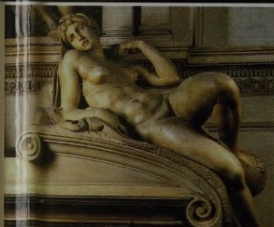


SKAIDRĪTE CIELAVA

KULTŪRAS  
VĒSTURE

# VISPĀRĪGĀ MĀKSLAS VĒSTURE



Itālijas māksla



Francijas māksla



Vācijas māksla



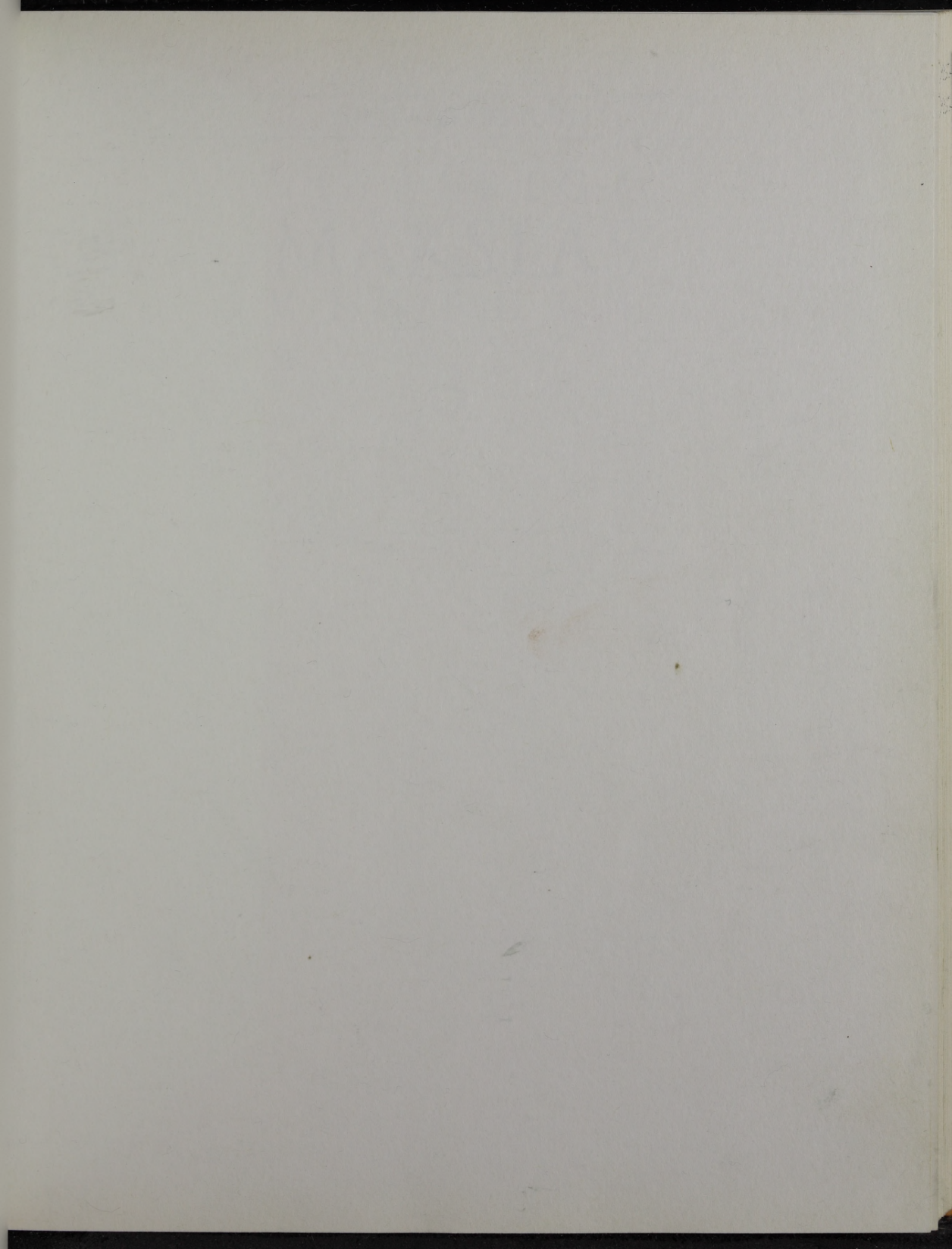
Nīderlandes māksla



Anglijas māksla









---

KULTŪRAS VĒSTURE

---

VISPĀRĪGĀ  
MĀKSLAS  
VĒSTURE

3

---

KULTŪRAS VĒSTURE

---



98-4

97

L

---

SKAIDRĪTE CIELAVA

---

V I S P Ā R Ī G Ā  
M Ā K S L A S  
V Ē S T U R Ē  
3

*Mācību līdzeklis*



ZVAIGZNE ABC

---

7.03 (075.8)

Ci 221

Mākslinieks – **Aivars Sprūdžs**

Recenzents **Ojārs Spārītis**,  
hab. mākslas doktors, LMA profesors

SKAIDRĪTE CIELAVA  
VISPĀRĪGĀ MĀKSLAS VĒSTURE III

Redaktors *Andris Vilsons*

Apgāds Zvaigzne ABC, SIA, K. Valdemāra ielā 6, Rīgā, LV-1010.

Red. nr. L-890.

A/S Preses nams poligrāfijas grupa Jāņa sēta.

© Apgāds Zvaigzne ABC  
ISBN 9984-22-058-3

## Priekšvārds

"Vispārīgās mākslas vēstures" 3. daļa pievēršas pasaules mākslas parādībām, kas vērojamas jau 13. gs., būtībā vēl viduslaiku kultūras klēpī, un turpinās līdz pat 18. gs. beigām. Mākslas vēsture šo attīstības posmu dēvē par renesansi, baroku un klasicismu, un tas aptver milzīgi plašu mākslas mantojuma bagātību. Līdz ar to ierobežotā apjoma dēļ izdevumā tiek aplūkotas tikai šajā laikā Eiropā dominējošās arhitektūras un tēlotājas mākslas parādības, ārpus uzmanības loka atstājot citās pasaules zemēs šajā laikā notiekošos procesus. Tā paša iemesla dēļ netiek aplūkotas arī dekoratīvi lietišķās mākslas attīstības tendences.

Grāmatas viela iedalīta divās daļās. Pirmajā daļā aplūkota renesanses posma (13.–16. gs.) māksla, turklāt pievēršoties tikai tām Eiropas zemēm, kur tā uzplaukusi visspilgtāk. Tā ir Itālija (renesanses šūpulis), Spānija, Nīderlande, kurām seko Vācija un Francija. Otrajā daļā aplūkota šo pašu Eiropas zemju māksla baroka un klasicisma posmā (17.–18. gs.). Šeit tiek runāts par Itālijas arhitektūras un tēlotājas mākslas turpmāko evolūciju, par flāmu un holandiešu mākslas skolu izveidošanos, par Spānijas spilgto 17. gs. mākslu, par baroka un klasicisma stila aizsākumiem Francijā, kā arī par pārmaiņām Anglijas un Vācijas arhitektūrā un tēlotājā mākslā. Apcerē ietverts arī Krievijas 18. gs. mākslas parādību apskats, jo Krievijas kultūru šajā laikā spēcīgi iestrāvo Rietumeiropas mākslas attīstības tendences un tā pārliecinoši iekļaujas vispārīgajā mākslas procesu attīstības gaitā. Katrā nodaļā nedaudz ieskicēts arī tas, kā renesanses, baroka un klasicisma strāvojumi izpaužas Baltijas zemju kultūrā, lai grāmatas lietotājiem būtu iespējams gūt priekšstatu, kā šo zemju māksla iekļaujas kopīgajā Eiropas kontekstā.

"Vispārīgās mākslas vēstures" 3. daļā Baznīcas svēto rakstībā saglabāts tas pats princips, kas bija ievērots 2. daļā, un proti, svētie kas visām kristīgajām tautām pārsvārā ir kopīgi, rakstīti tā, kā tos dēvē latviešu valodā (Sv. Miķelis, Sv. Juris u. tml.). Tas darīts tāpēc, lai vieni un tie paši svētie dažādu zemju mākslas apcerēs nepārtaptu ne par San Mišelu, ne Sv. Maiklu u. tml. Tāpat latviešu valodā tulkoti Rietumu zemēs esošie sakrālās arhitektūras pieminekļu nosaukumi, ja šie pieminekļi nesaistās ar konkrētas vietas nosaukumu, bet gan veltīti kādam svētajam, svētam simbolam vai reliģijas vēstures notikumam, iekavās pievienojot oriģinālnosaukumu. Arī dažādu zemju mākslinieku vārdi atveidoti pēc latviešu valodas pareizrakstības principiem, iekavās dodot katram vārdam tā oriģinālrakstību. Tas darīts tāpēc, lai grāmatas izmantotājs, sastopoties ar svešvalodās izdotajām enciklopēdijām vai nonākot cittaute muzejos, varētu

orientēties. Tāpat kā iepriekšējā, arī 3. daļā Eiropas valstu valdnieku vārdu rakstībā saglabāta agrāk iedibinātā tradīcija (piemēram, Indriķis VIII, Ludviķis XIV).

Un beidzot vēl kāda piezīme. Tā kā dažādās zemēs un dažādās valodās izdotajā mākslas literatūrā sastopami atšķirīgi datējumi, tad arī "Vispārīgās mākslas vēstures" 3. daļā (tāpat kā abās iepriekšējās daļās) tie precizēti pēc republikā sastopamajiem nozīmīgākajiem enciklopēdiskajiem izdevumiem – "Phaidon Encyclopedia of Art and Artists", Oxford, 1985; "Искусство стран и народов мира", 1–5, Москва, 1962–1981.

*Autore*

# I.

## RENEŠANSES POSMA MĀKSLA

Renesanse bija jauns vēstures periods Eiropā, pilnīgi jauna Eiropas kultūras sistēma. Renesanses rašanos izraisīja vecās, feodālās iekārtas pakāpenisks sairums un jaunas, progresīvākas iekārtas dzimšana un nostiprināšanās. Uzplauka jaunas pilsētas, attīstījās amatniecība, pieauga darba ražīgums, paplašinājās tirdzniecības sakari. Daudzie ģeogrāfiskie atklājumi nesa līdzīgu interesi par pasaules zemēm, vēlēšanos tās izpētīt. Politiskā vara sāka arvien vairāk koncentrēties bagāto tirgoņu un augļotāju, kā arī pilsētu patriciāta rokās. Apvienojušies ģildēs, viņi nostājās pretī līdz šim valdošajiem feodāļu slāņiem, tā veicinot zemē jaunu, kapitālistisko attiecību rašanos. Padziļinoties viduslaiku sabiedrības krīzei, reizē modās arī tieksme meklēt izeju no paredzamā sabrukuma. Šīs jaunās attiecības nesa līdzīgu kardinālas pārmaiņas cilvēku pasaules uztverē un līdz ar to arī kultūras norisēs.

Jēdziens "renesanse" tulkojumā no franču valodas (*renaissance*) nozīmē "atdzimšana". To pirmo reizi lietojis jau 16. gs. itāliešu arhitekts *Džordžo Vazāri* savā darbā "Slavenāko gleznotāju, tēlnieku un arhitektu dzīves apraksti" (1.–3., 1550. g.). Viņš gan lietojis itāliešu valodas vārdus "*rinascita*", "*rinascimento*" un saistījis to jēgu ar antīkās literatūras un mākslas principu atdzimšanu. Vēlāk izplatījās franču vārds "*renaissance*", kas ieguva plašāku jēgu.<sup>1</sup>

Sākotnēji renesanses idejas attīstījās Itālijā, Toskānas novadā, kur pastāvēja lielas, bagātas pilsētas (Florence, Sjēna, Piza u. c.) un kur tolaik Eiropā bija visaugstākais zinātnes līmenis. Vēlāk šīs idejas izplatījās visā Itālijā un ieviesās arī citās Eiropas valstīs.

Renesanses kultūras sistēmas pamatā ir *humānisma*<sup>2</sup> kustība. Humānisma idejas nebija gluži jaunas, tās bija radušās sen. Vārdu "*humanitas*" lietojuši jau senie romieši, apzīmējot ar to "cilvēka ideālu". No jauna humānisma idejas ar lielu spēku uzplauka 14.–15. gs. un izveidojās par plašu idejisku kustību, kas nostājās pret personības apspiešanu, pret pastāvošo Katoļu baznīcas politisko un idejisko varu. Humānisma kustības aktivizēšanās bija saistīta ar aizrautīgām antīkās literatūras (sengrieķu un romiešu autoru) studijām, kas aizsākās Florencē. Šo studiju rezultātā ar laiku izvērtās plaša kustība un sazarota uzskatu sistēma, kas aptvēra zinātnes, literatūras, mākslas un pedagogijas jomu.

Humānisms pats būtībā bija arī zinātne par cilvēku, par viņa vērtībām un

<sup>1</sup> Sākotnēji jēdzienu "r e n e s a n s e" attiecināja galvenokārt uz laikposmu no 14. gs. līdz 16. gadsimtam. Kopš 18. gs. ar to sāka apzīmēt arī mākslas virzienu un stilu, kas saistījās ar šajā laikā celtajiem arhitektūras objektiem, tēlotājas mākslas darbiem un mūzikas sacerējumiem.

<sup>2</sup> Atvasinājums no latīņu vārda *humanus* – cilvēcis.

vajadzībām. Tas izauga kā pretstats viduslaikos valdošajam teologu radītajam uzskatam, ka visa mērs ir Dievs, ka cilvēks ir grēcīgs, ka viņš mūžīgi alkst pēc atpestīšanas. Tagad radās antropocentriska<sup>1</sup> orientācija, kuras ietvaros par visa mēru kļuva cilvēks ar savu fizisko skaistumu, individuālām īpatnībām un garīgo spēku. Tika veikti salīdzinājumi ar pagātnē bijušo un tagadnē esošo garīgās darbības sfēru un izdarīti secinājumi, ka cilvēks savā darbībā objektīvi ir brīvs, ka viņam paveras milzīgi plašs radošās darbības lauks.

Humānisti centās pamatot cilvēka šīspasaules dzīves vērtību, ticību cilvēka prāta un spēju visvarenībai. Viņi pasludināja cilvēka personības brīvību, vērsās pret reliģisko askētismu, aizstāvēja cilvēka tiesības nodoties baudām. Radās atziņa, ka *cilvēks ir individualitāte*, ka viņam var būt savi individuālie pārdzīvojumi. Orientācija uz cilvēka individualitāti bija savukārt saistīta ar *cilvēka interesi par reālo pasauli*, ar tieksmi to izziņāt, pārveidot, ar kritisku attieksmi pret pagātnes trūkumiem, to atmešanu. Humānistu ideāls bija garīgi attīstīts, izglītots cilvēks. Viņi iestājās par laicīgu kultūru, taču tas nenozīmēja atteikšanos no kristietības tradīcijas.

Humānisti pēc profesijas bija literāti, zinātnieki, pedagogi (augstāko mācību iestāžu pasniedzēji, sabiedrības turīgo slāņu bērnu audzinātāji). Šis apstāklis ļāva humānisma idejām plaši iespieties augstākajā sabiedrībā. Savus uzskatus viņi pauda ar morālfilozofiskiem traktātiem, vispārteorētiskiem rakstiem, vēstuļu formā sacerētām atziņām, ar dzeju, vēstures apcerējumiem, hronikām, politiski

diplomātiskām runām, kā arī ar pedagoģiska satura rakstiem.

Humānistu paustās atziņas veicināja zinātņu attīstību – ne tikai humanitāro, bet arī eksakto, kas balstījās uz pieredzi un eksperimentu. Modās atklāsmes dzīņa, izpētes tieksme. Tas sekmēja matemātikas, anatomijas un citu zinātnes nozaru uzplaukumu. Ārsts, ķīmiķis un dabaspētnieks *Paracelsus*, kas darbojās 16. gs. 1. pusē, rakstīja, ka cilvēks ir Visuma centrs, debesu un zemes viduspunkts. Tālaika pētījumu rezultātā tika likti pamati heliocentriskās pasaules sistēmas izpratnei. Poļu astronoma *N. Kopernika* atklājums, ka Saule ir centrālais ķermenis, ap kuru riņķo Zeme un citas planētas, bija milzīgs pavērsiens pasaules vispārīgās izpratnes attīstībā. Viens no humānisma kustības iestrāvētajiem zinātnes atklājumiem bija arī grāmatu iespiešanas māksla.

Itālijas toreizējo valstiņu valdniekiem, bagātajiem augstmaņiem, pilsētu patriciātiem un turīgajai birģeru virsotnei imponēja humānistu mācība par cilvēka aktivitāti, par viņa dabisko tieksmi pēc slavas un goda, par spēju pretstatīt sevi liktenim. Tāpēc viņi labprāt iekļāva humānistus savu galminieku un svītas pulkā un sāka atbalsēt literatūru un mākslu. Politiskās kultūras jomā humānisti izstrādāja arī mācību par taisnīgu valsts iekārtu, kas balstītos uz likumību, brīvību, augstsirdību un labdarību. Taču šī mācība lielākoties netika dzīvē īstenota.

Humānisma kustības ietekme skāra visu 14.–16. gs. kultūras dzīvi, visus mākslas veidus, bet jo sevišķi liela loma tai bija arhitektūras un tēlotājas mākslas attīstībā. Humānistu antīkās kultūras pamatīgās studijas palīdzēja ļoti dziļi apgūt arhitektūras un tēlotājas mākslas klasisko

<sup>1</sup> Antropocentrism – filozofisks uzskats, ka cilvēks ir Visuma centrs, pasaules galamērķis.

mantojumu, palīdzēja tam atdzimt kā paraugam. Renesanses posma estētiskā ideāla apliecinājums tiecās ielūkoties dziļāk antīkajā pasaulē, kuras kultūrai arī bija piemītis laicīgs raksturs. Turklāt humānistu paustās idejas ietekmēja mākslinieka personību. Humānistu spārnotā tēze "Cilvēks var visu!" modināja māksliniekos tieksmi izmēģināt savas spējas daudzās mākslas un zinātņu sfērās. Tāpēc viņi centās strādāt ne vien dažādās tēlotājas mākslas jomās, bet vienlaikus apgūt arī arhitekta un celtnieka profesiju, pievērsties dzejai un mūzikai, iedziļināties matemātikas zinātnē, perspektīvas teorētiskajās atziņās, cilvēka anatomijas uzbūvē, paši rakstīja par mākslu, apcerēja to.

Mainījās arī mākslinieka attieksme pret savas daiļrades būtību. Viduslaikos mākslas darbs bija mākslinieku darbnīcas kolektīva (visbiežāk klosterī esoša) it kā kopīgas darbības rezultāts. Tagad, kad galvenajā vietā izvirzījās indivīds, mākslinieka individualitāte daiļrades procesā kļuva noteicošā.

Arhitektūras attīstībā būtiska nozīme bija grieķu un romiešu ordera formu radošam iedzīvinājumam un antīkā dekora motīvu izmantojumam. Lai gan antīkā arhitektūra renesanses posmā pilnīgi neatdzima savā klasiskajā veidā, tā tomēr deva spēcīgas ierosmes jaunākā laika celtniecībai. Vērojama bija pastiprināta pievēršanās laicīga rakstura ēku (piļu, rātsnamu, birģeru dzīvojamo ēku u. c.) būvei. Arhitekti plānoja un cēla no jauna arī sakrālas celtnes, taču atšķirībā no gotikas posma izmēros gigantiskajiem un ar pārcilvēcisku apgarotību piestrāvotajiem dievnamiem tagad to arhitektoniskajā izveidē tika izstrādāta antīkajām tradīcijām tuva proporciju sistēma, radītas loģiskas, ar

cilvēka ķermeņa izmēriem samērojamas būvformas.

Pilnīgi revolucionāras izmaiņas notika tēlotājā mākslā. Līdz tam nebijušu uzplaukumu piedzīvoja glezniecība. Atbrīvojusies no viduslaikos pastāvošās mistikas un reliģisko dogmu ietekmes, tēlotāja māksla tagad pievērsās īstenības izziņai. Izrādot lielu interesi par cilvēku un viņa spējām, mākslinieki akcentēja uzmanību arī cilvēka vides izpētei. Zinātnes attīstība ļāva izstrādāt lineārās perspektīvas, bet vēlāk arī gaisa perspektīvas likumības. Šīs zināšanas līdz ar cilvēka ķermeņa anatomijas apguvi deva milzīgas iespējas ar gleznieciskiem līdzekļiem reāli attēlot cilvēka figūru tās dabiskajā vidē.

Tēlotājā mākslā arī renesanses posmā joprojām dominēja reliģiska satura darbi, ko bija iedvesmojušas Vecās Derības un Jaunās Derības leģendas. Gleznotāji joprojām gleznoja altārglezņas un neskaitāmus Dievmātes tēlus, tēlnieki darināja svētajiem veltītus altārus un statujas. Taču renesanses posmā visiem šiem sakrālajiem tēliem tika piešķirta reāla konkrētība. Viņi tika iesaistīti reālā vidē, kur valdīja pastāvošās perspektīvas likumības, figūru veidojumi stingri balstījās uz cilvēka ķermeņa anatomiskām studijām. Arvien tika uzsvērti ķermeņu apjomi un atveidotas figūru reālas attiecības telpā. Madonnu gleznojumiem mākslinieki izmantoja reālus modeļus, uztvertos iespaidus sintezējot.

Taču to visu vēl nevar dēvēt par realismu tādā izpratnē, kā to definē estētikas zinātne. Tajā pašā laikā renesanses posma tēlotājā mākslā sakņojas daudz realisma virziena principu un atziņu. Par galveno nosacījumu visā tēlotājā mākslā tika izvirzīta uzticība dabai, perspektīvas un cilvēka figūras dabisko proporciju ievērošana. Dž. Vazāri

savā plašajā apcerē par māksliniekiem rakstīja, ka dabas skaistums ir absolūts un sākotnējs princips, kas piemīt pašai realitātei.

Viduslaikos dominēja monumentālā glezniecība (freska, mozaika). No 15. gs. arvien lielāku vietu sāka ieņemt stājglezniecība. Līdzās tradicionāli pastāvošajiem reliģiska un mitoloģiska satura gleznojumiem izvirzījās portrets, kura spožais uzplaukums bija saistīts ar antropocentrisma ideju atdzīvošanos. Cilvēka vides izpēte savukārt nosacīja patstāvīga ainavas un klusās dabas žanra attīstības sākumu Eiropā. Zināmu vietu sāka ieņemt arī vēsturiskā un pat sadzīviskā žanra glezniecība. Līdz ar grāmatu iespiešanas izgudrošanu plašumā vērsās arī gravūra un zīmējums.

Par patstāvīgu mākslas veidu izvērtās tēlniecība. Viduslaikos, kā redzējam, tā bija stipri pakļauta arhitektūrai – tēlniecības darbi rotāja galvenokārt celtnu portālus un fasādes. Tagad līdztekus monumentālajai tēlniecībai uzplauka tēlniecības stājformas, it īpaši apaļskulptūra (portretiski veidojumi, jātnieku statujas). Jaunu traktējumu ieguva cilnis. Parādījās plakancilnis, kas deva iespēju izmantot veidojumā perspektīvu, tā izraisot telpas dziļuma ilūziju.

Renesanses attīstībā izšķir vairākus posmus. Tie ir *protorenesanse*, *agrā renesanse*, *dižrenesanse* un *vēlā renesanse*. Dažādās Eiropas zemēs šie posmi nenoritēja vienā un tajā pašā laikā. Renesanses posmu iedalījums vispilnīgāk un uzskatāmāk izpaužas Itālijas mākslā.

## 1. Renesanse Itālijā (13.–16. gs.)

### Renesanses aizsākumi jeb protorenesanse (13.–14. gs.)

Jaunās iezīmes vispirms parādījās Pizas tēlnieka *Nikolo Pizāno* (*Pisano*; 1220/25–1278/84) daiļradē. Pizāno māksla raksturīga ar to, ka viņš atsacījās no viduslaiku askētisma un piešķīra skulpturālajām formām zināmu ķermeniskumu. Ir saglabājusies Pizas babtistērija kancele, kas rotāta ar Pizāno marmorā cirstajiem augstciņņiem, kuri pārsteidz ar savu visai laicīgo raksturu. Ciņņos attēlotie personāži, šķiet, nav pat saistīti ar Bībelē minētajiem pārdabiskajiem brīnumiem. Skulpturālās figūras pasmagas, tiek akcentēti to plastiskie apjomi. Marmora smalkā apdare rada it kā dzīva ķermeņa ilūziju.

Vēl spēcīgāk jaunās vēsmas izpaudās mazliet vēlāk glezniecībā. Tās vērojamas Florences meistara *Džoto* (*GiOTTO*, pilnā vārdā *Džoto di Bondone*, 1267–1337) daiļradē. Džoto jau bija renesanses laikam tipisks mākslinieks. Viņš reizē pievērsās arhitektūrai, tēlniecībai un dzejai, tomēr vislielāko ieguldījumu atstāja glezniecībā.

Džoto 1302.–1305. g. darinātie vairāk nekā trīsdesmit fresku gleznojumi *Padujas Arēnas kapelā* (*Capella del Arena*)<sup>1</sup> saglabājušies līdz mūsdienām. Mākslinieks šeit izmanto tradicionālos Bībeles leģendū sižetus, visvairāk izvēršot skatus no Kristus un Sv. Marijas dzīves. Pie ieejas vienu sienu klāj "Pastarās tiesas" aina, tai iepretim izvietots "Pasludināšanas" skats. Uz sānsienām freskas izvietotas trīs joslās un

<sup>1</sup> Arēnas kapela nosaukumu ieguvusi no tā, ka tika uzcelta Senās Romas valsts laikā bijušās cirka arēnas vietā.

kārtotas lēnos vēstījošos ritmos. Lai gan kompozīciju sižeti ir reliģiski, to norises mākslinieks atšķirībā no līdzīgiem gotikas posma gleznojumiem jau traktē kā reālus notikumus. Cilvēku figūras vairs nav

ireālas, lauzītas, izstieptām proporcijām, bet plastiski apjomīgi modelētas, to žestos viscaur akcentēta vitalitāte, tās stāv stingri uz zemes. Kompozīcijās tiek ienesti arī ainavas motīvi, kas iezīmē reālo vidi un



1. att. Džoto. *Kristus apraudāšana*. Sienas gleznojums Arēnas kapelā Padujā. 1302–1305.

palīdz radīt vajadzīgo noskaņu. Līdz ar to Džoto spēj spēcīgāk nekā jebkurš viņa priekštecis atklāt savu personāžu individuālos likteņus un attēloto notikumu reālo dramatismu.

Gleznojums "Jūdasa skūpstis" izvērstis kā daudzfigūru kompozīcija, kur raibā, kustīgā pūli sapulcējušies gan Kristus mācekļi, gan romiešu apsardzes vīri. Šā pūļa centrā izceltas divas figūras: mierīgais, nosvērtais, pašcieņas pilnais Kristus un liekulīgais nodevējs Jūdass. Episki cildena un pilna saspringta dramatisma ir "*Kristus apraudāšanas*" aina. Tās kompozīcijas centrā – Marija, kuras acis skumji un cieši lūkojas Kristus nedzīvajā sejā. Uz Marijas un Kristus tēlu vērs savus skatienus nemierīgais ļaužu pulciņš, kuram mākslinieks atradis daudzveidīgus dabiskus žestus un satraukuma pilnu mimiku.

Džoto pārsvarā izmantojis gaišas, dzidras krāsas – gaišzilus un zaļganus toņus, kas harmoniski saskaņoti ar blāvi sārtiem un dzeltenīgiem.

### **Agrā renesanse Itālijā. Jaunās ieskaņas arhitektūrā (15. gs.)**

Renesanses idejas Itālijas mākslā spēcīgi sāka iedzīvināties 15. gadsimtā. Jau 14. gs. beigās parādījās renesansei raksturīgas celtnes, kurās bija vērojama antikā mantojuma ietekme. Taču šī arhitektūra nebija vienkārši tikai grieķu un romiešu mantojuma atdzīvinājums. Tā bija jauna tipa celtniecība, kas atbilda tālaika cilvēku materiālajām un estētiskajām vajadzībām. Renesanses posmā sāka celt jauna tipa ēkas. Pirmām kārtām tās bija bagātniekiem domātas pilsētu pilis – *palaco* (*palazzo*) un ārpuspilsētu *villas*. No sabiedriskām ēkām

izplatīti kļuva *pašvaldību nami* (*Palazzo Municipale*), *universitāšu ēkas*, *bāreņu nami*, *hospitāļi*, *tirgus halles*, *noliktavas*. Mainījās arī sakrālās arhitektūras uzbūve un arhitektoniskās formas. Aktīvi tika risināti jautājumi, kas bija saistīti ar jaunu pilsētu plānošanu un agrāko rekonstrukcijām.

15. gs. Itālijā sāka veidoties atsevišķas vietējās mākslas skolas. Par vienu no pirmajiem tādiem spēcīgiem mākslas centriem kļuva *Florence*, kas aizrāva sev līdzīgu visu Itālijas mākslas kultūru un darīja galu iepriekšējai gotikas kundzībai.

Jaunās mākslas veidošanās Florencē sākās visai sarežģītos sabiedriskās dzīves apstākļos. 14. gs. beigās šeit notika lielā vilnas kārsēju cunftes strādnieku (čompu) sacelšanās. Pēc šīs sacelšanās apspiešanas Florencē visa vara nonāca nedaudzu bagāto dzimtu rokās. Viņu savstarpējā cīņa par varu beidzās ar augļotāju Mediči dzimtas uzkundzēšanos. 1434. gadā šās dzimtas pārstāvis Kozimo Mediči sakoncentrēja savās rokās visu Florences pilsētas pārvaldi un kļuva par īsto šās pilsētas valdnieku, reizē kļūstot arī par jauno centienu atbalstītāju gan zinātnē, gan mākslā. Šādos apstākļos *Florence* izveidojās par pirmo Itālijas humānisma centru.

1439. gadā Florencē tika nodibināta Platona akadēmija, ap to pašu laiku atvēra arī jaunu plašu bibliotēku – t. s. Laurenčiānu. Mediči dzimta izveidoja sev milzīgu gan antikās, gan sava laika mākslas darbu kolekciju. Viņi pulcēja savās pilīs lielu skaitu humānistu – rakstnieku, dzejnieku, filozofu, zinātnieku, kā arī mākslinieku. Šeit tika izstrādāti jauni mākslas darbu vērtējumu kritēriji, kuros dominēja prasība pēc mākslas darba atbilstības īstenībai, dabas likumībām un harmonijas izjūtai. Liela vēriba tika veltīta cilvēka

anatomijas izpētei, īstenības formu plastiskai apdarei, stingram zīmējumam.

Mediči dzimtas valdīšanas laikā Florencē plašu vērīenu guva *arhitektūra*. Jaunuzceltie objekti pilnīgi izmainīja pilsētas veidolu. Celtniecības gaitā tika izstrādāti vairāki jauni ēku tipi. Arhitekti, radoši balstoties uz antīkajām tradīcijām, respektīvi, uz orderu sistēmu, pielika daudz pūļu, lai īstenotu balsta un seguma konstrukciju ideālus samērus, arhitektonisko formu dabiskas proporcijas, pilnveidotu fasāžu māksliniecisko apdari, panāktu horizontālo un vertikālo līniju stingrāku līdzsvarojumu. Sakrālajā arhitektūrā liela vērība tika veltīta centriskas kupola celtnes pilnīgākai

izveidei, bet civilajā arhitektūrā – jaunās pilsētas tipa pils (palaco) izbūvei.

Viens no pirmajiem izcilākajiem renesanses arhitektūras principu aizsācējiem un īstenotājiem Florencē bija *Filipo Brunelleski* (*Brunellesco*, arī *Brunelleschi*, 1377–1446). Savu radošo darbību arhitekts bija sācis kā zeltkalis un tēlnieks, bet vēlāk pievērsās vienīgi arhitektūrai. Vispārēju ievēribu izpelnījās jau viņa celtais *Florences Sv. Marijas Ziedu katedrāles* (*Santa Maria del Fiore*) jaunais kupols (1420–1436). Pati masīvā bazilikas tipa ēka bija uzcelta 14. gadsimtā. Brunelleski to pabeidza, atrisinot liela izmēra kupola (42 m diametrā) seguma



2. att. F. Brunelleski. *Bāriņu nams* Florencē. 1419–1444.

problēmu, kam bija nozīme ne vien renesanses laikmetā, bet arī visā turpmākajā Eiropas arhitektūras attīstībā. Šeit arhitekts izmantoja jaunus konstruktīvus paņēmienus: kupols tika nevis blīvi mūrēts, bet veidots no divām čaulām ar gaismas laternu noslēgumā. Tas ļāva samazināt kupola svaru un reizē panākt tā plastisko formu lielu izteiksmību. Kupola lielie izmēri, tā ārējais dalījums, izmantojot spēcīgu, vertikāli kārtotu ribojumu, padarīja to ārēji ļoti iespaidīgu.

Projektējot pirmo lielāko laicīgās arhitektūras objektu – *Bāriņu namu* (*Ospedale degli Innocenti*, 1419–1444), Brunelleski aizsāka antīkā ordera sistēmas iedzīvināšanu, taču ar ordera proporcijām viņš rikojās brīvi, neatkārtojot tās klasiskajā formā. Bāriņu nams ir divstāvu ēka, kuras plānojuma pamatā – četrstūris. Tai piemīt liela ārējā vienkāršība un proporciju



3. att. F. Brunelleski. Florences Sv. Krusta baznīcas Paci kapela. 1430–1443.

skaidrība. Ēkas galvenās fasādes apakšējais stāvs veidots kā grezna arkāde, kuras pusaploces arkas balsta slaidu kolonnu rinda. Mierīgo kolonnu un arku kārtojumu papildina starp arkām izvietotie apaļie terakotas medaljoni, kuru cilnī veidotie plastiskie rotājumi (tēlnieks Andrea della Robia) veltīti bērnu tematikai. Šie medaljoni veiksmīgi harmonē ar arhitektūras formām un izceļ ēkas praktisko nozīmi.

Jaunos orderu arhitektūras elementus un apdares paņēmienus Burnelleski izmantojis arī *Paci (Pazzi) kapelas* būvē, ko 1430.–1443. g. uzcēla Florencē Sv. Krusta (*Santa Croce*) baznīcas pagalmā. Arī Paci kapela ir taisnstūra plāna celtne ar vieglas konstrukcijas kupola segumu. Tā saista uzmanību ar izsmalcinātām proporcijām, kā arī atturīgu ārējo un iekšējo dekoratīvo apdari. Kapelas galveno fasādi veido sešu korintisku kolonnu portiks ar plašu ieeju, ko sedz arka.

Brunelleski aizsāka arī *jaunā ēkas tipa – palaco – celtniecības principu izveidi*. Populāra kļuva reprezentatīva, majestātiska trīsstāvu būve, kuras daudzās telpas kompakti un simetriski grupējās ap četrstūra iekšējo pagalmu. Jaunajā palaco tipa ēkā vairs netika ierīkotas viduslaikos tik iemīļotās vitņu kāpnes, ko parasti izvietoja tornišiem līdzīgās piebūvēs. Vitņu kāpnes tagad nomainīja iekštelpās ielānotas taisnas, lēzenas un izgaismotas kāpnes.

Brunelleski radītā palaco ēkas tipa fasādes apdarei raksturīgs kļuva akmens kvadru apšuvums, t. s. rustika, turklāt kvadru jeb rustu izmēri un to apkaluma veids gan dažādās fasādēs, gan atsevišķos stāvos varēja būt atšķirīgs (apakšējos stāvos tie mēdza būt lielāki, bet augšējos – mazāki). Fasāžu ārējā apdarē uzsvērti tika



4. att. F. Brunelleski. *Piti pils Florencē*. 1440–1466.

horizontālie ritmi. Stāvus citu no cita atdalīja dzegas, arī augšstāvu noslēdza spēcīga dzega. Dominējošo ritmu vēl pastiprināja horizontālās rindās kārtotie, mazliet iedziļinātie logi. Logailu augšējiem noslēgumiem, tāpat fasādē ierīkotajām arkām bija pusaploces forma. Pārsegumos priekšroka tika dota cilindra velvēm, bet dažkārt izmantoja arī līmenisko pārsegumu. Brunelleski jauninājumi vispirms tika ieviesti Florencē *Piti pils* (*Palazzo Pitti*) būvniecībā (1440–1466). Šā Florences pirmā palaco ēkas tipa klasiskā varianta izveidē daudz paveica arī arhitekts un tēlnieks *Mikeloco di Bartolommeo* (1396–1472).

Otrs ievērojams 15. gs. Florences arhitekts bija *Leons Batista Alberti* (*Alberti*, 1404–1472). Alberti bija apguvis enciklopēdiskas zināšanas. Viņš bija ne vien arhitekts un gleznotājs, bet arī matemātiķis,

filozofs, dzejnieks un mūziķis. Alberti daudz interesējās par antīko arhitektūru, studēja Senās Romas arhitekta Vitrūvija<sup>1</sup> atstāto mantojumu. Alberti pelnīti tiek uzskatīts par pirmo toreizējās jaunās itāliešu arhitektūras un tēlotājas mākslas teorētiķi. Sarakstījis ne vien liela apjoma teorētisku darbu "Desmit grāmatas par arhitektūru" (1452, iespiesta Florencē 1485), bet arī "Trīs grāmatas par glezniecību" (1435) un traktātu "Par statuju" (1464).

Alberti projektētā nozīmīgākā celtne ir Ručellai dzimtas palaco tipa pils Florencē. Pēc konstruktīvās uzbūves un plānojuma tā ir līdzīga Brunelleski aizsāktajam palaco tipam. Arī *Ručellai pils* (*Palazzo Rucellai*,

<sup>1</sup> Vitruvija – Senās Romas arhitekts (dzīvoja 1. gs. 2. pusē p.m.ē.). Sarakstījis darbu "Desmit grāmatas par arhitektūru", kur vispārināta Senās Grieķijas un Romas arhitektūras teorētiskā un praktiskā pieredze.



5. att. L. B. Alberti. *Ručellai pils* Florencē. 1446–1451.

1446–1451) ir trīsstāvu ēka ar četrstūra iekšējo pagalmu, ap kuru kompakti grupējas telpas. Arī tās ārējo sienu virsmas klāj viegls slīpēts rustojums. Taču no Brunelleski palaco tipa ēkām Alberti projektētā Ručellai pils atšķiras ar fasāžu plakņu traktējumu. Alberti palaco sienu plakņu kompozicionālajā risinājumā ievieša antīko (it īpaši romiešu) orderu elementus. Līdz ar to Ručellai pils arhitektūrā ienāca lielā ordera pilastrī, kas balsta antablementus, kuri norobežo atsevišķos stāvus. Pilastrī izvietoti cits virs cita un ietver visu stāvu logus. Katrā stāvā izmantoti atšķirīgu orderu (toskāniskā ordera, kompozītorordera) pilastrī.

Alberti darbojies arī Romā un Mantujā. No pārējām viņa celtnēm būtu jāpiemin Mantujā celtās *Sv. Sebastjana* un *Sv. Andreja* baznīcas. *Sv. Andreja* baznīcas (sākta celt pēc arhitekta nāves 1472. g.) fasādes šķel vairākus stāvus aptveroši lielā ordera pilastrī, bet portālu grezno romiešu triumfa arkai līdzīgs veidojums. Šās baznīcas kupola formas un konstrukcija stipri ietekmēja vairākus vēlās renesanses un pat baroka posma arhitektus.

## Ieskats 15. gs. Florences tēlniecībā un glezniecībā

Renesanses vēsmas Florencē spēcīgi skāra arī tēlniecību un glezniecību. Tēlniecība šajā laikā sāka atbrīvoties no pakļautības arhitektūrai un kļuva patstāvīga. Tā tagad tika iesaistīta arhitektūras ansambļos kā līdztiesīgs komponents. Monumentālajos cīļņu veidojumos ieviešās perspektīvīskais skatījums. Līdzās monumentālajai tēlniecībai izplatību guva arī stājtēlniecības formas. Attīstījās skulpturālais portrets, ieviešās individuāli traktētas jātnieku statujas, kailfigūru atveidojumi.

Viens no pirmajiem tēlniekiem, uz kura darbiem attiecināmi jaunie meklējumi, bija *Loresco Giberti* (*Ghiberti*, ap 1381–1455). Šā tēlnieka daiļrade gan vēl daudzējādā ziņā bija saistīta ar gotikas tradīcijām. Viņa cīļņu kompozīciju figūras saglabā gotikai raksturīgās izstieptās proporcijas, tērp krokojums tik tikko iezīmēts, zem tā nejūt dzīva ķermeņa aprīses. Tomēr Giberti savās reliģiskām tēmām veltītajās kompozīcijās ienes arī daudzus reālus, no dzīves ņemtus motīvus un elementus. Tēlnieka galvenais devums bija *Florences baptistērija divām divviru durvīm darinātē un bronzā atlietie cīļņi*. Pie ziemeļu fasādes durvju cīļņiem meistars nostrādāja 20 gadus (1404–1424). Cikls aptver 28 kompozīcijas, kas pārsvarā veltītas Eviņģēlija tēmām. Taču starp Jaunās Derības tēliem te ievīti arī reālās dzīves motīvi: dažādi arhitektūras elementi, klintīs, jūra, augu fragmenti. Cīļņus citu no cita atdala dekoratīvas vīnstīgas, kuru krustojumu vietās iekomponētas skulpturālas galvas – paša tēlnieka un viņa mācekļu portretiski atveidi. Cīļņu plastiskais modelējums maigs un smalks.

Giberti darinājis ciļņus arī tā pašā baptistērija otrām durvīm, kas atrodas ēkas austrumu fasādē (1425–1452). Šās durvis pamatoti tiek uzskatītas ne vien par lielu sasniegumu mākslinieka daiļradē, bet arī par vienu no Florences izcilākajiem mākslas darbiem vispār. Mikelandželo tās vēlāk nosaucis par "*Parādīzes vārtiem*". Šīs durvis grezno 10 liela izmēra daudzfigūru ciļņi, kas katrs ietverts četrstūra laukumā ar darbības vairākplānu izvērsumu. Šeit tēlojumu sižeti ņemti no Vecās Derības. Visas kompozicionālās ieceres centrā izvietota aina, kur Israēlas–Jūdejas valsts ķēniņš Zālamans satiekas ar Sābas ķēniņieni<sup>1</sup>. Pareizās proporcijās plastiski veidotajiem tēliem piemīt lirisms, formu un līniju saskaņa. No Giberti agrākajiem darbiem šie ciļņi atšķiras ar izvērstu telpas raksturojumu. Personāži šeit darbojas uz majestātiskas arhitektūras vai ainavas fona, kur iezīmētas arī tāles, figūras jau modelētas, lietojot gaismēnas. 16. gs. 1. pusē Giberti ieņēma Florences mākslas dzīvē vadošo vietu. Viņa darbnīcā mācījās daudzi tālaika jaunie mākslinieki.

Milzīga ietekme ne vien uz visu turpmāko Itālijas, bet arī uz visas Eiropas tēlniecību bija mākslinieka *Donatello* (*Donatello*, ap 1386–1466) radošajai darbībai. Donatello (īst. v. Donato di Nikolo di Beto Bardi) bija mācījies pie Giberti. Arī Donatello bija apveltīts ar daudzpusīgu talantu un bija īsts novators sava laika tēlniecībā. Balstīdamies uz rūpīgām dabas un antīko meistarību darbu studijām, viņš pirmais no renesanses meistariem panāca apaļskulptūras stabilu nostatījumu un visas skulpturālās masas viengabalainību.



6. att. L. Giberti. Florences baptistērija austrumu fasādes durvis (t. s. *Parādīzes vārti*). Kreisajā pusē otrais cilnis no augšas – *Apreibušais Noass*. 1425–1452.

<sup>1</sup> S ā b a – sābiešu cilšu savienība, bet no 8. gs. p.m.ē. Sābas valsts Dienvidarābijā (tag. Jemenas teritorijā). Pastāvēja līdz 4. gs. p.m.ē.



7. att. Donatello. *Sv. Jura statuja*. 1415–1417.

Skulptūras stabilitāte, pat tās statiskuma zināma idealizācija bija Donatello ieguldījums tēlniecībā. Donatello pirmais no renesanses tēlniekiem sāka arī atveidot kailu cilvēka ķermeni, pirmais Eiropas mākslā atleja bronzā pilnplastikas tēlu. Viņš intensīvi piedalījās lineārās perspektīvas izstrādāšanā un izmantoja to savos sižetiskajos ciņhos. Visi Donatello radītie tēli ir spilgti individualizēti, heroizēti un atspoguļo bagātīgu garīgo dzīvi.

Donatello mākslinieciskā savdabība atklājās jau viņa pirmajos darbos, kurus viņš 1415.–1417. g. darinājis *Florences Sv. Miķeļa baznīcai* (marmorā cirstas kristiešu svēto un Bībeles praviešu statujas). Tajās saskatāms antīkajām tradīcijām tuvais plastisko formu un proporciju risinājums. Raksturīga šajā ziņā ir *Sv. Jura statuja* (Florence, Nacionālais Bardžello muzejs). Tā ir stalta, bruņās tērpta jaunekļa figūra ar saspringtu, apgarotu seju, kurā iedzīvināts renesanses laikmeta heroiskas personības ideāls.

Renesanses gara ideālus vēl vairāk iemieso Donatello bronzā atlietā *Dāvida statuja* (1428–1432, Florence, Nacionālais Bardžello muzejs). Pēc Vecās Derības leģendas Dāvids bijis gans, kas uzvarējis milzi Goliātu un tā paglābis ebreju tautu no briesmām. Tēlnieks Dāvidu attēlojis brīdī, kad cīņa beigusies un jaunais gans mierīgi apcer savu uzvaru. Tēls veidots kā kailfigūra, būtībā tas ir renesanses posma pirmais kailais pilnplastikas tēls, kam sekoja daudzi citi. Kaut arī darināta pēc antīko tradīciju parauga, Dāvida figūra ir traktēta ļoti individuāli un atspoguļo renesanses posmā valdošās noskaņas. Savā laikā Dāvida statuja atradās Mediči dzimtas pils iekšējā pagalmā un greznoja tur esošo strūklaku.

Līdzās minētajiem darbiem Donatello atstājis vēl arī daudzus citus plastiskos veidojumus, kuros saskatāma antikajai mākslai tuvināta skaista cilvēka dievināšana un pāri malām plūstošs dzīvesprieks. Šajā sakarā jāpiemin Florences katedrālei darinātās un frīzveidā kārtotās ciļņu kompozīcijas (1433–1439) ar dejojošām putti figūriņām. Līdzīgus motīvus mākslinieks izmantojis arī Prato katedrāles ciļņu kompozīcijās.

Ap 1445.–1450. g. Donatello atlēja bronžā un Padujā uzstādīja monumentālu *kondotjera*<sup>1</sup> *Gatamelatas jātnieka statuju*, kas ir pirmā šāda veida statuja renesanses mākslā. Tai ir raksturīgs skulpturālo formu lakonisms un vispārinājums, silueta vienkāršība un kustību atturīgums. Tajā pašā laikā iezīmēta arī tēla individualitāte, pat portretiskums. Kopumā tas ir tipisks renesanses laika tēls, valdonīgs un pašpārliecināts.

Līdztekus tēlniecībai 15. gs. Florencē strauji evolucionēja arī glezniecība. Lai gan plaši izplatītas bija kristiānisma leģendas – tēmas no Vecās Derības un Jaunās Derības, tāpat antīko tēlu atveidi, tomēr nozīmīgumu ieguva arī reālās dzīves atspoguļojums un sava laikmeta varoņi. Turklāt Eiropā vēl nepiedzīvoti uzplauka monumentālā glezniecība, it īpaši freska. Viens no izcilākajiem tālaika Florences monumentālās glezniecības pārstāvjiem bija *Mazačo* (*Masaccio*, 1401–1428). Viņš lielā mērā turpināja Džoto aizsāktās tradīcijas, tikai viņa tēli ir psiholoģiski izteismīgāki, to žesti un pozas – atraisītākas. Arī krāsas *Mazačo* izvēlas tumšākas, piesātinātākas

<sup>1</sup> *Kondotjers* – militāru algotņu karaspēka vienības komandieris 14.–16. gadsimtā Itālijā. Kondotjeri atradās Itālijas valstiņu valdnieku vai Romas pāvestu dienestā.



8. att. Donatello. *Dāvīda statuja*. 1428–1432.



9. att. Mazačo. *Naudas nodevas brīnumainā atrašana*. Sienas gleznojums Florences Sv. Marijas Žēlsirdības baznīcas Brankači kapelā. 1425–1428.

nekā Džoto. Galvenais Mazačo darbs ir *divi fresku cikli Brankači kapelā*, kas atrodas Florencē, Sv. Marijas Žēlsirdības (*Santa Maria del Carmine*) baznīcā. Abi šie cikli gleznoti laikā no 1425. g. līdz 1428. gadam, un tajos attēlotas vairākas epizodes no Sv. Pētera dzīves, kā arī divi Vecās Derības sižeti – "Grēkā krišana" un "Izdzišana no paradīzes".

No Sv. Pētera dzīves epizožu atveidojumiem pats populārākais ir gleznojums "*Naudas nodevas brīnumainā atrašana*". Tajā attēlots nostāsts par to, ka kādreiz Kristus ar mācekļiem pienākuši pie Kapernaumas pilsētas vārtiem, bet muitas ierēdņi nelaiduši viņus iekšā, pieprasot samaksāt par ieeju nodevu. Tad Kristus licis Sv. Pēterim noķert tuvējā upē zivi un izņemt tai no mutes vajadzīgo naudas gabalu. Kompozīcijas centrā izceltas trīs konfliktā iesaistītās figūras – Kristus, Sv. Pēteris un muitas ierēdnis. Lai iecerēto ainu padarītu skatītājam saprotamāku, mākslinieks kopējā kompozīcijā iekļāvis vēl

divas blakus epizodes: pa kreisi, gleznas dziļumā, parādot pašu brīnuma momentu, kad Sv. Pēteris atrod saķertās zivs mutē vajadzīgo naudas gabalu, bet labajā pusē – pilsētas vārtu priekšu, kur Sv. Pēteris šo naudu atdod muitniekam. Neraugoties uz šādu kompozicionālā kārtojuma šķietamu sadrumstalotību, gleznojums ir apbrīnojami viengabalains, šķiet pat reāls, jo visa kompozīcija uzgleznota no viena redzespunkta, pakļaujot blakus epizodes centrālajai figūru grupai. Personāži dabiski kārtojas uz kalnu ainavas fona. Cilvēku figūras modelētas izteikti plastiski, to sejas individualizētas.

Tikpat veiksmīgi gleznotas ainas no Vecās Derības. Arī šajos gleznojumos vērojams izteiksmīgs figūru modelējums, pārliecinošs tēlu psiholoģiskais raksturojums. Kompozīcijā "Izdzišana no paradīzes" mākslinieks sižetu zināmā mērā dramatizējis. Ādamam un Ievai ejot ārā pa paradīzes vārtiem, abu figūras pauž kaunu, apjukumu un iznīsimu. Ar šīm freskām Mazačo pirmo reizi renesanses



10. att. Mazačo. *Izdzišana no paradīzes*. Sienas gleznojums Florences Sv. Marijas Žēlsirdības baznīcas Brankači kapelā. 1425–1428.



11. att. Domeniko Veneciāno. *Madonna ar Jēzusbērnu*. Ap 1445.

glezniecībā ienesa kailas figūras attēlojumu, kas plaši pavēra ceļu šās tradīcijas turpmākajai izplatībai.

15. gs. Florencē darbojās vēl daudzi citi gleznotāji, kas arī atstājuši bagātīgu mantojumu. Te pirmām kārtām jāmin *Paolo Učello* (*Uccello*, 1397–1475), kas bija pirmais itāliešu batāliju gleznotājs un dedzīgs lineārās perspektīvas teorijas tālākattīstītājs. Gleznas kolorīta izkopšanā daudz prasmes ieguldījis *Andrea del Kastanjo* (*Castagno*, ap 1421–1457).

Kolorīta un gaismas problēmas šajā laikā saistījušas arī gleznotāju *Domeniko Veneciāno* (*Domenico Veneziano*, ap 1400–1461). Tas sevišķi izpaužas viņa portretu gleznojumos. Spēcīgi ir meistara profilā atveidotie sieviešu portretējumi, kuros veiksmīgi sabalsotais gaismas un krāsu skanējums lieliski palīdz kāpināt portretisko raksturojumu. Domeniko Veneciāno arī pirmais no tālaika itāliešu gleznotājiem sāka lietot eļļas krāsas.



12. att. F. F. Lipi. *Madonna ar plīvuru*. 1455.

Tipisks itāliešu agrīnās renesanses pārstāvis bija Florences gleznotājs *Fra Filippo Lipi* (*Lippi*, ap 1406–1469), kura darbiem strāvo cauri dzīvesprieks un laikmetīgu izjūtu tieksme. Viņam raksturīgs ļoti izsmalcināts gleznojums un atturīgs kolorīts. Filippo Lipi tēli ir maigi, liriski, viņa atstātie sieviešu portretējumi – aizkustinoši sievišķīgi. Par vienu no labākajiem mākslinieka darbiem tiek uzskatīta temperas glezna "*Madonna ar plīvuru*" (1455, Florence, Ufīci galerija), kur skaistas, maigas sievietes portretējums jau ņem pārsvaru pār Dievmātes dievišķīgo tēlu.

Florence saglabāja dominējošo lomu tēlotājā mākslā visu 15. gadsimtu. Mainījās

tikai tās saturs un izteiksmes līdzekļi. 15. gs. 2. puse bija laiks, kad Florencē nostiprinājās Mediči dzimtas tirānija, kuras spilgtākais pārstāvis bija Lorencio Mediči Lieliskais. Ar lielu nežēlību tika apspiesti visi nemieri un savvērestības. Toties galma dzīve ieguva plašu vērienu un spožumu. Tajā tika iesaistīti izcilākie tālaika Itālijas mākslinieki un dzejnieki. Jaunajām mākslas tendencēm tagad kļuva raksturīga izsmalcinātība, rafinētība, liela interese par antīkā posma mitoloģiju, bezrūpīga attieksme pret dzīves parādībām. Valdīja liela māksliniecisko traktējumu un izteiksmes līdzekļu dažādība.

Pēc inerces joprojām saglabājās iepriekšējās monumentāli episkās, heroiskās noskaņas, interese par laicīgiem, ikdienišķiem motīviem. Viens no ievērojamākajiem šīs ievirzes Florences 15. gs. gleznotājiem bija *Domeniko Girlandajo* (*Ghirlandaio*, 1449–1494). Viņš kļuva par Lorencio Lieliskā galma mākslinieku, šīs sabiedrības portretistu un sadzīves ainu gleznotāju. Arī baznīcām domātajos un reliģiskām tēmām veltītajos gleznojumos ir bagātīgi portretēti gan Mediči, gan viņam radniecīgo dzimtu pārstāvji, kā arī galmam tuvie dzejnieki un filozofi. Ievērojamākie Girlandajo fresku gleznojumi atrodas Florencē *Sv. Trīsvienības* (*Santa Trinita*) baznīcas *Saseti kapelā* (15. gs. 80. gadu 1. puse) un *Sv. Marijas Jaunās* (*Santa Maria Novella*) baznīcas kora telpā (1485–1490). Šie gleznojumi liecina, ka Girlandajo ir bijis lielisks kompozīcijas meistars un labs portretists. Darbus, kas veltīti Sv. Franciska, Sv. Marijas un Jāņa Kristītāja dzīvei, viņš būtībā pārvērš par svinīgām, ceremoniālām sava laika augstākās sabiedrības sadzīviskām ainām. To darbība noris gan Florences ielās, gan tās grezno namu interjeros. Fresku personāži tiek ietērti pēc tālaika modes



13. att. D. Girlandajo. *Jaunavas Marijas piedzimšana*. Sienas gleznojums Florences Sv. Marijas Jaunajā baznīcā. 1485–1490.

jaunākajām prasībām. Tā, piemēram, freskā "*Jaunavas Marijas piedzimšana*", kas atrodas Sv. Marijas Jaunajā baznīcā, visa darbība pārcelta uz bagāta Florences pilsoņa namu, kur jaundzimušo apraudzīt ieradusies dižciltīga Florences dāma ar pavadonēm.

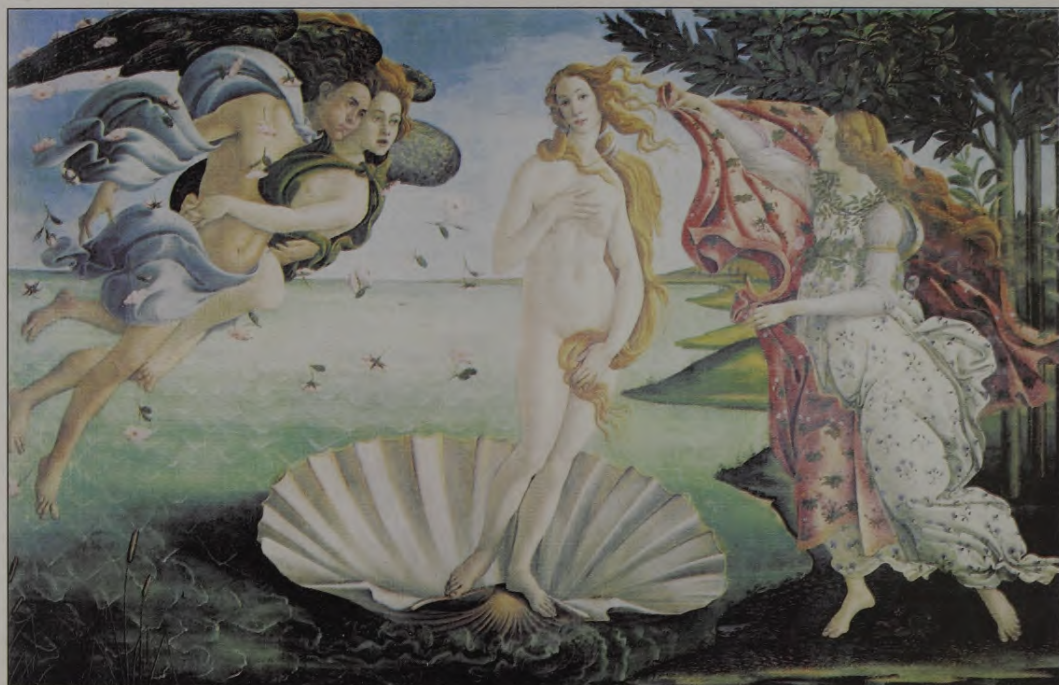
Līdztekus minētās ievirzes darbiem Girlandajo gleznojis arī daudzus augstākās sabiedrības pārstāvju portretus, kuros redzams spilgts individuālais raksturojums ("*Džovanna Tornabuoni*", 1488, Šveicē, Lugano, privātkolekcijā).

Krietni vairāk jaunās noskaņas, it īpaši poētisku pacilātību pauž cita gleznotāja – *Sandro Botičelli* (*Botticelli*, 1445–1510) daiļrade. Savdabīga ir viņa darbu tematika, tāpat arī gleznieciskā izpildījuma stilistika, kam aužas cauri maigs lirisms, vieglas

skumjas. Mākslinieka atstātajā mantojumā ir reliģiskas kompozīcijas, vairāki apgaroti portreti, kā arī antīko mītu iestrāvētas kompozīcijas, no kurām slavenākās ir divas – "*Pavasaris*" (ap 1478) un "*Veneras dzimšana*" (1482, abas Florencē, Ufici galerijā).<sup>1</sup> Šie darbi pirmām kārtām saista ar oriģinālo sižeta izvērsumu un tēlu interpretējumu.

Pavasaris arvien asociējas ar dabas atmodas brīnumu, kas cilvēku sirdīs vieš gaišu prieku un mīlestības jūtas. Pavasari Botičelli iztēlojas kā jaunu, trauslu, apgarotu sievieti ziediem rotātā tērpā, kura ar vieglu kustību kaisa visapkārt puķes.

<sup>1</sup> Mākslas vēstures pētījumos ir izteikta doma, ka abu šo darbu rašanos rosinājusi tajā laikā Florencē populārā dzejnieka Andželos Policjāno poēma "Turnīrs".



14. att. S. Botičelli. *Veneras dzimšana*. 1482.

Līdzās pavasara alegorijai mākslinieks kompozīcijas centrā ienesis arī romiešu mīlestības dievietes Veneras tēlu, tam blakus – dejojošu grāciju<sup>1</sup> grupiņu un pašas dabas personificējumu – Floru. Tēlu noskaņas, to kustību ritmi ir liriski, figūru siluēti – graciozi, gleznojums – gaišs, tas harmoniski izceļas uz tumšzaļo koku fona.

Kompozīcijas "Veneras dzimšana" pamatā ir grieķu poētiskais mīts par mīlestības dievietes Afrodītes piedzimšanu no jūras putām<sup>2</sup>. Botičelli gleznā "Veneras dzimšana" par šo teiksmaino notikumu sniedzis savu versiju. Arī viņa gleznā mīlestības dieviete iznāk no jūras, viņu gliemežvākā uz krastu atvizina zefīri<sup>3</sup>. Dieviete stāv gliemežvākā kaila, it kā iegrimusi pārdomās, vieglu skumju pārņemta un pieturēdama ar roku

savus smagos zeltainos matus. Gleznojums izsmalcināts, mazliet dekoratīvs; to mākslinieks panāk, ienesot dažviet atturīga zeltījuma akcentus. Šis zeltījums labi saskan ar caurspīdīgos, zaļganos toņos gleznoto jūru, gaišzilajām debesīm un viegli kontrastējošajiem tumšajiem ūdensaugu izlocījumiem. Visā gleznanā koptēlā iedzīvināta mākslinieka apgarotā, dziļā dabas pārdzīvojuma izjūta. Par šo darbu kādā mākslas vēstures apcerējumā teikts, ka mākslinieks šeit sasniedzis "jutekliskā skaistuma un cildenas apgarotības saskaņu".

<sup>1</sup> Grācijas – romiešu dailes dievietes.

<sup>2</sup> Romiešu mitoloģijā grieķu Afrodīte pārtapa par Veneru.

<sup>3</sup> Zefīri – sengrieķu mitoloģijā – siltā rietumvēja personificējumi.

Vēl Botičelli pieminams arī kā pirmais ievērojamākais *Dantes "Dievišķās komēdijas"* (1492–1497, oriģināls glabājas Romā, Vatikāna bibliotēkā) ilustrators.

Vienlaikus ar Botičelli, veicot Mediči dzimtas uzdevumus, Florencē darbojās arī gleznotājs un tēlnieks *Andrea Verrokjo* (*Verrocchio*, 1435–1488), kura mākslinieciskā mantojuma nozīmīgākā daļa saistīta gan ar

stājtēlniecību, gan ar monumentālo tēlniecību. Viņa darbnīcā, kas bija līdzīga mācību iestādei, tolaik tiecās iekļūt daudzi jaunie mākslinieki, kuri pastiprināti nodarbojās ar cilvēka ķermeņa anatomiskās uzbūves izpēti, ar tā plastisko apjomu un kustību studijām. Pirmo lielāko atzinību Verrokjo ieguva ar bronzā atlieto figūru "Dāvids" (1465–1470, Florence, Nacionālais Bardžello muzejs), kas pēc traktējuma stipri atšķiras no līdzīga nosaukuma Donatello darba. Verrokjo piešķīris savam "Dāvidam" lepna uzvarētāja pozu, izsmalcinātas aristokrātisma iezīmes. Pazīstamākais Verrokjo skulpturālais darbs ir bronzā lietā monumentālā "*Kondotjera Bartolommeo Kolleoni statuja*" (1479–1488), kas tika pabeigta un uzstādīta pēc mākslinieka



15. att. A. del Verrokjo. *Dāvids*. 1465–1470.



16. att. A. del Verrokjo. *Kondotjera Bartolommeo Kolleoni statuja*. 1479–1488.

nāves un tagad atrodas kādā no Venēcijas laukumiem. Līdzīgi Donatello darinātajai Gatamelatas statujai, tā tiek uzskatīta par renesanses laika jātnieku statujas klasisku paraugu. Atšķirībā no Donatello mierīgā, skarbā dižuma piesātinātā tēla Verrokjo statuja pauž kareiviskumu un neapvaldītu gribu uzvarēt. No Verrokjo glezniecības darbiem vispopulārākais ir "Kristus kristīšana" (ap 1476, Florence, Ufici galerija).

15. gs. beigās mākslas dzīve Florencē pieklusa. Vispirms tas bija saistīts ar Lorencu Lieliskā nāvi (1494). Pesimistiskas noskaņas viesa arī franču karaspēka iebrukums pilsētā. Lielu iespaidu atstāja drūmā dominikāņu mūka Savonarolas<sup>1</sup> īslaicīgā uzkundzēšanās Florencē, viņa fanātiskā vēršanās pret laicīgo mākslu un kultūru.

### Arhitektūras un tēlotājas mākslas uzplaukums 15. gs. pārejā Ziemeļitālijā un Vidusitālijā

Agrās renesanses uzplaukums norisa ne tikai Florencē. Ievērojami mākslinieki darbojās arī citās Ziemeļitālijas un Vidusitālijas pilsētās, piemēram, Milānā, Bolonā, Veronā, Padujā, Mantujā, Perudžā, Venēcijā. Šo mākslinieku izaugsmi lielā mērā rosināja mākslas procesi, kas notika Florencē.

Milānā pirmais ievērojamais renesanses laika arhitekts un tēlnieks bija Antonio Averlino Filarete<sup>2</sup> (Filarete, ap 1400–ap 1469). Viņš cēlies no Florences, kur bija mācījies tēlniecību Giberti darbnīcā. Filarete Milānā ieradās tikai 1451. g. pēc hercoga Frančesko Sforcas uzaicinājuma, lai pārbūvētu Milānas veco cietoksni. No sabiedriskajām celtnēm galvenais Filaretē projektētais objekts Milānā bija *Lielais hospitālis* (*Ospedale Maggiore*, sākts celt 1456),

kur savdabīgi savijas Milānā tolaik vēl visai dzīvās gotiskās tradīcijas ar Florences renesanses arhitektūras jaunajām stilistiskajām iezīmēm. Milānā Filarete arī sarakstīja savu interesanto darbu "Traktāts par arhitektūru" (25 grāmatas).

Te vēlreiz jāatgādina, ka renesanses laika arhitektus nodarbināja ne tikai jaunu arhitektonisko formu meklējumi, bet arī pilsēt būvniecības problēmas, doma par labi nocietinātu, ideālu pilsētu radīšanu. Filarete bija viens no pirmajiem, kas sekmīgi uzsāka darbu pie ideālas pilsētas plānojuma izstrādes. Šo pilsētu viņš nosauca par Sforcindu (par godu sava projekta atbalstītājam hercogam F. Sforcam). Sforcindas pilsētas plānu veidoja regulāra zvaigzne, kuras centrā bija paredzēta pils un sabiedriskās ēkas, bet no centra radiāli uz visām pusēm stiepās ielas.

Pie ideālas pilsētas problēmām strādāja arī Florences tēlnieks L. Giberti, tāpat arhitekts A. da Sangallo Vecākais, arī Leonardo da Vinči. L. Giberti ideja bija radīt astonstūra plānojuma pilsētu ar radiālu ielu tīklu. Leonardo da Vinči šo ideju papildināja ar domu pārvērst šādu pilsētu par cietoksni, ko apņēma zvaigžņveida bastioni. 15. gs. beigās daudzus geometriski sarežģītas formas pilsētcietokšņu plānus teorētiski izstrādāja arhitekts Frančesko di Džordžo Martīni. Viņam bija iecerēti četrzaru vai sešzaru krusta, romba, elipses un citu formu pilsētu plānojumi ar radiālu vai

<sup>1</sup> Savonarola Džirolāmo (1452–1498) – dominikāņu mūks, no 1491. g. – Florences Sv. Marka klostera priors. Nosodīja Mediči kundzību, kā arī visu viņu galmā kopto laicīgo kultūru. Kritizēja pāvestu un garīdznieku grezno dzīvesveidu, propagandēja askētismu. Tika izslēgts no Baznīcas un 1498. g. sodīts ar nāvi, sadedzinot uz sārta.

<sup>2</sup> Filarete īstenībā ir mākslinieka iesauka, kas nozīmē "patiesību mīlošs".

taisnstūrveida ielu kārtojumu. Taču visas šīs ieceres īstenojās ļoti mazā mērā, jo trūka vajadzīgo līdzekļu.

Modernākie, nozīmīgākie celtniecības paņēmieni saistījās ar militārām izbūvēm. Itālijas renesanses laika mākslinieku un celtnieku novatoriskās idejas bagātināja visā Eiropas centrālajā un ziemeļu daļā vērojamo t. s. ideālo pilsētu, ideālo cietokšņu un nocietinājumu sistēmu celtniecību, kā arī jau esošo aizsardzības būvju modernizāciju. Itālijas arhitekti izstrādāja šādu ideālo pilsētu projektus, kur ielas virzījās simetriski pa radiālām un lokveida trasēm vai taisnstūra sistēmām uz vidū esošo pilsētas centrālo laukumu. Pilsētbūvniecības jaunās idejas izplatīja itāliešu arhitekti, kas pēc 1540. g. lielā skaitā izceļoja uz Antverpeni. No šiem paraugiem ietekmējās arī franču, zviedru un poļu būvmeistari.

Renesanses māksliniecisko principu ieviešanā tēlotājā mākslā un to turpmākajā izkopšanā liela loma bija gleznotājam un teorētiķim *Pjēro della Frančeskam* (*Piero della Francesca*, ap 1416–1492). Viņš bija cēlies no Umbrijas novada, bet jaunībā kādu laiku dzīvojis Florencē, kur mācījās pie Domeniko Veneciāno, bet vēlāk darbojās daudzās Vidusitālijas pilsētās (*Areco*, *Urbīno*, *Ferrārā*, *Romā* u. c.), attīstīdams tālāk Džoto un Mazačo iedibinātās tradīcijas. Viņš strādāja gan monumentālajā glezniecībā, gan stājglezniecībā, it īpaši portreta žanrā. Pjēro della Frančeskas slavenākais veikums ir no 1452. g. līdz 1466. gadam gleznotie fresku cikli *Sv. Franciska* (*San Francesco*) *baznīcā Areco pilsētā*. Viens no cikliem veltīts *Kristus Svētā ciešanu krusta leģendai*. Tajā gleznotājs atsakās no smago ciešanu tēlojuma, cenšoties radīt gaišas, cildenas noskaņas. Sv. Marijas slavināšanas

ainās viņš sniedz apgarotas sievišķības ideālu. Savās freskās mākslinieks lielu uzmanību veltījis telpas atveidojumam un figūru plastiskajam modelējumam, tajā pašā laikā panākot visa gleznojuma harmonisku saskaņotību ar ēkas iekštelpu arhitektoniskajām formām. Pjēro della Frančeskas krāsoņi bagātīgi, izsmalcināti. Viņš atsacījies no lokālkrāsām un izvēlējies gaišmas un gaisa ietekmētus savstarpēji krāšņi sabalsotus toņus. Mākslinieks pamatoti tiek uzskatīts par vienu no izcilākajiem 15. gs. koloristiem.

Pjēro della Frančesku ir ļoti interesējušas glezniecības teorētiskās problēmas, it īpaši



17. att. Pjēro della Frančeska. *Hercoga Federigo da Montefeltro* portrets. Ap 1465.

lineārās un gaisa perspektīvas likumības. Jaunatklātos perspektīvas likumus viņš papildināja ar gaisa perspektīvas likumībām, kuras pats bija atklājis, novērodams, kā zilā dūmakā tinas un izdziest tāles, kā attālums izdzēš līnijas un padara krāsas maigākas. Pjēro della Frančeska sarakstījis arī divus traktātus – "Par glezniecisko perspektīvu" (1482) un "Par ķermeņu pareizu atveidošanu". Pats savos darbos mākslinieks centies izmantot dažādas gaismas un daudzveidīgus krāsu salikumus, lai panāktu figūru skaidrus apjomus, proporcionalitāti un perspektīvisku kompozicionālo uzbūvi. Monumentālajos gleznojumos (freskās) viņš saviem personāžiem vairāk piešķir vispārinātas iezīmes, turpretim stājdarbos, it īpaši portretos izceļ modeļa raksturīgās individuālās iezīmes, kā to spilgti redzam mākslinieka gleznotajā Urbīno hercoga *Federigo da Montefeltro un viņa sievas Batistas Sforcas portretos* (glabājas Florencē, Ufici galerijā). Arī Pjēro della Frančeska portretus gleznojis profilā (tāpat kā to darīja gandrīz visi 15. gs. itāliešu gleznotāji), tomēr tas viņam nav traucējis sasniegt vispusīgu un trāpīgu raksturojumu.

Nozīmīgs renesanses glezniecības centrs izveidojās arī P a d u j ā. Šeit norisa ievērojamā Ziemeļitālijas gleznotāja *Andreas Mantenjas* (*Mantegna*, 1431–1506) radošās darbības sākumposms. Tolaik tur darbojās liela glezniecības darbnīca, kuru vadīja Frančesko Skvarčone. Šajā darbnīcā Mantenja guva savas sākotnējās profesionālās iemaņas. Arī Mantenja bija daudzpusīgs mākslinieks – gleznotājs, mākslas teorētiķis un arheologs, labs antīkās kultūras pazinējs. Vēlāk viņa mākslinieciskās personības veidošanās procesā liela loma bija Florences mākslas

skolai, it īpaši tās meklējumiem lineārās perspektīvas jomā. Mantenja bija heroiskā principa tālākizkopējs mākslā. Viņa mākslinieciskais rokraksts ir stingrs un vīrišķīgs. Savus personāžus viņš izvietoja neparastos rakursos, tiecās raudzīties uz tēloto no pazemināta redzespunkta un centās rast tēlojumam iluzoru risinājumu. Mākslinieka īpatnība bija aizraušanās ar antīko mantojumu. Mantenja arvien centās vēsturiski precīzi atdzīvināt antīkās pasaules notikumus. Viņš darbojās monumentālajā glezniecībā un stājglezniecībā.

Mantenjas pirmais ievērojamākais darbs bija *Padujas Eremitu<sup>1</sup> klostera baznīcas kapelai gleznotais fresku cikls* (1448–1457), kas veltīts apustuļa Sv. Jēkaba dzīvei. Jau šajās freskās saskatāmas tās īpatnības, kas vijas cauri visai mākslinieka daiļradei. Freskā "*Sv. Jēkaba gājiens uz soda vietu*" attēlotā aina tverta no pazemināta redzespunkta. Visās cikla freskās figurē antikizēti karavīri, antikizēti tērpi un ieroči, pēc antikajiem paraugiem stilizēta arhitektūra. Jau pirmajos Mantenjas fresku gleznojumos dominē skarbums un atsevišķu epizožu tēlojumā pat dramatisks kāpinājums. Piemēram, Sv. Jēkaba sodīšanas ainā mākslinieks izvēlējies brīdi, kad bende pacēlis cirvi, lai nocirstu svētajam galvu. Šai nežēlīgajai epizodei pieskaņots arī ainavas gleznojums – kaili, neauglīgi lauki un tālumā klintis.

1458. gadā Mantenja pēc hercoga Lodoviko Gonzagas aicinājuma pārcēlās uz M a n t u j u. Ar šo pilsētu tad arī ir saistīta

<sup>1</sup> E r e m i t s (lat. *eremita*), arī anahorēts – vientuļnieks. Sens Baznīcas dots nosaukums tiem ticīgajiem, kas atšķīrās no pasaules, lai vientuļībā kalpotu Dievam. Sākot ar 3. gs., daudzi kristieši devās tuksnēsī, apvienojoties draudzēs.

gandrīz visa mākslinieka turpmākā dzīve un darbība. Šeit viņš uzgleznoja savu otro fresku ciklu, šoreiz ar laicīgu saturu. Tie ir gleznojumi Mantujas hercoga pils reprezentatīvajai Jaunlaulāto zālei (*Camera degli Sposi*, 1471–1474), kur attēlotas ainas no galma dzīves, kā arī lieliski Gonzagas ģimenes locekļu un tuvinieku portreti. Šajos

gleznojumos pirmo reizi renesanses monumentālajā glezniecībā dekoratīva kompozīcija tiek konsekventi saistīta ar attiecīgā interjera arhitektonisko izbūvi. Mantenja šeit izvēlējies toreiz vēl tik neierasto iluzoro gleznojumu, kas it kā paplašina telpu un ļauj panākt šķietamu pāreju no reālās telpas uz gleznā attēloto.



18. att. A. Mantenja. Griestu gleznojums Mantujas hercoga pils Jaunlaulāto zālei. 1471–1474.

Viņš rada ilūziju, it kā kupols būtu atvēries un iekšējā saplūst ar debesu izplatījumu. Kompozīcijās attēlotā hercoga un viņa ģimenes locekļu dzīve tiek uzskatīta par pirmajiem grupu portretiem Rietumeiropas mākslā.

Krietni vēlāk nekā citas Ziemeļitālijas pilsētas renesanses idejas sasniedza Venēciju. Tas notika tikai 15. gs. 2. pusē. Par iemeslu tam bija zināmi vēsturiskie apstākļi. 15. gs. Venēcija bija pasakaini bagāta republika, kuras pārvaldes priekšgalā atradās turīgā pilsētas patriciāta augšējie slāņi. Venēcijas bagātību un kultūras dzīves īpatnības nosacīja tās plašie gadsimtus ilgie tirdzniecības sakari gan ar Bizantiju, gan ar Rietumeiropas valstīm. Tāpēc Venēcijā ienāca gan Austrumu mākslas krāšņās dekoratīvātes, gan Rietumeiropā valdošās gotikas idejas. Būdamā garu laikposmu ekonomiski un kultūras ziņā saistīta ar Bizantiju, Venēcija ilgi palika uzticīga Bizantijas mākslas tradīcijām. Kopš 14. gs. šeit izplatījās arī gotikas strāvojumi, kas pamazām sāka konkurēt ar Bizantijas ietekmi. Tomēr vēl 15. gs. Venēcijas arhitektūra izcēlās ar zināmu gleznainību un dekoratīvāti. Arī renesanses idejas Venēcijas arhitektūrā ieplūda galvenokārt ar dekoratīvo apdari, gandrīz neskarot plānojumu un būvformu risinājumus. Galveno vietu Venēcijas agrās renesanses arhitektūrā ieņēma arhitektu *Lombardo (Lombardo)* ģimenes – *Pjetro (1437–1515)* un viņa dēlu – daiļrade.

Renesanses glezniecības tradīciju iedibināšanās Venēcijā galvenokārt bija saistīta ar diviem māksliniekiem, brāļiem *Bellini (Bellini)* – *Džentili* (ap 1429–1507) un *Džovanni* (ap 1430–1516). Talantīgākais no viņiem bija *Džovanni*, ar kura mākslu īsti sākās renesanses ideju ienākšana Venēcijas

glezniecībā. *Džovanni Bellini*, tāpat kā *Pjēro della Frančeska*, bija krāstoņu meistars. Taču *Džovanni Bellini* pilnībā atsacījās no tēlojuma dekoratīvās sadrumstalošanas, pirmajā vietā izcēla cilvēku, viņa tikumiskumu, saistīja viņu ar dabu, kas ļāva sekmīgi radīt darbu emocionālo noskaņu. Mākslinieks strādāja galvenokārt stāiglezniecībā, kurā dominēja *Madonnas* tēls. Viņa altārglezna "*Madonna ar svētajiem*" (1480–1490, Venēcija, Mākslas akadēmijas galerija) saista ar līdzsvaroto kompozīciju, bagātīgo kolorītu un personāžu iejūtīgo individuālo raksturojumu, kas piemīt arī visiem šā mākslinieka portretu gleznojumiem. *Džovanni Bellini* nozīme ir vēl arī tā, ka viņš kļuva par nākamo ievērojamo Venēcijas gleznotāju – *Džordžones* un *Ticiāna* skolotāju.

### **Dižrenesanse un vēlā renesanse Itālijā (15. gs. beigās–16. gs. 1. pusē)**

15. gs. beigās–16. gs. 1. pusē Itālijas renesansē aizsākās jauns mākslas attīstības posms, kura ietvaros notika straujš pacēlums un drīz pēc tam tikpat straujš kritums. Šis posms bija pilns ar pretrunām un kontrastiem. Tolaik Rietumu pasaulē izvērās Lielie ģeogrāfiskie atklājumi, līdz ar to mainījās tirdzniecības ceļi un to nozīme. Šis apstāklis deva lielu triecienu Itālijas valstiņām, kuru bagātību vairoja intensīvā tirdzniecība. Negatīvās tendences veicināja arī apstākļi, ka ap to pašu laiku (1453. g.) turki iekaroja Konstantinopoli, kurai ar vairākām Itālijas pilsētām bija aktīvi tirdznieciskie sakari. Radušos situāciju izmantoja tālaika varenākās lielvalstis – Francija un Vācija. Tā kā Itālijas valstiņas bija nelielas un bieži savā starpā

karoja, tad tās 15. gs. beigās–16. gs. sākumā kļuva Francijai un Vācijai par nemītiem iebrukuma un laupīšanas objektiem. Līdz ar to daudzi kādreiz ziedošie Ziemeļitālijas un Dienviditālijas apgabali tika izpostīti; tas paātrināja arī visas Itālijas tirdzniecības un amatnieciskās ražošanas pagrimumu. Savu izcilo nozīmi zaudēja bagātā un spēcīgā Florence.

Taču paradoksālā veidā mākslas dzīve šajā grūtajā laikā ne vien neapsīka, bet pat ieguva jaunu pacēlumu. Tāpēc šis Itālijas mākslas attīstības posms ieguvis apzīmējumu "dižrenesanse". Mākslas vēsturnieki šo parādību mēdz izskaidrot ar mākslas attīstības gaitai piemītošo iekšējo inerci, kā arī ar tautas radošo potenciņu pieaugumu, ko veicināja patriotiskais pacēlums cīņā pret ārējiem iebrucējiem.

Dižrenesanses māksla veidojās uz agrajā renesansē iedibinātajām tradīcijām. Tāpēc tajā joprojām spēcīgi izpaudās ticība cilvēka radošajam spēkam, viņa iespēju neierobežotai izpausmei. Tikai agrās renesanses laikā raksturīgo sadzīves ainu tēlojumu tagad nomainīja interese par cilvēka pilsonisko pienākumu, cildenu morālisku īpašību slavinājums. Tāpēc dižrenesanses mākslinieku īpašas uzmanības centrā bija harmoniski attīstīta personība, fiziski un garīgi spēcīga cilvēka tēls, kas paceļas pāri sīkajai ikdienībai. Pieauga tieksme pēc vispārīguma, atmetot agrīnajai renesansei piemītošo detalizēto tēlojumu. Mainījās arī mākslinieka tips. Mākslinieki tagad bija augstas kultūras cilvēki, spilgtas radošas personības, kas ar savu radošo spēku spēja ietekmēt valdošos slāņus.

Jaunajos apstākļos radās jauni mākslas centri, no kuriem par nozīmīgākajiem izvērtās divi – Roma un Venēcija.

**Dižrenesanses un vēlās renesanses arhitektūra.** Dižrenesanses posma arhitektūras principu izaugsme un attīstība lielā mērā saistīta ar Romu, kur uz iepriekšējo sasniegumu pamata tika radīts nacionāli vienots renesanses stils, kam raksturīgs arhitektonisko formu diženums, monumentalitāte un cēls atturīgums. Romas pāvesta Jūlija II un Leona X valdīšanas laikā (1503–1513 un 1513–1521) notika mēģinājums apvienot sadrumstaloto Itāliju, kur liela nozīme būtu pāvesta varai. Tāpēc šie pāvesti, lai vairotu savu autoritāti, izvērta intensīvu, respektablu celtniecību un atbalstīja mākslu. Šā laika celtniecība ar savu vērienu tiecās atdarināt Senās Romas laikus, sasniedzot lielu pilnību centrisku, simetrisku kupola celtnu būvniecībā.

