu, tas drīzāk jāsaprot nevis kā reveranss aizgājušajam stilam, bet kontekstā ar vienu no sava laikmeta modes izpausmēm arhitektūrā, proti, pēcgotiku. Daļēji Bindenšū atkāpe šajā virzienā saistās ar torņa augšup izstiepto siluetu, jo, kā jau minēts, torņa daļu izveidē viņš pieturējās pie klasiskā ordera sistēmas. Tā kā, projektējot torni, Bindenšū nācās rēķināties ar jau pastāvošo gotisko apjomu, šāds risinājums bija optimāls, lai rastu kompromisu un sakausētu vienotā organismā veco gotisko karkasu ar klasisko fasādi un visu celtnes ansambli – ar pilsētas panorāmu. Savukārt, runājot par torņa silueta barokālajām kvalitātēm, der atsaukt atmiņā faktu, ka tā kupolu līkņu siluets kļuva izteiktāks tikai Johana Heinriha Vilberna (?–1750) veiktās torņa atjaunošanas laikā 18. gs. 40. gados, kad tika radīts arī sīpolveida kupoliņš virs trešās galerijas.²⁴ Šis elements kombinācijā ar vaļējo galeriju un smaili noslēgumā sasauca ar līdzīgiem paraugiem Dienvidgaunijas sakrālajā celtniecībā, piemēram, ar Peltsamā Sv. Nikolaja baznīcu, kā arī paša Vilberna projektēto Pērnavas Sv. Elizabetes baznīcas torni (9. att.).²⁵

²³ Pieejams: <http://archimon.bravepages.com/zeeland/middelburgoostkerk.html>.

²⁴ Zirnīs, G. *Pētera baznīca*, 93.–94. lpp.

²⁵ Pieejams: www.teelistikirikud.ekn.ee.



10. Matišu luterāņu baznīcas
apsīdas logs

²⁶ Das grosse Künstlerlexikon von P. W. Hartmann. Pieejams: www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6212.html.

²⁷ Nachgotik. In: *Lexikon der Kunst*. Bd. 5. Leipzig: Seemann, 1993, S. 80.

²⁸ *The Dictionary of Art*. Vol. 13. Grove; New York: Grove's Dictionaries, 1996, p. 209.

²⁹ Encyclopædia Britannica. Pieejams: www.britannica.com/eb/article-58071.

³⁰ *The Dictionary of Art*. Vol. 13, p. 210.

³¹ Turpat.

Vilberna kupolu profils sastāv no plastiskām, barokālām līknēm. Bindenšū projektētie kupoli ir klasiski, tie apakšdaļā neveido izliekumu, bet balstās uz izvirzītas, profilētas dzegas. Vēl viena būtiska atšķirība slēpjas proporcijās: Bindenšū projekta pamatā ir torņa dalījums četrās vienāda garuma daļās, būtībā – kvadrātu tīkls. Vilberns, realizējot savu iecerī nodegušā torņa vietā, ne tikai piešķīra tam barokālu tonalitāti, bet arī mainīja torņa daļu proporcionālās attiecības un ģeometrisko pamatshēmu.

Pēcgotika un 17. gadsimta klasicisms

Minot pēcgotikas izpausmes Bindenšū projektā, jāpievērš uzmanība logu konfigurācijai virs Sv. Pētera baznīcas portāliem. Šajā kontekstā interesanti veikt salīdzinājumu ar Ziemeļnīderlandē un citās Ziemeļeiropas zemēs paralēli klasiskajam stilam izveidojušos savdabīgo pēcgotikas ievirzi sakrālajā arhitektūrā.

Pēcgotikas jēdziens ticis definēts dažādi: gan kā konservatīva, jauninājumiem pretstatīta tendence²⁶, gan kā dekoratīvistiska ievirze renesanses, manierisma un agrīnā baroka laikā²⁷. Tas, ko bieži uzskatīja par izolētu anahronismu, patiesībā izrādījās plaši izplatīta alternatīva mākslas parādība.²⁸ Katrā valstī prevalē sava, specifiska pagātnes stila elementa izmantošana, piemēram, stāvs jumts Francijā, dzeguļu parapets Lielbritānijā, pakāpju zelminis Ziemeļvācijā. Lielākā vai mazākā mērā pēcgotikas tendences rezonanse Ziemeļeiropas perifērijā, tostarp – Austrumbaltijā, ir vērojama arī 17. gs. otrās

puses sakrālbūvju elementos.

Sastopamas arī norādes par pēcgotikas izveidošanos 17. gs., vēlās gotikas ornamentācijai arvien pieaugošā progresijā izpaužoties sakrālajā un laicīgajā arhitektūrā, turklāt minēts, ka Vācijā šīs dekoratīvās tendences kulminācija attiecināma uz 18. gs. pirmo pusi.²⁹

Lai gan pēcgotikas izpausmes īpaši labvēlīgu augsni rada Ziemeļnīderlandē, Ziemeļvācijā u. c. reģiona valstīs, arī klasiskā baroka šūpulī Itālijā 17. gs. varēja novērot ko līdzīgu: baroka arhitekts Karlo Rainaldi (1611–1691) 1646. gadā konstruēja gotiskas velves Sv. Petronija bazilikai Boloņā (*S. Petronio*, pabeigta 1658. gadā). Arī vēlāk 17. gs. gaitā sastopami ļoti spilgti gotiskā dekoratīvisma paraugi, piemēram, britu arhitektūrā.

Jāpiebilst, ka pēcgotika nebūt nav saistāma vienīgi ar attālākiem un tādēļ konservatīvākiem nostūriem. Šo parādību var sastapt, piemēram, pat jezuitu ordeņa 17. gs. dievnamu arhitektūrā Ziemeļfrancijā, Rietumvācijā un Nīderlandē. Paradoksālā veidā vēlmi celt dievnamu gotiskā stilā diktēja humānistu principi.³⁰ Kā piemēru var minēt Milānas katedrāles fasādes projekta apspriešanu 17. gs, kad Džovanni Lorenco Bernīni (1598–1680) ieteica to īstenot gotisku detaļās, bet klasisku – kopējā apjomu organizācijā.³¹ Ierasta prakse bija arī gotisku un klasisku elementu samērā brīva kombinācija.



11. Logs virs Sv. Pētera baznīcas rietumu fasādes portāla

12. RUPERTS BINDENŠŪ.
Sv. Pētera baznīcas portāla un loga projekts

Uzlūkojot Ziemeļnīderlandi kā 17. gs. klasicisma galveno iedvesmas avotu Ziemeļeiropas arhitektu radošajām izpausmēm profānās arhitektūras jomā, nevar apiet šīs paralēli eksistējošās, atšķirīgās iezīmes dievnamu arhitektūrā, kuras saistāmas ar aplūkoto pēcgotikas tendenci – raksturīgu Eiropas arhitektūras iezīmi 16. un 17. gadsimtā. To lielākoties attiecina uz 17. gs. pirmo pusi, tomēr daudzviet Francijā, Anglijā, kā arī Ziemeļnīderlandē atrodami piemēri gan no 17. gs. vidus, gan trešā ceturkšņa.³²

Pēcgotikas izplatību veicināja arī tas, ka salīdzinājumā ar profāno arhitektūru, kas bija atvērta laikmetīgu arhitektūras strāvājumu uztverei, baznīcu celtniecība bija daudz mazāk gatava uzņemt radikālus jaunievedumus. To var attiecināt tiklab uz pašu Ziemeļnīderlandi, kā uz tās ietekmes zonu, arī Vāsu dinastijas laika Zviedriju.³³

³² Turpat, 211. lpp.

³³ Hamberg, P. G. *Temples for Protestants*, p. 195.

Zīmīgi, ka 17. gs. gaitā vēlās gotikas iezīmes pamazām reducējās, visilgāk saglabājoties atsevišķu elementu kopumā: logu konfigurācijā (smailarka pakāpeniski tika aizstāta ar pusaploci), to aizūrajā stiegrojumā, velvju izveidē, kontrforsos un pinaklos. Nīderlandē 17. gs. tapa virkne vēlās gotikas formās ieturētu baznīcu repliku, pakāpeniski nonākot pie kompromisa: pirmā lielākā holandiešu klasicisma garā celtā dievnama – jau minētās van des Grāvesandes Leidenē projektētās centriskās *Marekerk* (pamatkamens likts 1639. gadā) – veidolā sadzīvo gan cēla klasiska līdzsvarotība, gan profilēti pusaploces logi ar gotisku stiegrojumu.³⁴

³⁴ Pieejams: www.marekerk.nl/.

Arhitekts nav vairījies vienu no šādiem logiem izvietot tieši virs baznīcas galvenā portāla, kas ieturēts stingri klasiskās formās. Līdzīgi rīkojās Bindenšū Sv. Pētera baznīcas portālu kompozīcijā. Interesanti, ka jau Limbažu un Matīšu baznīcu (agrīnie projekti) logu izveidē viņš izmantoja māsverku (kas 18. gs. tika izlauzts) (10. att.), droši apvienojot šo retrospektīvo akcentu ar portālu klasiskajām aprisēm, un neatsacījās no šāda traktējuma arī Sv. Pētera baznīcas portālos (11., 12. att.). Kā rāda holandiešu piemēri, šāda shēma ne tikai nebija retums, bet itin bieži un veiksmīgi tika lietota klasiski orientētu arhitektu praksē.

Raksturīga šajā kontekstā ir holandiešu vadošo arhitektu, piemēram, Pītera Posta pieredze baznīcu projektēšanā: kad bija nepieciešams, viņš varēja piedāvāt arī arhaisku stilu, pārsteidzoši viegli atkāpjoties no matemātiskās harmonijas principiem. To apliecina viņa projektēto lauku baznīcu silueti ar poligonālajām apsīdām un izstieptajām smailēm, kas saucas ar gotisko halles dievnamu tradīcijām. Būdam viens no konsekventākajiem klasicistiskā stila pārstāvjiem, Posts dažkārt baznīcu projektos mēdza ieviest tišus "viduslaicīgus" akcentus.³⁵ Līdzīgas pazīmes uzrāda vesela virkne Ziemeļnīderlandes klasicistu projektēto dievnamu, kas gan vairumā gadījumu ir oktagonālas kupola baznīcas. To vidū jāizceļ *Marekerk* Leidenē un Dreifhauta Austrumu baznīca Midelburgā, kuru veidolā jau dominē klasiskie elementi, taču joprojām netiek aizmirsti arī stilizēti māsverka logi, kādus redzam galvenajā fasādē abpus klasiskajam portālam.

³⁵ Terwen, J. J., Ottenheim, K. A. *Pieter Post (1608–1669), Architect*. Zutphen: Walburg Pers, 1993, p. 241.

Holandiešu klasicistu projektēto dievnamu vidū īpaši būtisks ir Jakoba van Kampena veikums, šajā gadījumā – Hārlemas Jaunās baznīcas (*Nieuwe Kerk*) izveidē. Šis ansamblis, it kā vienojot nesavienojamo, demonstrē principu, kas pielāva stila pārrāvumus vienas un tās pašas struktūras ietvaros – t. s. *conformitā*.³⁶ Van Kampens rīkojās visai oriģināli, ar pārsteidzošu virtuozitāti savienojot Jana Līvena de Keja (1560–1627) celto veco Sv. Annas baznīcas torni ar paša projektētā jaunā dievnama klasiski atturīgo celtni (13. att.). Saaudzējot šos apjomus, arhitekts panācis vēl nebijušu kopskaņu – reizē dīvainu un tajā pašā laikā harmonisku.

³⁶ Huisken, J., Ottenheim, K., Schwartz, G. *Jacob van Campen*. Amsterdam: Architectura et Natura Press, 1995, p. 284.

Zināmā mērā līdzīgs bija arī Bindenšū uzdevums – savienot Sv. Pētera baznīcas veco gotisko apjomu ar modernizēto fasādi un monumentālo torņa smaili. Rezultātā tika radīta organiska un pārliecinoša tradicionālās un laikmetīgās formu valodas sintēze.

Kā šīs grandiozās ieceres priekšvēstneši jāmin Bindenšū divi nozīmīgākie darbi ārpus Rīgas – Limbažu (1679–1681) un Matīšu (1686–1687) baznīcas. Lai gan abas baznīcas pārstāv tradicionālu vientorņa dievnama tipu ar taisnstūrīnu plāna orientāciju un poligonālu

altārtelpu (Bindenšu ieviests jauninājums – torņa “saudzēšana” ar dievnama būvmasu), jau šajos agrīnajos Bindenšu darbos izpaužas klasiskais gars. Gan Limbažu baznīcas rietumu portāls, gan abi sānu portāli veidoti, izmantojot klasiskā ordera sistēmu (piemēram, triglifu frīzi) un komponējot portālu ar virs tā novietoto logu vienotā arhitektoniskā grupā. Šo paņēmieni Bindenšu attīstīja savos brieduma gadu labākajos projektos. Vēlreiz jāuzsver, ka šeit nav runas par provinciāli konservatīvu attieksmi. Atgriežoties pie pēcgotikas fenomena izklāsta, te var redzēt analogu parādību tām izpausmēm, kas vērojamas gan holandiešu klasicistu celto protestantu baznīcu arhitektūrā, gan 17. gs. pirmās puses jezuītu ordeņa dievnamos, kuros smailarku logi ar vienkāršotu akmens māsverku to augšdaļā tika “ieaudzēti” klasiskas struktūras celtnēs.³⁷

Lai arī klasiskie elementi Bindenšu celtnu arhitektūrā nemaina sistēmu kopumā, var uzskatīt, ka Limbažu un Matīšu baznīcas jau bija pieticīgāka mēroga mēģinājums pirms meistara lielākā izaicinājuma – Rīgas Sv. Pētera baznīcas torņa un rietumu portālu izveides.

Secinājumi

Pieredze rāda, ka stila raksturojumā būtu jāatturas no striktas klasifikācijas. Nav pietiekami mākslas parādībai piešķirt baroka stila statusu tikai tāpēc, ka hronoloģiski tā radusies baroka nosacīti pieņemtajās robežās. Tradicionālais uzskats par baroka formālajām izpausmēm attiecināms uz Itālijas, Dienvidvācijas un Austrijas arhitektūru, turpretī Ziemeļvācijā, Anglijā, Francijā un Holandē atrodamas celtnes, kas šādam priekšstatam neatbilst. Ja gribam definēt apskatāmo materiālu, šeit var būt runa par baroka laika klasicismu. Tomēr, atceroties holandiešu klasicisma jeb palladisma arhitektūrai raksturīgās formālās pazīmes un citējot Imanta Lancmaņa savulaik izteikto trāpīgo formulējumu, pareizāk būtu šādu fenomenu uzskatīt par “Ziemeļeiropas zemēm specifisku un ļoti spēcīgu klasicisma izpausmi baroka periodizācijas ietvaros”³⁸.

Salīdzinājumā ar Ziemeļnīderlandes klasicistu darbiem viena no Rīgu raksturojošām īpatnībām ir akcentēts kontrasts starp gludo, klasiskās estētikas garā ieturēto fasādes risinājumu un ieejas portālu apdari. Portālu barokālā dekora blīvums kontrastē ar atturīgajām fasādēm, vienlaikus akcentējot ieejas reprezentatīvo funkciju un koncentrējot sevī otru laikmeta garam piemītošo tendenci – barokāli neapvaldītu greznību un vitalitāti.

Rīgas palladisma lokālā īpatnība saistās ar izteikti barokālu elementu klātbūtni fasādes tēlnieciskajā apdarē – lielākā mērā, nekā to varam vērot Holandē vai kaimiņos, Igaunijā. Jāatceras, ka holandiešu klasicisma uzvaras gājiens Ziemeļeiropas arhitektūrā, par pamatu ņemot palladisma postulātus, bija saistīts ar šī stila lokālajām variācijām, ko ietekmēja gan vietējās tradīcijas, gan arhitektu radošā kapacitāte, gan ekonomiskā situācija. Ēkas apjoma matemātiskā harmonija un līdzsvars veido pamatu, uz kura spēj izpausties autoru individuālā stila īpatnības, kā tas noticis arī Bindenšu gadījumā, kad meistars pārliecinoši ienāca Rīgas 17. gs. tradicionāli orientētajā vidē ar novatoriskajiem, grandiozajiem projektiem un izvēlējās optimālo variantu Rīgas arhitektūras modernizācijai.



13. JAKOBS VAN KAMPENS.
Hārlemas Jaunā baznīca

³⁷ Brooks, C. *The Gothic Revival*. London: Phaidon, 1999, p. 23–24.

³⁸ Lancmanis, I. *Liepāja no baroka līdz klasicismam*. Rīga: Zinātne, 1983, 83. lpp.

Noslēgumā jāizceļ dažas Rīgas Sv. Pētera baznīcas kvalitātes, kas ļautu paraudzīties uz šo sakrālbūvi kā jaunu dekoratīvu paradigmu dažādu Eiropā pastāvošo arhitektūras parādību kontekstā un piedāvātu pieminekļa plašāku stilistisko definējumu:

1) baznīcas atjaunotais tornis un fasāde atspoguļo nosacītās baroka periodizācijas ietvaros pastāvošo klasicizējošo arhitektūras virzienu, kurš 17. gs. otrajā pusē dominēja Ziemeļeiropā un kura pirmavots meklējams Palladio un Skamoci iedvesmotajā holandiešu arhitektūrā;

2) atsevišķi paņēmieni celtnes izveidē norāda uz 17. gs. Ziemeļeiropā populāro pēcgotikas virzienu, kura spilgtākās izpausmes saistās ar sakrālo celtniecību. Sv. Pētera baznīcas renovācija ir spilgts piemērs gotisko un klasisko elementu virtuozai kombinācijai, kas bagātina pilsētas siluetu ar jaunu un pārdomātu sintētisku struktūru;

3) baznīcas atjaunotās fasādes gludās plaknes un portālu plastikas kontrasts vērtējams kā specifiska Rīgas arhitektūras iezīme aplūkojamā periodā;

4) Sv. Pētera baznīca ir arhitektonisks ansamblis, kura stilistiskais raksturojums nav iekļaujams vienā jēdzienā; tas balstāms uz veselu pazīmju kopumu, kas atspoguļo 17. gs. otrās puses aktuālo arhitektūras tendenču mijiedarbību – sākot ar baroka laika klasicismu un beidzot ar pēcgotikas izpausmēm.

Tādējādi šis ieskats ir mēģinājums ne tikai pārvērtēt vispārzināmās definīcijas, bet arī paplašināt pētījumu loku un izmantot esošo materiālu dziļākai analīzei turpmāk.

IESKATS JEZUĪTU ORDEŅA IKONOGRĀFIJĀ. LATVIJAS TĒLOTĀJAS MĀKSLAS PIEMINEKĻU IZPĒTES PROBLEMĀTIKA

Kristīne Ogle

Latvijas vizuālās mākslas mantojumā vērā ņemamas pēdas atstājuši Jēzus biedrības biedri, kas šajā teritorijā darbojās laikposmā no 1582. līdz 1820. gadam. Centienos izprast un analizēt biedrības ieguldījumu Latvijas arhitektūras un tēlotājas mākslas attīstībā nozīmīga ir ordeņa teorētisko spriedumu izpratne, kā arī tās kultūrvides iepazīšana, kura šo mākslas darbu rašanos lielā mērā stimulēja un ietekmēja.

Izšķiroša loma jezuītu ordeņa ikonogrāfijas nostiprināšanā bija Trentas (Tridentas) koncilam (1547–1563), kura ietvaros 1563. gadā 25. sesijā tika aplūkots jautājums par sakrālo mākslu un katoļu svēto attēlošanas iespējām un nepieciešamību. Baznīca vērsās pie katoliskās pasaules ar mūdinājumu pastiprināti veicināt šādu mākslas darbu radīšanu un izmantošanu gan sabiedriskajā, gan individuālajā pielūgsmes praksē. Un tieši jezuīti uz šo aicinājumu atsaucās visdedzīgāk.

Šāda attieksme pamatojās uz ordeņa specifisko garīgumu jeb pasaules uzskatu, kas jezuītus būtiski atšķīr un izceļ uz citu katoļu reliģisko ordeņu fona. Kā šī garīguma iezīmīgs raksturlielums pirmām kārtām minama izpratne par to, ka viena no būtiskākajām balvām, ar ko Dievs apveltījis cilvēku, ir izvēles iespēja. Jesuīti vairāk nekā citas katoļu grupas uzsvēra brīvo gribu un indivīda atbildību par sevis labošanu un savienošanu ar Dievu. Šajā aspektā Jēzus biedrības domātāji atšķīrās ne tikai no protestantiem (kas uzsvēra predestināciju un taisnošanu caur ticību kā tādu), bet arī no citām katoļu kopienām (šajā jautājumā bijuši aktīvi disputi, piemēram, ar dominikāņiem¹). Minētā teoloģiskā interese bija viens no iemesliem biežai Marijas Magdalēnas atveidošanai, jo svētās dzīves stāsts likās šai idejai ļoti atbilstošs. Piedzīvojusi kardinālu pārtapšanu no prostitūtas par dievbijīgu personu, Marija Magdalēna iemieso grēku izpirkuma ceļu caur nožēlu un, kas ir svarīgi, parāda, ka patiesas pārmaiņas nav vis vienkārši ticības vai kādas atklāsmes rezultāts, bet tās sasniedzamas caur smagu darbu. Kā ikvienam, Marijai Magdalēnai vajadzēja dievbijību praktizēt, attīstot to par ieradumu un pamazām piedzīvojot rakstura pārmaiņas.² Taču cilvēka spēkos vienlīdz ir arī izvēlēties savas dvēseles glābšanas labā nedarīt neko. Šādas izvēles negatīvās sekas vai – gluži pretēji – Dieva mīlestības aizdedzinātas sirds dzīves perspektīva nereti bija morāle daudzajās lugās, ko jezuīti rakstīja un studenti publiski izrādīja.

Otra iezīme, kas likumsakarīgi izriet no pirmās, ir jezuītu pasaules uzskatam raksturīgā saasinātā garīgās cīņas izjūta. Ordeņa vidē rakstītajos un izplatītajos sacerējumos lielu vietu ieņem ideja par to, ka cilvēka garīgā dzīve noris divu aktīvu spēku – Dieva un sātana – cīņas krustpunktā un indivīds ar savu rīcību piedalās viena vai otra spēka uzvaras vai zaudējuma sekmesā.³ Šāda izpratne stimulēja mākslas darbu rašanos, kur cīņas izjūta tika ilustrēta vizuāli

¹ Smith, J. C. *Sensuous Worship: Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2002, p. 24.

² Jaunās Derības stāstos minētā persona ar laiku rada savdabīgu saplūsmi ar Ēģiptes Mariju, kas arī rādīta grēku nožēlnieces aspektā, un vēlāk ar krucifiksu un galvaskausu atveidotā būtne pēc tradīcijas baznīcas inventāra dokumentācijā var tikt dēvēta par Mariju Magdalēnu. Šī tendence vērojama, piemēram, jezuītu darbības lokā tapušajā gleznā "Svētā Marija Magdalēna" Indricas baznīcā (18. gs. vidus), kā arī citviet (piem., 19. gs. sākumā darinātajā tāda paša nosaukuma gleznā Bērzpils baznīcā).

³ Aktivitāte, iespējams, var tikt uzlūkota kā Jēzus biedrības visbūtiskākā raksturotājiēzīme. Turklāt šī tendence ne vien saistāma ar reliģiskās dzīves struktūrēšanu, izglītības un misiju darbu, bet ietiecas arī visos sekulārās dzīves procesos, tostarp (tas ir īpaši svarīgi) politikā. Šī vēlme atspoguļojas jau biedrības pašidentifikācijā, darbojoties ar devīzi *Omnia ad maiorem Dei gloriam* ("Visu lielākai Dieva slavai"), kur ar pārākās pakāpes piesaukšanu liek sevi nojaust jezuītiem tipiskais eksplozīvais spēks, kas vēstures gaitā piesaistījis biedrībai papildu uzmanību, radījis aizrautīgus piekritējus, kā arī nesaudzīgus nelabvēļus.

1. Nezināms mākslinieks.
Erceņģelis Miķelis.
Skaistkalnes baznīca. 18. gs.



⁴ Erceņģeļa Miķeļa cīņas sižets sastopams, piemēram, Minhenes jezuītu baznīcā – gan kā skulpturāla grupa fasādē, gan arī centrālā altāra gleznā.

⁵ Par iespējamo kompozīcijas pirmavotu var uzskatīt Bartolomē Estebana Muriljo darbu "Svētais Miķelis". 17. gs. Audekls, eļļa. 169,5 x 110,3 cm. Vīnes Mākslas vēstures muzejs. Inv. Nr. GG 9828.

⁶ Latvijas Valsts vēstures arhivs (turpmāk LVVA), 4038. f., 2. apr., 2218. l., 159. lp. (Alsungas baznīca 1800. gadā).

⁷ Latvijas Nacionālais vēstures muzejs (turpmāk LNVM), negatīva Nr. 23912. Svētais Juris († ap 303) ir kristiešu kareivis un ticības modeklis, kas, tāpat kā daudzi kristietības sākuma perioda svētie, ir vairāk leģendāra nekā vēsturiska personība. Populārākā no leģendām ir 11. gs. folkloras ietekmē radies stāsts par svētā Jura cīņu ar pūķi – šis sižets ir viens no iecienītākajiem kristīgajā mākslā tajā slēptās pamatidejas dēļ (kristietības uzvara pār ļaunumu).

tveramu tēlu valodā, veicinot, piemēram, tādu sižetu kā "Erceņģeļa Miķeļa uzvara pār velnu" un "Svētā Jura cīņa ar pūķi" popularitāti.⁴ Līdz ar jezuītu darbību Latvijā arī te radušies mākslas darbi, kuros šīs nostādes uzskatāmi paustas. Tā, piemēram, Skaistkalnes katoļu baznīcā vēl līdz šai dienai atrodas ovāla formāta glezna "Erceņģelis Miķelis" (18. gs.; 1. att.).⁵ Sižets ticis izmantots gleznojumos vēl citās ar Jēzus biedrību savulaik saistītās baznīcās, tostarp Alsungas dievnama galvenajā altārī⁶ un Sventes baznīcā, kur 19. gs. 80. gados gleznots arī svētais Juris. Svētā Jura atveids bija skatāms arī vienā no četrām svēto skulptūrām (pēdējā no labās) Jelgavas katoļu baznīcas centrālajā altārī.⁷ Lai arī senā fotoattēla kvalitāte liedz statuju izpētīt tuvāk, par tās ikonogrāfiju nekļūdīgi ļauj spriest garais šķēps, ko svētais tur ar abām rokām tā, it kā durtu turpat zem kājām esošo pūķi.

Metode, kas Jēzus biedrības vidē līdzās lūgšanām tika piedāvāta individam garīgās pilnveides ceļā un kas, domājams, palīdzēja tikt galā ar nemītīgo cīņas izjūtas radīto spriedzi, bija meditācija. Turklāt svarīgi, ka pārdomu centrā tika izvirzīta t. s. vietas redzēšana – paņēmieni, kas ļāva detalizēti un precīzi iztēloties visdažādākos Bībeles notikumus, cenšoties tos pārdzīvot ar aculiecinieka izjūtu asumu. Tādējādi Svētajos Rakstos vēstītais tika padarīts par cilvēka pieredzes sastāvdaļu. Ticīgais tika aicināts iztēloties, piemēram, visas Kristus dzīves epizodes – ko Pestītājs darījis, kā runājis, kā izskatījies – un censties izdibināt, ko viņš pats Kristus labā varētu darīt kā situācijas dalībnieks. Jo, kā uzsvēra ordeņa dibinātājs un garīgais līderis Ignacijs Lojola, ir pilnīgi skaidrs, ka iztēles spējai nav jēgas, ja tā neved pie garīgās dzīves kvalitātes uzlabošanas. Turklāt, izprotot un iejūtoties dažādās Vecajā un Jaunajā Derībā aprakstītajās situācijās, Jēzus biedrības uzskatu piekritējam tika dota iespēja nemītīgi pārliecināties par to, ka tas, kurš izšķīries par uzticīgu cīņu Dieva pusē, aizvien tiek bagātīgi apveltīts ar Viņa gādību, padomiem un palīdzību. Nav noliedzams, ka šī ievirze lielā mērā ietekmēja 16. gs. beigu un 17. gs. mākslas naturalismu, taču tā risināti mākslas darbi prasīja augstu profesionālo sagatavotību, kas diemžēl

provincēs situācijā ne vienmēr bija pieejama. "Vietas redzēšana" iespaidoja ne vien jezuītu mākslas formālās iezīmes, bet arī satura kvalitātes, izvirzot uzmanības centrā motīvus, kas ļautu pietuvoties dažādām Kristus zemes dzīves epizodēm – no bērnības līdz pat krusta nāvei. Ļoti lielu popularitāti iemantoja Svētās ģimenes atveidojums (tāds bijis, piemēram, Jelgavas⁸, Bebrenes⁹ un Lauksodes¹⁰ (tag. Lietuvā) baznīcā) un svētā Jāzepa tēls¹¹ (Jelgavas dievnāmā – pirmais no kreisās centrālā altāra pirmā stāva skulptūru grupā¹²).

Bez "vietas redzēšanas" svarīga bija informācija par cilvēkiem, kas savulaik izšķīrušies par Dieva pusē vadītu cīņu un ar savas dzīves gājumu apliecinājuši šādas dzīves iespējamību, kā arī tās jēgu un iznākumu. Visuzskatāmākais paraugs tam ir svētie. Būtiski, ka katoļu Baznīcā šis apzīmējums tiek piedēvēts cilvēkiem, kuri ne vien ar pareizu izvēli un aktīvu rīcību ir sasnieguši vērā ņemamus nopelnus garīgās pilnveides procesā, bet arī spējuši labprātīgi atraisīties no sava Es, respektīvi, no idejām, vēlmēm un ambīcijām, kas ir pretrunā ar Dieva gribu. Uzskatot vērstību uz sevi un nemitīgo tendenci dzīvot atrauti no pāresamības iedibinātās kārtības par iedzimto grēku, svētie centušies šo visiem cilvēkiem raksturīgo iedabu lauzt, veidojot draudzības un mīlestības pilnas attiecības ar Dievu. Atbilstoši šādai pozīcijai cilvēkam neizbēgami nākas sastapties ar grūtībām, atteikšanās sāpēm un smagu darbu – līdz brīdim, kamēr katram savā īpašā veidā dots piedzīvot, ka šķietamā tukšuma un zaudētā Es vietā, organizējot savu dzīvi pēc Dieva prāta, tai iegūts jauns papildījums un jēga, savukārt cilvēka personībai – tās patiesā unikalitāte un skaistums. Kā salīdzinoši nesenas pagātnes liecinieki un Jēzus biedrības garīgumam sekojuši cilvēki, ordeņa svētie visuzskatāmāk varēja vēstīt par šāda ceļa iespējamību. Tie radīja īpašas lepnuma jūtas ordeņa biedros un stimulēja jaunu locekļu rekrutēšanu. Turklāt svētie – visas Baznīcas garīgā mantojuma daļa – nepārprotami apliecināja, ka jezuītu centieni ne vien spēja rast izpausmi vienas organizācijas ietvaros, bet tiem bija nesalīdzināmi plašāka ietekme un rezonanse sabiedrībā.

Sākotnēji jezuītu mākslā dominēja agrīnās kristietības mocekļu attēlojums. Bet, tiklīdz tika beatificēti¹³ un kanonizēti¹⁴ ordeņa svētie, jezuītu māksla bagātinājās ar to atveidiem. Laikposmā starp Jēzus biedrības dibināšanu (1540) un lēmumu par organizācijas darbības izbeigšanu (1773) tika kanonizēti seši jezuīti: Ignacijs Lojola (1622), Francisks Ksavers (1622), Fransisko de Borha (1624), Staņislavs Kostka (1726), Aloizijs Gonzaga (1726) un Džons Frānsiss Reži (1737). Vēlāko gadsimtu gaitā par svētajiem tika pasludināti vairāki ordeņa biedri, piemēram, Francisks Heronimo (1839), Pols Miki (1862), Džons Soans de Goto (1862), Džeimss Kisai (1862), Džons Berhmanss (1888), Alfonso Rodrigess (1888), Pēteris Kanīzijs (1925), Roberts Belarmīns (1930) un citi. Bez svētajiem un svētīgajiem (to vidū, piemēram, Pēteris Fabers (beatificēts 1872. gadā)) ordeņa mākslā sastopami vēstījumi arī par citiem biedrības biedriem, visbiežāk ticības mocekļiem (tādi, misionāru darbībai aizvien vairāk paplašinoties, tik tiešām arī bija), kas nebija kanonizēti, bet tika godināti un atveidoti ar lielu mīlestību un cieņu.

Būtisks aspekts, kas jāņem vērā, iepazīstot un izvērtējot ordeņa svēto attēlojumus, ir šo mākslas darbu veidošanas iecere un uztveres īpatnības. Proti, katoļu svēto atveidojumi uzlūkojami ne vien no estētiskā viedokļa (iedziļinoties dažādās formālajās un stilistiskajās kvalitātēs, meklējot mākslas darba autoru, noskaidrojot lietotos materiālus u. tml.) un ne tikai

⁸ *Altare minus ad cornu Evangelii cum imagine sancti Iosephi, Infantis Iesu et Beatissimae, habens itidem omnia requisita. Altare tertium ad cornu Epistolae cum imagine Beatae Virginis Mariae et omnibus requisitis.* – Akta wizytacji generalnej diecezji Inflanckiej i Kurlandzkiej czyli Piltyrskiej z 1761 roku. Red. S. Litak. Toruń: Towarzystwo naukowe w Toruniu, 1998, s. 190.

⁹ LVVA, 4038. f., 2. apr., 2218. l., 61. lp. (Bebrenes baznīca 1800. gadā).

¹⁰ Turpat, 66. lp. (Lauksodes baznīca 1800. gadā).

¹¹ Svētais Jāzeps kā Jēzus Kristus audzītājs kristīgajā mākslā parādās bieži. Svētās ģimenes galva nereti attēlots ar Jēzusbērnu (parasti gleznas labajā pusē) un lilliju rokās, bet var būt gadījumi, kad viņš redzams tikai ar lilliju. Ļoti iespējams, ka arī Jelgavas altāra skulpturālajam atveidam šis atribūts ir bijis kreisajā rokā, taču šodien to grūti noskaidrot.

¹² Lietuvas Valstībēs istorijos archyvas (turpmāk LVIA), f. 668, ap. 2, b. 285, l. 51 (Jelgavas baznīca 1850. gadā).

¹³ Beatifikācija – atzīšana par svētīgu, pakāpe pirms kanonizācijas.

¹⁴ Par kanonizācijas priekšnosacījumiem un procesu sīkāk sk.: Burke, M. B. *Jesuit Art and Iconography, 1550–1800*. Jersey City, New York: Saint Peter's College Art Gallery, 1993, p. 4–5.

¹⁵ Vēra ņemami pārsapriedumi par šo tēmu pieder, piemēram, Kanādas mākslas vēsturniecei Evonnei Levijai, kura, skrupulozi iedzīļinoties ordeņa mākslas paraugos un fokusējot uzmanību uz atsevišķiem pieminekļiem, kā arī raugoties uz plašākām laikmeta mākslinieciskajām problēmām kopumā, nonākusi pie slēdziena, ka pilniskanīgam, visaptverošam vērtējumam nav līdzēts nedz ar muzejiski izolētu artefaktu bezkaislīgu aplūkošanu (kāda raksturīga 20. gs. skatījumam), nedz arī ar pārlieku ļaušanos emocijām un aizklišānu sfērās, kas patiesībā piederīgas pie reliģijas vēstures. Acimredzot ceļš, kāds ejams pētniekam, kurš šodien vēlas nopietni nodarboties ar Jēzus biedrības mākslas mantojuma izziņāšanu, ir tas pats, kas attiecībā uz visu jezuitu ordeņa fenomenu kopumā, proti – ārēji dotos, fiziski tveramos un objektīvi analizējamos viņu darbības faktus jācenšas aplūkot saistībā ar reliģiskās apvienības idejisko pasauli un tajā balstīto ikvienas parādības motivāciju. Sk.: Levy, E. *Propaganda and the Jesuit Baroque*. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 71.

¹⁶ Precīzs Ignacija Lojolas dzimšanas gads nav zināms. Ir pētnieki, kuri pieturas pie gadskaitļa 1493 (piem., Перроа, А. Святой Игнатий Лойола. *Символ*, 1991, № 26, с. 136), kas iesakņojies pēc mutiskām liecībām, kuras savāktas viņa kanonizācijas laikā. Tomēr vairums avotos ar lielāku vai mazāku pārliecību minēts tieši 1491. gads (piem., Burke, M. B. *Jesuit Art and Iconography, 1550–1800*, p. 7; Быков, А. И. *Лойола: Его жизнь и общественная деятельность*. Санктпетербург: [b. i.], 1993, с. 300 (Жизнь замечательных людей); Ladusāns, S. Svētais Ignats no Lojolas. *Societatis Jesu – Jēzus sadraudzība. Jezuitu tapšanas gaitas. Katoļu Dzeive*, 1991, Nr. 7, 11. lpp.)

¹⁷ Перроа, А. Святой Игнатий Лойола, с. 176; Быков, А. И. *Лойола: Его жизнь и общественная деятельность*, с. 302; Ladusāns, S. Svētais Ignats no Lojolas..., 13. lpp.

vēstījuma līmenī (izzinot tēlojuma ikonogrāfiskās īpatnības), bet arī paturot prātā pavisam cita mēroga – lūgšanu – attiecības, kas parasti veidojas ar šāda tipa mākslas darbu. Tas nozīmē, ka šīs mākslas uztvērēju vairāk pat par gleznojuma, grafikas vai tēlniecības darba kompozīciju, kā arī atveidotās personas dzīves stāstu nodarbināja iespēja ar šo personu “sastapties”, “sarunāties”, iegūt ietekmīgu aizbildni mūžībā un pieredzējušu padomdevēju un palīgu ikdienas gaitās.¹⁵

Ignacijs Lojola

Jēzus biedrības dibinātājs Ignacijs Lojola jezuitu mākslā atveidots sevišķi bieži, un viņa dzīve visiem pēctečiem šķita respektējams paraugs. Saskaņā ar ziņām, kas izriet no uzraksta uz kapakmens, Ignacijs Lojola dzimis Ziemeļspānijā 1491. gadā¹⁶ kā ievērojamas, dižciltīgas dzimtas atvase. Dzīves apstākļi labi situētā ģimenē noteica viņa sākotnējo dzīves stilu, kas ne ar ko daudz neatšķīrās no citu tālaika Spānijas augstākās sabiedrības jaunekļu dzīvesveida. Taču 1521. gads viņa dzīvē iezīmēja krasu pagriezienu. Ņemot dalību militārā konfliktā pie Pamplonas, Lojola tika smagi ievainots, un fizisko ciešanu, kā arī veselšanās laikā iepazītās dievbijīgās literatūras iespaidā nolēma savu dzīvi radikāli mainīt. Šo vēlmi pilnībā nostiprināja apņemšanās doties uz Svēto zemi, kā arī spēcīgi pārdzīvotā vizija – Dievmātes parādīšanās (vēlāk līdzīgas redzējums svētais piedzīvoja vairākkārt). Pa ceļam jauneklis uz deviņiem mēnešiem apstājās Manresā, kur sacerēja sava mūža nozīmīgāko darbu *Exercitia Spiritualia* (“Garīgie vingrinājumi”, pirmpublicējums Romā 1548. gadā), kas vēlāk kļuva par Jēzus biedrības garīgo stūrakmeni. Atgriezies no Svētās zemes, viņš ķērās pie savu zināšanu papildināšanas: mācījās Alkalas (1526–1527) un Salamankas (1527) Universitātē, bet 1528. gadā uzsāka studijas Parīzē.

Tieši šajā laikā Ignacijs Lojola sastapa domubiedrus (to vidū bija arī Francisks Ksavers, kas vēlāk kļuva par vienu no Jēzus biedrības ievērojamākajiem misionāriem), un diskusijās ar tiem radās vēlme kopīgi darboties augstāku garīgu mērķu sasniegšanai. 1534. gadā Monmartrā jaunie cilvēki deva nabadzības un šķīstības svētsolījumus, kā arī apņēmās doties ceļojumā uz Palestīnu, lai tur kā misionāri darbotos starp musulmaņiem. 1537. gadā pulciņš bija pieaudzis līdz desmit cilvēkiem (no kuriem daļa jau bija kalpojoši priesteri), un tobrīd visi kopīgi nolēma savu apņemšanos īstenot. Tomēr neparedzēti apstākļi domubiedru grupu apturēja Venēcijā – karš pret turkiem, kas šajā gadā uzliesmoja īpaši spēcīgi, liedza brīvas pārvietošanās iespējas. Rezultātā viņi izlēma nodot sevi pilnīgā pāvesta rīcībā, un tieši tad arī izkristalizējās doma dibināt jaunu reliģisku ordeni. 1539. gada beigās Ignacijs Lojola piedāvāja katoļu Baznīcas vadītājam nākamās Jēzus biedrības nolikuma projektu, un 1540. gada 27. septembrī ar bullu *Regimini militantis* pāvests Pāvils III biedrību apstiprināja. 1541. gadā Lojola tika ievēlēts par pirmo biedrības ģenerāli. Viņš mira Romā 1556. gada 31. jūlijā. 1609. gada 27. jūlijā, pāvesta Pāvila V pontifikāta laikā, Ignacijs Lojola tika beatificēts, savukārt 1622. gada 12. martā, pāvesta Gregora XV laikā, – kanonizēts.¹⁷

Parasti svētais attēlots garīdznieka ikdienas tērpā – melnā sutanā un ar bireti galvā – vai arī liturģiskajā apģērbā. Ikonogrāfijā nostiprinājušies Lojolas atveidam raksturīgi atribūti: krucifikss, liesmojoša sirds vai lāpa, grāmata, pūķis kā uzveikto ķeceru simbols un Kristus monogramma

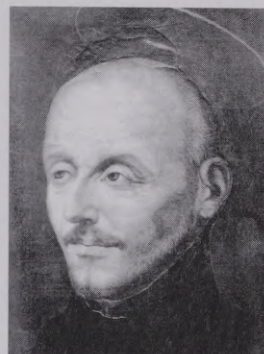
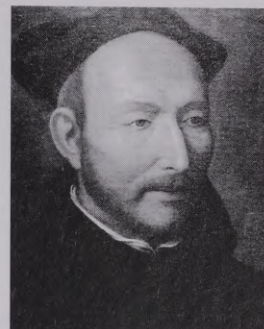
IHS, ko jezuītu mākslā reizēm papildina krusts virs burta *H* šķērskoka, trīs naglas zem tā, kā arī saules stari, kuri apņem visu kompozīciju. *IHS* zīme var būt novietota uz svētā krūtīm vai attēlota gloriozā staru lokā virs galvas. Viņa attēlojumā var tikt iekļauta arī Jēzus biedrības devīze *Omnia ad maiorem Dei gloriam* vai tās abreviatūra *AMDG*, kas bieži vien atrodas uz grāmatas (parasti domāta biedrības konstitūcija vai "Garīgie vingrinājumi") vāka vai tās atvērumā. Reizēm, atceroties Ignacija Lojolas ceļojumu uz Palestīnu 1523. gadā, viņš tiek parādīts ar svētceļnieka spieķi. Kā apliecinājums svētā personības izcilajai nozīmei izplatītākie sižeti viņam veltītajos mākslas darbos ir vīzijas, brīnumdarbi un triumfs. Iepazīstot Lojolas atveidojumus mākslā, jāsecina, ka sejas vaibstos saskatāma zināma līdzība: parasti tie atvasināti no mākslinieku Jakopo del Kontes (2. att.) un Alonso Sančesa-Koeljo (3. att.) gleznotajiem portretiem, kas tapuši, vadoties pēc svētā pēcnāves maskas, un tikuši daudz kopēti. Tādēļ šajos atveidos lielākoties redzama kalsnēja seja ar paasiem vaibstiem, augstu pieri, ērgļa degunu un nelielām, tumšām ūsām. Ietekmējoties no Sančesa-Koeljo radītā tēla, nereti svētais rādīts kā gaismas staru lokā ietverts vīrs ar laipnības un ciešas apņēmības izteiksmes apvienojumu vaibstos.¹⁸

Par senāko zināmo Ignacija Lojolas attēlojumu Latvijas mākslā šodien rodama vien rakstiska informācija. Jesuītu darbības laikā 16. gs. beigās tika pārbūvēta un remontēta Rīgas Sv. Jēkaba baznīca. Dievnams ieguva jaunus apgleznotus logu stiklojumus ar svētā Ignacija Lojolas un svētā Franciska Ksavera atveidiem. Baznīcas fasādes rotājuši Jēzus Kristus, svētās Marijas, patronu un Baznīcas tēvu attēli, bet interjerā virs centrālās ieejas uzgleznota Pastarās tiesas aina.¹⁹

Savukārt par Ilūkstes koka baznīcu saglabājušās ziņas, ka 1698. un 1699. gadā veco altāru vietā dievnamā uzstādīti trīs jauni, greznoti ar svēto statujām, no tiem centrālais altāris veltīts Svētajai ģimenei, bet sānu altāri – Ignacijam Lojolam un Franciskam Ksaveram.²⁰ Lojolam veltīta glezna (18. gs. pirmā trešdaļa) savulaik atradusies arī Līvberzes katoļu baznīcā.²¹

Ar 18. gs. datējams darbs "Svētais Ignacijs Lojola" no Ozolaines katoļu baznīcas (4. att.). Svētais parādīts stāvam pie galda, kurš pārsegts ar sarkanu drānu un uz kura novietots krucifikss. Ar kreiso roku viņš pietur uz galda atvērtu grāmatu, kurā ierakstīta Jēzus biedrības devīze, labā pastiepta uz priekšu. Ignacijs Lojola tērpts albā²² un sārta zeltainā ornātā²³. Svētā skats vērst uz augšu, kur mākoņos starp ēnģeļu galviņām redzama Kristus monogramma ar krustu virs burta *H* šķērskoka. Izceļas raksturīgie, no Sančesa-Koeljo un del Kontes darbiem aizgūtie sejas vaibsti. Gleznojuma kolorītā harmoniski sabalsojas sārta, brūnie, okera un pelēkie toņi, bet pats krāsas slānis ir visai plāns.

Jēzus biedrības dibinātāja skulpturāls atveids redzams Skaistkalnes katoļu baznīcas centrālā altāra (17. gs. 90. gadu sākums) retabla otrajā stāvā. Svētais attēlots albā ar ornātu un stolu²⁴. Rokā viņam atvērta grāmata, kuras lappusē lasāma Jēzus biedrības devīze. Skaistkalnes paraugā Lojola ir gados vecāks vīrs ar kailu galvu, tumšu bārdu un ūsām. 19. gs. sākumā Skaistkalnes baznīcā atradušies arī Ignacijam Lojolam un Franciskam Ksaveram speciāli veltīti altāri. Par tiem rodamas liecības 1931. gada Pieminekļu valdes dokumentos, kuros saglabājusies arī fotouzņēmumā fiksēta glezna "Svētais Ignacijs Lojola".²⁵



2. JAKOPO DEL KONTE.
Svētais Ignacijs. 1556

3. ALONSO SANČESS-KOELJO. Svētais Ignacijs.
1585

¹⁸ Izteismīgs piemērs šādam risinājumam ir Pītera Paula Rubensa glezna "Ignacija Lojolas brīnumš". Ap 1615. Audekls, eļļa. Vīnes Mākslas vēstures muzejs. Inv. Nr. GG 517.

¹⁹ Malvess, R. *Sv. Jēkaba baznīca Rīgā un tās būvēsture*. 1. sēj. (teksta daļa). Rīga, 1976, 44. lpp. Manuskripts glabājas Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrā (turpmāk VKPAI PDC). Inv. Nr. 780-160-KM.

²⁰ Latvijas vēstures avoti jesuītu ordeņa arhīvos. No: *Latvijas vēstures avoti*. 3. sēj., 1. d. Sakārt. J. Kleijntjenss. Rīga, 1940, 141. lpp.

²¹ Babre, D. *Katoļu baznīcas svētie Latvijas mākslā: Leksikons*. Maģistra darbs Latvijas Mākslas akadēmijā. Rīga, 1999, 65. lpp. Manuskripts glabājas Latvijas Mākslas akadēmijā (turpmāk LMA). Patlaban mākslas piemineklis atrodas Rundāles pils muzejā (turpmāk RPM) kolekcijā ļoti sliktā tehniskā stāvoklī.

²² Alba ir balts linu tērps un paredzēts visiem, kas pilda kādas liturģiskas funkcijas. Alba jālieto: a) kad uzģērbjams ornāts vai dalmatika, b) kad ornāta vai dalmatikas vietā lieto stolu. Pārējos gadījumos albas vietā var izmantot komžu (sk. 33. attsauci). Alba parasti ir sajožama ar jostiņu. Albai jābūt tik garai, lai sniegtos vismaz līdz potītēm. Apakšējā malā, kā arī piedurkņu galos var būt mežģiņu rotājums vai izšuvums. Atšķirībā no komžas albai tiek veidoti šauri piedurkņu gali. Sīkāk sk.: Pujats, J. *Liturģika*. Rīga: Rīgas metropolijas kūrīja, 2000, 35. lpp.

²³ Ornāts ir priesteru liturģiskais tērps, lietojams, celebrējot svēto misi, kā arī veicot liturģiskās funkcijas, kas tieši saistītas ar svēto misi, un piedaloties dievmaizes svētku procesijā. Ornāts parasti tiek gatavots no zīda, samta vai brokāta auduma. Biežāk lietotais ornāta greznojums ir vertikāla josla vai krusts. Ornātu velk virs albas un stolas. Sīkāk sk.: Pujats, J. *Liturģika*, 32. lpp.

²⁴ Stola ir apmēram 10 cm plata lentei līdzīga liturģiskā apģērba detaļa. Tā tiek pagatavota no tāda paša materiāla kā ornāts. Stolas garums paredzēts tāds, lai, uzliekot ornātu, būtu redzami stolas gali, kas parasti tiek rotāti. Stolu, izpildot liturģiskos pienākumus, lieto tie, kas saņēmuši vismaz diakona svētību. Diakons liek stolu šķērsām uz kreisā pleca un galus sasien pie labā sāna. Savukārt priesteri un bīskapi stolu liek ap kaklu un tās galiem ļauj brīvi nokarāties. Sīkāk sk.: Pujats, J. *Liturģika*, 34. lpp.

²⁵ VKPAI PDC, Skaistkalnes baznīcas lieta.

²⁶ Piemēram: Pīters Pauls Rubenss. Svētā Franciska Ksavera brīnums. Ap 1616. Audekls, eļļa. Vīnes Mākslas vēstures muzejs. Inv. Nr. GG 519.

Francisks Ksavers

Pirmais jezuītu misionārs Francisks Ksavers dzimis 1506. gadā turīgā basku ģimenē Ksaveras pilī netālu no Pamplonas Spānijā. Viņš miris 1552. gadā Šančvaņas salā pie Ķīnas krastiem. Pēc nāves, pāvesta Pāvila V laikā, tika beatificēts (1619) un 1622. gadā, Gregora XV laikā, vienlaikus ar Ignaciju Lojolu, Avilas Terēzi, Filipu Neri un Isidoru Laukstrādnieku atzīts par svēto.

Pēc pamatizglītības iegūšanas dzimtenē Francisks Ksavers kopš 1525. gada turpināja studijas Parīzē, kur iepazinās ar vēlākajiem domubiedriem, tostarp Ignaciju Lojolu. Pēc ordiņnācijas 1537. gadā viņš apņēmas veltīt savu turpmāko garīgās kalpošanas dzīvi misiju un kristīgās ticības sludināšanas uzdevumam. Svētā gaitas visciešāk saistītas ar dažādiem Austrumāzijas reģioniem, piemēram, Indiju, Japānu, Ceilonu un citām vietām.

Atbilstoši jezuītu priesteru kārtai mākslā Francisku Ksaveru atveido garīdznieka ikdienas tērpā (sutanā) vai liturģiskajā apģērbā. Tā kā viņa dzīves un kalpošanas galvenā sastāvdaļa bija Evaņģēlija sludināšana pagānu tautām, mākslā viņu bieži attēlo, vai nu sprediķojot, vai kristot vienu vai vairākus Austrumāzijas pagānu tautu pārstāvjus. Zināmi arī svētā veikto brīnumu²⁶, viņa ierašanās Ķīnā, nāves un apoteozes atainojumi. Biežāk sastopamie Franciska Ksavera atribūti mākslas darbos ir lilijs, krucifikss un liesmojoša sirds, kas simbolizē viņa kvēlo mīlestību uz Dievu. Parasti Franciska Ksavera atveidiem raksturīgi kalsnēji sejas vaibsti un īsa bārda. Svētā atveidojumi bieži – it īpaši 18. gs. – sastopami Eiropas katoliskajos reģionos, kas aptver Dienvidvāciju, Austriju un Čehiju.²⁷

Par senākajiem Franciska Ksavera attēlojumiem Latvijas teritorijā, tāpat kā par Ignaciju Lojolas atveidiem, vairs iegūstamas tikai rakstiskas ziņas.²⁸

Informatīvi bagāta ir glezna "Svētais Francisks Ksavers"²⁹ (18. gs. pirmā puse) no Līvberzes katoļu baznīcas (5. att.), kurā skatāms uz ceļiem noņemtais mūks jūras krastā – tas norāda uz svētā daudzajiem ceļojumiem. Pie horizonta attēlotie četri burukuģi acīmredzot saistāmi ar jezuītu misiju darbu Austrumāzijā. Var pieņemt, ka trīs kuģi simbolizē braucienus uz Indiju, Indoķīnu un Japānu, kur Franciska Ksavera darbība bija sekmīga, bet ceturtais, kas grimst, – Ķīnu, pie kuras krastiem misionārs gāja bojā. Kompozīcijas kreisajā malā redzams samērā liels krucifikss, aiz tā brūnganos toņos gleznots ordeņa brāļu dibinātais misiju centrs. Svētā pie krūtīm piespiestā kreisā roka un pret debesīm vērstais skatiens apliecina viņa dievbijību, bet debesis starojošā *IHS* monogramma un no tās uz Franciska Ksavera krūtīm plūstošās liesmas norāda uz dievišķo iedvesmu, kas piešķīra dedzību un aizrautību misionāra darbam. Labajā rokā svētais tur sūkli, no kura izlīst ūdens uz četriem maziem iezemiešiem košos tērpos, kas noņemtie ceļos un asociējas ar viņa kristītajiem pagāniem. Garīdzniekam līdzās ir Svētā Raksti ar lilijs stiebru. Gleznotājs atveidojis Franciskam Ksaveram raksturīgos vaibstus – kalsnēju seju ar tumšiem matiem un īsu bārdu. No mākslinieciskā viedokļa gleznā attēlotās paralēlās darbības, blakus centrālajam motīvam kārtojot skaidrojošas ainas, absolūti ignorējot telpiskās perspektīvas un proporciju samēru likumības, kā arī košās, kontrastainās krāsas, tieksme uz lineārisumu, plakaniību un atsevišķu detaļu shematizācija (piemēram, jūras viļņu un mākoņu vālu ornamentālais kārtojums) liecina par piesliešanos amatnieciskās vides paraugiem.



4. Nezināms mākslinieks.
Svētais Ignacijs Lojola.
Ozolaines baznīca. 18. gs.

5. Nezināms mākslinieks.
Svētais Francisks Ksavers.
No Līvberzes baznīcas.
18. gs. pirmā puse.

Gleznā "Svētais Francisks Ksavers" no Ambeļu baznīcas³⁰ jezuītu ordeņa misionārs atveidots, izmantojot baroka glezniecībai tipiskos paņēmienus (6. att.). Tēlu raksturo kāpināts emocionālais pacēlums, kas izpaužas tā ārējā dinamikā. Visas ķermeņa daļas rādītas kustībā: gan izliektā figūra, gan sānis pagrieztā galva, gan saliektā labā roka, gan kreisā, kas plašā žestā pacelta augšup, turot krucifiksu un šķīstības simbolu – lilijas zaru. Franciska Ksavera galva ir pieliekta, melnīgsnējie sejas vaibsti asi modelēti, augšup vērstais skatiens pastiprina acu izteiksmes spēku. Tomēr šajā tēlā pārdzīvojuma sakāpinātība ir nevis ārišķīga uzspēle, bet izriet no sprediķotāja būtības. Dinamiskajai noskaņai atbilstošs ir apģērba atveidojums – nedaudz plīvojošs, ar daudzām sikām krokām, kontrastaini piesātinātos toņos: melna sutana, balta komža ar smalki iegleznotu mežģīņu rotājumu, plīvojoša sarkana stola. Fonā jaušama nekonkrēta vide, ko veido mākoņu vālu apveidu gleznojums.

Līdzīga kompozīcija svētā tēla traktējumam izvēlēta tepat kaimiņos, Lietuvas sakrālās mākslas mantojumā.³¹ Nezināmais 18. gs. gleznotājs, atveidojot svēto Francisku Ksaveru, arī parāda to visā augumā, tērptu melnā sutanā un baltā komžā ar sarkanu stolu, ar paceltu roku un augšup pavērstu skatienu (7. att.). Atšķirībā no Ambeļu parauga Lietuvas gadījumā svētā paceltajā rokā nav krucifikss, bet nedaudz virs tās, gaišu mākoņu vālu ieskausti, redzami vairāki neliela izmēra krusti, kas tiecas augšup debesīs (iespējams, sasauce ar Franciska Ksavera paveikto pagāņu kristīšanas laukā). Turklāt šajā darbā nedaudz vairāk konkretizēta vide – aiz svētā muguras nojaušama ainava ar kokiem un ceļu, kāds arhitektūras motīvs, un kompozīciju papildina kupla ziedu vija, ko svētajam sniedz no mākoņu vāliem izspraukusies roka. Kopumā jāatzīst, ka gleznojums Ambeļu baznīcā, neraugoties uz atturīgo vides atainojumu, šķiet krietni veiklāks un tēla psiholoģiskajā risinājumā pārliecinošāks.

²⁷ Piemēram: J. F. Kols. Prāgas Sv. Niklasa jezuītu baznīcas fasādes skulptūras. 1710.

²⁸ Sk. 19. un 20. atsauci.

²⁹ RPM. Inv. Nr. 499. Turpat atrodas arī Ignacijam Lojolam veltīta glezna no minētā dievnama.

³⁰ Pēc vizitācijas protokola ziņām, Ambeļu katoļu baznīcu 1782. gadā apkalpojis Aglonas prāvests (sākotnēji Ambeļu draudze atradās Aglonas dominikāņu aprūpē). Nav iegūtas nekādas dokumentāras liecības, ka šajā dievnamā būtu darbojušies jezuītu priesteri, tomēr šeit atrodas ar jezuītu ordeni cieši saistītu svēto atveidi. Tās ir vairāku anonīmu profesionālu mākslinieku 18. gs. otrajā pusē darinātas gleznas.

³¹ *Lietuvas sakrālā dailē XI–XX a.: Pradžia. Tapyba. Skulptūra. Grafiķa.* Vilnius: Lietuvas dailės muzejus, 2003, s. 134 (kat. Nr. II 47).

6. Nezināms mākslinieks.
Svētais Francisks Ksavers.
Ambeļu baznīca. 18. gs. otrā
puse

7. Nezināms mākslinieks.
Svētais Francisks Ksavers.
Lietuva. 18. gs.



³² Już przed 1684 jezuitci fundowali w nim (draudzes baznīcā – K. O.) oltarze NMP i Św. Franciszka Ksawerego (*Encyklopedia wiedzy o Jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*. Opr. L. Grzebień. Kraków: WAM, 1996, s. 430). Šis ziņas apstiprina arī 1684. gadā izdarītā vizitācija: *Ad dextram partem ecclesiae extat altare operis sculptilis, in quo imago B. M. Assumptionis. (...) Ad sinistram partem ecclesiae extat altare sculptilis operis, in quo imago Sancti Francischi Xaverij (...)* (LVVA, 4038. f., 2. apr., 2262. l., 7. lp. (Jelgavas katoļu baznīca 1684. gadā)).

³³ Komža ir saišināta alba un pagatavota no līdzīga materiāla. To lieto visās liturģiskajās funkcijās, izņemot tās, kurās liturģiskie priekšraksti pieprasa izmantot albu. Komžā jāģērbjas arī visiem klēra locekļiem, kad viņi oficiāli piedalās dievkalpojumos. Pēc formas komža atstāj plata, bagātīgi krokota tērpa iespaidu. Komžas garums sniedzas līdz ceļgaliem. Kakla izgriezumus ir apaļš, piedurknes – paplatinātas. Komžas greznošanai tiek lietotas mežģīnes piedurkņu galos un apakšējā malā. Sīkāk sk.: Pujats, J. *Liturģika*, 35.–36. lpp.

No vēstures avotiem zināms, ka jau pirms 1684. gada jezuīti Jelgavā izveidoja Bezvainīgās Jaunavas Marijas un svētā Franciska Ksavera altārus,³² taču ar laiku tos nomainījuši citi.

Skaistkalnes baznīcas centrālā altāra noformējumā Franciska Ksavera skulptūra novietota altāra labajā pusē. Viņš attēlots albā un komžā³³ ar stolu. Svētais rādīts patētiskā, teatrālā sludinātāja pozā.

Francisks Heronimo

Francisks Heronimo (1642–1716; kanonizēts 1839. gadā) ir Eiropas sakrālajā mākslā maz zināms jezuītu svētais, kura kults vairāk saistās ar Neapoli un tās apkārtni, kur noritējusi visa viņa dzīve un darbība. Reizēm viņa attēlojumi Jēzus biedrības dievnamu noformējumā parādās arī citviet.

Francisks Heronimo ordinēts par priesteri 1666. gadā. Sākotnēji viņš strādājis par pasniezdēju Neapoles koledža, 1670. gadā pievienojies Jēzus biedrībai, un šis solis savukārt vedināja pievērsties evaņģelizācijas darbam. Svētais, kuram tiek piedēvēti dažādi brīnumi, bijis pazīstams kā izcilis sprediķotājs, kas pievērsies pilsētas nomaļu nabadzīgajiem iedzīvotājiem un pat viszemākajiem sabiedrības slāņiem, bijis labdarības iestāžu un reliģiskas laju organizācijas dibinātājs.

Parasti svētais atveidots kā gados jauns garīdznieks, liturģiskajā tērpā, ar stolu un bireti, un viņa galvenais atribūts ir krucifikss. Atbilstoši dzīves gājuma aprakstiem mākslā nereti sastopami viņa paveikto brīnumu attēlojumi, vīzijas, apoteoze u. c. sižeti. Citreiz Francisks Heronimo rādīts sprediķojot un svētījot ar krucifiksu vai ciboriju.

Atbilstoši tradicionālajai ikonogrāfijai Francisks Heronimo attēlots gleznā, kas atrodas Pušas katoļu baznīcā (8. att.). Audekls daļēji klāts ar rizu, neaizsegta ir vienīgi svētā seja un plaukstas, kā arī neitrālais fons. Metāla kalumā ietverts tradicionālais garīdznieka tērps – sutana, mežģīnēm rotāta komža un stola, ko dekorē augu ornamenti. Ap svētā galvu ir nimbs ar starojumu. Tas arī ir no metāla tāpat kā krucifikss, ko Francisks Heronimo svētījot pacēlis labajā rokā (motīvs sasauca ar dažās 17.–18. gs. spāņu gravīrās sastopamiem attēliem), kreisā piespiesta pie krūtīm. Kalsnējās sejas vaibsti plastiski maigi modelēti ar gaismēnas palīdzību. Neraugoties uz klusināto smaidu, tajos lasāma īpatnēja, nedaudz sāpīga emocionālā noskaņa, kas jūtami kontrastē ar gleznas ārējo grezno ietēru. Darbs ievietots rāmī ar akanta lapu rotājumu, virs kura atrodas Franciska Heronimo monogramma.

Staņislavs Kostka

Staņislavs Kostka (1550–1568; beatificēts 1605., kanonizēts 1726. gadā) dzimis bagātā poļu ģimenē. Mācības Vīnes jezuitu skolā stimulēja viņa centienus iekļauties šajā reliģiskajā organizācijā, taču, lai to panāktu, jauneklim, kam tolaik bija tikai 17 gadu, nācās veikt ceļojumu uz Romu pēc ordeņa ģenerāļa atļaujas. To saņēmis, jaunais novicis esot apliecinājis sevi kā ideālu mūku. Taču jau nākamajā gadā viņu pārsteidza nāve.

Parausti mākslā Staņislavs Kostka tiek atveidots kā gaudošs jauns jezuitu novicis, tērpies sutanā. Visbiežāk sastopamie atribūti, kas saistāmi ar svētā attēlojumu, ir lilija, krucifikss, rožukronis, kā arī glezna, kurā redzama svētā Marija. Iecienītākais sižets saistībā ar kādu no viņa pieredzētājiem vīzijām: svētais tiek attēlots, nometies ceļos Dievmātes priekšā, kura liek viņa rokās Jēzusbērnu.

Viens Staņislava Kostkas atveids saistāms ar Brunavas katoļu baznīcu – tas atradies uz procesiju karoga (18. gs. beigas).³⁴ Šajā kompozīcijā svētais nometies ceļos Dievmātes priekšā, kura stāv uz mākoņa. Svētais Staņislavs Kostka tur rokās Jēzusbērnu, bet līdzās zemē ir grāmata un lilija. Ļoti tuva kompozīcija skatāma gleznā Tilžas katoļu baznīcā (19. gs.).

Aloizijs Gonzaga

Aloizijs Gonzaga (1568–1591, beatificēts 1605., kanonizēts 1726. gadā) ir jezuitu svētais, kas Romas katoļu baznīcā tiek uzskatīts par jaunatnes patronu. Kastiljones marķīza un Spānijas karalienes galmadamas vecākajam dēlam bija paredzēta militāra karjera, taču Aloizijs pretēji vecāku gribai izšķīrās par lēmumu pievienoties Jēzus biedrībai. 1585. gadā viņš iestājās noviciātā Romā. Jaunais mūks apliecināja īpašu pašizliedzību un cilvēkmīlestību 1591. gada mēra epidēmijā, palīdzot slimniekiem, kas bija atraduši patvērumu jezuitu ordeņa hospitālī. Slimība izrādījās liktenīga arī pašam Aloizijam. Pēc nostāstiem, svētais miršanas brīdī tiecies fiksēt skatienu uz krucifiksu, mēģinot izčukstēt Jēzus vārdu.



8. Nezināms mākslinieks. Francisks Heronimo. Pušas baznīca. 18. gs. vidus

³⁴ Patlaban karogs glabājas RPM. Inv. Nr. 709.

Tā kā svētais dzīves laikā ticis portretēts, viņa ikonogrāfija parasti ir standartizēta (bieži viņš rādīts kā jauneklis ar augstu pieri). Aloizijs Gonzaga mākslā tiek attēlots kā garīdznieks ar šķīstības simbolu liliju, reizēm satvēris krucifiksu, reizēm turot rokās Jēzusbērnu. Aloizija Gonzagas tēls tiek saistīts ar lūgšanām (ko nereti ilustrē grāmata) un grēku nožēlu (pātaga). Retāk viņa attēlojumos sastopams galvaskauss, kas ir domāts kā atgādinājums par laicīgās pasaules nīcību.

Latvijas sakrālajā mākslā Aloizijam Gonzagam veltīts gleznojums atrodas Viļakas katoļu baznīcā (19. gs. sākums). Pēc jaunākajām pētījumu versijām, svētā atveids redzams arī Subates dievnāmā (1763; biedrības misija tur atradās no 1677. līdz 1773. gadam).

Attēlošanas tradīciju turpinājums

Jezuītu proponēto ideju atbalsis Latvijas teritorijā bija manāmas vēl ilgi pēc ordeņa darbības beigām. Par to liecina, piemēram, darbs Rogaižu kapelā. Katoļu kapela Rogaižos uzcelta 1821. gadā, t. i., gadu pēc tam, kad jezuīti tika izraidīti no Krievijas impērijas teritorijas. Tomēr tieši te atrodam Jēzus biedrības dibinātāja Ignacija Lojolas atveidu (9. att.), lai gan šim svētajam veltītie darbi pārsvarā meklējami jezuītu ordenim piederošajās baznīcās. Grūti noteikt, vai tiešām Rogaižu kapelas glezna (19. gs. pirmā puse) nezināmu iemeslu dēļ būtu tapusi pēc oficiālā jezuītu darbības laika beigām Latvijā vai arī tā darināta pirms dievnama celšanas gada un tikai vēlāk pārvietota uz šo kapelu no kādas citas baznīcas. Pēdējo pieņēmumu apstiprina tas, ka nav saglabājušās nekādas ziņas par to, ka jezuītiem būtu bijusi misija Rogaižos, kas teritoriāli atrodas daudz tuvāk Pasienes dominikāņu darbības vietām. Monumentalizētais Ignacija Lojolas attēlojums atstāj monolīta, vizuāli kompakta tēla iespaidu, ko rada ar plūstošu līniju precīzi un skaidri iezīmētais siluets, kurš it kā norobežo svētā figūru no visai detalizēti izgleznotās ainavas fonā, kā arī viscaur melnais, garais, šķietami smagnējais un biežais tērps (sutana, apmetnis) un birete. Jaušami centieni attēlot svēto kustībā (iespējams, dodoties pildīt kādu misijas uzdevumu ārpus pilsētas, kuras ēkas redzamas fonā), ko rāda solī uz priekšu paspertā kāja, nedaudz plīvojošā apģērba krokas un ceļinieka nūja, uz kuras svētais atbalstās, tomēr samērā amatnieciskais gleznojums atstāj drīzāk statiska tēla iespaidu. Vienīgais Ignacija Lojolas atribūts šajā gleznā ir grāmata.

Par savdabīgu Jēzus biedrības mākslinieciskās programmas tradīciju turpinājumu uzskatāmi kokgriezumi Indricas baznīcas centrālā altāra retable otrajā stāvā. (10., 11. att.) Tie ir svētā Ignacija Lojolas un svētā Franciska Ksavera atveidi (19. gs. sākums).³⁵

Viens no jaunākajiem svētajam Ignacijam Lojoram veltītajiem mākslas darbiem sastopams 19. gs. beigās darinātajā Rīgas Sv. Franciska baznīcas vitrāžu ciklā.³⁶ Lancetveida formas logā ievietota ornamentāla kompozīcija, kuras noslēgumā ir apaļš medaljons ar Ignacija Lojolas portretu.

Atributēšanas problēmas

Kā liecina ieskats jezuītu svēto attēlojumos Latvijas mākslas telpā, ar šo atveidu atributēšanu nereti saistās samērā lielas grūtības. Pirmām kārtām sarežģījumus rada tas, ka Latvijas teritorijā sastopamie mākslas darbi – risināti vai nu lokāli amatnieciski, vai profesionāli izveicīgi – uzrāda izvairīšanos no uzdevuma veidot sīzētiski izvērstas figurālas kompozīcijas. Pār-

³⁵ Ir izteikts pieņēmums, ka Indricas altārī redzami svēto tēli saistāmi ar Ladvika Voīna darbību, kurš 1823. gadā veicis šīs baznīcas iekārtas priekšmeta renovāciju (sk.: VKPAI PDC, Indricas baznīcas lieta). Taču pagaidām šis fakts nav radis pārlicenošu apstiprinājumu, tādēļ minams vien kā hipotētiska versija.

³⁶ 1973. gadā vitrāžu atjaunojusi māksliniece Nora Cēsnece.



svarā mākslinieki izvēlējušies attēlot vienu figūru – bieži vien vai nu uz neitrāla fona, vai izmantojot nenoteikta rakstura vides gleznojumu.

Uzraksti

Kā drošākais balsts katoļu svēto identificēšanā kalpo mākslas darbos iekļautie uzraksti. Tomēr Latvijas paraugu klāstā šādu gadījumu nav daudz. Uzraksts, piemēram, papildina Staņislava Kostkas atveidu uz procesiju karoga Brunavas katoļu baznīcā.³⁷ Arī gleznā Rogaižu kapelā ir informatīva rakstura papildu norāde: darba apakšējā daļā atrodas kaligrāfisks uzraksts *S. Ignacy Lojola*. Parasti šādi papildinājumi mēdz būt darbiem, kas pieder pie plašāka gleznu cikla, kādi sastopami lielākajās baznīcās, taču maz ticams, vai tāds būtu atradies nelielajā Rogaižu kapelā (un, kā jau minēts, vairāk pieļaujama varbūtība, ka mākslas darbs šeit nonācis vēlāk, acīmredzot kādu pēc jezuītu darbības laika ienestu pārmaiņu rezultātā). Paskaidrojošs uzraksts – *Ignatius Lojola, Soc. Jesu fundator* – pievienots arī Georga Šēna 18. gs. darinātajai gravīrai, kas iekļauta samērā plašā Gornejiešu katoļu kapličas gravīru kolekcijā. Trīsceturtdaļpagriezienā attēlotā Ignacija Lojolas pusfigūra rādīta uz neitrāla fona. Viņa skatiens vērsts augšup, kur staru lokā ietverta monogramma *IHS* ar krustu virs burta *H* šķērskoka. Svētais tērpts sutanā, dievbijīgā žestā sakrustotās rokas piespiedušas pie krūtīm svētbildi un rožukroni. Nepārprotami atveidoti svētajam raksturīgie sejas vaibsti. Atšķirībā no Rogaižu kapelas un Gornejiešu kapličas piemēriem 19. gs. radītajai skulptūrai no Pustiņas katoļu baznīcas uzraksts ir vienīgais drošais pierādījums, ka sutanā tērptais svētais ar rožukroni pie jostas un grāmatu rokās tik tiešām ir Ignacijs Lojola.

9. Nezināms mākslinieks. Svētais Ignacijs Lojola. Rogaižu kapela. 19. gs. pirmā puse

10. Nezināms meistars. Svētais Francisks Ksavers. Indricas baznīcas retabla otrā stāva figūra. 1823 (?)

11. Nezināms meistars. Svētais Ignacijs Lojola. Indricas baznīcas retabla otrā stāva figūra. 1823 (?)

³⁷ Karoga lejasdaļā uzraksts: *S. STANISLAUS S.I. KOSTKA*.

Paskaidrojoši uzraksti iekļauti arī Rīgas Sv. Franciska baznīcas vitrāžu ciklā. Piemēram, svētā Ignacija Lojolas portretu papildina vēstījums ierāmējošajā joslā: *Sancte Ignati. Ora pro nobis.*

Sejas vaibsti

Izsekojot jezuītu svēto attēlošanas tradīcijām, nākas saskarties ar faktu, ka, lai arī slavenie ordeņa darbinieki tikuši portretēti dzīves laikā (Aloizijs Gonzaga) vai tūdaļ pēc nāves (Ignacijs Lojola), vēlākajos atveidojumos to ikonogrāfijā ne vienmēr ievērota konsekvence. Bez tam vairāku svēto ārējās līdzības dēļ tos viegli sajaukt ne vien Latvijas, bet arī citzemju mākslas paraugos. Tā, piemēram, Francisks Ksavers, kas parasti tiek rādīts kā 30–40 gadus vecs misio-nārs ar bārdu un cirtainiem matiem,³⁸ ārpus konteksta var tikt jaukts ar Džonu Frānsisu Reži, kura izskats ir līdzīgs. Par atšķirīgu iezīmi varētu kalpot Franciska Ksavera bieži uz debesīm vērstais skatiens un žests, ar kādu viņš nereti piespiedis roku sirdij. Tomēr svētā attēlojumā sastopamas nekonsekvences, turklāt, tā kā šāds patosa pilns ticības pārdzīvojuma vēstījums nav kaut kas ārkārtējs, līdzīgā aspektā reizēm var parādīties arī citi svētie.

Lai gan Ignacija Lojolas attēls fiksēts pēcnāves portretos, dienvidnieciskā izcelsme un līdzība sejas vaibstos nereti ir par iemeslu šī svētā un Fransisko de Borhas³⁹ atveidu jaukšanai. Abi ordeņa ģenerāļi ir spāniska izskata vīri ar tumšiem matiem un bārdu. Turklāt abi var tikt rādīti gan ikdienas gaitās (tērpti sutanās), gan kā priesteri, celebrējot misi. Latvijas mākslā par Fransisko de Borhas atveidojumu līdz šim ziņu trūkst, tāpēc nav arī šādas problēmas. Taču jāpiebilst, ka ordeņa pirmā vadītāja portretiskā fiksācija ne vienmēr kalpo par drošu garantu vēlāko atveidu identifikācijai. Nenoliedzami, ir gadījumi, kas pilnīgi skaidri uzrāda mākslas darba autora sekošanu kādiem pirmparaugiem un ciešu pieturēšanos pie tradicionāli pieņemta ikonogrāfiskā tipa. Tā, piemēram, Rogaižu kapelā un Gornejiešu katoļu kapličā attēlotais Ignacijs Lojola liecina, ka par šo darbu prototipu kalpojusi Sančesa-Koeljo glezna vai tās vēlāka laika atdarinājumi glezniecībā un grafikā. Salīdzinot atveidus, vērojama nepārprotama portretiskā līdzība, pat ja svētais skatāms spoguļattēlā vai arī mainīta vide un tērps. Kā jau minēts, arī Ozolaines un Skaistkalnes svētā Ignacija Lojolas tēlam piemīt no Sančesa-Koeljo un del Kontes darbiem aizgūtīe raksturīgie sejas vaibsti. Zināmu līdzību var saskatīt starp Sančesa-Koeljo paraugu un svētā tēlu no Ambelu katoļu baznīcas. Tomēr šeit gleznotāja mākslinieciskā neveiklība nedaudz ietekmējusi Ignacija Lojolas sejas vaibstu traktējumu.

Citviet Latvijas mākslā sastopami piemēri, kas rāda, ka mākslas darba autoram Eiropas mākslā izkoptās svēto attēlošanas tradīcijas vai kādi ikonogrāfijas paraugi nav bijuši pazīstami. Tā, piemēram, Aulejas katoļu baznīcas nišā redzamais svētais (tērpts albā ar ornātu un bireti, labo roku piespiedis pie krūtīm, bet kreiso, kurā, iespējams, bijis atribūts, pastiepis uz priekšu), ko pieņemts uzskatīt par Ignacija Lojolas atveidu, ir jauneklīgs tips ar apaļiem vaigiem un bez bārdas (12. att.). Tāpēc uz attēloto personu sejas vaibstu atbilstību ne vienmēr iespējams pašauties. Aulejas (skulptūra), kā arī Dagdas (gleznojums) svētais, ko līdz šim pieejamā informācija ļauj saistīt ar Ignaciju Lojolu, atklāj gluži citādu personas traktējumu: abos gadījumos svētajam ir lieli, apaļi vaigi, palielas ausis un – galvenais – nav raksturīgās tumšās bārdas.⁴⁰

³⁸ Tāds svētais Francisks Ksavers parādās, piemēram, Pitera Paula Rubensa darbos. Arī A. Glovas vara grebumā, kas atrodas *Institutum Historicum Societatis Jesu* un tapis, vadoties pēc Franciska Ksavera portreta (kāds bija atsūtīts no Goas), svētais rādīts kā bārdains vīrs ar tumšiem, kupliem, cirtainiem matiem.

³⁹ Fransisko de Borha bija trešais Jēzus biedrības ģenerālis (1565–1572).

⁴⁰ Arī citu svēto (kuru kultu jezuīti popularizēja, bet kuri tomēr nepiederēja pie šī ordeņa) atveidos vērojamas lielas variācijas. Tā, piemēram, Rubeņu katoļu baznīcas gleznā "Svētais Jans Nepomuks" (19. gs. pirmā puse, audekls, eļļa, 110 x 81 cm) svētais attēlots lūgšanu vai pārdomu brīdī, pretskatā, ar pieliektu galvu, skumīgi raugoties uz krustu, ko ar labo roku slīpi piespiedis pie krūtīm; otra roka nolaista gar sāniem. Viņam mugurā ir garīdznieka tērps: alba, birete, apmetnis ar sermulādas apdari; galvu apņem gaismas starojuma loks. Atšķirībā no vairuma Jana Nepomuka atveidiem Rubeņu gleznā svētā sejas vaibsti rāda pavecāku, it kā skumīgu vīru ar sarkanīgiem matiem un bārdu. Kompozīcijas izvēlē jānorāda uz attālu saistību ar nezināma autora gleznu "Svētais Jans Nepomuks" no Krakovas Sv. Katrīnas baznīcas. Kā pavecāks vīrs Jans Nepomuks bija redzams arī Jelgavas katoļu baznīcas centrālā altāra skulpturālajā atveidā (LNVm, negatīva Nr. 23903, 23886).



12. Nezināms meistars.
Svētais Ignacijs Lojola (?).
Aulejas katoļu baznīca. 1790

Tas, ka jezuītu svēto atveidojumos nav konsekvences, acīmredzot norāda uz faktu, ka darbu autori ne vienmēr bijuši pazīstami ar vizuālajiem pirmavotiem, kuros iespējami tuvu atainota svētā portretiskā līdzība, un tādējādi radījuši savas tēmas interpretācijas, kas ordeņa mantojuma pētniecību ievērojami sarežģī.⁴¹

Apģērbs un atribūti

Uz samērā plašā un daudzveidīgā katoļu Baznīcas svēto attēlojuma fona jāatzīst, ka Jēzus biedrības svēto identifikācijā nedz apģērbam, nedz atribūtiem ne vienmēr var piešķirt izšķirošu nozīmi. Apģērbi parasti ir garīdznieku ikdienas vai liturģiskie tērpi, savukārt atribūtu (priekšmetu, kādu dzīvu būtņu, augu vai citu parādību klātbūtne, kam vajadzētu norādīt uz raksturīgākajiem svētā hagiogrāfijas aspektiem) spektrs nav pārāk plašs (visbiežāk sastopams krucifikss, grāmata vai lilija) un vairākiem jezuītu svētajiem tie var atkārtoties.

Tā, piemēram, rādošā žestā kreisajā rokā krucifiksu tur Jans Nepomuks skulpturālajā atveidā Jelgavas katoļu baznīcas centrālajā altārī (otrais no kreisās, priestera tērpā), kā arī Francisks Ksavers Ambelu dievnama gleznā. Eiropas mākslā krucifikss nereti ir arī Aloizija Gonzagas rokās. Turklāt šis svētais var tikt rādīts ar grāmatu (Ignacija Lojolas raksturīgs atribūts), kā arī ar Jēzusbērnū, kas savukārt bieži sastopams Staņislava Kostkas un Padujas Antonija attēlojumos. Piemēram, Brunavas katoļu baznīcā kopā ar Jēzusbērnū ir redzams Staņislavs Kostka. Šajā kompozīcijā viņš nometies ceļos Dievmātes priekšā, kas stāv uz mākoņa. Svētais tur rokās Jēzusbērnū, bet līdzās zemē ir grāmata un lilija. Ļoti tuva kompozīcija nupat aprakstītajai ir gleznā, kas atrodas Tilžas katoļu baznīcā (19. gs.). Atšķirības vērojamas detaļās: zem Dievmātes kājām ir mēness sirpis, grāmata un lilija pazudusi, bet to vietā – divi eņģeļi. Viens no tiem tur rokā rožukroni un pātagu. Tieši pātaga darba šifrēšanā rada neskaidrības, jo tas ir cita jezuītu novīča – svētā Aloizija Gonzagas atribūts. Tomēr, neraugoties uz detaļām, nozīmīgākā šajā

⁴¹ Līdzīga neatbilstība vispārināmajiem faktiem par svētā personību ir arī citu Jēzus biedrības lokā aktīvi popularizētu ar ordeni nesaistītu svēto attēlojumos. Tas sakāms par svētā Kazimīra atveidojumiem. Jelgavas baznīcas altāra skulptūrā viņš, piemēram, attēlots kā gados vecāks vīrs (lai gan zināms, ka svētais Kazimīrs miris jaunībā).

gleznā ir Dievmātes un Jēzusbērna parādīšanās svētajam (tas savukārt svētā Aloizija Gonzagas ikonogrāfijai nav raksturīgs). Brunavas un Tilžas mākslas darbu autori nepārprotami ietekmējušies no viena un tā paša pirmparauga. Tādēļ, pamatojoties uz abu kompozīciju līdzību un Brunavas paraugā ietverto uzrakstu, kas apliecina svētā vārdu, pašreizējā izpētes līmenī var pieņemt, ka abos mākslas darbos atveidots Staņislavs Kostka.

IHS zīme

Analizējot jezuītu ordeņa ikonogrāfiju, jāņem vērā *IHS* zīmes lietojums, kas reizēm arī var dot papildu norādes un skaidrojumus. Šis burtu salikums, kas sākotnēji saistāms ar Kristus monogrammu, jezuītu vidē rada papildu semantisko slodzi caur tulkojumu – *Jesum habemus socium*. Un, lai arī šī zīme nebūt nav attiecināma tikai uz jezuītu darbību, tomēr kā ordeņa neoficiālā devīze tā var parādīties mākslā visai bieži. Turklāt burti var tikt papildināti vēl ar krustu virs un trim naglām zem burta H šķērsoka, kā arī ar saules stariem, kas aptver visu kompozīciju.

Visbiežāk *IHS* zīme sastopama ordeņa dibinātāja Ignacija Lōjolas atveidojumos (piemēram, Gornejiešu kapličas gravīrā), tāpēc atsevišķos gadījumos, kad tēla traktējums ir pavisam mīklains un neskaidrs, šie burti var kalpot kā tieša norāde uz svēto. Tā tas ir, piemēram, Ambeļu baznīcā aplūkojamās gleznas gadījumā (13. att.). Darbam ir visai nekonkrēts nosaukums – “Svētais” (18. gs.). Problēmas sagādā gan tajā attēloto personāžu identifikācija, gan kopējā gleznas satura skaidrojums: ar kāda svētā un vairāku simbolisku tēlu palīdzību tajā ir netieši pausta ideja, kas šobrīd grūti tulkojama. Gleznojums veikts amatnieciski, izmantojot spilgtus krāstonus uz viendabīga tumša fona, kurā tikai vietām var redzēt ieskicētus mākoņu apveidus. Kompozīcijas augšdaļā līdz vidum attēlots divu eņģeļu nests svētais – mūks melnā tērpā. Viņam ir apaļa seja, kuras vaibstos jaušama apgarotība. Svētā skatiens vērst augšup uz Kristus monogrammu, kas slīpi iegleznota darba augšējā labajā stūrī vājā gaismas staru lokā. Gleznas labajā apakšējā stūrī redzams vīrs ķēniņa tērpā – sarkanā apmetnī ar sermulādas apdari, galvā kronis. Ķēniņam ir pagari mati, bārda, ērgļa deguns, plānajās lūpās un acu skatienā – izteiksmīgs smaids. Viņa labā roka atbalsta uz pulsta vai galdiņa novietotu pret skatītāju pavērtu atvērtu grāmatu. Savukārt kreisās rokas rādītājpirksts pielikts pie deniņiem. Līdzās šim tēlam darba kreisajā apakšējā stūrī atrodas sarkofāgs, kurā guļošā cilvēka galvassega atgādina bīskapa mitru, bet viņam rokās ir krusts. Mēģinot noskaidrot gleznojuma slēpto saturu, vispirms jāpievēršas svētajam, kuru noteikti var uzskatīt par piederīgu pie jezuītu ordeņa: uz to norāda raksturīgais tērps – melnā sutana – un Kristus monogramma, kas reizē ir arī Jēzus biedrības simbols. Kā atribūts tā visbiežāk sastopama ordeņa dibinātāja Ignacija Lojola atveidos, parasti novietota uz viņa krūtīm vai starojuma lokā virs galvas, kā tas ir šajā gadījumā. Tāpēc savā pētījumā Dace Babre darbu piedāvā atributēt tieši kā šī svētā attēlojumu.⁴² Savukārt ķēniņš ar atvērtu grāmatu šķiet ļoti grūti identificējams tēls. Tas nav nedz svētais (jo pietrūkst nimba ap galvu), nedz arī kāds no Vecās Derības valdniekiem. Šāds tēls neparādās Ignacija Lojolas dzīvesstāstā, tam analogisku personāžu neatrodam arī svētajam veltīto pazīstamāko mākslas darbu sižetos. Domājams, ka šim ķēniņa tēlam, tāpat kā mirušā bīskapa atveidam, ir simbo-

⁴² Babre, D. *Katoļu baznīcas svētie Latvijas mākslā...*, 66. lpp.

⁴³ Piemēram, Džovanni Batistas Pjacetā altārgleznā Sanvitāles baznīcā Venēcijā.

liska nozīme un to varētu izskaidrot ar kādu Lojolas izteiktu domu vai kāda viņam piedēvēta izteiciena palīdzību. Līdz ar to būtu noskaidrots arī gleznas saturs. Bez tam viens no Ignacija Lojolas retāk sastopamajiem atribūtiem ir kronēts galvaskauss svētā rokās kā laicīgās varas nīcības simbols. Tas dod iespēju pieņemt varbūtību, ka Ambelu gleznas tēlu mērķis ir stāstīt par laicīgās un garīgās varas attiecībām. Tomēr pavisam droši to apgalvot nevar. Katrā ziņā skaidrs, ka, spriežot pēc gleznas amatnieciskā izpildījuma un sablīvētās, fragmentārās kompozīcijas, par tās autora iedvesmas avotu nav kalpojis kāds konkrēts paraugs, bet darbs, iespējams, tapis, summējot mākslinieciskās ierosmes ar paša autora vai pasūtītāja iecerēm.

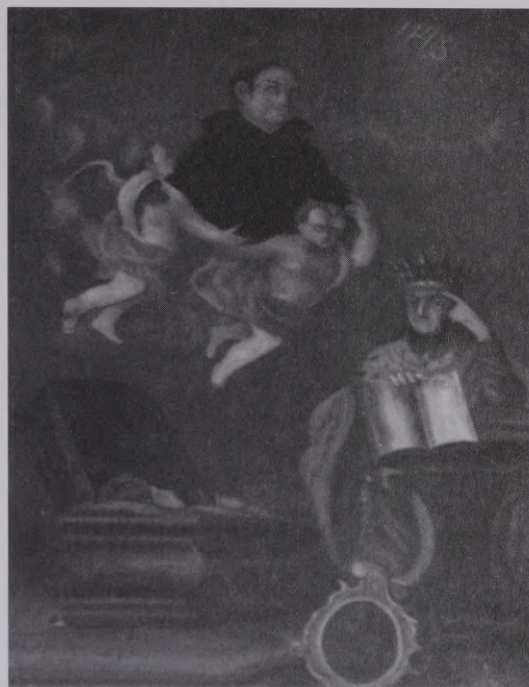
Attēlotās situācijas

Jāatzīst, ka ne vien sejas vaibstu, tērpu un atribūtu, bet vēl vairāk arī ikonogrāfijā aprobēto epizožu ziņā ordeņa svēto attēlojumi var izrādīties maldinoši. Grūtības, piemēram, rada fakts, ka vairāki no viņiem bijuši priesteri un mākslas darbos var būt parādīti, celebrējot misi (piemēram, Ignacijs Lojola un Fransisko de Borha). Tas, protams, papildus līdzīgajiem sejas vaibstiem un liturģiskajiem tērpiem neskaidrības var tikai vairot. Fransisko de Borhas celebrētā mise reizēm tiek saistīta arī ar Staņislavu Kostku (kas var tikt rādīts kā notikumā klātesošs).

Latvijas sakrālajā mākslā atrodams svētajam Aloizijam Gonzagam veltīts gleznojums Viļakas katoļu baznīcā (19. gs. sākums). Kompozīcijas labajā pusē atveidots svētais kā jauns cilvēks tumšā garīdznieka tērpā. Viņš nometies ceļos ar lūgšanā saliktām rokām un dievbijīgu, sirds-skaidru izteiksmi bērnišķīgajā sejā. Svētā skats tiecas pretī eņģelim, kas, nolaidies uz mākoņa, spožos gaismas vālos tīts, tiecas pasniegt jauneklīm Svēto Komūniju. Jāatzīst, ka šāds sižets Aloizija Gonzagas ikonogrāfijā ir retums. Mākslas darbos, kur svētais redzams kopā ar eņģeli (erceņģeli Gabrielu), dievišķais sūtnis viņam norāda ceļu uz debesīm.⁴³ Sakramenta saņemšanas brīdī svētais visbiežāk attēlots kopā ar slaveno priesteri, kurš pasniedza viņam pirmo komūniju, – ar svēto Kārli Boromeju.⁴⁴ Savukārt eņģelis sakramenta pasniegšanas brīdī mākslas darbos atrodams cita jezuītu svētā – Staņislava Kostkas ikonogrāfijā.⁴⁵ Nostāsti vēsta par gadījumu, kad Staņislavs Kostka no debesīm saņēmis sakramentu ar eņģeļa palīdzību.⁴⁶

Salīdzinot Viļakas kompozīciju ar citiem līdzīga rakstura attēlojumiem, rodas šaubas, vai tiešām mākslas darbā redzamā persona ir Aloizijs Gonzaga. Vairāk tas ir poļu svētais Staņislavs Kostka? Šajā izpētes stadijā iepazītie piemēri ļauj izdarīt pieņēmumu, ka, iespējams, Staņislava Kostkas atveids ietekmējis samērā mazpazīstamā Aloizija Gonzagas ikonogrāfiju.⁴⁷

Savdabīgas iezīmes vērojamas Franciska Ksavera ar misionāra gaitām saistīto situāciju atainojumos, kas līdzīgi kā gadījumā ar sejas vaibstiem arī var norādīt uz mākslas darba autora nepilnīgajām zināšanām vai interpretācijas brīvību. Franciska Ksavera portretējumos tas



13. Nezināms mākslinieks. Svētais. Ambelu baznīca. 18. gs.

⁴⁴ Piemēram, F. De Kairo altārglezna Milānas jezuītu baznīcā.

⁴⁵ Šāds sižets, piemēram, attēlots Antona Viriksa vara gravīrā "Svētā Staņislava Kostkas brīnumainā komūnija" (pirms 1615), kuras notikums, smelts no Staņislava Kostkas hagiogrāfijas. – Knipping, J. B. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*. Vol. 1–2. Ed. by B. de Graaf. Leiden: B. de Graaf-Nieuwkoop and A. W. Sijthoff, 1974, p. 146–147.

⁴⁶ Taču atšķirībā no Viļakas baznīcā redzamās situācijas Antona Viriksa darbā skatāmi no debesīm nolaidušies vairāki eņģeļi, no kuriem viens pasniedz svētajam dievmaizīti uz patēnas, otrs tur viņa kausu, kamēr citi pulcējas ap centrālo personāžu grupu kā notikuma aculiecinieki un svētā tikumu slavinātāji.

⁴⁷ Babre, D. *Katoļu baznīcas svētie Latvijas mākslā...*, 11. lpp.



14. Nezināms meistars.
Svētais Francisks Ksavers (?).
Skulptūra Krāslavas katoļu
baznīcā. 19. gs.

⁴⁸ Piemēram, Karlo Maratas darinātā altārglezna Sv. Franciska kapelā // *Gesū* baznīcā.

⁴⁹ Babre, D. *Katoļu baznīcas svētie Latvijas mākslā...*, 54. lpp.

visbiežāk sakāms par misionāra kristīto pagānu atveidiem. Proti, “mežoņu” vidū nereti skatāmi Amerikas indiāņi⁴⁸ (piemēram, starp Ksavera klausītājiem Ambeļu baznīcā) vai melnīgsnēji ļaudis, kas vairāk līdzinās Āfrikas kontinenta iedzīvotājiem (Līvberzes dievnama gleznā), lai gan zināms, ka svētais darbojās Āzijā.

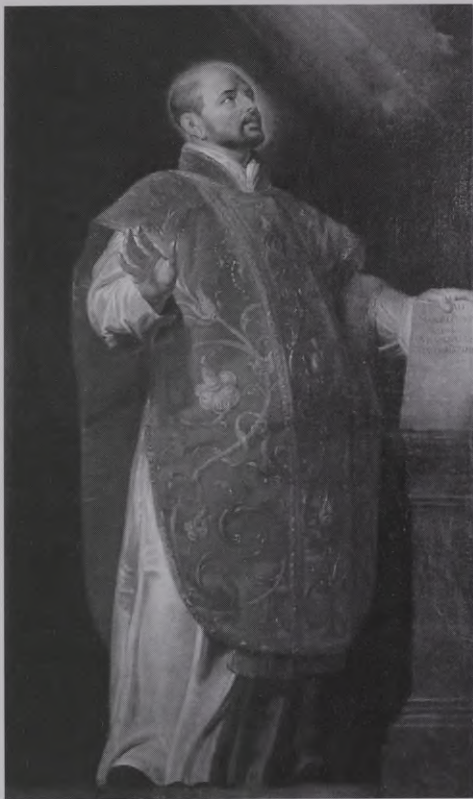
Ne tikai attēlotā vide, bet arī sludinātāja poza – plaša žestā vērsties pie auditorijas, taču vienlaikus (ar skatienu vai pie krūtīm pielikto roku) norādot uz šī vēstījuma dievišķo inspirācijas avotu – atsevišķos gadījumos var izrādīties maldinoša vai viest grūti atšifrējamas neskaidrības. Tas, piemēram, sakāms par sludinātāja tēlu, kas šodien atrodas Krāslavas baznīcas kancelē (14. att.), bet acimredzot nonācis tur nesaistīti ar dievnama sākotnējā interjera izveidi (19. gs.?). Ir izteikta doma, ka tieši poza, svētajam vērsties pie tautas, kas šajā gadījumā ir reālie dievkalpojuma dalībnieki, kalpo kā tiešākais pierādījums tēla saistībai ar svēto Francisku Ksaveru.⁴⁹ Pašreizējā izpētes līmenī nav pietiekama pamata to nedz apstiprināt, nedz noraidīt. Jezuītu ordeņa saiknes ar Krāslavu nav noliedzamas, taču tagadējās baznīcas celšanas laikā Jēzus biedrības misionāri no šīs vietas pārcēlās uz Indriču un dievnama, kā arī draudzes garīgo aprūpi savukārt pārņēma lācariēši jeb misijas kongregācijas garīdznieki, kuru svētie atveidojumā (garīdznieku tērpi, atribūti, dienvidnieciski sejas vaibsti u. tml.) ir radniecīgi Jēzus biedrības svētajiem.

Līdzības ar svēto atveidiem Eiropas mākslā

Jezuītu mākslas mantojuma izzināšanā Latvijā talkā nāk Eiropas paraugi, kas nereti uzrāda lielu līdzību ar šeit sastopamiem Jēzus biedrības svēto attēlojumiem. Tā, piemēram, Ozolaines katoļu baznīcas gleznai, kurā parādīts Ignacijs Lojola, identisks kompozīcijas risinājums skatāms Pitera Paula Rubensa tāda paša nosaukuma darbā (15. att.).⁵⁰ Šo paraugu apzināšana savukārt var noderēt līdz

šim neidentificētu mākslas darbu šifrēšanā.

Tāds, piemēram, ir Dagdas katoļu baznīcā 2004. gadā atklātais eļļas gleznojums uz koka pamata (16. att.). Ir izteikts pieņēmums, ka gleznā redzamais tēls saistāms ar jezuīta Mihaila Rota personību, kurš Dagdas dievnāmā ilgi un pašaieliedzīgi darbojies ordeņa misijas laikos. Iepazīstot jezuītu ikonogrāfijas specifiskās nianšes, jāsecina: lai arī ordeņa mākslas mantojumā ir sastopami piemēri, kad ievērojami jezuīti (kas bija izpelņējušies vispārēju cieņu un atzinību) tikuši atveidoti vēl pirms kanonizācijas, tomēr vairumā gadījumu pasūtītāju skats tiecies uz senāko un slavenāko biedru piemiņas cildināšanu. Pagaidām atstājot nekomentētu versiju par Latvijas teritorijā pazīstamā jezuīta portretējumu, uzmanības vērts šķiet kompozīcijas shēmas izvēle, kas atsauc atmiņā jau citviet redzētus Ignacija Lojolas atveida paraugus.



Vertikālajā formātā, aizņemot lielāko gleznas laukuma daļu, uz divpakāpju pamatnes līdzās altārim attēlots garīdznieks ar augšup pavērstu skatienu un līdz krūtīm paceltām rokām. Nedz priestera žestikulācija, nedz – it īpaši – skatiens nav pārmērīgi eksaltēts un neliecina par kādām ārēji teatrāli afektētām izpausmēm (kas bieži piedēvētas jezuitu svēto atveidojumiem), drīzāk tas ir spēcīga iekšēja pārdzīvojuma motivēts, apvaldīts, bet vienlaikus gaišs un apgarots. Baroka glezniecības valodā saprotama un loģiska ir mākslinieka piedāvātā atbilde uz šo pielūgsmes pilno skatu gaismas vālos, kas nolaidušies pavisam zemu līdzās priesterim virs altāra. Līdzīgs paņēmieni izmantots jau minētajā no Rubensa kompozīcijas atvasinātajā svētā Ignacija Lojolas attēlojumā Ozolaines baznīcā. Šajā darbā spožajos mākoņu vālos redzama Kristus monogramma, ko ieskauj serafi (pilnīgi iespējams, ka arī Dagdas versijā bijuši kādi papildu elementi, kas gleznojuma sliktās saglabātības dēļ šobrīd nav saskatāmi). Atšķirībā no Ozolaines tēla, kas ar vienu roku tur uz altāra novietoto atvērto grāmatu, Dagdas svētais pacēlis abas rokas, un grāmata šķiet aizvērtā veidā vertikāli atbalstīta pret svečturi. Taču būtiskākā atšķirība vērojama abu svēto sejas vaibstos. Ignacijs Lojola Ozolaines gleznā līdzīgi, piemēram, tēliem Gorņeješu kapličā, Skaistkalnes baznīcā un Rogaižu kapelā tik tiešām atspoguļo pazīstamo melnīgsnējo svēto ar kailo galvvidu, ūsām un nelielu bārdas joslu ap vaigiem un zodu, turpretī Dagdas gleznā attēlotais cilvēks no populārā prototipa krietni atšķiras. Šis vīrs – lai arī ne gluži jaunos gados, pagariem, pakauša daļā cirtainiem matiem,

15. PĪTERS PAULS RUBENSS.
Svētais Ignacijs Lojola.
Ap 1621

16. Nezināms mākslinieks.
Svētais. No Dagdas
baznīcas. 18. gs. Tagad
Krustpils katoļu baznīcā

⁵⁰ Pīters Pauls Rubenss. Svētais Ignacijs Lojola. Ap 1621. Audekls, eļļa. 225 x 131 cm. Brukenthal Museum, Sibiu. Inv. Nr. 0995.



17. Nezināms meistars.
Svētais Ignacijs Lojola un
svētais Francisks Ksavers.
Skaistkalnes baznīcas
retabla otrā stāva figūras.
17. gs. 90. gadu sākums

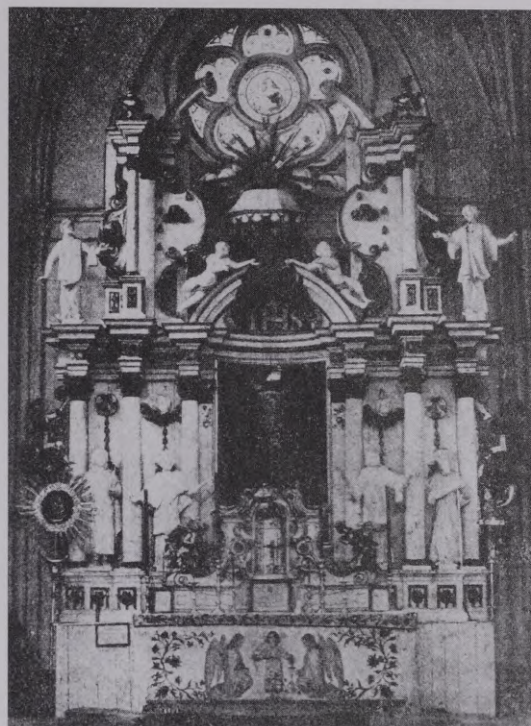
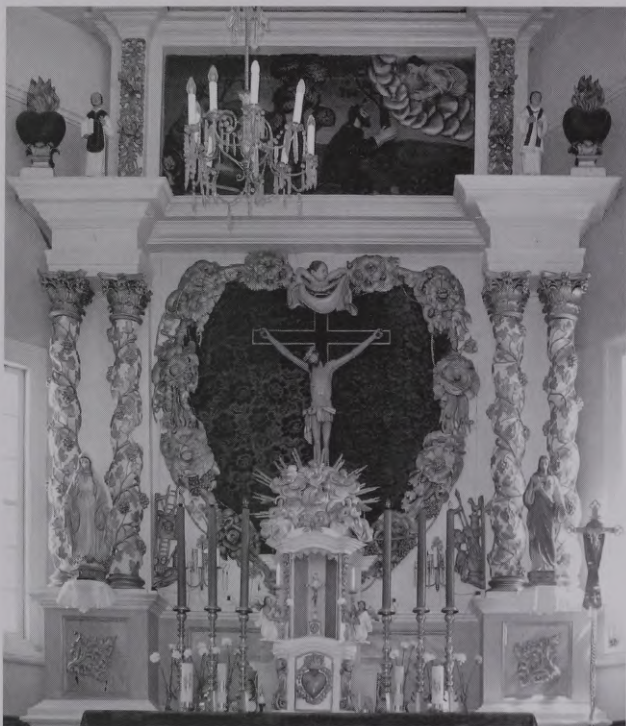
gludu, apaļīgu seju un lielām acīm – nekādi nesasaucas ar vispārpieņemto priekšstatu par Ignaciju Lojolu. Tomēr par labu šai versijai runā darba ikonogrāfiskā valoda (priesteris, kas rādīts, celebrējot misu, grāmata, altāris, gaismas vāli, kurp tiecas viņa skatiens) un paraugi gan Eiropas, gan Latvijas mākslā, kuros sastopams līdzīgs risinājums. Turklāt pieņemta šo versiju iedrošina iepriekšminētie piemēri, kuros arī vērojama atkāpšanās no svētā portretiskās līdzības.

Dagdas baznīcas glezna, lai arī izpildījumā stīvāka un amatnieciski neveiklā nekā Ozolaines meistara veikums, kolorītā (darbs ieturēts okera toņos ar zaļganbrūnām ēnu partijām un ar pārējo vidi veiksmīgi sabalsotiem, košiem sarkanās un baltās krāsas akcentiem centrālajā daļā) un detaļās tomēr rāda pietiekami augstu meistarību. Tērpā krokas, galdauta mežģīnes, altāra profilējums – tās ir lietas, kas uzskatāmi atklāj Dagdas gleznojuma autora profesionālo varēšanu. Neatkarīgi no atribūcijas problēmām šis darbs nenoliedzami ir vērtīgs atradums jezuītu darbības lokā un pelnījis savu vietu Latvijas mākslas kopainā.

Ignacija Lojolas un Franciska Ksavera pāra attēlojumi

Centienos izziņāt atveidotā tēla personību kā norādes var kalpot ne tikai Eiropas un pašmāju mākslā atainotās situācijas un ikonogrāfiskie paraugi vienfigūras atveidos, bet arī nozīmīgāko ordeņa locekļu pāra attēlojumi. Visai izplatīti ir gadījumi, kad Jēzus biedrības dibinātājs atveidots pāri ar tuvāko līdzgaitnieku Francisku Ksaveru. Tā, piemēram, Skaistkalnes (17. att.) un Indricas (18. att.) baznīcās centrālā altāra retabla otrajā stāvā redzamās Ignacija

⁵¹ (...) a nad obrazom šs. Ignacego i Franciszka Xaverego (...) (LVIA, f. 668, ap. 2, b. 285, l. 51 (Jelgavas baznīca 1850. gadā)); In alteri contignatione SS Nomen Jesus, et in suprema Providentia divina in carbas transparenter aelineata indusque per duas ex utramque parte oculumnas violeceas et extra columnas, per statuas albas Sti Ignati iet St Francisci Xaveri (LVIA, f. 669, ap. 2, b. 222, l. 531 (Jelgavas baznīca 1820. gadā).



Lojolas un Franciska Ksavera figūras (kuru identifikācija šaubas neraisa – tā nostiprināta publicētajos un nepublicētajos avotos) vedina domāt, ka novietojuma un mākslinieciskās valodas (priesteru drānās tērptas figūras patētiskās pozās) ziņā līdzīgi tēli, piemēram, Jelgavas un Kuldīgas katoļu baznīcās atributējami tieši kā šie svētie.

Reizēm šo saistību izdodas pierādīt. Tā tas ir ar Jelgavas dievnama tēliem (19. att.) – uz minēto līdzību balstītais hipotētiskais pieņēmums guva apstiprinājumu Lietuvas Valsts vēstures arhīvu dokumentos. Šeit vizitāciju tekstos vairākkārt sastopams apgalvojums, ka baznīcas altārī redzami svētie (kas latviski publicētajos materiālos parasti bija anonīmi tēli) ir Ignacijs Lojola un Francisks Ksavers.⁵¹

Turpretī Kuldīgas baznīcas centrālā altāra dekora gadījumā šis pieņēmums pagaidām paliek vien minējuma statusā.⁵² Arī svēto pāra skulptūras Aulejas dievnama fasādē (20. att.) pašlaik tikai hipotētiski saistāmas ar Ignacija Lojolas un Franciska Ksavera personām,⁵³ jo, kā jau minēts, nedz sejas vaibsti, nedz aksesuāri garantijas šai līdzībai nesniedz un arī garīdznieku tērps nav risinājuma atslēga.

Savukārt atsevišķos gadījumos, kā, piemēram, Subates baznīcas altāra noformējumā (21. att.), skulpturālo tēlu identifikācijas versijas var mainīties. Baznīcas centrālā altāra retable otrajā stāvā redzami svētie (abi tērpti sutanā un komžā un tur rokās liliju un krucifiksu) sākotnēji atributēti kā Ignacijs Lojola un Francisks Ksavers⁵⁴, taču ar laiku versija manījiesies par labu Aloizija Gonzagas atveidam Lojolas vietā⁵⁵.

18. Nezināms meistars.
Svētais Ignacijs Lojola un
svētais Francisks Ksavers.
Indricas baznīcas retable
otrā stāva figūras. 1823 (?)

19. Nezināms meistars.
Svētais Ignacijs Lojola un
svētais Francisks Ksavers.
Jelgavas katoļu baznīcas
retable otrā stāva figūras.
18. gs. vidus

⁵² Babre, D. *Katoļu garīgo ordeņu ikonogrāfija Latvijas baznīcu glezniecībā*. Bakalaura darbs Latvijas Mākslas akadēmijā. Rīga, 1995, 43. lpp. Manuskripts glabājas LMA.

⁵³ Babre, D. *Katoļu baznīcas svētie Latvijas mākslā*, 55. lpp.

⁵⁴ Babre, D. *Katoļu garīgo ordeņu ikonogrāfija Latvijas baznīcu glezniecībā*, 47. lpp.

⁵⁵ Babre, D. *Katoļu baznīcas svētie Latvijas mākslā*, 55. lpp.



20. Nezināms meistars.
Svētais Ignacijs Lojola (?) un
svētais Francisks Ksavers (?).
Aulejas katoļu baznīca. 1790

Secinājumi

Līdz ar darbības izplatīšanos Latvijā Jēzus biedrības pārstāvji šajā areālā ienesuši idejas, kas sabalsojās ar procesiem Eiropas garīgajā dzīvē pēc Trentas koncila. Kā mākslas darbu pasūtītāji un kolekciju veidotāji jezuīti bagātinājuši Latvijas kultūrvidi gan mākslinieciski, gan arī ar idejām, ko katrā konkrētā gadījumā iespējams iepazīt, veidojot pārdomu, lūgšanu un garīgās pieredzes saiknes ar mākslas darbā attēloto svētā tēlu.

Pašlaik zināmi piecu Jēzus biedrības svēto attēlojumi Latvijas teritorijā dažādos mākslas veidos (glezniecībā, tēlniecībā un grafikā). Tie ir Ignacijs Lojola, Francisks Ksavers, Francisks Heronimo, Staņislavs Kostka un Aloizijs Gonzaga. Turklāt savdabīgi, ka svētie tikuši atveidoti vēl ilgi pēc jezuītu darbības beigām. Tas apstiprina pieņēmumu, ka biedrības sludinātās idejas iesakņojušās vietējā vidē un ieguvušas pāri šauriem organizācijas mērķiem un vajadzībām ejošu spēku. Tomēr hronoloģiskās nobīdes ar Jēzus biedrības svēto attēlojumu saistītu darbu datējumā rada papildu sarežģījumus pētniekam.

Mākslinieciskajā ziņā šo darbu līmenis ir ļoti atšķirīgs. Autoru profesionālā izveicība un spēja orientēties Eiropas paraugos lielā mērā ietekmējusi to vēlāko atributēšanu. Neapšaubāmi svarīgi ir mākslas darbos iekļautie uzraksti, kuri uzskatāmi vēstī par to, kas tad īsti attēlots. Gadījumos, kad atveidotās personas identifikācijā īstas skaidrības nav, atbildes nereti iespējams rast arhīvu materiālos. Senajos rokrakstos (baznīcu inventāra aprakstos, ziņojumos, vēstulēs u. tml. dokumentos) saglabājušās ne vien ziņas par kādreizējo kolekciju apmēriem un vērtību, bet arī norādes, kas ļauj uzzināt personu vārdus. Bez arhīvu liecībām nenoliedzami liela nozīme ir ikonogrāfijas katalogiem, Eiropas mākslā sastopamiem paraugiem, kā arī līdzīgu tēmu risinājumiem tepat Latvijā. Tomēr vēl pietiekami bieži sastopami gadījumi, kad, iztrūkstot kontekstam, darba atribūcija rada neskaidrības un mīklas, kuru atminēšana ir turpmākā pētniecības darba perspektīva.



21. Nezināms meistar.
Svētais Aloizijs Gonzaga (?)
un svētais Francisks Ksavers.
Subates katoļu baznīcas
retabla otrā stāva figūras.
18. gs. beigas

VECTICĪBNIKU IKONU GLEZNIECĪBA: BALTIJAS IKONU GLEZNOTĀJI UN VIŅU MANTOJUMS LATVIJAS VECTICĪBNIKU DIEVNAMOS

Ilze Jakuša-Kreituse

Latvijā ienākot un nostiprinoties krievu minoritātei, izveidojās un attīstījās arī Pareizticīgā baznīca ar sev raksturīgo materiālo kultūru, kuras izpausmes līdz šim Latvijas mākslas zinātnē tikušas visai maz pētītas. Pirmās liecības par pareizticību un līdz ar to arī ikonu glezniecību Latvijas teritorijā sastopamas jau no 11. gs. beigām un 12. gs. sākuma, bet par sistemātisku pareizticīgo kultūras nostiprināšanos Latvijā var runāt kopš 1653. gada, kad notika Baznīcas šķelšanās Krievijā.

Ikonu mantojums Latvijā nav viendabīgs. Šejienes dievnamos iespējams izsekot līdzī visām transformācijām, kas laika gaitā skārušas ikonu glezniecību. No kopējā mantojuma kā atsevišķu virzienu var nošķirt vecticībnieku ikonu glezniecību, kuras specifiku nosaka kā sociālpolitiskie un vēsturiskie apstākļi, tā teoloģiskās īpatnības. Jāpiebilst, ka mākslas zinātnē šis virziens apzināts tikai salīdzinoši nesen un arī Krievijā – lielākajā no reģiona ikonu glezniecības pētniecības centriem – ir maz tam veltītu darbu.

Sākotnēji lielākā daļa baznīcas mākslas priekšmetu Latvijas teritorijā tika importēti no Krievijas, bet, mainoties sociālpolitiskajiem apstākļiem abās valstīs, kā arī nostiprinoties šejienes minoritātei, baznīcu priekšmeti, tostarp ikonas, tika darināti arī uz vietas. 19. gs. beigās jau iespējams runāt par Baltijas ikonu glezniecības skolu, kurā noteicošā loma bija vecticībnieku videi.

Baltijas ikonu glezniecības skolas autoru darbi atrodami lielākajos vecticībnieku lūgšanu namos Latvijā: Rīgas Grebenščikova vecticībnieku draudzes lūgšanu namā, Daugavpils vecticībnieku draudzes lūgšanu namā, Daugavpils 1. vecticībnieku draudzes lūgšanu namā un Rēzeknes kapsētas vecticībnieku draudzes lūgšanu namā. Interesanti pieminekļi skatāmi arī atsevišķos nelielos dievnamos, galvenokārt Latgalē.

Vec ticībnieku ikonu glezniecība: ģenēze, formālās iezīmes un ikonogrāfiskās īpatnības

Lai raksturotu ikonu mantojumu Latvijā, nepieciešams tuvāk aplūkot vecticībnieku ikonu glezniecības ģenēzi – dogmatisko pamatojumu, kā arī formālos paņēmienus un ikonogrāfisko specifiku.

Vec ticībnieku ikonu glezniecība aizsākās 17. gs. otrajā pusē, precīzāk – 1653. gadā, kad patriarhs Nikons Krievijā uzsāka Baznīcas reformu. Tā saskārās ar spēcīgu opozīciju kā no aristokrātijas, tā garīdzniecības puses. Teoloģiskās diskusijas noveda valsti pie politiskās krīzes, ko izbeidza cars Aleksandrs. 1666.–1667. gadā Krievijas Pareizticīgā baznīca galīgi sašķēlās divos virzienos. Reformas opozicionārus laika gaitā sāka dēvēt par vecticībniekiem.¹ Pret opozicionāriem tika vērstas valsts represijas, kas savukārt veicināja vecticībnieku emigrāciju.

¹ Krievijas Pareizticīgā baznīca līdz 20. gs. vecticībniekus apzīmēja kā "šķēlniekus" (раскольники – krievu val.).

² Simons Ušakovs (1626–1686) – cara Ieroču palātas ikonu glezniecības darbnīcas vadītājs. Viņš radikāli reformēja ikonu glezniecību, ieviešot eļļas tehniku, gaismēnas modelējumu, anatomiskas proporcijas u. tml.

³ Protopops Avakums (1612–1682) – garīdznieks, viens no galvenajiem Baznīcas reformas opozicionāriem. Vairākkārt arestēts par nepakļaušanos oficiālajai varai, bet viņa apcietināšana izraisīja plašu rezonansi sabiedrībā. Protopops Avakums tika sodīts ar nāvi. Viņa teoloģiskie traktāti vecticībnieku vidē vēl šodien nav zaudējuši aktualitāti.

⁴ Фраз (krievu val.) aptuveni tulkojams kā "ārzemnieku", "augstmanīgs" – ar nievājošu pieskaņu. Šāds apzīmējums bieži lietots kā vecticībnieku, tā vēlāko senkrievu mākslas pētnieku vidē, lai raksturotu oficiālo vēlo ikonu glezniecību.

⁵ Протопоп Авакум. В кн.: *Православная икона: Канон и стиль*. Сост. А. Стрижев. Москва: Православный паломник, 1998, с. 16.

Tikai 1906. gadā Krievijā tika izsludināta ticības brīvība un represijas pret vecticībniekiem galīgi izbeigtas. Baznīcas reformas laiks sakrīt arī ar Simona Ušakova² darbību Krievijas galmā un lūzumu ikonu glezniecības tradīcijā. Senkrievu laiks bija beidzies, tuvojās Pētera I valdīšana un uzsāktais kurss uz Rietumiem, kas tieši atsaucās arī uz baznīcas mākslu. Oficiālā māksla ne tikai pārorientējās uz Eiropas tradīciju, bet pilnībā noliedza līdzšinējo – senkrievu mākslu.

Vecticībnieki neatzina ikonu glezniecības jauninājumus. Tradicionāli pieņemts citēt protopopa Avakuma³ sacīto par Simona Ušakova glezniecību: "Pēc Dieva gribas mūsu krievu zemē izplatās ikonu glezniecība, kas sveša izogrāfiem. Pestītāja seju glezno uzblīdušu, spēcīgiem roku un kāju muskuļiem, resnu vēderu. Viss būvēts kā *фряз*⁴, pēc vācu paraugiem. Bet Kristus uz krusta attēlots kā izplūdis resnītis, kas mīļi stāv, kājiņu uz kājiņas uzlicis kā uz krēslīņa. Ak, ak, nabaga Krievija, kāpēc gan tev sagribējās vāciskas pieejas un paražas."⁵ Vecticībnieki savu glezniecību balstīja uz noteiktām dogmām, kas pamatā arī noteica tās specifiku. Šajā kontekstā nozīmīgākie dokumenti ir: 787. gada Otrais Nikejas koncils; 1551. gada Simtsnodaļu koncila noteikumu 43. punkts "Par ikonu glezniecību"; protopopa Avakuma traktāti (sarakstīti 17. gs. otrajā pusē); "Pomores atbildes", 5. nodaļa (sastādīta 1723. gadā). Šajos dokumentos pamatotas kā šķietami sīkas formālas detaļas, tā arī ikonas ontoloģiskās izpratnes jautājumi. Galvenās atziņas, uz kurām arī šodien balstās vecticībnieku ikonu gleznotāji:

1) ikonu gleznotāji nedrīkst pieļaut personisko izdomu, viņiem jāvadās pēc seno meistaru darbiem. Krievu garīdzniecības noteiktā pareizā maniere ir tā, kādā strādājuši grieķu, t. i., Bizantijas, mākslinieki un Andrejs Rubļovs;

2) ikonu glezniecība ir garīga nodarbe, cieši saistīta ar lūgšanām;

3) ikonu gleznotājiem obligāti ir jāapmāca skolnieki.

Latvijas mantojuma kontekstā nozīmīgas ir "Pomores atbildēs"⁶, kurās norādīts:

1) svētījošam žestam ikonās jābūt ar trīs savilktiem un diviem izstieptiem pirkstiem, t. i., divpirkstu krusta zīmē.⁷ Trīspirkstu krusta zīmei nav nekāda pamata⁸;

2) Svētā Trīsvienība jau izsenis attēlota trīs personās, bet nekad nav uzsvērts, kura seja ir Dievam Dēlam, kura – Dievam Tēvam, kura – Svētajam Garam.⁹ Tā arī tēma attēlojama turpmāk;

3) kā grieķu, tā senkrievu ikonās Krustā sistais gleznojams uz trīs dēļu krusta, un ceturtais dēlis ar uzrakstu atrodas virs Kristus galvas.¹⁰ Vecticībnieku ikonās tradicionāli tiek rādīts astoņzaru krusts, bet pareizticīgo svētbildēs redzams arī latīņu četrzaru krusts;

4) Kristus vārda abreviatūra ir vienota grieķiem un senkrieviem – *IC XC*; Kristus vārda rakstība pēc senajiem tekstiem ir *и[cy]сѣ xp[uc]мосѣ*, bet jaunās ikonas gleznotas pēc izlabotajiem tekstiem, ko vecticībnieki neatzina, un Kristus vārds tiek rakstīts – *iu[cy]сѣ xp[uc]мосѣ*, kāds nekur uz senākajām ikonām nav sastopams;

5) senās ikonas ir nodevuši paši apustuļi, tātad tās ir tuvas pirmtēlam, bet pēcnikona¹¹ ikonas tiek gleznotas pēc brīvas fantāzijas, tās ir tālas senajiem tēliem un tuvas latīņu darbiem, tāpēc vieš šaubas. Gleznieciskā pieeja ikonām ir sveša un nepiemērota, un Maskavas patriarhs Joakims ir aizliedzis gleznot svētos pēc latīņu paraugiem;

6) svētās un Dievmāti nedrīkst attēlot ar kailu galvu, kā tas redzams latīņu un jaunajās ikonās.

⁶ "Pomores atbildes" (*Поморские ответы*) – dokuments, ko 1723. gadā sastādīja Viņas vecticībnieki, atbildot uz oficiālās Baznīcas vīrspriestera Neofita 100 jautājumiem par dažādām teoloģiskām tēmām. "Pomores atbildes" ir vecticībnieku teoloģiskā pamatbāze. Galvenie "Pomores atbilžu" sastādītāji bija brāļi Denisovi un Petrovi. Vecticībnieki sadalījušies daudzos un dažādos virzienos, kam visiem ir vienota idejiskā bāze, proti – 1653. gada Baznīcas reformas noliegums. Būtiskākais ir dalījums t. s. popovcos un bezpopovcos – garīdzniecību atzīstošajos un neatzīstošajos vecticībniekos. Baltijas reģionā pārstāvētie "bezpopovci" sadalījās divos virzienos – pomoriešos un fedosejeviešos; strīdu pamatā – jautājums par laulību, kā arī citas atšķirības dogmās, tomēr "Pomores atbildes" ir nozīmīgs dokuments abiem virzieniem. Šodien Latvijā tikai viena vecticībnieku draudze uzskata sevi par fedosejeviešiem. Pomoriešu un fedosejeviešu virzieniem raksturīgas nelielas atšķirības arī mākslinieciskajā valodā, galvenokārt tas attiecināms uz grāmatu mākslu. Atšķirības uzskatāmas par nenozīmīgām, tāpēc rakstā netiks sīkāk apskatītas.

⁷ Ответы пустынножителей на вопросы иеромонаха Неофита. Ответ 5. Sk.: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/denisov.htm>.

⁸ Ответы пустынножителей на вопросы иеромонаха Неофита. Ответ 9. Sk.: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/denisov.htm>.

⁹ Ответы пустынножителей на вопросы иеромонаха Неофита. Ответ 13. Sk.: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/denisov.htm>.

¹⁰ Ответы пустынножителей на вопросы иеромонаха Неофита. Ответ 50. Sk.: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/denisov.htm>.

¹¹ Lai arī patriarhs Nikons bija ikonu glezniecības reformas pretinieks, vecticībnieki viņu saistīja ar jauno ikonu glezniecības valodu. 1654. gadā Nikons pavēlēja pārgleznot senās ikonas, mainot krusta zīmi un Kristus un citu svēto vārdu rakstību, nevis formālo valodu.

¹² Sk.: Aleksandrova, V. *Vecticībnieku ikonu glezniecība Latgalē 20. gs. otrajā pusē*. Rīga, 2002. Maģistra darbs Latvijas Kultūras akadēmijā. Datorizdruka.

¹³ Nikola ir vārda Nikolajs senā forma, kādu vēl šodien izmanto vecticībnieki. Svētais Nikola un svētais Nikolajs ir viens un tas pats svētais, bet, aplūkojot vecticībnieku ikonu glezniecību, turpmāk rakstā lietots apzīmējums "svētais Nikola".

¹⁴ Пашков, А. Выговская поморская пустынь и ее культура. Sk.: <http://kitezhd.onego.ru/vygoresia/pashkov.html>. p-7.

¹⁵ Тарасов, О. Ю. *Икона и Благодетель*. Москва: [b. i.], 1995, с. 108.

Šeit jau lielā mērā sniegts arī galvenais vecticībnieku ikonu formālais raksturojums, kurā galvenais ir sekošana senkrievu tradīcijai. Svarīgākās formālās pazīmes: atsacīšanās no gaismēnas modelējuma; tēlu plakanība, vertikalizētas proporcijas; nosacīts kolorīts; apgrieztā perspektīva telpas risinājumā; sukcesīvās metodes izmantošana sižeta risinājumā.

Vecticībnieki savu glezniecību galvenokārt balstīja uz 17. gs. otrās puses un beigu ikonu stilistiku, priekšroku dodot Stroganova skolas ikonu glezniecībai. Tādējādi bieži sastopamas ļoti sarežģītas ikonu kompozīcijas ar tendenci uz ornamentalitāti, reizēm pat miniatūrām detaļām. Šīm ikonām raksturīgs krāšņs kolorīts, plašs zelta izmantojums un izteikta figūru graciozitāte.

Baltijas skolas kontekstā jāmin Vigas upes klosteris Pomorē (tag. Karēlijā), kas dibināts 1694. gadā. Līdz 19. gs. Viga bija nozīmīgs vecticībnieku reliģiskais un kultūras centrs. Šeit, balstoties uz "Pomores atbildēm", tika izveidota arī vietējā ikonu glezniecības skola, kas atstāja lielu ietekmi uz vecticībnieku ikonu glezniecību. Pomores stilistikā tika gleznotas ikonas Tihvinas klosterī pie Pēterburgas, Maskavā, Paļehā un Mstjorā. Pomores skolas ikonas pazīstamas arī Pievolgā un Baltijas reģionā¹². Pomores skolai raksturīgi okerīgi, zemes toņu apmales foni ar dubulto plato apvedlīniju, visbiežāk tumši sarkana un zaļa krāsa malai un sarkana iekšējam apmales rāmim. Ikonu glezniecībā Latvijā šādas raksturojošas iezīmes vērojamas vēl 20. gadsimtā.

Vecticībnieki saglabāja uzticību temperas tehnikai un koka dēļa pamatnes sagatavei, kā arī kanoniskai kompozīcijai un modelējumam, savukārt oficiālajā Pareizticīgajā baznīcā arvien plašāk tika atzīta eļļas glezniecība uz audekla, kompozīcijas pakārtojot valdošajiem Eiropas mākslas stiliem. Tradicionāli ikonas dēli tika iestrādāts padziļinājums, tajā ielīmēts audekls, ko secīgi klāja grunts, krāsas un lakas slānis. Tradīcija izdzīvoja tieši vecticībnieku vidē.

Vecticībniekiem raksturīga arī senkrievu ikonogrāfijas izmantošana. Attēlojumos dominē Dievmāte un Jēzus Kristus, svētais Juris cīņā ar pūķi; īpašu popularitāti ieguva svētais Nikola Brīnumdarītājs¹³ un Paraskeva Piektdiene. Vecticībnieku un pareizticīgo ikonogrāfijā lielu atšķirību nav, ir dažas īpatnības, kas veidojušās specifisku sociālpolitisko apstākļu rezultātā. Neiztrūkstoša un bieži vienīgā ikonogrāfiskā īpatnība ir divpirkstu krusta zīme un astoņzaru krusts, kā arī senās transkripcijas izmantošana. Vecticībniekiem ir mazāks svēto skaits, jo pēc Baznīcas šķelšanās viņi pārstāja kanonizēt svētos, tanī pašā laikā ikonās attēloti oficiāli nekanonizēti, bet pielūgti tēli, kā protopops Avakums un bīskaps Pāvels no Kolomnas. Daudzām no šīm ikonām ir portretiska atbilstība.¹⁴

Vecticībnieku un pareizticīgo ikonās atšķirīga ir cara un viņa ģimenes locekļu loma. Cara dievišķošanas tendence Krievijas mākslā pieauga 17. gs. otrajā pusē. Pareizticīgo ikonogrāfijā bieži sastopamas svēto ikonas ar imperatoru sejas vaibstiem, tādās skatāmas arī Latvijas dievnamos. Savukārt vecticībnieki cara personībā saskatīja Antikristu vai vismaz viņa pārstāvi uz zemes. Vecticībnieku ikonogrāfijā ne tikai neparādījās valdnieka dievišķošana, bet imperatora ģimene bija kā simbols ķeceriem un visam ļaunajam, sātaniskajam.¹⁵ Par ļaunuma simbolu kļuva arī patriarhs Nikons, ko vēl 20. gs. vecticībnieki attēloja sarunās ar Sātānu. Ideja par Antikrista valdīšanu pār zemi ilgstoši noteica vecticībnieku kultūras attīstību, bieži vien novedot arī tādās galējībās kā masu pašsadedzināšanās.

Vecticībnieku kopienas veidojās kopīgā eshatoloģiskā noskaņojumā. Pieņemot, ka pār zemi valda Antikrists, vecticībnieki nepārtraukti dzīvoja Pastarās tiesas gaidās. Aktualizējoties Pastarās tiesas tēmai, pieauga un nostiprinājās sargeņģeļa kults. Apkārtējā pasaule vecticībniekiem šķita draudīga, un sargeņģelis spēja viņus aizsargāt no visuresošajām šausmām. Sargeņģeļa uzdevums bija arī aizstāvēt ticīgā dvēseli Pastarās tiesas dienā.

Jāpiebilst, ka arī vecticībnieku vidē kā atsevišķi izņēmumi sastopami darbi, kuros vērojamas atkāpes no iepriekšminētā un oficiālās sakrālās glezniecības ietekme.

Baltijas ikonu glezniecības skola

Uzreiz pēc Baznīcas šķelšanās Krievijā vecticībnieki ienāca arī Latvijas teritorijā, līdzī atvezdami sakrālās mākslas priekšmetus, tostarp ikonas. Vecticībnieki apmetās galvenokārt Latgales teritorijā – Jēkabpilī, Daugavpilī un Rēzeknē, bet par galveno centru līdz 21. gs. kļuva Rīga. Neraugoties uz represijām, sakari ar Krievijas vecticībniekiem nepārtrūka, un tas nozīmēja arī ikonu ieplūšanu. Latvijas vecticībnieku dievnamos atrodamas ikonas no Maskavas, Pēterburgas, Paļehas, Mstjoras, Ukrainas un pat Novgorodas. Vecticībnieku skaits pakāpeniski pieauga pēc Latvijas teritorijas iekļaušanas Krievijas impērijā. Tādējādi auga arī pieprasījums pēc ikonām un nepieciešamība pēc vietējām darbnīcām, kas šo pieprasījumu spētu apmierināt. Arhīvos atrodamas ziņas, kas liecina, ka Rīgā pie vecticībnieku draudzes jau 19. gs. bijusi ikonu glezniecības darbnīca.

19./20. gs. mijā iespējams konkrēti runāt par Baltijas ikonu glezniecības skolu, kas attīstījās vispirms jau tieši vecticībnieku vidē. Saglabājies salīdzinoši liels skaits ikonu gleznotāju vārdu un arī vairākas parakstītas ikonas. Skola ietver māksliniekus, kas 19.–20. gs. turpināja strādāt temperas tehnikā, ievērojot Pomores skolas principus. Zināmi šādi autori: Mihails Belogrodovs, Semjons Bikodorovs, Gavriils Frolovs, Sergejs Ļeonovs, Ivans Mihailovs, Konstantīns Pavlovs, Pimens Sofronovs un Marks Solncevs.

Baltijas ikonu glezniecības skolai ir savs vienojošais stilistisko pazīmju kopums. Tā pārņēma Pomores skolas principus, saglabājot uzticību senkrievu dēļa, grunts un krāsu sagatavei, tradicionālajai ikonogrāfijai, modelējumam bez gaismēnas, tēlu plakanībai un vertikālām proporcijām. Telpas traktējumā saglabājās nosacītība, bieži izmantoti zelta, okera vai olīvkrāsas foni, interjera traktējumos – apgrieztā perspektīva. Nereti lietota arī dubultā apvedlīnija zaļā un sarkanā krāsā gar ikonas iedzījinājumu un malām. Protams, vecticībnieku vidē vienmēr izmantota divpirkstu krusta zīme, astoņzaru krusts un senkrieviem raksturīgā Kristus vārda rakstība.

Grūti novilkt Baltijas ikonu glezniecības skolas hronoloģiskās robežas. Tā aizsākās gadsimtu mijā, bet par uzplaukumu uzskatāmi 20. gs. 20.–30. gadi. Krievijā, nodibinoties padomju varai, tika pārtraukta valsts normāla attīstība un ikonu glezniecības centrs pārvirzījās no Krievijas uz Baltijas reģionu, kā arī Rietumeiropas lielākajām pilsētām. Ļoti nozīmīgi centri šajā laikā ir Prāga, Parīze, kā arī Rīga. Periodam kopumā raksturīga ikonu glezniecības telpas paplašināšanās. Emigrācijā esošā krievu inteliģence rūpējās par senkrievu mākslas un ikonu glezniecības tradīcijas atdzimšanu. Šī vēlme mudināja meklēt meistarus, kas strādātu tradicionālajā



1. Gavriila Frolova darbnīcas zīmogs

¹⁶ Sk.: Aleksandrova, V.
Vectīcībnieku ikonu glezniecība
Latgalē 20. gs. otrajā pusē.

temperas tehnikā un būtu saglabājuši iepriekšējās zināšanas. Uz lielākajiem Eiropas centriem tika aicināti Baltijā strādājošie mākslinieki, kas saņēma arī daudzus pasūtījumus no ārvalstīm. Norisinājās plaša mākslinieku, ikonu un informācijas migrācija. Daudz sarežģītāk ir noteikt skolas beigu robežu. Jau 20. gs. 30. gadu otrajā pusē viens no visu laiku ietekmīgākajiem ikonu gleznotājiem Pimens Sofronovs norāda, ka Rīgā vairs nav neviena nopietna ikonu gleznotāja, kas strādātu atbilstoši senajiem kanoniem un tradīcijām. Tomēr vēl 40. gadu otrajā pusē Daugavpilī Svētā Nikolaja un Dievmātes dzimšanas vectīcībnieku draudzes baznīcā darbojās Viļņas mākslinieks Ivans Mihailovs, kura darbi atbilda tradicionālajiem priekšstatiem par ikonu glezniecību.

20. gs. otrajā pusē izēmējās atkāpšanās no tradīcijas. Tas saistāms ar Latvijas inkorporāciju PSRS, kur kopumā noliedzoši izturējās pret sakrālo mākslu. Ikonu glezniecība Latvijā ieguva tautas mākslas raksturu; bija vērojamas atkāpes no kanoniem un tradicionālās tehnikas. 20. gs. otrās puses ikonu glezniecība ir savdabīga un interesanta parādība, kas vēl šodien vērojama Latgales ikonu gleznotāja Nikolaja Portnova daiļradē.¹⁶

Baltijas ikonu glezniecības skolas meistari

Par vienu no izcilākajiem Baltijas ikonu gleznotājiem tiek uzskatīts Gavriils Frolovs (1854–1930). Mākslinieks cēlies no vectīcībnieku ikonu gleznotāju dzimtas, kas 1869. gadā Rēzeknē, Stacijas laukumā, Vasiljkova mājā atvēra ikonu glezniecības darbnīcu. Pēc ikonu gleznotāja Jefima Frolova nāves viņa dēli Tits un Gavriils 1875. gadā devās uz Maskavu, kur viņus aicināja Kristus Apskaidrošanas dienas kapsētas vectīcībnieku draudze. Maskavā abi brāļi izveidoja savu darbnīcu, vēlāk viņi darbojās arī Kazaņā un Samarā, bet 1879. gadā atgriezās Rēzeknē.

1887. gadā (pēc citām ziņām, 19. gs. 90. gados) brāļi pēc Tihotkas vectīcībnieku ielūguma pārcēlās uz Pričudas apgabalu Igaunijā. Gavriils Frolovs daudzus gadus pavadīja Rajā – nozīmīgā Igaunijas vectīcībnieku centrā – un izveidoja šeit savu ikonu glezniecības skolu. Šī skola vērtējama kā svarīga arī Latvijas ikonu glezniecības attīstībā un ne tikai vectīcībnieku vidē. Kopā ar skolniekiem Frolovs strādājis daudzos Igaunijas vectīcībnieku dievnamos. Pēc 1917. gada revolūcijas saņēmis vairākus pasūtījumus no Francijas u. c. Rietumeiropas valstīm. Nozīmīgs bijis meistara darbs Rajas lūgšanu namā, kur viņš gleznojis aptuveni 200, citos avotos – 150 ikonas. Šeit meistars strādāja kopā ar saviem skolniekiem Pimenu Sofronovu un Filipu Mizņikovu. Diemžēl Gavriila Frolova dibinātais dievnams gājis bojā Otrā pasaules kara laikā.

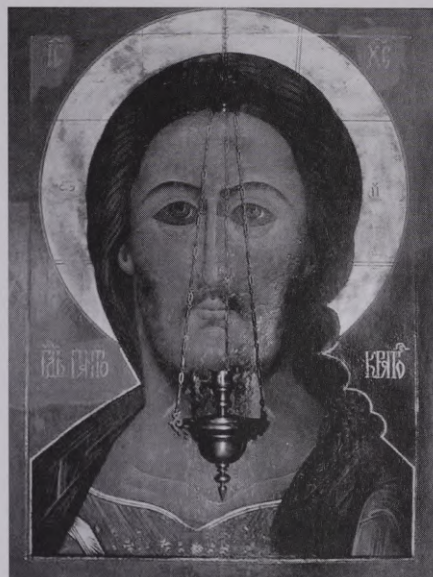
Gavriils Frolovs bija dziļi reliģiozs cilvēks. Viņš vairākkārt publicējies Rīgā izdotajā žurnālā *Родная старина*, kur kritizēja vectīcībnieku dzīvesveidu vai iepazīstināja ar seno baznīcas tēvu pārdomām par ikonu glezniecību. Frolovs izdevis arī vairākas brošūras, kas skar vectīcībnieku dogmas. Caurskatot Gavriila Frolova publikācijas, nevar atrast rakstus, kas būtu tieši attiecināmi uz meistara daiļradi vai pedagoģisko darbību. Šķiet, Frolovs vistiešāk sekojis Simtsnodaļu koncila norādījumiem par sirdsšķīsto ikonu gleznotāju, kas saviem skolniekiem māca ne tikai glezniecības principus un tehniskos paņēmienus, bet arī Dieva vārdu un dzīvošanu saskaņā ar vectīcībnieku reliģiskajiem uzskatiem, kā arī ekstātiskā stāvokļa sasniegšanu pirms gleznošanas procesa.

Frolovs dzīves laikā iemantoja lielu popularitāti un saņēma pasūtījumus no Pēterburgas, Maskavas, Polijas un Krievijas dienvidiem. Mākslinieka darbi sastopami galvenokārt Latgales dievnamos, kā arī Jelgavas vecticībnieku draudzes lūgšanu namā. Lielākā Frolova darbu kolekcija ir Rēzeknes kapsētas vecticībnieku draudzes lūgšanu namā, kur autors ar saviem mācekļiem strādājis no 1927. gada. Rēzeknē atrodas 45 ikonas, kam otrā pusē ir Frolova darbnīcas zīmogs (1. att.). Zīmogs atvieglo Frolova darbu atribūciju. Saskaņā ar baznīcas dogmām ikonu gleznotājam jāpaliek anonīmam, kāda arī ir lielākā ikonu darinātāju daļa. Pēteris I šo tradīciju lauza, noteikdams, ka ikonām obligāti jābūt parakstītām. Šāds rīkojums bija paredzēts kvalitātes kontroles nolūkā. Vecticībnieku vidē gan parakstītu ikonu īpatsvars ir samērā neliels.

Gavrila Frolova 20. gs. pirmajā trešdaļā gleznotais "Pestītājs" (2. att.) apliecina uzticību senkrievu mākslas kanoniem. Jēzus krūšutēls rādīts stingrā profilā, ar krusta nimbu ap galvu un iniciāļiem IC XC. Ikona gleznota tradicionālajā olas temperas tehnikā, koka dēļa pamatnē veidojot iedziļinājumu. Figūra traktēta atbilstoši Pomores skolas stilistikai – vertikālīzētām proporcijām, izteiksmīgām mandeļformas acīm, sarkanā hitonā un zilā himantijā, ko apņem zelta kontūras. Arī zelta ornaments uz sarkanā hitona un brūnais ikonas fons liecina par Pomores ikonu glezniecības pārzināšanu un tās saikni ar Stroganova skolas ikonām. Smalki modelēta ir Kristus seja, ko veido sīki baltās krāsas uzlicieni, kādus izmantoja Novgorodas ikonu gleznotāji. Kristus figūra ir ļoti gracioza un smalka, bet tās krāšņais kolorīts atstāj svētku iespaidu.

Baltijas skolas tradīciju turpināja Gavrila Frolova skolnieki. Pie viņa mācījās tādi ikonu gleznotāji kā Pimens Sofronovs, Filips Mizņikovs, Marks Solncevs, D. Poļakovs un N. Gluhovs. Filips Mizņikovs darbojies Rīgā 19. gs. otrajā pusē, un šodien viņa darbi eksponēti Viļņā. Marks Solncevs ir nozīmīgs meistars, kas daudz strādājis Tartu apkaimes vecticībnieku lūgšanu namos 20. gs. pirmajā pusē.¹⁷

Latvijas kontekstā nozīmīgākais Frolova skolnieks ir Pimens Sofronovs (1898–1973). Par pārējiem autoriem diemžēl sīkāku ziņu trūkst. Pimens Sofronovs dzimis vecticībnieku ģimenē Igaunijā, Tihotkas ciemā, un jau 12 gadu vecumā kļuvis par Frolova skolnieku. Literatūrā izteikti dažādi minējumi par Frolova darbnīcā pavadīto laiku. Somu pētnieks Kari Kotkavāra raksta, ka Sofronovs pie Frolova mācījies no 1909. līdz 1914. gadam.¹⁸ Šajā posmā Sofronovs pilnībā apguva ikonu glezniecības tehnoloģiju un kanonus. Frolovs kļuva arī par Sofronova garīgo tēvu. Abiem māksliniekiem bijušas ļoti tuvas attiecības, un viņi ilgi strādājuši kopā, sākotnēji kā skolotājs ar skolnieku, vēlāk jau kā kolēģi. Laikposmā no 1919. līdz 1920. gadam Sofronovs atradās Igaunijas armijas karadienestā un atgriezās Frolova darbnīcā tikai 1926. gadā. 1927. gadā abi mākslinieki saņēma uzaicinājumu strādāt Rēzeknes kapsētas vecticībnieku draudzes lūgšanu namā, kur viņi nodarbojās ar ikonu restaurāciju un gleznošanu. Zināms, ka 20. gados Sofronovs pievērsies arī laicīgajai mākslai, darinot literātu portretus, bet aptuveni no 30. gadu sākuma nodevies tikai sakrālajai glezniecībai.



2. GAVRILS FROLOVS.
Pestītājs

¹⁷ Данченко, Е., Красилин, М. *Материалы к словарю иконописцев 17–20 веков*. Москва: Министерство Культуры России; Государственный Научно-исследовательский институт реставрации, 1994, с. 32.

¹⁸ Kotkavaara, K. *Progeny of the Icon*. Åbo: Åbo Academy University Press, 1999, p. 257.

¹⁹ Ivans Zavoloko (1897–1984) bija nozīmīgs Latvijas vecticībnieku kultūras darbinieks, kas 1927. gadā nodibināja Krievu senatnes mīļotāju pulciņu, kura mērķis bija apzināt krievu kultūru un veicināt reliģisko vienlīdzību. Pulciņš nodarbojās ar zinātniski pētniecisko darbību Latvijā un Igaunijā, kolekcionēja senkrievu mākslas paraugus, pievērsās arī izdevējdarbībai. Pie pulciņa pastāvēja ikonu glezniecības darbnīca, kas 20.–30. gados bija nozīmīgs centrs Latvijā.

²⁰ Коткаваара, К. О творчестве так называемых «Художников – иконописцев»; мастера русской эмиграции первого поколения. В кн.: Русская поздняя икона от XVII до XX столетия. Москва: [b. i.], 2001, с. 300.

²¹ Sofronovs izgleznojis pareizticīgo un vecticībnieku dievnamus Ņūdžersijā, Bruklinā, Sīrakūzās, Ņujorkā, Ansonijā, Prinstonā, Sanfrancisko un Melvilā.

1928. gadā Sofronovs saņēma Ivana Zavoloko¹⁹ uzaicinājumu doties uz Rīgu, kur pie Krievu senatnes mīļotāju pulciņa mākslinieks izveidoja ikonu gleznošanas darbnīcu. Ikonu gleznošanas nodarbības notika Rīgas Grebenščikova vecticībnieku draudzes lūgšanu nama telpās. Par Sofronova skolniekiem kļuva dažādu konfesiju jaunieši, kas vēlējās nodarboties ar ikonu glezniecību, starp viņiem arī Latvijas Mākslas akadēmijas studenti.

Jau no 1930. gada Sofronovs galvenokārt dzīvoja un strādāja Rietumeiropā, Latvijā un Igaunijā uzturoties tikai periodiski. Ir grūti pārvērtēt viņa lomu krievu emigrācijas ikonu glezniecībā. Sofronovs strādājis kā ikonu gleznotājs, restaurators un pedagogs Parīzē, Prāgā, Dienvidslāvijā un Beļģijā. 1931. gadā viņš sāka vadīt ikonu glezniecības kursus, kas tika izveidoti pie krievu emigrācijas apvienības "Ikona". Sofronovs tiek uzskatīts par Parīzes ikonu glezniecības skolas dibinātāju. Ar viņa ierašanos Parīzē saista temperas tehnikas ienākšanu krievu emigrācijas ikonu glezniecībā, kur līdz 30. gadu sākumam dominēja jaukta un/vai eļļas tehnika.²⁰ Pie Sofronova mācījušies tādi 20. gs. labi pazīstami ikonu gleznotāji kā Georgijs Krugs un Jūlija Reitingera (mūķene Juliāna).

Laikposmā no 1939. līdz 1947. gadam Sofronovs strādāja kā ikonu gleznotājs restaurators Romā. 1939. gadā viņš pēc Vatikāna pasūtījuma uzgleznoja piecu rindu ikonostasus, kas sastāvēja no 54 ikonām un tika eksponēts Vatikāna Austrumu institūtā. Ikonostass bija paredzēts Pasaules kristīgās mākslas izstādei 1941. gadā, un tam būtu jāiekļaujas austrumkristietībai veltītā sadaļā. Vairākās publikācijās apjūsmotas šīs Sofronova ikonas, kas pielīdzinātas Džoto un citu ievērojamu meistarību darbiem. 1941. gadā Vatikānā notika arī mākslinieka personālizstāde.

Sofronovs publicējis senkrievu ikonu mākslas metodiku, izveidojis savu ikonu glezniecības pamācību ar nosaukumu *Целебник*. Gleznotājs ar saviem pētījumiem uzstājies arī Starptautiskajā izogrāfu kongresā Parīzē.

1947. gadā Sofronovs saņēma ielūgumu no ASV Pareizticīgās baznīcas arhibīskapa. Viņš strādājis daudzos Amerikas pareizticīgo un vecticībnieku dievnamos.²¹ ASV mākslinieks apmetās Melvilā, kur atradās viena no četrām t. s. bezpopovcu vecticībnieku kopienām ASV. Pilsētā Sofronovam par godu dibināts muzejs un bibliotēka. Dzīvojot ASV, viņam tika sarīkotas arī vairākas personālizstādes, no kurām zināmas 1966. gadā notikušā izstāde Sanfrancisko, 1967. gadā – Ņujorkā, Fordhemas Universitātē un Rēriha muzejā, 1967. gadā – Losandželosā. ASV Sofronovs strādāja arī pedagoģisko darbu. Gleznotājs saņēmis nozīmīgus apbalvojumus.

Pimens Sofronovs turpināja tradicionālo vecticībnieku ikonu glezniecību. Viņa daiļradē vērojama attīstība, kas skaidrojama ar mākslinieka daudzajiem ceļojumiem un Dienvidslāvijas mākslas pieminekļu iepazīšanu. Tomēr Latvijas mantojuma kontekstā nozīmīgs ir autora daiļrades sākumperiods. Latvijā lielākais Sofronova mantojums atrodas Rēzeknes kapsētas vecticībnieku draudzes lūgšanu namā, kur apskatāma arī viena no viņa slavenākajām ikonām – "Marijas pasludināšana" (3. att.). Ikonā sižeta atklāšanai izmantota sukcesīvā metode, kas ikonu glezniecībā pārmantota no Bizantijas. Vienā attēlā apvienotas trīs epizodes: erceņģelis Gabriels saņem vēsti no Dieva Tēva; Gabriela nolaišanās un pasludināšanas aina. Kompozīcija ir senkrievu glezniecības tiešs turpinājums. Ikonas kolorīts ir ļoti krāšņs, nimbos,



3. PIMENS SOFRONOVS.
Marijas pasludināšana

enģeļu spārnos un arhitektūras detaļās plaši izmantots zelts. Arhitektūra attēlota tradicionāli, izmantojot apgriezto perspektīvu, bet tēli gleznāti pagarinātās proporcijās, atsakoties no anatomiski precīza atveidojuma. Sofronovs tika uzteikts par figūru graciozitāti un kolorīta skaistumu. Ornamentāli risinātās drapērijas un arhitektūra, kā arī īpatnie bumbulveida mākoņi, kas ieskauj Svētās Trīsvienības kompozīciju ikonas augšmalā, liecina par Stroganova skolas ietekmi uz Sofronova daiļrades sākumperiodu, kuru visticamāk skolnieks pārņēmis no sava skolotāja.

Izsmalcināts darbs ir Rīgas Grebenščikova vecticībnieku draudzes (turpmāk RGVD) kolekcijā atrodama ikona "Svētais Ilarions Jaunais" (4. att.). Ikona gleznota tradicionālajā olas temperas tehnikā uz koka pamatnes. Formāli tā uzrāda līdzību Pomores skolai. Svētais attēlots pretskatā, labā roka pacelta svētījošā divpirkstu žestā, bet kreisā tur manuskriptu ar tekstu.

4. PIMENS SOFRONOVS.
Svētais Ilarions Jaunais



Figūras proporcijas ir vertikalizētas, īpaši smalki veidotas plaukstas. Drapērijas traktējumā dominē grafiskums, smalki izstrādāti ir svētā mati un bārda. Kopējā kompozīcijā grafiskums nav nomācošs. Lai arī svētā ķermenis apvilts ar tumšu kontūru, tas saskaņots ar drapērijas un galvas gleznojumu. Sejas modelējumā mākslinieks izmantojis baltās krāsas uzlicienus, lai akcentētu gaišākās vietas. Sevišķi izteiksmīgs ir acu gleznojums, ko pasvītro Novgorodas skola raksturīgie baltās krāsas akcenti. Tomēr kopējais modelējums Sofronovam ir maigāks nekā Novgorodas meistariem. Ikona pārsteidz ar kolorīta krāšņumu. Svētā tērps modelēts ar dažādu toņu dzeltenu un zilo krāsu, ko atsvaidzina sarkanās krāsas akcenti krustu traktējumā. Svētais Ilarions novietots uz zelta fona, no kura ar sarkanu līniju atdalīts nimbs ap svētā galvu. Ikonas malas gleznotas olīvkrāsā. Pomores skola raksturīgi Sofronovs ieklājis sarkanu līniju starp ikonas padziļinājumu un malu, tai apkārt apvelkot arī baltu līniju.

Ikona augšējā daļā atrodas Svētās Trīsvienības atveidojums. Izpildījumā trūkst Stroganova skolas meistarū izstrādātā smalkā, miniatūrā gleznojuma. Eņģeļu sejas šķiet kroplīgas un proporcijas zaudējušas graciozitāti, kas jūtama svētā Ilariona tēlā. Debesu sfēru ieskauj

nosacīts mākoņu loks, tā iekšpusē gleznots smalks zeltīts ornaments. Uz galda ir vērienīgs skaits priekšmetu, ko autors nav varējis izgleznot pietiekami smalki, ņemot vērā ikonas nelielos izmērus. Kanoniski Svētās Trīsvienības kompozīcijā uz galda var atrasties tikai zelta trauki, tādēļ nav īsti saprotams, kāpēc mākslinieks izvēlējies tik plašu klusās dabas kompozīciju. Vīrs kompozīcijas ir uzraksts senslāvu šriftā – "Svētā Trīsvienība". Iespējams, ka Svētās Trīsvienības kompozīciju vēlāk piegleznojis kāds cits autors, par to liecina atšķirīgais rokraksts, izpildījuma kvalitāte, kā arī lakas kārta ap Svēto Trīsvienību. Iespējams, ka gleznojumu veicis Sofronova skolnieks Konstantīns Pavlovs, kurš nereti senajām ikonām uz malām piegleznojis svētos.

Pimens Sofronovs turpināja Pomores skolas tradīcijas, ko papildināja ar redzētiem paraugiem no senkrievu mākslas; drapērijas traktējumā jūtams mākslinieka individuālais rokraksts. Gleznotājs saglabāja arī Paļešas skolai raksturīgo²², kas īpaši izpaudās daiļrades vēlākajā posmā.

Ikonu glezniecības skola pie RGVD lūgšanu nama, kur dzīvoja pats Sofronovs, darbojās no 1928. līdz 1930. gadam. Nodarbības notika reizi nedēļā, un to laikā skolniekiem tika iemācīta ikonas pamatnes sagatavošana, zīmējuma pārņemšana, seju gleznošana, zeltīšana utt. Sofronovs perfekti pārvaldīja ikonu glezniecības tehniku un bija arī precīzs zīmētājs.²³ Rīgā zināmi šādi Sofronova skolnieki: Tatjana Kosinska, Valentīna Zandere, Jevgeņijs Kļimovs, Jurijs Rikovskis, Vasilijis Sinaiskis, kā arī Konstantīns Pavlovs.

Nozīmīgu vietu krievu kultūras attīstībā Rīgā ieņēma Krievu senatnes mīlotāju pulciņš. Līdzās Pimena Sofronova izveidotās ikonu darbnīcas pastāvēšanai pulciņa biedri veica arī nopietnu zinātnisko darbu ikonu pētniecībā. Ivans Zavoloko pie pulciņa bija izveidojis ievērojamu bibliotēku un nelielu muzeju, kurā interesenti varēja iepazīties ar mākslas vērtībām, kā arī savācis seno ikonu glezniecības paraugu grafisko attēlu kolekciju. Pulciņš rīkoja arī izstādes. 1929. gada oktobrī–novembrī notika vērienīga krievu mākslas izstāde, kurā bija eksponēti Sofronova un viņa skolnieku darbi.

Kad 1930. gadā Sofronovs pameta Rīgu, darbnīcu pārņēma viņa skolnieks, arī pulciņa biedrs, Konstantīns Pavlovs (1907–1976), kas dzīvoja RGVD lūgšanu nama cellē. Pavlovs dzimis Jēkabpilī un Rīgā ieradās 1925. gadā. Šeit viņš iestājās Celtniecības tehnikumā un apmetās Rīgas Grebenščikova vecticībnieku draudzes patversmē. Pavlovs atšķirībā no citiem Sofronova skolniekiem bija pārlicināts vecticībnieks, viņš lielu uzmanību pievērsa seno ikonu studijām – iespējas viņam sniedza pulciņa aktivitātes un rīkotās ekspedīcijas. Pavlovs strādāja RGVD lūgšanu namā un savā darbnīcā veica arī privātus pasūtījumus.

Vislabāk zināmais Pavlova darbs ir RGVD lūgšanu nama plafona gleznojumi (5. att.), kas izpildīti ar eļļas krāsu uz apmetuma 1958. gadā. Gatavojoties lūgšanu nama 200. jubilejai, 1960. gadā Pavlovs izgleznoja visu namu ar nelieliem ornamentiem. Griestu plafons gleznots gaiši zilā krāsā, centrālajā daļā atrodas "Kristus Visuvaldītāja" tēls tondo formātā, tam apkārt attēloti zēravi. Plafona risinājums atvasināts no Bizantijas impērijā zināmā dievnamu iekārtojuma, kur griesti simbolizēja debesu telpu un centrālajā kupolā tika izvietots debesu valstības valdnieka Kristus Visuvaldītāja tēls. RGVD lūgšanu namā gan nav kupola, un arī pēc plānojuma tas neatbilst Bizantijas krusta kupola celtnēm. Pavlova gleznotais Kristus atrodas telpas centrā, kur Bizantijas dievnamā būtu atradies kupols. Gaiši zilā krāsa, kā arī mākoņu gleznojums ap

²² Старшее поколение иконописцев и деятелей Общества. В кн.: *Общества «Икона» в Париже*. Москва; Париж: [b. i.], 2002, с. 291.

²³ Климов, Е. Е. Из воспоминаний художника. В кн.: *Иконописцы Латвии*. Сост. С. Журавлев. Рига: Улей, 2000, с. 12.



5. Rīgas Grebenščikova
vec ticībnieku draudzes
lūgšanu zāles kopskats.
Griestu plafonā –
Konstantīna Pavlova
“Kristus Visuvaldītājs”

Kristus figūru kalpo kā debesu valstības simboli. Pavlovs izmantojis kanonisko Kristus Visuvaldītāja ikonogrāfisko tipu, kāds pazīstams Bizantijas impērijā: ap Pestītāja galvu ir krusta nimbs, virs galvas atrodas iniciāļi *IC XC*, labā roka pacelta svētījošā divpirkstu žestā, bet kreisajā Kristus tur aizvērtu grāmatu. Kanonisks ir arī figūras apģērbs – zils himantījs un rozā hitons, kas tradicionāli simbolizē Kristus dievišķo un cilvēcisko dabu. Jānorāda, ka Visuvaldītāja bistes atveids ir reti sastopams, pārsvarā izplatīta pusfigūra vai attēlojums pilnā augumā. Nedaudz neatbilstošs ir dekoratīvais mākoņu traktējums un ornamenti ap tondo gleznojumu, kas, šķiet, ir mākslinieka brīvi piekomponētas detaļas. Eņģeļi traktēti atbilstoši senajiem kanoniem.

Konstantīns Pavlovs saņēmis arī pasūtījumus no ārzemēm. Literatūrā pieņemts akcentēt, ka viņš gleznojis arī divas ikonas ASV vicekonsulam Rīgā L. Meieram – “Svēto Lavrentiju” un “Apustuli Andreju”. Pavlovs daudz nodarbojies ar restaurāciju, precīzāk – svētbilžu atjaunināšanu. Viņš strādājis Jelgavas Dievmātes aizmigšanas vec ticībnieku lūgšanu namā, atjaunojis ikonas Tā Kunga apskaidrošanas dienas lūgšanu namā Voitišķos. Zināms, ka Pavlovs gatavoja iespiešanai darbu *Иконописный подлинник*, kas, šķiet, tā arī nav iznācis.

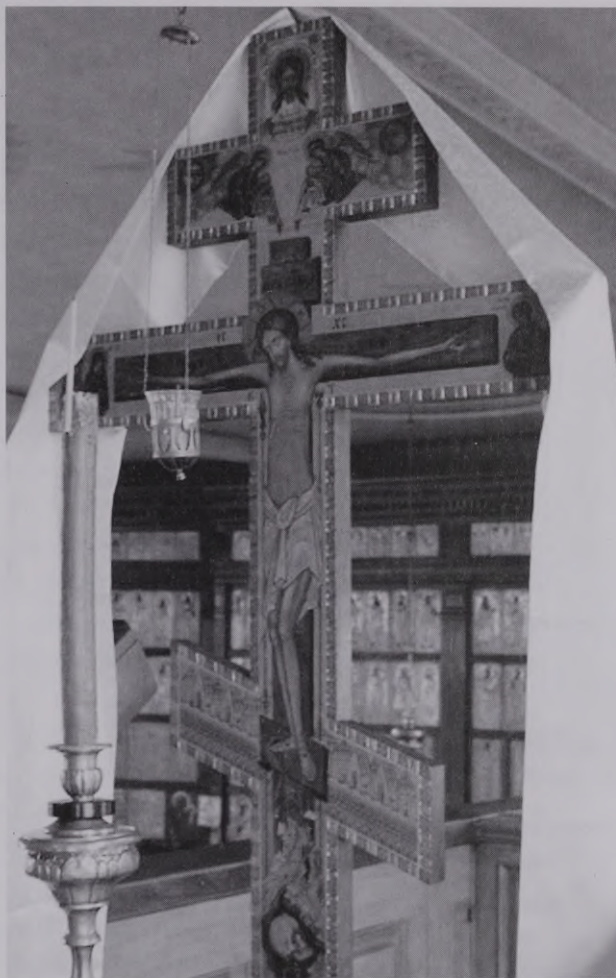
Padomju laikā Konstantīns Pavlovs ikonu glezniecībai pievērsies maz. 1950. gadā viņš atsāka strādāt RGVD, bet pamazām no ikonu glezniecības atteicās. RGVD dievnamā atrodas vairākas ikonas, kam Pavlovs malās piegleznojis sargeņģeļu tēlus.

Laikā no 20. gs. 40. līdz 80. gadiem Latvijā strādāja Viļņas ikonu gleznotājs Ivans Mihailovs (1893–1993). Viņš darbojās Daugavpils 1. vecticībnieku draudzes lūgšanu namā, kas bija cietis ugunsgrēkā 1941. gadā. Daugavpilī atrodas gan restaurētas, gan autora paša gleznotas ikonas. Mihailovs gleznoja precīzi un atbilstoši visiem vecticībnieku kanoniem. Daugavpilī viņš strādāja kopā ar savu skolnieku Nikolaju Portnovu, kura daiļradē savukārt vērojamas tautas mākslas iezīmes.

Bez Pavlova padomju okupācijas laikā ar ikonu glezniecību RGVD nodarbojās Semjons Bikodorovs (dz. 1922), kurš Latvijā ieradās 1942. gadā karadienesta laikā. 1948. gadā Bikodorovs iestājās Rīgas Jaņa Rozentāla mākslas vidusskolā un paralēli mācībām apmeklēja arī RGVD lūgšanu namu. 1950. gadā viņš sāka apgūt ikonu glezniecību un, sajūtot augstāko aicinājumu, atteicās no laicīgās mākslas. Par Bikodorova skolotāju kļuva Gavriļa Frolova skolnieks Jefimijus Kekiševs, vecticībnieku ikonu gleznotājs, kas galvenokārt strādājis Rijas vecticībnieku kopienā Igaunijā.

20. gs. otrajā pusē Semjons Bikodorovs ieņēma RGVD ikonu gleznotāja restauratora štata vietu. Meistars vairākas reizes devās stažēties uz Maskavu, konsultējās Andreja Rubļova muzejā un Vissavienības zinātniskās pētniecības institūtā. Paralēli Bikodorovs nodarbojās ar nepieciešamajiem ikonu atjaunināšanas darbiem RGVD kolekcijā. Tikai 1983. gada 11.–12. janvārī, kad Bikodorovs bija darbojies kā restaurators jau aptuveni 15–20 gadus,²⁴ LPSR restauratoru atestācijas komisija izskatīja jautājumu par meistara atestāciju un nolēma, ka viņa darbs neatbilst restaurācijai. 1984. gadā Bikodorovam gan tika izsniegta trešās, t. i., zemākās, kategorijas mākslinieka restauratora apliecība temperas glezniecībā.²⁵ Neievērodams zinātniskās restaurācijas principus, kas pirmkārt prasa absolūtu respektu pret oriģinālo gleznojumu, Bikodorovs pārgleznojis atjauninājis lielu skaitu seno ikonu. Kā restaurators viņš strādājis vecticībnieku dievnamos arī Ukrainā un Krievijā un kopumā ar ikonu atjaunināšanu nodarbojies vairāk nekā ar personisko daiļradi.

Paša Semjona Bikodorova gleznotās ikonas ir savdabīga senkrievu, Pomores, akadēmisma un tautas mākslas elementu kompilācija. Ievērojot askētisko dzīvesveidu, kādu pieprasa Simtsnodaļu koncils, Bikodorovs brīvi atsacījās kā no tradicionālās ikonu glezniecības tehnikas, tā simboliskās valodas. RGVD lūgšanu namā atrodas 1968. gadā Bikodorova gleznots "Golgātas krusts" (6. att.), kam otrā pusē ir uzraksts: "Greibenščikovu vecticībnieku draudzei



6. SEMJONS BIKODOROVS.
Golgātas krusts

²⁴ Михайлов, Л. С. 220 лет Рижской Гребенщиковской старообрядческой общине. В кн.: Старообрядческий церковный календар на 1980 год. Рига: Рижская старообрядческая община, 1979, с. 3–4.

²⁵ Aleksandrova, V. Vecticībnieku ikonu glezniecība Latgalē 20. gs. otrajā pusē.



7. SEMJONS BIKODOROVS.
Svētais Katānijas Kirils

dāvina tās locekļi Darijs Maksimovs un Akindins Seljvanovičs Gusevs 1968. gada 7. augustā. Sarkankoks un tempera". Meistars ir ievērojis senkrievu kanonisko kompozīciju: virs Krustā sistā atrodas dienas un nakts simboli, divi eņģeļi, paša krusta zaros blakus gleznotajam krucifiksam – sērojošā Dievmāte un Marija Magdalēna, krusta labajā zarā – Jānis Evaņģēlists un Longīns, bet zem Krustā sistā kājām ir atvērusies zeme, kas atsedz pirmā cilvēka Ādama galvaskausu. Augšgalā kompozīciju vainago "Ne rokām darinātā" tēls (*Спас Нерукотворный*).

Krustā sistā figūra veidota nosacītās, pagarinātās proporcijās, kas raksturīgas senkrievu mākslai, tradicionālajā manierē traktēti arī pārējie svētie. Akcentēts sāpju motīvs Pestītāja sejā. Savukārt, gleznojot galvaskausu, Bikodorovs balstījies uz zināšanām akadēmiskajā glezniecībā. Galvaskauss atveidots pareizās proporcijās, izmantojot gaismēnas modelējumu. Senkrievu, kā arī tradicionālajā mākslā Ādama galvaskauss parasti attēlots nosacīti, bieži iezīmējot tikai aptuvenu baltu laukumu ar acu iedobumiem. Kompozīcija atstāj dekoratīvu iespaidu. Mākslinieks imitējis gleznotā krusta koka faktūru un apakšējo krusta zaru aizpildījis ar ritmizētu māju ornamentu.

Formāli Bikodorova "Golgātas krusts" atbilst Pomores skolai – astoņzaru krusts, nosacīts figūru traktējums, ikonas augšdaļā atrodas "Ne rokām darinātā" atveids, kas ir izteikta "bezpopovcu" Pomores ikonu iezīme. Tomēr dekoratīvāte un akadēmisma glezniecības paņēmienu izmantošana rada eklectisku kopiespaidu, ko grūti saistīt ar tradicionālo Pomores skolas glezniecību.

Atkāpes no tradicionālās ikonu glezniecības tehnikas vērojamas divos Bikodorova darbos, kas visticamāk veidoti kā vienots ansamblis. Ikonas "Svētais Katānijas Kirils" un "Svētā kņaziene Olga" (7., 8. att.) arī tapušas 1968. gadā un dievnāmā izvietotas viena otrai pretī. Tās gleznotas uz saplākšņa dēļa, kam virsū uzlīmēts audekls, izmantota nevis tempera, bet eļļas krāsas. Lai arī ikonu formālā valoda liecina par Bizantijas un senkrievu mākslas paraugu izmantošanu (vertikalizētās figūru proporcijas, akcentētās plaukstas un sejas daļas, apgrieztās perspektīvas lietojums, attēlojot evaņģēliju svētā Kirila rokās, kā arī svētā Kirila apģērbs, kāds plaši sastopams Bizantijas mākslā), mākslinieks atkāpies no kanoniem. Modelējot svētās Olgas seju, kā arī abu figūru apģērbus, viņš balstījies uz akadēmiskās glezniecības iemaņām, plaši izmantojot gaismēnu un piešķirot svēto tēliem miesiskumu. Aplūkotie paraugi liecina par Bikodorova daiļrades eklectisko dabu. Ņemot vērā senos paraugus, viņš tomēr brīvi atkāpies no kanoniem, izmantojot kā akadēmiskās glezniecības elementus, tā netradicionālas tehnikas. Nav īsti izprotams šādas eklectiskas glezniecības pamatojums. Kopš 20. gadiem vecticībnieki labi orientējās ikonu glezniecības stilos. Ivans Zavoloko bija atstājis virkni publikāciju par senkrievu mākslas tradīcijas nozīmīgumu vecticībnieku glezniecībā, ar kurām, domājams, Bikodorovs bija iepazinies. Viņš nebija arī pirmais mākslinieks, kas, apguvis akadēmiskās glezniecības principus, pievērsās ikonu glezniecībai. Arī Jevgeņijs Kļimovs (1901–1990) un Tatjana Kosinska bija guvuši pamatīgu akadēmisko izglītību, bet, nodarbojoties ar ikonu glezniecību, izvairījās no akadēmiskās mākslas elementiem. Bikodorova daiļrade būtībā ir savrupa, īpatna parādība 20. gs. otrajā pusē. Paralēli Krievijā šajā periodā turpinājās tradicionālā ikonu glezniecība, pēc kuras arī bija liels pieprasījums.

Latgalē 20. gs. otrajā pusē darbojās meistari, ko tikai nosacīti varētu saistīt ar Baltijas ikonu glezniecības skolu, jo viņu daiļrade vairāk atbilda tautas mākslai. Starp šādiem autoriem minami Maksims Belogradovs (1907–1985) un Leons Osipovs (dz. 1927), kuru darbi atrodas Kovaļovas vecticībnieku draudzes lūgšanu namā. Belogradova gleznotās ikonas ir arī Daugavpils un Ludzas vecticībnieku draudzes lūgšanu namos. Maksims Belogradovs ikonu glezniecību apguva patstāvīgi, vērodams apkārtnes ikonas, kā arī paraugu grāmatas. Leons Osipovs savukārt mācījās pēc Bikodorova zīmējumiem. Šie mākslinieki ikonu glezniecības kanoniem piegāja daudz brīvāk, vairāk pieļaujot arī individuālo saceri. Taču viņus grūti pakļaut skolas jēdzienam, lai arī mantojumā atrodamas senkrievu kompozīcijas un atklājas Pomores skolai raksturīgais kolorīts, kas noskatīts Daugavpils dievnamos un tuvina Kovaļovas dievnama ikonas Baltijas skolas darbiem.

Ikonu glezniecība Latvijā nav izzudusi, ar to turpina nodarboties atsevišķi vecticībnieku un pareizticīgie gleznotāji un restauratori, kas apmāca arī audzēkņus. Ikonu glezniecību var apgūt arī Latvijas Kristīgajā akadēmijā. Tomēr par kopēju pazīmju kopumu pašlaik nav iespējams runāt. Baltijas ikonu glezniecības skola, kam starpkaru periodā bija izšķiroša loma tradīcijas saglabāšanā un izplatībā Eiropā, šķiet, ir beigusies reizē ar tās meistariem, kaut gan nav izslēgta atkalatdzimšana.



8. SEMJONS BIKODOROVS.
Svētā kņaziene Olga

RaShY TIPĀ SINAGOGAS LATVIJĀ*

Iveta Leitāne

1. Vormsas sinagoga. Dienvidrietumu siena. Labajā pusē – RaShY kapelas jumts

* Rakstā izmantotie ebreju nosaukumi atveidoti fonētiskajā transkripcijā, izņēmums ir konkrētu sacerējumu nosaukumi.

¹ Šimeons ben Jichaks jeb Raši (1040–1105) – viens no ievērojamākajiem Bībeles un Talmūda komentētājiem.

² Grieķu – *synagōgē*; ebreju – *bēthā-kneset* (saīeta nams). Sinagogu tipa apzīmējums šeit saistīts ar izcilu rabīnu, kas darbojās noteiktā sinagogā, bet tas, protams, nav visu tipu apzīmējumu pamatnosacījums. Vormsas senākā sinagoga nosaukumu "RaShY sinagoga" ieguvusi, kopš tajā darbojies jau minētais rabīns RaShY. Nosaukums attiecināms arī uz sinagogas kapelu (tas fiksēts kopš 1623.–1924. gada) un Toras studiju namu (*Raschi Haus*; nosaukums fiksēts kopš 1615. gada). Sk.: Epstein, A. Die nach Raschi benannten Gebäude in Worms. *Monatsschriften für Geschichte und Wissenschaft des Judentum*, 1901, 45 (9), S. 45–76.

³ Jēdziens "Jeruzālemes Pirmais templis (Zālāmāna templis)" uztverams kā noteikta reliģiska satura referents jūdaismā; ebreju tautas vēsturē tas saistīts ar ķēniņa Dāvida dēla Zālāmāna uzcelto Templi un babiloniešu iebrukumu Jeruzālemē (586. gadā p. m. ē.), kad Templis tika sagrauts (1. Kĕn. 6–8). Daļa mākslas un reliģiju vēsturnieku Jeruzālemes Templi hipotētiski uzskata par sinagogu arhitektūras paraugu (šāds uzskats nostiprinājies 17. gs., kad aizsākās arheoloģiskie pētījumi Jeruzālemē), kas noteikta modeļa formā ticis recipēts visā turpmākajā sinagogu būvniecības



RaShY (rabīna Šimeona ben Jichaka¹ akronīms) sinagogu² arhitektoniskā veidola teorētiska rekonstrukcija ir aktuāls uzdevums šī tipa sinagogu relatīvi lielās pārstāvēniecības dēļ Latvijā – salīdzinājumā ar izplatību Austrumeiropas telpā kopumā šeit tā ir ievērojama. Rekonstrukcijas uzdevuma veikšana paredz divus līmeņus: arhitektonisko un reliģisko. Tā kā sinagogu arhitektūra ir mazāk tēlotājas mākslas, vairāk – gara vēstures (*Geistesgeschichte*) sastāvdaļa, tad gan rakstā analizējamā tipa, gan arī neaktualizēto sinagogu tipu teorētiskā rekonstrukcija saistīta ar šādām turpmāk raksta ietvaros apskatītām gara vēstures un mākslas faktu pētniecībā būtiskām iezīmēm:

1) ar hipotētisko Tempļa³ un sinagogas arhitektonisko tipu attiecību problemātiku, kur problemātiskuma iemesls ir Tempļa gandrīz neiespējamā pilnīgā rekonstrukcija;

2) ar noteiktu jūdaisma reliģisko virzienu vai virzieniem Latvijā. RaShY sinagogu saistība ar Latgales reģionu, kur šī tipa sinagogas sastopamas pārsvarā, uzdod jautājumu par to saikni ar noteikta reliģiskā virziena dominantu tieši Latgalē, proti, hasīdismu⁴;

3) ar faktu, ka RaShY tipa sinagogas ir arhitektūras vēstures sastāvdaļa un skatāmas kā patstāvīgs arhitektūras tēls, kura pirmparaugs ir 11. gs. uzceltā Vormsas sinagoga⁵ (1. att.). Šī fakta problemātiskums saistīts ar apstākli, ka tikai daļēji un pagaidām vairāk hipotētiski rekonstrukcijai pakļaujams pirmvarianta projekta ceļš līdz Latvijai, kā arī tā realizācijas īpatnības Latvijā 19. gs.;

4) ar RaShY arhitektoniskā tipa iekļaušanu romāniskā stila arhitektūrā, bet jo īpaši ar īpatnībām, kas rodas, specificējot minēto stilu tieši sinagogu uzdevumiem un mērķiem.

Vai šis sinagogu tips konstituējas kā specifisks Latvijas vēsturiskās arhitektūras tips, un kādas ir tā hipotētiskās rekonstruējamās variācijas? Uz šiem jautājumiem sniegšu vēl pārbaudāmas atbildes, kas pilnībā tiks precizētas tikai turpmākajā pētniecības gaitā. Mani šibrīža atzinumi ir rezultāts secīgi veiktai to sinagogu rekonstruktīvai izpētei, kuras atrodas Latvijas teritorijā un pieder pie dažādiem stiliem. Darba tapšanā radušies jautājumi, kas noskaidrojami tikai plašākā – Baltijas, Austrumeiropas un Rietumeiropas telpu reģionālajā kontekstā. Šāds darbs metodiski veicams salīdzināmās analīzes ceļā, sistematizējot aplūkojamā tipa sinagogu veidojošos elementus un raksturojot to prezenci (vai neesamību), formas, elementu savstarpējo kombināciju ierobežojumus un reliģisko nozīmību, kā arī kontrastējot to ar citu tipu sinagogu paraugiem Latvijā.

1. Mēģinājumi sinagogu arhitektoniskās formas primāri saistīt ar Jeruzālemes Templi kā sakrālo arhitektonisko pirmtipu, kas recipēts turpmākajā sinagogu būvniecībā, manuprāt, nav produktīvi. Šādas idejas bija īpaši populāras 19. gs.⁶ Tās popularizēja, piemēram, Ernsts Kops 19. gs. 30.–40. gados Vācijā, un viņa ideju ietekmi arhitektūrā spilgti demonstrē ēģiptiešu stila elementu lietojums. Domāju, ka var runāt vienīgi par atsevišķu elementu pārmanojamību. Kā Tempļa alūzija uztverama, piemēram, Jahīnu un Boāzu simbolizējošās kolonnas⁷ fasādē vai telpā, kas atdala priekštelpu no galvenās zāles. Savu pozīciju vēlos pamatot ar divām norādēm:

a) Jeruzālemes Tempļa arhitektoniskā forma sinagogu būvniecībā netiek recipēta, jo sinagogai atšķirībā no Tempļa ir cita funkcija, proti, tā ir nevis upurēšanas vieta kā Tempļis, bet Toras glabāšanas un studiju vieta, arī kolektīvo lūgšanu vieta un vieta, kas saistīta ar kopienas dzīvi daudz lielākā mērā, nekā tas praktizēts kristīgajās konfesijās;

b) tas, kas sinagogu būvniecībā tiek primāri pārņemts, ir nevis Tempļa kā sakrālās telpas koncepts, bet veicamā liturģija un kopienas dzīve, kura nosaka sakrālā un profānā nepieciešamo konjunkciju. Liturģija, protams, pieprasa noteiktu telpas struktūru, tālab tai pakļauta arhitektoniskās formas izveide, kam tomēr vienmēr bijusi tikai perifēra nozīme, proti – tā nekad nav konceptualizēta kā nemainīgs paraugs, stilistikās īpatnības pārņemtas no noteikta laikmeta stila un virziena, protams, saglabājoties Tempļa alūzijai, taču arvien tikai alūzijas nozīmē.

2. Jautājumam par *RaShY* sinagogu prototipu nav vienas atbildes. Jau norādījām, ka Jeruzālemes Tempļis arhitektoniski organizētas telpiskas struktūras nozīmē nav uzskatāms nedz par *RaShY* tipa, nedz vispār par sinagogu pirmparaugu. Senākie arhitektoniskie objekti, kuru stilistiskie elementi tiek attīstīti vēlākajā sinagogu būvniecībā, sastopami antīkajā periodā.⁸ Tas ir telpas tips, ko veido bazilikāla forma, kura arī ir valdošā arhitektoniskā forma laikposmā no 1. līdz 6. gs. (viena no senākajām un restaurētās stilistikas ziņā uzskatāmākajām ir 5. gs. celtā Halebas sinagoga Sirijā). Bazilikālo telpas tipu viduslaikos nomainīja divjomu zāle, kas raksturīga sinagogu arhitektūrai Vācijā 10. un 11. gs. un attiecināma uz romāniskās arhitektūras periodu. Šajā periodā Vācijā veidojās pirmās ebreju kopienas.⁹ Par to liecina senākais uzraksts Vormsas sinagogā ebreju valodā, kas atrasts sinagogas vīriešu zālē¹⁰ un datējams ar

vēsturē. Tempļis un sinagoga pilda atšķirīgas funkcijas, taču vienojošais tiek saskatīts tos saistošā arhitektoniskajā līdzībā: iekštelpas struktūra, telpiskais izvietojums austrumu–rietumu virzienā, Jahīna un Boāza kolonnas ar kapiteli aizstājošu apaļas formas noslēdzošo augšējo daļu. Šīs kolonnas greznojušas ieeju Templi, tās ir izplatīta alūzija par Templi vēlākajā sinagogu būvniecībā, miniatūru glezniecībā un kapu pieminekļu mākslā; rituāla priekšmetu dekorējumā tām ir reliģiska simbola un motīva jēga. Sk.: Pineda, J. de. *De Rebus Solomonis Regis libri octo*. Lyons, 1609; Mainz, 1613; *L'Empereur C. Talmudis Babylonici Codex Middoth sive de Mensuris Templi*. – Leiden, 1630; Schulz, E. A. *Compendium archaeologiae hebraicae*. Dresden, 1793; Busink, T. A. *Der Tempel von Jerusalem. Von Salomo bis Herodes*. Bd. 1. Leiden, 1970; Maier, J. *The Architectural History of the Temple in Jerusalem in the Light of the Temple Scroll*. In: *Temple Scroll Studies*. Ed. G. J. Brooke. Sheffield, 1989.

⁴ Hasiids (*hasid*, dsk. *hasidim*; ivritā – dievbijīgais, pietātes pilnais). Hasiidisms kā reliģiskā pietāsma kustība jūdaismā izveidojās 18. gs. Austrumeiropā un ienāca Austrumlatvijā un daļā Kurzemes ebreju kopienu; tā centrā ir padziļinātas "iekšējās dievbijības" jēdziens.

⁵ Vormsas sinagogas (senākā viduslaiku sinagoga Vācijā, uzcelta 1034. gadā) arhitektoniskā saistība ar sinagogām pirms antīkā posma un antīkajā periodā sinagogu ebreju diasporā konceptualizējama arhitektoniskās telpas tipa nozīmē un nevar šeit tikt aplūkota sīkāk. Būtiskais, kas attiecas uz recepcijas vēsturi, saistāms primāri ar liturģiju, sekundāri – ar būvniecības formu, kura ir tikai liturģijas normatīvu pildītāja. No sākotnējā rekonstruētā modeļa, t. i., no hellēnisma perioda profānās romiešu bazilikas, pārmantotā pamatiezīme ir lakoniska zāles forma, kas kļūst par noteicošo sinagogu arhitektūrā arī turpmāk. Salīdzinājumā ar vēlāko – viduslaiku romānisko sinagogu, kur galvenais akcents ir kopienas garīgā dzīve, kas koncipēta Mišnā un



2. Ludzas Lielā sinagoga.
Celta 1840. gadā
(rekonstruēta 1937. gadā)

3. Ludzas Jaunais lūgšanu
nams Vienības ielā. Celts
1860. gadā

4. Dagdas lūgšanu nams.
Celts 1897. gadā
(rekonstruēts 1926. gadā)

Talmūdā, nevis telpa, kurā to realizē, nemainīga palika iekšējās telpas struktūra: ēkas orientācija uz Jeruzālemi, ko noteica Toras skapja atrašanās, t. i., Toras rullja uzglabāšanas vieta, pie t. s. Jeruzālemes sienas. Jautājums par pirmo Vācijas sinagogu (Vormsa, Špeiere, Minstere) stila izvēli bija vienkāršs, proti – tām bija jāiekļaujas kristīgo celtnu stilistikajā paradigmā. Bija pašsaprotami, ka *RaShY* sinagogas stils nedrīkstēja atšķirties no Reinas romānikas stilā ieturētā Vormsas Doma. Daudz komplicētākas attiecības veidojās ar gotisko stilu, jo izteikti kristīgās sakrālās arhitektūras formas, kas referēja tikai uz kristietību, konfrontējās ar jūdaismu. Sk.: Feldmayer, H. Wiederaufbau der ältesten Synagoge Deutschlands. *Die Freiheit*, 1959, 13. Jg., Nr. 114; Dietrich, E. L. Das Judentum im Zeitalter der Kreuzzüge. In: *Saeculum, Jahrbuch für Universalgeschichte*. Bd. 3. München, 1952, S. 94–131.

⁶ Pievēršanās sinagogu arhitektoniskās formas jautājumiem, kas bieži radīja principiālas problēmas starp ebreju kopienu un vietējo pilsētu vadību pilsētībūvniecības



1034. gadu. Pirmā sinagoga Vācijā – Vormsas sinagoga – uzrāda 11. gs. raksturīgākās sinagogu arhitektūras īpatnības un ļauj rekonstruēt arī mūsu apskatāmā tipa kā pirmparauga īpatnības. Šīs īpatnības arī ir pamats tipa identifikācijai Latvijā. Minēšu tikai pašas izteiktākās vairākkārt atjaunotās *RaShY* sinagogas pamatzīmes:

1) *RaShY* tipa sinagoga ir vienkārša divjomu zāles celtnē. Sinagogu būvniecībā tiek ievērots austrumu virziens, kas Eiropas reģionā nozīmē virzienu uz Jeruzālemi. Austrumu sienas noteikšana tradicionālā veidā pēc pusdienas laika līnijas un tās jau minētās reliģiskās references raksturs atšķir sinagogu gan no baznīcas kā sakrālās arhitektūras celtnes, gan arī no profānās būvniecības un ir visbūtiskākā sinagogu arhitektūras iezīme. Austrumu sienu nešaubīgi visos laikos šifrējama kā sakrālā reprezentants, jo marķē *āron-ha-qodeš*¹¹, kas atrodas aiz tās. *Āron-ha-qodeš* atrašanās austrumu sienas pusē uztur celtnes arhitektoniskā pagarinājuma tendenci sinagogās vispār, taču *RaShY* tipa sinagogās šī pagarinājuma tendence tiek suspendēta. Tātad fasāde, kas Rietumeiropas arhitektūrā marķē ieeju, sinagogā šādu funkciju nepilda. No Rietumu būvniecības viedokļa raugoties, sinagogas fasāde atrodas apsīdas daļā. Savukārt fasāde, kas pilda ieejas funkciju un parasti atrodas ziemeļu, retāk – dienvidu sienas pusē, arī *RaShY* sinagogā izvietota ziemeļu sienas virzienā;

2) ziemeļu vai dienvidu sienas portāls bieži ir arī vienīgais arhitektoniskais ārējā rotājuma elements. Gar sinagogas viriešu daļas ziemeļu sienu (parasti otrajā stāvā) izbūvēta sinagogas sieviešu daļa¹²;

3) nozīmīgi šajā minimālisma tendencē ieturētajā stilistisko elementu izvēlē ir romāniskie arkveida logi un *oculus*¹³. Pēdējam jūdaismā ir īpaša loma, jo tas saistīts ar galveno svētku – šabata – svinēšanu. Jau atbilstošajos Talmūda traktātos atrodamas norādes, kas reglamentē veidu, kā noteikt nakts sākumu jeb jūdaismā rītu, svētku un šabata beigas;

4) sinagogas četrstūra forma ar klasisko diagonāli 20 m garumā un pieļaujamām nelielām novirzēm (tas vērojams arī Vormsas sinagogā), ar austrumu sienu (platums 12,40 m) un rietumu sienu (platums 12,30 m), garumu (18 m) un atbilstošu četrslīpju jumtu uzrāda romāniskā tipa celtnes iezīmes ar tendenci uz profāno jeb standarta arhitektūru. Tomēr elements, kas celtni būtiski definē kā sinagogu, ir vertikālais pagarinājums: augstums starp grīdu un griesmiem ir 23,5 metri. Vertikālā pagarinājuma pamatojums rodams vairākos apstākļos, pirmām kārtām tajā, ka visos sinagogu celtniecības posmos tika meklēts arhitektonisks līdzeklis, lai



pretotos baznīcu sakrālajai arhitektūrai,¹⁴ tādējādi šādai arhitektūras iezīmei kļūstot par nozīmīgu līdzekli reliģisko atšķirību neuzspiedošai reprezentācijai un mēģinot izpildīt (biežāk apiet) neizpildāmo *Mišneh Torah* prasību, ka sinagogai jāatrodas pilsētas augstākajā vietā un augstāk nekā visas pārējās būves pilsētā. Šai prasībai cenšas atbilst (vai to aizstāt) kā sinagogas vertikālais pagarinājums, tā arī tās debespūšu orientācija: sinagogai jābūt vērstai citā virzienā nekā tuvumā esošās baznīcas. Bez tam gan sinagogas uzcelšanas laiku (celšanas sākums ir pavasaris), gan tās vertikālo proporciju nosaka arī kalendārais un astronomiskais kritērijs, proti, saules lēkta noteikšana atbilstošā austrumu sienas punktā pavasarī un konkrētā dienvidu sienas punktā rudenī. Pavasara saulei uzlēkšanas brīdī 21. martā (28. martā pēc jaunā kalendāra) un rudens saulei 23. septembrī (30. septembrī pēc jaunā kalendāra) vajadzēja atrasties noteiktā punktā attiecībā pret sinagogas sienu. Austrumu punkta mērķtiecīgi aprēķinātā redzes horizonta pacelšana (Vormsā 0,75 grādi) sinagogas sienu lika pagarināt vertikālā virzienā. Rietumu sienu savukārt tika noteikta pēc pusdienas laika līnijas. Pamatorientēšanās, kas saistīta ar liturģiju, sinagogā notiek pēc vakara/rieta kārtības, jo jūdaismā pēc saules rieta sākas jauna diena. Tradicionālais kritērijs, kas nosaka to, ka sinagogas grīdai jāatrodas zemāk nekā ārpusē esošajam ielas līmenim, arī palīdzējis uzturēt principiāli svarīgo arhitektonisko vertikālizācijas tendenci;

5) sinagogas ārējo struktūru, ko dienvidu un ziemeļu sienā primāri nosaka logu formas un to izvietojums, reprezentē vīriešu un sievietes daļas atdalītās telpas. Sinagogas sievietes daļa, kas veidota kā galerija un atrodas otrajā stāvā vai atsevišķā piebūvē. Vormsas sinagogas senākajā arhitektoniskajā variantā ir strikti atdalīta, un to marķē otrā stāva logi. Apakšējie pirmā stāva logi rietumu fasādē norāda uz ieeju priekštelpā un pārējo profāno telpas daļu, kas visbiežāk (arī *RaShY* sinagogā) mērķtiecīgi veidota atbilstoši reģionālās, pilsētas un laikmetam raksturīgās profānās arhitektūras prasībām;

6) elements, kas Vormsas *RaShY* tipa sinagogu atšķir no visām pārējām, ir 1623.–1624. gadā sinagogai piebūvētā t. s. *RaShY* kapela senākās *Ješiva*¹⁵ vietā. *Ješiva* ap 1060. gadu mācījies arī pats *RaShY*, tālab arī apskatāmās sinagogas ieguvušas šo nosaukumu, ko mēs mēģinām ģeneralizēt tipā, turklāt vienīgā no pirmtipa atšķirīgā iezīme ir kapelas klātbūtne tajā. Rabīna *RaShY* kapelas nosaukums nav saistāms ar kristīgo kultu un atbilstošu sakrālās arhitektūras tipa celtni. *RaShY* kapela vispār nav saistīta ar kultiskām darbībām. Telpa vienmēr kalpojusi kā

5. Maltas lūgšanu nams (pārbūvēts)

6. Heimo lūgšanu nams Krustpilī. Celts 1890. gadā

7. Riebiņu Jaunais lūgšanu nams

plānu un stilistiskās vienotības apspriešanā, saistīta ar ebreju politikās un sociālās brīvības juridisku atzīšanu 19. gs. pirmajā pusē. Aktualizētais "sinagogu stila" jautājums izrietēja no jautājuma par "nacionālo stilu". Vēsturisko stilu "tematizācija" sakņojās ebreju identitātes problemātikā, tālab "sinagogu stila" meklējumiem raksturīgākais bija Tempļa, eģiptiešu un islāma arhitektūras formu alūzijas. Jeruzālemes Tempļa stila rekonstrukcijas jautājumos nebija vienprātības: daži to saistīja ar eģiptiešu arhitektūru, citi – ar asīriešu–babiloniešu tempļu arhitektūru, tāpēc noteiktu sinagogu stilistiskā semantika saistīta nevis ar reliģisku virzienu, bet ar Tempļa stila "rekonstrukcijas" jautājumiem. Turklāt 18. gs. beigās pirmo reizi diasporas ebreju kultūras vēsturē ēku celtniecības darbus un kulta priekšmetu māksliniecisko izveidi likumīgi drīkstēja veikt paši izglītību ieguvušie ebreju meistari. Par to sk.: Künzl, H. *Islamische Stilelemente im Synagogenbau des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main; Bern; New York; Nancy: Peter Lang, 1984, S. 347–537; *Jüdische Kunst: Von der biblischen Zeit bis in die Gegenwart*. München: C. H. Beck, 1992, S. 22ff; S. 137–183.