Dižrenesanses arhitektūras stila aizsācējs un izcilākais tā pārstāvis bija *Donato Bramante* (*Bramante*, 1444–1514), kurš Brunelleski aizsāktos arhitektoniskos principus īstenoja visā pilnībā. Bramante savu radošo darbību bija uzsācis Milānā. Jaunās celtniecības iezīmes atklājās jau viņa Romā celtajos sakrālās arhitektūras objektos. Pirmais no tiem bija neliela kapela, kas pazīstama ar nosaukumu *Tempietto* (tulkojumā nozīmē "templītis", 1502). Tā tika uzcelta *Sv. Pētera Kalnu klostera* (*San Pietro in Montorio*) pagalmā, apustuļa Pētera nāves vietā, un ieguva antikajam templim līdzīgu risinājumu. Pēc plānojuma tā ir apaļa, centriska celtne (rotonda) ar cilindrisku korpusu un kupolu. Celtnes pamatni veido trīs plati pakāpieni, bet antablementu balsta Romas impērijas laikam raksturīgās toskāniskās kolonnas, kas ietver celtni visapkārt kā vainags. Ar savām stingri izsvartotajām proporcijām un būvformām "Templītis" atstāj monumentālu un dižu iespaidu. Tālaika



19. att. D. Bramante. *Kapela Tempietto Romā*. 1502.

sabiedrībā tas tika uzņemts kā renesanses manifesti.

Kļuvis par pāvesta Jūlija II galveno arhitektu, Bramante aizsāka realizēt divus milzīgus projektus: pirmkārt, veica Vatikāna pārbūves un rekonstrukcijas darbus un, otrkārt, izstrādāja projektu Sv. Pētera katedrāles celtniecībai. Līdz tam Vatikāns bija daudzu izkaisītu ēku kopums. Tagad Bramante būtībā radīja jaunu monumentālu ansambli, prasmīgi sasaistot tajā jau esošās celtnes. Pēc viņa projekta tika radītas divas garas galerijas, kas savienoja Vatikāna veco pili ar 15. gs. uzcelto Belvederu. Telpā, kas atradās starp šīm galerijām, Bramante izveidoja parādes pagalmu. Tas bija izvietots divos dažādos līmeņos, izgreznots ar nišām (eksedrām),

turklāt abi līmeņi savstarpēji savienoti ar kāpnēm. Pagalms bija paredzēts pāvesta galma augstmaņu svinībām, gājieniem un teatralizētiem uzvedumiem. Otrs lielākais Bramantes darbs bija *Sv. Pētera (San Pietro) katedrāles projekts* (1506–1514). Katedrāli bija paredzēts celt vecās, 4. gs. būvētās Sv. Pētera bazilikas vietā, radot līdz tam pasaulē nebijušu centrisku, majestātisku, monumentālu sakrālu celtni. Bramante pilnīgi atmeta bazilikas plāna principus. Viņa izstrādātais katedrāles plāns bija kvadrāta un grieķu krusta apvienojums. Tā būvformas raksturoja skaidras proporcijas, bet iekštelpas – labs izgaismojums. Ēkas segumam bija paredzēts milzīgs kupols, kas pacēlās uz mazākiem būvapjomiem, veidojot pakāpjveidā piramidāli kārtotu kompozīciju. Kupola cilindru apņēma kolonāde.

Bramante nomira, katedrāles būvdarbus nepabeidzis. Pēc viņa nāves tajos tika iesaistīti vairāki citi arhitekti, kuri celtnes izveidē ienesa dažādas pārmaiņas, tāpēc par Bramantes sākotnējo iecerī var tikai nojaust. Nozīmīgākie katedrāles celtniecības turpinātāji bija Bramantes skolnieks *Antonio da Sangallo (Sangallo) Jaunākais* (1483–1546) un *Mikelandželo*, kurš vairāk pazīstams kā gleznotājs un tēlnieks (par viņa darbību sk. nākamajā nodaļā).

Ap 16. gs. vidu, kad dižrenesanse vairākos Itālijas novados jau pārgāja vēlajā renesansē, radās īpašas iestādes – akadēmijas, kuru mērķis bija vadīt arhitektūras un tēlotājas mākslas teorētisko darbību. 1542. g. Romā tika nodibināta Vitruvija akadēmija, 1563. g. – mākslas akadēmija Florencē, bet 1573. g. – Perudžā. 1593. g. Romā radās Sv. Lūkas Mākslas akadēmija, bet 1598. g. gleznotāji brāļi



20. att. D. Bramante, A. da Sangallo Jaunākais, Mikelandželo. Sv. Pētera katedrāle Romā. 1546–1564.

Karrači nodibināja mākslas akadēmiju Boloņā. Līdz ar to izvērsās arhitektu teorētiskā darbība. Vitrūvija akadēmijas locekļi studēja galvenokārt Vitrūvija arhitektūras problēmām veltīto traktātu, kā arī centās dziļāk apgūt antīkās Romas arhitektūras likumsakarības. Šo studiju rezultātā viņi pilnveidoja arhitektūras orderu sistēmu, cenšamies reglamentēt sava laika celtniecību un dot tai teorētisku pamatojumu. Šajā laikā tika radīti tādi teorētiski darbi kā Džakomo Vinjolas "Piecu arhitektūras orderu likumi" (1562), kas kļuva par tālaika izplatītāko rokasgrāmatu

arhitektūrā. 1570. gadā iznāca Andreas Palladio sarakstītais darbs "Četras grāmatas par arhitektūru". Tieši ar šo laiku saistās akadēmisma pirmie aizsākumi un Romas antīkās arhitektūras pamatideju kanonizācija.

Arhitektūras teorētiķis Džakomo Vinjola (Vignola, 1507–1573) bija arī viens no nozīmīgākajiem vēlās renesanses arhitektūras pieminekļu autoriem. Pirmā viņa projektētā ievērojamākā celtnie bija pāvesta Jūlija III ārpusētas villa Romas tuvumā, kur ēkas korpusam izmantotas liektas formas, kas, pavērdamas virkni



21. att. Dž. Vinjola, Dž. della Porta. Jēzus baznīca Romā. 1573–1584.

perspektīvu, skatītājam virzoties uz priekšu, cita citu nomaina. Vispazīstamākā Vinjolas projektētā sakrālā celtnē ir Jēzus (*Il Gesù*) baznīca Romā (1573–1584). Meistars šeit atsacījies no centriskas celtnes tipa un atgriezies pie dievnama pagarinātās formas. Tā ir vienjoma celtnē, kur šā joma un transepta krustojumā paceļas kupols. Jēzus baznīca vēlāk kļuva par paraugu daudzām sakrālajām celtnēm Eiropā. (Celtni pabeidza Džakomo della Porta.)

Daudz ēku vēlās renesanses laikā projektējis un cēlis arī *Andrea Palladio* (*Palladio*, 1518–1580), kas tiek uzskatīts par ievērojamāko akadēmiskā virziena aizsācēju, jo viņš savos teorētiskajos darbos prasīja stingri ievērot Romas antīkās mākslas paraugus un kanonus. Neraugoties uz to, Palladio paša projektētās ēkas bija diezgan savdabīgas un oriģinālas. Pirmo profesionālo izglītību viņš ieguva dzimtajā pilsētā Vičencā, bet vēlāk papildinājis Romā. Viens no pirmajiem Palladio darbiem ir *Vičencas pilsētas Pašvaldības un tiesu ēkas* (*t. s. Bazilikas*) jaunā arhitektoniskā *apdare* (sākta 1549), kas piešķir ēkai svinīgu

monumentalitāti un varenumu. Veco 15. gs. celto ēku viņš apņēma ar divstāvu galeriju, savienojot antīkā ordera elementus ar Venēcijas arhitektūrai raksturīgajām arkām. Tādējādi ar baltu marmoru apšūtās ārsienas, skatītas caur daudzajām arkādēm un balustrādēm, it kā izzūd un visa celtnē iegūst aicinoši svinīgu noskaņu.

Lielu ieguldījumu Palladio devis piļu (palaco) un ārpilsētas villu arhitektūrā. Piļu arhitektūrā viņš radoši pārstrādāja klasisko orderu sistēmu un izveidoja stingru lielo orderi, kas aptvēra vairākus stāvus. Ēku viņš parasti pacēla uz augstas pamatnes – cokola un nobeidza ar atīku, tā radot grandiozu iespaidu. Liela uzmanība tika veltīta arī fasādēm. Viena no ievērojamākajām Palladio celtajām šāda tipa ēkām ir *Valmarānas pils Vičencā* (1570).

Visām Palladio celtajām villām izmantots viens kompozicionālais princips: pati ēka ir kvadrātiska būve ar kupolu un to no visām pusēm ietver portiki. Populārākā no šā tipa ēkām ir Vičencas tuvumā uzceltā villa "Rotonda" (*Villa Rotonda*, 1551–1567). Šās villas visas četras fasādes veidotas līdzīgi antīkajam templim. To centrā atrodas jonisku kolonnu portīks, uz kuru ved platas kāpnes. Ēku sedz četrslīpju jumts, virs kura paceļas kupols.

Palladio teorētiskie uzskati un viņa celtās ēkas atstāja dziļu iespaidu uz vēlākā laika arhitektiem. 16.–18. gs. radās pat īpašs virziens – *palladisms*, kura pamatā bija racionāla skaidrība, arhitektonisko apjomu loģiskums, plašs antīko orderu sistēmas izmantojums, atturīgs dekors. Sevišķi palladisms izplatījās Nīderlandē, Anglijā un Krievijā.

**Dižrenesanses ģeniālo meistarū kopa.** Arī dižrenesanses gleznotāju daiļradei Itālijā piemita tieksme pēc tēlu vispārinājuma,



22. att. A. Palladio. Villa "Rotonda" Vičencas tuvumā. 1551–1567.

cildenuma un monumentalizācijas. No viņiem kā pašus ievērojamākos mākslas vēsture min trīs: Leonardo da Vinči, Rafaēlu un Mikelandželo.

Milzīga nozīme Itālijas mākslas uzplauksmē bija *Leonardo da Vinči* (*Leonardo da Vinci*, 1452–1519), kas visspilgtāk sevī iemiesoja renesanses raksturīgo zinātnieka – izgudrotāja un daudzpusīga mākslinieka (gleznotāja, tēlnieka, arhitekta, mūziķa) tipu. Viņa personības sākotnējā mākslinieciskā veidošanās bija saistīta ar izcilo mākslas centru Florenci, kuras tuvumā viņš bija dzimis. Sākumā Leonardo mācījās Florences tēlnieka un gleznotāja *Andreas del Verrokjo* darbnīcā, bet vēlāk iestājās gleznotāju cunftē. Leonardo turpināja Florences mākslas skolas aizsāktās tradīcijas, attīstot tālāk iegūto prasmi perspektīvas apgūšanā un bagātinot glezniecību ar dziļāku psiholoģiskā pārdzīvojuma attēlojumu.

Viens no pirmajiem Leonardo da Vinči gleznojumiem ir "*Madonna ar ziediņu*", kas pazīstama arī ar nosaukumu "*Benuā Madonna*" (1478, Sanktpēterburga, Ermitāža). Jau šajā darbā iezīmējas mākslinieka savdabība tēla traktējumā: Dievmātes atveidojumā viņš atsakās no 15. gs. itāliešu meistariem raksturīgā sadzīviskuma un detaļu tēlojuma, bet visu uzmanību veltī mātes laimes un mīlestības akcentējumam. Gandrīz visu gleznas plakni aizņem mātes un bērna iejūtīgi modelētas figūras, to savstarpējās iekšējās garīgās saistības tēlojums. Jau ar pirmajiem darbiem iezīmējās arī Leonardo da Vinči radošā metode: rūpīgs kompozīcijas vispārīgs ieskicējums un tikpat rūpīgs katras detaļas tālāks izstrādājums, meklējot dabā attiecīgos modeļus.

1482. g. Leonardo da Vinči Florenci pameta un pārcēlās uz Milānu, kur iestājās

Milānas hercoga Lodoviko Sforcas dienestā. Šis Milānas periods (1482–1499) kļuva mākslinieka dzīvē nozīmīgākais un radoši auglīgākais. Šeit atklājās viņa talanta lielā daudzpusība – gan zinātnisku izgudrojumu jomā, gan kara tehnikas izstrādāšanā, gan fortifikācijas un hidroloģijas būvju projektēšanā, kur hercogs viņu iesaistīja, gan tēlniecībā un glezniecībā, gan arhitektūrā.

Viens no pirmajiem Leonardo da Vinči Milānas perioda darbiem bija skulpturāla jātnieka statuja, veltīta hercoga tēvam



23. att. Leonardo da Vinči. *Madonna grotā*. 1485.

Frančesko Sforcam (1493). Diemžēl šī monumentālā skulptūra netika atlieta bronžā un tā māla modelis gājis bojā. Ir saglabājušies tikai zīmējumi, pēc kuriem var spriest par šās ieceres vērienīgumu un novatorismu. Tā pārspējusi visus šāda veida darbus, ko Itālijas meistari iepriekš bija radījuši. Nav reāli dabā saglabājušies arī Leonardo da Vinči Milānā projektētie arhitektūras objekti (centrisku kupolceltņu un "ideālas pilsētas" projekti), ir zināmi tikai viņa zīmējumi, kas liecina par mākslinieka izcilo talantu.

No Milānas perioda saglabājušies divi ievērojami Leonardo da Vinči darbi: glezna "Madonna grotā" un freska "Svētais vakarēdiens". "*Madonna grotā*" (1485, Parīze, Luvrs) gleznota kā monumentāla altārglezna un, kā atzīst mākslas zinātne, liecina par meistara daiļrades pilnīgu briedumu. Šī Leonardo da Vinči Madonna ir cēla, sievišķīga būtne. Uzmanību saista gleznas kompozicionālais risinājums, tās telpiskā skaidrība un izsvarojums. Visi gleznas personāži (Dievmāte, eņģelis un abi mazuļi – Jēzusbērns un Jānis Kristītājs bērībā) izkārtoti piramidālā grupā, un pāri visiem tiem klājas gaiša apgarotība.

1495.–1497. g. tapa Leonardo da Vinči slavenā freska "*Svētais vakarēdiens*", ko viņš uzgleznoja netālu no Milānas esošā *Sv. Marijas Pateicības (Santa Maria delle Grazie) klostera ēdamzālei*.<sup>1</sup> Gleznojuma sižets tradicionāls. Tajā attēlots Jaunajā Derībā aprakstītais brīdis, kad Kristus ar mācekļiem pēdējo reizi sapulcējušies kopā

<sup>1</sup> Gleznojums tika veikts smalkā freskas tehnikā, eksperimentāli papildinot to ar temperas krāsām. Šā apstākļa dēļ tas nebija izturīgs un laika gaitā stipri cieta. Tikai 1954. g. gleznojumu pilnībā restaurēja, izmantojot senās gravīras un paša mākslinieka zīmējumus.



24. att. Leonardo da Vinči. *Svētais vakarēdiens*. Sienas gleznojums Sv. Marijas Pateicības klostera ēdamzālei. 1495–1497.

baudīt ebreju Lieldienu maltīti un Kristus tikko pateicis vārdus: "Viens no jums mani nodos." Kompozīcija risināta frontāli. Visu gleznas plakni pa horizontāli šķērso galds, aiz kura svētku mielasta dalībnieki izkārtoti pa nelielām grupiņām. Leonardo da Vinči atsacījies no tradicionālā aprakstošā tēmas traktējuma un izvērsis to par dziļu psiholoģisku konfliktu, atklājot, cik atšķirīgi pēc sava temperamenta un rakstura ir šie maltītes dalībnieki un kā viņi katrs reagē uz Kristus teiktajiem vārdiem. Zīmējumi, kas darināti, strādājot pie iecerētās kompozīcijas, rāda, cik rūpīgi mākslinieks meklējis dzīvē personāžu attiecīgos žestus, mīmiku, noskaņojumu. Visas kompozīcijas perspektīvas traktējums ir tāds, ka gleznojums it kā paplašina ēdamzāles telpu.

1499. g. Leonardo da Vinči atkal atgriezās Florencē, kur ar nelieliem pārtraukumiem nodzīvoja līdz 1506. gadam. Šajā laikā viņš strādāja pie lielas, monumentālas vēsturiskā žanra kompozīcijas, kas bija paredzēta Florences Pašvaldības nama (*Palazzo Vecchio*) sēžu zāles izdaiļošanai ("Kauja pie Angjāri", 1503–1506). Tajā attēlota florenciešu uzvara, ko viņi pirms 60 gadiem bija guvuši pār milāniešiem. Šā darba kompozicionālais zīmējums uz kartona bija publiski izstādīts kopā ar Mikelandželo darinātu tai pašai telpai paredzētu citas kaujas attēlojumu. Abi šie zīmējumi tolaik izraisīja lielu sabiedrības interesi un kalpoja jaunaļiem māksliniekiem par paraugu. Freskas gleznojuma iecere palika nepabeigta. Tā pazīstama tikai pēc P. P. Rubensa zīmējuma.



25. att. Leonardo da Vinči. *Mona Liza (Džokonda)*. 1503–1506.

Tajā attēlota kompozīcijas vidusdaļa: dinamiskas, nežēlīgas cīņas epizode, kur ekstāzē savijušies zirgu un cilvēku ķermeņi.

Florencē tapis arī slavenākais Leonardo da Vinči portrets "Mona Liza" jeb "Džokonda" (1503–1506, Parīze, Luvrs). Mākslas vēsturē tas tiek uzskatīts par vienu no pasaules izcilākajiem psiholoģiskā portreta paraugiem, kur panākts dziļš individuālais raksturojums un liels tēla vispārinājums. Jaunā sieviete gleznota uz tālā dūmakā slīgstošas ainavas fona, kas lieliski harmonē ar portretējamās intelektuālo sejas izteiksmi, viņas dziļdomīgo skatienu un tik tikko jaušamo smaidu. Sievietes stāvu apņēmu Leonardo

da Vinči daiļradei raksturīgā smalki gleznotā gaismēna, t. s. sfumato<sup>1</sup>, kas padara figūras aprises maigas un dzīvīgas.

Mūža pēdējos gadus Leonardo da Vinči pavadīja dažādos klejojumos, nespēdams nekur iedzīvoties, līdz beidzot 1516. gadā pēc Francijas karaļa uzaicinājuma kopā ar saviem mācekļiem apmetās Francijā. Šajā laikā viņš gandrīz neko pats nav gleznojis, tikai nodevies savu zīmējumu un dabas studiju, kā arī rakstīto atziņu sistematizēšanai, gribēdams uzrakstīt grāmatu par glezniecības jautājumiem. Tomēr nodomu neizdevās piepildīt. Vēlāk šis Leonardo da Vinči atziņas par anatomiju, perspektīvu, krāsu refleksiem un citiem jautājumiem pirmais kompilatīvi apkopojis un publicējis viņa skolnieks Frančesko Melci ar nosaukumu "Grāmata par glezniecību", kas tolaik izraisīja lielu interesi. Savās atziņās Leonardo da Vinči ir teorētiski pamatojis reālistisko mākslu, piedēvējot tai lielu izzinošu nozīmi. Pēc dižā mākslinieka domām, glezniecība ir "zinātne un vienlaikus dabas meita".

Renesanses humānisma cildenuma ideāli visizteiktāk izpaudās *Rafaēla (Raphael, īst. v. Raffaello Santi, 1483–1520)* daiļradē. Sintezējot iepriekšējo gleznotāju sasniegumus, viņš radīja savu dvēseliski skaidra, harmoniski attīstīta cilvēka ideālu, kas labi iederējās uz dižas arhitektūras vai skaistas ainavas fona. Rafaēls bija dzimis Urbīno pilsētā hercoga galma gleznotāja ģimenē, tāpēc savu bērnību un agro jaunību pavadīja vidē, kur pulcējās

<sup>1</sup> S f u m a t o – viens no nozīmīgākajiem gaisa perspektīvas elementiem, ko pirmo reizi praktiski lietojis un teorētiski pamatojis Leonardo da Vinči. Gaismai it kā plūstot no diviem avotiem, ēnas izkļiedējas un ap figūru tiek radīta gaisa ilūzija, kas mīkstina tās aprises.



26. att. Rafaēls. *Atēnu skola*. Sienas gleznojums Vatikāna pils Parakstu zālei. 1509–1511.

dzejnieki, filozofi, mūziķi, zinātnieki. Sākumā viņš mācījās turpat pie tēva, vēlāk Perudžā pie *Perudžīno* (ist. v. Pjetro Vannuči). Perudžīno darbnīcā jaunais mākslinieks apguva to līnijas līgano, lirisko plūdumu un prasmī izvietot tēlus telpā, kas vēlāk kļuva viņam visai raksturīga.

16. gs. sākumā Rafaēls devās uz Florenci, kur tolaik darbojās tādi mākslinieki kā Botičelli, Leonardo da Vinči, Mikelandželo un citi, kuru māksla atstāja uz jauno mākslinieku ļoti labvēlīgu ietekmi. Tieši Florences posmā (1504–1507) nobrieda Rafaēla meistarība un viņš vairākkārt gleznoja Madonnu, kas viņam atnesa lielu slavu. Savos Madonnas tēlos Rafaēls

iedzīvināja skaista, izsmalcināta cilvēka ideāltipu. Pie šādiem darbiem pieder "*Madonna ar putniņu*" (1505–1506, Florence, Ufici galerija), "*Madonna dārzā*" (1505–1507, Vine, Mākslas vēstures muzejs) un citi. Viņš radīja gaišu lirisma caurstrāvētu, poetizētu un reizē reālu Dievmātes tēlu, sasniedzot formu maigu plastisko modelējumu. Visbiežāk šīs Madonnas tēls kopā ar Jēzusbērnu parādīts uz brīnišķīgas lauku ainavas fona.

1508. g. pāvests Jūlijs II aicināja Rafaēlu uz Romu, kur noritēja viņa daiļrades pēdējais un spožākais periods. Pirmais uzdevums, ko pāvests uzticēja Rafaēlam, bija Vatikāna pils reprezentācijas zāļu,

t. s. stancu apgleznošana. Darbs šeit turpinājās daudzus gadus (1509–1517).

Pirmā tika apgleznota t. s. Parakstu zāle (*Stanza della Segnatura*), kur pāvests parakstīja savas "žēlastības grāmatas". Gleznojumu tēmas galvenajos vilcienos noteica pāvests un viņa padomnieki: māksliniekam vajadzēja alegoriskā formā sniegt figurālus teoloģijas, filozofijas, dzejas un jurisprudences tēlus. Ņemot vērā pasūtītājumu, Rafaēls šai zālei uzgleznoja četras lielas daudzfigūru kompozīcijas: "Disputi", "Atēnu skola", "Parnass"<sup>1</sup> un "Tiesu augstākā likumība". Divas pirmās kompozīcijas viņš izvietoja telpā esošo pusaploces arku ietvarā, abas pārējās – starp un virs logiem un durvīm, turklāt visas organiski saistot ar iekšējās arhitektūru. Pirmajā gleznojumā bija



27. att. Rafaēls. Baldasāres Kastiljones portrets. 1514.

attēlots disputi par svētā sakramenta<sup>2</sup> būtību. Te redzami diskutējam teologi, filozofi, dzejnieki; blakus baznīcniekiem un antīkajiem gara darbiniekiem Rafaēls ievietoja arī Itālijas izcilākos dzejniekus un māksliniekus, pat savus laikabiedrus. Kompozīcijā "Atēnu skola" (1509–1511) attēloti aptuveni 50 antīkie filozofi un zinātnieki. Tās centrā – Platona un Aristoteļa figūra, viņiem blakus, abās pusēs uz kāpnēm, dažādos plānos kārtoti, stāv citi seno laiku prātnieki. Kompozīcijai cauri strāvo garīgs pacēlums un dziļas domas klātbūtne. Gleznojumā plaši izvēsta telpa, redzama liela pozu un žestu daudzveidība, kas apbrīnojami veiksmīgi saskaņota.

Kompozīcijā "Parnass" mākslinieks sapulcinājis kā antīkās senatnes, tā Itālijas renesanses laika izcilākos dzejniekus. Freskā "Tiesu augstākā likumība" savukārt attēloti gan laicīgās likumdošanas, gan Baznīcas likumdošanas pamatlicēji – Bizantijas imperators Justiniāns I un pāvests Gregors IV.

Vairāki daudzfigūru gleznojumi klāj arī t. s. Hēliodora zāles sienas. Slavenākais no tiem – "Hēliodora padzīšana"<sup>3</sup>. Gleznojuma sižeta pamatā ir nostāsts par romiešu karavadoni Hēliodoru, kas mēģinājis nolaupīt Jeruzalemes tempļa dārgumus, bet noticis brīnums – debesu sūtīts jātnieks un eņģeļi viņu padzinuši un sodījuši. Šim sižetam ir zināms zemteksts; tolaik tas

<sup>1</sup> P a r n a s s – kalnu masīvs Grieķijas vidienē. Pēc sengrieķu mitoloģijas Parnass bija dieva Apollona un mūzu dzīvesvieta. Šā kalna piekāpē atradās Delfu pilsēta ar Apollona templi. Pārnestā nozīmē "parnass" nozīmē dzejnieku sadraudzību.

<sup>2</sup> S a k r a m e n t s (no lat. *sacramentum* – svinīga saistība) – kristietībā svarīga rituāla darbība, kura ticīgajiem nodrošina īpašu Dieva žēlastību.

<sup>3</sup> Arī zāles nosaukums radies pēc šā Rafaēla gleznojuma.

skanēja kā brīdinājums pret franču nodomu gatavot karaspēka iebrukumu Itālijas teritorijā, tīkojot pēc Vatikāna valdījumiem un Katoļu baznīcas mantas. Lai šo zemtekstu akcentētu, Rafaēls kompozīcijā redzamajā nemiera pārņemtajā Jaužu pūlī iegleznojis arī pāvesta Jūlija II portretisku figūru, kas noraugās sodīšanas ainā. Līdzīgu ideju pauž arī otrs Hēliodora zāles gleznojums – "Bolsēnas brīnum", kur attēlots, kā brīnumainā veidā tiek pieķerts priesteris, kas netic Svētā vakarēdiena patiesīgumam. Arī šeit kādai no kompozīcijas figūrām Rafaēls piešķīris pāvesta Jūlija II vaibstus, līdz ar to saistot tēlojumu ar sava laika aktuālām noskaņām. Sienu gleznojumi Parakstu zālē un Hēliodora zālē pieder pie dižrenesanses mākslas dižākajām virsotnēm.

Darbodamies Romā, Rafaēls darinājis arī lielāku skaitu stādarbu, galvenokārt portretus un Madonnas atveidojumus. No portretiem kā izcilākie minami "*Pāvesta Jūlija II portrets*" (1511, Florence, Ufici galerija), "*Pāvests Leons X ar kardināliem*" (ap 1518, Florence, Ufici galerija) un drauga – grāfa un hercoga galminieka – "*Baldasāres Kastiljones portrets*" (1514, Parīze, Luvs). Savos meistariģi gleznotajos portretos Rafaēls sniedz spilgtu modeļa raksturojumu, atklājot tā tipiskākās un nozīmīgākās rakstura īpašības un reizē radot ļoti dabisku, vitālu un individuāli izteiksmīgu tēlu.

Lielu vietu šajā laikā Rafaēla daiļradē joprojām ieņem arī Madonnas gleznojumi, kuros viņš turpina izkopt jau Florencē aizsāktā harmoniski skaistā sievietes tēla variācijas. Tāda ir arī pazīstamā "*Madonna krēslā*" (*Madonna della Sedia*, 1516, Florence, Piti galerija), kas ietverta apļa kompozīcijā. Atšķirībā no citiem variantiem, kuros

Dievmātes mīlestības pilnais skatiens vienmēr pievērsts bērnam, "*Madonna krēslā*" raugās skatītājā, bērnu it kā sargādama piespiedusi sev cieši klāt. Rafaēla darbos Madonna bija tik dabiska, vienkārša un jauka, ka, jau māksliniekam dzīvam esot, izplatījās nostāsti, ka viņas konkrētie prototipi esot nejauši sastaptas jaunas sievietes no Romas vienkāršo Jaužu vidus. Pats mākslinieks tomēr vēstulēs ir apgalvojis, ka saviem sieviešu tēliem viņš gan izmantojis dzīves vērojumus, tomēr tos sintezējis un vispārinājis, tā radot savu ideāltipu.

Romas periodā Rafaēls gleznojis arī dažas altārglezņas, no kurām pasaulē vispazīstamākā ir "*Siksta Madonna*" (1515–1519, Drēzdenes gleznu galerija). Sākotnēji tā bija paredzēta Sv. Siksta klostera baznīcai Pjačencā. Atšķirībā no daudzajiem liriskajiem Madonnas atveidiem "*Siksta Madonnas*" tēlā ir jaušamas citas – dziļākas, pārdomas raisošas izjūtas. Arī kompozīcija šeit atšķirīga. Liekas, it kā debesīs būtu pavēries kāds priekšgars, un, zeltainas gaismas apņemta, skatītājam pretī pa mākoņiem soļo Dievmāte, turēdama klēpi Jēzusbērnu. Viņas skatiens ir nopietns un skumīgi satraukts, gluži kā nojaušot sava dēla turpmāko traģisko likteni. Gleznas kompozīcija simetriska un izsvarota. Pa kreisi no Dievmātes ceļos nometies pāvests Siksts II, pa labi – Sv. Barbara. Abi sajūsmā noraugās brīnumā, bet gleznas apakšmalā divi mazi eņģeļi, pacēlušī uz augšu acis, aicina dievlūdžējus pievērsties galvenajam tēlam.

Rafaēla darbība mūža pēdējos gados bija ļoti daudzveidīga. Pēc arhitekta Bramantes nāves (1514) viņš kļuva par jauncelāmās Romas Sv. Pētera katedrāles galveno



28. att. Rafaēls. *Siksta Madonna*. 1515–1519.

būvdarbu vadītāju, pabeidza Bramantes iesākto Vatikāna pagalma rekonstrukciju. Rafaēls cēlis arī vairākas citas sakrālās celtnes, projektējis jauna tipa atpūtas pili "Villa Madama", darinājis daudzus lielu paklāju metus. Šie paklāji tika austi Briselē un greznoja Vatikānā Siksta kapelas sienas. To sižetiem bija izmantotas epizodes no apustuļa Sv. Pētera dzīves.

Rafaēls mira ļoti jauns, nepaguvis līdz galam pabeigt vairākus gleznojumus, starp tiem arī freskas Farnezes villai (*Villa Farnesina*), kur izmantoti motīvi no sengrieķu mitoloģijas par Amoru un Psihi un nimfas Galatejas trauksmaino triumfa braucienu ("*Galatejas triumfs*"). Atstātos darbus pabeidza Rafaēla skolnieki.

Dižrenesanse savu kulmināciju sasniedza, kad radošo darbību izvērša tālaika trešais mākslas dižgars Mikelandželo Buonarroti (*Michelangelo Buonarroti*, 1475–1564). Viņš bija ģeniāls tēlnieks, gleznotājs, arhitekts, inženieris un dzejnieks, tajā pašā laikā viņš bija cīnītājs par cildeniem humānisma ideāliem, kā arī par savas dzimtenes neatkarību. Visas savas ilgās dzīves laikā Mikelandželo daiļrades (tēlniecības, glezniecības) galvenā tēma bija cilvēks, cilvēka figūra, tās plastiskā izteiksmība, caur kuru viņš pauda savas dzīvi apliecinošās idejas un patriotisko pārliecību. Mūža nogalē, pēc smagajiem Itālijas vēstures notikumiem, viņa daiļradei tomēr sāka strāvot cauri arī laikmetam raksturīgā tragiskā pasaules izjūta.

Mikelandželo piedzima Ziemeļitālijā, netālu no Florences. Sākumā viņš mācījās Florences gleznotāja Domeniko Girlandajo darbnīcā, bet vēlāk tēlniecību pie kāda no Donatello skolniekiem Bertoldo di Džovanni, kas bija liels antikās mākslas cienītājs. Drīz vien apdāvināto jaunekli

ievēroja hercogs Lorencs Lieliskais, un jau ap 1490. gadu viņš tika uzņemts to mākslinieku, dzejnieku un humānisma filozofu vidū, kuri pulcējās pie galma.

No šā laika saglabājušies arī pirmie Mikelandželo darbi. Tie ir skulpturāli cilņi "*Madonna pie kāpnēm*" un "*Kentauru cīņa*" (1490–1492, abi Florencē, Buonarroti muzejā). Jau šajos agrīnajos darbos iezīmējas māksliniekam raksturīgā tieksme



29. att. Mikelandželo. *Dāvids*. 1501–1504.



30. att. Mikelandželo. *Rīts*. Skulptūra Lorencu Mediči kapa piemineklim Florences Sv. Laurentija baznīcas Mediči kapelā. 1519–1534.

pēc tēlu monumentāla vispārīnājuma, heroikas, kustību dinamiskiem ritmiem.

Kad Lorencu Lieliskais nomira un Mediči dzimtu no Florences padzina, Mikelandželo devās uz Boloņu, bet pēc tam uz Romu. Jāteic, ka Romā un Florencē aizritēja mākslinieka galvenie darba cēlieni. Romā Mikelandželo izcirta marmorā divus darbus, kas viņu padarīja slavenu. Tie bija *Bakha statuja* (1496–1497, Florence, Nacionālais Bardžello muzejs) un skulpturāla grupa "*Pietà*" (1498–1500, Roma, Sv. Pētera katedrāle). Darbā "*Pietà*" mākslinieks tradicionālo Kristus apraudāšanas tēmu atveido klasiskās formās, dziļi psiholoģiskā traktējumā, panākot lielu plastisko izteiksmīgumu. Dievmāte, kas noliekusies pār Kristus nedzīvo ķermeni, pauž bezgalīgas sāpes.

1501. g. Mikelandželo atgriezās Florencē, kur izcirta marmorā vairāk nekā 5 metrus augstu *Dāvida statuju* (1501–1504; Florence, Mākslas akadēmijas galerija). Tās iecerei izmantota populārā Bībeles leģenda par jaunā gana Dāvida uzvaru pār milzi

Goliātu, ko jau agrās renesanses posmā bija bronžā iedzīvinājuši tēlnieki Donatello un Verrokjo. Taču Mikelandželo piešķīra senajai tēmai citu skanējumu, paužot ar to pilsoniskās drosmes un pienākuma apziņu. Donatello un Verrokjo Dāvidu atveidoja brīdī pēc uzvaras pār Goliātu, turpretim Mikelandželo – pirms šīs cīņas, sakoncentrējot un iemiesojot milzīgās kailfigūras skulpturālajā masā gigantisku fizisko un gribas spēku, apņemšanos uzvarēt. Dāvida statuja bija kristietības ērā pirmā spilgti reālistiski veidotā vīrieša kailfigūra. Laikabiedri augstu novērtēja šo darbu, un speciāla komisija pieņēma lēmumu novietot to Florences pilsētas Pašvaldības ēkas (*Palazzo Vecchio*) priekšā kā aicinājumu aizstāvēt tēvzemi un tās pārvaldi.

1505. g. Mikelandželo pēc pāvesta Jūlija II uzaicinājuma sāka strādāt pie pāvesta iecerētās grandiozās kapenes būves, ko bija paredzēts izgreznot ar vairākiem desmitiem marmora statuju. Šis plāns diemžēl netika īstenots. Tikai 1545. g., jau pēc pāvesta nāves, Mikelandželo uzcēla pāvestam domāto kapeni, taču krietni vienkāršāku, nekā bija iecerēts. Tajā bija tikai trīs marmorā cirstas skulpturālas figūras, kuru vidū pacēlās titāniskais Mozus stāvs, kas personificē gudra, kaismes pilna vadoņa tēlu (1513–1515, Roma, Sv. Pētera katedrāle). Mākslinieks šeit sasniedzis milzīgu skulpturālo masu dinamiku un spēku, piešķirot kustībām kāpinātu dramatismu, silueta izteiksmību, koncentrējot Mozus sejas vaibstos lielu garīgo spēku.

Mikelandželo ir radījis arī divas vergu figūras – "*Sacēlies vergs*" un "*Mirstošais vergs*" (ap 1513–1516, Parīze, Luvrs). Tie ir kailu, skaistu, spēcīgu jaunekļu tēli, kas saistīti važās. Viens no viņiem vēl pārcilvēcīgiem spēkiem mēģina pretoties, bet otrs ir jau



31. att. Mikelandželo. Ādama radišana. Vatikāna Siksta kapelas griestu gleznojums. 1508–1512.

salauzts un slīgsts mūžīgā miegā. Šajā tēlā ļoti spēcīgi atklājas ciešanu tēma, tragisms.

Viena no ievērojamākajām Mikelandželo skulpturālajām grupām atrodas Florencē pie Sv. Laurentija baznīcas celtajā kapelā. Tie ir Urbīno hercoga Lorencos un Nemuras hercoga Džuljāno kapa pieminekļi (1519–1534). Ar kupolu segtā kapelas ēka pēc apjoma ir neliela. Tās baltās sienas šķel tumšpelēka marmora pilastrī, starp kuriem nišās ievietotas mirušo portretiskas skulpturālas figūras, kas mazāk atgādina portretiskus tēlus, vairāk – vispārinātus varoņu tipus: darbīgo Džuljāno un pārdomās iegrīmušo Lorencos. Taču abi tie šķiet noguruši un garīgi apsīkuši. Iepretim nišām novietoti divi sarkofāgi ar alegoriskām, dramatisku izjūtu piesātinātām kailfigūrām, kas saucas "Rīts", "Vakars", "Diena" un "Nakts" un simbolizē nemītīgo laika ritējumu. Figūru proporcionāli veidotajās plastiski

spēcīgajās ķermeņa masās iedzīvināts koncentrēts fizisks spēks, bet sejās atspoguļojas ciešanas, kas rada saspringtu un skumju pārdomu un reizē trauksmainu, nemiērpilnu noskaņu. Kapelas uzbūvē un plastisko tēlu iecerē sasniegts arhitektūras un skulpturālo veidojumu lieliski izsvartots, vienots ansamblis.

16. gs. sākumā, uzturēdamies Florencē, Mikelandželo pievērsās arī glezniecībai. Viens no viņa pirmajiem darbiem ir apaļformāta glezna (tondo) "*Svētā ģimene*" (ap 1504, Florence, Ufici galerija) un jau minētais kartons freskai "*Kauja pie Kašinas*", kas bija paredzēta Florences Pašvaldības nama (*Palazzo Vecchio*) sēžu zālei (pazīstama pēc vēlākā laika gravīrām un kartona kopijām).

Laikā no 1508. g. līdz 1512. gadam Mikelandželo Romā pāvesta uzdevumā veica savu slavenu darbu – milzīgo *pāvesta Siksta kapelas griestu gleznojumu* (aptuveni

600 m<sup>2</sup>). Gleznojuma centrālajā daļā viņš izvietoja 9 kompozīcijas ar Bībeles sižetiem. Tur bija pasaules radīšanas aina, legenda par pirmajiem cilvēkiem Ādamu un Ievu, grēku plūdu atainojums un citi. Dievs Tēvs šeit ir Radītājs, organizējoša kosmiska spēka simbols, kas ar viena pirksta pieskārienu iedzīvina pirmo cilvēku – Ādamu. Blakus uz gleznotajām dzegām un griestu velvēm izvietoti 12 pravieši un sibillas<sup>1</sup>, bet griestu stūros – raksturīgas ainas no Vecās Derības notikumiem. Viss gleznojums, kas aptver pavisam 343 daudzveidīgos rakursos tvertas figūras, skan kā himna cilvēka skaistumam, spēkam un saprātam. Katram personāžam šeit atrasts savs plastiskais risinājums un izteiksme, īpaša poza, kustība un žests.

Viens no pēdējiem Mikelandželo monumentālajiem gleznojumiem ir milzīgā freska "*Pastarā tiesa*" (1535–1541), kas arī darināta jau minētajai Siksta kapelai Romā. Tēma šeit traktēta kā grandioza kosmiska katastrofa, kur eņģeļu, svēto un grēcinieku kailfigūras<sup>2</sup> veido nepārtrauktu stihisku kustību, kurai neviens it kā nav spējīgs pretoties. Kompozīcijas augšdaļā – taisnīgais soģis Kristus ar svētajiem, kas noraugās, kā, viesuļu trenkti, riņķo pārējie personāži. Apakšā pazemes miglājos drūzmējas grēcinieku dvēseles. Darbs pauž trauksmi un apjukumu, it kā izsakot mākslinieka sašutumu par cilvēku netikumiem un dzīves netaisnībām. Dominē tumšo un gaišo krāstoņu dramatiski pretstati.

Mikelandželo piedalījies arī vairāku sakrālās arhitektūras objektu projektēšanā un celtniecībā. Sākotnēji viņa vārds tiek

<sup>1</sup> Sibillas – sengrieķu mitoloģijā pareģes, zilnieces.

<sup>2</sup> Pret šādu gleznojuma veidu iebilda Katoļu baznīca, tāpēc vēlāk gleznotājs Daniele da Voltera "ietēpa" kailās figūras vieglos apmetnos.

minēts sakarā ar Florences arhitekta Brunelleski iesāktās Sv. Laurentija (*San Lorenzo*) baznīcas pārbūvi un paplašināšanu. 1520.–1524. g. pēc Mikelandželo projekta tika uzcelta tās pašas Sv. Laurentija baznīcas sakristeja, kas kalpoja arī par Mediči ģimenes kapliču. Vēlāk (1523–1534) viņš pārbūvēja šai baznīcai blakus esošās klostera telpas un bibliotēku (iepriekšējā nodaļā pieminēto Laurenciānu). Mikelandželo te strādājis pie bibliotēkas zāles un vestibila arhitektoniskās izveides. Visinteresantākais ir vestibils, kura sienas veidotas tā, lai vizuāli telpu paaugstinātu un paplašinātu. Šajā nolūkā Mikelandželo sadalījis puskolonnas divos stāvos un ievietojis tās sienu padziļinājumos. Ar arhitektūras formām Mikelandželo rīkojies brīvi: pilastrus aizstājis ar hermām, mainījis ordera proporcijas.

Sākot ar 1546. g., pēc arhitekta A. da Sangallo Jaunākā nāves, Mikelandželo tika iecelts par Romas Sv. Pētera katedrāles turpmāko celtniecības darbu vadītāju. Savas darbības laikā (1546–1564) Mikelandželo atjaunoja katedrāles sākotnējo centriskā plānojuma ideju, kas darba gaitā bija atmesta. Lielu uzmanību viņš veltīja ēkas kupola izbūvei. Mikelandželo atsacījās no Bramantes iecerētā puslodes kupola un uzcēla Florencē iecienīto olveida formas kupolu, tikai tā izmērus stipri palielinot (kupols ir 30 m augsts, tā diametrs – 42 m). Kupols balstās uz masīvas 16 šķautņu pamatnes, ko grezno nišas un puskolonnas.

Mikelandželo veica arī Romas Kapitolija laukuma izbūvi. Darbs tika sākts ar Kapitolija pārbūvi, jo šī ēka draudēja sabrukt. Pārbūvējot Kapitoliju, Mikelandželo reizē izveidoja regulāru ansambli ar laukumu, ko ierobežoja trīs ēkas, bet



32. att. Korredžo. Svētā nakts. 1530.

laukuma centrā novietoja vēl Romas valsts laikā celto pieminekli – Marka Aurēlija jātnieka statuju. Strādājot pie Sv. Pētera katedrāles turpmākās izbūves, Mikelandželo ienesa tajā tādus elementus, kas šo celtni tuvina vēlākajam baroka stilam. Par to liecina liekto līniju formas, sienu izvirzījumi, daudzie antablementa krepējumi.

Mikelandželo devis savu ieguldījumu arī palaco arhitektūrā, pabeidzot arhitekta A. da Sangallo Jaunākā iesākto Farnezes pili Romā. Tā būtībā pārstāvēja Itālijas palaco trešo nozīmīgāko tipu (līdztekus jau diviem iepriekšējiem – Brunelleski un Alberti izstrādātajiem).

Farnezes pils korpusi ir gareniski izstiepts. Tā fasādes sedz nevis vairs rusti, bet

apmetums. Rustojums saglabāts stūru noslēgumos un ap centrālo portālu, kur izmantots travertīns. Fasādes arhitektoniskajā apdarē uzsvērti vertikāli ritmi, kas panākti ar augsto logaiļu kārtojumu un logiem abās pusēs novietotajām kolonniņām. Divu apakšējo stāvu arhitektonisko apdari veicis A. da Sangallo Jaunākais, bet augšējo trešā stāva apdari – Mikelandželo.

Mikelandželo daiļrade atstāja spēcīgu iespaidu ne vien uz turpmāko Itālijas arhitektūras un tēlotājas mākslas veidošanās gaitu, bet arī uz visas Eiropas mākslas attīstību.

Taču Itālijas dižrenesanses māksla nav saistāma tikai ar Leonardo da Vinči, Rafaēlu un Mikelandželo vārdu. Līdztekus viņiem gan Florencē, gan citās pilsētās darbojās vairāki mākslinieki ar līdzīgu daiļrades ievirzi. Starp viņiem par tādu uzskatāms arī gleznotājs *Andrea del Sarto* (Sarto, 1486–1531), izsmalcināts kolorists, kas daudz bija mācījies no Leonardo da Vinči un vēlāk no Mikelandželo. A. del Sarto darbība norisa gandrīz vienīgi Florencē. Mākslinieks atstājis lielu skaitu fresku un stājgleznu. Pie dižrenesanses laika meistariem pieskaitāms arī Parmas gleznotājs *Korredžo* (*Correggio*, īst. v. Antonio Allegri, 1494–1534), kas atstājis daudzus fresku gleznojumus Parmas baznīcās un vairākus desmitus stājgleznu. Korredžo raksturīga dinamiska kompozīcijas uzbūve, neparasti rakursi, gaismas un ēnu kontrasti. Viņš viens no pirmajiem pievērsās tolaik vēl maz pazīstamajai gaismēnai. Pie nozīmīgākajiem Korredžo stājdarbkiem pieder "*Madonna ar Sv. Hieronīmu*" (1528, Parmas muzejs), "*Svētā nakts*" (1530, Drēzdenes gleznu galerija) un "*Madonna ar Sv. Juri*" (1532, Drēzdenes gleznu galerija). It īpaši populāra ir "*Svētā nakts*", kas saista

ar savu neparasto asimetrisko kompozīciju un savdabīgo nakts apgaismojumu. Kā rakstīts kādā šās gleznas analizē, "nevar vārdos aprakstīt to iespaidu, kādu atstāj gleznas gaismā. Ir radīts tāds iespaids, ka gaismu izstaro pats Jēzusbērns, kura siltais mirdzums piepilda visu gleznu."

**Manierisma strāvojums.** Florencē pēc 1520. g., bet Venēcijā ap 1540. g. tēlotājā mākslā iezīmējās trīs tendences. Pirmā centās formāli saglabāt nemainīgas klasiskās tradīcijas, t. i., saglabāt neskartus dižrenesanses harmonijas ideālus un antīkās kultūras pēctecības garu. Otrā tiecās padziļināt klasiskā ideāla saturu, panākt lielāku psiholoģisko daudzslāņainību, sarežģītāku formu valodu. Trešās tendences pārstāvji vērsās pret dižrenesanses it kā absolutizēto patiesību, uzskatot, ka tās ideāli ir miruši. Tāpēc šā strāvojuma formu valoda veidojās izaicinoši subjektīva, nosacīta un izsmalcināta. Šis strāvojums vēlāk ieguva nosaukumu "manierisms"<sup>1</sup>. Tās īstenībā radās kā renesanses kultūras antagonisms. Radies dižrenesanses vidē, manierisms turpināja pastāvēt tai līdzās.

Manierisma strāvojuma mākslinieku darbos vērojama tieksme atvirzīties nost no renesanses laika estētiskajiem ideāliem, atsacīties no līdzsvara un harmonijas principiem, no telpas plaša izvērsuma. Kompozīcijās parādījās figūru blīvs izkārtojums priekšplānā, cilvēka ķermeņa deformācijas. It īpaši iemīļotas kļuva pagarinātas proporcijas, graciozas, izsmalcinātas pozas un kustību

dekoratīvisms, dīvainas izlocītas līnijas. Izplatījās izaicinošs subjektīvisms, pat eksaltācija. Formālās stilistikas ziņā manierisma pārstāvji tomēr daudz ko mēdza paturēt no dižrenesanses. It īpaši viņi nodevās atsevišķu Mikelandželo un Rafaēla vēlīno stilistisko paņēmieni atdarināšanai. Norisa arī pretējs process: manierisma elementi savukārt ieplūda vēlās renesanses mākslā. Manierisma strāvojums sevišķi izplatījās Florencē, Romā, Parmā un Mantujā. Ievērojamākie tā pārstāvji glezniecībā bija Pontormo, Dž. Roso, Dž. Romāno, Parmidžanīno, A. Bronzīno, tēlniecībā – B. Čellīni un Ammanati. Manieristi pievērsās gan sakrālajai, gan laicīgai tematikai. Atsevišķi mākslinieki lielu ieguldījumu deva portreta žanrā.

Pirmie manierisma strāvojuma simptomi parādījās Florences mākslā jau 16. gs. sākumā. Visagrāk tie atklājās Pontormo (īst. v. Jakopo Karručī, 1494–1557) daiļradē. Šis mākslinieks vēl saglabā daudzas dižrenesanses tradīcijas, taču viņa darbos jau reizēm saskatāma atsacīšanās no harmonijas likumībām, parādās mistisks traģisms. Raksturīga šajā ziņā ir viena no mākslinieka labākajām gleznām – "*Guldīšana kapā*" (1525–1528, Florence, Sv. Felicitas baznīca, Kaponi kapela). Šeit jau labi saskatāmas iepriekš minētās iezīmes: zudusi klasiskās kompozīcijas harmonija un līdzsvars, figūras sadrūzmētas priekšplānā, to kustības nemierīgas, sejas satrauktas, valda lauzītu līniju plūdums.

Līdzīgas parādības saskatāmas arī Romas mākslā. Pēc Rafaēla nāves un Mikelandželo aizbraukšanas uz Florenci te darbojās galvenokārt Rafaēla skolnieki. Starp viņiem pirmajā vietā minams *Džūlio Romāno* (*Giulio Romano*, 1492–1546), kura darbība lielā mērā noritēja Mantujā. Viņa nozīmīgākais darbs

<sup>1</sup> Jēdziens "manierisms" radās 20. gs. 1. ceturksnī. Apzīmējums atvasināts no itāliešu vārda "*manierismo*" (paņēmieni) un tiek attiecināts uz Eiropas mākslu laikposmā no 16. gs. sākuma līdz 17. gs. sākumam (aptuveni no 1515. g. līdz 1610. g.).

ir sienu gleznojumi paša celtajā Tē pili (*Palazzo del Tè*) Mantujā. Galvenais šeit ir dažādu efektīgu paņēmienu izmantojums (pārspīlētas kustības, teatrāla patētika). Piemēram, gleznojumi Gigantu zālē, būdami pretrunā ar telpas arhitektoniku, pat rada iespaidu, ka ēka grūst.

Manierisma strāvojumam attīstoties tālāk, liela nozīme bija nelielajām Ziemeļitālijas pilsētiņām, it īpaši Parmai. Slavenākais tās gleznotājs bija *Parmidžanīno* (*Parmigianino*, īst. v. Frančesko Macola, 1503–1554). Mākslas vēsturē daudz tiek



33. att. Parmidžanīno. *Madonna ar garo kaklu*. 1534–1540.

pieminēts viņa "*Pašportrets izliektā spogulī*" (1521, Vīne, Mākslas vēstures muzejs), kur mākslinieks pauž savu tieksmi pārsteigt skatītāju ar neparastu motīva traktējumu, gleznojot savu izliektajā spogulī deformēto seju. Parmidžanīno brieduma gadu darbos ("*Madonna ar rozi*", 1527, Drēzdenes gleznu galerija; "*Madonna ar garo kaklu*", 1534–1540, Florence, Ufici galerija) iedzīvināts aristokrātiski izsmalcināta skaistuma ideāls. Šiem tēliem piemīt izstieptas ķermeņa proporcijas, maza galviņa, kas balstās uz gara kakla, manierīgas kustības.

Sākot ar 16. gs. 30. gadiem, manierisma strāvojums visvairāk izplatījās Florencē, kur tā priekšgalā tolaik atradās gleznotājs *Andželo Bronzīno* (*Bronzino*, 1503–1572), Pontormo skolnieks. Viena no



34. att. A. Bronzīno. *Venera un Amors*. 1546.



35. att. B. Čellīni. *Persejs*. 1545–1554.

populārākajām Bronzīno gleznām ir "*Venera un Amors*" (1546, Londona, Nacionālā galerija), kurā arī saskatāmas manierismam tipiskās iezīmes – lauzītas ķermeņa kustības, atteikšanās no telpas izvērsuma, konturējuma lomas pastiprināšanās. Bronzīno ir lieli nopelni portreta žanra izkopšanā.

Tipisks manierisma monumentāli dekoratīvās glezniecības pārstāvis un arhitekts bija *Džordžo Vazāri* (*Vasari*, 1511–1574), kurš darbojās gan Florencē, gan Romā. Pazīstami ir viņa fresku cikli *Valdības pili* (*Palazzo Cancelleria*) Romā (1546) un *Florences Pašvaldības namā* (*Palazzo Vecchio*, 1555), kur viņš pārbūvēja arī iekštelpas. Vazāri celta ir Florencē slavenā *Ufici galerijas ēka*. Taču vairāk nekā glezniecība un arhitektūra māksliniekam popularitāti sagādāja viņa sarakstītā grāmata "*Ievērojamu gleznotāju, tēlnieku un arhitektu dzīves apraksti*" (1550).

Spilgta personība itāliešu manierisma strāvojumā bija zeltkalis un tēlnieks *Benvenuto Čellīni* (*Cellini*, 1500–1571), kurš tēlniecības praksi bija apguvis, individuāli studējot *Mikelandželo* darbus. Viņš uzskatīja, ka skulptūrai jābūt labi uztveramai no visām pusēm, no visiem skatpunktiem, tas nozīmēja, ka tai vajadzēja būt virtuozī apstrādātai. Tāpēc Čellīni darināja skaisti veidotas, proporcijās izstieptas dekoratīvas skulpturālas figūras, bieži vien sarežģītos rakursos, kā arī cilņus un portretus. Visiem viņa darbiem piemīt liela formas virtuoziāte un tajā pašā laikā arī zināma pārsmalcinātība. Čellīni ievērojamākais tēlniecības darbs ir bronzas skulptūra "*Persejs*" (1545–1554, Florence, *Lanci lodžija*). Tajā attēlots renesanses laikā ļoti iemīļots sengrieķu mitoloģijas varonis, kurš, pēc nostāstiem, nocirtis galvu briesmīgajai



36. att. J. Sansovīno. Naudas kaltnes ēka (1535–1545) un Sv. Marka bibliotēkas ēka (1536) Venēcijā.

gorgonai Medūzai<sup>1</sup>, atbrīvojis Etiopijas karaļa Kēfeja skaisto meitu Andromedu no jūras briesmoņa, kas viņu bija piekalis pie klints, un nodibinājis Mikēnu pilsētu. Perseja skulpturālās figūras formas ir ļoti precīzas un izsvarotas, taču to pārspilēti detalizētais traktējums atņem tēlam spēku, padara to it kā rotāļīgu. Būdam slavens zeltkalis, Čellīni daudz darinājis arī juvelierizstrādājumus un dažādus dekoratīvi lietišķās mākslas priekšmetus, kas greznoja vairāku tālaika Eiropas valdnieku galmus.

Čellīni darbojās gan Itālijā (Florencē,

Romā, Mantujā), gan arī Francijā. Viņa māksla atstāja spēcīgu iespaidu uz visu Eiropas 16. gs. tēlniecību. Čellīni dzīves notikumi aprakstīti viņa memuāros "Benvenuto Čellīni dzīve".

16. gs. 2. pusē manierisma strāvojums guva visai plašu izplatību visā Eiropā, radot dažādas vietējās variācijas. Vienīgā mākslas skola, kas ļoti maz pakļāvās manierisma ietekmei, bija Venēcijas glezniecība.

### Venēcijas glezniecības uzplaukums (16. gs. 1. puse–16. gs. vidus)

Salīdzinājumā ar pārējiem 16. gs. Itālijas kultūras centriem visai atšķirīgi mākslas dzīve attīstījās Venēcijā. Izrādījās, ka šī

<sup>1</sup> Gorgona – grieķu mitoloģijā briesmīga izskata būtne ar čūskām matu vietā, kuras skatiens visu dzīvo pārvērs akmeni. Gorgonas bija trīs māsas un briesmīgākā no viņām – Medūza.



37. att. Džordžone. *Judite*. Ap 1502.

pilsēta bija dzīvotspējīgāka nekā Roma un Florence. To nodrošināja tās iepriekš uzkrātās bagātības un varenība. 16. gs. 1. pusē, kad citur Itālijā sāka ienākt citzemju karapulki un izplatījās feodāli katoliskā reakcija, Venēcija saglabāja republikānisko iekārtu un kļuva par vienu no nozīmīgākajiem renesanses kultūras un humānisma centriem. Venēcija tolaik dzīvoja vēl grezni un svētdienīgi. Laukumos pulcējās krāšņi ļaužu pūļi, pa kanālu ūdeņiem, kur spoguļojās greznās pilis, slidēja gondolas, bet visam pāri klājās zaļganzilais valgais gaiss.

Svētku noskaņas pilna šķita visa pilsēta, kad gar galveno ūdensceļu – Lielo kanālu tika sabūvētas greznās baltā marmora pilis un dievnamī. Varenu iespaidu atstāja Jakopo Sansovīno (1486–1570) celtā *Naudas kaltuves ēka* (1535–1545) un monumentālā *Sv. Marka bibliotēka* (1536), kas ar savu divstāvu ordera arkādi telpiski pārņēma visu tuvējo apbūvi un pavēra plašu skatu uz Sv. Marka katedrāles laukumu. Lieliskā ansambļa izveidošanā daudz bija darījis arhitekts Palladio.

Īpašu uzplaukumu Venēcijā piedzīvoja glezniecība, kas sevišķi izcēlās ar krāšņu kolorītu. Dižrenesanses posmu Venēcijā ievadīja gleznotājs *Džordžone* (*Giorgione*, īst. v. Džordžo da Kastelfranko, 1477–1510). Profesionālo sagatavotību viņš ieguva brāļu Bellīni darbnīcā, taču savā daiļradē skolotājiem nesejoja. Džordžone pilnīgi atmata reliģiskas tēmas un konsekventi ieviesa savos gleznojumos ainavas motīvus, saistot tos ar kaila sievietes ķermeņa attēlojumu un piešķirot šiem tēliem lielu apgarotību un harmoniju. Cilvēka un dabas vienotība ir viena no Džordžones glezniecības raksturīgākajām iezīmēm. Viņa darbiem gandrīz trūkst sižetu un,



38. att. Džordžone. *Dusošā Venera*. Ap 1508.

ja tie arī ir smelti no literatūras un antikās mitoloģijas, tad tam nav būtiskas nozīmes. Džordžone bija veidojies humānistu teorētiķu, mūziķu un dzejnieku vidē un arī pats pievērsies mūzikai. Tāpēc viņa glezniecību caurstrāvo galvenokārt vārdos nepasakāmi, mūzikas raksturam līdzīgi līniju, formu, krāstoņu un gaismēnu mierīgi, izsvāroti ritmi. Šā mākslinieka daiļradei piemīt gaišs lirisms, klusas skumjas un dziļš apcerīgums.

Viens no Džordžones agrīnākajiem darbiem ir "*Judīte*" (ap 1502, Sanktpēterburga, Ermitāža), kura sižets ņemts no Vecās Derības. Judīte bija ebreju patriote, kas ar savu skaistumu savaldzināja asīriešu karavadoni Holofernu un nocirta viņam, miegā guļošan, galvu, tā izglābjot savu dzimto pilsētu Betuliju no iekarotājiem.

Mākslinieks šo dramatisko jūtu piestrāvoto tēmu risina poētiski. Gleznā uz klusumā iegrīmušas, pavēšās krāsās gleznotas ainavas fona stāv jauna, skaista sieviete, un šajā dabas un cilvēka dziļajā saskaņā kā asa disonanse šķiet sievietes rokās šķēps un pie viņas kājām ienaidniekam nocirstā galva.

Slavenākais Džordžones darbs ir "*Dusošā Venera*" (ap 1508, Drēzdenes gleznu galerija), kas apbur ar apgaroto kailas sievietes ķermeņa attēlojumu, ar gleznojuma zeltaino toņu smalkajām niansēm. Tā plastisko formu maigais modelējums harmoniski sabalsojas ar klusās lauku ainavas pakalnu ritmiem. Džordžones "*Dusošajai Venerai*" trūkst jebkāda jutekliskuma. To var uzskatīt par aktu, kas slavina sievietes ķermeņa daiļumu. Džordžone atstājis arī vairākus

lieliskus portretus – izteiksmīgus, individuāli konkrētus tēlus.

Džordžone mira pašā radošo spēku plaukumā. Viņa darbu turpināja *Ticiāns* (*Titian*, īst. v. Ticiāno Večellio, 1487/90–1576). Ticiāns bija jaunībā atbraucis uz Venēciju, kur mācījās brāļu Bellīni darbnīcā. Vēlāk viņš pārgāja pie Džordžones un kļuva par viņa palīgu.<sup>1</sup> Ar šo apstākli varbūt izskaidrojams tas, ka Ticiāna daiļradē tik lielu vietu guvuši Džordžones iemīļotie ainavas un kaila sievietes ķermeņa gleznojumu motīvi. Taču atšķirībā no sapņainā Džordžones Ticiāns savā mākslā ir daudz vitālāks, pilnasinīgāks, dzīvespriecīgāks. Viņš arī kā cilvēks bijis lielāks dzīves baudītājs, mīlējis greznību, vīnu un jautrību; viņa mājas dārzā reti kad apklususi mūzika. Brieduma gados Ticiāna daiļradei skan cauri dižrenesanses mākslai piemītošais cildenais, heroiskais patoss, un tā kopā ar Leonardo da Vinči, Rafaēla un Mikelandželo mākslu pieder pie dižrenesanses augstākajām virsotnēm.

Viens no nozīmīgākajiem Ticiāna sākuma perioda darbiem ir "*Ķeizara dinārs*" (1515–1520, Drēzdenes gleznu galerija). Šeit attēlots Kristus sarunā ar viltīgo farizeju. Kad farizejs ar zināmu nolūku jautā: "Vai vajag maksāt ķeizaram nodevas?" – Kristus atbild: "Dodiet ķeizaram, kas ķeizaram pienākas, un Dievam, kas Dievam pienākas." Būtībā tā ir sadursme starp liekulību un atklātību, starp savtīgu viltību un mierīgu pašcieņu. Arī Ticiāns, tāpat kā daudzi dižrenesanses gleznotāji, Kristus

<sup>1</sup> Mākslas vēstures rakstītajos avotos pastāv divas versijas. Viena no tām apgalvo, ka Ticiāns mācījies brāļu Bellīni darbnīcā, bet pēc tam pie Džordžones. Otra aizstāv viedokli, ka Ticiāns mācījies Bellīni darbnīcā vienlaikus ar Džordžoni, kurš Ticiānu tā aizrāvis, ka vēlāk viņš kļuvis par Džordžones palīgu.



39. att. Ticiāns. *Sv. Marijas debesbraukšana jeb Asunta*. 1516–1518.

tēlu šeit citu personāžu vidū akcentē tikai ar spilgtu psiholoģisko raksturojumu, izceļot viņa cēlsirdību, cildenumu un dvēseles spēku.

Brieduma gados (1516–1530) Ticiāns uzgleznoja vairākas lieliskas altārglezņas, no kurām visvairāk pieminētā ir ar eļļu uz audekla gleznotā "*Sv. Marijas debesbraukšana*", kas pazīstama arī ar nosaukumu "*Asunta*" (1516–1518).

Altārglezna bija paredzēta *Sv. Marijas Brāļu (Santa Maria dei Frari) baznīcai* Venēcijā. Ar savas ieceres grandiozo vērienu, kompozicionālās uzbūves dinamiku, ar piesātināto zilo un sarkano krāstoņu mirdzumu un svinīguma piestrāvoto noskaņu tā pārsteidza laikabiedrus. Tādu diženumu un patosu Venēcijas māksla līdz tam nepazina. Dievmātes jutekliski skaistā seja, valgās, mirdzošās acis un puspievērtā mute dažiem askētiskiem baznīctēviem tolaik likās pat pārāk pasaulīga un grēcīga.

Vēlāk, sākot ar 30. gadiem, Ticiāna gleznojuma patoss un dinamika pierima. Kompozīcijas uzbūve kļuva vienkāršāka. Tagad viņš arī reliģiska un mitoloģiska satura darbos ienesa konkrētus sadzīves vērojumus, no tautas vides ņemtus tipus.

Īpašu vietu Ticiāna glezniecības mantojumā ieņem kaila sievietes ķermeņa atveidojumi. Viņš tos gleznojis visu mūžu. Daudzu muzeju krājumos atrodami viņa Veneras gleznojumu varianti. Saglabājušās arī četras Danajas<sup>1</sup>. Atšķirībā no Džordžones Ticiāns apjūsmo sievietes juteklisko skaistumu. Grieķu mīts par skaistuli Danaju viņam ir tikai motīvs, lai varētu paust savu apbrīnu par mīlestības un kaisles skaistumu. Visos variantos Danajas gulošā poza ir nemainīga. Visos jaunā sieviete tvīksmē gaida sava mīlotā – Zeva ierašanos.

Te jāpiemēta, ka Ticiāns savā mākslā iemīļoto ideālās formās veidoto sievietes

figūru vēlāk pamazām nomainīja ar reālai dzīvei vairāk atbilstošām pilnīgākām formām ("*Venera pie spoguļa*", 1555, Vašingtona, privātkolekcija). Šāds pilnīgas sievietes tips nākamajos gadsimtos plaši ieviesās flāmu un holandiešu mākslā.

Visu mūžu Ticiāns gleznoja arī portretus, un viņš pelnīti tiek uzskatīts par vienu no slavenākajiem 16. gs. portretistiem. Viņš gleznoja gan intīmos, gan reprezentatīvos portretus. Visi Ticiāna portreti ir gleznoti virtuozī, tajos sniegts ass un precīzs indivīda būtības raksturojums. Kā teikts kādā apcerē par Ticiāna portretos redzamajiem tēliem: "Viņi ir lepni un viltīgi, patvaļīgi un bezprincipiāli. No šiem portretiem var daudz ko uzzināt par 16. gs. Itālijas sabiedrību." Taču taisnība ir arī tiem vērtētājiem, kas saka, ka Ticiāna portretos nekad netiek atklāta cilvēka garīgā dzīve. Arī portreta žanrā Ticiāns, lai pastiprinātu individuālo raksturojumu, ieviesa dažādus paņēmienus: daudzveidīgus portretējamo auguma nostatījumus, atšķirīgus žestus un kustības, dažādus tērpus. Tāpēc Ticiāna gleznotie portreti reizumis it kā robežojas ar sadzīvisko žanru.

Par sava laika savdabīgu dokumentu tiek uzskatīts Ticiāna gleznotais grupas portrets, kur attēloti *pāvests Pāvils III ar mazdēliem – kardināliem Alesandro un Otāvio Farnezēm* (1545–1546, Neapole, Kapodimontes Nacionālais muzejs). Šajā darbā ārkārtīgi spilgti parādīts tas, kas visus šos cilvēkus savstarpēji vieno, – egoisms, liekulība, cietsirdība, alkatība un varaskāre. Tie atklājas kā gados vecajā pāvestā, tā viņa šķietami padevīgajos mazdēlos.

16. gs. 40.–50. gados Ticiāns bija sasniedzis lielu slavu un bagātību. Viņu aicināja pie sevis gan Romas pāvests, gan Vācijas ķeizars Kārlis V, labi apzinādamies,

<sup>1</sup> D a n a j a – grieķu mitoloģijā Argosas valdnieka Akrisija meita. Stāsta, ka orākuls valdniekam pareģojis, ka viņu nogalinās paša meitas dēls. Tāpēc tēvs Danaju ieslēdzis pazemes pili un neļāvis ne ar vienu satikties. Taču Danaju iemīlējis debesu valdnieks Zevs, iekļuvis pie viņas slepeni un nolijis pār viņu zelta lietus veidā. No šā sakara Danajai piedzimis slavenais grieķu varonis Persejs. Danajas tēls turpmākajos gadsimtos parādījās daudzu gleznotāju darbos.



40. att. Ticiāns. *Pāvests Pāvils III ar mazdēliem – kardināliem Alesandro un Otāvio Farnežem.* 1545–1546.

ka tikai talantīgs mākslinieks var padarīt viņu vārdu nemirstīgu. Visur Ticiānam tika izrādīts liels gods. Kārlis V Ticiānu pat iecēla par "zelta pieša" bruņinieku. Pastāv arī nostāts, kā šis ķeizars godbijībā pacēlis mākslinieka zemē nokritušo otu. Uzturoties Vācijā (Augsburgā), Ticiāns ir uzgleznojis vairākus ķeizara Kārļa V un viņa tuvinieku portretus. Ievērojamākie no tiem ir "*Kārlis V krēslā*" (1548, Minhenes Vecā pinakotēka) un "*Kārlis V pie Mīlbergas*" (1548, Madride, Prado). Tie visumā ir reālistiski tverti portretējumi, bez izskaistinājuma un patosa. Mazliet heroizēts ir tikai portrets "*Kārlis V pie Mīlbergas*". Šeit valdnieks attēlots bruņās, ar šķēpu rokā sēžot zirgā uz ainavas fona, rietošas saules apspīdēts. Šis portrets vēlāk atstāja lielu ietekmi uz baroka laika reprezentatīvā portreta veidošanas.



41. att. Ticiāns. *Pašportrets.* 1550.

Mūža nogalē, kad arī Venēcija jau pārdzīvoja dziļu krīzi, Ticiāna daiļradē ienāca nemierīgas noskaņas. Arvien vairāk viņš sāka pievērsties dramatiskiem sižetiem, kuros ar lielu spēku attēloja cilvēku ciešanas un mocības, viņu vīrišķīgo izturību ("*Sv. Laurentija mocības*", 1550–1555, Venēcija, Jeziātu baznīca; "*Marijas Magdalēnas grēku nožēla*", 16. gs. 60. gadi, Sanktpēterburga, Ermitāža; "*Sv. Sebastjans*", ap 1570, Sanktpēterburga, Ermitāža). Šajā laikā mainījās arī Ticiāna krāsu gamma. Viņš atsacijās no spilgtajām, dzīvespriecīgajām krāsām un vairāk izvēlējās daudzveidīgas pelēkzilo un olīvzaļo toņu gammas, piešķirot visam gleznojumam kopīgu zeltainu noskaņu. Šajā laikā viņš arī izmēģināja dažādus



42. att. P. Veroneze. *Kristus Levija namā*. 1573.

fakturējuma paņēmienus, variējot pastozus krāsu triepienus izgaismotās vietās ar ļoti smalku lazējumu ēnojumos. Šos Ticiāna paņēmienus vēlāk izmantoja daudzi Eiropas gleznotāji. Savu izcila mākslinieka un humānisma laikmeta cilvēka dziļāko būtību Ticiāns atspoguļojis savā 1550. gadā gleznotajā "*Pašportretā*" (Berlīne, Valsts muzejs).

16. gs. 2. pusē Venēcijā darbojās vēl divi ievērojami gleznotāji – Veroneze un Tintoreto. *Paolo Veroneze* (*Veronese*, īst. v. Paolo Kaljāri, 1528–1588) bija svētku liksmes un greznās, bagātās Venēcijas apdziedātājs. Viņš atstājis mantojumā koloristiski bagātas un izmēros grandiozas altārglezņas, monumentālus sienu gleznojumus (alegoriskas kompozīcijas), portretus un ainavas. Mākslinieks mīlēja krāšņo un izšķērdīgo Venēciju. Veroneze bija dzimis un sākotnēji apguvis profesiju Veronā, bet jau jaunībā pārcēlies uz Venēciju. Šeit Veroneze pamatīgi iepazīna Venēcijas skolas gleznotāju daiļradi, it īpaši Ticiāna darbus, kuru ietekmē arī viņa gleznieciskā maniere ieguva plašu vērienu un

atraisītību. Viņš izkopa smalku, maigu krāstoņu pārejas, it īpaši iemīļotas kļuva dažādas vēso, sudrabaino toņu gammās. Lielāko popularitāti un uzplaukumu Veronezes glezniecība sasniedza 16. gs. 60. gados. Viņa darbi greznoja gan baznīcas un sabiedriskās celtnes, gan daudzu bagāto venēciešu pilis un villas. Šajā laikā meistara daiļrade ieguva izteikti laicīgu raksturu. Viņa stājglezniecība un sienu gleznojumi kļuva par tālaika Venēcijas dzīves atspulgu. Pat reliģiska satura gleznojumos viņš mēdza ienest vietējā vidē noskatītus pasaulīgus personāžus, par ko izpelnījās inkvizīcijas<sup>1</sup> nopelumu.

Sevišķi Veroneze mīlēja gleznot dzīru un svētku ainas, kurām iedvesmu smēlās no Venēcijā tolaik rīkotajām izpriecu un svētku ceremonijām, kaut arī gleznu sižeti parasti

<sup>1</sup> Inkvizīcija (lat. *inquisitio* – izmeklēšana) – Katoļu baznīcas tiesas izmeklēšanas iestāde cīņai pret ķecerībām un brīvdomību, pret Baznīcas un feodālisma iekārtas pretiniekiem. Inkvizīciju izveidoja pāvests Innocents III 13. gs. sākumā. Sodus izpildīja laicīgās varas iestādes. 1835. g. inkvizīcija tika pārveidota par Katoļu baznīcas disciplinārās uzraudzības iestādi.

bija reliģiski. Pie šāda tipa darbiem pieder milzīgā glezna "*Kāzas Kānā*" (1563, Parīze, Luvrs), kas gleznota Venēcijas Sv. Jura klostera ēdamzālei. Gleznas sižets ņemts no Jaunās Derības, no Kristus un viņa mācekļu dzīves. Taču gleznā skatītājs starp vairāk nekā 130 personāžiem tikai ar pūlēm var atšķirt Kristu un viņa mācekļus. Kompozīcijas darbība noris krāšņā pīlī. Pie bagātīgi klātiem galdiem sēž pulks grezni tērtu ļaužu. To vidū atrodas vairāki reāli portretēti tālaika valdnieki (Vācijas ķeizars Kārlis V, Turcijas sultāns, Anglijas karaliene), daudzi bagātie venēcieši, bet dzīru muzikantiem piešķirti Venēcijas slaveno gleznotāju – Ticiāna un Tintoreto, kā arī paša Veronezes vaibsti. Gleznojumā it īpaši saista piesātinātos sudrabaini gaišzilos toņos balstītais kolorīts, atraisītais, kūsājoša prieka un svētku noskaņas pilnais tēlojums. Līdzīga pēc rakstura ir arī glezna "*Kristus Levija namā*" (1573, Venēcija, Mākslas akadēmijas galerija).

Viens no vēlinajiem Veronezes slavenajiem monumentālās glezniecības darbiem ir plafons Venēcijas Dodžu pils lielajai zālei – "*Venēcijas triumfs*" (1585), kur alegoriski, mitoloģiski tēli apvienoti ar reāliem, no dzīves smeltiem personāžiem. Šeit gleznojums stipri pārblīvēts ar figūrām, kuru kustības ir pat pārspīlētas. Kompozīcijas risinājumā izmantoti daži sarežģīti iluzori paņēmieni, dekoratīvu detaļu pārbagātība. Šis darbs jau zināmā sasauca ar 17. gs. agrā baroka mākslu.

Tintoreto (*Tintoretto*, īst. v. Jakopo Robusti, 1518–1594) jau bija renesanses pēdējā, noslēguma posma mākslinieks. Pēc izcelsmes viņš bija Venēcijas vadmalas krāsotāja dēls.<sup>1</sup> Spriežot pēc mākslas

<sup>1</sup> Tintoreto tulkojumā no itāliešu valodas nozīmē "mazais krāsotājs". No tā acīmredzot arī radusies iesauka.

vēstures apcerēs sastopamajām ziņām, Tintoreto nav mācījies nevienā mākslinieka darbnīcā. Profesiju viņš apguvis pašmācības ceļā, studējot lielo meistarū – Mikelandželo un Ticiāna, kā arī Parmidžanīno u. c. darbus. Kā stāsta, Tintoreto uz savas darbnīcas durvīm esot uzrakstījis devīzi: "Mikelandželo zīmējums, Ticiāna kolorīts". Mākslinieks savā mūžā darinājis daudz monumentāli dekoratīvu gleznu ciklu, kas greznojuši Dodžu pils, vairāku Venēcijas baznīcu un reliģisku labdarības brālību iekštelpas; gleznojis arī altārglezņas un laikabiedru portretus.

Radošās darbības sākumā Tintoreto strādāja dižrenesansei parastajās tradīcijās ar tai piemītošo optimismu, heroismu un dižumu. Taču drīz vien viņā radās interese par gaismas un formu dinamiku, par daudzfigūru kārtojumiem un neparastiem rakursiem. Raksturīgas kļuva asimetriskas kompozīcijas ar spēcīgiem gaismas efektiem, kas tiecās pēc tēla garīguma padziļinājuma.

Viens no pirmajiem Tintoreto darbiem, kas viņam sagādāja lielu popularitāti, bija Sv. Marka labdarības brālībai (*Scuola di San Marco*) darinātā liela izmēra eļļas glezna – "*Sv. Marka brīnumi*" (1548, Venēcija, Mākslas akadēmijas galerija). Tajā pārsteigtais ļaužu pūlis vēro brīnumu: no debesīm, neparastā rakursā tverta, parādās Sv. Marka figūra un aptur netaisni notiesāta cilvēka sodīšanu. Gleznojums saista ar spēcīgo formu modelējumu un tirajām, spožajām krāsām – gaiši sārti un tumšsarkani krāsu laukumi te mijas ar zaļu un zeltītu toņu iestarpinājumiem, kas piešķir gleznojumam kāpinātu emocionalitāti. Glezna pilna trauksmes, cilvēku apbrīnas un prieka. Arī vēlāk Tintoreto mīl gleznot masu skatus, daudzfigūru pūļa noskaņas.



43. att. Tintoreto. *Svētais vakarēdiens*. Altārglezna Venēcijas Sv. Jura Lielajai baznīcai. 1594.

Daudzus mūža gadus (1564–1587) Tintoreto veltīja grandioziem gleznu cikliem, kas bija domāti *Sv. Roko labdarības brālības (Scuola di San Rocco)* ēkas iekštelpām. Šie cikli aptvēra vairākus desmitus kompozīciju. Tā saucamajai "Viesnīcas zālei" viņš uzgleznoja ciklu "*Kristus ciešanas*" ("*Kristus Poncija Pilāta priekšā*", "*Krusta nešana*", "*Krustā sistais*"). Starp šiem gleznojumiem pēc saviem izmēriem (5,36 × 12,24 m) un emocionālā piesātinājuma izceļas kompozīcija "*Krustā sistais*", kur redzams milzīgs, daudzveidīgi individuāli raksturots sērojošs ļaužu pūlis, pār kuru paceļas liels, rītausmas apmirdzēts krusts ar Kristus figūru.

Dodžu pils zālei Tintoreto ir darinājis daudzus darbus (daļa no tiem gājusi bojā

1577. g. ugunsgrēkā). Viens no šiem pils zāles gleznojumiem saucas "*Parādīze*" (ap 1588) un tiek uzskatīts par pasaulē lielāko eļļas gleznojumu uz audekla (7 × 22 m).

Pēdējos mūža gados Tintoreto sāka strādāt pie gleznu cikla, kas bija paredzēts *Venēcijas Sv. Jura Lielajai (San Giorgio Maggiore) baznīcai*. Starp šā cikla gleznām ir arī slavenā kompozīcija "*Svētais vakarēdiens*" (1594)<sup>1</sup>, kurā mākslinieks sasniedzis savā daiļradē lielāko dramatiskās ekspresijas kāpinājumu. Tintoreto šeit Kristus un viņa mācekļu pēdējo mielastu pārnes uz kādas vienkāršas tavernas pagrabiņu. Pie galda, kas novietots telpā pa diagonāli, saseduši vienkārši

<sup>1</sup> Tintoreto bija jau iepriekš darinājis vairākas šāda nosaukuma gleznas.

ģērbusies apustuļi un Kristus. Kreisajā pusē no augšas krītošā sānu gaisma izceļ figūru apjomus, akcentē kustības, kas rada iespaidu, it kā aina būtu ieraudzīta nejauši. Mākslinieks mazāk akcentē personāžu darbību, vairāk pauž noskaņu, cilvēku individuālos pārdzīvojumus.

Tintoreto daudz strādājis arī portreta žanrā. Būdams labs psihologs, viņš padarījis nemirstīgu veselu paaudzi Venēcijas dodžu, senatoru un citu augstmaņu. Tintoreto darbus, viņa krāsu salikumus vēlāk studēja un kopēja lielais spāņu gleznotājs Velaskess.

## 2. Renesanse Spānijā (15.–16. gs.)

16. gs. 2. pusē renesanses idejas sāka iekarot sev vietu arī ārpus Itālijas robežām – Spānijā, Nīderlandē, Vācijā, Francijā un citur. Renesanse šajās zemēs daļēji attīstījās kā humānisma kustība, daļēji kā mākslas virziens ar daudzām vietējām atšķirīgām stilistiskām iezīmēm.

Spānijā 15. gs. beigās izbeidzās ilgā cīņa pret arābu iekarotājiem, kuri līdz ar Granadas krišanu (1492) tika pilnībā izdzīti no Pireneju pussalas. Drīz vien Spānija kļuva par vienu no varenākajām valstīm Eiropā, bet pēc Amerikas atklāšanas (1492) un tās iekarošanas – arī par bagātāko koloniālo lielvalsti.

Taču renesanses ideju un formu attīstība Spānijas arhitektūrā un tēlotājā mākslā noritēja gausi. Tam par iemeslu bija Katoļu baznīcas lielā ietekme zemē. Baznīca kavēja humānisma ideju izplatību, un tāpēc Spānijā ilgi saglabājās kultūras reliģiskais raksturs. Arhitektūrā ilgi dominēja pārejas

formas no gotikas uz renesansi. Izplatīts bija t. s. *plateresko stils*, kas izpaudās galvenokārt celtņu dekorā, kur filigrānajā ornamentikā tika ievēti renesansei raksturīgi rotājoši elementi (ziedu vītnes, medaljoni u. c.).

Renesanses arhitektūras konstruktīvie principi un formas Spānijā ieviesās tikai 16. gs. 2. pusē un bija cieši saistītas ar Itālijas renesansi. Ievērojamākais Spānijas renesanses pārstāvis arhitektūrā bija *Huans Bautista de Errera* (*Herrera*, 1530–1597). Galvenais viņa celtais objekts ir karaļa pils – *Eskorjals*<sup>1</sup>. Pils tika celta laikā no 1563. līdz 1584. g., un tās celtniecībā piedalījās arī arhitekts *Huans Bautista de Toledo*. Būtībā šī pils ir vesels celtņu komplekss, kas veidots renesanses formās. Ansamblis ietver Sv. Laurentija baznīcu (grieķu krusta plānojumā ar kupolu), klosteri, karaļa rezidenci, karaļu kapenes, bibliotēkas ēku un gleznu galeriju. Visas ēkas savstarpēji savieno 16 iekšēji pagalmi. Ārēji šo ēku sienas kompakti piekļaujas cita citai un veido noslēgtu četrstūra apbūvi (200 × 190 m), kuras stūros paceļas torņi. Eskorjala būvformas vienkāršas un skarbas. Tām trūkst jebkādu plastiski dekoratīvo elementu. Šo skarbumu vēl pastiprina ārsienu mūriem lietotais tumšpelēkais granīta apšuvums. Tāda pati arhitektonisko formu vienkāršība un lakonisms piemīt arī interjeriem. 16. gs. 2. pusē šis bezrotājuma stils izplatījās visā Spānijā un ieguva apzīmējumu – "*Erreras stils*". Tam bija raksturīgas askētiskas, stingri ģeometriskas arhitektoniskās formas un pilnīgs plastiskā rotājuma trūkums.