8. Rēzeknes Zaļais lūgšanu
nams. Celts 1845. gadā
(rekonstruēts 1939. gadā)

⁷ Jeruzālemes Tempļa Jahina un Boāza kolonnu paraugi grezno sinagogu fasādes kā Latvijā, tā Rietumeiropā, bieži tās sastopamas arī kā iekštelpu dekors. Abu kolonnu motīvs kļūst īpaši populārs 16. gs. Toras priekškara (*parohet*) dekorējumā. Kopš 17. un 18. gs. motīvs tiek paplašināts ar kronētu lauvu pāra kā Toras un Likumu plāksnes sargu attēlu. Abu kolonnu un lauvu pāra motīvs sastopams arī Latvijas sinagogu Toras priekškara greznojumā, arī hanukiju veidolā un kapa pieminekļu reljefā. Sk.: Kantsedikas, A. *Masterpieces of Jewish art. Bronze. Moscow: Image, 1979; Highlights of Archaeology. Jerusalem: The Israel Museum, Hebrew University, 1984.*



⁸ Antīkā perioda sinagogu vēsture aizsākas ar laikposmu pēc Otrā tempļa (celts ap 520. gadu p. m. ē.) sagrāvi (70. gads m. ē.) un tā daļu pārvešanu uz Romu, lai izveidotu Tita arku *Forum Romanum* laukumā. Pirmo konkrēto sinagogu uzcelšanas vieta, laiks un stils pagaidām vēl ir atklāts jautājums. Vai tās tapušas vienā laikā ar Pirmo vai Otro tempļu vai arī to izcelsme saistīta ar Babilonijas trīmdas laiku – tie ir vienlīdz problemātiski jautājumi. Literārie avoti liecina, piemēram, par Ēģiptes Aleksandrijas bazilīku (3. gs. p. m. ē.). Konkrētas liecības atrodamas arī par pirmajām romiešu valdīšanas laikā celtajām sinagogām (Gamlas sinagoga un Masadas sinagoga Izraēlā, 1. gs.), ko stilistiski vieno bazilikālā forma. Sk.: Kohl, H., Watzinger, C. *Die antiken Synagogen in Galilaea. Leipzig, 1916; Goodenough, E. R. Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. 12 Bde. New York, 1953–1965; Hüttenmeister, F., Reeg, G. Die antiken Synagogen in Israel. 2 Bde. Würzburg, 1977.*

⁹ Par pirmo ebreju kopienu veidošanās laiku Vācijā nav vienota viedokļa. Daži autori par tādu uzskata aptuveni 1170. gadu; tajā pašā laikā atrastais uzraksts uz pirmās sinagogas pamatakmens ļauj par Reinas

studiju vieta,¹⁶ kādai atbilst minētā *ješiva* vai *bēt-ha-midraš* (studiju nams, tālab arī vācu tulkojums – *Raschi Haus*). Šajā nozīmē *RaShY* kapelas līdzinieki ir skolas, kas celtas kā atsevišķas ēkas.

3. Izvēlētajām *RaShY* tipa sinagogām stilistiski adekvātākā ir Lielā sinagoga Ludzā (2. att.), bet šim tipam būtiskas iezīmes uzrāda arī Ludzas Jaunais lūgšanu nams (*bēt-midraš-ha-hodoš*) Vienības ielā (3. att.) un lūgšanu nams Dagdā (4. att.), Maltas lūgšanu nams, kura jumta veidojums tuvojas sēdjumta formai (5. att.), Viļānu sinagoga, Krustpils Heimo lūgšanu nams (6. att.), Riebiņu Jaunais lūgšanu nams (7. att.), Rēzeknes Zaļais lūgšanu nams (8. att.), Daugavpils Rogačovera¹⁷ lūgšanu nams (9. att.), Daugavpils Surica lūgšanu nams (10. att.), Kārsavas Vecā sinagoga (11. att.), Balvu lūgšanu nams (12. att.) un, iespējams, arī Viļakas un Līvānu lūgšanu nami. Šīs celtnes atrodas Latgalē (tālākā robeža – Balvi) un iezīmē noteiktu reliģisko virzienu – jau minēto hasīdismu. Tomēr šī hipotēze vēl rūpīgi jāpārbauda un pieprasa arī plašāku salīdzinošo materiālu.

Šo sinagogu/lūgšanas namu uzcelšanas laiks Latvijā ir 19. gs. vidus un beigas vai 20. gs. pirmā puse. Romāniskā stila ietekmes apaļarkas logu formas un sinagogu kapitēļi iekštelpās visnepārprotamāk signalizē par kopsakarību starp būvniecības tipiem, par tipa recepciju, uzcelšanas laiku un laikmetu kopumā. Iepriekšējos periodos sinagogu arhitektūra kaut kādā mērā vienmēr pieskaņojās dominējošajiem attiecīgās zemes un laikmeta stiliem, turpretī 19. gs. iezīmīgs ar to, ka arhitektoniskie risinājumi nav izprotami bez valdošās historisma tendences, kas vēlējās uzņemt dažādus tradicionālos stilus brīvi izvēlētos kombinācijās. Tendences apstiprinājumu, kaut gan formālā ziņā atbilstošu reliģiskajiem priekšnoteikumiem (tātad minimalizētā veidā), atrodam arī *RaShY* tipa sinagogās, kas uzrāda neoromānisko, neogotisko, dažkārt barokālo un profāno būvniecības formu un elementu sintēzi. *RaShY* sinagogu



9. Daugavpils Rogačovera lūgšanu nams.
Celts 1840. gadā
(rekonstruēts 1936. gadā)

ebreju kopienas veidošanās laiku uzskatīt 10. gadsimtu. Sk.: Krautheimer, R. Die Synagoge zu Worms. *Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland*, 1934, Nr. 5; Rapp, E. L. Das mittelalterliche Zion. *Darmstädter Echo*, 1955, Nr. 291; Kotowski, E.-V., Schoeps, J. H., Wallenborn, H. *Handbuch zur Geschichte der Juden in Europa*. Bd. 2. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft, 2001, S. 15–21.

¹⁰ Sinagogas pamatzāle, vīriešu atrašanās vieta sinagogā kolektīvās lūgšanas laikā. Vīrieši un sievietes jūdaisma liturģijā tiek šķirti.

¹¹ Svētais skapis/lāde (ebreju *āron* – skapis).

¹² Sieviešu uzturēšanās vieta sinagogā. Parasti šim nolūkam kalpo uzbūvētas sānu galerijas vai paugstinājums. Ļoti vienkāršos apstākļos to veido krēslu un aizkars, pār kura malu sievietes no telpas aizmugures vai sānu puses var vērot kolektīvās lūgšanas norisi, tādējādi tajā piedaloties.

¹³ Neliels logs sinagogas austrumu sienā, kura arhitektoniskais izpildījums pārmantots no romāniskā perioda būvniecības. *Oculus* paredzēts kultiskām vajadzībām (precīzai debesu un zvaigžņu stāvokļa novērošanai kalendāri ļoti normatīvizētajā jūdaismā). Tas tika izmantots arī tad, kad Eiropā kā diasporā saistībā ar mehānisko precīza laika noteikšanas ierīču ieviešanu vairs nebija tik nepieciešams.

¹⁴ Svarīgs šeit ir diferences jēdziens, kas paredz vismaz daļu no arhitektonisko un simbolisko elementu nomaiņu, kas varētu asociēties ar kristietību. Tas attiecas uz gadījumiem, kad bija jāatsakās no jūdaismam raksturīgām pazīmēm (ļoti svarīgā debesu pušu orientācija varēja tikt mainīta, ja to kopēja citu reliģiju sakrālās celtnes apvidū).

arhitektūras vienojošais kritērijs – īpašā vertikālā pagarinājuma proporcija – paliek nemainīgs. Lai arī konkrētā projekta lokālais izpildījums varēja svārstīties, uz galvenajām iepriekš raksturotajām sinagogas būvniecības normām tas tomēr neattiecas. Sistematizējot stilistiski lakoniskā arhitektoniskā plānojuma pamatatšķirības viena tipa robežās, konstatējami četri apakšveidi:

1) sinagogas, kurās dominē romāniskā stila būvniecības formas un elementi. Šo apakšveidu primāri raksturo apaļarka un tās realizācija lielā daļā *RaShY* tipa sinagogu. Latvijas gadījumā – Rēzeknes Zaļajā lūgšanu namā (1845) un Ludzas Lielajā sinagogā (1840);

2) atsevišķās *RaShY* tipa sinagogās izmantoti gotiskā stila elementi. Austrumu siena ar gotisku logu un rītmisku gotisku arkādi sastopama 1890. gadā būvētajā Heimo lūgšanu nama austrumu fasādē Krustpilī;

3) romāniskā un gotiskā stila elementu kombinācija, kas tradicionāli implicē kristīgo kultu vajadzības, atrodamā 1900. gadā celtajā Grīnhausa lūgšanu namā Daugavpilī, kas ir viena no monumentālākajām *RaShY* tipa sinagogām Latvijā. Šajā apakšveidā iekļaujams arī Dagdas lūgšanu nams (1897), kura neoromāniski dekorētie logi veido sintēzi ar stilizētas liesmainās arkas alūziju. Dienvidu un ziemeļu sienas ornamentālo laukumu papildina augšējās un viena apakšējā dekoratīvā josla;

4) mēģinājums sintezēt stilizētu romāniska stila un tradicionālā lokālā stila piedāvājumu, piemēram, iekļaujot ebreju lietišķās mākslas akceptētās formas vai reģionālā ornamenta elementus, konstatējams 1840. gadā uzbūvētajā Rogačovera lūgšanu namā Daugavpilī, kā arī Kārsavas Vecajā sinagogā (1884).

Analizējot labāk saglabājušos paraugus pēc klasiskajiem parametriem, visbiežāk rodas jautājumi par sinagogu galeriju, pamatzāles formu, izvietojumu un lielumu, kā arī par precīzu *āron-ha-qodeš* vietu. Tālab arī jautāsim: vai *RaShY* tipa sinagogās bija galerija? Ja varam apgalvot



10. Daugavpils Surica
lūgšanu nams.
Celts 1895. gadā
(rekonstruēts 1936. gadā)



11. Kārsavas Vecā sinagoga.
Celta 1884. gadā

¹⁵ Augstākā reliģisko studiju vieta
jūdaismā.

¹⁶ Te gan taisnības labad jāpiezīmē,
ka pašas studijas un mācīšanās jūdais-
mā atklājas kā reliģiski nozīmīgs akts,
kas arī ir noteikta bausļa pildīšana.

¹⁷ Rogačovers – no izcelsmes vietas
atvasināts vārds, kurā ekskluzīvi
saukts Josifs Rozins, augstākā līmeņa
hasīdu autoritāte Latvijas teritorijā.

¹⁸ Vieta (paaugstinājums,
pacēlums, podests), no kuras tiek
lasīta Tora.

apstipriņoši, tad galerijai vajadzēja izvietoties rietumu fasādē. Tā kā lielle, augstie logi iezīmē pamatzāli, bet mazāko logu rindas (rietumu sienā) var marķēt tikai galeriju, t. i., sinagogas sieviešu telpas, tad šāds pieņēmums būtu loģisks. Piemēram, Podolijā rietumu fasāde varēja būt atvērta. Sieviešu galerija varēja izvietoties piebūvē vai pārvietoties uz zāles rietumu daļu. Tas raksturīgs arī Ludzas Lielajai sinagogai.

Sinagogā būtiski atšķirama austrumu un rietumu siena. Austrumu fasādē saskatāmais (bieži vienīgais) austrumu sienas dekors ir romāniskā arka, kas nevis pilda estētisku funkciju, bet ir *āron-ha-qodeš* marķējums. Te varēja būt arī papildu zīmējums. Rietumu ieeja ievēd nelielā gaitenī, tad priekštelpā, kas tālāk sadalās ejā pa labi uz sinagogas vīriešu daļu (dienvīdu) un pa kreisi – uz sieviešu telpām. Telpas asi veidoja rietumu ieeja (fasāde)–*bīma*¹⁸–austrumu siena (*āron-ha-qodeš*). Centrā atradās *bīma* Toras rituālajai lasīšanai. Šādi grupētas un stilistiski noformētas būvnieciskās daļas arī pilda primāro sinagogu būvniecības programmu, kas telpas sadalē vairāk vai mazāk reprezentē Tempļa ideju. *RaShY* tipa sinagogas nav izņēmums.

Spilgts piemērs (un rets gadījums šī tipa sinagogās) t. s. apgaismojuma loga (rozetes) meklējumos ir Daugavpils Grīnhausa lūgšanu nama austrumu fasāde. Tieši šī celtne apliecina faktu, ka 19. gs. būvētajās *RaShY* tipa sinagogās rietumu daļā un austrumu sienā, lai norādītu uz *āron-ha-qodeš* atrašanās vietu, varēja atrasties augsti baroka frontoni (zelmiņi). Austrumu sienas blīvo semiotisko slāni arhitektoniski izceļ t. s. dvīņu logs ar īpaši akcentētu triforiju, kuru noslēdz dekoratīvas stilizētas gotiskās arkas atveids, kas ieskauj rozeti, lai arī gotiskie elementi kopumā disharmonē ar romāniskajiem logiem. Lielie logi ir lielās lūgšanu zāles marķieris dienvidu un ziemeļu sienā. Celta rietumu daļu noslēdz divi barokāli zelmiņi dienvidu un ziemeļu pusē, kuru uzdevums ir uzsvērt atšķirības starp rietumu un austrumu sienu, izmantojot tādus stilistiskus elementus kā divos stāvos izkārtotu standartformas logu rindu, kas programmatiski apliecina rietumu daļas profāno raksturu.



12. Balvu lūgšanu nams.
Celts 1910. gadā

Dažas piezīmes veicamas attiecībā uz stilistisko raksturojumu. Pirmkārt, rietumu daļas fasādes galvenais arhitektoniskais elements pārējos sinagogu tipos ir portāls. Uz *RaShY* sinagogām to var attiecināt tikai nosacīti, un parasti portāls nesatur dekora elementus.

Otrkārt, īpaši uzsvērtā neparastā logu ornamentika, piemēram, Rogačovera lūgšanu namā, iespējams, ir saistīta ar hasīdismu un tā apotropeiskajām "interesēm". Attālinoties no lokālā ornamentējuma, tā tuvojas citam ebreju mākslas žanram – reizelēm (koka griezumī, kas imitē papīra izgriezumu mākslu). Izliektas arkas veida logi nereti varēja būt papildināti ar jumta malai pietuvinātu apaļarkas frīzi, kas bieži pārstāvēja vienīgo izteismīgo ārsienu dekoru.

Treškārt, izsakāms pieņēmums, ka *RaShY* tipa būvēm pamatā veidots četrslīpju jumts vai – retos gadījumos – pilns mansardtipa jumts (piemēram, Ludzas Lielā sinagoga).

Taču ar arhitektonisko formu noteikšanu saistītā konkretizācija, vispārīgumi un semiotiskā interpretācija ir vēl veicams uzdevums. Arhitektonisko elementu un ornamentikas izmantojums *RaShY* tipa sinagogu fasādēs rada vairāk asimetriskuma, dekoratīvo lauku nelīdzsvarotības nekā harmonijas iespaidu. Šīs īpatnības nav skatāmas atsevišķi no sinagogu arhitektūras kā tādas, kas uzrāda īpašu būvniecības tipu Rietumeiropas sakrālās arhitektūras vēsturē. Pašlaik, neizsekojot visiem šī sakrālās mākslas fenomena cēloņiem, aprobežosimies ar tēzi, ka šo unikālo sakrālās būvniecības tipu radījusi pieredze, kas veidojusies trīs būtisku noteiksmju sadursmē: objektīvu reliģisku, politisku un sociālekonomisku apstākļu dēļ nespējot realizēt izvīzītos uzdevumus, tātad vienmēr pieļaujot kompromisus; pretojoties plašajam Rietumeiropas sakrālās arhitektūras piedāvājumam tā reliģiskās noslogotības dēļ; visbeidzot, uzskatot arhitektonisko ārējo formu principiāli par otršķirīgu.

Šādā rakursā atklājas sinagogu vieta uz profānā un sakrālā robežas. Tā precīzi atbilst jūdaisma normatīvajam aizliegumam sakralizēt cilvēcisko un reizē caurvīt ikdienas dzīves formas ar sakrālām reliģiskajām normām.

ROBERTA AUGUSTA PFLŪGA PROJEKTĒTO PAREIZTICĪGO BAZNĪCU ARHITEKTŪRA LATVIJĀ

Anita Bistere



1. Ēka Krišjāņa Valdemāra
ielā 17

2. Ēka Kalpaka bulvārī 3

3. Ēka Kalpaka bulvārī 1



Roberts Augusts Pflūgs ieņem nozīmīgu vietu 19. gs. otrās puses Latvijas, it īpaši – Rīgas arhitektūrā. Tomēr izvērstas publikācijas par viņa darbību joprojām nav tapušas. Presē (*Rigasche Zeitung* u. c.), leksikonos (*Lexikon liv- und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400–1850*, *Deutschbaltisches biographisches Lexikon: 1710–1960*, *Lexikon baltischer Künstler*), kā arī enciklopēdijās (“Māksla un arhitektūra biogrāfijās”, enciklopēdija “Rīga”) atrodami biogrāfiski fakti un īss arhitekta darbības apskats, Pflūgs minēts arī izdevumos par Latvijas arhitektūras vēsturi, aplūkota viņa Rīgā celto ēku arhitektūra, taču vienota un izsmeltoša daļrades apskata iztrūkst.

Arī ziņas par Pflūga celtajām pareizticīgo baznīcām atkārtojas. No vienas publikācijas uz nākamo pārceļo vienu un to pašu vietu nosaukumi. Latvijas arhitektūras mantojuma kopainā 20. gs. ir ienesis korekcijas: daudz dievnamu ēku iznīcināts, daļa zaudējusi draudzes, nav tikušas izmantotas un tādējādi pamazām gājušas bojā. Šīs parādības skārušas arī Pflūga projektētās pareizticīgo baznīcas. Publikācijās minēts, ka viņš projektējis dievnamus Salacgrīvā, Kalsnavā (Jāņukalnā), Jumpravā, Endzelē, Skrudalienā, Koknesē, Kārdabā, Liezērē, Vestienā, Bīriņos, Jāņuciemā un Rīgā. Šajā uzskaitījumā gribētos izdarīt labojumus un precizējumus. Jumpravas un Endzeles baznīcu ēkas vairs nav ieraugāmas tāpat kā Kokneses pareizticīgo baznīca, kas 20. gs. 60. gados tika uzspriecināta pirms Pļaviņu HES būvniecības. Liezēres baznīca patiesībā atrodas Līderē, bet Bīriņu pareizticīgo dievnamu vēl pirms Otrā pasaules kara pārcelts uz Lēdurgu. Vestienā no baznīcas saglabājušās vienīgi sienas, tā atrodas drupu stāvoklī. Lēdurgas un Līderes dievnamu ēkas pašlaik netiek izmantotas. Skrudalienas un

Jēkabpils (nodegušajai ēkai) koka baznīcām Pflūgs veicis pārbūves un vadījis to restaurācijas procesus, tādējādi viņu nevar uzskatīt par vienīgo projekta autoru. Tikai divas Rīgas baznīcas un dievnami Salacgrīvā, Jāņukalnā, Skrudalienā un Jāņuciemā joprojām pilda savas sakrālās funkcijas un tiek pienācīgi uzturēti.

Roberts Augusts Pflūgs dzimis 1832. gadā Pēterburgā tirgotāja Karla Pflūga un Šarlotes Vilhelmīnes Pflūgas (dz. Šumahere) ģimenē, miris 1885. gadā. No 1846. līdz 1850. gadam mācījies



Sanktpēterburgas Tehnolģiskajā institūtā, pēc tam no 1859. gada studējis arhitektūru Ķeizariskajā mākslas akadēmijā, kur 1863. gadā viņam piešķīra mākslinieka grādu. Vēlāk strādājis prof. Ludviga Bonšteta arhitektūras darbnīcā Pēterburgā, bet 1862. gadā kopā ar Jāni Frīdrihu Baumanī ieguvis pirmo vietu Vidzemes bruņniecības nama (tagad LR Saeimas ēka) projektu konkursā. Drīz pēc tam arhitekts devās uz Rīgu, lai piedalītos projekta realizācijā. 1870. gadā par apjomīgu un smalki izstrādātu arhitektūras projektu Sanktpēterburgas Ķeizariskajā mākslas akadēmijā viņam piešķīra arhitektūras akadēmiķa grādu. No 1869. līdz 1875. gadam Pflūgs strādāja par pedagogu Rīgas Politehnikumā. 1872. gadā viņš apprecējās ar Terēzi Beku, un 1873. gadā viņiem piedzima meita Margota, bet 1879. gadā – dēls Ērihs, kurš vēlāk arī kļuva par arhitektu.¹

Pēc cietokšņa vaļņu nojaukšanas 1863. gadā un citiem Rīgas centra pārbūves darbiem aktīvi norisinājās bulvāru apbūve. 54 ēkas, kas ir vairāk nekā trešā daļa no šī rajona apbūves, projektējis pirmais akadēmiski izglītots latviešu arhitekts Jānis Frīdrihs Baumanis. 19 ēku autors ir Kārlis Felsko, 13 – Heinrihs Šēls, 12 – Roberts Augusts Pflūgs.² Pflūgs Rīgā projektējis ēkas Jēkaba ielā 11 (LR Saeimas ēka, 1863–1867, kopā ar Jāni Frīdrihu Baumanī), Šķūņu ielā 13 (īres nams, 1868), Krišjāņa Valdemāra ielā 17 (īres nams, 1872), Kalpaka bulvārī 3 (īres nams, 1873), Kalpaka bulvārī 1 (īres nams, 1874), Raiņa bulvārī 21 un 23 (īres nami, 1875), Jura Alunāna ielā 2 (savrupmāja, 1876), Aristida Briāna ielā 3 (savrupmāja, 1876, pārbūvēta 1931), Krišjāņa Valdemāra ielā 4 (īres nams, 1877), Maskavas ielā 4 un 6 (spīķeri, 1880), kā arī Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāli Brīvības bulvārī 23 (1876–1884) un Vissvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo baznīcu Mēness ielā 3 (1876–1879).³

4. Ēka Raiņa bulvārī 21

5. Ēka Raiņa bulvārī 23

¹ Campe, P. *Lexikon liv- und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400–1850*. Bd. 2. Stockholm, 1951, S. 467–469; *Deutschbaltisches biographisches Lexikon: 1710–1960*. Köln; Wien: Böhlau, 1970, S. 591; Neumann, W. *Lexikon baltischer Künstler*. Riga: Jonck & Poliewsky, 1908, S. 119–120; Riga un seine Bauten. Riga, 1903, S. 365; *Māksla un arhitektūra biogrāfijās*. 2. sēj. Rīga: Latvijas enciklopēdija, 1996, 178. lpp.

² Krastiņš, J. *Rīgas arhitektūras stili*. Rīga: Jumava, 2005, 104. lpp.

³ Krastiņš, J. *Eklektisms Rīgas arhitektūrā*. Rīga: Zinātne, 1988, 242.–263. lpp.



6. Ēka Jura Alunāna ielā 2



7. Ēka Krišjāņa Valdemāra ielā 4

Lielākā daļa Pflūga Rīgā celto ēku ir īres nami, kas dominēja 19. gs. otrās puses Rīgas bulvāru apbūvē. Pflūgam raksturīga projektu daudzveidība un smalks dekoratīvo elementu un būvplastikas izmantojums. Īres namam Krišjāņa Valdemāra ielā 17 (1. att.) ir salīdzinoši vienkāršs fasādes risinājums, taču ēkas Raiņa bulvārī 21 (4. att.) un 23 (5. att.), Krišjāņa Valdemāra ielā 4 (7. att.), Kalpaka bulvārī 1 (3. att.) un 3 (2. att.) ir visai bagātīgi dekorētas. Pflūga ēku fasādēs bieži ieraugāms rustojums (Raiņa bulvārī 21 un 23, Krišjāņa Valdemāra ielā 17, Kalpaka bulvārī 3), dekoratīvas dzegu joslas, sandriki un citi rotājumi. Īres namiem Raiņa bulvārī 23, Krišjāņa Valdemāra ielā 4 un Kalpaka bulvārī 3 veidoti grezni ieejas portāli. Raiņa bulvārī 23 portāls dekorēts ar skulptūrām, Krišjāņa Valdemāra ielā 4 – ar kolonnām (10. att.). Ēka Krišjāņa Valdemāra ielā 4 piederēja pašam arhitektam, tāpēc virs trešā stāva logailām linetēs redzami cīļņi ar arhitekta amata rīku – rasējamā trīsstūra un cirkuļa – atveidojumu. Pflūga projektu un to pilsētbūvnieciskā īstenojuma dažādība ieraugāma Raiņa bulvārī 21 un 23, kā arī Kalpaka bulvārī 1 un 3: Raiņa bulvārī blakus stāvošajām ēkām fasāžu veidols, kaut atšķirīgs, tomēr ir saskaņots; Kalpaka bulvārī abām ēkām atšķirīgs ir ne vien arhitektoniski telpiskais risinājums, bet arī fasāžu dekoratīvais noformējums, vienotību saglabājot tikai namu augstumā.

19. gs. 70.–80. gados bulvāru apbūvi papildināja arī vairākas savrupmājas. Pēc Pflūga projekta celta savrupmāja Jura Alunāna ielā 2 (1908. gadā pēc Paula Mandelštama projekta piebūvēta ēkas daļa virs caurbrauktuves), kas bagātīgi dekorēta (6. att.). Šeit sastopams rustojums, skulpturāli veidojumi, augu motīvi, dzegu joslas, grezns portāls pret Jura Alunāna ielu. Līdzīgi nami tika celti arī tālāk no Rīgas centra un visbiežāk piederēja tuvumā esošo fabriku īpašniekiem. Tāda ir Pflūga projektētā neobarokālā ēka Aristida Briāna ielā 3 (1931. gadā pārbūvēta).

Roberts Augusts Pflūgs projektējis arī divus spīķerus Maskavas ielā 4 un 6 raksturīgajā “ķieģeļu stilā”, un tie pieder pie mākslinieciski izteismīgākajām šī nolikta rajona ēkām, kam raksturīgas reljefas detaļas fasāžu noformējumā.



Viena no zināmākajām Pflūga projektētajām celtnēm ir tagadējā LR Saeimas ēka Jēkaba ielā 11, ko viņš projektēja kopā ar Jāni Frīdrihu Baumanu. Ēku uzcēla 1863.–1867. gadā, un tās būvdarbus vadīja Pflūgs kopā ar arhitektu Oto Reinoldu Zīversu. Šī ēka veidota pēc renesanses laika Florences piļu parauga ar tām raksturīgo fasāžu dekoratīvo apdari.

Pflūga projektēto pareizticīgo baznīcu celtniecība saistīta ar periodu Latvijas vēsturē, kad pēc 19. gs. 40. gados Vidzemes guberņā aizsāktās latviešu zemnieku masveida pāriešanas pareizticībā gadsimta otrajā pusē bija īpaši saasinājusies nepieciešamība pēc jaunu dievnamu celtniecības. 19. gs. 30.–40. gados Vidzemes guberņas zemnieku saimnieciskais stāvoklis bija ļoti smags, tādēļ tie ar pievienošanos pareizticībai, kas tolaik bija valdošā ticība, cerēja rast izeju no grūtā stāvokļa. 40. gados vairākos posmos norisinājās zemnieku masveida pāriešana pareizticībā. 40. gadu beigās aktivitāte mazinājās, jo konfesijas maiņa zemnieku stāvokli neuzlaboja. Taču šīs konversijas rezultātā Vidzemes guberņas vietējo iedzīvotāju vidū izplatījās un nostiprinājās pareizticība un aizsākās pareizticīgās kultūras latviešu un igauņu paveidu attīstība.⁴ Kaut arī 19. gs. 50. gados pēc masveida konversijas zemnieku aktivitāte mazinājās, draudžu skaits turpināja palielināties. 19. gs. 60. gados draudžu materiālais stāvoklis joprojām bija smags un trūka dievnamu.

1863. gadā Svētā Sinode konstatēja, ka Vidzemes guberņā nepieciešams uzcelt baznīcas 60 pareizticīgo draudzēm un 32 no tām tas darāms steidzīgi, tādēļ tā katru gadu izsniedza noteiktu naudas summu,⁵ kas gan nebija pietiekama. 1869. gadā valdība piešķīra līdzekļus 34 baznīcu, draudzes māju un skolas ēku celtniecībai⁶, tādēļ 1870. gadā arhitekti Jānis Frīdrihs Baumanis, Heinrihs Šēls un Roberts Augusts Pflūgs tika pieaicināti baznīcu jaunbūvju projektu un aplēsumu sastādīšanai⁷, lai pēc tam par valdības piešķirtajiem līdzekļiem tiktu celti nepieciešamie dievnamu. Baznīcu būvniecība norisinājās divos posmos: 1871.–1873. gadā un 1875.–1878. gadā. Pirmajā posmā pēc Pflūga projektiem tika uzceltas piecas baznīcas (Salacgrīvā, Jāņukalnā, Jumpravā, Endzelē, Skrudalienā), savukārt otrajā posmā – sešas baznīcas

8. Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāle Brīvības bulvārī 23

9. Rīgas Vissvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo baznīca Mēness ielā 3

10. Ēka Krišjāņa Valdemāra ielā 4. Ieejas portāls

⁴ Гаврилин, А. *Очерки истории Рижской епархии*. Рига: Филокалия, 1999, с. 359–362.

⁵ Srābāns, R. Arhitekta J. Baumaņa celtās pareizticīgo baznīcas. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1936, Nr. 12, 681. lpp.

⁶ Гаврилин, А. *Очерки истории Рижской епархии*, с. 365.

⁷ Srābāns, R. Arhitekta J. Baumaņa celtās pareizticīgo baznīcas, 681. lpp.

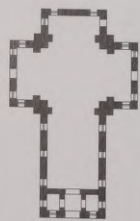


11. Salacgrīvas pareizticīgo baznīca

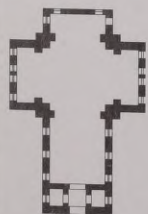
12. Jāņukalna pareizticīgo baznīca

⁸ Srābāns, R. Arhitekta J. Baumaņa celtās pareizticīgo baznīcas, 682.–683. lpp.

⁹ Turpat, 685. lpp.



13. Salacgrīvas pareizticīgo baznīcas plāns



14. Jāņukalna pareizticīgo baznīcas plāns

Latvijā (Koknesē, Kārdabā, Liezērē, Vestienā, Biriņos (tagad Lēdurgā), Jāņuciemā) un divas Igaunijā.⁸ 1863. gadā Svētā Sinode arī pieņēma lēmumu, ka baznīcas ceļamas, piemērojoties vietējiem apstākļiem un arhitektam katrā atsevišķā gadījumā jāatrod izdevīgākais būvveids.⁹ Šis lēmums zināmā mērā veicināja arhitektu centienus projektēt pareizticīgo baznīcas, kas savā arhitektoniski telpiskajā uzbūvē būtu tuvākas lokālajai videi un mentalitātei.

Ja salīdzina Pflūga projektētos dievnamus ar viņa kolēģa Baumaņa šajā pašā laikā un vidē celtajām baznīcām, tad jāatzīst, ka Pflūgs izmantojis daudz plašāku arhitektūras formu arsenālu. Viņš projektējis nelielas, lakoniskās formās veidotas ēkas, variējis laukakmeņu un ķieģeļu izmantojumu, pievērsies sarežģītākām būvformām, Rīgā celto pareizticīgo dievnamu ēkās ienesot tajā laikā Krievijā visai izplatītā t. s. krievu-bizantiešu stila formas, kas Latvijas pareizticīgo baznīcu arhitektūrā salīdzinoši reti sastopamas.

Pflūga projektēto baznīcu celtniecības secība veido noteiktas grupas ar kopīgiem arhitektoniski telpiskās uzbūves risinājumiem. Salacgrīvas (13. att.) un Jāņukalna (14. att.) pareizticīgo baznīcām ir garenvirzienā izstiepts plānojums latīņu krusta formā. Abu ēku plānojums ir līdzīgs, tikai Salacgrīvas baznīcas projektā parādās papildu ieejas ēkas transeptu galos un papildu logailas.

Baznīcu ārējā veidolā iezīmējas lielākas atšķirības. Salacgrīvas dievnamam (11. att.) celts no sarkanajiem ķieģeļiem, savukārt Jāņukalna baznīcai (12. att.) izmantots gan sarkanais ķieģelis, gan laukakmens mūrējums. Abām ēkām ir vienāds torņu un kupolu skaits un izvietojums – virs ieejas ēkā paceļas zvanu tornis, bet virs baznīcu centrālās, paaugstinātās daļas izvietoti



15. Jāņukalna pareizticīgo baznīcas zvanu tornis

16. Salacgrīvas pareizticīgo baznīcas zvanu tornis

17. Jāņukalna pareizticīgo baznīcas kupoli

pieci kupoliņi. To formas abām ēkām atšķiras – Jāņukalna baznīcas zvanu tornim ir kvadrātiska forma (15. att.), bet Salacgrīvā – poligonāla, un tornis šeit ir ievērojami augstāks (16. att.). Arī nelieli kupoliņi (17. att.) ēku centrālās daļas stūros veidoti atšķirīgi. Abus dievnamus sedz pamīšus divslīpju un četrslīpju jumts. Ēkas balsta laukakmens mūrējuma pamati. Abu ēku loga-ailām (18., 19. att.) ir pusaploces noslēgumi, savukārt durvis (20., 21. att.) veidotas taisnstūra formā. Dekoratīvo elementu izvēle abām baznīcām ir līdzīga, taču interpretējums atšķiras un dažādo dievnamu ārējo veidolu. Salacgrīvas baznīcai ir smalkākas, bet Jāņukalna dievnamam – robustākas detaļas. Arhitekts izmantojis arkatūru joslas, zobinājumus, krusta formas dekoratīvos elementus un dekoratīvus zemdzeģu joslas risinājumus.

Arī interjerā (22., 23. att.) Pflūgs izmantojis līdzīgus paņēmienus – abu ēku apmestās, krāsotās sienas balsta cilindriskās griestu velves, centrālajā daļā veidojot kupolu, kura malās izvietotas cilindriskas šķirējarkas.

18. Salacgrīvas pareizticīgo baznīcas logs

19. Jāņukalna pareizticīgo baznīcas logs

20. Salacgrīvas pareizticīgo baznīcas ieejas portāls

21. Jāņukalna pareizticīgo baznīcas ieejas portāls





22., 23. Salacgrīvas
pareizticīgo baznīcas
interjers



24. Kokneses pareizticīgo
baznīca



¹⁰ Valsts Kultūras pieminekļu
aizsardzības inspekcijas
Pieminekļu dokumentācijas cen-
tra (turpmāk VKPAI PDC) arhīvs,
Jāņukalna pareizticīgo baznīcas
lieta.

Jāņukalna pareizticīgo baznīca ir viena no tām, kas padomju periodā pārtrauca darbību. Ap 1980. gadu to vairs neizmantoja, dievnama iekārta tika aizvesta uz Viļānu pareizticīgo baznīcu un Madonas muzeju. 20. gs. 80. gados baznīcā vairs nebija nevienas ikonas ikonostasā un neviena dievnama priekšmeta. 1997. gadā baznīcā tika veikti nopietni remontdarbi: nomaiņīts jumta segums, veikts iekšējo sienu un griestu apmetums, nokrāsoti griesti, sienas un logi, restaurēts ikonostass, remontēta grīda un centrālās durvis. 1997. gadā no Madonas muzeja tika atvestas atpakaļ 19. gs. trešajā ceturksnī darinātā ikonostasa ikonas. Tādējādi dievnams atkal atsāka darbību.¹⁰

Koknesē, Līderē un Vestienā jau 1875.–1878. gadā celtajām baznīcām (24.–26. att.) saglabājās laukakmens un sarkanā ķieģeļa izmantojums to celtniecībā. Ēkām ir krusta formas



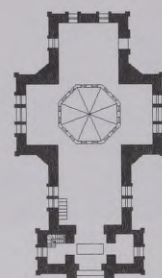
25. Līderes pareizticīgo baznīca

26. Vestienas pareizticīgo baznīca

plānojums (27., 28. att.). Līderes baznīcai tas ir visvienkāršākais, Vestienas dievnama plānojumā parādās poligonālas formas apsīda ar poligonālām palīgtelpām apsīdas sānos, savukārt Kokneses dievnamam bija ne vien poligonāla apsīda ar piebūvēm, bet arī transeptu un priekštelpu gali veidoti poligonāli. Baznīcām ir divi torņi. Atšķirībā no iepriekš aplūkoto dievnamiem zvanu tornis ieguvis poligonālu formu (29. att.), savukārt kupols ēkas centrālajā daļā veidots daudz lielāks, ar logailām un nelielu vainagojošo sīpolveida kupoliņu (30. att.). Šajās baznīcās izmantots daudz bagātīgāks dekors, daudzslīpju jumts, poligonāli būvapjomi. Arī šeit redzamas logailas ar pusaploces noslēgumu (31., 32. att.) un taisnstūra formas ārdurvis, ko ieskauj izteikti uz āru izvirzīts portāls (33.–35. att.). Ēku dekorā Pflūgs izmantojis zobinājumu, dekoratīvu zemdzeņu joslas, sīkāk izstrādājis torņu dekoratīvo noformējumu un veidojis smalkākas sarkanā ķieģeļa joslas ēkas stūros, zemdzeņu daļās, logailu ierāmējumā un torņos. Interjerā (36., 37. att.) virs apmettajām, krāsotajām sienām ieraugāmi pusaploces formas griesti, kuri centrālajā daļā pāriet izgaismotajā kupolā, kas paceļas augstu pāri baznīcas draudzes telpai.

27. Līderes pareizticīgo baznīcas plāns

28. Vestienas pareizticīgo baznīcas plāns



29. Līderes pareizticīgo baznīcas zvanu tornis

30. Līderes pareizticīgo baznīca

31. Līderes pareizticīgo baznīcas logi





32. Vestienas pareizticīgo
baznīcas logi



33. Kokneses pareizticīgo
baznīcas ieejas portāls



34. Līderes pareizticīgo
baznīcas ieejas portāls



35. Vestienas pareizticīgo
baznīcas ieejas portāls



36., 37. Līderes pareizticīgo
baznīcas interjers



¹¹ VKPAI PDC arhīvs, Kokneses un
Līderes pareizticīgo baznīcu lietas.

Padomju periods ietekmēja visu trīs dievnamu vēsturi. Kā jau minēts, Kokneses baznīca 60. gados tika uzspridzināta pirms Pļaviņu HES būvniecības. Līderes dievnamu 70. gados vairs neizmantoja, tādējādi pamazām ēka cieta no vides ietekmes. 90. gadu sākumā dievnama tornim trūka jumta seguma, baznīca bija tukša, bet draudze savām vajadzībām izmantoja draudzes vecākā māju blakus dievnamam.¹¹ Pašreiz baznīca joprojām netiek izmantota, taču ir novērojami draudzes centieni to saglabāt. Vestienas pareizticīgo baznīca padomju perioda beigās arī pārtrauca darbību un atrodas drupu stāvoklī.

Lēdurgas un Jāņuciema baznīcu arhitektoniski telpiskā uzbūve ir lakoniskāka. Salīdzinoši mazākas ēkas plānojumā saglabā garenvirzienā izstiepta krusta formu (40., 41. att.). Abām baznīcām Pflūgs izmantojis vienu plānojuma shēmu, mainot tikai ieejas durvju izvietojuma puses apsīdas daļā un Lēdurgas dievnama interjera centrālajā daļā veidojot slīpus stūrus. Ēkas



būvētas no šķeltiem laukakmeņiem ar šķembu pildījumu un sarkanajiem ķieģeļiem stūros, apmalēs, zemdzeģu joslās, ieejas portālos un torņu apjomos (42. att.). Dievnamu mūra apjomi balstās uz laukakmens mūrējuma pamatiem, savukārt ēkas sedz divslīpju jumts. Baznīcām ir divi torņi – zvanu tornis, kura astoņstūra apjoms paceļas virs ieejas ēkā, un neliels tornītis, kas izvietots virs ēkas centrālās daļas (43., 44. att.). Sarkanā ķieģeļa logu apmales, zemdzeģas joslas zobinājumi, krustveida izvirzījumi, logailu pusaploces noslēgumi (45. att.), ieejas portāla (46. att.) un zvanu torņa dekoratīvais risinājums bagātina dievnamu ārējo izskatu.

Dievnamu sienas interjerā (47. att.) ir apmestas un krāsotas. Draudzes telpā un altāra daļā Lēdurgas baznīcas griestus veido cilindriska velve, bet Jāņuciema baznīcā – krusta velve, kas abu ēku centrā pāriet kupolā.

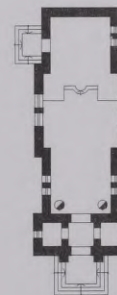


38., 39. Vestienas
pareizticīgo baznīcas
iekšskats

40. Lēdurgas pareizticīgo
baznīcas plāns



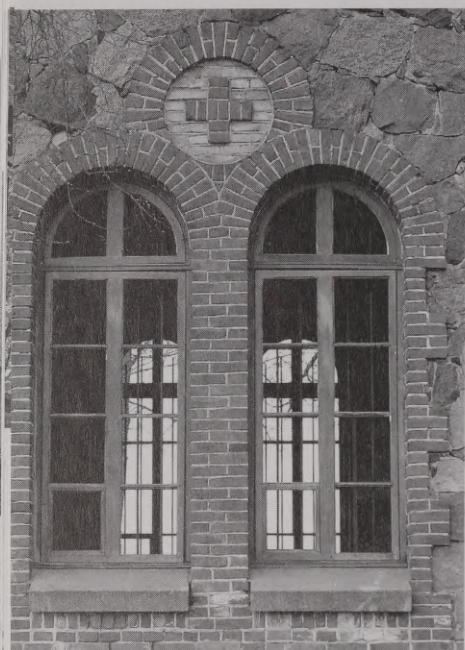
41. Jāņuciema pareizticīgo
baznīcas plāns



42. Lēdurgas pareizticīgo
baznīca

43. Lēdurgas pareizticīgo
baznīcas torņi

44. Jāņuciema pareizticīgo
baznīcas torņi



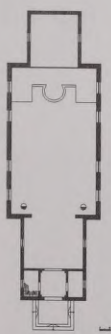
45. Lēdurgas pareizticīgo baznīcas logs



46. Lēdurgas pareizticīgo baznīcas ieejas portāls



47. Lēdurgas pareizticīgo baznīcas iekšskats



48. Skrudalienas pareizticīgo baznīcas plāns

¹² VKPAI, PDC arhīvs, Lēdurgas pareizticīgo baznīcas lieta.

¹³ Kaminska, R., Bistere, A. *Sakrālās arhitektūras un mākslas mantojums Daugavpils rajonā*. Rīga: Neputns, 2006, 178. lpp.

¹⁴ Turpat, 210. lpp.

Arī Lēdurgas pareizticīgo baznīca, kas sākotnēji atradusies pie Bīriņu muižas un uz Lēdurgu pārcelta pirms Otrā pasaules kara, padomju periodā pārtrauca pildīt sakrālās funkcijas. 80. gados dievnama ēkā bija kolhoza "Draudzība" gāzes noliktava, un vēl 1990. gadā tā tika izmantota šim nolūkam.¹² Pašreiz baznīca vispār netiek izmantota.

Jāņuciema pareizticīgo baznīcas vēsture bijusi veiksmīgāka. Jau 1743. gadā Jāņuciemā tika uzbūvēts pareizticīgo dievnams. 1829. gadā to pārbūvēja un iesvētīja. 1874. gadā tika atzīts, ka dievnams ir jānojauc, un 1875. gadā pēc Pflūga projekta sākās jaunas mūra baznīcas celtniecība. 1877. gadā ēka tika pabeigta un 1878. gadā iesvētīta.¹³ Dievnams joprojām sekmīgi pilda savas sakrālās funkcijas.

Pareizticīgo koka baznīcu projektos Skrudalienā un Jēkabpilī Pflūga līdzdalība ir nosacītāka, jo viņš izstrādājis dievnamu pārbūves (Skrudalienā) vai atjaunošanas (Jēkabpilī) projektu, tādēļ šeit nav iespējams runāt par viņu kā vienīgo ēku arhitektoniski telpiskā veidola autoru. Skrudalienas baznīca (49. att.) ir vienīgā no Pflūga projektētajām koka baznīcām, kas ir pārveidots, paplašināts sākotnēji nelielais un vienkāršais draudzes dievnams. Iepriekšējā Skrudalienas pareizticīgo baznīca celta 1800. gadā. 19. gs. otrajā pusē tā bija novecojusi, atradās sliktā stāvoklī, tāpēc 1862. gadā tika uzcelts jauns lūgšanu nams. 1872. gadā to pārveidoja par draudzes baznīcu, tika uzbūvēts zvanu tornis, kā arī jauns kupols virs baznīcas. Pārbūves tika veiktas pēc Pflūga projekta.¹⁴

Plānojumā (48. att.) baznīca veido izstieptu latīņu krustu. Ēkai ir divi torņi – kvadrātiskas formas zvanu tornis virs ieejas un nelielāks kupoliņš centrālajā daļā. Baznīcas koka guļbūve, kas apšūta ar horizontāliem, krāsotiem dēļiem, balstās uz mūrētu laukakmeņu pamatiem, un to sedz pamīšus divslīpju un četrslīpju jumts. Salīdzinoši bagātīgs ir dekoratīvo elementu lieto-

jums – zemdzeļu joslas, zvanu torņa logu kokā grieztās aplodas, trīsstūrveida frontoni virs logailām, kā arī lieveņa kokgriezumu dekors (50. att.).

Dievnama interjerā (51. att.) draudzes telpa it kā sadalīta divās daļās ar liektu vienkāršu velvi. Griestiem ir līmenisks krāsotu dēļu pārsegums, bet sienas klāj krāsots apmetums.

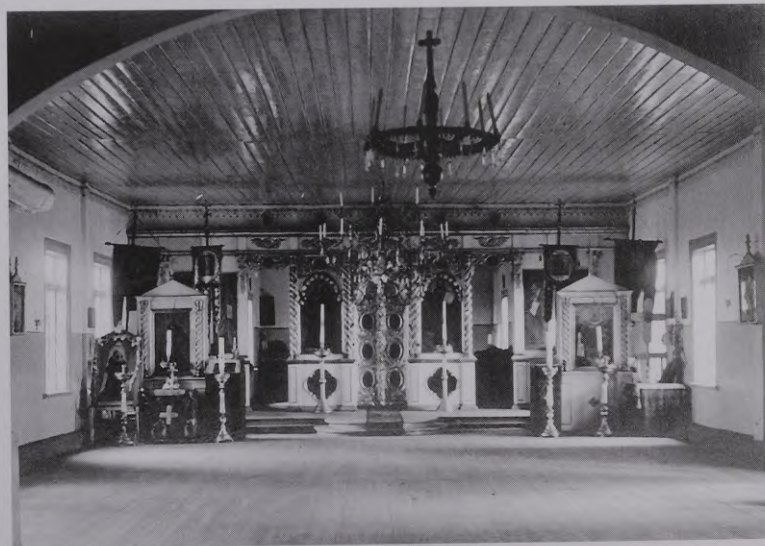
Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīcas (52. att.) vēsture ir nedaudz sarežģītāka. Sv. Gara baznīcas un klostera celšanu var attiecināt uz 1670.–1675. gadu. 1866. gadā klosteris tika pilnībā slēgts, un koka Sv. Gara un mūra Sv. Nikolaja baznīcas kļuva par draudzes dievnamiem. Sv. Gara baznīca novecoja, draudēja sabrukt, tāpēc 1850. gadā dievkalpojumi tika pārtraukti. 1843. gadā apstiprināja projektu jaunas mūra baznīcas celtniecībai, 1852. gadā Svētā Sinode lika izveidot projektu baznīcas remontam, bet centieni nerealizējās. 1878. gadā Jēkabpils cieta lielā ugunsgrēkā, 1881. gadā uguns iekļuva Sv. Gara baznīcas pagalmā, taču pats dievnams šajos ugunsgrēkos netika postīts. 1882. gadā baznīcas sarežģītās situācijas risināšanā iesaistījās Baltijas Pareizticīgā brālība. Pēc bīskapa Filareta izvēles baznīcas ēkas apsekošanai tika nozīmēts akadēmiķis Roberts Augusts Pflūgs. Viņš sniedza brālībai norādījumus, kā jāveic celtniecības darbi, lai sasniegtu divējādu mērķi: kapitāli atjaunotu ēku un tajā pašā laikā saglabātu tās stilu un seno izskatu. 1883. gadā sākās atjaunošanas darbi, un 1884. gadā ēka tika pabeigta un iesvētīta (53. att.). Sv. Gara pareizticīgo baznīca atdzima, kāda bija, – koka, iepriekšējā izskatā un izmēros. Darbus vadīja īpaša komisija, kuras sastāvā bija arhitekti Roberts Augusts Pflūgs un Aleksejs Kizelbašs. Taču jau 1885. gada janvārī Sv. Gara baznīca pēc ļaunprātīgas spridzināšanas pilnībā nodega. Pēc šī notikuma tika nolemts gan baznīcu, gan zvanu torni celt no ķieģeļiem, joprojām saglabājot sākotnējo stilu un izmērus. 1885. gada septembrī tika likti baznīcas pamati, iemūrējot tajos vara plāksni ar īsu dievnama vēsturi, piebildi, ka ēka veidota iepriekšējā izskatā un izmēros, un celtniecības komitejas locekļu uzskaitījumu, kuru vidū kā celtnieks minēts Aleksejs Kizelbašs. 1888. gadā ēka tika pabeigta un iesvētīta. Tā kā turpināja pienākt ziedojumi baznīcai, bija iespējams realizēt Pflūga sākotnējo mūra zvanu torņa



49. Skrudalienas pareizticīgo baznīca

50. Skrudalienas pareizticīgo baznīcas lievenis

51. Skrudalienas pareizticīgo baznīcas interjers





52. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīca



53. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo koka baznīca. 1884. gadā



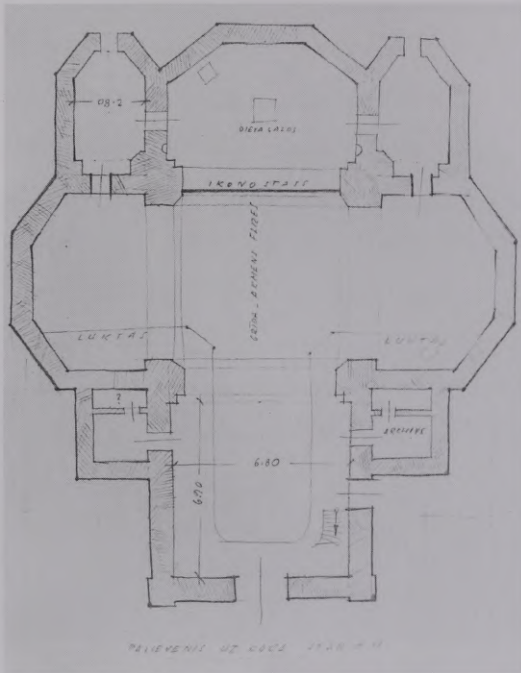
54. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīcas zvanu tornis

¹⁵ Васильев, Н. Древний Свято-Духовский храм в городе Якобштадте. С.-Петербург: Типография А. С. Суворина, 1889, с. 9–35.

projektu. Rasējumi tika pārskatīti, piedaloties Kīzelbašam, un 1887. gadā zvanu tornis (54. att.) tika uzcelts pie ieejas baznīcas teritorijā tādā pašā stilā un no tā paša materiāla kā dievnams.¹⁵

Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīca plānā ir krustveida centrālbūve (55. att.). Ēkai ir pieci kupoli (56. att.), kas izvietoti virs centrālās daļas, transeptiem, priekštelpas un altārdaļas. Visiem kupoliem ir poligonāla forma un barokāls noslēgums, centrālā kupola apjomā veidotas logailas ar pusaploces nobeigumu. Zvanu tornis šai baznīcai ir brīvi stāvošs un izvietots pie ieejas tās teritorijā. Virs taisnstūra pamatapjoma paceļas kvadrāta formas tornis, kas pāriet poligonālā apjomā, kuru noslēdz astoņslīpju smaile ar sīpolveida kupolu. Dievnama dzeltenā ķieģelī ar sarkanbrūnām joslām celto apjomu balsta tēstu laukakmeņu pamati, un ēku sedz kupolveida jumta pārsegums zem katra kupola. Baznīcai veidota dekoratīva dzega ar dentikulu joslu, zem kuriem sienā iestrādāta krāsainu flīžu josla (57. att.). Logailas, kas noslēdzas ar pusaploci, ietver betonā lietas dekoratīvas kolonniņas (58. att.). Baznīcas priekštelpai apkārt ir vaļēja koka galerija (59. att.), kas bagātīgi rotāta ar kokgriezumiem. Sv. Gara mūra dievnams precīzi atkārtō iepriekšējās koka baznīcas formas, atšķiras vien detaļas – dekoratīvo elementu risinājumā parādās 19. gs. beigu tendences, logailām vienkāršākā taisnstūra forma ar nošķeltiem augšējiem stūriem nomainīta uz pusaploces noslēgumu, centrālajā kupolā izbūvēts lielāks skaits logailu u. tml. Savukārt koka galerija pie ieejas ēkā ir visai precīza atsauce uz iepriekšējo dievnamu. Baznīcas interjerā transepti un altārdaļa segti cilindra velvēm, bet centrālajā daļā paceļas kupols.

Pflūgs projektējis arī divas pareizticīgo baznīcu ēkas Rīgā – Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāli (1876–1884) Brīvības bulvārī (60. att.) un Vissvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo



55. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīcas plāns

56. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīcas kupoli

57. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīcas zemdžegas joslas fragments

58. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīcas logs



59. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīcas koka galerija



60. Rīgas Kristus
Piedzimšanas pareizticīgo
katedrāle



61. Rīgas Vissvētās
Dievmātes Patvēruma
pareizticīgo baznīca

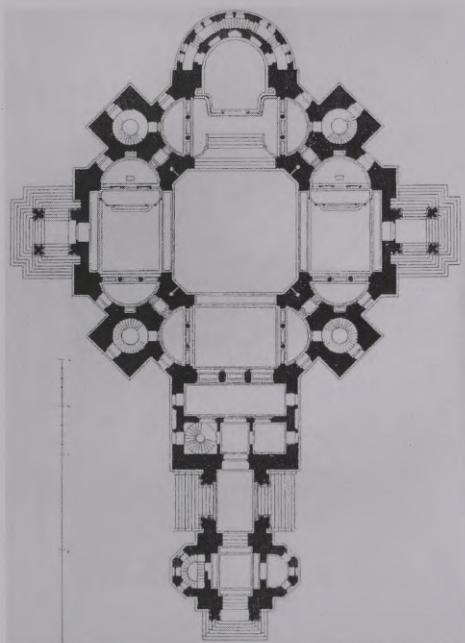
¹⁶ *Rīgas dievnami: Arhitektūra un māksla.* Vita Banga, Dace Čoldere, Marina Levina (darba grupas vad.) u. c. Rīga: Zinātne; Mantojums, 2007, 430.–432. lpp.

¹⁷ Turpat, 428. lpp.

baznīcu (1876–1879) Mēness ielā (61. att.). Abas baznīcas celtas t. s. krievu-bizantiešu stila formās, kas tās atšķir ne vien no citiem Pflūga projektētajiem dievnamiem, bet arī no vairuma Latvijas pareizticīgo baznīcu, kuru būvniecībā reti izmantotas šādas būvformas. Arī sarkanais ķieģelis un laukakmens, kas tā iederas Latvijas laukos un mazpilsētās, šeit nomainīts pret dzelteno ķieģeli. Rīgas dievnamiem netrūkst smalki izstrādātu arhitektonisko detaļu, sarežģītāks ir to būvapjomu kārtojums (katedrālei) un dekoratīvo elementu izmantojums.

Kristus Piedzimšanas katedrālei vēsturiski ir bijusi līdzīga situācija kā citām Pflūga projektētajām pareizticīgo baznīcām. Dievnams stipri cieta abos karos. 1918. gadā baznīca darbojās kā luterāņu dievnams, pareizticīgo dievkalpojumi tika atjaunoti tikai 1921. gadā. Savukārt 1963. gadā baznīcu slēdza un pēc arhitekta Jura Skalberga projekta pārbūvēja par Zinību namu, iekšējās tika izveidotas dzelzsbetona konstrukcijas un starpstāvu pārsegumi. 1991. gadā dievnams tika atdots pareizticīgajiem un sākās ēkas atjaunošanas darbi. 1992. gadā baznīcu iesvētīja. Interjera restaurācija tika pabeigta 2000. gadā, savukārt 2005.–2006. gadā veikti fasāžu atjaunošanas darbi.¹⁶

Baznīca plānojumā risināta kā krustveida centrālbūve (62. att.). Ēkai ir pieci kupoli un zvānu tornis, kas sākotnējā projektā nebija paredzēts, bet tika atsevišķi projektēts laikā, kad baznīcas ēka bija gandrīz pabeigta un "imperators Aleksandrs II ar ģimeni uzdāvināja katedrālei 12 (citur 15) zvānus"¹⁷, kam bija jāatrod piemērota vieta. Cilindriskās formas kupoli ar logailām un kupolveida pārsegumu (63. att.) izvietoti virs ēkas centrālās daļas (centrālais, lielākais kupols) un četros ēkas stūros (plānojumā – krusta zaru padusēs). Zvanu torņa (64. att.) forma ir tuva kupolu risinājumam – virs kvadrātiskā pamatapjoma pacelas poligonālais tornis, ko noslēdz kupolveida pārsegums. Katedrāles fasāžu apdarē (65. att.) izmantots dzeltenais



ķieģelis, ko papildina sarkanbrūnas cementa plāksnišu joslas. Dievnams balstās uz tēsta granīta bloku pamatiem. Ēku sedz kupolveida un cilindriskas formas jumta segums. Katedrāles fasādes ir bagātīgi dekorētas (66. att.): arhitektoniski telpiskās konstrukcijas bagātina dekoratīvas zemdzeģu joslas ar dažādu augu motīvu joslām, kolonniņas starp logailām, trīs portāli, un to visu paspīlgtina krāsojums. Gan ķieģeļi, gan betonā lietie dekoratīvie fasāžu elementi ir krāsoti. Katedrāles fasāžu dekoratīvi plastisko apdari veikusi Augusta Folca tēlniecības un akmens apstrādes darbnīca Rīgā.¹⁸ Dievnama sākotnējais interjers līdz mūsdienām nav saglabājies, izņemot atsevišķus sienu gleznojumus, kas restaurēti 90. gados. Baznīcas iekštelpas pārsegta ar cilindriskām velvēm un kupolu centrālajā ēkas daļā. Sienas ir apmestas, krāsotas un rotātas ar gleznojumiem, kas īpaši grezni ir draudzes telpas centrālās daļas kupolā.

62. Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāles plāns

63. Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāles kupoli

¹⁸Turpat, 429. lpp.



64. Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāles zvanu tornis

65. Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāles fasādes fragments

66. Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāles fasādes fragments



67. Kapliča blakus Rīgas
Visvētās Dievmātes
Patvēruma pareizticīgo
baznīcai

68. Rīgas Visvētās
Dievmātes Patvēruma
pareizticīgo baznīcas kupols

¹⁹ *Rīgas dievnami.*, 534.–535. lpp.



Visvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo baznīcas celtniecība uzsākta tajā pašā gadā, kad Kristus Piedzimšanas katedrāle, tādējādi ir izskaidrojama zināma līdzība šo dievnamu arhitektoniskajā izveidē. Jau 1777. gadā tika uzcelta pirmā – koka baznīca, kas 1875. gadā no- dega, tādēļ tās vietā 1876.–1879. gadā cēla jaunu mūra dievnamu pēc Roberta Augusta Pflūga projekta. Blakus baznīcai 1936. gadā pēc arhitekta Sergeja Antonova projekta uzcelta kapliča arhibīskapam Jānim (Pommeram) (67. att.).¹⁹

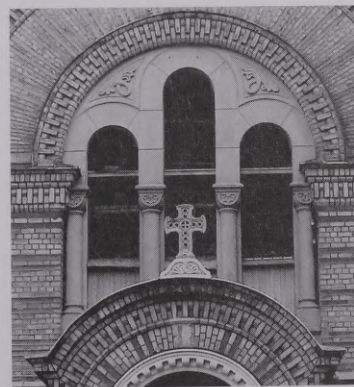
Dievmātes Patvēruma baznīca plānā ir krustveida centrālbūve. Taču salīdzinājumā ar Kristus Piedzimšanas katedrāli plānojums garenvirzienā ir nedaudz izstieptāks. Dievnamam ir izteiksmīgs kupols (68. att.), kas paceļas virs ēkas centrālās daļas, tam ir poligonāla forma ar logailām, un to sedz kupolveida pārsegums. Ēkas stūros blakus centrālajam kupolam izvietoti četri salīdzinoši nelieli torniņi, arī to poligonālos apjomus sedz kupolveida pārsegumi. Virs ieejas baznīcā otrā stāva līmenī atrodas telpa ar dievnama zvaniem (69. att.). Šī ēkas daļa netiek akcentēta ar Pflūga dievnamiem raksturīgo zvanu torni, tā saplūst ar dievnama kopējo apjomu. Arī šīs baznīcas sienu apdarē izmantots dzeltenais ķieģelis, kas mijas ar sarkanbrūno plāksnīšu horizontālajām joslām (70. att.). Ēku sedz divslīpju un cilindriskas formas jumts, ko papildina kupoli transeptu galos un virs altārdaļas. Dekoratīvais fasāžu noformējums baznīcai ir atturīgāks nekā katedrālei, taču arī šeit ieraugāmas dekoratīvas zemdzeģu joslas, atsevišķi dekoratīvie elementi, kas atlieti cementā un sasauca ar katedrāles fasāžu dekoru (71. att.). Interjerā dievnama centrālo daļu sedz lielais kupols, kas bagātīgi rotāts ar gleznojumiem.



Roberta Augusta Pflūga projektētās baznīcas, kaut arī tapušas ļoti īsā laikposmā, veido savstarpēji atšķirīgu un interesantu dievnamu kopumu. Pareizticīgo baznīcu projektos Pflūgs variējis gān ēku plānojumu, izmantoto celtniecības materiālu, torņu un kupolu skaitu un formu, gan dekoratīvos elementus un pat ēku stilistisko veidolu. Tādēļ viņa projektētie dievnami raksturo arhitektu kā daudzpusīgu speciālistu, kas bagātinājis Latvijas arhitektūras mantojumu ar kvalitatīvām un interesantām dievnamu ēkām.

69. Rīgas Vissvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo baznīcas ieejas daļa

70. Rīgas Vissvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo baznīca



71. Rīgas Vissvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo baznīcas ieejas daļas fragments

19. GADSIMTA NEOGOTISKIE ALTĀRI LATVIJAS LUTERĀŅU BAZNĪCĀS

Daina Lāce

¹ Sk.: Kaminska, R. Altāri 18. gs. Latgales baznīcās. Retablu pamattīpi. *Letonika*, 1998, Nr. 1, 22. lpp.

² Piemēram, Seces baznīcas apsekošanas apraksts. 1940. Sastādījis Alfrēds Lapukins. Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrs (turpmāk VKPAI PDC), Seces luterāņu baznīcas lieta.

³ Grosmane, E. Neogotikas ienākšana Rīgas Domā 19. gs. pirmajās desmitgadēs. No: *Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā*. Rīga: AGB, 1998, 62.–63., 69. lpp.; Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas: Vēsture, arhitektūra, māksla un memoriālā kultūra*. 3. sēj. (M–Sal). Rīga: Due, 2006, 261. lpp.

⁴ Vilhelms Neimanis atzīmē Heibela līdzdalību arī Limbažu altāra (1785) un Vangažu altāra un kanceles (1790) izgatavošanā. Heibels ieradies Rīgā ap 1780. gadu, trīsdesmit gadus vēlāk (1810) apmeties Limbažos, bet 1829. gadā pārcēlies uz Tartu. Miris Valkā. – Neumann, W. *Lexikon baltischer Künstler*. Rīga: Jonck & Poliewsky, 1908, S. 67–68.

⁵ Grosmane, E. Neogotikas ienākšana Rīgas Domā 19. gs. pirmajās desmitgadēs, 63. lpp.

⁶ VKPAI PDC, Kalsnavas luterāņu baznīcas lieta un Vecpiebalgas luterāņu baznīcas lieta.

⁷ Liepiņš, P. Darīsim visu, lai Kalsnavas baznīca paceltos no drupām. *Stars*, 1990, 11. aug., 3. lpp. Frīdriha Brunstermaņa pārskatā par amata meistariem galdniekiem (*Tischler*), namdariem (*Zimmermann*) un mēbeļu galdniekiem (*Stuhlmacher*) Heinrihs Rikmanis nav minēts (Brunstermann, F. *Die Geschichte der kleinen oder St. Johannis Gilde*

20. gs. beigās un 21. gs. sākumā, pievēršoties Latvijas baznīcu atjaunošanai, dievnamu iekārtai nereti izvēlas gotikas motīvus. Līdzīga tendence bija vērojama arī 20. gs. 20.–30. gados, kad novērsa Pirmā pasaules kara postījumus. Nez vai iespējams rast adekvātu skaidrojumu šai ievirzei, tomēr tā sasaucas ar 19. gs. priekšstatiem par gotiku kā kristīgās baznīcas vareņības simbolu un ticības laikmeta personifikāciju, kas sekmēja neogotikas dominējošo lomu Eiropas baznīcu celtniecībā un iekārtošanā, sākot ar 19. gs. 30. gadiem.

19. gs. neogotiskie altāri (retabli) Latvijā līdz šim bijusi maz pētīta tēma.¹ Sākotnēji pat bija grūti atbildēt uz jautājumu par kvantitatīvajiem rādītājiem – cik neogotisko altāru ir saglabājušies līdz mūsdienām, jo 19. gs. baznīcu interjera priekšmeti postīti abos 20. gs. pasaules karos un politiskās vēstures kolīzijās. Ilgu laiku kultūras mantojuma apzinātāju ekspedīciju piezīmēs bija lasāma lakoniska piezīme: "Altāris – pseidogotika, jaungotika – nevērtīgs."² Pašreiz zināms, ka 19. gs. bagātinājās Latvijas luterāņu baznīcas ar vairāk nekā 50 neogotiskiem altāriem. Raksta ietvaros tiks apskatītas neogotisko altāru tipoloģiskās grupas, ko izdevies konstatēt Latvijas luterāņu dievnamos.

Agrīnie altāri (1816–1845)

Neogotisko altāru tradīcija Latvijas teritorijā aizsākās ar Tērbatas universitātes profesora arhitekta Johana Vilhelma Krauzes (1757–1828) projektu Rīgas Doma altārim 1816. gadā³, ko realizēja kokgriezējs un mākslas galdnieks Augusts Gothilfs Heibels⁴ (1760–1846). Elita Grosmane par 19. gs. sākumā izgatavoto altāri (1. att.) raksta: "Johana Vilhelma Krauzes jaunā altāra iecere izcēlās ar savu vērienīgumu. Tas vairs nebija pierastais korī iedziļinātais retabls, pat ne klasicisma vēsi atturīgajā variantā, bet gan gandrīz līdz šķērsjomam izvērsta visu kori nodaloša vienlaidu siena ar divām durvju ailām, kas atsauc atmiņā viduslaiku letnera ideju. (..) Īpaši izcelta centrālā daļa, cita aiz citas novietotās garās kanelūrētās kolonnas rada perspektīvisku saīsinājumu, kas turpinās smailarkas dubultojumā. Timpāna vietu aizņem glorijs, caur kuras stariem no aizmugures logiem ienāk gaismas, piešķirot altārim iracionālu spožumu, un sabalsojas ar dievišķās gaismas apņemto Kristus tēlu "Apskaidrošana" gleznā."⁵

1820. gadā iesvētītais Rīgas Doma altāris nākamajās desmitgadēs kļuva par paraugu vēl četrus altārus izgatavošanai. Tie līdz mūsdienām nav pilnībā saglabājušies, jo baznīcas daļēji vai pavisam sagrāva Otrā pasaules kara laikā.⁶ Pārskatā par Kalsnavas luterāņu baznīcas būvēsturi minēts, ka "1832. gada 23. februārī Kalsnavas baznīcas iekšējo apdari (..) apņēmās veikt Rīgas galdniekmeistars Heinrihs Rikmanis"⁷. Pieminekļu valdes 1928. gada altāra apraksts vēsta: "Altārs gotiskā stilā ar 4 joniešu kolonnām. Altāra sānos reljefa izgreznojumi apmetumā, altāra



1. Rīgas Doma altāris.
1816–1820

2. Kalsnavas baznīcas altāris.
1832–1835

3. Vecpiebalgas baznīcas
altāris. 1845

augšdaļā svētā gara reljefs; augšā bumba ar krustu, gar malām uzraksts "Gods Dievam augstībā un miers virs zemes" uz zila fona. Altārglezna (..) Kristus augšāmcelšanās."⁸ Kalsnavas baznīcu un, domājams, arī altāri (2. att.) iesvētīja 1835. gada 3. martā.⁹ 19. gs. 40. gadu sākumā analogus altārus iesvētīja Vecpiebalgas¹⁰ (3. att) un Rites¹¹ (Ilzes, Kacītes) luterāņu baznīcās. Rīgas Doma baznīcas altāra tipoloģiskais variants, iespējams, visvēlāk – 19. gs. 60. gados – izmantots arī Liepkalnes luterāņu baznīcā.¹² Tā laikposmā no 1820. līdz 1868. gadam Latvijā parādījās pieci radniecīgi altāri, kur klasicisma tradīcijas savijās ar neogotikas izpausmēm.

Klasicisma un neogotikas elementu apvienojums redzams arī Puzes luterāņu baznīcā uzstādītajā altārī, kur divas profesionāli augstā līmenī izgatavotas kanelūrētas joniskās kolonnas (ar antikajā tradīcijā bāzētu siluetu) ieskauj 1879. gadā pabeigto altārgleznu "Noņemšana no krusta". Gleznas rāmja smailarkas noslēgumu aizpilda četrslāpju māsverks, ko vainago vimpergs

*im Wort und Bild [zum Jubiläumsjahr 1901]. Rīga, 1902). Iespējams, tas ir Teodors Heinrihs Rikmanis (1810–1848), kas līdz šim pazīstams kā gleznotājs un grafiķis (sk.: Neumann, W. *Lexikon baltischer Künstler*, S. 125–126).*

⁸ VKPAI PDC, Kalsnavas luterāņu baznīcas lieta. 1928. gada aprakstu sagatavojis A. Dzvīkals.

⁹ Baznīca sagrauta 1944. gada augustā. – Liepiņš, P. Darīsim visu, lai Kalsnavas baznīca paceltos no drupām, 3. lpp.

4. Zālves baznīcas altāris. 1855

¹⁰ No 1842. gada galdnieka darbus Vecpiebalgas baznīcā veica Mārcis Sārums (1799–1859) (VKPAI PDC, Vecpiebalgas luterāņu baznīcas lieta; Kundziņš, P. Mārcis Sārums. *Latvijas Arhitektūra*, 1939, 2. burtn., 40. lpp.). "1944. g.(..) 20. augustā vācu karaspēks atkāpjoties uzspridzināja torni, sabruka arī daļa baznīcas" (Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas: Vēsture, arhitektūra, māksla un memoriālā kultūra*. 4. sēj. (Sar-Z). Rīga: Due, 2007, 348.–350., 352.–354. lpp.).

¹¹ Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 3. sēj., 375. lpp.

¹² 1868. gada 24. novembrī Liepālnē iesvētīja jaunu mūra baznīcu. – Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas: Vēsture, arhitektūra, māksla un memoriālā kultūra*. 2. sēj. (I–L). Rīga: Due, 2006, 430. lpp.

¹³ Vincencs Štacs (1819–1898) – vācu arhitekts, ainavu un arhitektūras gleznotājs. Ķelnes Doma būvmeistars no 1845. gada, diecēzes būvmeistars no 1863. gada. Viens no vadošajiem viduslaiku formu popularizētājiem. Sākot ar 1854. gadu, izdeva gotikas parauggrāmatas. 1864. gadā pēc viņa projektiem jau bija uzceltas 125 baznīcas. – *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 31: Siemering bis Stephens. Leipzig: Seemann, 1999, S. 492.

¹⁴ Rakstītais galvenokārt attiecas uz vācu kultūras loku, kur arhitektūras teorijā gotiskā fiale ar plānā kvadrātisku ķermeņi un prizmveida noslēdzošo smaili tiek nodalīta no citiem dekoratīviem tornīšiem.

¹⁵ Tā, piemēram, Makss Pauls Berči 1874. gada Cesvaines projekta variantos piedāvāja altāri ievietot apsīdā vai to projektēt kā sienu, kas nodala draudzes telpu no apsīdas. – Liepājas muzejs, inv. Nr. LVMM 3829.



ar raženiem vēlinās gotikas formās veidotiem krabjiem un krusta puķi. Dekoratīvo kompozīciju virs altārglezņas norobežo divas masīvas ar krabjiem un krusta puķi rotātas fiales, kas novietotas virs kolonnām. Kolonnu virtuozī smalkais veidojums, reizē gotisko elementu masivitāte un amatnieciskais traktējums rosina nākotnē pārskatīt Puzes altāra datējumu.

19. gs. 50. gadi un neogotikas altāru daudzveidība

19. gs. 50. gados, pieaugot zināšanām par gotikas stilistisko daudzveidību, ko sekmēja arvien plašākais parauggrāmatu klāsts, kuras koncentrējās uz vēsturisko objektu uzmērīšanu un popularizēšanu, arī Latvijā parādījās tipoloģiski daudzveidīgi altāri. Uzskatu plurālismu varētu ieskicēt, piesaucot divus 19. gs. vidū vadošos Vācijas gotisko parauggrāmatu izdevējus. Tā, piemēram, Kaseles Augstākās amatniecības skolas pedagogs arhitekts Georgs Gotlobs Ungeviters (1820–1864) apsekoja un savos izdevumos publicēja attēlus, kuros skatāmi agrīnās gotikas periodā celtie un iekārtotie dievnami ar nelieliem virotņu altāriem. Savukārt Ķelnes Doma būvmeistars Vincencs Štacs¹³ (1819–1898) orientējās uz vēlinās gotikas paraugiem ar izvērstām retabla kompozīcijām, smalku, bet bagātīgu dekoratīvo elementu izmantojumu un daudzveidīgu skulpturālo dekoru, kur jaušamas arī renesanses ieskaņas un amatnieku ceļojumos iegūtās zināšanas par antikās tēlniecības mantojumu. Savdabīgas mutācijas un jēdzienisku paplašinājumu 19. gs. piedzīvoja arī tradicionālais gotikas dekoratīvo elementu (fiales, vimpergi, krabji, krusta puķes) klāsts. Tos papildināja bruņinieku ziedi, baldahīni, fialu tornī, tabernākulfiales, un, ja kāds dekoratīvs tornītis neiekļāvās paplašinātajās definīcijās, tad to nosauca vienkārši par pinaklu.¹⁴ 19. gs. vidū gotika vairs nebija tikai romantiska altāru aplikācija. Saglabātie baznīcu projekti apliecina, ka arhitekti piedāvāja baznīcas interjera skatu ar precīzi izstrādātu altāra risinājumu un telpisko novietojumu – dziļi altāra apsīdā vai kā dievnama austrumu daļu atdalošu sienu.¹⁵

Skaitliski neliela altāru grupa Latvijā izgatavota, balstoties uz agrīnās gotikas virotņu altāru paraugiem vai iedvesmojoties no tiem. Vienkāršota minēto altāru shematiskā uzbūve ir šāda: centrālās smailarkas platums vienāds ar sānu smailarku platumu summu, paredzot iespēju ar sānu daļām pilnībā nosegt centrālo daļu, kas baznīcēniem



tiku parādīta tikai svētku reizēs. Agrīnās gotikas virotņu altāros tos vainagojošā krusta puķe neatrodas augstāk par altāra apsīdas logailas palodzi. Tiesa, altāru būvētāji savas pieredzes un izpratnes ietvaros minētos principus dažādi variēja, rezultātu dažkārt krietni attālinot no sākotnējā prototipa. Tomēr interesei par agrīnās gotikas virotņu altāriem Latvijā atsevišķu piemēru veidā var izsekot līdz pat 20. gs. sākumam, kad nelielu askētisku altāri uzstādīja jaunuzceltajā Kuldīgas Sv. Annas baznīcā. Savdabīgu neogotikas dekoratīvo elementu un 18. gs. altāru uzbūves konsolidācijas piemēru savulaik varēja vērot Zalves luterāņu baznīcā 1855. gadā uzstādītajā altārī (4. att.).¹⁶ Pieminekļu valdes fotomateriālos redzamas uz augsta cokola novietotas sešas marmorizētas kolonnas ar kausveida kapiteļiem, kas balsta trīs māsverkiem, krabjiem un krusta puķēm rotātas smailarkas. Īpaša vērība veltīta centrālās, nedaudz iedziļinātās un platākās smailarkas detalizētajai māsverka kompozīcijai ar trejlapjiem un četrļapjiem, kur kopējā rakstā iezīmējas sānu smailarku modelējums ar dubulto volūtu, radot ilūziju par iespēju šo altāri skatīt aizvērtā veidā.

Perspektīvais portāls

19. gs. vidū izgatavoja trīs altārus, kuru kompozīciju lielā mērā noteica gotikas perspektīvā portāla ideja. Hronoloģiski vecākais šajā grupā ir Rūjienas luterāņu baznīcas altāris (5. att.). Ir zināms, ka 1855.–1856. gadā to izgatavojis galdnieks Albrehts¹⁷ pēc Pērnavas Sv. Nikolaja baznīcas altāra zīmējuma, ko draudze šim nolūkam bija iegādājusies.¹⁸ Altāra kompozīcijas pamatā ir ar volūtām dekorēts perspektīvais portāls, ko no abām pusēm norobežo kolonnas, kuras vainago ar krabjiem un krusta ziediem rotāti ažūri fīaļu torņi. Starp fīaļu torņiem izvietotas neogotisku arku un krusta ziedu rindas – efektīgs fons nelielam vimpergam ar trejlapī, kas balsta dižgotikas formās izteikti plastiski veidotu krusta puķi. Rūjienas altāra ideja, domājams, guvusi vispārēju atzīnību, jo laikā no 1857. līdz 1859. gadam analogs altāris izgatavots Mārča Sārums (1799–1859) pārbūvētajai Smiltenes luterāņu baznīcai (6. att.).¹⁹ Bet vēl pēc pieciem gadiem (1864) perspektīvā portāla ideja altārim izmantota Ērgļu luterāņu baznīcā (7. att.).²⁰ Salīdzinot Rūjienas un Ērgļu altāru vēsturiskās fotogrāfijas ar oriģinālo Smiltenes altāri, sākotnēji tie izskatās līdzīgi kā trīs ūdens lāses, tomēr, vērigāk ieskatoties, jākonstatē, ka Smiltenes un Ērgļu altāru dekoratīvie elementi risināti lineārāk nekā Rūjienas baznīcas altāri.

5. Rūjienas baznīcas altāris. 1855–1856

6. Smiltenes baznīcas altāris. 1857–1859

7. Ērgļu baznīcas altāris. 1864

¹⁶ Altāris gājis bojā Otrā pasaules karā. – VKPAI PDC, Zalves luterāņu baznīcas lieta; Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas.*, 2. sēj., 398.–399. lpp.

¹⁷ Galdnieks Albrehts (Alberts?) minēts 1929. un 1949. gadā sastādītajos altāra aprakstos (VKPAI PDC, Rūjienas luterāņu baznīcas lieta). 1818. gadā par Rīgas galdnieku cunftes meistarū uzņēmts Johans Mihaels Albrehts (Brunstermann, F. *Die Geschichte der kleinen oder St. Johannis Gilde im Wort und Bild.*, S. 452).

¹⁸ Kundziņš, P. Mārcis Sārums, 41. lpp.; Pieminekļu pase. 1949. Sastādījis Lidija Veiherte. VKPAI PDC, Rūjienas luterāņu baznīcas lieta.

¹⁹ Rūjienas altāris savulaik patīcis Smiltenes mācītājam. Sk.: Kundziņš, P. Mārcis Sārums, 41. lpp.; Zušmanis, J. Smiltenes baznīcai – 130. *Mūsu Zeme*, 1989, 11. nov.

²⁰ Baznīca uzspriecināta 1944. gadā. Sk.: Ķīplokis, E. *Dzimtenes draudzes un baznīcas*. Līnolna, Mīneapola: Latviešu ev.-lut. baznīcas Amerikā apgāds, 1987, 143. lpp.



8. Cēsu Sv. Jāņa baznīcas altāris. 1858

9. Rīgas Sv. Pētera baznīcas altāris. 1853

²¹ Ernas Berkholces manuskripts. VKPAI PDC, Cēsu Sv. Jāņa baznīcas lieta; Campe, P. *Lexikon liv- und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400–1850*. Bd. 2. Stockholm, 1857, S. 367, 447. Tatjanas Petrovas monogrāfijā Cēsu baznīcas altāris nav aprakstīts un analizēts. Vien parādās norāde, ka Štakensneiders sagatavojis virkni sakrālu projektu. Sk.: Петрова, Т. *Андрей Штакеншнейдер*. Ленинград, 1978, с. 133.

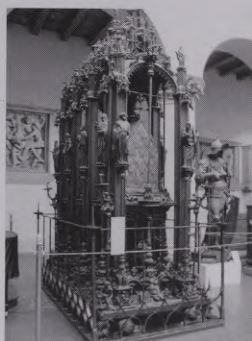
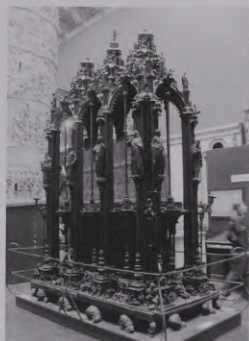
²² Altāra apraksts. 1976. Sastādījusi Valda Vilīte. VKPAI PDC, Cēsu Sv. Jāņa baznīcas lieta.

²³ Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas: Vēsture, arhitektūra, māksla un memoriālā kultūra*. 1. sēj. (A–G). Rīga: Due, 2005, 208.–209., 211., 216.–217. lpp.



19. gs. sākuma tradīcija ar altārgleznu kā altāra retabla pamatelementu Latvijas baznīcās pastāv visu 19. gadsimtu. Šeit vērojama visplašākā amplitūda no vienkāršiem amatnieciskiem darinājumiem ar aptuvenu neogotikas elementu modelējumu, kad altārgleznai ir izgatavots nepieciešamais karkass (Jelgavas Sv. Jāņa baznīca), līdz profesionālu arhitektu projektētiem altāriem ar uzskatāmu gotikas konstruktīvās loģikas un dekoratīvo elementu izpratni. Vērienīgākais risinājums ar altārgleznu dominanti vēl joprojām skatāms Cēsu Sv. Jāņa baznīcā. 1856. gadā Sanktpēterburgas arhitekts Andrejs Štakensneiders (1802–1861) izgatavoja baznīcas altāra projektu, ko ozolkokā realizēja Cēsu galdnieks Bīdenrots.²¹ 1976. gadā Valda Vilīte rakstīja: "Altāris neogotiskās formās sīki un rūpīgi izstrādāts. Apakšējā daļa – profilēts panelis ar četrām augstām kolonnu bāzēm. Uz abām malējām novietoti kokā griezti svečturi."²² Vitolda Mašnovska Cēsu baznīcas apskatā lasām šādas rindas: "Cēsu baznīcas neogotiskais altāris izceļas ar mākslinieciski izteiksmīgu kompozīciju, kuras uzbūves pamatā ir uz augstas mensas (cokola – D. L.) pacelta ar filigrānu lentes ornamenta kokgriezumu rotāta smailloka arka (..) Ar krabjiem greznotās arkas abās pusēs novietotas ar vīnogu ķekaru kokgriezumiem bagātīgi rotātas pāra kolonnas, kuras noslēdz fiales ar krabjiem un krusta puķi. Retablu noslēdz krusta puķe un krusts."²³

Cēsu Sv. Jāņa baznīcas altāra (8. att.) arhitektoniski konstruktīvās un amatnieciskās kvalitātes visskaidrāk atklājas vēsturiskā fotofiksācijā bez altārgleznu.²⁴ Centrālo smailarku no abām pusēm ieskauj slaidas vīnogulāju kokgriezumiem klātas dubultās kolonnas ar kausveida kapiteli.



Virš tām paceļas divas fiales ar sīkiem krabišiem uz prizmveida smailēm, un kā noslēdzošie elementi pievienotas dižgotikas sulīgās formās veidotas krusta puķes, kas pirmajā brīdī, tikai fiali aplūkojot, proporcionāli šķiet par lielu. Tomēr dialogā ar smailarku rotājošajiem raženajiem, plastiski veidotajiem krabjiem un centrālo krusta puķi panākts lielisks noslēgums, kas pamanāms un, domājams, arī orientēts skatam no lielākas distances. Pavisam cits adresāts ir altārglezņas smailarkas rāmja dekoratīvajiem kokgriezumiem, ko patiesi var pamanīt un novērtēt tikai no neliela attāluma, kad gludās joslas mijas ar profilējuma stīgām un divām reljefa griezumā lentēm. Cēsu Sv. Jāņa baznīcas altārglezņas dekoratīvi risinātais rāmis ar kolonnām ir puse no altāra retable kopējā platuma, un tas netieši atklāj, kāda vieta un loma ierādīta neogotiskajam glezņas ietvaram.

Vēlinās gotikas atskaņas un ideju transformācija 19. gs. otrajā pusē

Latvijai jauns tipoloģiskais variants aizsākās ar Rīgas Sv. Pētera baznīcas altāri (1853) (9. att.), kas projektēts, iedvesmojoties no vēlinās gotikas virotņu altāriem ar bagātīgu un ažūru dekoratīvo elementu konstrukciju augšējā daļā, kas piešķir altārim gotiskās augšupieties un dematerialitātes iespaidu. Nozares literatūrā tādi gotiskie altāri nereti tiek dēvēti par tabernākualtāriem.²⁵

20. gs. sākumā Arturs Pēlhaus Rīgas Sv. Pētera baznīcas altārim devis šādu raksturojumu: "(..) no pulēta ozolkoka gotiskā stilā kā augsts tabernākuls izstrādāts altāris, mākslas darbu izgatavoja Ķelnes tēlnieks Štefans²⁶, to iesvētīja 1853. gada oktobrī, altāri rotā kokā grieztas 12 apustuļu figūras, kam par paraugu ņemts svētā Zēbalda piemineklis Nirnbergas Sv. Zēbalda baznīcā."²⁷ Savukārt Pēteris Ārends rakstīja: "Altāri 1853. gadā izgatavoja pēc Ķelnes būvmeistara Vincenca Štaca projekta. Trīsdaļīgā būve no ozolkoka ir ieturēta gotiskā stilā. Vidējā daļa ir platāka un vairāk nekā divas reizes augstāka par sānu daļām. Altāra kopējais platums ir 5,70 m, augstums – 18 m. (..) Altāri rotā divpadsmit no koka grieztas 85 cm augstas apustuļu figūras, kam par paraugu izmantots Pētera Fišera kapa piemineklis Nirnbergā."²⁸ Artura Pēlhaua un Pētera Ārenda publicētie teksti sniedz pietiekami plašu materiālu par 1853. gadā iesvētīto Rīgas Sv. Pētera baznīcas neogotisko altāri. Tomēr mazliet neskaidra paliek informācija par sākotnējo skulpturālo paraugu, tāpēc neliela atkāpe par Pētera Fišera ieguldījumu Eiropas lietišķās mākslas vēsturē.

10.–12. Nirnbergas pilsētas patrona svētā Zēbalda relikvīrijs un tā kopijas Londonas un Maskavas muzejos

²⁴ VKPAI PDC, Cēsu Sv. Jāņa baznīcas lieta.

²⁵ Terminam "tabernākuls" zināmas vairākas nozīmes. Mazāk pazīstamā – dekoratīva konstrukcija gotikas periodā; to veido kolonnas vai pilāri un ažūrs jumtiņš, kas papildināts ar fialēm, vimpergiem un nereti arī skulptūrām. Sk.: Koch, W. *Baustilkunde: Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*. – Gütersloh; München: Bertelsmann, 2006, S. 486; Seemanns *internationales Architektur Lexikon von A bis Z: Architekten, Baumeister, Biografen, Fachbegriffe, Baustile, Tendenzen*. Wien: Tosa, 2004, S. 237; Lucie-Smith, E. *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*. London: Thames and Hudson, 1996, p. 183; Herzig, Y. *Süddeutsche sakrale Skulptur im Historismus*. Petersberg: Imhof, 2001, S. 35; Schindler, H. *Meisterwerke der Spätgotik: Berühmte Schnitzaltäre*. Regensburg: Pustet, 1989, S. 126.

²⁶ Kristofs Štefans (1797–1864). Izgatavojis altārus Ķelnes Sv. Georga baznīcai (1839–1840), Neisas Sv. Kvirina, Klēves (1847) un Remāgenes Sv. Apolinārija baznīcām. – *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 31, S. 595.

²⁷ Poelchau, A. *Führer durch die St. Petri-Kirche zu Riga*. Riga: Häcker, 1901, S. 60.

²⁸ Ārends, P. *St. Petri-Kirche in Riga*. Riga: Tēpfers, 1944, S. 43. Sal. ar: Spārtis, O. Rīgas Evaņģēliski luterisko baznīcu kultūras aspekti. No: *Rīgas dievnami: Arhitektūra un māksla*. Vita Banga, Dace Čoldere, Marina Levina (darba grupas vad.) u. c. Rīga: Zinātne; Mantojums, 2007, 55. lpp.; Čoldere, D. Svētā Pētera Evaņģēliski luteriskā baznīca. No: *Rīgas dievnami...*, 95. lpp.

13. TEODORS ZEILERS. Talsu baznīcas altāra uzmērījums. 1888

²⁹ VKPAI PDC, Vecauces luterāņu baznīcas lieta; Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 4. sēj., 326.–328. lpp.

³⁰ Bērzes baznīcas altāris iznīcināts Otrajā pasaules karā. – Ķiploks, E. *Dzimtenes draudzes un baznīcas*, 316.–317. lpp.

³¹ VKPAI PDC, Blīdenes luterāņu baznīcas lieta; Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 1. sēj., 172.–173. lpp.; Ķiploks, E. *Dzimtenes draudzes un baznīcas*, 318. lpp.

³² Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 3. sēj., 185.–187. lpp.; Ķiploks, E. *Dzimtenes draudzes un baznīcas*, 416. lpp.

³³ Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 4. sēj., 156.–159. lpp.; Ķiploks, E. *Dzimtenes draudzes un baznīcas*, 395. lpp.

³⁴ Campe, P. *Lexikon liv- und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400–1850*. Bd. 1. Stockholm, 1951, S. 441; Bruģis, D. *Historisma pils Latvijā*. Rīga: Sorosa fonds – Latvija, 1996, 239. lpp., 142. norāde.

³⁵ *Altarwand für die Kirche zu Talsen*. Iespējams, altāris izgatavots no 1873. līdz 1876. gadam, kad baznīcā veica rekonstrukcijas darbus un uzstādīja altārgleznu. – VKPAI PDC, Talsu luterāņu baznīcas lieta; Ķiploks, E. *Dzimtenes draudzes un baznīcas*, 395. lpp.; Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 4. sēj., 156.–159. lpp.

1488. gadā ietekmīgas Nirnbergas bronzas liešanas darbnīcas vadītājs Pēters Fišers, vecākais (1460–1520) saņēma pasūtījumu pilsētas patrona svētā Zēbalda relikvīrija (*Sebaldus-Grab*) dekoratīvam ietvaram jeb baldahīnam (10. att.). Reālie baldahīna izveides darbi sākās tikai 1508. gadā, kad no Itālijas ceļojuma atgriezās Pētera Fišera, vecākā, dēli. Hermanis Fišers (1486–1517) izgatavoja arhitektonisko baldahīna karkasu, savukārt Pēters Fišers, jaunākais (1487–1519) veidoja lielāko daļu skulptūru. Svētā Zēbalda relikvīrija baldahīns ir komplicēts, ar skulpturālu dekoru vairākos līmeņos papildināts ansamblis, kas ir lielākais bronzas lējums ziemeļos no Alpiem. To pabeidza 1519. gadā. Nirnbergas pilsētas patrona relikvīrijs mūsdienās novietots Sv. Zēbalda baznīcas centrālā joma kora daļā. 19. gs. relikvīrijam izgatavoja kopijas un novietoja Eiropas mākslas muzeju izstāžu zālēs, piemēram, Viktorijas un Alberta muzejā Londonā un Puškina muzejā Maskavā (11., 12. att.). Domājams, arī Vincencs Štacs, kas orientējās uz vēlinās gotikas mākslas darbiem, iekļāva Nirnbergas relikvīriju savā parauggrāmatā. Rīgas Sv. Pētera baznīcas altārim par paraugu izmantoja Nirnbergas patrona svētā Zēbalda relikvīrija 12 apustuļu skulptūras. Rīgas Sv. Pētera baznīcas altāris gāja bojā 1941. gadā, bet 19. gs. 60.–70. gados atsevišķas tā skulptūras (svētos Jāni, Pēteri un Pāvilu), iespējams, tieši, nepārzinot izgatavotās kopijas un parauggrāmatas, izmantoja par iedvesmas avotu citiem Latvijas baznīcās uzstādītiem altāriem.

19. gs. 60. gadi un monumentālo altāru popularitāte

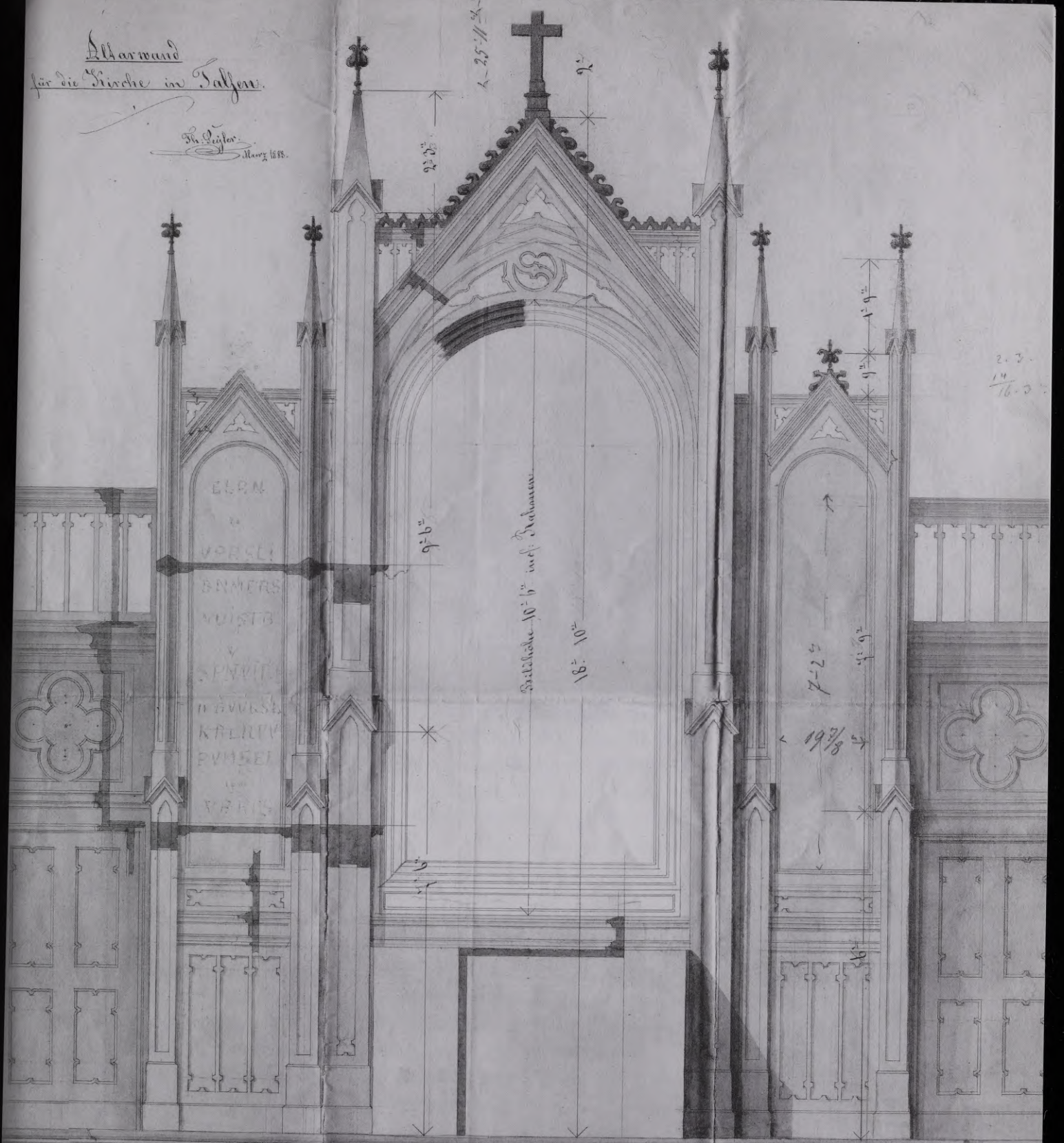
Skaitliski lielāko Latvijas neogotisko altāru kopu veido apjomīgas retablu kompozīcijas. Vēsturiskajos aprakstos tās nereti dēvētas par altāra sienām un izgatavotas laika periodā no 1860. līdz 1880. gadam. Minēto altāru kopīgo shematisko uzbūvi veido trīs smailarkas; centrālā daļa atvēlēta altārgleznei ("Golgāta", "Kristus un Pēteris uz jūras" u. c.). Pašreizējā pētniecības stadijā altāri nosacīti iedalāmi trīs grupās: Teodora Zeilera altāri Kurzemē un Zemgalē; Rīgas mākslas galdnieka Bernharta altāri Vidzemē, Zemgalē un Sēlijā; citi mazāk zināmi savrupi darinājumi (piemēram, Gulbenē, Trikātā).

Teodora Zeilera altāri Kurzemē un Zemgalē

Analizējot konstruktīvos principus, konstatēta Ziemeļkurzemē un Zemgalē izplatīta altāru kopa (Vecauce²⁹, Bērze³⁰, Blīdene³¹, Pope³², Talsi³³). Pēc autorei pašlaik pieejamās informācijas, tie projektēti un izgatavoti no 1866. līdz 1888. gadam. Hronoloģiski vecākais altāris nāk no Vecauces luterāņu baznīcas, bet pārējie datēti ar 19. gs. 70. gadiem. Līdzšinējās publikācijās, balstoties uz Oskara Emīla Šmita sniegtajām ziņām, par Blīdenes altāra izgatavotāju minēts namdaris (arhitekts) Teodors Zeilers.³⁴ Pieminekļu dokumentācijas centrā saglabāts Teodora Zeilera 1888. gada martā izgatavots Talsu luterāņu baznīcas altāra uzmērījums (13. att.).³⁵ Altāra uzbūves pamatā ir trīs slaidas arkas, ko vainago ar māsverku un krabjiem dekorēti vimpergi, un katru arku no abām pusēm ieskauj fīaļu torņi ar smailarkas profilējumu un krusta puķi. Tieši šie fīaļu torņi visuzskatāmāk un pārliecinošāk apliecina ieceres autora profesionalitāti, gotikas elementu teicamu pārzināšanu un lietojumu, sacerot altāra kompozīciju. Centrālo daļu ieskaujošie fīaļu torņi ir raženāki un nedaudz izvīrīti uz priekšu. Savukārt sānu fīaļu torņi rada vizuālu iespaidu, ka tie ir divreiz slaidāki, tāpat kā sānu arkas – divreiz šaurākas

Altarwand
für die Kirche in Telfen.

H. Geyler
May 1888.



1-25-11 1/2

2.3.
14
16.5

ELRM
VORREI
BIMERS
MUSTO
SPNVID
HIVURSL
KALRYV
PVHSEL
VARIQ

Bauhöhe 10 1/2' hoch Rahmen

18' 10"

7-2 1/2

19 7/8"

9' 6"

5' 6"

5' 6"

5' 6"

5' 6"

5' 6"

5' 6"

5' 6"

5' 6"

5' 6"

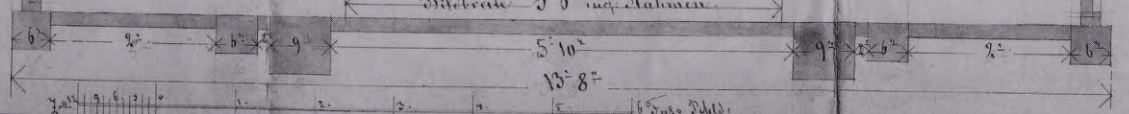
5' 6"

5' 6"

5' 6"

5' 6"

Bauhöhe 5' 6" hoch Rahmen



H. Geyler



14. Saukas baznīcas altāris.
1865

15. Lazdonas baznīcas
altāris. 1867



16. Sunākstes baznīcas
altāris. 1870

³⁶ y-y. Die St. Trinitatis Kirche bei Rīga. In: *Rigascher Almanach für 1880*. Riga: Häcker, 1879, S. 43.

par centrālo smailarku. Talsu altāra sānu fīaļu torņi pilnībā atbilst mākslas vēstures leksikonos iekļautajām definīcijām un shēmām, kas attēlo fīali, kam abas plānā kvadrātiskās daļas ir viena pret otru sagrieztas par četrdesmit pieciem grādiem (šķautne pret skaldni). Lai pilnībā nosegtu altāra apsīdas smailarku, aprakstītajai trīsasu altāra kompozīcijai Talsu baznīcā abās pusēs pievienoti ar gotikas dekoratīvajiem elementiem klāti šauri, vertikāli paneļi, kas ļauj šo altāri pieskaitīt arī letnera tipoloģiskajam variantam, kas detalizēti tiks apskatīts turpmāk.

Rīgas mākslas galdnieka Bernharta altāri

Laikposmā no 1865. gada līdz 1878. gadam Vidzemes, Zemgales un Sēlijas baznīcās uzstādīti pieci altāri ar radniecīgu konstruktīvo uzbūvi, kam pamatu veido trīs smailarkas. Kopīgā pazīme, kas šo grupu atšķir no citiem 19. gs. trīsasu altāriem, ir skulpturālo atveidu novietojums sānu smailarku ieskaustajās nišās. Saukas (1865–1868), Ļaudonas (1868–1869) un Lubānas (1871) luterāņu baznīcas altāros redzami svētais Pēteris un svētais Pāvils, savukārt Sarkandaugavas Sv. Trīsvienības baznīcas (1878) un Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas (1869) altāros izmantoti svētā Pētera un svētā Jāņa ģipsi atlietie tēli. Kā Sarkandaugavas Sv. Trīsvienības altāra izgatavotājs laikabiedra publikācijā minēts galdnieks Bernharts.³⁶ 1860. gadā Rīgā no Berlīnes iecelojušais mākslas galdnieks un tēlnieks Francs Georgs Bernharts³⁷ (1831–1908?) Saukas luterāņu baznīcas altāri, tāpat kā Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas altāri, pieminējis savās 20. gs. sākumā Vācijā izdotajās atmiņās³⁸. Kopumā ar Bernhartu un viņa darbnīcu pēc analogiju principa patlaban var saistīt astoņus altārus.

Saukas baznīcas altārī (14. att.) starp četriem masīviem balstiem uz augsta cokola novietotas trīs smailarkas, ko vainago vimpergi ar māsverka kompozīcijām, krabjiem un nelielām krusta puķēm. Īpaši detalizēti Bernharts izstrādājis centrālo vimpergu ar plastiski plūstoši izliekto noslēguma kontūru un skaidri organizēto atšķirīgu izmēru trejlapju, četrālapju un zivs pūšļu ornamentālo kompozīciju. Saukas baznīcas altārī vairs nevar runāt par slaidajiem fīaļu torņiem, tur redzami stabili, masīvi balsti, kas raisa asociācijas ar kontrforsiem – sānspiediena uztvērējiem. Tas visskaidrāk parādās arī altāra malu balstos, kas kā pakāpienveida kontrforsi novietoti četrdesmit piecu grādu leņķī. Iespējams, šī risinājuma ideja iegūta no Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas būvapjoma, kur kontrforsi akcentē torņa, draudzes telpas un transepta stūrus.

Laikā no 1865. līdz 1870. gadam amatnieki izgatavoja vēl vienu monumentālā altāra versiju ar izvīzītu centrālo daļu. 1911. gadā, atbildot uz aptaujas (*Fragebogen*) jautājumiem par Sunākstes baznīcas (16. att.) celtniecību un iekārtas priekšmetiem, mācītājs Joahims Stenders rakstīja: "1870. gadā baznīcā uzstādīja Rīgas mākslas galdnieka Bernharta izgatavoto altārī un kanceli."³⁹ Ir zināmi trīs altāri – Lazdonā⁴⁰ (1867), Budbergā⁴¹ (1869) un Sunākstē (1870) –, kuru shematiskā kompozīcija ir identiska.⁴² Hronoloģiski vecākais un līdz mūsdienām vislabāk saglabājies retabls atrodas Lazdonas luterāņu baznīcā Madonas pilsētas teritorijā. Lazdonas altāris (15. att.), neraugoties uz iespaidīgajiem izmēriem, rada ļoti smalku iespaidu ar akcentētu vertikālīti, kas panākta, perfekti pārīzinot un liepratīgi izmantojot gotikas dekoratīvos elementus. Visa būve ar augstu profilētu cokolu, trauslām, slaidām kolonnām un atšķīrīga izmēra fīaļu torņiem sadalīta piecās vertikālās daļās, kas kopumā veido lauzītu plakni. Abās pusēs altārgleznei slīpajās plaknēs izvietotas vimpergu un vēlinās gotiskās formās risinātu sulīgu krusta ziedu vainagotas nišas ar Bernharta darbnīcai raksturīgajām svētā Pētera un svētā Jāņa skulptūrām.⁴³ Augstāk – tabernākula daļā – viegluma un graciozītes iespaids panākts ar ļoti slīdiem atšķīrīga augstuma un proporciju fīaļu torņu pāriem, ažu ru arkādi un krabju joslu. Tabernākulu vainago fīaļu ieskautu triju smailarku silueti ar māsverka četrālapjiem, krusta puķēm un krustu. Lazdonas, Budbergas un Sunākstes baznīcu altāros arhitektoniskā kompozīcija balstīta stingrā centrālajā simetrijā un ar atšķīrīga izmēra un novietojuma augstuma fīalēm un fīaļu torņiem ir iemiesota gotiskās augšupītes ideja.

Letnera tipa altāris

Sākot ar 19. gs. 60. gadiem, Latvijā izgatavoja neogotiskā altāra kompozīcijas, kam pamatā ir vēlinās gotikas letnera tipa variants ar akcentētu centrālo daļu. Šī tipoloģiskā varianta popularitāti līdz pat 19. gs. 90. gadiem un arī vēl 20. gs. 30. gados, domājams, noteica dievnama austrumu daļas arhitektoniski funkcionālā zonējuma priekšrocības.⁴⁴ Pirms pievēršanās Latvijā 19. gs. projektētajiem neogotiskajiem letnera tipa altāriem, nepieciešams noskaidrot gotikas laikmeta letnera definīciju. Viens no mūsdienu vadošajiem gotikas arhitektūras pētniekiem Ginters Bindings raksta: "Letners, slēgta vai ar arkādēm dalīta barjera (siena – D. L.), kas kori kā garīdniecības telpu nodala no lajiem paredzētās baznīcas garenjoma daļas; letners kalpoja kā tribīne evaņģēliju lasījumiem, pirms tā atradās tautas vai krusta altāris."⁴⁵

³⁷ *Beilage zur Rigaschen Zeitung*, 1860, 16. (28.) Juli, Nr. 162; Campe, P. *Lexikon...*, Bd. 2, S. 460–461; Priedola-Lāce, D. *Rīgas Vecā Sv. Ģertrūdes baznīca*. Rīga: Letonica, [2000], 17. lpp.; Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 3. sēj., 365. lpp.; *Rīgas dievnami...*, 694. lpp. Līdzšinējās publikācijās par Franca Ģeorga Bernharta nāves gadu minēts 1905. gads, kad Hildburghauzenā iznāca viņa atmiņas *Lebens-Erinnerungen eines Thüringers und wie derselbe nach Russland kam*. Taču Rīgas adrešu grāmatā vēl 1908. gadā tag. Blaumaņa ielā 31 minēts īpašums uz Franca Bernharta vārda.

³⁸ [Bernhardt, F. G.] *Lebens-Erinnerungen eines Thüringers und wie derselbe nach Russland kam*. Hildburghausen: Gadow, 1905. Cit. pēc: Campe, P. *Lexikon...*, Bd. 2, S. 460–461.

³⁹ VKPAI PDC, Sunākstes luterāņu baznīcas lieta. Sal.: Ķīplokis, E. *Dzimtenes draudzes un baznīcas*, 281.–282. lpp.

⁴⁰ Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 2. sēj., 354.–357. lpp.

⁴¹ Torņa fasādē virs ieejas durvīm ir plāksne ar uzrakstu: "Sw. Pahwila basnica. 1865–1866." Par baznīcas iesvētīšanas datumu minēts gan 1868. gada 31. augusts, gan 1869. gada 31. augusts. Sk.: Ķīplokis, E. *Dzimtenes draudzes un baznīcas*, 294. lpp.; Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 1. sēj., 176. lpp.

⁴² Radniecīgi uzbūves principi bija izmantoti arī Džūkstes luterāņu baznīcas altārim, kas gāja bojā Otrā pasaules kara laikā. Pagaidām nav skaidrs, kad Džūkstes baznīcai izgatavoja neogotisko altārī, iespējams, ka pragmatisku apsvērumu dēļ 19. gs. otrā pusē jauns neogotisks karkass apvienots ar vecā altāra skulptūrām (Mozus, Ārons) un 1862. gadā gleznotās altārglezņas "Kristus apraudāšana" kopiju. Sk.: Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 1. sēj., 85., 343.–344. lpp.



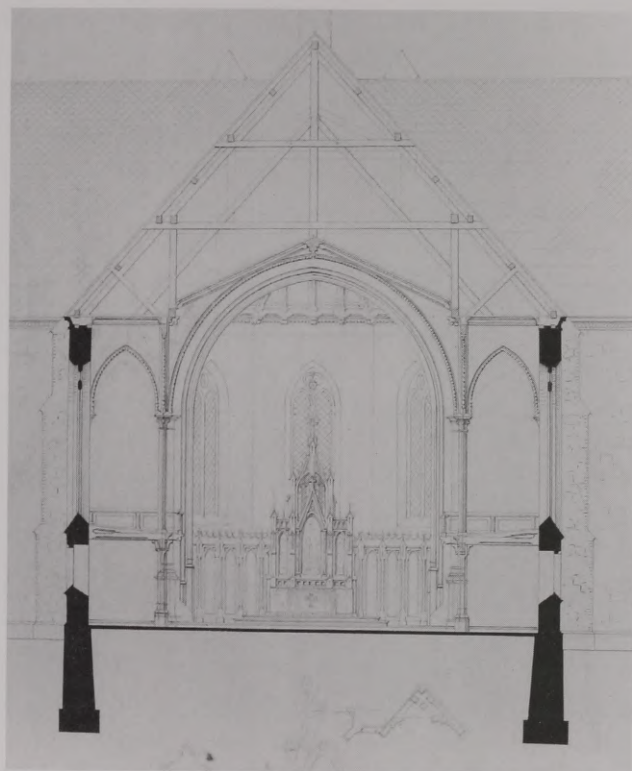
17. Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas altāris. 1869

18. MAKSS PAULS BERČI. Cēsaines baznīcas altāra projekts. 1874

⁴³ Svētais Pēteris labajā padusē tur grāmatu; kreisajā rokā nav redzama atslēga, bet tikai apmetņa mala. Savukārt svētais Jānis zaudējis kausu kreisajā rokā, bet labās rokas plauksta ir bojāta.

⁴⁴ Piemēram, Alfonsa Krastiņa 1937. gadā projektētais Jelgavas Sv. Nikolaja (Vienības) baznīcas altāris. Projekta varianti – Latvijas Arhitektūras muzejā.

⁴⁵ Binding, G. *Was ist Gotik?: Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland 1140–1350*. Darmstadt: Primus, 2006, S. 297–298.



Tā tad viduslaiku katedrālēs letners nodalīja draudzei pieejamo baznīcas telpu no garīdzniecībai paredzētās. 19. gs. baznīcu projektētāji transformēja šo principu un draudzes telpu ar sienu atdalīja no altāra apsīdas, izveidojot tajā nelielu kapelu vai sakristeju. Minēto risinājumu, sākot ar 19. gs. 50. gadiem, Latvijas t. s. pusloka stila baznīcu projektos bija iecienījis un atkārtoti izmantoja Rīgas pilsētas galvenais arhitekts Johans Daniels Felsko (1813–1902).⁴⁶ Senākais neogotiskā letnera projekts datēts ar 1862. gadu, kad izgatavoja Piņķu Sv. Nikolaja⁴⁷ baznīcas otrā projekta variantu⁴⁸, kas paredzēja altāra apsīdu zem logailām atdalīt ar profilētām smailarkām dekorētu sienu, kuras centrā atrodas fīaļu ieskaits un ažuā vimperga vainagots krucifikss. Nākamā gada (1863) rudenī Felsko izstrādāja Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas projektu, kur celtnes šķēsgriezumā redzamas arī vēlāmās altāra aprīses – apsīdu atdaloša dekoratīva siena ar pakāpienveidā paaugstinātu triju smailarku centrālo daļu, ko rotā vimpergi un atšķirīga izmēra fīales.⁴⁹ Astoņus gadus vēlāk (1871) Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas projekta trešajā versijā Felsko piedāvāja vēl vienu neogotiskā letnera variantu, kas paredzēja letnera piecas smailarkas sagrupēt un ar vimpergu un fīaļu palīdzību radīt pakāpienzelmiņa siluetu ar centrālās arkas dominantī.

Hronoloģiski vecākais realizētais neogotiskā letnera piemērs zināms no Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas (1869). To uzbūvēja jau minētais mākslas galdnieks un tēlnieks Francs Georgs Bernharts. Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas altāra uzbūve balstīta stingrā arhitektonikā, ko pasvītīro āboliņtipa smailarkas un fīaļu torņi (17. att.). Altāra gotisko vertikālismu uztur fīaļu izvietojums četros līmeņos. Centrālās daļas rīzāls ar smailarku dekoru sadalīts trīs posmos un divās kārtās

bagātīgi papildināts ar fiālēm un fiāļu torniņiem, kas rotāti ar krabjiem un krusta puķēm. Tādējādi, ja altāra kompozīciju neaplūko tiešā pretskatā, dubultais fiāļu novietojums piešķir retablam telpiskumu un maksimāli kāpina centrālās daļas izmeklēto greznumu. Visi elementi ir detalizēti smalki izstrādāti, radot plastiski ažūru iespaidu. Altāra centrālajā daļā sākotnēji atradies smailarka, kam abās pusēs uz pārējo smailarku fona zem baldahīniem izvietotas apustuļu apaļskulptūras – svētais Pēteris ar atslēgu un svētais Jānis ar kausu.

1874. gadā arī Piņķu Sv. Nikolaja baznīcā iesvētīja askētisku letnera tipa altāri, kur centrālo daļu akcentēja divi kontrforsī ar fiālēm.⁵⁰ Tā izbūvei, domājams, par pamatu kalpoja iepriekšminētais Johana Daniela Felsko 1862. gadā sagatavotais baznīcas projekta variants.⁵¹

Desmit gadus vēlāk (1879) Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcai analogu letnera tipa altāri iesvētīja arī Cēsaines luterāņu baznīcā (18., 19. att.).⁵² Cēsaines altāra siena (ar smailarku attiecību 7: 3: 7) sākotnēji nodalīja poligonālo apsīdu no trīsjomu (sešu traveju) kora, transepta un garenjoma.⁵³ Kaut arī fiāles ritmiski izvietotas starp vimpergu vainagotām profilētajām smailarkām visas altāra sienas garumā, galvenā dekoratīvo elementu koncentrācija vērojama ap centrālajām trim smailarkām ar altārgleznu un Bībeles tekstiem, kuras bija paaugstinātas un atšķīrās arī proporcijās. Vīrs vidējās smailarkas veidota vēlīnai gotikai raksturīgā ažūrā dekoratīvo elementu (fiāles, māsverki, krabji, krusta puķe) konstrukcija – tabernākuls, ko izgaismoja altāra apsīdas logailas, mēģinot radīt jau gotikas laikmeta katedrālēs iecienīto dematerializācijas efektu. Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas un Cēsaines baznīcas letnera tipa altāri demonstrē samērā tiešu sekošanu vēlīnās gotikas altāru paraugiem, vienlaikus atšķīroties no 19. gs. 90. gados Latvijā būvētajiem letnera tipa altāriem.

19. gs. 70. gadi un agrīnās gotikas paraugi

19. gs. 70. gados arhitekti baznīcu projektēšanas praksē aktīvāk pievērsās askētiskajiem agrīnās gotikas paraugiem, kas visuzskatāmāk atklājās vienkāršās, slaidās, t. s. lancettipa logailu smailarkās bez komplicētajām māsverku kompozīcijām. Dievnama interjerā tas nozīmēja pievēršanos izmēros nelielajiem virotņu altāriem. Divi pēc agrīnās gotikas paraugiem darināti retabli konstatēti Jaunpiebalgas luterāņu baznīcā. Par vienu no tiem liecina vairs tikai galdnieku



19. Cēsaines baznīcas altāris. 1879

⁴⁶ Lāce, D. Johans Daniels Felsko un baznīca Limbažu apkaimē. No: *Materiāli par kultūru Latvijā*. Rīga: Zinātne, 2002, 72., 74., 76., 83. lpp.; Lāce, D. Rīgas pilsētas būvmeistars Johans Daniels Felsko un Piņķu Svētā Nikolaja baznīca. No: *Latvijas māksla tuvpānos*. Sast. K. Ābele. Rīga: Neputns, 2003, 46.–47., 49. lpp.

⁴⁷ 1939. gadā baznīcu pārdēvēja par Piņķu Sv. Jāņa baznīcu. – Ķīplok, E. *Dzimtenes draudzes un baznīcas*, 65. lpp.

⁴⁸ Latvijas Valsts vēstures arhīvs (turpmāk LVVA), 1390. f., 1. apr., 782. l., 59. lp.

⁴⁹ Turpat, 1429. f., 3. apr., 104. l., 10. lp. Publicēts: Priedola-Lāce, D. *Rīgas Vecā Sv. Ģertrūdes baznīca*, 13. lpp.

⁵⁰ Lāce, D. Rīgas pilsētas būvmeistars Johans Daniels Felsko un Piņķu Svētā Nikolaja baznīca, 49.–50. lpp.; Sal.: Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas*, 3. sēj., 176.–177. lpp.

⁵¹ Mūsdienās altāri redzamā glezņa "Kristus un svētais Pēteris uz jūras" aizsedz kontrforsus, uz kuriem balstās altāra sānu fiāles.

⁵² Cēsaines baznīcu uzcēla pēc Maksa Paula Berči projekta no 1876. līdz 1879. gadam. Altāra datējums noteikts pēc baznīcas iesvētīšanas gada. – VKPAI PDC, Cēsaines luterāņu baznīcas lieta. Sal.: Ķīplok, E. *Dzimtenes draudzes un baznīcas*, 138.–139. lpp.; Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas*, 1. sēj., 228., 235. lpp.

⁵³ 1994. gadā, altāri būvējot no jauna, to pievirzīja tuvāk draudzes telpai. Tika radīta variācija par vēsturisko altāri – garāka siena un centrālajā daļā mazāk dekoratīvu kokgrīzumu. Tagad Cēsaines baznīcas letners nodala poligonālo altāra apsīdu un pusi no trīsjomu kora. Sal. vēsturisko foto: VKPAI PDC, Cēsaines luterāņu baznīcas lieta; Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas*, 1. sēj., 232.–233. lpp.



20. Jaunpiebalgas baznīcas altāris. 1879 (?)

21. Seces baznīcas altāris. 1878

tors un altāra uzstādītājs baznīcā bijis Nipers.⁵⁶ Gotisko virotņu altāri no beicēta ozolkoka 1878. gadā Leipcigā izgatavojis mākslas galdnieks Roberts Arnemanis. Projektu izstrādājis Leipcigas profesors Šeflers. Centrālo altārglezni "Kristus pie krusta", tāpat kā sānu daļās uz zeltīta fona (*auf goldenem Tepichgrund*) redzamos apustuļus Pēteri un Pāvilu, gleznojis iepriekšminētais Leipcigas Mākslas akadēmijas direktors Nipers.⁵⁷ Pašreiz nav izdevies noskaidrot detalizētākas biogrāfiskās ziņas par altāra projekta autoru profesoru Šefleru, tomēr ir skaidrs, ka viņš ļoti pārzinājis gotisko elementu arsenālu un atbilstoši 19. gs. priekšstatiem transformējis

amata meistara niansēti izstrādātais karkass.⁵⁴ Šaurās sānu smailarkas ar trejlapi vimperga daļā no abām pusēm ieskauj uz poligonāliem cokoliem novietotas slaidas, virpotas kolonniņas, ko, domājams, vainagoja fiales. Centrālo, augstāko un divreiz platāko, smailarku no abām pusēm apņēma Ungeviters parauggrāmatās popularizētie profilētie divlapji. Vimperga laukumu aizpilda trejlapis, un dzegu dekorē agrīnai gotikai raksturīgie nelieliem pumpuriem līdzīgie krabji. Otrs Jaunpiebalgas neogotiskais altāris (20. att.) atrodas tradicionālajā vietā baznīcas draudzes telpas austrumu daļā un pirmajā mirklī asociējas ar zemu, tumšu karkasu taisnstūra formāta altārglezni, kur centrālo smailarku vainago vimperga trijstūris ar māsverka rozi. Tomēr, iedziļinoties detaļās un aplūkojot altāri no dažādiem rakursiem, kad parādās meistara izmantotās dubultās fiales (novietotas cita aiz citas) un vimperga balsta arkbutāni, pakāpeniski atklājas altāra izgatavotāja zināšanas par neogotikas dekoratīvajiem elementiem un to lietojumu altāra kompozīcijā, lai radītu maksimāli bagātīgu iespaidu. Pieturoties pie virotņu altāra pamatshēmas, meistars šajā gadījumā centrālo daļu izvirzījis uz priekšu un abās malās novietojis masīvus četrskaldņu balstus, kam augšdaļā katra skaldne noslēdzas ar divslīpju jumtiņu, bet augstāk paceļas fiale. Vērīgāk ieskatoties, redzams, ka fiale pret balstu sagriezta par četrdesmit pieciem grādiem, norādot uz autora iedvesmas avotu – gotiskajiem fiāļu torņiem. Lai vēl vairāk kāpinātu gotiskās vertikālātes ideju, fiāļu prizmveida smailes ir proporcionāli nedaudz pastieptas. Savukārt fiāļu atkārtojumi skatā no kanceles vai transeptā izvietotajiem baznīcēnu soliēm, kad redzamas vairs tikai divas smailarkas, piešķir altārim bagātīgu un svinīgi greznu iespaidu.⁵⁵

Vēl plašāku gotikas arhitektoniski konstruktīvo un dekoratīvo elementu lietojumu neogotikas altārī var vērot Seces luterāņu baznīcā. 1911. gada 4. septembrī mācītājs Alfons Fukss aptaujas lapā sniedzis ziņas par Seces altāra izcelsmi. Idejas au-



22. Bārbeles baznīcas altāris.
19. gs. 80. gadi

gotiskā virotņu altāra ideju, palielinot sānu smailarkas, lai optiski tās izskatītos vienādā platumā ar centrālo smailarku. Seces baznīcas altāris (21. att.) skaidri strukturēts kā vertikāli, tā arī horizontāli. Trīs smailarkas ar savstarpējo attiecību 1:1,5:1 augšējā daļā norobežo pakāpienzelmiņa dzega, kam uzsedinātas nelielas dekoratīvas rozetes. Smailarkas citu no citas atdala uz poligonāliem balstiem novietoti zemi saišķu pīlāri, kas augstāk pāriet fialju torņos ar krusta puķi galā. Centrālo smailarku akcentē vimperga māsverks ar sešlapi, krabjiem un lielo krusta puķi. Sānu smailarku gleznojumu augšējo daļu papildina no astoņiem trejlapjiem veidota ažūra kompozīcija. Teksta autorei Latvijas sakrālās mākslas mantojumā pašreiz nav zināms analogs risinājums.

Baldahīntipa altāris

19. gs. 80. gadu altārus Latvijā pārstāv kāds savdabīgs veidojums no Bārbeles luterāņu baznīcas, ko varētu nosaukt par baldahīntipa altāri (22. att.).⁵⁸ Tā ir četru izteikti slaidu kolonu balstīta konstrukcija ar četrām smailarkām, ko rotā ažūri māsverki un priekšējā plaknē papildina vimpergs. Stūrus akcentē vēl četras lielākas kolonnas ar gotikai raksturīgiem kausveida kapiteļiem un oktagonālām fialēm ar zvaigzni. Pašreiz trūkst precīzas informācijas par projekta autoru, izgatavotāju un viņiem zināmajiem altāra prototipiem, tāpēc var izteikt tikai pieņēmumus.⁵⁹ Baldahīna ideja varētu būt aizgūta no Karla Frīdriha Šinkela (1781–1841) projektētā un 1821. gadā Vitenbergā iesvētītā Mārtiņa Lutera pieminekļa, kur četri oktagonāli pīlāri ar vainagojošām fialēm balsta māsverkiem rotātu pārsegumu, zem kura novietota baznīcas reformatora statuja.⁶⁰ Baldahīnus ar gotiskajiem elementiem – smailarkām, kontrforsiem, tabernākuliem un fialēm – Šinkels izmantojis vēl divos publiskajā telpā uzstādītos pieminekļos – Prūsijas karalienes Luīzes pieminekli Granzē (1811) un Zviedrijas karaļa Gustava Ādolda pieminekli Licenē (1833).⁶¹ Tādējādi klasicisma laikmeta arhitekts apliecinājis interesi par neogotikas dekora sniegtajām iespējām. Nezināmais Bārbeles luterāņu baznīcas altāra izgatavotājs, iespējams, varēja arī iedvesmoties no Ežēna Violē le Dika sagatavotajām un paraugalbumos popularizētajām viduslaiku interjeru rekonstrukcijām, piemēram, *Sainte-Chapelle* Parīzē, kur

⁵⁴ VKPAI PDC arhīvā saglabāts 1982. gadā rakstītais Rūtas Kaminskā ziņojums par altāra atrašanos ērģeļu luktā. 2008. gada maijā LMA Mākslas vēstures institūta darbinieki to krietni reducētā veidā fiksēja turpat.

⁵⁵ Sal.: Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 2. sēj., 75., 77–78., 80. lpp.

⁵⁶ Domājams, Ludvigs Nipers (1826–1906) – vācu gleznotājs un kognitīvs, filozofijas doktors, Leipcigas Mākslas akadēmijas gleznošanas profesors, direktors (1871–1900). – *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 15. Leipzig: E. A. Seemann, [b. g.], S. 468.

⁵⁷ Sākotnējā altārglezna "Kristus pie krusta" 1876. gadā nozagta. 1977. gadā Dace Čoldere baznīcā fiksējusi gleznotos svēto Pēteri un svēto Pāvilu. VKPAI PDC, Seces luterāņu baznīcas lieta. Sal.: Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 4. sēj., 26.–28. lpp.

⁵⁸ Altāra datējums pēc baznīcas torņa celtniecības laika (1882–1883; VKPAI PDC, Bārbeles luterāņu baznīcas lieta). Altārglezna izgatavota Berlīnē 1872. gadā, baznīca iesvētīta 1883. gada 16. oktobrī (sk.: Kļiploks, E. *Dzimtenes draudzes un baznīcas*, 290. lpp.; Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 1. sēj., 118.–120. lpp.).

⁵⁹ Iespējams, altāra vizuālais risinājums jau bija iekļauts arhitekta Stanges 1877. gadā izstrādātajā projektā. Sk.: Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 1. sēj., 118. lpp.

⁶⁰ Bernhard, A. Wittenberg. Baldachin des Lutherdenkmals. In: *Karl Friedrich Schinkel: Führer zu seinen Bauten*. Bd. 2: Von Aachen über die Mark Brandenburg bis Sankt Petersburg. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006, S. 51.

⁶¹ Turpat, 15., 52. lpp.

⁶² Binding, G. Was ist Gotik?., S. 35, 142.



23. Velēnas baznīcas altāris. 1898



24. Gaujienas baznīcas altāris. 1892

⁶³ Kaldabruņas baznīca iesvētīta 1852. gadā un 1935. gadā pēc kapitālā remonta no jauna iesvētīta. – Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 2. sēj., 177. lpp.

četras kolonnas balsta divstāvēgu smailarku konstrukciju, kas papildināta ar fiālēm, krabjiem un spārnotiem eņģeļiem.⁶² Lai kāds būtu inspirācijas avots, Bārbeles luterāņu baznīcas altāris ir savdabīga parādība Latvijas mākslas vēsturē, kuram analogs risinājums redzams 20. gs. 30. gadu fotogrāfijā Kaldabruņas luterāņu baznīcā.⁶³ Atklāts ir jautājums par Kaldabruņas altāra pieskaitīšanu 19. gs. darinājumiem, taču nevar noliegt, ka altāra kompozīcija ir profesionāli veiklāka, ar labāku, meistarīgāku gotisko elementu izpratni nekā Bārbeles baznīcas altāri.

19. gs. 90. gadu altāri un Rīgas meistari

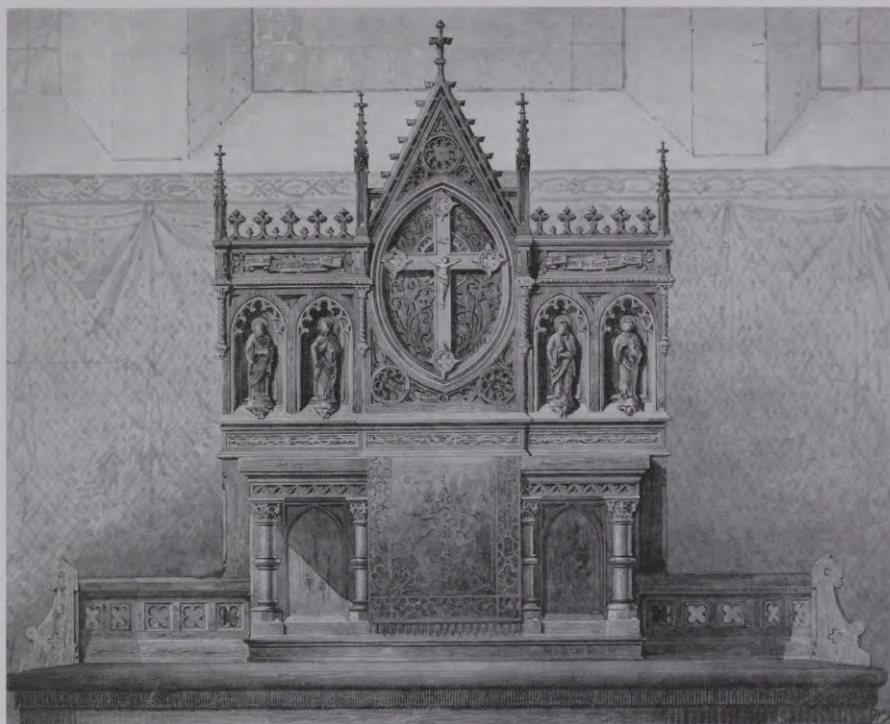
19. gs. 90. gados izgatavotajos altāros nereti aktuāla ir monumentalitātes tendence. Fiksētas trīs altāra kompozīcijas: neliels viduslaicīgs altāris, apjomīga trīsasu altāra retabla kompozīcija Mazsalacā⁶⁴ un letnera tipa altāri.

Vidzemē 19. gs. 90. gados uzstādīti trīs letnera tipa altāri (Gaujienā, Velēnā un Lejasciemā), kuru pirmā kopējā iezīme ir iespaidīgie izmēri, kas kā tumša siena radīja robežšķirtni starp draudzes telpu un apsīdu, vienlaikus pilnībā aizsedzot vidējo no trīm apsīdas logiem. Lejasciema luterāņu baznīcas altāris (1895)⁶⁵

uzrāda samērā tiešu analogiju ar Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas (1869) un Cesvainas luterāņu baznīcas (1879) altāri. Sākotnēji Lejasciema altāris atgādina samērā padrūmu un raupju galdniecisku veidojumu. Tomēr, iedziļinoties uzbūves shēmā, redzams pārdomāts, varētu pat teikt – matemātiski izsvērts risinājums. Augstai trīs smailarku centrālajai daļai abās pusēs piekļaujas zemākas trīs smailarku sānu daļas. Visas deviņas smailarkas noslēdz vimpergi un krusta puķes. Lejasciema altāris kā siena nodala altāra apsīdu no kvadrātiskā kora un draudzes telpas. Paaugstināto, apsīdas galveno logu aizsedzošo centrālo daļu no abām pusēm ieskauj zemākas sānu daļas, kas savukārt ar divu kontrforsu un krusta puķu vainagotu fiāļu starpniecību sadalītas trīs smailarkās ar vimpergu un noslēdzošo krusta puķi.

Toties nākamie divi letnera tipa altāri ir ar izteikti augstu centrālo daļu. Par Gaujienas luterāņu baznīcas altāri⁶⁶ (1892; 24. att.) zināms, ka to "izgatavojusi Brauna galdnieka darbnīca Rīgā"⁶⁷. Savukārt Velēnas luterāņu baznīcas altāri⁶⁸ (1898; 23. att.) "aņņēmijs izgatavot būvuzņēmējs Brauns, un draudzei tikai vajadzējis to atvest no Jaungulbenes, ko tā arī bez kurnēšanas esot izdarījusi"⁶⁹. Brauna personība ir samērā neskaidra. Toties ir zināms, ka 1901. gadā Rīgas jubilejas izstādē ar altāri piedalījās J. Brauna uzņēmums, kas dibināts 1886. gadā Vidzemē.⁷⁰ Tā īpašnieks kopš 1892. gada no Jaungulbenes muižas nomāja pusmuižu.

Gaujienas un Velēnas letnera tipa altāri pirmajā brīdī šķiet identiski, jo saglabātas gotiskajiem virotņu altāriem raksturīgās smailarku proporcionālās attiecības (1: 2: 1) un abos gadījumos altāra centrālā daļa ir divtik augsta kā sienai līdzīgās sānu malas, kas nodala altāra apsīdu no draudzes telpas. Saules stari caur altāra apsīdas logiem kā Gaujienā, tā Velēnā izgaismoja



25. VILHELMS NEIMANIS.
Skice Rīgas Doma baznīcas
altārim. 1896

26. Rīgas Doma baznīcas
altāris. 1896

centrālās daļas – tabernākula – ažuos kokgriezumus, piešķirot tiem mazliet vizionāru, vēlinās gotikas katedrālēm raksturīgu iespaidu. Tik tālu abi altāru apraksti ir analogi. Tomēr sešos gados, kas šķīr Gaujienas un Velēnas altāru izgatavošanu, notikušas izmaiņas.

Gaujienas altārī Brauns stingri pieturējies pie ļoti skaidriem konstruktīvās uzbūves pamatprincipiem ar augstu cokolu, izvirzītu centrālo daļu, ko papildina smailarku profilējumi, dažāda lieluma fiales ar krabjiem un krusta puķēm, vimpergi ar māsverkiem, krabjiem un krustiem, bet sānu daļas vainago četrlapji, t. s. *firstenblumen* un slaidas, augstas fiales. Nenoliedzami vērienīgi, ar personisku izdomu veidota apšīdu atdalošā altāra konstrukcija, kas tomēr uzrāda tiešu pēctecību 19. gs. 60. gados Rīgā projektētajam un izgatavotajam Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas altārim. Būvējot Velēnas altāri, Braunam izdevies tās pašas konstruktīvās shēmas ietvaros radīt daudz skaidrāku kompozīciju. Letnera sānu daļu vainagojumā vairs neredz slaidās fiales, un dekora kvintesence koncentrēta vertikāli uzsvērtajā centrālajā daļā ar šaurajām, ažuļajām lapu vijām sānu smailarkās abpus altārgleznei un dekoratīvi vienoto tabernākula daļu ar skaidru centrālās ass dominantu, ko vainago lielā krusta puķe.

Visdetalizētākā informācija, pateicoties laikabiedru vēlmei rakstveidā fiksēt faktoloģisko materiālu, saglabājusies par otru 19. gs. altāri Rīgas Domā. 1896. gadā, kad Rīgas Domā notika vērienīgi rekonstrukcijas darbi, arhitekts un mākslas vēsturnieks Vilhelms Neimānis (1849–1919) sagatavoja jauna altāra projektu, kam vajadzēja nomainīt 19. gs. sākumā pēc Johana Vilhelma Krauzes meta izgatavoto. Latvijas Nacionālajā vēstures muzejā saglabātais Neimaņa altāra projekts⁷¹ (25. att.) ļauj spriest par sākotnējo ieceri, ko ar nelielām atkāpēm, vienkāršojot

⁶⁴ VKPAI PDC, Mazsalacas luterāņu baznīcas lieta. Sal.: Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 3. sēj., 48. lpp.

⁶⁵ Zilgalvis, J. *Neogotika Latvijas arhitektūrā*. Rīga: Zinātne, 2005, 107., 171. lpp.

⁶⁶ 1929. gada foto un apraksts – VKPAI PDC, Gaujienas luterāņu baznīcas lieta. Baznīca iesvētīta 1892. gada 31. oktobrī. – Ķīpoks, E. *Dzimtenes draudzes un baznīcas*, 208.–209. lpp.

⁶⁷ *Rigische Zeitung*, 1911, Nr. 219. Cit. pēc Gaujienas luterāņu baznīcas lietas VKPAI PDC.

⁶⁸ Baznīca iesvētīta 1898. gada 2. augustā. – Ķīpoks, E. *Dzimtenes draudzes un baznīcas*, 227. lpp.

⁶⁹ Velēnas draudzes kustamās un nekustamās mantas grāmata, 5. lpp. 1929. Rokraksts glabājas draudzes arhīvā. Pateicība Inai Strupausei par iespēju iepazīties ar šo materiālu.

⁷⁰ J. Braun in Braunsberg, Livland. Gegründet 1886. Eichenholz-Hochaltar in gotischem Styl für die römisch-katholische Kirche der Colonie Louis-Otrogowka, Kreis Nowo-Usensk, Gouvernement Samara. – Die Rigaer Jubiläums-Ausstellung 1901 in Bild und Wort. Riga: Jonck & Poliewsky, 1902, S. 162.

⁷¹ Papīrs, zīmulis, akvarelis. 37,5x47,8 cm. Restaurēts. VN 871 Nr. 31190. Pateicība Elītai Grosmani par norādi uz šo materiālu.

⁷² Skulptūru pamatnēs iekļauti evaņģēlistu simboli. Pieminekļu valdes materiālos saglabātā vēsturiskā fotogrāfija ar altāra fragmentu ļauj atpazīt kreisā pusē Mateju un Marku. VKPAI PDC, Rīgas Doma lieta.

⁷³ Neumann, W. *Führer durch die Rigasche Domkirche*. Riga: Häcker, 1897, S. 8.

⁷⁴ Neumann, W. *Der Dom zu St. Marien in Riga*. Riga, 1912, S. 97.

⁷⁵ Neumann, W. *Führer durch die Rigasche Domkirche*, S. 8. Altāri atjaunoja 20. gs. pēdējā ceturksnī. Sal.: Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas...*, 3. sēj., 265. lpp.; Čoldere, D. *Rīgas Doms*, 79. lpp.

atsevišķus dekoratīvos elementus, realizēja arī materiālā. Mensa novietota uz četrām kolonnām, kas līdzinās ziemeļu portālā izmantotajām. Retabls, lai pietuvotos viduslaiku izpratnei par gotisku altāri, sniedzas līdz apsīdas logailu apakšējai malai. Kompozīcijas centrā novietota mandorla ar krucifiksu, kam abās pusēs piekļaujas nišas ar četriem evaņģēlistiem.⁷² Pats projekta autors sniedzis šādu raksturojumu: "Altāris sasauca ar viduslaiku altāru kokgriezumiem, bet formas un dekoratīvie elementi izmantoti brīvi."⁷³ Rīgas Doma altāri 1896. gadā izgatavoja R. Heizermaņa firma (26. att.). Tēlnieciskos darbus – evaņģēlistu figūras un krucifiksu – pēc Augusta Folca (1851–1926) modeļa veica Karls Zālefelds.⁷⁴ Jauno Rīgas Doma baznīcas altāri iesvētīja 1896. gada ceturtais adventes svētdienā.⁷⁵

19. gs. Latvijas luterāņu baznīcās uzstādīts ievērojams skaits neogotisko altāru. Apzinot materiālu, noskaidrojās to tipoloģiskās grupas. Skaitliski lielākā un profesionāli veiksmīgāk risinātā neogotisko altāru kopa saglabājusies no laika perioda starp 1850. un 1880. gadu. Turpmākajā darbā būtu vēlami salīdzinājumi ar pašreiz sagatavošanā esošajiem ārvalstu kolēģu specializētajiem pētījumiem par neogotiskajiem altāriem un tālāka 19. gs. parauggrāmatu izzināšana. Īpaši svarīgi ir Berlīnē iespiestie amatniecības un praktiskās būvniecības periodiskie izdevumi, jo arhitekti un amatnieki (Makss Pauls Berči, Johans Daniels Felsko, Teodors Zeilers un Francs Georgs Bernharts), kas Latvijā nodarbojās ar neogotisko altāru projektēšanu un izgatavošanu, ir biogrāfiski saistīti ar Prūsijas vadošo centru. Šobrīd var apgalvot, ka Berlīnē izdots periodiskais izdevums *Architektonisches Skizzen-Buch* tikpat kā nepopularizēja neogotiskos altārus, jo laikā no 1852. līdz 1886. gadam 1224 paraugu lapās tie parādījās tikai divas reizes. Nākotnē nepieciešams arī izmantot alternatīvas altāru datējuma iespējas, jo patlaban tas nereti noteikts pēc baznīcas iesvētīšanas gada, kad tradicionāli arī interjers bija pilnībā iekārtots.

JANA ROZENTĀLA ALTĀRGLEZNAS

Inta Pujāte

Altārgleznās, tāpat kā visā savā daiļradē, Janis Rozentāls rāda pozitīvo ideālu, un kristietības mācība šim mērķim dod bagātu vielu. Šai koncepcijai viņš pakļauj tēlu interpretāciju, kuri kļūst par pozitīvā ideāla paudējiem. Par apzinātu mākslinieka darbību šajā virzienā liecina arī viņa izteiktās atziņas Stendes luterāņu baznīcas mācītājam adresētajā vēstulē: "Altārgleznei, kas luterāņu baznīcās parasti ir arī vienīgā, jāiedarbojas spēcīgi un dominējoši, lai visa draudze varētu to ievērot, tai jāpievelk skatieni ar gaumīgu toni un krāsu, un ar savu iekšējo noskaņu un saturu tai cilvēki jāsavaldzina un jāiedveš viņos bijīgās pārdomas."¹

Pozitīvā ideāla atklāsmē Rozentāls vienmēr rēķinās ar altārgleznas adresāta – vienkāršā cilvēka – uztveres un sapratnes līmeni. Tāpēc mākslinieka reliģiskie gleznojumi kļūst arī par savdabīgu kompromisu viņa daiļradē: " (...) es pārāk labi pazīstu kā mūsu ļaužu, tā arī vispār publikas gaumi, lai zinātu, ko tā sagaida, un eju šim gaidītajam pretī tik tālu, cik vien iespējams, – nekaitēdams sev kā māksliniekam, – lai izbēgtu no strīdiņiem un nepatīkšanām. Varu teikt tik daudz, ka mūsu publikas prasības lielākoties ir tik zemas un mākslinieciskajā ziņā tik niecīgas, ka viņu vēlēšanos izpildīt ir vieglāk par vieglu, ja vien nebūtu jābaidās noniecināt sevi kā mākslinieku. Tomēr esmu pārāk apzinīgs un pārāk baidos kaitēt savai reputācijai, tālab cenšos, lai arī reizēm grūti nākas, izpildīt kā vienu, tā otru vēlēšanos un prasības. Tās apvienot nūdien nav viegli."²

Lai altārgleznās attēlotais vienkāršajam skatītājam būtu viegli uztverams, Rozentāls izvēlētās Bībeles tēmas veido kā viegli saprotamus papildinājumus baznīcas mācībai, kas tautai vēsturisku un psiholoģisku iemeslu dēļ ilgi palikusi sveša. Altārgleznās mākslinieks bieži atsakās no studijās redzamajiem pilnasinīgajiem tēliem, izteiksmes ekspresivitātes, gleznieciskās faktūras un pabeigtajos darbos tēlus pakļauj idealizācijai, bet formu – nogludinātībai. Iespējams, dažkārt šo pieeju noteica ne tikai Rozentāla personiskie uzskati, bet arī pasūtītāju prasības. Par to, ka tādas pastāvējušas, liecina fragments no jau minētās mākslinieka vēstules Stendes baznīcas mācītājam: "Tikai Jūs, mācītāja kungs, kā šķiet, arī vēlētos tieši to, ko nekādi nav iespējams apvienot ar prasībām, kādas tiek izvirzītas un ir jāizvirza labai oriģinālgleznei, proti, gleznei it kā vajadzētu būt tādai, kā šeit, galvenokārt uz laukiem, ir pieraduši skatīt, vai arī tai būtu jāatgādina kādi pazīstami paraugi – tā tad vai nu kopijas, vai plaģiāti. Šo prasību un



1. Kristus Ģetzemanes dārzā.
1897

¹ Jana Rozentāla vēstule Stendes luterāņu baznīcas mācītājam 1903. gadā. Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs (turpmāk RTMM), inv. Nr. 391028, 322416. Cit. pēc: *Dzīves palete: Jana Rozentāla sarakste*. Sast. I. Pujāte, A. Putniņa-Niedra. Rīga: Pils, 1997, 189. lpp.

² Turpat.

2. Kristus modelis
altārgleznei "Kristus
Ģetzēmanes dārzā". 1897



³ Jaņa Rozentāla vēstule Stendes
luterāņu baznīcas mācītājam
1903. gadā.

⁴ RTMM, inv. Nr. 377318.

⁵ RTMM, inv. Nr. 377387.

⁶ Skulme, U., Lapiņš, A. *Janis
Rozentāls*. Rīga: LVI, 1954, 98. lpp.

gaumes līmenis tad arī vainojams par to, ka mūsu baznīcās atrodas visnožēlojamākie deko-
rāciju gabali. Aiz smieklīgām bailēm piedāvāt cilvēkam kaut ko nepierastu, bet labāku un
pamazām pieradināt viņu pie tā, izkopjot viņa gaumi, arvien tiek mēģināts iztapt viņu bērniš-
ķīgajām prasībām, nevis pamācīt un audzināt viņus.³ Protams, iespējams, ka citreiz pasūtītājs
aprobežojies tikai ar sižeta norādi, pārējo atstājot mākslinieka ziņā.

Jaņa Rozentāla pirmā altārglezna Latvijas baznīcai tapa ap 1900. gadu. Šajā laikā viņš jau
bija uzkrājis pieredzi reliģiskajos gleznojumos. Te noderēja iemaņas, kas bija gūtas gan Pēter-
burgas Mākslas akadēmijā, kur jaunajam māksliniekam bieži bija jāglezno ainas no Bībeles,
gan 1896. gadā, pielabojot Smiltenes baznīcas altārgleznu, gan 1897. gadā, izpildot mācītāja
Jāņa Oša altārgleznas pasūtījumu Kronavas baznīcai Hersonas guberņā, kura tad arī ir mums
pirmā zināmā altārglezna, ko gleznojis Rozentāls.

Domājams, ka Kronavas baznīcai mākslinieks uzgleznoja sižetu "Kristus Ģetzēmanes
dārzā", jo viņa fotoarhīvā atrodas attēls⁴, kurā redzamā gleznojuma maniere ļauj darbu datēt
ar 19. gs. 90. gadu otro pusi (1. att.). Saglabājies arī fotoattēls, ko mākslinieks izmantojis darbā pie
altārgleznas "Kristus Ģetzēmanes dārzā" (2. att.).⁵

Savu pirmo altārgleznu Latvijā Rozentāls bija iecerējis pārbūvētajai Saldus baznīcai, kuras
iepriekšējā altārglezna bijusi bojāta. Taču mākslinieka piedāvājumu Saldus mācītājs Teodors
Bekers un baznīcas patronāta priekšnieks Reke noraidīja.⁶ 1935. gadā pēc Rozentāla piemiņas



izstādes Jelgavā gleznu nopirka "pilsētas valde slimnīcas izdaiļošanai"⁷. Otrā pasaules kara beigās dramatiskā situācijā to glāba medmāsa Eleonora Markitante,⁸ un 1947. gadā tā rada mājvietu Jelgavas Sv. Annas baznīcas mazajā zālē (3.att.).

Šī glezna atšķirībā no pārējām Rozentāla altārgleznām nebija pasūtījuma darbs, acīmredzot tāpēc sižetu "Kristus un samariete" mākslinieks brīvi izvēlējies. Tas ir ņemts no Jāņa evaņģēlija (4, 5–30), un tā pamatideja – Kristus mācības universalisms, kas nenoliedz atsevišķas mācības. Kristus (tīrs jūds) prasa padzerties samarietei (no jaukto jūdu tautas, ko tīrie jūdi neatzina). Domājams, ka šīs tēmas izvēle nebija nejauša, jo, vērtēta sava laika Latvijas politiskās dzīves kontekstā, tā izskanēja kā latviešu tautas – apspiestās un nicinātās – līdztiesīguma pieprasījums. Tāpat kā iepriekš, Rozentāls darbam izmantoja fotoattēlus (4. att.). Šoreiz zināmi arī tēlu prototipi: Kristus pozēja gleznotāja draugs mākslinieks Bernhards Borherhs, samarietei – mākslinieka Jūlija Jaunkalniņa sieva Katrīna (Augusta Dombrovska meita).⁹

Aplūkojot daudzās studijas, var izsekot kompozīcijas meklējumiem un izmaiņām tēlu traktējumā. Rozentāls horizontālo formātu nomaina ar vertikālo, atsakās no izvērsta apkārtējās vides raksturojuma un koncentrē uzmanību uz abu centrālo tēlu psiholoģisko raksturojumu, kas tad arī kļūst par galveno tēmas atklāsmes avotu. Formu vispārinājums, monumentalitāte, atturīga jūgendiskā stilizācija ļauj darbu uzskatīt par jaunu pakāpi Latvijas sakrālajā mākslā.

Pie sižeta "Kristus un samariete" Janis Rozentāls atgriezās vairākkārt, un 1911. gadā – meistara daiļrades brieduma posmā – tapa vēl viens pārlicinošs tēmas interpretējums (6. att.).¹⁰

3. Kristus un samariete. Ap 1900

4. Fotoattēls, ko Janis Rozentāls izmantojis, gleznojot altārgleznu "Kristus un samariete". Ap 1900

⁷ *Zemgales Balss*, 1935, Nr. 283, 12. dec., 6. lpp.

⁸ Viestura Amata stāstījums raksta autorei 2006. gada oktobrī.

⁹ RTMM, inv. Nr. 377388, 377412.

¹⁰ Darbs atrodas Latvijas Nacionālā mākslas muzeja kolekcijā.



5. Studija altārgleznei
"Kristus un samariete".
Ap 1900



6. Kristus un samariete. 1911

Mākslinieka impulsīvo temperamentu nav sasaistījušas pasūtījuma prasības, gleznojums ir brīvs un atraisīts, tēlu raksturojums – vitāls un pilnasinīgs.

Domājams, ka ap 1902. gadu Rozentāls gleznoja altārgleznu ar sižetu "Kristus – pa ūdeņiem ejošs" (*Navitatis*), kuras studija glabājas Latvijas Nacionālā mākslas muzeja kolekcijā. Mākslinieka vēstules fragments ļauj izteikt pieņēmumu, ka tā bijusi paredzēta kādai luterāņu baznīcai Pēterburgā. Vēstule adresēta Ellijai Forselei un rakstīta no Rīgas īsi pirms kāzām: "Galvenokārt – nekad neesmu bijis tādās naudas grūtībās kā tieši pēdējā laikā, un tālab, lai izvairītos no fiasko nākamībā, man tagad katrā ziņā Pēterburgā kaut kas jāizstāda un jau uz pirmo februāri, un tam atkal vajadzīga nauda, un februāra vidū man pašam atkal jābūt šeit un dažas nedēļas te jāpabraukā. Bez tam, lai šim nolūkam tiktu pie naudas, februārī jāpabeidz altārglezna, ko esmu jau apsolījis, un arī Rīgā Grosvalda glezna (...)"¹¹

Meklējot iespējamo darba pasūtītāju, Rozentāla dokumentos atradu mākslinieka miršanas apliecību, ko izrakstījis latviešu ev. lut. draudzes mācītājs Pēterburgā Jānis Grīnbergs.¹² Zināms, ka kopš studiju laika Mākslas akadēmijā Rozentālam bijuši cieši kontakti ar latviešu biedrībām Pēterburgā, un mākslinieka vēstulēs mācītāja vārds minēts vairākkārt. Jāņa Grīnberga vadītā draudze darbojās Kristus Glābēja baznīcā, tādēļ iespējams, ka altārglezna, kurā attēlots brīdis, kad Kristus glābj svēto Pēteri, satverdams viņa aiz rokas, sakot: "Mazticīgais,

¹¹ Cit. pēc: *Dzīves palete: Jāņa Rozentāla sarakste*, 184. lpp.

¹² RTMM, inv. Nr. 290498.

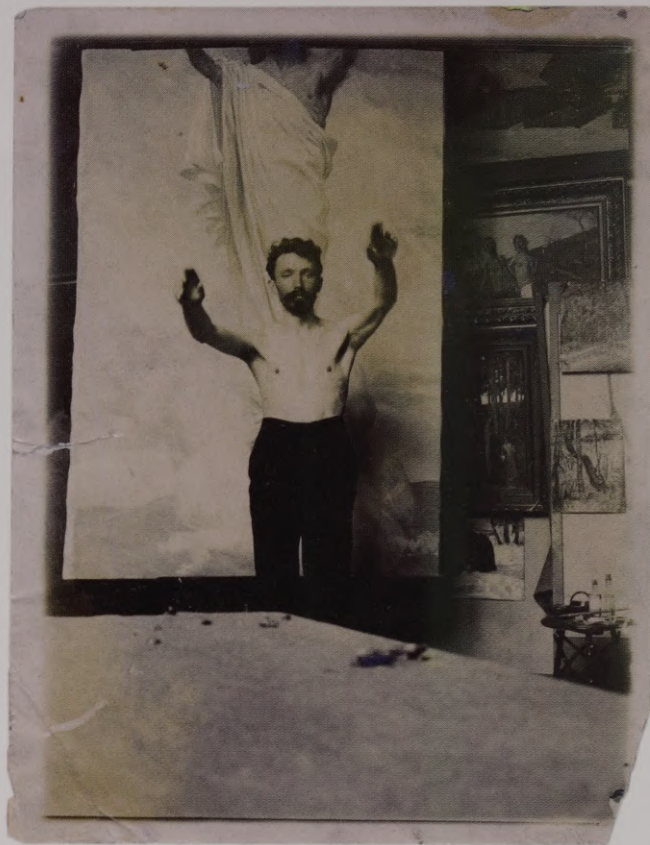


7. Kompozīcijas mets
altārgleznei "Kristus
debesbraukšana". 1903



8. Kristus. Studija Stendes baznīcas altārgleznei. 1903

9. Kristus modelis Stendes baznīcas altārgleznei. 1903



kādēļ tu šaubījies?” – bijusi paredzēta tieši šai baznīcai. Diemžēl mūsu rīcībā nav ziņu par to, vai mākslinieks pasūtījumu izpildīja. Pašlaik nav arī iespējams noskaidrot, vai Kristus Glābēja baznīcā Pēterburgā atradusies šāda altārglezna. Vēl grūtāk to izdarīt tādēļ, ka 1938. gadā ēka tika nojaukta.

Ap 1903. gadu tapa Jaņa Rozentāla altārglezna Stendes baznīcai. Tās sižets – “Kristus debesbraukšana”. Jau raksta ievadā citētais vēstules fragments atspoguļo konfliktsituāciju, kādā māksliniekam bija jāstrādā pie šī darba. Iespējams, tādēļ arī Rozentāls nerealizēja sākotnējo altārgleznas iecerī. Viņš atsacījās no interesantā četrdaļīgā kompozīcijas varianta (7. att.) un uzgleznoja tikai centrālo daļu – Kristus debesbraukšanu, radot iekšēji apgarotu un apskaidrotu Kristus tēlu.

Līdzīgi kā darbā pie citām altārgleznām, arī strādājot pie “Kristus debesbraukšanas”, mākslinieks izmantoja fotogrāfijas.¹³ Vienā no tām redzams modelis ar paceltām rokām, fonā – uzmetums ar Kristus figūru (9. att.).¹⁴ Tādējādi Rozentāls fotografēdams centies pārliecināties par žesta patiesīgumu un atbilstību dabā redzamajam. Tā ir kārtējā liecība faktam, cik rūpīgi mākslinieks strādājis pie altārgleznu pasūtījuma, ja tas rosinājis viņa māksliniecisko iztēli. Gleznu iesvētīja 1903. gada vasarā. 1989. gada pavasarī altārgleznu nozaga, un tās pašreizējā atrašanās vieta nav zināma.

1903. gada nogalē mākslinieks saņēma pasūtījumu no Linovoezeres baznīcas Medvedickas-Krestovojas-Bujerakas ciemā Saratovas guberņā.¹⁵ Baznīcas mācītājs lūdza Rozentālu uzgleznot četras kompozīcijas: Kristus debesbraukšanu, Kristus augšāmcelšanos, Kristu kā labo ganu un Svēto Vakarēdienu. Mākslinieks pasūtījumu izpildīja, bet, kā liecina izteikums Ellijai

¹³ RTMM, inv. Nr. 377360.

¹⁴ RTMM, inv. Nr. 377356.

¹⁵ Sk.: *Dzīves palete: Jaņa Rozentāla sarakste*, 309.–311. lpp.

Rozentālei adresētajā vēstulē, šis darbs viņu nesaistīja: "Taču 4 altārgleznām man nevajadzēja ziedot vairāk kā 14 dienas, un tas kaut ko nozīmē pie darbiem, kurus ne-strādā prieka pēc."¹⁶ Vizuālu liecību par to, kā gleznotājs veicis šo darbu, mūsu rīcībā nav.

Ap 1908. gadu Janis Rozentāls saņēma pasūtījumu Rīgas Jaunās Sv. Ģertrūdes baznīcas altārgleznei. Tās sižets – "Kristus svētī bērnus" (arī "Laidiet tos bērniņus pie manis") – kristietisma mākslas ikonogrāfijā reti sastopams. Rozentāls altārglezni iecerēja kā daudzfigūru kompozīciju, kuras izveidē jaušama vācu mākslinieka Friča fon Ūdes pazīstamākā darba "Laidiet tos bērniņus pie manis" (1884) ietekme, uz ko jau norādījis prof. Eduards Kļaviņš.¹⁷

Materiālu altārgleznei Rozentāls krāja rūpīgi. Par modeļiem mākslinieks izvēlējies tuvākos cilvēkus: bērnu prototipi ir meitas Laila un Irja, dēls Miķelis, mātes prototips – Rozentāla kundze. Noderēja arī Jēkabmuižā (Jelgavas apkārtnē) vasarā gūtie iespaidi, kur Rozentāls atrada prototipu bāra bērnam un Kristus māceklim.

Lielu uzmanību mākslinieks veltīja Kristus tēlam. Kādā agrīnā studijā¹⁸ Kristus attēlots bērnu ielēkumā, turklāt vienu no tiem viņš tur rokās. Vēlāk Rozentāls no šāda tēla traktējuma atsacījās, jo tas acīmredzot šķitis pārāk ikdienišķs. Lai uzsvērtu dievišķā klātbūtni visās etiķēs un arī pabeigtajā variantā, mākslinieks Kristus tēlu izcēlis ne tikai ar kompozīcijas uzbūvi, bet arī ar ireālu gaismu, kas apspīd figūru. Zīmējumi rāda, ka viņš meklēja un atrada latviešu mentalitātei saprotamu Dieva atveidu, ko labi raksturojis Romans Suta: "(..) kad Rozentāls liek Kristus sēdēt zem ziedošas ābeles un risināt sarunas ar uzticīgiem un nopietniem zemniekiem, tad tas ir latviešu sirdij no tautasdziesmām tuvi pazīstamais latviešu Dieviņš, milīgais, reizē vienkāršais un dziļi gudrais ceļnieks, ar kuru svētdienas atpūtas brīdī ir patīkami patērzēt."¹⁹

Mākslinieks nopietni pievērsies ne tikai sejas izteismēm, bet arī žestiem, kam reliģiskajā mākslā piemīt liela emocionālā un saturiskā slodze. Rozentāls meklēja pārliecinošāko Kristus svētījošo, mātes lūdzošo un mācekļa atraidošo žestu, un, ja mēs salīdzinām darba metu ar pabeigto altārglezni, tad acīmredzama ir žestu pārliecinošā izteismība galīgajā variantā.

Atšķirībā no iepriekšējām altārgleznām šo Bībeles notikumu Janis Rozentāls jau ienesis Latvijas ainavā. Domājams, ka pamudinājumu šādai notikuma interpretācijai mākslinieks atradis somu mākslā, par iespējamo inspirācijas avotu ņemot Alberta Edelfelta gleznu "Kristus



10. Kristus svētī bērnus. 1911

¹⁶ Cit. pēc: *Dzīves palete: Jana Rozentāla sarakste*, 197. lpp.

¹⁷ Kļaviņš, E. Die Einflüsse deutscher Kunst in der lettischen Kunst um 1900. In: *Studien zur Kunstgeschichte im Baltikum*. Hg. von L. O. Larsson. Kiel, 2003, S. 116–117. (Homburger Gespräche. H. 18.)

¹⁸ Darbs atrodas privātkolekcijā.

¹⁹ Suta, R. *60 Jahre Lettischer Kunst*. Leipzig, 1923, S. 10.

11. Kristus. Studija
altārgleznei "Kristus svēti
bērnus". Ap 1908

²⁰ Vairāk sk.: Pujāte, I. Janis Rozentāls un Ziemeļvalstu māksla. No: *Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā*. Sast. S. Grosa. Rīga: Neputns, 2000, 84.–91. lpp.

²¹ Cit. pēc: *Dzīves paletes: Jaņa Rozentāla sarakste*, 253. lpp.

²² Iespējams, ka sākotnēji šī altārglezna nebija paredzēta Rīgas Sv. Jāņa baznīcai, jo ne t. s. Rozentāla ienākumu kladē (RTMM, inv. Nr. 391378), ne Sv. Jāņa baznīcas gada izdevumu atskaišu grāmatās nav liecību par to, ka mākslinieks būtu saņēmis kādu naudas summu par šādu pasūtījumu. Taču zināms, ka 1909. gadā Rīgas Sv. Jāņa baznīcā notikuši plašāki remontdarbi (sk.: Ķiploks, E. *Dzintenes draudzes un baznīcas*. Linkolna, Mineapolisa: Latviešu ev.-lut. baznīcas Amerikā apgāds, 1987, 37. lpp.), iespējams, ka tā ir Paula Sokolovska pasūtītā altārglezna (Miķeļa Rozentāla izraksts no Jaņa Rozentāla vēstules Ellijai Rozentālei 1910. gada 1. (14.) septembrī. RTMM, inv. Nr. 391377), kas bija paredzēta Zaubes baznīcai, par kuras rekonstrukciju un remontu šajā laikā rūpējās Sokolovskis, kurš bija saņēmis Livonijas guberņas Celniecības nodaļas atļauju (Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 233. f. (Vidzemes ev. luterāniskā konsistorija), 3. apr., 7699. l., 10.–12. lp.). Taču nezināmu iemeslu dēļ Zaubes baznīcā tā nav uzstādīta. Par to, ka Rozentāls 1909. gadā strādājis pie tēmas "Kristus pie krusta", liecina publikācija gadagrāmatā *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostsee-provinzen* (1909, S. 44). Ar šādu nosaukumu izstādīts darbs arī mākslinieka personālizstādē 1910. gadā ar piebildi: skice.



un Magdalēna.²⁰ Līdzīgi somu māksliniekam arī latviešu gleznotājs ir izvēlējis pavasari, kas ir Rozentāla iemīļotākais gadalaiks. Kristus rādīts pie zedeņu žoga ziedošas ābeles pavēnī, bērniņi viņam sniedz zemes atmodas simbolu – dzeltenās purenes, tūlāmā redzams sējējs, un darba kopnoskaņa ir gaiša un pacilāta.

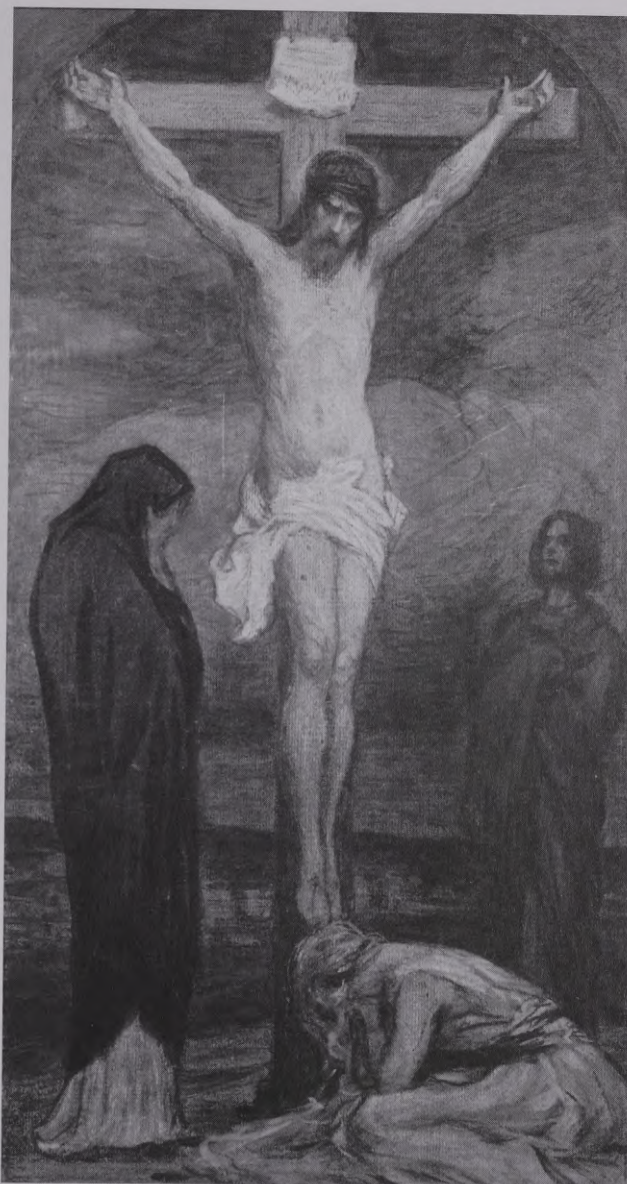
Pie šīs altārgleznas Rozentāls strādāja ilgi, taču tik un tā nebija apmierināts. Ellijai Rozentālei 1911. gada 23. jūnijā (6. jūlijā) viņš rakstīja: "Es diemžēl visu laiku skribinājos ap altārgleznu un arī tagad vēl neesmu apmierināts. Tuvākajās dienās tomēr to nodošu."²¹ Kopš 1911. gada vasaras vidus Jauno Sv. Ģertrūdes baznīcu rotā viena no skaistākajām Latvijas altārgleznām (10. att.).

Ap 1909. (?) gadu Janis Rozentāls strādāja pie citas altārgleznas, kas pašlaik atrodas Rīgas Sv. Jāņa baznīcas sakristejā.²² Tās sižets – "Golgāta" (arī "Kristus pie krusta"). Tēmas atklāsmē izmantots tradicionāls figūru izvietojums, bet jauns ir tās interpretējums. Bībelē aprakstīto

notikumu Rozentāls atkal saistījis ar savu dzimteni. Gleznas fonā iezīmējas pilsētas siluets, kurā pazīstam Rīgas panorāmu, skatītu no Daugavas krasta. Tālumā redzamas cilvēku figūras, kuru priekšplānā ieskicēts krustneša tēls bruņās. Darba centrālie varoņi – apustulis Jānis, Marija Magdalēna un Kristus māte Marija – attēloti vienkāršo ļaužu (zemnieku) tērpos. Šāds tēmas interpretējums sava laika sabiedriskās dzīves kontekstā ieguva politisku nokrāsu – Kristus ir apspiestās latviešu tautas sabiedrotāis, turpretim vācu iekarotāji pielīdzināti farizejiem, kas Kristus sit krustā. Ja salīdzina darba uzmetumu (12. att.) ar pabeigto altārgleznu, redzam, ka mākslinieks ar nelielu akcentu maiņu tēlu raksturojumā pārvērtis kopējo gleznas noskaņu. Metā dominē skumjas un ciešanas, altārgleznā – apskaidrotība, cildenums un cīņas griba.

1912. gadā Rozentāls uzgleznoja altārgleznu Dundagas baznīcai (13. att.). Tās sižets – “Kristus augšāmcelšanās” (arī “Lieldienu rīts”). Pats mākslinieks uzskatīja, ka šī altārglezna viņam padošoties vieglāk nekā Jaunajai Sv. Ģertrūdes baznīcai.²³ Šo viedokli acīmredzot noteicis mazais figūru skaits un pieredze sakrālo pasūtījumu izpildē. Dundagas altārgleznā viņš izmantoja iepriekš uzkrāto materiālu: Kristus līdzinās Stendes baznīcas Jēzum, Marija – Sv. Jāņa baznīcas sakristejas altārgleznā “Kristus pie krusta” redzamajai, Marija Magdalēna – Jaunās Sv. Ģertrūdes baznīcas altārgleznā attēlotajai mātei. Bet tēlu interpretācija pakļauta sižeta “Kristus augšāmcelšanās” atklāsmi. Psiholoģiski pārlicinošais, viegli saprotamais notikuma attēlojums panākts ar rūpīgi izstrādātiem personāžu žestiem un seju izteiksmi.

Atkal mākslinieks Bībeles notikumu rāda Latvijas ainavā. Klinti, kurā atradies Kristus kaps, Rozentāls sedz ar pūpolu zariem, arī Marija rokās tur pūpolus, fonā tikko jaušami iezīmētas Latvijas ainavai raksturīgās aprises. Pēc gleznas iesvētīšanas Dundagas pils īpašnieks Kristjans fon Ostensakens māksliniekam vēstulē rakstīja: “Tai ir vispārēja jūsmīga piekrišana, un man Jums jāsaka, ka tā tiešām kļuvusi par jauku rotu Dundagas baznīcai. Es būtu vēlējies, lai apgaismojums būtu vēl izdevīgāks, jo ir tomēr patumšs starp priekšējiem altāra spārnieniem. Domāju kādreiz nākotnē altāri likt nokrāsot baltu, jo man šķiet, ka tas radīs gleznai labāku apgaismojumu. (..) Dundagas draudzes vārdā es Jums izsaku viņas pateicību par tiešām skaisto mākslas darbu.”²⁴



12. Mets altārgleznai “Golgāta”. Ap 1909

²³ Sk.: *Dzīves paletes: Jāņa Rozentāla sarakste*, 253. lpp.

²⁴ Turpat, 405. lpp.



13. Kristus augšāmcelšanās.
1912

14. Sievietes studija Marijas
Magdalēnas tēlam
altārgleznā "Kristus
augšāmcelšanās". 1912

²⁵ RTMM, inv. Nr. 687755.

²⁶ Altārsega atrodas Dekoratīvās
mākslas un dizaina muzejā.

²⁷ Tika izstādīta arī Latviešu
mākslas veicināšanas biedrības
sarīkotajā pirmajā latviešu
mākslas izstādē 1910. gadā. Vairāk
sk.: *Dzīves palete: Jaņa Rozentāla
sarakste*, 245. lpp.



1935. gada Jaņa Rozentāla piemiņas izstādes kopskata fotogrāfijā redzams Dundagas altārgleznas variants.²⁵ Interesants ir šī darba ierāmējums, kas veidots pēc Rozentāla ieceres un sasaucas ar darba pamattēmu. Zemā reljefa tehnikā attēlots kristietības ikonogrāfijā apbētais Dieva Tēva atveids, kas saplūst ar 20. gs. sākuma ikonogrāfijā bieži sastopamo saules motīvu un Latvijas mākslā iecienīto pūpolzaru, kurš savukārt asociējas gan ar pavasari, gan ar augšāmcelšanos. Forma pakļauta jūgendstila interpretācijai, un ierāmējums ir spilgts Jaņa Rozentāla novatorisma paraugs.

Arī altārsega Rīgas Sv. Jāņa baznīcai liecina par mākslinieka jaunrades pieeju un spēju tradicionālo izteikt modernā formā.²⁶ Pēc Rozentāla meta to izšuva Jāņa Meirena draudzes dāmu komitejas locekles un uzdāvināja baznīcai.²⁷ Segas centrā – ābeles motīvs, kurš simbolizē augļudārzu, kas jau kopš neolīta un bronzas laikmeta mākslā ir paradīzes atveids, turklāt jūgendstila periodā, kā arī Rozentāla daiļradē iecienīts elements. Malu ierāmējumam izmantots vīna koka motīvs, kas Jaunajā Derībā simbolizē Kristu. Redzam, ka ar divu precīzi izvēlētu simbolu kombināciju mākslinieks ir izteicis kristietības būtību.

Janis Rozentāls gan ar Kristus, Marijas un apustuļa Jāņa tēliem altārgleznās, gan ar dekoratīvās mākslas paraugiem ievērojami bagātinājis Latvijas sakrālo mākslu un radījis savam laikam jaunu formas izpratni un satūra interpretāciju.

RĪGAS JŪGENDSTILA PERIODA SAKRĀLO UN SABIEDRISKO ĒKU DEKORS

Silvija Grosa

Gadsimtiem ilgi sakrālajai arhitektūrai ir bijusi īpaša nozīme katra laikmeta galveno inovāciju virzībā un attīstībā, kā arī svarīgāko stilistisko tendenču atspoguļojumā. Tādēļ jo iepriecinošāka ir pēdējās desmitgadēs pieaugusi interese par Latvijas sakrālās arhitektūras mantojumu, kura jau rezultējies vairākās nopietnās publikācijās, šī mantojuma izpētei piešķirot kvalitatīvi citu dimensiju un reizē veidojot uzskatāmu ainu par atsevišķiem t. s. baltajiem laukumiem.

Pēdējo vidū ir arī jautājums par jūgendstila iespaidu uz sakrālo arhitektūru un tās dekoru 19. un 20. gs. mijas periodā Latvijā, kura laikā visā teritorijā turpinājās gan aktīva baznīcu celtniecība, gan arī plaši dievnamu pārbūves un renovācijas darbi. Rūta Kaminska pētījumā par sakrālās mākslas un arhitektūras mantojumu Daugavpils rajonā norāda, ka viena no būtiskām iezīmēm 19. gs. otrās puses un 20. gs. pirmās puses dievnamu būvniecībā Latvijas teritorijā bija atsevišķo novadu atšķirību nivelēšanās: arvien paplašinoties informācijas avotu un pieejamo projektu paraugu klāstam, bija kļuvuši raksturīgi jauninājumi celtnu tehniskajā risinājumā, turklāt "abpus Daugavai, īstenojot profesionālu, akadēmiski izglītotu arhitektu projektus, sākrālajā arhitektūrā izpaudās dažādi stilistiski stāvojumī"¹. Tieši stilistisko plurālismu dievnamu arhitektūrā akcentē arī grāmatas "Latvijas arhitektūra no senatnes līdz mūsdienām" autori, uzsverot, ka 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā baznīcu būvniecībā tika turpinātas historisma tradīcijas un atšķirīgās vēsturisko stilu formās nereti akcentētas arī konfesjonālās atšķirības.² Arī izdevuma "Rīgas dievnami: Arhitektūra un māksla"³ darba grupas vadītāja Marina Levina, vispārinoši novērtējot materiālu, raksta, ka 19. gs. otrās puses un 20. gs. sākumā Rīgā celto dievnamu arhitektūrā "neostilu laikmets ļāva izmantot plašu formveides paleti (...). Rīgā tika būvētas neoromānikas un neogotikas katoļu, luterāņu un baptistu baznīcas, krievu-bizantiešu stila pareizticīgo katedrāles, neorenesanses un jūgendstila ebreju sinagogas."⁴ Jāpiebilst, ka Rīgas arhitektūras mantojuma izzināšanā nesen iznākusi grāmata ir ļoti nozīmīgs avots, kur autori apkopojuši plašu un vērtīgu informāciju, ļaujot arī ieskatīties līdz šim nezināmos arhīvu materiālos. Savukārt šī raksta mērķis ir precizēt atsevišķus stilistiskā vērtējuma aspektus.

Kā zināms, 19. un 20. gs. mijā pasaules arhitektūrā risinājās būtiski attīstības procesi un par savdabīgu paradigmu arhitektūrā un tās dekorā kļuva jūgendstils. Minētā atziņa jau kopš pagājušā gadsimta otrās puses ir kļuvusi par aksiomu arī Rīgas arhitektūras kontekstā. Tomēr šis viedoklis ietver daudzas pretrunas un darbojas nivelējoši, nereti veidojot augsni nepamatotiem vispārīgajiem. Jūgendstila ietekme uz Rīgas arhitektūras attīstību nebija homogēna, un šeit tas neienāca kā visaptverošs stils. Tas it īpaši atklājas sabiedriska rakstura ēku, to vidū arī rūpniecības objektu, izglītības iestāžu un komerciestāžu arhitektūrā un tās dekoratīvajā

¹ Kaminska, R., Bistere, A. *Sakrālās arhitektūras un mākslas mantojums Daugavpils rajonā*. Rīga: Neputns, 2006, 11. lpp.

² Krastiņš, J., Strautmanis, J., Dripe, J. *Latvijas arhitektūra no senatnes līdz mūsdienām*. Rīga: Baltika, 1998, 100. lpp.

³ *Rīgas dievnami: Arhitektūra un māksla*. Vita Banga, Dace Čoldere, Marina Levina (darba grupas vad.) u. c. Rīga: Zinātne; Mantojums, 2007.

⁴ Levina, M. Par Rīgas dievnamu arhitektiem, būvmeistariem, māksliniekiem un šīs grāmatas autoriem... No: *Rīgas dievnami: Arhitektūra un māksla*, 22. lpp.



1. AUGUSTS FOLCS. Zeva figūra bijušās rūpnīcas VEF administratīvā korpusa fasādē. 1900



2. Latvijas Banka. 1901–1905. Arhitekts Augusts Reinbergs

3. Biržas komercskola. 1902–1905. Arhitekts Vilhelms Bokslafs



⁵ Līdzīgi emblemātiski motīvi redzami arī, piemēram, bijušās Vidzemes savstarpējās kredītbiedrības bankas ēkas dekorā Kalkū ielā 11 (1902), bijušās Biržas bankas interjeros Pils ielā 23, bijušās Rīgas tirgotāju savstarpējās kredītsabiedrības bankas ēkas vitrāžās Tērbatas ielā 14 un citur.

⁶ Latvijas Valsts vēstures arhīvs (turpmāk LVVA), 2761. f., 3. apr., 861. l. Projekts apstiprināts 1900. gada 8. augustā. Būvvesturē saglabājusies arī Karla Felsko iepriekšējā – 1893. gada 25. jūnijā veidotā fasādes skice.

⁷ *Vadons pa Rīgu ar pilsētas un Jubilejas izstādes plāniem*. Rīga: J. Freijs, 1901, 48. lpp.

noformējumā. Agrā jūgendstila un tā pacēluma periodā (no 1898. līdz 1905./1906. gadam) šīs ēkas vēl saglabāja retrospektīvu "arhitektonisko čaulu". Vēlā jūgendstila periodā (no 1905./1906. līdz 1914. gadam) to arhitektūrā savukārt bija vērojams neoklasicisma, nacionālā romantisma un "dzimtenes stila" iespaids. Tajā pašā laikā konvencionālais ārējais veidols nereti ietvēra racionālu telpisko risinājumu. Savukārt dekors visbiežāk bija kompromisa rezultāts starp konservatīvismu un jūgendstila jauninājumiem.

Raksturīgs piemērs ir eklektiskais Krievijas uzņēmuma *UNION* (vēlāk VEF) administratīvais korpus (1899, arh. Heinrihs Šēls), kura fasādes centrā neobarokālā Zeva figūra (1900, tēlnieks Augusts Folcs) iemiesoja ideju par jaunā laikmeta tehnisko iespēju uzvaras gājieni. Rīgas pilsētas II (krievu) teātra ēka (1899–1902, arh. Augusts Reinbergs; tag. Nacionālais teātris) savukārt apliecināja interesi par birģeru klasicisma iespējām, ko papildināja neobarokāli un 18. gs. klasicismam raksturīgi dekora elementi (atlanti, medaljonos ietverti cilņi ar literatūras klasiku profilportreti; Augusta Folca darbnīca). Celtni vainagojošajā akrotērijā attēlota lira un divas grieķu teātra maskas, tādējādi simbolizējot ēkas funkcijas. Naturālistiski traktētajos un plastiski spēcīgi akcentētajos festonos redzami ziedi, kas tuvi jūgendstila ikonogrāfijai (rozēs, saulespuķēs); jūgendstilam raksturīgais biomorfais ritms nedaudz ietekmējis arī konvencionālā abstraktā dekora raksturu fasādē.

Latvijas Bankas ēka Krišjāņa Valdemāra ielā 2a (1901–1905, arh. Augusts Reinbergs) veidota kā Florences 16. gs. palaco brīva stilizācija. Plastiskais dekors (Augusta Folca darbnīca) koncentrēts portāla daļā, ko virs dzegas noslēdz neliels parapets ar divām 18. gs. klasicisma stila vāzēm galos. Frīzē festoni mijas ar Krievijas impēriskās varas simboliem – heraldiski stilizētiem divgalvainajiem ērgļiem, zem tiem ir lauriem rotātas emblemātiskas kartušas, kas simbolizē četras valstiski nozīmīgas saimniecības nozares – tirdzniecību (kaducejs), rūpniecību (zobrats, āmurs u. c.), lauksaimniecību (labības kūļi), transportu (lokomotīve).⁵ Impēriskās varenības tēmu turpina divi metālkalumā darināti ērgļi ar kroņiem galvās tieši virs ieejas, un nelielās, festoniem greznotās rozetes var uztvert kā simbolisku saikni ar pagātnes impērijām – Romu un Asīriju. Uz šī fona jūgendstila ornaments, kas izmantots balkona malu dekoratīvajā apdarē ēkas pret Krišjāņa Valdemāra ielu vērstaļā fasādē, šķiet iecerēts kā neliels laikmetīgs akcents.

Pie perioda nozīmīgākajām celtnēm Rīgā piederēja arī *Jaksch & Co* tirdzniecības nams, kas atradās Svērtuves ielā 11 (iepriekš Melngalvju namam). Tas tika uzcelts 1900.–1901. gadā pēc arhitekta Karla Felsko projekta⁶, pārbūvējot agrāko – 19. gs. vidū celto ēku; diemžēl Otrā pasaules kara laikā nams sagrauts. 20. gs. sākuma Rīgas ceļvežos ēka raksturota kā viena no “brīnišķīgākajām Rīgas celtnēm gan praktiskā iekārtojuma, gan skaistuma ziņā”⁷. Tās celtniecībai izmantota metāla karkasa konstrukcija, bet fasādes noformējums pēc Nirnbergas arhitekta T. Eiriha skicēm no metlaha flīzēm mozaikas tehnikā tika izgatavots Vācijā, *Willeroy & Bosh* uzņēmumā.⁸ Spriežot pēc attēliem, ornamentālo motīvu lietojumā *Jaksch & Co* nama fasādes dekors varēja atbilst neorenesanses tradīcijai.⁹

Laikposmā starp 1903. un 1905./1906. gadu jūgendstila izpausmes sabiedrisko ēku arhitektūrā ieguva plašāku izvērsumu, ļoti tipiski vainagojoties Biržas komercskolas ēkā (1902–1905, arh. Vilhelms Bokslafs; tag. Latvijas Mākslas akadēmija), kas, kā norādīts almanahā *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*, tika būvēta lejasvācu gotikas stilā, kurš Rīgai kā senai Hanzas savienības pilsētai bija piemērots.¹⁰ Siluetā izteiksmīgā neogotiskā sarkano ķieģeļu celtnē sava laika kontekstā izcēlās ar funkcionāli pārdomātu iekštelpu izkārtojumu un augstu labiekārtojuma līmeni. Atturīgu izsmalcinātību ēkai piešķir dabisko materiālu lietojums (pamatnes granīts, glazēto ķieģeļu joslas), kā arī greznais portāls un dekoratīvi plastiskie elementī, kas darināti Augusta Folca darbnīcā. Stilistiskā aspektā līdzās labi nolasāmās gotikas variācijām saskatāmi atsevišķi mudehāru arhitektūrai tipiski paņēmieni, apliecinot periodam raksturīgo interesi par Austrumu mākslu. Ēkas interjeru dekoratīvā apdare (Augusta Folca dekoratīvā plastika, Ernsta Todes vitrāžas, vairāku telpu sienu un plafonu trafareta apdare u. c.) tapusi kā interpretācija gan par neogotikas tēmu, gan arī jūgendstilu, operējot ar Nansi skolai raksturīgiem ornamenta veidošanas principiem, kas atklājas atsevišķu elementu stilizācijā, kā arī kompozīcijās plaknē.

Modernizēta neogotiska celtnē ir arī Lielās ģildes ēka Amatu ielā 4 (1902–1904, arh. Vilhelms Bokslafs), kas veiksmīgi iekļaujas “neogotisko ēku ansamblī”¹¹. Salīdzinājumā ar Biržas komercskolu, kā arī Bokslafa projektēto bijušā Angļu jūrnieku kluba ēku Pils ielā 11 (1901) Lielās ģildes fasādēs plastiskais rotājums (Augusta Folca darbnīca) izmantots plašāk – to veido ģeometrizzēta rakstura ornamenta stilizācijas, kā arī naturālistiski traktēts florāls, zoomorfs un antropomorfs dekors konsolēs un akrotērijos, atsevišķi hibrīdu būtņu maskaroni, heraldiski un emblemātiski motīvi (lāču figūras ar kartušām); vienlaikus vērojama arī rotaļa ar laikmetīgām idejām (piemēram, jūgendstila ikonogrāfijai raksturīgu faunas pārstāvju attēlojumā). Lielās ģildes pret Zīrgu ielu vērstās fasādes plastiskais rotājums satur līdzīga rakstura norādes uz sava laika dekoru. Heraldiska kompozīcija ar sfinksām, divas kailu jaunavu hermas, ģerbonis, kas vainago ar stilizētu akanta un delfīna motīvu barokāli dekorētu zelmini, – tas šķiet iecerēts kā komplicēts, emblemātiski simbolisks vēstījums par ģildi kā senu un noslēgtu institūciju ar stabilām tradīcijām.

Neobarokālā Rīgas pilsētas mākslas muzeja ēka (1903–1905, arh. Vilhelms Neimanis; tag. Latvijas Nacionālais mākslas muzejs) ietver racionāli laikmetīgu telpisku struktūru. Monumentālās, brīvi stāvošās celtnes fasādē būtisks dekoratīvs akcents ir Augusta Folca darbnīcā

⁶ *Riga und seine Bauten*. Riga, 1903, S. 387. Kaut gan gadsimta sākuma Rīgas ceļvežos *Jaksch & Co* tirdzniecības nams iekļauts ievērojamāko apskates objektu vidū, par mozaikas materiālu sniegtā informācija nereti ir atšķirīga.

⁹ Caune, A. *Rīgas Vecpilsēta*. Rīga: Zinātne, 1994, 172. lpp. Vienīgais autorei zināmais materiāls, kas ļauj novērtēt iespējamo nama polihromiju (okera gamma ar sarkanīgu nokrāsu un atsevišķiem silti zaļiem un sarkanīiem akcentiem), ir pastkarte ar akvareļa tehnikā darinātu ēkas attēlu. Pastkarte izdota par godu tirdzniecības nama svinīgai atklāšanai 1901. gada 2. decembrī. Šis pats materiāls redzams uzņēmuma reklamā 1902. gada Rīgas adrešu grāmatā.

¹⁰ Das Gebäude der Rigaer Börsenkommerzschnule. In: *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*. Riga, 1907, 1. Jg., S. 40. Detalizēts apraksts publicēts arī izdevumā: Здание Рижского училища Биржевого Общества. Рига, [1907]. Ēka vispusīgi analizēta publikācijās: Krastiņš, J. *Eklektisms Rīgas arhitektūrā*. Rīga: Zinātne, 1988, 138.–139. lpp.; Zilgalvis, J. *Neogotika Latvijas arhitektūrā*. Rīga: Zinātne, 2005, 190.–191. lpp., un citās.

¹¹ Zilgalvis, J. *Neogotika Latvijas arhitektūrā*, 178. lpp.



4. Lielā ģilde. 1902–1904. Arhitekts Vilhelms Bokslafs. Fasādes fragments

5. Rīgas pilsētas mākslas muzejs. 1903–1905.
Arhitekts Vilhelms Neimanis

6. Ata Ķeniņa skola. 1905.
Arhitekti Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube



7. Jaunā Sv. Ģertrūdes luterāņu baznīca. 1903–1906.
Arhitekts Vilhelms fon Štriņķis

¹² Plašāk par šiem jautājumiem Jaņa Rozentāla vēstulju komentāros rakstījis Inta Pujāte. Sk.: *Dzīves palete: Jaņa Rozentāla sarakste*. Sast. I. Pujāte, A. Putniņa-Niedra. Rīga: Pils, 1997, 252. lpp. Monumentālā darba biežāk lietotais tehniskais apzīmējums ietver neprecizitātes – tas ir cementgleznojums, kas koloritiskā, kā arī dekoratīvā efekta kāpinājumam kombinēts ar *teserra* mozaiku no dažādiem materiāliem.

veidotā neoklasiskā figurālā kompozīcija ar mākslu alegorijas attēlojumu centrālā rīzīta frontonā. Tā gan neizceļas ar īpašu originalitāti, tomēr atspoguļo periodam raksturīgas idejas, kas bija piemērotas Baltijas reģionā pirmā mākslas muzeja ēkas dekorēšanai, reizē ļaujot tapt vienam no nozīmīgākajiem dekoratīvās tēlniecības darbiem Rīgas arhitektūrā ar skaidri nolasāmām neoklasicisma iezīmēm. Vēlā jūgendstila perioda sabiedrisko ēku arhitektūrā īpaša loma ir neoklasicistiskajam Rīgas Latviešu biedrības namam (1910, arh. Ernests Pole, Eižens Laube) ar pazīstamo Jaņa Rozentāla dekoratīvo frīzi fasādē. Rozentāla darbs jau tapšanas laikā radīja plašu rezonansi Rīgas (it īpaši latviešu) sabiedrībā.¹² Kaut gan Rozentāla alegoriskajā vēstījumā, ņemot vērā viņa interesi par somu mākslu¹³, ir elementi, kas liecina par savstarpējiem saskarsmes punktiem, rezultāts ir novatorisks. Darbā ir virkne iezīmju, kas to tuvina jūgendstilam, vienlaikus tajā gan formāli, gan ikonogrāfiski uzskatāmi atspoguļojas arī neoklasicistiskās iezīmes. Domājams, ka tieši Rozentāla darba iespaidā Rīgas vēlā jūgendstila arhitektūras dekorā sastopami arī atsevišķi citi līdzīgu nacionāli romantisku un klasiskās mākslas tēmu, kā arī jūgendstila motīvu sintēzes mēģinājumi.