16. gs. 2. pusē, kad Spānija kļuva par pasaules mēroga lielvalsti, paplašinājās arī tās starptautiskie sakari. Radās liela interese

<sup>1</sup> Pils nosaukums cēlies pēc apdzīvotas vietas Madrides tuvumā.



44. att. H. B. de Errera, H. B. de Toledo. Karaļa pils Eskorjals. 1563–1584.

par itāliešu tēlotāju mākslu, it īpaši par glezniecību. Daudzi spāņu meistari devās uz Itāliju, kur apguva zināšanas par perspektīvas likumībām un gaismēmām, kā arī prasmi pareizi atveidot cilvēka ķermeņa formas. Spāņu gleznotājiem tuvāks izrādījās tieši manierisma strāvojums, kuram radās daudz sekotāju. Spānijas karaļa galma darbnīcās mākslinieki galvenokārt atdarināja Romas glezniecības skolas paraugus, radot profesionāli labi izpildītus, bet emocionāli vēsus un sadomātus darbus. Visizplatītākais kļuva portreta žanrs, kas pārsvarā kalpoja aristokrātijas vēlmēm.

Gleznotāji, kas neguva panākumus galmā, veidoja savu savrupu novirzienu, kas stilistiskā ziņā bija tuvs Itālijas manierisma strāvojumam. Pie šādiem galma neatzītiem māksliniekiem piederēja arī viens no spāņu 16. gs. 2. puses ievērojamākajiem gleznotājiem *El Greko* (*El Greco*, īst. v. Domeniko Teotokopuli, ap 1541–1614). *El Greko*, pēc izcelsmes grieķis, bija dažus gadus nodzīvojis Venēcijā, kur mācījās pie Ticiāna, kā arī iepazinās ar Tintoreto mākslu. Šeit viņš attīstīja savu profesionalitāti un kolorista talantu. Pie Tintoreto *El Greko* saistīja šā meistara dinamiskais gleznojums, figūru kustību



45. att. El Greko. Grāfa Orgasa guldīšana kapā. 1586.

nervozais ritms, neparastie rakursi, arī figūru pagarinātās proporcijas. Tas viss El Greko tuvināja manierisma strāvojumam.

Ap 1576. g. El Greko ieradās Spānijā, sākumā apmetās Madridē, bet vēlāk pārcēlās uz vecās feodālās aristokrātijas centru Toledo, kur nonāca kontrreformācijas reliģisko cīņu gaisotnē. Spānijā arī norisa mākslinieka turpmākā radošā dzīve un viņa talanta pilnīgs uzplaukums.

El Greko ir stājglezniecības pārstāvis. Viņš daudz darinājis reliģiska satura darbus un portretus, arī vairākas žanra kompozīcijas un ainavas. Mākslinieka gleznojumiem raksturīga sakāpināta tēlu apgarotība, mistiska eksaltācija, tajos valda lauzītu līniju ritmi; bieži vien fantastiskie un reālie motīvi tiek apvienoti vienā sižetā. El Greko kompozīciju uzbūve parasti ir dinamiska. Figūrām piemīt izstieptas proporcijas. Gleznojuma maniere enerģiska, pastoza. Dominē vēsie zaļie un zilie toņi.

Minētās iezīmes daļēji saskatāmas jau agrīnajos El Greko darbos. Gleznā "*Kristus drēbju noraušana*" (1578, Toledo katedrāle), ko mākslinieks uzgleznoja vēl Madridē, attēlots Kristus satraukta pūļa vidū. Šeit reāli attēloti bruņās tērpti vīri, kuru garie pīķi draudīgi krustojas virs pūļa galvām, tur redzami sirmgalvji un jaunekļi, sievietes dažādos tērpos. Priekšplānā drosmīgā rakursā tverts bende, kas noliecies pār krustu. Cilvēku sejās, viņu mīmikā – kāpināta ekspresija. Izlocīto ķermeņu līnijas, krītošās gaismas un dziļo ēnu pretstati radis saspringta nemiera iespaidu.

Pārcēlies uz Toledo, El Greko nonāca vidē, kur vēl cieņā bija fantastiskie bruņinieku romāni un mistiķu sacerējumi. Šeit auglīgu augsni guva mākslinieka tieksme pēc mistiskām, iracionālām noskaņām, tieksme savīt kopā reālo un

ireālo. Viņa darbos attēlotās figūras tagad ieguva izteiktu noslieci uz deformāciju, krāstoņi kļuva ļoti izsmalcināti un šķita izstarojam zaļganu fosforescējošu gaismu.

Viens no slavenākajiem El Greko darbiem, kas gleznots Toledo, ir "*Grāfa Orgasa guldīšana kapā*" (1586, Toledo, Sv. Toma baznīca). Gleznas sižeta pamatā – sens nostāsts par kādu vēsturisku personu – dievbijīgu Toledo novada bruņinieku, kura kapā guldīšanas ceremoniju, kas notikusi 1323. gadā, pagodinājuši sen mirušie svētie (Sv. Stefans un Sv. Augustīns), nolaizdamies pie kapa no debesīm. Viss mākslinieka gleznā tēlotais šķiet kā mistiska vīzija. Darbība risināta divos līmeņos. Kompozīcijas augšdaļā ir atvērušās debesis, kur mirdzošā gaismā eņģeļu un svēto vidū sēž Kristus, Sv. Marija un Jānis Kristītājs. Gleznas apakšējo daļu aizņem uz zemes sapulcējušies – sērās tērpti pakaļpalicēji, citi novada augstdzimuši grandī, bruņinieki melnās drānās, stīvinātām, baltām, platām apkaklēm. Viņu vidū ir arī no debesīm nokāpušie Sv. Stefans un Sv. Augustīns, kuri uzmanīgi ceļ mirušā ķermeni zārkā. Fantastiskais debesu vīzijas tēlojums šeit savijas ar pilnīgi reālajiem cilvēku tēliem, kuru sejās saskatāmi pat portretiski laikabiedru vaibsti. Sevišķi izceļas kāda gleznas centrā stāvoša jauna bruņinieka apgarotā seja.

Pie ļoti veiksmīgiem El Greko reliģiska sižeta darbiem pieder arī trīs varianti par Kristus ciešanu tēmu ar nosaukumu "*Kristus pie krusta*" (visi gleznoti 16. gs. beigās–17. gs. sākumā, glabājas Parīzē, Luvrā, Filadelfijā un Sinsinati). Pie pasaules glezniecības šedevriem tiek pieskaitīts arī El Greko noslēpumaina, stihiska spēka pilnais ainavas gleznojums "*Negaiss pār Toledo*" (1614, Ņujorka, Metropolitēna muzejs).

Ļoti spēcīgs El Greko bija arī kā portretists. Viņa portretiem raksturīga ārēja vienkāršība, atturība un reizē apbrīnojami dziļš psiholoģiskais raksturojums. Tāds ir arī populārais El Greko gleznotais galvenā Spānijas inkvizitora *Ninjo de Gevaras portrets* (1596; Ņujorka, Metropolitēna muzejs). Cietie sejas vaibsti, draudīgais, urbjošais acu skatiens un asās lūpu līnijas liecina par fanātisku, nežēlīgu raksturu, ko palīdz vēl akcentēt tērpa purpurīgi sarkanais mirdzums. Gluži cita rakstura portrets ir "*Dāma ar boa*" (ap 1577, Glāzgovas muzejs), kurā mākslinieks radījis sievišķīgas apgarotības pilnu tēlu.

### 3. Renesanse Nīderlandē (15.–16. gs.)

Par Nīderlandi kopš seniem laikiem dēvēja apgabalus, kas atradās Reinas, Māsas un Šeldas upju lejtecē. Agrajos viduslaikos tās bija atsevišķas grāfistes un bīskapijas, no kurām daļa (ziemeļos esošās) ietilpa Vācijas ķeizarvalstī, bet citas bija Francijas karaļa vasalistes. Nīderlandes ziemeļu daļā visvairāk attīstītais apgabals bija Holande, ko apdzīvoja holandieši, bet dienvidu daļā – Flandrija un Brabante, kuru iedzīvotāji pārsvarā bija flāmi.

Sākot jau ar 13. gs., visā Nīderlandes teritorijā spēcīgi uzplauka pilsētas. Šo procesu veicināja tirdzniecības un amatniecības (it īpaši vadmalas ražošanas) attīstība. Flandrijā un Brabantē šādas lielas pilsētas bija Brige, Gente, Ipra, Turnē, Lēvena, Antverpene un Brisele, bet Holandes daļā – Leidene, Hārlema, Dordrehta un Amsterdama. Šīs pilsētas bija ļoti bagātas un nodrošināja Nīderlandes

iedzīvotāju labklājību. 14. gs. daudzās Nīderlandes provinces tika varmācīgi apvienotas Burgundijas hercoga vadībā un radīta Burgundijas hercogiste, kas pastāvēja no 1363. g. līdz 1477. gadam.

Renesanses kultūras veidošanās process Nīderlandē norisa visai gausi. Līdz pat 14. gs. beigām Nīderlandes māksla attīstījās tradicionālajās gotikas formās, pārņemot Francijas un Vācijas gotikas sasniegumus. Gotikas noturība bija spēcīga kā arhitektūrā, tā arī tēlotājā mākslā. Gan lielā Antverpenes katedrālē (celta 1352–1449), gan vairāki rātsnami (Briselē, Lēvenā) vēl tika uzcelti vēlinās gotikas stilā. Gotikas tradīcijas saglabājās arī tēlniecībā, kuras uzdevums bija izgreznot nozīmīgākās arhitektūras celtnes.

Renesanses idejas Nīderlandē aktīvāk sāka ieviesties tikai 15. gs. un pirmām kārtām skāra glezniecību. Šejienu mākslinieki sāka braukt mācīšanās nolūkā uz Romu, Florenci un citām Itālijas pilsētām, no kurienes arī pārsvarā pārveda jaunās vēsmas. Tajā pašā laikā viņi saglabāja savas īpatnības un savdabību, ko nosacīja vietējie apstākļi un tradīcijas. Pirmkārt, Nīderlandes glezniecība bija demokrātiskāka par Itālijas mākslu. Nīderlandes mecenāti nenāca no aristokrātiskām dzimtām, kādas valdīja Itālijas pilsētās. Nīderlandes sabiedrībā liels īpatsvars bija cunftēm un plašajam birģeru slānim, kas arī lielā mērā nosacīja šīs sabiedrības estētiskās intereses. Līdz ar to mākslas darbi sāka ienākt pilsoņu mitekļos. Otrkārt, izpalika monumentālās glezniecības attīstība, jo netika celtas plašas pilis un villas. Attīstījās galvenokārt glezniecības stājformas: altārglezņas, sadzīvīskā žanra tēlojumi un portreti. Turklāt no sadzīvīskā žanra tēlojumiem

atdalījās ainava un klusā daba, iegūstot patstāvīga žanra iezīmes. Treškārt, Nīderlandes gleznotāju daiļradē raksturīgais un īpatnējais parasti dominēja pār vispārīgo un tipisko. Ceturtkārt, jau pirms iepazīšanās ar Itālijas mākslinieku sasniegumiem perspektīvas teorijā un mācībā par ķermeņa proporcijām Nīderlandes mākslinieki gluži empīriskā ceļā bija izstrādājuši savus paņēmienus, kas viņiem ļāva attēlot gleznās telpas dziļumu. Šos savus dažādos atrastos optiskos efektus – laužto, atstaroto un izkliedēto gaismu – viņi joprojām izmantoja, attēlojot gan tāles un gaismas papildītu telpu, gan arī vismalkākās priekšmetu (metāla, stikla, auduma u. c.) faktūras. Tāpēc Nīderlandes mākslinieku savdabība ir arī tiešais dabas vērojums, ko nenomāc iepriekšējās teorētiskās zināšanas par dabu. Un, beidzot, Nīderlandes gleznotāju galvenais izteiksmes līdzeklis bija kolorīts, kas ļāva viņiem spoži attēlot pasaules krāsainību, paust tēla emocionalitāti. Šis apstāklis arī mudināja Nīderlandes gleznotājus savos darbos pāriet no temperas uz eļļas krāsām, pilnveidot šo tehniku, kas bija pazīstama jau kopš viduslaikiem.

### Jaunās vēsmas Flandrijā un Brabantē

Renesanses idejas visagrāk ienāca Nīderlandes dienvidu novados – Flandrijā un Brabantē. Par pirmajiem renesanses principu iedzīvinātājiem šejienes mākslā tiek uzskatīti brāļi van Eiki – Huberts un Jans. Ziņas par *Hubertu van Eiku* (*Eyck*; 1370–1426) ir gaužām niecīgas. Zināms, ka viņš ilgāku laiku strādājis pie altārgleznas, kas pazīstama ar nosaukumu "*Gentes altāris*" jeb "*Dieva Jēra pielūgšana*" (1426–1432, Gente,

Sv. Bavo katedrāle). Galvenā loma minētā darba tapšanā tomēr bijusi Huberta brālim *Janam van Eikam* (*Eyck*, ap 1390–1441), kurš to arī pabeidzis.

"Gentes altāris" ir liela izmēra (3,8 × 4,8 m) virotņu altārglezna – poliptihs, kas sastāv no centrālās plāksnes un divām abpusīgi apgleznotām virotnēm jeb vērtņēm. Altāra atvērumā ir pavisam divpadsmit atsevišķu tēlojumu, kas izkārtoti divās joslās. Augšējās joslas centrā novietota svinīgā pozā sēdoša un grezni tērpta Dieva Tēva figūra. Viņam pie labās rokas – Sv. Marija ar Jēzusbērnu, bet pie kreisās – Jānis Kristītājs. Viņiem piekļaujas dziedošu un muzicējošu eņģeļu kori. Augšējo joslu abās pusēs noslēdz Ādama un Ievas kailfigūras.<sup>1</sup> Apakšējās joslas centrā tēlota pielūgšanas aina, kur ziedošas pļavas vidū paceļas pjedestāls ar Dieva Jēru, kuram no brūcēm sūcas asinis. Dieva Jērs balta jēriņa izskatā simbolizē Kristus pasaules grēku izpiršanas misiju. Viņu godināt, svinīgās grupās kārtoti, no visām malām pulcējas milzīgi ļaužu pulki – gan apustuļi, gan baznīctēvi. Šurp dodas arī svētie mocekļi un svētceļotāji; zirgos sēž jātnieki – Kristus kareivji, kas cīnījušies krusta karos. Kompozīcijā liela vēriba veltīta saules apmirdzētajai ainavai, tās plašajam panorāmiskajam izvērsumam, kas it kā asociējas ar Visumu. Ainava skatāma tālā perspektīvā, tā gleznata, ievērojot perspektīvas likumības. Gleznojuma krāsas spožas un mirdzošas, tās savstarpēji

<sup>1</sup> Ir zināms, ka šīs Ādama un Ievas kailfigūras, kas bija gleznotas nevis estetizēti, bet ļoti reāli, augstāko garīdzniecību tolaik neapmierināja. Tāpēc abi gleznojumi drīz vien tika noņemti un to vietā izgatavotas daļēji apģērbtas kopijas. Tikai 1920. g. Baznīca atļāva atjaunot Ādama un Ievas figūru sākotnējos gleznojumus.



46. att. Brāļi van Eiki. *Gentes altāris*. 1426–1432.

veiksmīgi saskaņotas un rada krāšņu krāstoņu ansambli. Altāris atstāja uz visiem lielu iespaidu, tāpēc tas savā laikā tika kopēts daudzās Eiropas zemēs.

Aizvērtā veidā *Gentes altāra* krāsu izteiksmība ir klusinātāka un it kā kontrastē ar atvēruma spožumu. Arī virotņu ārpusē kompozīcija dalās divās joslās.

Sākot ar 1430. gadu, J. van Eiks dzīvoja un strādāja Brigē un bija Burgundijas hercoga galmā ļoti cienīts. Viņš savā mūžā gleznojis daudz reliģiska satura darbu, galvenokārt altārglezas, kā arī portretus. Par tēlotājas mākslas šedevru tiek uzskatīta neliela izmēra altārglezna "Kancelera Rolēna

*Madonna*" (1425–1432, Parīze, Luvrs). Tajā saista interesantā kompozicionālā uzbūve: Dievmāte ar bērnu sēž augstā lodžijā, no kuras paveras plašs panorāmisks skats uz pilsētu ar daudzveidīgu arhitektūru. Arī šeit ainavas gleznojums liecina par labām gaisa perspektīvas zināšanām, var saskatīt, kā tālumā tēlojuma kontūras izzūd un krāsas kļūst bālākas. Individuāli spēcīgi un objektīvi patiesi raksturots gleznas kreisajā pusē redzamais altārglezas pasūtītājs – Burgundijas kanclers Rolēns. Mākslinieks izcēlis šā valstsvīra, stingra aprēķinātāja, portretiskos vaibstus.

J. van Eiks bija arī viens no sava laika ievērojamākajiem portretistiem. Savos portretu gleznojumos viņš atsācījies no 15. gs. itāliešu glezniecībā izplatītā paņēmiena modeli attēlot profilā. Viņš rāda portretējamo pretskatā vai arī pavērs seju trīsceturtdaļpagriezienā, sejas modelējumam izmantojot galvenokārt krāsu tonālās attiecības.

Īpašu vietu J. van Eika portretu glezniecībā ieņem "Džovanni Arnolfini un viņa sievas portrets" (1434, Londona, Nacionālā galerija). Tas ir dubultportrets, kur attēlots pašapzinīgs, pašpārliecināts birģeris (Arnolfini bija ievērojams Itālijas tirdzniecības kolonijas pārstāvis Brigē) ar savu jauno, bīklo un naīvi padevīgo laulāto draudzeni. Portrets gleznots uz sadzīviska fona – birģeriskā interjerā, kas to tuvina sadzīviskā žanra gleznei. Vienkāršā, bet omulīgā istaba, kroņlukturī degošā svece, pie sienas pakārtais rožukronis liecina, ka tā ir kārtīga, dievbijīga, patriarhāla ģimene, kas dzīvo satīcībā un uzticībā, ko simbolizē arī laulātajam pārim pie kājām attēlotais sunītis.

J. van Eiks bija arī gleznotājs, kurš ieviesa jauninājumus gleznošanā ar eļļas krāsām. Viņa eļļas krāsu gleznojumi ieguva emaljai līdzīgu spīdumu un dziļus krāstonus, jo viņš balstījās uz eļļas krāsu optisko īpašību konsekventu izmantojumu. J. van Eiks klāja krāsu plānā slāni un ļāva, lai tam cauri spīd pagleznojums. Šāds glezniecības tehnikas lietojums paplašināja iespēju pilnīgāk atveidot redzes iespaidus.

Ap 15.–16. gadsimtu Nīderlandē darbojās arī vairāki citi gleznotāji. Viens no viņiem – Karels van Manders (1548–1606) 1604. gadā sarakstījis "Grāmatu par māksliniekiem", kur sakopotas daudzas tālaika Nīderlandes gleznotāju biogrāfijas.

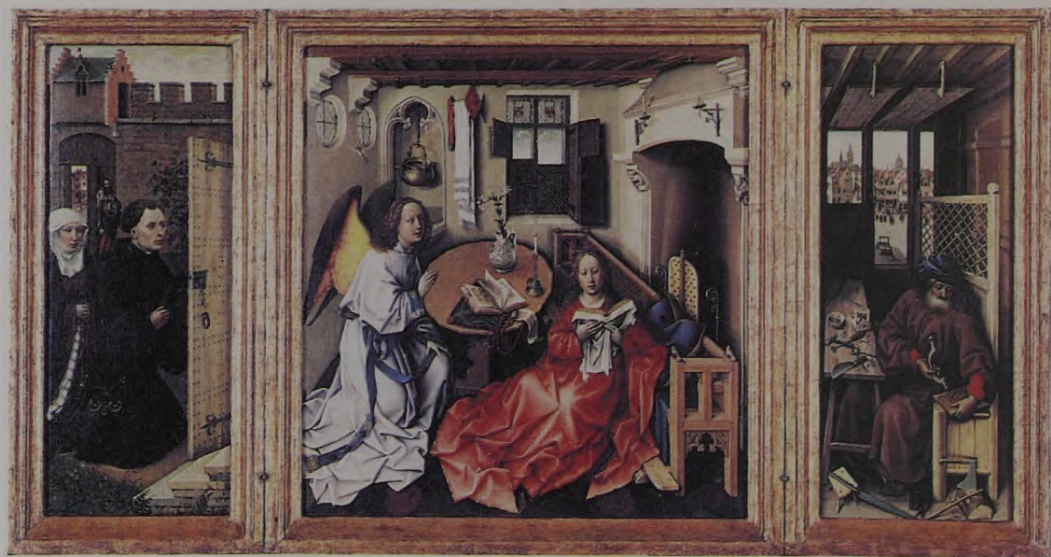


47. att. J. van Eiks. Džovanni Arnolfini un viņa sievas portrets. 1434.

Autors min tādus vārdus kā Rogīrs van der Veidens, Petrus Kristuss, Dirks Boutss, Hugo van der Gūss, Hanss Memlings, Gerards Davids un citus.

Aplūkojot šo mākslinieku daiļradi, vispirms būtu jāpiemin t. s. *Females meisters*<sup>1</sup>. Daļa mūsdienu mākslas pētnieku identificē šo meistarību ar gleznotāju *Robēru Kampēnu* (ap 1378–1444), kurš dzīvojis Turnē un turpat arī ieguvis izglītību. Vēlāk viņam piederējusi darbnīca, kur mācījušies vairāki citi Nīderlandes mākslinieki. *Females meisters* savas altārgleznu

<sup>1</sup> Iesauka radusies no tā, ka vairākas šā mākslinieka gleznas savā laikā atrastas *Females* ciemā, netālu no Lježas.



48. att. Flemmales meistars (R. Kampēns). *Pasludināšana*. Ap 1424–1428.

kompozīcijas parasti risina savdabīgā interpretācijā, savijot to reliģisko saturu ar Nīderlandes dzīvē vērotajiem iespaidiem. Viņa populārā altārglezna ir "*Pasludināšana*" (ap 1424–1428, Ņujorka, Metropolitēna muzejs). Altārglezna ir triptihs. Tās centrālo daļu aizņem Marijas un eņģeļa Gabriēla figūras, kas skatītas it kā no augšas, no augsta redzespunkta, piešķirot kompozīcijai plakani dekoratīvu raksturu. Mākslinieks svēto brīdi traktē gandrīz kā sadzīvisku ainu. Viss notiek parastā birģeriskā interjerā, kur rūpīgi izgleznota ikviena sadzīvīskās iekārtas detaļa. Vēl tiešāk un reālāk tverta triptiha labās puses kompozīcija ar Sv. Jāzepa tēlu. Jāzeps šeit tēlots kā Nīderlandes galdnieks, kas taisa peļu slazdus. Reāli atveidoti galdnieka instrumenti, apģērbs, mēbeles, pati darbnīcas telpa. Altārglezņas kreisajā pusē redzams ceļos nometies tās pasūtītājs ar laulāto draudzeni.

Rogīrs van der Veidens (Rogier van der Weyden, 1399–1464) pēc J. van Eika bija otrs ievērojamākais Nīderlandes agrā renesanses posma gleznotājs, kurš bija mācījies R. Kampēna darbnīcā Turnē. No 1435. g. mākslinieks dzīvoja un strādāja Briselē, kur viņam piederēja liela darbnīca. Reizē viņš ieņēma arī pilsētas mākslinieka posteni.

Rogīrs van der Veidens atstājis daudz reliģiska sižeta darbu, pārsvarā svinīga rakstura altārglezņas, kā arī portretus. Mākslinieka daiļrade vēl zināmā mērā saistīta ar viduslaiku tradīcijām: savas darbības sākumposmā viņš atsakās no tēlu individualizācijas, atsakās pārņemt gleznoto ainu reālā, konkrētā vidē, izteiksmības meklējumi dominē pār reālo vērojumu. Vēlākajā posmā, pēc 1450. gada, tas ir, pēc Romas apmeklējuma, Rogīra van der Veidena glezniecība mainās. Darbība jau vairāk tiek risināta telpas dziļumā,

iekštelpas piepilda gaismēnu gleznojums. Mākslinieks atsacījies no agrā perioda darbos raksturīgā spožā, vienmērīgā apgaismojuma. Mākslas vēstures apcerēs, runājot par Rogīru van der Veidenu, tiek uzsvērts, ka viņš bagātinājis Nīderlandes glezniecību ar kustību, kā arī ar sīžetam atbilstošu jūtu (bēdu, naida vai prieka) spilgtu atveidojumu.

Rogīrs van der Veidens bijis arī labs portretists, kurš pievērsis lielu uzmanību portretējamā sejas vaibstu zīmējumam un psiholoģiskajam raksturojumam. Gleznojis galvenokārt Burgundijas augstākās

sabiedrības locekļus. Tie ir individuāli atšķirīgi, katrs ar savu raksturu, taču visiem tiem zināmu zīmogu uzspiedis sabiedrībā ieņemamais stāvoklis, audzināšana un tradīcijas. No mākslinieka darinātajiem portretiem pazīstamākie ir *Burgundijas hercoga Kārļa Drošsirdīgā portrets* (ap 1455, Berlīne, Dalems) un ekspresīvais augstmaņa *Frančesko d'Estes portrets* (1450, Ņujorka, Metropolitēna muzejs). Īpašu vietu ieņem "*Sievietes portrets*" (ap 1460, Vašingtona, Nacionālā galerija), kur sniegts simpātiskas, nopietnas, garīgi skaidras sievietes tēls. Visi Rogīra van der Veidena



49. att. Rogīrs van der Veidens. *Noņemšana no krusta*. Ap 1435.



50. att. Rogīrs van der Veidens. *Sievietes portrets*. Ap 1460.

portreti gleznoti līdz krūtīm, trīsceturtdaļpagriezienā, uz vienkrāsaina (zila, zaļgana vai gandrīz balta) fona, bez jebkādiem aksesuāriem; izcelta tikai portretējamā seja.

Viens no Rogīra van der Veidena sekotājiem bija *Dīrks Boutss* (*Bouts*, ap 1414–1475). No 1468. g. gleznotāja darbība noritēja Lēvenā, kur viņš ieņēma pilsētas galvenā mākslinieka posteni. Ievērojamākais Boutsa darbs ir "*Svētā vakarēdiena altāris*" (1464–1468, Lēvenas Sv. Pētera katedrāle). Tā centrālo daļu aizņem Svētā vakarēdiena sižets, bet uz sānmalām attēlotas četras Bībeles ainas. Atšķirībā no citiem tolaik zināmajiem Svētā vakarēdiena tēlojumiem, kur Kristus ar mācekļiem

parasti sēž pie gara galda un starp viņu un mācekļiem izvēršas zināmā dramatiskā saruna par nodevību, Boutss tēmu risina citādi, attēlojot pašu baznīcas svētā sakramenta rituālu, tā noslēpumaino ikonogrāfiju<sup>1</sup>. Kristus un viņa mācekļi gleznoti plašā gotiskā telpā, izkārtoti ap galdu ļoti simetriski un rūpīgi, tā, lai tie nenosegtu cits citu. Katram priekšā novietota sakramenta atribūtika. Gleznojumā saista personāžu individuālais raksturojums, kā arī gotiskās telpas dziļuma atveids, kas panākts gan ar perspektīvas izmantojumu, gan ar pārdomāto apgaismojumu. Mākslas vēstures apcerēs tiek apgalvots, ka nevienam no 15. gs. gleznotājiem neesot izdevies sasniegt tik organisku telpas un figūru saistību kā Boutsam.

Tā kā Boutss bija pilsētas galvenais mākslinieks, tad viņš darinājis arī vairākus darbus Lēvenas rātsnamam, kur attēlotas leģendāras epizodes no ķeizara Otona III dzīves. Ir saglabājies diptihs "*Otona III taisnā tiesa*" (1468, Brisele, Mākslas muzejs). Tajā izvērstas divas sodīšanas ainas. Vienā tiek attēlots, kā ķeizars soda grāfu, ko nepatiesi apmelojusi ķeizariene, otrā – pati apmelojāja. Situācijas dramatisms un saspringtība panākta tikai ar kompozicionālo kārtojumu un personāžu izvietojumu, bez ārējiem trauksmainiem žestiem un kustībām.

Boutss gleznojis arī portretus. Pastāv uzskats, ka viņš viens no pirmajiem Eiropas glezniecības vēsturē pievērsies intīmajam portretam.

15. gs. vidū un 2. pusē Nīderlandē darbojās vairāki Rogīra van der Veidena un D. Boutsa mācekļi, kuru vidū īpaši izcēlās

<sup>1</sup> Ir ziņas, ka darba tematiskos noteikumus un ikonogrāfiju izstrādājuši divi Lēvenas teoloģijas profesori.



51. att. D. Boutss. Svētā vakarēdiena altāris. Centrālā daļa. 1464–1468.



52. att. H. van der Güss. *Gani pielūdz Jēzu*. 1476–1478.

Hugo van der Güss (Goes, ap 1435–1482). Viņš darbojās galvenokārt Gentē un Brigē (bija uzņemts Gentes gleznotāju cunftē). Šā mākslinieka darbi saista ar jauniem kompozicionāliem paņēmieniem un jaunu formu meklējumiem. Ievērojamākais Gūsa darbs ir t. s. *Portināri altāris*<sup>1</sup> (1476–1478,

<sup>1</sup> Darba nosaukums pēc donatora Tomazo Portināri, kurš māksliniekam pasūtījis šo darbu un pēc tam uzdāvinājis Florences Sv. Marijas Jaunajai baznīcai, kur tā kādā no kapelām atradās gandrīz 400 gadus. Tomazo Portināri bija Mediči dzimtas pārstāvis Brigē, kur kārtoja dažādus tirdzniecības darījumus.

Florence, Ufici galerija). Tā ir monumentāla trīsdaļīga altārglezna, kas veltīta Jēzus Kristus dzimšanas tēmai. Gleznojuma centrālajā daļā attēlota jaunpiedzimušā Jēzus godināšana ("*Gani pielūdz Jēzu*"). Pēc izmēriem gleznojums ir tik liels, ka figūras gleznotas gandrīz dabiskā lielumā, piešķirot tām spēcīgas, smagnējas formas. Kompozīcijas veidojumā Gūss iet jaunus ceļus, ievērojami padziļinot gleznas telpu un izvēloties figūru kārtojumu pa diagonālēm. Jauns ir arī tas, ka gleznas personāžiem mākslinieks meklējis jaunu

tipāžu vienkāršo ļaužu vidū. Ganu raupjās sejas ir neparasti dzīvīgas, tajās staro paties prieks un ticība. Arī Sv. Marijai un Jāzepam piešķirtas vienkāršo ļaužu iezīmes. Pārdomāts ir gleznas apgaismojums, kas liecina par rūpīgu dabas vērojumu. Gleznojuma krāsas – pavēsas, bet piesātinātas.

Ievērojams Nīderlandes gleznotājs 15. gs. nogalē bija *Hanss Memlings* (*Memling*, ap 1433–1494). Viņš bija dzimis Vācijā, bet vēlāk mācījies Briselē Rogīra van der Veidena darbnīcā. Pēc meistara nāves pārcēlies uz Briģi, kur nostājās vietējās glezniecības skolas priekšgalā. Memlings ir pārņēmis no sava skolotāja daudzus sīžetus un formālus paņēmienus, taču Rogīram van der Veidenam piemītošās dramatiskās saspringtības viņa daiļradē nav. Memlings ienāk mākslā ar savām atšķirīgām kvalitātēm – izkoptu kolorītu, izsmalcināti graciozām pozām un kustībām, reizēm ar maīgu jūtu piesātinātu tēlojumu, skaistām personāžu sejām. Memlings pārsvarā gleznojis reliģiska satura darbus, ko traktējis liriski un reizē sadzīviski.

Ļoti patiesi un reāli savā būtībā ir Memlinga gleznotie portreti, it īpaši vīriešu portreti, piemēram, *Vilema Morela portrets* (ap 1480, Brisele, Mākslas muzejs), baznīcas donatora *Martina van Nīvenhoves portrets* diptihā ar Sv. Dievmāti (1487, Briģe, Sv. Jāņa hospitālis).

### Rosme Nīderlandes ziemeļu provincēs

15. gs. 2. pusē mākslas dzīve sāka aktivizēties arī Nīderlandes ziemeļu provincēs, it īpaši Holandē. Par savdabīgāko Ziemeļnīderlandes gleznotāju 15. gs. tiek uzskatīts *Gērtgens tot Sint Janss*



53.att. Gērtgens tot Sint Janss. *Jānis Kristītājs tuksnesī*. Ap 1485.

(*Geertgen tot Sint Jans*, ap 1460/65–ap 1490/95)<sup>1</sup>. Viņš dzimis Leidenē, bet darbojās Hārlemā. Diemžēl mākslinieks agri mira, nerasniedzis pat 30 gadu vecumu. Arī no viņa atstātajiem darbiem laika gaitā daudzi gājuši bojā. Tie, kas saglabājušies (aptuveni 12–13), izkaisīti pa daudzām Eiropas mākslas darbu krātuvēm (Roterdamā, Amsterdamā, Vīnē, Prāgā, Parīzē, Berlīnē, Londonā).

<sup>1</sup> Mākslinieks dzīvoja Hārlemas Joaniešu (katoļu mūku ordeņa bruņinieku) klosterī, kas savu nosaukumu bija ieguvis no Jeruzalemes Jāņa Kristītāja hospitāļa. Šajā sakarībā arī radusies Gērtgena iesauka "tot Sint Jans" ("tas Svētais Jānis").

No Gērtgena lielāka izmēra darbiem tiek minēta trīsdaļīgā altārglezna, kas gleznota pēc Hārlemas Joaniešu klostera pasūtījuma. Tās iekšējā atvērumā attēlotas Kristus ciešanu ainas, bet ārpusē – skati no Jāņa Kristītāja dzīves.

Gērtgeni interesējušas vienkāršas cilvēcīgas jūtas. Viņa mākslai piemīt pat kaut kas naivisks un mazliet primitīvs. Viņa personāžu sejas ir ovālas, apjomīgi gleznotas, bet tām trūkst modelējuma, tāpēc reizēm tās atgādina olas. Taču visiem mākslinieka gleznojumiem vienmēr strāvo cauri vienkāršība, labsirdība, jūtu patiesīgums. Viņu dziļi aizkustinājušas cilvēku ciešanas.

Emocionāli izteiksmīga ir neliela izmēra glezna "*Jānis Kristītājs tuksnesī*" (ap 1485, Berlīne, Valsts muzejs). Tuksnesis Gērtgenam asociējas ar lirisku, nelieliem pauguriem klātu ainavu, kur vietumis paceļas kāds kociņš vai krūmu skupsna. Lēni plūst strautiņš, turpat netālu ganās brieži, lēkā zaķi, lidinās putni, bet pāri visam plešas zilais debesjums. Un tad kā pretstats šai dabas idillei vientuļi sēž Jānis Kristītājs, mazliet sagumis, basās kājas izstiepis un galvu rokā atspiedis, sērīgā noskaņā iegrimis. Gērtgens šeit atsacījies no tradicionālā askēta tēla un radījis savu, individuāli spilgti raksturotu vientuļa, sāpīgu pārdomu mocīta cilvēka atveidu.

Nīderlandes ziemeļu provincēs 15. gs. tautā vēl dzīvoja dažādi ticējumi un fantastiski folkloras tēli, kas ietekmēja arī mākslu. Tie savijās kopā ar dažu šejienes mākslinieku tieksmi saskatīt dzīvē zemisko, kroplīgo, kā arī ar interesi par sociālo satīru. Šajā ziņā iezīmīga bija gleznotāja Hieronīma Bosa (*Bosch*, īst. v. Hieronīms van Ākens, ap 1450–1516) daiļrade. Mākslinieks bija

dzimis un darbojās Hertogenbosā. Kur Boss mācījies, nav zināms, taču viņa glezniecībai raksturīgas izsmalcinātas krāsu nianšes; viņš izmanto gaisa perspektīvu un sasniedz gleznojumā lielu telpas dziļumu. Šā mākslinieka iztēle rada fantastisku un briesmīgu tēlu bezgalīgus variantus. Taču šie tēli nav slimīgas fantāzijas auglis. Bosa glezniecībai piemīt sociāls, antiklerikāls un moralizējošs raksturs, kas tiek pausts alegorijās un sarežģītas simbolikas formā.

Ir zināms, ka mākslinieks sastāvējis slepenā brālībā "Brīvā Gara brāļi un māsas", kura uzturējusi ciešas saites ar nīderlandiešu humānistu Roterdamas Erasmu. Šis brālības loceklis centušies savā dzīvē īstenot pirmo kristīgo ideālus, tā nonākot krasā pretrunā ar tālaika Nīderlandes politiķu un Baznīcas kalpu radīto dzīves kārtību. Pie brālības piederēja arī vairākas augstdzimušas personas, kas spēja Bosu aizstāvēt pret Baznīcas inkvizīcijas apsūdzībām. Turklāt mākslinieks, apprecēdams kāda bagāta vietējā patricieša meitu, bija materiālā ziņā nodrošināts un neatkarīgs no pasūtītāju vēlmēm.

Boss Vecās Derības un Evaņģēlija sižetus parasti interpretē oriģināli, gan pievēršoties paradīzes un elles tēmai, gan saistot to visu ar sava laika dzīves vērtējumu. Lielu vietu Bosa daiļradē ieņem svēto kārdināšana, kur ticīga cilvēka morālā stingrība pretstatīta apkārtējiem dzīves vilinājumiem. Plaši pazīstams ir mākslinieka darinātais triptihs "*Baudu dārzs*" (15. gs. beigas, Madride, Prado), kur savos tēlojumos viņš paver fantasmagoriskas ainas, rādot, kā cilvēki dzīvo savu grēcīgo dzīvi un ar ko mēdz aizrauties.

Antiklerikālas tendences pauž glezna "*Muļķu kuģis*" (16. gs. sāk., Parīze, Luvrs),



54. att. H. Boss. Siena vežums. Ap 1485–1490.

kas izsmej mūkus. Šis darbs zināmā mērā sasauca ar tālaika vācu dzejnieka un humānista Sebastiāna Branta tāda paša nosaukuma sacerējumu, kur groteskā veidā izsmieta 15. gs. Vācijas sabiedriskā iekārta, sadzīve un morāle.<sup>1</sup> Boss šo pašu tēmu attiecinājis arī uz Nīderlandi un radījis tai savu vizuālu interpretāciju.

Viens no nozīmīgākajiem Bosa darbiem ir gleznojums "*Siena vezums*" (ap 1485–1490, Spānija, Eskorjāla muzejs). Šajā altārgleznā realitātes izjūta saplūst ar alegoriju. Gleznas motīvam izmantots sens flāmu sakāmvārds "Pasaule ir kā siena kaudze: katrs ņem no tās tik, cik var pagrābt". Gleznojumā attēlots, kā cilvēki cīnās par šķietamo labumu. Ikviens dara to, kas tam tīk. Viens rauj ārā no vezuma siena skumškus, cits skūpstās, cits muzicē kopā ar eņģeļiem. Kaut kādi fantastiski spēki rauj vezumu uz priekšu. Vairāki no pūļa skrien tam pakal, pakļūst zem riteņiem un iet bojā. Bet aiz velnišķīgā vezuma, it kā visu notiekošo atzīstot, cienīgi zirgos jāpāvests un valdnieks. Mākslinieks šajā darbā nevis ilustrējis sakāmvārdu, bet centies alegoriskā formā sniegt Nīderlandes dzīves vispārinātu atveidu. Savu ideju atklāsmei Boss daudz izmantojis viduslaiku fantastiskajai domāšanai raksturīgus tēlus – tur lido putni, kam spārnu vietā buras, peld zivis ar zirga kājām, skrien žurkas ar augošiem kokiem uz muguras u. tml.

Dramatiskas, pat traģiskas izjūtas vēdi no gleznas, kas pazīstama ar nosaukumu "*Pazudušais dēls*" (ap 1510, Roterdama, B. van Beiningena muzejs). Gleznas nosaukumam izmantots Jaunās Derības



55. att. H. Boss. *Pazudušais dēls*. Ap 1510.

motīvs par pazudušo dēlu, kas pēc ilgiem maldiem atgriezies pie tēva. Taču Boss šo motīvu interpretē atšķirīgi, un tā īsto jēgu mākslas pētniekiem līdz šim nav izdevies atšifrēt. Kas ir šis noskrandušais cilvēks, kas it kā neredzošām acīm raugās tālumā, un kurp viņš dodas? Aiz viņa paliek māja ar cauru jumtu un ierastie sadzīves ritmi: laidarā gremo govīs, pagalmā pie siles barojas cūku saime, kāds pāritis mājas vaļējās durvīs pat skūpstās, bet cits vientuļš vīrs pie mājas stūra nokārto savas dabiskās vajadzības. Tikai vasarīgā ainava ar augstajām debesīm, kas paveras gleznas fonā, paliek gaiša un mierīga. Tā it kā kontrastē ar tēloto dzīves traģēdiju.

Hieronīms Boss 15. gs. Nīderlandes tēlotājā mākslā visumā bija vientuļa figūra. Tikai vēlāk viņa idejas radoši izmantoja Pīters Brēgels Vecākais.

<sup>1</sup> S. Branta darbs nāca klajā 1494. g. un tūlīt tika tulkots arī holandiešu valodā.

### Nīderlandes māksla 16. gadsimtā

16. gs. Nīderlande pārdzīvoja lielas ekonomiskas un politikas pārmaiņas. Cunftu amatniecību sāka izspiest manufaktūras. Līdz ar to mazinājās veco centru – Gentes un Briges loma, toties strauji pieauga Antverpenes saimnieciskā nozīme. Ar laiku šī pilsēta kļuva par lielu starptautisku tirdzniecības centru. Šo procesu veicināja arī 15.–16. gs. mijā veiktie lieli ģeogrāfiskie atklājumi. Mainījās arī politiskā situācija. 1519. gadā visa Nīderlande tika iekļauta milzīgajā Kārļa V impērijā, kas apvienoja Vācijas, Spānijas un vairākas Austrumu zemes (Tunisiju). Nīderlandes agrākie atsevišķie feodālie valdījumi tagad kļuva par vienotu Nīderlandes provinci.

Šajā laikā jaunās, kapitālistiskās attiecības sāka strauji attīstīties Nīderlandes provinces ziemeļu novados – Holandē, Zēlandē un Utrehtā, kur galvenā loma bija zvejniecībai un jūrniecībai. Spēcīgi uzplauka tirdzniecība, pieauga Amsterdamas nozīme. Kad Kārļa V impērija 1555. gadā sašķēlās divās daļās, Nīderlande tika piešķirta Kārļa V dēlam Filipam II un pakļauta Spānijai. Taču plaši Nīderlandes iedzīvotāju slāņi ar jaunā valdnieka politiku nebija apmierināti. Tas izraisīja tautas nemierus un sacelšanos, kura beidzās ar Ziemeļnīderlandes politiskās patstāvības atzīšanu. 1579. gadā nodibinājās Savienoto Provinču republika. Turpretim dienvidos tautas sacelšanās kustību apspieda, un tāpēc Flandrija, tāpat kā Brabante, palika Spānijas pakļautībā.



56. att. K. Floriss, P. Snejdinkss. *Antverpenes rātsnams*. 1561–1564.

Minētie procesi atstāja lielu ietekmi uz visu Nīderlandes kultūras un mākslas attīstības gaitu. Cīņa pret svešo virsvaru un tajā gūtā uzvara, Ziemeļnīderlandes patstāvības atzīšana veicināja strauju tautas garīgo spēku pacēlumu. Uzplauka literatūra un visas humanitārās zinātnes. Humānisma idejas un renesanses formas ieviesās arī tēlotājā mākslā un pat arhitektūrā.

Arhitektūrā tās neienāca tieši, bet gan ar lietišķās mākslas un glezniecības starpniecību. Tāpēc Nīderlandes celtnēs sākotnēji notika savdabīga Itālijas renesanses formu transplantācija. Šīs formas (ordera elementi, dažādas rotājošas joslas) tika izmantotas vienīgi dekoratīvam rotājumam, gandrīz neskarot pašas ēkas gotiskās konstrukcijas. 16. gs. uz Nīderlandi sāka aicināt Itālijas būvmeistarus. Lai stiprinātu teorētisko domu, tika pārtulkots Senās Romas arhitekta un inženiera Vitrūvija darbs "Desmit grāmatas par arhitektūru".

Par jaunā stila pirmo nozīmīgāko celtni kļuva *Antverpenes rātsnams* (1561–1564). To cēlis sava laika Nīderlandes ievērojamākais arhitekts *Korneliss Floriss* (*Floris*, īst. v. *Korneliss de Vrīnts*), kā arī *Pauls Sneidinkss*. Tā ir pēc izmēriem liela, bet pēc plāna četrstūra ēka ar šauru iekšējo pagalmu. Ar horizontālām joslām celtnē stingri iedalīta četros stāvos. Pirmā stāva ārsienu plaknes apšūtas ar rustiem, un tās rotā regulāros ritmos kārtotas arkādes. Augšējos stāvos izmantoti ordera kārtojumi, kuriem mazāk konstruktīva, vairāk dekoratīva nozīme. Tiek saglabāti augstie frontoni un stāvais jumta segums.

Nīderlandes glezniecība 16. gs. iedalāma trijos aptuvenos posmos: pirmie trīs gadu desmiti, pēc tam laiks līdz 1570. g. un beidzot – gadsimta pēdējā trešdaļa. Viens no ievērojamākajiem pirmā posma

gleznotājiem bija *Kvintens Maseiss* (*Massys*, 1466–1530). Mākslinieks dzimis Lēvenā, un viņa daiļrade lielā mērā veidojusies Rogīra van der Veidena un H. Memlinga ietekmē. No 1491. g. Maseiss darbojās Atverpenē, kur ieņēma sabiedrībā augstu stāvokli. Mākslinieks atstājis vairākas altārglezņas, no kurām pazīstamākie ir divi triptihi: "*Sv. Annas altāris*" (1507–1509, Brisele, Mākslas muzejs) un "*Kristus apraudāšana*" (1508–1511, Antverpenes Mākslas muzejs). Šajos gleznojumos jūtu izpauzme – klusināta. Ķermeņu formas modelētas viegli un maigi, pozas un kustības – graciozas. Rūpīgi izstrādāta virsmas faktūra. Maseiss darinājis arī vairākas stājglezņas ar reliģiskiem sižetiem. It īpaši iemīļotas ir kompozīcijas ar Madonnu un Jēzusbērnu. Viņa Madonnas ir smalkas, trauslas būtnes ar ovālu, šauru seju un aristokrātiskām rokām. Bieži tām piešķirta sarežģītu jūtu izteiksme. Tieksme pēc reālās dzīves iespaidiem mudinājusi gleznotāju pievērsties žanra ainu tēlojumam. Visai populārs ir Maseisa darbs "*Naudas mīļējs ar sievu*" (1514, Parīze, Luvrs).

Maseiss gleznojis arī portretus, personības raksturojumam izmantojot ne vien sejas modelējumu, bet arī akcentējot pozu, skatienu, kustības, reizēm ar portretējamā personību saistītus priekšmetus. Gleznojot, piemēram, ārsta, ķīmiķa un dabas pētnieka Paracelza portretu, mākslinieks ielicis viņam rokā grāmatu, kas liecina par šā cilvēka pētniecisko dabu; savukārt fonā atveidota mazliet neparasta ainava, kas vedina uz domām, ka Paracelzs bija nemiera gars un lielāko mūža daļu pavadīja klejojumos pa visu Eiropu ("*Doktora Paracelza portrets*", 16. gs. 1. trešdaļa, Parīze, Luvrs).

16. gs. 1. trešdaļu noslēdz *Lukasa van Leidena* (*Lucas van Leyden*, ap 1489–1533)



57. att. K. Maseiss. *Naudas mijējs ar sievu*. 1514.

dailrade. Viņš ievēribu guva vispirms kā gravieris, jo viens no pirmajiem Eiropā pievērsās gravīrai<sup>1</sup> – vara grebumam,

<sup>1</sup> Gravīra – paņēmieni, kad zīmējums tiek vispirms iegrebts metāla vai koka plātnē un pēc tam mehāniski pārnesti uz papīra.

smeļot tēmas no Bībeles. Vēlāk viņu saistīja žanra motīvi, dzīvē vēroti personāži, to vides un psiholoģijas raksturojums. Plaši pazīstama ir Leidena gravīra "*Lopu kopēja*" (1510), kur mākslinieks sniedz patiesu, mazliet monumentalizētu lauku sievietes



58. att. K. Maseiss. *Doktora Paracelza portrets*.  
16. gs. 1. trešdaļa.

tēlu. Sadzīves tematika risināta arī vairākās viņa gleznās. Lielāko tiesu mākslinieka gleznojumi tomēr veltīti reliģiskām tēmām, izvēloties renesansei raksturīgus motīvus (Madonna ar bērnu, Pastarā tiesa u. c.). Tomēr arī tie nereti traktēti visai sadzīviski. Tāds, piemēram, ir "*Spreidķis baznīcā*" (ap 1521, Amsterdama, Valsts muzejs), kur galvenā uzmanība pievērsta raibā baznīcēnu pūļa daudzveidīgam raksturojumam.

16. gs. 1. pusē un vidū Nīderlandes glezniecībā vērojami dažādi strāvojumi. Bija mākslinieki, kas ļoti aizrāvās ar Itālijas paraugiem. Viņi itāliešu dižrenesances mākslinieku sasniegumus pieņēma par normu, kurai konsekventi jāseko. Lai radītu

jaunajam pasaules uzskatam atbilstošu mākslu, viņi gribēja it kā "pārvarēt" savu nacionālo savdabību un pastiprināti pievērsties antīkajam mantojumam. Turklāt šos māksliniekus ļoti saistīja Itālijas renesances mākslā tolaik pastāvošais manierisms. Šis strāvojums Nīderlandes mākslas vēsturē ieguvis nosaukumu "romānisms"<sup>1</sup>. Romānistu tomēr neko savdabīgu nespēja radīt. Romānisms īstenībā nebija pat monolīts strāvojums. Dažādu mākslinieku darbos tas izpaudās diezgan atšķirīgi (atkarībā no tā, kādiem paraugiem katrs mākslinieks sekoja). Turklāt daudzu mākslinieku daiļradē ienāca 15. gs. Nīderlandes glezniecības tradīcijas, kas izpaudās negribētā tieksmē pēc sadzīviskas tematikas. Īpaši izcēlās grupējums "*Antverpenes manieristi*". Šos māksliniekus nesaistīja ne romānistu vēsie, pēc itāliešu paraugiem sacerētie darbi, ne arī sadzīves rosināti tēli. "Antverpenes manieristu" iemīļotākā tēma bija "Austrumu zemju gudrie pielūdz Jēzusbērnus". Viņu kompozīcijām raksturīgas smalkas, rafinētas figūras, sarežģīti daudzfigūru kārtojumi, un to darbība noris kaut kādās drupās vai arhitektoniskās dekorācijās. Šajās kompozīcijās dīvaini savijas reāli vērojumi ar fantastiku, svinīgas noskaņas – ar sīkumainību.

Par redzamāko romānisma pārstāvi Nīderlandes glezniecībā tiek uzskatīts *Jans Gosārts* (*Gossaert*, saukts arī par Mabīsu, ap 1478–1536). Viņš bija apceļojis Itāliju un apguvis pie turienes renesanses meistariem zināšanas par cilvēka anatomisko uzbūvi, prasmi atveidot kailfigūras, kā arī perspektīvu. Gosārta daiļrade uzplauka

<sup>1</sup> Jēdziens "romānisms" atvasināts no vārda "Roma", jo lielākoties šie mākslinieki devās uz Romu gūt savas jaunās atziņas.

pēc 1510. g., kad viņš sāka darināt savas daudzās gleznas, kuru sīžetus ņēma no grieķu un romiešu mitoloģijas. Populārākā no šīm gleznām ir "*Neptūns un Amfitrīte*" (1516, Berlīne, Valsts muzejs), kur attēlots grieķu mīts par jūras dievu Poseidonu (romieši šo dievu pārdēvēja par Neptūnu), kas kopā ar savu brīnumdaiļo sievu Amfitrīti dzīvo jūras dzelmē, brīnišķīgā pili. Neptūnam rokā parasti ir trijzūburis, ar kuru viņš spēj gan sabangot, gan nomierināt jūru. Tomēr antīkā māksla ar tās harmoniskajām formām un līnijām palika Gosārtam nesasniedzama. Būdams labs novērotājs, viņš, atveidojot kailfigūras, vairāk ietekmējās no dabiskajā modelī saskatītajām iezīmēm, mazāk uzmanības veltīja formu vispārīnājumam un harmonijai. Mākslinieks turpināja gleznot vecajā 15. gs. glezniecības manierē, kas bija pretrunā ar viņa teorētiskajiem formas meklējumiem.

Ievērojams romānisma pārstāvis bija arī *Jans van Skorels* (*Scorel*, 1495–1562). Ar itāliešu renesanses mākslu viņš iepazinās, dzīvodams kādu laiku Itālijā (1522–1524), vēlāk darbojās Utrehtā. Viens no pazīstamākajiem Skorela darbiem ir "*Marija Magdalēna*" (1529, Amsterdama, Valsts muzejs). No Jaunās Derības ņemto personāžu mākslinieks atveidojis modernā tērpā uz plaši izvērsta Nīderlandes ainavas fona. Itālijas renesanses ietekmes šeit saskatāmas kompozīcijas rūpīgajā izvairojumā, smalkajā gaisa perspektīvas gleznojumā, atmosfēras un saules gaismas atveidojumā.

Ap 16. gs. vidu Nīderlandē spoži uzplauka portreta glezniecība. To veicināja sabiedrības lielais pieprasījums pēc portreta mākslas. Radās mākslinieki, kas savu daiļradi pilnībā veltīja tikai



59. att. J. Gosārta. *Neptūns un Amfitrīte*. 1516.

portreta žanram. Viņi gleznoja valdniekus, augstmaņus, ievērojamus valsts darbiniekus, kā arī turīgos birģerus.

16. gs. 2. pusē Nīderlandē visai plaši izplatīts kļuva grupas portrets. Tajā laikā šejienes pilsētās populāras bija t. s. strēlnieku gildes, kurām bija liela nozīme nīderlandiešu cīņās par nacionālo neatkarību. Katra šāda gilde vēlējās, lai mākslinieks padarītu to nemirstīgu. Galvenā prasība bija atveidot ikviena šās grupas locekļa portretisko savdabību, reizē

panākot visa kolektīva vienotību. Strēlnieku ģildes vēlmēm piebiedrojās arī citas ģildes un korporācijas. Grupas portretu glezniecība sākumā kļuva populāra Amsterdamā, bet vēlāk arī Hārlemā un citur. Daudz grupas portretus gleznojis Dīrks Jakobss, Dīrks Barendss un citi. Kalngalus šis portreta tips sasniedza Fransa Halsā daļradē (par to būs runa vienā no nākamajām nodaļām).

It kā pretstatā visām romānisma un manierisma pārstāvju pūlēm radīt Itālijas renesanses paraugiem tuvu mākslu ap 16. gs. vidū Nīderlandes glezniecībā spēcīgi un spontāni sāka ieviesties tēmas, kas bija vēlītas vienkāršās un trūcīgās tautas dzīvei – zemniekiem, kļaidoņiem, ubagiem un tamlīdzīgām ļaužu grupām. Izplatīti kļuva smieklīgi sižeti un no folkloras smelti motīvi. Šie gleznojumi guvuši nosaukumu "groteskais reālisms". Tā 16. gs. 2. pusē Nīderlandē patstāvību ieguva sadzīviskais žanrs, kas sevišķi spēcīgi uzplauka gadsimta

pēdējā ceturksnī. Viens no pirmajiem ievērojamākajiem šā žanra aizsācējiem bija Pīters Ārtsens (*Aertsen*, 1508–1575). Sākumā viņš darbojās Antverpenē, bet no 50. gadu beigām – Amsterdamā. Ārtsena daļradei iezīmīgas Nīderlandes agrākās glezniecības tradīcijas, liela interese par kluso dabu, bet visvairāk – par zemnieku dzīves ainām. Pat reliģiska satura kompozīcijās, kuras mākslinieks arī reizēm mēdza gleznot, dominē žanriski motīvi. Savās žanra gleznās Ārtsens ļoti bieži attēlo zemnieku sadzīvi, viņu paražas ("*Zemnieku svētki*", 1551, Vīne, Mākslas vēstures muzejs; "*Olu deļa*", 1557, Amsterdamā, Valsts muzejs). Tās ir spilgtiem krāsoņiem bagātas daudzfigūru kompozīcijas, kur dominē spēcīgas, apjomīgi modelētas figūras. Šīs ainas vienmēr saistītas ar lielu izēšanos un vitālu līksmošanos. Noteiktu vietu Ārtsena glezniecībā ieņem klusās dabas motīvi, kas reizēm gūst pārsvaru pār sadzīvisko ainu tēlojumiem ("*Zemnieki tirgū*", 16. gs. 50. gadi,



60. att. P. Ārtsens. *Olu deļa*. 1557.



61. att. P. Brēgels Vecākais. *Mednieki ziemā*. No cikla "Gadalaiki". 1565.

Vīne, Mākslas vēstures muzejs). Glezna "Gaļas skārni" (1551, Upsala, Universitātes muzejs) ar mīlīgiem šķiņķu un desu kalniem ir jau īsta grandioza izmēra klusā daba, kas pilnīgi sasaucas ar vēlākajām 17. gs. flāmu meistarų klusajām dabām.

Izcilākais Nīderlandes 16. gs. 2. puses žanra glezniecības meistars bija *Pīters Brēgels Vecākais* (*Bruegel*, 1525/30–1569), kurš sākumā darbojās Antverpenē, bet vēlāk Briselē. Viņš nebija galma gleznotājs, nav darinājis arī altārglezņas, pēc konfesijas bija katolis. Arī viņš bija rūpīgi studējis Itālijas renesanses meistarų, mācījies no viņiem kompozīcijas mākslu, cilvēka ķermeņa proporcionālo uzbūvi, gaisa perspektīvas mācību, tomēr viņš pilnīgi atsacījās no paraugu atdarināšanas

un konsekventi atainoja sava laika dzīvi un cilvēkus, viņu gaitas un izjūtas, savas dzimtenes dabu, ierosmes smeldams arī no savas tautas folkloras.

Jau savos agrīnajos darbos – zīmējumos un akvareļos, kas paver plašas lauku panorāmas, viņš atklājās kā smalks dabas norišu pazinējs. Vēlāk, jau brieduma gados, Brēgels atkal pievērsās ainavai, 1565. g. uzgleznojot ainavu ciklu "Gadalaiki", kas sastāv no četrām gleznām.<sup>1</sup> Tajā ar lielu

<sup>1</sup> Eksistē vēl otrs uzskats, ka ciklu sauca "Mēneši" un tas sastāvējis no 12 gleznām, no kurām saglabājušās piecas. Šajā apcerē akceptēts uzskats, ka ciklā bijušas tikai četras ainavas, bet kompozīcija "Siena laiks", kas glabājas Prāgas Nacionālajā muzejā, ir patstāvīgs darbs, kurš ciklā neietilpst.

glezniecisku spēku tiek attēlota daba tās nemitīgajā gadalaiku mainībā un noskaņās. Tās ir agra pavasara jausmas, kad daba tikko mostas. Koki vēl kaili, bet zeme atkususi, un tajos jau riņķo dzīvības sulas, visapkārt viegli šalko valgaiss pavasara vējš (*"Apmākusies diena"*, Vīne, Mākslas vēstures muzejs). Vasaras pilnbrieda tveice ar tās saspringto darba rosmi attēlota gleznā *"Labības pļauja"* (Nujorka, Metropolitēna muzejs). Dzidras rudens dienas noskaņas paveras kompozīcijā *"Lopu pārdzīšana no ganībām"* (Vīne, Mākslas vēstures muzejs). Vēl saule zeltī pēdējās rudenīgi sārtās lapas, bet pamalē jau kāpj tumši, draudīgi mākoņi. Un tad jau arī skatāma mazliet skumīgā ziemas noskaņu aina – *"Mednieki*

*ziemā"* (Vīne, Mākslas vēstures muzejs). Aukstā, bargā ziemas dienā pa sniega klātu pakalnu starp kailiem, sastingušiem kokiem brien mednieki ar suņu baru. Tās visas ir konkrētas Nīderlandes ainavas, kurās reizē sasniegts arī liels vispārīnājums, atklājot ikvienam šim dabas tēlam raksturīgo un tipisko. Daba Brēgelam ir vieta, kur noris cilvēka darbība. Tāpēc dabas tēlu gandrīz vienmēr papildina lauku cilvēku figūras, viņu darba un ikdienas gaitas.

Brēgela darbu personāži ir Nīderlandes parastie lauku ļaudis – zemnieki, gani, zvejnieki. Mākslinieku pievelk zemnieku ikdienas darbs, viņu saistība ar dabu, viņu smagnējie, mazliet salīkušie stāvi un dabiskais, gandrīz vai azartiskais



62. att. P. Brēgels Vecākais. *Zemnieku dancis*. Fragmentis. 1566.

dzīvesprieks. Zemnieku sadzīves tēlojumam veltītas divas mākslinieka gleznas – "Zemnieku kāzas" un "Zemnieku dancis" (abas gleznotas 1566. g., abas glabājas Vīnes Mākslas vēstures muzejā). To kompozīcija ir apbrīnojami viengabalaina. Figūras spēcīgi modelētas, gandrīz monumentalizētas, katrai piešķirts savs individuāls, mazliet hiperbolizēts raksturojums. Mākslinieks izteismīgi veido šos smagnējos stāvus, viņu robustās sejas, kustības, žestus, it kā vēloties parādīt zemnieku stihisko spēku un visa šā pūļa krāsainību. Mijas intensīvi sarkani, zili, zaļi, mēļi un brūni krāsoņi, kas spilgti izceļas uz blāvi gleznotās ainavas fona.

Pievēršoties folkloras avotiem, Brēgels radījis vairākus darbus, kur satīriskais moments tiek īpaši kāpināts. Tāda ir viņa daiļrades sākuma posmā darinātā populārā glezna "Metēņa cīņa ar gavēni" (1559, Vīne, Mākslas vēstures muzejs), kur krāšņi

attēlots tautas svētku karnevāla prieks. Metenis jeb Vastlāvji – tie ir Eiropas kristīgajām tautām pēdējie ziemas svētki pirms lielā gavēņa. Tie parasti tiek aizvadīti ar raiba karnevāla izdarībām, dejām, milzīgu izēšanos un iedzeršanu. Pēc Metēņa neizbēgami seko garais gavēņa laiks, kad gan dejas, gan bagātīgās dzīres ir liegtas. Glezna "Metēņa cīņa ar gavēni" ir daudzfigūru kompozīcija, kas ietver milzums tēlu un raksturīgu epizožu. Skatītājam paveras grandiozs, raibs ļaužu pūlis – gan zemnieki un tirgoņi, gan muzikanti un klaidoņi, gan mūki un vienkārši ziņkārīgie. Visi viņi tērpušies vai nu karnevāla kostīmos, vai arī parastajās drēbēs. Tas viss ņirb nemītīgā kustībā un krāsās, kam cauri vijas asi groteskais izdarību skatījums.

Brēgels dzīvoja laikā, kad Nīderlande bija nospiesta Spānijas virskundzībā un plosījās inkvizīcija. Tādā noskaņā radusies



63. att. P. Brēgels Vecākais. *Aklie*. 1568.

ar simboliem piesātinātā glezna "*Nāves triumfs*" (1561, Madride, Prado). Tā ir fantastiska aina, kas pēc savas ievirzes sasaucas ar H. Bosa darbiem. Gleznā skeleti uzbrūk cilvēkiem un nogalina tos. Nelaimīgie velti mēģina rast patvērumu tādā kā milzīgā peļu slazdā, kas apzīmēts ar krusta zīmi.

Dziļu sociāli filozofisku domu slēpj Brēgela alegoriskais gleznojums "*Aklie*" (1568, Neapole, Nacionālais muzejs). Evaņģēlijā paustā līdzība par to, ka aklais aklajam ceļu rāda, te izmantota, lai atklātu, kādu ļaunumu var sev sagādāt garīga akluma pārņemta sabiedrība, kas nespēj paredzēt savas rīcības sekas. Gleznā redzams, kā aklie, cits pie cita pieķērušies, gāžas lejā no augsta uzbēruma, kurp viņus norauj sev līdzī no ceļa nogājušais vadītājs. Kā kontrasts visam šim katastrofālajam notikumam, kroplo cilvēku krampjaini konvulsīvajām kustībām, viņu izbailu pilnajām sejas izteiksmēm ir mākslinieka gleznotā mierīgā, gaišā dabas ainava.

Nīderlandes 16. gs. glezniecībai bija liela nozīme. No tās vēlāk, 17. gadsimtā, izauga spožās un bagātās Flandrijas un Holandes nacionālās glezniecības skolas.

## 4. Renesanse Vācijā (15.–16. gs.)

### Renesanses aizsākumi Vācijā

Renesanses kultūras attīstība Vācijā atpalika ne vien no Itālijas, bet arī no Nīderlandes. Kad 15. gs. Itālija jau pieredzēja renesanses mākslas un tās teorētiskās domas uzplaukumu, kad Nīderlandē sāka pievērsties reālu cilvēku

un dabas attēlojumam, Vācijas māksla joprojām bija stipri reliģiska, tajā valdīja gotikas stils un viduslaiku tradīcijas. Tikai 15. gs. 30. gados jūtama neliela interese par īstenības atveidojumu. Sevišķi to var teikt par Dienvidvāciju, kur savu daiļradi pieteica tādi mākslinieki kā *Lūkass Mozers* (*Moser*), *Konrāds Vics* (*Witz*) un *Hanss Mulčers* (*Multscher*). Lai gan šos māksliniekus interesēja galvenokārt reliģiska tematika, viņiem visiem tomēr piemita arī tieksme risināt šo tematiku kā reālus notikumus. Šis apstāklis rosināja viņus meklēt jaunus izteiksmes līdzekļus, lai labāk varētu atveidot gan telpu, gan arī attēlojamo priekšmetu materialitāti. Taču šis jaunās vēsmas tolaik vēl palika lokāla parādība un nemaz neskāra Ziemeļvāciju. Kā atsevišķa parādība pastāvēja Ķelnes gleznotāja *Stefana Lohnera* (*Lochner*, 1410–1451) māksla. Lai gan viņš gleznoja gandrīz vienīgi izsmalcinātus, dekoratīvus Madonnas tēlus un lietoja zeltītus fonus, šā mākslinieka daiļradē var saskatīt arī pastiprinātu interesi par formas plastiku, par priekšmetu materialitāti. Viņa darbos mākslas pētnieki saskata Nīderlandes mākslinieka, t. s. Flemmales meistara zināmu ietekmi, tāpēc domā, ka viņš varētu būt iepazinies ar Nīderlandes mākslu.

15. gs. 2. pusē Vācijā parādījās divi izcili mākslinieki, kuri turpināja K. Vica un H. Mulčera paaudzes iesākto darbu jaunā kvalitātē. Tie bija Elzasas gleznotājs un grafiķis *Martīns Šongauers* (*Schongauer*, ap 1435–1491) un Tiroles gleznotājs un kokačīlnieks *Mihaels Pahers* (*Pacher*, ap 1435–1498). Šongauers bija slavens sava laika gleznotājs, kas atstājis daudzas altārglezņas un monumentālus sienu gleznojumus. No viņa darbiem ļoti populāra ir altārglezna "*Madonna rožu lapenē*" (1473, Kolmāras

muzejs). Šajā kompozīcijā jau iezīmējas skaidra uzbūves struktūra un jaušama formu plastika, kas piešķir darbam svinīgu diženumu. Taču mūsdienās Šongauers ir vairāk pazīstams nevis kā gleznotājs, bet gan kā izcils grafiķis.

15. gs. 30.–40. gados Johans Gūtenbergs Vācijā izgudroja grāmatu iespiešanas paņēmieni, kas ļāva izplatīt lielākā skaitā gan literatūras sacerējumus, gan zinātniskus traktātus. Līdz ar grāmatu iespiešanu Vācijā strauji attīstījās gravūra, nesen (14. gs.) Nīderlandē radusies tehnika, kas radīja iespēju grāmatām paredzētos zīmējumus pavairot daudzos eksemplāros. Izplatīti kļuva divi gravūras veidi: ksilogrāfija (kokgriezums, vēlāk arī kokgrebums) un vara grebums. Sākumā ar gravūru nodarbojās galvenokārt juvelieri (vara grebums) vai koktēlnieki (kokgriezums), bet 15. gs. 2. pusē par to sāka plašāk interesēties arī gleznotāji.

Šongauers bija viens no pirmajiem Vācijas meistariem, kas nopietni nodevās gravūrai, sasniedzot savos vara grebumos lielu māksliniecisku pilnību un izteiksmību. Viņš spēja šajos vara grebumos atveidot cilvēka ķermeņa formas, pārdzīvojumus un jūtas tik spēcīgi, ka tie varēja konkurēt ar glezniecību. Ļoti izcils darbs ir Šongauera ekspresīvi dramatiskais cikls "*Kristus ciešanas*" (ap 1480), kas ievadīja vācu grafikas uzplaukumu un reizē renesanses strāvojuma aizsākumus vācu mākslā.

Mihaela Pahera daiļrade bija veidojusies Ziemeļitālijas meistaru (it īpaši A. Mantenjas) ietekmē. Viņa altārgleznām piemīt loģiski skaidra kompozīcija, plastisks formu modelējums un konsekvents lineārs perspektīvas izmantojums, tajā pašā laikā figūru veidojumā vēl tiek saglabātas gotikai raksturīgās izstieptās proporcijas, kā tas

redzams daudzdaļīgajā *Sv. Volfganga altāra gleznojumā*, kas darināts Sv. Volfganga baznīcai Zalcē (1471–1481). Ekspresīvas, ļoti izteiksmīgas un individuāli spilgtas ir Pahera grieztās kokskulptūras jau iepriekš minētajam Sv. Volfganga altārim (kompozīcija "*Marijas kronēšana*" un atsevišķas figūras).

15. gs. beigās–16. gs. sākumā Rietumeiropā sākās asi sociāli konflikti, kas bija vērsti pret feodālismu un tā galveno balstu – Katoļu baznīcu. Izraisījās reformācijas kustība, kas visspēcīgāk izvērsās Vācijā. Šī kustība deva stimulu lielajam zemnieku karam (1525–1526). Ideoloģiski reformācijas kustību sagatavoja 15.–16. gs. humānisti. Humānisma ideju izplatīšanās visā Eiropā nesa līdzī humanitāro zinātņu, literatūras un mākslas straujāku izplatīšanos. Arī vācu mākslinieki sāka intensīvāk apgūt progresīvos Itālijas meistaru sasniegumus. Paplašinājās tematikas loks, uzplauka ainavas un portreta žanrs, modās lielāka interese par telpas apguvi. 15. gs. beigās–16. gs. sākumā jau vērojams lēcieni vācu tēlotājas mākslas attīstībā. Taču šim attīstības procesam trūka vienmērīga, visaptveroša plūduma, kad reizē uzplaukst visi galvenie mākslas veidi – arhitektūra, tēlniecība un glezniecība, kā tas notika Itālijā.

Vislēnāk renesanses formu izplatība Vācijā norisa a r h i t e k t ū r ā un vispirms saistījās tikai ar dekoratīvi ornamentālu motīvu apguvi. Tāpat kā Nīderlandē, arī Vācijā gan sakrālajā, gan laicīgajā arhitektūrā gotikai raksturīgās konstrukcijas un plānojums saglabājās visu 16. gadsimtu. Turklāt renesanses posma arhitektūra Vācijā nebija viendabīga, kas izskaidrojams ar zemes politisko sadrumstalotību. Ziemeļu apgabalos tā,

piemēram, attīstījās Nīderlandes celtniecības ietekmē. Ap 16. gs. vidu šeit darbojās vairāki Nīderlandes arhitekti. Raksturīgs paraugs šajā ziņā ir *Emdenes rātsnams* (1574–1576), kas stipri atgādina Antverpenes rātsnamu. To cēlis Antverpenes būvmeistars *L. van Stēnvinkels*. Daudz šādu sabiedriska rakstura ēku tika uzcelts Ķelnē, no kurām ievērojamākā ir *Ķelnes rātsnams*, kuram galvenās ieejas priekšā uzbūvēta arkādes veida divstāvu galerija (1569–1573, arhit. *V. Fernukens*). Vācijas dienvidrietumu daļas arhitektūrā savukārt bija jūtama spēcīga Itālijas paraugu ietekme.

Ievērojamākais renesanses piemineklis Vācijā ir *Heidelbergas pils komplekss* (1544–1568), kas ietver sevī vairākus objektus: kūrfirsta Frīdriha II halli, kūrfirsta Oto Heinriha namu un vēl vairākas citas

mazākas celtnes. Abās lielajās ēkās ievērots stingrs, proporcionāli izsvartots horizontāls dalījums trijos stāvos, kā arī dekora ritmiskais izvietojums. Izmantoti ordera elementi (kolonnas, pilastrī). Abu ēku iekšējās pagalmus ietver galerija ar renesanses formās ieturētām kolonnām. Frīdriha II halles fasādes vēl veidotas diezgan atturīgi, turpretim Oto Heinriha pils galvenā fasāde ir ļoti bagātīgi un grezni noformēta, neatstājot brīvu gandrīz nevienu sienas plaknes vietu. Logi izvietoti bieži, tos ietver renesanses garā rotātas apmales. Pilastrī mijas ar nišām, kurās novietotas statujas (fasādes autors arhit. *P. Fletners*). Ievērojami pieminekļi celti arī Strasburgā. Viens no tiem ir t. s. *Frauenhaus* (1579–1585), kuras celtniecībā piedalījies ievērojamais tālaika arhitekts *Vendels Dīterleins*, aktīvs klasiskā stila propagandētājs Vācijā (sarakstījis grāmatu "Arhitektūra").



64. att. Kūrfirsta Oto Heinriha nams. Heidelbergas pils komplekss. 1544–1568.

### Vācu renesanses spožākie gleznotāji

No tēlotājas mākslas veidiem Vācijā 16. gs. turpināja attīstīties galvenokārt glezniecība un grafika. Šajās nozarēs darbojās virkne meistaru, no kuriem spilgtākie bija A. Dīrers, M. Grīnevalds, L. Krānahs Vecākais un H. Holbeins Jaunākais.

Ar īpašu talantu un plašu interešu loku izcēlās grafiķis un gleznotājs *Albrehts Dīrers* (*Dürer*, 1471–1528). Būdams renesanses laika cilvēks, viņš izmēģināja spēkus arī arhitektūrā, nodarbojās ar fortifikācijas teorijas jautājumiem, interesējās par dažādām dabaszinātņu un humanitāro zinātņu nozarēm. Interese daudzpusības ziņā viņu mēdz salīdzināt ar Leonardo da Vinči. Dīrers atstājis arī lielu teorētisko

mantojumu – vairākus traktātus par celtniecības atziņām, par laukumu un ķermeņu mērīšanu, par pilsētu, piļu un apvidu nocietinājumiem, kā arī "Četras grāmatas par cilvēka ķermeņa proporcijām" (1528). Tajās pirmo reizi vācu mākslā izklāstīti mākslas teorētiskie pamati.

Dīrers ir dzimis Nirnbergā zeltkaļa ģimenē. Šeit viņš arī izglitojies un pavadījis lielāko savas dzīves daļu. Tajā pašā laikā mākslinieks daudz ceļojis, pabijis gandrīz visās vācu zemēs, Šveicē, Nīderlandē, kā arī Itālijā. Itāliešu meistarību darbos Dīrers īpaši apbrīnoja prasmi atveidot plaknē telpu un kailu cilvēka ķermeni. Tāpēc Itālijā viņš papildināja perspektīvas mācībā un anatomijas zināšanās. Mākslinieka galvenā skolotāja tomēr bija daba, jo viņš, tāpat kā Leonardo da Vinči, mākslu uzskatīja par vienu no izziņas formām. Dīrera mantojumā ietilpst altārglezņas, portreti, figuratīvas kompozīcijas ar reliģisku tematiku un sižetiem no antīkās mitoloģijas un literatūras, kā arī grafikas darbi. Sevišķu vērtību mākslinieks veltīja grafikai, izkopjot un bagātinot ksilogrāfijas (kokgriezuma) un vara grebuma tehniku. Viņš arī paplašināja grafikas tematikas loku, ietverot tajā no sadzīves smeltus sižetus.

Dīrera jaunības gadu augstākais sasniegums ir kokgriezumu sērija "Apokalipse"<sup>1</sup> (1498), kas aptver 16 atsevišķas lapas. Šajā sērijā mākslinieks apvieno viduslaikos pastāvējušos mistiski reliģiskos uzskatus un nākotnes vīzijas ar sava laikmeta nojausmām par Vācijā gaidāmajiem sabiedriskajiem



65. att. A. Dīrers. Četri jātnieki. No cikla "Apokalipse". 1498.

satricinājumiem. Apokalipsē aprakstītās briesmīgās bojāejas un sodīšanas ainas Dīrers papildina, ienesot tajās arī savus dabas un dzīves vērojumus (dažādus cilvēku tipus, Vācijas ainavas un arhitektūras motīvus). Tā darbība tiek pārnesta uz tagadni. Kompozīcijas sarežģītās, trauksmainās līnijas veido dīvainu rakstu, piešķirot visam tēlojumam kāpinātu eksaltāciju. Ekspresijas ziņā viena no iespaidīgākajām "Apokalipses" kompozīcijām ir "Četri jātnieki". Šie četri jātnieki simbolizē četras nelaiņas, kas uzbrūk cilvēkiem. Tās ir – mēris, karš, bads un nāve. Jātnieki auļo un traucas pāri zemei, nesdami iznīcību gan veciem, gan jauniem, bagātiem un nabadzīgiem,

<sup>1</sup> Apokalipse (gr. *apokalypsis* – atklāsmē) – viena no Jaunās Derības grāmatām, pazīstama arī ar nosaukumu Jāņa Parādīšanās grāmata jeb Jāņa Atklāsmes grāmata. Apokalipsē pareģots pasaules gals, Pastarā tiesa un Dieva tūkstošgadu valsts nodibināšanās.

valdniekiem un parastiem mirstīgajiem. Jātnieku figūras izkārtotas pa diagonāli, kas palīdz kāpināt kustību tempu un radīt nojautu par nelaiemes neizbēgamu tuvošanos.

Sērija "Apokalipse" savā laikā bija ļoti populāra, jo laikabiedri to uztvēra kā cilvēku toreizējo noskaņu iemiesojumu. Līdz ar "Apokalipsi" tapušas arī divas kokgriezumu sērijas – "Lielās ciešanas" un "Mazās ciešanas", kur Kristus vairs nav simboliski tēlots kā Dieva Jērs, kas izpērk visas cilvēces grēkus, bet gan kā vīrišķīgs jauneklis, kurš cīnās pret ļaunumu.

15. gs. 90. gadu 2. pusē Dīrers darinājis vairākus vara grebumus. Tajos mākslinieks atsakās no reliģiskas tematikas un pievēršas sižetiem, kas ņemti no antikās mitoloģijas un literatūras ("Četras raganas", "Jūras briesmonis").



66. att. A. Dīrers. *Ādams un Ieva*. 1504.

Ap 1500. g. Dīrera daiļradē notika zināms lūzums. Iepriekšējo gadu dramatismu un pat patosu nomainīja tiekšanās pēc līdzsvarotības un harmonijas, mierīga vēstījuma un liriska pārdzīvojuma. Jaušama liela interese par telpas attēlojumu un lineāro perspektīvu. Šā perioda ievērojamākais darbs ir altārglezna "Kristus dzimšana" (t. s. Paumgertneru altāris, 1502–1504, Mīnhene, Vecā Pinakotēka). Mākslinieks studē cilvēka ķermeņa proporcijas, strādā pie kaila ķermeņa atveidojuma problēmām, cenšoties iedzīvināt skaistuma klasisko ideālu. Šajā laikā top populārais Dīrera vara grebums "*Ādams un Ieva*" (1504).

Kad 16. gs. sākumā A. Dīrers iepazinās ar Venēcijas skolas glezniecību, arī viņa daiļradē pastiprinājās interese par krāsas un gaismas problēmām, viņa krāstoņu palete kļuva bagātāka. 1506. gadā tiek uzgleznota liela izmēra altārglezna "*Rožukroņa svētki*" (Prāga, Nacionālā galerija), kur kompozīcija izvērsta uz saulainas kalnu ainavas fona. Tās centrā – augstā tronī sēdošas Madonnas figūra ar Jēzusbērnu, bet visapkārt viņiem pulcējas dievlūdzejī. Daudzās figūras izvietotas harmoniskā, līdzsvarotā piramīdveida kārtojumā, kas tiecas augšup, tuvāk tronī sēdošajai Madonnai. Gleznojuma maniere maiga, krāstoņiem bagāta. Reliģisko tēmu gleznotājs šeit risina kā milzīgu grupas portretu, kurā attēlots liels skaits baznīcas donatoru. Daudzi no viņiem raksturoti konkrēti un individuāli. Tur ir redzama vācu tirgoņu grupa, šās altārglezņas pasūtītāji, pāvests Jūlijs II un ķeizars Maksimiliāns. Viņu pulkā arī paša mākslinieka portretisks atveids. Venēcijas glezniecības iespaidā gleznota arī harmoniskā, klasiski daiļā kompozīcija "*Ādams un Ieva*" (1507, Madride, Prado).

Viens no spēcīgākajiem Dīrera gleznojumiem ir diptihs "Četri apustuļi" (1526, Mīnhene, Vecā Pinakotēka). Katrā

diptiha pusē ievietotas divas apustuļu figūras. Tie ir Jānis un Pēteris un Pāvils un Marks, šie kaismīgie patiesības un taisnības



67. att. A. Dīrers. Četri apustuļi. Diptihs. 1526.

cīnītāju monumentālie tēli, kas, iemiesodami sevī milzīgu gribu, enerģiju un spēku, varēja rādīt cilvēkiem pareizo ceļu. Mākslinieka domu papildina kompozīcijas apakšmalā novietotie šo apustuļu izteicieni, kas vērsas pret viltus mācībām un viltus praviešiem.

Grafikā A. Dīrers 16. gs. 1. pusē atkal atgriezās pie dramatiskām noskaņām. Par to liecina trīs vara grebumi – "*Bruņinieks, nāve un velns*" (1513), "*Sv. Hieronīms ellē*" (1514) un "*Melanholija*" (1514), kuri mākslas zinātnē tiek uzskatīti par mākslinieka augstāko sasniegumu grafikas mākslā. Tajos vispārināti humānistu uzskati par dažādiem cilvēku dzīves un garīgās darbības aspektiem. Pirmajā kompozīcijā tverta asa konflikta situācija. Bruņiniekam no visām pusēm gatavojas uzbrukt ļauni spēki – gan sātans ar šķēpu, gan nāve, kas tur rokā smilšu pulksteni un atgādina par zemes dzīves īslaicīgumu, par tās baudu briesmām. Mākslinieks šeit iedzīvinājis stipras gribas cilvēka tēlu, kura garīgā spēka priekšā atkāpjas visi ļaunumi, pat nāve. Sv. Hieronīma tēls simbolizē humānistu radīto cilvēka ideālu, kas ziedo sevi, lai uzzinātu augstāko patiesību.

"Melanholijas" iecere pat vēl līdz šim laikam nav pārliecinoši izzināta. Mākslinieka radītais spārnotās sievietes tēls ir psiholoģiski ļoti ietilpīgs. Tas veidots no daudziem simboliem un modina dažādas asociācijas un pārdomas. Viens no skaidrojumiem ir tāds, ka ar Melanholijas tēlu mākslinieks simbolizējis augstāko būtni, ģēniju, kas valda pār tālaika cilvēku radošās domas nozīmīgākajiem sasniegumiem, tiecas iedziļināties visos Visuma noslēpumos. Taču ģēnija radošos meklējumus kavē šaubas, nemiens, vilšanās un grūtsirdība. Tēla traģismu kāpina

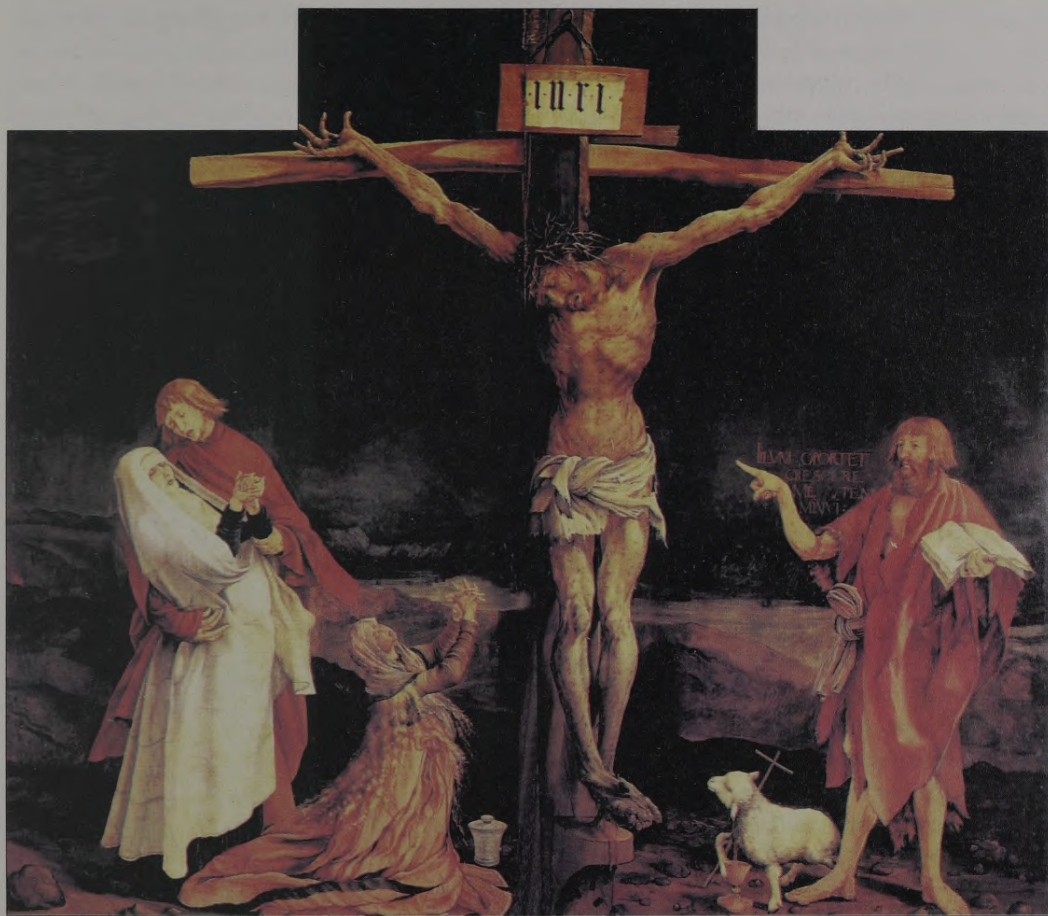
drūmās, pelēcīgās debesis, ko apmirdz komētas fosforiskā gaisma, pāri jūras līcim lidojošais sikspārnis – vientulības vēstnieks.

Lielu vietu A. Dīrera daiļradē ieņem portrets, ko viņš darinājis gan zīmējuma, gan gravīras, gan gleznojuma tehnikā. Mākslinieks galvenokārt izceļ portretējamā būtiskas rakstura iezīmes. Dīrera portretu gleznojumos jaušami tie paši meklējumu loki, kādus pārdzīvojusi viņa pārējā daiļrade. 16. gs. sākumā pēc atgriešanās no Itālijas mākslinieka interesi saistīja klasiskā ideāla meklējumi. Tolaik viņš uzgleznoja savu plaši pazīstamo "*Pašportretu*" (1500, Minhene, Vecā Pinakotēka). Portrets gleznots, veidojot spēcīgus plastiskos apjomus. Izraudzīts frontāls, statisks figūras nostatījums, rūpīgi izsvarojot visus pārējos gleznas komponentus. Valda klusināts kolorīts, pārsvarā izraudzīti tumši, brūnā gammā ieturēti krāsoņi.

Dīrera portretējamie ir dažādi un atšķirīgi. 16. gs. 20. gados, kad viņa mākslā atbalojās reformācijas skaudrās atbalsis, arī portretos parādījās jauns tipāžs. Tie bija garīgi stipri cilvēki, apveltīti ar lielu gribasspēku, kuri tiecās īstenot nākotnes ideālus. Dīrers atstājis vairākus spēcīgi raksturotus laikabiedru tēlus. Tāds ir Vitenbergas universitātes profesora, M. Lutera tuvākā domubiedra *F. Melanhtona* (1526), kā arī zinātnieka, humānista un renesanses rakstnieka *Roterdamas Erasma* (1526) portrets.

Albrehta Dīrera daiļrade vācu renesanses mākslā veidoja dominējošo līniju. Viņa ietekme uz sava laika māksliniekiem bija liela. Tā skāra ne vien Vācijas, bet arī Francijas un citu Rietumeiropas zemju mākslu.

Otrs lielākais vācu 16. gs. mākslinieks bija *Matias Grīnevalds* (*Grünevald*,



68. att. M. Grīnevalds. *Kristus pie krusta*. Īzenheimas altāris. 1512–1515.

ist. v. Matiss Neitharts, ap 1475–1528), daudzējādā ziņā spilgts kontrasts Dīreram. Viņš bija saistīts ar dažādām mistiskām, no tautas nākušām mācībām un gotikas tradīcijām, tomēr arī Grīnevalds ne mazāk spēcīgi kā Dīrers pauda sava laikmeta noskaņojumu. Viņa daiļradei strāvo cauri dumpības gars, asas izjūtas, ciešanu sāpes un pat izmisīga afektācija.

Par Grīnevalda agrīnās darbības posmu maz kas zināms. Par mākslinieku sāka

vairāk runāt pēc 1508. g., kad viņš kļuva par Maincas arhibīskapa galma gleznotāju un darbojās Zēlingenštātē (netālu no Ašafenburgas), kur ierīkoja savu darbnīcu. Grīnevalds gleznojis galvenokārt altārglezņas. Pretstatā Dīreram viņš nav nemaz pievērsies grafikai. Lai gan Grīnevalds bija Maincas arhibīskapa galma mākslinieks un darināja darbus galvenokārt pēc augstākās garīdzniecības pasūtījuma, savā glezniecībā viņš mīlēja attēlot no

tautas zemākajiem slāņiem izraudzītus tipus, turklāt raksturojot tos ļoti spilgti un reālistiski. Šie bendes, karavīri, garīdznieki, lielais ziņkārīgo pūlis tiek daudzreiz rādīti kā savā fanātismā apreibušas būtnes, kam patīk tiksmināties par cilvēku ciešanām.

Ievērojamākais Grīnevalda darbs ir t. s. *Īzenheimas altāris* (1512–1515, Kolmāras muzejs), ko viņš gleznojis pēc Īzenheimas Sv. Antonija hospitāļa pasūtījuma. Tā ir milzīga 8 m augsta trīsdalīga virotņu svētbilde. Tās atvēruma centrālo daļu aizņem Sv. Marijas figūra ar Jēzusbēru un eņģeļu koris. Abās pusēs centrālajam tēlam izvietotas pasludināšanas un Kristus debesbraukšanas ainas. Sānu virotņu iekšpusē redzami skati no Sv. Antonija un Sv. Pāvila dzīves. Pārsteidzoši iespaidīga ir virotņu ārpusē esošā kompozīcija "*Kristus pie krusta*". Ar lielu ekspresiju šeit attēlots nomocītā Kristus brūcēm klātais ķermenis. Pārdzīvotās skaudrās ciešanas pauž viņa uz krūtīm bezspēcīgi noslīgusi galva, pie krusta pienagloto roku krampjaini izplestie pirksti. Grīnevalds lieliski prot atveidot kustības, izjūt konvulsijās stingušā cilvēka ķermeni. Gleznas emocionālo iedarbību kāpina izmantotie krāsu salikumi. Notikums risināts uz drūmos toņos gleznota ainavas fona, ar ko asi kontrastē pie krusta stāvošo cilvēku krāsainie tērpi.

No literatūras avotiem zināms, ka Grīnevalds bijis saistīts ar reformācijas kustības kreisajiem slāņiem un zemnieku sacelšanās notikumiem. Pēc zemnieku kustības sakāves 1526. g. viņš tika vajāts un atbrīvots no Maincas arhibīskapa galma gleznotāja pienākumiem. Mūža pēdējos gadus (1527–1528) Grīnevalds pavadīja Frankfurtē pie Mainas un Hallē, kur arī miris.

Izcils gleznotājs un grafiķis bija arī *Lukass Krānahs Vecākais* (*Cranach*, 1472–1553). Viņš

piedzima un uzauga Augšfrankonijā vietējā gleznotāja ģimenē, veidojās spēcīgā Dīrera un Nīderlandes glezniecības iespaidā. Viņa



69. att. L. Krānahs Vecākais. *Hercoga Heinriha Dievbijīgā portrets*. 1514.

daļrades sākumposma darbos atspoguļojas patiesa dabas izjūta un tieksme pēc sižeta emocionāla risinājuma. 1505. gadā Saksijas kūrfirsts Frīdrihs aicināja Krānahu pie sevis uz Vitenbergu. Kopš tā laika mākslinieks dzīvoja un darbojās Vitenbergā, kur pildīja galma gleznotāja pienākumus līdz pat 1550. gadam.

Sākot ar 1509. g., Krānaha daļradē aizvien jutamāka kļūst Itālijas renesanses ietekme. Viņš daudzkārt pievēršas kaila sievietes ķermeņa gleznojumiem, tiecoties pēc harmoniskām proporcijām un plastiski plūstošām, noapaļotām formām ("*Venera un Amors*", 1509, Sanktpēterburga, Ermitāža).

Darbodamies Saksijas kūrfirsta galmā, Krānahs pārsvarā veica visdažādākos augstākās sabiedrības pasūtījumus. Visvairāk, protams, viņš gleznoja portretus, kam piemīt dekoratīvs, reprezentatīvs raksturs. Starp šiem portretiem izceļas visā augumā gleznotie hercoga Heinriha Dievbijīgā un viņa sievas Mēklenburgas hercogienes Katrīnas portreti (1514; Drēzdenes gleznu galerija). Tajos apvienojas figūru nosacīts traktējums, tērpu izteikta dekoratīvitāte un reizē izteiksmīgs, paties sejas vaibstu atveidojums.

Reformācijas kustības sākumā Krānahs sadraudzējās ar protestantisma dibinātāju Mārtiņu Luteru. Tā rezultātā radās vairāki šā vācu teologa, domātāja un sabiedriskā darbinieka portreti, kuriem piemīt ne viena liela vēsturiska, bet arī mākslinieciska nozīme.

Krānahs Vecākais darbojies arī grafikā, strādājis vara grebuma un ksilogrāfijas (kokgriezuma), starp citu, arī krāsainā kokgriezuma tehnikā, iespēšanai izmantojot vairākus dēļišus.

Pēdējais lielais 16. gs. vācu renesanses mākslas meistars bija gleznotājs un grafiķis

Hanss Holbeins Jaunākais (*Holbein*, 1497–1543). Viņš dzimis Augsburgā, glezniecību mācījies pie sava tēva gleznotāja Hansa Holbeina Vecākā. Jaunības gados apceļojis Ziemeļitāliju un iepazinies ar itāliešu renesanses mākslu. Kādu laiku dzīvojis un darbojies Šveicē (Bāzelē, 1515–1526 un 1528–1532), kur bijis cieši saistīts ar humānistu aprindām, kļuvis par to domubiedru, sadraudzējies ar ievērojamo nīderlandiešu humānistu Roterdamas Erasmu.

Asprātīgi un izteiksmīgi ir Holbeina Bāzelē darinātie spalvas zīmējumi Roterdamas Erasma grāmatai "*Mulķības slavinājums*" (1519), kur satīriski izsmieti viduslaiku sabiedrības tikumi un tumsonība. 1524.–1526. g. tapusi zīmējumu sērija "*Nāves deja*" (otrs nosaukums "*Nāves tēli*"), kuru koka plātnē griezis H. Litcelbergers, izcils sava amata pratējs (iespiesti Lionā 1538. g.). Sērijā alegoriskā veidā atspoguļoti Zemnieku kara notikumi Vācijā un tā noskaņas. Nelielā izmēra kompozīcijas (6,5 × 5 cm) caurstrāvo filozofiskas pārdomas, sociālas un antiklerikālas idejas. Holbeins šeit ietvēris gandrīz vai visu tālaika Vācijas kārtu, profesiju un vecuma cilvēku tipus. Viņi visi aizņemti savos darbos un izpriecās, bet laikmets ir bargs, un visiem uzglūn nāve, pārsteidzot gan pie dzīru galda, gan strādājot tīrumā. Tēlojumiem skan cauri ironija un patētika, satīra un traģēdija.

1526. g. Holbeins ar Roterdamas Erasma rekomendāciju devās uz Angliju pie turienes humānistiem un kādu laiku (ar pārtraukumiem) uzturējās angļu humānista, utopiskā sociālista Tomasa Mora namā. 1536. g. viņš kļuva par Anglijas karaļa Indriķa VIII galma mākslinieku. Holbeins Jaunākais nomira Londonā mēra epidēmijas laikā.

Reliģiska satura darbus Holbeins ir gleznojis maz un, ja arī gleznojis, tad bieži vien tajos izcēlis cilvēciskās, pasaulīgās iezīmes. Gleznojot kādu pasūtītu altārgleznu, tā viņam kļūst gandrīz vai par ģimenes portretu, kā tas, piemēram, redzams pazīstamajā "*Birģermeistara Meijera Madonnā*" (1525–1526, Darmštate), kur pasūtītāja, viņa sievas un meitu portreti ieņem svarīgāku vietu nekā pašas altārglezņas tēli.

Vislielāko ieguldījumu Holbeins devis portreta žanrā, kļūdamas par vienu no ievērojamākajiem renesanses laika portretistiem. Jau Bāzeles laikā viņš daudz zīmēja un gleznoja vietējos parastos pilsoņus un humānisma pārstāvjus. Holbeinam piemīt saasināta spēja uztvert cilvēku garīgo dzīvi un raksturus, prasme nevainojami atveidot viņu individuālos vaibstus, vienlaikus ieskicējot arī portretējamā sociālo piederību. Mākslinieka portretu kompozīcijas daudzveidīgas. Portretējamie tverti dažādās pozās un kustībās. Tie gleznoti uz dažādiem iekštelpu foniem, kuri papildināti ar klusās dabas motīviem (grāmatām, dažādiem rīkiem, mūzikas instrumentiem u. tml.). Par vienu no ievērojamākajiem Holbeina Jaunākā Bāzelē gleznotajiem portretiem tiek uzskatīts "*Roterdamas Erasma portrets*" (1523, Parīze, Luvrs). Portretējamais šeit attēlots profilā, sēžam savā kabinetā pie galda un rakstām. Pustumsā grimstošajā telpā tiek izgaismotas tikai zinātnieka rokas un intelektuālā, nervozā, mazliet skeptiskā smaidā savilkta seja.

Tie portreti, ko Holbeins Jaunākais darinājis Anglijā, pildot galma mākslinieka pienākumus, nedaudz atšķiras no iepriekšējiem, jo tiem zināmā mērā tiek uzspiestas galma gaumes prasības. Šie

portreti iegūst reprezentatīvu, mazliet monumentalizētu noskaņu. To formāti kļūst vertikāli, jo tas dod iespēju detalizētāk atveidot tērpus un daudzos aksesuārus. Dominē portretējamo frontāli nostatījumi, žesti kļūst vienveidīgi. Taču arī šie Holbeina gleznotie galminieku un augstmaņu portreti izceļas ar neizskaistinātu patiesīgumu. Mākslinieka sniegtais raksturojums joprojām ir ass, trāpīgs, reizēm pat ironisks. Parādes tērpu detalizētais attēlojums un dekoratīvitate nenomāc portretējamā individualitāti un raksturu. Starp šajā laikā gleznotajiem portretiem par izcilākajiem tiek uzskatīti Francijas sūtņa (Londonā) Š. Moreta, karaļa sievu – Džeinas Seimūras un Klēves Annas, kā arī paša karaļa Indriķa VIII portreti.



70. att. H. Holbeins Jaunākais. Francijas sūtņa Šarla Moreta portrets. 1534–1535.



71. att. H. Holbeins Jaunākais. Klēves Annas portrets. 1539–1540.

"Francijas sūtņa Šarla Moreta portrets" (1534–1535, Drēzdenes gleznu galerija) pārsteidz ar spēcīgo cilvēcisko raksturojumu. Tas ir gudrs, valdonīgs, nesalaužamas gribas cilvēks, kam savu zīmogu uzspiedušas arī laikmeta kaislības. Portrets gleznots tumšajos un tumšbrūnos krāsoņos, kas kontrastējoši saskaņoti ar tērpa baltajiem ielāsmojumiem un piešķir visam tēlam dižu nopietnību. "Džeinas Seimūras portrets" (1536, Vīne, Mākslas vēstures muzejs) atklāj jaunu un simpātisku seju. Lieliskais un greznais tērps šeit it kā pat izceļ portretējamās personas dvēseles skaidrību. Karaļa nākamās sievas "Klēves Annas portrets" (1539–1540, Parīze, Luvrs)



72. att. H. Holbeins Jaunākais. Anglijas karaļa Indriķa VIII portrets. 1539–1540.

ļauj ielūkoties jaunās, nopietnās vācu princeses sejā un domāt par cilvēku nežēlīgajiem likteņiem. Politisku apsvērumu dēļ, lai izveidotu Anglijas un Vācijas savienību, Klēves hercogistes princesei Annai bija jāklūst par Anglijas karalieni. Šajā sakarā Holbeins Jaunākais devās uz Vāciju, lai gleznotu karaļa topošās līgavas portretu. Pēc portreta Indriķim VIII Anna patika, bet pēc kāzām intīmajā dzīvē – ne. Viņš to noraidīja, un laulība tika anulēta. Tā kā neilgi karalienes godā pabijušajai karalienei netika atļauts aizbraukt no Anglijas, viņai daudzus gadus bija jānodzīvo trimdā un jānoskatās karaļa turpmākās laulību ceremonijas un uzdzīve.

Individuālā raksturojuma ziņā visai daudzietilpīgs ir arī paša karaļa "Indriķa VIII portrets" (1539–1540, Roma, Nacionālā galerija). Karalim portreta gleznošanas laikā

bija jau aptuveni 50 gadu, viņu mocija podagra. Stāsta, karalis bijis tik resns, ka "viņa kamzoli varēja ietilpināt trīs tuklus vīrus". Portretā asi tverta viņa izplūdusi izvirtuļa seja, ārēji it kā mierīgie individuālie vaibsti ļauj saskatīt valdnieka nežēlīgo, cietsirdīgo dabu. Pēc viņa pavēles Tauerā no bluķa bija noripojusi ne viena vien pavalstnieka galva.

Īpašu vietu Holbeina mantojumā ieņem visos viņa dzīves posmos darinātie zīmējumi – eļļas gleznu un fresku studijas, kā arī portretu skices, kas glabā mākslinieka tiešos iespaidus.<sup>1</sup> Tie liecina par mākslinieka izcilajām zīmētāja dotībām. Šie zīmējumi darināti spalvas, tušas vai zīmuļa tehnikā, ietonēti ar ogli, sangīnu vai krāsainiem krītiņiem. Tie ir lakoniski un portretiski izteiksmīgi.

Ar Hansa Holbeina Jaunākā nāvi izbeidzās vācu renesanses mākslinieku spožā plejāde. Līdz ar Zemnieku kara traģiskajām beigām un feodālās reakcijas uzvaru Vācijā apsīka arī vācu renesanses glezniecības uzplaukums, bet 16. gs. 2. pusē visa Vācijas māksla ieslīga dziļā stagnācijā.

## 5. Renesanse Francijā (15.–16. gs.)

15. gadsimtu Francijas mākslas kultūrā var uzskatīt par tādu kā pārejas periodu. Šajā gadsimtā gotika Francijā iegāja jaunā – savas attīstības pēdējā posmā, kas, kā jau iepriekšējā sējumā minēts, ieguva nosaukumu "liesmojošā gotika". Jaunu katedrāļu celtniecība apsīka, galvenā vērība

tika veltīta veco kulta ēku paplašināšanai un izgreznošanai. Plašāk nekā iepriekš attīstījās laicīgā arhitektūra. Cēla galvenokārt rātsnamus. Radās arī jauns arhitektūras tips, pilsētas turīgo slāņu savrupmāja, ko tolaik dēvēja par hoteli. Tieši laicīgajā arhitektūrā arī vispirms parādījās jaunās renesanses iezīmes. Līdztekus stāvajiem jumtiem un smailloka arkām ieviesās atklātas pusloka arkādes, ēku skaidri tektoniskie dalījumi stāvos, kaut arī ļoti daudz kas saglabājās no iepriekšējā gotikas posma (gan uzbūvē, gan rotājumā).

### Pirmie franču renesanses gleznotāji

Visspēcīgāk renesanses idejas 15. gs. ienāca franču glezniecībā, to veicināja ciešie Francijas un Nīderlandes (Flandrijas) kultūras sakari. Šajā laikā Flandrijā darbojās Jans van Eiks, kura daiļrade atstāja uz franču 15. gs. glezniecības meistariem lielu ietekmi. Franču glezniecība kļuva laicīgāka, modās interese par konkrētām dabas parādībām, radās objektīvāks dabas vērojums, parādījās vairāk izkopts zīmējums, košākas krāsas. Šīs ietekmes tuvināja frančus nīderlandiešu māksliniekiem. Parādījās arī vairākas franču vietējās glezniecības skolas, it īpaši Francijas centrālajos novados.

15. gs. Francijā darbojās vairāki ievērojami gleznotāji, no kuriem spilgtākais bija *Žans Fukē (Fouquet)*, ap 1420–ap 1481), kurš dzīvoja un darbojās Tūrā. 15. gs. 40. gados viņš aizbrauca uz Romu, kur tuvāk iepazīs ar Itālijas renesanses sasniegumiem un ieguva plašas zināšanas par lineāro perspektīvu. Fukē tipiskākās iezīmes bija divas: spēcīga plastisko formu

<sup>1</sup> Zīmējumi glabājas Londonā, Vindzoras pils Karaliskajā bibliotēkā.



73. att. Ž. Fukē. *Madonna ar Jēzusbērnu*. Melēnas diptiha labā puse. Ap 1450.

izjūta un tieksme pēc kompozīcijas skaidrības un izsvartības.

Fukē bija izcils portretists. Viņa gleznotie portreti ir ļoti patiesi un atveido portretējamā raksturīgās individuālās iezīmes. Sejas modelētas plašiem otas vilcieniem, izceļot tikai galveno un raksturīgāko. Fukē meklē portretos arī izteismīgu siluetu, kaut gan visumā tiek saglabāts zināms figūras statuārisms. Portretējamie bieži attēloti lūgšanas brīdī, sevī iegrimuši, kas tomēr nekavē māksliniekam saskatīt un izcelt modeļa būtiskās rakstura iezīmes.

Par ievērojamāko šā gleznotāja darbu tiek uzskatīts t. s. *Melēnas diptihs* (ap 1450), kas vēlāk sadalīts divās patstāvīgās daļās. Tā kreisajā pusē attēlots ievērojamais Francijas valsts darbinieks *Etjēns Ševaljē ar savu patronu Sv. Stefanu* (Berlīne, Dalems), bet labajā pusē – "*Madonna ar Jēzusbērnu*" (Antverpenes Mākslas muzejs). Dievmātes tēlu mākslinieks traktē savdabīgi. Tas nav pierastais, savas misijas apziņā apgarotais Sv. Marijas tēls, bet gan 15. gs. moderna franču skaistule, kuras cieši piegulošais ņieburs atsedz krāšņu kailu krūti. Sejas plastiskās formas veidotas plašiem otas triepieniem, apgērbs krit brīvās krokās. Iegērbs pelēcīgi zilā tērpā ar kažokādām izrotātā mantijā, Madonnas stāvs majestātiski izceļas uz sarkanīgā fona. Un tikai eņģeļu – ķerubu figūras, kas pulcējas ap Madonnas troni, ļauj nojaust tēla dievišķo esamību. Pēc dažu mākslas pētnieku domām, māksliniekam par Madonnas modeli kalpojusi Francijas karaļa Kārļa VII mīlākā Agnese Sorela.

Dziļš portretisks raksturojums piemīt diptiha kreisajā pusē attēlotajam Etjēna Ševaljē tēlam, kas gleznots Fukē iemīļotajā dievlūdēja pozā. Tas ir skarbs, padzīvojis,

sevī koncentrējies cilvēks, rūpju izvagotu seju. Viņam blakus stāvošais Sv. Stefans arī tēlots kā konkrēta persona, savās domās iegrimis. Abu personāžu tuvību raksturo Sv. Stefana roka, kas saudzīgi uzlikta uz Etjēna Ševaljē pleca. Tēlojumam piemīt precīzs zīmējums, stingri iezīmētas silueta līnijas, izsvartots kompozicionālais kārtojums. Abas figūras gleznotas izmeklētā krāsu gammā – tumši melnos, sarkanos un zeltainos toņos, kas labi izceļas uz gaišā fona.

Fukē darinājis arī lieliskas grāmatu miniatūras. Pēc sava rakstura un smalkā izpildījuma tās atgādina brāļu Limbūru darbus. Atšķirība tomēr tā, ka Fukē tēlojot vairāk izvērsē reālo telpu, tā piešķirot savām miniatūrām stājdarbu raksturu. No mākslinieka darinātajām miniatūrām sevišķi izceļas tās, ar kurām viņš rotājis Jozefa Flāvija rokrakstu "*Jūdejas senatne*" (1470–1476, Parīze, Nacionālā bibliotēka) un Etjēna Ševaljē "*Stundu grāmatu*" (1452–1460, Šantiji, Kondē muzejs). "*Jūdejas senatne*" tēlotās kauju ainas ir pilnas episka diženuma. Ar apbrīnojamu meistarību atveidotas karaspēka masas, daudzās karotāju kolonnas.

Savos miniatūru gleznojumos Fukē mīl attēlot arī ainavas. Sevišķi izteismīgas tās ir Etjēna Ševaljē "*Stundu grāmatā*" – Vecās Derības un Evaņģēlija sižetos, kur paveras gan ciemi un pilsētas, gan meži un upju ielejas. Taču, lai arī kādas miniatūras Fukē gleznotu, visur viņš tajās ienes Francijas motīvus, tās pilsētas, namus, savas dzimtās pilsētas Tūras ainavu.

15. gs. beigās Francijā darbojās vēl arī kāds cits ievērojams gleznotājs, t. s. *Mulēnas meistars*, kuru daļa pētnieku saista ar *Žana Kluē Vecākā* (*Clouet, ?*–ap 1500) vārdu. Viņš dzimis Nīderlandē, sākumā dzīvojis un

strādājis Briselē, bet vēlāk pārcēlies uz Franciju – Mulēnas pilsētu, kur uzgleznojis savu ievērojamāko darbu – trīsdaļīgu altārgleznu pilsētas katedrālei (1498–1499).

Altārgleznas centrālo daļu aizņem kompozīcija "Dievmātes slavināšana", bet uz sānmalām attēloti ceļos nometušies donatori – altārgleznas dāvinātāji ar saviem



74. att. Ž. Fukē. *Etjēns Ševaljē ar patronu Sv. Stefanu*. Ap 1450.

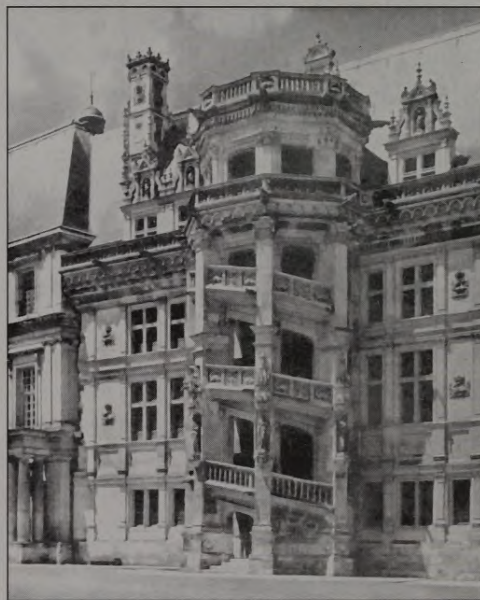


75. att. Mulēnas meistars (Ž. Kluē Vecākais). Dievmātes slavināšana. Altārglezņas centrālā daļa. 1498–1499.

garīgajiem aizgādņiem – svētajiem. Kompozīcija "Dievmātes slavināšana" tiek uzskatīta par franču 15. gs. glezniecības šedevru. Gleznojuma centrā – Marija ar Jēzusbērnu. Dievmātes galvu kronē divi eņģeļi, tērpušies garās, baltās drānās, bet visapkārt centrālajai figūrai lokveida kārtojumā grupējas vēl 12 eņģeļi, kas dzied slavas dziesmas. Dievmātes tēls apgarots, sirsnīgs, visam gleznojumam piemīt liriska, poētiska noskaņa. To rada izsmalcinātais gleznošanas paņēmiens, veiksmīgi izmantotie gaismas efekti, ietverot Dievmātes tēlu savdabīgos gaismas lokos.

### Franču renesanses celtnes un to meistari

Sākot ar 16. gs., humānisma un renesanses idejas Francijā nostiprinājās.



76. att. Ž. Surdo, D. da Kortona. Francijas karaļa pils t. s. Fransuā I korpuss Bluā. 1515–1524.

Šo procesu veicināja Francijas rīkotie karagājieni uz Itāliju. Tie deva daudziem iespēju plašāk iepazīties ar Itālijas mākslu. Tā kā renesanses kultūra Francijā veidojās tajā laikā, kad Itālijā tā bija jau sasniegusi savu briedumu, tad dabiski, ka Itālijas mākslas ietekmes Francijā bija spēcīgas un 16. gs. parādījās visos mākslas veidos.

16. gs. Francijas arhitektūrā var saskatīt divus galvenos posmus: pirmais aptver laiku no 16. gs. sākuma līdz 40. gadiem, bet otrais – gadsimta vidū un otro pusi. Pirmajā posmā jauno celtniecības paņēmienu apguvē liela nozīme bija tiešai itāliešu meistarību līdzdarbībai. Jaunā celtniecība vispirms izvērās Luāras upes ielejas apgabalā.

Pirmais nozīmīgākais objekts bija karaļa jaunā pils izbūve Bluā (arhīt. Žaks Surdo un Domeniko da Kortona). Blakus jau agrāk uzceltajam Ludviķa XII korpusam, kur vēl



77. att. Ž. un D. Surdo, P. Nevē u. c. Šamboras pils. 1519–1540.

dominēja gotiskās uzbūves sistēma un par renesanses klātbūtni vēstīja vienīgi atsevišķi dekoratīvi elementi, tika uzcelta jauna pils daļa, t. s. *Fransuā I korpuss* (1515–1524), kas bija jau jauna tipa būve. To īstenībā var uzskatīt par pirmo renesanses celtni Francijā, lai gan dažas gotikas iezīmes vēl tomēr saglabājās. Sevišķi interesantas ir šā korpusa pagalma puses fasādes. Dienvidu fasādi trijos horizontālos stāvos stingri sadala divas balustrāžu rindas, savukārt slaidie, renesanses garā ieturētie pilastri sadala stāvus vertikāli. Fasādes augšdaļu noslēdz bagātīgi rotāta dzega. Savdabīgs šās fasādes elements ir daļēji uz āru izvirzītais tornis ar vaļējām vītņu kāpnēm. Arī torni vairākos stāvos

sadala balustrādes, kas izvietotas slipi, tā iezīmējot kāpņu virzību uz augšu un ienesot celtnes tektonikā dinamiskus ritmus. No ārpuses torņa izvirzījumu rotā dažādas plastiskas maskas, emblēmas un pat skulpturāli veidojumi. Bluā pils kāpnes kļuva par paraugu daudzām citām vēlākajām Francijas renesanses laika celtnēm.

Visievērojamākā Francijas renesanses posma celtnē ir *Šamboras pils* (1519–1540, arhit. *Žaks un Denī Surdo, Pjērs Nevē u. c.*). Tas būtībā ir jauns ārpusētas villas tips, paredzēts medību un izpriecu izbraukumiem. Arī Šamboras pilī vēl saglabājās daži nocietinātām pilīm raksturīgi elementi (iekšējais slēgtais



78. att. P. Lesko, Ž. Gužons. *Luvra pils*. Rietumu fasāde. Sākta celt 1546.

pagalms, grāvji ar paceļamiem tiltiem). Taču tajā saskatāmas arī daudzas jaunas būtiskas iezīmes. Pils bija veiksmīgi iekļauta milzīga, ar mūri nožogota parka vidū, un tās kopējais siluets ar daudzajiem torniem un tornīšiem, jumtiem, dūmvadiem un jumta izbūvju logiem visai izteiksmīgi iekļāvās parka ainavā. Šis Šamboras pils augšējās daļas fantastiskais dekoratīvais efekts to saista vēl ar gotisko tradīciju. Taču pats pils uzbūves četrstūra plāns ir stingri simetrisks un regulārs, ēkas korpuss tiek noteikti iedalīts stāvos, bet visus trīs stāvus savukārt šķeļ simetriski izvietoti pilastri.

Karaļa Fransuā I laikā 60 km attālumā no Parīzes tika uzcelta vēl arī *Fontenblo pils* (1528–1540), ko vēlāk, līdz pat 19. gs., nemitīgi pārbūvēja. Sākotnēji tika uzbūvēts t. s. Ovālais pagalms, ap kuru grupējās karaļa apartamenti, starp tiem divas zāles – *Henrija II galerija* un t. s. *Odiseja galerija*, kā arī *Baltā zirga pagalms*<sup>1</sup>. Abus pagalmus savienoja galerija, kas ieguva nosaukumu – *Fransuā I galerija*. Liela uzmanība tika veltīta iekštelpu apdarei.

16. gs. 40. gados Francijas arhitektūrā notika lielas pārmaiņas. Šajā laikā sāka darboties vairāki izcili franču meistari. Tādi

bija *Pjērs Lesko* (*Lescot*, ap 1510–1578), kas arvien strādāja kopā ar dekoratīvās tēlniecības meistarū *Žanu Gužonu* (*Goujon*, ap 1510–ap 1568), kā arī *Filibērs Delorms* (*Delorme*, ap 1512–1570). Sāka veidoties franču arhitektūras teorētiskās domas pamati. 1547. g. tika izdots franču tulkojumā Senās Romas celtniecības speciālista Vitrūvija traktāts par arhitektūru. 1567. g. iznāca paša Delorma teorētisks apcerējums "Filibēra Delorma arhitektūra", kur viņš izklāsta savus pētījumus Itālijas renesanses arhitektūrā (vēlāk tika atkārtots vairākos izdevumos).

Celtniecība sāka pastiprināti izvērsties Parīzē. Ievērojamākā celtnē, pie kuras šajā laikā strādāja Lesko (kopā ar Gužonu), bija Parīzes centrā iecerētā *Luvra pils* (sākta 1546). Jaunā pils tika projektēta un celta vecās, nocietinātās gotiskās pils vietā.<sup>2</sup>

Jaunā pils ēka pēc plāna bija iecerēta četrstūra veidā ar iekšēju pagalmu, ap kuru grupējās vairāki korpusi. Visgreznākās bija pagalma puses fasādes, no kurām tagad saglabājušies tikai fragmenti. Pēc šiem fragmentiem (it īpaši pēc tiem, kas atrodas dienvidu pusē) pētnieki spriež par visas ēkas ieceri. Atšķirībā no 16. gs. sākuma celtnēm Luvra jaunās pils korpusa fasāžu kompozicionālo struktūru nosaka stingri, pēc klasiskiem principiem veidoti orderi. Tā ir bijusi trīsstāvu celtnē ar līdzsvarotu fasādes horizontālo un vertikālo dalījumu. Divus apakšējos stāvus šķeļ puskolonnas, ko augšmalā noslēdz dzega un virs tās

<sup>1</sup> Nosaukums radies no tā, ka te bija novietota jātnieka statuja.

<sup>2</sup> P. Lesko un Ž. Gužona uzceltais jaunais korpuss tagad ietilpst milzīgajā Luvra ēkā, kas vēlāk ir daudzkārt paplašināta un pārbūvēta. Mūsdienās tur atrodas viens no ievērojamākajiem mākslas muzejiem pasaulē.



79. att. Ž. Gužons. *Nimfu strūklakas cilņi*. 1547–1549.

novietotais ažūrais rotājums. Fasādēm plaši izmantots arī dekoratīvais skulpturālais rotājums – kara un miera alegoriju tēli, antīko dievu figūras un spārnotie ģēņiji. Šie rotājumi darināti zemcilņa tehnikā, rādot figūras drosmīgos rakursos, kas liecina, ka mākslinieks labi pazinis gan cilvēka ķermeņa uzbūvi, gan perspektīvas likumības. Dienvidu puses fasādes centrālā daļa, kas mazliet izvirzīta uz āru, ar savu arhitektonisko uzbūvi un plastiskā

rotājuma formām atgādina romiešu triumfa arku.

Delorma celtās ēkas saglabājušās maz. Viena no tām bijusi *ārpilsētas pils Anē* (1552–1560), par kuru tāpat var spriest tikai pēc fragmentiem, t. i., pēc vārtiem, kas ved parādes pagalmā, un pēc galvenā korpusa centrālās daļas.<sup>1</sup> Anē pils vārti atgādina

<sup>1</sup> Lieli fragmenti no Anē pils fasādes 19. gs. sākumā pārvesti uz Parīzes Mākslas skolas pagalmu.

trīsdaļīgu triumfa arku. Tajā izmantotas stabilas doriskās kolonnas, kuras balsta augstu atiku, ko vainago ažūra kaluma režģis ar skulpturālu rotājumu.<sup>1</sup>

Centrālajam portālam savā laikā bijuši izmantoti trīs orderi: apakšā – doriskais, virs tā joniskais, bet augšā – korintiskais. 16. gs. 2. puses celtniecību Francijā mēdz dēvēt arī par franču dižrenesansi, kas gan stipri atšķiras no dižrenesanses Itālijā. Tomēr šis 16. gs. 2. puses celtnes Francijā liecināja, ka renesanses principi bija dziļi apgūti.

Ievērojama loma franču renesanses arhitektūras dekoratīvajā apdarē bija jau minētajam tēlniekam Ž. Gužonam. Viens no viņa patstāvīgajiem tēlniecības darinājumiem bija "*Nimfu strūklakas*" cilņi (1547–1549). Strūklaka tika uzcelta Parīzē pēc pilsētas municipalitātes pasūtījuma par godu karaļa svinīgai iebraukšanai Parīzē 1549. g.

Tā bija viegla taisnstūra celtnes, ko veidoja septiņu posmu arkāde (tās arhitektonisko daļu bija projektējis Lesko). Arkādi greznoja starp pilastriem izvietoti marmorā cirsti zemcilņi. Uz sešiem no tiem bija attēlotas vieglās drānās tērtas nimfas poētiski apgarotām sejām. Dailās būtnes tur krūkas, no kurām list ūdens. Cilņu plastisko formu izpildījums virtuozs. Nimfu kustības brīvas un graciozas. Figūrām raksturīgas izstieptas proporcijas un izsmalcinātas, daudzveidīgas pozas. To tēri krīt vieglās, vijīgās krokās, kas piešķir visai kompozīcijai lielu atraisītību. Pārējos cilņus rotāja ūdenī nirstošu najādu<sup>2</sup>, trītonu<sup>3</sup> un amoru atveidi. "*Nimfu strūklaka*" līdz mūsdienām nav saglabājusies. Tās cilņi atrodas Luvrā.

Pēdējais nozīmīgākais Gužona darbs bija Luvra jaunās pils skulpturālais rotājums (1548–1562), kas organiski saplūst ar ēkas arhitektoniskajām formām. Cilņi izvietoti ne vien uz pils ārējām fasādēm, bet arī

iekštelpās. No iekštelpu darinājumiem slavena ir lielās zāles muzikantu loža, kuru tur četras marmora kariatīdes (sakarā ar to zāle iedēvēta par Kariatīžu zāli).

## Fontenblo skola

No glezniecības veidiem Francijā 16. gs. 2. pusē attīstījās galvenokārt monumentāli dekoratīvā glezniecība. Te izšķiroša nozīme bija Itālijas glezniecības ietekmei. Karalis Fransuā I bija liels tēlotājas mākslas cienītājs un atbalstītājs, viņam piederēja milzīga sava laika izcilāko Itālijas gleznotāju darbu kolekcija. Ceļojot un iekārtojot jau minēto Fontenblo pili, viņš 16. gs. 30. gados ataicināja no Itālijas māksliniekus – *Džovanni Batistu Roso* (*Rosso*, 1494–1540) un *Frančesko Primatičo* (*Primaticcio*, 1504–1570). Tie abi bija izcili dekoratīvās mākslas meistari, bet reizē arī itāliešu manierisma strāvojuma pārstāvji. Ar šo gleznotāju, kā arī ar itāliešu tēlnieka B. Čellīni ierašanos Francijā manierisma stilistiskais strāvājums Francijas karaļa Fransuā I galmā kļuva dominējošais. Gleznotāju Roso un Primatičo vadībā strādāja daudzi vietējie mākslinieki. Tādā veidā franču mākslā (it īpaši glezniecībā) tika ienesta virkne

<sup>1</sup> Mūsdienās vārtus rotā kāda B. Čellīni kalta Fontenblo pils cilņa kopija ("*Diāna ar briedi*").

<sup>2</sup> *N a j ā d a s* – sengrieķu mitoloģijā nimfām līdzīgas būtnes, kas mīt tekošos ūdeņos un rūpējas par dabas dzīvinošajiem spēkiem.

<sup>3</sup> *T r i t o n s* – sengrieķu mitoloģijā jūras dieva Poseidona un skaistās Amfitrītes dēls. Kad Trītons pūš savā gliemežvāka taurē, šīs skaņas sacel jūrā vētru. Trītonu attēlo vai nu kā vecu vīru, vai arī kā jaunekli, kuram kāju vietā ir zivs aste. Romas valsts laikā par trītoniem sauca daudzas fantastiskas jūras būtnes ar jaunekļa izskatu un zivs asti. Šos tēlus plaši izmantoja dekoratīvi monumentālajā tēlniecībā un glezniecībā.

jaunu motīvu, formu un paņēmieni, pretstatot "jauno manieri" agrākajai gotikas "barbariskajai gaumei". Tā radās šī īpašā franču monumentāli dekoratīvās glezniecības Fontenblo skola, kurai raksturīgi no antīkās mitoloģijas smelti sižeti, virtuozs zīmējums, brīvs, izsmalcināts gleznojums, mazliet manierīgi traktētas figūras izstieptām proporcijām un sarežģītās pozās. Lielu vietu Fontenblo skolas meistarū daiļradē ieņēma kailas sievietes figūras gleznojums, kas līdz tam franču gleznotāju darbos gandrīz nemaz nebija sastopams. Fontenblo skolas pārstāvju freskas bija virtuozī gleznotas, bet krāsās pabālas. Tās parasti tika ietvertas cilnī darinātos plastiskos ietvaros, kur šīs sieviešu kailās figūras dīvaini saplūda ar daudzveidīgajiem ornamentālajiem motīviem.

Ar Roso vārdu vairāk ir saistīta Fransuā I galerija, kuras sienas bagātīgi klāj gan figurāli, gan ornamentāli gleznoti motīvi, kas mijas ar plastiskiem iestarpinājumiem. Pie Odiseja galerijas gleznojumiem galvenokārt strādājis Primatičo. Šās zāles freskām ir sarežģītas kompozīcijas, slaidās, pagarinātās proporcijās gleznotās sieviešu figūras veido savdabīgu rakstu. Šiem gleznojumiem trūkst jebkādas monumentalitātes. Diemžēl visi minētie gleznojumi sākotnējā veidā nav saglabājušies. Par tiem spriež tikai pēc daudzajiem kompozīciju sagatavošanas zīmējumiem un gravīrās sastopamajiem atveidiem.

### Sasniegumi portreta mākslā

No stājglezniecības veidiem Francijā 16. gs. galvenokārt attīstījās portrets, kura uzplaukumu visvairāk veicināja galma aprindas. Franču gleznotāji šajā laikā

turpināja tās pašas tradīcijas, ko jau iepriekš bija aizsākuši Žans Fukē, Žans Kluē Vecākais un citi. 16. gs. sevišķu izplatību guva ar zīmuli zīmētie portreti, kas parasti bija kolorēti ar sangīnu vai akvareli. Tiem piemita augsts māksliniecisks izpildījums un artistiska prasme atveidot cilvēka raksturu un jūtu izpausmes. Zīmētie portreti 16. gs. bija izplatīti arī Itālijā, tāpat citās Rietumeiropas zemēs, taču nekur tie nesusniedza tik konkrētu tēla traktējumu kā Francijā, kur tie spēja nostāties līdzās vācu un nīderlandiešu lielo portretistu gleznotajiem darbiem. Zīmētais portrets Francijā izvērtās pat par pilnīgi patstāvīgu žanru.

Viens no ievērojamākajiem franču portreta (kā gleznotā, tā zīmētā) meistariem bija Žans Kluē Jaunākais (Clouet, ap 1485–1541).



80. att. Ž. Kluē Jaunākais. Fransuā I portrets. Ap 1525.

Sākumā viņš dzīvoja un darbojās Tūrā, bet no 1529. g. – Parīzē, kur kļuva par karaļa Fransuā I galma mākslinieku. Ž. Kluē Jaunākā portreti ir plastiski ļoti izteiksmīgi, tēlu traktējums monolīts un ass. Viņš atstājis veselu virkni individuāli spilgti raksturotu galma dāmu un kavalieru portretu. Ar trāpīgu un pārlicinošu raksturojumu izceļas arī mākslinieka zīmētāis "*Roterdamas Erasma portrets*" (1520, Šantiji, Kondē muzejs). Plaši pazīstams ir mākslinieka gleznotais Francijas karaļa "*Fransuā I portrets*" (ap 1525, Parīze, Luvrs). Karalis šajā portretā parādās visā savā spožumā. Tajā ar Kluē Jaunākajam piemītošo objektivitāti un precizitāti atveidota viņa individuālo vaibstu savdabība un rakstura iezīmes. Šajā portretā atspoguļojas gan karaļa drošsirdība, gan viņa godkārība, viltība un saldkaire, gan izsmalcinātā greznība, kādā jau tolaik slīga Francijas galms. Atturīgās krāsās, smalkās krāstoņu attiecībās gleznots karaļa krāšņais tērps.

Ž. Kluē Jaunākā māksla, it īpaši viņa zīmējumi, bija paraugs, kam sekoja daudzi tālaika franču gleznotāji. Šā mākslinieka pēdās gāja arī viņa dēls *Fransuā Kluē (Clouet)*, ap 1516–1572), kurš tiek uzskatīts par izcilāko Francijas 16. gs. gleznotāju. Pēc tēva nāves viņš ieņēma Francijas galma mākslinieka vietu un savā dzīvē iemantoja lielu slavu. Viņu apdziedājuši franču renesanses laika liriskas pārstāvji, bet viens no viņiem – Pjērs Ronsārs pat veltījis F. Kluē veselu dziedājumu, nosaukdams mākslinieku par "mūsu Francijas godu".

F. Kluē talants visspilgtāk izpaužas portretā. Mākslinieka darinātie portreti iezīmīgi ar ļoti reālistisku tēla traktējumu. Kompozicionāli tie tvrti visai brīvi, un tiem piemīt spilgts individuālo iezīmju un garīgā

satvara raksturojums. F. Kluē daudz portretējis galma ļaudis un karaļa ģimenes locekļus, taču nevienā no portretiem rūpīgi izgleznotie tērpi un dārglietas neaizēno individuālo raksturojumu. Vairākkārt mākslinieks portretējis Francijas karali Kārli IX – gan kā pusaudzi un jaunekli, gan arī kā pieaugušu cilvēku. Par ļoti veiksmīgu tiek uzskatīts eļļas tehnikā gleznotais "*Kārļa IX portrets*" (1566, Vīne, Mākslas vēstures muzejs), kur portretējamā trauslajā figūrā un bālajā, bezasinīgajā sejā mākslinieks patiesi saskatījis jaunajam valdniekam piemītošo egoismu, cietsirdību un prasību pēc padoto bezierunu paklausības.

Atšķirīgs personības raksturojums sniegts "*Mācīta aptiekāra Pjēra Kita portretā*" (1562, Parīze, Luvrs). Portretējamais šeit rādīts sēžam savā kabinetā pie galda. Priekšā izklātais herbārijs labi raksturo šā cilvēka garīgās intereses, viņa profesiju un arī sociālo stāvokli. Atbilstoši tēla stingrajai, skarbajai būtībai izraudzīts kolorīts, ko veido melnie, zaļie un zeltainie krāsoņi.

Starp gleznotajiem portretiem sevišķi izceļas līdz pusei attēlotais "*Austrijas Elizabetes portrets*" (ap 1571, Parīze, Luvrs). Tas ir jaunas, no valdošās aristokrātiskās vides nākušas sievietes tēls, ietērpts greznās drānās, ar dārgu diadēmu ap galvu. Mākslinieks īpaši izcēlis jaunās sievietes seju, viņas trauslos sejas vaibstus. Sievietes skatiens saspringti raugās skatītājā. Darbs gleznots tīrās, piesātinātās krāsās un pats atgādina it kā dārgakmeni.

16. gs. 60. gados Francijā sākās iekšējie nemieri, kas izpaudās asiņainos ticības karos. Šās katoļu cīņas ar hugenotiem<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> H u g e n o t i – vispārīgs apzīmējums franču protestantiem.



81. att. F. Kluē. Austrijas Elizabetes portrets. Fragments. Ap 1571.

kuras turpinājās vairāk nekā trīsdesmit gadu (1562–1594), satricināja Francijas valsts vienotību un izraisīja zemē gan ekonomisko un politisko, gan kultūras pagrimumu. Šo notikumu rezultātā apsika arī mākslas dzīve. 16. gs. beigās gandrīz izbeidzās monumentālu ēku celtniecība. No 1584. g. pārstāja eksistēt Fontenblo glezniecības skola. Celtniecība atjaunojās tikai pēc ticības karu izbeigšanās, kad 1598. g. tika parakstīts Nantes edikts. 17. gs. radās jaunas valstiskas formas un līdz ar to arī aizsākumi jaunam mākslas stilam.

## 6. Ziemeļu renesanse un tās izpausmes Baltijas zemju arhitektūrā un tēlotājā mākslā (16. gs.–17. gs. sāk.)

Kad 15. gs. beigās–16. gs. sākumā itāliešu humānisma un renesanses idejas sāka izplatīties Ziemeļeiropā, tās, uzslāņojoties šeit jau pastāvošajām mākslas tradīcijām, modificējās, radot savu renesanses variantu, t. s. *ziemeļu renesansi*, kas kļuva par visas Ziemeļeiropas tālaika valdošo stilu. Ziemeļu renesanse, izplatīdamās tolaik ar vēsturiskiem un politiskiem notikumiem piesātinātā laikmetā, atteicās no renesanses arhitektūras un mākslas klasiskajiem ideāliem. Pretēji šo ideālu harmonijai, simetrijai un līdzsvarotībai tā ienesa asimetriju, subjektīvi izjustus arhitektonisko un kompozicionālo kārtojumu ritmus.

Liela nozīme ziemeļu renesanses veidošanās gaitā bija Rietumeiropas vēlās renesanses posmā tapušajam manierisma

stilistiskajam strāvojumam, kuram piemita tieksme pēc eksaltācijas, pēc dižrenesanses meistarū rokraksta subjektīva pārspilējuma. Ziemeļu renesanses mākslā manierisma strāvojums izpaudās galvenokārt kā arhitektonisko formu dekors ar tam raksturīgajiem ornamentālā rotājuma motīviem. Manierisma ideju straujo izplatību visā Eiropā veicināja, pirmkārt, radniecīgais laikmeta gars, otrkārt, itāliešu manieristu tolaik plašā darbība ārpus Itālijas un, treškārt, manierisma strāvojuma pārstāvju (it īpaši Nīderlandes mākslinieku) albumi – zīmējumu un vara grebumu lapas, kas popularizēja manieristu izstrādātos motīvus un paraugus. No šiem albumiem plaši izplatījās manierismam raksturīgā ornamentika – lenšu vijumi un satinumi (t. s. rolverks), kā arī "auss skrimstalas ornamenti" – sarežģīti plastisku formu locījumi, kas atgādina cilvēka auss ārējo veidojumu. Tā manierisma strāvojums Ziemeļeiropas renesanses mākslā kļuva par vispārēju parādību, nekur neizveidodams īpašas vietējās skolas.

Tādi paši savā būtībā, kā tagad noskaidrots pēdējos pētījumos, bija arī tajā laikā gan Ziemeļeiropas arhitektūrā, gan tēlotājā mākslā sastopamie pēcgotikas stilistiskie strāvojumi. Arī tie ir patstāvīga, savdabīga stilistiska tendence, kas vērojama visā ziemeļu renesanses lokā. Arī šo parādību veicināja vēlās renesanses tieksme pēc dekoratīvisma, kas ļāva tai sasaisīt stilizētas gotikas motīvus ar manierisma strāvojumu. Šajā ziemeļu renesanses straumē iekļāvās gan Zviedrijas, Dānijas, Norvēģijas, gan arī toreizējās Livonijas zemju (Latvijas, Igaunijas) māksla. Lietuvas arhitektūru un mākslu ziemeļu renesanses parādības skāra maz.

**Latvija.** Ziemeļu renesanses plašāka izplatība Latvijas teritorijā bija visai sarežģīta un nemitīgās karadarbības dēļ īstenojās ar lielu nokavēšanos, t. i., tikai 16. gs. beigās–17. gs. 1. pusē, pēc Livonijas kara (1558–1583). Tad arī notika renesanses laika militārās un civilās būvniecības jauno, konstruktīvo ideju apgūšana, kā arī arhitektonisko un dekoratīvo formu pārņemšana. Jaunās idejas ienāca gan ar Vācijas, gan Polijas, gan Zviedrijas un Nīderlandes celtniecības un mākslas paraugiem. Arī Latvijas teritorijā 16. gs. beigās aizsākās jaunu pilsētu – Bauskas (1584) un Jaunjelgavas (1592) plānošana, kuras idejas smēla Polijas un Lietuvas pilsētībūvniecības praksē. Renesanses idejas tika īstenotas arī Rīgas priekšpilsētu jaunā, skaidrā, simetriskā plānojuma struktūrā (1650, autors zviedru arhitekts J. Rodenburgs). Ir dati, ka arī Daugavpils 17. gs. vidū plānota līdzīgi ideālai pilsētai. Taču Baltijas zemju toreizējā situācijā (it īpaši Latvijas un Igaunijas teritorijā) renesanses ideālo pilsētu un ideālo nocietinājumu ideju realizācija bija nevienmērīga un nekoncekventa.

Ziemeļu renesanses posms Latvijas teritorijā atstājis vairākas sakrālās celtnes, dažus piļu arhitektūras paraugus, tāpat vairākas sabiedriskās, dzīvojamās un noliktavu ēkas. Sakrālās celtnes visvairāk sastopamas Kurzemē. Tās ir pēc apjoma nelielas luterāņu baznīcas, kuru ārējām būvformām piemīt liela vienkāršība un atturība, ko kompensē iekštelpu greznā apdare. Reizēm tas ir ar tikla vai zvaigžņu velvēm klāts griestu segums, kā tas redzams, piemēram, *Jelgavas Sv. Trīsvienības baznīcā* (1574–1615), bet visvairāk greznība tiek panākta ar iekštelpu iekārtas priekšmetu (altāru, kanceļu, kungu solu)

bagātājiem plastiskajiem kokgriezuma rotājumiem.

Raksturīga ziemeļu renesanses ēka ir *Rīgas Sv. Jāņa Kristītāja baznīcas altāra daļas piebūve* (1587–1589, būvmeistars G. Frēze). Sai būvei ārēji vēl piemīt dažas no gotikas aizgūtas iezīmes, piemēram, no ķieģeļiem mūrētā trīsšķautņu apsīda, taču logu plašās ailas un to augšējie pusloka formas noslēgumi jau liecina par renesansei raksturīgām iezīmēm. Arī iekštelpu noformējumā saskatāmi renesanses elementi, kas modificēti ziemeļu renesanses garā: velvju pusloka arkas balstās uz toskāniskā ordera kolonnām, kam piemīt pagarinātas proporcijas, turpretim kolonnu pamatnes ir nesamērīgi augstas un masīvas.

Tāds pats ziemeļu renesansei raksturīgs piemērs ir arī *Kuldīgas Sv. Katrīnas baznīca* (1654–1672). Divi tās portāli šķietami tiecas uz gotiku, taču iekštelpās dominē no gotikas pilnīgi atšķirīgs velvju traktējums, citas proporcijas: pazemās kolonnas novietotas uz augstām, platām pamatnēm, kas bagātīgi noklātas ar plastisko dekoru – rustiem un oriģinālām vāzēm.

Laikmeta ietekmē savu veidolu sāka mainīt arī feodāļu pils, zaudējot cietokšņa raksturu un iegūstot vairāk reprezentatīvas iezīmes. Nozīmīgākie saglabājušies šā laika piļu paraugi Latvijas teritorijā ir *Bramberges muižas komplekss* (17. gs. 1. puse) un *Bauskas ordeņa pils jaunā piebūve* (1580–1596). Šajā piebūvē jau saskatāmas renesanses palaco tipa ēkas iezīmes, ko raksturo greznās kāpnes, apmetuma apdare un plastiskā dekora rotājumi.

Rīgas civilajā arhitektūrā jaunie ziemeļu renesanses principi pirmām kārtām parādījās kā pārmaiņas fasādes dekoratīvajā apdarē, kas visvairāk izpaudās gotisko zelmiņu pārbūvē, tiecoties to



82. att. Rīgas Melngalvju nama fasāde. 1590–1625. Ēka atjaunota 1999.

pakāpes un fiales aizstāt ar volūtām un rolverka ornamenta vijumiem. No Rīgas tālaika sabiedriskajām un dzīvojamām ēkām kā spilgtākie piemēri minami trīs. Tie ir birģermeistara N. Ekes būvētā konventa ēka (1594–1596, Skārņu ielā 20/22), Rīgas Melngalvju nama fasādes pārbūve (1590–1625) un "Trīs brāļu" ansambļa vidējā dzīvojamā ēka (17. gs. sāk., Mazā Pils ielā 19).

Greznākā un iespaidīgākā *zelmiņa apdare* tika īstenota *Melngalvju namam*, kas kļuva par izcilu ziemeļu renesanses arhitektūras pieminekli ne vien Latvijā, bet arī visā Baltijas reģionā. Jau ap 1590. g. galveno pakāpjveida zelmīni sāka pārveidot,

nosedzot tā ārējās šķautņainās malas ar akmeni kaltām volūtām, dažādiem profilējumiem, maskām un citiem izgreznojumiem. Zelmiņa plastiskā apdare turpinājās arī vēlākajos gadu desmitos. Lielākie izbūves darbi norisa ap 1610. g., un tos, domājams, veica no Lībekas ieceļojušais tēlnieks un toreizējais Rīgas būvmeistars *Bernts Bodekers*. Laikā no 1619. g. līdz 1625. gadam fasādi papildināja vēl ar citiem smilšakmenī darinātiem rotājumiem – piramīdām, vāzēm, pilnplastikas karavīru un lauvu figūrām, kā arī ar metālā ažūri kaltām augoša raksta formām.

Par Melngalvju nama fasādes stilistiku izteiktas dažādas domas. Vieni tas atgādināja Gdaņskas arsenāla ēku, citiem – Brēmenes Melngalvju namu, vēl citiem – dažas Lībekas sabiedriskās celtnes. Šī nevienprātība kļūst likumsakarīga, ja atceramies, ka daudzas tālaika fasāžu greznojuma formas bija izstrādātas arhitektūras parauggrāmatās, pēc kurām vadījās lielākā daļa Ziemeļeiropas celtnieku un plastiskās apdares veidotāju.<sup>1</sup>

Paraugalbumu zīmējumi un gravīras ietekmēja arī Livonijas zemju tēlniecības un glezniecības norises. Ievērojamu mākslinieku oriģinālkompozīcijas spēja pasūtīt tikai aristokrātijas pārstāvji, ļoti bagāto pilsētu birģeri un augstāko klerikālo aprindu cilvēki, kā tas bija Itālijā, Vācijā un Francijā. Livonijā tik turīgu aprindu nebija, tāpēc šeit arī sakrālajā tēlniecībā un glezniecībā lielākā daļa darbu tika radīti pēc zīmējumiem un iespiedgrafikas paraugiem. Mākslinieki no tiem iespaidojās tieši vai arī

<sup>1</sup> Latvijas teritorijā visvairāk izplatīti bija Vendela Dīterlina (Nirnberga, 1598), Hansa Vredemana de Vrīsa (Antverpene, 1581; Amsterdamā, 1630), Sebastjāno Serlio (Antverpene, 1546; Amsterdamā, 1548) paraugalbumi.

improvizēja kompozicionālos paņēmienus un pieskaņoja krāsas.

No ziemeļu renesanses laika tēlniecības darbiem būtu pirmām kārtām pieminamas Rīgas Sv. Jāņa Kristītāja baznīcas piebūves fasādē esošās *Jāņa Kristītāja un Salomes skulptūras* (1587–1589). To autors nezināms, bet, pēc pēdējiem pētījumiem spriežot, tas bijis saistīts ar Nīderlandes renesanses tēlniecības tradīcijām.

Līdzvērtīgi ir arī memoriālās tēlniecības pieminekļi, kas saglabājušies *Nurmuīzas baznīcā* (kapa plāksne G. fon Firkšam un viņa sievai, 1603), *Straupes baznīcā* (kapa plāksne G. fon Rozenam, 1590) un *Neretas baznīcā* (kapa plāksne G. fon Efernam, 1593). Ziemeļu renesanses stilistikai radniecīgi tēlniecības darbi ir arī jau minētā B. Bodekera smilšakmenī cirstās epitāfijas Rīgas Mazās ģildes locekļiem (1604), T. Rīģemanim (1609), K. fon Tizenhauzenam un M. fon Efernai (1611) – visas atrodas Rīgas Domā. Tas pats jāsaka arī par epitāfijām F. fon Drahenfelsam (ap 1607, atrodas Dobeles luterāņu baznīcā) un F. Ringenbergam (1611, atrodas Sv. Pētera baznīcā Rīgā). Tajās izmantoti Kornelisa Florisa un Hansa Vredemana de Vrīsa ornamentu albumos proponētie paraugi. Par to liecina epitāfiju vispārīgā kompozīcija, to plastiskās formas un rotājums.

Ar tēlnieciskā izpildījuma meistarību izceļas t. s. *Ekes cilnis*, daudzfigūru kompozīcija, kas iemūrēta birģermeistara N. Ekes celtās konventa ēkas sienā. Tās sīžetam izmantots Jaunās Derības motīvs, kas stāsta, kā Kristus aizstāvējis Mariju Magdalēnu pret farizejiem, kas gribējuši viņu nomētāt ar akmeņiem. Pēdējie pētījumi norāda, ka arī šis cilnis nav oriģināldarbs mūsdienu izpratnē. Gan

kompozicionālais kārtojums, gan figūru rakursi un pat detaļas aizgūtas no H. Golciusa un J. Sādelera vara grebumu lapām. Ir izteiktas domas, ka cilnis varētu būt darināts Igaunijā, tēlnieka Ārenta Pasera darbnīcā.

Ziemeļu renesanses ideju iestrāvots darbs ir arī *Rīgas Lielās ģildes Līgavas kambarī esošais kamīns* (1633), kura skulpturālos veidojumus veicis no Reinzemes Rīgā ieceļojušais tēlnieks *Mihaels Rapenekers*. Tās ir piecas alegoriska satura apaļskulptūras un viens cilnis, kura sīžetā atspoguļota mirstošā tēva pamācība dēliem par kopā turēšanās lielo spēku. Šī alegorija pauž Eiropas humānisma literatūrā bieži izmantoto motīvu, ka visa veida panākumi gūstami tikai vienprātībā.

Nīderlandes meistarū iespieddarbu paraugi izmantoti arī vairākos dzīvojamo namu portālos. Rīgā tāds ir t. s. *Ūlenbroka portāls*<sup>1</sup>, kas tagad atrodas Jaunielas 22. nama pagalmā (darināts ap 1590–1600), tāpat arī portāls, kas savā laikā no Doma laukuma pārcelts uz Latvijas Universitātes ēku (darināts ap 1650), un citi. Savā sākotnējā vietā atrodas *Rīgas pils erkera* (1649), kas bagātīgi rotāts ar joslās-kārtotiem plastiskiem cilņiem. Šo cilņu autors ir no Mēklenburgas Rīgā ieceļojušais tēlnieks *Daniels Ankermanis*. Cilņos izmantoti tajā laikā vēlās ziemeļu renesanses ēku apdarē populārie groteskas ornamentī, auss skrimstalas motīvi, kā arī emocionāli pārspīlētas briesmoņu maskas, kas mijas ar gluži reālām karavīru un sieviešu figūrām.

Renesanses posmā Latvijas teritorijā uzplauka arī dekoratīvā koka tēlniecība, kurai piemita gan stājmākslas, gan arī lietišķās

<sup>1</sup> Portāla nosaukums pēc kādreizējā nama īpašnieka uzvārda.

mākslas raksturs. Ap 17. gs. vidu šeit (it īpaši Kurzemes novadā) darbojās vairāki izcili kokačigālnieki un kokgriezēji, kas darināja iekštelpu iekārtas priekšmetus bagātāko draudžu (Struteles, Ēdoles,

Jaunpils, Bērsteles, Zlēku u. c.) baznīcām. Šie darbi tapuši laikposmā no 1644. g. līdz 1654. g. un savā mākslinieciskajā izveidē ir savstarpēji visai radniecīgi. Pēdējā laika pētījumi liecina, ka tos varētu būt darinājis



83. att. D. Ankermanis. Rīgas pils erkera cilņi. 1649.

kokgriezējs un kokačelnieks Francis Hopenshtets, izmantojot vācu grafiķu F. Unteīča un G. Krammera paraugu albumus. No šiem ansambļiem ar savu ekspresīvo izteiksmību un dekoratīvītāti sevišķi izceļas *Ēdoles* (1648) un *Zlēku* (1648–1652) baznīcu altāru, kanceļu un kungu solu bagātīgie plastiskie greznojumi.

Augsta mākslinieciska vērtība piemīt *Rīgas Doma ērģeļu prospektam*, kuru 1600.–1601. g. griezis Gdaņskas ērģelbūves meistars *Jākobs Rābs*. Prospekts pēc savas arhitektoniskās uzbūves atgādina daudzstāvu torni, ko bagātina plastiskās antropomorfās maskas, laikmetīgās drānās tērtas figūras (domājams, šeit attēloti Rīgas rātskungi), kā arī grotesku un dažādu augu ornamentu plastiskie veidojumi. Kompozīcijas augšdaļā izvietotās eņģeļu figūras, tāpat Kristus augšāmcelšanās ainā redzami skulpturālie tēli, domājams, ņemti no 16. gs. 1. puses vācu un nīderlandiešu meistaruru paraugalbumiem.

Par ziemeļu renesanses nozīmīgākajiem glezniecības pieminekļiem Latvijas teritorijā tiek uzskatīti divi darbi: *Tērvetes baznīcas altārglezna "Golgāta"* (1614) un *"Kurzemes hercoga Vilhelma portrets"* (1615). "Golgāta" ir Tērvetes baznīcas virotnu altāra centrālā daļa, ko, iespējams, gleznojis Gdaņskas gleznotājs *Īzaks van der Bloke*, pēc izcelsmes nīderlandietis. Kompozīcijas pamatā izmantotas iepriekš minētā Nīderlandes mākslinieka Hendrika Golciusa divas vara grebuma lapas, kuru personāžu apvienojums vienā darbā devis jaunu harmoniski saskanīgu daudzfigūru kompozīciju ar apjomīgiem figūru apveidiem un spožu lokālkrāsu sabalsojumu. Portreta žanru pārstāv Kurzemes hercoga Vilhelma ģimietne, kas gleznota visā augumā. Darba autors nav



84. att. *Golgāta*. Tērvetes baznīcas altārgleznas centrālā daļa. 1614.

zināms. Portretējamais attēlots greznā, pompozā tērpā, aiz kura pazūd cilvēka personības raksturojums.

Latvijas teritorijā sastopami arī dažādi baznīcu solu, ērģeļu lukturu un kanceļu apgleznojumi, kuros izmantoti Eiropas renesanses kultūrā tolaik izplatītie alegoriska satura stereotipi, kas pauž kristīgās morāles prasības, grēku nožēlu, pēcnāves pestīšanu u. tml. 16. gs. visā Eiropā ļoti izplatīta bija t. s. emblemātika – savdabīgs literāri māksliniecisks žanrs, kurā galvenais bija emblēma (kāda jēdziena vai atziņas simbolisks atveids), kam parasti tika pievienota arī lakoniska devīze vai didaktisks teksts. Tā radās dažādu autoru simbolos ietvertas jēdzienu vai atziņu kompozīcijas, kuras iespieda un pavairoja

un vēlāk izmantoja par paraugiem. Arī Latvijas bibliotēkās glabājas vairāki šādi Vācijā un Nīderlandē 16. gs. iespiesti emblēmu krājumi.

Šādas brīvi variētas un kombinētas emblēmas izmantotas Saldus rajona *Gaiķu baznīcas solu gleznojumos* (kopskaitā 26), kas darināti temperas tehnikā uz koka (17. gs. 80. gadi). To uzdevums bijis, izmantojot renesanses humānisma kultūrai raksturīgos simboliskos tēlus, stiprināt draudzes ētiskos kritērijus. Kādā gleznojumā, piemēram, redzama vista, kas sargā no vanaga cāļus. Blakus esošais teksts vēsti: tāpat kā vista sargā savus cāļus, tā valdnieks sargā savu tautu. *Gaiķu baznīcas gleznojumiem* izmantotās emblēmas ņemtas no Nirnbergas ārsta, literāta un dabaszinātnieka J. Kammerariusa sastādītā emblēmu un tekstu krājuma.

**Igaunija.** Igaunijas arhitektūrā un mākslā renesanses formas parādījās jau 16. gs. 1. pusē līdz ar humānisma ideju izplatību. Arhitektūrā tās vispirms izpaudās dzīvojamo un sabiedrisko ēku komfortablākā plānojumā un izveidē, labākā telpu izgaismojumā. Ēku fasādēs, kā arī iekštelpās ieviesās jauni dekoratīvi elementi. Taču plašāku izplatību tas viss neguva.

1524. g. Igaunijā uzvarēja reformācija, taču drīz vien zeme tika ierauta ilgstošā karadarbībā. Livonijas kara (1558–1583) rezultātā 1561. g. notika Igaunijas zemju jauna pārdalīšana. Ziemeļigauniju ar Tallinas pilsētu ieguva Zviedrija, bet Dienvidigaunija (līdz ar Latvijas Vidzemes daļu un Latgali) nonāca Polijas valdījumā. 17. gs. jaunu karu rezultātā Zviedrija ieguva savā varā visu Igauniju.

Nelabvēlīgo apstākļu dēļ Igaunijas teritorijā aptuveni no 1530. g. līdz 1630. gadam celtniecība gandrīz apstājās. Arī vēlāk mazāk



85. att. Ā. Pasers. Tallinas Melngalvu nama fasāde. 1597.

cēla, bet vairāk pārbūvēja un no jauna izrotāja vecās ēkas. Šī rosme visvairāk izpaudās trijās lielākajās pilsētās: Tallinā, Narvā un Tartu. Tāpat kā Latvijā, arī Igaunijas zemēs dominēja ziemeļu renesanses formas, kuru idejas ieplūda galvenokārt no Nīderlandes, Zviedrijas, Vācijas un Polijas.

Renesanses garā pārbūvētās ēkas Igaunijā saglabājušās maz. Ievērojamākais šā laika arhitektūras piemineklis ir *Tallinas Melngalvu nama fasāde* (1597). Tās autors ir Nīderlandes arhitekts un tēlnieks *Ārents Pasers*, kurš Tallinā bija ieradies jau 16. gs. 80. gadu sākumā.



86. att. H. fon Ākens. Kapa piemineklis zviedru maršalam Ulofam Riningam. Tallinas Doma baznīca. Ap 1594.

Nama fasādes centrālais komponents ir portāls ar rustotu arku un pilastriem. Virs portāla paceļas akmenī kalts Melngalvju brālības ģerbonis. Fasādes zelmini no abām pusēm ietver volūtas – renesansei raksturīgais sagrieztais, vijīgais lentes ornamenti. Frīzes, kas šķeļ fasādes plakni, izceļ renesanses arhitektūrai raksturīgos horizontālos ritmus. Simetriski izsvartots ir arī logu izvietojums. Fasādi grezno atturīgs skulpturālais rotājums. Starp 1. un 2. stāvu stiepjas horizontāla josla, kur novietoti četru Hanzas kantoru (Briges, Novgorodas, Londonas un Bergenas) ģerboņi. Mazliet augstāk, starp otrā stāva logiem, atrodas cīļņi ar melngalvju jātnieku figūrām, kas atveidotas turnīra cīņas pozā. Zelminī redzamas trīs skulpturālas figūras: pašā augšā, centrā – Kristus tēls, bet mazliet zemāk, Kristum abās pusēs – Taisnības un Miera alegorijas.

Pie renesanses laikā celtajiem pieminekļiem pieder arī *Tallinas rātsnama torņa smaile* (1627–1628, arhī. G. Grafs). Narvā šajā laikā izplatījās jauns dzīvojamās

ēkas tips, kam bija raksturīgs izstiepta četrstūra plānojums un monumentālas parādes durvis.

16. gs.–17. gs. 1. puse ir laiks, kas Igaunijā saistās ar memoriālās akmens tēlniecības uzplaukumu. Sakarā ar humānisma ideju izplatību radās lielāka interese par cilvēka personību. Līdz ar to izplatību guva arī memoriālā tēlniecība, kur nozīmīga vieta bija ierādīta cilvēka tēlam. Viens no agrīnākajiem ievērojamiem šā laika memoriālās tēlniecības pieminekļiem ir Tallinas tirgoņa Hansa Pāveta kenotafs<sup>1</sup> (1513–1516). Tā autori ir Vestfālenes meistars *Hinriks Bildensnīders* un polis *Klements Pāle* (atrodas Tallinas Sv. Olava baznīcā pie Sv. Jaunavas Marijas kapelas ārējās sienas). Pēc vispārīgās kompozicionālās uzbūves šis kenotafs vēl atgādina gotikas posmam raksturīgo virotņu altāri, bet pēc cilvēka tēla traktējuma un bagātīgajām gaismēnu mijām tajā jau jaušamas renesanses iezīmes. Pavisam kenotafā ir astoņas cīļņu plāksnes ar daudzfigūru veidojumiem.

Jaunas vēsmas memoriālajā akmens skulptūrā ienesa arī jau minētais *Ā. Pasers*. 1585.–1595. g. viņš darināja *kapa pieminekli zviedru karavadonim grāfam Pontusam de la Gardi un viņa laulātajai draudzenei* (atrodas Tallinas Doma baznīcā). Piemineklis sastāv no sarkofāga, uz kura vāka novietotas grāfu pāra skulpturālās figūras. Pieminekļa sastāvdaļas savstarpēji veiksmīgi komponētas, figūru formu proporcijas harmoniski izsvartotas. Jāpiebilst, ka Pasers radījis vietējās tēlniecības skolu, kuras ietekme bija jūtama līdz pat 17. gs. vidum.

<sup>1</sup> Kenotafs (grieķu *kenotaphion* – tukšs kaps) – kaps bez apbedījuma; kapa piemineklis svešumā mirušam, kritušam vai bez vēsts pazudušam cilvēkam.

Otrs ievērojams tēlniecības meistars, kas darbojās 16. gs. 2. pusē Tallinā, bija *Hanss fon Ākens*, kura daiļrade bija saistīta ar poļu mākslas tradīcijām. Nozīmīgākais Ākena darbs ir *kapa piemineklis zviedru maršalam Ulofam Riningam* (ap 1594, atrodas Tallinas Doma baznīcā). Piemineklis komponēts sienas nišā. Šis memoriālās tēlniecības tips bija radies Itālijā un 16. gs. plaši izplatījās Polijā. Atšķirība tā, ka poļu pieminekļos nišā parasti bija novietota apaļskulptūra, bet Rininga pieminekli figūra cirsta plakancilnī.

Akmens ciļņi (ģerboņi, īpašuma zīmes) 16. gs.–17. gs. sākumā bieži rotāja arī lielāko pilsētu turīgo birģeru namu ieejas.

Turpināja attīstīties arī dekoratīvā koka tēlniecība. Tika darināti kokā griezti altāri, kanceles, durvis. Izcils darbs Tallinā ir *Sv. Nikolaja baznīcā esošie rātes locekļu krēsli*, ko rotā izteiksmīgi un meistariski kokā griezti delfīni, vijīgu augu motīvi un medaljoni. Te redzami arī izteiksmīgi figurāli cilvēku atveidi (Ādams un Ieva, ķēniņš Dāvids u. c.). 1622.–1631. g. Tallinā darbojās arī Jelgavas meistars *Tobiass Heinca*, kurš darinājis *Tallinas Sv. Nikolaja baznīcai kanceli* (ap 1624), bet *Keilas baznīcai – altāri un kanceli* (1632).

16. gs. Igaunijā izplatījās memoriālās mākslas veids – epitāfija, ko darināja gan ar tēlnieciskiem, gan gleznieciskiem līdzekļiem. Ļoti izplatītas bija epitāfijas ar mirušā portretisku gleznojumu. Tallinas mākslas muzejā glabājas t. s. *Melngalvju epitāfija* (1561, autors *L. Glandorfs*), kas veltīta Livonijas kara laikā bojā gājušajiem Melngalvju brālības locekļiem. Gleznojums veikts uz dēļa. Kompozīcijas centrā atrodas krustā sistā Jēzus figūra, bet fonā paveras tālā perspektīvā gleznota kara aina. Jēzum pie kājām grupējas kritušie brāļi, kas atveidoti portretiski. Par jaunajām

renesanses vēsmām te liecina ainavas perspektīvais gleznojums, kā arī mirušo portretiskie atveidi.

Spilgtas pēdas Igaunijas tālaika glezniecībā atstājis vietējais meistars *Mihaels Zitovs* (1469–1525). Pats vērtīgākais viņa mantojumā ir portreti. Tajos jau redzams dziļš, pārlicinošs personības raksturojums, kas brīvs no viduslaikiem piemītošās nosacītības. Pat svēto tēliem Zitovs piešķīris pazīstamu, cienījamu darbu pasūtītāju vaibstus. Portretu foni parasti neitrāli, tumši, gleznojums stilistiski tuvs flāmu gleznotāju skolai. Zitova darbu Igaunijas mākslas krātuvēs maz, tie izkaisīti pa daudziem pasaules muzejiem.

**Lietuva.** Lietuvā Rietumeiropas renesanses kultūras un zinātnes ieplūdumu veicināja attīstītie sakari ar Itāliju, ko savukārt nosacīja Lietuvas ciešās politiskās saites ar Poliju.<sup>1</sup> Jau ap 1520. g. Polijas karalis Sigismunds I Vecais (viņa sieva Bona Sforca bija Milānas hercoga meita) aicināja uz Krakovu itāliešu māksliniekus un amatniekus. Arī Sigismunds II Augusts atbalstīja jauno mākslu. Sacenšoties greznībā ar karali, arī vietējie poļu un lietuviešu magnāti angažēja pārsvarā itāliešu māksliniekus. Līdz ar to renesanses māksla Lietuvā ieguva aristokrātisku raksturu un tai piemita vairāk klasisks raksturs atšķirībā no Latvijas un Igaunijas, kur dominēja ziemeļu renesanse.

Lietuvas renesanses arhitektūrā nozīmīgu vietu ieņēma pilis – rezidences. Krimas

<sup>1</sup> Jau 1385. g. Lietuvas lielkņazs Jagailis bija noslēdzis ar Poliju vienošanos par abu valstu valdošo dinastiju savienību. Lietuvas saites ar Poliju kļuva vēl ciešākas, kad 1569. g. tika noslēgta Lublīnas ūnija, ar kuru Lietuva un Polija apvienojās vienotā valstī – Žečpospolitā (pastāvēja no 1569. g. līdz 1795. g.).

tatāru iebrukuma draudi neļāva Lietuvai atsācīties no nocietinājumiem, tāpēc jaunās renesanses idejas sadzīvoja ar agrākajām vietējām tradīcijām. Pils – rezidences tāpat cēla pakalnos vai lidzenumos un apjoza ar vaļņiem un grāvjiem. Pēc itāliešu piļu – bastionu parauga tika uzcelta *Radzivilu dzimtas pils Biržos* (1575–1589, nav saglabājusies). Pēc arheoloģiskiem izrakumiem un senām gravīrām var spriest, ka pilij visapkārt bijuši vaļņi ar bastioniem un novērošanas torņiem. Bastionos atradušies divu vai triju stāvu kazemāti, kuru augšējo daļu atdzīvinājuši zobinājumi, bet sienu plaknes – šaujamlūkas. Svarīgs mākslinieciskais komponents bijuši divstāvu vārti ar smailu vainagojumu. Pagalmā atradusies renesanses garā celta trīsstāvu dzīvojamā ēka un baznīca.

Par ievērojamu kultūras centru kļuva Viļņa, kur sākās konsekventa renesanses principu ieviešana arhitektūrā. Jau 1530. g. renesanses garā pārbūvēja Viļņas apakšējo pili (19. gs. sagrauta). Pēc arheoloģiskiem materiāliem un vecām gravīrām var konstatēt, ka tās plānā bijis četrstūris. Četri korpusi ietvēra iekšējo pagalmu, ko visapkārt apņēma viegla arkāde ar proporcionāli labi izsvārotām kolonnām. Tāpēc pils uzbūve atgādināja ar arkādēm rotātās Florences palaco. Viļņā tika celtas arī privātas augstmaņu pils. Viena no tām bija *Janušam Radzivilam celtā pils* (pabeigta 1600. g.). Tas bija ansamblis, kas sastāvēja no četriem divstāvu korpusiem, kurus apvienoja trīsstāvu paviljoni ar zeltītiem kupoliem.

16. gs. 2. pusē sākās 1578. g. dibinātās *Viļņas Akadēmijas kompleksa būvniecība* (1584–1603, arhit. *Povils Bokša*). Ar laiku tas izveidojās par ansambli, kas sastāvēja no

vairākiem četrstūra pagalmiem, kurus ietvēra divstāvu korpusi ar atklātām galerijām ziemeļu renesanses garā (vēlāk šīs galerijas aizmūrēja).

Viļņa bija apjozta ar akmens mūriem, kuru deviņi vārti 16.–17. gs. ieguva renesanses arhitektūrai raksturīgas iezīmes. No tiem saglabājušies Medininku vārti, ko 17. gs. sākumā pārbūvēja par kapelu un nosauca par Aušras (Rīta puses) vārtiem. Platā dzega un augstais atiks ar bagātīgu roļverka aplikāciju piešķir celtnei nobeigtību un cēlumu.

Kulta celtnēs renesanses idejas nespēja uzplaukt reliģiskās cīņas un aizspriedumu dēļ. Katoļu garīdzniecība līdz 16. gs. vidum orientējās uz gotiku, bet no 17. gs. 30. gadiem, apvienojusies ar jezuītiem, sāka sliekties uz baroku. Renesanses garā baznīcas cēla lielākoties lielie magnāti, un tās kļuva par viņu sava veida memoriālām celtnēm. Viļņā tāda ir *Sv. Miķeļa baznīca* (1594–1623), ko uzcēla magnāts Leons Sapega kā ģimenes mauzoleju.

Sakarā ar humānisma ideju izplatību arī Lietuvas tēlotājā mākslā radās liela interese par cilvēku, par viņa personību. Līdz ar to spēcīgi attīstījās portreta žanrs, turklāt visos tēlotājas mākslas veidos – tēlniecībā, glezniecībā, grafikā.