Bijusī Ata Ķeniņa skolas ēka Tērbatas ielā 15/17 (1905, arh. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube) savukārt ir viens no agriem un mākslinieciski nozīmīgiem nacionālā romantisma arhitektūras paraugiem.¹⁴ Fasādes galveno dekoratīvo ideju šeit nosaka spēcīgi faktūru kontrasti, ko veido apdares materiāli (akmens, koks, metāls, apmetums, sarkanais ķieģelis, dekoratīvas flīzes, metāls), tomēr 20. gs. sākuma avoti liecina, ka svarīga nozīme bijusi uzrakstam "Ķeniņa reālskola" (latviešu, krievu un vācu valodā), kas aizpildīja fasādes centrālās daļas gludi apmeto virsmu starp logu rindām un logailām.¹⁵ Dekoratīvu akcentu fasādei savulaik piešķirušas arī vairākas citas detaļas, kas vēlākajos remontdarbos zudušas (jumta dzega un it īpaši dekoratīvie caurbrauktuves metāla vārti). Fasādes faktūrējuma, izteikti somiskajā portāla un ieejas mezgla risinājumā, kā arī tekstuālajā dekorā (kam atrodams ne mazums analogiju Helsinku arhitektūrā), tāpat kā pamatnē iekaltajā gadskaitlī, atspoguļojas centieni radīt vispārīgi nekonkrētu priekšstatu par ziemeļnieciskā aspekta izpausmi arhitektūrā.

19. gs. beigās un 20. gs. sākumā, Rīgai topot par vienu no lielākajām Baltijas reģiona pilsētām, par nepieciešamību kļuva arī jaunu dievnamu celtniecība, kas multiethniskajā, strauji augošajā lielpilsētā tika realizēta galvenokārt kādreizējo priekšpilsētu rajonos, kur jau kopš 19. gs. otrās puses veidojās jaunas apbūves zonas.

Laikposmā no 1898. līdz 1914. gadam, kas hronoloģiski attiecas uz jūgendstila periodu, Rīgā (un tās tuvākajā apkārtnē) uzcelti 12 dievnamu.¹⁶ To vidū trīs luterāņu baznīcas: neogotiskā Jaunā Sv. Ģertrūdes baznīca Brīvības ielā 119 (1903–1906, arh. Vilhelms fon Štriks), nacionāli romantiskās Krusta baznīca Ropažu ielā 120 (1908–1910, arh. Vilhelms Bokslafs, Edgars Frīzendorfs) un Jaunciema baznīca (1911–1913, arh. Vilhelms Reslers); divas katoļu baznīcas: neobarokālā Sv. Alberta Romas katoļu baznīca Liepas ielā 38 (1901–1919, Vilhelma Bokslafa vadībā pēc arhitekta Johanna Koha 1900. gada projekta) un neogotiskā Bolderājas Dievmātes Debesīs uzņemšanas katoļu baznīca Gobas ielā 17 (1908–1909, arh. Edgars Frīzendorfs); trīs pareizticīgo baznīcas, ieturētas neobizantiskā (t. s. krievu-bizantiešu) stilā: Sv. Jāņa Priekšteča pareizticīgo baznīca Lielajā Kalna ielā 21 (1913, arh. Vladimirs Luskis; pabeigta 1925.–1934. gadā, arh. Vladimirs Šervinskis), Kristus Debesbraukšanas pareizticīgo baznīca Mēness

¹³ Kļaviņš, E. *Latviešu tēlotājas mākslas sakari ar citām mākslas skolām XIX gs. otrajā pusē, XX gs. sākumā*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1988, 43. lpp.

¹⁴ LVVA, 2761. f., 3. apr., 2294. l.

¹⁵ Uzraksts redzams būvprojektā fasādes zīmējumā (LVVA, 2761. f., 3. apr., 2294. l.), kā arī ēkas fotoattēlā: *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*, 1. Jg., S. 68.

¹⁶ Turpmāk dati no: *Rīgas dievnamu Arhitektūra un māksla*. Daļa dievnamu 19. un 20. gs. mijā atradās ārpus tālaika Rīgas teritoriālajām robežām.



8. Krusta luterāņu baznīca. 1908–1910. Arhitekti Vilhelms Bokslafs, Edgars Frīzendorfs

9. Sv. Trīsvienības pareizticīgo katedrāle. 1902–1907. Arhitekts Konstantīns Pēkšēns (kopā ar Aleksandru Vanagu). Fasādes fragments



ielā 2 (1867; pārbūvēta ap 1900. gadu, arh. Vladimirs Lunskis), Sv. Trīsvienības pareizticīgo katedrāle Krišjāņa Barona ielā 126 (1902–1907, arh. Konstantīns Pēkšēns (kopā ar Aleksandru Vanagu)); trīs baptistu dievnami: neoromāniskie Mateja baptistu draudzes dievnams Matīsa ielā 50b (1900–1903, arh. Harijs Mēlbarts, Oskars Bārs) un Āgenskalna baptistu draudzes dievnams Mārupes ielā 14 (1913–1916, arh. Aleksandrs Vanags), Rīgas Golgātas baptistu draudzes dievnams Hospitāļu ielā 32 (1898–1899, arh. Oskars Bārs; sākotnēji projektēts krievu armijas garnizona manēžai, bet 1912. gadā pārbūvēts par lūgšanu namu); Rīgas sinagoga Peitavas ielā 6/8 (1903–1905, arh. Vilhelms Neimanis, Hermanis Zeiberlihs). Savukārt Grebenščikova vec-ticībnieku kopienas lūgšanu nams Krasta ielā 73 (1814; pārbūvēts 1885.–1888. gadā, arh. Jānis Frīdrihs Baumanis) 1905.–1906. gadā ieguva jaunu zvanu torni (arh. Aleksandrs Šmēlings), bet 1905. gadā tika veikti pārbūves darbi Rīgas Doma baznīcas vestibilā (arh. Vilhelms Neimanis). Līdzās būvniecības un renovācijas darbiem vēl minama vitrāžu un altārgleznu darināšana, kā arī dekoratīvās apdares darbi un jaunu iekārtas priekšmetu izgatavošana, kopumā veidojoties kvantitatīvi iespaidīgai ainai.

Iepriekšteiktais apliecina, ka Rīga nebija izņēmums: arī šeit, tāpat kā citur Latvijā, baznīcu celtniecība atspoguļoja pievēršanos plašam vēsturisko stilu diapazonam, un jūgendstils uz 19. un 20. gs. mijā uzcelto dievnamu arhitektonisko veidolu nav atstājis būtisku iespaidu. Tomēr tika risināti jauni telpiski uzdevumi un reizēm jūgendstila ietekme izpaudās atsevišķu dekoratīvo elementu raksturā.

Ārēji neogotiskās Jaunās Sv. Ģertrūdes baznīcas plānojums ir uzsvērti asimetrisks, gaišā un plašā lūgšanu zālē, kā norāda mākslas zinātniece Vita Banga, īpaši pretstatīta narteksta zemajiem griestiem, ļaujot radīt dievnamam nepieciešamo svinīgo noskaņu.¹⁷ Autore arī uz-sver, ka tieši ritmu maiņa, ko nosaka velvju raksti, ir viens no galvenajiem interjera akcentiem. Vilhelms fon Štriks dievnama interjerā, tāpat kā Vilhelms Bokslafs Biržas komercskolā, pievēr-sies gotikai, lai veidotu izsmalcinātu interpretāciju par gotikas tēmu, kas turpinās arī, iespējams, pēc paša arhitekta metiem izgatavotajā ozolkoka kokgriezuma altārī¹⁸, kurš iedziļināts apsīdā un harmonē ar plaši pazīstamo Jaņa Rozentāla altārgleznu "Kristus svētī bērnus" (1911) un altā-ra apsīdas vitrāžas logiem, kurās Dievmātes tradicionālie simboliskie rožu ziedi kļuvuši par jūgendstilam raksturīgas organiskās pasaules elementu. Kopumā dievnama iekštelpās pa-nāktais ansambļa raksturs, atturīgi askētiskais un izsmalcinātais koptēls ir – lai gan netiešs – jūgendstila laikmeta nopelns.

Līdzīga izsmalcināta interpretācija par vēsturisko stilu tēmu redzama Rīgas sinagogas interjera apdarē, kur izmantots aplūkojamā perioda Rīgas arhitektūras dekorā tipisks paņē-miens – vēsturisko stilu motīvi pielāgoti jūgendstila ikonogrāfijai, panākot vizuāli iespaidīgu, simboliska zemteksta caustrāvotu iespaidu; sinagogas zāles "interjera un iekārtas veidols rei-zē ir arī īpatna stilu enciklopēdija"¹⁹. Plafonā interpretēts klasiskās arhitektūras kesonējums, ko akcentē kolorīts (zilais, baltais un zeltījums), bet ornamentāli papildina rozetes un palmešu frīzes. Sakrustoto palmas zaru attēlojumā, kā arī kolonnu kapiteļu un bāzu polihromijā (viens no galvenajiem telpas dekoratīvajiem akcentiem) veiksmīgi izmantotā Senās Ēģiptes, kā arī Mezopotāmijas kultūras tēma reizē ir gandrīz tiešs pārcēlums no Ouena Džonsa "Ornamenta

¹⁷ Banga, V. Jaunā Svētās Ģertrūdes Evanģēliski luteriskā baznīca. No: *Rīgas dievnami: Arhitektūra un māksla*, 196. lpp.

¹⁸ Turpat, 197. lpp.

¹⁹ Banga, V. Rīgas sinagoga. No: *Rīgas dievnami: Arhitektūra un māksla*, 685. lpp.



gramatikas"²⁰, kas kopš 19. gs. vidus piederēja pie populārākajām ornamenta rokasgrāmatām; tāpat kā Franca Zalesa Meiera ornamenta rokasgrāmatu, to nespēja izkonkurēt neskaitāmie laikmetīgie ornamentam veltītie izdevumi, kas nereti piedāvāja radikālus un ekstrēmus dekora variantus. Sinagogas ārējais veidols saglabājis klasisku skaidrību ar arhitektoniski ritmizētiem elementu grupējumiem un kolonnām portālā; ornamentā attēlota Dāvida zvaigzne, kā arī palmas zari (tradicionālais miera simbols). Laikmetīgu akcentu fasādēm piešķir geometrizzēts plastiskais dekors, kas rotā lizēnu augšmalas un uztverams kā interpretācija par vienu no populārām Oto Vāgnera dekora tēmām. Sabalansētību starp fasādēm un lūgšanu zāli sekmē veiksmīgais priekštelpas kolorītiskais un ornamentālais risinājums, izvēloties olīvzaļo krāstoni (fližu panelējums, sienu krāsojums), kā arī abas dekoratīvās stēlas ar to personu vārdiem, kuras ziedojušas līdzekļus ēkas uzcelšanai. Arī Rīgas sinagogas dekorā jūgendstila iespaids ir netiešs un tādējādi tipisks aplūkojamā perioda Rīgas sakrālo būvju kontekstā.

Plastiskā dekora lietojums visu 19. un 20. gs. mijā uzcelto dievnamu fasādēs reducēts līdz minimumam un saglabājis tradicionālo ikonogrāfisko motīvu raksturu. Tomēr citādi risināti ornamenta un plaknes jautājumi, kā arī dekora un plaknes mēroga attiecības. Tradicionāls dekors izmantots arī visās perioda ietvaros uzceltajās un renovētajās pareizticīgo baznīcās, par kuru telpiskā un arhitektoniskā risinājuma novācijām bez padziļinātām zināšanām par t. s. krievu-bizantiešu stilu (kā norāda Anita Bistere, tas guva izplatību Krievijas impērijā kopš 19. gs. 20. gadiem²¹) runāt ir problemātiski. Jāatzīst, ka arī bez īpašām zondāžām vērtēt šo baznīcu interjera polihromiju un izdarīt secinājumus ir riskanti.²² Tomēr pareizticīgo dievnamu vidū kā viens no piemēriem konvencionāla un vienlaikus laikmetīga dekora lietojumā, kad sasniegts

10. Krusta baznīcas interjera dekora fragments

11. Krusta baznīcas solu dekors

²⁰ Jones, O. *The Grammar of Ornament*. New York: Portland House, 1986, Pl. V–XII. (Pirmpublicējums 1856. gadā.)

²¹ Bistere, A. Jāņa Frīdriha Baumaņa pilsētām projektēto pareizticīgo baznīcu arhitektoniskā veidola attīstība. No: *Pilsēta. Laikmets. Vide*: Rakstu krājums. Sast. R. Kaminska. Rīga: Neputns, 2007, 139.–140. lpp.

²² Tipisks piemērs ir kļūdainais pieņēmums par mūsdienās vienīgā Rīgas latviešu pareizticīgo dievnama – Kristus Debesbraukšanas pareizticīgo baznīcas interjeru, kas pretēji līdzšinējam uzskatam bijis nevis tumšs, bet krāsots gaišās un spilgtās krāsās, kā to atklājusi nesēnā izpēte.

novatorisks rezultāts, jānosauc palmešu frīze Sv. Trīsvienības katedrāles fasādē. Palielinot atsevišķo motīvu mērogus attiecībā pret fasādes plakni, visa ēka ieguvusi viengabalainību un jaunu izteiksmību, nezaudējot konvencionālo raksturu.

Viens no izcilākajiem tajā laikā celtajiem dievnamiem ir Krusta baznīca – spilgts nacionālā romantisma, “dzimtenes stila” un jūgendstila sintēzes paraugs. Asimetriskajai celtnei piešķirts lakonisks, bet reizē izteiksmīgs ārējais veidols, izmantojot materiālu un faktūru kontrastus (granīts, koks, apmetums). Tāpat kā Ķeniņa skolas fasādē, arī Krusta baznīcā izpaužas uzsvars uz ziemeļniecisko, akcentējot saikni ar viduslaiku arhitektūru: fasādēs tam kalpo romānikai raksturīgi elementi, interjerā – gotiskais velju raksts. Vairāk nekā citos dievnamos jūgendstils šeit kļuvis par līdzvērtīgu partneri: ēkas interjers veidots kā vienots ansamblis, orientējoties uz dabiskiem materiāliem un savveida minimālismu – telpā iederīgi ir gan atturīgi dekorētie baznīcēnu soli, kuros ģeometrizēto dekoru seklā kokgriezumā papildina lakonisks skujkoka elements, gan arī ērģeļu luktas un kanceles noformējums, kurā izmantota krusta tēma, veidojot asociatīvu saikni ar Čārlza Renija Makintoša daiļradei raksturīgajiem motīviem.²³ Koloritiski sabalsojoties ar velju lakonisko lineāro zīmējumu, savā vienkāršībā telpā iederīga ir mozaīka, kuru veido flīžu lausku frīze, kas, turpinoties starp logailām, perimetrāli ietver dievnamu. Džeremijs Hovards, savulaik raksturojot celtni, atzīmējis, ka tajā sastapušies Larsa Sonka un Jozefa Hofmaņa iespaidi.²⁴ Frīze savukārt veido netiešu saikni ar Antoni Gaudi iecienīto paņēmienu, tomēr neatkāpjoties no ziemeļnieciskā askētisma. Jāatzīst, ka ēka kopumā atstāj harmonisku iespaidu un pieder pie spilgtākajiem sakrālās arhitektūras paraugiem Baltijā 19. un 20. gs. mijas periodā. Tādēļ vēl jo vairāk jānožēlo, ka dievnama interjers neglābjami deformēts gan ar sānu izbūvi, izveidojot papildu telpu draudzes vajadzībām,²⁵ gan arī pēckara gados aizmūrējot apsīdas centrālo logu.

Nelielais ieskats jautājumā par jūgendstila perioda Rīgas sakrālo un sabiedrisko ēku plastisko dekoru liecina, ka būtiskākais ieguvums un novatorisma apliecinājums bija atsevišķu jūgendstilam raksturīgu formveides paņēmienu iekļaušana brīvi interpretētās vēsturisko stilu formās.

²³ Banga, V. Krusta Eвангелiski luteriskā baznīca. No: *Rīgas dievnami: Arhitektūra un māksla*, 207. lpp.

²⁴ Hovards, Dž. Stils un pasūtītājs 20. gs. sākumā Latvijas arhitektūrā un dizainā. No: *Jūgendstils. Laiks un telpa: Baltijas jūras valstīs 19. un 20. gs. mijā*. Sast. S. Grosa. Rīga: Jumava, 1999, 47. lpp.

²⁵ 1983. gada pārbūve, Andreja Holcmaņa projekts. – Levina, M. Krusta Eвангелiski luteriskā baznīca. No: *Rīgas dievnami: Arhitektūra un māksla*, 203. lpp.

MĀKSLAS UN RELIĢIJAS ATTIECĪBU ASPEKTI LATVIEŠU AUTORU TEORĒTISKAJĀS ATZIŅĀS 20. GS. PIRMAJĀ PUSĒ

Stella Pelše

Šo abu sfēru vispārējās sakarības, saiknes un pretišķības veido ļoti plašu un īsā apcerē neaptveramu pētniecības lauku, kura centrā iezīmējas dažādo cilvēka aktivitātes jomu (zinātnes, filozofijas, vēstures, mākslas) pakāpeniskā emancipācija no viduslaikiem raksturīgās reliģijas "paspārnes". "Zinātne un vēsture ir paralēli gadījumi. Ciktāl to var teikt arī par reliģiju (..) tas atkarīgs no tā, vai mēs uztveram reliģiju primāri kā pasaulei atvērtu jutīgumu pret transcendentālo vai kā pasaulei slēgtu patiesību, kas visbeidzot nostiprināta doktrīnā. Pirmajā gadījumā – kā iespējams nošķirt reliģiju no mākslas vai no tās raisītās iedarbības?"¹ No konkrētas ideoloģijas pozīcijām mākslas un reliģijas satuvinājums var kļūt par kritikas objektu; piemēram, padomju posma oficiālā doktrīna apliecināja ateistisku nostāju, kritizējot "reliģiskā misticismā" izpausmes latviešu mākslas apcerētāju spriedumos starpkaru posmā. Tās tika, daudz nešķirojot, saplūdinātas ar tādiem jēdzieniem kā "buržuāziskais nacionālisms", "filozofiskais ideālisms" un "fašistiskā ideoloģija".² "Tā kā latviešu valdošā buržuāzija par savu pasaules uzskatu pieņēma ideālismu, tad attiecībā uz mākslu izvirzījās vienprātīga prasība: tās pamatā jāliek reliģija (saskaņā ar ideālistisko doktrīnu, ka "mākslas serde ir reliģija")."³ Lai gan ideālisms nav tieši identificējams ar reliģisku pasaules uzskatu, tomēr zināms pārmantojamības moments eksistē un attiecīgas ideoloģijas gaismā tie abi var tikt uztverti kā pagātnei piederīgi un apkarojami lietu izpratnes veidi. Taču latviešu autoru izkaisītajās atziņās var atrast gan mākslas un reliģijas identificēšanas, gan nošķiruma centienus, kā arī atšķirīgu izpratni par konkrētajām mākslas formām, kas uztvertas kā reliģiski nozīmīgam vēstījumam piemērotas.

Ja pārlūko tematisko aktualitāšu loku amorfajā teorētisko izteikumu konglomerātā 20. gs. sākuma Latvijā, tad mākslas un reliģijas attiecības tomēr uzskatāmas par perifēru tēmu. Kristietības saknes šeit nav bijušas tik pamatīgas kā kaimiņos – katoliskajā Lietuvā; vācu mācītāju atnestās ticības autoritātei nekad nav bijusi īpaši būtiska loma latviešu autoru spriedumos par mākslu, turklāt 20. gs. pirmajā dekādē Latvijā izplatījās dažādas citas iepriekšējā gadsimtā spēkā pieņemušās teorijas: cilvēces un līdz ar to kultūras un mākslas evolūcijas skaidrojumi no dabaszinātniskā viedokļa, marksisma idejas un krievu rakstnieka Ļeva Tolstoja paustā vienkāršās tautas uztveres un mākslas derīguma apoloģija (tajā izceltā "jūtu modināšana un apmaiņa" gan varēja noderēt arī reliģiskiem mērķiem). Taču neoromantiskās simbolisma un estētisma atbalsis, kas traktēja mākslu kā savveida jaunlaiku reliģijas ekvivalentu, varētu aplūkot apskatāmās tēmas kontekstā. 20. gs. sākuma viedokļos par mākslas attiecībām ar reliģiju konstatējama duāla attieksme. Uztverot reliģiju vairāk institūcijas rakursā, izpaužas mākslas emancipācijas dziņa, vēloties norobežoties no reliģisku ideju ilustrēšanas balasta. "Laba māksla nedrīkst būt iekšēji neīsta, piemēram, reliģiska vai patriotiska, tukša patosa

¹ Grant, R. A. D. Religion and Art. In: *A Companion to Aesthetics*. Ed. by D. Cooper. Oxford: Blackwell, 1992, p. 364.

² Zeile, P. *Estētiskā doma Latvijā*. Rīga: Liesma, 1976, 449.–464. lpp.

³ Cielava, S. *Tēlotājas mākslas dzīve Latvijā 20. gs. 20.–30. gados*. No: *Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940*. Rīga: Zinātne, 1986, 256. lpp.

⁴ Engelbrechts, K. Māksla ikdienas dzīvē. *Dzimtenes Vēstnesis*, 1912, Nr. 50, 1. lpp.

⁵ Šķilters, G. Karš un māksla. *Nevas Vīļņi*, 1914, Nr. 2, 4. lpp.

⁶ Čālitis, E. u. c. Mūsu mākslas motīvi. *Dzelme*, 1906, Nr. 5, 193.–194. lpp.

⁷ Taylor, M.C. *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1992, p. 52.

⁸ *Spēks, darbs, dzīves prieks (Vēstulu, rakstu, piezīmju izlase): Teodors Ūders*. Sast. A. Ūdere, M. Slava. Rīga: Vieda, 2001, 86. lpp.

⁹ Turpat, 86. lpp.

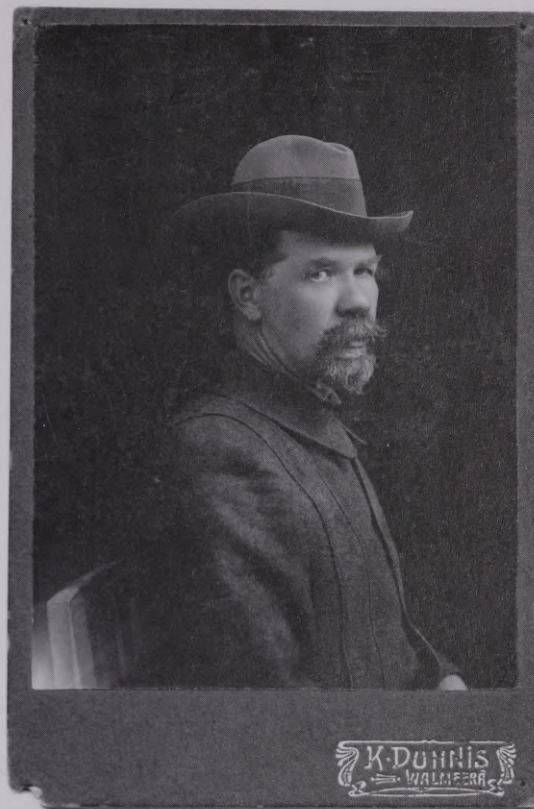
piilna,⁴ kā tas popularizēts vācu autora Kurta Engelbrehta ideju pārstāstā. No otras puses, abu sfēru satuvinājums vai pat piedēvēšana vienotas substances dažādām izpausmēm pavīd visdažādāko autoru viedokļos, arī, piemēram, visumā konservatīvam reālismam uzticīgā tēlnieka Gustava Šķiltera spriedumos: "Māksla un reliģija ir māsas. Māksla ir skaistākā daļa no visas mūsu garīgās dzīves."⁵ Tomēr visskaidrāk priekšstats par mākslu kā reliģijas "stafetes" pārņēmēju iekodēts tā dēvētajā literātu dekadentu manifestā "Mūsu mākslas motīvi": "Jo lielāks būs mākslinieks, jo vairāk viņš būs atsvabinājies no liekā, nejaušā, kas to velk uz leju, kas to saista pie vispārības un gadījuma, jo augstāk viņš būs pacēlies līdz zvaigžņotām debesīm, līdz mūžībai. Viņa dvēselē būs nolaidusies dievības dvesma, likuse sajūst dievīgi skaisto un nemirstīgo jūtu (...) Tā māksla kļūst par sevišķu harmonisku skaistuma sajūtu, par jaunu dievlūgšanu – reliģisku mākslas kultu. Reliģiskas ekstāzes vietā stājas mākslas ekstāze. Dziļākos, mistiskos dvēseles noslēpumus modinās un apgaismos māksla. Un tā vienīgā, dziļākā un patiesā nākotnes reliģija būs skaistuma reliģija. Māksla būs kā šķīstījoša liesma, un dziļākās dzīves stundas tiklab mākslinieks, kā visa tauta izdzīvos mākslā. Viss savienosies lielā vispārējā mistērijā."⁶ Ezoteriskā pieskaņa ir tipisks perioda raksturlielums, kas gūs turpinājumu starpkaru posmā, bet mākslas reliģiskās funkcijas var traktēt arī kā daudz plašāku gadsimta sākuma parādību, ieskaitot avangarda centienus. "Apvēršot Hēgeļa dialektisko progresu no mākslas caur reliģiju uz filozofiju, mākslinieki, kas pārstāv visdažādākās ideoloģiskās pozīcijas un stilistiskās noslieces, ir apgalvojuši, ka pasaulē, kur reliģija šķiet aizvien mazsvarīgāka un filozofija nolemta bojāejai, tikai māksla var pārdefinēt cilvēces dziļākās garīgās intereses un alkas."⁷

Taču ir kāds autors, kura atziņās reliģiska rakstura jautājumi ir svarīgāki nekā citkārt, tiesa, ne vienmēr skaidri akcentētā saistībā ar mākslu un izkaisīti starp ikdienišķu impresiju un filozofisku atziņu interpretācijām. Gleznotājs un grafiķis Teodors Ūders savās vēstulēs ir pārstāstījis, piemēram, Dieva esamības pierādījumus no Aristoteļa līdz Kantam, Šellingam un Šopenhaueram, bet paša Ūdera uzskati tomēr vistiešāk saistās ar filozofa Benedikta Spinozas (1632–1677) panteismu, ko, neiedziļinoties detaļās, var īsi raksturot kā Dieva un dabas jeb pasaules fundamentālās vienotības postulējumu. Institucionalizētas kristietības kritika arī bija svarīga Ūdera pārdomu sastāvdaļa, atklājot šaubu un neticības ģenēzi: "Pieņemsim, ka baznīcas Dievs būtu patiesais Dievs un pēc Viņa likuma zemes dzīve būtu tikai priekšpakāpe debesīm vai moku ellei, – kāpēc tad Viņš mūs radījis ar tādu atziņas spēju, kas viņu apzīmogo par atklātu meli??? Vienīgā glābjošā doma ir tā, ka man krampjaini jāturas pie dabas. Tā man ir, to es redzu, to es jūtu, tā māca man dzīvot. Ja aiz dabas arī ir kāds apzinīgs Dievs, tad daba ir vienīgā starpniece! Es taču sajūtu, ka esmu dabas daļa, es jūtu, ka mani izpaužas tās likumi..."⁸ Ar šo domu loģiski saskan arī modernizēts antīkais priekšstats par mākslu kā dabas atdarināšanu, kas 19. gs. reālisma kontekstā bija ieguvis jaunu elpu un Ūdera koncepcijā izrādījās pietiekami svarīgs: "Visi tie jūsmīgie vārdi, ko tādi estētiķi runā par vienu vai otru mākslas nozari, ir tikai viņu fantāzijas augļi. Patiesībā māksliniekam ir tikai viena cenšanās – attēlot, ko viņš īstenībā redz. Strādājot nav nekādas gaviļjūsmas, ir tikai smags un apzinīgs darbs. To saka pat Repins, un es varu tam tikai piekrist."⁹ Tomēr 1898. gadā postulētā "redzamības attēlošana" nebūt neizsmēl mākslinieka uzdevumu – Ūdera akcenti ar laiku mainījās. 1906. gadā viņš apgalvoja, ka māksla

bez dabas atveidošanas ir arī zināma dabas parādību atlase: "Kas māksliniekam jāatmet, kas jāvirza, kas jāpasvīto – tam receptu nav, tā ir talanta darišana, ģēnija lieta. Tomēr neapšaubāmi, ka tam, neatdarinot citus, ir jāplūst no pašas intīmākās mākslinieka dvēseles."¹⁰ Mākslas un reliģijas saplūdinājums (māksla kā reliģija, reliģija kā māksla), kas izrietēja no alternatīvu meklējumiem tradicionālajai kristietībai, par prioritāru atzīstot samērā plaši interpretējamo un gadsimtu mijas kontekstā ļoti populāro "gara" jēdzienu, skaidri nolasāms kādā 1911. gada Ūdera vēstulē sievai Karlīnei: "Varbūt Tev vēl kādreiz ausīs gaisma par to, cik lielā mērā radoša māksla tuvojas reliģijai un ka **lielie** mākslinieki līdzīgi visiem praviešiem māca cilvēcei ētiskos ideālus cauri gadu simtiem un tādi mākslinieki kā Feidijs, Mikelandželo, Milē, Bēklins un daudzi citi katrs savā veidā ir gara varoņi – gara aristokrāti. (...) Viņi darīja pasauli **bagātāku** un dara to arī tagad, Dievam par godu."¹¹

Nacionālās savdabības, dabas un mākslas, novatorisma un tradīciju jautājumi konsekventi vijas cauri dažādiem teorētisko ideju vēstures periodiem, turpretī izkaisītie reliģisko tēmu apcerēšanas fragmenti galvenokārt attiecināmi uz starpkaru posmā pieaugošo idejisko konsolidāciju. Kā vispārēja iezīme parādās norobežošanās no tradicionālās kristietības un to pārstāvošās baznīcas kā institūcijas – mākslai gan principā jālīdzinās reliģijai vai pat jāsaplūst ar to, bet nekādā ziņā ne tradicionālās baznīcas mākslas izpratnē, drīzāk nekonkretizētā ideālas vispārnozīmības līmenī. Te var nosacīti modelēt trīs interešu lokus, kuros saskatāmi saskarsmes punkti starp mākslas un reliģijas jomu. Pirmkārt, tie ir citzemju mākslas vēsturnieku, filozofu u. c. autoru iespaidi (piemēram, izskaidrojot mākslas daudzveidību ar pasaules uzskatu un reliģiju daudzveidību); otrkārt, teozofijas ideju ietekme; treškārt, dievturības ideju pamatojumi un popularizējumi.

Jānis Siliņš, viens no starpkaru posma mākslas zinātnes korifejiem, kas nenoliedzami varēja erudīti reflektēt par jebkuru aktuālu tēmu, pievērsies arī mākslas un reliģijas attiecībām. Rakstā "Reliģiskās mākslas problēma" viņš visai plaši un sava laika teorētiskajā literatūrā pamatoti izvērtē mākslas un reliģijas attiecību vispārējos aspektus. Galvenais secinājums – māksla un reliģija gan daudzos momentos saskaras, tomēr abas sfēras ir autonomas un nav savā starpā reducējamas. Reliģiskā māksla nav "īsta vai tikai šķietama mākslinieciskā elementa ārēja un nejauša sastapšanās ar īstu vai šķietamu reliģisko komponentu formu uzskatāmā veidojumā; tā ir organiska sintēze, kur veidojuma veselumā saslēdzas mākslinieciski nozīmīgais ar reliģiski nozīmīgo. Daiļdarba reliģiskai jēgai kā ārpusaistētiskam momentam ir jābūt iekausētai pašā mākslinieciskā veidojumā, tā satversmē un uzbūvē."¹² Te būtībā pateikts tas pats antīkais un dažādu ideoloģiju akceptētais slēdziens par nepieciešamo

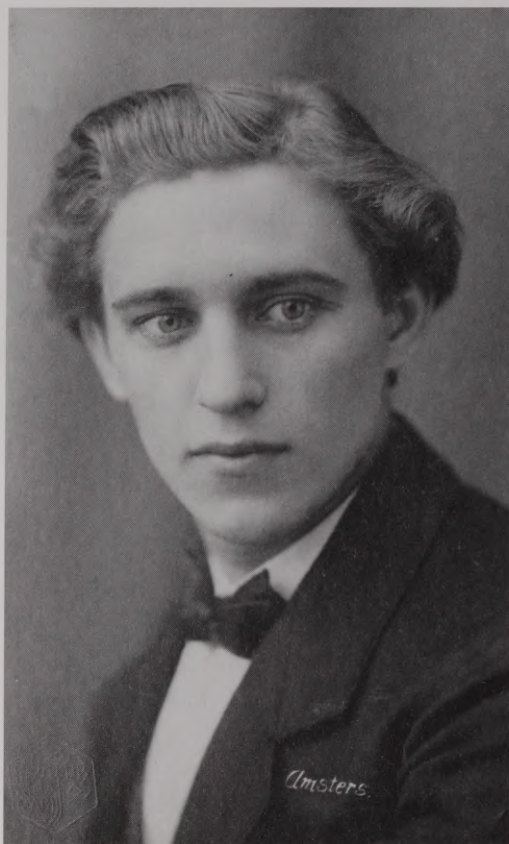


1. Teodors Ūders. Ap 1900

¹⁰ Turpat, 172. lpp.

¹¹ Turpat, 192.–193. lpp.

¹² Siliņš, J. Reliģiskās mākslas problēma. No: *Reliģiski-filosofiski raksti*. 5. sēj. Rīga, 1936, 148. lpp.



2. Kārlis Hamsters. Ap 1920

¹³ Siliņš, J. Reliģiskās mākslas problēma, 151. lpp.

¹⁴ Turpat, 152. lpp.

¹⁵ Hamsters, K. Reliģiskā atziņa kā stila faktors. *Kolektīvs*, 1920, Nr. 1, 50. lpp.

¹⁶ Turpat, 53. lpp.

formas un satura vienotību, kuras konstatēšanai gan nav pieejami citi instrumenti kā vērtētāja subjektīvais spriedums. Siliņš konstatē, ka, no vienas puses, mākslinieciskā jaunrade ir atkarīga no dievišķā: "Mākslinieks gan būvē savu darbu, bet īstenībā viņš ir tikai mute un cīnītājs medijs."¹³ Taču, no otras puses, "māksla ir un paliek rotaļa, viņas valstība ir tēlotais, iluzorais. Tai trūkst tās lielās un dziļās nopietnības, kāda ir reliģiskai dzīvei, kur cilvēks savā galīgumā un niecīgumā nostājas vaigu vaigā sava Dieva priekšā. Cilvēka likteņus dziļā nopietnībā dzīvot un ticēt un cilvēka likteņus un ticību tēlot ir dažādas lietas."¹⁴ Minot Žaka Maritēna, Maksa Šēlera, Brodera Kristianseņa, Sērena Kirkegora u. c. teorētiku idejas kā autoritatīvas šīs tēmas sakarā, Siliņš uzsver: kaut arī māksla nevar dot to, ko dod reliģija (līdz ar to daļēji atzīstot tās pārākumu), tomēr mākslai arī ir sava nopietnība, dziļumi, atbildība un garīga likumība. Siliņa apcere savā ziņā pieder pie mazākuma viedokļiem, kas uzsver mākslas nozares specifiku un atšķirīgo potenciālu, neizceļot vienas vai otras jomas prioritāti un nemēģinot tās savstarpēji reducēt.

Mākslas vēstures un radniecīgu sfēru kontekstā dzimušās idejas varēja rast auglīgu augsni arī citu nozaru pārstāvju publikācijās. 20. gadu sākumā cirkulēja, piemēram, savdabīga proletāriskās mākslas un ekspresionisma atziņu sintēze, kas saskārās ar reliģiska rakstura jautājumiem dažādu pasaules izpratnes veidu sakarā. Tā aktiera Kārļa Hamstersa izvērtētajos un smagnēji komplicētajos rakstos

apcerēta mākslas stilistikās dažādības atkarība no pasaules izpratnes, vispirms norobežojoties no tradicionālās kristietības: "Dievības jēdzienam un reliģijai pēc būtības visā rakstā nav savienojuma ar baznīcas izpratumu, jo pirmā iekopots cilvēka attieksmes kodols pret ār pasauli un ar reliģiju apzīmēta tā mērķu sistēma, kāda no šī izpratuma izriet."¹⁵ Balstoties uz abstrakcijas un empātijas tendenču nošķirēja Vilhelma Voringerā, "mākslas gribas" jēdziena autora Aloiza Rīgla un ekspresionisma teorētiķa Hermaņa Bāra populārajām idejām, Hamsters nodala klasisko tendenci, kurā Dievs ir imanents jeb visuresošs dabas reālajās formās, un gotisko tendenci, kas balstās uz transcendentu dievības izpratni. "Ar izmērību, kas sakopota estētiskās un kurai padodas klasiskā mākslas-griba un formas definīcija, nav mērojama gotika, kā ar viņu sevi mērot neļauj oriens un salu māksla, kas piestrāvoti no tā paša dievības atzinuma un kurās nav gribas pēc skaista vai ideālas formu tendences, kas kopo estētisma kodolu, jo viņu vienīgā mērķība ir (ja tā vairs ir mērķība, kas piepildās pati sevī kā neatvairāmība) satvert un sintezēt ekstātiski vai abstraktīvi to pārdzīvojuma liktenību, no kuras radītājs pilns un iekš kuras domu un jūtu absolūts atspuldz tāds, kā tas izstāro iz masu dvēseles brīnīšķām acīm bez kritērija, bez ideāla."¹⁶ Sava laika vēstures spirālē autors saskata sociālisma ideju kā jaunu, internacionālu reliģiju, kuras izpausmes saistītas ar ekspresionismu kā jaunu gotiskā stila pakāpi.

Doma, ka reliģija nosaka pasaules uzskatu, kas savukārt nosaka mākslas aprises, šad tad ielauzās publiskajā telpā arī polemiskā toņkārtā. Piemēram, dzejniece Aspazija, atreferējot 1932. gadā notikušā Latvijas Mākslinieku savienības kongresa¹⁷ norisi un filozofa Teodora Celma referātu par mākslas stiliem, nepiekrīt, ka starp klasisko mākslu un kristietību būtu noticis krass lūzums: "Vēlākais kristiānisms savā mākslas ābecē sāka atburtot to pašu klasisko mākslu, apzīmēdams to tikai citādiem vārdiem. Ieva nebija nekas cits kā senākā grieķu Pandora, tāpat kā Marijas kults tika atvasināts no senākās Veneras; arī Kristus ir tas pats Dionīss ar visām mokām."¹⁸ To, kāpēc klasiskā māksla ir cieši saistīta ar zemi, bet Ķelnes Doms ar savām torņiem smailēm tiecas mākoņos, Celms esot atstājis kā neizskaidrojamu mīklu. Bet vai izskaidrojums nav gluži vienkārši reliģijā? "Pie grieķiem dievi ar cilvēkiem atradās vistuvākā satiksmē", bet "kristīgie savā celtniecībā turpretim nekad savus dievus nav skatījuši un tāpēc ar saviem smailajiem torņiem meklē tos aiz mākoņiem. Un kā lai arī būtu citādi: tā ir izmirušo vergu reliģija, kuriem nekā virs zemes nebija un kas paši noderēja, tikai lai tiktu plēsīgiem zvēriem par barību,"¹⁹ – tā apceres noslēgums gluži vai atbalso Frīdriha Ničes kristietības kritiku un spriedumu par "vergu morāli"²⁰.

Slēdziens par mākslu kā universālu reliģiskā pārdzīvojuma "transportlīdzekli", kas motīvvejis mākslas vēsturnieces un arhivāres Laumas Slokas (1891–1960) apceri, jau pietuvojas mākslas instrumentālīzācijai augstāku mērķu vārdā. Autore uzsver, ka māksla un reliģija abas ir nepieciešamas un "iedzimtas cilvēka dabai": vēl nav atklāta tauta, kurai tādā vai citā formā nebūtu gan reliģijas, gan mākslas. "Māksla no laiku laikiem, kā pagāniskā, tā arī kristīgā ērā, bijusi tas galvenais līdzeklis, caur kuru cilvēce slavējusi Dievu un teikusi viņa varenību."²¹ Lai gan pastāvēt arī māksla, kas attēlo "ikdienišķību un cilvēku apkārtni, citas cilvēku idejas, jūtas, centienus, notikumus"²², tā neesot māksla, kura "runā mūsu garam" un atpestī no zemes smaguma un dzīves grūtuma. Autore uzskaita parādības un periodus, kas piepildīti ar reliģisku izjūtu (klasiskā perioda Grieķija, Seno Austrumu, renesanses māksla), bet modernie gleznotāji kristīgās tēmas skatot tikai ar prātu, trūkstot pārdzīvota misticisma; pārmetumi tiek arī racionālajam protestantisma garam. Tomēr "maz būt tikai reliģiozām"²³, jābūt dzīvai saitei starp cilvēku un Dievu.

Mākslas zinātnes viedoklis parasti tomēr ir tendēts apsvērt diskutējamo jautājumu no dažādiem aspektiem un ieņemt pietiekami neitrālu pozīciju, taču pavisam cita – aizrautīga propagandista nostāja iegūstama no esejista un dzejnieka, ražīgākā teozofijas ideju popularizētāja Riharda Rudziša (1898–1960) sacerējumiem. Ieguvis klasiskās filoloģijas izglītību Tērbatas Universitātē un Latvijas Universitātes Filoloģijas un filozofijas fakultātē, Rudzītis kļuva par vietējās Nikolaja Rēriha biedrības aktīvistu²⁴ un apcerēja gan pasaules un latviešu literatūras dižgarus, gan arī atsevišķus māksliniekus no specifiski teozofiska skatpunkta. Teozofijas dažādie atzari, kas izauga no krievu emigrantu Helēnas Blavatskas eklektiskajiem sacerējumiem un izplatījās gan ASV, gan Eiropas intelektuāļu aprindās, 19. un 20. gs. mijā bija ļoti populāri un ietekmēja ne mazumu mākslinieku, kuri sekulārā laikmeta garīgo krīzi risinājumus meklēja visdažādāko domas strāvju un ideju sintēzē. "Teozofijas sarežģītā kosmoloģija ir atvasināta no hindu svētajiem rakstiem, reliģiskā misticisma, gnosticisma,

¹⁷ Šajā pasākumā dibinātā organizācija pastāvēja līdz 1933. gada beigām un līdzinājās dažādu kultūras nozaru arodbiedrībai (vairāk sk.: Konstante, I. Mākslinieku biedrības Latvijā (1934–1940): Jaunākie Latvijas Valsts vēstures arhīva materiālu pētījumi. No: *Māksla un politiskie konteksti*. Sast. D. Lāce. Rīga: Neputns, 2006, 110. lpp.

¹⁸ Aspazija. Kāda reliģija – tāda māksla. Iespaidi mākslinieku kongresā. *Jaunākās Ziņas*, 1932, Nr. 40, 10. lpp.

¹⁹ Turpat.

²⁰ Ničes atmaskojošās retorikas kulminācija atrodama 1888. gadā publicētajā darbā "Antikrists": "Kristietība ir nostājusies visu vājo, zemisko, nožēlojamo pusē, tā ir radījusi ideālu no antagonisma pret visiem saprātīgas dzīves un pašsaglabāšanās instinktiem." Cit. pēc: www.fns.org.uk/.ac.htm.

²¹ Sloka, L. J. Reliģija un māksla. No: *Ausekļa kalendārs*. Rīga: Auseklis, 1926, 35. lpp.

²² Turpat, 36. lpp.

²³ Turpat, 37. lpp.

²⁴ Vairāk par Rudziša biogrāfiju un aktivitātēm sk.: Rudzīte, G. "Sirds, steidzies pret ritu!". *Karogs*, 1988, Nr. 2, 160.–164. lpp.; Viese, S. "Ceļā uz dailli labo". No: Rudzītis, R. *Sirds, steidzies pret ritu.* – Rīga: Uguns, 1995, 5.–19. lpp.



3. Rihards Rudzītis. 20. gs.
30. gadi

²⁵ Stašulāne, A. *Theosophy and Culture: Nicholas Roerich*. Roma: Editrice Pontificia Universita Gregoriana, 2005, p. 254.

²⁶ Rudzītis, R. *Daiļuma apziņa pestīs*. Rīga: Rīta daile, 1936, 19. lpp.

²⁷ Turpat, 11. lpp.

²⁸ Turpat, 12. lpp.

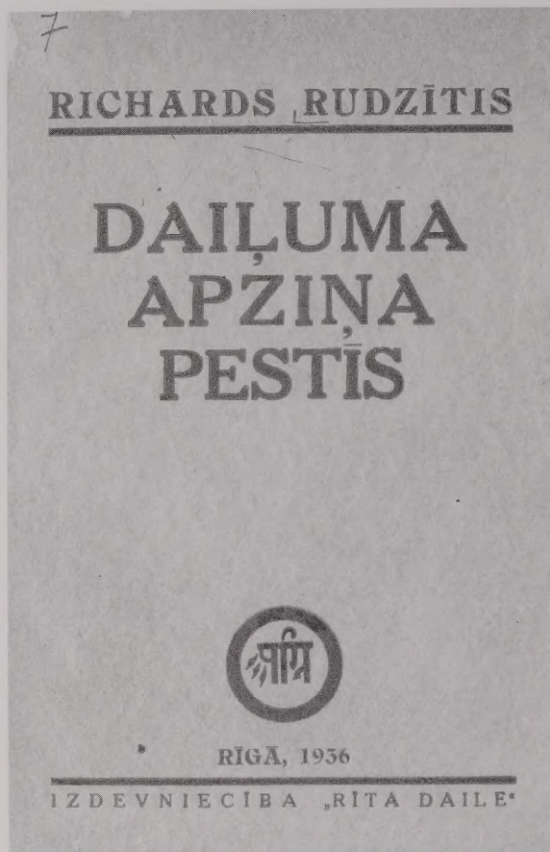
²⁹ Turpat, 29. lpp.

³⁰ Turpat, 31. lpp.

³¹ Kundziņš jau 1901. gada priekšlasījumā Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisijā apgalvoja, ka "latviešu rakstniecības un mākslas gala uzdevums būtu – pēc Ruskina vārdiem – darīt skaidru to zemi, kur mītam, un jauku to tautu, kuru mīlam!". – Kundziņš, K. *Stāvoklis rakstniecībā un mākslā*. *Austrums*, 1901, Nr. 7, 639. lpp.

neoplatonisma un plaša Rietumu okultisma spektra (gan jaunākiem, gan senākiem variantiem), ar iestarpinājumiem no dabaszinātnēm un sabiedriskajām zinātnēm, salīdzināmās reliģiju pētniecības, arheoloģijas, medicīnas un evolūcijas teorijas. Rezultātā ir tapis neparasts panteisma, okultisma un pavirša racionālisma sajaukums.²⁵ Latvijā būtiskāko ietekmi ieguva krievu gleznotāja Nikolaja Rēriha pārstāvētais teozofijas virziens, kas izveidojās ciešā saskarē ar simbolismu. Neiztīrējot daudzos komplicētos un pretrunīgos šīs koncepcijas aspektus, jāuzsver, ka viens no centrālajiem jēdzieniem Rudzīša sacerējumos, tāpat kā Rēriha rakstos, ir skaistuma jeb "daiļuma" jēdziens, kam veltīta pat atsevišķa grāmatiņa "Daiļuma apziņa pestīs" (nosaukums nepārprotami atvasināts no Fjodora Dostojevskas spārnotā teiciena "Skaistums glābs pasauli"). Saikni ar gadsimta sākuma simbolisma idejām, atgādinot iepriekšminētā dekadentu manifesta tēzes, uzskatāmi ilustrē krievu reliģiskā filozofa Vladimira Solovjova (1853–1900) sentence: "Skaistums ir matērijas pārvēršanās, tanī iemiesojoties citai, pārmateriālai sākotnei."²⁶ Taču pārsvarā Rudzītis plaši citē Rēriha Dzīvās Ētikas mācības un citu sacerējumu lappuses, apgalvojot, ka daiļumā ir cilvēces laimes ķīla, māksla ir augstākais stimuls gara atdzimšanai, mākslas dzīvības spēks glabā dievišķīgo uguni utt.²⁷

Sekojoš Rēriha tēzei par mākslu kā universālu valodu un cilvēces vienotāju, Rudzītis atsaucas arī uz Frīdriha Šillera "Vēstulēm par cilvēka estētisko audzināšanu" vai Ļeva Tolstoja izteikumiem par mākslas daiļumu, "kuras mērķis ir visas cilvēces labums"²⁸. Šīs koncepcijas fona aprisēs var atpazīt arī tipiskas gadsimtu mijas nostādnes, piemēram, jūgendstilam raksturīgo prasību pēc dzīves telpas estētizācijas, uzsverot, ka miljoniem strādnieku dienas paiet nokvēpušās fabrikās bez estētiskiem iespaidiem, bet mājas dzīvē valda fabriku lētie produkti. "Ja daiļes un mākslas nozīme ir tik būtiski liela, tad daiļumam visādā ziņā vajag būt pieejamam visplašākām tautas masām, lai tas taptu par visu cilvēku patiesu mantojumu. Daiļums un māksla visiem, daiļums ikdienas un daiļums visur – šim lieliskajam lozungam jābūt iezīmētam mūsu laikmeta karogā."²⁹ Bet kā īsti tuvināt cilvēkus daiļuma apziņai? "Māksla var uzplaukt, vienīgi uzplaukstot vispārības labumam. (..) vajag saredzēt un labot pirmo lielāko neskaidrumu – sociālo postu, tad alkas pēc zinības un mākslas uzliesmos cilvēcē ar nejaustu spēku."³⁰ Minot angļu teorētiķa Džona Raskina līdzīgās idejas par dzīves apstākļu labošanu, Rudzītis atklāj šo slēdzienu ilglaicīgo aktualitāti, arī paralēles ar Viljama Morisa Mākslu un amatu kustības (*Arts and Crafts Movement*) idejām. Ar Raskinu savulaik aizrāvēs arī teologs Kārlis Kundziņš, kura lekcijas uz Rudzīti atstājušas nozīmīgu iespaidu.³¹ Tomēr turpat autors atzīst mākslas atgriezenisko iedarbību uz sabiedrību – māksla un pareiza daiļuma izpratne veicinot arī sociālās taisnības apziņu. "Tādā kārtā patiesa un būtiska daiļuma izpratne var sekmēt arī sociālo problēmu atrisināšanu."³²



4. Riharda Rudziša grāmatas
“Daiļuma apziņa pestīs”
titullapa

⁴¹ Rudzītis, R. Mākslas attīstība
religijas lokā, 85. lpp.

⁴² Tas norāda arī uz teozofijas to-
lerances iluzoriskumu – kaut arī tā
šķietami akceptē visas reliģijas un
kultūras kā ezoteriska “patiesības
grauda” nesējas, tomēr pakļauj tās
sintēzei attiecīgās doktrīnas
paspārnē, ko var interpretēt kā
būtisku totalitāras ideoloģijas ele-
mentu.

⁴³ Rudzītis, R. *Nikolajs Rērihs: Kultūras
ceļvedis*. Rīga: Vieda, 1998, 47. lpp.

⁴⁴ Rudzītis, R. *Daiļuma apziņa
pestīs*, 77. lpp.

⁴⁵ E. Av. *Māksla un reliģija. Latvijas
Sargs*, 1923, Nr. 50, 5. lpp.

mākslas vēsturi no sava viedokļa, Rudzītis tomēr neiztiek bez sava laika populāro dihotomiju piesaukšanas, izceļot “garīguma” un “jutekliskuma” posmu miju (nav tālu no Vilhelma Voringera abstrakcijas un empātijas pretpoliem). Visai tipisks starpkaru posmam ir arī kritiskais skatījums uz tagadnes mākslu – perifēriskām vērtībām, kam trūkstot “objektīvi skatīta garīga dziļuma”, skaidras mērķa apziņas. Māksla topot vai nu intelektuāla, vai arī tīri jutekliski formāla un, pakārtojoties ikdienas saraustītajam ritumam, zaudējot jēdzienu par formu, kurā atklātos augstāka būtiska pasaules jēga un satvars. “Atveras gan perspektīvu bezgala daudzējādība, bet trūkst viena visai plaša virsotnīga apvāršņa.”⁴¹ Tādējādi perfekti izgaismojas teozofijas pamatpostulāts, ka vienīgā īstā realitāte ir vienota garīgā sākotne, noraidot duālismu, pretstatus, fragmentāciju utt. kā šķitumu, nevis īstenību.⁴² Zināmas norādes par vēlamās mākslas aprisēm var nolasīt arī 1935. gadā izdotajā Rudziša grāmatā par Nikolaju Rērihu; starp komplimentārajiem vērtējumiem un pārspridumiem par laikmeta krīzes risinājumiem var atrast arī ieteikumus, kas labi iekļāvās laikmeta kopējā “kārtības atjaunošanas” gultnē: “(..) māksliniekam jāiepazīst Kosmiskās Harmonijas Likums, lai pēc šī likuma tas spētu veidot harmoniskus mākslas tēlus, lai dzīves stihiskās izpausmes vērstu uz kosmu. (..) Nikolaja Rēriha māksla ir atzinēja, garīga vadītāja, mīlētāja māksla, ne vienkārša lakstīgalas dziesma,

ne *l'art pour l'art*.⁴³ Formāls estētisms, māksla mākslas dēļ un gremdēšanās “subjektīvi sīkajās jutoņās” pierodot pagātnei, jo mākslas uzdevums ir dot tautai garīgo maizi, augstākās zinības un gaismas pieredzi, veicināt cilvēka garīgo attīstību, nomierināt kaislības, šķīstīt un atjaunot viņa apziņu, padziļināt un paplašināt viņa ideālus, vispār būt viņa patiesajai vadītājai uz gaišo nākotni.⁴⁴

Krievu simbolistu aprindās attīstītā teozofijas varianta adaptācijai Latvijas augsne izrādījās ļoti piemērota. Līdzīgu ideju izpausmes, arī izpaliekot striktam teozofiskam “ierāmējumam”, cirkulēja pietiekami intensīvi un varēja sasaukties ar vispārējo tendenci pēc harmonijas un klasisks skaidrības, piemēram: “Māksla un reliģija izaug iz vienas saknes – cilvēka gara neatvairāmās prasības ne vien pēc pārejošā un tikai praktiski relatīvi vērtīgā, bet pēc absolūtām, mūžīgām vērtībām un ideāliem. Mākslinieciskās radišanas motīvs ir, izprotot mūžīgo kā ideāla daiļuma pasauli, attēlot to ārēji redzamās formās. Reliģijā turpretim cilvēks savā intūicijas un jūtu pasaulē pieskaras visa esošā dziļākiem pamatiem, izjūtot dzīvu vienību ar absolūto, ar dievību.”⁴⁵ Meklējot mākslas un reliģijas atšķirības, tiek uzsvērts arī vienojošais, līdz ar to vērojams zināms pretrunīgums. Tomēr reliģiska māksla esot akūti nepieciešama tagadnes dzīvē, bet tā nav “ārišķīgi” jāsaista ar kristietības tematiku. Rabindranata Tagores dzejas izcilības minēšana ļauj nojaust Austrumu tradīciju idejisko fonu; visai manāmas ir paralēles

arī ar Benedeto Kročes intuitīvismu: "Jo mākslas dvēsele jau nav apzinīgā prāta domāšana un apzinīgā griba, bet dzīvā mākslinieka intuīcija – viņa brīnišķā spēja pieskarties pasaules un lietu iekšējai būtībai."⁴⁶ Katrā ziņā mākslas ārējām formām ir jābūt "nozīmīga un ideāli cēla satura"⁴⁷ nesējām, tās nevar būt tukša spēlīte. "Reliģiozi ētiskie ideāli un ar viņiem saistītie iekšējie pārdzīvojumi ir atsevišķa cilvēka un tautas gara dzīves būtiski nepieciešama sastāvdaļa."⁴⁸

Teozofiskā fona aprisēs dabiski ieplūda arī Ļeva Tolstoja darbā "Kas ir māksla?" rodamais akcents uz "jūtu modināšanu" tautas masās. "Pēc modernās filozofijas atziņām, māksla ir kosmiskās inteliģences augstākais izpaudums, kas cilvēci vada pretim augstākai pilnībai. Ārējām formām, kurās radītājs ietver savas estētiskās emocijas, jābūt tik monumentālām, daiļuma apgarotām, ka viņas spējīgas ierosināt analogiskas jūtas plašākām masām, tas ir, likt arī viņām savās dvēselēs pārdzīvot radītāja emocijas."⁴⁹ Tomēr mākslas pašvērtības atbalsis, kas nevēlas mākslu padarīt par līdzekli, bet ļauj nojaust neprognozējama pārdzīvojuma pielāvumu, arī ir klātesošas, piemēram, vijolnieka un mūzikas kritiķa Jūlija Sproģa izteikumos par "tautas garu" kā klusu, netveramu, bet varenu un vadošu spēku. "Tas ir tas; ko mums nevar dot ne domātāji, filozofi, ne reliģiju radītāji, veidotāji vai reliģiju fanātiķi, bet vienīgi māksla, mākslinieks, tādēļ ka filozofi tikai meklē dievības aptveri, reliģiju radītāji, veidotāji un reliģiju fanātiķi tikai nojaus dievības varenos ceļus, bet māksla viņus taisni aptver."⁵⁰

Jau izteiktāku akcentu pārbīdi no universālā uz lokālo demonstrē dievturības ideju izpaušmes teorētiskajos spriedumos par mākslu; 30. gados tās veido visai ievērojamu atziņu klāstu. Šis strāvājums piedāvāja savu risinājumu – atbildi laikmeta izaicinājumiem gan nacionālā, gan reliģiskā līmenī. "Jāuzsver, ka reliģiskā ziņā dievturība ir radikāla, pat ekstrēma atbilde, jo dievturī iestājās nevis par reliģiskās tradīcijas un institūciju, t. i., kristietības, reformēšanu, modifikāciju vai saskaņošanu ar etnisko tradīciju (vienlaikus radās arī "kristietības latviskošanas" mēģinājumi), bet gan par to pilnīgu nomaiņu, piedāvājot pavisam citu reliģiju."⁵¹ Šī "cita reliģija" tika atvasināta no istiem vai sacerētiem nacionālās folkloras mantojuma postulātiem, kritiski vērtējot Eiropas kultūru un īpaši kristietības ietekmi un cieši saskaroties ar tādām tēmām kā tautas garam atbilstošas nacionālās mākslas un nacionālā stila radīšana. Tā gleznotājs Jēkabs Bīne bija viens no ražīgākajiem šo jautājumu apcerētājiem; savu rakstu "Reliģija un māksla" viņš uzsāk ar kultūras krīzes konstatēšanu un nacionālā momenta uzsveršanu: "Nav starptautiskas kultūras, tāpat kā nav starprasu kultūras."⁵² Kristīgie misionāri esot pārvērtuši sev pakļautos Āfrikas apgabalus radošas mākslas ziņā par istiem tuksnešiem. Tā kā kristietība cēlusies no ebreju ("žīdu") reliģijas, kura noliedz attēlošanu, tā sākotnēji apkaroja



5. Jēkabs Bīne. 1926

⁴⁶ Turpat, 6. lpp.

⁴⁷ Turpat, 5.–6. lpp.

⁴⁸ Turpat, 6. lpp.

⁴⁹ Berķis, J. Māksla – augstākā kultūras izpaušme. *Studentu Dzīve*, 1939, Nr. 74, 6. lpp.

⁵⁰ Sproģis, J. Neizkustināmie akmeņi. *Brīvā Zeme*, 1937, Nr. 79, 9. lpp.

⁵¹ Misāne, A. Dievturība Latvijas reliģisko un politisko ideju vēsturē. No: *Reliģiski-filozofiski raksti*. 10. sēj. Rīga, 2005, 102.–103. lpp.

⁵² Bīne, J. Reliģija un māksla. I. *Labietis*, 1933, Nr. 2, 24. lpp.

antīko mākslu, bet tad nokļuva tās atkarībā, kas noveda pie satura izskaušanas. Daži Bīnes izteikumi labi ierakstās arī 30. gadiem tipiskā antisemitisma ievirzē, liecinot par tā piederību pie savveida laikmetīgas konjunktūras: "Tagadējā gadu simteņa sākumā lielu lomu mākslā sāka spēlēt modernā žīdu kultūra un šīs tautas īpatnā politika pret Eiropas tautu mākslām. Vadītāju lomās ievirzās žīdu mākslinieki, kas klasiskās formas atliekas galīgi sagrauj un mākslas vietā tagad propagandē konstruktivismu."⁵³ Kas būtu liekams vietā? "Tāpat kā pie citām āriešu tautām, arī mūsu senā māksla saaugusi ar reliģiju. Mūsu ornamenti pa lielākaļ daļai ir svētzīmes, un tikai maza daļa paliek tā sauktām tehniskām nejaušībām."⁵⁴ Pārlūkojot latviešu mākslas negaro vēsturi, Bīne konstatē, ka reliģiskiem tematiem gan pievērsušies tikai nedaudzi mākslinieki (Janis Rozentāls, Voldemārs Matvejs), bet īpaši – Teodors Ūders un Rūdolfs Pērle. "Latvju senie raksti iedalāmi ireālisma virzienā, bet mūsu modernā māksla stabilizējusies jaunreālismā. Starp abiem šiem virzieniem trūka pārejas. Šo tiltu mēģinājuši uzcelt ideālistiskie reālisti – Ansis Cīrulis, E. Brastiņš, pa daļai arī šī rakstiņa autors."⁵⁵ Rezumējums – bez latviskas reliģijas nevar būt latviskas mākslas, tomēr pretruna starp minēto "ireālismu" un "jaunreālismu" jeb ornamenta abstrakto raksturu un vizuālās mākslas tēlojošo ievirzi netiek atrisināta. Līdzās rasu un kultūru sajaukumam kā mākslas krīzes galvenais cēlonis parādās mākslinieku atteikšanās no satura 19. gs.: "Atkrītot saturam, pārtrūka saites ar tautas garīgo pasauli un mākslā iestājās klaidonības posms,"⁵⁶ – tas visbeidzot novedis pie mākslas beigām lietderības kultā. Lietišķās mākslas rehabilitācijas centieni, plaisas pārvarēšana starp "tīro" un lietišķo mākslu un latviešu ornamenta apveltīšana ar saturisku jēgu, no vienas puses, un "latviskā satura" atgrīšanās "tīrajā mākslā", no otras, parādās Bīnes izteikumos kā dažādi ceļi pretim īstenai nacionālai mākslai, kas šķietami krustosies kādā ideālā punktā.

Arī senatnes pētnieka un dievturu aktīvista Ernesta Brastiņa spriedumos izceļas dievturības atšķirība no teozofijas – akcents uz nāciju un izteiktāka opozīcija universāli orientētai uztverei: "Kultūras ideja nevar būt visas cilvēces ideja, jo cilvēces ideja pati sastādās no tautu idejām. Cilvēces ideja ir tīrā abstrakcija, kurai nav citu realizētāju kā vien tie cilvēki, kas jau pieder kādai tautai un viņas idejai. Reāls kultūras spēks pieder tikai tautām, kas sastāda cilvēci. (...) Nacionālisms visās tautās ir organizējoša kultūras kustība, un tādām jābūt arī latvismam."⁵⁷ Brastiņš turpina, ka latviešu pienākums esot savdabīgi atsaukties uz dievišķo un svēto, lai rastos tā kultūras nozare, ko dēvē par reliģiju. "Ir jāpieņem kāda latviska aksioma, kāda neapstrīdama pamatdogma, uz kuras viss pārējais varētu atmetties. Šos pamatus parasti dod reliģija, un uz viņas pirmpatiesībām var nostāties prātniecība, tikumība, māksla un zinātne."⁵⁸ Latviešu tauta šai ziņā esot laimīgākā starp tām, kas piedalās jaunā nacionālisma pasaules pārveidošanas darbā, jo viņai labāk nekā visām citām saglabājušies pieminekļi, kas liecina par tautas reliģiskiem ieskatiem, – dainu reliģija, kurā atrodami visu pārējo kultūras straumju avoti. "Mūsu mākslai šī pati reliģija sniedz savas svētās zīmes, tieksmes un simbolus, nemaz nerunājot par tikumiskām normām, kas noteic labā un ļaunā jēdzienus."⁵⁹ Šis "latvisma manifesti" tomēr uzskatāms par ideālu jābūtības deklarāciju, kas nespēj pārvarēt plaisu starp dainu pasauli un vizuālās mākslas specifiku, paša autora jaunradē realizējoties vien mazpārliecinošā reālisma un simbolisma idiomu krustojumā.

⁵³ Bīne, J. Reliģija un māksla. I. 26. lpp.

⁵⁴ Bīne, J. Reliģija un māksla. II. *Labiets*, 1933, Nr. 3, 60. lpp.

⁵⁵ Turpat, 61. lpp.

⁵⁶ Bīne, J. Tautas māksla. No: *Jaunais nacionālisms*: Rakstu krājums. Red. J. Lapiņš. Rīga: Valters un Rapa, 1936, 141. lpp.

⁵⁷ Brastiņš, E. Latvietības teleoloģija. No: *Jaunais nacionālisms*, 208.–209. lpp. Visai līdzīgas sentences saturēja, piemēram, Ādolfa Hitlera runa Lielās vācu mākslas izstādes atklāšanā 1937. gadā: "Mākslas pamats nav laikmets, bet tikai tautas. Tāpat māksliniekam ir pavēle uzcelt pieminekli ne tik daudz savam laikmetam, bet savai tautai." – *Hitler, A. Speech Inaugurating the 'Great Exhibition of German Art'*. In: *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Ed. by Ch. Harrison and P. Wood. Blackwell, 1995, p. 424–425.

⁵⁸ Brastiņš, E. Latvietības teleoloģija, 209. lpp.

⁵⁹ Turpat, 208.–210. lpp.

⁶⁰ Mēklers, E. *Reliģija un māksla: Etikas problēma*. Rīga: Valters un Rapa, 1931, 4. lpp.

⁶¹ Turpat, 5. lpp.

⁶² Turpat, 7. lpp.

⁶³ Turpat, 8. lpp.

⁶⁴ Turpat, 22. lpp.

⁶⁵ Turpat, 29. lpp.

Savukārt savdabīgu tiltu starp teozofijas un dievturības koncepcijām mēģina veidot skolotāja un rakstnieka Eduarda Mēklera (1884–1973) idejas, kas koncentrētas dažos rakstos un apkopotas nelielā brošūrīnā "Reliģija un māksla: Etikas problēma." Ievadā pasūrojies par dažādu izdevumu redaktoru neatsaucību, ko radot "žurnālistu un citu kliķu cenzūras"⁶⁰, autors arī formulē savu attieksmi pret dievturiem: "Ja esmu no ciešākas saistīšanās ar viņiem atturējies, tad tikai tamdēļ, ka man jau ilgi pirms šīs reliģiskās organizācijas rašanās bija izveidojusies sava reliģiska koncepcija, kas daudz mazāk ierobežo cilvēka brīvo personību nekā kura katra cita. Dievturības rāmji man liekas par šauriem un par daudz konfesionāliem. Esmu jau paguvis izveidot zināmu universālnacionālu domāšanas veidu un viņā tiktāl iejuties, ka visas konfesijas man ir par šaurām."⁶¹ Kas tad šim domāšanas veidam raksturīgs? Dažādās "reliģiskās formas" esot tikai dažādi mūžīgā radošā Gara izpaudumi cilvēcē, bet "katrai tautai jāizveido sava īpatnēja reliģiska kultūra".⁶² Kā tas darāms? Paturot no luterisma tikai to, kas "izdaiļo un dara vispusīgāku mūsu nacionālo dvēseli, pirmā vietā tomēr liekot tos dārgumus, kas atrodas pašā eiropeiskā kristiānisma būtībā, nacionālos mūsu gara mantu krājumos, kā tautas daiņās, reliģioza rakstura mākslas dzejā un t. t."⁶³. Proti, folkloras mantojumu paplašinot ar citiem reliģiski ievirzītiem mākslas darbiem, kā arī ieviešot Māras kultu dievnamos. Pievērsoties specifiskās jeb vizuālās mākslas lietām, Mēklers atkārtoti vispāratzīto domu, ka mākslinieks "arī pats nes sevī daļu no Dievības gara un līdz ar to arī tiesību uz reliģisku jaunradīšanu"⁶⁴. Kā paraugi aplūkoti itāliešu renesanses darbi, kuros iemiesotas cēlākās iespējamās idejas. Bet dievkalpojuma esot jāklūst par mākslas darbu, "Dievišķo operu", kurā līdzdarbojas gleznas, skulptūras, arhitektūra, mūzika un pat "modernais balets un plastika"⁶⁵ kā seno grieķu laikā. Riharda Vāgnera mākslu sintēzes koncepcijas un Emīla Žakadalkroza populārās ritmoplastikas atbalsis iezīmē dažus populārus pieturas punktus Mēklera teorijai. Kopumā viņa koncepcijai piemīt teozofijas universāli sinkrētiskā ievirze; viņš nosoda konfesionālo naidu un šķelšanos. Tomēr "tautas īpatnības" arī esot jāņem vērā: "Nav jāaizmirst, ka, kaut arī reliģija savā būtībā ir viena un domāta priekš visas cilvēces, tomēr savās formās arvien ir vietēja un nacionāla."⁶⁶ Tādēļ arī seko aicinājumi pēc nacionālas baznīcas, izvairoties "jūdus un vāciešus reliģiskā ziņā sev padarīt par elkiem"⁶⁷.

Jāsecina, ka mākslas un reliģijas jēdzienu attiecībās dažbrīd vērojamo spriegumu un prioritāšu mainību tomēr apvieno teoestētiskā redzējuma⁶⁸ dominante. Tā mērķis ir savienošanās ar absolūtu kā patieso realitāti – katra indivīda un parādības pirmamatu. Saikne un vienošanās starp savstarpēji atšķirīgām vai pat pretrunīgām nostādnēm ir apjaušama kolektīvi un nacionāli orientētas, saturiski nozīmīgas, reālisma un klasiskās harmonijas principos balstītas jaunrades izcēlumā.



6. Eduards Mēklers. 20. gs. 20. gadu vidus

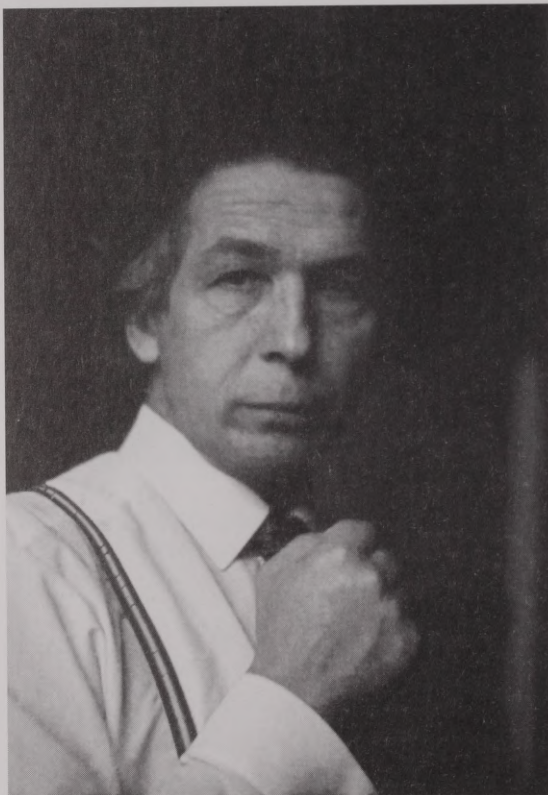
⁶⁰ Mēklers, E. Reliģija un māksla. *Brīvā Zeme*, 1923, Nr. 237, 2. lpp.

⁶⁷ Mēklers, E. Reliģija un māksla. *Brīvā Zeme*, 1923, Nr. 238, 2. lpp.

⁶⁸ Mārks Teilors aplūko teoestētiku kā vācu ideālisma filozofijas kodolu: "Kopumā estētikas teorijas, ko formulējuši Kants, Šillers, Šellings, Šleiermahers un Hēgelis, tulko reliģiju – *religare* – kā savienošanu no jauna: *re-ligare*. Šai savienošanai ir jāsavāc kopā tas, kas sašķēlies. Reliģija apsola sadziedēt ievainojumus, nožāvēt asaras, likvidēt kļūdas un saudzēt plaisas, kas sašķēlušas patību, sabiedrību un pasauli." – Taylor, M. C. *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, p. 46.

JURIS VASIĻJEVS UN LATVIJAS SAKRĀLĀS ARHITEKTŪRAS IZPĒTE

Ilmārs Dirveiks



1. Arhitekts Juris Vasiljevs.
20. gs. 70. gadi

Viens no pazīstamākajiem Latvijas sakrālās arhitektūras pētniekiem 20. gs. otrajā pusē ir arhitekts Juris Vasiljevs (1928–1993). Arhitektūras vēstures pētījumi bija Jura Vasiljeva mūža darbs, kas materializējies vairākos desmitos zinātnisku publikāciju un divās monogrāfijās. Šo ieguldījumu noteica zinātnieka daudzpusīgā personība, kas ļāva risināt vispārējus mākslas vēstures jautājumus no visdažādākajiem aspektiem un no citām pieejām atšķirīgā skatījumā.

Arī paša arhitekta Jura Vasiljeva Latvijas būvmākslas vēstures izpētei veltītā dzīve un darbs atspoguļots vairākās publikācijās. Tās ir skolnieku, tuvinieku un kolēģu atmiņas vairāk vai mazāk personiskā skatījumā, kurās sniegta pētnieka darba dzīves hronoloģija un akcentēta viņa īpašā loma atsevišķās epizodēs. Mazāk aplūkotas Jura Vasiljeva kā būvpētnieka darba metodes tieši izpētes procesā. Līdz 20. gs. 80. gadiem Latvijas arhitektūras pētījumus virzīja atsevišķas personības. To vidū Jurim Vasiljevam kā Latvijas būvpētnieku mūsdienu skolas pamatlicējam vienmēr būs īpaši nopelni.

Šis raksts ir mēģinājums ielūkoties izcilas personības, nozares meistara un arhitektūras vēstures pētnieka darba metodēs un "laboratorijā", vienlaikus pieskaroties arī dažām Latvijas sakrālās arhitektūras izpētes problēmām.

Latvijas sakrālās arhitektūras pētījumu teoriju, hipotēžu un secinājumu vēsture ir bagāta ar veismēm, pārsteigumiem un kļūdām. Arhitektūras un mākslas vēstures pētnieku konstruētās teorētiskās shēmas faktiski ir pilnībā atkarīgas no bāzes informācijas jeb pirmavota: tie ir rakstītie avoti un pats dabā esošais objekts. Zināms, ka arhīvu ziņas par senākajiem pieminekļiem atrodamas ļoti ierobežotā skaitā. Tādēļ ievērojama darba daļa tiek veltīta ietekmju un analogiju meklējumiem, izvērtējot formālās pazīmes un laikmeta vēsturisko notikumu fonu. Daudzas publikācijas liecina par atzīstamiem rezultātiem, kas ļauj kritiski vērtēt agrākās hipotēzes. To veicina vairāk nekā simt gadu pieredze un ģeogrāfiski ievērojami paplašinātās arhīvu pētījumu iespējas.

Jaunākās publikācijās par sakrālās mākslas pieminekļiem mākslas vēstures kontekstā analizēta arhitektūras formu izcelsme (Rūta Kaminska, Elita Grosmane, Anna Ancāne, Ludmila

Kļešņina, Kristīne Ogle, Anita Bistere). Daļēji izņēmumi ir Ojāra Spārīša pētījumi par Usmas un Bornes baznīcu arhitektūru, kuros sīkāk aplūkotas arī objektu konstrukcijas un materiāli. Analītiskā un vispārinājumu fāze ir izpētes rezultējošā daļa un pēdējā laika publikācijās biežāk sastopama. Joprojām par maz tiek sniegta jauna, būvvēstures datus precizējoša informācija. Tas kavē atsevišķu problēmu padziļinātu izpēti, lai rastu atbildes uz gadu desmitiem neatbilstīgiem jautājumiem.

Mākslas vēstures teorētiskajos apcerējumos parasti izmantots pieejamais arhīvu materiāls. Arhitektūras objekta plānojuma un apjoma sekmīga salīdzinošā analīze iespējama tikai kvalitatīvu pirmavotu gadījumā. Tie ir: precīzs uzmērījums un maksimāla informācija par būvvēsturi. Nelielas atkāpes nav noteicošas, ja izpētes objekts saglabājies bez būtiskām pār-būvēm. Latvijā šādiem pētījumiem lielākoties "drošas" ir baznīcas un klosteri, kas celti ne agrāk par 16. gs. beigām un 17. gadsimtu. Senākām sakrālajām būvēm, kas celtas gotikas periodā, ir krietni sarežģītāka būvvesture. Daudzām joprojām nav precīzu uzmērījumu (piemēram, Rīgas Sv. Jēkaba baznīca, Sv. Marijas Magdalēnas baznīca u. c.). Tas, protams, nav šķērslis veikt pētījumus, bet nenoliedzami ierobežo izziņas iespējas, un spriedumi šādos gadījumos ir vairāk vai mazāk hipotētiski. To pamatā ir tikai dokumentārie avoti un virspusēja būvformu vizuālā analīze. Pieņēmumi var apstiprināties vai tikt noliegti, balstoties uz trešo avotu – rūpīgu objekta izpēti dabā. Bez arheoloģiskajiem izrakumiem un konstrukciju zondāžām nav iespējams iegūt ticamus rezultātus par 13. vai 14. gs. celtas baznīcas pirmsākumiem. Arhitektūras pētnieks kopš studiju laikiem Vilhelms Bokslafs (1858–1945) mūža nogalē Rīgas Doma izpētes kontekstā rakstīja, ka "zem jumtiem un torni atrodas šīs tas, kam svarīga nozīme mūsu Doma būvvesturē (...)".¹

Dažkārt izmantota autonoma, kādas nozares ietvaros noslēgta pētījumu metode, kad objekts tiek analizēts tikai no arheologa, arhitekta vai vēsturnieka pozīcijām. Tas rada lieku resursu patēriņu un ir pamats mulsinošanai, lai neteiktu – nepatiesai informācijai. Ne velti 20. gs. 70. gados piedāvātie it kā jaunatrasītie Cēsu Sv. Jāņa baznīcas 17. gs. beigu zīmējumi turpmākos 20 gadus nav tālāk popularizēti un publicēti. Kļūdas pieņēmumos baznīcas vēstures pētījumā radās, pašizolējoties vienas nozares ietvaros, neuzklausot vai neizmantojot sadarbības (lasi: konsultāciju) iespējas ar citiem tuvu nozaru speciālistiem.² Virkni kļūdu un nepilnību radīja arī viduslaiku arhitektūras pētījumi, absolutizējot grafiskās analīzes metodes un nenovērtējot arheoloģisko pētījumu nozīmi.³

Empiriskās domas kapacitātei ir robeža, aiz kuras sākas nebeidzamu interpretāciju apburtais loks.⁴ Tādēļ būtiski šķiet akcentēt arī sākotnējo izpētes stadiju un ar to saistītās darba metodes. Būvpētnieks ir tas, kurš strādā sākuma stadijā, sava darba procesā ir visciešākā saskarsmē ar izpētes objektu un to precīzi dokumentē. Izpēta un fiksē būvformu evolūciju, kā arī to savstarpējās sakarības ar konstrukcijām un materiāliem. Tādējādi tiek radīta primārā informācija (avoti), ko vēlāk izmanto teorētiķi.⁵

Tieši šajā virzienā izpaudās Jura Vasiljeva spējas, ieviešot arhitektūras vēstures pētījumu metodiku, kas 20. gs. 50. gados Latvijā bija novitāte. Tās galvenā būtība ir rūpīga rakstītā un ikonogrāfiskā materiāla apzināšana kopā ar detalizētu izpēti dabā, ko Juris Vasiljevs veica jau

¹ Grosmane, E. No Baltijas arhitekta Vilhelma Bokslafa darba "Ieguldījums pieminekļu kopšanā" par senajām Rīgas un Tērbatas baznīcām. *Mākslas Vēsture un Teorija*, 2004, Nr. 3, 50. lpp.

² Sk.: Caune, M. *Cēsu Sv. Jāņa baznīca – Cēsis, Skolas ielā 8. Vēsturiskās izpētes materiāli*. 1. sēj.: Teksts, pielikumi. 2. sēj.: Avoti, attēli, plāni. Rīga, 1987. Mašīnraksts Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centra (turpmāk VKPAI PDC) arhīvā.

³ Sk.: Erdmanis, G. *Kurzemes viduslaiku pils*. Rīga: Zinātne, 1989. Gunārs Erdmanis (1927–1990) – inženieris celtnieks, viduslaiku arhitektūras pētnieks. Īpaši pievērsies ēku telpiskās uzbūves principu pētījumiem. Vairāku publikāciju autors. Kļūdas un nepilnības Ventspils, Aizputes un Ēdoles piļu pētījumos konstatēja, veicot plašākus izpētes darbus 20. gs. beigās.

⁴ Tajā pašā laikā trūkst rezultējošu enciklopēdisku izdevumu. Pēdējos gados kā izņēmums jānosauca Rūtas Kaminskā un Anitas Bisteres grāmata "Sakrālās arhitektūras un mākslas mantojums Daugavpils rajonā" (Rīga: Neputns, 2006). Situācijā, kad atbalsts valsts līmenī zinātniskiem izdevumiem ir niecīgs, "baltos plankumus" cenšas aizpildīt arī autodidakti. Rodas plaši pieejami, bet diemžēl kļūdaini informācijas avoti, kuros dažkārt satopami pat kuriozi, piemēram, 19. gs. otrajā pusē celta kļēts tiek piedāvāta kā "Allažu Zviedru baznīca" (Sk.: Mašnovskis, V. *Latvijas luterāņu baznīcas*. 1. sēj. (A–G). Rīga: Due, 2005, 39. lpp.).

⁵ Jautājums par avotu bāzes kvantitāti un kvalitāti, kas īpaši akcentēts šajā rakstā, nav viennozīmīgs. Pat ja šie priekšnoteikumi ir, tas negarantē problēmas sekmīgu risināšanu. Tikpat svarīgi definēt aktuālāko pētniecības priekšmetu. Sk.: Rādiņš, A. Arheoloģiskas pārdomas Baltu vienības dienas sakarā. *Laikraksta "Diena" pielikums "Kultūras Diena"*, 2007, Nr. 36, 17. lpp.

⁶ Bruzgule, M. Jurijs Vasiļjevs un 20. gs. otrās puses Latvijas arhitektūras vēstures zinātne. No: *Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas*. Sast. R. Kaminska. Rīga: Neputns, 2001, 103. lpp.; Krastiņš, J. Jurijs Vasiļjevs. No: *Latvijas arhitektūras meistari*. Rīga: Zvaigzne, 1995, 235. lpp. Pēc paša Jura Vasiļjeva vērtējuma šādas arhitektūras specializētas izpētes pamatlicējs Latvijā ir Pauls Kundziņš (sk.: Vasiļjevs, J. Latvijas arhitektūras vēstures studiju pamattendences un koncepcijas pirmspadoņju laikā. No: *Latvijas PSR arhitektūra un pilsēt būvniecība: Tradīcijas un meklējumi mūsdienu arhitektūras praksē*. Rīga: Zinātne, 1987, 49. lpp.).

⁷ Васильев, Ю. Ренессанская художественная основа архитектурного строя рижских эпитафий начала XVII в. *Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas Vēstis*, 1991, Nr. 3, 14.–27. lpp.

⁸ Dekante, H. Jurijs Vasiļjevs un Rīga. No: *Arhitektūra un māksla Rīgā: Idejas un objekti*. Sast. J. Zilgalvis. Rīga: Neputns, 2004, 161. lpp.

⁹ Čoldere, D. Pieminekļu aizsardzība pēc Otrā pasaules kara: Vēstures epizodes un personiskās atmiņas. No: *Doma*. 4. laid. Sast. Z. Konstants. Rīga: Doma, 1998, 51. lpp.

¹⁰ Dekante, H. Jurijs Vasiļjevs un Rīga, 157. lpp.

¹¹ Васильев, Ю. Латвия. В кн.: *Памятники искусства Советского Союза: Белоруссия, Литва, Латвия, Эстония: Справочник-путеводитель*. Москва: Лейпциг, 1986, с. 415.

¹² Kiše, Ē., Plauciņš, L. *Rīgas arhitektūras pieminekļi*. Rīga: Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas izdevniecība, 1956, I–XVII.

¹³ Bruzgule, M. Jurijs Vasiļjevs un 20. gs. otrās puses Latvijas arhitektūras vēstures zinātne, 105. lpp.

1955. gadā aizstāvētajā mākslas zinātņu kandidāta (šodienas klasifikācijā – doktora) disertācijā “Klasicisms Rīgas arhitektūrā”⁶ Šķiet, spilgtākais piemērs ir Rīgas 17. gs. epitāfiju izpēte.⁷ Lai izprastu epitāfijās iekodētos mākslinieciskās izteiksmes paņēmienus un pilnu satura vēstījumu, Jurijs Vasiļjevs izmantoja pedantiskus matemātiskos aprēķinus.⁸

Ciešāka saskare ar sakrālo arhitektūru aizsākās pēc kara, kad pēc Leona Plauciņa (1903–1993) aicinājuma 1947. gadā kopā ar studiju biedru Henriju Bērziņu (1927–1973) Jurijs Vasiļjevs iepazinās ar Latgales dievnamiem. 1949. gada jūlijā LPSR Arhitektūras un celtniecības lietu komitejas Pieminekļu aizsardzības daļa organizēja objektu fiksāciju visā Latvijā. Blakus Andrejam Holcmanim, Teodoram Ciparsonam (1909–1995), Vilim Druģim (1912–1990), Edgaram Slavietim (1905–1986) un citiem, izmantojot divriteni, baznīcas apsekoja arī Jurijs Vasiļjevs.⁹ Divu mēnešu laikā kā 4. kursa arhitektūras students viņš vēlreiz apsekoja aptuveni 30 baznīcas Ludzas un Krāslavas rajonā, daudzās vairs neatrodot pirms diviem gadiem satiktos laipnos un atsaucīgos cilvēkus. Aiz muguras bija 1949. gada 25. marts... Ārpus Pieminekļu aizsardzības daļai nodotā materiāla personiskas piezīmes palika nelielā rūtiņu kladē, kurā ielīmētas arī dievnamu fotogrāfijas.

Šo pašaieliedzīgo cilvēku darba rezultāts fotoattēlu, arhitektoniskā, tehniskā stāvokļa aprakstu un mērogā izpildītu apjomu zīmējumu veidā glabājas gandrīz katras baznīcas lietā Valsts Kultūras pieminekļu inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centra arhīvā. Dažkārt tas ir vienīgais senākais grafiskais materiāls par kādu dievnamu. Ekspedīcijas jaunajam pētniekam bija īsts vajadzīgo iemaņu treniņš. Tas attīstīja šajā specialitātē nepieciešamo pacietību, pedantismu, uztveres asumu, vērtīgumu, spēju ievērot jebkuru detaļu un saskatīt kopsakarības laikā un telpā. Laika gaitā šīs īpašības tika izkoptas līdz pilnīgumam.¹⁰

Šķiet, Latgales ekspedīcijā Jurijs Vasiļjevu īpaši ieinteresēja Pasienes Sv. Krusta baznīcas un tai blakus esošā dominikāņu klostera komplekss. Neapšaubāmi izcilā arhitektūras un mākslas pieminekļa emocionālais iespaids uz Jurijs Vasiļjevu saglabājās vairāk nekā 30 gadus, lai Pasienes baznīcu ierindotu starp nozīmīgākajiem Baltijas arhitektūras pieminekļiem enciklopēdiskajā izdevumā, kas iznāca 1986. gadā.¹¹

1956. gadā Jurijs Vasiļjevs sagatavoja albumu ar anotācijām par Rīgas vēsturiskajām ēkām, t. sk. baznīcām.¹² Grāmatas prettitulā pēc sastādītāja un rakstu autora Jura Vasiļjeva ir uzskaitīta vesela virkne līdzautoru. Koncentrētas anotācijas nav viegli rakstīt. Iespējams, tādēļ šis darbs uzticēts spējīgākajiem no tābrīža speciālistiem. Lai gan aprakstītā nozīmīgāko Rīgas dievnamu būvvesture atspoguļo sava laika izziņas līmeni, teksts ir informatīvi korekts un profesionāls. Nav gan skaidrs, kādu ieguldījumu devuši uz vāka norādītie autori Leons Plauciņš un Ēvalds Kiše. Pirmais kā savā laikā pazīstams arhitektūras mantojuma pētnieks un autoritāte, domājams, atlasījis publicējamo materiālu, bet arhitekta Ēvalda Kišes (1899–1974) klātbūtne ir acīmredzama nodeva partijas nomenklatūrai. Turklāt, būdams Ministru Padomes Arhitektūras lietu pārvaldes priekšnieks, Ēvalds Kiše neslēpa savu negatīvo attieksmi pret Jurijs Vasiļjevu.¹³ Šādos apstākļos arhitekts neatlaidīgi turpināja darbu savu mērķu sasniegšanai.

Uz disertācijas materiālu bāzes 1961. gadā iznāca grāmata “Klasicisms Rīgas arhitektūrā”.¹⁴ Monogrāfija nav zaudējusi aktualitāti arī mūsdienās un joprojām ir pirmais avots, pētot Latvi-

jas klasicisma perioda arhitektūras pieminekļus. Šajā darbā precizēti būvvēstures fakti vairākām baznīcām un aprakstītas projektēšanas procesā izmantotās proporciju sistēmas. Īpaša nodaļa veltīta Kristofa Hāberlanda (1750–1803) daiļrades analīzei. Plašāk aplūkota Katlakalna baznīca, bet jo īpaši – Sv. Pētera un Pāvila baznīca Rīgas Citadelē.

Šodien par bibliogrāfisku retumu kļuvusi arī nākamā grāmata – 1971. gadā izdotā "Rīga, būvmākslas pieminekļi".¹⁵ Šīs grāmatas adresāts ir plašākas sabiedrības un interesentu loks. Tādēļ autors izvēlējies tēlainu stāstījumu populāri zinātniskā formā. Pasniegt zinātniskus faktus saistoši un saprotami ikvienam ir grūts uzdevums un liecina par autora uzskatu un pārliecības briedumu. Juris Vasiļjevs arhitektūras pieminekļu vēstures aprakstos prātis saglabāt profesionālu valodu. Cenšoties īsā nodaļā ietvert iespējami vairāk, dažkārt zūd proporcija starp tēlaino un faktoloģisko. Šķiet, Sv. Jēkaba baznīcas pārāk tēlainais apraksts nav apzināta izvēle, bet risinājums situācijā, kad vēl nav iegūta pilnīga pārliecība par baznīcas būvvēstures faktiem. Arī Sv. Marijas Magdalēnas baznīcas apraksts ir piesardzīgs, jo par ēkas būvvēsturi tajā brīdī bija tikai teorētiski spriedumi. Tas liecina par autora godprātīgu pieeju faktu materiālam.¹⁶

¹⁴ Васильев, Ю. К. Классицизм в архитектуре Риги: Очерк истории и планировки застройки Риги в конце 18–начале 19 в. Рига: Изд. АН Латв. ССР, 1961. 379 с.

¹⁵ Васильев, Ю. Рига, памятники зодчества. Рига: Лиесма, 1971. 284 с.

¹⁶ Jauna informācija par Sv. Marijas Magdalēnas baznīcas būvvēsturi iegūta tikai pēdējos gados. Sk.: Dirveiks, I., Strupule, V. Rīgas Sv. Marijas Magdalēnas baznīcas arhitektoniski mākslinieciskā inventarizācija. Rīga, 2006. VKPAI PDC arhivs.

LATVIJAS PSR MINISTRU PADOMES ARCHITEKTURAS PĀRVALDE

УПРАВЛЕНИЕ ПО ДЕЛАМ АРХИТЕКТУРЫ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ ЛАТВ. ССР

Rīga, Valdemāra ielā 111a, Tālrunis: 2-90-70
Rīga, ul. Valdemāra № 111a, Tēl. 2-90-70

21. novembrī 1949 g. g. n.
№ 1420

APLIECĪBA.

Latvijas Valsts Universitātes Arhitektūras fakultātes students *Vasiļjevs, Juris, Mihaīla d.* strādājis Latvijas PSR Ministru Padomes Arhitektūras Pārvaldes pieminekļu aizsardzības daļā no š.g. *1. VII - 3. IX 49. g.* pie arhitektūras pieminekļu uzskaites darbiem.

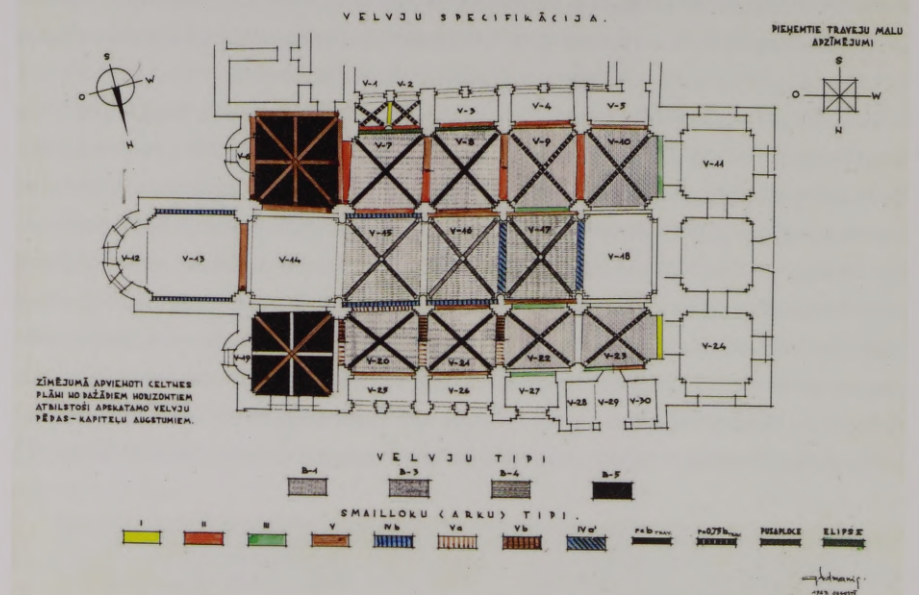
Visus uzskaites darbus kā ziņu ievākšana, uzmērīšana, zīmēšana, fotogrāfēšana, tehniskā stāvoķļa aktu sastādīšana un aizsardzības zonas noteikšana ap pieminekli stud. *Vasiļjevs J. M.* izpildījis labi.

Apliecība izdota iesniegšanai LV Universitātei.

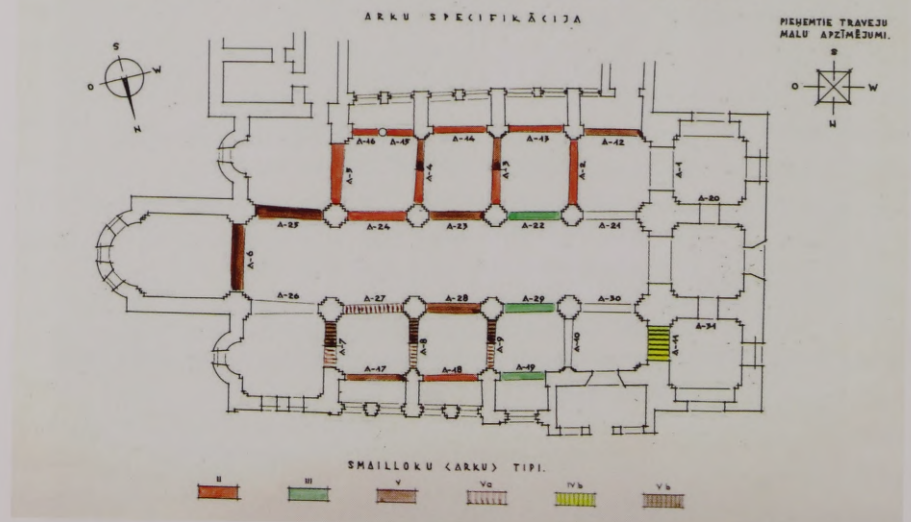
Latvijas PSR Ministru Padomes Arhitektūras Pārvaldes priekšnieks - *[Signature]*
/KISE/.