Tēlniecībā izveidojās īpaša kapa pieminekļu forma – plāksne. Tajā dominēja mirušā portretisks atveids (lielākoties mierīgā pozā stāvoša figūra), ko apņēma ornamentāls ietvars. Šos monumentus parasti darināja itāliešu meistari, piepalīdzot vietējiem akmeņkaļiem. Pārsvārā izmantoja marmoru un smilšakmeni. Saglabājušies divi ievērojami agrās renesanses pieminekļi – *Lietuvas lielkņazistes kancleram Albertam Goštautam* (1539–1540, tēln. B. Z. Džianoti) un *bīskapam*

*Povilam Alšeniškim* (16. gs. 50. gadi, tēln. O. Padovano; abi atrodas Viļņas Doma baznīcā). Kanclera piemineklis ir liela izmēra plāksne, kur cilnī atveidots mirušais visā augumā, frontāli, mierīgā pozā, turot vienā rokā zobenu, otrā – karogu. Tēls individualizēts, tas ir spēcīgs, pašpārliecināts, stipras gribas cilvēks, raupjiem, bet precīzi tvertiem sejas vaibstiem. Bīskapa kapa plāksnē mirušais attēlots pusgulus pozā lasām grāmatu. Labi atveidota portretiskā līdzība, valdonīga cilvēka raksturs, izceltas vecuma iezīmes.



87. att. Kanclera Leona Sapegas kapene. Viļņas Sv. Miķeļa baznīcā. 17. gs. 30. gadi.

16. un 17. gs. mijā Lietuvas kapa pieminekļos parādās apaļskulptūras. Par to liecina piemineklis *Staņislavam Radzivilam* (1618–1623, tēln. nezināms flāmu meistars, atrodas Viļņas Bernardiešu baznīcā). Tā ir liela arhitektoniska būve, kuras sānos izvietotās volūtas un augšā esošās alegoriskās un eņģeļu figūras veido visai sarežģītu siluetu. Būves centrā, nišā, ko ietver greznas korintiskas kolonnas, novietots marmora sarkofāgs, bet uz tā vāka – aizgājēja guloša figūra. Tēlu pagarinātās proporcijas un satītā lentveida ornamenta izmantojums liecina par spēcīgām manierisma strāvojuma ietekmēm.

Kapu pieminekļu evolūciju renesanses posmā Lietuvā noslēdz *kanclera Leona*



88. att. Madonna. 16. gs.

*Sapegas kapene* Viļņas Sv. Miķeļa baznīcā (17. gs. 30. gadi, tēlnieka S. Sāles darbnīca Krakovā). Kapene darināta no daudzkrāsaina marmora, un tās skulpturālo tēlu traktējumā jau izpaužas barokālā ekspresija un zināms formu kuplums.

Renesanses posmā Lietuvā darināti arī sienu gleznojumi (pilis, baznīcās), bet tie nav saglabājušies. Šajā laikā Lietuvā dominēja stājglezniecība – svētbildes un portreta žanrs. Gleznoja uz dēļa vai vara plāksnēm, arī uz audekla (svētbildes – pat uz karogiem). Svētbilžu gleznojumus mēdza izkārt sabiedriskās vietās – pilsētas vārtu tornos vai virs apbedījumiem. Viļņā Traķu tornī 17. gs. karājušās četras svētbildes. Ir saglabājusies nezināma mākslinieka darināta *svētbilde no Aušras (Rīta puses) vārtu kapelas* – t. s. Madonna (16. gs.). Tā ir dabiskā cilvēka lielumā, gleznota uz dēļa ar temperu. Tajā var saskatīt itāliešu renesanses mākslas un Bizantijas ikonu glezniecības tradīciju apvienojumu. Madonnas sejas modelējums individualizēts, izteiksmīgs, pauž skumjas un mieru. Tas ir ļoti reāls, dziļu pārdomu pilns tēls. Par Bizantijas ietekmēm liecina greznais tērps un bagātīgais zeltījums.

Nozīmīgi portretu glezniecības centri veidojās klosteru darbnīcās, kur darbojās vietējie meistari. Par paraugu viņiem nodereja iebraukušo itāliešu mākslinieku darbi. Viens no tādiem bija Venēcijas gleznotājs *Džovanni del Monte*, kurš no 16. gs. 30. gadiem līdz 1557. g. darbojās Viļņā, kur apgleznoja Viļņas Doma baznīcas un Apakšējās pils iekštelpas. Dž. del Monte darinājis arī daudzus stājportretus. Izcils darbs ir viņa gleznotais iepriekš minētā "*Bīskapa Povila Alšeniška portrets*" (1550, Viļņas Mākslas muzejs). Bīskaps attēlots gandrīz pilnā augumā. Viss viņa stāvs un sejas



89. att. Dž. del Monte. *Bīskapa Povila Alšeniška portrets*. 1550.

izteiksme pauž pašpārliecinātību, enerģiju un gribasspēku. 16. gs. zināmu attīstību guva arī vēsturiskais portrets. 17. gs. 1. pusē uzgleznots *portretu cikls, kas atveido Viļņas bīskapus, kuri dzīvojuši un darbojušies 15.–17. gs.* (Viļņas Doma baznīcā). Kompozicionāli tie visi vienādi: tumši foni, krēslā sēž portretējamais ar rožukroni rokā. Virs katra portreta uzraksts: vārds, miršanas gads, dzīvojis un darbojies Viļņā un bijis lietuvietis. Tas liecina, ka bija jau radusies interese par Lietuvas vēsturi, bija modusies zināma nacionālā pašapziņa.

Attīstījās arī *grāmatu māksla*, kas sākumā bija saistīta ar rokraksta grāmatu dažādības palielināšanos. Sāka darināt ne

tikai garīga satura grāmatas (evanģēlijus, dziesmu grāmatas u. tml.), bet izgatavoja arī valstiska un sadzīviska rakstura darbus, kalendārus, karaļu privilēģiju aktus u. c. Pirmās iespiestās grāmatas Lietuvā parādījās 1525. g. un bija saistītas ar baltkrievu apgaismotāja un grāmatiespiedēja *Franciska Skorinas* darbību Viļņā.

Ar 1547. gadu protestanti Kēnigsbergā sāka izdot reliģiska satura grāmatas lietuviešu valodā. Pirmā grāmata lietuviešu valodā bija *Martīna Mažvīda* 1547. gadā izdotā "*Vienkārši katkisma vārdi*". Tajā ilustrēta tikai titullapa. Tā ir neliela vinjete ar ornamentālu ietvaru, kur attēlots pārpilnības rags un putti figūriņas. M. Mažvīda izdotajā "*Dziesmu grāmatā*" (1570) jau redzami figurāli tēlojumi (bērnu mācīšanas ainiņas, disputi). Sākot ar 1576. g., daudz grāmatu latīņu, poļu un lietuviešu valodā izdeva arī jezuīti.

Ar iespiestajām grāmatām saistīta grafiskā portreta attīstība, jo laicīga rakstura izdevumos sāka parādīties kokgriezuma tehnikā darināti portreti. Piemēram, 1588. g. izdotajos "*Lietuvas lielkņazistes statūtos*" ievietots valdnieka Sigismunda III Vāsa<sup>1</sup> portrets. Izcils renesanses laika portreta paraugs ir *Motiejus Strijkovska* "*Hronikā*" (1582) ievietotais *hronista portrets* (zīmējis mākslinieks *A. Lesers*), kurā atspoguļojas humānista un zinātnieka apgarotie vaibsti. Sejas modelējumam prasmīgi izmantota līnija un svītrinājumi. Vara grebuma aizsākumi Lietuvā saistās ar mākslinieka *Tomasa Makovska* vārdu. Grāmatā, kas veltīta augstmaņa un Viļņas vojevoda

M. Radzivila ceļojumam uz Jeruzalemi (izdota 1601), ievietots šā mākslinieka darināts *M. Radzivila portrets*.

Visumā renesanses posms Lietuvas mākslas kultūrā iezīmēja ievērojamu progresu. Paplašinājās mākslas veidu un žanru ietvari, padziļinājās mākslas humānistiskais saturs. Tomēr šis posms nebija ilgs, jo Katoļu baznīcas reakcija iespaidoja tos aristokrātijas slāņus, kuri bija renesanses sociālais balsts Lietuvā.

\* \* \*

Renesanses posms Eiropas kultūrā bija samērā ilgs, dzižs un reizē arī pretrunīgs un sarežģīts process, kas savā nobeiguma posmā savijās ar manierisma strāvojumu. It īpaši komplicēta renesanses attīstības gaita kļuva tad, kad tās idejas uzslāņojās Ziemeļeiropas tautu nacionālās arhitektūras un mākslas tradīcijām. Renesanses laikmeta robežas nav iezīmējamā ar diviem stingriem gadskaitļiem, jo dažādās zemēs tas nesākās un arī nebeidzās vienlaikus.

Humānisma ideju izplatība 16. gs. 1. pusē vairākās zemēs veicināja reformācijas kustības rašanos. Balstoties uz atziņu par cilvēka gara brīvību un personības neatkarību, dzima dažādas reformācijas mācības (luterisms, kalvinisms, anabaptisms), kas aicināja atmest vecās reliģiskās dzīves normas un meklēt jaunas, pilnīgākas. Humānisms bija izplatīts galvenokārt izglītotākajās inteliģences aprindās, reformācijas mācības turpretim iespiedās arī zemākajos un trūcīgajos slāņos, kas tajās saklausīja aicinājumu vispār nomest feodālo jūgu. Tāpēc reformācijas kustība, kā iepriekš redzējām, vairākās valstīs (Vācijā, Francijā, Nīderlandē) izraisīja asiņainas sadursmes. Šīs sadursmes savukārt radīja vilšanās

<sup>1</sup> Sigismunds III Vāsa bija Polijas karalis un Lietuvas lielkņazs (no 1587), reizē arī Zviedrijas karalis (1592–1599).

humānisma idejās. Tas ļāva Eiropā atkal nostiprināties feodālajām monarhijām. Sākās katolicisma aktīva uzstāšanās pret reformācijas kustību, tā ievadīja kontrreformācijas posmu. Turklāt jāatzīmē, ka humānisma idejiskais strāvojums nebeidzās līdz ar renesanses posmu. Tas spilgti izpaudās arī vēlāk 18. gs. apgaismotāju darbos. Apgaismotāji pauda lepnumu un apbrīnu par cilvēka prāta spējām un saistīja humānisma idejas ar materiālismu un ateismu.

Mākslā renesanse izstrādāja daudzas jaunas profesionālas atziņas, kuras turpināja pastāvēt vēl ilgi pēc renesanses, arī vēlākajos mākslas attīstības posmos. Renesanse bija laikmets ar savu stingru pasaules uztveri. Pēc šīs uztveres nosacījumiem mākslai bija jāsakņojas dzīves realitātē. Tāpēc renesanses mākslinieku mērķis bija redzamo pasauli attēlot objektīvi un trīsdimensionāli. Līdz ar to visa tālaika mākslas profesionālā izglītība bija virzīta uz to, lai ar zīmējuma un krāsu palīdzību iemācītos atveidot dabu un dzīves īstenību tā, kā daba un pati dzīves īstenība to sniedz. "Kurš to iespēs pilnīgāk, būs visaugstāk slavējams," rakstīja

renesanses sākuma posmā itāliešu gleznotājs Mazačo.

Lai to sasniegtu, vairākām mākslinieku paaudzēm pagāja aptuveni simt gadu. Tika veikti neskaitāmi eksperimenti, izstrādāti teorētiski pamatojumi. Perspektīvas likumību atrašana vien bija ilgs process, kurā jau dzima vesela zinātne. Tāpēc arī pašai glezniecībai renesanses mākslinieki tuvojās kā zinātnei. Tikai tie glezniecības darbi, kuros telpa un ķermeņi bija uzgleznoti perspektīvā un plastiski atbilda īstenībai, tika atzīti par mākslas darbiem. Šī pieeja mākslai palika nemainīga veselus četrus gadsimtus. Ritēja laiks, nemitīgi mainījās pasaules parādības, katrs laikmets nesa līdzīgu savus estētiskos kritērijus, savus ideālus. Renesansi nomainīja baroks, baroku – klasicisms utt., taču visās augstākajās mākslas mācību iestādēs joprojām konsekvēnti mācīja renesanses laikā izstrādātās atziņas, kā pareizi apgūt perspektīvu, mācīja, kā pareizi atveidot cilvēka ķermeņa proporcijas un priekšmetu formas. Tā tas turpinājās līdz pat 19. un 20. gs. mijai, kad uz vēstures skatuves uznāca daudzveidīgās postimpresionisma parādības.

## II.

# EIROPAS ZEMJU MĀKSLA BAROKA UN KLASICISMA POSMĀ

Salīdzinājumā ar renesansi 17. gs. māksla Eiropā bija vēl sarežģītāka un pretrunīgāka. Šajā laikā jaunās sabiedriskās antifeodālās attiecības arvien spēcīgāk lauza sev tālāko attīstības ceļu. Anglijā notika visas Eiropas mēroga buržuāziskā revolūcija (1640–1660). Francija turpretim izveidojās par klasisku absolūtisma<sup>1</sup> valsts paraugu. Spānija, kas 16. gs. vēl bija pati spēcīgākā Eiropas lielvalsts, 17. gs. kļuva pat par visai atpalikušu zemi. Itālijā un Vācijā, saglabājoties sašķeltībai mazās feodālās valstiņās, pastiprinājās šo valstiņu iekšējais despotisms. Visur pieauga tautas masu nemieri. Tajā pašā laikā, attīstoties ekonomikai, uzplauka manufaktūras un tirdzniecības sakari. Tas radīja pamatu turpmākai eksakto zinātņu un dabaszinātņu attīstībai. Lielie G. Galileja, J. Keplera, I. Ņūtona, G. V. Leibnica un citu zinātnieku atklājumi astronomijā, fizikā un matemātikā veicināja materiālistisku ideju rašanos, paplašināja sabiedrībā priekšstatus par dabu un Visumu. Radās F. Bēkona, T. Hobsa, Dž. Loka, B. Spinozas materiālistiskās filozofijas mācības.

Pasaules poētiskā viengabalainā uztvere, kas bija raksturīga renesansei, sabruka. Harmonijas un skaidrības ideāls sāka likties nesasniedzams. Cilvēki sāka apzināties, ka nav visspēcīgi, ka daudz kas atkarīgs arī no esamības un sabiedriskās vides objektīvajām likumībām. Jaunās atziņas savukārt attīstīja

cilvēku domāšanu un paplašināja viņu gara apvārsni. Literatūra un māksla sāka vairāk iedziļināties esošajā reālajā dzīvē, saskatot tur daudz dramatisku kolīziju un konfliktu, grotesku un satīrisku situāciju. Tāpēc literatūrā 17. gs. uzplauka traģēdija un komēdija. Šis gadsimts pasaulei deva Šekspīru, Lopi de Vegu, Kalderonu, Korneiju, Rasinu un Moljēru. Tēlotājā mākslā pieaugošie centieni pēc iespējas plašāk parādīt īstenību veicināja žanra formu daudzveidības nostiprināšanos. Līdztekus mitoloģiska un reliģiska satura darbiem arvien patstāvīgāku un noteicošāku vietu sāka ieņemt sadzīviskais žanrs, ainava, portrets un klusā daba. Atšķirībā no iepriekšējiem Eiropas vēstures posmiem, kad katrā no tiem dominēja viens laikmeta stils un kultūras attīstības periods (romānika, gotika vai renesanse), 17. gs. izveidojās gandrīz vai vienlaikus divas lielas stilistiskās sistēmas – *baroks* un *klasicisms*.

Baroks<sup>2</sup> aizsākās Itālijā jau ap 16. gs. vidu un absolūtisma ziedu laikā (17.–18. gs.) uzplauka arī daudzās citās Eiropas zemēs.

<sup>1</sup> *Absolūtisms* – neierobežota monarhija, pēdējā feodālās valsts forma, kurā likumdošanas vara un izpildvara pieder vienai personai – monarham.

<sup>2</sup> *Baroks* (it. *barocco*) tulkojumā nozīmē "samākslots", "neparasts". Jēdziens visai nosacīts, jo sākumā baroka stila parādību pētniekiem tas likās kaut kas dīvains, pārblīvēts. Tikai 19. gs. 80. gados tika definētas baroka mākslas galvenās stilistiskās iezīmes.

Gan arhitektūrā, gan tēlotājā mākslā baroks tiecās pēc iracionālā, pēc mistikas, centās ietekmēt skatītāju ar dramatisku saspringtību, formu ekspresiju. Tēlotājā mākslā sižeti tika traktēti ļoti vērienīgi. Mākslinieki labprāt attēloja mocīšanas ainas, ekstāzes situācijas, triumfa un uzvaras spozmi.

Tāpat kā renesansē, arī barokā celtniecībā izmantotas brīvi traktētas antīko orderu formas, tikai tās kļūst spēcīgākas un plastiskākas. Pilastrī un antablementi tiek izvirzīti no fasādes plaknes tālu uz priekšu. Pilastrus bieži vien nomaina puskolonnas, kas nereti apvienotas kopā pa divām. Viena no baroka dominējošām īpatnībām arhitektūrā ir celtnes sienu izlocītās virsmas, turklāt šos izliekumus atkārtoti dzega un viss antablements. Tā liektajai linijai un virsmai, elipsveida formām un spirālēm barokā ir liela nozīme kā ēkas ārējā, tā arī iekšējā izveidē. Pilastriem un puskolonnām pārsvarā izmantoti korintiski vai kompozītorderu kapitēļi.

Sakrālās celtnes veidoja pēc plāna gareniskas vai centriskas ar kupola segumu, konstruktīvi un dekoratīvi akcentējot fasādes. Baznīcu fasādēs tagad dominējošais kļuva divstāvu risinājums. Baznīcu iekšējās valdīja dekoratīvo elementu kāpināts izmantojums, kas dievlūdžējos izraisīja nemiera un trauksmes izjūtas. Pilis tika uzsvērtas to reprezentatīvā funkcija. Tāpēc tās cēla dižas, ar krāšņām fasādēm un goda pagalmu, ko veidoja pils ēkas sānspārnu izbūves. Iekšējās parasti bija plašas parādes kāpnēs, zāļu amfilādes un galerijas.

Arhitektūrā plaši izmantots tēlnieciskais dekors (bronzas un marmora statujas un cilņi, zeltīti stuka un koka dekoratīvi rotājumi), kā arī glezniecība (freskas

tehniskā darināti sienu un plafonu gleznojumi). Taču atšķirībā no renesanses, kur arhitektūra, tēlniecība un glezniecība bija savstarpēji līdztiesīgas, barokā šī līdztiesība zūd un tēlniecība, kā arī glezniecība tiek pakļauta arhitektūrai. Tajā pašā laikā tās, savstarpēji saplūzdamas, nereti aizēno pašas arhitektoniskās formas, tomēr arvien radot krāšņuma un diženuma iespaidu.

Baroka mākslai piemītošo greznību, monumentalitāti, patētiku un teatrālo emocionalitāti absolūtisma valdošās aprindas un augstākās garīdzniecības pārstāvji izmantoja pastāvošās varas prestiža celšanai un cildināšanai.

Baroka pilsētībniecībā svarīga nozīme bija ansambļu principam. Baroka arhitekti pilnīgoja pastāvošo pilsētu plānojuma sistēmu, ieviešot kārtību haotiski sabūvētajās viduslaiku pilsētās, iztaisnojot ielas un liekot tām noslēgties ar laukumiem, kuri savukārt kļuva par arhitektūras atsevišķiem plānošanas centriem.

Arī klasicisma tendences iezīmējās jau 16. gs. 2. pusē, it īpaši Itālijas arhitektūrā (A. Palladio un Dž. Vinjolas darbi) un glezniecībā (Boloņas skolas pārstāvju darbos). Par visus mākslas veidus aptverošu stilu un virzienu klasicisms, kā redzēsim turpmāk, tomēr izveidojās Francijā. Klasicisma māksla savu estētisko principu pamatā lika racionālisma atziņu. Klasicisma stilistikajai sistēmai skaists ir tikai tas, kas saprātīgs, sakārtots un harmonisks. Kā barokam, tā klasicismam raksturīga tieksme pēc vispārinājuma, taču katrs to cenšas panākt ar citādiem līdzekļiem. Baroka meistari tiecās pēc masām, pēc šo masu dinamikas un sarežģītiem ansambļiem. Klasicisms turpretim šo viengabalainību centās sasniegt ar veselā atsevišķo detaļu

savstarpēju racionālu saskaņotību. Klasicisma arhitektūra atdarināja seno romiešu un grieķu celtnes, konsekventi izmantojot antīko orderu sistēmu un dekoratīvos elementus. Tēlotājā mākslā par nozīmīgākajiem žanriem tika atzītas vēsturiska, alegoriska un mitoloģiska satūra kompozīcijas.

Līdztekus barokam un klasicismam 17. gs. arvien vairāk pastiprinājās tendences arī pēc dzīves reālistiska atveidojuma, kas būtu brīvs no abu iepriekš minēto stilu elementiem. Šīs tendences un centieni Rietumeiropas mākslas evolūcijas gaitā bija daudzveidīgi un vēl nekļuva par vienotu stilistisku sistēmu, tikai spilgti iezīmēja atsevišķas mākslas skolas un izcēla tādas mākslinieku individualitātes kā Karavadžo, Velaskess, Rembrants, Vermērs van Delfts un citas, par kurām būs runa vēlāk.

17. gadsimtu var uzskatīt par jauna posma aizsākumu Eiropas mākslas vēsturē arī tādā nozīmē, ka šajā laikā sāka veidoties un nostiprināties nacionālās mākslas skolas. Par tādiem nacionālā ziņā iezīmīgākiem un vairāk novatoriskiem mākslas centriem 17. gs. izveidojās Itālija, Nīderlande, Spānija un Francija. Pārējās Eiropas valstīs – Anglijā, Vācijā, Čehijā, Polijā un citur šis process nebija tik spilgts.

## 1. Itālijas māksla 17.–18. gadsimtā

Lai gan Itālija 17. gs. kopumā pārdzīvoja ekonomisku un politisku pagrimumu un Eiropā bija notikusi plaša reformācijas kustība, Vatikāns tomēr saglabāja katolicisma pasaules centra nozīmi. Tāpēc šeit turpināja attīstīties celtniecība, un

Roma kļuva par baroka veidošanās centru un ar laiku par tipisku baroka pilsētu, kas īpaši izcēlās ar saviem arhitektūras ansambļiem. Jaunie pilsētas plānošanas principi piešķīra Romai neatkārtojamu veidolu. Iztaisnotās ielas noslēdzās ar grezniem laukumiem, kuri savukārt bija izdaiļoti ar neskaitāmiem obeliskiem, strūklakām un kolonādēm un veidoja tādus kā ansambļus. Atšķirībā no renesanses ansambļiem šiem baroka ansambļiem bija raksturīga zināma izolētība un neatkarība no pilsētas vispārējā plānojuma.

### Arhitektūras un tēlotājas mākslas evolūcija baroka virzienā

Baroka laika arhitekti neieviesa Itālijā īpašus ēku tipus, bet lielākoties papildināja renesanses tipa ēkas ar jauniem konstruktīviem un dekoratīviem elementiem. Tas ļāva mainīt gan celtnu ārējo veidolu, gan iekštelpu izveidi. Tika izmantoti dinamiski kārtoti būvapjomi, liektas līnijas, kā arī sarautas tektoniskās saites starp ēkas fasādi un iekštelpām.

Baroka posmā Itālijā visvairāk plauka sakrālo ēku, kā arī piļu (palaco) un greznu villu celtniecība. Pils cēla visumā līdzīgas renesanses pilim, tikai dižākas un reprezentīvākas, bieži vien ar sānspārniem, kas ļāva veidot parādes pagalmu. Neparasti greznas bija ārpilsētu pils un villas, ko ieskāva parki un dārzi, kurus savukārt greznoja paviljoni, mākslīgi ūdenskritumi un dekoratīvi skulpturāli veidojumi.

Viens no ievērojamākajiem Itālijas baroka agrīnā posma arhitektiem bija Domeniko Fontāna (Fontana, 1543–1607), kurš piedalījās arī Romas sākotnējā



90. att. Dž. L. Bernīni. Laukums Romā Sv. Pētera katedrāles priekšā. Ap 1620–1670.

rekonstrukcijas plāna izstrādāšanā (1585). Pats Fontāna savā ansambļu izveidē bieži izmantoja seno romiešu triumfa arkas formu. Viena no lielākajām D. Fontānas projektētājām ēkām ir *Laterānas pils Romā* (1590). Pēc plāna šī celtne ir regulārs četrstūris ar slēgtu iekšējo kvadrātveida pagalmu. Pils fasādi bagātīgi grezno pilastrī un plastiski rotājumi.

Baroka stils savu briedumu Itālijas arhitektūrā sasniedza ap 17. gs. vidu un bija

saistīts ar tādu meistaru kā Dž. L. Bernīni, F. Borromīni un K. Rainaldi vārdiem.

Džovanni Lorenzo Bernīni (Bernīni, 1598–1680) bija vispusīgi apdāvināts cilvēks. Būdams reizē arhitekts, tēlnieks, gleznotājs un dekorators, viņš veica Romas pāvesta pasūtījumus un pārstāvēja Itālijas mākslas oficiālo virzienu. Viņš strādājis pie baznīcu, piļu un strūklaku projektiem, kā arī pie ansambļu izveides. Lielākās ieceres, ko Bernīni īstenoja kā arhitekts, bija daudzas



91. att. Dž. L. Bernīni. Karaliskās kāpnes Vatikānā. 1663–1666.

gadus ieilgušo Sv. Pētera katedrāles celtniecības darbu galīga pabeigšana un katedrāles priekšā esošā laukuma ierīkošana (ap 1620–1670).

Jau 17. gs. sākumā arhitekts K. Maderna bija izveidojis iespaidīgu katedrāles galveno fasādi – ar lielā ordera kolonnām, spēcīgu dzegu un skulpturāliem veidojumiem, kas bija novietoti uz atikas balustrādes. Tās trūkums bija tāds, ka skatītājs, tuvojoties katedrālei, nevarēja aiz balustrādes saskatīt Mikelandželo celto kupolu. Bernīni jaunā iecere bija attālināt skatītāju no ēkas tādā mērā, lai viņš tuvotos dievnamam pamazām, no lielāka attāluma, un tādējādi fasādes balustrāde netraucētu uzvert

katedrāles veidolu pilnībā. Šajā nolūkā viņš ierīkoja katedrāles priekšā plašu, greznu laukumu. Laukumu no abām pusēm ietver divas monumentālas kolonādes. Tās sākas no katedrāles galvenās ieejas, kur sākumā veido nelielu trapeces veida laukumiņu, bet tad, uz abām pusēm izliecoties, aptver lielo elipsveida laukumu. Kolonādēs izmantotas 284 deviņpadsmit metru augstas kolonnas un 80 stabi. Augšdaļā abas kolonādes noslēdz atika, ko vainago 96 statujas. Lielajā, ovālajā laukumā iekļauti vairāki dekoratīvi elementi: tā centrā novietotais obelisks un simetriski tam abās pusēs divas strūklakas, kuru gaisā sviestās ūdens strūklas rada lielisku efektu. Šis ar majestātisku vērienu radītais laukums ir arī piemērots fons svinīgām dievkalpojuma ceremonijām. Sv. Pētera katedrāles laukums tiek uzskatīts par ievērojamu Itālijas baroka ansambli.

Darbs pie pašas katedrāles ēkas nobeiguma saistījās galvenokārt ar iekštelpu galīgo izveidi un māksliniecisko apdari, būtībā tā īstenojot jau Mikelandželo izstrādāto projektu un radot svinīgu, barokāli greznu baznīcas iekštelpu paraugu. Greznākais katedrāles iekštelpu veidojums ir 29 m augstais, greznais bronzas baldahīns (1633), kas novietots uz ēkas garenass zem galvenā kupola. Baldahīns balstās uz četrām vītām kolonnām, kas bagātīgi noklātas ar kaldinātiem ziedu motīviem, bet paša baldahīna stūros novietotas milzīgas eņģeļu figūras. Šā veidojuma formas laistās un visu laiku it kā nemierīgi kustas. Tas panākts ar bronzas daudzveidīgo fakturējumu un dekoratīvajiem elementiem.

Turpat Vatikānā Bernīni uzcēla arī reprezentatīvās Karaliskās kāpnes – *Scala Regia* (1663–1666), kas savieno Sv. Pētera katedrāli ar pāvesta pili. Labi pārzinādams



92. att. Dž. L. Bernīni. *Sv. Terēzes ekstāze*. Romas Sv. Marijas Uzvaras baznīca. 1645–1652.





93. att. F. Borromīni. Sv. Kārļa baznīca pie Četrām strūklakām Romā. 1638–1667.



94. att. B. Longēna. Sv. Marijas Labās vēsts baznīca Venēcijā. 1631–1682.

(Borromini, 1599–1667) daiļrade. Sākumā Borromīni darbojās kopā ar Bernīni, bet vēlāk kļuva tā sāncensis un pat ienaidnieks. Borromīni projektētie objekti izceļas ar sevišķu greznību un būvformu dinamiku. Nerēķinoties ne ar konstrukciju loģiku, ne ar būvmateriālu iespējām, viņš taisnās līnijas un plaknes nomainījis ar izliektām, apaļotām un viļņveidīgām, tā kāpinot baroka stilu līdz maksimālai iespējai.

Savu darbību Borromīni pārsvarā izvērsa sakrālās arhitektūras jomā. Ievērojamākā viņa celtne ir Sv. Kārļa baznīca pie Četrām strūklakām Romā (*San Carlo alle Quattro Fontane*, 1638–1667). Baznīcai ir netradicionāls rombveida plānojums. Tās galvenā fasāde, ko rotā divstāvu kolonāde, risināta viļņveida formās, turklāt to vēl

bagātina dziļas nišas, lokveida dzegas, ovālas, apgleznotas kartušas un dekoratīvi plastiski veidojumi.

Viens no ievērojamākajiem Itālijas baroka uzplaukuma laika celtniekiem bija arī Karlo Rainaldi (*Rainaldi*, 1611–1691). Viņa nozīmīgākie projektētie un Romā celtie objekti ir Sv. Agneses baznīca (*Santa Agnese*) un Sv. Marijas baznīca (*Santa Maria*).

Ievērojami baroka arhitekti darbojās ne tikai Romā, bet arī ārpus tās. Venēcijā tāds bija Baldasāre Longēna (*Longhena*, 1598–1682). Viņš uzcēlis pašu lielāko Venēcijas dievnamu – Sv. Marijas Labās vēsts baznīcu (*Santa Maria della Salute*, 1631–1682), kas atrodas blakus Sv. Marka katedrālei. Celtne sastāv it kā no diviem būvķermeņiem, jo aiz

galvenās astoņstūra ēkas atrodas vēl otra, mazāka ēka, kurā izvietots altāris. Abas ēkas vainago atsevišķi kupoli. Ieeja dievnamā veidota kā triumfa arka. Galvenās ēkas kupola cilindru ar sienām savieno 16 milzīgas spirālveida volūtas, uz kurām savukārt novietotas skulptūras. Tās bagātina ēkas siluetu un piešķir tai lielu greznumu. Kā pretstats ārējam greznumam un dekoratīvitātei iekštelpas darinātas atturīgas, bez lieka rotājuma. Tās ir plašas un apšūtas tikai ar gaišpelēku marmoru.

B. Longēna uzcēlis Lielā kanāla malā arī divas greznas pilis – Pezāro pili (ap 1650) un Redzoniko pili (1680), kas gan pēc plānojuma, gan struktūras daudzējādā ziņā atgādina renesanses laika Venēcijas pili, tikai izceļas ar dekoratīvo formu lielāku bagātību.

Turīnā darbojās arhitekts un matemātiķis *Gvarīno Gvarīni* (1624–1683). Viņa projektētie objekti iezīmīgi ar neparastu telpiskās uzbūves un dekora izsmalcinātību. Nereti viņš dekoratīvos nolūkos izmantojis pat mauru un gotiskās arhitektūras

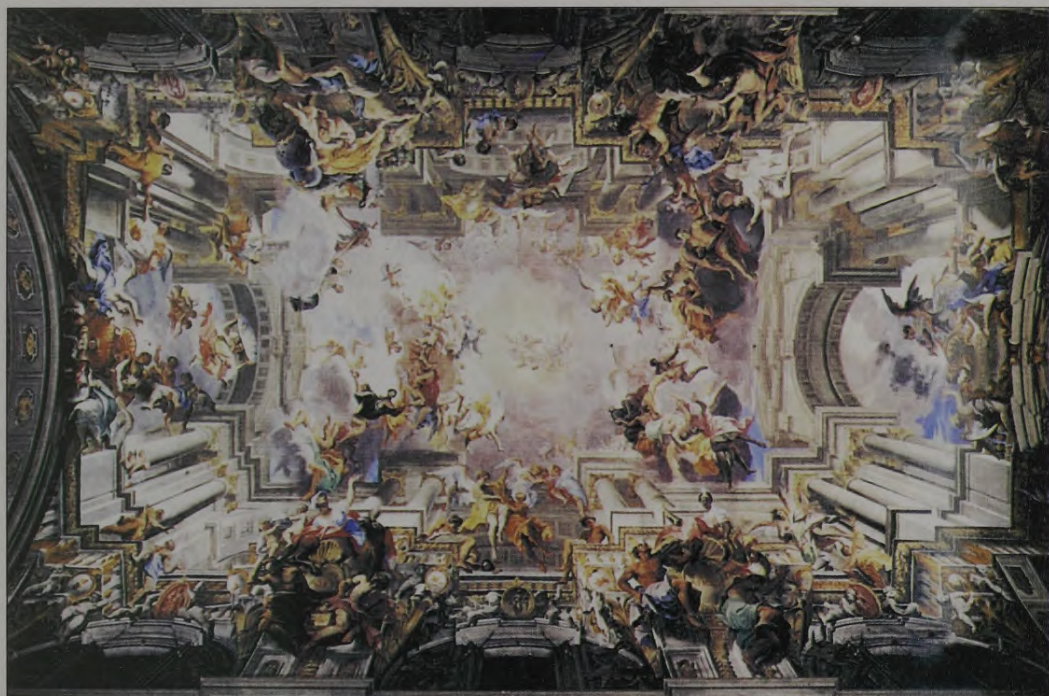


95. att. G. Gvarīni. Turīnas katedrāles Sv. Sindones kapelas kupols. Kapela sāкта celt 1667.

elementus. No Gvarīni būvētajām sakrālajām celtnēm viņa stilam īpaši raksturīga ir *Sv. Sindones* (*Santa Sindone*) kapela Turīnas katedrālē (sākta celt 1667). Neparasts ir pats celtnes plānojums, kam pamatā vairāki dažāda diametra koncentriski riņķi, kas cits ar citu saskaras. Tas rada ļoti sarežģītu telpas struktūru. Galveno rotundu vainago divi kupoli – augšējais un apakšējais. Augšējo šķeļ ļoti bieži šaha galdiņa rakstā izvietoti ovāli logi. Gaisma, kas plūst caur šiem daudzajiem logiem, rada ilūziju, it kā būtu pavēries debesu jums.

Itālijas 17. gs. arhitektūrā un tēlniecībā valdošais bija baroks. Turpretim glezniecībā situācija nebija tik viengabalaina. Monumentāli dekoratīvā glezniecība visumā pakļāvās arhitektūrai un veica tai šajā jomā paredzētās dekoratīvā rotājuma funkcijas. Ārkārtīgi plašu izplatību guva baznīcu, tāpat arī augstmaņu piļu iekštelpu apgleznojumi. Monumentālie kupoli, plafoni, ēku sienas, kur vien bija brīva vieta un virsmas neklāja plastiski veidojumi, tika apgleznotas ar freskām. Baznīcās monumentāli dekoratīvo gleznojumu tematika atspoguļoja Bībeles sižetus, slavināja svētos un viņu darbību. Ļoti populāri bija gleznojumi, kuros attēloti dažādi svēto sodīšanas un spīdzināšanas skati, viņu ekstāzes ainas. Piļu plafonos pārsvarā tika risinātas alegoriskas un mitoloģiskas tēmas, kas parasti kalpoja augstmaņu ģimeņu un to pārstāvju slavināšanai.

Salīdzinājumā ar renesansi mainījās monumentāli dekoratīvās glezniecības paņēmieni. Rāmās, skaidrās kompozīcijas vietā tagad izplatīts kļuva it kā nejaušs tās sastāvdaļu kārtojums. Cilvēku figūras vairs neieņēma atsevišķu centrālo vietu, bet tās tika kārtotas grupās, galvenokārt pa



96. att. A. del POCO. Plafona gleznojums Sv. Ignacijs baznīcā Romā. 17. gs. 60. gadi.

diagonālēm. Tādā veidā tika pastiprināts kustības iespaids. Agrāko telpas dalījumu atsevišķos plānos nomainīja vienots mirkļa tvērums, radot iespaidu, it kā telpa būtu neaptverama. Tiecoties pēc ekspresijas un formu dinamikas, tika kāpināti tēlu, kustību un krāsu kontrasti, gaismas un ēnu pretstati.

17. gs. 2. pusē dekoratīvie risinājumi monumentāli dekoratīvajā glezniecībā kļuva vēl vairāk kāpināti. Mākslinieki mēģināja panākt vēl lielāku dinamiku un krāsu spilgtumu. Viņi centās šajos gleznojumos radīt tādu iespaidu, it kā ēkas griesti būtu izgaisuši, mākoņi pavērušies un aiz tiem kļūtu redzami eņģeļi un svētie. Ļoti sarežģītas griestu kompozīcijas mēdza darināt *Džovanni Batista Gaulli (Gaulli,*

1639–1709). Viņa plafona un kupola gleznojumi Romas Jēzus baznīcai (*Il Gesù*, 1672–1683) ir veikti ar tādu krāsu spēku, ka, šķiet, gaisma plūst no kupola telpas un griestiem, radot iracionālu iespaidu. Arhitektonisko formu iluzoriskie paņēmieni savu augstāko kulmināciju sasniedza *Andreas del POCO (Pozzo, 1642–1709)* plafonu gleznojumos, ar kuriem viņš izdaiļoja daudzas Itālijas jezuītu baznīcas. Viņa lielākais darbs bija *plafona freska Sv. Ignacijs baznīcā Romā* (17. gs. 60. gadi). Ar gleznojumu šeit panākta tāda ilūzija, ka, raugoties no centrālā joma, šķiet, it kā baznīcas arhitektūra ietiektos debesis. Virs skatītāju galvām paceļas, vairākos lokos kārtotas, terases, arkādes, augštuptiecošās kolonādes. Bet virs tām – daudzu figūru vidū jezuītu

ordeņa dibinātāja Ignacija Lojolas triumfa gājiens.

Līdztekus šim valdošajam monumentālās glezniecības plūdumam 17. gs. Itālijā radās un plaši izplatījās vēl divi citi spēcīgi virzieni, kuriem bija liela nozīme ne vien Itālijas, bet arī visas Eiropas glezniecības turpmākajā attīstībā. Tie bija *karavadzisms* un *Boloņas skolas akadēmisms*.

### Karavadzisms

Šis virziens, pirmkārt, bija opozicionāri noskaņots pret manierisma reminiscencēm; otrkārt, tam bija raksturīgs tēlu demokrātisms, nemākslot dabas atveidojums, akcentēts priekšmetiskums, gaismas un ēnu kontrasti. Savu nosaukumu virziens ieguvis no tā aizsācēja un spilgtākā pārstāvja Mikelandželo Merizi da Karavadžo (*Caravaggio*, 1574–1610) vārda. Viņš bija dzimis Lombardijā, Karavadžo ciemā (no tā arī radusies iesauka – Karavadžo). Mācījies Milānā, darbojies Romā un Dienviditālijā. Karavadžo pēc rakstura bija ļoti temperamentīgs un savā garīgajā būtībā neatkarīgs cilvēks, kas nedarīja neko pretēju savai pārlicībai. Viņš labi pazina vienkāršo ļaužu dzīvi un no tiem arī izvēlējās savu darbu personāžus. Pārcēlies uz dzīvi Romā, Karavadžo gleznoja klaiņojošus ielas zēnus, ubagus, nabadzīgo krodziņu apmeklētājus, ielu muzikantus. Viņš pirmās iedibināja tiesības pastāvēt mākslā šādam tipāžam un šādam žanram. Viens no pazīstamākajiem mākslinieka agrīnā perioda darbiem ir "Lautas spēlētājs" (ap 1596, Sanktpēterburga, Ermitāža). Pretstatā manierisma izsmalcinātībai un baroka patētikai Karavadžo izceļ ikdienas

dzīves vienkāršību un dabiskumu.

Vispārīnādams formu, viņš izmanto skaidru lineāru tēla veidošanas manieri, piešķirot lielu nozīmību visvienkāršākajiem priekšmetiem un parādībām.

Apbrīnojama konkrētība un formu materialitāte piemīt arī Karavadžo gleznotajiem reliģiska satura darbiem, kas savā laikā dažkārt sacēla lielus skandālus. Reliģiskos tēlus gleznojot, mākslinieks nebaidījās tiem piešķirt vienkāršo ļaužu izskatu. Tipāžus viņš tiem atrada zvejnieku, amatnieku un zaldātu vidū. Savu gleznojumu personāžus viņš veidoja neparastos rakursos, ar asiem gaismēnu kontrastiem, bieži vien tuvplānā, tā izceļot viņu nozīmīgumu un monumentalitāti. 16. gs. 90. gadu beigās Karavadžo saņēma pirmo lielo pasūtījumu un uzgleznoja trīs freskas Francijas Sv. Luija baznīcai (*San Luigi dei Francesi*) Romā. Visas tās būtībā risinātas kā žanra darbi. Gleznā "Apustulis Matejs un eņģelis" (1597–1598)<sup>1</sup> apustulis, piemēram, rādīts kā vienkāršs, pavecs vīrs, kas lasa grāmatu. Viņa raupjā, vēja appūstā seja un lielās, kailās sakrustotās kājas stāsta par šā cilvēka grūto mūžu. Par šā personāža saistību ar reliģisko sižetiku liecina vienīgi viņam blakus stāvošais eņģelis. Pasūtītāji, protams, šādu tēlu nepieņēma, apgalvodami, ka tas neizskatoties pēc svētā.

Par vienu no izcilākajiem Karavadžo reliģiska sižeta darbiem tiek uzskatīta kompozīcija "Apustuļa Mateja aicinājums" (1599–1600), kas joprojām atrodas tajā pašā iepriekš minētajā baznīcā. Gleznā attēlotais notikums noris pagrabīnā, puskrēslā, kur sapulcējušies cilvēki, lai norēķinātos ar nodokļu savācēju Mateju.<sup>2</sup> Viņi skaita

<sup>1</sup> Glezna gājusi bojā Otrā pasaules kara laikā, bet labi pazīstama pēc reprodukcijām.

<sup>2</sup> Pēc leģendas apustulis Matejs bijis nodokļu savācējs.



97. att. Karavadžo. *Apustuļa Mateja aicinājums*.  
Fragments. 1599–1600.

naudu, sarunājas savā starpā un nemaz nemana, ka ir ienācis Kristus un aicina Mateju sev līdzī par mācekli. Gleznojumā dominē tumšie krāsoņi. Tikai gaismas kūlis, kas ielaužas telpā pa atvērtajām durvīm, izceļ tā atsevišķās detaļas: cilvēku sejas, viņu ķermeņu apveidus, rokas. Šajā darbā Karavadžo sasniedz meistarīgu kompozicionālo kārtojumu un krāsoņu atraisītību, cilvēku emocionālo noskaņu smalku tvērumu. Šā darba mākslinieciskās kvalitātes 17. gs. 1. pusē atstāja īpaši lielu ietekmi uz visas Eiropas glezniecību.

Karavadžo daudz gleznojis arī klusās dabas kompozīcijas. Pirms viņa klusajām dabām bija pievērsušies jau Nīderlandes mākslinieki, bet viņi to vairāk traktēja kā interjera sastāvdaļu. Karavadžo padarīja kluso dabu par patstāvīgu glezniecības žanru.

Karavadžo mākslinieciskā darbība, viņa ietekme uz reālisma attīstības gaitu Eiropas mākslā bija milzīga. Gan pašā Itālijā, gan arī

ārpus tās viņam radās sekotāji, kurus dēvēja par karavadžistiem. Daudzus saistīja Karavadžo reliģisko sižetu sadzīviskais traktējums, viņa tipāža izvēle, gleznojuma stilistika. It īpaši viņa sekotājus aizrāva kontrastainais gaismēnu gleznojums. Kā rakstīts kādā no šā posma mākslas apcerēm, nebija tajā laikā neviena kaut cik ievērojama gleznotāja, kas nebūtu lielākā vai mazākā mērā aizrāvies ar karavadžismu. Karavadžisma ietekme tiek saskatīta arī vairāku citu valstu meistarū (Rubensa, Rembranta, Vermēra van Delfta, Velaskesa, Riberas) darbos.

### Boloņas skola un akadēmisma rašanās

Šī skola izveidojās 16. gs. 80. gados un turpināja pastāvēt vienlaikus ar karavadžisma virzienu. Tās pamatlicēji bija trīs Boloņas gleznotāji, t. s. brāļi Karrači (*Carracci*) – Lodoviko Karrači (1555–1619) un viņa divi brālēni – Agostīno (1557–1602) un Annibale (1560–1609). 1585. gadā viņi nodibināja jaunu mācību iestādi – Boloņas akadēmiju ("Īsteno ceļu uzsākušo akadēmiju"), kas kļuva par pirmparaugu daudzām vēlākajām mākslas akadēmijām. Arī brāļi Karrači asi nostājās pret izplatīto manierisma strāvojumu un centās radīt jaunu gleznošanas apmācības sistēmu, kas balstītos uz renesanses klasisko mantojumu un dabas studijām. Taču dabu, pēc viņu sapratnes, vajadzēja pārveidot saskaņā ar mūžīgā skaistuma ideāliem, padarīt to cildenāku. Šos skaistuma ideālus viņi meklēja antīkajā un dižrenesanses mākslā.

Boloņas akadēmija būtībā bija liela darbnīca, kurā pēc izstrādātas vienotas programmas mācīja ne tikai gleznošanas prasmi un zīmēšanu, bet arī teorētiskos



98. att. G. Reni. *Aurora*. Plafona gleznojums Rospiljozi pili Romā. 1613–1614.

priekšmetus: perspektīvu, anatomiju, vēsturi, mitoloģiju, zīmēšanu pēc antīko paraugu ģipša nolūjumiem. Neraugoties uz šās apmācības sistēmas pozitīvo nozīmi (zīmējuma, perspektīvas u. c. meistarības jautājumu apgūšanu), tā nesa līdzī arī rutīnu. Dabas studiju princips ar laiku tika aizstāts ar antīko un renesanses mākslinieku eklektisku atdarināšanu.

Izveidojās zināmi štampi un normas, kas kavēja attīstīties ar dzīvi saistītai mākslai.<sup>1</sup>

Talantīgākais no brāļiem Karrači bija Annibale, kas līdztekus darbam Boloņas akadēmijā atstājis arī vairākas altārglezas un gleznojumus ar mitoloģiskiem sižetiem. 16. gs. 90. gadu vidū viņš kopā ar brāļiem tika uzaicināts uz Romu apgleznot kardināla Farnezes pils iekštelpas. Šeit Annibale

<sup>1</sup> Boloņas akadēmija nepastāvēja ilgi, taču tās izstrādātie un sistematizētie mākslinieciskās izglītības principi un daiļrades meistarības izkopšanas metode lika pamatus akadēmismam – tēlotājas mākslas novirzienam, kas izplatījās Eiropas mākslas akadēmijās 18.–19. gadsimtā. Akadēmisma novirzienu, kas kanonizē antīkās un renesanses formas, dogmatiski pārņēma tās, nedrīkst identificēt ar klasicismu.

darināja daudzas sienu un plafonu fresku kompozīcijas, arī slaveno galerijas plafonu, kur attēlotas dievu mīlestības ainas (pēc seno romiešu dzejnieka Ovidija darba "Metamorfozes" motīviem). Šis gleznojums it kā vainagoja viņa daiļradi un vēlāk kļuva par paraugu daudziem 17. gs. monumentāli dekoratīviem gleznojumiem. Plafona kompozicionālā uzbūve atgādina Mikelandželo griestu gleznojumu Siksta kapelā. Annibale Karrači atkārtu to pašu plaknes sadalījumu atsevišķos patstāvīgos laukumos, tāpat arī figūru iluzoro traktējumu un formu spēcīgu plastiku.

Annibale Karrači pievērsās arī ainavas žanram un kļuva par vēlāk izplatītās t. s. *klasiskās ainavas* iedibinātāju. Klasisko ainavu raksturo tas, ka mākslinieks, izmantojot dabā vērotos motīvus, cenšas dabas formas it kā padarīt cildenas. Ainavas tiek gleznotas darbniecā, pēc noteiktām shēmām, kur liela nozīme ir katra ainavas elementa (koku grupu, ēku u. c.) līdzsvarotam izvietojumam.

Brāļu Karrači izstrādātajiem glezniecības principiem bija prāvs skaits piekritēju un

sekotāju. Viņu daiļrade Itālijas mākslā iedibināja klasicisma stilu un virzienu. Pēc brāļu Karrači nāves par Boloņas akadēmijas vadītāju kļuva *Gvido Reni* (*Reni*, 1575–1642), kurš ieguva vispārēju ievēribu ar savām daudzajām reliģiska un mitoloģiska satura gleznām. Tieši *Reni* izveidoja savu stilu, kas aizsāka klasicisma virzienu, kurš 17. gs. Itālijā kļuva ļoti populārs. Šajā stilā jau iezīmējās klasicismam raksturīgie elementi – stingras, idealizētas formas, to lineāri plastisks traktējums, izsvartota kompozīcija un atturīgas krāsas. Viens no slavenākajiem *Reni* darbiem ir Romā Rospiljozi pils plafona gleznojums "*Aurora*" (1613–1614). Tajā redzams, kā uz zeltaini dzeltenas debess fona, grāciju pavadīts, ratos auļo gudrības, mākslas un Saules dievs Apollons un kā viņam pa priekšu lidojošā gaismas dieviete *Aurora* kaisa ziedus.

Līdz ar Boloņas glezniecības skolas piekritēju darbības izvēršanos pastiprinājās arī klasicisma stila nozīme Itālijas mākslā. 18. gs. klasicisms ienāca ne vien glezniecībā, bet pamazām arī celtniecībā. Klasicisma principu izplatīšanos veicināja apstākļi, ka 18. gs. vidū tika uzsākti pirmie Pompeju izrakumi<sup>1</sup>, kā arī arheologu un teorētiķu pētījumi par tiem. Šie izrakumi un pētījumi padziļināja interesi par antīko kultūru, par tās arhitektūru un mākslu ne vien Itālijā, bet arī citās Eiropas valstīs. Tāpēc Roma šajā laikā kļuva ne vien par Itālijas, bet arī visas Eiropas mākslas centru. Daudzās Eiropas mākslas akadēmijās tika nodibināta "Romas prēmija", ko piešķīra par izciliem panākumiem daiļradē. Romā savus

pētījumus par antīko kultūru apkopoja un publicēja vācu mākslas zinātnieks J. J. Vinkelmanis. Viņa darbs "Senatnes mākslas vēsture" (1764) deva iespēju iepazīties ar grieķu mākslas attīstības raksturu un atstāja lielu ietekmi uz 18. gs. klasicisma veidošanos.

### Un atkal Venēcija

18. gs. atkal spoži uzplauka Venēcijas glezniecības skola, šoreiz baroka stila ietvaros. Ievērojamākais tās pārstāvis bija *Džovanni Batista Tjepolo* (*Tiepolo*, 1696–1770), kurš savu daiļradi bija pilnveidojis, studējot P. Veronezi. Tjepolo arī noslēdza baroka stila meklējumu loku Itālijas glezniecībā. Savā garajā mākslinieciskās darbības laikā viņš uzgleznojis lielu skaitu stājgleznu un altārgleznu, kā arī daudzus monumentāli dekoratīvās mākslas šedevrus, kuros viņa gleznieciskais savdabīgums atklājas visspilgtāk. Šīs grandiozās kompozīcijas grezno baznīcu un piļu sienas un plafonus. Tās gleznotas viegli un graciozi. To personāži pārsvarā ir lidojoši eņģeļi, antīkie dievi un varoņi, kas tverti dinamiskās kustībās un sarežģītos rakursos. Gaišā krāsu gamma, kurā dominē gaišbrūni, pelēcīgi, balti, dzelteni, sārti un violeti toņi, rada priecīgu noskaņojumu un reizē zināmu gaisīgumu.

Pie ļoti iespaidīgajiem Tjepolo darbiem pieskaitāmi fresku gleznojumi, kurus viņš darinājis *Virčburgas* bīskapam viņa rezidencē *Virčburgas pilī* Vācijā (1751–1753). To sižeti ņemti no Vācijas viduslaiku vēstures un saistīti ar vācu ķeizara Frīdriha I Barbarosas dzīvi un darbību. Tjepolo pārsteidz skatītājus arī ar iluzoriem efektiem. Reizēm rodas iespaids, ka reālā

<sup>1</sup> Senās Romas pilsētas Pompeji, Herkulāna un Stabijas tika apraktas vulkāna Vezuva izvirduma laikā m.ē. 1. gadsimtā.



99. att. Dž. B. Tjepolo. *Antonija un Kleopatras tikšanās*. Sienas gleznojums Labijas pili Venēcijā. 1745–1750.



100. att. E. Gvardi. *Venēcijas lagūna ar Malgeras torni*. 18. gs. 70. gadi.

sienas vai griestu plakne zem viņa otas vilcieniem paveras un atklāj pasakainas ainas. Ievērojams mākslinieka darbs ir Venēcijā *Labijas pils* (*Palazzo Labia*) Lielajai zālei gleznotās freskas (1745–1750), kur redzamas ainas no Ēģiptes valdnieces Kleopatras dzīves ("Antonija un Kleopatras tikšanās", "Antonija un Kleopatras dzīres"). Tajās darbība no senajiem laikiem pārnesta uz Itālijas renesanses laika grezno vidi. Ar šiem gleznojumiem mākslinieks it kā saplūcina zāles reālo telpu ar iluzori gleznoto un paver nebeidzamu un nepārredzamu svētku liksmes pilnu ainu. Gaišie, priecīgie krāsoņi šeit harmoniski sabalsoti ar kontrastainiem piesātināti sārtiem, oranžiem un zilgani melniem. Labijas pils fresku personāžu mierīgā nosvērtība un dižums tuvina Tjepolo gleznojumus viņa priekšteča un skolotāja Veronezes mākslai.

1762. gadā Tjepolo pieņēma Spānijas karaļa ielūgumu un devās uz Madridi, kur nodzīvoja līdz mūža galam. Šeit viņš

darinājis vairākus greznus plafonus karaļa pils zālēm. Viens no tiem – "Spāņu monarhijas triumfs" (1764–1766) grezno Torņa zāli.

Ar panākumiem Tjepolo darbojās arī stājglezniecībā, risinot gan laicīga, gan reliģiska satura sižetus. Viens no ievērojamākajiem mākslinieka laicīga satura stājdarbkiem ir "Amfitrītes triumfs" (ap 1740, Drēzdenes gleznu galerija), kur jūras dieviete Amfitrīte bezbēdīgi atlaidusies gliemežvāka ratos un ļaujas, lai jūras gari viņu vizina pa zilganzaļajiem vilņiem.

Džovanni Tjepolo bijis arī viens no izcilākajiem 18. gadsimta zīmētājiem un oforta meistariem. Viņš atstājis simtiem zīmējumu un divas ofortu sērijas – "Kaprīzes" (*Capricci*) un "Rotaļīgas fantāzijas" (*Schereidi fantasia*). Arī ofortos viņš attēlo mitoloģiskas un alegoriskas ainas, kuru jēgu ne ikreiz iespējams saprast. Šie oforti darināti ar gaismēnām piesātinātā gleznieciskā manierē.

Vēl jāatzīmē, ka 18. gs. Venēcijas stāglezniecībā izplatījās īpaši, visai populāri ainavu gleznojumi – *vedutas*. Vedutas bija ar topogrāfisku precizitāti attēlotas Venēcijas un tās tuvākās apkaimes ainavas. Pazīstams vedutu gleznotājs bija *Antonio Kanāle* (*Canale*), kas zināms arī ar iesauku *Kanaletto* (1697–1768). Viņš ļoti rūpīgi un patiesi attēlojis Venēcijas laukumus un kanālus ar tajos peldošām gondolām, meistarīgi atveidojis pilsētas mitro gaisu un sniedzis lieliskus gaismas efektus.

Spēcīgs vedutu meistars un izcils kolorists bija arī *Frančesko Gvardi* (*Guardi*, 1712–1793). Viņš visu mūžu nodzīvoja tikai Venēcijā un nebeidza priecāties par tās skaistumu. Viņš gleznojis Venēciju dažādos gadalaikos, saules gaismas pielietu un vieglā dūmakā iegrimušu; gleznojis kanālu ūdeņus un lēni slidošās gondolas, trokšņainos pagalmus un mazos, klusus nostūrīšus, visam piešķirot savu poētisko skatījumu. Gvardi gleznojis tās pašas vietas, ko Kanāle, taču sasniedzis savos gleznojumos smalkāku un niansētāku poētisku noskaņu, lielāku krāstoņu bagātību. Frančesko Gvardi bija arī liels spalvas zīmējuma meistars, kas izmantoja zīmējumu, lai fiksētu tiešos iespaidus dabā.

## 2. Nīderlandes māksla 17.–18. gadsimtā

17. gs. bija laiks, kad Nīderlandes māksla sazarojās divās lielās nacionālās mākslas skolās: *flāmu* un *holandiešu*. Minēto skolu izveidošanos veicināja abu Nīderlandes galveno provinču – Flandrijas un Holandes atšķirīgā attīstības vēsture. Cīņas gaitā pēc patstāvības abas šīs provinces nonāca zem

atšķirīgas politiskās varas, kas savukārt nosacīja atšķirīgu sociālo un ekonomisko attīstību un līdz ar to arī visas garīgās dzīves veidošanos.

### Flāmu mākslas skolas izveidošanās

1581. gadā Holande, atbrīvojusies no Spānijas virskundzības, nodibināja neatkarīgu republiku, turpretim Flandriju Spānijas monarhijai izdevās paturēt savā varā, nodibinot šeit Spānijas protektorātu. Tāpēc Flandrijā joprojām saglabājās spēcīga Katoļu baznīca, kuras rokās palika lielas bagātības. Tās balstu veidoja arī jezuīti, kuriem bija stipra ietekme intelektuālās un garīgās dzīves jomās. Feodālā muižniecība mainīja savu raksturu, saplūda ar pilsētu patriciātu un augstāko turīgo birģeru slāņiem un sāka grupēties ap Spānijas ieceltā karaliskā nama pārstāvja galmu. Mazinājās vidējo un sīko birģeru loma. Tā uzvaru ieguvusi Katoļu baznīca, galms, aristokrātija un augstāko birģeru slāņu pārstāvji izvīzēja mākslai tādas prasības, kas radīja visus priekšnosacījumus baroka stila attīstībai. Netika žēloti līdzekļi piļu un bagāto pilsētas mājokļu iekārtošanai un izgreznošanai. Taču atšķirībā no Itālijas baroka šeit īpašu attīstību neguva monumentāli dekoratīvā glezniecība – sienu freskas un milzīgie plafonu gleznojumi. Priekšroka tika dota stājmākslas formām (alegoriskiem un mitoloģiskiem tēlojumiem, medību ainām, portretiem un klusās dabas sižetiem.) Sakrālajā mākslā turpinājās iepriekšējā posma tradīcija – radīt liela izmēra altārglezņas, kas ar savu emocionālo piesātinājumu kalpotu par katolicisma ideju paudzēm. To galvenās iezīmes bija formu

monumentāls traktējums, dekoratīvitate, spilgta krāsainība, izkopts kolorīts. Flāmu glezniecība šajā posmā uzņēma sevī arī manierisma reminiscences, Itālijas Boloņas skolas atbalsis un karavadzisma reālistiskās tendences.

Flāmu 17. gs. glezniecības skolas izcilākais pārstāvis un reizē viens no visas Eiropas ievērojamākajiem mākslas meistariem bija *Piters Pauls Rubenss* (*Rubens*, 1577–1640). Viņa māksla bija baroka stila savdabīgs flāmiskis variants, un reizē tā ietvēra sevī arī spēcīgas reālisma iezīmes. Rubenss bija dzimis Vācijā, uz kuriem bija emigrējuši viņa vecāki, bēgdami no inkvizīcijas. Jaunībā Rubenss ieguva labu izglītību. Viņš bija mācījies filozofiju, teoloģiju un dabaszinātnes, brīvi pārvaldīja latīņu, flāmu, itāliešu un franču valodu, prata arī vāciski, spāniski un angļiski. Taču samērā agri viņš atrada savu aicinājumu glezniecībā.

Rubenss mācījās glezniecību turpat Antverpenē vairāku meistarū darbnīcās, tomēr visvairāk viņam deva patstāvīgās studijas Itālijā, kur viņš pavadīja vairāk nekā 8 gadus, uzturēdamies Romā, Florencē, Parmā, Dženovā un citās pilsētās. Šeit viņš iepazinās ar lielo dižrenesances meistarū (Leonardo da Vinči, Mikelandželo u. c.) darbiem, kā arī ar Karavadzjo daiļradi. 1608. g. atgriezies Antverpenē, Rubenss kļuva par Flandrijas pavaldoņu – infantē Izabellas un erhercoga Alberta galma mākslinieku un ierīkoja savu darbnīcu. Kopš savas atgriešanās Antverpenē Rubenss saņēma daudz pasūtījumu, jo valdošā aristokrātija ļoti tikoja, lai viņš gleznotu tās pārstāvjus. Arī Katoļu baznīca un Antverpenes turīgie pilsoņi apkrāva mākslinieku ar pasūtījumiem. Viņš gleznoja pārsvarā portretus, ainas no sengrieķu

mitoloģijas un Jaunās Derības, kā arī altārglezņas, kurās bija atainotas svēto mocekļu ciešanas un viņu morālā uzvara pār mocītājiem. Būdams galma mākslinieks, Rubenss darbojās ne tikai glezniecībā, bet arī kā arhitekts dekorators, teatralizētu izrāžu noformētājs, ilustrēja grāmatas. Daudz spēka viņš atdeva diplomātiskajam dienestam, ko veica vietējā galma uzdevumā. Periods no 1608. g. līdz 1630. g. bija Rubensa darbības visspringtākais laiks.

Antverpenes sākumposmā (1610–1614) mākslinieks uzgleznoja divas savas vēlāk slavenās altārglezņas – "*Krusta pacelšana*" un "*Noņemšana no krusta*" (abas glabājas Amsterdamas katedrālē). Gleznā "*Krusta pacelšana*" attēlots brīdis, kad bendes un romiešu karavīri ceļ augšā lielo krustu, kur pienaglots Kristus. Krusta pacēlāju ķermeņi atveidoti plastiski ļoti spēcīgās formās. Valda trauksmainas un saspringtas kustības, neparasti rakursi. Šim raupjajam spēkam pretstatīts un ar spēcīgiem gaismēnu kontrastiem izcelts Kristus idealizētais tēls. Tāda pati trauksmainu kustību un patētikas pilna ir otra altārglezna "*Noņemšana no krusta*".

Rubensam vienmēr patika gleznot kailus cilvēku ķermeņus, spraigas kustības, patika izcelt šo ķermeņu vitalitāti. Mākslinieks daudz gleznojis mitoloģiskas tēmas par antīko dievu un cilvēku varoņdarbiem. Arī tās ir šo tēmu brīvas improvizācijas, kas būtībā veltītas dzīves skaistuma, drosmes, vīrišķības un prieka slavinājumam. Gleznā "*Bakhanālija*" (1615–1620, Maskava, Valsts Cittaute mākslas muzejs) attēlotas grieķu un romiešu mitoloģisko būtņu – satīru<sup>1</sup> un

<sup>1</sup> Satīrs – meža un auglības dievība sengrieķu mitoloģijā, auglības un vīna dieva Dionisa pavadonis. Viņa raksturīgās īpašības bija miesaskāriba un izvirtība.

faunu<sup>1</sup> liksmības pilnas dzīres, sarīkotas par godu auglības un viņa dievam Bakham. Šīs šķeltnadžu būtnes un viņu izlaidīgie prieki uzgleznoti tik reāli, ka padara gleznas tēlus it kā par stihiski dzīvniecisko dabas spēku iemiesojumu.

Rubensa mitoloģiska sižeta kompozīcijas arvien ir ļoti dinamiskas, ekspresīvas, kompozicionāli kārtotas asimetriski, pa diagonālēm vai likloču līnijām, balstītas uz spēcīgiem tumšāku un gaišāku toņu pretstatiem. Gleznā "*Leikipa meitu nolauptšana*" (1617, Minhene, Vecā Pinakotēka)<sup>2</sup> dramatisko kaislību kāpinājums sasniedzis savu apogeju. Jauno sieviešu izlocītie augumi, cīnoties pretī saviem nolauptājiem, krācošo, pakaļkājās saslējušos zirgu figūras veido sarežģītus, ārkārtīgi nemierīgus kompozicionālā kārtojuma ritmus.

Līdzās dramatiski kāpināta rakstura darbiem Rubenss reizēm gleznojis mitoloģiskas tēmas arī mierīgās, liriskās noskaņās. Pie meistara šedevriem pieder poētiskā glezna "*Persejs un Andromeda*" (1620–1621, Sanktpēterburga, Ermitāža). Gleznā attēlots brīdis, kad sengrieķu mītu varonis Persejs, atlidojis uz sava spārnotā zirga Pegasa, atbrīvo pie klints piekalto Andromedu. Viņš ir uzvarējis pūķi, kas turējis jaunavu gūstā. Persejs tuvojas

<sup>1</sup> Fauns – lopu auglības dievs, mežu un lauku, ganu un mednieku aizstāvis seno romiešu mitoloģijā. Parasti tika attēlots kā jauneklis ar ragiem, āža kājām un ausīm. Fauns atbilda sengrieķu pānam.

<sup>2</sup> Gleznas sižeta pamatā ir sengrieķu mīts, kas vēsta, ka Mesēnijas valdnieka Leikipa meitas iekārojuši nolaupt Zeva dēli – dvīņi Kastors un Polideiks (pēc romiešu avotiem – Pollūks). Dvīņi grieķiem bija karavīru un jūrnieku sargi, īstas un nešķīramas brāļu draudzības simbols. Mākslā viņi parasti attēloti kā stalti jātņieki. Vēlāk, kā vēsta mīts, Zevs viņus pacēlis debesīs, un tā radies Dvīņu zvaigznājs.

Andromedai, viņas skaistuma apburts. Mākslinieks ar savām krāsām liek iezaigoties mīlestības lielajam spēkam. Arī uzvaras dieviete Viktorija kronē Perseju ar lauru vainagu. Tēlojuma poētisko noskaņu raisa gleznas krāsu gamma. Andromedas sievišķīgi plastiskās formas mirdz sārtu un perlamutra krāstoņu lāsojumā, visapkārt kūšā zili, sarkani un gaiši dzeltenī toņi, kas krāšņi saplūst vienotā sabalsojumā. Vispār Rubensa pirmā posma darbiem raksturīgas skanīgas, piesātinātas un it kā liksmojošas krāsas, daudz intensīvi sarkanu toņu.

Meistara gleznieciskais spēks uzplauka tieši ap 17. gs. 20. gadu sākumu, kad krāsa kļuva par viņa spēcīgāko izteiksmes līdzekli. Viņš atsacījās no lokālkrāsām un pārgāja uz daudzveidīgu tonālo gleznojumu, sasniedzot ārkārtīgi bagātīgas toņu nokrāsas.

Antīkās pasaules tēliem Rubenss pievērsās arī tad, kad viņam kā galma māksliniekam nācās savos darbos slavināt valdniekus un galminiekus. Liels uzdevums viņam bija darināt *gleznu ciklu* (vairāk nekā 20 darbu), *veltītu Francijas karalienei Marijai Mediči* (1622–1625, Parīze, Luvrs). Tajā attēlotas karalienes dažādu dzīves un valdīšanas gaitu epizodes. Mākslinieks šajā ciklā apvienojis reālus vēsturiskus faktus ar dažādiem mitoloģiskiem un alegoriskiem tēliem.

Priecājoties par cilvēka ķermeņa spēku un veiklību, Rubenss laikā no 1615. g. līdz 1620. g. bieži pievērsās medību ainām. Pazīstamākie no šāda sižeta gleznojumiem ir "*Mežacūku medības*" (Drēzdenes gleznu galerija) un "*Lauvu medības*" (Minhene, Vecā Pinakotēka). Tajos attēloto cilvēku garīgie un fiziskie spēki ir sasprindzināti līdz pēdējam. Tas ir varens skats, kad uz dzīvību un nāvi cīnās zvēru karalis lauva un "radības kronis" – cilvēks.



101. att. P. P. Rubenss. *Leikiņa meitu nolaupišana*. 1617.

Pēc 1620. gada Rubenss daudz gleznojis portretus. Savos portretu gleznojumos mākslinieks visumā turpina dižrenesanses portreta tradīcijas, tikai jaunus vēsturiskos apstākļos, vairāk akcentējot savu personisko attieksmi pret portretējamo. Un šī attieksme parasti ir labvēlīga. No vienas puses, šāda labvēlīga attieksme atbilda baroka stila portreta prasībām portretēt "godājamās", "nozīmīgas" personas. No otras puses, šī pieeja atbilda paša Rubensa dzīvi apliecinotajam pasauleskatsījumam. Visumā mākslinieks tomēr patiesi un pārliecinoši atveidojis portretējamā individuālos vaibstus, viņa sabiedrisko stāvokli, taču ne pārāk iedziļinājies modeļa



102. att. P. P. Rubenss. *Helēne Furmāne ar dēlu Fransu*. Ap 1634.

garīgajā, psiholoģiskajā būtībā. Personības iekšējās pretrunas un morālā pasaule paliek ārpus Rubensa uzmanības loka. Mākslinieks, bez šaubām, dziļāk spējis ielūkoties sev tuvos cilvēkos vai arī tādos, kas nepārstāv augstākos sabiedrības slāņus. Par labākajiem Rubensa gleznotajiem portretiem daļa mākslas zinātnieku uzskata "*Doktora Tuldena portretu*" (ap 1615–1618, Minhene, Vecā Pinakotēka), "*Kambarjumpravas portretu*" (ap 1625, Sanktpēterburga, Ermitāža) un "*Helēni Furmāni ar dēlu Fransu*" (ap 1634, Parīze, Luvrs), kā arī dažus pašportretus. "*Kambarjumpravas portretā*" atveidota jauna, dzīvespriecīga sieviete. Uz siltos toņos gleznotā fona jauki izceļas viņas mīlīgā sejiņa. Viegla gaismēnu mija pastiprina sejas neparasti smalko modelējumu, tās dzīvīgumu un sirsniību. No mākslinieka pašportretiem īpaši izceļas ap 1638. gadu gleznotais "*Pašportrets*" (Vīne, Mākslas vēstures muzejs). Kaut arī tā kompozicionālajā uzbūvē jaušamas baroka reprezentatīvā portreta iezīmes, tas tomēr pārliecinoši atklāj mākslinieka dziļāko būtību. Tas ir apdāvināta, gudra, dzīvē atzīta cilvēka tēls, kas pats tic saviem spēkiem.

17. gs. 20. gadu beigās Rubensa dzīvē notika dziļš lūzums. 1626. g. mēra epidēmijā nomira viņa mīļotā sieva Izabella, pēc kuras viņš ļoti sēroja. 1630. gadā ģimenē ienāca Helēna Furmāne, kas atnesa mākslinieka dzīves otrajā pusē daudz personiska prieka un radoša pacēluma. Tagad viņš daļēji atsacījās no daudzajiem oficiālajiem pasūtījumiem, aizgāja arī no diplomātiskā dienesta un sāka vairāk gleznot savam priekam. Tie bija neliela formāta darbi, kur galvenokārt atspoguļojās viņa personiskie pārdzīvojumi. Ļoti daudz

tika atveidota Helēne Furmāne, gan viena, gan kopā ar bērniem. Viņš nebeidza priecāties par viņas ziedošo jaunību un pievilcību. Kompozīcijas tagad kļuva mierīgas, līdzsvarotas, zuda kolorīta spožā krāsainība, tas ieguva tonāli klusinātu izteiksmi, otas triepieni – plašāku uzlicieni. Viena no populārākajām Rubensa vēlā perioda gleznām ir "*Kažociņš*" (1638–1639), Vīne, Mākslas vēstures muzejs). Tas ir Helēnes Furmānes akta gleznojums, tverts visā augumā, ar plecos uzmetu kažoku. Maigām, plānā slāni klātām, kā perlamutrs vizošām krāsām mākslinieks glezno krāšņo augumu, atlasam līdzīgo ādu. Ar šo gleznojumu viņš ir it kā iedzīvinājis savu priekšstatu par sievietes skaistuma ideālu.

Vasaras Rubensu ģimene tagad pavadīja ārpuspilsētas pili – Stēnā, tāpēc šo mākslinieka dzīves pēdējo gadu desmitu mēdz dēvēt par "Stēnas periodu". Viena no Stēnas perioda galvenajām tēmām kļuva lauku ainava, kas parasti tika gleznota ar episka varenuma pilnu noskaņu, un tikai reizēm to nomainīja intīma, liriska dabas uztvere. Šajos ainavu gleznojumos paveras līdzieni lauki ar vietumis izkaisītiem ciemiem, plašas tāles, pakalni un krāšņas birzis. Šajās ainavās atrodas vieta arī zemnieku darba gaitu tēlojumam ("*Zemnieki pārnāk no lauka*", pēc 1635, Florence, Piti galerija).

Rubensu visumā interesēja zemnieku sadzīve, it īpaši viņu svētku prieki. Šīs noskaņas iedzīvinājumu radušas divās gleznās – "*Tautas svētki*" jeb "*Kirmašas*"<sup>1</sup> (1635–1636, Parīze, Luvs) un "*Zemnieku dancis*" (1636–1640, Madride, Prado). Tās

atspoguļo mākslinieka izjūtas, ko viņā izraisījis flāmu tautas gara stiprums un dzīvesprieks.

Rubensam Antverpenē piederēja liela darbnīca, kurā strādāja daudz mācekļu un palīgu. Viņi arī bija daudzo lielo pasūtījuma darbu izpildītāji. Meistars tikai uzskicēja iecerētās kompozīcijas metu. Pēc tam gleznojumu krāsās darināja mācekļi un palīgi. Kad darbs tuvojās nobeigumam, Rubenss pats ar savu roku izdarīja pēdējos otas triepienus, pastiprinādams gaismas efektus, akcentēdams detaļas, precizēdams kādas sejas izteiksmi u. tml. Rubensa darbnīca apvienoja grupu talantīgu flāmu mākslinieku, kuri ļoti cienīja savu meistarū un pilnīgi dalījās ar viņu savos estētiskajos uzskatos. No Rubensa darbnīcas nāca arī vairāki vēlākie ievērojamie flāmu gleznotāji – A. van Deiks, J. Jordāns un F. Sneiderss.

Rubensa darbnīca bija ne tikai jauno gleznotāju tapšanas centrs. Šeit izveidojās arī profesionālās reproducējošās grafikas Antverpenes skola. Tās dalībnieki nodarbojās ar paša Rubensa, kā arī ar visa viņa gleznotāju loka oriģinālgleznu reproducēšanu. Viņu izstrādātie reproducēšanas paņēmieni izvirzīja 17. gs. flāmu grafiku izcilā vietā, jo ļāva ar melnbalto laukumu un svītru niansētu izmantojumu atveidot gan krāstoņu intensitāti, gan krāsu pārejas no piesātināti spilgtiem uz klusinātiem toņiem ēnojumu vietās. Viens no talantīgākajiem šās Antverpenes reproducējošās grafikas meistariem bija *Lukass Vorstermans* (1595–1675). Daudz pūļu reproducējošās grafikas mākslas izkopšanā ielika arī pats Rubenss.

Rubensa mākslinieciskajai darbībai bija ļoti liela vēsturiska nozīme. Ar viņa daiļradi flāmu mākslas skola kļuva slavena pasaules mērogā. Rubenss bija tipisks baroka stila

<sup>1</sup> *Kirmašas* (lejasvācu *Kermisse*, fr. *kermesse*) – baznīcas iesvētīšanas svētki, kas bija saistīti ar tautas izpriecām, dejām un gadatirgiem.



103. att. A. van Deiks. *Kardināla Gvido Bentivoljo portrets*. Ap 1623.

pārstāvis gan formu dinamikas un dekorativitātes, gan kompozicionālo paņēmieni un glezniecisko izteiksmes līdzekļu izmantojuma ziņā. Tajā pašā laikā viņa māksla ir savdabīga, jo tās tēli izaug no Flandrijas reālās dzīves. Viņa gleznās Madonna ir līdzīga flāmu sārtvaidzēm – zemniecēm, apustuļi atgādina Flandrijas lauku večus, bet antīko mītu varones – apaļīgās Antverpenes skaistules, kam patīk labi paēst. Lai arī ko Rubenss gleznoja, viņa gleznojumi nezaudēja saikni ar reālās pasaules patiesīgumu.

Rubensa daiļrade ne tikai nosacīja flāmu glezniecības skolas turpmāko attīstību, bet ietekmēja arī visas Eiropas mākslas virzību. Rubensa daiļrades mantojums ir milzīgs.

Viņš atstājis aptuveni 3000 gleznu un gleznu metus.

Flāmu mākslas skolas slavu vairoja arī *Antoniss van Deiks* (Dyck, 1599–1641), viens no Rubensa darbnīcas talantīgākajiem gleznotājiem un palīgiem. Rubensa darbnīcā viņš iestājās 19 gadu vecumā, gleznotāja profesiju apguvis jau iepriekš pie kāda cita Antverpenes meistara. Vēlāk, strādādams Rubensa vadībā, viņš daudz ko mācījās arī no Rubensa – pirmkārt, jau pašu glezniecības meistarību un, otrkārt, prasmi atveidot dabas formas ļoti konkrēti un ticami. Vēlāk gan van Deiks no iegūtā daļēji atsacījās, izkoptdams savu kolorītu un izsmalcinātu un delikātu gleznošanas manieri. Pretstatā Rubensa koši sarkanajiem, zilganzaļajiem un baltsārtajiem toņiem van Deiks izvēlējās melnos un zeltaini brūnos toņus.<sup>1</sup> Sākumā Rubensa ietekmē arī van Deiks pievērsās reliģiskajai un mitoloģiskajai tematikai, darināja altārgleznas. Tomēr ar laiku viņa daiļradē par galveno kļuva portrets, kas viņam sagādāja slavu visā Eiropā.

Van Deika radošo darbību var iedalīt vairākos posmos. Agrīnajā posmā (1618–1621), kad jaunais gleznotājs vēl strādāja Rubensa darbnīcā pie lielajiem maestro pasūtījuma darbiem, viņš savos portretos turpināja flāmu glezniecības tradīcijas. Tolaik viņš gleznoja galvenokārt turīgos Antverpenes birģerus un viņu ģimenes locekļus, kā arī savus laikabiedrus – māksliniekus. Šiem portretiem ir vienkārša kompozīcija un precīzs zīmējums. Tie gleznoti klusinātā krāsu gammā, sniedzot ne vien pārliecinošu cilvēka individuālo raksturojumu, bet atklājot arī portretējamā iekšējo, garīgo veidolu.

<sup>1</sup> Ne velti vēlāk viena no brūnajām krāsām tika iesaukta par "van Deika brūno".

1621. gadā van Deiks devās uz Itāliju, kur, Romā uzturēdamies, uzgleznoja zinātnieka un diplomāta – "Kardināla Gvido Bentivoljo portretu" (ap 1623, Florence, Piti galerija). Šajā van Deika darbā jau saskatāmas zināmas reprezentatīvā portreta iezīmes, kas izpaužas portretējamā svinīgajā sēdošajā pozā un gleznas greznajā, sarkanajā fonā. Taču reizē tiek sniegts arī rūpīgs personības raksturojums: izcelta viņa bagātīgā gara pasaule, ar gaismēnu kontrastiem izgaismojot kardināla domīgo, apgaroto seju, ļaujot nojaust viņa saspringto domāšanas procesu.

Vēlāk van Deiks apmetās Dženovā, kuru ar Flandriju saistīja ciešas tirdzniecības attiecības. Dženovā mākslinieks atrada savai darbībai ļoti labvēlīgu vidi. Viņš tūlīt saņēma daudzus vietējās aristokrātijas pasūtījumus un kļuva par šīs aristokrātiskās vides mīluli un modes portretistu. Iepazīšanās ar Venēcijas skolas (it īpaši ar Ticiāna) glezniecību savukārt ļoti bagātināja jaunā gleznotāja krāsu paleti. Šajā laikā van Deiks aizsāka radīt savu baroka reprezentatīvā portreta tipu, kur liela nozīme bija modeļa cēlai stājai, efektīgai pozai un žestam, eleganti krītošām tērpu krokām un aksesuāriem. Šie portreti gleznoti vai nu uz svinīgas ainavas, vai arhitektūras motīvu fona, ko bieži papildina drapērijas. Tiek akcentēti dekoratīvie elementi gan attiecībā uz kompozīciju, gan arī uz kolorītu. Kolorīts ir ļoti piesātināts, intensīvs, tiek izmantotas izteiksmīgas gaismēnas. Šos portretus mākslinieciski bagātina tas, ka tajos reprezentatīvais tēlojums tiek apvienots ar portretējamā psiholoģisko raksturojumu.

1627. gadā van Deiks atgriezās Antverpenē. Šajā "otrajā Antverpenes

periodā" (1627–1632) viņš uzgleznoja daudzus izcilus darbus. Arī tagad pēc Baznīcas pasūtījuma tika darinātas altārglezņas, gleznotas kompozīcijas ar mitoloģiskiem sižetiem, tomēr pirmo vietu joprojām ieņēma portreti. Portretējamo loks izvērtās ļoti plašs. Tie bija juristi, ārsti, mākslinieki, pilsētas patriciāta un garīdzniecības pārstāvji, dažreiz vienkārši skaistas sievietes. Šajā laikā van Deiks daļēji atkal atgriezās pie Flandrijas mākslas reālistiskajām tradīcijām. Ar ļoti precīzu un pārliedzinošu raksturojumu izceļas mākslinieku portreti ("Gleznotāja F. Sneidersa portrets", Vīne, Mākslas vēstures muzejs). Ļoti izteiksmīgs ir jaunās skaistules "Marijas Luīzes de Tasisas portrets" (1627–1632, Vīne, Lihtenšteina galerija).



104. att. A. van Deiks. Anglijas karalis Kārlis I medībās. Ap 1635.

Pēdējos mūža gadus (1632–1641) van Deiks pavadīja Anglijā, kur viņu atkal gaidīja panākumi karaļa Kārļa I galmā. Tagad viņš gleznoja karali, karalieni, karaļa ģimenes locekļus, galma aristokrātijas pārstāvjus, attīstot tālāk savu portretu glezniecības stilu un izveidojot aristokrātisko, intelektuālo reprezentatīvā portreta tipu. Portretu kompozīcijas tagad izvērkušās vēl sarežģītākas, dekoratīvākas, krāsu gamma kļuvusi vēsa, dominē gaiši zilie un sudrabaini pelēcīgi toņi. Mākslinieks izraugās izteismīgas pozas, izmanto efektīgus fonus.

Viens no veiksmīgākajiem un oriģinālākajiem Anglijas perioda van Deika darbiem ir karaļa portrets – "*Anglijas karalis Kārlis I medībās*" (ap 1635, Parīze, Luvrs). Karalis šeit attēlots uz ainavas fona, tērpies mednieka tērpā, stāvam izmeklētā, brīvā pozā. Tas ir karalis – džentlmenis. Aizmugurē viņam stāv kalps, kas tur pavadā karaļa zirgu. Karaļa domīgais skatiens vērstš tālē, tas piešķir tēlam mazliet romantisku noskaņu. Gleznas māksliniecisko vērtību ceļ tās brūni zeltainos un sudrabaini pelēkos toņos sabalsotais kolorīts. Tēla zināma poetizācija tomēr nav bijusi par šķērsli, lai mākslinieks atklātu arī karaļa personības dziļāku raksturojumu, kurā jaušams vieglprātīgs cilvēks, bez rakstura stingrības.

Van Deiks mira agri, pašā spēku pilnbriedā. Tas notika 17. gs. 40. gadu sākumā, kad Anglijā izcēlās nemieri un sākās Anglijas-Skotijas karš.

Van Deika mākslinieciskajai darbībai Anglijā bija ļoti liela nozīme. Viņš kļuva par angļu aristokrātiskā reprezentatīvā portreta skolas iedibinātāju. 18. gs. šī skola sasniedza izcilu spožumu. Van Deika radītais aristokrātiskā, intelektuālā reprezentatīvā

portreta tips vēl vairākus gadsimtus saglabājās ne vien Anglijā, bet arī visā Eiropā.

Trešais izcilais 17. gs. flāmu mākslas skolas gleznotājs bija *Jākobs Jordāns* (*Jordaens*, 1593–1678), kura daiļradi var uzskatīt it kā par pretstatu izsmalcinātajai van Deika mākslai. Arī Jordāns iestājās Rubensa darbnīcā un kļuva par vienu no labākajiem viņa palīgiem tad, kad bija jau beidzis mācekļa gaitas pie kāda cita Antverpenes gleznotāja. Pret Rubensu Jordāns izjuta lielu cieņu un daudz no viņa mācījās tieši gleznieciskā ziņā, turklāt abus māksliniekus saistīja skaidrais skatiens uz dzīvi, optimistiskā pasaules uztvere. Jordāns bija viens no tiem flāmu māksliniekiem, kurus neaizrāva Itālijas baroka meistarū daiļrade. Visvairāk viņu interesēja Karavadžo spēcīgās lielfigūru kompozīcijas un kontrastainās gaismēnas. Visumā viņš visu mūžu palika uzticīgs iepriekšējām flāmu glezniecības reālistiskajām tendencēm.

Arī Jordāns gleznoja altārgleznas un antīkās mitoloģijas sižetus, taču viņš tos parasti traktēja kā žanra ainas, ienesot tajās no dzīves noskatītus flāmu tautas tipus. Savus varoņus viņš parasti atrada lauku vidē un pilsētas amatnieku kvartālos. Tie ir robusti ļaudis, taču pilni vitāla spēka, dzīvesprieka un nevaldāmas, dabiskas aizrautības. Jordāns mākslinieciskā individualitāte atklājās jau viņa agrīnajos darbos. Tā, piemēram, gleznā "*Gani pielūdz Jēzu*" (1618, Stokholma, Mākslas muzejs) redzami aizkustinoši vientiesīgi zemnieku tipi, kas sastājušies ap flāmu daiļavu ar bērnu klēpī. Visu gleznas telpu aizņem šīs lielās figūras, kuras gleznotājs veido ar plašiem otas triepieniem un spēcīgiem gaismēnu kontrastiem.



105. att. J. Jordānss. *Pupas karaļa svētki*. Ap 1635.

Jordānsa daiļrade savu spilgtāko izpausmi radusi žanra kompozīcijās, kurās viņš mīlējis attēlot tautas svētkus un izpriecas. Vairākkārt mākslinieks gleznojis "pupas karaļa" svētkus<sup>1</sup>. Raksturīga šajā ziņā ir glezna, kas tā arī saucas – "*Pupas karaļa svētki*" (ap 1635, Brisele, Mākslas

<sup>1</sup> Šādi svētki Flandrijā svinēti tajā dienā, kad pēc Bībeles leģendas "Austrumu gudrie" ieradusies godināt jaunpiedzimušo Jēzu. Sakarā ar to Flandrijā bija izveidojusies paraža iecept svētku pirāgā pupu. Kuram svētku dalībniekam gadījās pirāgā gabals ar iecepto pupu, tas tika "kronēts" par svētku karali jeb "pupas karali", uz kura veselību tad arī visi svētku viesi dzēra un liksmoja.

muzejs). Tā ir daudzfigūru kompozīcija, kur, svētku aizrautības pārņemta, pie saklāta galda sasēdusi visa lielā birģeru ģimene – gan vīri un sievas spēka gados, gan vecāki ļaudis, gan arī bērni. Bet viņiem vidū ar paceltu vīna glāzi rokā sēž šīs reizes "pupas karalis" paštaisitu kroni galvā. No gleznas plūst prieks, veselība, zināms robustums un apmierinātība pašiem ar sevi. Spēcīgi gleznotās plastiskās formas, temperamentīgā mīmika un žesti piešķir visam tēlojumam monumentālu raksturu.

Jordānss atstājis arī vairākus portretu gleznojumus. Tie gan nepretendē uz modeļa dziļu psiholoģisko atklāsmi, taču

sniedz patiesu portretējamā individuālo raksturojumu.

Pēc Rubensa un van Deika agrās nāves Jordāns kļuva par flāmu 17. gs. glezniecības skolas galveno meistaru, kurš tagad veica visus svarīgākos oficiālos pasūtījumus. Tomēr šie pēdējie Jordānsa darbi vairs nebija tik viengabalaini un monumentāli kā agrāk, tajos palaikam bija jaušams arī neists patoss.

Flandrijā jau no 15. gs. mākslinieki labprāt gleznoja dažādas klusās dabas kompozīcijas, taču par patstāvīgu žanru tās flāmu glezniecībā kļuva 17. gadsimtā. Šajā laikā augstāko slāņu turība bija stipri pieaugusi, un viņi labprāt savos plašajos namos un pilīs izgreznoja sienas ar liela izmēra gleznām, kur krāšņi un dekoratīvi bija attēlotas visas tās zemes bagātības, ko sniedza Flandrijas lauki, meži un ūdeņi. Izcilākais no gleznotājiem, kas specializējās medību ainu tēlojumos un klusās dabas žanrā, bija *Franss Sneiderss (Snyders, 1579–1657)*. Strādādams Rubensa darbnīcā, viņš lielā mērā meistara ietekmē izveidojās par lielisku gleznotāju, kura mākslinieciskajam rokrakstam bija raksturīgs stingrs zīmējums, monumentāls



106. att. F. Sneiderss. Klusā daba ar izsalkušu kaķi. Ap 1615–1620.

plastisko formu traktējums un sulīgs kolorīts. Sneidera klusās dabas ir pasakaini bagātīgi visdažādāko ēdamlietu kārtojumi. Šo kluso dabu gleznojumos izmantoti sulīgu krāsu kontrasti, meklētas visdažādākās faktūras. No gleznojuma vispārīgā olīvkrāsas koptoņa izceļas koši balti, zili un sarkani krāsu laukumi. Zīmējuma nemierīgo līniju dinamiskos ritmus līdzsvaro krāsu laukumu monumentālie kārtojumi.

Sneidera klusās dabas gleznojumu barokālo vērienu labi raksturo viņa slavenā pārdotavu sērija: "*Zivju pārdotava*", "*Augļu pārdotava*" un "*Dārzeņu pārdotava*" (1615–1620). Tā tika darināta mākslas mecenāta arhibīskapa Trista ārpilsētas medību pilij Brigē (tagad glabājas Sanktpēterburgā, Ermitāžā). Šeit lielie ozolkoka galdi vai lūst zem visādu gardumu kalniem – augļiem, dārzeņiem, zivīm. Šās bagātības ir tik daudz, ka tā gūzmējas kaudzēm, slid nost no galdiem un pat krīt uz grīdas. Bieži mākslinieks savās klusās dabas kompozīcijās ienes arī dzīvas būtnes – cilvēkus vai kādu pērtiķīti, kas zog augļus, dažreiz suni, kas uzbrūk kaķim.

Lieli panākumi bija arī Sneidera saspringtas dinamikas pilnajām medību ainām, kur mākslinieka lieliskā dzīvnieku pazišana apvienojas ar krāsām bagātu dekoratīvīti.

Flāmu sadzīvisko žanru ievērojami bagātināja gleznotāja *Adriāna Brauvera (Brouwer, 1605/06–1638)* daiļrade. Brauers bija dzimis Flandrijā, bet kopš bērnības ilgāku laiku dzīvojis Holandē, kur arī ieguvis izglītību, domājams, Hārlēmā pie holandiešu ievērojamā portretista Fransa Halsā. 1631. gadā jaunais mākslinieks atgriezās dzimtenē.

Brauvera gleznas stipri atšķiras no pārējo flāmu mākslinieku milzīgajiem dekoratīva-

jiem audekliem. Tie ir neliela izmēra darbi, kas domāti aplūkošanai tuvumā. Tajos atveidotas dažādas sadzīves situācijas, visbiežāk iedzeršanas un kāršu spēles, kur netrūkst arī kautiņu. Brauvera personāži nereti nāk no deklasēto elementu vidus. To darbības vide – visbiežāk prasti, patumši krodziņi un traktieri. Trūkuma nospiesti, daudzi no šiem cilvēkiem kļuvuši jauni, neapvaldīti ("*Kautiņš kāršu spēles laikā*", 17. gs. 30. gadi, Drēzdenes gleznu galerija). Māksliniekam piemīt labas novērotāja spējas, prasme asi uztvert vajadzīgo mirkli, mīmiku, žestus. Šīs kompozīcijas ir dinamiskas, acumirkli fiksētajām pozām piemīt groteska nokrāsa. Ikvienu personāža raksturojumā Brauvers sasniedz lielu izteiksmību, reizē nezaudējot realitātes izjūtu.

Ap 17. gs. 30. gadu vidū Brauvera glezniecībā aso grotesku nomainīja viegls, reizēm mazliet skumīgs humors. Krodziņu skati kļuva mierīgāki, rimtāki. Viņš sāka dziļāk ielūkoties savu varoņu raksturos un pārdzīvojumos, arvien vairāk pievēršoties atsevišķu figūru tēlojumam. Mākslinieka daiļradē ienāca jauns tēls – vientuļš cilvēks, kas iegrimis savās skumjajās pārdomās ("*Gulošais pīpmanis*", 30. gadu vidus, Parīze, Luvrs).

Brauvers bija izcils kolorists, kurš prata panākt lielisku krāstoņu saskaņu. Viņa krāsu salikumus valda izmeklētu blāvi sudrabaini sārtu, sarkanu, gaiši dzeltenīgu un gaiši zilganzaļu toņu nokrāsas, kas labi sabalsojas ar zaļgani brūno visas gleznas koptoni. Meistara otas triepiens ir atraisīts un artistisks.

Flāmu 17. gs. glezniecībā Brauveram nebija sekotāju. Viņu atzina tikai glezniecības lielie lietpratēji (Rembrants, Rubenss). "Labāko aprindu" sabiedrību viņa personāži šokēja.



107. att. A. Brauvers. *Rūgtās zāles*. Ap 1635–1638.

### Holandiešu mākslas skola

1581. gadā septiņas Nīderlandes ziemeļu provinces izveidoja savu patstāvīgu, no Spānijas virskundzības neatkarīgu Apvienoto provinču republiku, kura tās lielākās un nozīmīgākās provinces vārdā tika iedēvēta par Holandi.

Nacionālās atbrīvošanās kustības plašais vēriens, tautas pašapziņas atmoda, prieks par nomesto svešzemju jūgu apvienoja visdažādākos sabiedrības slāņus. Tas radīja priekšnoteikumus zinātnes un mākslas attīstībai. Holandē tolaik rada patvērumu arī citu zemju progresīvie domātāji (piemēram, franču filozofs Dekarts), šeit izveidojās Spinozas pamatos materiālistiskā filozofijas sistēma.

Līdz ar republikas nodibināšanos un kalvinisma<sup>1</sup> uzvaru zuda galma un augstākās aristokrātijas, kā arī Katoļu baznīcas ietekme uz arhitektūras un mākslas attīstību. Tā kā kalvinistu dievnami saskaņā ar savas mācības garu bija nelielas celtnes, kurām iezīmīga vienkārša ārējā un iekšējā izveide, tad izpalika pasūtījumi pēc barokāli svinīgas un greznas mākslas. Pirmajā vietā tagad izvirzījās nevis grandiozu piļu un dievnamu celtniecība, bet gan lielu hidrotehnisku celtnu – slūžu, dambju un kanālu izbūve, ko prasīja cīņa pret nemitīgo okeāna uzņēmšanos piekrastes sauszemei. Ar to arī izskaidrojams, kā pēc Holandes pilsētu plānojumos liela nozīme bija apvadkanālu ierīkošanai, kas aptvēra gan lielās pilsētas (Amsterdamu, Hārlemu), gan arī vairākas mazās. Ar šiem apvadkanāliem, ko izmantoja transportam un fortifikācijas nolūkiem, bija saistīta kanālu sistēmas izbūve arī pašā pilsētā. Amsterdamā, kur pastāvēja radiālais ielu plānojums, šie kanāli kā koncentriski pusapļi šķērsoja ielu maģistrāles (citās pilsētās iekšējiem kanāliem bija citāds izvietojums).

Arī celtnu tipi Holandē tagad veidojās atšķirīgi no citām Eiropas zemēm. Šeit par galvenajām sabiedriskajām ēkām kļuva rātsnami un citas municipalitāšu ēkas, tirdzniecības nami, tirgus paviljoni, biržas ēkas, cunftu un gīlžu nami. Tas viss kopā ar ostu būvēm, kuģu būvētavām, neskaitāmām amatnieku darbnīcām un

<sup>1</sup> Kalvinisms – protestantisma novirziens, ko iedibināja Žans Kalvins reformācijas laikā Šveicē (16. gs.). Izplatījās Anglijā, Skotijā, Nīderlandē, Vācijā, Francijā, Ungārijā un Polijā. Kalvinisms vērsās pret greznību katoļu ceremonijās, likvidēja baznīcu altārus, svētbildes. Dievkalpojumi tika reducēti līdz Bībeles lasīšanai un psalmu dziedāšanai.



108. att. L. de Kejs. Gaļas tirdzniecības nams Hārlemā. 1601–1603.

manufaktūru ēkām piešķīra Holandes pilsētām savdabīgu kolorītu. Kā sabiedriskās, tā dzīvojamās ēkas joprojām pēc tradīcijas cēla ar stāviem jumtiem un vairākstāvu zelmiņiem. Celtniecībai parasti izmantoja ķieģeli, bet apdarei – kaļķakmeni. Tādējādi ēkās dominēja kontrastējošs sarkanas un baltas krāsas salikums.

Jau 17. gs. sākumā arī Holandes arhitektūrā izplatījās klasicisma idejas, kuras te tika pārņemtas no Itālijas un Francijas arhitektūras teorētiķiem un praktiķiem. Taču Holandes celtnieki šos orderu elementus sākumā izmantoja galvenokārt dekoratīvos nolūkos. Pašu celtni parasti cēla no ķieģeļiem, bet fasādes galvenos kompozicionālos elementus – portālus, frontonus, zelmiņus, ordera fragmentus, frīzes, logu apmales veidoja no kaļķakmens, kas skaisti izcēlās uz sarkano ķieģeļu fona. It īpaši panākumus šajā virzienā guva viens no Hārlemas arhitektiem *Līvens de Kejs* (1560–1627), kura stilu labi raksturo viņa celtais *Gaļas tirdzniecības nams Hārlemā* (1601–1603).

Ap 17. gs. vidu klasicisma idejas Holandē ieviesās plašāk un konsekventāk, tomēr salīdzinājumā ar citām Eiropas zemēm šis stils šeit tika īstenots krietni vienkāršotāk. Izcilākais tā pārstāvis bija *Jakobs van Kampens* (1595–1657), kas uzcēla ievērojamāko Holandes 17. gs. arhitektūras pieminekli – *Amsterdamas rātsnamu* (1648–1655). Salīdzinājumā ar agrāk Nīderlandē celtajiem rātsnamiem (Briselē un Antverpenē) Amsterdamas rātsnams krietni vien pārspēja iepriekšējos gan pēc izmēriem, gan pēc arhitektonisko formu monumentalitātes. Tā īstenībā bija lielākā šāda tipa celtne visā Eiropā.

Amsterdamas rātsnams tika celts kā piemineklis Apvienoto provinču republikas varenībai un slavaī. Tā kompozīcijas pamatā bija tradicionālais karē<sup>1</sup> tipa plānojums ar diviem iekšējiem pagalmiem, ar torni un loģiski izmantotu orderu sistēmu. Īpaši iespaidīgas bija iekštelpas, kas ietver milzīgu galeriju un grandiozu vairākus stāvus augstu zāli ar velvētiem griestiem.

Patriciāta un turīgo birģeru dzīvojamie nami joprojām ārēji saglabāja tradicionālo veidolu. Tiem raksturīgi augsti zelmiņi, kas vainago šaurās galvenās fasādes, kuras rotā atturīgi traktēti baroka motīvi. Šo namu iekštelpās baroka un klasicisma formas tiek jauktas un izmantotas galvenokārt kā dekors. Tikai atsevišķos gadījumos bagātā pilsoņa nama plānojumā un arhitektoniskajā izveidē klasicisma principi tika izmantoti konsekventāk, kā, piemēram, brāļu *Tripu namā Amsterdamā* (arhit. J. Vingbonss).

Tā kā namus cēla bez liekas greznības, tad izpalika arī plastiskais dekors, tas ir, monumentāli dekoratīvā tēlniecība. Tāpat netika veikta arī interjeru apgleznošana ar freskām, kā tas notika Itālijā un Flandrijā.



109. att. J. van Kampens. *Amsterdamas rātsnams*. 1648–1655.

Pastāvēja galvenokārt tēlotājas mākslas stābjformas.

No visiem tēlotājas mākslas veidiem Holandē 17. gs. visspēcīgāk attīstījās stājglezniecība, kas savu uzplaukumu sasniedza 40.–60. gados. Tas notika tāpēc, ka stājgleznes lielā skaitā pieprasīja turīgie pilsētu iedzīvotāju slāņi, kuri ar tām izgreznoja savus namus. Turklāt šo slāņu gaume prasīja, lai gleznās būtu attēlota apkārtējā dzīve ar visām tās daudzveidīgajām parādībām. Līdz ar to tematikas un gleznošanas paņēmieni ziņā holandiešu 17. gs. glezniecībā valdīja reālisma principi. Sevišķi attīstījās *portreta žanrs*, jo pēc tā sabiedrībā bija liels pieprasījums. Radās īpašs portreta veids – *grupas portrets*. Grupas portretus pasūtīja gan strēlnieku korporācijas<sup>2</sup>, gan tirgotāju un amatnieku cunftu organizācijas, arī

<sup>1</sup> Karē – karaspēka kaujas ierinda, kurai bija viena vai vairāku kvadrātu (arī taisnstūru) veids.

<sup>2</sup> Sakarā ar nesenajām brīvības cīņām Holandē tolaik joprojām pastāvēja vēl daudzas brīvprātīgo strēlnieku apvienības jeb korporācijas, kuras pildīja pilsētas sardzes dienestu.

mediķu korporāciju (t. s. "anatomiku") pārstāvji un nespējnieku hospitāļu reģentu jeb pārvaldnieku grupas.

Līdzās portretam nozīmīgu vietu ieņēma *sadzīvīskais žanrs, ainava* (arī jūras ainava – marīna), *dzīvnieku attēlojumi* (animālijas) un *klusā daba*. Holandiešu turīgā sabiedrība savos namos gribēja redzēt to, ko bija pieradusi redzēt ikdienas dzīvē: labi koptus mājokļus, pārtikušu cilvēku sadzīvi, zaļojošus laukus, zemnieku svētku ainas, pārtikas pārpilnību, puķes. Jo patiesāk, pilnīgāk gleznotājs attēloja šo pasauli, jo augstāk tika vērtēts viņa darbs. Lai to visu panāktu, gleznotāji sāka specializēties kādā noteiktā žanrā. Vieni gleznoja tikai portretus, citi – ainavas, vēl citi – zemnieku sadzīves ainas utt. Tikai paši apdāvinātākie strādāja vairākos žanros. Arī reliģiska satūra gleznās tika izspiests mistiskais moments, un tās tagad traktēja reālistiski, tādējādi arī tās ieguva sadzīvīkā žanra raksturu.

Holandiešu mākslinieki izvirzīja sev prasību precīzi atveidot attēlojamās priekšmetus, parādīt, kā apkārtējā atmosfēra un gaisma ietekmē priekšmetu formas, centās sniegt pārlicinošu telpas iespaidu. Gaismas un gaisa atveidošanas problēma bija holandiešu 17. gs. mākslas skolas galveno meklējumu stimuls.

Holandiešu mākslas skolas uzplaukums sākās ar *Fransa Halsu* (*Hals*, ap 1580–1666) daiļradi. Viņš darbojās Hārlēmā un bija sava laika spēcīgākais portretists Holandē. Hals ir darinājis neskaitāmus individuālos portretus, bet sevišķu slavu viņš ieguva ar grupas portretiem. Viņa portretējamo loks aptver gan bagātos Hārlēmas tirgoņus, viņu sievas, kuģubūvētājus, amatniekus, gan arī nabadzīgo slāņu pārstāvjus. Mākslinieks attēlo tos visus ļoti patiesi, neizskaistināti, ar neparastu vitalitāti. Viņu interesē cilvēka

individualitāte, tā jūtu izpausmes. Hals paplašināja portreta ietvarus, ienesot tajā sīzetiskus elementus, rādot portretējamo darbībā, konkrētā dzīves situācijā, akcentējot mīmiku, žestus, pozu.

Plašu popularitāti Hals izpelnījās jau ar saviem pirmajiem darbiem, no kuriem vispirms minami divi grupas portreti, kur attēlotas *Sv. Jura* un *Sv. Adriāna strēlnieku rotas virsnieku grupas* (darināti 1627. g. un 1633. g., abi glabājas Hārlēmā, Fransa Hals muzejā). Abos portretos redzami spēcīgi, dzīvespriecīgi un enerģijas pilni vīri. Lielās cilvēku grupas veiksmīgi izkārtotas brīvi sēdošās pozās, dzīru mirklī. Ir atveidota kopējā možā noskaņa un reizē atrasts katram grupas dalībniekam savs individuālais raksturojums, sniedzot spilgtu tipāžu. Neviena seja nav līdzīga otrai, neviens žests neatkārto kādu citu. Minētajos portretos atklājas Hals kā portretista raksturīgākās īpatnības: viņš nemēdz iedziļināties modeļu psiholoģijas finesēs, bet uztver viņu vitalitāti, dzīvesprieku, jautra acumirkļa noskaņas izpausmi. Ne velti mākslas vēstures grāmatās rakstīts, ka neviens mākslinieks neesot tik daudzveidīgi un smalki attēlojis smieklus kā Hals.

Arī gleznojot individuālos portretus, Hals attēlo portretējamās dabiskās, nepiespiestās pozās, it kā sēžam savā nodabā. "*Villema van Heittheizena portretā*" (ap 1637, Brisele, Mākslas muzejs) bagātais Hārlēmas birģeris attēlots sēžam ērtā krēslā; viņš pārlicis vienu kāju pāri otrai un it kā spēlējas ar zobenu. Reizēm Hals portretējamie smaida un pievēršas skatītājam vai arī kādam gleznā neredzamam sarunu biedram, kā tas vērojams gleznā "*Mulats*" (ap 1635, Leipčiga, Mākslas muzejs).



110. att. F. Halss. *Sv. Jura strēlnieku rotas virsnieku grupas portrets*. 1627; apakšā – šā darba fragments.

Ar vēl spilgtāku raksturojumu izceļas tie mākslinieka darinātie portreti, kuros viņš atveidojis sabiedrības zemāko slāņu pārstāvjus – zvejniekus, ielu muzikantus, krodziņu apmeklētājus u. tml. Viens no izcilākajiem Halsā portretiem ir "Čigāniete" (ap 1628, Parīze, Luvrs). Tajā māksliniekam izdevies radīt brīnišķīgu tēlu, itin nemaz neizskaistinot modeli. Jaunā sieviete ar kuplo matu ērkuli šķelmīgi smaida, it kā veltījot savu smaidu neredzamam sarunu biedram. Sejas modelējumam izmantotie siltie, intensīvie krāsoņi veiksmīgi harmonē ar tērpa un fona vēsajiem toņiem, ar zilganzaļajām debesīm, pa kurām trauc balti mākoņi.

Žanriskuma elementi vērojami groteski tvirtajā portretā "Malle Babbe" (30. gadu sāk., Berlīne, Valsts muzejs). Tajā atveidota kāda tolaik pazīstama Hārlemas krodziņa īpašniece, kas bijusi iedēvēta par "Hārlemas raganu". Mākslinieks uzgleznojis savu





111. att. F. Hals. Čigāniete. Ap 1628.

modeli ar pūci uz pleca un milzīgu alus kausu rokā. Plašie otas triepieni ļauj sasniegt plastiski atraisītu sejas modelējumu un līdz ar to asu tās raksturojumu.

Sākumā Hals gleznu kolorīts ir daudzkrāsains, bieži tiek izmantoti lokālkrāsu uzlicieni. Vēlāk viņš pāriet uz zaļgani zeltainām vai sudrabaini pelēkām tonālām gammām. Hals dzīvi apliecinošo optimismu mūža nogalē nomaina nopietnākas, pat skumjas pārdomas. Viņa reālisms kļūst psiholoģiski dziļāks. Tomēr Hals slava un atzinība ar laiku paliek pagātnei. Mūža nogali viņš spiests pavadīt nespējnieku hospitālī, kur arī top viņa pēdējie labākie darbi – *hospitāļa reģentu – pārvaldnieku un pārvaldnieču grupas portreti* (1664, Hārlema, Fransa Hals muzejs).

Sarežģīts dzīves ceļš bija izcilākajam holandiešu 17. gs. gleznotājam *Rembrantam*

*Harmensam van Reinam* (*Rembrandt Harmensz van Rijn*, 1606–1669). Rembrants dzimis Leidenē dzirnavu īpašnieka ģimenē. Beidzis latīņu skolu un ieguvis gleznotāja amata prasmi pie kāda no Leidenes māksliniekiem, Rembrants pārcēlās uz Amsterdamu, kur vēl papildinājās pie diezgan pazīstama meistara Pītera Lastmana (1583–1633). 1631. gadā Amsterdamā kļuva arī par Rembranta pastāvīgo dzīvesvietu.

Šeit viņš sākumā guva lielus panākumus. Amsterdamas turīgās aprindas pilnīgi vai apbēra jauno mākslinieku ar pasūtījumiem. Viņš ierīkoja sev plašu darbnīcu, kur strādāja daudz mācekļu. 1632. gadā Rembrants saņēma lielu pasūtījumu – uzgleznot Amsterdamas ārstu korporācijas grupas portretu. Tā radās populārā kompozīcija "*Doktora Tulpa anatomijas stunda*" (1632, Hāga, Mauritsheisa), kas sagādāja Rembrantam milzīgu atzinību. Mākslinieks kompozīcijai bija izvēlējis neparastu momentu. Līdz tam holandiešu grupas portretos portretējamie parasti svinīgi sēdēja vai arī bija attēloti dzīru brīdī. Rembranta gleznā cienījamie Amsterdamas ķirurgi ir novietojušies ap preparējamu liķi un ieinteresēti apsver kādu problēmu. Tas ļauj parādīt viņu sejas garīgas saspringtības mirkli un reizē padara portreta kompozīciju oriģinālu. Šajā laikā katra diena nes māksliniekam prieku un radošu gandarījumu. Rembranta tēlojumu loks ir plašs. Viņš glezno darbus ar Bībeles un antikās mitoloģijas sižetiem, veic milzīgu skaitu pasūtījuma portretu, intensīvi strādā oforta tehnikā. Daudzajos Amsterdamas birģeru un viņu sievu, zinātnieku un garīdznieku pasūtījuma portretos Rembrants pārliecinoši atveido viņu individuālos vaibstus, piešķirot tiem arī

sociālu raksturojumu. Portretējamo psiholoģiskajos pārdzīvojumos viņš tolaik necenšas iedziļināties, tomēr eksperimentē portreta padziļināta rakstura meklējumos, daudz gleznojot pašportretus.

Līdztekus šai saasinātai uzmanībai pret cilvēku un viņa atveidojumu Rembrants lielu vērību vienmēr veltījis arī gleznieciskiem jautājumiem, galvenokārt gaismēnu problēmai. Viņa kompozīcijas jau toreiz veidojās uz apgaismoto un neapgaismoto laukumu savstarpējām attiecībām. Rembranta izsmalcinātie gaismēnu pretstati saistībā ar koloristiskiem efektiem piešķīra viņa darbiem lielu māksliniecisku iedarbību.

1634. gadā Rembrants apprecējās ar kāda bagāta Amsterdamas patricieša meitu Saskiju van Eilenburhu. Ar šo brīdi sākās mākslinieka mūža visskaistākais un bezrūpīgākais laiks. Visa dzīve kļuva vieni vienīgi svētki. Rembrants bija liels mākslas priekšmetu kolekcionētājs. Viņš šķieda milzīgas naudas summas, lai ūtrupē pārsolītu un nopirktu unikālas gleznas, Ķīnas porcelānu, antikās statujas, senus ieročus. Viņš pārvērtā savu namu un darbnīcu par pasaku pili, kur allaž viesojās viņa draugi un paziņas.

Par šiem laikiem spilgtu ieskatu sniedz populārais "*Pašportrets ar Saskiju*" (ap 1635, Drēzdenes gleznu galerija). Tā ir ļoti dzīvespriecīga glezna, kurā mākslinieks, no laimes reibstot, augstu pacēlis viņa kausu. Šajā laikā Rembranta daiļradē jau vērojamas baroka tendences, kas it īpaši saskatāmas gleznās ar Bībeles sižetiem ("*Eņģelis atstāj Tobija namu*", 1637, Parīze, Luvrs). Par to liecina kompozīciju dinamika, zināma patētika traktējumā, daļēji arī kolorīta spilgtums, tieksme pēc tēlu teatralizācijas. Šī tieksme mudina meistarū



112. att. Rembrants. *Pašportrets ar Saskiju*. Ap 1635.

gleznot sevi un savus tuviniekus greznos apmetņos, ar austrumnieciskiem turbāniem vai dīvainām beretēm galvā. Viņš ietērpj Saskiju fantastiskos tērpos un glezno viņu gan kā Bībeles varoni, gan antīko dievieti ("*Saskija Floras tērpā*", 1634, Sanktpēterburga, Ermitāža).

Rembranta gleznieciskā meistarība, viņa 30. gadu zaļgani zeltītais kolorīts pilnībā atklājas slavenajā gleznā "*Danaja*" (1636, Sanktpēterburga, Ermitāža). Šeit mākslinieks, atteicies no vētrainās patētikas un ārējiem efektiem, vairāk pievērsās psiholoģiskajam tēlojumam, sievietes iekšējā savīļņojuma un gaidu momentam. Silto krāsu gamma te kļuvusi bagātāka, lielu nozīmi ieguvis gaismēnu pretstatu atveids.

Sākot ar 40. gadiem, Rembranta daiļrade iegāja jaunā fāzē, kas turpinājās aptuveni

lidz 50. gadu vidum. 1642. g. sākumā Rembrantam pasūtīja grupas portretu viena no Amsterdamas brīvprātīgo strēlnieku organizācijām. Bija jāglezno 17 vīri, visa kapteiņa Fransa Banninga Koka rota. Pēc pastāvošās tradīcijas šādā grupas portretā visiem portretējamajiem bija jābūt labi redzamiem, kā jau arī pats Rembrants līdz tam bija gleznojis. Bet tagad viņam ienāca prātā kompozīciju kardināli mainīt. Viņš portretējamus izkārtēja neparastā gājienā, kas no gleznas dziļuma strauji virzās pretī skatītājam. Visi notikuma dalībnieki atveidoti kustībā: bundzinieks sit bungas, karognesējs nes karogu, seržants dod rīkojumus utt. Spožā gaisma, kas krīt no kreisās puses, labi izgaismo tikai priekšējos strēlnieku stāvus un tuvākās sejas, bet tālāk, telpas dziļumā, daži labs nācējs paliek ēnā un iemirdzas tikai viņa šķēpa gals. Šī gaismas un tumsas cīņa piešķir gājienam saspringtu, trauksmes pilnu atmosfēru. Ar šādu kompozīciju mākslinieks it kā atgādināja vēl nesenās holandiešu brīvības cīņas pret spāņu virskundzību. Par to liecina arī gleznas centrā ienestais, baltā kleitīnā tērptais meitenes tēls – uzvaru guvušās Holandes simbols. Tas būtībā nebija grupas portrets, bet kaujas vienība, kas cīņas gatavībā sekoja saviem komandieriem. Gaismēnu kontrastu gleznieciskums piešķir tēlojumam romantisku raksturu. Portretiskais raksturojums palika otrajā vietā.

Korporācijas locekļi, protams, ar šādu grupas portretu nebija apmierināti, jo visi bija vienlīdz samaksājuši par portretēšanu, visi bija pozējuši, bet tagad – viens gleznā redzams, bet otram kaut kur tālākajā plānā saskatāms tikai siluets. Izcelās skandāls, kas Rembrantu traģiski atsvešināja no Amsterdamas augstākās sabiedrības, no

maksātpējīgajiem pasūtītājiem. Minētais grupas portrets vēlāk ieguva nosacītu nosaukumu un mākslas vēsturē tagad pazīstams kā "*Naktssardze*" (1642, Amsterdamā, Valsts muzejs).

Šajā smagajā brīdī (tajā pašā 1642. g.) nomira Saskija. Sievas nāve dziļi satrieca mākslinieku. Līdz ar Saskiju aizgāja arī Rembranta jautrība un svētku prieks. Viņa dzīvesveids kļuva arvien noslēgtāks. Viņš atsacījās no dramatiskajām un efektīgajām scēnām, kādas bija gleznojis daiļrades sākumā un 30. gados. Tagad viņš sāka vairāk pievērsties ikdienas dzīves poetizācijai. Dominējoši kļuva liriska rakstura sižeti, tādi kā, piemēram, "*Svētā ģimene*" (1645, Sanktpēterburga, Ermitāža). Tajā Bībeles leģendā tēlotais Kristus dzimšanas notikums tiek pārņests uz nabadzīgu zemnieku istabu, kur tēvs strādā kaut kādus galdnieka darbus, bet māte auklē mazuli. Telpā valda miers un klusums. Maiga gaisma apstaro mātes un jaundzimušā seju. Dominē silts, zeltains kolorīts.

Līdztekus Bībeles tematikai, kas tika traktēta kā sadzīves žanrs, šajā laikā Rembranta uzmanības lokā ienāca arī ainava (kā gleznās, tā ofortos). Viņš gleznojis neizskaistinātus Holandes lauku skatus, kas saista ar savu patiesīgu un smalko dabas izjūtu ("*Ziemas skats*", 1646, Kaseles muzejs). Monumentāli dramatisku dabas tēlu mākslinieks sniedz divās ainavās, kas gleznotas ap 1650. gadu. Tās ir "*Ainava ar drupām*" un "*Ainava ar dzirnavām*" (abas glabājas Vašingtonā, Nacionālajā galerijā).

Ap 40. gadu beigām Rembranta darbos sāka dominēt tumšie toņi. Viņš bija atradis paņēmienu, kā labāk uzgleznot gaismu, pusēnu un ēnu, līdz ar to panākot lielāku

krāsu spēku. Rembrants it kā izvilka cilvēku sejas no tumsas un lika tām iemirdzēties. Bet Amsterdamas sabiedrībai šāds gleznošanas veids nepatika. Tā vēlējās, lai gleznas būtu gaišas, lai viss tajās gleznotais būtu labi saskatāms. Līdz ar to pasūtījumu kļuva arvien mazāk un beidzot tie apsīka pavisam. Mākslinieks pamazām nonāca lielos parādos un trūkumā. Mācekļi aizgāja. Tad Amsterdamas rāte izsludināja Rembrantu par maksātnespējīgu, un 1657. g. viņa māja un iedzīve ar visām

milzīgajām mākslas vērtībām, kā arī darbnīca tika izūtrupēta.

Tagad Rembrants kopā ar dēlu Titu un uzticamo mājkalpotāju Hendrikji Stofeli, kas viņam kļuva arī par dzīvesdraugu un garīgo atbalstu, apmetās kādā nabadzīgā Amsterdamas nomalē, mazā koka mājiņā. Šeit mākslinieks bija spiests strādāt neapkurināmā jumta izbūvē, starp salauztām, vecām mēbelēm.

Taču, jo apstākļi kļuva smagāki, jo spēcīgāka tapa Rembranta māksla. Viņš



113. att. Rembrants. *Naktssardze*. 1642.



114. att. Rembrants. *Pašportrets*. 1660.

tagad daudz gleznoja portretus. Mākslinieku šajā laikā visvairāk interesēja jau gados vecāki, vienkārši cilvēki, kuru sejās atspoguļojās aizvadītais smagais darba mūžs. Gaismēnas krīt it kā no kāda neredzama avota un izgaismo šo cilvēku sejas, atklājot ikvienā no viņiem kaut ko vienreizēju un nozīmīgu. Tie lielākoties ir radnieku un tuvu cilvēku, kā arī nomaļos lauku tēli, parasti portretēti līdz ceļgaliem. Daudz reižu viņš portretējis Hendrikji Stofeli, atklājot viņas labsirdību, sirsniību, cēlsirdību. Bieži par modeli kalpo dēls Tits, slimīgs, trausls jauneklis ar maigu, apgarotu seju ("*Tits ar grāmatu*", 1656, Vīne, Mākslas vēstures muzejs). Pie šā laika labākajiem Rembranta portretiem jāpieskaita arī viņa pašportreti, kas pārsteidz ar dziļo, vispusīgo psiholoģisko raksturojumu, ar smalko

dvēseles noskaņu atklāsmi. Pazīstamākais no tiem ir "*Pašportrets*", kas gleznots 1660. gadā (glabājas Parīzē, Luvrā). Tajā mākslinieks attēlojis sevi pie molberta ar paleti un otām rokā un baltu micīti galvā. Nesaudzīgi un patiesi mākslinieks šeit atklāj savu veidolu gan iekšēji, gan ārēji. Nav vairs mākslinieka nevaldāmo rudo cirtu. Sirmas matu šķipsnas ietver nelaikā novecojušo seju. Augsto pieri vago grumbas. Tikai acis – gudras un sirsniņas – stāsta par spēku, kas māksliniekā vēl mīt. Pēdējos mūža gados Rembranta audeklu virsmas kļūst arvien nemierīgākas, otas triepieni – biežāki un sulīgāki, krāstoņi – dziļāki un piesātinātāki.

Mūža nogalē Rembrants palika gluži viens. 1662. g. nomira Hendrikje, 1668. g. – arī dēls Tits. Un tomēr viņš nebeidza strādāt un radīt izcilus mākslas darbus. Šajā laikā viņš vēl uzgleznoja savu slaveno darbu "*Pazudušā dēla atgriešanās*" (ap 1668–1669, Sanktpēterburga, Ermitāža). Gleznas sižets ņemts no Bībeles leģendas par pazudušo dēlu, kas pēc ilgās maldīšanās atgriezies tēva mājās. Dēla tēlā, kas, lūdzot piedošanu, nometies tēva priekšā ceļos, ietverts dziļš cilvēka noietā dzīves ceļa, viņa meklējumu un zaudējumu rūgtums un traģisms, bet tēva žests, viņa rokas, kas uzliktas uz dēla pleciem, pauž piedošanu un bezgalīgu labestību.

60. gados Rembrants uzgleznoja arī vienu no saviem labākajiem grupas portretiem – "*Sindikji*" (1662, Amsterdama, Valsts muzejs). Sindiki ir seši Vadmalnieku cunftes vecākie. Šim darbam piemīt vienkārša un skaidra kompozicionālā uzbūve, krāsu ziņā skops, bet intensīvs kolorīts un ass katra portretējamā psiholoģiskais raksturojums.

Rembrants nomira 1669. g. vientuļš, visu aizmirsts. Viņš atstājis aptuveni 660 gleznu,

300 ofortu un 2000 zīmējumu. Šā mākslinieka daiļrade pa īstam sāka pētīt un novērtēt tikai gadus divsimt pēc viņa nāves.

Rembrantam ir nozīme ne vien kā gleznotājam, bet arī kā grafiķim, izcilam oforta tehnikas meistaram. Viņš ieņēma holandiešu tēlotājā mākslā centrālo vietu, tomēr ar savu māksliniecisko interešu plašo diapazonu un daiļrades dziļo psiholoģismu stāv savrup no dzimtenes daudzajiem 17. gs. māksliniekiem.

Holandiešu glezniecībā vispopulārākais bija *sadzīvīskais žanrs*. Tajā bija specializējušies daudzi gleznotāji. Tā kā šis žanrs aptvēra visdažādākās Holandes dzīves sfēras, tad radās daždažādi daudzveidīgi žanra gleznu tipi. Visizplatītākie bija krodziņu skati, jautru kompāniju tēlojumi, kurās cilvēki pavada laiku smēķējot vai lakstojoties. Iecienīti bija arī vērojumi no zemnieku dzīves, it īpaši viņu atpūtas un prieka mirkļos, turīgu birģeru omulīgā mājas sadzīvē. Bieži holandiešu sadzīves gleznās tiek tēlota vēstules saņemšana, viesu vai ārsta ierašanās, mājas koncerti u. tml. Šajos darbos mazāk vērības veltīts tēmas atklāsmei, vairāk tērpu, to dārgā materiāla (atlasa, brokāta, kažokādu), kā arī dzīvokļu iekārtas atveidam. Tas viss tiek gleznots ar izcilu patiesīgumu, veiksmīgi izmantojot gaismēnas un tā sasniedzot augstu meistarību. Liela uzmanība pievērsta arī telpas atveidojumam. Interjers holandiešu sadzīves gleznojumos nav mazāk nozīmīgs kā cilvēki. Šeit lietā tiek likta prasme, lai uzgleznotu gan vienmērīgu, brīvi pa logu iekšā plūstošo gaismu, gan saules gaismas plankumu rotaļu patumšo telpu dziļumā. Visu šo lielo daudzveidību vieno gleznojuma optimistiskā noskaņa, maigs lirisms, kas strāvo cauri pat

visnenozīmīgākajiem motīviem. Reizumis mākslinieki savā tēlojumā iešķīl arī kādu humora dzirksti, ienes kādu anekdotisku elementu. Ļoti iecienītas pircēju vidū bija gleznas ar rūpīgi izgleznotām priekšmetu detaļām.

Gandrīz izpalika lielu sabiedriski nozīmīgu tēmu iedzīvinājumi. Kādreiz iecienītie gleznojumi ar Bībeles un antīkās mitoloģijas sižetiem tagad kļuva par vismazāk izplatīto žanru. To nosacīja apstākļi, ka nebija vairs Katoļu baznīcas un aristokrātijas pasūtījumu. Turklāt sabiedrībā tagad valdīja interese par reālo īstenību.

Lai labāk veiktu savus uzdevumus, sadzīvīskā žanra pārstāvji bija pat specializējušies: vieni gleznoja gandrīz tikai ainas no turīgo birģeru un pilsētu patriciāta sadzīves, citi – zemnieku un citu vienkāršo ļaužu dzīves norises. Pie spilgtākajiem Holandes 17. gs. sadzīvīskā žanra gleznotājiem piederēja A. van Ostade, J. Stēns, G. Terborhs, P. de Hohs, Vermērs van Delfts un vēl vairāki citi.

*Adriāns van Ostade* (Ostade, 1610–1685) pievērsās galvenokārt zemnieku atpūtas brīžu ainām, it sevišķi savos brieduma gados. Viņa gleznas risinātas liriski, viegla humora caurvītā noskaņā. Mākslinieka daiļradi labi raksturo tādi darbi kā "*Lauku koncerts*" (1655, Sanktpēterburga, Ermitāža), "*Lauku krodziņā*" (1660, Drēzdenes gleznu galerija) un citi. Tie ir neliela izmēra darbi ar vairākām rūpīgi izkārtotām figūrām. Liela uzmanība veltīta gaismēnu pretstatiem. Kolorītā dominē zeltaini brūni toņi. Ostade atstājis arī kompozīciju "*Gleznotājs savā darbnīcā*" (1663, Drēzdenes gleznu galerija). Tas tiek uzskatīts par gleznotāja pašportretu, kurā sniegts paliekošs priekšstats par to, kā dzīvoja un strādāja 17. gs. holandiešu mākslinieki.

Ostade pats sevi atveidojis gleznas centrā pie molberta. Darbņicas dziļumā rosās vēl kāds cits cilvēks, acīmredzot māceklis, kas berž krāsas. Sienas pēc tālaika paražas rotā dzīvnieku ragi un galvaskausi. Uz grīdas haotiski mētājas dažādu statuju fragmenti, ģipša maskas. Viss šeit liecina par ļoti vienkāršu, pat nabadzīgu dzīvesveidu, par grūtiem materiāliem apstākļiem.

Jans Stēns (Steen, ap 1626–1679) bija tematiski ļoti daudzpusīgs gleznotājs, perfekta gleznojuma meistars. Līdztekus sadzīviska rakstura darbiem viņš gleznojis arī Bībeles sižetus, portretus un ainavas. Viņš ir temperamentīgs un dzīvespriecīgs mākslinieks, kas savos sadzīviskā žanra darbos pievērsies turīgo birģeru dzīves ainām, priekšroku dodot svētku un iedzeršanas epizodēm ("*Pupas karaļa svētki*", 50. gadu beigās–60. gadu sāk., Kaseles



115. att. J. Stēns. *Slimniece un ārsts*. Ap 1665.

gleznu galerija). Tādā pašā sadzīviskā garā viņš traktējis arī Bībeles sižetus, pārnesot to darbību uz Holandi un atdzīvinot ar humoristiskiem ieskicējumiem. Tomēr Stēna meistarība visspilgtāk atklājas darbos, kur tēlota birģeru sadzīves intīmākā puse. Šeit atklājas meistara asās novērošanas spējas, viņa trāpīgais raksturojums un dzīvespriecīgais humors. Mākslinieka daiļradi labi raksturo populārā glezna "*Slimniece un ārsts*" (ap 1665, Amsterdama, Valsts muzejs). Tajā attēlota jauna sieviete, kuru gatavojas izmeklēt ārsts. Gleznas sižetam izmantota tolaik Holandē iemīļotā paruna "Kur darīšana ar mīlestību, tur zāles nelīdz". Ar vieglu humoru mākslinieks liek nojaust slimnieces kaiti.

Gerards Terborhs (Terborch, 1617–1681) izcēlās ar spilgtu talantu un izsmalcinātu kolorītu. Savā daiļradē viņš visvairāk attēlojis turīgo birģeru un patriciāta dzīvi, apjūsmais viņu turību. Ar apbrīnojamu meistarību viņš atveido dažādu dārgu materiālu – zīda un atlasa faktūru, paklājus, kažokādas, kristāla kausa dzidrumu. Mākslinieka vēstījuma maniere ir nesteidzīga, figūrām piemīt zināms elegants cēlums. Terborha gleznas nav pieblīvētas ar personāžiem, tāpēc interjeros daudz plašuma, gaisa un tajos labi izceļas atsevišķie priekšmeti un to faktūras. Gleznu kolorīts smalks, tajā dominē izmeklēti sudrabaini toņi. Terborha pazīstamāko darbu vidū minama glezna "*Limonādes kauss*" (starp 1655–1660, Sanktpēterburga, Ermitāža).

Pītera de Hoha (Hoogh, 1629–pēc 1683) daiļrade pēc sava rakstura ir demokrātiskāka. Viņš ne pārāk daudz uzmanības veltī greznu priekšmetu iluzoram atveidojumam. Viņa uzmanības lokā galvenokārt ir telpas attiecības, lirisku,



116. att. G. Terborhs. *Dāmas tualete*. Ap 1660.

mazu pagalmiņu tēlojumi. Šajos pagalmiņos, kā arī klusajos, mājīgajos interjeros savās ikdienas gaitās rosās mierīgi, apcerīgi ļaudis, viņu stāvus apņem gaisma, kas piepilda pagalmu vai plūst iekšā pa vaļējiem logiem un durvīm ("Saimniece un kalpone", ap 1657, Sanktpēterburga, Ermitāža; "Pieliekamais kambaris", ap 1658, Amsterdamā, Valsts muzejs). Siltos, zeltainos toņos gleznoti, šie darbi vieš simpātijas pret tēloto vidi un cilvēkiem, kas tur mīt.

Terborham radniecīgs bija vēl cits sadzīviskā žanra gleznotājs – *Gabriels Metsi* (*Metsu*, 1629–1667). Arī šis mākslinieks ir izcilš dārgu materiālu un greznu priekšmetu gleznotājs, tikai viņa krāsas mazliet spilgtākas nekā Terborham, jo savus



117. att. J. Vermērs van Delfts. *Meitene ar vēstuli*. Ap 1658.

siltos toņos tonāli gleznotos darbus viņš mīl atdzīvīnāt ar atsevišķiem skanīgu krāsu laukumiem. Metsi parastā tematika ir galanti pāriši pie brokastu galda, jaunas skuķes, kas nodarbojas ar izšūšanu, dāmas, kas iepērkas tirgū, u. tml. ("Putnu pārdevējs", 1667, Drēzdenes gleznu galerija).

Augstākās virsotnes holandiešu sadzīviskā žanra glezniecība sasniedza sava izcilākā pārstāvja – *Jana Vermēra van Delfta*<sup>1</sup> (*Vermeer van Delft*, 1632–1675) mākslā. Sižetiski un dažreiz arī kompozicionāli Vermēra gleznas radnieciskas citu Holandes žanristu darbiem. Tās parasti ir kompozīcijas ar vienu vai pāris figūrām interjerā: meitene lasa pie loga vēstuli vai pielaiko kaklarotu, kalpone, kas lej no krūzes pienu, intīmā sarunā iegrimusi dāma un kavalieris, kurš pasniedz viņai vīna kausu, u. tml. Vermēra darbos nav ne dramatisku sadursmju, ne efektīgu kompozīciju, krāsas pavēsas. Taču tie izceļas ar filigrānu gleznojuma tehniku, tiem piemīt neparasts tēlu patiesīgums, sirsnība, poētiskums un apgarotība. Vermēra savdabība atklājās jau viņa agrīnajos darbos. Gleznā "Pie sava dēvējas" (1656, Drēzdenes gleznu galerija) sižets pats par sevi nav īpaši oriģināls (notiek kāda pāra saprecināšana), taču glezna pievērš sev uzmanību ar bagātīgi piesātināto krāsu paleti, kas balstās uz sārto, dzeltenu, melno un balto toņu sabalsojumu, kā arī ar neparasti spēcīgo tēlu raksturojumu. Brīnišķīgi harmoniski uzbūvēta un kompozicionāli skaidra ir "Meitene ar vēstuli" (ap 1658, Drēzdenes gleznu galerija). Tā gleznota brūngani zaļos un zeltainos toņos,

<sup>1</sup> Apzīmējums "van Delfts" radies no tā, ka mākslinieks bija dzimis un darbojās Delftas pilsētā. Nereti viņš tiek dēvēts arī par Delftas Vermēru.

starp kuriem jaušami dzeltenie un zilie krāsu akcenti. Interjers viss ir it kā dienas gaismas pieliets, šajā vidē labi izceļas gan meitenes figūra, gan pārējo priekšmetu rūpīgi modelētie apveidi.

Tāda pati – gaiša optimisma pilna – ir glezna "Kalpone ar piena krūzi" (ap 1658, Amsterdama, Valsts muzejs), kurā mākslinieks poetizēti atveidojis holandiešu ikdienas dzīves atmosfēru, lietas, ar kurām cilvēkam diendienā jāsastopas, gaismas un

gaisa vibrāciju telpā. Un pat tik bieži holandiešu sadzīviskajā žanrā izmantotais motīvs, kur kavalieris pacienā dāmu ar vīnu, Vermēra gleznā savu starojošo krāsu dēļ pārvēršas par lirisma iedzīvinājumu ("Vīna pokāls", 1658–1660, Berlīne, Valsts muzejs).

Tieši Vermēra daiļradē holandiešu glezniecībai tik raksturīgā tradicionālā gaismas problēma guva vienu no pilnīgākajiem risinājumiem. Mirdzošā



118. att. J. Vermērs van Delfts. *Vīna pokāls*. 1658–1660.

perlamutra krāsas gaisma ir pati raksturīgākā mākslinieka gleznu īpatnība. Visām Vermēra gleznām ir bagāta un daudzveidīga faktūra. Viņa krāsu uzliciens ļāva atveidot gaismu, kas apņēma priekšmetus, ļoti gleznieciski un reizē konkrēti. Viņa gaismas gleznojumi ir pilni smalkām sudrabainu toņu pārejām un refleksiem.

17. gs. 50. un 60. gados uzplauka arī holandiešu *ainavu glezniecība*, kas bija veidojusies jau kopš gadsimta sākuma. Tai piemita liels patiesīgums un jebkādas dekoratīvātes trūkums. Tika gleznots viss parastais un Holandes labai raksturīgais. Ainau motīvi ir dažādi: kailas kāpas, nelieli ciemi, meži, purvi, kanāli ar klusi slidošām zvejnieku laivām, bet ziemā ar slidotājiem. Ainau horizonti parasti zemi. Pelēki zilganā, bieži milzīgiem mākoņu vājiem klātā debess rada bezgalīga plašuma



119. att. J. van Reisdāls. *Ziema*. 17. gs. 60. gadi.

iespaidu. Holandiešu ainavisti ir lieli meistari gadalaiku atmosfēras, valgā gaisa un telpas attēlojumā. Šīs tendences veicināja ainavu žanrā tonālā gleznojuma attīstību, visu gleznas komponentu pakļaušanu vienotam koptonim.

Arī ainavā notika specializēšanās. Vieni ainavisti gleznoja tikai meža nostūrus, citi – plašus lidzenumus, vēl citi – ziemas ainavas vai mēness gaismas pielietus laukus un mežus.

Ainavas žanrā Holandē strādāja samērā liels skaits mākslinieku, no kuriem pats izcilākais bija *Jakobs van Reisdāls (Ruysdael, 1628/29–1682)*. Viņa daiļrade ir it kā visa holandiešu 17. gs. ainavu glezniecības posma rezumējums. Reisdāls nebija specializējies kāda noteikta ainavas tipa atveidošanā. Viņa ainavu motīvu loks ir visai plašs. Tie ir lauki, ciemi, ielejas un kāpu pauguri, meži, purvi un jūra, ko visu viņš glezno dažādos gadalaikos un dažādos laikapstākļos, ieliekdams gleznojumā arī savas izjūtas un pārdzīvojumus. Pārsvarā tie ir dziļa dramatisma pilni darbi, gleznoti atturīgās krāsās ("*Purvs meža vidū*", 17. gs. 60. gadi, Sanktpēterburga, Ermitāža). Lieliskā gaisa perspektīvas pārzināšana un tonālām pārejām bagātais gleznojums ļauj sasniegt dabas tēla atveidojumā lielu pilnību. Reisdāla gleznās celtnes, koki un krūmi parasti pietuvināti priekšplānam, kas padara kompozīcijas monumentālas.

Sākumā Reisdāls gleznoja Hārlemas apkaimi, bet pēc 1652. g., kad pārcēlās uz Amsterdamu, – turienes kalnainās ainavas ar zemiem mākoņiem, mežu biezokņus un purva ūdeņus, kuros trūd sakrituši koki ("*Purvs*", 17. gs. 60. gadi, Sanktpēterburga, Ermitāža). Reizēm mākslinieka ainavās tiek paustas pārdomas par dzīvi, par tās nolemību un iznīcību. Tāda ir glezna

"Ebreju kapsēta" (ap 1660, Drēzdenes gleznu galerija), kurā cauri drupām un kapu kopām laužas ūdens straume.

Reisdāls gleznojis arī jūras ainavas (marīnas) – majestātiskas, ar plašām tālēm, ar paisuma viļņu skalošanos un trauksmainiem mākoņiem. Tās pauž skumjas un gaidu pilnas noskaņas ("Jūras krasts", Sanktpēterburga, Ermitāža). Reisdāla apgarotās dabas ainavas deva ierosmes 18. un 19. gs. gleznotājiem. Taču viņš pats nomira lielā trūkumā kādā no Hārlemas nespējnieku hospitāļiem.

Reisdālam radniecīga, patiesa, reāla dabas uztvere bija raksturīga arī viņa

skolniekam *Meindertam Hobemam* (*Hobbema*, 1638–1709). Šā mākslinieka daiļrade pilna miera un maiga lirisma. Hobema mēdza gleznot klusus meža nostūrus un ūdensdzirnavas. Par viņa labāko darbu tiek uzskatīta savdabīgi tvertā "*Midelharnisas aleja*" (1689, Londona, Nacionālā galerija), kur divas koku rindas, lineārā perspektīvā skatītas, aizstiepjas tālu, tālu gleznas dziļumā.

Holandiešu ainavisti labprāt savus dabas skatu gleznojumus papildināja ar dzīvnieku tēlojumiem. Bieži viņi dzīvniekus novietoja priekšplānā, rūpīgi izgleznojot to figūras, gaitu, apspalvojumu un citas īpašības. Dažreiz ainava kļuva tādām dzīvnieku



120. att. M. Hobema. *Midelharnisas aleja*. 1689.

tēlojumam tikai par fonu. Viens no šāda veida gleznu meistariem bija *Pauluss Poters* (*Potter*, 1625–1654), kurš bija specializējies govju, zirgu, aitu un kazu ganāmpulku, kā arī mājputnu gleznošanā brīvā dabā. Šā mākslinieka gleznās dzīvnieki vai nu ganās ganībās, vai stāv, sanākuši bariņā ("*Ferma*", 1649, Sanktpēterburga, Ermitāža; "*Govis ganībās*", 1652, Hāga, Mauritsheisa).

17. gs. holandiešu glezniecībā liela nozīme bija arī *jūras ainavai – marīnai*. Marīnas gleznoja ne vien Reisdāls, bet arī daudzi citi mākslinieki, kas tieši specializējās šajā žanrā. Holandiešu marīnisti ar lielu patiesīgu attēloja jūras bezgalīgos plašumus, kuģus, kas šūpojās tās ūdeņos. Viens no ievērojamākajiem šādas ievirzes māksliniekiem bija *Jans Porselliss* (*Porcellis*, 1584–1632). Vēlāk marīnu raksturs mainījās. Lidztekus mierīgas jūras atveidotājiem radās arī tādi, zem kuru otām uzbangoja vētrā trakojoša jūra, milzīgi viļņu vāli, kas izmet krastā bojā gājušus kuģus.

Liela mākslinieciskās vērtības 17. gs. uzkrāja arī holandiešu *klusās dabas žanrs*. Arī klusajās dabās dominē reālistiska pieeja tematikai. Mākslinieki gleznoja visdažādākos priekšmetus un centās sniegt ikviena priekšmeta maksimāli precīzu atveidu un tā raksturīgākās īpašības. Viņi prata lieliski kārtot šo priekšmetu kompozīcijas un likt nojaust to nesaraujamo saistību ar cilvēka dzīvi. Tāpat kā visā Holandes glezniecībā, arī klusās dabas žanrā notika specializēšanās. Tā, piemēram, Hārlemas gleznotāji bija specializējušies brokastu galda attēlojumos, turpretim Utrehtā pievērsās galvenokārt ziedu gleznojumiem utt.

Holandes glezniecības agrīnajā posmā priekšmetu izvēle klusajām dabām ir

vienkārša: šķiņķis, maizes šķēle, glāzes, pīpe u. tml. Pastiprinoties sabiedrības turīgākās daļas nozīmei, attēlojamo priekšmetu klāsts kļuva bagātīgāks, greznāks. Daudz tika gleznoti medijumi, zivis, ziedi.

17. gs. 1. pusē izcilākie holandiešu klusās dabas meistari bija *Piters Klāss* (*Claesz*, ap 1597–1661) un *Villems Klāss Heda* (*Heda*, ap 1594–1684). Viņu iemīļotākā tēma ir t. s. brokastis, gleznotas neskaitāmos variantos. Šajās "brokastīs" parasti tiek attēlots saklāts galds, uz kura vietu atradis kāds pīrāgs, šķiņķis, brūni apcepis baltmaizes klaipiņš u. tml. Turpat novietota arī krūze, stikla dzērienu pokāls, šķīvji, naži. Turklāt meistari centušies, lai attēlotais ēdamais izskatītos pievilcīgs, apetītlīgs. Pīrāgs parasti tiek sagriezts, pokālā ieliets vīns. Liela vērība veltīta galda piederumu materialitātes, to faktūras precīzam atveidam, panākot gan lielisku stikla dzidruma un trausluma, gan sudraba vēsā mirdzuma gleznojumu (*V. K. Heda, "Brokastis ar kazeņu pīrāgu"*,



121. att. V. K. Heda. *Brokastis ar omāru*. 1648.



122. att. V. Kalfs. *Klusā daba ar dzeramo ragu*. Ap 1653.

1631, Drēzdenes gleznu galerija; P. Kläss, "*Brokastis ar šķirņi*", 1647, Sanktpēterburga, Ermitāža). Šiem gleznojumiem maigs, pelēkbrūns kolorīts, smalks gaismēnu kārtojums.

Ap 17. gs. vidu holandiešu klusās dabas gleznojumu raksturs mainījās. Samērā pieticīgo brokastu vietā modē nāca bagātīgie un efektīgie t. s. deserti, kur uz marmora galdiem novietoti apgleznoti fajansa trauki, piekrauti ar svešzemju

augļiem – persikiem, apelsīniem un vīnogām. Parādījās dārgi kristāla kausi un no sudraba kaltas kannas. Daudzveidīgāki kļuva attēloto priekšmetu kārtojumi, efektīgāks to izgaismojums. Vēl precīzāk tika izkopts priekšmetu un trauku virsmas faktūras gleznojums un krāsoņu nianšu izsmalcinātība dažādu stikla šķirņu atveidojumā. Starp visiem klusās dabas meistariem tagad izcēlās *Villems Kalfs* (*Kalf*, 1619–1693) un *Ābrahāms van Beierens*

(*Beyeren*, 1620/21–1690). Beierena klusās dabas ir kompozicionāli kompaktas, emocionāli piesātinātas, krāstoņiem bagātas ("*Augļi*", 17. gs. 60. gadi, Leipcigas mākslas galerija). Kalfs visu mūžu gleznoja brīvā manierē; daiļrades sākumā tās bija demokrātiskas "virtuves ainas" – kastrolī, pannas, visādi sakņaugi, vēlāk – izmeklēti svešzemju augļi, dārgu sudraba un dažādu šķirņu stikla trauku uzstādījumi, gleznoti bagātīgos krāstoņu pretstatījumos ("*Klusā daba ar kausu, kas darināts no perlamutra gliemežvāka*", 1655–1660, Maskava, Cittautei mākslas muzejs).

Sākot ar 17. gs. 70. gadiem, vērojams holandiešu tēlotājas mākslas noriets. Pamazām izzuda tās savdabība un oriģinālais skatījums. Šajā laikā Holandes turīgajās aprindās izplatījās tieksme kopēt Francijas galma un aristokrātijas gaumi. Šī tendence uzspieda savu zīmogu arī tēlotājai mākslai. Līdz ar to holandiešu tēlotāja māksla zaudēja savas demokrātiskās tradīcijas. Kultūras dzīves apšikumu veicināja arī tālaika Holandes ilgās cīņas ar Angliju, kurās Holande zaudēja savu starptautiskās tirdzniecības lielvalsts statusu.

### 3. Spānijas māksla 17. gadsimtā

17. gadsimts Spānijas kultūras vēsturē ir ļoti pretrunīgs. No vienas puses, to, it īpaši 17. gs. 1. pusi, mēdz dēvēt par spāņu kultūras "zelta laikmetu". No otras puses, Spānija jau 17. gs. sākumā būtībā bija nonākusi uz ekonomiskas un politiskas katastrofas robežas. Šo katastrofu vēl padziļināja Spānijas karaļu agresīvā ārējā politika, kas izraisīja ilgstošus karus, kuros

Spānija cieta sakāvi pēc sakāves. Spānijā jau 16. gs. bija nostiprinājusies karaļa absolūtā vara, ko atbalstīja feodālā muižniecība un Katoļu baznīca. Tauta tika nospiesta galīgā nabadzībā. Par to liecina daudzās zemāko sabiedrības slāņu sacelšanās, kas uzliesmoja gan 16., gan 17. gadsimtā. Un tomēr šie apstākļi nebija šķērslis spožam spāņu mākslas uzplaukumam. Šo fenomenu vēsturē mēdz izskaidrot ar mākslas procesa zināmu attīstības inerci. Rekonkista – gadsimtiem ilgā Pireneju pussalas tautu atbrīvošanās kustība, kas izbeidzās 15. gs. beigās ar arābu un mauru sagrābto Spānijas zemju atkarošanu, nostiprināja spāņu tautas nacionālo pašapziņu, modināja brīvības mīlestības jūtas. Šīs sabiedriskās aktivitātes tradīcijas saglabājās spāņu tautā visu 16. gadsimtu un pat vēl 17. gadsimtā un savu izpausmi guva gan mākslā, gan literatūrā.

Protams, 17. gs. spāņu mākslas kultūras process nebija viendabīgs. Līdztekus demokrātiskiem strāvājumiem pastāvēja arī idealizējošas tendences, atrautība no dzīves, spēcīgi misticisma elementi, kas ienāca līdz ar Katoļu baznīcas lielo ietekmi zemē, ar tās pasūtījumiem. Spānijas tēlotājā mākslā 17. gs. noteicošo vietu ieņēma glezniecība. Tēlniecībai, kā arī arhitektūrai bija krietni mazāka nozīme.

Spānijas arhitektūrā 17. gs. sākumā pastāvošo stingro "Erreras stilu" nomainīja brīvāki, dekoratīvāki arhitektoniskie meklējumi. Šajā laikā Spānijas celtnieki labprāt pievērsās jau citur Eiropā pastāvošajām baroka formām, ko labprāt atzina arī lielāko sabiedrisko celtni pasūtītāji – feodālā aristokrātija un Katoļu baznīca. Baroka principus Spānijas arhitektūrā ienesa gan no Itālijas ataicinātie celtniecības speciālisti, gan paši spāņu meistari, kuri radoši pārstrādāja itāliešu

paraugus. Viens no jauno meklējumu sākotnējiem oriģinālākajiem un interesantākajiem paraugiem bija *Granadas katedrāles galvenā fasāde*, ko projektēja tēlnieks un gleznotājs *Alonso Kano (Cano, 1601–1667)*. Granadas katedrāles fasāde izskatās kā milzīga, trīsdalīga triumfa arka, kurā harmoniski saskaņoti tās horizontālo un vertikālo dalījumu ritmi. Ar spēcīgu uz āru izvirzītu frīzi projekta autors drosmīgi sašķēl fasādi divos stāvos, ienesot ar to neparastu ritmisku akcentu. Arkas loku apveidus atkārtoto apaļo logu kontūras un medaljoni. Turklāt fasādi rotā arī bagātīgs mākslinieciski izteiksmīgs plastisks dekors.

Ar 17. gs. 2. pusi Spānijas arhitektūrā arvien vairāk nostiprinājās dekoratīvisma, greznības un glezniecisku efektu meklējumi. Tika radīts īpašs spāņu baroka arhitektūras stilistisks novirziens – "Čurrigeru stils" jeb *čurrigerisms*. Šā stilistiskā novirziena aizsācēji un izveidotāji bija Spānijas arhitektu un tēlnieku *Čurrigeru (Churriguera) dzimta*: tēvs *Hosē Simons de Čurrigera* (miris 1679) un dēli – *Hoakins (1674–1724)*, *Alberto (1676–1750)* un *Hosē Benito (1665–1725)*. Visi viņi darbojās Madridē, Salamankā un Valjadolidā. "Čurrigeru stilā" savdabīgi saliedējas baroka, gotikas un plateresko stila elementi. Šā stila arhitektūras objektiem raksturīgs bagātīgs, celtnes konstruktīvos pamatus sedzošs plastisks rotājums, kam piemīt dekoratīvo formu pārpilnība un komplicētība. Iekšēlpām iezīmīgs tēlnieciskā un gleznieciskā dekora apvienojums.

Ievērojamākais no Čurrigeru dzimtas māksliniekiem bija *Hosē Benito de Čurrigera*. Viņš cēlis vairākus nozīmīgus arhitektūras objektus, kā arī veicis dažādus plastiski



123. att. P. de Rivera. *Madrides pilsētas muzejs*. Celtniecība sāka 1722.

dekoratīvus darbus, piemēram darinājis liela izmēra kokā grieztus un apzeltītus altārus (piemēram, *Salamankas Sv. Sebastjāna baznīcas altāra retablu, 1696*). Pie Hosē Benito Čurrigeras celtajiem ievērojamākajiem arhitektūras objektiem pieder *Salamankas katedrāles tornis un sakristeja, Salamankas rātsnams, Gojenečes pils Madridē (1709–1713)*. Čurrigeru dzimtas meistariem bija liela ietekme uz spāņu arhitektūras attīstību. Viņu sekotāji, kas darbojās 18. gs. 1. pusē (*Pedro de Rivera u. c.*), plastisko formu bagātībā un sarežģītībā pārspēja pašus "Čurrigeru stila" iedibinātājus.

Tēlniecībā līdzās milzīgajiem altāriem 17. gs. 1. pusē sāka parādīties arī stājskulptūras. Tomēr šie kokā darinātie skulpturālie veidojumi tika lielā mērā pakļauti reliģiskā kulta mērķiem. Ilgi spāņu tēlniecībā saglabājās arī viduslaiku

tradīcijas. Spāņu meistari darināja Kristus, Dievmātes un dažādu katoļu svēto figūras, kas vai nu greznoja dievnamus, vai arī tika izmantotas Baznīcas svētku procesijās. Šīs figūras bija galvenokārt domātas ticīgo masu reliģiskai ietekmēšanai. Lai iespaids būtu pilnīgāks, kokā grieztās figūras izkrāsoja un pat ietērpa īstās drānās. Tika mākslīgi panākti efekti, ka no to rētām tecēja asinis, bet no acīm plūda asaras, rokas un kājas kustināja ar dažādu ierīču palīdzību.

17. gs. Spānijā izveidojās divas galvenās tēlniecības skolas: ziemeļu *Kastīlijas skola* ar centru Valjadolidā un dienvidos – *Seviljas skola*. Kastīlijas skolas ievērojamākais pārstāvis bija *Gregorio Fernandess (Fernández)*, ap 1576–1636). Viņa skulptūras darinātas, rūpīgi studējot cilvēka ķermeņa formas, un reizē tās piesātinātas ar dziļu dramatismu un emocionalitāti. Meistarības augstākais sasniegums ir skulpturālā grupa "*Apraudāšana*" (1616, Valjadolidas muzejs).

Seviljas skolas priekšgalā atradās tēlnieks *Huans Martiness Montanjess (Montañés)*, 1568–1649). Šā mākslinieka darbi bija



124. att. G. Fernandess. *Apraudāšana*. 1616.

samērā brīvi no reliģiskas eksaltācijas un askētisma iezīmēm. Viņš it kā vēl turpināja renesansē aizsākto cilvēka ķermeņa harmonisko proporciju skaistuma apliecinājumu. Fiziskās ciešanas viņa darbos attēlotas maz. Montanjesa svētajiem piemīt spilgts individuālais raksturojums, no tiem staro bagātas dvēseles spēks. Bieži tie ir apcerīgā noskaņā vai domās iegrimuši, reizēm tie it kā piedalās kādā disputā ("*Sv. Bruno*", ap 1634, Seviljas muzejs). Atsevišķās svēto statujās saspringta izteiksmība apvienojas ar tēlu spilgtu portretiskumu ("*Ignacijs Lojola*", Seviljas Universitātes baznīca). Montanjesa māksla daudzējādā ziņā tuva šā paša laika gleznotāju Surbarana un Velaskesa daiļradei.

17. gs. Spānijas tēlotājā mākslā dominējošo vietu ieņēma *g l e z n i e c ī b a*. Mākslas darbu pasūtītāja galvenokārt bija katoļu garīdzniecība. Šis apstāklis ierobežoja spāņu glezniecības tematiku, par galvenajiem tajā kļuva reliģiskie sižeti. Monumentāli tajā dekoratīvā glezniecība Spānijā gandrīz nebija izplatīta. Pārsvārā attīstījās *stājglezniecība*, kuras kompozīcijām piemita zināma monumentalitāte, skarba vienkāršība un nopietnība. Gleznotāji strādāja galvenokārt pie liela izmēra reliģiskām kompozīcijām. Sadzīviskais žanrs (ainas no tautas dzīves), ainava un klusā daba bija pakārtoti galvenajam uzdevumam – *reliģiska satura gleznojumiem*. Vienīgais laicīgais žanrs, kas viscaur guva plašu izplatību, bija portrets. Taču par spīti minētajiem apstākļiem spāņu 17. gs. glezniecībā tika radītas izcilas vērtības.

Glezniecība, kas bija izplatīta Spānijas galma un aristokrātijas aprindās, balstījās uz romānisma virzienu itālijiskajām tradīcijām. Tas bija idealizējošs virziens,

kas ilgus gadus ieņēma stingras pozīcijas konservatīvajā augstākās sabiedrības vidē. Tajā pašā laikā provincē valdīja citas vēsmas. Īpaši šajā ziņā izcēlās divi provinču centri – Sevilja un Valensija. Šeit glezniecības jaunie meklējumi norisa karavadžismam radnieciskā ievirzē. Šajā vidē gleznotajiem tēliem parasti ir tautisks, demokrātisks raksturs. Izpaliek tieksme pēc idealizācijas un dekoratīvātes. Liela uzmanība tiek veltīta tīri gleznieciskām problēmām. Tāpēc daudzi spāņu 17. gs. gleznotāji bija izcili koloristi.

Jau kopš 16. gs. beigām Seviljā un Valensijā savu darbību izvērta tādi gleznotāji kā *Fransisko Ribalta* (ap 1565–1628), *Huans de Roelass* (1558/60–1625) un citi meistari. Viņu radošā darbība sagatavoja ceļu tādu izcilu gleznotāju kā H. de Riberas un F. de Surbarana daiļradei.

*Husepe de Ribera* (*Ribera*, ap 1591–1652) bija viens no raksturīgākajiem spāņu 17. gs. nacionālās glezniecības meistariem (reizē arī grafiķis). Viņš bija mācījies glezniecību pie Ribaltas, pēc tam apmeklējis Itāliju, iepazīties ar Romas un Parmas mākslas meistariem. Vēlāk Ribera apmetās uz dzīvi Neapolē un kļuva par vietējā galma mākslinieku. Šeit viņš arī nodzīvoja lielu daļu mūža, tajā pašā laikā paliekot savā mākslā dziļi nacionāls. Tāpat kā citu spāņu gleznotāju daiļradē, arī Riberas mākslā prevalē reliģiska tematika. Daudzās viņa gleznās, kā jau tas baroka posmā bija parasts, attēloti daždažādi mocību skati un svēto tēli. Tomēr Ribera prot šajos mocību skatos izvairīties no lieka patosa un melodramatisma. Tipāžu saviem tēliem mākslinieks ņem no dzīves, tāpēc tie ir sadzīviski konkrēti, nacionāli savdabīgi, dramatiski izjūtu un dziļu emociju caurstrāvoti.



125. att. H. M. Montanjess. *Sv. Bruno*. Ap 1634.

Daiļrades sākumposmā Ribera daudz gleznojis skarbus, garā spēcīgus askētus. Tie ir cilvēki, kas pašai ziedzīgi cīnās par savu pārliecību, viņu sejas pauž ciešanas un reizē cēlsirdību, apņēmību un iekšēju kaismi. Gleznā "*Sv. Bartolomeja mocīšana*" (ap 1630, Madride, Prado) kompozīcijas centrā ir spēcīga, kaila mocekļa figūra, ko bendes piesējuši pie krusta šķērskoka un grasās pacelt augšā. Mocekļa figūra

gleznota ļoti reāli un konkrēti. Viņa sejā atspoguļojas milzīgas fiziskas ciešanas un arī dramatisks dvēseles spēks tās pārvarēt. Savā gleznojumā mākslinieks ir ļoti konkrēts līdz pat sīkākajām detaļām. Veidojot formu ar enerģiskiem otas triepieniem un izmantojot spēcīgas gaismēnas, viņš panāk lielu monumentalitātes iespaidu.

Sākot ar 30. gadu vidu, Riberas gleznniecības maniere kļuva izsmalcinātāka, krāsu triepiens – brīvāks, bet kolorīts – gaišāks, reizēm pat vēsāks. Tēli kļuva apgarotāki. Ribera tagad vairāk saista nevis cilvēka ārējās dramatiskās ciešanu izpausmes, bet viņa iekšējie pārdzīvojumi. 40. gadu sākumā Ribera uzglezno vienu no saviem



126. att. H. de Ribera. *Sv. Inese*. 1641.

pievilcīgākajiem darbiem – "*Sv. Inesi*" (1641, Drēzdenes gleznu galerija). Tā ir jauna meitene, kas savas pārliecības dēļ uzņēmusies mocekles likteni. Kā stāsta leģenda, Sv. Inese tikusi izgērbta kaila un pamesta ļaužu apsmieklam. Bet tad noticis brīnums: no debesīm nolaidies eņģelis un uzmetis viņai virsū pārklāju, kas kopā ar meitenes kuplajiem matiem apsedzis viņas kailumu. Gleznā mazāk atklāta reliģiskās idejas jēga, vairāk aizkustinoši izcelta meitenes jaunība, viņas augums, maigās rokas, mirdzošās, sirdsskaidrās acis un krāšņie kastaņbrūnie mati.

Ribera radījis arī savdabīgu žanru, kur organiski saplūst portretiskā un sižetiskā tēla principi. Pie šā specifiskā žanra pieder Katoļu baznīcas svēto un antīko filozofu portreti, kuriem izmantots sociālo padibeņu tipāzs. Mākslinieks pilnīgi precīzi, neko nepārspīlējot, atveido dabisko modeļu skarbās, saulē iedegušās sejas, nabadzīgo apgērbu, lielo roku mezglainos pirkstus, atsedzot sejās viņu garīgo saturu ("*Sv. Hieronīms*", 1626, Sanktpēterburga, Ermitāža; "*Diogēns*", 1637, Drēzdenes gleznu galerija).

Portretiskais un žanriskais princips apvienots arī Riberas gleznotajos zvejnieku un ielas klaidoņu tēlos, ko redzam populārajā gleznā "*Klibiķis*" (1642, Parīze, Luvrs). No ielas ņemtā nabadzīgā, kroplā zēna figūra gleznota ļoti rūpīgi un reālistiski, taču tā attēlota līdzīgi tam kā tolaik bija pieņemts gleznot parādes portretus, – uz plaša ainavas fona ar zemu horizontu, kas ļauj figūru izcelt, to monumentalizēt. Uz zeltītas saules gaismas pielietā ainavas fona nabadzīgā, klibā zēna tēls ar mazliet izaicinošo smaidu iegūst īpašu nozīmību.

Kā viens no ievērojamākajiem spāņu 17. gs. gleznotājiem minams arī *Fransisko*

de Surbarans (Zurbarán, ap 1598–1664). Viņš bija dzimis Seviljā, turpat arī mācījies un visu mūžu nodzīvojis. Surbarana galvenie pasūtītāji bija klosteri, līdz ar to viņa daiļradē dominē reliģiska tematika. Mākslinieks visvairāk gleznojis ainas no klosteru mūku un svēto mocekļu dzīves, taču reliģisko sižetu ietvaros pārliecinoši atveidojis arī toreizējās Spānijas dzīves ainas. Saviem personāžiem Surbarans arvien izvēlējies dzīvus modeļus, saglabājot to portretiskumu. Šis tēlu portretiskums ir viena no Surbarana daiļrades spilgtākajām iezīmēm.

Pie Surbarana ievērojamākajiem darbiem pieder gleznu cikls, kas iedzīvina leģendu par Sv. Bonaventūras dzīvi (1629). Cikls sastāv no vairākām epizodēm, kurās atveidotas kāda jauna, slavēta 13. gs. spāņu mūka dzīves gaitas. Šo katoļu viduslaiku leģendu mākslinieks traktē kā ainas no sava laika Spānijas klosteru dzīves. Ļoti reāli un pārliecinoši viņš rāda klostera celles un mūkus, kuri visi ir kādu noteiktu konkrētu cilvēku portretējumi. Skatītāja acu priekšā paveras vienmuļais, patriarhālais mūku dzīvesveids, viņu lūgšanās pavadītais mūžs.

Gleznā "Akvīnas Toms<sup>1</sup> apmeklē Sv. Bonaventūru" (Berlīne, Valsts muzejs) redzama mūka zinātnieka vienkāršā mītne ar koka mēbelēm un masīvajiem grāmatu sējumiem. Valda sarkanīgi mēļi un zili krāsoņi, kas harmoniski saskaņoti ar sudrabaini brūnajiem, tā piešķirot gleznojumam mierpilnu starojumu un uzsverot notiekošā svarīgumu. Gaisma, kas plūst pa atvērtajām durvīm cellē, pievērš



127. att. F. de Surbarans. Sv. Bonaventūras lūgšana. No cikla "Sv. Bonaventūras dzīve". 1629.

skatītienu abiem galvenajiem personāžiem, it īpaši akcentējot atklāto, apgaroto Bonaventūras seju.

Otrs labākais šā cikla darbs ir kompozīcija "Sv. Bonaventūras lūgšana" (Drēzdenes gleznu galerija). Tas ir viens no Surbarana daudzajiem brīnumu tēlojumiem. Sv. Bonaventūra cellē, nometies ceļos, karsti lūdz Dievu, jo tuvojas pāvesta vēlēšanas (gleznas tālākajā plānā jau pulcējas kardināli savās sarkanajās mantijās). Un tad jaunajam mūkam parādās eņģelis, kas paziņo tā kandidāta vārdu, kuram jānāk pāvesta krēslā. Arī šeit brīnuma attēlojums ir neparasti konkrēts. Tam trūkst jebkādu mistikas elementu, jo eņģelis ir uzgleznots kā vienkāršs zemnieku jauneklis. Vispār viss, kas notiek debesu sfērās, Surbarana gleznās iegūst šīs zemes realitāti. 30.–40. gados Surbarans pievērsās iekšēji skarbi dramatiskiem, bet ārēji

<sup>1</sup> Akvīnas Toms (1225/26–1274) – ievērojams itāliešu viduslaiku filozofs un teologs. Ortodoksālās sholastikas sistematizētājs, tomisma filozofijas virziena nodibinātājs. No 1244. g. kļuva par dominikāņu mūku.

atturīgiem tēliem. Tāds, piemēram, ir "Sv. Laurentijs", kas sagatavojies sevi labprātīgi ziedot Dievam, dzīvam sadedzinoties. Gleznā redzams fanātiskā pašapcerē iegrimis jauns cilvēks ar restēm, kuras viņš nēsā sev līdzī (kā stāsta leģenda, viņš uz tām pats dzīvs izcepinājies).

Surbarans daudz gleznojis arī teologu un rakstnieku portretus. Mākslinieka portretējamie parasti attēloti visā augumā, ietērpti smagos tērpos, novietoti uz ainavas vai celtņu fona, to sejas izgaismo no augšas krītoša gaisma ("Salamankas Universitātes doktora portrets", ap 1658–1660, Bostona, Gārdnera muzejs).

Surbarans bija arī viens no nedaudzajiem spāņu māksliniekiem, kas vēltījis uzmanību klusās dabas žanram. Patiesībā viss labākais, kas Spānijā 17. gs. radīts šajā žanrā, pieder Surbaranam. Viņa kluso dabu kompozīcijas ir ļoti vienkāršas un lakoniskas. Tām raksturīga lieliska formas izjūta un meistarīgs materialitātes atveidojums ("Klusā daba ar četriem traukiem", 1632–1634, Madride, Prado; "Klusā daba ar apelsīniem un citroniem", 1633, Florence, Kontini–Bonakosi kolekcija).

Spāņu 17. gs. glezniecības skolas izcilākais pārstāvis bija *Djego Velaskess* (*Velásquez*, 1599–1660). Reizē viņš ir arī viens no ievērojamākajiem tālaika Rietumeiropas māksliniekiem. Velaskess piedzima Seviljā. Tur viņš mācījās pie vietējā meistara *Fransisko Pačeko*, kurš dievināja itāliešus, bija izglītots cilvēks un teicams pedagogs. Velaskess ieguva pie viņa labu profesionālo sagatavotību un, būdams apveltīts ar spilgtu māksliniecisko individualitāti, uzsāka patstāvīgu daiļrades ceļu.