2. Studentam Jurim Vasiļjevam izsniegtā Arhitektūras pārvaldes apliecība par to, ka viņš 1949. gada vasarā veicis arhitektūras pieminekļu uzskaites un apsekošanas darbus

RĪGAS DOMA BAZNĪCAS VELVES.



RĪGAS DOMA BAZNĪCAS ARKAS



3. Doma baznīcas velvju datējumu aplēses kopā ar Gunāra Erdmaņa mērījumu datiem

Raksturojot izdevumus, kas tapuši pirms trešdaļas gadsimta, jāatceras, ka tie atspoguļo tobrīd uzkrāto izziņas materiālu par objektu, kā arī konkrēta laika politisko situāciju. Atzīmējot, ka Doma baznīca piedzīvojusi daudzus remontus un izmaiņas, autors strauji pāriet uz arhitekta Edgara Slavieša 1959.–1960. gadā vadīto pārbūves darbu apskatu. Ne vārda par nozīmīgo periodu visas Latvijas pieminekļu aizsardzības praktiskajā darbā un teorētiskajā domāšanā –

apjomīgajiem darbiem 19. gs. otrajā pusē un 20. gs. sākumā. Visa iepriekšējā noliegums tolaik bija raksturīgs ne vien ideoloģiskajā jomā, bet arī zinātnes un mākslas ārējās izpausmēs.

Juris Vasiljevs, protams, pārzināja Doma restaurācijas vēsturi, ko pēc četriem gadiem (1975) aprakstīja publikācijā par Latvijas būvmākslas pieminekļu izpētes vēsturi.¹⁷ Pētījums, pēc autora vārdiem, "dažādu apstākļu dēļ" palika npublicēts līdz 1985. gadam.¹⁸ Mūsdienās šī arhitektūras izpētes vēsture ir kā "obligātā lasāmviela" katram pētniekam. Padziļināta izpratne par priekšgājēju paveikto un teorētiskās domas evolūciju ļāva Jurim Vasiljevam meklēt jaunus izpētes virzienus, kritiski vērtēt avotus un izvairīties no agrākām kļūdām.

Tagad varam apjaust, kādēļ 20. gs. 80. gadu vidū Juris Vasiljevs tik daudz laika pavadīja Cēsu Sv. Jāņa baznīcā, kādēļ pētīja Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas galvenās ieejas portālu un citus objektus. Tā nebija tikai interese par Latvijas viduslaiku arhitektūras mantojumu "zinātniskās tēmas ietvaros". Tā bija arī atbildības izjūta par tolaik Maskavas izdevniecības pasūtīto nodaļu izdevumam par Baltkrievijas, Lietuvas, Latvijas un Igaunijas mākslas pieminekļiem.¹⁹ Nodaļa par Latvijas arhitektūru sastāv no nelieliem šķirkljiem par atsevišķiem objektiem. Uzrakstīt apjomā ierobežotu, nelielu, informatīvi blīvu vēsturisko izziņu nav viegls darbs. Vispārēju, jau agrāk sagatavotu ziņu pārrakstīšana nebija Jura Vasiljeva metode. Enciklopēdiskajā izdevumā nebija vietas tēlainiem aprakstiem, kas kompensētu informācijas trūkumu.

Lai taptu apraksti 1989. gadā plānotajam ceļvedim, Juris Vasiljevs vēlreiz apmeklēja katru izdevumā iekļauto objektu un veica nepieciešamos pētījumus dabā. Lai sniegtu kvalitatīvu, paliekošu informāciju, nevarēja apmierināties ar informatīvi nevienmērīgo situāciju 80. gados. Bija pagājis pietiekami ilgs laiks kopš gadsimta sākumā radītajiem priekšstatiem un secinājumiem. Agrākie avoti bija vismaz jāpārbauda un, ja iespējams, jāpapildina. Daudzi jautājumi vispār nebija skarti. Tieši šis periods atstājis daudzas jaunas atziņas un grafiskas piezīmes par pētījumiem.

Šajā krājumā Juris Vasiljevs vēlējās fiksēt arī jaunākās atziņas par Latvijas nozīmīgāko sakrālo ēku vēsturi. Galvenokārt šo secinājumu autors bija viņš pats. Tagad redzams, ka ieguldītais darbs tālu pārsniedza izdevumā nepieciešamo šķirklja informatīvo apjomu.

Baznīcu ēku izpētei dabā pastāv objektīvas grūtības, ko nosaka dievnamu specifika. Detalizēta iepazīšanās ar ēku lielākoties iespējama tikai plašāku remontu un pārbūvju laikā. Baznīcās tas notiek daudz retāk nekā, piemēram, dzīvojamās ēkās. Daudzi vispārinājumi un hipotēzes tapuši pēc aptuvenas vizuālās apsekošanas, kuras kvalitāte tieši atkarīga no pētnieka pieredzes, prasmes, atbildības un godaprāta. Nepilnības pamatinformācijā var radīt tālāku pārpratumu un kļūdu virkni. Tāds bija Reinholda Gulekes (1834–1927) priekšstats par Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas kori kā jaunāku par draudzes daļu, kas neizturēja kritiku jau tā izvirzīšanas laikā, un Voldemāra Vagas (1899–1999) secinājumi par baziliku kā sākotnējo un vienīgo apjomu risinājumu.

Sakrālās arhitektūras izpētei raksturīgie pamatjautājumi, kā, piemēram, celtnes sākotnējā telpiskā un konstruktīvā sistēma, risināmi, gan meklējot arhīvu avotus un ietekmes areālus kontekstā ar vēsturisko situāciju, gan veicot plašus arheoloģiskos izrakumus un detalizēti studējot paša objekta arhitektūru. Tā būvpētnieka darbs rada secinājumu bāzi teorētiķu vispārinājumiem.

¹⁷ Vasiljevs, J. Latvijas arhitektūras vēstures studiju pamattendences un koncepcijas pirmspadomju laikā. No: *Latvijas PSR arhitektūra un pilsēt būvniecība*. Rīga: Zinātne, 1987. 30.–58. lpp.

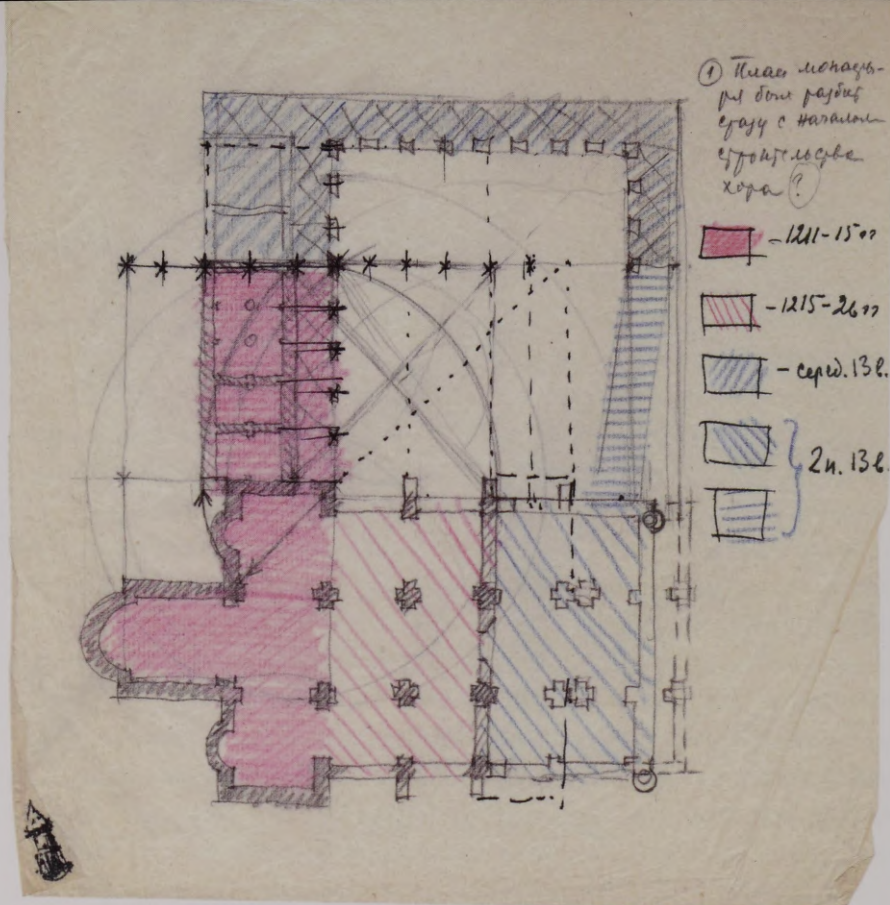
¹⁸ Arhitektes Helēnas Dekantes informācija. Autors izsaka pateicību arhitektei Helēnai Dekantei par padomiem un palīdzību šī raksta tapšanā.

¹⁹ Васильев, Ю. Латвия, с. 420–458; Vasiljevs, J. Lettland. In: *Kunst- denkmäler Baltische Staaten: Estland. Lettland. Litauen: Ein Bildhandbuch*. Leipzig, 1992, S. 30–43, 356–389.



4. Juris Vasiljevs veic Sv. Jēkaba baznīcas portāla izpēti 20. gs. 80. gados

5. Doma baznīcas
plānojuma evolūcijas
teorētiska analīze



Raksturīgs piemērs ir Rīgas Doma baznīcas un klostera komplekss. Straujš pavērsiens Rīgas Doma izpētē notika ne vien jaunās pieejas dēļ, bet arī praktiskās Doma kompleksa atjaunošanas rezultātā. Tas deva iespēju detalizētai baznīcas un klostera kompleksa izpētei dabā 19. gs. beigās. Rūpīga objekta iepazīšana, ieskaitot zondāžas un arheoloģiskos izrakumus, kļuva par vienu no būtiskām darba metodēm tolaik jaunajai mākslas un arhitektūras vēsturnieku plejādei, kas ievadīja Latvijas mākslas vēstures studijas profesionālā līmenī. Kā pazīstamākie praktiskie būvpētnieki šajā grupā minami Vilhelms Neimanis (1849–1919) un Vilhelms Bokslafs.

Nākamās aktivitātes saistāmas ar 20. gs. 80. gadiem, kad notika plašāki remonta darbi. Šajā laikā nepieciešamība sagatavot materiālus vairākām publikācijām un albumam par Rīgas Domu lika vēlreiz meklēt atbildes pašos objektos.²⁰ Juris Vasiļjevs to lieliski saprata un ziedoja savu laiku ar atbildības un misijas apziņu. Lieki piebilst, ka šiem papildu pētījumiem objekts nekāda speciāla finansējuma nebija.

Rīgas Doma kompleksam jeb Sv. Marijas katedrālei Juris Vasiļjevs veltīja ievērojamu daļu darba mūža. Apjomīgajā darbā viņš iesaistīja arhitektūras studentus. Jau 60. gadu beigās, apzinoties Doma klostera krustejas kapitēlu slikto tehnisko stāvokli, Juris Vasiļjevs veica šo detaļu uzmērīšanu kopā ar Ievu Miķelsoni un Margaritu Zarenkovu. 1975. gadā līdzīgu darbu viņš organizēja, piedaloties Vitai Rinkevičai un Vladimiram Neilandam. Gan par Doma baznīcu, gan citām senākajām sakrālībām ir piezīmes, skices, kas liecina par nopietnu iedzīlīnāšanos, bet trūkst rakstiskas atskaites arhīvos. Zīmējumos redzams, ka Juris Vasiļjevs, sadarbojoties ar Gunāru Erdmani, izmantojis arī plānojuma un būvformu proporciju grafisko analīzi. Savstarpēji grafiski salīdzinātas jomu velnes, lai mēģinātu precizēt to ceļšanas laiku. Galvenokārt

²⁰ *Architektonisches Ensemble der Dom-Kathedrale in Riga*. Lenin-grad: Aurora-Kunstverlag, 1980.

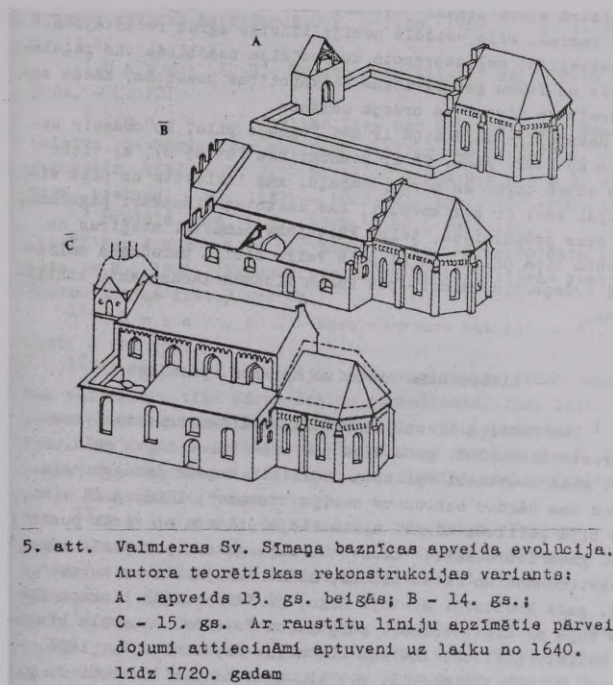
apcerējumā uzsvērtā romānisko un gotisko būvformu koeksistence. Jautājums par būvplastikas paraugu autorību un ietekmes areālu mūsdienās ieguvis jaunas aprises Elitas Grosmanes pētījumos.²¹

Tomēr šis arhitektūras piemineklis nav tikai vērtīgs objekts ar senu vēsturi. Tas ir ļoti apjomīgs ēku komplekss ar garu un sarežģītu būvvēsturi. Rīgas Doma sekmiņai izpētei nepietiek ar atsevišķu, kaut arī augsti profesionālu, pētnieku – būtībā vienpatņu – centieniem. Pretējā gadījumā tam jāklūst par mūža darbu bez citām aktivitātēm. Jura Vasiljeva darbs aptvēra visus pieminekļu aizsardzības un pētniecības jautājumus. Varbūt tādēļ tik daudz kas palicis neuzrakstīts.

Domājot par pēdējā laikā arvien pieaugošo interesi par sakrālo mākslu un arhitektūru Latvijā, šķiet, ka jāpaiet kādam informācijas akumulēšanas periodam, kas rezultējas dziļākās, kvalitatīvi jaunās atziņās.²² Pašlaik iezīmējas jauns Rīgas Doma izpētes laikmets, kur blakus padziļinātiem teorētiskiem pētījumiem ievērojama vieta paredzēta jauniem meklējumiem pašā objektā. Kā netiešs impulss šķiet gaidāmā Rīgas Doma pamatakmens likšanas jubileja 2011. gadā.²³ Arhitektūras un mākslas sintēze ir viena no sakrālo celtnju raksturīgākajām iezīmēm. Tomēr primāri baznīca ir arhitektūras objekts un pārsvarā galveno priekšstatu par ēku nodrošina arhitektūras izpēte. Vienkāršai vizuālai aplūkošanai dievnams gandrīz vienmēr būs pieejams. Tad rezultātam būs augsta riska pakāpe – darbs pamatojas uz empīrisko pieredzi, un teorētiskajām konstrukcijām ir jābalstās pārliecībā par analizējamā materiāla autentiskumu.

Juris Vasiljevs dzīvoja un strādāja laikā, kad vēsturniekiem nebija tādu iespēju piekļūt ārzemju arhīviem kā šodien. Šādos apstākļos nozīmīgs darbs tika veikts attiecīgi vieglāk pieejamos Maskavas un Sanktpēterburgas arhīvos. Juris Vasiljevs centās iepriekšējās atziņas nevis teorētiski apšaubīt, bet hipotēzes un pieņēmumus pārbaudīt dabā. Trūkstot rakstītajiem avotiem, par informācijas nesēju kļuvis pats objekts. Tās ir būvpētnieka priekšrocības salīdzinājumā ar "tīri" teorētisku analīzi.

Juris Vasiljevs bija Zinātņu akadēmijas rakstu krājuma "Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei" redkolēģijas loceklis un recenzents. Krājuma pirmais laidniens iznāca mūsdienu skatījumā poligrāfiski visai necilā izskatā 1986. gadā. Šis darbs bija daļa no Jura Vasiljeva iecerēs veikt plašu pētījumu par Latvijas feodālisma posma arhitektūru un mākslu, kura tapšanā sadarbotos dažādu nozaru speciālisti. Daudzo dievnamu izpēte nebija pasūtījuma darbs, bet Jura Vasiljeva personiskā iniciatīva. Sērijā iznāca četras mazas grāmatiņas dzeltenos vākos. Neraugoties uz ārēji necilo formātu un mūsdienu vērtējumā pieticīgo poligrāfisko līmeni, tajās publicētie raksti lielākoties ir nešaubīgi augstā zinātniskā kvalitātē, par ko liecina tekstu aktualitāte līdz pat mūsdienām.



5. att. Valmieras Sv. Sīmaņa baznīcas apveida evolūcija. Autora teorētiskas rekonstrukcijas variants: A - apveids 13. gs. beigās; B - 14. gs.; C - 15. gs. Ar raustītu līniju apzīmētie pārveidojumi attiecināmi aptuveni uz laiku no 1640. līdz 1720. gadam

6. Valmieras Sv. Sīmaņa baznīcas apjoma evolūcijas hipotēze

²¹ Grosmane, E. Rīgas Doma arhitektūra un būvplastika 13. gadsimtā: Kontakti un ietekmes. No: *Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā*. Sast. S. Grosa. Rīga: Neputns, 2000, 20.–22. lpp.

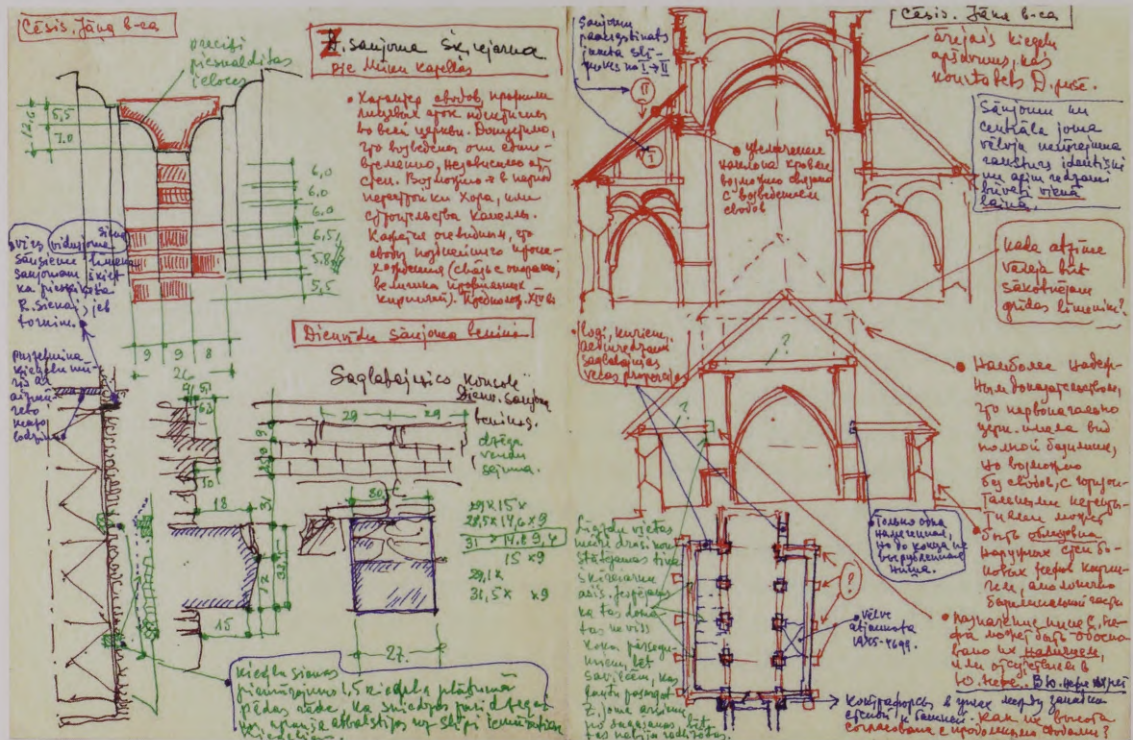
²² Turpat, 7.–22. lpp.

²³ Šī raksta autors ir pārliecināts, ka Doma baznīcas izpētes darba apjoms ir tik plašs, ka jauns publicēts apkopojošs materiāls var tapt tikai kā autoru kolektīva darba rezultāts.

²⁴ Vasiljevs, J. Ieskats Latvijas 12.–14. gadsimta arhitektūrā. No: *Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei*. 4. laid. Rīga: Zinātne, 1989, 4.–48. lpp.

²⁵ Bruzgulē, M. Jurijs Vasiljevs un 20. gs. otrās puses Latvijas arhitektūras vēstures zinātne, 101.–111. lpp.

Ceturtajā laidienā 1989. gadā publicēts "Ieskats Latvijas 12.–14. gadsimta arhitektūrā".²⁴ Joprojām šis raksts ir vienīgais koncentrēti analītiskais apkopojošais teksts par gotikas arhitektūru Latvijā, daudzos jautājumos balstīts uz paša autora pētījumiem un secinājumiem. Īpaši tas attiecas uz vairākām senākajām baznīcām ārpus Rīgas.²⁵ Kompleksi analītiskā metode, izvērtējot neapstrīdamo, dabā redzamo, dažkārt noveda pie drosmīgām hipotēzēm.²⁶ Uzmaņības vērtā ir Valmieras Sv. Sīmaņa baznīcas būvfāžu hipotēze. Grafiskā rekonstrukcija rāda līdz tam nepierastu risinājumu. Varbūt plašāki nozares kolēģu komentāri izpalika absolūti neordinārās hipotēzes dēļ. Tā demonstrēja tolaik neierasti augstu būvpētnieka erudīciju un



7. Cēsu Sv. Jāņa baznīcas izpētes piezīmes

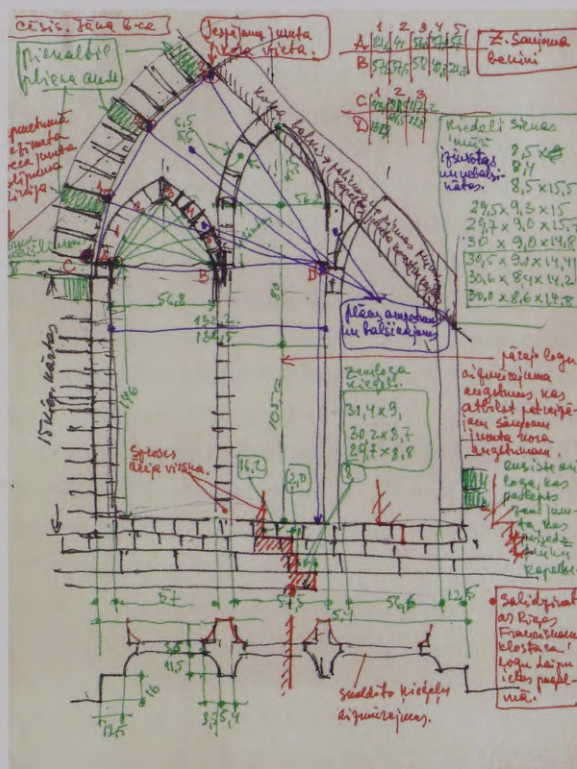
pedantisku iedziļināšanos izpētes objektā. Dīemžēl nelielais publikācijas apjoms un tās vispārējais raksturs nav ļāvis baznīcas apsekošanas rezultātus tuvāk izklāstīt atsevišķā ziņojumā, bet koncentrētos secinājumos un shematiskā ilustrācijā. Tā ir arhitekta pētnieka priekšrocība – spēja pilnībā izprast būves tektoniku, kas ļauj rekonstruēt būvmasu evolūciju ar augstu ticamības pakāpi arī sarežģītas būvvēstures gadījumos. Valmieras Sv. Sīmaņa baznīcas evolūcijas hipotēze ir pelnījusi atsevišķu publikāciju, kas būtu papildināta ar mūsdienu atziņām.

20. gs 80. gados nevarēja domāt par regulāriem draudžu pasūtītiem baznīcu būvvēstures pētījumiem. Juris Vasiljevs izmantoja konkrētas iespējas dievnamu pārbūvju laikā, kā arī tad, kad radās nepieciešamība iegūt informāciju kādai publikācijai. Tā kā nav atsevišķas izpētes darba apraksta un rezultātu atskaites, kas glabātos visiem pieejamā veidā arhīvā, šodien

²⁶ Nereti būvpētniekam raksturīga arī dabā redzamā absolutizēšana, aizmirstot, ka pat objektīvais dažkārt tulkojams subjektīvi atkarībā no katra indivīda pieredzes.

secinājumus nākas iepazīt un pārbaudīt, studējot darba “melno materiālu” un burtiski atkārtojot Jura Vasiljeva gaitu objektā gan fiziski, gan teorētiski.

Pētnieka skices un piezīmes ļauj nojaust, ka aiz publicētā ir patiesa zinātnieka atbildība, ko pamato rūpīgi pētījumi. Tās liecina par liela neredzamā darba apjomu pirms izpētes rezultātu nodošanas atklātībā, publicējot kaut vai neliela šķirķļa veidā. Tie ir uzmērījumi, būv-apjomu evolūcijas un formu studijas, detaļu semantikas un simbolikas skaidrojumi. Tāds ir darbs senākajos Latvijas viduslaiku dievnamos – Rīgas Doma un Sv. Jēkaba baznīcā, Cēsu Sv. Jāņa un Valmieras Sv. Sīmaņa baznīcā. Skrupulozie izpētes darba pieraksti un skices



apliecina pētnieka augsto atbildības izjūtu. Ielūkojoties Jura Vasiljeva laboratorijas aizkadra piezīmēs, skicēs un zīmējumos, redzama apbrīnojama rūpība, pat pedantisms materiāla izklāstā. Akurāts rokraksts, korekts, pārliecinošs zīmējums fiksācijās ar krāsainām lodīšu pildspalvām, flomāsteriem – bez labojumiem (!). Skaidrojumi zīmējumos ir latviešu un krievu valodā. Krievu vai latviešu valodas izvēle privātos pierakstos bija impulsīva.²⁷ Līdzīgas ir Cēsu Sv. Jāņa baznīcas izpētes skices un piezīmes. Pārdomu dokumentēšanas rūpīgums ir apbrīnas vērts.

Ar laika distanci raugoties, redzam, ka Juris Vasiljevs darbu pie feodālā posma mākslas un arhitektūras vēstures nepaguva pabeigt. Tēmas ietvaros palika iesākta monogrāfija par pilsētu arhitektūru. Minētais raksts par Latvijas arhitektūras senāko posmu un atsevišķas citas

8. Cēsu Sv. Jāņa baznīcas izpētes piezīmes. Vidusjoma loga izpēte

²⁷ Arhitektes Helēnas Dekantes informācija.

publikācijas ir liecības par pamatīgu iestrādi, kas tikai daļēji saglabājusies zinātnieka pierakstos. Arī pilsētībūvniecības vēstures pētījumos Juris Vasiļjevs akcentējis sakrālbūvju nozīmi pilsētas apbūvē. Pētījumā par Daugavpils pilsētas izveidošanos no 16. līdz 18. gs. raksturota jeziūtu baznīcas novietne pilsētībūvnieciskajā aspektā. Baznīcas un kolēģijas ansamblis veidots kā galvenā pilsētas arhitektoniskā dominante, atkāpjoties no tradicionālām dievnamu novietošanas shēmām ar austrumu virzienā orientētu prezbitēriju. Baroka laikmeta tradīcija ar ielu perspektīvas akcentiem Daugavpili bijusi primāra attiecībā pret baznīcas novietojuma kanoņiem.²⁸

²⁸ Васильев, Ю. К. Эволюция города Даугавпилса (Динабурга) в XVI–XVIII веках. No: *Архитектура и пilsētībūvniecība Latvijas PSR. 2. sēj.* Rīga: Zinātne, 1971, 89.–121. lpp.

²⁹ Roberts Malvess (1905–1982), vēsturnieks, arhitektūras pētnieks. 20. gs. 60.–70. gados viens no erudītākajiem viduslaiku pieminekļu pētniekiem.

Publikācijās, kuras šķir ilgāks laiks, Juris Vasiļjevs nebaidījās no savu uzskatu evolūcijas, par ko liecina arī "iekšējās" atskaitēs, kuras lasāmas kā piezīmes uz paša sarakstīto grāmatu malām. Aplūkojot tuvāk tikai vienu izcilā būvpētnieka darba daļu un metodes, redzams, kā tiek sagatavots kvalitatīvs bāzes materiāls tālākām studijām. Roberta Malvesa²⁹ ceļu uz secinājumiem varam atrast, uzmanīgi pārļausot arhīvā atrodamos manuskriptus, turpretī Jura Vasiļjeva radošā laboratorija plašākam interesentu lokam diemžēl nav pieejama – tie ir personiski pieraksti, sarakste un manuskripti Meistara privātajā arhīvā.

Ko iespējams papildināt šodien? Izmantojot retās iespējas, kad dievnamam ir pieejams padziļinātiem pētījumiem, var turpināt objektu studijas vēl dealizētāk, paralēli meklējot apkopošos aspektus, pilnveidot apjoma ģenēzes rekonstrukcijas. 20. gs. sakrālās mākslas un arhitektūras pētnieku pieredze un darba metodes liecina, ka kvalitatīvs rezultāts būs tāds, kurā secinājumi un vispārinājumi balstīti uz rūpīgu paralēlo nozaru atklājumu izvērtējumu. Tā ir darba metode, kas ļoti nopietni novērtē sākotnējo informāciju, kura iegūstama objektā, vienlaikus to kritiski izvērtējot visos pētniecības virzienos. Atsaucoties uz kāda arhitektūras pētnieku secinājumiem, nereti tiek lietoti apzīmējumi "pēc viņa domām", "viņš uzskata, ka..." un tamlīdzīgi. Profesionālu pētnieku secinājumi nav nejaušas iedomas, to pamatā ir konkrēts darbs un darba metode. Ieskatoties dziļāk atzīta speciālista meklējumu un izziņas procesā, iespējams pārliecināties, ka arhitektūras (arhitektoniskā) izpēte ir tikpat pamatota (lasi: zinātniska) kā pētījumi paralēlās nozarēs – arheoloģijā, mākslas vēsturē, vēsturē.

Šodien mēs zinām, ka Jura Vasiļjeva darbs rezultējās nevis subjektīvos pieņēmumos, bet zinātniski pamatotos secinājumos. Viņš spēja vienlaikus uztvert dievnamu arhitektūru plašākā kontekstā un iedziļināties atsevišķos specifiskos būvelementos un interjera detaļās. Būvplastikas formu (piemēram, epitāfiju) analīzei un autoru radošās metodes atšifrējumos izmantotas gan matemātiskas kopsakarības, gan saikne ar kopējo objekta konstruktīvo sistēmu, tās loģiku un izmaiņām uz laikmeta vēsturiskā fona. Juris Vasiļjevs apzinājās, ka nav sava darba pionieris, jo labi pārzināja Latvijas pieminekļu pētniecības vēsturi. Tās pretrunu pilno evolūciju un teoriju metamorfozes publicētas jau minētajā plašajā apkopojošajā pētījumā par arhitektūras izpētes metodēm Latvijā 19. un 20. gs. ("Latvijas arhitektūras vēstures studiju pamattendences un koncepcijas pirmspadoņu laikā"), pieminot, ka arhitektūras vēsturnieki vienlaikus bijuši arī pieminekļu aizsardzības aktivisti (Vilhelms Bokslafs, Vilhelms Neimanis, Pauls Kundziņš, Ernests Štālbergs, Leons Plauciņš un citi). Arī pašam Jurim Vasiļjevam ir ievērojama loma pieminekļu aizsardzības praksē. Blakus aktīvam darbam ikdienas pieminekļu

aizsardzības jautājumu risināšanā dažādās padomēs un komisijās viņš organizēja arhitektūras studentu vasaras prakses, kurās tika izgatavoti uzmērījumi arī vairākām baznīcām.³⁰ Lai arī šie studentu uzmērījumi ne vienmēr ir profesionāli, mūsdienās tie dažkārt ir vienīgais nozīmīgais fiksācijas materiāls.

Par Jura Vasiļjeva ieguldījumu Latvijas arhitektūras vēstures zinātnē jau vairākkārt un visai plaši rakstīts. Un tomēr Meistara atstātais mantojums un personības spēks liek atgriezties no jauna, īpaši situācijā, kad joprojām nav piepildījies viņa sapnis – uzrakstīta "Latvijas arhitektūras vēsture", kuras nozīmīgu daļu veidotu tieši sakrālā māksla un arhitektūra. Aktuāli trūkst speciālistu ar pieredzi arhitektūras mantojuma saglabāšanā un atjaunošanā. Speciālais arhitektu apmācību kurss, ko nodibināja Juris Vasiļjevs, pārstāja darboties līdz ar Meistara slimību 1992. gadā, kurai gadu vēlāk sekoja aiziešana mūžībā. Ir vesela arhitektu paaudze, kurai nav atklāta arhitektūras (lasi: kultūras) mantojuma nozīmes būtība un kurai trūkst spējas saprast vēsturisko būvformu valodu. Ikdienas darbā tas izpaužas kā pieklājīgi atturīga vienaldzība. Latvijas arhitektūras zinātnes peripetijas joprojām turpinās, bet tās nav jāuzlūko ar pesimistisku skatu.

Ikšķiles Sv. Meinarda Romas katoļu baznīca, Rīgas Sv. Marijas Magdalēnas baznīca, Sv. Jēkaba baznīca, Cēsu luterāņu baznīca ir ēkas, kuru būvvesture ir pietiekami sarežģīta, lai to izpētē rastos arvien jauni jautājumi. 20. gs. otrajā pusē šo senāko sakrālās arhitektūras objektu profesionāla izpēte dabā devusi daudzus pavērsienus līdz tam jau ilgi nostabilizējušos priekšstatos par vairākiem arhitektūras un mākslas pieminekļiem. Šajā darbā nepārvērtējams ir arhitekta Jura Vasiļjeva nopelns.



9. Meistars savā darbnīcā
Pils ielā 20. gs. 90. gadu
sākumā

³⁰ Bruzgule, M. Jurijs Vasiļjevs un
20. gs. otrās puses Latvijas
arhitektūras vēstures zinātne,
107. lpp.

LAIKMETĪGĀ MĀKSLA UN KRISTIETĪBA. ĶECERĪBAS, IZAICINĀJUMI UN GARĪGĀ MEKLĒJUMI

Ieva Astahovska

Rietumu māksla. No "dievišķās gaismas" līdz "zaimiem"

20. gs. virkne mākslinieku radījuši gan darbus reliģiskiem mērķiem un baznīcai, gan kristietības motīvus attēlojošus vai to iespaidotus mākslas darbus, kuru eksponēšanas vieta nav bijusi tieši saistīta ar sakrālo telpu. Hrestomātiskākie piemēri atklāj šī tēmas un motīvu nozīmību modernistu darbos¹ gadsimta pirmajā pusē un vidū: dažādās Kristus variācijas vācu ekspresionistu darbos, Emila Noldes, Oto Diksa interpretācijas par Mateja evaņģēliju, Žorža Ruo glezniecība, Marka Šagāla ilustrācijas Vecajai Derībai, Pablo Pikaso radītās Kristus krustā sišanas ainas, Anrī Matisa apgleznotā Rožukroņa kapela Vansā, Francijā, Salvadora Dalī reliģisko motīvu darbi, Marka Rotko kapela Hjūstonā, arī Vasilija Kandinska un Pīta Mondriana teozofijas vai Kazimira Maļeviča nekonvencionālu reliģisko pārdomu ietekmētie darbi, Paula Klē transcendentie simboli, Vilema de Kūninga un Frānsisa Bēkona gleznojumi utt. Tie visi caur kristietības motīviem, simboliem un plašākām asociācijām reflektējuši garīguma, pārpasaulīgā un cilvēciskā dimensijas.

Jauna enerģija un acīmredzama intereses atgriešanās pie transcendentālā caur kristietību, tendence pievērsties tēmām, kas saistītas ar kristīgo ikonogrāfiju, vizuālajā mākslā vērojama atkal kopš 20. gs. 80. gadiem. Itāļu mākslas zinātnieks Demetrio Papanoni šo aktualitāti interpretē saistībā ar postmodernisma laikmeta "tukšuma sajūtu", kas rosinājusi māksliniekus pēc raksturīgās iepriekšējo pieredzi noraidošās neoavangarda mākslas 60. un 70. gados pievērsties "savveida humanitātes vēsturei" kā auglīgākai pasaules izziņai nekā iepriekšējo desmitgažu reduktīvisms.²

Sākot ar asociatīvām kristietības tēmām vai zem stilizāciju slāņiem maskētu reliģisku attieksmi un beidzot ar pavisam konkrētiem Svētā Vakarēdiena, krustā sišanas, *Pietà*, *Ecce Homo*, dažādu svēto un eņģeļu tēliem un citiem kristīgajā mākslā pazīstamiem motīviem, šī interese, nereti kontroversiālā attēlojumā, atklājas vēlinos Endija Vorhola, Kīta Heringa, Marinas Abramovičas, Vīnes akcionistu, Jozefa Boisa, Edvarda Kīnholca, Frančesko Klementes, YBA grupas pārstāvju (Demjēna Hērsta, Krisa Ofli, Semas Teilores Vudas, Marka Kvina), Roberta Gobera, Marka Volindžera un daudzu citu mākslinieku darbos.

Izteiksmes un vēstījuma ziņā šie darbi rāda visplašāko amplitūdu – no dekoratīvi krāšņām un "dievišķo skaistumu" atbalsojošām kompozīcijām vācu glezniecības metra Gerharda Rihtera veidotajās logu vitrāžās Ķelnes katedrālei, pietātes un vizuālas poēzijas piepildītām, mītiskuma efektu kāpinošām kristīgo motīvu interpretācijām kā alegorijām par cilvēka dzīves pamatkategorijām Bila Vaiolas videodarbos līdz ar reliģisko iztēli un tēlveidi flirtējošām

¹ Modernisma brieduma fāzē, retāk – galēji reducētas mākslas valodas subjektīvizēšanas piemēros.

² Papanoni, D. *Eretica: The Transcendent and the Profane in Contemporary Art. Piety and Rebellion*. Milano: Skira Editore S.p.A., 2007, p. 50.

³ Ulsones fotogrāfiju sērija izraisīja plašas publiskas diskusijas, gūstot gan plašu nosodījumu, gan arī ievērojamu atbalstu. Protestos pret to iesaistījās ne tikai lokālā kristiešu kopiena, bet arī Zviedrijas musulmaņi un labēji noskaņoti ekstrēmisti, nosodījumu izteica arī pāvests. Eiropas Parlaments izstādi, kad to bija iecerēts parādīt Strasbūrā, atcēla. Ulsone pati skaidroja, ka iecerējusi sēriju pēc tam, kad vairāki viņas draugi bija miruši no AIDS, un atšķirībā no vairāku kristiešu grupu paustā, ka šī slimība jāuztver kā "Dieva sods", vēlējusies atainot, ka arī šie cilvēki dzīvo pēc Bībeles ētikas un morāles un ka Dieva mīlestība paredzēta arī viņiem. Sk.: [http://kspark.kaist.ac.kr/Jesus/ Ecce%20Homo.htm](http://kspark.kaist.ac.kr/Jesus/Ecce%20Homo.htm).

provokācijām Demjena Hērsta kristīgo simbolu un metaforu nozīmē ietilpīgajās un izaicinošajās instalācijās ar formaldehīda akvārijos izstādītām radībām un lietām, ko pavada reliģiski nosaukumi, piemēram: krustā sists aitas ķermenis ("Dieva nāve – kā labāk saprast dzīvi bez Dieva uz muļķu kuģa"), haizivs ("Dieva dusmas") vai ar sudraba adatām caurdurta vērsa sirds ("Svētā Jēzus sirds"). Arī atklāti šokējoši darbi, no kuriem kā skandalozākos var minēt zviedru fotogrāfes Elisabētes Ulsones fotogrāfiju sēriju *Ecce Homo* (1998) un amerikāņu fotogrāfa Andresa Serrano darbu "Mīzalu Kristus" (*Piss Christ*, 1987). Ulsones fotogrāfijās klasisku Bībeles sižetu ainās darbojas geji un transvestīti, piemēram, "Svētā Vakarēdiena" kompozīcijā, kas citēja Leonardo da Vinči slaveno fresku, Kristus mācekļi bija homoseksuāļu kopienas locekļi ar visām to "regālījām". Fotogrāfiju sērija radīja milzīgu ažiotāžu un protestus Zviedrijā, īpaši pēc tam, kad darbi tika izstādīti vairākās baznīcās, to vidū arī Upsālas katedrālē, kas ir viens no nozīmīgākajiem Zviedrijas dievnamiem.³

Ar lielāko publisko rezonansi saistāms Serrano darbs – fotogrāfija ar urīna akvārijā iegremdētu krucifiksu. Darba polemiskākais aspekts ir tajā ietvertais reliģiskās iztēles atspoguļojums, attiecības starp attēla vizualitāti un faktiskumu – fotogrāfija šķietami seko gleznieciskai tradīcijai, Kristus figūru iegremdējot "dievišķā gaismā", kas izrādās kaut kas tai pilnīgi pretējs. Darbā izmantotais krucifikss ir masveidā ražots plastmasas reliģisks suvenīrs, ko Serrano, pats būdams audzināts stingrās Romas katoļu tradīcijās, transformējis par vizuālu tēlu, kurš sākotnējā uztverē pārvērš tā lēto sākummateriālu "zeltainā izskatā", taču nākamajā uztveres brīdī – zaimojošā reprezentācijā, atverot to vispretrunīgākajām asociācijām un interpretācijas līmeņiem.

Serrano darbs izraisīja ne tikai plaša mēroga mākslas skandālu⁴, bet arī izvērtās par iemeslu t. s. kultūras kariem ASV – sākoties ar neokonservatīvistu aģitāciju pret valsts atbalstu māksliniekiem, kas nodarbojas ar "nepiedienīgu" tēmu attēlošanu, tie drīz vien pārvērtās par politisku konfliktu par vērtībām vispār, tradicionālām un konservatīvām, no vienas puses, un liberālām un māksliniecisko brīvību pozicionējošām, no otras⁵.

Laikmetīgā māksla un reliģija mūsdienās bieži sastopas arī vietas kontekstā – tā nereti tiek izstādīta sakrālajā telpā. Piemēram, Venēcijas biennālēs un virknē citu mākslas izstāžu ekspozīcijas bieži tiek veidotas sakrālajās celtnēs, daudzkārt tās izmantojot ne tikai kā telpu, kur novietot mākslas darbus, bet sabalsojot tos ar sakrālās arhitektūras funkciju. Spilgts piemērs bija Argentīnas ekspozīcija 18. gs. *oratorio* 51. Venēcijas biennālē – to veidoja mākslinieku Horhes Maki un Edgardo Rudnicka darbs "Debesis uzkāpšana", kas apspēlēja sakrālās vides, kristietības ikonogrāfijas, dogmu un cilvēcisko vēlmju krustošanos: zem barokālās griestu freskas, kurā attēlota Marijas debesis uzņemšana, bija novietots batuts, kas precīzi atdarināja freskas formu un izmērus, un uz tā muzikālu rituālu izlūkāja akrobāts, it kā mēģinot bezcerīgi īstenot "cilvēka lepības iedvesto vēlmi patstāvīgi "uzkāpt debesis" un vienlaikus nespēju to izdarīt, jo gravitācija velk ķermeni atpakaļ pie zemes"⁶. Latvijas ekspozīcijā 48. Venēcijas biennālē *San Giovanni Novo* baznīcā altārglezņu vietās bija skatāmas Intas Rukas lielformāta fotogrāfijas ar Latgales lauku ļaudīm.

⁴ Līdzīgi kā par Ulsones *Ecce Homo*, arī diskusijās par Serrano darbu viedokļi bija izteikti polarizēti, izceļot tā pretrunīgumu kā mākslinieciskās izteiksmes brīvību, no vienas puses, un noteiktas sabiedrības daļas aizvainošanu, no otras puses. Kad Serrano darbs tika izstādīts Nacionālajā galerijā Melburnā, Katoļu baznīca Augstākajā tiesā iesniedza prasību izstādi slēgt, pamatojot ar to, ka darbs ir zaimojošs gan attiecībā pret kristietību, gan kristiešu jūtām; prasība tika noraidīta, taču pēc vairākiem uzbrukumiem darbam izstāde tika slēgta. Savukārt Serrano darba aizstāvji to izcēla kā nevis zaimojošu, bet dziļi reliģiozu mākslas darbu, refleksiju par Kristus vietu šodienas sabiedrībā. Piemēram, mākslas kritiķe katoļu mūķene Vendija Beketa, aizstāvot Serrano darbu, skaidroja, ka darbs demonstrē to, ko "mēs esam izdarījuši Kristus", norādot uz laikmetīgās sabiedrības noplicinātību attiecībā uz tām vērtībām, kuras simbolizē Kristus. Sk.: Heartney, E. A consecrated critic – profile of popular television art critic Sister Wendy Beckett. *Art in America*, July, 1998.

⁵ Izraisījās nokaitēta diskusija par daudzām problemātiskām tēmām – abortiem, homoseksualitāti, ieroču politiku, valsts un baznīcas nošķirtību, privātumu, cenzūru –, kuras sadalīja sabiedrību pretējās viedokļu nometnēs, kas nebija balstītas sociālā, etniskā, reliģiskā vai politiskā piederībā, bet ideoloģiskā skatījumā.

⁶ Tifentāle, A. Kā es devos relikviju medībās un ko satiku pa ceļam. *Studija*, 2005, Nr. 4 (43), 40. lpp.

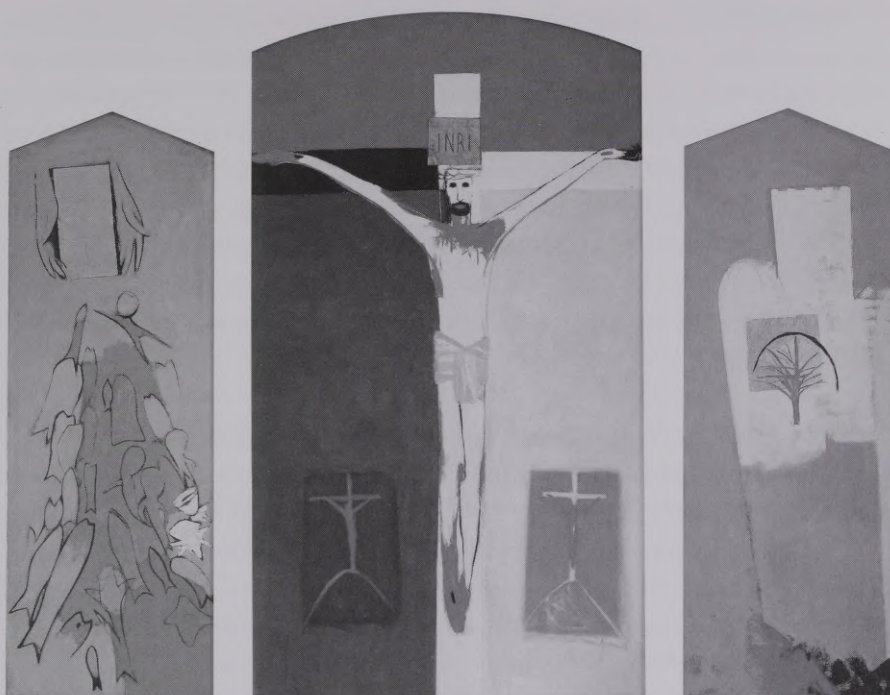
Kristietības motīvu interpretācijas, to vidū nereti no baznīcas viedokļa ķecerīgas un zaimojošas, vislielāko rezonansi atklājušas tieši kultūras "produktos" – vizuālajā mākslā, literatūrā, teātrī, kino, mūzikā –, kur tās daudzkārt izmantotas kā alegoriskas atsauces aktuālu tēmu vai problemātisku jautājumu un vērtību izcelšanai, piemēram, par valstu politiskajiem režīmiem, sociālpolitiskām situācijām, dzimuma jautājumiem, individuālo atbildību, cilvēcisko eksistenci utt.

Šādi darbi, kas izpelnījušies izcilu novērtējumu vai popularitātes ziņā ievērojamu atzinību kultūras kontekstā, bieži tikuši kritizēti no baznīcas un tradicionāli orientētu kristiešu puses – galvenokārt par kristīgo kanonu un būtisku konsekvenču pārkāpšanu kristīgajā ikonogrāfijā vai izteiksmē. Daži piemēri: Endrū Loida Vebera un Tima Raisa rokopera "Jēzus Kristus Superzvaigzne", itāļu režisora Pjēra Paolo Pazolīni filmas ("Mateja evaņģēlijs", "Teorēma", "Mamma Roma", "Lieli putni, mazi putni", "Kazas siers"), Vima Vendersa "Debasis pār Berlīni" vai Mela Gibsona filma "Kristus ciešanas", literatūrā – Mihaila Bulgakova "Meistars un Margarita", Deivida Herberta Lorensa "Vīrs, kurš reiz mira", Jurgas Ivanauskaites "Ragana un lietus", Jāņa Einfelda "Cūku grāmata", nesenais popkultūrā plašu piekrišanu un arī ažiotažu izpelnījušais Dena Brauna "Da Vinči kods" un citi.

Bieži šādos darbos mainīts filozofiskais un kultūras konteksts, kas kristīgos simbolus un tēlus piemēro aktuālā laika kultūras kodiem. Turklāt tās nav tikai 20. gs. kultūras "kaprīzes". Kā vienu no anekdotiskiem piemēriem mākslas vēsturē var minēt itāļu gleznotāja Paolo Veronezes darba "Mielasts Levi namā" (1573) tapšanu. Māksliniekam tika pasūtīts uzgleznot "Svēto Vakarēdienu" Venēcijas dominikāņu Sv. Jāņa un Pāvila bazilikas ēdamzālei, taču, tā kā kompozīcija vērienīgi atšķīrās no baznīcas pārstāvju izpratnes par to, kādai tai jābūt, Veroneze bija spiests inkvizīcijas tiesā skaidrot izmaiņu rašanos nevis dēļ necieņas pret svēto notikumu, bet māksliniecisku mērķu vārdā, jo "gleznotājiem piemīt tā pati brīvība, kas dzejniekiem un trakaļiem". Šāda atruna tiesai nelikās pietiekama, tika saskatīti nodevīgi motīvi, Tā Kunga pēdējā maltītes ainā iegleznojot dzērājus, ākstus, pundurus, suņus, vācu kareivjus, apustuli Pēteri rādot sagriežam jēru, kādu citu mācekli – izmantojam dakšu par zobu bakstāmo, un citas "piedauzības". Inkvizīcija pieprasīja gleznotājam mēneša laikā darbu pārgleznot. Veroneze atrada citu – vienkāršāku risinājumu: mainīja darba nosaukumu.⁷

⁷ McCarthy, M. *The Stone of Florence and Venice Observed*. Penguin Books, 1972, p. 223.

Mākslinieciskās brīvības un izaicinājuma problemātikas sakarā gan ir nošķirami piemēri, kas attiecas uz mākslu, kura tikai atsaucas uz kristietību, un to mākslu, kura sakrālā telpā ir saistīta ar liturģisku norisi. Tas, kā laikmetīgā māksla un baznīca (kristīgā kopiena) vienojas par savstarpēji saistošo rezultātu vai, gluži otrādi, nonāk konfrontācijā, provocējot, no vienas puses, vai cenžējot, no otras, attiecas gan uz sociālu, gan teoloģisku uztveri. Noteiktā mērā to var raksturot arī ar klasisko dualitāti "kanons" un "jaunrade" – nemainīgumu, radīšanu no tradīcijas un aktuālo ideju, norišu klātbūtni.



1. HELĒNA HEINRIHSONE.
Kolkas luterāņu baznīcas
altārglezna. Centrālā daļa –
"Krustā sistais", sānu daļas –
"Svētā Pētera rokas" un
"Jaunā pilsēta". 1993

Latvija. Kristus abstrakcijā un Kristus pikseļos

Arī Latvijā sastopamas kristietības refleksijas laikmetīgajā mākslā, kā saistošāko piemēru ieraugot mūsdienu mākslas ienākšanu sakrālajā telpā, kur tā respektē kristīgo kanonu un baznīcas vēstījumu, taču izteiksmes un jaunrades ziņā to pārkāpj. Skatāmie precedenti – 2006. gada Lieldienu laikā katoļu Sv. Marijas Magdalēnas baznīcā Rīgā sānu altārī izstādītā Sarmītes Māliņas un Kristapa Kalna videoinstalācija "Altāris" un 1993. gadā Helēnas Heinrihsones gleznotā altārglezna Kolkas evaņģēliski luteriskajai baznīcai, kas uzskatāma par pirmo "moderno" jeb netradicionālo altārgleznu Latvijā.⁸ Tā kā abi minētie ir spilgtākie precedenti reliģijas un mākslas dialogam Latvijā, ko pavadījusi arī vērienīga atbalss plašākā sabiedrībā, turpmākajā raksta daļā sekos abu mākslas darbu izvērsti aplūkojums.

Helēna Heinrihsone, kas šobrīd ir viena no atzītākajām Latvijas gleznotājām, piedzīvojuši savas mākslas sākotnēji noraidošu, vēlāk neizpratnes pilnu attieksmi galvenokārt dēļ tās koncentrēšanās uz abstrahējošu tēlveidi, kas līdz 20. gs. 80. gadu beigām Latvijas mākslā nebija ierasta parādība, kā arī izteikti subjektīva un personiskā uztverē "noasināta" attēlojuma dēļ. Kolkas altārglezna, ko var interpretēt kā gleznotājas noteiktu radošās darbības kulmināciju vismaz sabiedriskā tvērumā, ir nozīmīga uzdrīkstēšanās arī Latvijas sakrālajā mākslā. Altārgleznā īstenotā kristietības kanoniskās tematikas sasaiste ar mūsdienu attēlojumu Latvijas kontekstā ir novatoriska – tā ne vien balstās aktīvas mijiedarbības krāsu laukumos, formas deformācijā un vienkāršojumā, bet arī baznīcas liturģisko vēsti atklāj, balstoties subjektīvās pārdomās.

⁸ Kolkas altārglezna gan nav pirmais Helēnas Heinrihsones darbs, kur viņa pievērsusies vai iespaidojusies no kristietības tēliem vai motīviem. Jau 1983. gadā gleznots "Veltījums aizmirstām lauku kapsētām", kura centrā ir vēl visai reālistiski atspoguļots kapa pieminekļis – Kristus; vēlāk tapuši "Zēns, kas dzenas pakā eņģelim", "Kristus bērns un eņģelis", daudzām rētām noklātā "Sieviete – Kristus" (visi 1989). Drīz pēc Kolkas altārgleznas – 1994. gadā – tapa "Krucifikss", kura centrā redzams abstrahēts krustā sistā tēls, "kurš nav domāts Kristus, bet jebkurš mocekļis", un arī vēlāk radīti vairāki darbi, kur attēlots Kristus vai citi Bībeles tēli.

⁹ Sk.: Heinrihsone, H. Nav vērts nebūt drosmīgai. Pierakst. A. Stavro. *Liesma*, 1993, Nr. 10, 51.–55. lpp. Turpmāk tekstā bez īpašas norādes citāti no mākslinieces stāstījuma.

¹⁰ Māksliniece atsaukusies uz faktu, ka altārdarbus gandrīz vienmēr radījuši mākslinieki vīrieši, un tāpēc visai saprotami, ka "viņas" Kristus ietver citus akcentus; viņa vairākkārt intervijās presē minējusi salīdzinājumu starp krustā sistā Kristus ciešanām un sievietes ciešanām, piemēram, piedzīvojot abortu ("(...) iedomājies sievietes, kurām tik daudzām visā lielajā Padomju Savienībā [taisīja] abortus bez narkozes. Vai tas nelīdzinās Kristus ciešanām? Turklāt bez kādas misijas. Gluži otrādi."). Sievietes fiziska un emocionāla diskomforta, arī pazemības motīvi, garīga un fiziska vardarbība pret to ir vairākkārt izcelta tēma Heinrihsones glezniecībā.

¹¹ Šo attēlojuma aspektu gleznotāja pati skaidrojusi ar apzinātu vēlmi nerādīt Kristus fiziskās ciešanas, jo "Kristus ir cilvēks, kurš izpildījis savu misiju".

¹² Cit. pēc altārglezņas apraksta Helēnas Heinrihsones failā Laikmetīgās mākslas centra datu bāzē.

¹³ Par enerģijas cirkulāciju [P. Bankovskis sarunā ar H. Heinrihsoni]. *Literatūra un Māksla*, 1990, 29. dec.

Kolkas mācītāja uzrunāta uzņemties altārglezņas radīšanu, pirms darba tapšanas māksliniece devās studēt Kristus tēla atveidojumus modernajā mākslā un arī klasiskos itāļu glezniecības meistardarbus Vatikanā. Rezultātā Heinrihsone palika pie izvēles Kristus tēla un pārējo motīvu risinājumā nesekot ne kanoniskiem, ne kādiem citiem redzētiem paraugiem, bet balstīties uz dziļi personisku refleksiju, subjektīvā iztēlē attīstītu tēlu interpretāciju, tajā ietverot arī savas šaubas un neskaidribu par noteiktiem kristietības jautājumiem⁹ un kombinējot tradicionālu kristietības simboliku ar savai glezniecībai raksturīgu, baznīcā neierastu izteiksmi. Skaidrojot tēlu un simbolu subjektīvo nozīmi, autore izcēlusi upura tēmas nosacīti feministisku – izteiktā sievietes uztverē balstītu – interpretāciju, kas saistoša arī Kolkas altārglezņas Kristus tēlā.¹⁰

Altārglezna sastāv no trim daļām, kuru motīvi ņemti no Jaunās Derības un Jāņa Atklāsmes grāmatas: līdzās krustā sistajam Kristum triptiha sānu daļās attēlots apustulis Pēteris un Jaunās pilsētas nolaišanās.

Ierasti altārgleznās krustā sistā Kristus figūra rādīta ar ciešanās novērstu skatienu, noliektu galvu; no tā atšķirīgi Kolkas altārglezņas Kristus, kura pleci un pēdas mirkst asinīs, koncentrēti, taču bez ārēji redzama dramatisma uzlūko dievlūdžējus. Arī viņa figūras attēlojumā nav redzamas fiziskas ciešanas¹¹ – ierasti Heinrihsones rokrakstam tēlu veido siluets. Pamatfons, kas ir galēji nosacīts, veidots savstarpēji kontrastējošās attiecībās: virs Kristus – purpursarkans, pa labi – tumši zils (kā tumsas un Jaunā simbols, kas "tā arī nesasniedza Dieva žēlastību"), pa kreisi – koši dzeltens (simbolizē ceļu uz gaismu un labo). Abās pusēs atkārtotas krucifiksa ainas Golgātas kalnā.

Altārglezņas kreisajā pusē uz pelēka fona gleznotas aicinājumā pavērstas apustuļa Pētera – kā tiklu vilcēja – rokas, uz kurām plūst visdažādākās radības: zivis, puķes, cilvēkveidīgi embriji, ko autore skaidrojusi kā "ticīgo cilvēku dvēseles". Apustuļa tēls atspoguļots maksimāli lakoniski, attēlotas tikai aicinošās rokas. Šī Jaunās Derības motīva interpretācija – apustulis kā zvejnieks – izvēlēta saistībā ar Kolku kā zvejnieku ciematu.

Altāra labajā daļā redzama Jaunās pilsētas nolaišanās no debesīm – uz oranža fona rādīta Jeruzālemes pilsēta (balts, zelts), kuras vidū aug Dzīvības koks. Jaunās pilsētas gaišais kolorīts savienojas ar zilo – debess tēlu – un tuvojas "grēcīgajai" zemei, melnā un sarkanā kontrastam glezņas apakšdaļā. Šis sižets iecerēts "kā mūsdienu atslēga, lai pietuvotos simboliskajam notikumam"¹².

Kolkas altārglezņas vizuālo un vēstījuma dramatismu galvenokārt veido simboliskais un spilgtais krāsu lietojums: tumši zils, dzeltens, purpursarkans, zaļš, pelēks, sudrabs, balts, zelts, gaiši zils, violets, oranžs. Māksliniece arī pati izteikusies, ka krāsa ir labākais izteiksmes lauks, kā glezniecībā atspoguļot domas par telpu, kuras apjēgsme saduras ar neaptveramo, bezgalību,¹³ un arī altārdarbā tieši ar aktīvo, kontrastaino kolorītu, tā kāpināto fizisko, psiholoģisko un emocionālo iespaidu panākts jēdzieniskais (kristīgā vēstījuma) vispārinājums.

Līdzīgi citiem Helēnas Heinrihsones darbiem, arī altārglezņas naratīvs atklājas caur stilizētu un abstrahētu atveidojumu – košās krāsas un tēli kā silueti priekšplānā izceļ formas

uztveri, kas "paredzēta vairākiem sajūšanas sliekšņiem", un aicina tālāk "lasīt" dziļāku, subjektīvi un emocionāli uzrunājošu vēstījumu.

Darba ievērojamākā rezonanse izvērtās saistībā tieši ar tā uztveri un draudzes locekļu (kas pārstāvēja t. s. vienkāršo skatītāju ar minimālu modernās mākslas pieredzi) reakciju, ko vēl vairāk saasināja darba kā dievnama centrālā elementa nozīme. Atšķirībā no atzinīgajiem profesionāļiem (gan no baznīcas, gan mākslas vides) vērtējumiem, kas izcēla savdabīgo Bībeles sižetu atainojumu kā dziļi kristīgu un Bībeles principus asuztverīgu iepretim ierasti baznīcā redzamajai "pseidosvētulīgajai vizuālai tulkošanai"¹⁴, plašākā sabiedrībā darbs izraisīja vērienīgu polemiku, vairāki draudzes locekļi jaunās altārglezņas dēļ atteicās apmeklēt dievkalpojumus un nosūtīja protesta vēstuli Latvijas Evaņģēliski luteriskās baznīcas konsistorijai. "Ticīgie ir sašutuši, ka (...) Kolkas baznīcā uzstādīta altārglezna, kas kristīgajiem dievlūdžējiem nav pieņemama un aizvaino viņu reliģiskās jūtas. (...) Kristus tēla proporcionāli nesamērīgie locekļi, spilgtās, kontrastējošās krāsas uztrauc un atgrūž. Cilvēki dievnamā taču meklē mieru, dvēseles līdzsvaru, bet pie šāda altāra vienkāršais dievlūdžējs apmulst. Mēs nejutāties kompetenti spriest par glezņas māksliniecisko vērtību, vienu gan var teikt nešaubīdāmie – tā neiederas lauku baznīcā."¹⁵

Lai gan konfliktsituācijas pamats drīzāk bija vēl 90. gadu sākumā visumā dominējošā sabiedrības neizpratne par moderno mākslu un Helēnas Heinrihsones glezniecība kā visai radikāls "pieradināšanas" modelis, tās argumentācija ietiecās teoloģijas laukā. Komentējot situāciju, glezņas autore atsauca uz kristietības un Kristus izpratni, kas acīmredzami atšķīrās no neapmierināto draudzes locekļu priekšstata, – Kristus nevis kā mierinājuma sniedzējs, bet tāds, kurš "ieskatītos cilvēkam acīs ne kā soģis, bet tomēr – lai atgādinātu, lai vaicātu: "Kas notiek ar tevi?" Tas nav salkans tēls, kas piedod un mierina."¹⁶

Kolkas draudzes mācītājs, komentējot reakciju, norādīja, ka nebūt ne lielākā daļa pret darbu izturas noraidoši un viņš pats altārdarbu uztverot kā vaicājošu "jebkuram cilvēkam, kurš ienāk baznīcā: "Kā tu saproti Dievu, kā tu to iztēlojies?" Noraidošo reakciju arī garīdznieks saistīja vienīgi ar plašākas sabiedrības negācijām pret moderno mākslu, kuras balstītas vēsturiskajā pieredzē, jo "mums vienkārši nav bijušas iespējas ielūkoties, kā tas notiek citur pasaulē. Tieši tāpēc tas liek daudziem cilvēkiem domāt, ka tad, ja es neredzu parasto tēlu ar sarkaniem vaigiem un safrizētiem matiņiem, kā tantes saka – svētā glītumā, tas nav Dievs, tas ir kaut kas cits. Bet šis tēls atstāj vairāk vietas Kristus dievišķai dabai, jo mēs baznīcā runājam par Kristus cilvēcīgo dabu un dievišķo dabu."¹⁷

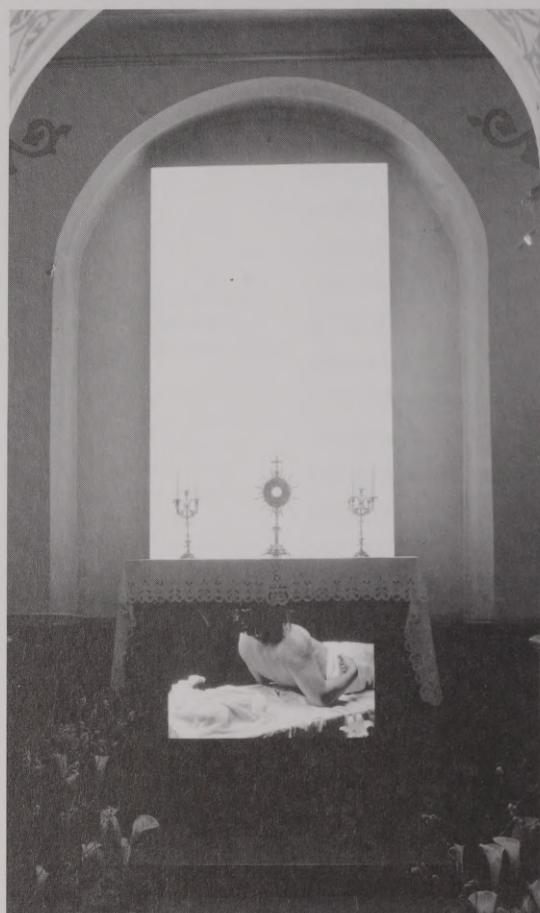
Kolkas altārglezna ir spilgts piemērs tam sakrālās mākslas attiecinājumam, kas baznīcas pieredzē saistās ar mēģinājumiem īstenot 20. gs. 60. gados pārinterpretēto liturģijas un tās atklājošās mākslas nozīmi, kas aicina kristietības vēsti uztvert nevis kā tikai pirms daudziem gadsimtiem pamatotu dogmu, bet kā "patiesību, kurai jātop pētītai" (Svētais Augustīns). Pāvests Pāvils VI, 1973. gadā atklājot modernās reliģiskās mākslas kolekcijas ekspozīciju Vatikānā, uzsvēra: "(...) [ne] tikai pagātnes mākslas iepriekš noteiktiem kritērijiem ir brīva ieeja [baznīcas] sienās. (...) Modernais mākslinieks (...) meklē savas mākslas motīvus vairāk sevī, bet tieši šo iemeslu dēļ viņš ir dziļi cilvēcisks (...) palīdz ielūkoties dziļi cilvēka dvēseles noslēpumos,

¹⁴ Riekstīna, L. Īstenības meklējumi izdailojošajā glezniecībā. *Māksla*, 1991, Nr. 3, 2.–3. lpp.

¹⁵ Trops, J. Ticīgos no dievnama atbaida altārglezna. *Diena*, 1993, 4. dec.

¹⁶ Meinarte, A. Sarunas ar un par H. Heinrihsoni. *Tev*, 1994, 24. janv.

¹⁷ Turpat.



2., 3. SARMĪTE MĀLIŅA,
KRISTAPS KALNS. Altāris
Rīgas Sv. Marijas
Magdalēnas baznīcā.
Videoinstalācija. 2006

¹⁸ Cit. pēc: Heinrihsone, H. Nav
vērts nebūt drosmīgai.

¹⁹ Alberte, I., Adamaite, U. Lai
dzīvāk. *Laikraksta "Diena" pielikums "Kultūras Diena"*, 2006, 7. apr.

kas garīgā meklējumos ir jānovērtē. Šī māksla, kas ir dzimusi vairāk sevi, ir dokuments, kas (...) ir mūsdienu cilvēka dvēseles interpretētāja spogulis. Pat mūsdienu sekularizētājā pasaulē (...) eksistē pārsteidzošs mākslas izteiksmes spēks, kura ir patiesi cilvēciska, reliģiska, dievišķa, kristietiska.¹⁸

Otrs spilgtākais precedents laikmetīgās mākslas un baznīcas sadarbībai ir Sarmītes Māliņas un Kristapa Kalna videoinstalācija, kas 2006. gada Lieldienās bija skatāma Sv. Marijas Magdalēnas baznīcā. Tajā sānu altārī tradicionālās altārglezņas vietā bija novietots plazmas ekrāns ar saturiski burtisku un viegli uztveramu ilustrāciju augšāmcelšanās vēstij – mūsdienu Kristus kapavietas attēlojumu, kurā bija redzams nekustīgi guļošs vīrietis ar ērkšķu vainagu un gurnautu. Lieldienu rīta dievkalpojuma laikā viņš piecēlās un izgaisa. Ekrāns dabiski iekļāvās altāra arhitektonikā, ļaujot iztēloties alu, kurā apguldītais Kristus apjaušams, noņemoties ceļos.

Mākslinieki uzsvēra, ka darba mērķis nav kādu satricināt, tikai sakrālajā vidē ienest mūsdienu mākslas formas un attēlojuma veidu ("Idejiski nav nekādas atšķirības: otas vietā – videokamera, elļas krāsas vietā – pikseli"¹⁹) un raisīt pārdomas par reliģijas līdzību ar mūsdienu sociālo vidi, Kristu rādot kā vienu no sabiedrības vidus, reālu un līdzīgu laikabiedriem, bet

televizora ekrānu izmantojot – tāpat kā ikdienā – kā starpnieku, ar kuru "tiekam informēti gan par pasaules lielajām nelaimēm, gan par negaidītiem un priecīgiem notikumiem"²⁰.

Gan lielākā daļa baznīcēnu, gan aptaujāto teologu videoaltāri pieņēma kā pozitīvu un iedarbīgu Lielās dienas sastāvdaļu, uztverdami to kā modernās pasaules ienākšanu baznīcā, kas citādākā veidā palīdz pārdzīvot notikumu, kura dēļ baznīcā sanākts, un ar tā saturu un vēsti, un raisītajām emocijām nav pretrunā dievkalpojuma norisei. Jo īpaši tāpēc, ka videodarbs nebija tikai sakrālā celtnē veidota ekspozīcija, bet gan altāris, kas pildīja tā funkcijas – saskaņā ar liturģiju Lielajā piektdienā uz altāra tika novietots Visvētākais Sakraments, kā priekšā cilvēki lūdzās un tika pildīti reliģiskie rituāli.²¹ Videoaltāris bija ne tikai veidots atbilstoši baznīcas tradīcijām, bet arī "spēja raisīt pilnīgi jaunu un spēcīgu mākslas un ticības piedzi-vojumu. Bez mākslinieciskās vērtības šis darbs bija arī īsta un uzrunājoša lūgšanu vieta, kuras tuvumā izzuda pretrunīgie jautājumi un iedomātās robežas starp mūsdienīgo un tradicionālo. Tas spēja apvienot seno un jauno un vēlreiz atgādināt, ka pirms 2000 gadiem uz zemes dzīvojušais Kristus ir arī mūsu laika un mūsdienu cilvēku Dievs."²²

Tomēr baznīcas konservatīvie pārstāvji pauda viedokli, ka dievkalpojumā videoaltāris ir nepiederīgs, uzsverot, ka videodarbs nevar aizstāt altārgleznu. Katoļu baznīcas kardināls Jānis Pujats uzsvēra, ka "tas noteikti nav pareizi (..) ja kāds rāda kino, tā ir cita lieta, lūgšanas ir cita lieta. Baznīca un altāris ir lūgšanas lieta. Ar kaut kādām modernām bildēm tas nevar saderēties kopā."²³

Arī Latvijas Kristīgās akadēmijas dekāns teologs Guntis Dišlers argumentēja, ka šādām modernās mākslas formām nav vietas tradicionālā baznīcā, kur liturģiskie rituāli un kulta priekšmeti ir bijuši nemainīgi daudzus gadsimtus, jo, "skatoties uz cilvēka un baznīcas noslēpumu no ārpusē, nav iespējams izsaukt ārā ko tādu, kas nebūtu iespējams ar baznīcas t. s. žēlastības līdzekļiem – svaidījumu, grēksūdzi, absolūciju un euharistiju". Uztverot mākslinieku

²⁰ Krese, S. Un trešajā dienā...
Diena, 2006, 21. apr.

²¹ Kapa altāri katoliskajās baznīcās tiek veidoti ik gadu Lielās nedēļas laikā, lai īpaši godinātu Kristus nāves piemiņu. Veidojot altāri, tiek ievērota zināma shēma un tradīcijas; katrā draudzē altāris var mazliet atšķirties, tomēr kopējais tēls ir līdzīgs.

²² Krese, S. Un trešajā dienā...
(sk.komentārus pie raksta elektroniskās versijas: www.diena.lv).

²³ Grīnuma, I. Videoaltāris? Var būt arī tā. *Diena*, 2006, 13. apr.



4. SARMĪTE MĀLIŅA,
KRISTAPS KALNS. Altāris
Rīgas Sv. Marijas
Magdalēnas baznīcā.
Videoinstalācija

veidoto altāri kā vēlmi "modernizēt" liturģijas elementus, kam ir stingri noteikta sakramentāla funkcija, teologs to interpretēja kā modernās mākslas vēlmi "vilkt ārā jebko no uzticības avansa", salīdzinot, ka "šāda instalācija norāda uz to, ka ārmalnieks gluži kā kramplauzis pie seifa mēģina uzlauzt Kristus nāves un augšāmcelšanās kodu". Teologs baznīcu un mūsdienu mākslu faktiski pretstatīja: "(..) baznīcai uzticības avanss pieder tāpēc, ka tā atrodas sakramentālā aizsardzībā, taču postmodernā sabiedrība mēģina izvilkt to ārā uz diskusiju publiskā telpā. Tāpēc jau tā ir postmoderna, ka neapzinās sakramenta būtību, un tāpēc atļaujas to, ko pati nesaprot, apstrīdēt, izaicināt un kaut kā "cilvēciskot". (..) Izpratne par Kristus miesas sakramentu ir viens no sabiedrības stabilitātes rādītājiem, un nedomāju, ka publiska diskusija par to ienestu kādas jaunas dimensijas garīgajā dzīvē."

Daudz pielaidīgāku nostāju gan teologs pauž pret citu kultūras (arī laikmetīgās) klātbūtni baznīcā – pret arhitektūru, atzīstot, ka tai ir "sava valoda tāpat kā teoloģijai, kas iztīrā cilvēka attiecības ar Dievu. Kad šīs abas valodas satiekas, viena otru papildina, izceļ, strīdas – var rasties daudz negaidītu un uzvedinošu risinājumu, kas atrodas uz verbālās un neverbālās komunikācijas robežas un pieskaras mistiskajam. Ja to valodu, kādā runā sakrālā arhitektūra, var saukt par teoloģiju ģeometrijā un gaismā, tad var tapt fantastiskas lietas – ar piebildi, ka mākslinieks apzinās sakrālās tradīcijas milzīgos resursus."²⁴

²⁴ Vai meklēt to, kas jau vienreiz atrasts? [Alises Tifentāles saruna ar teologu Gunti Dišleru]. *Studija*, 2006, Nr. 3 (48), 56.–60. lpp.

Māksla un teoloģija

Abi minētie Latvijas piemēri pauž visai krasi atšķirīgu pašas baznīcas nostāju pret laikmetīgās mākslas klātbūtni, to pašu argumentāciju (piemēram, kristīgo dogmu "cilvēcis-košanu") izmantojot gandrīz pretējai nostājai. Šīs atšķirības atspoguļo ne vien kristietības un šodienas mākslas attiecību komplicētību, bet arī kristīgās sabiedrības neskaidrību par mākslas lomu. It īpaši Romas katoļu baznīca laikmetīgās interpretācijas kristīgajā mākslā uztver no visai nocietinātas paš aizsardzības pozīcijas, norādot, ka sakrālajā mākslā Dieva transcendentā daba jāattēlo caur piemēriem, kas sniegti "Katoļu baznīcas katehismā". Nozīmīgākais mēģinājums mūsdieniskot sakrālās mākslas jautājumus saistāms ar Otrā Vatikāna koncila (1962–1965) lēmumiem, kuru mērķis bija sabalsot kristietības dogmas ar cilvēces mūsdienu pieredzi, pārskatīt un pārinterpretēt liturģijas, dievkalpojuma norises jautājumus. Tika apstiprināts, ka liturģijā ir vieta laikmetīgai mākslai, tā aicinot "īstenas" sakrālās mākslas atdzimšanu, kuras nozīme atjaunos gan liturģijā, gan kultūrā kopumā.

Tomēr līdz ar to baznīcas pašas ietvaros ir palielinājušās domstarpības par tajā klātesošo mākslu – no konservatīvo teologu puses Otrā Vatikāna koncila noteiktie priekšstatī par mūsdienu mākslas ienākšanu baznīcā kritizēti kā novēršanās no "klasiskā skaistuma" standartiem un atteikšanās no katoļu kultūras "bagātīgās identitātes", tā vietā nākot ar "maldīgu" mākslinieciskumu un kļūstot par iemeslu baznīcas ietekmes acinājuma mazināšanai.

Tāpēc katoliskā baznīca joprojām biežāk dod priekšroku mākslai, kura no baznīcas viedokļa neaizvairo dievbijību un ir vispārpieņemta kā reliģijai vismazāk kaitīga, kas savukārt no profesionālās mākslas pasaules skatpunkta nereti uztverama kā banalitāte vai kičs.²⁵ Tā

²⁵ Oakes, E. T. Icons and Kitsch // *First Things* 111 (March 2001): 37–43. Cit. pēc: <http://print.firstthings.com/ftissues/ft0103/articles/oakes.html>.

dod priekšroku mākslai, kura drīzāk balstās tradicionālās un pagātnes vērtībās, nevis novatoriskā virzībā, jo baznīca uzrunājot galvenokārt vienkāršos ļaudis, kuriem mākslā attēlotais jāspēj saprast, bet ne visi spējot nolasīt metaforas un konceptualizāciju, kas laikmetīgās mākslas piemēros bieži uztverama aiz redzamā attēlojuma. "Baznīca neiestājas pret jaunām formām, bet atzīst, ka iespējas modernistu izteiksmes veidiem attiecībā uz ticību ir ierobežotas. Modernisma metode un estētiskie pieņēmumi bieži ir pretēji patiesas dievbijības formām un saturam, jo izriet no dehumanizētas, nihilistiskas, individuālistiskas filozofijas."²⁶

Pieņemot, ka sakrālajā mākslā īpaša autoritāte piemīt tradīcijai, jo tā ir atbildīga par patiesības atklāšanu par Kristu, kas rasta no vispārpieņemtās sākotnējās atmiņas par to, "kas no sākuma bija, ko esam dzirdējuši, ko savām acīm esam redzējuši, ko esam skatījuši un ko mūsu rokas ir aptaustījušas" (1. Jņ. 1:1), katoļu baznīca visai stingri turas pie priekšstata, ka kristīga mākslinieka pamata atsaukšanās punkts nevar būt ne laikmetīgā kultūra, ne viņš pats, jo "laikmetīgā situācija demonstrē, ka teoloģija modernajā domāšanā tiek tulkota drīzāk psiholoģiskā, nevis ontoloģiskā veidā, tādējādi iegūtais rezultāts nespēj pasargāt sakrālās ikonas nozīmību. Bez sakramentu realitātes un mistiskās pieredzes (cildinātā Kristus) realitātes ikona ne reliģiski, ne teoloģiski nenožīmē neko."²⁷

Atšķirībā no katoļu baznīcas izteikti tradicionālās attieksmes pret Dieva attēlojumu kā precīzu, kanonisku attēlu līdz ar protestantismu arī sakrālajā mākslā ienākusi tendence Dieva atveidojumu saistīt ar vārdisku un līdz ar to intelektualizētu un arī abstraktāku vizuālo valodu. "Attēlu" jautājums ir ne tikai komplicētākais mākslas un baznīcas "krustpunkts", bet arī baznīcas pašas – tās dažādo konfesiju – domstarpību jeb atšķirīgo priekšstatu iemesls.

Taču mākslas (kura izmanto kristīgo tradīciju vai balstās uz to) saskaršanās ar teoloģisku kritiku par jēgas nojaukšanu būtiskākā problemātika saistīta ar pašos pamatos atšķirīgu baznīcas un mākslas attieksmi un interesēm. Māksla un reliģija nereti tikušas salīdzinātas – saistībā ar garīgā un transcendences meklējumiem, taču pamatos tās ir gandrīz pretējas. No baznīcas viedokļa tādu Bībeles motīvu kā Kristus ciešanas, krustā sišana, *Pietà*, *Ecce Homo* un citi attēlojuma jēga ir mazāk saturs nekā attiecinājums, simboliskums. Kristietība, kas pieņēmusi Dieva redzamus simbolus un attēlojumus, balstoties uz faktu, ka Kristus bija cilvēks un tāpēc attēlojams cilvēciskā tēlā, nenošķir viņa miesu no dievišķās dabas – viņa miesa ir pielīdzināta tai un atzīta par tās dievišķumu. Turpretim mākslu, kur gadsimtiem ilgi Kristus ir viens no dominējošiem tēliem un atrodams tajā arī šodien, saista vēlme runāt par dievišķo laicīgās pasaules valodā, notvert un atsegt tā izteiksmības, cilvēciskās eksistences komplicētības, subjektivizācijas, laika gara, sociālo vai ētisko attiecinājumu.

Šo fundamentālo problēmjautājumu izcēlis arī dāņu filozofs Sērens Kirkegors darbā "Kristietības prakse" (1850; ar pseidonīmu *Anti-Climacus*), kur viņš nošķir divus Kristus attiecinājuma veidus – apbrīnošanu un imitēšanu – un norāda, ka tikai viens no tiem ir īsti kristīgs. Tradicionāli kristietībā raksturīga apbrīnošana, bez iegrimšanas patiesās kristīgās attiecībās ar Kristu, tā nabadzības un pazemošanas imitēšanas. Kirkegoraprāt, kristīgajā nozīmībā bez imitācijas attiecība pret patiesību ir maldīga, jo svarīgākais ir nevis zināt patiesību, bet būt

²⁶ Langley, J. The Redemption of Catholic Art. Cit. pēc: [http://thomasaquinas.edu/news/ newsletter/2006/spring/ langley_art.html](http://thomasaquinas.edu/news/newsletter/2006/spring/langley_art.html).

²⁷ Magister, S. The New Iconoclasts Have Theology Degrees. Cit. pēc: [http://chiesa.espresso. repubblica.it/articolo/ 6970?eng=y](http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/6970?eng=y).

²⁸ Kierkegaard, S. Practice in Christianity. In: *Kierkegaard's Writings*. XX. Princeton University Press, 1991, p. 240–241.

²⁹ Haaland, E. Admiring The Passion?// *Søren Kierkegaard Newsletter* — Number 48: September 2004. Cit. pēc: <http://www.stolaf.edu/collections/kierkegaard/newsletter/issue48/48002.htm>.

³⁰ Rožkalne, A. Bībeles tēli un motīvi jaunākajā latviešu prozā. No: *Bībele: raksti, teksts, kultūrvide*. Rīga: Latvijas Bībeles biedrība, 1999, 8. lpp.

patiesībai.²⁸ Kirkegors to pavērs kā jautājumu mākslai – kāda veida attiecības ar Kristu ir ietvertas kristietības mākslā, vai ir iespējams attēlot Kristu ar māksliniecisko līdzekļu pastarpinājumu – un pats uz to atbild: nē. Lai radītu māksliniecisku Kristus atveidojumu, nepieciešams atkāpties un pārvērst viņu estētiskā objektā, kas ir pētāms un apbrīnojams un tad attēlojams. Šāds mēģinājums prasa māksliniecisku un pat zinātnisku objektivitāti, vienaldzību, ko iemieso vien pats vārds "objekts". Kirkegors atbild – tā nav attiecība, ko Kristus alkst, viņš nevēlas, lai tiktu zināts kā estētisks objekts vai tiktu apbrīnotas viņa ciešanu detaļas, lai kristīgais uztvērējs būtu mākslinieka tehnikas vai ticamības nozīmes iespaidots. Kristus vēlas tikai sekotājus, dzīves atdarinātājus. "Kad tas ir Krustā sistā acinājums, šķiet gandrīz zaimojoši stāvēt atstātus un apbrīnot nevainojamos gaismas leņķus vai uzrunājošo pozu – kamēr Kristus cieš, piekalts pie krusta."²⁹

20. gs., kurā "daiļo mākslu" pamatojums būtiski atšķiras no iepriekšējiem gadsimtiem un, kā raksta Valters Benjamins, kurā vairs netiek iemiesota tā "mākslas teoloģija", kas to kādreiz darīja radniecīgu reliģijai un rituālai funkcijai (proti, līdz ar mākslas darba "auras", "šeit un tagad" nozīmes zudumu), mainījies tās uztveres veids. Auras kā "vienreizīga tāluma fenomena tuvajā" (telplaiciskās kategorijās) zudums mākslā tās kulta vērtību ir izdzēsis.

Mākslas "metafiziskuma" zudums atstājis konsekvences arī kristietības mākslā, kur, mainoties laika garam, arī tajā tiek izcelti citi jautājumi un intereses. 20. gs. kultūrā un mākslā akcentētā subjektivitāte iespaidojusi arī to – caur kristietības pamatkategorijām uztverta cilvēciskās patības vispārnozīmība un visdažādākie subjektīvās un kopējās cilvēces vēstures aspekti, jo "katram ir sava Bībele, katram ir sava ticība, un visiem kopīgās dogmas iegūst atšķirīgu tonalitāti katra atsevišķa uztvērēja apziņā"³⁰.

Tas, kas dažkārt no kristietības dogmu viedokļa uztverts kā ķecerība, no atvērta un teoloģiskā refleksijā iedziļināties gatava uztvērēja skatpunkta ir ticības un kristietības jautājumu padziļināta izzināšana un aktualizēšana šodienas pasaulē.

FOTOGRĀFIJAS BĪBELES VIZUĀLAJĀ NOFORMĒJUMĀ: ĪPATNĪBAS UN PROBLĒMAS

Ieva Lejasmeijere

Sakrālās mākslas izpausmes mūsdienās Latvijā galvenokārt attiecināmas uz arhitektūru – pēc neatkarības atjaunošanas uzcelti vairāk nekā 30 tradicionālo konfesiju dievnamī. Taču citi mākslas veidi šajā nozarē izpaužas pārsvarā kanoniskās formās, gleznojot ikonas vai tradicionāliem uztveres kritērijiem atbilstošas altārglezņas.

Plašāk zināmi tikai daži gadījumi, kad var runāt par laikmetīgu sakrālās mākslas valodu, proti, Helēnas Heinhoneses 1993. gadā gleznotā altārglezna Kolkas luterāņu baznīcai (triptihs ar Krustā sistā tēlu, svētā Pētera un Jaunās pilsētas motīviem), kā arī Sarmītes Māliņas un Kristapa Kalna videoaltāris, kas tika eksponēts Rīgas Sv. Marijas Magdalēnas baznīcā Rīgā 2006. gada Lieldienās. Mazāk zināmas, bet ar noteiktu māksliniecisku vērtību ir arī Mairītas Folkmanes mozaīkas 1997. gadā atvērtajā Salacgrīvas Romas katoļu baznīcā. Zināmu publicitāti ieguva arī 2002. gadā iesvētītais Salaspils Romas katoļu baznīcas altāris un interjera priekšmeti – Rīgas amatniecības vidusskolas dāvināti kokgriezumi. Savā ziņā par sakrālu mākslu saucamas arī populārās Māra Subača ilustrācijas mācītāja Jura Rubeņa grāmatām. Tomēr šī tēma šķiet pārāk maz pētīta, lai teiktu, ka laikmetīgas sakrālās mākslas Latvijā ir maz.

Šajā publikācijā pievērsīšos visai šaurai tēmai – fotogrāfijas izmantošanai Bībeles noformējumā, kas drīzāk attiecināma nevis uz laikmetīgo mākslu, bet gan uz populāro vizuālo kultūru. Tomēr, tā kā Latvijā mūsdienās netiek izdotas Bībeles ar citu, kvalitatīvi atšķirīgu noformējumu, tad par pietiekamu iemeslu pārdomām uzskatīju 2005. gadā Latvijas Bībeles biedrībā¹ izdoto Bībeli – Jaunās un Vecās Derības tekstus, kas papildināti ar krāsainiem, ilustrētiem komentāriem, tā sauktajiem ieliktniem.

Šis izdevums tikai pastarpināti saistāms ar Latvijas kultūru, jo tas ir Vācijas Bībeles biedrības 2002. gada izdevuma pārpublicējums, kam savukārt konceptuāli līdzinieki atrodami dažādu Eiropas valstu un ASV Bībeles biedrību izdevumos. Tātad nav iemesla runāt par Latvijas fotogrāfu vai mākslinieku veikumu, tik vien – kā par sabiedrības attīstības fāzi, kad akceptējamas (jo, pēc Latvijas Bībeles biedrības ziņām, pilnīgi izpārdotas) ir grāmatas, kurās tikai vāciņu darinājuši latviešu māksliniece Ieva Krūmiņa, bet ilustrētie ieliktni mūs piepulcina ļoti plašai, pat globālai vizuālās informācijas lietotāju saimei.



Jes. 66:1 teikts:

Tā saka Tas Kungs: "Debesis ir mans tronis un zeme ir Manu kāju pamešs. Kur būtu tāds nams, ko jūs Man varētu celt, un kur būtu tāda vieta, kas Man derētu par dusas

pamatlikums – baušļi. Lādē bija a krūka ar mannu un Ārona zizls (2. Mō 16:33; 4. Mōz. 17:25). Lādē bija a zeltīta un to turēja divas kārtus, kur ar riņķiem bija piestiprinātas pie lādē

1. Kur mājō Dievs?

¹ 1989. gadā atjaunotā Latvijas Bībeles biedrība ir galvenais sakrālās literatūras izdevējs valstī un iekļaujas 1946. gadā dibinātajā Apvienotajā Bībeles biedrībā, kas apvieno 120 līdzīga rakstura biedrības pasaulē savstarpējām konsultācijām, atbalstam un kopīgai ekumēniskai Svēto Rakstu izplatības stratēģijai. Mūsdienu Bībeles biedrību kustība aizsākās 1804. gadā, kad Londonā tika dibināta Britu un ārzemju Bībeles biedrība. Taču ar Bībeles izplatīšanu nodarbinātas organizācijas pazīstamas jau kopš 17. gs. vidus, kad 1649. gadā Jaunanglijā tika dibināta Svēto Rakstu izplatīšanas biedrība, kam ar lielākām un mazākām laika nobīdēm sekoja līdzīgas biedrības Francijā un Vācijā.

Vēsturiski veidojušās divas konceptuāli atšķirīgas pieejas Svēto Rakstu vizuālajam veidolam: rotājoša, kas saglabājusies jūdaismā, un attēlojoša, kuru kopš viduslaikiem piekopj kristietība un kuras sākotnējais iegansts – apgaismot lasītnepratēju tautu – skaidro un pamato vēl mūsdienās objektīvo vajadzību pēc, piemēram, bērniem domāto Bībeles izdevumu ilustrācijām. Ir arī izdevumi, kuros ievietotas tematiski atbilstošu gleznu vai zīmējumu reprodukcijas, piemēram, Dīrera, Rembranta, Grīnevalda, Šagāla un citu mākslinieku darbi. Bez iracionālās mākslas vērtības to uztverē zināma nozīme ir arī ikonogrāfijas pārzināšanai, lai Bībeles sižetus nolasītu daudz maz adekvāti. Tomēr vizuālo manipulāciju pārpilnajās mūsdienās attēlu izvēle Bībelei ir īpaša, jo attēls kaut kādā ziņā izaicina tekstu, gandrīz vai apšaubot, ka iesākumā bija vārds, kaut vai vienkārši tāpēc, ka attēli apsteidz tekstu un ietekmē tā uztveri.

Populārās kultūras laukam Bībele sāk tuvoties jau līdz ar drukas tehnoloģiju ieviešanos un Bībeļu industrijas aizsākumiem Eiropā un ASV, mūsdienās kļūstot par gluži nepretenciozu produktu internacionālajā tirgū. Kopš 18. gs. sākuma tikušas izdotas Bībeles ar komentāriem un skaidrojumiem – pirmās ar Viljama Louta (1660–1732) un gandrīz vienlaikus ar Frānsisa Foksa (1675–1738) tekstiem, kam citi izdevēji sekoja nekavējoties ar pieaugošu izdomu, arvien vairāk līdzekļu atvēlot komentāru un ilustrāciju autoriem. Šajā laikā aizsākās arī tematisko Bībeļu izdošana. Piemēram, pirmā komentētā ģimenes Bībele tika izdota jau 18. gs. 30. gados Londonā.² Kopš 18. gs. 70. gadiem neatkarīgie amerikāņu izdevēji vēl dažādoja Bībeles industrijas komerciālās veiksmes, izdodot aizvien specializētākus, komentāriem un attēliem bagātākus Svēto Rakstu izdevumus.

Fotogrāfijas iespējas Bībeļu izdošanā un noformēšanā izmantotas gandrīz nemainīgi kopš 19. gs. vidus, kad Anglijā tika izdotas pirmās Frānsisa Frita (1822–1898) ceļojumu fotogrāfijas ar Palestīnas un Ēģiptes skatiem, kas vēlāk tika iekļautas pirmajā Bībeles izdevumā ar fotoilustrācijām – tā sauktajā karalienes Bībelē³.

“Ieliktnu Bībeļu” ilustrācijām pārsvarā izmantotas krāsainas fotogrāfijas, kuru raksturs vedina tās uztvert kā komercializētas populāras kultūras produktu, kam nav saistības ar sakrālo mākslu, bet kas savā ziņā aizņem tās vietu.

Atšķirībā no domājamās, runājamās un rakstāmās valodas vizuālajai valodai nav priekšnoteikumu lasīšanai, katrs kaut ko nolasa savas pieredzes un iespēju robežās. Ja, piemēram, rakstītā tekstā ir sajaukta burtu vai vārdu kārtība vai arī vienkārši pazīstami burti nodrukāti nepazīstamā secībā – ir skaidrs, ka tas traucēs lasīt tekstu vai arī teksta vispār vairs nebūs. Raugoties pēc tādas kā fotoattēlu gramatikas un tās attiecībām ar rakstīto tekstu, jāsecina, ka attiecīgajā Bībeles izdevumā populārās vizuālās estētikas principu lietojums nonāk gandrīz komiskās attiecībās ar tekstu un tā saturu.

Izdevēji izvēlējušies izmantot fotogrāfijas kā ģeogrāfiskos atlantos, cenšoties parādīt Bībelē minēto vietu mūsdienīgo izskatu – pārsvarā kādu senu pilsētu drupas un parādību asociatīvus vai tiešus ekvivalentus. Kopš 19. gs. vidus, kad dokumentāli skati no Bībelē minētajām vietām varēja raisīt cilvēkos kādas īpašas izjūtas, vizuālās uztveres pieredze ir būtiski mainījusies. Ar populāro ilustrēto žurnālu un īpaši ar televīzijas ieviešanos vēsturisku vietu un dažādo dzīvestelpu fotogrāfijas pārplūdinājušas cilvēku ikdienu, neļaujot vairs

² *The Compleat History of The Old and New Testament, or, A Family Bible, with Critical and Explanatory Annotations, Extracted from the Writings of the Most Celebrated Authors, Ancients and Modern.* London: William Rayner, 1735–1739.

³ *The Queen's Bible, containing the Old and New Testaments.* London; Glasgow: William Mackenzie, 1862.

pārdzīvot senās emocijas, ieraugot kādas eksotiskas ainavas vai senu celtņu paliekas.

Tomēr mūsdienu Bībeles izdevumi joprojām ekspluatē šādu paņēmienu, it kā turpinot 19. gs. aizsāktu Svēto Rakstu "demitoloģizāciju" ar tendenci zinātniskot un vēsturiski pamatot Rakstos minētās vietas un notikumus. Mainījušās vienīgi fotogrāfisko attēlu iegūšanas tehnoloģijas: no albumīna drukas pirmajā – karalienes Bībelē līdz mūsdienu digitāli uzņemtajiem kadriem.