Sākumposmā, vēl darbodamies Seviljā, Velaskess pievērsās sadzīviskajam žanram,

gleznojot patiesīgas, vienkāršas ikdienas ainīņas un atveidojot vietējo ļaužu tipāžu.

1623. g. Velaskess pārcēlās uz Madridi, kur liktenis viņam bija lēmis kļūt par Spānijas karaļa Filipa IV galma gleznotāju. Šeit, Alkazara pilī, Velaskess nostrādāja gandrīz četrdesmit gadu, līdztekus gleznošanai pildīdams galmā vēl arī daudzus citus pienākumus.

Galma mākslinieka statuss noteica Velaskesa daiļrades ievirzi. Viņš gleznojis lielākoties reprezentatīva tipa portretus. It īpaši daudz viņš gleznojis karali un viņa ģimenes locekļus. Karalis portretēts dažādos veidos – gan stāvot visā augumā, gan līdz pusei, gan zirgā, gan pieņemot citu zemju sūtņus audiencē, gan medībās; maza auguma, iežņaugta smagā, ar zeltu izšūtā tērpā, zirgā sēž karaliene Izabella, stīvi stāv karaļa brāļi – dons Karloss un dons Ferdinands. Taču visos šajos reprezentatīvajos portretos Velaskesa izcilā gleznieciskā atraisītība, smalkie krāsu sabalsojumi un lieliskā meistarība tērpju atveidojumā apvienojas ar ļoti patiesiem, neizskaistinātiem tēlu individuāliem raksturojumiem.

Velaskesa gleznotie portreti ir neparasti līdzīgi oriģinālam. Karaļa Filipa sejai arvien, gan viņa jaunībā, gan vēlāk it kā uzspiests deģenerācijas zīmogs ("Karaļa Filips IV portrets", 1628, Madride, Prado; "Karaļa Filipa IV portrets", 1657, Londona, Nacionālā galerija). Bet karalis tāds arī ir – ar garu zodu, atkārušos apakšlūpu un sastingušu augstprātības izteiksmi sejā. Taču karaliskā galma locekļi neliek deģenerācijas zīmes slēpt, jo tās liecina par dižciltību. Galvenais – lai portrets atspoguļotu augstās kārtas piederību. Arī tas vienmēr ir redzams Velaskesa gleznotajos portretos. Tādējādi Velaskesa portreti spilgti un patiesi stāsta



128. att. D. Velaskess. *Karaļa Filipa IV portrets*. 1628.

par Spānijas karaļnama iekšēji izkurtējušajiem pārstāvjiem.

Velaskess daudz gleznojis arī karāja bērņus, it īpaši mazo princi Baltasaru Karlosu: divu gadu vecumā, tad piecu gadu vecumā – jau mednieka tērpā kopā ar suņiem, bet desmit gadu vecumā – auļojošā zirgā ("*Infants dons Baltasars Karloss*", ap 1635, Madride, Prado). Sevišķi pievilcīgi ir vairāki kronprinceses Margarītas portreti, kuros meistarīgi atveidota jaukā, bērnišķīgā sejiņa, saglabājot krinolinā ietērtā augumiņa pozas stīvo galma etiķeti<sup>1</sup> ("*Kronprinceses Margarītas portrets*", ap 1660, Madride, Prado).

Kad Velaskess bija aizbraucis uz Romu, viņš 1650. gadā uzgleznoja "*Pāvesta Innocenta X portretu*" (Roma, Doria–Pamfili galerija), kas tiek uzskatīts par vienu no pasaules psiholoģiskā portreta mākslas augstākajiem sasniegumiem. Pāvests šeit attēlots sēžam krēslā reprezentatīvā tērpā, kura krāsas izmantotas portretējamā raksturošanai. Baltais kontrastā ar nokrāsām bagāto tumši sarkano, purpura sarkano un gaiši sarkano izteiksmīgi raksturo pāvesta iekšējo enerģiju un temperamentu. Redzami raupji sejas vaibsti, caururbjošs skatiens, kas pievelk ar savu iekšējo spēku. No šīs sejas dveš valdonīgums, nežēlība, spēcīgas kaislības, viltība un atreibības spējas. Visas šīs īpašības Velaskess ir ģeniāli saskatījis un iedzīvinājis portretā. Ne velti pāvests, kā stāsta, aplūkodams portretu, teicis: "Pārāk paties!"

Velaskess gleznojis daudzus un dažādus portretus, un visi tie ir tikpat atšķirīgi kā cilvēki, kurus viņš portretējis. Mākslinieka

<sup>1</sup> E t i ķ e t e – reglamentēti cilvēku savstarpējās izturēšanās noteikumi, kas bija pieņemti valdnieku galmos.

asais, trāpīgais individualitātes tvērums ir ārkārtīgi spilgts – vai tas būtu viltīgais un cietsirdīgais grāfs Olivares ("Grāfa Olivaresa portrets", 1638, Sanktpēterburga, Ermitāža) vai skarba, drūmais, jau novecot sākušais Huans Mateoss ("*Dona Huana Mateosa portrets*", 1632, Drēzdenes gleznu galerija), vai daudzi citi. Savā laikā augstu novērtējumu ir guvis Velaskesa mācekļa un kalpotāja portrets ("*Huana Parehas portrets*", 1649, Solsberī, privātkolekcija). Atzinībā par to mākslinieks tika ievēlēts par Romas Sv. Lūkas akadēmijas locekli.

Savus portretējamus Velaskess visbiežāk gleznojis līdz krūtīm vai līdz jostasvietai. Tiem parasti trūkst jebkādu aksesuāru. Foni lielākoties pelēcīgi brūngani, neitrāli. Izsmalcinātais valēru gleznojuma princips piešķir tiem dziļumu un gaisa vides iespaidu. Liela nozīme personības



129. att. D. Velaskess. *Pāvesta Innocenta X portrets*. 1650.



130. att. D. Velaskess. *Galminieces*. 1656.

raksturojumā ir precīzi atrastam figūras nostatījumam, silueta apveidam, pozai, žestam, krāsu trāpīgam sabalsojumam un triepiena manierei.

Īpašu vietu Velaskesa daiļradē ieņem karaļa nerru portretu sērija, kas gleznota galvenokārt 40. un 50. gados (glabājas Madridē, Prado). Tajos laikos gandrīz vai ikviena Eiropas valdnieka galumā tika turēti punduri un visādi citādi dzīves pabērni, lai tie ar savu smiekli un kroplīgo izskatu uzjautrinātu galminiekus. Velaskess par šiem nelaimīgajiem radījumiem nesmejas.

Viņš tajos saskata cilvēciskas būtnes, kas spēj dzīvi uztvert tāpat kā pārējie cilvēki. Šeit izpaužas mākslinieka dziļi humānais pasauleskatījums, viņa līdzjūtība pret šiem dzīves pabērniem. Raksturīgs šajā ziņā ir *pundura El Primo portrets*, kurā sniegts intelektuāli attīstīta un pašcieņas pilna cilvēka tēls. Drūma traģisma pilns ir kroplīgā *nerra Sebastjana Moras portrets*.

Jau mūža nogalē, 50. gadu vidū, Velaskess uzgleznoja divas lielas daudzfigūru kompozīcijas – "Galminieces" un "Vērpējas". Gleznā "Galminieces" (*Las Meniñas*, 1656, Madride, Prado) mākslinieks ieved skatītāju savas pils darbnīcas zaļgani sudrabainajā nokrēslā. Šajā gadījumā viņš gleznai izvēlēties ļoti neparastu kompozicionālu uzbūvi. Mākslinieks pats stāv darbnīcā pie molberta ar seju pret skatītāju, bet viņa skatiens raugās skatītājam pāri. Viņš glezno Spānijas karaļpāri, kurš atrodas it kā aiz skatītāja. Skatītājs par portretējamo klātbūtni uzzina tikai pēc karaļa un karalienes attēla spoguļi, kas pakarināts pie darbnīcas pretējās sienas. Tāpēc, raugoties gleznā, ir tāda sajūta, it kā skatītājs pats atrastos Velaskesa darbnīcā un savām acīm redzētu, kā te ienākusi mazā kroņprincese Margarita ar pavadoņu

pulku – krāšņi tērptajām galma dāmām, galminiekiem un neiztrūkstošajiem punduriem. Tas reizē ir gan sadzīviska žanra darbs, gan arī grupas portrets, jo visa attēlotā galma svīta ir portretiska. Te arī sastopam mākslinieka paša vienīgo pašportretu.

Šo darbu gleznojot, mākslinieks atradis savā paletē brīnišķīgi niansētus pērļaini pelēkos toņus un virtuozī saliedējis tos ar sārtajiem, melnajiem un sarkanajiem. Velaskess ir viens no pirmajiem valēru glezniecības meistariem, kurš vienmēr spēj attēlot priekšmetus it kā dabiskā apgaismojumā un gaisa vidē, sasniedzot īpašu kolorīta skanējumu, krāsu attiecību un krāstoņu pāreju smalkumu.

1657. gadā tapa Velaskesa monumentālā kompozīcija "Vērpējas" (Madride, Prado). Tas ir poētisks spāņu dzīves tēlojums, kurā mākslinieks ļauj ielūkoties gobelēnu manufaktūras strādnieču ikdienā. Kompozīcija ietver divas patstāvīgas ainas, divus dzīves pretstatus. Priekšplānā redzama darbā iegrimusi vērpēju grupa, bet tālākajā plānā caur arkas aili skatīta apgaismota telpa ar vairākiem grezni ģērbtiem sieviešu stāviem, kas aplūko jau gatavo gobelēnu, kurā ieausts mīts par grieķu dievietes Atēnas sarunu ar audēju Arahni. Kā vēsti mīts, Arahne apgalvojusi, ka viņa protot aust tikpat skaisti kā dieviete Atēna. Ar šā mīta iesaistīšanu kompozīcijā Velaskess it kā izsaka savu apbrīnu par gobelēnu audēju augsto meistarību. Lai gan priekšplānā esošās darbnīcas telpiskā vide grimst vieglā puskrēslā, ko klievē tikai pa arkas aili no tālākā plāna telpas ieplūstošā gaisma, mākslinieka galvenā uzmanība veltīta gobelēnu dzijas vērpēju stāviem, viņu kustībām, viņu ātri ritošo ratiņu un tītavu ritmiem.

Kaut arī Velaskess ilgus gadus atradās galma dienestā, viņš savā daiļradē nezaudēja uzticību mākslas demokrātiskajiem principiem, saglabāja mīlestību pret vienkāršajiem cilvēkiem. Spāņu tautas tēlus viņš ienesa pat mitoloģiska rakstura gleznojumos, traktējot antīku mitoloģisku sižetu kā spāņu sadzīvē vērotu ainu. Šīs iezīmes uzskatāmi piemīt pazīstamajai Velaskesa gleznai "*Bakhs*" jeb "*Dzīrotāji*" (1628–1629, Madride, Prado). Tās centrā – antīkais viņa dievs Bakhs, puskails jauneklis ar saviem pastāvīgajiem pavadoņiem fauniem. Ap viņu sapulcējušies smaidīgi, mazliet ieskurbuši vīri. Viņu robustajās, vējā appūstajās spāņu zemniekiem līdzīgajās sejās jaušams kaut kāds stihisks un primitīvs prieks. Mākslinieks šeit it kā nojauc robežu starp antīkajā mītā pausto cildeno ziedošanu dievam un vienkāršās tautas sadzīvi.

Tikpat oriģināli Velaskess traktē mitoloģisko sižetu gleznā "*Vulkāna smēde*" (17. gs. 30. gadu sāk., Madride, Prado). Tajā attēlota it kā antīkā mīta epizode, kurā gudrības un mākslas dievs Apollons ieradies pie uguns dieva un debesu kalēja Vulkāna, lai paziņotu par viņa sievas dievietes Veneras neuzticību. Šajā gleznā vēl spēcīgāk akcentēti reālās īstenības motīvi. Par kaut kādu dievišķu spēku klātbūtni liecina vienīgi ap Apollona galvu apliektais gaismas staru loks. Pārējais gleznā raksturo vienkāršu, parastu kalēja smēdi: kuras ēze, un uz laktas gail sakarsētais metāls. Ne pats dievs Vulkāns, ne arī ap viņu, kā vēsti mīts, sapulcējušies ciklopi neatgādina dievišķas būtnes. Tas ir parasts darbarūķis – kalējs ar saviem palīgiem. Cilvēku figūras gleznotas ļoti dabiskas un reālas. Arī viņu sejās jaušamas gluži cilvēciskas jūtas – pārsteigums un

izbrīna, pat ziņkāre un līdzjūtība. Arī gleznas kolorītam trūkst jebkādas nosacītības. Tas balstās uz īstenībā esošām krāsoņu savstarpējam attiecībām.

"Vērpējas" bija pēdējais lielākais Velaskesa gleznotais darbs. Rikojot galma svētkus, mākslinieks saslima ar malāriju un 1660. gadā mira vēl pilnā radošo spēku briedumā. Velaskesam bija maz mācekļu un sekotāju. Viņa mākslas tradīcijas jaunu atdzimšanu piedzīvoja tikai 18. gs. beigās cita spāņu mākslinieka – F. Goijas daiļradē. Vēlāk, jau 19. gs., Velaskesa mantojumu sāka studēt plašāk, un tas atstāja ietekmi uz daudziem māksliniekiem dažādās zemēs, it īpaši Francijā (Delakruā, Kurbē, Manē).

17. gs. 2. pusē sākās spāņu mākslas kultūras, it īpaši tēlotājas mākslas pagrimums. Pamazām izzuda demokrātisms, pastiprinājās dekoratīvisma un ārējo efektu meklējumi. Vērojama bija misticisma tendenču pastiprināšanās.

Demokrātisma tradīcijas visilgāk saglabāja Seviljas mākslas skola. Izcilākais tās pārstāvis 17. gs. 2. pusē bija *Bartolomē Estabans Muriljo* (*Murillo*, 1618–1682). Viņš bija spožs kolorists, krāsu harmonisku sabalsojumu meistars, labs gaismas efektu atveidotājs. Muriljo labākais sniegums saistās ar sadzīviskā žanra darbiem, kur attēloti Seviljas bērni ("*Zēns ar suni*", 17. gs. 50. gadi, Sanktpēterburga, Ermitāža; "*Zēni ēd vīnogas un melones*", 17. gs. 50. gadi, Minhene, Pinakotēka) un vairāki citi. Muriljo daudz gleznojis arī reliģiska sižeta gleznas, kurām piemīt liels lirisms ("*Šķīstā ieņemšana*", ap 1678, Madride, Prado). Šo darbu izsmalcinātais kolorīts un mīkstā gleznojuma maniere, meistarīgais gaismas atveidojums padara tos ļoti pievilcīgus. Taču mūža nogalē arī Muriljo mākslā parādījās ārējā skaistuma meklējumi un idealizējošas tendences.

## 4. Baroks un klasicisms Francijā (17.–18. gs.)

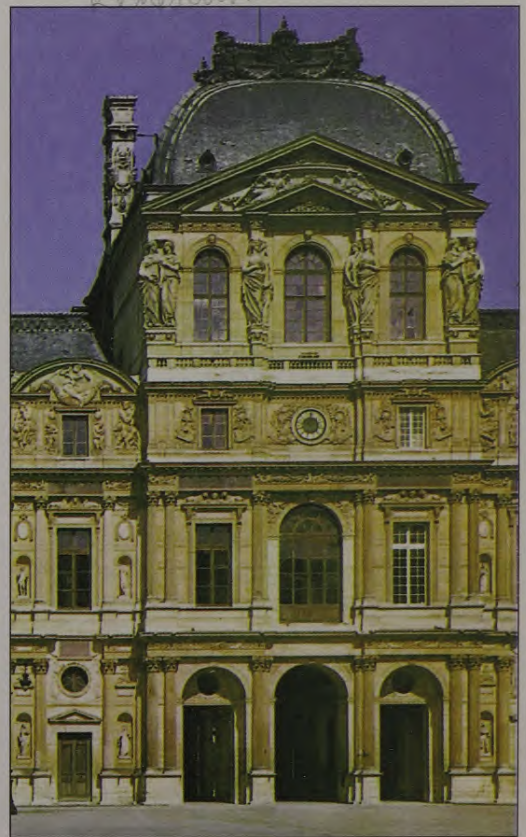
17. gs. sākumā Francijā sāka nostiprināties absolūtisms, kas savu uzplaukumu sasniedza gadsimta vidū. Francijas absolūtismam bija raksturīgi, ka tas visu 17. gs. atbalstīja savas zemes ekonomiku. Līdz ar to attīstījās manufaktūru ražošana un nostiprinājās iekšējais tirgus. Uzplauka tirdzniecība ar ārvalstīm, paplašinājās valsts koloniālie īpašumi. Ap 17. gs. vidu Francija bija kļuvusi par vienu no spēcīgākajām lielvalstīm Eiropā.

Minētie apstākļi veicināja franču garīgās dzīves un kultūras uzplaukumu, kas ietvēra sevī lielu daudzveidību. Nozīmīgi sasniegumi tika gūti zinātnē, it īpaši matemātikā, fizikā un filozofijā. Dekarta filozofijā, kurā par īstenības izziņas galveno līdzekli tika uzskatīts prāts, savu galīgo izpaušmi rada racionālisms<sup>1</sup>, kas raksturīgs visai 17. gs. franču kultūrai. Ap 17. gs. vidu noslēdzās franču vienotas nacionālas valodas veidošanās process un sākās franču literatūras uzplaukums. Daudzas jaunas idejas un radoši meklējumi radās visās mākslas jomās. Modās interese par baroka stilu, kas 17. gs. sākumā jau plauka un zēla visā Eiropā. Arhitektūras un tēlotājas mākslas attīstība tomēr nebija vienmērīga. 17. gs. 1. pusē, kad absolūtisms tikai vēl nostiprinājās, visaktīvāk attīstījās glezniecība, turpretim gadsimta otrajā pusē, kad absolūtisms bija guvis pilnīgu uzvaru, pirmajā vietā izvirzījās arhitektūra.

<sup>1</sup> Racionālisms filozofijā – virziens, kura pārstāvji uzskata saprātīgu un prātu par esamības, izziņas un morāles pamatu. Izplatījās Eiropā, sākot ar 17. gadsimtu.

### 17. gs. 1. puse Francijā. Baroka un klasicisma stila aizsākumi

Pirmās baroka stila ierosmes nāca no Nīderlandes, ar kuru Francijai šajā laikā bija aktīvi ekonomiskie un kultūras sakari. Pāreja uz baroka stilu franču arhitektūrā norisa lēnām. Tā nedaudz jūtama arhitekta *Salomona de Brosa (Brosse)* darbībā, taču viņš savā arhitektoniskajā domāšanā vēl bija cieši saistīts ar 16. gs. tradīcijām. No viņa celtajām ēkām ievērojamākā ir *Luksemburgas pils Parīzē (1612–1620)*. Skaidrāk jaunais



131. att. Ž. Lemersjē. "Pulksteņa paviljons" Luvrā. 17. gs. 20. gadi.

virziens izpaudās de Brosa skolnieka *Žaka Lemersjē* (Lemercier, ap 1585–1654) projektētajos objektos. Pazīstamākais viņa darbs ir "*Pulksteņa paviljons*" Luvrā (17. gs. 20. gadi), kas veido Luvra pils rietumu fasādes augšējo centrālo daļu. Paviljons ir celts pēc baroka principiem, bagātināts ar plastisko rotājumu un atstāj monumentālu iespaidu. Tajā pašā laikā tas ir pieskaņots 16. gs. renesanses stilā celtajai Luvra pils fasādei.

1624. g. Lemersjē sāka celt karalim Ludviķim XIII Versalā nelielu medību pili, kas vēlāk kļuva par kodolu milzīgajam Versaļas pils kompleksam. 1636. g. pēc Lemersjē projekta tapa arī Parīzes *Sorbonnas Universitātes baznīcas ēka*. Tas bija pirmais kupola tipa dievnams Francijā. Baznīcas fasādei tika izmantoti Romas Jēzus baznīcas (*Il Gesù*) arhitektoniskie un dekoratīvie motīvi.

Otrs izcilākais 17. gs. 1. puses franču arhitekts bija *Fransuā Mansārs* (Mansard, 1598–1666). Viņa daiļradē savukārt spēcīgi ienāca klasicisma elementi. Ievērojama nozīme bija viņa lielākajai celtnei – *Mezonas pilij* pie Sēnas, Parīzes tuvumā (1642–1651). Atšķirībā no barokā izplatītajiem piļu plānojumiem ar sānu spārniem un parādes pagalmu Mezonas pils ir komponēta kā atsevišķi stāvoša, no visām pusēm brīvi aplūkojama karē tipa divstāvu ēka, kuras fasādes rotā pilastrī. Pils iekštelpas veidotas kā savstarpēji ļoti saskanīga parādes zāļu, viesistabu un citu mazāku telpu sistēma. Tieši iekštelpu stingrajā uzbūvē visvairāk jaušamas klasicisma iezīmes.

Jaunie meklējumi bija vairāk jūtami glezniecībā. Šeit spēcīgi iezīmējās trīs strāvājumi: viens bija saistīts ar baroka stila tendencēm, otrs – ar demokrātiska,



132. att. F. Mansārs. *Mezonas pils* Parīzes tuvumā. 1642–1651.

reālistiska rakstura meklējumiem, bet trešais – ar klasicisma ideju izplatīšanos.

Baroka stila mākslu atbalstīja karaļa galms. Tā kā sākumā Francijā savu baroka stila gleznotāju nebija, pasūtījumus veica ārzemju meistari. Tā, piemēram, 1622. g., lai apgleznotu nesen uzcelto Luksemburgas pili, tika aicināts Rubenss. Pamazām līdztekus ārzemniekiem sāka darboties arī franču meistari. 17. gs. 20. gados par karaļa pirmo mākslinieku kļuva *Simons Vuē* (Vouet, 1590–1649). Jaunībā Vuē ilgus gadus dzīvoja un darbojās Itālijā, kur uz viņu lielu ietekmi atstāja Boloņas skolas meistari. 1627. g. pēc karaļa Ludviķa XIII aicinājuma viņš atgriezās Francijā un kļuva par galma mākslinieku. Vuē gleznojis gan reliģiskus, gan mitoloģiskus, gan alegoriskus sižetus. Viņa darbiem raksturīgas pompozas, pārblīvētas kompozīcijas un spilgti krāsoņu salikumi. Mākslinieks tiecas pēc krāšņām formām, bagātīga aksesuāru izmantojuma, tipāza idealizācijas.

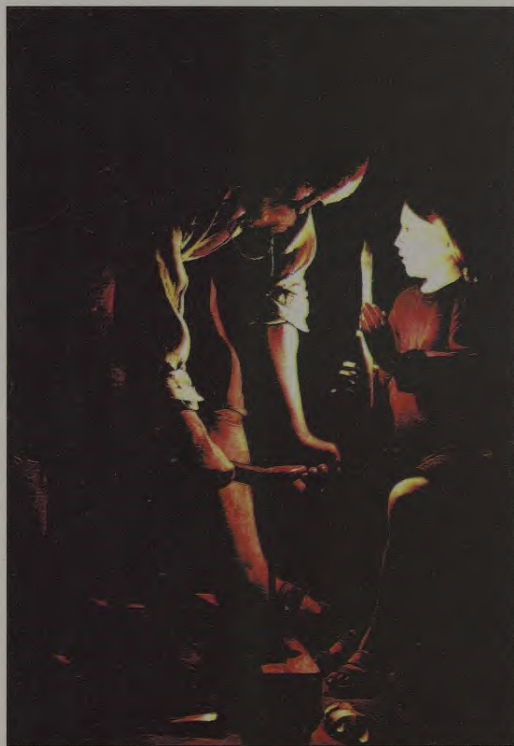
Līdztekus stājdarbiem Vuē darinājis arī virkni monumentāli dekoratīvu gleznojumu<sup>1</sup>.

Greznajai Vuē glezniecībai galma aprindās bija lieli panākumi, un tā atstāja spēcīgu ietekmi uz vairākiem baroka virziena franču māksliniekiem. Vuē skolnieki bija *Estašs Lesjērs*, *Šarls Lebrēns* un arī *Pjērs Miņārs*. Kopā ar saviem sekotājiem Vuē ieviesa franču glezniecībā itāliešu un flāmu baroka paņēmienus.

Pretstatā oficiālajai barokālajai galma glezniecībai 17. gs. 1. pusē parādījās arī citi strāvājumi. Vieni no to pārstāviem sevi dēvēja par "*reālās pasaules gleznotājiem*" (*peintres de la réalité*). Vairākums no šiem māksliniekiem bija veidojušies un darbojās dažādās Francijas provinces pilsētās, tādās kā Nansi, Lāna, Tulūza un citas. Daži no viņiem izjuta lielāku vai mazāku Karavadžo daiļrades ietekmi.

Karavadžismam tuvs un reizē spilgti individuāls bija *Žoržs de Latūrs* (*La Tour*, 1593–1652), kas darbojās Lotringā, Linevilas pilsētā. Latūrs gleznoja galvenokārt reliģiska sižeta darbus. Taču tie visi izceļas ar pārliecinošu realitāti un tēlu dabiskumu. Viņa labāko gleznu tēliem piemīt aizkustinoša vienkāršība, dvēseles skaidrība un patiens pārdzīvojums. Izcils šedevrs ir Latūra glezna "*Sv. Jāzepe galdnieks*" (17. gs. 40. gadi, Parīze, Luvrs), kas risināta kā aina no amatnieku dzīves. Jāzepe noliecies kaut ko urbj, bet meitene rāda gaismu, turot sveci.

Gandrīz visās Latūra gleznās attēlotas nakts ainas ar mākslīgā apgaismojuma kontrastiem. Šīs gaismēnu krasās pārejas spēcīgi modelē formas, kas gleznotāja darbos sasniedz gandrīz vai skulpturālus



133. att. Ž. de Latūrs. *Sv. Jāzepe galdnieks*. 17. gs. 40. gadi.

apveidus. Darbu emocionalitāti pastiprina kolorīts, kas balstīts uz savstarpēji tuvu purpursarkanu un mēlu lokālkrāsu toņiem. Gleznā "*Sv. Sebastjans*" (1640–1650, Parīze, Luvrs) varoņa ciešanu tēma skan kā svinīgs rekviēms. Ekspresīvajā lāpas gaismā pār mirušā ķermeni noliekusies Sv. Irīna un citas sievietes, kas ieradušās, lai apmazgātu mirušā rētas. Tēmas skarbo dramatismu pauž figūru statuārās pozas, to skopie žesti.

Reālistiskā strāvājuma attīstībā Francijā 17. gs. 1. pusē svarīga loma bija *brāļiem Lenēniem* (*Le Nain*). Viņi bija nākuši no Pikardijas, no Lānas pilsētas, bet 17. gs. 20. gados pārcēlās uz Parīzi, kur visi strādāja vienā darbnīcā. Spilgtākais un

<sup>1</sup> Daudzi Vuē monumentāli dekoratīvie gleznojumi gājuši bojā un pazīstami tikai pēc gravīrām.

talantīgākais no visiem brāļiem bija *Luijs Lenēns* (ap 1593–1648), jo tieši viņa dēļ brāļi Lenēni ir pazīstami arī mūsdienās.

L. Lenēna gleznu sižeti ņemti no franču zemnieku dzīves. Viņa sadzīviskā rakstura kompozīcijas risinātas kā grupas portreti, kur katrs tēls raksturots individuāli.

Kompozīcijās trūkst aktīvas darbības elementu. Parasti viņa personāži atpūtas brīdī sēž ap galdu, ieturot pieticīgu maltīti vai mierīgi sarunājoties.

L. Lenēna kompozīcijas ir klasiski izsvartas, vienkāršas, detaļās skopas. Gleznotājs ir arī labs zīmējuma meistars un smalks kolorists. Mierīgos sudrabaini pelēcīgos toņos gleznota viena no labākajām L. Lenēna gleznām "*Piena sievas ģimene*" (17. gs. 40. gadi, Sanktpēterburga, Ermitāža). Zemnieku grupa kopā ar ēzelīti attēlota uz plašas rīta gaismas pielijušas ainavas fona un stāsta par cilvēku un dabas harmonisku saskaņu. Kā daba, tā figūras



134. att. L. Lenēns. *Piena sievas ģimene*. 17. gs. 40. gadi.

gleznotas ar dziļu vides un cilvēku pazišanas izjūtu.

Pie 17. gs. 1. puses franču mākslas reālistiskā strāvojuma pieskaitāma arī grafika *Žaka Kalo* (*Callot*, ap 1592–1635) daiļrade. Mākslinieks ir dzimis Lotringā, Nansi pilsētā, bet izglītību ieguvis Itālijā, kur no 1608. g. līdz 1621. g. arī dzīvoja un darbojās Toskānas hercoga galmā. Mākslas vēsturē Kalo pazīstams galvenokārt kā grafīkis (atstājis milzīgu skaitu zīmējumu un ofortu). Lai gan Kalo darinājis arī reliģiska satura darbus, viņu tomēr visvairāk saistījuši reālās īstenības notikumi. Viņš asi uztvēra laikmeta pretrunas, cilvēku attiecības, bagātības un nabadzības pretstatus. No šiem iespaidiem viņa mākslā radās humora, groteskas un fantastikas elementi, disharmoniskā pasaulizjūta.

Kalo kā viens no pirmajiem franču māksliniekiem pievērsās daudzveidīga puļa attēlojumam, kur spilgti atklāja sociālos kontrastus. Šis savas kompozīcijas viņš bieži veido kā plašas panorāmas, kur iekļautas daudzas scēnas un epizodes ("*Gadatirgus Florencē*", 1620). Kalo oforta tehnika ir ļoti virtuozā. Ofortu sērijā "*Kaprīzes*" (ap 1617) spilgti parādīta Florences dzīve 17. gs. 1. ceturksnī. Ar neslēptu ironiju viņš attēlo pretstatus starp izšķērdīgās aristokrātijas izpriecām un ubagu un klaidoņu smago eksistenci viņu nabadzīgajās būdās. Šajā sērijā daudz groteska pārspilējuma un formu deformācijas, sarežģītu rakursu.

Atgriezies dzimtenē, Kalo vēro Trīsdesmitgadu kara<sup>1</sup> notikumus Francijā.

<sup>1</sup> Trīsdesmitgadu karš (1618–1648) – pirmais karš Eiropā, kura norisē bija iesaistīti divi lieli valstu grupējumi. Tās bija Hābsburgu bloks (Spānija, Austrija, katoliskie vācu firsti) un Antihābsburgu koalīcija (Francija, Zviedrija, Dānija, kuras atbalstīja Anglija, Holande un Krievija).

It īpaši smagu iespaidu uz mākslinieku atstāja karaspēka iebrukums viņa dzimtajā Lotringā. Pārdzīvojumu rezultātā tapa divas sērijas "Kara šausmas" (17. gs. 30. gadi). Ar dramatisku saspringtību viņš rāda laupīšanas, spīdzināšanas un asiņainas izrēķināšanās ainas, visā kailumā atklājot tautas postu. Ļoti iespaidīga ir kompozīcija "*Pakārto koks*" (1633), kur attēlota marodieru sodīšana. Tajā redzams milzīgs ozols ar pakārto cilvēku stāviem. Šī aina kļūst it kā par šā cietsirdīgā laikmeta simbolu.

Savas daiļrades vēlinajā posmā Kalo pievērsās arī ainavai (galvenokārt vedutām), pārliecinoši atveidojot telpas un gaisa perspektīvu. Viņa reālistiskajiem dabas tēlojumiem ir liela nozīme franču ainavas žanra turpmākajā attīstībā.

Kā franču literatūrā, tā arī tēlotājā mākslā jau 17. gs. 1. pusē svarīgu vietu ieguva klasicisms. Klasicisma idejas visagrāk un spēcīgāk ienāca glezniecībā. Radās ne vien pastiprināta interese par antīkās kultūras mantojumu, bet arī tieksme pakļaut dzīves uztveri stingrai saprāta kontrolei. Racionālisma ideju piekritēji netiecās atveidot savos darbos tiešo apkārtējo dzīvi. Viņu ideāls bija attēlot cildenotu īstenību. Tāpēc klasicisma meistarību darbu tematika aprobežojās galvenokārt ar antīkās vēstures, mitoloģijas un Bībeles tēliem. Taču viņi šos tēlus neizmantoja mehāniski, bet gan centās ar to palīdzību popularizēt sava laikmeta idejas, kurās izpaudās 17. gs. 1. puses franču sabiedrības izglītotāko slāņu ideāli un centieni.

Klasicisma iedibinātājs franču glezniecībā un tā ievērojamākais pārstāvis bija *Nikolā Pusēns* (*Poussin*, 1594–1665). Pusēns bija dzimis Francijas ziemeļos, Normandijā. Pēc profesionālo iemaņu apguves un dažiem agrīnās daiļrades



135. att. Ž. Kalo. *Pakārto koks*. No sērijas "Kara šausmas". 1633.

gadiem Parīzē jaunais mākslinieks 1624. g. nonāca Romā, kas kļuva par viņa otro dzimteni. Šeit viņš studēja antiko mantojumu, iepazinās ar renesanses dižmeistaru (Rafaēla, Ticiāna) daiļradi un Boloņas skolas pārstāvju darbiem.

Savu gleznu sižetus Pusēns smēla no antīkās vēstures un mitoloģijas, no Vecās Derības un Jaunās Derības leģendām, no renesanses laika darbiem. Taču, izvēršot šīs tēmas, viņš pauda sev tuvas idejas – par pilsonisko drosmi, par morāli un poētiskām jūtām, kas bagātina cilvēka dvēseli. Par viņa ideālu kļuva varonis, kas visos dzīves pārbaudījumos saglabā cēlu mieru, pašcieņu, vienmēr paļaujas uz sevi un ir spējīgs veikt varoņdarbus.

Pirmajos Romā pavadītajos gados Pusēna interešu loks vēl bija ļoti plašs un arī paši darbi stilistiski daudzveidīgi. Reizēm izpaužas barokālas tendences, saistīja arī pastorālas un bakhantiskas noskaņas, ilgas pēc pasaules harmonijas un laimes.

Tikai gleznā "*Germānika nāve*" (1627, Roma, Barberīni pils) parādās tā tematika un stilistiskās iezīmes, kas vēlāk raksturo

visu Pusēna glezniecību: precīzs zīmējums, stingri izsvarota kompozīcija, telpas racionāls dalījums trijos plānos, idealizēti tēli. Gleznas sižets ņemts no seno romiešu vēsturnieka Tacita darbiem, kur stāstīts, kā tautā nīstais imperators Tiberijs noindējis cēlo un varonīgo karavadoni Germāniku. Karavadonis attēlots guļam uz nāves cisām, visapkārt mirstošajam sapulcējušies tuvinieki un cīņu biedri – legionāri. Varoņa bojāeja tiek uzņemta kā sabiedriski nozīmīga traģēdija. Tāpēc legionāri atvadoties dod zvērestu taisnības vārdā cīņu turpināt un karavadoņa nāvi atriebt. Pusēns šeit slavina Germānika pilsonisko vīrišķību un liek izjust, ka viņa dzīve un darbs varētu būt paraugs arī mākslinieka laikabiedriem. Gleznas pamatdoma sasauca ar tolaik Francijas inteliģencē izplatītajām idejām par cīņas nepieciešamību pret tirāniem.

Citādā noskaņā risināta kompozīcija "*Tankrēds un Ermīnija*" (17. gs. 30. gadi, Sanktpēterburga, Ermitāža). Tajā mākslinieks pievērsies cilvēka pienākuma tēmai, ko risina kā konfliktu starp prātu un



136. att. N. Pusēns. *Tankrēds un Ermīnija*. 17. gs. 30. gadi.

jūtām. Gleznas ideju mākslinieks smēlis no 16. gs. itāliešu dzejnieka Torkvato Taso vēsturiskās poēmas "Atbrīvotā Jeruzaleme" (1580), kurā attēlota renesanses humānisma un individuālisma principu sadursme ar kontrreformācijas krīzes laika morāli.<sup>1</sup> Pusēns gleznā cildina amazones Ermīnijas mīlestības jūtas, kas viņu pēkšņi pārņēmušas pret nesenējo, ar prātu nīsto ienaidnieku, bet tagad divkaujā ievainoto krustnešu bruņinieku – Tankrēdu. Ermīnijas tēls ir sarežģīts, viņa reizē ir maiga un kareivīga, satraukta un izlēmīga. Ermīnija ir nokāpusi no zirga un ar

<sup>1</sup> Torkvato Taso tēliem pievērsušies arī vairāki citi vēlākie rakstnieki un mākslinieki (J. V. Gēte, Dž. G. Bairons, E. Delakruā).

mirdzošu zobenu nocērt savu matu pīni, lai ar to pārsietu ievainotā rētu. Liela loma gleznā ir kolorītam. Tā risinājumam izmantoti kontrastaini tēraudpelēki un intensīvi zili toņi. Tragisko noskaņu kāpina arī ainavas gleznojums ar sarkanīgos toņos degošo rieta blāzmu. Vēlāk Pusēna daiļradē emocionālais moments arvien vairāk ir saistīts ar saprāta organizējošo spēku, sasniedzot harmonisku līdzsvaru starp saprātu un jūtām.

Filozofiskas pārdomas par dzīvi un cilvēka mūža tecējumu paustas Pusēna gleznā "Arkādijas gani" (divi varianti: 1632–1635, Londona, privātkolekcija; 1650, Parīze, Luvsrs). Šeit sižetam izmantots sengrieķu mīts par Arkādiju kā bezrūpīgu, idillisku

laimes zemi. Mākslinieks ar šā mīta ideju atgādina cilvēka mūža īso tecējumu, viņa nolemību nāvei. Gleznā attēlota Arkādijas ainava un aitu gani, kuri nejauši atraduši krūmos kapakmeni, uz kura rakstīts: "Arī es biju Arkādijā". Šis nejaušais atradums vedina Arkādijas ganus un arī skatītāju uz pārdomām.

Pusēna mākslinieka slava nonāca arī līdz Francijai, un karalis Ludviķis XIII gandrīz vai ar pavēli lika meistaram 1640. g. atgriezties Parīzē. Taču galma intrigas Pusēnu ļoti nomāca, un viņš 1642. g. atgriezās Romā, šoreiz jau uz visiem laikiem. Drīz pēc atgriešanās viņš uzgleznoja savu pazīstamo kompozīciju "*Scīpiona augstsirdība*" (1643, Maskava, Cittautu mākslas muzejs). Arī tajā iedzīvināta cildena morāla ideja. Pēc vēstures avotiem, Senās Romas valsts konsuls un karavadonis Pūblijs Kornēlijs Scīpions Jaunākais 146. g. p.m.ē. iekaroja un nopostīja Kartāgu, par ko ieguva iesauku Scīpions Afrikānis. Gleznā attēlots brīdis, kad karavadonis augstsirdīgi atsakās no savām tiesībām uz Kartāgas princesi un atdod to viņas saderētajam. Mākslinieks šeit slavina augstus tikumības principus un godīgumu, kas liek valdīt cilvēka saprātam un jūtu savaldībai.

17. gs. 40. gadu 2. pusē mainījās Pusēna mākslinieciskās intereses. Viņš sāka arvien vairāk pievērsties portretam un ainavas žanram. 1650. gadā tapis viens no Pusēna ievērojamākajiem darbiem – "*Pašportrets*" (Parīze, Luvrs). Pretstatā 17. gs. reprezentatīvajos portretgleznojumos valdošajai patētiskai tajā izcelta personība, domātājs, viņa intelekta spēks, radošās potences. Mākslinieka staltā figūra, tverta līdz jostasvietai, viņa galvas pagrieziens, vīrišķīgie sejas vaibsti pauž iekšēju pašcieņu un sevis apliecinājumu.



137. att. N. Pusēns. *Pašportrets*. 1650.

Sākot ar 17. gs. 50.–60. gadiem, Pusēns daudz gleznojis ainavas. Tāpat kā viņa laikabiedri panteisti<sup>1</sup>, kuri dziedāja dabai slavasziesmas, arī Pusēns izjuta dziļu godbijību pret dabu. Pamatos Pusēns balstījās uz tiešiem Itālijas dabas vērojumiem, bet viņš šos vērojumus racionāli pārveidoja. Pusēna ainavām raksturīgs plašs skatījums, monumentāla un skaidra telpas uzbūve. Kompozīcija tiek sadalīta plānos. To no sāniem, tāpat kā teātra dekorāciju mākslā, ierobežo kulisveida koku un krūmu gleznojumi, bet centrā paveras plaša tāle. Liela uzmanība veltīta apgaismojumam. Taču, lai arī kāds būtu Pusēna gleznoto ainavu

<sup>1</sup> P a n t e i s m s – filozofiska mācība par Dievu kā bezpersonisku pirmsākumu, kas ir visciešākā vienībā ar dabu, pasauli vai arī ir tai identisks.

kompozicionālais kārtojums un pats gleznojums, tās visas pauž mākslinieka priekšstatu par dabu kā par kaut ko nozīmīgu un diženu. Daba Pusēnam ir arī vieta, kur arvien darbojas dažādi no antikās mitoloģijas un literatūras ņemti leģendāri varoņi. Tiem tur nav savas patstāvīgas lomas, bet tie māksliniekam veido dabas stihijas neatņemamu daļu, pastiprina tās emocionalitāti ("*Ainava ar Hēraklu*"<sup>1</sup>, "*Ainava ar Polifēmu*"<sup>2</sup>, abas 1649, atrodas Sanktpēterburgā, Ermitāžā). Gleznā "*Ainava ar Polifēmu*" šī dīvainā būtne sēž tālākajā plānā esošās klints virsotnē un, pūzdama stabuli, it kā valda pār visu dabu. Polifēma stabules melodija valdzina varenās klintis, kokus un krūmus, pat mākoņi sastinguši mierā un it kā ieklausās. Pēc Pusēna domām, tikai saplūstot ar vareno dabu, iegrimstot tās apcerē, cilvēks iegūst savu patieso būtību.

Augstāko virsotni savā ainavu glezniecībā Pusēns sasniedza ciklā "*Četri gadalaiki*" (1660–1664, Parīze, Luvers). Tajā varenos un izteiksmīgos dabas tēlos paustas dziļas idejas par dabas un cilvēka kopsakarībām, par dzīvības un nāves maiņu.

Pusēna nozīme franču mākslā bija ļoti liela. Viņa iedibinātais klasicisma stils franču glezniecībā attīstījās tālāk arī nākamajā gadsimtā.

<sup>1</sup> Hērakls – sengrieķu mitoloģijas varonis, kas veicis divpadsmit varoņdarbus (iztīrījis Augeja stallus, sagūstījis briesmīgo nezvēru Cerberu, kas sargāja ieeju mirošo valstībā, u. c.). Zevs viņam par to piešķīra nemirstību un uzņēma Olimpā.

<sup>2</sup> Polifēms – sengrieķu mitoloģijā viens no ciklopiem – milžiem ar vienu aci. Dzīvojis kopā ar citiem radniecīgiem radījumiem uz kādas salas. Viņa darbs bijis kazu un aitu ganīšana. Teika stāsta, ka Polifēms apēdis Odiseja sešus pavadoņus, par ko Odisejs viņam izdūrīs vienīgo aci.

Līdzās Pusēnam otrs lielākais franču 17. gs. klasicisma ainavas pārstāvis bija *Klods Lorēns* (*Lorrain*, īst. v. Klods Želē, 1600–1682). Viņš pabeidza Pusēna aizsākto klasicistiskās ainavas principu izveidi. Lorēns bija dzimis Lotringā, bet mācījās un visu mūžu nodzīvoja Romā. Atšķirībā no Pusēna Lorēnam nepiemīt dabas tēla heroizācija. Viņš uztver dabu tiešāk, caur personisko pārdzīvojumu prizmu. Viņa gleznotajām ainavām strāvo cauri lirisks noskaņojums, reizēm pat elēgiskums. Arī Lorēna ainavas gleznotas pēc klasicismam raksturīgās shēmas, taču viņš savās kompozīcijās ir brīvāks. Lorēns atveido līganus pakalnus, kuplas koku lapotnes, arhitektūras motīvus, drupas. Ļoti savdabīgs ir Lorēna gaismas traktējums, kas piešķir gleznotajām ainavām smalku poētiskumu. Lorēns ļoti pārlicinoši atveido gaismas gradācijas un gaismēnu pārejas, panākot ļoti harmoniski saskaņotu kolorītu.

Pie ievērojamākajām Lorēna ainavām pieder viņa gleznu cikls "*Četri diennakts laiki*" – "*Pusdienlaiks*" (1651), "*Vakars*" (1663), "*Rīts*" (1666) un "*Nakts*" (1672; cikls glabājas Sanktpēterburgā, Ermitāžā). Vispoētiskākais no visiem šā cikla darbiem ir "*Rīts*". Gleznas tālākajā plānā plešas plaša jūras tāle, bet vidējo plānu un priekšplānu aizņem arhitektūras motīvs un tilts. Lai panāktu lielāku tāles efektu, Lorēns gaismas avotu novietojis gleznas dziļumā, pie horizonta. Mīkstā gleznojuma maniere un harmoniski sabalsotais kolorīts rada bezgalīga miera un rīta svaiguma noskaņu.

Liela nozīme ir Lorēna grafikas mantojumam. Viņa oforti pēc sava rakstura ir tuvi glezniecības darbiem. Tāpat kā gleznās, tajos liela uzmanība veltīta gaismas atveidojumam. Lorēna zīmējumi ir daudzveidīgi gan motīvu, gan tehnikas

ziņā. Šie pēc dabas darinātie zīmējumi liecina par meistara lielajām novērošanas spējām. Lorēna māksla atstāja lielu ietekmi uz franču ainavas žanra turpmāko attīstību.

### 17. gs. 2. puse Francijā. Klasicisma nostiprināšanās franču arhitektūrā

17. gs. 2. puse bija Francijas absolūtisma spožākā uzplaukuma periods un saistījās ar karaļa Ludviķa XIV valdīšanas laiku (1661–

1715). Šajā laikā par mākslas dzīves centru kļuva karaļa galms. Mākslas galvenais uzdevums tagad bija slavināt absolūto monarhu. Atšķirībā no 17. gs. 1. puses, kad Francijas arhitektūrai un tēlotājamākslai piemita samērā liela dažādība, gadsimta otrajā pusē tās stiprā palladisma iespaidā attīstījās tikai vienā virzienā, kas stilistiski tiek dēvēts par klasicismu. Šis virziens vislabāk atbilda toreizējām Francijas galma prasībām pēc monumentalitātes, svinīguma un diženuma (tāpat kā citās Eiropas valstīs



138. att. K. Lorēns. *Rīts*. No cikla "Četri diennakts laiki". 1666.

baroks). Francijas 17. gs. 2. puses arhitektūra un tēlotāja māksla bija grezna un dekoratīva, jo attīstījās sinhroni ar baroka mākslas evolūciju visā Eiropā. Tāpēc iepriekš iedibinājušies klasicisma principi franču mākslā zaudēja savu vienkāršību un ieguva dekoratīvu raksturu, un ap 17. un 18. gs. miju tajā sāka jau dominēt barokālas iezīmes.

Mākslas dzīves centralizāciju un reglamentāciju valstī ļoti veicināja 1648. g. nodibinātās Glezniecības un tēlniecības akadēmijas darbība. Ar 1664. g. tā kļuva par karalim pakļautu iestādi ar stingru hierarhiju. Šī Karaliskā glezniecības un tēlniecības akadēmija nodibināja savu filiāli ne vien Romā, bet arī vairākās Francijas provinces pilsētās. Tā akadēmija kļuva par vienu no svarīgākajām valsts kontroles un pārvaldes iestādēm mākslas jomā. Akadēmija izstrādāja savus teorētiskos principus, kas bija obligāti visiem akadēmijas locekļiem. Līdz ar to 17. gs. 2. pusē klasicisma principi Francijā pārvērtās par oficiālu doktrīnu. Tika iedibināts jēdziens "dižais stils", kas aptvēra visus mākslas veidus. Par lielu mākslu atzina tikai reliģiskas, mitoloģiskas, alegoriskas un vēsturiskas tēmas un sižetus. Viss ikdienišķais, sadzīviskais tika izstumts no daiļrades un mākslas izglītības sfēras. Šā posma klasicisma estētikas principus Francijā noteica ne vien racionālisms, t. i., saprāta likumi, bet arī stingra reglamentācija, disciplīna, pakļaušanās autoritātēm. Atšķirībā no 17. gs. 1. puses, kad vadošo vietu franču tēlotājā mākslā ieņēma glezniecība, 17. gs. 2. pusē par galveno kļuva arhitektūra, bet glezniecība un tēlniecība ieguva pārsvarā dekoratīvu raksturu un tika pakļautas arhitektūrai. Visu glezniecības un

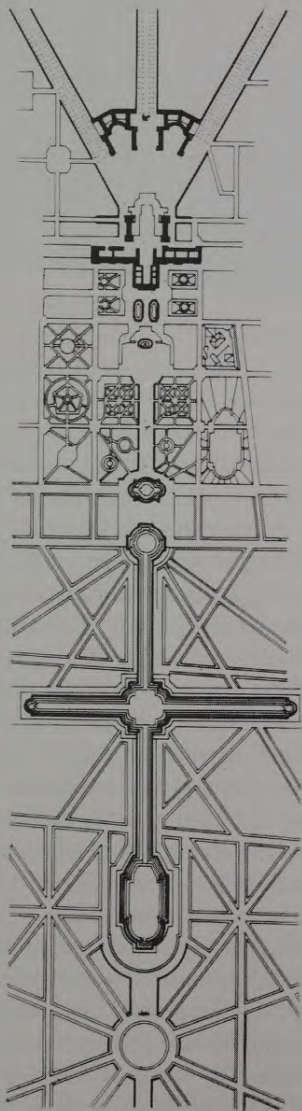
tēlniecības darbu radīšanas procesu vadīja karaļa pirmais mākslinieks – gleznotājs un dekorators Šarls Lebrēns.

Centralizētas absolūtisma valsts izveidošanās Francijā nosacīja arī 17. gs. 2. puses celtniecības ievirzi. Tika būvēti monumentāli arhitektūras objekti, kas slavēja absolūtismu. Šajā laikā pirmo reizi Eiropas vēsturē vēl neredzētos apjomos sāka risināt arhitektūras ansambļa problēmu. Šajā darbā piedalījās arhitekti, tēlnieki, gleznotāji, lietīšķās mākslas meistari un dārzu plānošanas speciālisti.

Pirmais ievērojamākais reprezentatīvais 17. gs. ansamblis franču arhitektūrā bija *Volevikontas pils* (*Vaux-le-Vicomte*, 1655–1661), kuras izveidē piedalījās karaļa galvenais arhitekts *Luijs Levo* (*Le Vau*, ap 1612–1670), dārzu plānošanas speciālists *Andrē Lenotrs* (*Le Nôtre*, 1613–1700) un gleznotājs un dekorators *Šarls Lebrēns* (*Le Brun*, 1619–1690), kurš veica pils iekštelpu apdares un plafonu apgleznošanas darbus. Pils arhitektoniskajā izbūvē vēl daudz kas saglabājies no iepriekšējām franču celtniecības tradīcijām. Ēka sastāv no centrālā būvķermeņa un stūros izvietotām torņveida izbūvēm. Celtni sedz augsti, stāvi jumti. Jaunie klasicistiskie principi saskatāmi ansambļa vispārīgajā stingrajā plānojuma sistēmā: ēkas centrā esošais ovālās formas salons ir ne vien kompozīcijas centrs pārējo telpu anfilādei, bet arī visa pils ansambļa centrs, jo atrodas tā galveno asu (galvenās parka alejas un ēkas garenass) krustojšanās punktā. Pils ēku ietver plašs, pēc regulāras ģeometriskas sistēmas plānots parks ar koku alejām, plašiem krūmu un puķu stādījumiem, akmenī kaltiem baseiniem, terasēm, mākslīgām grotām un kāpnēm.

Volevikontas pils parks bija pirmais franču regulārā parka paraugs.<sup>1</sup>

Vēl pilnīgāk jaunās tendences tika īstenotas grandiozajā *Versaļas pils ansambli* (1668–1689), kas bija domāts kā karaļa



139. att. *Versaļas pils un parka ansambļa plāns.*

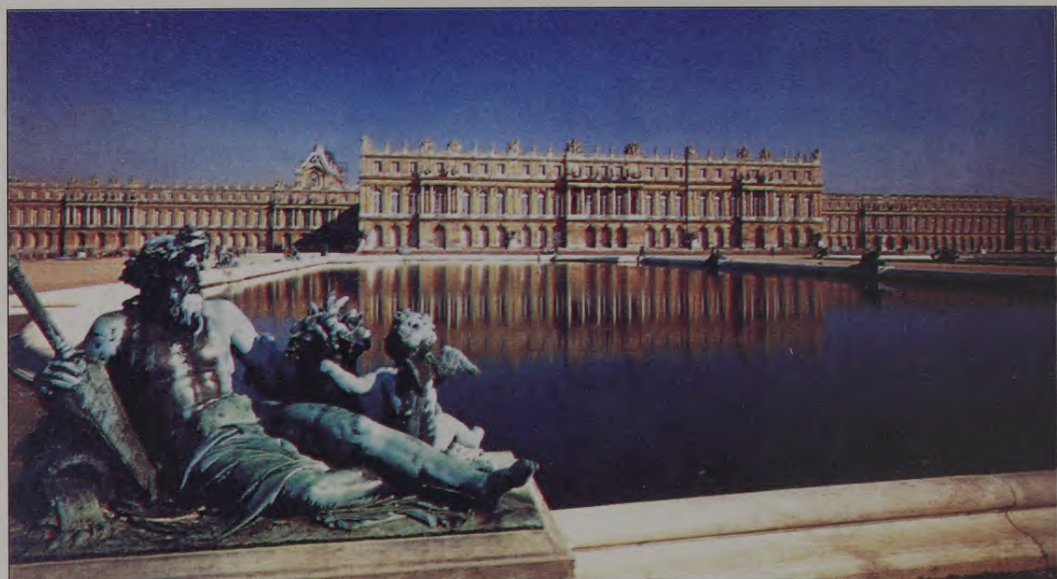
galvenā rezidence un Francijas absolūtisma neierobežotas varenības slavinājums. Šeit klasicismam raksturīgais plānojums tika apvienots ar baroka greznību un telpisko vērienīgumu. Ansambļa plānojumu un galveno izveidi veica tie paši iepriekš minētie meistari, bet visu darbu pabeidza *Žils Arduēns-Mansārs* (*Hardouin-Mansard*, 1646–1708)<sup>2</sup>.

Versaļa bija apdzīvota vieta<sup>3</sup>, kas atradās 17 km no Parīzes un kur jau 1624. g. bija uzcelta Ludviķa XIII medību pils. Versaļa tika iecerēta kā centralizēts ansamblis, kas sastāvēja no regulāri plānotas, plašas pilsētveida apbūves, kuras centrā atradās pils ar parka teritoriju. Ansambļa kopējam plānam piemīt liela skaidrība, simetriskums un harmoniskums. Tā centrā esošā pils novietota uz terases, kas to paceļ mazliet pāri apkārtējai videi. No pilsētas puses pils priekšā plešas centrālais goda pagalms, kur starveidā saplūst kopā trīs pilsētas galvenie prospekti. Aiz pils ēkas vidējais prospekts turpinās kā milzīgā parka galvenā aleja, kas beidzas ar lielu baseinu. Izmantojot par pamatu bijušo Medību pili un ievērojami to paplašinot un pārbūvējot, tika radīta jauna reprezentatīva celtnē. Vecajai pilij no trim pusēm piebūvēja jaunus korpusus, tā veidojot Marmora pagalmu. No pilsētas

<sup>1</sup> *Franču parks* – parks, kas veidots līdzenā vietā, lielā platībā ar vienu celtnes un parka komponentu galveno asi. Šādam parkam raksturīgs stingrs ģeometrisks plānojums. Tā mauri, dzīvžogi, iezīmētās puķu dobes, baseini un strūklakas kārtoti noteiktā sistēmā, bet apcirpto koku alejas paver tālas perspektīvas. Šis Francijā radies parka tips vēlāk izplatījās visā Eiropā.

<sup>2</sup> *Žils Arduēns-Mansārs* bija Fransuā Mansāra radnieks un skolnieks. Tāpēc Arduēns no 1668. g. blakus paša uzvārdam rakstīja arī sava skolotāja uzvārdu.

<sup>3</sup> Jauno ansambli plānojot, vecā apbūve tika nojaukta un laukums nolīdzināts.



140. att. L. Levo, Ž. Arduēns-Mansārs. *Karala pils Versajā*. 1668–1689.

puses pils saglabā 17. gs. iezīmes. Šeit fasādes apdarē izmantots ķieģelis un skaldīts akmens. Atstāti arī torņi, ko vainago stāvi jumti ar garajiem dūmeņiem. Dienesta vajadzībām domātās piebūves piešķīra visai kompozīcijai glezniecisku raksturu.

Pils fasādi parka pusē otrā stāva līmenī greznoja joniskas kolonnas un pilastrī, bet pirmā stāva sienas klāja rustu apšuvums. Trešais stāvs bija traktēts kā atīka, ko noslēdz balustrāde, aiz kuras tika paslēpti zemie, plakanie celtnes jumti. Fasādē kompozicionāli izcēlās otrais stāvs, kur bija izvietotas parādes telpas.

Kad 1678. g. pils pārbūves darbu vadību pārņēma Ž. Arduēns-Mansārs, viņš pils fasādi parka pusē izmainīja, aizmūrēdams ciet šās fasādes otrajā stāvā esošo vaļējo terasi un izveidojams tur slaveno Spoguļu galeriju. 73 metrus garā Spoguļu galerija stiepjas gandrīz visā pils centrālās daļas

platumā. Galerijas ārējās sienas arkveida logailu sistēmai atbilst pretējās sienas plakanās nišas, kurās novietoti spoguļi, kas iluzori paplašina telpu. Starp nišām esošos pilonus rotā pāru pilastrī, kas, tāpat kā sienu apšuvums, darināti no pulēta daudzkrāsaina marmora. Pilastru kapiteli un pamatnes, tāpat arī daudzie cilņi uz sienām veidoti no apzeltītas bronzas. Efektu palielina milzīgie velvēto griestu gleznojumi, ko ietver grezni stuka veidojumi. Spoguļu galeriju abos galos noslēdz Kara zāle un Miera zāle, aiz kurām gar sānu fasādēm aizstiepjas pārējo reprezentācijas telpu anfilādes.

Visu iekštelpu apdarē bagātīgi izmantoti baroka stilam raksturīgi motīvi un paņēmieni: apaļi un ovāli medaljoni, komplicētas kartušas un supraporti, spoguļi, dekoratīvi bronzas kalumi, dažādu krāsu marmors, zeltīti stuka un koka griezumī, dekoratīvi sienu un griestu

gleznojumi. Visi šie plastiskie rotājumi un gleznieciskās kompozīcijas bija veltītas alegoriskam Francijas monarhijas un karaļa slavinājumam.

Versaļas pils iekštelpu greznību lielā mērā nosacīja franču 17. gs. dekoratīvās mākslas spožais uzplaukums. Liela pilnība tika sasniegta intarsijas un inkrustācijas mākslā, kur izmantoja dažādas koku šķirnes, bruņurupuču bruņas, perlamutru un ziloņkaulu. Tāpat izcilus panākumus guva gobelēnu meistari, kas strādāja Karaliskajā gobelēnu manufaktūrā un darināja gobelēnus pēc Š. Lebrēna kartoniem.

Versaļas regulārā 600 ha lielā parka plānojums un izveide ieturēta stingrā, konsekventā klasicisma ideālu garā. Plānojumā dominē stingras, taisnas līnijas, ģeometriskās formās apcirtie koku un krūmu bosketi. Viss parka plānojums pakļauts vienotai asij, kas saskaņota ar pils galveno asi. Taisno galveno aleju krusto tādas pašas ģeometriski pareizas sānu alejas un kanāli. Parka plānojumam bija izmantots arī t. s. "zvaigznes" paņēmieni – vietumis iekārtoti nelieli laukumi ar radiālos virzienos aizejošiem celiņiem. Ap galveno aleju grupējās daudzi baseini, kanāli un sarežģīta strūklaku sistēma, tāpat daudzas marmora un bronzas statujas un skulptūru grupas.

Tā kā Ludviķis XIV tika dēvēts par "Saules karali", tad parka centrā bija izveidots sengrieķu Saules dievam Apollonam veltīts baseins, kur atradās skulpturāla kompozīcija – Apollons mūzu pavadībā brauc kaujas ratos. Aiz Apollona baseina sākās Lielais kanāls, kam pēc plāna ir krustveida forma. Lielā kanāla labajā pusē 1687.–1688. g. Ž. Arduēns-Mansārs uzcēla *Lielā Trianona paviljonu*. Bija tā

izplānots, ka saule norietēja tieši aiz Lielā kanāla, tā pat dabas norises tika iesaistītas Versaļas plānojumā.

Līdztekus Versaļas ansamblim plaši celtniecības darbi norisa arī Parīzē un turpināja klasicistisko ievirzi. Sevišķi svarīga ir Luvra turpmākā izbūve, kas bija aizsākta jau pirms Versaļas. Luvra celtniecību realizēja arhitekts *Klods Pero* (*Perrault*, 1613–1688). Viņš savā projektā paredzēja apvienot Luvru ar Tilerī pili vienā celtnē, radot ēkai jaunu ārējo izskatu, tajā pašā laikā saglabājot visas iepriekšējās jau 16. gs. Lesko un Lemersjē celtās daļas un pagalmu fasādes. Taču arī Pero iecere tika realizēta tikai daļēji. Visnozīmīgākā ir Luvra slavenā austrumu fasāde (1667–1678). Fasādes garums – 173 m. Tā dalās cokola stāvā, kolonādē un antablementā. Lielā ordera kolonāde augstuma ziņā aptver divus stāvus. Lai gūtu spēcīgāku iespaidu, kolonnas kārtotas pa pāriem. Kolonādi abās pusēs noslēdz rīzalīti, bet centrā to šķeļ ieejas portāls ar frontonu. Būvformu samēri un to kārtojums piešķir ēkai vēsu diženumu. Luvra austrumu fasāde vēlāk kļuva par paraugu citu Eiropas valstu rezidencēm un oficiālām iestādēm.



141. att. F. d'Orbē, L. Levo, K. Pero. *Luvra pils austrumu fasāde* (t. s. *Luvra kolonāde*). 1667–1678.



142. att. F. Blondels. *Sendenī arka Parīzē*. 1672.

Viena no Parīzes 17. gs. 2. puses nozīmīgām celtnēm bija arī pie Parīzes un Sendenī priekšpilsētas robežas uzceltā triumfa arka (1672). Tās autors – *Fransuā Blondels* (*Blondel*, 1618–1686). Principā tā celta pēc antīkajā arhitektūrā daudzkārt variētās triumfa arkas shēmas, tomēr arhitekts tajā ienes arī dažus nozīmīgus jauninājumus. Arka veidota kā masīvs kvadrātveida būvķermenis ar pusaploces ieejas ailu. Celtni noslēdz stingrs dorisks antablements. Ieejas ailai abās pusēs esošos pilonus rotā plakani obeliski un skulpturāli cīļņi.

Kā F. Blondels, tā K. Pero' bija pazīstami arī kā teorētiķi. F. Blondels sarakstījis plašu darbu "Arhitektūras kurss" (1675–1683), bet K. Pero publicējis grāmatu "Piecu orderu principi" (1683) un jaunu Vitruvija darbu tulkojumu ar saviem zīmējumiem (1673). Kad 1666. g. Francijā nodibināja Karalisko arhitektūras akadēmiju, tā sev piepulcināja arī Blondelu un Pero.

Parīzes izbūvē piedalījās arī jau minētais Ž. Arduēns-Mansārs, kas projektējis

Vandomas laukumu un Invalīdu katedrāli. *Vandomas laukums* (1685–1698) tika veidots kā jauna tipa pilsētas parādes laukums un sākotnēji bija nosaukts karaļa Ludviķa XIV vārdā. Lai radītu lielāku iespaidu, arhitekts esošās dzīvojamās ēkas, kas no divām pusēm ietvēra laukumu, apvienoja ar kopīgu fasādi. Tāpēc likās, ka laukumu nožogo tikai divas lielas simetriski izvietotas ēkas. Šo ēku apakšējie stāvi bija apšūti ar rustiem, bet augšējos stāvus apvienoja joniska ordera pilastri. Katras kopīgās fasādes centrā un stūros bija novietotas puskolonnas. Jumtus šķēla bēniņos izbūvēto dzīvojamo telpu logi.<sup>1</sup> Laukuma vidū uz pjeDESTĀLA pacēlās Ludviķa XIV jātnieka statuja.<sup>2</sup>

*Invalīdu katedrāli* (1693–1706)

Ž. Arduēns-Mansārs iebūvēja jau esošajā lielajā Invalīdu nama kompleksā, kas bija uzcelts, lai demonstrētu Ludviķa XIV rūpes par daudzajiem invalīdiem – viņa laika iekarošanas karu upuriem. Katedrāles ēkai ir gandrīz kvadrātveida plāns. Tās centrā atrodas liela halle, virs kuras paceļas augsts kupols, ko balsta masīvi piloni. Starp piloniem izveidotās ejas savieno halli ar četrām apaļām stūru kapelām. No ārpusē katedrāles formas ir stingras un atturīgas. Invalīdu katedrāle tiek uzskatīta par vienu no nozīmīgākajiem absolūtisma laika

<sup>1</sup> Šāda tipa dzīvojamo ēku jumtos izbūvētus logus sāka ieviest jau Fransuā Mansārs, vēlāk to darīja arī Ž. Arduēns-Mansārs. Šādi jumti tika iedēvēti šo arhitektu vārdā. Latviski ieviesās nosaukums "mansarda jumti" (pēc franču valodas rakstības, ne izrunas).

<sup>2</sup> Lielās franču revolūcijas laikā (1789–1794) karaļa statuja tika noņemta, un Napoleona I laikā tās vietā uzstādīta Vandomas kolonna. 19. gs. vidū Invalīdu katedrālē izveidots memoriāls Napoleonam Bonapartam, kura sarkofāgs ievietots katedrāles pazemes zālē.



143. att. Ž. Arduēns-Mansārs. *Invalīdu katedrāle Parīzē*. 1693–1706.

arhitektūras pieminekļiem Francijā. Apvienojot stingrās klasicisma arhitektoniskās formas ar dažiem baroka dekoratīvajiem paņēmieniem un izmantojot lielā ordera motīvus, arhitekts piešķīris tai īpašu dižumu un svinīgumu. No Ž. Arduēna-Mansāra darbnīcas 18. gs. sākumā nāca daudzi ievērojami arhitekti.

## 17. gs. 2. puses tēlniecība un glezniecība

17. gs. 2. pusē franču tēlniecība sasniedza zināmu uzplaukumu. Taču tajā prevalēja dekoratīvas formas un tā bija cieši saistīta ar arhitektūru, kā arī ar dārzu un parku mākslu. Versaļas parka izveidē liela nozīme bija statujām, skulpturālām grupām, plastiskiem ciļņiem, hermām, strūklaku kompozīcijām. Daudzajos skulpturālajos veidojumos bija attēlotas antikās meža dievības, Francijas upju, lauku, kā arī gadalaiku alegorijas, dažādi groteski literāri tēli. Visām šīm skulptūrām piemita racionāli ievirzīta klasicisma iezīmes, kas savijās kopā ar barokāla patosa elementiem.

No tēlniekiem, kas strādāja pie Versaļas ansambļa izveides, visplašāk pazīstams bija *Fransuā Žirardons* (*Girardon*, 1628–1715) un *Antuāns Kuazevokss* (*Coyzevox*, 1640–1720).

Žirardons bija itāliešu meistara Bernīni skolnieks. Viņš darinājis dekoratīvas mitoloģiska un alegoriska satura skulpturālas grupas Luvram, Tilerī pilij un Versaļai. Viens no nozīmīgākajiem tēlnieka darbiem ir marmorā kaltā skulpturālā grupa Versaļas parkā "*Apollons un nimfas*" (1666–1675). Tā ir simetriska un līdzsvarota daudzfigūru kompozīcija ar antikajiem paraugiem tuviem tēliem (piemēram, Apollona figūra daudzējādā ziņā atgādina Belvederas Apollonu). Žirardons ir arī autors Versaļas parka *Piramīdu strūklakai*, ko rotā marmorā kaltā sarežģītā un dinamiskā grupa "*Proserpīnas nolaupīšana*"<sup>1</sup>. 1680.–1692. gadā tapa Žirardona darinātā Ludviķa XIV jātņieka statuja, kas bija

<sup>1</sup> *Proserpina* – romiešu zemes auglības un pazemes valstības dieviete. Tika pielīdzināta grieķu dieviete Persefonei, kuru nolaupīja pazemes valdnieks Aids.



144. att. F. Žirardons. *Apollons un nimfas*. Skulpturāla grupa Versaļas parkā. 1666–1675.

uzstādīta karalim veltītajā laukumā (vēlākajā Vandoma laukumā).<sup>1</sup> Tajā jūtams, ka tēlnieks izmantojis romiešu jātnieku pieminekļu (it īpaši Marka Aurēlija jātnieka figūras) risinājumus. Pie Žirardona nozīmīgākajiem darbiem pieder arī

<sup>1</sup> Statuja gājusi bojā. Saglabājušās tikai dažas bronzas kopijas, kas glabājas Ermitāžā (Sanktpēterburgā) un Luvrā (Parīzē).

kardināla *Rišeljē* kapa piemineklis Sorbonnas baznīcā (1675–1677).

Kuazevokss darinājis alegoriskas kompozīcijas, portretus un kapa pieminekļus. Viņa darbiem piemīt augsta profesionāla meistarība, taču tie savā izteiksmē ir racionāli vēsi. Vairāki Kuazevoksa darbi bija izstādīti Versaļas parkā un labi saistījās ar parka vidi. Tāda, piemēram, ir "*Nimfa ar gliemežvāku*", vairākas alegoriskas figūras, kurās attēlotas

Francijas upes, un citas. Tur, kur tēlnieks atsakās no vēsā racionālisma, viņa plastiskie veidojumi iegūst lielu oriģinalitāti. Par tādiem tiek uzskatīti Versaļas pils Spoguļu galerijas un Kara zāles ciņņi. Kuazevokss darinājis pārsvarā reprezentatīvus portretus, statujas un krūšutēlus, kuru plastiskajā izveidē zināmā mērā sekojis baroka stilistikas likumiem.

Savdabīgs, ar dramatisku temperamentu apveltīts tēlnieks, gleznotājs un arhitekts bija *Pjērs Pižē* (*Puget*, 1620–1694). Pižē dzimis Marseljā, bet jaunībā dzīvoja Itālijā, kur mācījās glezniecību. Atgriezies dzimtenē, viņš darbojās galvenokārt Marseljā un Tulonā, gleznodams reliģiska satura darbus un darinādams dekoratīvus kokgriezumus karakuģiem. Kokgriezumu māksla viņam pavēra ceļu uz monumentālo skulptūru. Pirmais ievērojamais Pižē tēlniecības darbs bija *Tulonas rātsnama portāls* (1656), kuram viņš izgriezta kokā divas atlantu figūras, kas tur rātsnama balkona smago balustrādi. Tie ir savās formās spēcīgi, mazliet robusti, reāli tverti skulpturāli tēli, kuriem mākslinieks liek saspringt necilvēcīgās pūlēs, tā piešķirot tiem īpašu dramatismu. Pižē mākslai piemīt dažas ārējas patētiskas iezīmes, kas to tuvina barokam. Taču visumā viņa skulpturālie tēli ir pilnīgi brīvi no mistiskas eksaltācijas un idealizācijas. Tajos jaušama reāla dabas izjūta un vitāls spēks. Tādas pašas iezīmes piemīt vienam no galvenajiem Pižē darbiem – skulpturālajai grupai "*Krotonas Milons*", ko viņš cirtis marmorā Versaļas parkam (1671–1682, oriģināls glabājas Parīzē, Luvrā). Tā ir spēcīga, kaila, atlētiska figūra, kas atveidota dramatiskā situācijā: spēka vīra roka iesprūdusi koka šķēlumā, bet tajā mirklī viņam no mugurpuses uzbrūk lauva un taisās saplosīt.



145. att. P. Pižē. *Krotonas Milons*. 1671–1682.

Pižē savdabīgie, emocionāli spēcīgie darbi maz atbilda tolaik valdošajam virzienam franču mākslā. Tāpēc oficiālajās aprindās tiem nebija lielu panākumu. Atzišanu tēlnieks ieguva tikai pēc savas nāves, 18. gadsimtā.

Francijas glezniecībā 17. gs. 2. pusē galveno vietu ieņēma jau iepriekš minētais *Sarls Lebrēns*. Viņš dzimis Parīzē tēlnieka ģimenē un sākotnējo profesionālo izglītību ieguvis Š. Vuē darbnīcā. Pēc tam papildinājies Itālijā Pusēna darbnīcā. Atgriezies Francijā, Lebrēns kļuva par karaļa pirmo gleznotāju, par Karaliskās



146. att. H. Rigo. *Ludviķa XIV portrets*. 1701.

glezniecības un tēlniecības akadēmijas prezidentu, gobelēnu manufaktūras vadītāju un galveno procesu noteicēju ne tikai glezniecībā, bet arī visās citās Francijas tēlotājas mākslas nozarēs. Viņš bija tas, kas pulcināja karaļa galmā lielu skaitu labāko mākslinieku, dekoratoru, lietišķās mākslas meistaruru un virzīja viņus Ludviķa XIV laika oficiālā dižā stila radīšanai.

Paša Lebrēna lielākais devums ir viņa monumentāli dekoratīvie gleznojumi Volevikontas pilī, Luvrā un Versaļas pilī. Mākslinieka nozīmīgākais darbs ir *Versaļas pils Spoguļu galerijas plafona gleznojums*, kur glezniecība apvienota ar plastiski bagātiem ornamentāliem veidojumiem. Plafona kompozīcija veltīta Ludviķa XIV apoteozei.

Tajā attēlotas karaļa karagājiena epizodes. Tās ir ārēji efektīgas, alegoriski traktētas ainas, to tēli idealizēti. Savā daiļradē Lebrēns balstās uz Vuē, Pusēna un itāliešu baroka meistaruru darbiem. Viņa gleznojumos vēss racionālisms apvienojas ar lielu greznību un teatralitāti. Uzskatāms sevi par Pusēna sekotāju, Lebrēns gleznojumā izcēla zīmējuma dominējošo nozīmi.

Otrs ievērojams gleznotājs, kas 17. gs. 2. pusē darbojās Francijas galmā, bija *Pjērs Miņārs* (Mignard, 1612–1695), kurš pretēji Lebrēnam glezniecībā par prioritāro uzskatīja kolorītu. Arī Miņārs bija Vuē skolnieks, kas ilgus gadus pēc tam bija papildinājies Itālijā. Savā daiļradē Miņārs visumā bija tipisks akadēmisma pārstāvis, taču viņš lielu uzmanību veltīja arī gleznieciskām problēmām.

No stājglezniecības žanriem 17. gs. 2. pusē Francijā īpaši attīstījās portrets, kam šajā laikā piemita parādes raksturs. Tas turpināja tās portreta tradīcijas, ko bija aizsākuši Rubenss un van Deiks, turklāt izceltas tika tieši reprezentatīvās vērtības, kā arī pastiprināta dekoratīvisma tendences. Plaši izplatīti bija t. s. mitoloģiskie un alegoriskie portreti. Ievērojamākie šā laika portretisti bija *Hiacints Rigo* (Rigaud, 1659–1743) un *Nikolā de Laržiljērs* (Largillière, 1656–1746). Rigo bija karaļa galma portretists. Viņa mākslinieciskā rokraksta veidošanās procesā liela ietekme bija flāmu portretglezniecībai. Rigo darinājis daudzus reprezentatīvus portretus, kuros barokāls dižums un svinīgums modeļa vispārējā atveidojumā, kā arī meistarīgs tērpu un aksesuāru gleznojums apvienojas ar trāpīgu individuālo raksturojumu. Teikto ilustrē pazīstamais Rigo gleznotais

"Ludviķa XIV portrets" (1701, Parīze, Luvrs). Karalis šeit attēlots visā augumā uzplandošu drapēriju fona. Viņš stāv efektīgā pozā, atspiedies uz sceptera<sup>1</sup>. Virtuozī ir uzgleznots karaļa tērps, viņa sermuļādas mantija, un tikpat dabiski attēlota arī viņa augstprātības pilnā seja. Šis portrets vēlāk vēl ilgi kalpoja Eiropas māksliniekiem par galma portreta paraugu.

Arī Laržiljērs daudz darinājis reprezentatīvus portretus, kuros bagātīgie tērpu un aksesuāru gleznojumi liecina par portretista augsto profesionālo meistarību. Tajā pašā laikā viņš nereti mēdza uzmanīgi studēt savus modeļus un spēja arī reprezentatīva tipa portretos sniegt dziļu portretējamā raksturojumu (Voltēra portrets, Parīze, Karnavalē muzejs). Sevišķi slavēti bija Laržiljēra gleznotie sieviešu portreti. Viņš radīja sieviešu reprezentatīvā portreta zināmu tipu, kas savu turpmāko attīstību guva 18. gadsimtā. Laržiljērs mēdza gleznot augstdzimušās dāmas antīko dieviešu, nimfu un amazoņu izskatā, ietērpjot tās teatrālos tērpos un attēlojot uz nosacītas ainavas fona. Viņš izceļ to izsmalcinātās pozas, graciozos žestus, ādas maigumu, valgo acu mirdzumu.

### Francijas arhitektūras un tēlotājas mākslas daudzveidīgās parādības 18. gadsimtā

18. gs. Francijas mākslas attīstības gaita bija visai sarežģīta. Gadsimta pirmajā pusē tās raksturu vēl lielā mērā nosacīja galma un aristokrātijas gaume. Taču situācija pamazām mainījās. Visu 18. gs. līdz pat 1789. g. Lielajai franču revolūcijai turpinājās absolūtās monarhijas pagrimums. Šis pagrimums izraisīja Francijas iedzīvotāju lielākās daļas, t. s. trešās kārtas<sup>2</sup> arvien

pieaugošu nemieru. Galveno lomu cīņā pret pastāvošo absolūtās monarhijas režīmu uzņēmās topošā buržuāzija, kuru atbalstīja plaši pārējie trešās kārtas slāņi.

Francijas kultūras vēsturē laikposmu no karaļa Ludviķa XV valdīšanas sākuma (1715) līdz 1789. gadam sauc par apgaismības laikmetu. Apgaismības ideju paudēji centās novērst pastāvošās sabiedrības trūkumus, grozīt tās tikumus, politiku un sadzīvi, popularizējot taisnīguma ideālus un izplatot zinātnes atziņas. Šajā laikā Francijā darbojās vesela plejāde izcilu rakstnieku, filozofu un zinātnieku. Tie bija Š. L. de Monteskjē (1689–1755), Voltērs (1694–1778), Ž. Ž. Ruso (1712–1778), D. Didro (1713–1784), K. A. Helvēcijs (1715–1771), P. A. Holbahs (1723–1789) un citi. Viņi pakļāva kritikai gan pastāvošo reliģiju, gan izpratni par dabu, sabiedrību un valsts iekārtu. Apgaismotāji attīstīja tālāk renesanses idejisko mantojumu – humānismu, brīvdomību, vēsturisko optimismu, cieņu pret antīko kultūru. Lielā sabiedriskā rosme nevarēja neatstāt iespaidu arī uz arhitektūru un tēlotāju mākslu. Mainījās estētiskā doma, radās jaunas arhitektūras idejas, dažādi strāvājumi mākslā. Līdztekus galma un aristokrātijas gaumei un prasībām arvien lielāku lomu mākslas dzīvē ieguva privātpersonu saloni, kuros mākslinieki sāka izstādīt savus darbus. 18. gs. vidū parādījās pirmie kritiskie raksti par šīm izstādēm, parādījās atšķirīgi vērtējumi. 18. gs. 2. pusē māksla sāka atrāties no

<sup>1</sup> Scepteris – zizlis, kas izrotāts ar dārgakmeņiem; viens no monarhu varas simboliem.

<sup>2</sup> Francijas iedzīvotāji tolaik dalījās trīs kārtās: muižniecībā, garīdzniecībā un t. s. trešajā kārtā, pie kuras piederēja zemnieki, amatnieki, tirgotāji, no 16. gs. arī strādnieki un topošā buržuāzija.

galma unificējošās ietekmes, līdz ar to radās jauni virzieni. Pat esošajā klasicismā izveidojās divi strāvājumi. Pastāvēja oficiālā klasicisma māksla, ko pārstāvēja Karaliskā glezniecības un tēlniecības akadēmija, un radās revolucionārais klasicisms, ko pārstāvēja Davids un citi mākslinieki. 18. gs. 2. pusē radās arī spēcīgs reālistisks strāvājums, kas saistījās ar gleznotāju Šardēna, Morisa Kantēna de Latūra, tēlnieka Udona darbību.

18. gs. absolūtismam pakāpeniski pagrīmstot, tika pārtraukta grandiozo, parādes rakstura un galma reprezentācijai domāto ansambļu būvniecība. Aristokrātija sāka atstāt Versaļu un pārcelties uz galvaspilsētu Parīzi. Par jaunajiem apbūves centriem kļuva Parīzes priekšpilsētas – Senžermēna un Senonore. Tomēr aristokrātijas tieksme pēc izsmalcinātības un greznības saglabājās. Radās jauns arhitektūras un mākslas stils, ko mēdz dēvēt par rokoko<sup>1</sup>, arī par Ludviķa XV stilu. Tas izveidojās 18. gs. 20. gados un savu uzplaukumu sasniedza 30.–40. gados. Šajā laikā 17. gs. piepilsētas pili nomainīja komfortabls pilsētas nams, t. s. *hotelis* (*hôtel*). Tā bija neliela savrupmāja, kas grima dārzos. Šajās savrupmājās vairs netika ievērota klasicismam raksturīgā ēkas ārējo būvformu saskaņotība ar iekštelpu iekārtojumu. Savrupmājas fasādes apdare vēl saglabāja tradicionālo orderu sistēmu, zināmu iepriekšējās pils solidumu un stingrību, bet iekštelpu plānojums un izveide ieguva pilnīgi atšķirīgu raksturu. Tika atmests telpu anfilādes tipa kārtojums.

<sup>1</sup> R o k o k o (franču *rococo*, *rocaille*) – gliemežvāka ornamenti. Šādu nosaukumu stils ieguva tāpēc, ka daudzi tā dekoratīvi rotājošie elementi atgādināja gliemežvāka formas. Rokoko būtībā bija baroka variācija, tā vēlinā stadija.

Tagad jaunās dzīvojamās telpas, to dažādie saloni, buduāri un zāles tika izvietotas izkaisīti, asimetriski, pilnīgi atsakoties no vienojošā asiālā kārtojuma. Visu noteica racionālisms un komforta prasības.

Rokoko stila interjeri izceļas ar greznību un dekoratīvās apdares smalkumu. Telpas parasti bija nelielas, ar noapaļotiem stūriem. Dominēja liektu līniju apveidi. Sienu apdarei tika izmantots gaišs marmors, kokā griezti paneļi. Iecienīti bija ciļņu veidojumi ar visdažādāk izlocītiem, stilizētiem un apzeltītiem augu ornamenta vijumiem, kuros iekomponēja gan ziedu, gan masku, gan gliemežvāku motīvus. Orderis iekšējā apdarē parasti netika izmantots nemaz. Plastiskajam risinājumam atbilda krāsu gamma – bāli, klusināti sārti un gaišzili toņi.

Tipisks rokoko stila paraugs ir 18. gs. 30. gados veidotais *de Subīza savrupmājas interjers* (1735–1740), kura autors ir *Žermēns de Bofrāns* (*Boffrand*, 1667–1754). It īpaši te minama Ovālā zāle, kas izceļas ar formu graciozitāti un izsmalcinātību. Telpas veidojumā liela nozīme ir tās ovālajai formai, kas ļauj panākt plūstošas dinamiskas pārejas no sienām uz plafonu, logu arkām, viļņveidīgajām panno kontūrām. Sienas apšūtas ar viegliem paneļiem. Tās klāj arī gleznojumi un trausli plastiski ornamentāli veidojumi, kur rokaiji (gliemežvāku motīvi) mijas ar ziedu vītņēm un lentēm. Dekoram izmantoti arī nišās ievietotie spoguļi, kas iluzori paplašina telpu un dod neskaitāmus atspoguļojumus.