Sižetiski mūsdienu "ieliktņu Bībeles" devušās soli tālāk, dokumentējot ne vien vēsturiski zīmīgas vietas un ainavas, bet arī vienkāršus dabas parādību skatus, piemēram, pie tekstā aprakstītajiem grēku plūdiem ievietojot uzņēmumu ar mutuļojoša ūdensklāja fragmentu. Šāda pieeja mulsina, jo kāda gan vajadzība ar attēlu tieši, bez jebkādas daudznozīmīgas pieskaņas atkārtot tekstā minēto ūdeni. Iznāk, ka grāmata it kā pasaka "ūdens ūdens", izraisot lasītājā tādu kā drukas kļūdas reakciju.

Fotogrāfiski cilvēku atveidi Bībeļu ilustrācijās masveidā parādās Eiropas un ASV izdevumos kopš 20. gs. 70. gadiem. Tajos pēc apģērba, frizūru, dekoratīvās kosmētikas modes, kā arī pēc attēlu iegūšanas tehnoloģiju noteiktajām īpatnībām var pazīt attiecīgo dekādi. Mūsdienu "ieliktņu Bībelēs", piemēram, komentāru nodaļu "Kur mājā Dievs?" ievada krāsaina fotogrāfija, kurā uzņemta vienkārša, kopta sieviete bez uzkrītoša grima un aksesuāriem, raugoties kaut kur lappuses augšējā labajā stūrī (1. att.). Līdzīga bildīte ievietota nodaļas "Kā drīkst iztēloties Dievu?" sākumā, vienīgi fotografēta citas rases un vecuma grupas pārstāve ar skatienu arī augšējā, bet šoreiz kreisajā stūrī (2. att.).

Cilvēku fotogrāfijas lietotas arī, skaidrojot, piemēram, Augstās dziesmas tekstu. Vienā no attēliem parādīts apskāvušos jaunu cilvēku pāris pie tādiem kā laivu steķiem uz vidēji mākoņainu, bet visumā zilu debesu fona. Blakus mazākā bildītē redzamas sadotas rokas ar gredzeniem un gabaliņš balta rožu pušķa.

Bībeles sižetu fotokomentāros ievijas arī vēsturiski veidojušās Rietumu kultūras klišejas – piemēram, lūkojoties uz rotaļu zaķu un olu bildēm šķirkli par Lieldienām, iznāk, ka tekstā lasām "Lieldienas", bet bildītē – "zaķis un olas" (3. att.). Protams, nav iespējams nofotografēt iespaidu vai priekšstatu par Lieldienu notikumiem, tomēr fotogrāfijas vēsturē jau kopš 19. gs. beigām atrodami paraugi, kas liecina par centieniem inscenēt un uzņemt krustā sišanas un citas Bībelē minētās ainas. Ar šo uzdevumu pietiekami nopūlējušies arī grafiķi un gleznotāji, kuru rīcībā atšķirībā no fotogrāfiem ir arī tas, kas nav acīmredzams un ko var tikai iztēloties. Taču šajā gadījumā fotografēto ilustrāciju var uztvert ne vien kā nevainīgu norādi uz populāro svētku aksesuāriem, bet arī tādu kā frivolu repliku, kas novērš uzmanību no Lieldienu notikumu satura un nozīmes, piedāvājot ērto un drošo iepirkšanās, dekorēšanas un mielošanās čaulu.



Kā drīkst iztēloties Dievu? Bībeles atbilde

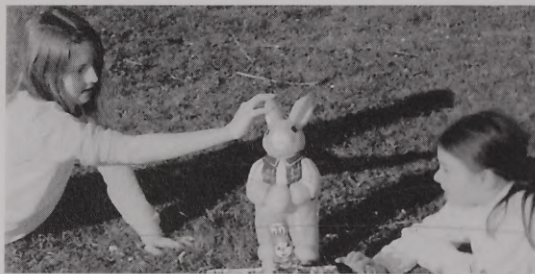
Kaut arī jūdiem stingri noliegts Dievu parādīt attēlā, Bībelē ir daudz vārdisku Viņa aprakstu.

Dievs rīkojas kā cilvēks. It sevišķi senākajos tekstos Dievs apveltīts ar cilvēciskām īpašībām. Dievs kā dārznieks iekārto paradīzu un kā podnieks no zemes veido cilvēkus un dzīvniekus (1. Moz. 2). Protams, Viņš ir...

Viņi to sauc par karapulku kungu (sal. arī 41. lpp.). Bet pravieši Israēlu brīdināja tieši no šā spēka: Dievs to vērsīs pret pašu tautu, ja tā bēgs un neklusīs viņa norādījumiem (Jes. 3).

Dievs ir kvēls mīļotājs. Pravieši apraksta, kā Dievs cīnās par savu tautu

2. Kā drīkst iztēloties Dievu?



Ievērtē ir loks, kad valda prieks un ātrums. Ar svecem, egļu zariem, sēnēm un cepumiem mēs noskaidrosim uz tuvākiem Ziemassvētkiem. Iekams "advente" cēlies no loti seniem – atnākšana. Šai laikā mēs draudze gatavojas uz sava Jēsus Kristus, iemiesotā Dieva, ierašanos.

Katru advente bija grēku noņemšana un gaidīšana. Katru adventi 40 dienas pirms Lieldienām. Tāpat kā Kristus cilvēkus iemācīja aties no grēkiem, gatavojoties atnākšanai, tā arī kristiešiem ir jāgatavojas uz Ziemassvētkiem, iemācītiem gaidīt nomainītas klusēšanas un sevī nodarbinātības laikā. Katru adventes svētdienā mēs dziedājam vēl vienu sveci par zīmi at Jēsus atnākšanai. Jau kopš tās sākuma svece simbolizē mūsu cerības, par kuru

ma (Jē. 8:12). Kā svece, gaismu dodama, sadeg, tā arī Kristus ziedones. Luksmā mēs būtu dāvētas gaismā.

Vairāgu formā ir norādīts, ka Kristus ir īstais pasaulis valdnieks, to kopš seniem laikiem varam simbolizēt ar Lieldienu un kronēšanu. Māzule egļu zariem iemācītiem Jēsus iemācītiem Jeruzalemē (Mat. 21:1-11) un tādējādi adventi saista ar ciešanu laiku. Ziemassvētki un Lieldienu saistās cieši kopā.



3. Lieldienu

4. Advente

⁴ Kopš Gūtenberga nekā tamlīdzīgs ar Bībeli nav darīts. *Svētdienu Rīts*, 2002, 23. marts, 5. lpp.

⁵ *Bibeln i urval och bild*. Arlöv: Skeab Förlag, 1982.

Drosmīgāk ar fotoattēlu īpatnībām mēģinājusi manipulēt Zviedrijas Bībeles biedrība, 2000. gadā izdodot apzināti provokatīvu Lūkas evaņģēliju, kurš Latvijas Bībeles biedrībā tiek saukts par "pornobībeli" un kura dizains (gan formāts, gan salikums) apzināti pietuvināts populāra mūsdienu ilustrētā žurnāla veidolam. Fotogrāfijas šajā izdevumā ne vien precīzi imitē reklāmas foto stilistiku, bet arī atklāti polemizē par sabiedrības klišejām un aizspriedumiem.

Reklāmiskā Lūkas evaņģēlija izdošanu inspirējusi kāda zviedru reklāmas aģentūra, kas pārliecinājusi Zviedrijas Bībeles biedrību, ka "nevar gaidīt, ka cilvēki lasīs šādu grāmatu – tekstu, kas salikts kolonnās, 2000 lappušu un neviena attēla!"⁴. Tas atbilst tā saukto sabiedrisko attiecību uzturētajam populārajam mītam, ka, lai vispār varētu pastāvēt, visam – cilvēkiem, idejām, dizainam, tekstiem un pat Svētajiem Rakstiem – jābūt aktuālam, atraktīvam un seksīgam.

Kādā 80. gadu sākumā Dānijā izdotā Bībelē⁵ fotogrāfijas ievietotas nevis pie pielikumiem, bet teksta salikumā. Tiesa, atšķirībā no "ieliktņu Bībelēm" šeit ievietotas arī tādas kā reportāžas fotogrāfijas un noskaņu bildes, kopumā radot kvalitatīva populārinātniska ilustrēta žurnāla iespaidu.

Vizuālās reklāmas un fotoreportāžu stilistika Bībeles fotoilustrācijās ir saprotama no izdevēju viedokļa, jo viņi finansiāli nevar atļauties pasūtīt oriģinālas ilustrācijas māksliniekiem, vienalga – gleznotājiem vai fotogrāfiem, tomēr grūti noticēt, ka "ieliktņu Bībeles" ir īstais veids, lai Svētos Rakstus tuvinātu cilvēkiem, jo varētu būt, ka cilvēki šo triviālo valodu ne vien pazīst, bet ir arī noguruši no tās.

Turklāt, runājot par Latvijas auditoriju, jāņem vērā, ka posttotalitārās sabiedrībās masīvais komerciālais reklāmas slānis savā ziņā pārklājies pāri padomju uzskatāmajai agitācijai, kas diez

vai lielai sabiedrības daļai asociējas ar ko pievilcīgu. Arī fotogrāfiju izmantošana lielā mērā atgādina "sociālistiskā reālisma" definīcijā ietverto pragmatismu – lai masas saprastu, jo fotogrāfijas šķiet saprotamākas ne vien sava demokrātisma dēļ, proti, katrs var nospiest podziņu un iegūt bildīti, bet arī tāpēc, ka fotoattēls ir "reāls", "dokumentāls" un "kā dzīvē", pietuvinoties auditorijas uztverei daudz ātrāk nekā, piemēram, zīmēti vai gleznoti tēli.

Iemesli gluži intuitīviem iebildumiem pret profanējošu pieeju Bībeles ilustrēšanā varētu būt meklējami luteriskajā tradīcijā, kas noliedz lieku greznošanos un vizuālu vārda un rakstu apliecināšanu. Varbūt šajā sakarā saasinās pretruna starp Svēto Rakstu cilvēka redzējumu un fotogrāfijas tieksmi ļaudis pārvērst lietās, kā uzskatīja mediju teorētiķis

Māršals Maklūens 60. gados, šausminoties par fotogrāfijas iespējām cilvēku atveidus producēt mūsu uztverē līdzīgi kā masu produkcijas preces. Varbūt kādas atbildes vēl jāmeklē, piemēram, autoritatīvā fotogrāfijas pētnieka un esejista Rolāna Barta atziņās, kas šo mediju mistificē kā vismaz trīs laiku sadursmi skatītāja galvā, proti, fotogrāfa, Jēzus un skatītāja laiku. Barts raksta, ka jebkuras fotogrāfijas jebkāda publiska lietošana šim procesam piešķir ļoti daudz privātas subjektivitātes, jo katru attēlu identificējam ar savu, vecāku, vecvecāku vai tālāku paaudžu dzīves nojausmām, līdz ar to raugoties dziļi sevī. Vai, tā raugoties, mēs tuvojāmies vai attālināmies no transcendences?⁶

Fotogrāfijas iespējas sakrālajā mākslā liek apšaubīt medija specifika, kas neparedz, piemēram, glezniecībai vai arhitektūrai piemītošus formveides un tēlainības resursus. Pēkšņu skaidrību šajā jautājumā ievieša kāda paziņa mākslas zinātniece, sakot, ka nesaprot, kāpēc vispār jārunā par fotogrāfiju kā Bībeles ilustrāciju mediju, jo nevarot taču nofotografēt ne Ādamu, ne levu...

Tomēr iespējams, ka arī Latvijas Bībeles biedrība kādreiz varētu mēģināt eksperimentēt, aicinot par Svētajiem Rakstiem reflektēt mūsdienu māksliniekus, kuri varbūt izvēlētos strādāt ar fotogrāfiju.

⁶ Barts, L. *Camera lucida: Piezīme par fotogrāfiju*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2006, 112.–113. lpp.

SUMMARIES

RIGA DOME CATHEDRAL OVER CENTURIES AND PARADIGM SHIFTS IN ITS RECONSTRUCTION

By Elita Grosmane

The retrospective element typical of the 19th century art is directly related not just to the tendencies of artistic development but to historical heritage of culture as well. The largest and most prominent Baltic medieval monument – Riga Dome complex – was influenced by this aspect. This article aims to follow the processes from the reconstruction that started in the 1880s till 12 May 1909 when the Dome Construction Department of the Riga History and Antiquities Research Society announced the completion of the Dome Cathedral and Monastery reconstruction. The question how the magnificent ensemble, an integral part of the city panorama, was constructed and changed over time remains topical. To what an extent the Protestant pragmatism and recurrent retrospective tendency had fostered the preservation of the Dome's medieval overall image and how did various epochs bring in their own stylistic transformations are the aspects under scrutiny.

First one has to return to ancient times: on 25 July 1211, St. James' Day, there was a festive ceremony during which the Bishop Albert (c. 1165–1229) laid the foundation stone of an ambitious project. In the 13th century the Cathedral and the adjoining Monastery were completed, becoming the largest medieval complex in the Baltic region. Of course, some additions were brought by the following centuries, but the imposing architectonic structure, noted as an outstanding example of transition from the Romanesque to the early Gothic style, has survived till our days. The first building material of Riga Dome Cathedral was limestone blocks, but it was completed using red brick and should be included in the area of Central European Brick Gothic.

A new page in the Riga Dome history was turned by the retrospective trends of the mid-19th century. So the 8th of September 1851 can be announced as the birthday of the Riga Dome reconstruction followed by a lengthy process made up of several developmental stages and concluding with the full completion.

What, then, had happened to the Riga Dome during this process that lasted for a half-century? One has to admit that the main aim was achieved – the Dome was liberated from the surrounding buildings, restored, tidied up, painted, Gothicised and turned into a city decoration. This resulted from a long process of theoretical and practical research that has not concluded even now: starting from Johann Daniel Felsko's reluctant improvements of the Dome's Northern and Western façades, Reinhold Guleke's daring initiatives up to a two-towered façade, Berlin master Hermann von der Hude's propositions for the restoration of the Dome's Southern façade, Karl Neuburger's projects for construction of the Dome Museum and vicarage on Herder Square, Karl Friedrich Heinrich Mohrmann's pragmatic solutions to restore cloister and chapter house, and, finally, Wilhelm Neumann's improvements concluding this process that ran counter to the statement that later "improvements" improved nothing, just the opposite, contributed to

the destruction of the monument. In 1912, celebrating the laying of foundation stone, Neumann's monograph *Der Dom zu St. Marien in Riga* was published. It is a basic publication important till our days; the Dome is not interpreted as a mere local example of Romanesque, Gothic or transition style but extolled as a prominent monument in the Baltic area.

Strict theoretical aspects not always coincide with the possibilities and attitudes towards the historical heritage of each epoch. Situation becomes especially complicated in relation to practice if we regard the monument not just as a phenomenon subjected to a long development and changes but also as a reflection of modern trends and ideas. Today the Riga Dome has regained the liturgy function of a church, at the same time aspiring to the status of an up-to-date museum and concert hall, so the transformation process should be directed not just by management's opinions but by specialists' ideas as well.

RECATHOLISATION OF EASTERN LATVIA: INFLUENCES UPON THE HERITAGE OF CHURCH ARCHITECTURE AND ART

By Rūta Kaminska

Changes in confessional structure and influences should be taken into account by scholars dealing with culture and art. Analysis of these issues can elucidate and help to define regularities shaping the overall scene of artistic heritage, not only that of the sacred art. Architectonic solution of churches and especially their furnishings are largely related to the specific needs of liturgy. This is one of the many aspects of confessional situation influencing the heritage of church architecture and art. This heritage, in its turn, is an important reflection of the processes going on in cultural history, the actually tangible and analysable entity of phenomena in architecture and art both in particular regions and in Latvia in general. Largely because of this we can speak of regional specificity in Latvia's artistic culture that is rooted in history but retains its significance till our days.

These differences stand out quite clearly in various regions of Latvia. The origins of peculiar traits are complicate enough to be reduced to confessions of religion. Still this aspect coincides with the culture researcher Andrejs Johansons' thesis on the process of acculturation and the role of church in the regional life in Latvia. It has influenced the ideas of the variation: the familiar and the alien (different) in cross-regional assessment. These differences in Latvia have been historically conditioned by two processes – Reformation and recatholisation. They had not passed by Eastern Latvia as well (meaning the present territory of Latgale and partly Augšzeme). The 16th century Reformation involved the entire territory of Latvia, but recatholisation was most successful in this particular part of Latvia. It had begun already in the 16th century, increased in the 17th century but only in the mid-18th century one can speak about the dominance or significant power of Roman Catholic Church in these territories. Confessional relations have not changed significantly since that time.

The 17th–18th century artistic heritage reflects and largely

typifies precisely this difference of sacred culture, creating a sort of paradigm already then: tradition in the choice of church building prototypes (specific spatial solutions), typical furnishing of premises (involving the masters of fine and applied arts), and a certain tradition in selection of artistic impulses.

Dealing with the role of confessional aspect in the context of sacred architecture and art, several issues should be emphasised. First of all these are the local qualities of recatholicisation process, in the 17th and 18th century related to the "confessional state and politicised church" – meaning the church politics realised by the Lutheran Sweden and reflection of the Catholic Poland's interests in the occupied territories. Besides, one should speak about the role of official clergy and spiritual orders that has particularly inspired church construction in Latgale (activities of Jesuit and Dominican orders deserve to be singled out).

The most typical examples of church construction in the context of confessional demands are dealt with, touching upon both stone and wooden monuments. The Cathedral of Livonian Bishopric in Daugavpils, the intention to move the Bishop's seat to Krāslava, the impressive Daugavpils Jesuit Church and most significant Catholic churches in Pasiene, Aglona, Viļāni and Indrica, including their construction history, are discussed in detail. The contextual aspect of artistic traditions is also important, revealing relations to the sacred architecture and art of the Grand Duchy of Lithuania, involving architects and artists working on both sides of the present border between Latvia and Lithuania.

When political borders in the region became stabilised with the powerful Protestant and Orthodox churches standing side by side, the positions of the reinstated Catholic faith had to be especially strengthened. This moment of mutual competition could be one of the motivating forces to build such a large number of churches in the 17th and 18th century. Over the course of following centuries the details of political border-making, strategic decisions of secular and sacred powers, conflicting interests, agreements and struggles have been lost. Churches and their furnishing remain the most convincing proofs of their outcome.

ST PETER'S CHURCH WEST FAÇADE AND TOWER – A NEW DECORATIVE PARADIGM IN THE 17TH CENTURY ARCHITECTURE OF RIGA AND LATVIA

By Anna Ancāne

Riga St. Peter's Church is an architectural monument that dominates the present-day panorama of Riga. We are accustomed to ascribe the laconic designation of Baroque to the 17th century St. Peter's Church tower and restored façade, but for the today's art historian this term seems too general and insufficient from the viewpoint of formal analysis. A time has come to return to this phenomenon of Riga architecture to reassess the traditional assumptions and provide a wider stylistic description.

The year 1675 when Rupert Bindenschu was appointed the Master Builder of the city marks a new era in the Riga 17th century architecture. Riga's architectural landscape in this period can

be typified as international, but activities of Dutch architects in Eastern Baltic region had a direct influence upon the local art phenomena. The fresh classical trends taken over from Holland introduced by Bindenschu in Riga architecture significantly changed the city's character.

When Josten's tower had been destroyed by the great fire of 1677, Bindenschu undertook the construction of a new one according to his own design, completing it in 1690. The tower's superstructure is a light, open-work construction topped with a smooth, impressive spire.

Several opinions have been voiced regarding the influences upon the tower's construction. Boris Vipper stressed in the 1930s that "the original idea of such a tower will undoubtedly have come from the south, from Catholic countries, (...) but later, gradually spreading northwards, it mixes with Gothic remains". Below Vipper points towards the blend of the typical Catholic, southern Baroque line and the Lutheran, northern Gothic line, mentioning two churches with similar solutions of towers: St. John's Church or Stift Haug (1670–1691) in Würzburg as the southern example and St. Catherine's Church tower in Hamburg as the northern one. Although these analogies might be suggested, one should note that St. Peter's Church tower project devised a much lighter and smarter solution, significantly based on the elements of classical order not typical of the previous examples. Pauls Kampe has stated the fact of the Dutch origins of the gallery tower, mentioning the Amsterdam Western Church designed by Hendrick de Keyser. Also the researcher of protestant churches Per Gustaf Hamberg points towards the leaning of Swedish 17th century sacred architecture towards Dutch examples. Bindenschu's style was much influenced by the 17th century Dutch classicist architects' constructive principles. The city's cultural space was largely conditioned by Sweden as the dominant political and economic factor, but in Bindenschu's case the direct contact with the Dutch architectural heritage seems more important. If architects of Dutch classicism hold to Vitruvius' postulates designing the profane buildings, churches of these architects is a particular symbiosis of retrospective tendencies and classical order system.

Bindenschu is the first to introduce in Riga the contemporary standards of Northern European classical style – first the colossal order and all related aesthetic system. It is important to modify the idea of this architect as the introducer of Baroque in Riga, as his principles and style cannot be formally defined by the term "Baroque architecture". His style is based on a well-considered system of smooth planes with plastic Baroque accents, a result of mastering leading architectural tendencies of Northern Europe.

Considering the sequence of orders, one can see the typical Scamozzi model appropriated and often reproduced by Dutch classicist architectonic system – arranging the order on several levels, the façade gable features Doric order, the tambour facets above – Ionic order, and finally, the galleries – Corinthian order. But the tower tambour solution resembles Bartholomeus Fransz Drijfhout's and Arent van des Gravesande's Middelburg Eastern Church configuration.

Literature mentions the "Gothic" character of Bindenschu's tower that should be interpreted not as a curtsey to the by-gone

style but as an expression of the fashionable post-Gothic trend. As Bindenschu has to consider the existing Gothic volume while working on the tower, this solution was the best possible to find a compromise and fuse into a whole the old Gothic structure and classical façade as well as the entire ensemble and the city panorama. Speaking about the Baroque traits of the tower outline, the cupola silhouette became more emphasised only after the tower restoration by Johann Heinrich Wülbern in the 1740s. If Wülbern's cupolas feature a profile made of plastic, Baroque-style curves, Bindenschu's cupolas are classical, not curved in the upper part but resting on a protruding, profiled cornice.

The shape of windows over the St. Peter's Church portals is a peculiar case of post-Gothic trend. This specific architectural trait of the 16th and 17th century finds a particularly favourable milieu in the Netherlands, Northern Germany and other regions of Northern Europe where a rather free combination of Gothic and classical elements was a common practice. In the Eastern Baltic area it is found in the elements of sacred buildings of the 2nd half of the 17th century. In comparison with the profane architecture more susceptible to contemporary architectural trends, church architecture remains more immune to new solutions. Late Gothic traits survived in window configurations for the longest period, pointed arch gradually changing into rounded arch. A series of churches in late Gothic style was built in the 17th century Holland, finally arriving at a compromise: Marekerk in Leiden, the first larger classical church designed by Arent van des Gravesande. Bindenschu in the St. Peter's Church composition acted similarly. As Dutch examples demonstrate, such a scheme was quite wide-spread and successful in classically oriented architects' works. To an extent Bindenschu's output can be compared with Jacob van Campen's Harlem New Church ensemble, originally combining Jan Lieven de Key's old St. Ann's Church tower and the classically restricted building of his own new church. Bindenschu's task was to combine the old Gothic volume of St. Peter's Church with the modernised façade and the monumental tower spire. As a result, an organic and convincing synthesis of traditional and contemporary formal language has emerged.

Experience shows that one should refrain from strict classification in stylistic description. It is insufficient to designate an art phenomenon as "Baroque" if it chronologically coincides with the accepted boundaries of Baroque. Defining the material under scrutiny, it would be more correct to consider it as a specific Northern European phenomenon of striking classicism within the Baroque period.

Traits of Riga St. Peter's Church tower allow looking at this sacred building as a new decorative paradigm in the context of different European architectural phenomena and invite a wider stylistic definition of this monument.

AN INSIGHT INTO JESUIT ICONOGRAPHY. PROBLEMS OF RESEARCH REGARDING LATVIAN VISUAL ARTS HERITAGE

By Kristine Ogle

Members of *Societas Jesu*, active in the territory of Latvia from 1582 to 1820, have left significant heritage pertaining to Latvian visual arts.

As their influence spread in the area of present Latvia, Jesuits have brought ideas that synchronised with European spiritual life after the Council of Trent.

As commissioners and collectors of artworks, members of *Societas Jesu* have enriched the Latvian cultural space both artistically and ideologically; their contribution shows in the way reflection, prayer and spiritual experience is related to the image of the saint represented in artworks.

So far representations of five Jesuit saints in different kinds of art (painting, sculpture and graphics) are known in Latvia. These are: Ignatius Loyola, Francis Xavier, Francis Jerome, Stanislaus Kostka and Aloysius Gonzaga. It is interesting to note that Jesuit saints are current long after the society has quitted its activities (for example, Ignatius Loyola's image painted in Rogaiži Chapel, Riga St. Francis' Catholic Church, sculptures of Ignatius Loyola and Francis Xavier in Indrica Church). This shows that Jesuit ideas had taken roots in the local milieu and acquired actual power transcending that of the narrow aims and needs of a particular organisation. Still this phenomenon (chronological shifts in the dating of work depicting Jesuit saints) causes additional problems for researchers.

The artistic level of these examples is very unbalanced. The artists' professional skill and ability to navigate European artistic samples largely influence the later problems of attributing works.

Surely the most helpful aid is inscriptions included in artworks that explain what is depicted. Inscriptions are found, for example, on Stanislaus Kostka's image on the procession flag in Brunava Catholic Church, Ignatius Loyola depicted in Rogaiži Chapel, Ignatius Loyola by Georg Schön in Gorneješi Chapel, sculpture of Ignatius Loyola in Pustiņa Catholic Church and his image in Riga St. Francis' Catholic Church stained glass.

If the depicted image is hard to identify, answers often can be found in archive materials. Ancient manuscripts (church inventories, reports, letters etc.) contain information not just about the bygone art collections and their value but sometimes also hints towards the depicted persons' names. Archive materials, for example, have helped to attribute images from Jelgava Catholic Church altarpiece.

Besides archive files information is found in iconographic catalogues, pattern books of European art as well as solutions of similar themes in Latvia.

Still, with the help of all these sources, in some cases the image remains obscure and enigmatic, inviting to continue the work of research.

BALTIC ICON PAINTERS AND THEIR HERITAGE IN OLD BELIEVERS CHURCHES IN LATVIA

By Ilze Jakuša-Kreituse

Icon painting in Latvia is a not much explored theme in Latvian art history. Nevertheless, the heritage of Orthodox culture has a notable history in Latvia. Since the schism of Russian Orthodox Church in Russia in 1653 one can speak about the Orthodox culture systematically taking roots in Latvia.

Old Believers' icon painting is a specific trend in icon painting featuring in Latvian churches as well. The particular character of Old Believers' icon painting is conditioned by the adherence to the ancient Russian traditions, maintaining the church dogmas and formal means.

The most important church dogmas are as follows: the Second Council of Nicaea in 787, the 43rd paragraph "On Icon Painting" of the Hundred Chapter Synod Code of 1551, treatises of the Protopop Avvakum (written in the 2nd part of the 17th century), the Pomorian Answers, the 5th part (compiled in 1723).

The formal traits of Old Believers' icon paintings include: the denial of chiaroscuro, flattened images and prolonged proportions, non-realistic colouring, spatial solutions using inverted perspective, the successive method in thematic solutions, etc.

The iconographic specificity of Old Believers: close adherence to the iconographic programme of the Orthodox Church; Jesus Christ, the Mother of God and St. Nicholas as the most popular images; two-finger sign of the cross typical of Old Believers and the Pomorian School; eight-knobbed cross, etc.

One can speak about the Baltic school of icon painting since the late 19th–early 20th century, flourishing in the 1920s and 1930s.

It is difficult to indicate the end of the school, as some activities went on during the Soviet occupation as well, even if icon painting was a kind of unwelcome enterprise. The typical features of the Baltic school of icon painting: following the Old Russian art canons, elements of the Stroganov School, Pomorian School as well as Palekh and Mstera Schools of painting are used, resulting in a high technical skill of works.

Masters of the Baltic School and their works in Old Believers' Churches in Latvia:

- Gavriil Frolov (1854–1930), works in Jelgava Dormition of the Mother of God Old Believers Preaching House, Rēzekne Cemetery Old Believers Preaching House and other churches in Latgale;
- Pimen Sofronov (1898–1973), works in the Church of the Grebenshchikov Community of Bezpopovian Old Believers in Riga (further GCBOBR), Rēzekne Cemetery Old Believers Preaching House;
- Konstantin Pavlov (1907–1976), works in GCBOBR, Jelgava Dormition of the Mother of God Old Believers Preaching House, Transfiguration of the Lord Old Believer Preaching House in Voitišķi;
- Ivan Mikhailov (1893–1993), works in Daugavpils 1st Old Believers Community Preaching House;
- Semyon Bikodorov (b. 1922), works in GCBOBR.

RaShY-TYPE SYNAGOGUES IN LATVIA

By Iveta Leitāne

The hypothetical architectonic type of the First Temple in Jerusalem due to be reconstructed; the oldest synagogue of Germany – Worms Synagogue; synagogues and prayer houses in Ludza, Rēzekne, Daugavpils and elsewhere in Latgale. The common element of these three worlds and important facts of Western European and Latvian history of art and spiritual life are under scrutiny in this article.

Although the Temple and the synagogue have different functions, historical reception of the Temple secures a sort of architectonic similarity, maintaining the link of meaning between the Temple and synagogue in the form of allusion. The article stresses that *RaShY*-type synagogues in Latvia are most related to a certain religious trend – Hassidism. This is not so much the question of stylistic purity related to the religious trend but rather that of the self-determination of a particular religious community and relations between the synagogue and Christian stylistic paradigm, avoiding, for example, Gothic as the most pronounced style of Christian sacred architecture. These and related questions, analysed in a wide cultural-historical context, make up the problem-oriented part of this research.

RaShY synagogues as a type are explored in relation to the Worms Synagogue erected by first German Jewish community. It is the necessary prime example needed to analyse subsequent models. The problematic nature of this fact of cultural history is created not just by the circumstances in which the prime example had arrived in Latvia but also by the reconstruction of the historical fact: elucidation of conditions in which synagogues were constructed and inclusion of their style in the cultural-historical town planning. All this is usually connected with ambivalent situations. The very schematisation of "synagogue style" historically implicates the issue of Jewish identity. This is an important aspect from which the particular case of synagogue construction should be explored; it has always acquired the status of recognition of Jewish religious, social and political liberation directly related to the analysis of the synagogue as artefact.

Inclusion of *RaShY* architectonic type in the Romanesque architectural style is connected with the functions of a synagogue as a sacred building. Worms Synagogue as the prime example manifests not only the general parameters but also acceptable architectonic deviations. This allows not only to correct and explain the synthetic forms dealt with by the article, but also to differentiate the synagogue types found in Latvia in general. This is pointed not so much at the most adequate *RaShY* synagogue in Latvia, the Large Synagogue in Ludza, but more at this type buildings in Daugavpils, Rēzekne, Līvāni, Dagda, Malta, Aknīste etc. The construction time extends from the mid-19th century to the early 20th century and is known by its pronounced historicist tendencies. So the synthesis of Romanesque, Gothic and Islamic architectonic forms or synthesis of Romanesque and regional ornaments, in addition, alluding not just to the Temple but to the segments of profane architecture as well – creates an architecturally complex

structure whose analysis requires respect towards specificity of historical styles in synagogue construction and religious preconditions as well.

The synagogue construction program is realised through a grouping and stylistic arrangement of construction parts (male – female, Eastern – Western, hidden – open). Synthesis of the sacred and the profane, symmetry and asymmetry, acceptance of certain architectonic styles alongside resistance to them are the basic elements that make up this specific construction type in the history of Western European and Latvian sacred architecture.

THE ARCHITECTURE OF RUSSIAN ORTHODOX CHURCHES DESIGNED BY ROBERT PFLUG IN LATVIA

By Anita Bistere

Robert August Pflug (1832–1885) is an important figure in late 19th century Latvian architecture, especially concerning Riga. He had studied at St. Petersburg Technological Institute (1846–1850), from 1859 he studied architecture at the Imperial Academy of Art where he obtained the artist's degree in 1863. In 1862 together with the architect Jānis Frīdrihs Baumanis he won the first prize in the project competition of Vidzeme Knighthood House (present house of Parliament of the Republic of Latvia). Soon afterwards Pflug set out to Riga to participate in the realisation of the project. In 1870 he received the title of the Academician of Architecture from the Imperial Academy of Art for a substantial, neatly elaborated architectural project. Pflug worked as an instructor at the Riga Polytechnic Institute (1869–1875). He designed 12 buildings in the Riga Boulevard Circle, also private houses, storages and more than 10 Orthodox churches in the territory of Latvia.

Construction of Pflug's Orthodox churches coincides with the period in the history of Latvia when Latvian peasants on a mass scale converted to Orthodox faith since the 1840s and the need for new buildings became especially evident in the 2nd half of the 19th century. So in 1870 architects Jānis Frīdrihs Baumanis, Heinrich Scheel and Robert August Pflug were invited to create designs and estimates of new church buildings that were to be financed by the government.

Church construction went on in two periods – from 1871 to 1873 and from 1875 to 1878. In the first period 5 churches were built after Pflug's designs (in Salacgrīva, Jāņukalns, Jump-rava, Endzele, Skrudaliena), in the second period – 6 churches in Vidzeme (in Koknese, Kārzdaba, Līdere, Vestiena, Bīriņi (present Lēdurga), Jāņuciems) and 2 churches in the Estonian territory. The sequence of this church construction also creates certain groups of churches with common architectonic and spatial solutions.

Salacgrīva and Jāņukalns churches feature a prolonged plan in the shape of the Latin cross. A square-shaped belfry stands over the entrance but five small cupolas – over the central part. Salacgrīva Church is constructed from red brick, Jāņukalns Church – from rubble and red brick. The architectonic solutions of these

buildings are not identical but decorative elements and constructive principles of planning are similar.

Churches built in Koknese, Līdere and Vestiena in 1875–1878 have retained rubble and red brick. The buildings have cross-shaped plan and two towers. But here the belfry has acquired a polygonal shape, but the cupola is much larger with window openings and a small onion-shaped top. In these church buildings more splendid décor as well as multi-pitched roofs and polygonal volumes.

Lēdurga and Jāņuciems churches are more laconic. The buildings are smaller and retain the plan of a prolonged cross. Belfry rises over the entrance and the central part features a small cupola but the building volumes are more laconic and façades are dominated by the massive rubble.

Skrudaliena Church is the only example of Pflug's wooden churches that is a transformed and extended initial version of the small, simple congregation church with two towers – a belfry over the entrance and a smaller cupola in the central part of the building. The plan of the church is a prolonged Latin cross.

Jēkabpils St. Spirit Orthodox Church is also attributed to Pflug. But here he has created the project of capital repairs of the wooden church in the 1880s, so he is not the only author of this project. In 1885 the building burned down and a stone church was erected at the same place according to the same project but supervised by the architect Aleksey Kiselbasch. Pflug has designed the free-standing belfry by the entrance to the territory of the Jēkabpils Church.

Pflug has designed also two Orthodox churches in Riga – the Nativity Cathedral (1876–1884) on Brīvības Boulevard and Shelter of Our Most Holy Lady Orthodox Church (1876–1879) at Mēness Street.

Both churches in Riga are constructed in Russian-Byzantine stylistic forms that distinguish them not just from other churches designed by Pflug but also from the majority of Orthodox churches in Latvia that rarely feature such construction forms. Also red brick and rubble here is replaced with the yellow brick. Riga churches are lavishly decorated with smart architectonic details; the Cathedral features a more complex arrangement of volumes and decorative elements.

Churches designed by Pflug were built in a very short period of time, still they create a group of different and interesting churches that typify the architect as a versatile specialist, attempting to diversify the architectonic solutions of buildings and enrich the Latvian architectural heritage with high-quality and attractive buildings of churches.

NEO-GOTHIC ALTARS IN LATVIAN LUTHERAN CHURCHES

By Daina Lāce

The article deals with a subject that is little known in Latvian art history. Exploring Lutheran churches, more than 50 Neo-Gothic altars turned up that can be divided in three typological groups: altar retables framing altarpieces, monolithic compositions of three pointed arches and rood screen-type altars that separate the congregation premise from the altar part.

The earliest Neo-Gothic altar was set up in 1820 and consecrated at the Riga Dome Cathedral. Its project was designed by Johann Wilhelm Krause, the Professor of Architecture at Tartu University, in 1816. Riga Dome altar became a pattern to be followed in four other Neo-Gothic altars: in Kalsnava, Vecpiebalga etc. Altars that combined Classicist traditions with fresh Neo-Gothic influences, novel for this region at that time, appeared in Latvia from 1820 to 1845.

In the early 1850s, as knowledge in Neo-Gothic trend increased, altar compositions were created, using Gothic decorative elements only – pointed arches, wimpergs (ornamental gables), crockets, pinnacles, finials etc. The Rūjiena altar made in 1855 is based on the idea of perspectival portal that is told to be derived from the Pärnu St. Nicholas's Church. But Rūjiena altar has become the pattern for Smiltene and Ērgļi Church altars. Altars were often designed by famous architects. For example, Cēsis altar is related to the St. Petersburg architect Andrey Stackenschneider, Riga St. Peter's Church – to the Cologne Dome Building Master Vinzenz Statz. The vision of the altar composition was often included already in the new church project. This shows in the survived Neo-Gothic projects for Riga St. Gertrude's Church and Piņķi St. Nicholas's Church by Riga City Chief Architect Johann Daniel Felsko.

The altar set up in Riga St. Peter's Church starts the tradition of monolithic altars based on the late Gothic tabernacle altars when a subtle, open-worked composition decorated with finials, wimpergs and crockets topped the winged altar. Twelve figures of apostles found in Riga St. Peter's Church altar were derived from the early 16th century Visher family's work from Nuremberg – bronze sculptures for the Sebaldus Grave in the choir part of the Sebaldus Church. In the 1860s–1870s analogous sculptures of

St. Peter, St. John, and St. Paul are found in other Latvian churches (in Lazdona, Sauka etc.) where altars were made by the art carpenter Georg Franz Bernhardt who studied academic sculpture in Berlin. Nine altars can be related to Bernhardt's name today, so he becomes the most productive maker of Neo-Gothic altars in Latvia. The second largest group of Neo-Gothic altars consisting of three pointed arches is located in the territory of Kurzeme and Zemgale – in Blidene, Bērze, Pope, Talsi and Vecauce. According to formal features, written evidence and authentic survey of altars, they can be attributed to Theodor Seyler. But the altar set up in Sece in 1878 was made in Leipzig as a frame for three paintings by Ludwig Nieper, Director of the Leipzig Academy of Art. Detailed information on this fact is found in a questionnaire on architectural monuments filled up by the priest Alphons Fuchs on 4 September 1911.

From the 1860s onwards, the architect Felsko's churches often feature the so-called rood screen altar. This typological version was used also by Paul Max Bertschy for the Cesvaine Church altar in the 1870s and by J. Braun's workshop active in Vidzeme in the 1890s that set up altars in Gaujiena, Velēna and Lejasciems.

In 1896 the architect and art historian Wilhelm Neumann prepared a new project for a Neo-Gothic altar for the Riga Dome Cathedral that was realised and consecrated in December of the same year. This is the best documented Neo-Gothic altar in Latvia. Neumann, according to his own words, freely composed medieval elements in the new Riga Dome altar.

The scene of Neo-Gothic altars in Latvia is quite diverse. Systematising the material, clear typological versions emerge as well as periods when the particular solution had become the most favourite. Solitary examples are also found, like Bārbele canopy-type altar. The first attempt to create a survey of Neo-Gothic altars in Lutheran churches of Latvia invites to continue the studies of archival material.

JANIS ROZENTĀLS' ALTARPIECES

By Inta Pujāte

The versatile painter and graphic artist Janis Rozentāls (1866–1916) has made a significant contribution to the sacred art of Latvia. In his altarpieces, in line with the early 20th century artistic trends, the painter has subjectively interpreted the life of Christ and enriched the handling of form. A large number of sketches and preliminary drawings as well as models' photographs have survived, allowing to trace the artist's creative thought, versions of themes and interpretations, and reflecting the labour-consuming creation of Christ's, St. Mary's, disciples' and the simple folk's imagery. Still the artist's search for new expressiveness was not always approved, and Rozentāls in his letter to the Stende pastor Karl Adolf Gläser deals with the significance of altarpieces in Latvian Lutheran churches and delineates these problems.

In 1897 the artist completed the pastor Jānis Osis' commission of altarpiece for the Kronau Church in the Province of Kherison, Ukraine. The surviving photograph allows assuming that the chosen topic is "Christ in the Garden of Gethsemane".

Rozentāls had intended to paint his first altarpiece in Latvia for the reconstructed Saldus Lutheran Church, but his proposal was turned down. In 1935 Jelgava Town Council had bought it for the decoration of hospital, but in 1947 the work "Christ and the Samaritan Woman" was placed in a church – in the small hall of Jelgava St. Ann's Church. Many versions of the composition reflect the artist's experimentation with the main characters' psychological traits.

The Latvian National Museum of Art owes a sketch for the altarpiece on the subject "Christ Walking upon Water" (*Navicella*) created about 1902. Possibly it was intended for the Christ the Saviour's Church in St. Petersburg where the Latvian congregation existed.

In summer 1903 Rozentāls altarpiece "The Ascension of Christ" was unveiled in Stende Church. The initial plan was to depict this event in a four-part composition, but in the last version only the central part with Christ's image was preserved.

For the New St. Gertrude's Church Rozentāls painted the altarpiece "Let the Little Children Come to Me" (1908–1911). This work features influences of both the German artist Fritz (Friedrich) von Uhde and the Finnish artist Albert Edelfelt. The work was time-consuming; the artist selected his closest relatives – his wife and children – as models, but the season was that of Latvian spring with blooming apple-trees and globeflowers. The image of Christ, close to the Latvian mentality and corresponding to the God's image in folksongs, was created in the long working process.

About 1909 Rozentāls worked on the altarpiece "Golgotha" (also "Christ on the Cross") that is placed in Riga St. John's Church sacristy. The subject is revealed in a traditional composition, but the event takes place in Latvia, and the Mother of Christ, the apostle John and St. Mary Magdalene are depicted in simple peasants' clothes but the Pharisees are likened to crusaders.

In 1912 Rozentāls painted the altarpiece "The Resurrection of Christ" for the Dundaga Church. The rock where the Christ's grave was placed Rozentāls has covered with willow-branches, also St. Mary holds willow-branches in her hands, and the background reveals a typical Latvian landscape.

ART NOUVEAU IN THE SACRED ARCHITECTURE OF RIGA

By **Silvija Grosa**

Sacred architecture has been especially important in the development of each epoch's most important innovations and as a reflection of the main stylistic tendencies. Although over the last years interest in the heritage of sacred architecture in Latvia has resulted in several extensive publications, the subject still features the blind spot of the Art Nouveau influences upon the sacred architecture and décor in Latvia at the turn of the 20th century. Active construction of churches went on in this period, revealing stylistic pluralism in wide-range reconstruction and renovation of churches as well.

The aim of this publication is to specify particular aspects of stylistic estimation related to Riga architecture in the late 19th and early 20th century. The influence of Art Nouveau upon Riga architecture was not homogenous; it did not appear an all-embracing style that is especially evident in public buildings, including industrial objects, educational and commercial institutions and their decorative handling. In a similar vein, church construction reflected a wide scope of historical styles – Art Nouveau has not left a considerable impact on churches of various confessions (12 in total) built in Riga and its surroundings around the turn of the 20th century. Still new spatial tasks had to be solved; in other cases Art Nouveau has inspired particular decorative elements.

RELATIONSHIPS OF ART AND RELIGION IN LATVIAN WRITING ON ART IN THE 1ST HALF OF THE 20TH CENTURY

By **Stella Peļše**

Relationships, connections and contradictions concerning art and religion create a broad field of research focused on the gradual emancipation of various spheres of human activity (science, philosophy, history, art) from the medieval subservient status in respect to religion. The official doctrine of the Soviet period was overtly atheistic, criticising "religious mysticism" of Latvian artwriting of the interwar period, easily fusing this component with other misguided traits, like bourgeois nationalism, idealism and fascist ideology. In fact, the scattered reflections on art and

religion contain both attempts to identify and distinguish these spheres as well as different ideas as to what forms are suitable for expression of a religious message.

In the early 20th century this subject was rather marginal in Latvia; unlike in the neighbouring Catholic Lithuania, Christian religion was not so deep-seated in Latvian culture, in addition, other explanations gained force around the turn of the century, like interpretations of culture and art from the viewpoint of natural sciences, Marxism and Leo Tolstoy's apology of art's usefulness. Still echoes of neo-romanticist symbolism and aestheticism, treating art as a kind of religion of the present can be viewed in this context, most clearly expressed in the so-called decadent manifesto of 1906 in which a group of poets, writers and critics declared that the ecstasy of religion is now replaced by the ecstasy of art and beauty that will awaken the deepest mysteries of the soul.

The most developed reflections on this subject are found in Latvian artist and theoretician Teodors Ūders' letters where he analysed the proofs of the existence of God by various philosophers and found Benedict Spinoza's pantheism the most adequate to his own intuitions. Conceiving nature as the only mediator between the God and the world, realism was the cornerstone of his aesthetic conception as well.

The subject of art and religion increased in importance in 1920s and especially 1930s, responding to the current need for ideological consolidation. The common stance was rather negative towards the traditional Christianity and church as an institution – art should in principle be akin to religion but not in the sense of a traditional sacred art, rather extolling some ideal authority and meaningful message. Three points of intersection between art and religion can be detected in this period. Firstly, these are influences received by art historians, philosophers etc.; secondly, the impact of Theosophy; thirdly, promotion and popularisation of Latvian national religion *dievturība* (God Keeping or God Worshipping).

As to the first point, art historian Jānis Siliņš clearly stated that art is different from religion and worthy from its own standpoint, even if incapable to equal religion's values. Actor Kārlis Hamsters conceived of socialism as a new, international religion, emanating from the soul of the masses, but art historian Lauma Sloka spoke about the deficiencies of the rational Protestant spirit that, unlike classical, Ancient Eastern or Renaissance art, has deprived contemporary art of mystical experience. The second aspect emerging from Theosophy was most clearly represented by the essayist and poet Rihards Rudzītis, graduate of the Tartu University and University of Latvia as well as the activist of the Nicholas Roerich Society who wrote extensively on Latvian and foreign writers and some visual artists. Rudzītis' conception, following Roerich, is based on the notion of beauty as the stimulus of rebirth of the spirit and art as a universal language serving to unite the human-kind. The stress on the aesthetic qualities of environment harks back to the turn-of-the-century stance typical of Art Nouveau. Writing on the Lithuanian symbolist Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Rudzītis also heavily drew on Russian symbolist authors, revealing the deep connections between symbolism and theosophy.

The adherers of Latvian national religion *dievturība* represent a clear shift from universal ambitions to more local stance, deriving

religious tenets from largely invented postulates of folklore-based heritage with a particularly critical attitude towards European Christian culture. The painter Jēkabs Bīne stressed that international and interracial culture is impossible, reflecting the current anti-Semitic stance in a passage on Jewish artists destroying the remnants of classical form replaced by constructivism. Latvian ancient art, knitted together with religion, was reduced to the ornament as a reservoir of sacred meanings. Still the "unrealism" of ornament and "neo-realism" of latest visual arts remained contradictory. Also researcher and painter Ernests Brastiņš stated that culture as such cannot be universal and nations were told to be the only culture-generating power. Folk-song religion was stated as the source of signs and symbols as well as moral norms distinguishing between the good and the evil. As in Bīne's case, the split between the oral nature of folksongs and visual arts was not resolved, resulting in an unconvincing combination of realist and symbolist means in his own creative output.

Teacher and writer Eduards Mēklers in his turn tried to bridge this gap between theosophical and nationalist conceptions, stating that, although religion is the same in its essence for all humankind, forms still should be local and national. He proposed to widen the folklore-based heritage with other artworks of European origin endowed with religious spirituality, especially those of Italian Renaissance. He conceived of the public worship as a work of art, a divine opera consisting of painting, sculpture, architecture, music and even "the modern ballet and plastics", pointing towards Richard Wagner's and Emile Jacqué-Dalkroze's theories popular at the time.

One can conclude that the tension and shifting priorities in relations between art and religion are still united by the dominant "theo-aesthetic vision" (as proposed by Mark Taylor) whose aim is to establish the union with the Absolute largely based on collective, nationally oriented and meaningful creativity emerging from elements of realism and principles of classical harmony.

JURIS VASIĻJEVS AND RESEARCH OF THE SACRED ARCHITECTURE IN LATVIA

By Ilmārs Dirveiks

The architect Juris Vasiļjevs (Yury Vasilyev, 1928–1993) is one of the most renowned specialists of sacred architecture history in Latvia in the second half of the 20th century. Research in the history of architecture is Vasiļjevs' central vocation materialised in several dozens of scientific publications and two monographs. This contribution was made possible by the researcher's versatile personality that allowed solving general art-historical questions from the widest variety of aspects and differently from other opinions.

The history of theories, hypotheses and conclusions related to research of the sacred architecture in Latvia is rich in successes, surprises and errors. Theoretical schemes devised by historians of art and architecture are in fact completely dependant upon the basic information – the primary source of written evidence and

the object itself. It is known that archival records on the oldest monuments are very limited. So a major part of work concerns searches for influences and analogies, assessing the formal traits and the overall background of historical events. Many publications testify to respectable results. Still we should not forget that theories are based on a very flimsy ground – the idea of the architectural object itself. Research of sacred architecture faces objective difficulties conditioned by the specificity of churches. Detailed inspection of the building is largely possible only during major repairs and reconstruction works. These are rarely carried out in churches in comparison with, for instance, dwelling houses.

Many generalisations and hypotheses are made after approximate visual inspection whose quality is directly dependant upon the researcher's experience, skill, responsibility and honesty. Incomplete basic information can generate a chain of further misunderstandings and errors. But there are several authors whose work in the phase of initial research has stood the test of time. One of the most prominent figures in the 2nd half of the 20th century is the architect Juris Vasiļjevs.

Vasiļjevs' contribution to the history of Latvian art and architecture is considered several times. He maintained that high-quality research is possible only on the basis of a complex study.

Inspecting closer just one part and method of an outstanding researcher of architecture, one can see the preparation of a high-quality primary material for further study. These are surveys, studies of the evolution of the building's volumes and forms, explanations of semantics and symbols of details. Such is the work carried out in the oldest medieval churches of Latvia – Riga Dome and St. James' Church, Cēsis St. John's Church and Valmiera St. Simon's Church. Scrupulous research notes and sketches testify to the researcher's high sense of responsibility. Vasiļjevs was not afraid of the evolutions in his views evident in publications separated by a longer time span.

Vasiļjevs was able to conceive of the church architecture in a wider context and at the same time to delve into particular construction elements and interior details. To analyse the forms of plastic décor (for example, epitaphs) and decipher the artists' creative method, both mathematical regularities and links with the overall constructive system of the object, its logic and changes, is used.

The capacity of empirical thought has its limits beyond which the vicious circle of never-ending interpretation begins. So it seems important to stress the initial study of research and related working methods. Construction researcher is the person working at the initial phase, being in the closest relation with the object under scrutiny, and puts down exact records. Examining and recording the evolution of building forms as well as their mutual connections with constructions and materials, the primary information (sources) is created, later to be used by theoreticians. Vasiļjevs' talent was aimed precisely in this direction, introducing the methods of architectural research, novel in Latvia of the 1950s. Its main essence was thorough accumulation of written and iconographic material combined with detailed research in situ.

Vasiļjevs lived and worked in a period when historians had no chances to work at Western archives as is common today. In such

circumstances significant work was carried out in the archives of Moscow and St. Petersburg that were easier to access. Vasiljevs tried not to doubt previous conclusions theoretically but to test hypotheses and assumptions in situ. When written sources are lacking, the object becomes the source of information. These are advantages of a building researcher in comparison with a purely theoretical analysis.

The complex analytical method, taking into account what is incontestable and evident in situ sometimes led to daring hypotheses. The hypothesis of Valmiera St. Simeon's Church construction phases is noteworthy. The graphic reconstruction shows an unusual solution. This demonstrated a high level of researcher's erudition and pedantic delving deep into the object of research, unusual at that time.

The researcher's sketches demonstrate huge amount of invisible work done before the results are published, even in the form of a small entry. Looking into sketches and drawings, a particular carefulness, even pedantry stands out. Perfect handwriting, correct, convincing drawing with coloured pens and felt-tip markers, almost without corrections. Vasiljevs did not complete his work on the art and architecture of the period of feudalism. A monograph on urban architecture was left unfinished.

Today we know that Vasiljevs has worked out not subjective assumptions but scientifically grounded conclusions. He was aware of not being the pioneer of this field, as he knew well the history of monument research in Latvia. Historians of architecture at the same time have been activists of monument protection. Vasiljevs also had an important role in the practice of monument protection. Besides everyday work in various boards and commissions of monument protection, he organised summer practical works for the students of architecture during which surveys of several churches were also made. Although these surveys by students are not always professional, they often remain the only significant material on the object.

Professional in situ research of the oldest objects of sacred architecture in Latvia in the 2nd half of the 20th century has led to many shifts in long-established ideas on many monuments of art and architecture. The architect Juris Vasiljevs has made a great contribution to this work.

Experience and working methods of the 20th century researchers dealing with sacred art and architecture show that a high-quality result would be developed on conclusions and generalisations based on scrupulous consideration of discoveries in parallel fields. This is a working method that seriously inspects and critically assesses the initial information gained from the object.

CONTEMPORARY ART IN SACRED SPACE. ALTARPIECE BY HELĒNA HEINRIHSONE FOR THE KOLKA LUTHERAN CHURCH

By Ieva Astahovska

In the 20th century many artists have created both artworks for religious purposes and commissioned by the church as well as works depicting Christian motifs or influenced by them but not directly intended for display in sacred premises. Classical examples reveal the significance of this subject and motifs in modernists' works; a growing interest in this field is evident since the 1980s. From the viewpoint of means and messages these artworks are of the widest possible scope – from decorative compositions to openly shocking works that have created wide-range scandals and made to discuss the current value judgements.

Interpretations of Christian motifs, including those considered heretic and blasphemous by the church authorities, have been most influential in culture products like visual arts, literature, theatre, cinema, music; they are used many times as allegorical references to stress topical themes or problematic issues and values. Such works that have earned excellent reputation or are highly popular and recognised in the cultural context, have often been criticised by the church and traditionally oriented Christians mainly because of violating Christian canons and important principles of Christian iconography or way of expression.

In Latvia the most interesting reflections on Christianity in contemporary art are related to the sacred space where the basic tenets of Christian canon and message are respected, transgressing the accepted boundaries of expression and creativity. The most widely known precedents are Sarmīte Māliņa's and Kristaps Kalns' video installation "Altarpiece" at St. Mary Magdalene's Catholic Church in Riga in Easter 2006, and Helēna Heinrihsone's altarpiece for the Kolka Lutheran Church painted in 1993.

In the Kolka altarpiece a canonical Christian theme is related to contemporary artistic language, revealing the liturgical message from a subjective standpoint; the artist has emphasised the feminist reading of the sacrifice. The message of the altarpiece is largely created by the symbolic use of dazzling colours. Perception of this work was marked by a strong resonance as professionals were approving but the wider public was infuriated and plunged into polemics about the offence to the congregation's religious feelings. The basis of conflict emerged from the public ignorance of modern art but the arguments merged with those of the theological sort.

Māliņa's and Kalns' Easter video installation at St. Mary Magdalene's Church, an easily perceptible illustration of the Resurrection with up-to-date technological means, was related to the wish to introduce contemporary art forms and mode of depiction into sacred space, inviting reflections on the parallels between religion and contemporary social environment. The most of society accepted the video altarpiece as a positive introduction of the modern world in the church, but conservative church members perceived the work as unsuited and stated that modern art forms are not apt in a traditional church where liturgical rituals and service items have been established for many centuries.

Latvian examples demonstrate quite differing positions of the church on the presence of contemporary art, reflecting the complicated relationships between Christianity and the art of today.

Catholic Church prefers art that does not offend religious feelings from the viewpoint of the church, and that mostly hark back to traditional and past artistic values rather than innovative experiments, assuming that the modernist way of expression is restricted in regard to the issue of faith. Assuming that tradition has a special authority in sacred art, Catholic Church strongly holds to the idea that a Christian artist's point of reference could not be contemporary culture. Compared to the traditional attitude of the Catholic Church, Protestant sacred art is more intellectualised and visually abstracted. The issue of "images" is also the most complex issue not just in the crossing of art and church but also inside the church, being the cause of disagreements and diverging opinions of different confessions.

The main problems arising at the point of intersection of art involved in or based on the Christian tradition, and the theological critique of the deconstruction of meaning emerge from fundamentally different attitudes and interests of church and art. According to the church, Christian motifs should not reveal content as such but rather relations and symbolism, but art is attracted by the wish to speak about the divine in the mundane language, to capture and reveal its expressive potential, the complex human existence, subjectivity, the spirit of the epoch, social and ethical relations.

PHOTOGRAPHS IN THE BIBLE DESIGN (LBS, 2005): SPECIFICITY AND PROBLEMS

By Ieva Lejasmeijere

The subject of photography as part of the Bible design is rather related to popular visual culture, not to contemporary sacred art. Still such art in Latvia is rarely found and poorly researched. Also Bibles with a conceptually different book design are not published here. That is why this article deals with the Bible published by the Latvian Bible Society (LBS) in 2005 – texts of the Old and New Testaments that are supplemented with coloured, illustrated commentaries, the so-called insets. This is a reprint of the German Bible Society edition from 2002, corresponding to various editions issued by Bible Societies of different European countries and the USA.

Historically different attitudes have developed towards the visual image of the Holy Scriptures – the ornamental one preserved by Judaism and the narrative one cultivated by Christianity since the Middle Ages; its initial educative motivation grounds also the present need for illustrated editions aimed at children. There are Bibles with thematically apt reproductions of paintings or drawings. Apart from the mysterious artistic value, knowing of iconography matters as well.

Still today when visual manipulation is abundant the selection of images for the Bible is significant because the picture in a sense challenges the text, almost questioning if the word came first, as images come ahead of texts and influence their perception.

The Bible starts to near the field of popular culture along with the introduction of print technologies and beginnings of the Bible industry in Europe and the USA; today it is a largely common product sold at the international market. Photography has been involved in Bible design since the mid-19th century when the first travel photographs with views of Palestine and Egypt taken by Francis Frith were published in England; later these were included in the first photo-illustrated edition of the Bible – the so-called Queen's Bible.

Coloured photographs are largely used to illustrate the "inset Bibles". From the viewpoint of photographic grammar and its relation to the written text, principles of the popular visual aesthetics in this edition run into almost comic relationships with the text and its content.

Publishers have attempted to show the contemporary look of the places mentioned in the Bible, also associative or direct equivalents of them. The visual experience has changed significantly since the mid-19th century when documental views from Biblical places could stir particular emotions. Still present editions of the Bible still hold on to this method, as if carrying on the "demythologisation" of the Holy Scriptures started in the 19th century.

The mass of photographic human images appear in European and American Bible illustrations since the 1970s. One can recognise the particular decade from the clothes, hair style, decorative cosmetics as well as technologies of image making. Historically created clichés of Western culture also appear in photographic comments on Biblical topics.

The stylistics of visual ads and photo coverage in the Bible is understandable from the viewpoint of publishers as they financially cannot afford to commission original illustrations from artists, either painters or photographers, still it is hard to believe that "inset Bibles" is the right way to make the Holy Scriptures accessible to people as they might be not only familiar with this trivial language but also fed up with it.

The specificity of the medium causes doubts as to its potential in sacred art, lacking formal and imaginative resources of either painting or architecture. Still it is not impossible that the Latvian Bible Society could make an experiment some day, inviting contemporary artists to reflect on Biblical themes; they might choose to work in photography as well.

ATTĒĻU SARAKSTS

Saisinājumi

- BCB – Baltijas Centrālā bibliotēka
LAB RRGN – Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa
LNB – Latvijas Nacionālā bibliotēka
LNMM – Latvijas Nacionālais mākslas muzejs
LNVM – Latvijas Nacionālais vēstures muzejs
LPM – Rundāles pils muzejs
LVVA – Latvijas Valsts vēstures arhīvs
RMKA – Rīgas metropolijas kūrījas arhīvs
RTMM – Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs
RVKM – Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs
VKPAI PDC – Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrs
n. v. – ne vēlāk par

ELITA GROSMANE

Rīgas Doms gadsimtu gaitā un paradigmas maiņas rekonstrukcijā

1. Rīgas Doms. Foto: Marika Vanaga, 2008.
2. Vilhelma fon Štrika zīmējums. Viduslaiku gleznojums "Marijas kronēšana" virs ziemeļu portāla. 14. gs. sākums. No: *Siebenter Rechenschaftsbericht der Abtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für den Rigaschen Dombau für das Jahr 1891*. Rīga, 1892, Bl. 4.
3. Vilhelma fon Štrika zīmējums. Viduslaiku gleznojums "Kristus ciltskoks" virs ziemeļu portāla. 14. gs. sākums. No: *Siebenter Rechenschaftsbericht der Abtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für den Rigaschen Dombau für das Jahr 1891*. Rīga, 1892, Bl. 3.
4. Kords Meiers (?). Gleznojums uz ziemeļu portāla durvim. 17. gs. beigās–18. gs. sākums. No: Guleke, R. *Alt Livland*. Leipzig, 1896, Lief. 5, Taf. 8.
5. Apbūvētais Rīgas Doms. Foto no: Reinholda Gulekes kolekcija. BCB.
6. Doma interjers pirms pārveides. 19. gs. 80. gadi. No: Guleke, R. *Alt Livland*. Leipzig, 1896, Lief. 5, Taf. 3.
7. Rietumu portāls 1862. gadā. Foto: Karls Šulcs. LNVM.
8. Johana Daniela Felsko piebūve virs ziemeļu portāla 1867. gadā. Foto: Karls Šulcs. LNVM.

9. Skats uz kanceli un ērģelēm ap 1870. gadu. Foto: Karls Šulcs. Reinholda Gulekes kolekcija. BCB.
10. Doma interjers līdz 1883. gadam un pēc 1895. gada. Foto no: Reinholda Gulekes kolekcija. BCB.
11. Reinholda Gulekes Doma rietumu torņu rekonstrukcijas piedāvājums. 1884. No: Guleke, R. *Der Dom zu Riga*. *Baltische Monatsschrift*, 1884, Bd. 31, Taf. 20.
12. Reinholda Gulekes priekšlikums interjera gleznojumiem. 1884. No: Guleke, R. *Der Dom zu Riga*. *Baltische Monatsschrift*, 1884, Bd. 31, Taf. 18.
13. Johans Kristofs Broce. Doma dienvidu fasāde. 1786. Johana Kristofa Broces kolekcija. LAB RRGN.
14. Karls Neiburgers. Doma dienvidu fasāde pirms pārveides. Ap 1885. LNVM.
15. Karls Neiburgers. Doma dienvidu fasāde pēc pārveides. Ap 1885. LNVM.
16. Karls Neiburgers. Jaunā mācītājmāja. 1887. Foto: Karls Šulcs. LNVM.
17. Karls Mormanis. Kapitula zāles un krustejas atjaunošanas projekts. 19. gs. 90. gadu sākums. No: *Vierter Rechenschaftsbericht der Abtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für den Rigaschen Dombau für das Jahr 1888*. Rīga, 1889, Bl. 3.
18. Aizmūrētās arkādes atklāšana. Foto no: LNVM.
19. Rekonstruētā arkāde un tonzorijs. Foto no: LNVM.
20. Karls Mormanis. Tonzorija ūdenstrauka projekts. 1893. LNVM.
21. Doma dienvidu fasādē un pagalmā pēc atjaunošanas. 1894. Foto no: Reinholda Gulekes kolekcija. BCB.
22. Projekts gleznojumiem Doma altāra korī. 19. gs. 90. gadu sākums. RVKM.
23. Ziemeļu portāls pēc Johana Daniela Felsko piebūves nojaukšanas. No: *Siebenter Rechenschaftsbericht der Abtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für den Rigaschen Dombau für das Jahr 1891*. Rīga, 1892, Bl. 2.
24. Vilhelms Neimanis. Doma priekšhalles projekta variants. Tušas zīmējums. LNVM.
25. Vilhelms Neimanis. Projekts margu kalumiem Marijas kapelā. 1906. LNVM.
26. 2000. gadā noņemtais apmetums ziemeļu joma kapelās. Foto: Marika Vanaga, 1998.

RŪTA KAMINSKA

Austrumlatvijas rekatolizācija un tās ietekmētais baznīcu arhitektūras un mākslas mantojums

1. Latvijas teritorijas karte – Livonija un Kurzemes hercogiste 18. gadsimtā. Publicējis Mateuss Seuters Augsburgā [17.]. No: LNB, Rktl-2/13.
2. Krāslavas baznīcas cēlētājs Konstantīns Ludvīks Plāters. Filipo Kastaldi gleznotais portrets Krāslavas katoļu baznīcā. 1760–1762. Foto: Marika Vanaga.
3. Krāslavas baznīcas cēlēja Auguste Plātere. Filipo Kastaldi gleznotais portrets Krāslavas katoļu baznīcā. 1760–1762. Foto: Marika Vanaga.
4. Viļānu bernardiešu klostera un katoļu baznīcas fasāde cēlētājs Mišals Rīks. Nezināma autora gleznots portrets Viļānu katoļu baznīcā. 1772. Foto: Marika Vanaga.
5. Viļānu katoļu baznīca. Foto: Rūta Kaminska, 2006.
6. Pasienes katoļu baznīca. Foto: Rūta Kaminska, 2005.
7. Aglonas katoļu baznīca. Foto: Marika Vanaga, 1998.
8. Daugavpils jezuitu baznīca. Foto no: VKPAI PDC, 1929.
9. Ilūkstes pilsētas skats ar jezuitu baznīcu centrā. Foto no: VKPAI PDC, 1913.
10. Piedrujas katoļu baznīca. Foto: Marika Vanaga, 1998.
11. Piedrujas katoļu baznīcas interjers. Foto no: VKPAI PDC, 1985.
12. Feimaņu katoļu baznīcas interjers. Foto: Marika Vanaga, 1998.
13. Krāslavas katoļu baznīca. Foto: Marika Vanaga, 2004.
14. Feimaņu katoļu baznīca. Foto: Marika Vanaga, 2007.
15. Indriņas katoļu baznīca. Foto: Rūta Kaminska, 2007.
16. Pušas katoļu baznīca. Foto: Marika Vanaga, 2008.
17. Pušas katoļu baznīcas interjers. Foto: Marika Vanaga, 1998.
18. Malnavas katoļu baznīca. Foto: Rūta Kaminska, 2005.

ANNA ANCĀNE

Sv. Pētera baznīcas tornis un fasāde – jauna dekoratīva paradigma Rīgas 17. gs. otrās puses sakrālajā arhitektūrā

1. Sv. Pētera baznīcas torņa fragments. Foto: Anna Ancāne, 2006.
2. Sv. Pētera baznīcas tornis. Kopskats. Foto: Anna Ancāne, 2006.
3. Antonio Petrīni. Vircburgas Sv. Jāņa klostera baznīca. 1670–1691. No: http://image03.webshots.com/3/5/59/0/14755900szlWyVkcMi_fs.jpg.
4. Hamburgas Sv. Katrīnas baznīcas tornis. 1657. No: <http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Hamburg.St.Katharinen.jpg>.
5. Hendriks de Keisers. Amsterdams Rietumu baznīca. No: <http://noordhollandchurches.tripod.com/amsterdammwesterkerk.html>.
6. Ruperts Bindenšū. Sv. Pētera baznīcas torņa projekts. No: LVVA, 1427. f., 1. apr., 239. l., 5. lp.
7. Bartolomeuss Franss Dreifhauts, Ārents van des Grāvesande. Midelburgas Austrumu baznīca. No: <http://archimon.bravepages.com/zeeland/middelburgoosterkerk.html>.
8. Ārents van des Grāvesande. Leidenes Marekerk baznīca. No: <http://archimon.tripod.com/zuid-holland/leiden.html>.
9. Johans Heinrihs Vilberns. Pērnavas Sv. Elizabetes baznīca. No: www.eelk.ee/~eelk7/teelised/en_kirik.php?id=43.
10. Matišu luterāņu baznīcas apsīdas logs. Foto: Anna Ancāne, 2006.
11. Logs virs Sv. Pētera baznīcas rietumu fasādes portāla. Foto: Anna Ancāne, 2006.
12. Ruperts Bindenšū. Sv. Pētera baznīcas portāla un loga projekts. No: LVVA, 1427. f., 1. apr., 239. l., 6. lp.
13. Jakobs van Kampens. Hārlemas Jaunā baznīca. No: www.bavo.nl/bladen/nkfotos.htm.

KRISTĪNE OGLE

Ieskats jezuītu ordeņa ikonogrāfijā. Latvijas tēlotājas mākslas pieminekļu izpētes problemātika

1. Nezināms mākslinieks. Erceņģelis Miķelis. Skaistkalnes baznīca. 18. gs. Foto: Jānis Ogle, 2006.
2. Jakopo del Konte. Svētais Ignacijs. 1556. No: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/f/f9/20060807195456/Ignatius_Loyola.jpg.

3. Alonso Sančess-Koeljo. Svētais Ignacijs. 1585. No: Levy, E. *Propaganda and the Jesuit Baroque*. Berkeley, 2004, fig. 28.
4. Nezināms mākslinieks. Svētais Ignacijs Lojola. Ozolaines baznīca. 18. gs. Foto: Kristīne Ogle, 2006.
5. Nezināms mākslinieks. Svētais Francisks Ksavers. No Līvberzes baznīcas. 18. gs. pirmā puse. Tagad RPM. No: *Rundāle. Pils muzejs*. Rīga, 2001, 76. lpp.
6. Nezināms mākslinieks. Svētais Francisks Ksavers. Ambeļu baznīca. 18. gs. otrā puse. Foto: Marika Vanaga, 2005.
7. Nezināms mākslinieks. Svētais Francisks Ksavers. Lietuva. 18. gs. No: *Lietuvos vienuolynų dailė*. Vilnius, 1998, p. 14.
8. Nezināms mākslinieks. Francisks Heronimo. Pušas baznīca. 18. gs. vidus. Foto: Kristīne Ogle, 2006.
9. Nezināms mākslinieks. Svētais Ignacijs Lojola. Rogaižu kapela. 19. gs. pirmā puse. Foto no: VKPAI PDC.
10. Nezināms meistars. Svētais Francisks Ksavers. Indricas baznīcas retabla otrā stāva figūra. 1823 (?). Foto: Kristīne Ogle, 2006.
11. Nezināms meistars. Svētais Ignacijs Lojola. Indricas baznīcas retabla otrā stāva figūra. 1823 (?). Foto: Kristīne Ogle, 2006.
12. Nezināms meistars. Svētais Ignacijs Lojola (?). Aulejas katoļu baznīca. 1790. Foto: Kristīne Ogle, 2005.
13. Nezināms mākslinieks. Svētais. Ambeļu baznīca. 18. gs. Foto: Kristīne Ogle, 2006.
14. Nezināms meistars. Svētais Francisks Ksavers (?). Skulptūra Krāslavas katoļu baznīcā. 19. gs. Foto no: VKPAI PDC.
15. Pīters Pauls Rubens. Svētais Ignacijs Lojola. Ap 1621. Sibiu. *Brukenthal Museum*. No: www.codart.nl.
16. Nezināms mākslinieks. Svētais. No Dagdas baznīcas. 18. gs. Tagad Krustpils katoļu baznīcā. Foto: Rūta Kaminska, 2004.
17. Nezināms meistars. Svētais Ignacijs Lojola un svētais Francisks Ksavers. Skaistkalnes baznīcas retabla otrā stāva figūras. 17. gs. 90. gadu sākums. Foto: Kristīne Ogle, 2006.
18. Nezināms meistars. Svētais Ignacijs Lojola un svētais Francisks Ksavers. Indricas baznīcas retabla otrā stāva figūras. 1823 (?). Foto: Marika Vanaga, 2007.
19. Nezināms meistars. Svētais Ignacijs Lojola un svētais Francisks Ksavers. Jelgavas katoļu baznīcas retabla otrā stāva figūras. 18. gs. vidus. Foto no: RMKA, Jelgavas Sv. Jura baznīcas lieta.

20. Nezināms meistars. Svētais Ignacijs Lojola (?) un svētais Francisks Ksavers (?). Aulejas katoļu baznīca. 1790. Foto: Kristīne Ogle, 2005.
21. Nezināms meistars. Svētais Aloizijs Gonzaga (?) un svētais Francisks Ksavers. Subates katoļu baznīcas retabla otrā stāva figūras. 18. gs. beigas. Foto: Marika Vanaga, 2005.

ILZE JAKUŠA-KREITUSE

Vecicībnieku ikonu glezniecība: Baltijas ikonu gleznotāji un viņu mantojums Latvijas vecicībnieku dievnamos

1. Gavriļa Frolova darbnīcas zīmogs. Foto: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
2. Gavriļs Frolovs. Pestītājs. Foto: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
3. Pimēns Sofronovs. Marijas pasludināšana. Foto: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
4. Pimēns Sofronovs. Svētais Ilarions Jaunais. Foto: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
5. Rīgas Grebenščikova vecicībnieku draudzes lūgšanu zāles kopskats. Griestu plafonā – Konstantīna Pavlova "Kristus Visuvaldītājs". Foto: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
6. Semjons Bikodorovs. Golgātas krusts. 1968. Foto: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
7. Semjons Bikodorovs. Svētais Katānijas Kirils. 1968. Foto: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
8. Semjons Bikodorovs. Svētā kņaziene Olga. 1968. Foto: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.

IVETA LEITĀNE

RaShY tipa sinagogas Latvijā

1. Vormsas sinagoga. Dienvidrietumu siena. Labajā pusē – RaShY kapelas jumts. Foto: Iveta Leitāne, 2001.
2. Ludzas Lielā sinagoga. Celta 1840. gadā (rekonstruēta 1937. gadā). No: *The set of cards "Latvia. Synagogues and rabbis. 1918–1940"*. Rīga: Shamir, 2005.
3. Ludzas Jaunais lūgšanu nams Vienības ielā. Celts 1860. gadā. No: *The set of cards "Latvia. Synagogues and rabbis. 1918–1940"*. Rīga: Shamir, 2005.
4. Dagdas lūgšanu nams. Celts 1897. gadā (rekonstruēts 1926. gadā). No: *The set of cards "Latvia. Synagogues and rabbis. 1918–1940"*. Rīga: Shamir, 2005.
5. Maltas lūgšanu nams (pārbūvēts). Foto: Iveta Leitāne, 2001.

6. Heimo lūgšanu nams Krustpilī. Celts 1890. gadā. No: *The set of cards "Latvia. Synagogues and rabbis. 1918–1940"*. Rīga: Shamir, 2005.
7. Riebiņu Jaunais lūgšanu nams. No: *The set of cards "Latvia. Synagogues and rabbis. 1918–1940"*. Rīga: Shamir, 2005.
8. Rēzeknes Zālais lūgšanu nams. Celts 1845. gadā (rekonstruēts 1939. gadā). No: *The set of cards "Latvia. Synagogues and rabbis. 1918–1940"*. Rīga: Shamir, 2005.
9. Daugavpils Rogačovera lūgšanu nams. Celts 1840. gadā (rekonstruēts 1936. gadā). No: *The set of cards "Latvia. Synagogues and rabbis. 1918–1940"*. Rīga: Shamir, 2005.
10. Daugavpils Surīca lūgšanu nams. Celts 1895. gadā (rekonstruēts 1936. gadā). No: *The set of cards "Latvia. Synagogues and rabbis. 1918–1940"*. Rīga: Shamir, 2005.
11. Kārsavas Vecā sinagoga. Celta 1884. gadā. No: *The set of cards "Latvia. Synagogues and rabbis. 1918–1940"*. Rīga: Shamir, 2005.
12. Balvu lūgšanu nams. Celts 1910. gadā. No: *The set of cards "Latvia. Synagogues and rabbis. 1918–1940"*. Rīga: Shamir, 2005.

ANITA BISTERE

Roberta Augusta Pflūga projektēto pareizticīgo baznīcu arhitektūra Latvijā

1. Ēka Krišjāņa Valdemāra ielā 17. Foto: Anita Bistere, 2008.
2. Ēka Kalpaka bulvārī 3. Foto: Anita Bistere, 2008.
3. Ēka Kalpaka bulvārī 1. Foto: Anita Bistere, 2008.
4. Ēka Raiņa bulvārī 21. Foto: Anita Bistere, 2008.
5. Ēka Raiņa bulvārī 23. Foto: Anita Bistere, 2008.
6. Ēka Jura Alunāna ielā 2. Foto: Anita Bistere, 2008.
7. Ēka Krišjāņa Valdemāra ielā 4. Foto: Anita Bistere, 2008.
8. Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāle Brīvības bulvārī 23. Foto: Anita Bistere, 2005.
9. Rīgas Vissvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo baznīca Mēness ielā 3. Foto: Anita Bistere, 2006.
10. Ēka Krišjāņa Valdemāra ielā 4. Ieejas portāls. Foto: Anita Bistere, 2008.
11. Salacgrīvas pareizticīgo baznīca. Foto: Anita Bistere, 2005.
12. Jāņukalna pareizticīgo baznīca. Foto no: VKPAI PDC, 1928.
13. Salacgrīvas pareizticīgo baznīcas plāns. Zīmējusi Anita Bistere.
14. Jāņukalna pareizticīgo baznīcas plāns. Zīmējusi Anita Bistere.
15. Jāņukalna pareizticīgo baznīcas zvanu tornis. Foto: Anita Bistere, 2005.
16. Salacgrīvas pareizticīgo baznīcas zvanu tornis. Foto: Anita Bistere, 2005.
17. Jāņukalna pareizticīgo baznīcas kupoli. Foto: Anita Bistere, 2005.
18. Salacgrīvas pareizticīgo baznīcas logs. Foto: Anita Bistere, 2005.
19. Jāņukalna pareizticīgo baznīcas logs. Foto: Anita Bistere, 2005.
20. Salacgrīvas pareizticīgo baznīcas ieejas portāls. Foto: Anita Bistere, 2005.
21. Jāņukalna pareizticīgo baznīcas ieejas portāls. Foto: Anita Bistere, 2005.
22. Salacgrīvas pareizticīgo baznīcas interjers. Foto: VKPAI PDC, 1987.
23. Salacgrīvas pareizticīgo baznīcas interjers. Foto: VKPAI PDC, 1987.
24. Kokneses pareizticīgo baznīca. Foto: VKPAI PDC, 1930.
25. Līderes pareizticīgo baznīca. Foto: Anita Bistere, 2005.
26. Vestienas pareizticīgo baznīca. Foto: VKPAI PDC, 1928.
27. Līderes pareizticīgo baznīcas plāns. Zīmējusi Gunta Bistere.
28. Vestienas pareizticīgo baznīcas plāns. Zīmējusi Gunta Bistere.
29. Līderes pareizticīgo baznīcas zvanu tornis. Foto: Anita Bistere, 2005.
30. Līderes pareizticīgo baznīca. Foto: Anita Bistere, 2006.
31. Līderes pareizticīgo baznīcas logi. Foto: Anita Bistere, 2006.
32. Vestienas pareizticīgo baznīcas logi. Foto: Anita Bistere, 2005.
33. Kokneses pareizticīgo baznīcas ieejas portāls. Foto: VKPAI PDC, 1930.
34. Līderes pareizticīgo baznīcas ieejas portāls. Foto: Anita Bistere, 2005.
35. Vestienas pareizticīgo baznīcas ieejas portāls. Foto: Anita Bistere, 2006.
36. Līderes pareizticīgo baznīcas interjers. Foto: VKPAI PDC, 1928.
37. Līderes pareizticīgo baznīcas interjers. Foto: VKPAI PDC, 1928.
38. Vestienas pareizticīgo baznīcas iekšskats. Foto: Anita Bistere, 2006.
39. Vestienas pareizticīgo baznīcas iekšskats. Foto: Anita Bistere, 2006.
40. Lēdurgas pareizticīgo baznīcas plāns. Zīmējusi Gunta Bistere.
41. Jāņuciema pareizticīgo baznīcas plāns. Zīmējusi Gunta Bistere.
42. Lēdurgas pareizticīgo baznīca. Foto: Anita Bistere, 2006.
43. Lēdurgas pareizticīgo baznīcas torni. Foto: Anita Bistere, 2006.
44. Jāņuciema pareizticīgo baznīcas torni. Foto: Anita Bistere, 2005.
45. Lēdurgas pareizticīgo baznīcas logs. Foto: Anita Bistere, 2006.
46. Lēdurgas pareizticīgo baznīcas ieejas portāls. Foto: Anita Bistere, 2006.
47. Lēdurgas pareizticīgo baznīcas iekšskats. Foto: Anita Bistere, 2006.
48. Skrudalienas pareizticīgo baznīcas plāns. Zīmējusi Gunta Bistere.
49. Skrudalienas pareizticīgo baznīca. Foto: VKPAI PDC, ap 1927.
50. Skrudalienas pareizticīgo baznīcas lievenis. Foto: VKPAI PDC, ap 1933.
51. Skrudalienas pareizticīgo baznīcas interjers. Foto: VKPAI PDC, ap 1933.
52. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīca. Foto: Anita Bistere, 2005.
53. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo koka baznīca 1884. gadā. No: Васильев, Н. *Древний Свято-Духовский храм в городе Якобштадте*. С.-Петербург: Типография А. С. Суворина, 1889, с. 25.
54. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīcas zvanu tornis. Foto: Anita Bistere, 2005.
55. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīcas plāns. Zīmējums. 1940. VKPAI PDC.
56. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīcas kupoli. Foto: Anita Bistere, 2005.
57. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīcas zemdžegas joslas fragments. Foto: Anita Bistere, 2005.
58. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīcas logs. Foto: Anita Bistere, 2005.
59. Jēkabpils Sv. Gara pareizticīgo baznīcas koka galerija. Foto: Anita Bistere, 2005.
60. Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāle. Foto: Anita Bistere, 2005.
61. Rīgas Vissvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo baznīca. Foto: Anita Bistere, 2006.
62. Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāles plāns. No: *Riga und seine Bauten*. Riga, 1903, S. 182.
63. Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāles kupoli. Foto: Anita Bistere, 2006.
64. Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāles zvanu tornis. Foto: Anita Bistere, 2006.

65. Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāles fasādes fragments. Foto: Anita Bistere, 2006.
66. Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāles fasādes fragments. Foto: Anita Bistere, 2006.
67. Kapliča blakus Rīgas Vissvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo baznīcai. Foto: Anita Bistere, 2006.
68. Rīgas Vissvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo baznīcas kupols. Foto: Anita Bistere, 2006.
69. Rīgas Vissvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo baznīcas ieejas daļa. Foto Anita Bistere, 2006.
70. Rīgas Vissvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo baznīca. Foto Anita Bistere, 2006.
71. Rīgas Vissvētās Dievmātes Patvēruma pareizticīgo baznīcas ieejas daļas fragments. Foto: Anita Bistere, 2006.

DAINA LĀCE

19. gadsimta neogotiskie altāri Latvijas luterāņu baznīcās

1. Rīgas Doma altāris. 1816–1820. Foto no: VKPAI PDC, n.v. 1896.
2. Kalsnavas baznīcas altāris. 1832–1835. Baznīca Otrajā pasaules karā nopostīta. Foto no: VKPAI PDC, 1928.
3. Vecpiebalgas baznīcas altāris. 1845. Baznīca Otrajā pasaules karā nopostīta. Foto no: VKPAI PDC.
4. Zalves baznīcas altāris. 1855. Baznīca Otrajā pasaules karā nopostīta. Foto no: VKPAI PDC.
5. Rūjienas baznīcas altāris. 1855–1856. Foto no: VKPAI PDC, 1929.
6. Smiltenes baznīcas altāris. 1857–1859. Foto no: VKPAI PDC.
7. Ērgļu baznīcas altāris. 1864. Foto no: VKPAI PDC.
8. Cēsu Sv. Jāņa baznīcas altāris. 1858. Foto: Daina Lāce, 2008.
9. Rīgas Sv. Pētera baznīcas altāris. 1853. Foto no: VKPAI PDC.
10. Nirnbergas pilsētas patrona svētā Zēbalda relikviārijs Nirnbergas Sv. Zēbalda baznīcā. Foto: D. Gebier, 2007.
- 11.–12. Nirnbergas pilsētas patrona svētā Zēbalda relikviārija kopijas Londonas un Maskavas muzejos. Foto: Daina Lāce, 2008.
13. Teodors Zeilers. Talsu baznīcas altāra uzmērījums. 1888. VKPAI PDC.

14. Saukas baznīcas altāris. 1865. Foto: Marika Vanaga, 1997.
15. Lazdonas baznīcas altāris. 1867. Foto: Daina Lāce, 2008.
16. Sunākstes baznīcas altāris. 1870. Foto no: VKPAI PDC, 1940.
17. Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas altāris. 1869. Foto: Daina Lāce, 2008.
18. Makss Pauls Berči. Cesvaines baznīcas altāra projekts. 1874. Liepājas muzejs, LVMM 3829.
19. Cesvaines baznīcas altāris. 1879. Foto no: VKPAI PDC, 1928.
20. Jaunpiebalgas baznīcas altāris. 1879 (?). Foto: Daina Lāce, 2008.
21. Seces baznīcas altāris. 1878. Foto no: VKPAI PDC, 1977.
22. Bārbeles baznīcas altāris. 19. gs. 80. gadi. Foto: Daina Lāce, 2006.
23. Velēnas baznīcas altāris. 1898. Foto: Daina Lāce, 2008.
24. Gaujienas baznīcas altāris. 1892. Baznīca Otrajā pasaules karā nopostīta. Foto no: VKPAI PDC, 1929.
25. Vilhelms Neimanis. Skice Rīgas Doma baznīcas altārim. 1896. Papīrs, zīmulis, akvarelis. 37,5x47,8 cm. LNVM, VN 871. Nr. 31190.
26. Rīgas Doma baznīcas altāris. 1896. Foto: Teodors Ciparsons. 1961. VKPAI PDC.

INTA PUJĀTE

Jaņa Rozentāla altārglezņas

1. Kristus Ģetzemanes dārzā. 1897. Foto no: RTMM.
2. Kristus modelis altārgleznei "Kristus Ģetzemanes dārzā". 1897. Foto: Brodersens. RTMM.
3. Kristus un samariete. Ap 1900. Audekls, eļļa. Foto: Marika Vanaga, 2007.
4. Fotoattēls, ko Janis Rozentāls izmantojis, gleznojot altārgleznu "Kristus un samariete". Foto: Janis Rozentāls, ap 1900. RTMM.
5. Studija altārgleznei "Kristus un samariete". Ap 1900. Audekls, eļļa. 43x63. LNMM. Foto: Andrejs Toše, 1990.
6. Kristus un samariete. 1911. Audekls, eļļa. 98x68. LNMM. Foto: Andrejs Toše.
7. Kompozīcijas mets altārgleznei "Kristus debesbraukšana". 1903. Papīrs, akvarelis, tuša. 33,5x18. LNMM. Foto: Andrejs Toše, 1990.
8. Kristus. Studija Stendes baznīcas altārgleznei. 1903. Audekls, eļļa, 48x35. RTMM. Foto: Andrejs Toše, 1990.

9. Kristus modelis Stendes baznīcas altārgleznei. Foto: Janis Rozentāls, 1903. RTMM.
10. Kristus svēti bērnus. 1911. Audekls, eļļa. 270x160. Foto: Marika Vanaga, 2007.
11. Kristus. Studija altārgleznei "Kristus svēti bērnus". Ap 1908. Audekls, eļļa. 37,5x34. Privātipašums. Foto: Andrejs Toše, 1990.
12. Mets altārgleznei "Golgāta". Ap 1909. Kartons, pastelis. 54x30. Foto: Andrejs Toše, 1990.
13. Kristus augšāmcelšanās. 1912. Foto: Marika Vanaga.
14. Sievietes studija Marijas Magdalēnas tēlam altārgleznā "Kristus augšāmcelšanās". 1912. Audekls, eļļa. 88x60. LNMM. Foto: Andrejs Toše, 1990.

SILVIJA GROSA

Rīgas jūgendstila perioda sakrālo un sabiedrisko ēku dekors

1. Augusts Folcs. Zeva figūra bijušās rūpnīcas VEF administratīvā korpusa fasādē. 1900. Foto: Silvija Grosa.
2. Latvijas Banka. 1901–1905. Arhitekts Augusts Reinbergs. Foto: Silvija Grosa.
3. Biržas komercskola. 1902–1905. Arhitekts Vilhelms Bokslafs. No: *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*. Rīga, 1907.
4. Lielā ģilde. 1902–1904. Arhitekts Vilhelms Bokslafs. Fasādes fragments. Foto: Silvija Grosa.
5. Rīgas pilsētas mākslas muzejs. 1903–1905. Arhitekts Vilhelms Neimanis. No: Grosa, S. *Rīgas jūgendstils: Ceļvedis*. Rīga: Jumava, 2005.
6. Āta Ķeniņa skola. 1905. Arhitekti Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. No: *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*. Rīga, 1907.
7. Jaunā Sv. Ģertrūdes luterāņu baznīca. 1903–1906. Arhitekts Vilhelms fon Štriks. Foto: Silvija Grosa.
8. Krusta luterāņu baznīca. 1908–1910. Arhitekti Vilhelms Bokslafs, Edgars Frizendorfs. No: Grosa, S. *Rīgas jūgendstils: Ceļvedis*. Rīga: Jumava, 2005.
9. Sv. Trīsvienības pareizticīgo katedrāle. 1902–1907. Arhitekts Konstantīns Pēkšēns (kopā ar Aleksandru Vanagu). Fasādes fragments. Foto: Silvija Grosa.
10. Krusta baznīcas interjera dekora fragments. Foto: Silvija Grosa.
11. Krusta baznīcas solu dekors. Foto: Silvija Grosa.

STELLA PELŠE

Mākslas un reliģijas attiecību aspekti
latviešu autoru teorētiskajās atziņās
20. gs. pirmajā pusē

1. Teodors Ūders. Ap 1900. Foto: K. Dūnis (Duhnis) Valmierā. RTMM.
2. Kārlis Hamsters. Ap 1920. Foto no: RTMM.
3. Rihards Rudzītis. 20. gs. 30. gadi. Foto no: RTMM.
4. Riharda Rudziša grāmatās "Daiļuma apziņa pestīs" titullapa.
5. Jēkabs Bīne. 1926. Foto: Vilis Rīdzenieks. RTMM.
6. Eduards Mēklers. 20. gs. 20. gadu vidus. Foto no: RTMM.

ILMĀRS DIRVEIKS

Juris Vasiļjevs un Latvijas sakrālās
arhitektūras izpēte

1. Arhitekts Juris Vasiļjevs. 20. gs. 70. gadi. Foto no Jura Vasiļjeva ģimenes arhīva.
2. Studentam Jurim Vasiļjevam izsniegtā Arhitektūras pārvaldes apliecība par to, ka viņš 1949. gada vasarā veicis arhitektūras pieminekļu uzskaites un apsekošanas darbus. Jura Vasiļjeva ģimenes arhīvs.
3. Doma baznīcas velju datējumu aplēses kopā ar Gunāra Erdmaņa mērijumu datiem. Jura Vasiļjeva ģimenes arhīvs.
4. Juris Vasiļjevs veic Sv. Jēkaba baznīcas portāla izpēti 20. gs. 80. gados. Foto no Jura Vasiļjeva ģimenes arhīva.
5. Doma baznīcas plānojuma evolūcijas teorētiska analīze. Jura Vasiļjeva ģimenes arhīvs.
6. Valmieras Sv. Sīmaņa baznīcas apjoma evolūcijas hipotēze. Publicēts: Vasiļjevs, J. Ieskats Latvijas 12.–14. gadsimta arhitektūrā. No: *Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei*. 4. laid. Rīga: Zinātne, 1989.
7. Cēsu Sv. Jāņa baznīcas izpētes piezīmes. Jura Vasiļjeva ģimenes arhīvs.
8. Cēsu Sv. Jāņa baznīcas izpētes piezīmes. Vidusjoma loga izpēte. Jura Vasiļjeva ģimenes arhīvs.
9. Meistars savā darbnīcā Pils ielā 20. gs. 90. gadu sākumā. Foto no Jura Vasiļjeva ģimenes arhīva.

IEVA ASTAHOVSKA

Laikmetīgā māksla un kristietība.
Ķecerības, izaicinājumi un garīgā
meklējumi

1. Helēna Heinrihsone. Kolkas luterāņu baznīcas altārglezna. 1993. Audekls, eļļa, zelts, sudrabs. Centrālā daļa – "Krustā sistais". 215x125 cm. Sānu daļas – "Svētā Pētera rokas", "Jaunā pilsēta". 170x65 cm (katra). Foto: Indriķis Stūrmanis.
2. Sarmīte Māliņa, Kristaps Kalns. Altāris Rīgas Sv. Marijas Magdalēnas baznīcā. Videoinstalācija. 2006. Foto: Kristaps Kalns.
3. Sarmīte Māliņa, Kristaps Kalns. Altāris Rīgas Sv. Marijas Magdalēnas baznīcā. Videoinstalācija. 2006. Foto: Kristaps Kalns.
4. Sarmīte Māliņa, Kristaps Kalns. Altāris Rīgas Sv. Marijas Magdalēnas baznīcā. Videoinstalācija. 2006. Foto: Kristaps Kalns.

IEVA LEJASMEIJERE

Fotogrāfijas Bībeles vizuālajā
noformējumā: īpatnības un problēmas

1. Kur mājō Dievs?. No: *Bībele*. Rīga: Latvijas Bībeles biedrība, 1997, 28. lpp.
4. Kā drikst iztēloties Dievu?. No: *Bībele*. Rīga: Latvijas Bībeles biedrība, 1997, 38. lpp.
3. Lieldienas. No: *Bībele*. Rīga: Latvijas Bībeles biedrība, 1997, 71. lpp.
4. Advente. No: *Bībele*. Rīga: Latvijas Bībeles biedrība, 1997, 53. lpp.

LIST OF ILLUSTRATIONS

Abbreviations

BCB – Baltic Central Library, Riga
LAB RRGN – Latvian Academic Library,
Department of Manuscripts and Rare
Books, Riga
LNB – Latvian National Library, Riga
LNMM – Latvian National Museum of Art, Riga
LNVN – Latvian National Museum of
History, Riga
LVVA – Latvian State History Archive, Riga
RMKA – Roman Catholic Curia of Riga
Metropolis Archive
RTMM – Writing, Theatre and Music
Museum, Riga
RVKM – Riga History and Navigation
Museum, Riga
VKPAI PDC – State Inspection for Heritage
Protection, Heritage Documentation Centre

ELITA GROSMAŅE

Riga Dome Cathedral over Centuries and
Paradigm Shifts in its Reconstruction

1. Riga Dome Cathedral. Photo: Marika Vanaga, 2008.
2. Medieval painting over the Northern portal "Coronation of the Virgin in the Heaven". Early 14th century. Drawing by Wilhelm von Stryk from: *Siebenter Rechenschaftsbericht der Abteilung der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde für das Jahr 1891*. Riga, 1892. Bl. 4.
3. Medieval painting over the Northern portal "Genealogy of Christ", early 14th century. Drawing by Wilhelm von Stryk from: *Siebenter Rechenschaftsbericht der Abteilung der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde für das Jahr 1891*. Riga, 1892, Bl. 3.
4. Kord Meyer (?). Painted doors of the Northern portal. Late 17th–early 18th century. From: Guleke, R. *Alt Livland*, Leipzig, 1896, Lief. 5, Taf. 8.
5. Riga Dome Cathedral with adjacent buildings. Reinhold Guleke's collection. BCB.
6. Riga Dome Cathedral interior before the reconstruction. The 1890s. Photo: Karl Schultz. From: Guleke, R. *Alt Livland*, Leipzig, 1896, Lief. 5, Taf. 3.
7. The Western portal in 1862. Photo: Karl Schultz. LNVN.
8. Extension over the Northern portal by Johann Daniel Felsko. 1867. Photo: Karl

Schultz. LNVN.

9. View of the pulpit and organ c. 1870.

Photo: Karl Schultz. Reinhold Guleke's collection. BCB.

10. Riga Dome Cathedral interior before 1883 and after 1895. Reinhold Guleke's collection. BCB.

11. Reconstruction plan of the Dome's Western towers by Reinhold Guleke. 1884. From: Guleke, R. Der Dom zu Riga. In: *Baltische Monatsschrift*, Bd. 31, Reval, 1884, Taf. 20.

12. Interior painting proposal by Reinhold Guleke. 1884. From: Guleke, R. Der Dom zu Riga. In: *Baltische Monatsschrift*, Bd. 31, Reval, 1884, Taf. 18.

13. Western façade of the Dome Cathedral. 1786. Drawing by Johann Christoph Brotze. LAB RRGN, Johann Christoph Brotze's Collection.

14. Karl Neuburger. Dome Southern façade before reconstruction. C. 1885. LNVN.

15. Karl Neuburger. Dome Southern façade after reconstruction. C. 1885. LNVN.

16. Karl Neuburger. The new vicarage. 1887. Photo: Karl Schultz. LNVN.

17. Karl Mohrmann. Restoration project of the chapter house and cloister. Early 1890s. From: *Vierter Rechenschaftsbericht der Abtheilung, der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für den Rigaschen Dombau für das Jahr 1888*. Riga, 1889, Bl. 3.

18. The opening of the walled-up arcade. LNVN.

19. The reconstructed arcade and tonsorial premise. LNVN.

20. Karl Mohrmann. Project of water reservoir for the tonsorial premise. 1893. LNVN.

21. Dome Southern façade after reconstruction. 1894. Reinhold Guleke's collection. BCB.

22. Project of paintings for the Dome altar choir. Early 1890s. RVKM.

23. Northern portal after removal of Johann Daniel Felsko's extension. From: *Siebenter Rechenschaftsbericht der Abteilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für das Jahr 1891*. Riga, 1892, Bl. 2.

24. Wilhelm Neumann. Version of the Dome ante-hall project. Ink drawing. LNVN.

25. Wilhelm Neumann. Project of metalwork railings in St. Mary's Chapel. 1906. LNVN.

26. Plaster removed from the Northern aisle chapels in 2000. Photo: Marika Vanaga, 1998.

RŪTA KAMINSKA

Recatholisation of Eastern Latvia: Influences upon the Heritage of Church Architecture and Art

1. Map of the territory of Latvia – Livonia and the Duchy of Courland in the 18th century. Published by Mattheus Seutter in Augsburg, [17.]. LNB, Rktl-2/13.

2. Konstanty Ludvik Plater, builder of the Krāslava Church. Portrait painted by Filippo Castaldi in Krāslava Catholic Church. 1760–1762. Photo: Marika Vanaga.

3. Augusta Plater, builder of the Krāslava Church. Portrait painted by Filippo Castaldi in Krāslava Catholic Church. 1760–1762. Photo: Marika Vanaga.

4. Michal Ryk, builder of Vijāni Bernardine Monastery and Catholic Church. Portrait by unknown artist in Vijāni Catholic Church. 1772. Photo: Marika Vanga.

5. Vijāni Catholic Church. Photo: Rūta Kaminska, 2006.

6. Pasiene Catholic Church. Photo: Rūta Kaminska, 2005.

7. Aglona Catholic Church. Photo: Marika Vanaga, 1998.

8. Daugavpils Jesuit Church. Photo from: VKPAI PDC, 1929.

9. View of Ilūkste town with the Jesuit Church at the centre. Photo from: VKPAI PDC, 1913.

10. Piedruja Catholic Church. Photo: Marika Vanaga, 1998.

11. Piedruja Catholic Church interior. Photo: VKPAI PDC, 1985.

12. Feimaņi Catholic Church interior. Photo: Marika Vanaga, 1998.

13. Krāslava Catholic Church. Photo: Marika Vanaga, 2004.

14. Feimaņi Catholic Church. Photo: Marika Vanaga, 2007.

15. Indriča Catholic Church. Photo: Rūta Kaminska, 2007.

16. Puša Catholic Church. Photo: Marika Vanaga, 2008.

17. Puša Catholic Church interior. Photo: Marika Vanaga, 1998.

18. Malnava Catholic Church. Photo: Rūta Kaminska, 2005.

ANNA ANCĀNE

St Peter's Church Western Facade and Tower – A New Decorative Paradigm in the 17th Century Architecture of Riga and Latvia

1. Detail of St. Peter's Church tower. Photo: Anna Ancāne, 2006.

2. St. Peter's Church tower. General view. Photo: Anna Ancāne, 2006.

3. Antonio Petrini. St. John's Stift Haug in Würzburg. 1670–1691. Photo from: http://image03.webshots.com/3/5/59/0/14755900szlWyVvKcmi_fs.jpg.

4. St. Catherine's Church tower in Hamburg. 1657. Photo from: <http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Hamburg.St.Katharinen.jpg>.

5. Hendrick de Keyser. Westerkerk in Amsterdam. Photo from: <http://noordhollandchurches.tripod.com/amsterdamwesterkerk.html>

6. Rupert Bindenschu. St. Peter's Church tower project. Photo from: LVVA, stock 1427, inventory 1, file 239, sheet 5.

7. Bartholomeus Fransz Drijfhout and Arent van des Gravesande. Middelburg Eastern Church. Photo from: <http://archimon.bravepages.com/zeeland/middelburggoostkerk.html>.

8. Arent van des Gravesande. Marekerk in Leiden. Photo from: <http://archimon.tripod.com/zuid-holland/leiden.html>.

9. Johann Heinrich Wülbern. St. Elisabeth's Church in Pärnu. Photo from: <http://archimon.tripod.com/zuid-holland/leiden.html>.

10. Apse window from Matiši Lutheran Church. Photo: Anna Ancāne, 2006.

11. Window over the portal of St. Peter's Church Western façade. Photo: Anna Ancāne, 2006.

12. Rupert Bindenschu. Project of portal and window for St. Peter's Church. Photo from: LVVA, stock 1427, inventory 1, file 239, sheet 6.

13. Jacob van Campen. Nieuwe Kerk in Haarlem. Photo from: <http://www.bavo.nl/bladen/nkfotos.htm>.

KRISTĪNE OGLE

An Insight into Jesuit Iconography. Problems of Research Regarding Latvian Visual Arts Heritage

1. Unknown painter. Archangel Michael. Skaistkalne Church. 18th century. Photo: Jānis Ogle, 2006.
2. Jacopo del Conte. St. Ignatius. 1556. From: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/f/f9/20060807195456:Ignatius_Loyola.jpg
3. Alonso Sanchez Coello. St. Ignatius. 1585. From: Levy, E. *Propaganda and the Jesuit Baroque*. Berkeley, 2004, Fig. 28.
4. Unknown artist. St. Ignatius Loyola. Ozolaine Church. 18th century. Photo: Kristīne Ogle, 2006.
5. Unknown artist. St. Francis Xavier. From Līvberze Church. 1st half of the 18th century. Now in the Rundāle Palace Museum. From: *Rundāle. Pils muzejs*. Rīga, 2001. 76. lpp.
6. Unknown artist. St. Francis Xavier. Ambelji Church. 2nd half of the 18th century. Photo: Marika Vanaga, 2005.
7. Unknown artist. St. Francis Xavier. Lithuania. 18th century. From: *Lietuvos visuolynų dailė*. Vilnius, 1998, P. 14
8. Unknown artist. St. Francis Hieronimo. Puša Church. Mid-18th century. Photo: Kristīne Ogle, 2006.
9. Unknown artist. St. Ignatius Loyola. Rogaiži Chapel. 1st half of the 19th century. Photo: VKPAI PDC.
10. Unknown master. St. Francis Xavier. Figure from Indrica Church retable, second level. 1823 (?). Photo: Kristīne Ogle, 2006.
11. Unknown master. St. Ignatius Loyola. Figure from Indrica Church retable, second level. 1823 (?). Photo: Kristīne Ogle, 2006.
12. Unknown master. St. Ignatius Loyola (?). Auleja Catholic Church. 1790. Photo: Kristīne Ogle, 2005.
13. Unknown artist. A Saint. Ambelji Church. 18th century. Photo: Kristīne Ogle, 2006.
14. Unknown master. St. Francis Xavier (?). 19th century. Sculpture in Krāslava Catholic Church. Photo: VKPAI PDC.
15. Peter Paul Rubens. St. Ignatius Loyola. C. 1621. Sibiu. From: www.codart.nl.
16. Unknown artist. A Saint. From Dagda Church. 18th century. Now in Krustpils Catholic Church. Photo: Rūta Kaminska, 2004.

17. Unknown master. St. Ignatius Loyola and St. Francis Xavier. Skaistkalne Church high altar, second level. Early 1690s. Photo: Kristīne Ogle, 2006.
18. Unknown master. St. Ignatius Loyola and St. Francis Xavier. Figures from Indrica Church retable, second level. 1823 (?). Photo: Marika Vanaga, 2007.
19. Unknown master. St. Ignatius Loyola and St. Francis Xavier. Figures from Jelgava Catholic Church high altar, second level. Mid-18th century. Photo: RMKA, Jelgava St. George's Church file.
20. Unknown master. St. Ignatius Loyola (?) and St. Francis Xavier (?). Auleja Catholic Church. 1790. Photo: Kristīne Ogle, 2005.
21. Unknown master. St. Francis Xavier and St. Aloysius Gonzaga (?). Figures from Subate Catholic Church high altar, second level. Photo: Marika Vanaga, 2005.

ILZE JAKUŠA-KREITUSE

Baltic Icon Painters and Their Heritage in Old Believers Churches in Latvia

1. Gavriil Frolov's workshop stamp. Photo: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
2. Gavriil Frolov. Saviour. Photo: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
3. Pimen Sofronov. Annunciation. Photo: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
4. Pimen Sofronov. St. Ilarion the Younger. Photo: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
5. General view of GCBOR praying hall, plafond painting "Christ Pantocrator" by Konstantin Pavlov. Photo: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
6. Semyon Bikodorov. Golgotha Cross. Photo: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
7. Semyon Bikodorov. St. Cyril of Catania. Photo: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.
8. Semyon Bikodorov. St. Princess Olga. Photo: Ilze Jakuša-Kreituse, 2006.

IVETA LEITĀNE

RaShY-Type Synagogues in Latvia

1. Worms Synagogue. Southwest wall. On the right: RaShY chapel roof. Photo: Iveta Leitāne, 2001.
2. The Great Synagogue in Ludza. Built in 1800, reconstructed in 1937. Photo of the 1930s from: *Latvia. Synagogues and Rabbis. 1918–1940*.

Set of postcards, published by Jewish religious community *Shamir*. Riga, 2005

3. Ludza New House of Prayer Beit Ha Midrash Ha Hodosh at Vienības Street. Built in 1860. Photo from: *Latvia. Synagogues and Rabbis. 1918–1940*. Set of postcards, published by Jewish religious community *Shamir*. Riga, 2005.
4. Dagda House of Prayer. Built in 1897, reconstructed in 1926. Photo of the 1930s from: *Latvia. Synagogues and Rabbis. 1918–1940*. Set of postcards, published by Jewish religious community *Shamir*. Riga, 2005.
5. Malta House of Prayer, reconstructed. Photo: Iveta Leitāne, 2001.
6. Heimo House of Prayer in Krustpils. Historical photograph. Built in 1890. Photo of the 1930s from: *Latvia. Synagogues and Rabbis. 1918–1940*. Set of postcards, published by Jewish religious community *Shamir*. Riga, 2005.
7. Riebiņi New House of Prayer. Photo of the 1930s from: *Latvia. Synagogues and Rabbis. 1918–1940*. Set of postcards, published by Jewish religious community *Shamir*. Riga, 2005.
8. Rēzekne Green House of Prayer. Built in 1845, reconstructed in 1939. Photo of the 1930s from: *Latvia. Synagogues and Rabbis. 1918–1940*. Set of postcards, published by Jewish religious community *Shamir*. Riga, 2005.
9. Daugavpils Rogatchev Rabbi's House of Prayer. Built in 1840, reconstructed in 1936. Photo of the 1930s from: *Latvia. Synagogues and Rabbis. 1918–1940*. Set of postcards, published by Jewish religious community *Shamir*. Riga, 2005.
10. Daugavpils Surits's House of Prayer. Built in 1840, reconstructed in 1936. Photo of the 1930s from: *Latvia. Synagogues and Rabbis. 1918–1940*. Set of postcards, published by Jewish religious community *Shamir*. Riga, 2005.
11. Kārsava Old Synagogue. Built in 1884. Photo of the 1930s from: *Latvia. Synagogues and Rabbis. 1918–1940*. Set of postcards, published by Jewish religious community *Shamir*. Riga, 2005.
12. Balvi House of Prayer. Built in 1910. Photo of the 1930s from: *Latvia. Synagogues and Rabbis. 1918–1940*. Set of postcards, published by Jewish religious community *Shamir*. Riga, 2005.

ANITA BISTERE

The Architecture of Russian Orthodox Churches Designed by Robert Pflug in Latvia

1. Building at 17 Kr. Valdemāra Street. Photo: Anita Bistere, 2008.
2. Building at 3 Kalpaka Boulevard. Photo: Anita Bistere, 2008.
3. Building at 1 Kalpaka Boulevard. Photo: Anita Bistere, 2008.
4. Building at 21 Raiņa Boulevard. Photo: Anita Bistere, 2008.
5. Building at 23 Raiņa Boulevard. Photo: Anita Bistere, 2008.
6. Building at 2 J. Alunāna Street. Photo: Anita Bistere, 2008.
7. Building at 4 Kr. Valdemāra Street. Photo: Anita Bistere, 2008.
8. Nativity Orthodox Cathedral in Riga, 23 Brīvības Boulevard. Photo: Anita Bistere, 2005.
9. Shelter of Our Most Holy Lady Orthodox Church in Riga, 3 Mēness Street. Photo: Anita Bistere, 2006.
10. Entrance portal of the building at 4 Kr. Valdemāra Street. Photo: Anita Bistere, 2008.
11. Exterior view of Salacgrīva Orthodox Church. Photo: Anita Bistere, 2005.
12. Exterior view of Jāņukalns Orthodox Church. Photo from: VKPAI PDC, 1928.
13. Plan of Salacgrīva Orthodox Church. Drawing by Anita Bistere.
14. Plan of Jāņukalns Orthodox Church. Drawing by Anita Bistere.
15. Jāņukalns Orthodox Church belfry. Photo: Anita Bistere, 2005.
16. Salacgrīva Orthodox Church belfry. Photo: Anita Bistere, 2005.
17. Jāņukalns Orthodox Church cupolas. Photo: Anita Bistere, 2005.
18. Salacgrīva Orthodox Church window. Photo: Anita Bistere, 2005.
19. Jāņukalns Orthodox Church window. Photo: Anita Bistere, 2005.
20. Salacgrīva Orthodox Church entrance portal. Photo: Anita Bistere, 2005.
21. Jāņukalns Orthodox Church entrance portal. Photo: Anita Bistere, 2005.
22. Salacgrīva Orthodox Church interior. Photo from: VKPAI PDC, 1987.
23. Salacgrīva Orthodox Church interior. Photo from: VKPAI PDC, 1987.
24. Exterior view of Koknese Orthodox Church. Photo from: VKPAI PDC, 1930.
25. Exterior view of Līdere Orthodox Church. Photo: Anita Bistere, 2005.
26. Exterior view of Vestiena Orthodox Church. Photo from: VKPAI PDC, 1928.
27. Plan of Līdere Orthodox Church. Drawing by Gunta Bistere.
28. Plan of Vestiena Orthodox Church. Drawing by Gunta Bistere.
29. Līdere Orthodox Church belfry. Photo: Anita Bistere, 2005.
30. Līdere Orthodox Church. Photo: Anita Bistere, 2006.
31. Līdere Orthodox Church windows. Photo: Anita Bistere, 2006.
32. Vestiena Orthodox Church windows. Photo: Anita Bistere, 2005.
33. Koknese Orthodox Church entrance portal. Photo from: VKPAI PDC, 1930.
34. Līdere Orthodox Church entrance portal. Photo: Anita Bistere, 2005.
35. Vestiena Orthodox Church entrance portal. Photo: Anita Bistere, 2006.
36. Līdere Orthodox Church interior. Photo from: VKPAI PDC, 1928.
37. Līdere Orthodox Church interior. Photo from: VKPAI PDC, 1928.
38. Vestiena Orthodox Church interior. Photo: Anita Bistere, 2006.
39. Vestiena Orthodox Church interior. Photo: Anita Bistere, 2006.
40. Plan of Lēdurga Orthodox Church. Drawing by Gunta Bistere.
41. Plan of Jāņuciems Orthodox Church. Drawing by Gunta Bistere.
42. Exterior view of Lēdurga Orthodox Church. Photo: Anita Bistere, 2006.
43. Lēdurga Orthodox Church towers. Photo: Anita Bistere, 2006.
44. Jāņuciems Orthodox Church towers. Photo: Anita Bistere, 2005.
45. Lēdurga Orthodox Church window. Photo: Anita Bistere, 2006.
46. Lēdurga Orthodox Church entrance portal. Photo: Anita Bistere, 2006.
47. Lēdurga Orthodox Church interior. Photo: Anita Bistere, 2006.
48. Plan of Skrudalīna Orthodox Church. Drawing by Gunta Bistere.
49. Skrudalīna Orthodox Church. Photo from: VKPAI PDC, c. 1927.
50. Skrudalīna Orthodox Church porch. Photo from: VKPAI PDC, c. 1933.
51. Skrudalīna Orthodox Church interior. Photo from: VKPAI PDC, c. 1933.
52. Jēkabpils St. Spirit Orthodox Church, exterior view. Photo: Anita Bistere, 2005.
53. Jēkabpils St. Spirit wooden Orthodox Church, exterior view in 1884. From: Васильев, Н. *Древний Свято-Духовский храм в городе Якобштадте*. С.-Петербург: Типография А. С. Суворина, 1889, с. 25.
54. Jēkabpils St. Spirit wooden Orthodox Church belfry. Photo: Anita Bistere, 2005.
55. Plan of Jēkabpils St. Spirit Orthodox Church. Photo from: VKPAI PDC, 1940.
56. Jēkabpils St. Spirit Orthodox Church cupolas. Photo: Anita Bistere, 2005.
57. Detail of the band underneath the cornice, Jēkabpils St. Spirit Orthodox Church. Photo: Anita Bistere, 2005.
58. Jēkabpils St. Spirit Orthodox Church window. Photo: Anita Bistere, 2005.
59. Jēkabpils St. Spirit Orthodox Church wooden gallery. Photo: Anita Bistere, 2005.
60. Nativity Orthodox Cathedral in Riga. Photo: Anita Bistere, 2005.
61. Shelter of Our Most Holy Lady Orthodox Church in Riga. Photo: Anita Bistere, 2006.
62. Plan of Nativity Orthodox Cathedral in Riga. From: *Rīga und seine Bauten*, Riga, 1903, Bd. 1, S. 182.
63. Nativity Orthodox Cathedral cupolas. Photo: Anita Bistere, 2006.
64. Nativity Orthodox Cathedral belfry. Photo: Anita Bistere, 2006.
65. Nativity Orthodox Cathedral in Riga. Façade detail. Photo: Anita Bistere, 2006.
66. Nativity Orthodox Cathedral in Riga. Façade detail. Photo: Anita Bistere, 2006.
67. Chapel beside the Shelter of Our Most Holy Lady Orthodox Church in Riga. Photo: Anita Bistere, 2006.
68. Shelter of Our Most Holy Lady Orthodox Church cupola. Photo: Anita Bistere, 2006.
69. Shelter of Our Most Holy Lady Orthodox Church in Riga, entrance part. Photo: Anita Bistere, 2006.
70. Shelter of Our Most Holy Lady Orthodox Church in Riga. Photo: Anita Bistere, 2006.
71. Shelter of Our Most Holy Lady Orthodox Church in Riga. Façade detail. Photo: Anita Bistere, 2006.

DAINA LĀCE

Neo-Gothic Altars in Latvian Lutheran Churches

1. Riga Dome Cathedral altar. 1816–1820. Photo from: VKPAI PDC, until 1896.
2. Kalsnava Lutheran Church altar. 1832–1835. Church was destroyed during WWII. Photo from: VKPAI PDC, 1928.
3. Vecpiebalga Lutheran Church altar. 1845. Church was destroyed during WWII. Photo from: VKPAI PDC.
4. Zalve Lutheran Church altar. 1855. Church was destroyed during WWII. Photo from: VKPAI PDC.
5. Rūjiena Lutheran Church altar. 1855–1856. Photo from: VKPAI PDC, 1929.
6. Smiltene Lutheran Church altar. 1859. Photo from: VKPAI PDC.
7. Ērgļi Lutheran Church altar. 1864. Photo from: VKPAI PDC.
8. Cēsis St. John's Church altar. 1858. Photo: Daina Lāce, 2008.
9. Riga St. Peter's Church altar. 1853. Photo from: VKPAI PDC.
10. Sebaldus Grave in the Sebaldus Church in Nuremberg, dedicated to St. Sebaldus, patron of the town of Nuremberg. Photo: D. Gebier, 2007.
- 11.–12. Copies of the Sebaldus Grave in museums of London and Moscow. Photos: Daina Lāce, 2008.
13. Theodor Seyler. Survey of Talsi altar. 1888. Photo from: VKPAI PDC.
14. Sauka Lutheran Church altar. 1865. Photo: Marika Vanaga, 1997.
15. Lazdona Lutheran Church altar. 1867. Photo: Daina Lāce, 2008.
16. Sunākste Lutheran Church altar. 1870. Photo from: VKPAI PDC.
17. Riga Old St. Gertrude's Lutheran Church altar. 1869. Photo: Daina Lāce, 2008.
18. Max Paul Bertschy. Cesvaine Lutheran Church altar project. 1874. From: Liepāja Museum, inv. No. LVMM 3829.
19. Cesvaine Lutheran Church altar. 1879. Photo from: VKPAI PDC, 1928.
20. Jaunpiebalga Lutheran Church altar. 1879 (?). Photo: Daina Lāce, 2008.
21. Sece Lutheran Church altar. 1878. Photo from: VKPAI PDC, 1977.
22. Bārbele Lutheran Church altar. The 1880s. Photo: Daina Lāce, 2006.
23. Velēna Lutheran Church altar. 1898. Photo: Daina Lāce, 2008.

24. Gaujiena Lutheran Church altar. 1892. Blown up during WWII. Photo from: VKPAI PDC, 1929.
25. Wilhelm Neumann. Sketch for the Riga Dome Cathedral altar. 1896. Pencil and watercolour on paper. 37,5 x 47,8 cm. From: LNVM, VN 871, no. 31190.
26. Riga Dome Cathedral altar. 1896. Photo: Ciparsons, 1961. From: VKPAI PDC.

INTA PUJĀTE

Janis Rozentāls' Altarpieces

1. Janis Rozentāls. Christ in the Garden of Gethsemane. 1897. Photo from: RTMM.
2. Model posing as Christ for Janis Rozentāls' altarpiece "Christ in the Garden of Gethsemane". 1897. Photo: Brodersen. RTMM.
3. Janis Rozentāls. Christ and the Samaritan Woman. C. 1900. Oil on canvas. Photo: Marika Vanaga, 2007.
4. Photograph used by Janis Rozentāls to paint the altarpiece "Christ and the Samaritan Woman". Photo: Janis Rozentāls, c. 1900. RTMM.
5. Janis Rozentāls. Study for the altarpiece "Christ and the Samaritan Woman". C. 1900. Oil on canvas. 43 x 63 cm. LNMM. Photo: Andrejs Toše, 1990.
6. Janis Rozentāls. Christ and the Samaritan Woman. 1911. Oil on canvas. 98 x 68 cm. LNMM.
7. Janis Rozentāls. Compositional sketch for the altarpiece "The Ascension of Christ". 1903. Watercolour and ink on paper. 33,5 x 18 cm. LNMM. Photo: Andrejs Toše, 1990.
8. Janis Rozentāls. Christ. Study for Stende Church altarpiece. 1903. Oil on canvas. 48 x 35 cm. RTMM. Photo: Andrejs Toše, 1990.
9. Model posing as Christ for Janis Rozentāls' Stende Church altarpiece. 1903. Photo: Janis Rozentāls. RTMM.
10. Janis Rozentāls. Let the Little Children Come to Me. 1911. Altarpiece. Oil on canvas. 270 x 160 cm. Photo: Marika Vanaga, 2007.
11. Janis Rozentāls. Christ. Study for the altarpiece "Let the Little Children Come to Me". C. 1908. Oil on canvas. 37,5 x 34 cm. Private collection. Photo: Andrejs Toše, 1990.
12. Janis Rozentāls. Sketch for the altarpiece "Golgotha". C. 1909. Pastel on cardboard. 54 x 30 cm. Photo: Andrejs Toše, 1990.

13. Janis Rozentāls. The Resurrection of Christ. 1912. Altarpiece. Photo: Marika Vanaga.
14. Janis Rozentāls. Study of a woman posing as St. Mary Magdalene for the altarpiece "The Resurrection of Christ". 1912. Oil on canvas. 88 x 60 cm. LNMM. Photo: Andrejs Toše, 1990.

SILVIJA GROSA

Art Nouveau in the Sacred Architecture of Riga

1. August Volz. The figure of Zeus on the VEF façade. Architect Heinrich Scheel. 1900. Photo: Silvija Grosa.
2. State Bank building at 2a Kr. Valdemāra Street. 1901–1905. Architect Augusts Reinbergs. Photo: Silvija Grosa.
3. Building of the Stock Exchange Commercial School. 1902–1905. Architect Wilhelm Bockslaff. Picture from: *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*, 1907.
4. Large Guild office and apartment building at 4 Amatu Street. 1902–1904. Architect Wilhelm Bockslaff. Façade detail. Photo: Silvija Grosa.
5. Riga City Museum building. 1903–1905. Architect Wilhelm Neumann. Photo from: Grosa, S. *Rīgas jūgendstils. Ceļvedis*. Rīga: Jumava, 2005.
6. Ķeniņš School building. 1905. Architects Konstantīns Pēkšēns and Eižens Laube. Picture from: *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*, 1907.
7. New St. Gertrude's Lutheran Church. 1903–1906. Architect Wilhelm von Stryk. Photo: Silvija Grosa.
8. Cross Church. 1910. Architects Wilhelm Bockslaff and Edgar Friesendorff. Photo from: Grosa, S. *Rīgas jūgendstils. Ceļvedis*. Rīga: Jumava, 2005.
9. Trinity St. Sergius Orthodox Cathedral at 126 Kr. Barona Street. 1902–1907. Architect Konstantīns Pēkšēns (together with Aleksandrs Vanags). Façade detail. Photo: Silvija Grosa.
10. Cross Church. Detail of interior décor. Photo: Silvija Grosa.
11. Cross Church. Decoration of benches. Photo: Silvija Grosa.

STELLA PELŠE

Relationships of Art and Religion in Latvian Writing on Art in the 1st Half of the 20th Century

1. Teodors Ūders. C. 1900. Photo: K. Dūnis in Valmiera. RTMM.
2. Kārlis Hamsters. C. 1920. Photo from: RTMM.
3. Rihards Rudzītis. The 1930s. Photo from: RTMM.
4. Title page from: Rudzītis, R. *Daiļuma apziņa pestīs*. Rīga: Rīta Daile, 1936.
5. Jēkabs Bīne. 1926. Photo: Vilis Ridzenieks. RTMM.
6. Eduards Mēklers. Mid-1920s. Photo from: RTMM.

ILMĀRS DIRVEIKS

Juris Vasiļjevs and Research of the Sacred Architecture In Latvia

1. Architect Juris Vasiļjevs. The 1970s. Photo from: Juris Vasiļjevs' family collection.
2. Student Juris Vasiļjevs' certificate issued by the Architecture Board attesting that he has inspected and registered architectural monuments in summer 1949. Juris Vasiļjevs' family collection.
3. Dating estimates of Riga Dome Cathedral vaults together with Gunārs Erdmanis' survey data. Juris Vasiļjevs' family collection.
4. Juris Vasiļjevs at work, inspecting St. James' Church portal in the 1980s. Photo from: Juris Vasiļjevs' family collection.
5. Theoretical analysis of the Dome Cathedral plan evolution. Juris Vasiļjevs' family collection.
6. Hypothesis of Valmiera St. Simeon's Church construction phases. Picture from: Vasiļjevs, J. Ieskats Latvijas 12.–14. gadsimta arhitektūrā. In: *Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei*. Rīga: Zinātne, 1989, 4. laid.
7. Research notes on Cēsis St. John's Church. Juris Vasiļjevs' family collection.
8. Research notes on Cēsis St. John's Church. Inspection of the nave window. Juris Vasiļjevs' family collection.
9. The master in his studio at Pils Street in the early 1990s. Photo from: Juris Vasiļjevs' family collection.

IEVA ASTAHOVSKA

Contemporary Art in Sacred Space. Altarpiece by Helēna Heinrihsone for the Kolka Lutheran Church

1. Helēna Heinrihsone. Kolka Lutheran Church altarpiece. 1993. Oil, gold and silver on canvas. The central part "Christ on the Cross" – 215 x 125 cm, side parts "St. Peter's Hands" and "The New City" – 170 x 65 cm each. Photo: Indriķis Stūrmanis.
2. Sarmīte Māliņa, Kristaps Kalns. Altar. 2006. Video installation. St. Mary Magdalene's Church in Riga. Photo: Kristaps Kalns, 2006.
3. Sarmīte Māliņa, Kristaps Kalns. Altar. 2006. Video installation. St. Mary Magdalene's Church in Riga. Photo: Kristaps Kalns, 2006.
4. Sarmīte Māliņa, Kristaps Kalns. Altar. 2006. Video installation. St. Mary Magdalene's Church in Riga. Photo: Kristaps Kalns, 2006.

IEVA LEJASMEIJERE

Photographs in the Bible Design (LBS, 2005): Specificity and Problems

1. Where is the House of God? From: *Bībele*. Rīga: Latvijas Bībeles biedrība, 1997, 28. lpp.
2. How the God should be imagined? From: *Bībele*. Rīga: Latvijas Bībeles biedrība, 1997, 38. lpp.
3. Easter. From: *Bībele*. Rīga: Latvijas Bībeles biedrība, 1997, 71. lpp.
4. Advent. From: *Bībele*. Rīga: Latvijas Bībeles biedrība, 1997, 53. lpp.

PERSONU RĀDĪTĀJS / INDEX OF PERSONS

Rādītājā nav iekļautas norādes uz attēlu sarakstu. The index does not refer to the list of illustrations.

A, Ā

Ābele, Kristiāna 131
 Abramoviča, Marina (*Abramovič, Marina*) 178
 Adamaite, Undine 184
 Ādams, pirmais cilvēks (*Adām*) 10, 17, 91–92
 Alberte, Ieva 184
 Alberts fon Bukshēvdens (bīskaps Alberts; Alberts fon Apelderns) (*Albrecht von Buxthoeven; Bekeshovede, Albert*) 9, 28, 194
 Alberts, Anglijas princis (*Albert of Saxe-Coburg and Gotha; Francis Augustus Charles Albert Emanuel*) 126
 Alberts, svētais (*Albert*) 151
 Albrehts, Johans Mihaels (*Albrecht, Johann Mihael*) 123
 Albrehts, galdnieks Rūjienā (*Albrecht*) 123
 Aleksandrova, V. 82, 84, 91
 Aleksandrs II, imperators (*Александр II Николаевич*) 80, 116
 Aleksandrs III, imperators (*Александр III Александрович*) 14
 Alunāns, Juris 103–104
 Amats, Viesturs 139
 Amt, Stēfan 22
 Ancāne, Anna 47, 166, 195
 Andrejs, svētais (*Andrew*) 90
 Anna, svētā (*Anna, Anne*) 56, 123, 139, 196, 199
 Antonovs, Sergejs (*Антонов, Сергей*) 118
 Apolinārijs, svētais (*Apolinaris*) 125
 Arbusow, Leonid 10
 Ārends, Pēteris 125
 Aristotelis (*Aristotle*) 156
 Arnemanis, Roberts (*Arneman, Robert*) 132
 Ārons, Vecās Derības persona (*Aaron*), 129
 Asīzes Francisks, svētais (*Francis of Assisi; Francesco di Assisi*) 69–70, 75, 196
 Aspazija (ist. v. Elza Rozenberga) 159
 Astahovska, Ieva 178, 202
 Astičs, Staņislavs 37
 Augustīns, svētais (*Augustine*) 183
 Avakums, protopops (*Протопоп Аввакум*) 80–82, 197
 Avilas Terēze, svētā (*Teresa of Avila*) 64

B

Babre, Dace 64, 73, 75, 79
 Banga, Vita 116, 125, 147, 152, 154
 Bankovskis, Pēteris 182

Barasch, Moshe 161
 Barons, Krišjānis 152
 Bārs, Hermanis (*Bahr, Hermann*) 158
 Bārs, Oskars 152
 Barts, Rolāns (*Barthes, Roland*) 193
 Baumanis, Jānis Frīdrihs 103, 105–106, 152–153, 198
Becker, Felix 46
 Beka, Terēze (*Beck (Bock), Therese*) 103
 Bekers, Teodors Ādolfs (*Becker, Theodor Adolf*) 138
 Beketa, Vendija (*Beckett, Wendy*) 179
 Beklīns, Arnolds (*Böcklin, Arnold*) 157
 Bēkons, Frānsiss (*Bacon, Francis*) 178
 Belarmīns, Roberts, svētais (*Bellarmino Robert; Bellarmino Roberto*) 61
 Belogradovs, Maksims (*Белогрудов, Максим*) 92
 Belogradovs, Mihails (*Белогрудов, Михаил*) 83
 Benjamins, Valters (*Benjamin, Walter*) 188
 Berči, Makss Pauls (*Bertschy, Max Paul*) 122, 130–131, 136, 199
 Bergi (*Berg*) 43
 Berhmanss, Džons, svētais (*Berchmans, John*) 61
 Berkholce, Erna 124
Berkholz, Christian August 12
 Berķis, J. 163
 Bernevicis, Karls (*Bernewitz, Karl*) 28
Bernhard, Andreas 133
 Bernharts, Francs Georgs (*Bernhardt, Franz Georg*) 126, 128–130, 136, 199
 Bernīni, Džovanni Lorenco (*Bernini, Gian Lorenzo*) 54
 Bērziņš, Henrijs 168
 Bīdenrots, galdnieks Cēsīs (*Biedenroth*) 124
 Bikodorovs, Semjons (*Быкодоров, Семен*) 83, 91–93, 197
 Bindenšū, Ruperts (*Bindenschu, Rupert*) 47–57, 195–196
 Bindings, Ginters (*Binding, Günther*) 129–130, 134
 Bīne, Jēkabs 163–164, 201
Bireley, R. 32
 Bistere, Anita 102, 112, 147, 153, 167, 198
 Blaumanis, Rūdolfs 129
 Blavatska, Helēna (*Blavatsky, Helena*) 160
Boberski, Wojciech 46
 Boiko, Mārtiņš 34
 Boiss, Jozefs (*Bois, Josef*) 178
 Bokslafs, Vilhelms Ludvigs Nikolajs (*Bockslaff, Vilhelm Ludwig Nikolai*) 23, 25, 148–149, 151–152, 167, 172, 176
 Bonštēts, Ludvigs (*Bohnstedt, Ludwig*) 103

Borha, Fransisko de, svētais (*Borgia, Francisco; Borja, Francisc de; Francisco de Borja y Aragón; Borja, Francisco de; Borgia Francis*) 61, 70, 73–74
 Borherts, Bernhards (*Borchert, Bernhard*) 139
 Borhi (*Borch*) 42
 Boromejs, Kārlis, svētais (*Borromeus, Carolus; Carlo; Charles*) 73
 Bosboms, Simons (*Bosboom, Simon*) 51
 Bose, Ernsts Gothilfs (*Bosse, Ernst Gotthilf*) 16, 27
 Brastiņš, Ernests 164, 201
 Brauns, Dens (*Brown, Dan*) 180
 Brauns, J. (*Braun, J.*) 134, 136, 199
 Brauns, būvuzņēmējs 134
 Brauns, galdnieks Rīgā 134–135
 Brežgo, Boļeslavs 39
 Briāns, Aristīds (*Briant, Aristide*) 103–104
 Broce, Johans Kristofs (*Brotze, Johann Christoph*) 20–21, 26–27
Brooke, George J. 95
Brooks, Chris 57
 Bruģis, Dainis 126
Bruiningk, Hermann 10
 Brunstermanis, Frīdrihs (*Brunstermann, Friedrich*) 120–121, 123
 Bruzgule, Marina 168, 174, 177
Bucholtz, Anton 23
 Bugenhāgens, Johanness (*Bugenhagen, Johannes*) 11
 Bulgakovs, Mihails (*Булгаков, Михаил*) 180
Burke, Marcus 61, 63
Busink, Theodor A. 95
 Bžostovski (*Brzozostowski*) 35

C, Ć

Cakuls, Jānis 34
 Cālītis, Eduards 156
Campe, Paul sk. Kampe, Pauls
Carlson, Maria 161
 Caune, Alberts 149
 Caune, Māra 167
 Celms, Teodors 159
 Cēsniece, Nora 69
 Cielava, Skaidrīte 155
 Cīparsons, Teodors 168
 Cīrulis, Ansis 164
Cooper, David 155
 Čoldere, Dace 116, 125, 133, 136, 147, 168
 Čudovskis, Valerians (*Чудовский, Валериан*) 161
 Čurļonis, Mikalojus Konstantīns (*Ciurlionis, Mikalojus Konstantinas*) 161, 200

D

DaKosta Kaufmans, Tomass (*DaCosta Kaufmann, Thomas*) 48
 Dalī, Salvadors (*Dali, Salvador*) 178
 Dankertss, Jistuss (*Danckerts, Justus*) 52
 Dankertss, Korneliss (*Danckerts, Cornelius*) 51
 Dannenšterns (*Dannenstern*) 47–48
 Dāvids, Israēla ķēniņš (*David*) 94, 153
 Dekante, Helēna 168, 171, 175
 Deņisovi (*Денисовы*) 81
 Didreištēns, Jans Valentīns Tobiass (*Dydreysten (Dyderszteyn), Jan Valenty Tobiasz*) 39, 46
 Dietrich, Ernst L. 96
 Dievmāte sk. Marija
 Dikss, Oto (*Dix, Otto*) 178
 Dīrers, Albrehts (*Dürer, Albrecht*) 190
 Dirveiks, Ilmārs 166, 169, 201
 Dišlers, Guntis 185–186
 Dombrovskis, Augusts 139
 Dostojevskis, Fjodors (*Достоевский, Федор*) 160
 Dreifhaupts, Bartolomeuss Franss (*Drijfhout, Bartholomeus Fransz*) 53, 56, 195
 Dripe, Jānis 42, 147
 Druģis, Vilis 30, 168
 Dunsdorfs, Edgars 32, 34
 Dzvīkals, A. 121
 Džonss, Quens (*Jones, Owen*) 152–153
 Džoto (*Giotto di Bondone*) 86

E

E. Av. 163
 Edelfelts, Alberts (*Edelfelt, Albert*) 143, 199
 Ēģiptes Marija, svētā (*Mary of Egypt*) 59
 Eimer, Gerhard 23
 Einfelds, Jānis 180
 Einšteins, Alberts (*Einstein, Albert*) 161
 Eirīhs, T. (*Eyrich, T.*) 149
 Elizabete, svētā (*Elizabeth*) 16, 53
 Engelbrehts, Kurts (*Engelbrecht, Kurt*) 156
 Epstein, Abraham 94
 Erdmanis, Gunārs 167, 170, 172

F

Fabers, Pēteris, svētīgais (*Faber, Peter; Favre Peter; Lefèvre*) 61
 Feidijs (*Phidias; Pheidias*) 157
 Feldmayer, H. 96
 Felsko, Johans Daniels (*Felsko, Johann Daniel*) 13–17, 28–29, 130–131, 136, 199
 Felsko, Karls (Kārlis) (*Felsko, Karl*) 103, 148, 149

Fišers, Hermanis (*Vischer, Hermann*) 126
 Fišers, Pēters, vecākais (*Vischer, Peter, d. Ā.*) 125–126
 Fokss, Frānsiss (*Fox, Francis*) 190
 Folcs, Augusts Francs Lēberehts (*Volz, August Franz Leberecht*) 117, 136, 148–149
 Folkmane, Mairita 189
 Fontāna, Juzefs (*Fontana, Józef*) 46
 Forsele, Ellija sk. Rozentāle, Ellija
 Francisks, svētais sk. Asizes Francisks
 Frits, Frānsiss (*Frith, Francis*) 190, 202
 Frizendorfs, Edgars (*Friesendorff, Edgar*) 151
 Frolovs, Jefims (*Фролов, Ефим*) 84
 Frolovs, Gavriļs (*Фролов, Гавриил*) 83–85, 91, 197
 Frolovs, Tits (*Фролов, Тумyc*) 84
 Fukss, Alfonss (*Fuchs, Alphons*) 132, 199
 Furtenbahs, Jozefs (*Furtenbach, Joseph*) 52

G, Ģ

Galviņš, Juris 30
 Gaudi, Antoni (*Gaudi, Antoni*) 154
 Geše, grāmattirgotājs (*Gösche*) 12
 Gibsons, Mels (*Gibson, Mel*) 180
 Gierlich, Ernst 23
 Gläser, Karl Adolf 199
 Glaubics, Johans Kristofs (*Glaubitz, Johann (Jan) Christoph (Krzysztof)*) 38–40, 46
 Glova, A. (*Glowa A.*) 70
 Glowacki, Kazimierz 36
 Gluhovs, N. 85
 Gobers, Roberts (*Gober, Robert*) 178
 Gonzaga, Aloizījs, svētais (*Gonzaga Aloysius; Gonzaga, Luigi*) 61, 68, 70, 72, 74, 77, 79, 196
 Goodenough, Erwin Ramsdell 98
 Goto, Džons Soans de, svētais (*Goto, John Soan de*) 61
 Graaf, B. de 74
 Grant, R. A. D. 155
 Grāvesande, Ārents van des (*s'Gravesande, Arent van*) 53, 56, 195–196
 Grebenščikovs, Aleksejs (*Гребенщиков, Алексей*) 80, 86–87, 89–91, 197
 Gregors XIII (*Gregorius XIII; Buoncompagni, Ugo*) 32
 Gregors XV (*Gregorius XV; Ludovisi, Alessandro*) 62, 64
 Grinbergs, Jānis 140
 Grincevičs, Ludviks (*Grinciewicz, Ludwik*) 46
 Grīnevalds, Matiass (*Grünwald, Matthias*) 190
 Grīnuma, I. 185
 Grosa, Silvija 144, 147, 154, 172, 200
 Grosmāne, Elita 9, 13, 23, 120, 136, 166–167, 172, 194
 Grzebień, Ludwik 67

Guleke, Reinholds (*Guleke, Reinhold*) 16–19, 21, 25, 29, 171, 194
 Gustavs I Vāsa (*Gustav I Vasa*) 11
 Gustavs II Ādolfs (*Gustaw II Adolf*) 11, 133
 Ģertrūde, svētā (*Gertrude*) 14, 128–131, 134–135, 143–145, 150–152, 199

H

Haaland, E. 188
 Hāberlands, Kristofs (*Haberland, Christoph*) 21, 28, 169
 Hambergs, Pērs Gustavs (*Hamberg, Per Gustaf*) 50, 55, 195
 Hamsters, Kārlis 158, 200
 Harrison, Charles 164
 Hartmann, P. W. 54
 Hāze, Konrāds Vilhelms (*Hase, Conrad Wilhelm*) 23
 Heartney, E. 179
 Hēgelis, Georgs Vilhelms Frīdrihs (*Hegel, Georg Wilhelm Friedrich*) 156, 165
 Heibels, Augusts Gothilfs (*Heubel, August Gotthilf*) 120
 Heincs, Tobiass (*Heintz, Tobias*) 13
 Heinrihsone, Helēna 181–184, 189, 202
 Heizermanis, R. 136
 Henderson, Linda 161
 Henike, Hinrihs (*Hänicke, Hinrich; Hönicken*) 48–49
 Herders, Johans Gotfrīds (*Herder, Johann Gottfried*) 22, 25, 29, 197
 Herings, Kīts (*Haring, Keith*) 178
 Hērods (*Herodes*) 95
 Heronimo, Francisks, svētais (*Jerome, Francis*) 61, 66–67, 79, 196
 Hērsts, Demjens (*Hirst, Damien*) 178–179
 Herzig, Yvonne 125
 Hilzeni (*Hylzen*) 42
 Hilzens, Smoļenskas bīskaps (*Hylzen*) 42
 Hintons, Čārlzs Hovards (*Hinton, Charles Howard*) 161
 Hitlers, Ādolfs (*Hitler, Adolf*) 164
 Hofmanis, Oto (*Hoffmann, Otto*) 12, 25
 Hofmanis, Jozefs (*Hofmann, Józef*) 154
 Holcmanis, Andrejs 154, 168
 Hovards, Džeremijs (*Howard, Jeremy*) 154
 Hūde, Hermanis fon der (*Hude, Hermann von der*) 20–21, 29, 194
 Hüttenmeister, Frowald Gil 98
 Huisken, Jacobine 56

I

Ieva, pirmā sieviete (*Eve*) 10, 17
 Ilarions (Ilarions Jaunais), svētais (*Иларион*) 87–88
 Imhofs, Pēters Jozefs (*Imhoff, Peter Joseph*) 16, 27
 Isidors Laukstrādnieks, svētais (*Isidore the Laborer*) 64
 Ivanauskaite, Jurga (*Ivanauskaitė, Jurga*) 180
 Ivanovs, Vjačeslavs (*Иванов, Вячеслав*) 161

J

Jakuša-Kreituse, Ilze 80, 197
 Jānis Kristītājs (*John the Baptist*) 151
 Jānis, svētais (*John*) 14, 27, 47, 50, 91, 121, 124–125, 128–131, 139, 144–146, 167, 171, 174–175, 179–180, 182, 195, 199–201
 Jankevičiene, Aļģe (*Jankevičienė, Algė*) 43
 Jaunkalniņa (dzim. Dombrovska), Katrīna 139
 Jaunkalniņš, Jūlijs 139
 Jāzeps, svētais (*Joseph*) 34, 61
 Jēkabs, svētais (*James*) 23, 63, 105, 167, 169, 171, 175, 177, 194, 201
 Jēzus (*Jesus; Jesus Christ; Jesus of Nazareth*) 10–11, 16, 59–64, 68–77, 81–82, 84–85, 89–92, 103, 105, 114, 116–118, 120–121, 126, 129, 131, 133, 138–146, 151–153, 159, 178–189, 196–197, 199–200
 Johansons, Andrejs 32, 34, 194
 Jostens, Jakobs (*Josten, Jacob*) 47, 50, 195
 Juris (Georgs), svētais (*George*) 60, 125

K, Ķ

Kairo, F. de 74
 Kalns, Kristaps 181, 184–185, 189, 202
 Kalpaks, Oskars 102–104
 Kaminska, Rūta 31, 112, 120, 133, 147, 153, 166–168, 194
 Kampe, Pauls (*Campe, Paul*) 12, 47–51, 103, 124, 126, 129, 195
 Kampens, Jakobs van (*Campen, Jacob van*) 51, 56–57, 196
 Kandinskis, Vasīlijs (*Кандинский, Василий; Kandinsky, Wassily*) 161, 178
 Kanīzijs, Pēteris, svētais (*Canisius Peter; Kanijs Pieter*) 61
 Kants, Imanuels (*Kant, Immanuel*) 156, 165
Kantsedikas, Alexander 98
 Kastaldi, Filipo (*Castaldi, Filippo*) 33, 42
 Katrīna, svētā (*Catherine of Siena*) 50–51, 71, 195
 Kazimirs, svētais (*Casimir Jagiellon; Kazimierz; Kazimieras*) 71

Keisers, Hendriks de (*Keyser, Hendrick de*) 50–51, 195
 Kejs, Jans Līvens de (*Key, Jan Lieven de*) 56, 196
 Kekiševs, Jefimījs (*Ефимий Кекишев*) 91
 Klemente, Frančesko (*Clemente, Francesco*) 178
 Kinholcs, Edvards (*Kienholz, Edward*) 178
 Kirils (Katānijas Kirils), svētais (*Cyril, bishop of Catania*) 92
 Kirkegors, Sērens (*Kierkegaard, Søren*) 158, 187–188
 Kisai, Džeimss, svētais (*Kisai, James*) 61
 Kiše, Ēvalds 188
 Kizelbašs, Aleksejs (*Kieselbasch, Alexey; Кизельбаш, Алексей*) 113, 198
 Klē, Pauls (*Klee, Paul*) 178
 Kleijntjenss, Žans Kretjēns Žozefs (*Kleijntjens, Jean Chrétien Joseph*) 32, 64
 Kļaviņš, Eduards 143, 151
 Kļešņina, Ludmila 167
 Kļimovs, Jevgeņijs 89, 92
Knipping, J. B. 74
 Knopkens, Andreass (*Knopken, Andreas*) 11
Koch, Wilfried 125
Kohl, Heinrich 98
 Kohs, Johanness (*Koch, Johannes*) 20, 151
 Kols, J. F. 65
Konarski, Szymon 34
 Konte, Jakopo (Jakopīno) del (*Conte, Jacopo (Jacopino) del*) 63–64, 70
 Konstante, Ilze 159
 Konstants, Zigurds 168
 Kops, Ernsts (*Kopp, Ernst*) 95
 Korfi (*Korff*) 43
 Korfs, Nikolajs (*Korff, Nicolaus*) 33
 Korvins-Poplavskis, Mikolajs (*Korwin-Popławski, Mikolaj*) 33, 36
 Kosinska, Tatjana (*Косинская, Татьяна*) 89, 92
 Kostka, Staņislavs, svētais (*Kostka, Stanislaus*) 61, 67–68, 70, 72, 74, 79, 196
 Kotkavāra, Kari (*Kotkavaara, Kari*) 85–86
Kotowski, Elke-Vera 99
 Krastiņš, Alfonsss 130
 Krastiņš, Jānis 42, 103, 147, 149, 168
Krautheimer, Richard 99
 Krauze, Johans Vilhelms (*Krause, Johann Wilhelm*) 13, 16, 120, 135, 199
 Krese, Solvita 185
 Kristiansens, Broders (*Cristiansen, Broder*) 158
 Kristus sk. Jēzus
 Kroče, Benedeto (*Croce, Benedetto*) 163
 Krugs, Grigorījs (*Круг, Григорий*) 86
 Krūmiņa, leva 189
 Krūmiņš, Artūrs 42–43

Ksavers, Francisks (Havjers, Fransisko), svētais (*Javier Francisco; Xavier, Francis; Francisco de Yasu y Xavier*) 61–67, 69–70, 72, 74, 76–77, 79, 196
 Kučinskis, Staņislavs 35
 Kūfalts, Georgs Frīdrihs (*Kuphaldt, Georg Friedrich*) 25
 Kundziņš, Kārlis 161
 Kundziņš, Pauls 122–123, 168, 176
 Kūnings, Villems de (*Kooning, Willem de*) 178
Künzl, Hannelore 97
 Kvins, Marks (*Quinn, Marc*) 178
 Kvirins, svētais (*Kvirin*) 125
 Ņeniņš, Atis 150
 Ņiploks, Edgars 123, 126, 129, 131, 133, 135, 144

L, Ļ

Lāce, Daina 14, 120, 129, 131, 159, 198
 Ladusāns, S. 63
 Lancmanis, Imants 57
Lang, Peter 98
Langley, J. 187
 Lapiņš, Arturs 138
 Lapiņš, Jānis 164
 Lapukins, Alfrēds 120
Larsson, Lars Olof 143
 Laube, Eižens 150
 Lavrentijs, svētais (*Lawrence*) 90
 Leitāne, Iveta 94, 197
 Lejasmeijere, leva 189, 202
 Levi sk. Matejs, svētais
 Levija, Evonne (*Levy, Evonne*) 62–63
 Levina, Marina 116, 125, 147, 154
Lieb, Stefanie 22
 Liepiņš, P. 120–121
Litak, Stanislav 33, 35
 Lojola, Ignacijs, svētais (*Loyola, Ignatius; Iñigo López Oñaz, de Loyola*) 60–65, 68–73, 75–77, 79, 196
 Longins, svētais (*Longinus*) 91
Łopaciński, Euzebiusz 46
 Lorenss, Deivids Herberts (*Lawrence, David Herbert*) 180
Lucie-Smith, Edward 125
 Luīze, Prūsijas karaliene (*Luise von Preußen; Luise Auguste Wilhelmine Amalie*) 133
 Lūka, svētais (*Lucas*) 192
 Lūnskis, Vladimirs (*Лунский, Владимир*) 151–152
 Luters, Mārtiņš (*Luther, Martin*) 10–11, 133
 Ņeonovs, Sergejs (*Леонов, Сергей*) 83

M

Magister, S. 187
 Maier, Johann 95
 Maki, Horhe (*Macchi, Jorge*) 279
 Makintošs, Čārlzs Renijs (*Mackintosh, Charles Rennie*) 154
 Maksimovs, Darijs 91
 Maklūens, Māršāls (*McLuhan, Marshall*) 193
 Māliņa, Sarmīte 181, 184–185, 189, 202
 Malvess, Roberts 63, 176
 Maļevičs, Kazimirs (*Малевич, Казимир*) 161, 178
 Mandelštams, Pauls (*Mandelstamm, Paul*) 104
 Marata, Karlo (*Maratta, Carlo*) 75
 Marija, svētā; Dievmāte; Sāpju Dievmāte; Jaunava Marija; svētā Jaunava; Madonna (*Mary; Maria*) 9–11, 13–16, 20–21, 25, 28–30, 35, 38–40, 61–63, 67–68, 72, 81–82, 84, 87, 90–91, 103, 105, 114, 118–119, 145–146, 151–152, 159, 172, 179, 194, 197–200
 Marija Magdalēna, svētā (*Mary Magdalene*) 10, 59, 91, 144–145, 167, 169, 177, 181, 184, 189, 200, 202
 Maritēns, Žaks (*Maritain, Jacques*) 158
 Markitante, Eleonora 139
 Marks, svētais (*Mark*) 136
 Mašnovskis, Vitolds 120, 122–124, 126, 129, 131, 133, 135–136, 167
 Matejs, svētais (*Matthew*) 136, 152, 178, 180
 Matiss, Anri (*Matisse, Henri*) 178
 Matvejs, Voldemārs 164
 McCarthy, M. 180
 Meiers, Francs Zaless (*Meyer, Franz Sales*) 153
 Meiers, Kords (*Meyer, Kord*) 12, 27, 52
 Meiers, L. 90
 Meinards, biskaps (*Meinhard*) 16, 27, 177
 Meinarte, Anita 183
 Mēklers, Eduards 162, 165, 201
 Mēlbarts, Harijs (*Mehlbart, Harry*) 152
 Mihailovs, Ivans (*Михайлов, Иван*) 83–84, 90, 197
 Mikelandželo (*Michelangelo*) 157
 Miki, Pols, svētais (*Miki, Paul*) 61
 Miķelsons, Ieva 172
 Milē, Žans Fransuā (*Millet, Jean-François*) 157
 Misāne, Agita 163
 Mizņikovs, Filips (*Мызников, Филипп*) 84–85
 Mondrians, Pits (*Mondrian, Piet*) 161, 178
 Moriss, Viljams (*Morris, William*) 161
 Mormanis, Karls Frīdrihs Heinrihs (*Mohrmann, Karl Friedrich Heinrich*) 11, 22, 23–29, 194
 Mozus, Vecās Derības persona (*Moses*) 27, 129
 Muriljo, Bartolomē Estebans (*Murillo, Bartolome Esteban*) 60

N

Neiburgers, Karls Dāvids (*Neuburger, Karl David*) 21–23, 27, 29, 194
 Neilands, Vladimirs 172
 Neimanis, Vilhelms (*Neumann, Wilhelm*) 9–11, 13–16, 20–21, 25, 28–30, 103, 120–121, 135–136, 149–150, 152, 172, 176, 194, 199
 Nepomuks, Jans, svētais (*John Nepomucene; John of Nepomuk; Nepomucen Jan; Johann von Nepomuk; Jan Nepomucký*) 35, 71, 72
 Neofīts (Neofīts Rīlskis) (Neofit Rilski) 81
 Neri, Filips, svētais (*Neri, Philip*) 64
 Niče, Frīdrihs (*Nietzsche, Friedrich*) 159
 Nikolajs (Nikola Brīnumdarītājs, Niklass), svētais (*Nicola, Nicholas, Nikolaus*) 53, 65, 82, 84, 113, 123, 130–131, 197, 199
 Nikons, patriarhs (*Никон*) 80, 82
 Nipers, Ludvigs (*Nieper, Ludwig*) 132–133, 199
 Nolde, Emils (*Nolde, Emil*) 178

O

Oakes, E. T. 186
 Ofili, Kriss (*Ofili, Chris*) 178
 Ogle, Kristīne 36, 59, 167, 196
 Olavs, svētais (*Olav*) 47
 Olga, svētā (*Ольга; Olga*) 92–93
 Osipovs, Leons (*Осипов, Леон*) 92
 Osis, Jānis 138, 199
 Ostensakens, Kristjans Karls (*Christian Karl Freiherr von der Osten-Sacken*) 145
 Ostrovskis, Antonijs Kazimirs (*Ostrowski, Antoni Kazimierz*) 42
 Ote, H. (*Otte, H.*) 16
 Ottenheim, Konrad A. 56

P

Paliušytė, Aistė 46
 Palladio, Andrea (*Palladio, Andrea*) 52, 58
 Paparoni, Demetrijo (*Paparoni, Demetrio*) 178
 Parako, Antonio (*Paracco (Paraka), Antonio*) 39, 42, 45–46
 Parako, Domeniko (*Paracco (Paraka), Domenico*) 45
 Parako, Frančesko (*Paracco (Paraka), Francesco*) 45
 Parako (*Paracco; Paraka*) 42
 Paraskeva Piektdiene, svētā (*Параскева Пятница*) 82
 Pāvēls no Kolomnas, svētais (*Павел Коломенский*) 82
 Pāvils III (*Paulus III; Farnese, Alesandro*) 62

Pāvils V (*Paulus V; Borghese, Camillo*) 62, 64
 Pāvils VI (*Paolo VI; Montini, Giovanni Battista Enrico Antonio Maria*) 183
 Pāvils, svētais (*Paul*) 39, 126, 128–129, 132–133, 169, 180, 199
 Pavlovs, Konstantīns (*Павлов, Константин*) 83, 89–91, 197
 Pazolīni, Pjērs Paolo (*Pasolini, Pier Paolo*) 180
 Pēkšēns, Konstantīns 150–152
 Pēlhaus, Arturs (*Poelchau, Arthur*) 125
 Pelše, Stella 155, 200
 Pērls, Rūdolfs 164
 Pēteris I (*Пётр I*) 81, 85
 Pēteris, svētais (*Peter*) 39, 47, 49–58, 124–126, 128–133, 140, 169, 180, 182, 189, 195–196, 199
 Petrīni, Antonio (*Petrini, Antonio*) 50
 Petronijs, svētais (*Petronius, Petronio*) 54
 Petrova, Tatjana (*Петрова, Татьяна*) 124
 Petrovi (*Петровы*) 81
 Pflūga, Margota (*Pflug, Margot*) 103
 Pflūga (dzim. Šūmahere), Šarlote Vilhelmīne (*Pflug (Schumacher), Charlotte Wilhelmine*) 103
 Pflūgs, Ērihs (*Pflug, Erich*) 103
 Pflūgs, Karls (*Pflug, Karl*) 103
 Pflūgs, Roberts Augusts (*Pflug, Robert August*) 102–106, 110, 112–114, 116, 118–119, 198
 Pikaso, Pablo (*Picasso, Pablo*) 178
 Pineda, Juan de 95
 Pjacetā, Džovanni Batista (*Piazetta, Giovanni Batista*) 74
 Plater, Leon 42
 Plātere, Auguste (*Plater, Auguste*) 33
 Plātere, Rozālija (*Plater, Rozalia*) 35
 Plāteri (*Plater*) 34, 40–43, 45
 Plāters, Jans Andžejs (Andrejs) (*Plater, Jan Andrzej*) 34, 43
 Plāters, Konstantīns Ludviks (*Plater, Konstanty Ludwik*) 33, 35
 Plauciņš, Leons 168, 176
 Pletenberg, H. fon (*Plettenberg, H. von*) 13
 Pole, Ernests 150
 Poļakovs, D. 85
 Portnovs, Nikolajs (*Портнов, Николай*) 84, 90
 Posevīno, Antonio (*Possevino, Antonio*) 32
 Posts, Pīters (*Post, Pieter*) 53, 56
 Priedola-Lāce, Daina sk. Lāce, Daina
 Pujāte, Inta 137, 144, 150, 199
 Pujāts, Jānis 64, 67, 185
 Puškins, Aleksandrs (*Пушкин, Александр*) 126
 Putniņa-Niedra, Anita 137, 150
 Puzina, Jāzeps Dominiks (*Puzyna, Józef Domenik*) 35

R

Radiņš, A. 167
 Rafaēls (*Raffael*) 16, 27
 Rainaldi, Karlo (*Rainaldi, Carlo*) 54
 Rainis (īst. v. Jānis Pliekšāns) 103–104
 Raiss, Tims (*Rice, Tim*) 180
 Rapp, Eugen Ludwig 99
 RaShY (Šimeons ben Jickaks (*Šimeon ben Jichaq*)) 94–101, 197
 Raskins, Džons (*Ruskin, John*) 161
 Rastrelli, Frančesko Bartolomeo (*Rastrelli, Francesco Bartolomeo*) 36, 45
 Reeg, Gottfried 98
 Reinbergs, Augusts (*Reinberg, August*) 23, 148
 Reiterns (*Reutern*) 48
 Reitingera, Jūlija (*Рейтингер, Юлия*) 86
 Reke, Karls Frīdrihs fon der (*Recke Carl Friedrich von der*) 138
 Rembrants (*Rembrandt*) 190
 Repins, Ilja (*Репин, Илья*) 157
 Rērihs, Nikolajs (*Перих, Николай*) 86, 160–162, 200
 Reslers, Vilhelms (*Roesler, Wilhelm*) 151
 Reži, Džons Frānsiss (*Regis, John Francis*) 61, 70
 Riekstiņa, L. 183
 Rīgls, Aloizs (*Riegl, Alois*) 158
 Rihters, Gerhards (*Richter, Gerhard*) 178
 Riki (*Rikk, Ryk*) 38
 Rikmanis, Heinrihs (*Rickmann, Heinrich*) 120–121
 Rikmanis, Teodors Heinrihs (*Rickmann, Theodor Heinrich*) 121
 Rikovskis, Jurijs (*Риковский, Юрий*) 89
 Rihs, Mihals (*Ryk, Michal*) 34
 Rinkeviča, Vita 172
 Rodrigess, Alfonso, svētais (*Rodríguez, Alfonso; Rodríguez Alphonsus*) 61
 Rondelli, Karlo Frančesko (*Rondelli, Carlo Francesco*) 36, 45
 Rogačovers sk. Rozins, Josifs
 Rotko, Marks (*Rothko, Mark*) 178
 Rots, Mihails (*Roth, Michail*) 75
 Rozentāle (dzim. Forsele), Elija (*Forsell, Elli*) 140, 142–144
 Rozentāle, Irja 143
 Rozentāle, Laila 143
 Rozentāls, Janis 91, 137–140, 142–146, 150, 164, 199, 200
 Rozentāls, Miķelis 143–144
 Rozins, Josifs 100–101
 Rožkalne, Anita 188
 Rubenis, Juris 189
 Rubenss, Pīters Pauls (*Rubens, Peter Paul*) 63, 65, 70, 75–76

Rubjovs, Andrejs (*Рублёв, Андрей*) 81, 91
 Rudnickis, Edgardo (*Rudnitzky, Edgardo*) 179
 Rudzīte, Gunta 160
 Rudzītis, Rihards 158–163, 200
 Ruka, Inta 179
 Ruo, Žoržs (*Rouault, Georges*) 178

S, Š

Sančess-Koeljo, Alonso (*Sánchez Coello, Alonso*) 63–64, 71
 Sārums, Mārcis 122–123
 Schindler, Herbert 125
 Schoeps, Julius H. 99
 Schulz, E. 95
 Schwartz, Gary 56
 Selivanovičs, Akindins 91
 Serlio, Sebastjāno 51–52
 Serrano, Andress (*Serrano, Andres*) 179
 Simanis, svētais (*Simon*) 172, 174–175, 201–202
 Siliņš, Jānis 157–158, 200
 Sināiskis, Vasilijš 89
 Skalbergs, Juris 116
 Skamoci, Vinčenco (*Scamozzi, Vincenzo*) 51–52, 58
 Skrijabins, Aleksandrs (*Скрябин, Александр*) 161
 Skulme, Uga 138
 Slava, Modris 156
 Slavietis, Edgars 30, 168, 170
 Sloka, Lauma 159, 200
 Smith, Jeffrey Chipps 59
 Sofronovs, Pimens (*Софронов, Пимен*) 83–89, 197
 Sokolovskis, Pauls Ernsts Emīls fon (*Sokolowsky, Paul Ernst Emil von*) 144
 Sokolovski (*Sokolowski*) 43
 Solncevs, Marks (*Солнцев, Марк*) 83, 85
 Solovjovs, Vladimirs (*Соловьев, Владимир*) 160
 Sonks, Larss (*Sonck, Lars*) 154
 Spāritis, Ojārs 37, 125, 167
 Spekke, Arnolds 32, 34
 Spinoza, Benedikts de (*Spinoza, Benedict de*) 156, 200
 Sproģis, Jūlijs 163
 Srābāns, Raimonds 105–106
 Stašulāne, Anita 160–161
 Stavro, A. 182
 Stenders, Joahims (*Stender, Joahim*) 129
 Strautmanis, Ivars 42
 Strautmanis, Jānis 147
 Strods, Heinrihs 32
 Strupause, Ina 135
 Strupule, Vija 169
 Subačs, Māris 189
 Suta, Romans 143
 Suvorovs-Rimnikskis, Aleksandrs (*Suworow-*

Rymnikski, Alexander) 13, 29
 Svilāns, Jānis 34–35
 Šadurski (*Szadurski*) 42–43
 Šagāls, Marks (*Chagall, Marc*) 178, 190
 Šeflers, Leipcīgas Mākslas akadēmijas profesors (*Scheffler*) 132–133
 Šēlers, Makss (*Scheler, Max*) 158
 Šellings, Frīdrihs Vilhelms Jozefs (*Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph*) 156, 165
 Šēls, Heinrihs Karls (*Scheel, Heinrich Karl*) 103, 105, 148, 198
 Šembeks, Kšištofs Antonijs (*Szembek, Krzysztof Antoni*) 33
 Šēns, Georgs (*Schön, Georg*) 70, 196
 Šervinskis, Vladimirs (*Шервинский, Владимир*) 151
 Šillers, Frīdrihs (*Schiller, Friedrich*) 160, 165
 Šinkels, Karls Frīdrihs (*Schinkel, Karl Friedrich*) 133
 Šinkūnaitē, Laima 38
 Šķilters, Gustavs 156
 Šleiermahers, Frīdrihs (*Schleiermacher, Friedrich*) 165
 Šmēlings, Aleksandrs (*Schmaeling, Alexander*) 152
 Šmits, Oskars Emīls 126
 Šopenhauers, Arturs (*Schopenhauer, Arthur*) 156
 Štacs, Vincencs (*Statz, Vinzenz*) 122, 125–126, 199
 Štakensneideris, Andrejs (*Штакеншнейдер, Андрей*) 124, 199
 Štālbergs, Ernests 176
 Štefans, Kristofs (*Stephan, Christoph*) 125
 Štriks, Vilhelms fon (*Stryk, Wilhelm von*) 10–11, 23, 150–152
 Švenburgs, Johans (*Schwenburg, Johann*) 49

T

Tagore, Rabindranats (*Tagore, Rabindranath*) 163
 Teilors, Marks (*Taylor, Mark*) 156, 165, 201
 Tegetmeiers, Silvestrs (*Tegetmeyer, Sylvester*) 11
 Teilore-Vuda, Sema (*Taylor-Wood, Sam*) 178
 Terwen, Jan 56
 Tifentāle Alise 179, 186
 Thieme, Ulrich 46
 Thieme, Gustav 46
 Tits, Senās Romas imperators (*Titus*) 98
 Tizenhauzens, Heinrihs (*Tiesenhausen Heinrich*) 33
 Tode, Ernsts (*Tode, Ernst*) 149
 Tolstojs, Ļevs (*Толстой, Лев*) 156, 160, 163, 200
 Trops, J. 183

U, Ū

Ūde, Frīcis Hermanis Karls fon (*Uhde, Fritz Hermann Karl von*) 143
 Ūdere, Anna 156
 Ūdere, Karlīne 157
 Ūders, Teodors 156–157, 164, 200
 Ūlsonē, Elisabete (*Olsen, Elizabeth*) 178–179
 Ungeviters, Georgs Gotlobs (*Ungewitter, Georg Gottlob*) 14, 122, 132
 Ūšakovs, Simons (*Ушаков, Симон*) 80–81

V

Vaga, Voldemārs 171
 Vāgners, Oto (*Wagner, Otto*) 153
 Vāgners, Rihards (*Wagner, Richard*) 165, 201
 Vaiola, Bils (*Viola, Bill*) 178
 Vaivods, Julijāns 32–34, 36, 38
 Valdemārs, Krišjānis 102–105, 148
 Vanags, Aleksandrs 151–152
 Vāsas (*Vasa*) 55
 Vasiljevs, Juris (Juris) (*Васильев, Юрий*) 36, 166–169, 171–177, 201–202
 Vebers, Endrū Loids (*Webber, Andrew Lloyd*) 180
 Veiherte, Lidija 123
 Venderss, Vims (*Wenders, Wim*) 180
 Veroneze, Paolo (*Veronese, Paolo*) 180
 Viese, Saulcerīte 160
 Viktorija, Ņģlijas karaliene (*Victoria (Alexandrina)*) 126
 Vilberns, Johans Heinrihs (*Wülbern, Johann Heinrich*) 53–54, 196
 Vilīte, Valda 124
 Vinči, Leonardo da (*Vinci, Leonardo da*) 179–180
 Vingbonss, Filipss (*Vingboons, Philips*) 52
 Vinjola, Džakomo (*Vignola, Giacomo*) 52
 Violē le Diks, Ežēns Emanuels (*Viollet-le-Dic, Eugène Emmanuel*) 25, 133
 Vīpers, Boriss 50, 195
 Vīrikss, Antons (*Wierix, Anton*) 74–75
 Vitālijs, arhibīskaps 86
 Vitrūvijs, Marks Pollions (*Marcus Vitruvius Pollio*) 51, 53, 195
 Vits, svētais (*Vitus*) 74
 Voins, Ladviks (*Voin, Ladwik*) 69
 Volindžers, Marks (*Wallinger, Mark*) 178
 Vorhols, Endijs (*Warhol, Andy*) 178
 Voringers, Vilhelms (*Worringer, Wilhelm*) 158, 162

W

Wallenborn, Hiltrud 99
 Watzinger, Carl 98
 Wood, Paul 164

Z, Ž

Zahorskis, Remigijušs (*Zahorski, Remigiusz*) 38
 Zālamans, Israēla ķēniņš (*Šalomo*) 94
 Zālefelts, Karls (*Sahlefeldt, Karl*) 136
 Zandberga, Rita 48, 52
 Zandere, Valentīna 89
 Zarenkova, Margarita 172
 Zavoloko, Ivans (*Заволоко, Иван*) 86, 89, 92
 Zēbalds, svētais (*Sebaldus*) 125–126, 199
 Zeiberlihs, Hermanis (*Seuberlich, Hermann*) 152
 Zeile, Pēteris 31, 155
 Zeilers, Teodors (*Seyler, Theodor*) 126, 136
 Zilgalvis, Jānis 135, 149, 168
 Zirnis, Gunārs 47, 49, 51, 53
 Zīverss, Oto Reinolds Augusts (*Sievers, Otto Reinhold August*) 105
 Zontāgs, Karls Gotlobs (*Sonntag, Karl Gottlob*) 12
 Zubovas, Vladimīras 36, 44
 Zušmanis, Juris 123
 Žaks-Dalkrozs, Emīls (*Jacque-Dalcroze, Émile*) 165, 201
 Žebrausks, Toms (*Žebrauskas (Żebrowski), Tomas (Tomasz)*) 36, 44

Балзункевич, Ян 40
 Быков, А. 63
 Васильев, Н. 113
 Гаврилин, Александр 105
 Данченко, Е. 85
 Климов, Е. 89
 Коткаваара, К. 86.
 Красилин, М. 85
 Михайлов, Л. 91
 Пашков, А. 82
 Перроа, А. 63
 Петрова, Т. 124
 Стрижев, А. 80
 Тарасов, О. 82
 Шыдлоўски, К. 41
 Журавлев, С. 89

VIETU RĀDĪTĀJS / INDEX OF LOCATIONS

Rādītājā nav iekļautas norādes uz attēlu sarakstu. The index does not refer to the list of illustrations.

A, Ā

Ābo FI 85
 Āfrika 74, 163
 Aglona LV 36, 38, 43, 66, 195
 Āhene (*Aachen*) DE 133
 Aizpute LV 167
 Aknīste LV 197
 Aleksandrija (*Alexandria*) EG 98
 Alkala (*Alcalá*) ES 62
 Allaži LV 167
 Alpi (*Alpen*) AT, SI, IT, CH, LI, DE, FR 126
 Alsunga LV 60
 Ambeļi LV 65–66, 71–74
 Amerika 74, 86, 123, 144
 America 179, 203
 Amsterdam NL 56, 195
 Amsterdama (*Amsterdam*) NL 50–52
 Anglija (*England*) GB 55, 57, 190
 Ansonija (*Ansonia*) US 86
 Argentīna (*Argentina*) AR 179
 Asīrija (*Assyria*, vēst.) 148
 ASV (Amerikas Savienotās Valstis) 86, 90, 160, 179, 189–191
 Augšzeme LV 31, 44, 194
 Auleja LV 71, 77–78
 Austrija (*Österreich*) AT 57, 64
 Austrumāzija 64–65
 Austrumbaltija 48, 54
 Austrumbaltkrievija BY 38
 Austrumeiropa 94–95
 Austrumlatvija LV 31–34, 36, 95

B

Baltic LV, EE, LT 194, 197
 Balticum LV, EE, LT 14, 16
 Baltija LV, EE, LT 9, 11, 14, 29–30, 48, 80–85, 92–93, 150–151, 154, 167–168
 Baltkrievija (*Беларусь*) BY 39, 171
 Balvi LV 98, 101
 Bārbele LV 133, 199
 Bebrene LV 61
 Beļģija (*Belgium*) BE 86
 Berezveča (*Беразвечча*) BY 39
 Berkeley US 63
 Berlin DE 12, 23, 133, 194, 199
 Berlīne (*Berlin*) DE 20, 28, 128, 133, 136
 Bern CH 98
 Bērze LV 126, 199

Bērzpils LV 59
 Beržori (*Beržoras*) LT 43
 Bīriņi LV 102, 105, 112, 198
 Bīržgāļi LV 42–43
 Bizantija (*Byzantium*, vēst.) 81, 89, 92
 Blidene LV 126, 199
 Boloņa (*Bologna*) IT 54
 Borne LV 167
 Bruklina (*Brooklyn*) US 86
 Brunava LV 68, 70, 72, 196
 Budberga (tag. Panemune LT) LV 129
 Buenos-Aires AR 34

C, Ć

Ceilona (*Ceylon*, vēst.), tag. Šrilanka (*Sri Lanka*) LK 64
 Central Europe 194
 Cēsis LV 33–34, 124–125, 167, 174–175, 177, 199, 201
 Cesvaine LV 122, 130–131, 134, 199
 Chicago US 156, 165
 Cologne DE 199
 Čehija (*Czech Republik*) CZ 64

D

Dagda LV 71, 75–76, 96, 98–99, 197
 Danciga (*Danzig*, vēst.) sk. Gdaņska
 Dānija (*Danmark*) DK 11, 192
 Darmstadt DE 22, 99, 130
 Daugavpils LV 33–37, 43–45, 80, 83–84, 90, 92–93, 98–100, 147, 167, 175, 195, 197
 Dienvidaustrumlatvija LV 34
 Deutschland DE 96, 99
 Dienvideiropa 51
 Dienvidgaunija EE 53
 Dienvidlatvija LV 36
 Dienvidslāvija (*Yugoslavia*, vēst.) 86
 Dienvidvācija DE 57, 64
 Dresden DE 95
 Drēzdene (*Dresden*) DE 15
 Druja (*Дрўя*) BY 39, 46
 Dundaga LV 145–146
 Džūkste LV 129
 Džviņsk LV 36

E, Ē

Eastern Baltic 195–196
 Eastern Latvia LV 194
 Ēdole LV 167
 Ēģipte (*Egypt*) EG 59, 98, 152, 190
 Eiropa 10, 11, 33, 55, 58, 67, 72, 75–76, 78, 81–82, 84, 93, 96, 99, 120, 126, 160, 178, 189–191

Endzele LV 102, 105, 198
 England GB 203
 Ērgļi LV 123, 199
 Estland EE 10, 171
 Estonia EE 198
 Europe 196, 200, 203

F

Feimaņi LV 40–43
 Florence (*Firenze*) IT 105, 148
 Francija (*France*) FR 52, 54–55, 57, 84, 178, 189
 Frankfurt am Main DE 97

G

Galileja (*Galilee*) IL 98
 Gamla, (*Gamla*) IL 98
 Gaujiena LV 134–135, 199
 Gaure (*Gaure*) LT 43
 Gdaņska (*Gdańsk*) PL 11, 22, 47–48
 Getingene (*Göttingen*) DE 23
 Germany DE 59, 197, 202
 Glasgow SE 190
 Glubokoje (*Глубокае*) BY 39–40
 Gotlande (*Gotland*) SE 49
 Göteburg SE 50
 Gothenburg Se 50
 Grand Duchy of Lithuania (vēst.) LT 195
 Granzē (*Granse*) DE 133
 Grieķija (*Greece*) GR 159
 Grodņa (*Гродна*) BY 34
 Grove US 54
 Gulbene LV 126
 Gütersloh DE 125

H

Haleba (*Aleppo*) SY 95
 Hamburg DE 195
 Hamburga (*Hamburg*) DE 11, 49–51
 Hannover DE 22, 24
 Hannovere (*Hannover*) DE 27
 Haarlem NL 196
 Hārlema (*Haarlem*) NL 56, 57
 Hildburghauzena (*Hildburghausen*) DE 129
 Hjustona (*Houston*) US 178
 Holande (*Holland*) NL 50, 57
 Holland NL 195
 Homburg DE 14, 143

I

Igaunija (*Eesti*) EE 84–86, 91, 171
 Ikšķīle LV 177
 Ilūkste LV 36–37, 44, 64
 Indija (*India*) IN 64–65
 Indoķina (*Indochina*) KH, LA, VN 65
 Indrica LV 43–44, 59, 69, 76–77, 195–196
 Inflantijas kņaziste (*Inflanty Polskie*, vēst.) sk. Latgale
 Itālija (*Italia*) IT 46, 52, 54, 126
 Izraēla (*Israel*) IL 62
 Izvalta LV 36

J

Jānuciems LV 102–103, 105, 110–112, 198
 Jāņukalns LV 102–103, 105–108, 198
 Japāna (*Japan*) JP 64–65
 Jaungulbene LV 134
 Jaunpiebalga LV 132
 Jēkabmuiža LV 143
 Jēkabpils LV 83, 89, 97, 103, 112–115, 198
 Jelgava LV 61, 67, 71–72, 76–77, 85, 90, 130, 139, 143, 196–197, 199
 Jersika LV 32
 Jerusalem IL 95, 98, 197
 Jeruzāleme (*Jerusalem*) IL 94–96, 98, 182
 Jumprava LV 102, 105, 198

K, Ķ

Kaldabruņa LV 134–135
 Kalsnava LV 102, 120–121, 199
 Karēlija (*Karēlija*) RU 82
 Kārsava LV 98, 100
 Kārdzaba LV 102, 105, 198
 Kasele (*Kassel*) DE 28, 122
 Castello Valsolda (*Castello Valsolda*) IT 46
 Katlakalns LV 169
 Kazanā (*Казань*) RU 84
 Kēnigsberga (*Königsberg*, vēst.), tag. Kalīņingrada (*Калининград*) RU 11
 Kiel DE 14, 143
 Klēve (*Kleve*) DE 125
 Koknese LV 102, 105, 108–110, 198
 Kolka LV 181–183, 189, 202
 Köln DE 103
 Königsberg RU 12
 Krakova (*Kraków*) PL 71
 Kraków PL 33, 46, 67
 Kraslav LV 33, 42
 Krāslava LV 33, 40, 46, 74, 168, 195
 Krievija (*Россия*) RU 14–16, 33, 36, 68, 80–82, 85, 92

Krievzeme (*Русь*) RU 32
 Kronava Hersonas guberņā UA 138
 Kronau, Province of Kherson UA 199
 Krustpils LV 75, 97–99
 Kuldīga LV 77, 123
 Kurland (vēst.) LV 10, 35, 61
 Kurzeme LV 31, 34, 36, 44, 46, 95, 126, 199
 Kurzemes-Zemgales hercogiste (vēst.) sk. Kurzeme
 Ķelne (*Köln*) DE 14, 17, 27, 122, 125, 159, 178
 Ķīna (*China*) CN 64–65

L, Ļ

Latgale (*Inflanty Polskie, Латгалия*) LV 31–36, 38–40, 42–46, 61, 80, 83, 85, 91, 94, 98, 168, 179, 197
 Latgola LV 39
 Latvia LV 194–203
 Latvija LV 12, 20–21, 31–38, 42, 50, 59–60, 64–65, 68, 70–71, 73–75, 77–86, 91, 93–96, 98–99, 102–103, 105–106, 116, 120–126, 129–131, 133, 135–140, 143–149, 151–152, 155, 159, 163, 166–168, 170–172, 174–176, 179, 181, 183, 185–186, 189, 192
 Latvijas PSR (vēst.) LV 171
 Lauksode (*Lauksode*) LT 61
 Lazdona LV 128–129, 199
 Ledurga LV 102, 105, 110–112, 198
 Leiden NL 74, 95, 196
 Leidene (*Leiden*) NL 53, 56
 Leipcīga (*Leipzig*) DE 132–133
 Leipzig DE 10, 46, 54, 98, 122, 133, 171, 199
 Lejasciems LV 134, 199
 Leningrad (vēst.) RU 172
 Lettland LV 171
 Lielbritānija (*Great Britain*) 54
 Lībeka (*Lübeck*) DE 11, 21, 48
 Līcene (*Lützen*) DE 133
 Līdere LV 102, 108–109, 110
 Liepāja LV 57, 122
 Liepkalne LV 121–122
 Lietuva (*Lietuva*) LT 32, 36, 38–39, 43–46, 61, 66, 171
 Lietuvas lielkņaziste (*Lietuvos Didžioji Kunigaikštystė*, vēst.) sk. Lietuva
 Liezēre LV 102, 105, 198
 Limbaži LV 56–57, 120
 Linkolna (*Lincoln*) US 123, 144
 Litauen LT 171
 Lithuania LT 195, 200
 Litva LT 33, 67
 Līvāni LV 33, 98, 197
 Līvberze LV 64–65, 74
 Livland (vēst.) LV, EE 10, 12, 136

Livonija (*Livonia*, vēst.) LV, EE 9, 11, 31–34, 42, 144, 195
 London UK 32, 42, 57, 125, 156, 161, 165, 190
 Londona (*London*) UK 125–126, 189–190
 Loreto (*Loretto*) IT 38
 Losandželosa (*Los Angeles*) US 86
 LPSR (Latvijas Padomju Sociālistiskā republika, vēst.) 91
 LR (Latvijas Republika) 103, 105
 Lubāna LV 128
 Lublin PL 33
 Ludvigsburga (*Ludwigsburg*) DE 14
 Ludza LV 92, 96, 98–101, 168, 197
 Ļaudona LV 128

M

Madona LV 108, 129
 Mainz DE 95
 Malnava LV 43, 46
 Malta LV 97–98, 197
 Manresa (*Manresa*) ES 62
 Mark-Brandenburg DE 133
 Maskava (*Москва*) RU 82–85, 91, 103, 125–126, 171, 173
 Masada (Masada) IL 98
 Matiši LV 54, 56–57
 Mazsalaca LV 134–135
 Medvedickas–Krestovojas–Bujerakas ciems Saratovas guberņā RU 142
 Melburna (*Melbourne*) AU 179
 Melvila (*Melville*) US 86
 Mezopotāmija (*Mesopotamia*, vēst.), tag. IQ, SY, TR, IR 152
 Midelburga (*Middelburg*) NL 53, 56
 Milano IT 178
 Milāna (*Milano*) IT 54, 74
 Mineapolisā (*Minneapolis*) US 123, 144
 Minhene (*München*) DE 15
 Minstere (*Muenster*) DE 96
 Mstera RU 197
 Mstroja (*Мстѣр*) RU 82–83
 Moscow RU 98
 München DE 96, 98, 125, 133

N, Ņ

Nancy FR 98
 Nansī (*Nancy*) FR 149
 Neapole (*Napoli*) IT 67
 Nderlands NL 74
 Neisa (*Neus*) DE 125
 Netherlands NL 196
 New Jersey US 61
 New York US 54, 98, 153, 161

Nicaea TR 197
Nīderlande (*Nederlands*) NL 48, 51–54, 56
Nīkeja (*Nicaea*, vēst.), tag. Iznika (*Iznik*) TR 82
Nīrnberga (*Nürnberg*) DE 125–126, 149
Northern Europe 195–196
Northern Germany DE 195
Norvēģija (*Norge*) NO 11
Novgoroda (*Новгород*) RU 83, 87
Nürnberg DE 199
Ņūdžersija (*New Jersey*) US 86
Ņujorka (*New York*) US 86

O

Oxford UK 59, 155
Ozolaine LV 63–64, 71, 75–76

P

Padomju Savienība (vēst.) 182
Paduja (*Padua*) IT 72
Palestine PS 203
Palestīna (*Palestine*) PS 62–63, 190
Paļeha (*Planex*) RU 82–83
Palekh RU 197
Pamplona (*Pamplona*) ES 62–63
Parīze (*Paris*) FR 62, 64, 83, 86, 134
Paryż FR 34
Pasiene LV 36–37, 39, 43, 168, 195
Peltsamā (*Peltsamaa*) EE 53
Pērnava (*Pernau, Pärnu*) EE 53, 123, 199
Pēterburga sk. Sanktpēterburga
Petersberg DE 125
Piedruja LV 38–39
Pievolga RU 82
Piltene LV 42
Pilteń LN 35, 61
Piņķi LV 130–131, 199
Plateji (*Plateliai*) LT 43
Pļaviņas LV 102, 110
Podolija (*Podolia*) UA 100
Poland PL 195
Polija (*Polska*) PL 32, 38, 40, 46, 85
Polska PL 33, 67
Poļu Livonija (Inflanty Polskie, vēst.) sk. Latgale
Pomore (*Помор*) RU 81–83, 85–86, 88–89, 91–93
Pope LV 126, 199
Prāga (*Praha*) CZ 65, 83, 86
Pričuda (*Prucid*, vēst.), tag. Harjumā (*Harjumaa*) EE 84
Princeton US 59, 161, 188
Prinstona (*Princeton*) US 86
Prūsija (*Preußen*) vēst. tag. DE, PL, RU 9, 133, 136

PSRS (Padomju Sociālistisko Republiku Savienība, vēst.) 84
Pustiņa LV 69, 196
Puša LV 36, 43–45, 66–67
Puze LV 121–122

R

Raja EE 84, 91
Raģelji LV 42
Regensburg DE 125
Remāgene (*Remagen*) DE 125
Rēvele (*Reval*, vēst.), tag. Tallina (*Tallinn*) EE 47
Rēzekne LV 31, 33, 80, 84–86, 98–99, 197
Riebiņi LV 97–98
Rietumeiropa 14, 83–84, 86, 101, 161
Rietumvācija DE 54
Rīga LV 9–17, 19–30, 32, 34, 36, 42, 47–52, 56–58, 63–64, 69–70, 80, 82–84, 86–87, 89–91, 102–104, 112, 114, 116–122, 124–126, 128–131, 134–138, 140, 143–155, 157–161, 163–165, 167–169, 171–177, 181, 189, 193–194, 202
Rite (Ilze, Kacīte) LV 121
Rogaži LV 68–71, 76, 196
Roma (*Roma*) IT 11, 34–35, 42, 62, 67–68, 86, 98, 148, 160, 179, 186, 189
Rostoka (*Rostock*) DE 48
Rubeņi LV 71
Rūjiena LV 123, 199
Rundāle LV 64–65, 68
Russia RU 197
Russland RU 10–11, 25, 27–28

S, Š

Salacgrīva LV 102–103, 105–108, 189, 198
Salamanka (*Salamanca*) ES 62
Salaspils LV 189
Saldus LV 138, 199
Samara (*Самар*) RU 84
Sanfrancisko (*San Francisco*) US 86
Sanktpēterburga (*Санкт-Петербург*) RU 43, 82, 85, 103, 124, 138, 140, 173
Sarkandaugava LV 128
Sauka LV 128–129, 199
Sece LV 120, 132–133, 199
Sēlija LV 126, 128
Senā Ēģipte sk. Ēģipte
Sibiu (*Sibiu*) NL 75
Sirakūzas (*Syracuse*) US 86
Sirija (*Syria*) SY 95
Skaistkalne LV 36, 60, 64–65, 67, 71, 76
Skandināvija 48, 51
Skrudaliena LV 102–103, 105, 112–113, 198

Smiltene LV 123, 138, 199
Smolenska (*Смоленск*) RU 42
Somija (*Suomi*) FI 11
Spānija (*España*) ES 64, 68
Stende LV 137, 142, 145, 199
Strasbūra (*Strasbourg*) FR 47, 178
Stockholm SE 12, 47, 103, 124, 126
Stokholma (*Stockholm*) SE 32, 35
St. Petersburg RU 198–199, 202
Subate LV 77, 79
Sunākste LV 128–129
Svente LV 60
Svētā zeme sk. Izraēla
Sweden SE 195
Šančvaņa (*Shangchuan*) CN 64
Špeiere (*Speyer*) DE 96
Štrāsburga sk. Strasbūra
Štutgarte (*Stuttgart*) DE 14
Šveice (*Suisse, Schweiz*) CH 46

T

Talsi LV 126, 128, 199
Tartu (*Tartu*; vēst. Tērbata (*Dorpat*)) EE 16, 85, 120, 159, 167, 199
Tērbata sk. Tartu
Tihotka EE 84–85
Tihvina (*Тихвина*) RU 82
Tilža LV 68, 72
Toruń PL 35, 61
Traķi (*Trakai*) LT 38
Trent IT 196
Trenta, vēst. Tridenta (*Trento*, vēst. *Tridentum*) IT 32, 59, 78
Trikāta LV 126

U

Ukraina (*Ykraïna*) UA 83
Ukraine UA 199
Upsāla (*Uppsala*) SE 179
USA (United States of America) US 203
Usma LV 167

V

Vācija (*Deutschland*) DE 12, 48, 52, 54, 95–96, 122, 129, 149, 189
Valka LV 120
Valmiera LV 173–175, 201–202
Vangaži LV 120
Vansa (*Vence*) FR 178
Varšava (*Warszawa*) PL 34
Vatikāns (*Vaticano*) VA 40, 86, 182, 186
Vecauce LV 126, 199

Vecpiebalga LV 121–122, 199
Velēna LV 134–136, 199
Venēcija (*Venecia*) IT 62, 74, 179, 180
Ventspils LV 167
Vestiena LV 102, 105, 108–111, 198
Viduseiropa 9
Vidzeme LV 46, 51, 103, 105, 126, 128, 134,
144, 198, 199
Vilnius LT 36, 38, 43, 46, 66
Viļaka LV 68, 74–75, 98
Viļāni LV 34, 38, 98, 108, 195
Viļņa (*Vilnius, Wilno*) LT 35–36, 38, 44, 46, 84, 85
Vīne (*Vienna, Wien*) AT 60, 63, 65, 67, 178
Vircburga (*Würzburg*) DE 50
Vitebska (*Витебск*) BY 46
Vitenberga (*Wittenberg*) DE 133
Vormsa (*Worms*) DE 94–97
Voitišķi LV 197

W

Warszawa PL 46
Western Europe 198
Wielkoje Księstwo Litewski LT 46
Wien AT 103, 125
Witebsk BY 46
Worms DE 94, 197
Würzburg DE 98, 195

Z

Zabjali (*Zabialy*) BY 38
Zalve LV 122–123
Zaube LV 144
Zemgale LV 126, 128, 139, 199
Ziemeļeiropa 14, 51, 53–55, 57–58
Ziemeļfrancija FR 54
Ziemeļitālija IT 46
Ziemeļkurzeme LV 126
Ziemeļnīderlande NL 51, 53–57
Ziemeļspānija ES 62
Ziemeļvācija DE 48, 52, 54, 57
Ziemeļvalstis 144
Zutphen NL 56
Zviedrija (*Sverige*) SE 11, 32, 51, 55, 178–179, 192

Беларус BY 40
Белоруссия BY 30, 168
Даугавпилс (Динабург) 36
Латвия LV 30, 168, 171
Латв. ССР (vēst.) LV 169
Лейпциг DE 30, 168
Ленинград RU 124

Литва LT 30, 168
Мінск BY 40
Москва RU 30, 32, 80, 85–86, 168
Рига LV 91, 105, 149, 169
С.-Петербургъ RU 113
Санктпетербург RU 38–39, 43, 63
Советский Союз (vēst.) 30, 168
Эстония EE 30, 168
Якобштадт LV 113
Париж FR 89

AR – Argentīna, AT – Austrija,
AU – Austrālija, BE – Beļģija,
BY – Baltkrievija, CA – Kanāda, CH – Šveice,
CN – Ķīna, CZ – Čehija, DE – Vācija,
DK – Dānija, EE – Igaunija, EG – Ēģipte,
ES – Spānija, FI – Somija, FR – Francija,
GB – Lielbritānija, GR – Grieķija, IL – Izraēla,
IN – Indija, IQ – Irāka, IT – Itālija, JP – Japāna,
IR – Irāna, KH – Kambodža, LA – Laosa,
LK – Šrilanka, LT – Lietuva, LV – Latvija,
NL – Nīderlande, NO – Norvēģija,
PL – Polija, PS – Palestīna, RU – Krievija,
SE – Zviedrija, SI – Slovēnija, SY – Sīrija,
TR – Turcija, UA – Ukraina, UK – Lielbritānija,
US – Amerikas Savienotās Valstis,
VA – Vatikāns, VN – Vjetnama

Ls. 4.08

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0308130596

Ls. 4.08

Sērijas "Materiāli Latvijas mākslas vēsturei" iepriekšējie izdevumi: "Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā" (sast. Silvija Grosa, 2000); "Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas" (sast. Rūta Kaminska, 2001); "Latvijas māksla tuvplānos" (sast. Kristiāna Ābele, 2003); "Arhitektūra un māksla Rīgā: Idejas un objekti" (sast. Jānis Zilgalvis, 2004); "Māksla un politiskie konteksti" (sast. Daina Lāce, 2006); "Pilsēta. Laikmets. Vīde" (sast. Rūta Kaminska, 2007).

Previous publications of the series "Materials for Latvian Art History": "Latvian Art in the Context of International Contacts" (ed. by Silvija Grosa, 2000); "The Destiny of Latvian Art and Art History" (ed. by Rūta Kaminska, 2001); "Latvian Art in Close-ups" (ed. by Kristiāna Ābele, 2003); "Architecture and Art in Riga: Ideas and Objects" (ed. by Jānis Zilgalvis, 2004); "Art and Political Contexts" (ed. by Daina Lāce, 2006); "City. Epoch. Environment" (ed. by Rūta Kaminska, 2007).

Sagatavošanā: "Personība mākslas procesos" (sast. Kristiāna Ābele).

Forthcoming: "Personality in Art Processes" (ed. by Kristiāna Ābele).

ELITA GROSMANE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

RŪTA KAMINSKA

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

ANNA ANCĀNE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

KRISTĪNE OGLE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas zinātnes nodaļa,
LMA Mākslas vēstures institūts

ILZE JAKUŠA-KREITUSE

Mākslas zinātniece, LMA

IVETA LEITĀNE

Teoloģijas zinātniece

ANITA BISTERE

Mākslas zinātniece, Valsts Kultūras pieminekļu
aizsardzības inspekcija

DAINA LĀCE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

INTA PUJĀTE

Mākslas zinātniece, Rundāles pils muzejs

SILVIJA GROSA

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas zinātnes nodaļa

STELLA PELŠE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

ILMĀRS DIRVEIKS

Arhitektūras vēsturnieks, SIA "Arhitektoniskās izpētes grupa"

IEVA ASTAHOVSKA

Mākslas zinātniece, Laikmetīgās mākslas centrs

IEVA LEJASMEIJERE

Mākslas zinātniece

2008-5
413