Neatņemama rokoko interjeru sastāvdaļa bija mēbeles: grezni kokā griezti galdiņi, inkrustētas kumodes un sekretāri, mīksti krēsli un dīvāni ar dīvaini izlocītām atzveltnēm un kājām. Šādas greznības radīšanai bija vajadzīgi daudzi lietpratīgi meistari. Ievērojamākie no tiem bija divi –



147. att. Ž. de Bofrāns. *De Subīza savrupmājas Ovālā zāle*. 1737–1740.

Žists Orēls Mesonjē (1693–1750) un Žils Mari Openors (1672–1742).

Ap 18. gs. vidu rokoko stilu sāka kritizēt par tā manierību, hedonismu, par plastisko elementu sarežģītību. It īpaši to darīja apgaismības ideju piekritēji, franču enciklopēdisti<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Enciklopēdisti – progresīvie 18. gs. franču apgaismotāji, kas izdeva "Enciklopēdiju jeb Zinātņu, mākslas un amatu skaidrojošo vārdnīcu" (1.–35. sēj., 1751–1780). Enciklopēdijas organizētājs, tās galvenais redaktors un daudzu rakstu autors bija D. Didro. Enciklopēdisti izstrādāja, sistemātiski apkopoja un popularizēja progresīvus uzskatus dabas un sabiedriskajās zinātnēs. Enciklopēdistu darbībai bija liela nozīme cīņā pret feodālismu un klerikālismu, kā arī Lielās franču revolūcijas ideoloģijas sagatavošanā.

Apgaismības idejas vislielāko ietekmi atstāja uz arhitektūru. Arhitektu uzmanību tagad atkal sāka saistīt antīkās arhitektūras formu un proporciju stingrība un skaidrība, galvenokārt antīko orderu arhitektūra. Arī Francijā šo interesi veicināja tas, ka 1755. g. tika atklāti Pompeji ar to bagātajiem mākslas pieminekļiem, norisa izrakumi Herkulānā. Klasicisma jaunā viļņa rašanos sekmēja arī publikācijas par antīkajiem pieminekļiem. 1764. g. iznāca jau iepriekš minētais vācu mākslas zinātnieka J. J. Vinkelmaņa ievērojamais darbs "Senatnes mākslas vēsture", kur viņš pauda domu, ka atgriešanās pie antīkajiem paraugiem ir pareizākais ideālā skaistuma

izzināšanas veids. Šo atziņu tolaik pārņēma arī daudzi franču mākslinieki. Francijā šo domu atbalstīja progresīvie publicisti un teorētiķi, kas uzstājās pret rotaļīgo, it kā vieglprātīgo rokoko mākslu.

Pirmie soļi jauno arhitektonisko meklējumu laukā bija vēl nedroši. Jaunradušos klasicistiskos strāvumus centās vadīt Karaliskā arhitektūras akadēmija. Tie bija populāri arī galma aprindās, tāpēc Eiropas mākslas vēsturē tiek dēvēti par Ludviķa XVI stilu.

Jaunos klasicistiskos meklējumus ievadīja arhitekts *Žaks Anžs Gabriels* (*Gabriel*, 1698–1782), apgaismības ideju piekritējs. Reizē Gabriels turpināja arī to franču arhitektūras līniju, ko bija aizsācis Ž. Arduēns-Mansārs, projektējot Luvra austrumu fasādi. Gabriels pārņēma arī dažas tendences, kas piemita rokoko stilam, ar to cenšoties padarīt jauno stilu intīmāku. Viņš plaši izmantoja antīko orderu sistēmu, kā arī antīko delikāto dekoru. Tajā pašā laikā Gabriela darbība bija cieši saistīta ar jaunajām pilsētībūvniecības idejām, ar jaunajiem ansambļu veidošanas principiem.

Vairākās Francijas pilsētās (piemēram, Bordo u. c.) jau 18. gs. 30. gados notika veco rajonu pārplānošana un jaunu laukumu ierīkošana. Sākumā, tāpat kā 17. gs., šāds laukums kalpoja galvenokārt karalim veltīta pieminekļa uzstādīšanai. Vēlāk tas ieguva plašākas pilsētas vidi organizējošas funkcijas. 18. gs. vidū (1751–1763) Gabriels izveidoja Parīzē karaļa *Ludviķa XVI laukumu*<sup>1</sup>, ar to aizsākot atšķirīgu pieeju jauno laiku pilsētas plānojumā. Viņš atsacījās no iepriekšējā principa, kas sevī ietvēra pilsētas laukuma apbūvi ar ēkām no



148. att. Ž. A. Gabriels. Mazā *Trianaona pils* Versaļā. 1762–1768.

visām pusēm. Ludviķa XVI laukums ir brīva plānojuma telpa, kuru ar apkārtējo rajonu plānojumu saista ielas, kas iziet uz laukumu. Laukums ierīkots neapbūvētā vietā, Sēnas upes krastā starp Tilerī pils lielā dārza masīvu un Elizejas laukiem. Tādējādi to no divām pusēm ietver dārzi, no trešās – Sēnas upe, un tikai no ceturtās puses – divas lielas administratīvās ēkas. Ēku arhitektūra pieskaņota laukuma idejai. To fasādes iecerētas kā korintiska stila kolonādes, kuras balstās uz arkādes, ko veido tievi rustoti piloni. Salīdzinājumā ar 17. gs. arhitektūru abu ēku formām tiek piešķirta lielāka izsmalcinātība un elegance.

Atšķirīgs ir arī Gabriela īstenotais jaunās piepilsētas pils risinājums. 1762.–1768. g. pēc viņa projekta Versaļas parkā tika uzcelta franču arhitektūras pērle – *Mazā Trianaona pils*. Īstenībā tā nav pils, bet drīzāk brīvi stāvoša piepilsētas savrupmāja, kuras pievilcību nosaka tās vienkāršās, geometriski skaidrās arhitektoniskās formas, to proporciju klasiskā izsvartība. Reizē ar savu vienkāršību un skaidrību tā

<sup>1</sup> Vēlāk tas tika pārdēvēts par Konkordijas laukumu.

rada reprezentabluma noskaņu. Celtne labi iekomponēta apkārtējā vidē. Tās kopējā izveidē izmantots arī parka reljefs.

18. gs. 2. puses arhitektūra dekora ziņā kļūst atturīga. Kolonnām, antablementiem un frontonam atkal tiek piešķirta liela konstruktīva nozīme.

Būtiskas pārmaiņas šajā laikā norisa arī dārzu un parku izveidē. Pēc ģeometriskās shēmas plānoto regulāro parku vietā tika ierīkoti ainavu jeb t. s. angļu parki. Šo parku ideja bija radusies 18. gs. Anglijā. Angļu parkiem ir raksturīgs brīvs plānojums un radoši pārveidoti dabas motīvi – pļavas ar gleznainām koku un krūmu grupām, ūdenstilpes, kam brīvs krastmalas konturējums. Jaunās sistēmas ietekmē parkos ienāca arī jaunas arhitektūras formas – nelieli paviljoni, lapenes, tiltiņi u. tml. Arī ap Mazo Trianonu parks tika plānots pēc ainavu parka sistēmas.

18. gs. 60.–70. gados franču arhitektūrā dominēja sabiedriska tipa celtnes. Parīzē, Bordo un Bezansonā tika uzceltas lielas teātra ēkas, domātas daudziem skatītājiem. Vairākās pilsētās parādījās tirdzniecības nami un biržas. Lielākā šā laika sabiedriskā celtnē bija t. s. *Parīzes Panteons*. Sākotnēji šī celtnē bija iecerēta kā Parīzes aizgādnei Sv. Ženevjēvai veltīta baznīca (1764–1790). Nedaudz vēlāk (1791) šo kulta ēku pārbūvēja par nekropoli – ievērojamu Francijas pilsoņu apglabāšanas vietu. Celtnes sākotnējais autors bija *Žaks Žermēns Suflo* (*Soufflot*, 1713–1780), bet pabeidza to *Žans Batists Rondolē* (1743–1829). Pēc plāna Panteons ir krustveida celtnē. To vainago grandiozs, uz augsta cilindra pacelts kupols, ko apņem kolonnas. Arī galveno ieeju veido sešu korintisku kolonnu portiks ar frontonu. Tāpat gar iekšsienām arhitekts



149. att. Ž. Ž. Suflo, Ž. B. Rondolē. *Parīzes Panteons* (Sv. Ženevjēvas baznīca). 1764–1791.

izvietojis korintiskas kolonnas, uz kurām balstās četri lēzeni kupoli, kuri sedz celtnes krustveida atzarojumus. Visumā ēkas seguma konstrukcija ir viegla un harmoniska. Rotājumam izmantoti izsmalcināti skulpturāli ciļņi un panno, kā arī vairāki arhitektoniski elementi.

Līdzīgi arhitektūrai, 18. gs. evolucionēja arī franču glezniecība. Stingrā, reprezentatīvā stila tradīcijas pamazām zaudēja savu nozīmi. Karaliskās glezniecības un tēlniecības akadēmijas izstrādātajā koncepcijā iespiedās jaunas idejas. Laikā, kad arhitektūrā valdīja rokoko stils, glezniecība, kas bija cieši saistīta ar hotelu iekštelpu noformējumu, kļuva izsmalcināta un hedoniska. Plafonu un sienu gleznojumos, tāpat gobelēnos sāka dominēt ideālas ainavas tēlojumi, mitoloģiskas un galantas sadzīves ainas, kas atspoguļoja aristokrātijas intīmo dzīvi. Iemīļots kļuva arī pastorālais žanrs – ganu dzīves idilliski tēlojumi un idealizētais portrets, kur portretējamais tika gleznots kā mitoloģijas varonis. Rokoko laika



150. att. F. Bušē. *Savaldzinātais Kupidons*. 1754.

gleznotājiem ir raksturīga smalka krāstoņu izjūta, ļoti gaiša krāsu gamma – blāvi, sudrabaini gaišzili, sārta un zeltaini toņi, viegls un graciozs otas triepiens.

Sādā ievirzē strādāja daudzi mākslinieki. No viņiem vistalantīgākais bija *Fransuā Bušē*

(*Boucher*, 1703–1770). Viņam tika piešķirts "karaļa pirmā mākslinieka" tituls un Karaliskās glezniecības un tēlniecības akadēmijas direktora postenis. Bušē darināja dekoratīvus sienu gleznojumus, izpildīja daudzus galma stājdarbu pasūtījumus, kā arī izstrādāja metus Parīzes un Bovē gobelēnu manufaktūru vajadzībām, veica Parīzes operteātra dekoratora pienākumus, ilustrēja grāmatas. Viņš savos darbos atspoguļoja augstākajā sabiedrībā valdošo tieksmi pēc dzīves baudām un izpriecām. Daudzkārt viņš pievērsās mitoloģiskiem sižetiem, kas deva iespēju attēlot kailus sieviešu un bērnu ķermeņus, gleznot mitoloģijas varones dažādos mīlas dēķu momentos ("*Savaldzinātais Kupidons*", 1754). Bušē aizrāvās arī ar pastorālo tematiku, ko interpretēja operas uzvedumu garā. Viņa ganiņi un ganes ir grezni ģērbti jaunekļi un jaunavas, kas darbojas uz nosacītas, dekoratīvas ainavas fona. Bušē pat tiek uzskatīts par īsto pastorālā žanra iedibinātāju franču glezniecībā. Līdztekus mitoloģiskām un pastorālām ainām Bušē daudz gleznojis arī skatus no augstākās sabiedrības sadzīves, kā arī portretus. Sevišķi daudz gleznota karaļa Ludviķa XV favorite markīze Pompadūra.

Bušē gleznojums ir virtuozs un meistarīgs; darbi ieturēti nosacīti gaišā, klusinātā krāsu gammā, kas balstās uz sārta, baltu un maigi zilu toņu salikumiem. Viņa tēliem piemīt ārējs pievilcīgums un sirsnīgums. Par vienu no labākajiem un raksturīgākajiem Bušē darbiem tiek uzskatīta kompozīcija "*Vēneras tualete*" (Sanktpēterburga, Ermitāža), kur valda dzīvesprieks un bezrūpība. No monumentāli dekoratīvajiem gleznojumiem izceļas panno jau minētajā de Subīza savrupmājā.



151. att. Ž. O. Fragonārs. Šūpoles. 1766.

18. gs. 2. pusē rokoko stilā ieturētajos gleznojumos parādījās arī dažādi jauni meklējumi. Ievērojams šā laika gleznotājs bija *Žans Onorē Fragonārs* (*Fragonard*, 1732–1806), izcils zīmētājs un labs kolorists. Fragonārs mācījās pie Bušē, vēlāk 5 gadus papildinājās Romā. Sākumā viņš darināja lielas formas gleznojumus ar vēsturiskiem un reliģiskiem sižetiem, bet vēlāk no tiem atsacījās un 60. gados pievērsās tikai liriskām, intīmām kompozīcijām, vislielāko ievēribu gūstot ar savām galantajām ainām un parka skatu atainojumiem. Mīlas motīvu tēlojumos Fragonārs vēl vairāk nekā Bušē ievijis jutekliskos un erotiskos momentus ("*Šūpoles*", 1766, Londona, Vollesa kolekcija; "*Slepenais skūpstis*", 18. gs. 80. gadi, Sanktpēterburga, Ermitāža). Viens no populārākajiem Fragonāra darbiem ir "*Šūpoles*", kura sižetu izvēlēties tās pasūtītājs, kas vēlējies redzēt savu iemīloto šūpojamies šūpolēs. Graciozā, tauriņam līdzīgā sievietes figūra, viņas gaisīgais tērps piešķir portretiskajam tēlam lielu izsmalcinātību un pievilcību. Fragonārs tiecas attēlot reālās pasaules krāsainību, tāpēc pārsvarā izvēlas intensīvus, siltus toņus un kontrastainus gaismēnu efektus. Tāpat kā daudzi tālaika mākslinieki, Fragonārs bija ļoti daudzpusīgs. Viņš gleznoja jau minētās reliģiskā un vēsturiskā satura gleznas, dekoratīvos panno, miniatūras un portretus, ilustrēja grāmatas. Savos portretos viņš centās atveidot modeļa iekšējo savīļņojumu un dvēseles pārdzīvojumus, tā droši pārkāpjot 18. gs. reprezentatīvā portreta kanonus ("*D. Didro portrets*", Parīze, privātkolekcija). Dažos Fragonāra intīmajos portretos pat ieskanas romantisma stīga.

Vienlaikus ar rokoko stila ievirzes glezniecību pastiprinājās arī realistisko

strāvojumu nozīme. Jau 18. gs. sākumā darbojās *Antuāns Vato* (*Watteau*, 1684–1721). Šā mākslinieka daiļrade ir sarežģīta un pretrunīga. Nākdams no trūcīgām aprindām, viņš nekādu sistemātisku izglītību nebija guvis. Savu radošo darbību viņš sāka ar nelielām sadzīves žanra ainām. Būdams labs novērotājs, Vato atstājis patiesus un izjustus karadarbības iespaidu fiksējumus par piedzīvoto un redzēto savā dzimtajā pusē Valansjēnā, kur tolaik notika kaujas par Spānijas mantojumu. Šie iespāidi nav tverti kauju un varonības brīžos, bet gan karavīru ikdienas vienmuļībā. Tajos nav ne kara šausmu, ne tragisma ("*Atelpa starp kaujām*", ap 1710, Maskava, Cittaute mākslas muzejs; "*Kara grūtības*", ap 1716, Sanktpēterburga, Ermitāža).

Poētiski Vato attēlojis pusaugu zēnu – klejojošu lauku muzikantu, kas aizkustinoši nēsā sev līdzī kastīti ar murkšķi ("*Zēns ar murkšķi*", ap 1709, Sanktpēterburga, Ermitāža). Skumji lirisko noskaņu kāpina rudeniņā ainava ar augstajām debesīm, dzeltējošiem kokiem un tālākajā plānā esošajām lauku ciema ēkām.

Laikā no 1710. g. līdz 1717. g. Vato radās iespēja iepazīties tuvāk ar dažādu teātra trupu dzīvi. Viņš sāka gleznot aktieru parādīšanos publikai, kā arī dažādas citas ainas no aktieru dzīves, nereti tuvinādams šos gleznojumus grupas portretiem ("*Itāliešu komēdijas aktieri*", ap 1712, Sanktpēterburga, Ermitāža). Šajā laikā viņš aizrāvās ar teātra masku, kā arī ar itāliešu un franču komēdiju ainu gleznošanu. Gleznā "*Mīlestība uz itāliešu skatuves*" (ap 1717–1718, Berlīne, Valsts muzejs) attēlota grupa aktieru, kas mēness un lāpu gaismā dzied nakts serenādes. Atrāsītība un lēns kustību ritms raksturo grupu. Reizēm mākslinieks pievērsās tikai vienam



152. att. A. Vato. *Atgriešanās no svētceļojuma uz Kitēras salu*. 1717.

varonim, likdams cauri grimam un raibajam kostīmam sajust cilvēka nemieru un dvēseles vientulību. Tāds ir viņa *Žils* – vientuļš, skumjš sapņotājs ("*Žils*", 1720, Parīze, Luvrs)<sup>1</sup>.

No dzīves vērojumiem vēlāk radās arī Vato t. s. galantās svētku ainas. Uzturoties brīžiem kāda sava mecenāta greznajā namā, māksliniekam bija iespējams iepazīt tālaika Parīzes augstākās sabiedrības izpriecas: dažādus teātra uzvedumus, koncertus un pantomīmas, kas notika brīvā dabā, parasti klusā parka nostūrī. Tā viņš kļuva par aristokrātijas mīlas skatu un izpriecu

attēlotāju. Šo gleznojumu parastie sižeti: grezni tērptas jaunavas un jaunekļi mierīgi pastaigājas ēnainos parkos, izklaidējas galantās sarunās, un viņu dvēseles noskaņai lieliski atbilst poētiskais dabas gleznojums. Visapkārt valda klusums, un gleznu personāži it kā saplūst ar šo klusumu ("*Sabiedrība parkā*", 1717–1718; viens variants Parīzē, Luvrā, otrs – Drēzdenes gleznu galerijā). Vato gleznoja gaišām, maigām, gandrīz caurspīdīgām krāsām, sabalsojot bāli sārtus, gaišzilus, zeltainus un zaļganus toņus, reizēm atdzīvinādams gleznojumu ar atsevišķiem zilganmelnās krāsas uzlicieniem.

1717. g. Vato tika uzņemts Karaliskajā glezniecības un tēlniecības akadēmijā kā

<sup>1</sup> Ir izteiktas domas, ka gleznojums varētu būt radies kā plakāts kādai brīvdabas teātra izrādei.

"galanto svētku" gleznotājs (šādu žanra apzīmējumu speciāli radīja sakarā ar Vato uzņemšanu akadēmijā). Gleznu, kuru Vato iesniedza akadēmijai, sauca "*Atgriešanās no svētceļojuma uz Kitēras salu*"<sup>1</sup>. Tas arī ir viens no labākajiem Vato darbiem (pastāv divos variantos: viens glabājas Parīzē, Luvrā, otrs, gleznots nedaudz vēlāk, – 1718. g., atrodas Berlīnē, Valsts muzejā). Gleznā attēlota aina, kad grupa jaunu cilvēku atgriežas no svētceļojuma uz Kitēras salu, kur viņi ziedojuši mīlestības dievītei Afrodītei. Viņi visi vēl kavējas savu sapņu valstībā, kur valda jaunība, mīlestība un laime. Kompozīcijā atklātas dažādas mīlestības jūtu noskaņas, sākot ar kautru biklumu un beidzot ar kaisles kulmināciju, ko sasnieguši daži no mīlas apreibušie pāriši. Tam visam akompanē smalka lirisma piestrāvētā ainava.

Liela mākslinieciskā vērtība ir daudzajiem Vato zīmējumiem – pēc dabas zīmētām figūrām un ainavu skicēm, kurās mākslinieks brīvā manierē fiksē savus asi tvertos vērojumus. Ar Vato zīmējumiem sākas šā mākslas veida uzplaukums 18. gs. Francijā.

Pret izsmalcināto rokoko mākslu 60.–70. gados nostājās daudzi franču sabiedriskās un filozofiskās domas pārstāvji ar filozofu apgaismotāju Denī Didro priekšgalā. 1752. gadā sāka iznākt viņa "Saloni" – pārskati par mākslas izstādēm Luvrā, kuros tika pausta prasība pēc mākslas patiesīguma, pēc saturā dziļas un sabiedriski nozīmīgas mākslas.

Šādā virzienā strādāja ievērojamais franču 18. gs. reālisma meistars *Žans Batists*

<sup>1</sup> Kitēra – sala Grieķijas pussalas dienvidu piekrastē. Pēc kāda no sengrieķu mītiem Kitēras krastā izkāpusi no jūras putām dzimuši mīlestības dievīte Afrodīte. Senatnē Kitēras salā bija uzcelts templis un pastāvēja Afrodītes kulta.



153. att. Ž. B. S. Šardēns. *No tirgus pārnākot*. 1739.

*Simeons Šardēns* (Chardin, 1699–1779). Viņš bija dzimis Parīzē amatnieka ģimenē un mācījies pie vairākiem akadēmiskā virziena gleznotājiem. Taču drīz jaunais mākslinieks atmēta apgūto metodi un pretstatā tai izstrādāja savējo – gleznošanu pēc dabas, kas arī visu mūžu palika viņa daiļrades pamatā. Šardēns gleznoja sadzīviska žanra darbus, klusās dabas un portretus.

Daiļrades sākumā viņš pievērsās galvenokārt klusās dabas žanram, kurā attēloja gan vienkāršo ļaužu sadzīvē lietotos priekšmetus (kurvjus, krūzes, pudeles), gan viņu darba augļus (dažādus dārzeņus, augļus, medījumus, zivis). Šardēna kluso dabu gleznojumi bija tik iespaidīgi, ka jau jaunībā viņu uzņēma par Karaliskās glezniecības un tēlniecības akadēmijas locekli (1728). Vienkāršajos priekšmetos,

t. s. virtuves klusajās dabās Šardēns prata atklāt lielu krāsu nianšu bagātību, lieliski atveidojot katra priekšmeta struktūru, formu un materialitāti. Mākslinieka kluso dabu kompozīcijas ir klasiski skaidras, priekšmetu atlase ļoti minimāla ("*Klusā daba ar ūdens trauku*", ap 1733, Parīze, Luvsrs; "*Klusā daba ar zaķi*", ap 1741, Stokholma, Nacionālais muzejs).

18. gs. 40. gados uzplauka Šardēna sadzīviskā žanra glezniecība. Tajā viņš arvien attēlojis t. s. trešās kārtas pārstāvjus – vienkāršos darba cilvēkus viņu parastajā ikdienas mājas dzīvē. Gleznu sižeti ir vienkārši, nepretenciozi, taču mākslinieks pratis tajos saskatīt ikdienas dzīves lielo patiesīgumu un ētisko nozīmīgumu ("*No tirgus pārnākot*", 1739, Parīze, Luvsrs). Aizkustinoša ir glezna, kurā māte ar bērniem gatavojas azaidam. Tajā redzamas mazas meitenītes, kuras, salikušas rociņas, skaita galda lūgšanu ("*Lūgšana pirms pusdienām*", 1744, Sanktpēterburga, Ermitāža). Mākslinieks glezno šīs vienkāršās dzīves ainiņas ļoti sirsnīgi, izjusti, piešķirot tēlojumam dziļu poētiskumu. Šardēna gleznās ir klasiski skaidra kompozīcija, mierīgs, atturīgs kolorīts, kas balstās uz ļoti smalkām klusinātu toņu niansēm. Māksliniekam raksturīgs vēl tas, ka viņš plaši izmanto krāsu refleksu sistēmu. Gleznojot nelieliem triepieniem, viņš panāk krāsu spēcīgu dzīvīgumu un to emocionālo iedarbību.

Šardēns ir pazīstams arī kā portretists. Arī portreta žanrā viņš pievērsās galvenokārt darba cilvēku tēliem. Pastēļa tehnikā darināts ir mākslinieka "*Pašportrets ar zaļo naģeni*" (1775, Parīze, Luvsrs), kur skatītājam pretī raugās jau novecot sākusī, bet vienkārša un sirsnīga, garīgi apskaidrota seja.

Pastiprinātā pievēršanās reālismam vispār veicināja portreta žanra attīstību. Modās dziļāka interese par personību, par individualitāti. Mākslinieki sāka censties iespējami daudzveidīgāk attēlot gan portretējamā ārējo izskatu, gan atsegt tā rakstura iezīmes. Portretu gleznojumos populāra kļuva pastēļa tehnika. Izcils pastēļtehnikā darinātu reālistiski psiholoģisku portretu meistars bija *Moriss Kantēns de Latūrs (La Tour, 1704–1788)*. M. K. de Latūrs strādāja gandrīz vienīgi pastēļa tehnikā. 1737. g. viņu uzņēma arī Karaliskajā glezniecības un tēlniecības akadēmijā kā "pastēļportreta mākslinieku". M. K. de Latūra gleznotie portreti pēc sava rakstura ir dažādi. Viņš gleznojis arī



154. att. M. K. de Latūrs. *Marķīzes de Pompadūras portrets*. 1755.

reprezentatīvus portretus ("*Marķīzes de Pompadūras portrets*", 1755, Parīze, Luvrs). Viens no ievērojamākajiem šāda veida portretiem ir karaļa sekretāra "*Divāla de l'Epīnē portrets*" (ap 1745, Parīze, Rotšilda kolekcija). Par šo portretu laikabiedri M. K. de Latūru iedēvēja par "pasteļu karali".

Taču M. K. de Latūrs bija ar asu prātu apveltīts cilvēks, franču apgaismotāju – enciklopēdistu draugs. Tāpēc viņš saviem portretējamiem neglaimo, bet cenšas patiesi atveidot viņu individuālos vaibstus, kā arī sociālo stāvokli. Lielāka nozīme tomēr ir mākslinieka darinājumiem, patiesajiem, spilgtajiem laikabiedru tēliem. Visbiežāk tie ir franču apgaismības ideju pārstāvji – filozofi, zinātnieki, aktieri. Šiem portretiem piemīt neparasts izteiksmes asums un dziļš personības intelektuālais raksturojums. Tiem iezīmīga brīva kompozīcija, atraisīts zīmējums, veiksmīgi risināts kolorīts ("*Voltēra portrets*", ap 30. gadiem, Parīze, privātkolekcija; "*Ž. Ž. Ruso portrets*", ap 30. gadiem, Senkantēna, de Latūra muzejs). Apgarots ir "*Aktrises Marijas Felas portrets*" (1755, Senkantēna, de Latūra muzejs). Latūra darinātie sieviešu portreti ir ļoti dažādi. Taču ikvienā no tiem pārsteidz gleznotāja spēja sniegt atšķirīgi spilgtu raksturojumu, daudzveidīgas dvēseles vibrāciju nokrāsas.

"Trešās kārtas" attēlotājs bija arī *Žans Batists Grēzs* (*Greuze*, 1725–1805), kura glezniecība tomēr piesātināta ar sentimentālu melodramatismu un moralizēšanu. Viņš attēlo trūcīgās vides cilvēkus, sludinot idealizētu patriarhālu morāli. Grēza gleznas parasti ir sižetiskas daudzfigūru kompozīcijas ("*Ģimenes galva izskaidro bērniem Bībeli*", 1755, Parīze, privātkolekcija). It īpaši mākslinieks milējis tēlot idilliskas ģimenes drāmas, kurās

izpaužas pārspilēta afektācija un teatrāli aizkustinošas pozas, kas mazina darbu mākslinieciskumu ("*Lauku līgava*", 1761, Parīze, Luvrs). Viņa daiļrades publicistiskās tendences tomēr zināmā mērā sasaucās ar tālaika sabiedrībā valdošajām noskaņām.

Grēza daiļrades spēcīgākā daļa ir viņa lieliski gleznotie portreti ("*Jauna cilvēka portrets*", 18. gs. 50. gadi, Sanktpēterburga, Ermitāža). Tajos atklājas portretējamo personība, viņu pilsoniskā pašapziņa. Grēzs daudz gleznojis arī piemīļīgus, idealizētus meiteņu tēlus. Šis t. s. Grēza galviņas savā laikā bijušas ļoti populāras.

Tāpat kā 17. gs., arī 18. gs. 1. pusē franču tēlnieki risināja galvenokārt dekoratīva rakstura uzdevumus un bija ļoti atkarīgi no rokoko stila interjera prasībām. Atbilstoši šīm prasībām ienāca alegoriskas un mitoloģiskas tēmas, kas deva iespēju attēlot kailfigūras. Tomēr visumā skulptūru kompozicionālā risinājuma pamatā bija plastisko formu izsmalcinātība, vieglums, graciozitāte un kustību dinamisma meklējumi. Līdz ar to tēlniecība zaudēja monumentalitāti un ieguva kamerstila raksturu.

No 18. gs. 1. puses tēlniekiem kā ievērojamākais minams *Gijoms Kustū* (*Coustou*, 1677–1746). Viņa nozīmīgākais darbs ir marmorā kaltā *karalienes Marijas Leščinskas portretiska statuja* dievietes Jūnonas izskatā (1730–1731, Parīze, Luvrs). Figūra tverta straujā kustībā, brīvi plīvojošā tērpā, kas augstu atsedz karalienes kailo kāju. Šāds karaļa ģimenes locekļa attēlojuma veids liecina par zināmām pārmaiņām plastisko tēlu traktējumā, jo tā attēlot karalieni 17. gs. vēl nebija iespējams. Kustū cirtis marmorā arī kādam pils parkam divas zirgu dresētāju skulpturālas grupas (1740–1745), kas tagad novietotas

Konkordijas laukumā. Tajās daudz dekoratīvisma iezīmju, taču tajā pašā laikā saskatāma arī plastiskā risinājuma viengabalainība un formu dabiskums.

Ap 18. gs. vidu franču tēlniecībā arvien spēcīgāk izpaudās tendence pēc skaidrākiem un dabiskākiem plastisko tēlu traktējumiem. Arvien vairāk tika studēti antīkie paraugi, pastiprinājās tieksme pēc dabas vērojuma. Visas šīs iezīmes lielā mērā piemita *Žana Batista Pigāla* (*Pigalle*, 1714–1785) daiļradei. Dabas parauguztveres tiešums un vēlēšanās attēlot neizskaistinātu īstenību padarīja Pigālu populāru enciklopēdistu vidū. Ievērojamākais Pigāla darbs ir marmora statuja "*Merkurs*" (1748, Parīze, Luvsrs), par kuru tēlnieks ieguva akadēmiķa nosaukumu. (No 1752. g. Pigāls bija arī Karaliskās glezniecības un tēlniecības akadēmijas profesors, bet no 1774. g. – tās rektors.) Statujas poza ir sarežģīta, tverta puspagriezienā. Grieķu Olimpa dievu vēstnesis Merkurs ir uz mirkli apstājies savā skrējienā, lai sasietu sandali. Viņa figūra ir monumentāla un tajā pašā laikā ļoti dabiska; tas liecina par vēriņām dabas studijām un anatomijas zināšanām. Tam visam pievienojas augsta tehniskā meistarība un smalka plastisko formu izjūta. Pigāla statuja "*Merkurs*" tiek uzskatīta par vienu no labākajām 18. gs. kailfigūrām. Vēlāk Pigālu sāka dēvēt par "nesaudzīgo", jo viņš skulpturālajos tēlos mēdza nesaudzīgi atklāt savu modeļu fiziskos trūkumus. Tas redzams arī marmorā cirstajā *Voltēra kailportretā* (1776, Parīze, Franču institūta bibliotēka), kur precīzi atveidotas visas slavenā filozofa ķermeņa novecošanās pazīmes.

Pigāla laikabiedrs bija *Etjēns Moriss Falkonē* (*Falconet*, 1716–1791). Savā dzimtenē viņš ir pazīstams kā liriski idilliskā



155. att. Ž. B. Pigāls. *Merkurs*. 1748.

kamerstila pārstāvis. Populārākie Falkonē kamerstila darbi ir maigi modelētais "*Amors*" (1755–1757, Sanktpēterburga, Ermitāža) un "*Peldētāja*" (1757, Parīze, Luvsrs). Falkonē bija Didro draugs un domubiedrs. Pēc Didro ieteikuma Falkonē tika uzaicināts uz Krieviju, kur viņš darbojās no 1766. g. līdz 1778. gadam. Tajā laikā viņš darināja slaveno *Pētera I jātnieka statuju* ("*Vara jātnieks*", 1782). Šajā darbā tēlnieks atsacījās no kamerstila paņēmieniem un radīja monumentālu skulptūru, kuras plastiskajās formās iedzīvināja ideāla valsts vadītāja tēlu, par kādu sapņoja franču 18. gs. apgaismotāji.



156. att. Ž. A. Udons. Voltēra statuja. 1778–1781.

Francijas 18. gs. 2. puses tēlniecībā reālistiskās ievirzes izcilākais meistars bija Žans Antuāns Udons (*Houdon*, 1741–1828).

Jau 12 gadu vecumā viņu uzņēma Francijas Karaliskajā glezniecības un tēlniecības akadēmijā, bet no 1764. g. līdz 1768. g. viņš

kā stipendiāts papildinājās Romā. Jau studiju gados Udona modās tieksme nevis atdarināt antīkos paraugus, bet studēt dabu, balstīties uz to. Reizē viņš cītīgi studēja plastisko anatomiju. Ņemot par pamatu šīs studijas, Udons 1767. g. izveidoja plastisku figūru ar anatomiski atkailinātiem muskuļiem. Pēc šīs figūras daudzas mākslinieku paaudzes vēlāk mācījās cilvēka ķermeņa uzbūvi.

Atgriezies dzimtenē, Udons darināja dažādas monumentālas un dekoratīvas skulptūras. To vidū pazīstamākā ir statuja "Diāna" (1776), kas izceļas ar dabisku un vitālu formu traktējumu. Tomēr vislielāko slavu tēlnieks iemantoja ar saviem skulpturālajiem portretiem. Udona radošais pacēlums portreta žanrā saistās ar 70.–80. gadiem. 1777. g. viņš par saviem portretiem ieguva akadēmiķa nosaukumu.

Udons portretējis daudzus sava laika ievērojamus cilvēkus – filozofus, zinātniekus, politiskus darbiniekus. Viņš atveidojis dažāda vecuma un dažāda rakstura modeļus, pratis izcelt ikvienas personības savdabību, tās garīgo aktivitāti, tajā pašā laikā uztverot arī portretējamā mirkļa noskaņas. Udona ievērojamāko portretu vidū ir filozofa apgaismotāja "D. Didro portrets" (1771, Parīze, Luvrs), "Ž. Ž. Ruso" (1778, Orleāna, Pilsētas muzejs), "Franču revolūcijas tribūna O. G. Mirabo portrets" (1791, Versaļa), "Franču dabaszinātnieka Ž. Bifona portrets" (1782, Sanktpēterburga, Ermitāža), "Sievas portrets" (ap 1787, Parīze, Luvrs) un daudzi citi.

Par Udona portreta mākslas kalngaliem tiek uzskatīta "Voltēra statuja" marmorā. Pie tās tēlnieks sāka strādāt 1778. g., filozofa pēdējā mūža gadā, kad viņš pēc ilgās trimdas ar lielu godu atgriezās Parīzē. Udons savu modeli neidealizē un nepaceļ līdz apoteozei, kā tolaik dažkārt tādus gadījumos bija modē darīt. Voltērs attēlots sēžam krēslā. Tas ir vecs, slimīgs cilvēks, kas ar vāju, vecīgu roku krampjaini turas pie sava sēdekļa. Taču tēlnieks apbrīnojami smalki uztvēris Voltēra aso skatienu, ironisko smaidu, to milzīgo garīgo spēku, kas šajā cilvēkā vēl mīt. Voltēra raksturojumā atspoguļojas viss Francijas apgaismības laikmets ar tā revolucionārajām noskaņām un nesaudzīgo kritiku pret tumsonību un aizspriedumiem.<sup>1</sup>

Vairākus portretus Udons darinājis arī Amerikas Savienotajām Valstīm, kur tieši tolaik beidzās karš par neatkarību, kas Francijas plašos slāņos izraisīja simpātijas. Starp šiem portretiem ir arī pirmā ASV prezidenta "Dž. Vašingtona portretiska statuja" visā augumā (1787–1792, ASV, Ričmonda, Virdžīnija). Mūža pēdējos gadus Udons veltīja pedagoģiskam darbam Karaliskajā glezniecības un tēlniecības akadēmijā.

18. gs. beigu posmā, tuvojoties revolūcijas notikumiem, visā franču tēlotājā mākslā ienāca jauni tēli, kuros pastiprinājās monumentālā un heroiskā patētika. Vēsturiskā žanra darbos arvien biežāk tika akcentētas paralēles, ko varēja saskatīt starp antīkās vēstures un sava laika notikumiem.

<sup>1</sup> Statuja atrodas Parīzē, Nacionālajā bibliotēkā. Vēlāk, 1781. gadā, pēc Krievijas ķeizarienes Katrīnas II pasūtījuma Udons izcirta marmorā otru tādu pašu statuju, kas tagad glabājas Sanktpēterburgā, Ermitāžā.

## 5. Anglijas māksla 17.–18. gadsimtā

16. gs. Lielie ģeogrāfiskie atklājumi sekmēja Anglijas ekonomisko uzplaukumu. Straujāk nekā citās Eiropas zemēs šeit izveidojās kapitālistiskās attiecības, ko nosacīja jau 1640.–1660. g. valstī notikusī buržuāziskā revolūcija. Līdz ar straujo politisko un ekonomisko izaugsmi uzplauka arī nacionālā kultūra. Attīstījās zinātne un literatūra. 17.–18. gs. angļu zinātne, it īpaši materiālistiskā filozofija (F. Bēkons, T. Mors, T. Hobss, Dž. Loks), politiskā ekonomija un eksaktās zinātnes (fizika, matemātika, dabaszinātnes) izvirzījās vienā no pirmajām vietām visā Eiropā. Šajos gadsimtos angļi devuši daudz vērtīga arī pasaules literatūrā (V. Šekspīra, D. Defo, Dž. Svifta darbi).

Angļu tēlotāja māksla stipri atpalika no literatūras. Šeit ilgu laiku darbojās cittautu mākslinieki (H. Holbeins Jaunākais, A. van Deiks). Angļi mācījās no šiem ārzemju



157. att. I. Džonss. Vaitholas pils Banketu nams Londonā. 1619–1622.

māksliniekiem, atdarināja tos, bet nerasniedza viņu līmeni. Stāvoklis mainījās, tikai sākot ar 18. gadsimtu. Visagrāk pārmaiņas skāra arhitektūru.

### Pārmaiņas arhitektūrā

Anglijā ilgi saglabājās gotiskās arhitektūras tradīcijas. Kamēr citās Eiropas valstīs baroka stils sasniedza savu kulmināciju, Anglija palika agrāko principu pozīcijās. Interese par jaunākās klasicisma arhitektūras principiem arī radās tikai 16. gs. beigās–17. gs. sākumā. Zināms lūzums Anglijas arhitektūras attīstībā notika 17. gs. 20. gados un bija saistīts ar arhitekta *Inigo Džonsa* (Jones, 1573–1652) darbību. Viņš 17. gs. pirmajos gadu desmitos vairākkārt uzturējās Itālijā, kur studēja itāliešu arhitekta un teorētiķa A. Palladio daiļradi. Tā nevis antīkie paraugi, bet Palladio celtās pilis un villas kļuva par Džonsa iedvesmas avotu. Viņš bija pirmais, kas Anglijas arhitektūrā aizsāka palladisma virzienu. Tajā pašā laikā viņš nesarāva saites arī ar agrākajām angļu celtniecības tradīcijām.

Savu ēku ārējo formu veidojumā Džonss plaši izmantoja orderu sistēmu kā galveno arhitektoniski kompozicionālo līdzekli, bet ēku funkcionālajā plānojumā un telpiskajā izveidē tomēr sekoja agrākajai Anglijā pastāvošajai racionālās celtniecības praksei. Par hrestomātisku darbu var uzskatīt Džonsa projektēto *t. s. Karalienes villu Griničā* (1635), kas vēlāk (17. gs. 90. gados) tika iekļauta Jūrnieku hospitāļa ēku plašajā kompleksā. Karalienes villas ārējais un iekšējais veidojums ir vienkāršs un skops. Uz rustotā pirmā stāva paceļas otrs stāvs ar gludām fasāžu virsmām un lielu lodžiju.



158. att. K. Rens. Sv. Pāvila katedrāle Londonā. 1675–1710.

Džonsa dižākā iecere bija milzīgās *Vaitholas pils projekts Londonā*. Praktiski no projektā paredzētā tika uzcelts tikai viens korpuss, t. s. *Banketu nams* jeb *Banketu zāle* (1619–1622), kuras plafonu apgleznošanai bija pieaicināts P. P. Rubenss.

17. gs. 2. pusē viens no ievērojamākajiem angļu klasicisma pārstāvjiem bija *Kristofers Rens* (*Wren*, 1632–1723), kas sekoja Džonsa palladisma principiem. Viņš bija mācījies Oksfordas Universitātē matemātiku un astronomiju (vēlāk pats ieņēma Londonas un Oksfordas Universitātes profesora posteni). Arhitektūrai viņš pievērsās tikai savas dzīves brieduma gados. Galvenais Rena darbības posms saistīts ar Londonas atjaunošanas darbiem, kas notika pēc 1666. g. lielā ugunsgrēka. Rens izstrādāja Londonas galveno kvartālu jaunā plānojuma projektu. Tas bija mēģinājums radikāli risināt pilsētībūvniecības uzdevumus pēc jaunajiem klasicisma principiem. Projekts diemžēl netika realizēts, jo apbūves gabalu īpašnieki tam pretojās. Tādēļ Rens cēlis galvenokārt baznīcas un pilis. No Londonas ugunsgrēkā nodegušajām 100 baznīcām Rens no jauna uzcēla aptuveni 50. Viena no lielākajām un nozīmīgākajām ir *Sv. Pāvila katedrāle* (1675–1710), kas celtnes garuma ziņā pārspēj Ķelnes katedrāli, bet pēc kupola augstuma – Florences Sv. Marijas Ziedu baznīcu. Zināšanas matemātikā palīdzēja Renam veiksmīgi risināt celtnes konstruktīvos uzdevumus. Katedrāles galvenajā fasādē ir divi augsti vairākpakāpju torņi, bet segumam izmantots kupols. Fasādes veidotas samērā vienkārši, bet svinīgi, ar vairākiem korintisku pāru kolonnu kārtojumiem. Otra ievērojama Rena projektētā celtnē ir Sv. Trīsvienības koledžas bibliotēka

Kembridžā, kuras galvenās fasādes dalījumam izmantoti Venēcijas Sv. Marka bibliotēkas motīvi. No Rena laicīga rakstura celtnēm vēl būtu jāpiemin *Londonas Hemptonkortas pils jaunais, lielais korpuss* (1689–1694). Tajā izmantots holandiešu iemīļotais paņēmiens, kur kaļķakmeņi cirstie ordera elementi un ornamentālie veidojumi efektīgi mijas ar masīvajām sarkano ķieģeļu sienām.

Viens no galvenajiem Rena darbiem ir *Jūrnieku hospitāļa ansambļa izveide Griničā* (iesākta 1698. g., pabeigta 18. gs.). Par plānojuma centru viņš ņēmis jau agrāk Džonsa uzcelto "Karalienes villu", uzbūvēdams tai blakus Temzas krastā vairākus simetriski izvietotus korpusus ar plašiem pagalmiem un kolonādēm.

18. gs. Anglijā darbojās jau vesela virkne talantīgu arhitektu, kas turpināja palladisma principus. Viens no viņiem bija *Džons Venbru* (*Vanbrugh*, 1664–1726). Viņa projektētās nozīmīgākās celtnes ir reprezentācijai domātās ārpilsētas pilis (*Blenheimas pils*, Oksfordšīrā, 1705–1724). Venbru savās greznajās ēkās mēdza ienest arī barokālus dekoratīvus elementus, ko kritizēja palladisma virziena stingrie piekritēji.

Otrs ievērojams tālaika arhitekts bija *Džeimss Gibss* (*Gibbs*, 1682–1754). Viņa darbu vidū izceļas *Redklifa bibliotēka Oksfordā* – monumentāla, lakoniska, centriska celtnē ar kupolu.

18. gs. Anglijā liela uzmanība tika pievērsta plašu parku izveidošanai. Šajā laikā šeit radās jauns parka tips – jau iepriekš pieminētais *ainavu parks* ar dabai tuviem koku un krūmu stādījumiem. Ainau parka tips nomainīja līdz tam Eiropā populāro apcirpto franču parku un izplatījās daudzās zemēs, iegūstot apzīmējumu "angļu parks". Ainau parka

kompozicionālajā izveidē liela loma bija *Viljamam Kentam* (ap 1686–1748), māksliniekam ar ļoti daudzpusīgām interesēm, kā arī *Viljamam Čeimborsam* (1723–1796).

18. gs. 2. pusē Anglijā darbojās skotu izcelsmes arhitekts *Roberts Edams* (*Adam*, 1728–1792). Arī viņš sekoja palladisma principiem, taču reizē centās ieviest vairākus jauninājumus, tā panākot gan racionālāku celtnes plānojumu, gan arī bagātinot tās dekoratīvo apdari. Edams bija ilgāku laiku pavadījis Itālijā, studējot antīkās arhitektūras pieminekļus. Viņš aizrāvās arī ar Rafaēlu un viņa skolas pārstāvju izkoptajiem iekštelpu rotājumiem. Kopā ar brāli *Džeimsu* (arī arhitektu) *Roberts Edams* cēla racionāla plānojuma savrupmājas, pils, sabiedriskās ēkas un dzīvojamos namus, apbūvējot veselas Londonas ielas un kvartālus un tādā veidā radot vienotus arhitektūras ansambļus<sup>1</sup>.

Viena no lielākajām un greznākajām Edama projektētajām celtnēm ir *Kedlstounas pils* (ap 1765–1770), kas sastāv no centrālā būvķermeņa, kurā plašās parādes telpas kārtotas uz vienas galvenās ass, un diviem pusloka spārniem. Parka puses fasādes apdarē arhitekts izmantojis Romas triumfa arkas kompozīcijas motīvu ar kolonnām, antablementu un atiku. Edams bija izcils ēku iekštelpu apdares meistars. Viņš radīja savdabīgu interjera dekoratīvās apdares sistēmu klasicisma garā, kur izmantotas dažādas nišas, plastiski veidojumi (ciļņi) un sienu gleznojumi.

18. gs. 70. gados tika publicēti divi albumi ar gravūrām, kur bija attēloti Edama



159. att. R. Edams. *Kedlstounas pils*. Ap 1765–1770.

ēku projekti un interjeru veidojumi. Šie albumi padarīja viņu slavenu arī ārpus Anglijas robežām.

### Sasniegumi glezniecībā un grafikā

18. gs. 1. pusē sāka veidoties angļu glezniecības nacionālā skola. Jau šā paša gadsimta 30. gados Anglija iepazīna nacionāli savdabīgu un darbīgu mākslinieku – *Viljamu Hogārtu* (*Hogarth*, 1697–1764). Viņš centās aptvert un atspoguļot sava laika angļu sabiedrības dažādu slāņu dzīvi ar tai raksturīgajiem sociālajiem kontrastiem. Viņa daiļradei spēcīgi strāvo cauri kritiskas tendences. Arī savā teorētiskajā traktātā "Skaistuma analīze" (1753) Hogārts aizstāvēja sadzīvīskā žanra glezniecību, kas balstīta uz dzīves tiešiem reāliem vērojumiem un atklāj parādību būtību.

Hogārts dzimis Londonā. Viņa tēvs bija lauku skolotājs, kas pārnācis uz pilsētu. Sākumā Hogārts mācījās pie kāda juveliera un sudraba graviera, bet vēlāk – *Džeimsa Tornhila* mākslas skolā. Ap 1730. g. sākās jaunā mākslinieka patstāvīgā radošā darbība.

<sup>1</sup> Pēc Otrā pasaules kara gaisa uzbrukumiem no šiem ansambļiem maz kas saglabājies.

Lielāko Hogārta daiļrades daļu veido viņa gleznu un gravīru cikli. Šo ciklu pamatā ir atsevišķi gleznojumi (parasti 6–8 kompozīcijas), kurus pats mākslinieks pēc tam atkārtojis arī gravūrās, gūstot ar tām lielu rezonansi sabiedrībā. Katrs šāds cikls kopumā ir izvērstis dramatisks stāstījums par cilvēku likteņiem. Savukārt katra glezna ir patstāvīga epizode no attiecīgā varoņa dzīves. Šie cikli parasti atklāj Anglijas sabiedrības netikumus, tiem raksturīga nesaudzīga satīriska ievirze, kā arī didaktisks, moralizējošs attēloto notikumu vērtējums. Tādi cikli, piemēram, ir "Izšķērdētāja karjera" (1732–1735, Londona, Souna muzejs), "Modernās laulības" (1743–1745, Londona, Nacionālā galerija) un citi. "Izšķērdētāja karjera" (8 gleznas) stāsta par nejauši pie bagāta mantojuma tikuša



160. att. V. Hogārts. *Krevešu pārdevēja*. Ap 1745.

jaunekļa dzīvi, par viņa orgijām un uzdzīvi, līdz beidzot viņš nonāk vājrātīgo namā. "Modernās laulības" (6 gleznas) pēc ieceres dziļuma ir nozīmīgākā Hogārta sērija. Tas ir pamācošs stāsts par aprēķina laulībām, par to, kā izputējusi grāfa atvase apprec bagāta tirgoņa meitu.

Hogārta uzmanību saista dažādu dzīves parādību peripetijas. Tā ciklā "*Parlamenta vēlēšanas*" (ap 1754, Londona, Souna muzejs) viņš savās kompozīcijās attēlo politiķu cinisko cīņu par vietām parlamentā: partiju pārstāvji vāc panikušajos miestīņos garīgi slimo cilvēku balsis.

Ar saviem asi atmaskojošajiem sadzīvīskā žanra darbiem Hogārts bija viens no sociālkritiskā virziena aizsācējiem Eiropas mākslā.

Hogārts atstājis arī virkni reālistiski gleznotu portretu. Visu mūžu viņš gleznojis sev tuvus, pazīstamus cilvēkus, akcentējot to atveidos personības garīgās vērtības neatkarīgi no sociālā stāvokļa. Šajos portretos arī vispilnīgāk atklājas mākslinieka gleznieciskās vērtības, viņa gleznojuma manieres daudzveidība atbilstoši katra portretējamā raksturam. Spēcīgs pastozs gleznojums vērojams viņa "*Pašportretā*" (1745, Londona, Teita galerija), aizkustinošs ir poētiskais "*Mākslinieka māsas portrets*" (18. gs. 50. gadi, Londona, Nacionālā galerija) un citi. No portretiem īpaši izceļas "*Krevešu pārdevēja*" (ap 1745, Londona, Nacionālā galerija), kur sniegts dziļi vispārināts vienkāršas zvejnieku meitenes tēls. Portrets gleznots brīvā, plašā manierē, kas labi atklāj modeļa jaunību un dzīvespriecīgo raksturu.

18. gs. 2. pusē Anglijā vispār bija vērojams portreta žanra uzplaukums, ko veicināja Holbeina un van Deika iedibinātās

tradīcijas. Šajā laikā angļu portretisti lielākoties tiecās pēc patiesa un pilnasinīga portretējamā rakstura atklāsmes, tajā pašā laikā saglabājot tradicionālās reprezentatīvā portreta shēmas. Starp 18. gs. 2. puses angļu portretistiem īpašu vietu ieņēma *Džoša Reinoldss* (*Reynolds*, 1723–1792). Reinoldss bija dzimis Plimutā, mācītāja ģimenē. Profesionālās iemaņas viņš apguva pie kāda no vietējiem portretistiem. 1749.–1752. g. Reinoldss uzturējās Itālijā, kur studēja renesanses meistarū klasiskos paraugus; atpakaļceļā iepazīs arī ar Francijas mākslu. Atgriezies Anglijā, viņš 1753. g. apmetās Londonā, kur atvēra savu portretu darbnīcu, ātri iemantodams lielu popularitāti.

Reinoldss atstājis mantojumā apmēram 2000 portretu, kuros iedzīvinājis daudzus savus laikabiedrus – ievērojamus angļu 18. gs. rakstniekus, zinātniekus, aktierus, militāros un valsts darbiniekus, aristokrātijas pārstāvjus. Reinoldsa gleznotajos portretos dziļš, spēcīgs individuālais raksturojums apvienojas ar baroka tradīcijās iedibināta reprezentatīvā portreta iezīmēm. Sevišķi izteiksmīgu psiholoģisko raksturojumu mākslinieks sniedz sev tuvu paziņu un draugu portretos, kā arī pašportretos. Reinoldsa portretiem raksturīga dinamiska kompozīcija, spēcīgs figūru modelējums, plašs otas triepiens.

Reinoldss tiecas pēc tēlu patiesīguma un reizē piešķir tiem zināmu cildenumu. Tāds ir "*Rakstnieka Lorenša Stērna portrets*" (1760, privātkolekcija), kā arī "*Pašportrets*", kas tapis ap 1754. g., gleznots brūnu toņu gammā, izmantojot gaismēnu efektus. No portreta raugās jauns cilvēks, kas, it kā vairoties no saules stariem, pielicis roku pie acīm. Reinoldsam patīk attēlot savus modeļus



161. att. Dž. Reinoldss. *Pašportrets*. Ap 1754.

dabā, atpūtas brīdī, ģimenes lokā. Pilns dabiskuma un grācijas ir aristokrātes "*Nellijas O'Braienas portrets*" (ap 1762, Londona, Vollesa galerija). Portretējamā attēlota visā augumā, brīvā dabā, sēžam koku ēnā. Saules stari, kas laužas caur koku lapotni, rotaļājas viņas tērpa krokās un apmirdz jauno, tikamo seju, izceļot tās apgarotību.

Savos reprezentatīvā rakstura portretos Reinoldss vairākkārt pievērsies arī angļu flotes virsnieku tēliem. Populārākais no tiem ir Gibraltāra garnizona komandiera "*Admirāļa lorda Hitfīlda portrets*" (1787–1788, Londona, Nacionālā galerija). Portretējamais attēlots uz nocietinātā Gibraltāra fona pie lielgabala, jo šā cietokšņa aizstāvēšanu viņš bija sekmīgi vadījis. Vēl nav paguvuši izklist šaujamašīnas pulvera dūmu mākoņi. Ļoti izteiksmīgi raksturots admirāļa druknais stāvs, vecīgās sejas raupjie vaibsti, vēriņo acu skatiens zem kuplajām uzacīm. Viss koptēls pauž nesatricināmu enerģiju, personības nelokāmību mērķa sasniegšanā. Tādi cilvēki tolaik kaldināja Anglijas varenību



162. att. Dž. Reinoldss. *Admirāļa lorda Hitfilda portrets*. 1787–1788.

un panākumus cīņās. Admirālis simboliski tur rokā Gibraltāra cietokšņa atslēgas.

Reinoldss bija arī ievērojams angļu kultūras darbinieks, Literatūras kluba dibinātājs (1764), Londonas Karaliskās mākslas akadēmijas dibinātājs un tās pirmais prezidents (1768–1790). Ar Mākslas akadēmijas nodibināšanu Anglijā pirmo reizi tika radīta sava māksliniecišķās izglītības sistēma. Nozīmīgi ir arī Reinoldsa teorētiskie darbi (viņa "Runas", 1769–1790). Kā mākslas teorētiķis viņš bija tuvs klasicisma uzskatiem, aicināja studēt pagātnes mākslas mantojumu, it īpaši antīko un renesanses laika mākslu. Reinoldss atstāja lielu ietekmi uz sava laika

portreta žanra attīstību. Vairāki Reinoldsa portretglezniecības paņēmieni kļuva par būtisku turpmākās angļu glezniecības skolas iezīmi.

Otrs ievērojamākais angļu 18. gs. 2. puses gleznotājs un Reinoldsa jaunākais laikabiedrs bija *Tomass Geinsboro* (*Gainsborough*, 1727–1788). Arī viņš darbojās galvenokārt portreta žanrā. Geinsboro bija dzimis nelielā Safoklas pilsētīnā Sadberi vadmalas tirgotāja ģimenē. Sākumā viņš mācījās Londonā pie kāda franču tautības graviera, bet vēlāk turpat pie gleznotāja Frensisa Heimana. Savu radošo darbību viņš sāka ar ainavu gleznojumiem un tikai vēlāk pievērsās arī portretam. Geinsboro ļoti aizrāva mūzika, kas lielā mērā nosacīja viņa krāstoņu izvēli un visa gleznojuma it kā muzikālo plūdumu. Arī portretu gleznojumos viņš agri izveidoja savu īpatnēju kompozīcijas tipu. Geinsboro portretējamo parasti attēlo uz ainavas fona, pastaigājoties parkā vai atpūšoties. Viņa portretos arvien liela nozīme ir apkārtējās dabas tēlam, kas rada ideālu vidi portretējamā pārdomu un lirisku noskaņu pilnajam atveidam.

Geinsboro portretu gleznojumiem raksturīga izkļiedēta gaisma, kas laužas cauri viegliem mākoņiem, un valgā atmosfēra, kas apņem portretējamo. Geinsboro neakcentē figūru apjomus. Viņa portretos figūras šķiet apbrīnojami vieglas. Arī tie portreti, kas gleznoti iekšstelpās, atveidoti vieglā, plūstošā manierē ("*Hercogienes Boforas portrets*", 18. gs. 70. gadi, Sanktpēterburga, Ermitāža). Slaveno aktrisi Sāru Sidonsu Geinsboro glezno elegantā kostīmā, mierīgi sēdošu krēslā. Melnā platmale viegli apēno mākslinieces smalko seju. Tērpa gaišzilie,



163. att. T. Geinsboro. Aktrises Sāras Sidonsas portrets. 1784–1785.

skanīgie toņi viegli kontrastē ar šalles zeltaino nokrāsu un akcentē portretējamās izsmalcināto garīgo tēlu ("Aktrises Sāras Sidonsas portrets", 1784–1785, Londona, Nacionālā galerija).

Saviem portretu gleznojumiem Geinsboro pārsvarā izvēlas nedaudzus vēsus pamattoņus, iegūstot no tiem daudzveidīgas nianšes. Iemīļotu sudrabaini gaišzilu krāsoņu gammā gleznots arī populārais "Zilais puisēns" – bagātā angļu rūpnieka Batola dēls Džonatans (ap 1770, ASV, Sanmarīno, Hantingtona galerija). Portrets izceļas ar viegliem, gracioziem līniju ritmiem un harmoniski sabalsotu, vēsu kolorītu.

Geinsboro gleznojis dažādus portretus – gan visā augumā, gan līdz ceļiem vai



164. att. T. Geinsboro. Zilais puisēns. Ap 1770.

krūtīm, arī dubultportretus un grupu portretus, kuri brīžiem tuvojas sadzīviskā žanra gleznām. Geinsboro grupu portreti tajā laikā Anglijā bija ļoti iemīļoti. Mākslinieks tajos prata veiksmīgi izcelt attēloto cilvēku savstarpējās sirsnīgās attiecības, viņu tuvību dabai. Šo pieeju labi raksturo dubultportrets, kas ieguvis nosaukumu "Rīta pastaiga" (1785, Londona, Nacionālā galerija). Tajā pa vecu, ēnainu parku pastaigājas divi jauni cilvēki, jūsmodami par dabu. Šo tēlu tuvību un sirsnīgās jūtas mākslinieks raksturo ar viņu roku kustībām, savstarpējiem skatieniem un sejas izteiksmi.

Geinsboro ļoti mīlēja Anglijas dabu un visu mūžu gleznoja lauku ainavas. Viņš

attēlojis dažādus dabas motīvus dažādos gadalaikos – zeltainas druvas, biezi saaugušus meža nostūrus, gleznieciskus parkus, saules izgaismotas bērzu birzis ("*Dzirdināšanas vieta*", ap 1775–1777, Londona, Nacionālā galerija; "*Vezums ceļā uz gadatirgu*", 1786, Londona, Teita galerija). Geinsboro ainavu gleznojumi saista ar spilgto un patiesīgo dabas tēla uztveri, ar gaisa un gaismas reālistisku atveidojumu. Tie ievadīja angļu ainavu glezniecības lielos sasniegumus 19. gadsimtā.

Līdz pat 18. gs. beigām galveno vietu angļu tēlotājā mākslā ieņēma portrets. Reinoldsam un Geinsboro sekoja vesela plejāde jauno angļu portretu gleznotāju. Starp viņiem izcēlās *Džordžs Romnijs* (1734–1802) un *Džons Hopners* (1758–1810). Ainavas žanrā nozīmīgu vietu ieņēma *Ričards Vilsons* (1714–1782).

18. gs. nozīmīgus sasniegumus guva angļu akvareļglezniecība. Šajā laikā izveidojās patstāvīga angļu akvareļa skola. Tika izstrādāta oriģināla pludinājuma tehnika. Iemīļota bija gaiša un dzidra krāsu palete. Akvareļa tehnika bija īpaši izplatīta ainavas žanrā, kur tika sasniegta augsta meistarība atmosfēras nianšu un gaismas efektu attēlojumā. Izcilākie 18. gs. angļu akvarelisti bija *Pols Sendbijs* (1725–1809) un *Džons Roberts Kozenss* (1752–1799).

18. gs. Anglijā zināmus panākumus guva arī grafika, it īpaši metāla grebums. Angļu grafikai šajā laikā pilnībā piemita reproducējošs raksturs. Gravieri galvenokārt reproducēja angļu mākslinieku gleznas. Viņi pilnveidoja metāla grebuma tehnikas veidus, un tas deva iespēju atveidot gleznojuma tonālās attiecības. 18. gs. pēdējā trešdaļa bija angļu reproducējošās grafikas augstākā uzplaukuma laiks. Pēc tam 18. gs. beigās

sekoja tās noriets, ko sekmēja oriģinālā kokgrebuma attīstība.

Tēlniecības jomā Anglijā 18. gs. netika radīts nekas īpaši nozīmīgs, toties dekoratīvi lietišķās mākslas nozarē uzplauka metāla un stikla mākslinieciskā apdare, jo sevišķi porcelāna un fajansa māksla. Slaveni kļuva Džosajas Vedžvuda uzņēmuma īpašas fajansa masas izstrādājumi (vāzes, servīzes, tualetes piederumi). Šos izstrādājumus izgatavoja no tumši zilos, melnos vai zaļos toņos iekrāsotas fajansa masas, rotājumam izmantojot baltus reljefus, kuros redzami figurāli vai ornamentāli antīkās mākslas motīvi.

## 6. Vācijas māksla 17.–18. gadsimtā

Trīsdesmitgadu kara (1618–1648) rezultātā Vācija tika sašķelta daudzās sīkās valstiņās: karalistēs, hercogistēs, kūrfirstu īpašumos un atsevišķās brīvpilsētās. Šī sadrumstalotība stipri kavēja ekonomisko attīstību. Līdz ar to bija ierobežota celtniecība un jaunu arhitektūras formu veidošanās. Atpalika arī tēlotāja māksla. Lielākie panākumi tika gūti literatūrā un mūzikā, ko atbalstīja nelielo valstiņu galmi, kā arī Baznīca. Šajās jomās jau 17. gs., bet jo vairāk 18. gs. radās tādas izcilas personības kā J. S. Bahs, G. F. Hendelis, G. E. Lesings, J. V. Gēte, F. Šillers.

Nelielu rosmi Vācijas arhitektūrā varēja vērot tikai 17. gs. 2. pusē. Esošie valdnieki centās atdarināt Eiropas attīstītāko valstu valdniekus, tāpēc aicināja uz Vāciju ārzemju celtniekus un māksliniekus – galvenokārt no Francijas un Itālijas. Par valdošo kļuva

baroka stils, kam Vācijā piemita liela formu bagātība un sarežģītība, turklāt baroka formas bieži mijās ar rokoko motīviem. Tika celti jauni objekti gan pilsētās, gan ārpusētu rezidencēs. 17. gs. beigās un 18. gs. sākumā gandrīz vai katrs mazliet lielākas Vācijas valstiņas valdnieks prestiža nolūkā mēģināja savos valdījumos ierīkot mazu Versaļu. Visvairāk šādu piļu ar regulāriem parkiem un paviljoniem tika uzcelts Bavārijā, Saksijā un Prūsijā. Cēla arī baznīcas.

Bavārijā, Minhenes tuvumā, pirmās jauna veida reprezentatīvās pils uzcēla *Listheimā* (1684–1689) un *Šleisheimā* (1701–1727). Visgreznākā ārpusētas rezidence tika ierīkota uz rietumiem no Minhenes – *Nimfenburgā*. It īpaši plaši celtniecības un mākslinieciskās apdares darbi izvērās pēc tam, kad par Bavārijas galma arhitektu 1715. g. iecēla *Jozefu Efneru* (1687–1745), bet 1725. g. šurp atbrauca *Fransuā de Kiviljē* (1695–1769). Abi šie franču arhitekti atveda līdzī arī Francijā tolaik populāros rokoko stila paņēmienus un rotājuma motīvus. Baroka un rokoko stilā *Nimfenburgā* tika uzceltas vairākas pils un paviljoni. No tām visgreznākā bija *Amalienburgas pils* (1734–1739, arhit. F. de Kiviljē).

18. gs. 1. pusē jau sāka darboties arī vairāki vācu tautības arhitekti. Šajā laikā veidojās savdabīgs vācu baroka variants, kas atšķīrās no itāliešu un franču paraugiem. Uz ziemeļiem no Bavārijas, Frankonijā, darbojās viens no 18. gs. vācu baroka arhitektūras aizsācējiem – *Johans Baltazars Neimanis* (*Neumann*, 1687–1753), *Virzburgas arhibīskapa galma arhitekts*. Šā meistara izcilākais uzceltais objekts ir *Virzburgas arhibīskapa pils* (1719–1744). Tā ir apjomīga celtnie, kas sastāv no galvenā korpusa un sānu izvīrzījumiem, kuri no divām pusēm ietver atklātu pagalmu. Parka



165. att. J. B. Neimanis. *Virzburgas arhibīskapa pils*. 1719–1744.

pusē esošo 167 m garo fasādi atdzīvina kolonnas. Pirmajā stāvā tās ieturētas stingrās toskāniskā ordera formās, kas kontrastē ar otrā stāva korintisko kolonnu kapiteļiem un pārējo bagātīgo skulpturālo dekoru. Atbilstoši grezni veidotas arī pils iekštelpas, ko rotā plastiskais dekors. Sevišķi iespaidīgi risināts pils plašais vestibils ar divu laidu parādes kāpnēm. Vestibila griestu gleznojumu ("*Olimps un četras debespusēs*") veicis no Venēcijas ataicinātais gleznotājs Dž. B. Tjepolo. Tjepolo darinājis gleznojumus arī pils galvenajai zālei, kur attēlotas ainas no 12. gs. Vācijas ķeizara Frīdriha I Barbarosas dzīves. Neimanis projektējis un cēlis arī *Vernekas pili* (1737), tāpat izveidojis *Virzburgas arhibīskapa pili* līdzīgu kāpņu vestibilus Bruhāles (1733) un Brīlas (1748) pils. Neimanis ir arhitekts arī vairākām reprezentatīvām kulta celtnēm, no kurām īpaši izceļas *Virzburgas Svētceļnieku baznīca* (1743–1772).

Otrs izcils vācu baroka un rokoko meistars bija *Mateuss Dāniels Pepelmanis* (*Pöppelmann*, 1662–1736), kurš darbojās Saksijā. Pepelmaņa galvenais projektētais



166. att. M. D. Pepelmanis. Drēzdenes Cvingers. 1711–1722.

un celtais objekts ir t. s. *Drēzdenes Cvingers* (1711–1722). Tolaik Saksijas kūrfirsts Frīdrihs Augusts bija iecerējis atjaunot savu ugunsgrēkā cietušo rezidenci Drēzdenē lai tā greznībā pārspētu visu Eiropu. Šo uzdevumu viņš uzticēja savam galma arhitektam Pepelmanim, kas pirms tam ilgāku laiku bija uzturējies Romā un iepazinies ar itāliešu baroka dižmeistara Bernīni projektētajām celtnēm. Jauno pils ansambli tika nolemts celt pie Drēzdenes nocietinājuma vaļņiem – cvingera<sup>1</sup> tuvumā.

Pepelmaņa celtā ansambla centrā ir parādēm un svētku ceremonijām paredzēts pagalms, ko apņem pa pagalma garenasi un tā stūros izvietoti reprezentatīvās, greznās formās ieturēti divstāvu paviljoni, kurus savieno stiklotas vienkāršas arku galerijas. Paviljonus rotā ažūri torņi, ko noslēdz sīpolveida kupoli. Paviljona ēkas savā konstruktīvajā uzbūvē ir vieglas un gaišas. Tās gan no ārpuses, gan iekšpuses klāj bagātīgs plastisks rotājums. Ārpusē no pirmā stāva pilastriem it kā izaug cilvēku torsi, tā paši pilastri pārvēršas par hermām un kariatīdēm, kas balsta antablementu. Uz otrā stāva antablementa novietotas daudzas statujas.

Šā ekspresīvā, pat mazliet groteskā skulpturālā dekora autors ir Pepelmaņa palīgs, austriešu tēlnieks *Baltazars Permosers* (*Permoser*, 1651–1732), kurš 1711.–1718. g. piedalījās Drēzdenes Cvingera pils plastiskā dekora izveidē. Viņš bija mācījies Zalcburgā un Vīnē, kādu laiku darbojies Itālijā un uzņēmis sevī spēcīgas itāliešu baroka ietekmes.

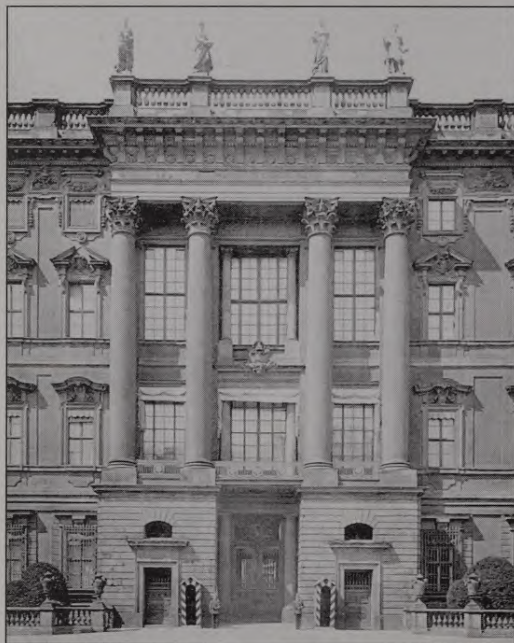
18. gs. 1. pusē Drēzdenē tika uzcelti vēl divi lieli arhitektūras objekti. Tā ir *Galma (katoļu) baznīca* (1738–1751), ko projektējis itāliešu arhitekts *Gaetano Kjavēri* (1689–1770). Baznīca izceļas ar būvformu

monumentalitāti un itāliešu arhitektūrai raksturīgo bagātīgo skulpturālo dekoru. Ēkas fasādes šķēļ pilastri. Augstās balustrādes, kas aizsedz jumtu, noslēdzas ar statujām. Celtnēi piekļaujas slaidis vairākpakāpju zvanu tornis. Ar grezno Galma baznīcu kontrastē gan būvformās, gan dekorā visai atturīgā *Sv. Dievmātes (luterāņu) baznīca* (*Frauenkirche*, 1726–1743). Šā dievnama arhitekts ir *Georgs Bērs* (1666–1738). Pēc plāna tā ir centriska celtne, kuras iekšienē izvietoti astoņi monumentāli stabi, uz kuriem balstās kupols un vairākstāvu luktas. Baznīcas ēka, ieskaitot kupolu, bija apšūta ar vietējo kaļķakmeni, tāpēc izskatījās, it kā tā būtu izkalta no viena akmens bloka. Drēzdenes *Sv. Dievmātes baznīca* bija viena no raksturīgākajām vācu baroka posma celtnēm.<sup>2</sup>

Sākot ar 17. gs. beigām, līdzās Bavārijai un Saksijai par nozīmīgu kultūras centru izveidojās arī Prūsija ar galveno pilsētu – Berlīni. Prūsijas galma arhitekts 18. gs. sākumā bija *Andrēass Šlīters* (*Schlüter*, 1664–1714). No 1694. g. viņš darbojās Berlīnē, kur pabeidza jau agrāk šeit iesākto *Arsenāla ēkas* būvi. Pēc ārējās izveides Arsenāls ir klasicisma stila celtne, kam piemīt liela kompozicionāla skaidrība un izsvartas proporcijas. Šlīters bija ne tikai arhitekts, bet arī izcilākais vācu vēlā baroka posma tēlnieks. Tāpēc savām projektētajām un celtajām ēkām viņš pats darināja arī

<sup>1</sup> *Cvingers* – cietokšņa vaļņu ķīļveida izvirzījums, kas tulkojumā nozīmē – sprosts, lamatas. Šāds izvirzījums bija bīstams uzbrūkošam ienaidniekam. No šā vārda "cvingers" savu nosaukumu vēlāk ieguva arī nocietinājumu priekšā uzceltais pils ansamblis. Otrā pasaules kara laikā Cvingers tika nopostīts, tagad uzcelts no jauna.

<sup>2</sup> Pēc baznīcas sagrāves Otrā pasaules kara laikā tā vairs nav atjaunota.



167. att. A. Šlīters. *Berlīnes Karaļa pils dienvidu fasāde. Fragments. 1698–1706.*

skulpturālo dekoru. Skulpturālā apdare Berlīnes Arsenālam (1698) ir dinamiska un mākslinieciski izteiksmīga. Ēkas galvenā fasāde bagātīgi papildināta ar plastiskiem cilņiem, kuru galvenie motīvi ir kara trofejas, kas stāsta par vācu kaujas ieroču slavu. Sevišķi izteiksmīgi ir pagalma pusē esošais rotājums – mirstošo karavīru maskas, kas pauž izmisumu, naidu, ciešanas un atgādina kara šausmas.

1698. g. Šlīters uzsāka pārbūvēt un paplašināt *Karaļa pili Berlīnē*, kur viņa izstrādātais projekts tomēr tika īstenots tikai daļēji. Šlīters uzcēla trīs korpusus, kas ietver iekšējo pagalmu, un izveidoja vairākus jaunās pils interjerus, piemēram, veica Lielās troņa zāles, kā arī citu reprezentatīvo telpu plastisko apdari. Vissavdabīgāko risinājumu ieguva pils dienvidu fasāde ar

tās smagnējām un impozantajām formām, parādes kāpnēs, kā arī šīm kāpnēm blakus esošās reprezentatīvās zāles.

Šlīters uzstādīja pils galvenās fasādes priekšā arī monumentālu bronžā lietu Brandenburgas kūrfirsta Frīdriha Vilhelma jātnieka statuju "*Lielais kūrfirsts*" (1703). Šajā statujā tēlnieks centies sniegt gudra un barga valdnieka tēlu. Jātnieks tērpts antīkās drānās, greznu parūku galvā. Prūsijas valdnieks cēli sēž zirgā, kas lēni soļo. Tas ir cildenas patētikas piestrāvots tēls. Pieminekļa postamentu grezno lielas, dekoratīvas volūtas un važās iekaltu vergu figūras, kas simbolizē Prūsijas absolūtisma uzvaru. Kā atzīst daļa mākslas zinātnieku, tēla idejas veidošanos ietekmējis franču tēlnieka Žirardona agrāk radītās Francijas karaļa Luviķa XIV statujas paraugs.

1713. gadā Krievijas cars Pēteris I uzaicināja Šlīteru uz Pēterburgu, kur viņš drīz vien, tikko paspējis uzsākt darbu, nomira.

Visu 18. gs. 1. pusi Prūsijas karaļi izvērta celtniecību Berlīnē un tās piepilsētu rezidencēs – *Šarlotenburgā* un *Potsdamā*. Sākot ar 18. gs. 40. gadiem, Prūsijas karalisko piļu un parku pārzinis bija arhitekts *Georgs Venceslauss fon Knobelsdorfs* (*Knobelsdorff*, 1699–1753). Šā arhitekta daiļrade bija neviengabalaina un jau atspoguļoja vācu arhitektūras stilistiskā lūzuma posmu – pāreju no baroka uz klasicismu. Vairākām Knobelsdorfa celtnēm fasādes veidotas izteiktā klasicisma garā, bet iekštelpas, pakļaujoties galma modes prasībām, arvien vēl darinātas rokoko stilā. Viena no šādām nozīmīgām Knobelsdorfa projektētām celtnēm ir *Berlīnes Operas teātra ēka* (1743), lielākais tālaika operteātris Eiropā. Celtnes fasāžu arhitektoniskais veidojums ir stingrs un vienkāršs, tās



168. att. G. V. fon Knobelsdorfs. *Sansusī pils* Potsdamā. 1745–1747.

galveno fasādi rotā vienīgi korintiska ordera portiks. Iekštelpas turpretim risinātas, bagātīgi izmantojot rokoko stila atribūtiku. Rokoko garā ieturēti arī pārējo Knobelsdorfa celto ēku interjeri. Tāda ir arī *Zelta galerija* un citas Šarlotenburgas pils telpas.

Izcilākais Knobelsdorfa darbs ir *Sansusi*<sup>1</sup> pils karaļa dārzā Potsdamā (1745–1747). Tā ir neliela, gracioza, proporcijās ļoti izsvartā vienstāva ēka. Pils galvenās fasādes centrā ieplānota eliptiskas formas rotunda, ko sedz kupols. No rotundas, kas veido galveno zāli, uz abām pusēm izvietojas reprezentatīvu telpu anfilādes ar greznu, izsmalcinātu iekšējo apdari. Pils fasādēs pilastru vietā kārtojas atlantu figūras, kas atgādina Drēzdenes Cvingera pils hermas. Atlanti izvietoti starp lielajiem, augstajiem logiem, kas stiepjas gandrīz visas ēkas augstumā un beidzas augšā ar pusaploces noslēgumu.

18. gs. 2. pusē Vācijas arhitektūrā un tēlotājā mākslā pārsvaru guva klasicisma formas. Kā jau iepriekš minēts, liela nozīme klasicisma attīstībā visas Eiropas mākslā bija J. J. Vinkelmanā (1717–1768) teorētiskajai darbībai, it īpaši viņa apcerējumam "Senatnes mākslas vēsture", kas iznāca 1764. gadā. Vinkelmanis mākslas attīstību analizē balstījās uz racionālistisku metodoloģiju, saistot antīkās mākslas uzplaukumu ar grieķu pilsētvalstu sabiedriskajiem apstākļiem. Mākslas darbu pētišanai viņš izmantoja salīdzināmo metodi. Joprojām spēcīga ietekme uz Vācijas arhitektūras un tēlotājas mākslas procesiem bija Francijai, kur antīkās senatnes studēšana bija uzsākta jau agrāk.

<sup>1</sup> *Sansusi* (fr. *sans souci*) tulkojumā nozīmē "bez rūpēm". Tā šo pili nosaucis Prūsijas karalis Frīdrihs II, kurš sevi uzskatīja par franču filozofijas un mākslas lielu cienītāju.

Tāpēc 18. gs. pēdējā ceturksnī arī Vācijā klasicisms ieguva konsekventu raksturu.

Šajā laikā Berlīnē darbojās divi ievērojami arhitekti. Tie bija *Karls Gontards* (*Gontard*, 1731–1791) un *Karls Gothards Langhanss* (*Langhans*, 1732–1808). Gontarda ievērojamākās projektētās celtnes bija dekoratīvi torni, kas veiksmīgi iekomponēti vienā no centrālajiem Berlīnes ansambļiem. Langhanss savukārt uzcēla Berlīnē slavenos *Brandenburgas vārtus* (1788–1791), kas ieturēti ļoti lakoniskās un svinīgās arhitektoniskās formās. Par paraugu šai celtni arhitekts izmantojis Senās Grieķijas Atēnu Akropoles propilejus, kur ieeju veido monumentāla kolonāde, bet kolonādei abās pusēs simetriski piekļaujas portiki.

18. gs. Vācijas tēlotājā mākslā pārsvarā attīstījās glezniecība, galvenokārt portreta žanrs un monumentāli dekoratīvā glezniecība, kas stipri ietekmējās no Tjepolo Vācijā gleznotajiem darbiem. Lielākā rosme sākās 18. gs. 2. pusē, kad Vinkelmanā teorētisko darbu ietekmē radās interese par antīkajiem paraugiem.



169. att. K. G. Langhanss. *Brandenburgas vārti Berlīnē*. 1788–1791.

Spilgtākais klasicisma ideju paudējs vācu glezniecībā bija *Antons Rafaels Mengss* (*Mengs*, 1728–1779), gleznotājs un mākslas teorētiķis. Viņa mākslinieciskajai darbībai bija nozīme ne vien Vācijā, bet arī visā Eiropā. Mengss bija dzimis Saksijā, bet ilgus gadus dzīvojis Romā, kur ieņēma Sv. Lūkas akadēmijas direktora posteni, vēlāk darbojās arī Neapolē un Spānijā. Mengsa māksliniecisko uzskatu veidošanās gaitā liela loma bija viņa draudzībai ar Vinkelmani. Mākslinieka daiļradē antikā skaistuma ideāli apvienojās ar 17. gs. Boloņas akadēmijas pārstāvju glezniecības sistēmu.

Mengss pievērsās galvenokārt reliģiskai, mitoloģiskai un vēsturiskai tematikai. Par raksturīgāko šā mākslinieka darbu tiek uzskatīta kompozīcija "*Parnass*"<sup>1</sup> (1761), kurā attēlotas idealizēti skaistas ainas no sengrieķu mitoloģijas. Šo freskas tehnikā veikto gleznojumu Albāni villai (Romā) mākslinieks traktējis kā stājgleznu, atsakoties no tolaik monumentālajā glezniecībā raksturīgās telpiskuma ilūzijas. Mengsa daiļradi, kurā lielu vietu ieņem idealizētu mitoloģisko tēlu kailfigūras, labi raksturo arī viņa glezna "*Parīda tiesa*" (1779, Sanktpēterburga, Ermitāža), kur attēlots, kā Trojas valdnieka dēls Parīds izvēlas skaistāko no dievietēm.<sup>2</sup>

Mākslinieks darinājis arī portretus, no kuriem nozīmīgākie ir tie, kuros portretēti

personiski tuvi cilvēki. Tajos ļoti patiesi un reāli attēlota portretējamā personība un individuālā savdabība ("*J. J. Vinkelmana portrets*", ap 1761, Krakova, Nacionālais muzejs; "*Pašportrets*", 1779, Berlīne, Valsts muzejs). Mengss sarakstījis arī teorētisku darbu "*Pārdomas par skaistumu un gaumi glezniecībā*" (1762).

Ar 18. gs. 2. pusi lielāku izplatību Vācijā sāka gūt sadzīviskais žanrs un intīmais portrets, kurš tagad izvirzījās pretstatā baroka posmā koptajam reprezentatīvajam portretam. Reizēm sadzīviskajā žanrā ieskanas arī laikmeta sociālie konflikti. Par izcilāko šā laika vācu mākslinieku tiek uzskatīts *Daniēls Hodoveckis* (*Chodowiecki*, 1726–1801). Viņš pēc izcelsmes bija polis, dzimis Gdaņskā (Dancigā) maizes tirgotāja



170. att. A. R. Mengss. *Pašportrets*. 1779.

<sup>1</sup> P a r n a s s – kalnu masīvs Grieķijas vidienē. Pēc sengrieķu mitoloģijas šis kalns bija dieva Apollona un mūzu dzīvesvieta.

<sup>2</sup> Kā vēsta mīts, Zevs licis Parīdam izšķirt Hēras, Atēnas un Afrodītes strīdu par to, kura no viņām skaistākā. Parīds zelta ābolu ar uzrakstu "Visskaistākajai" pasniedzis Afrodītei. Ar to viņš ieguvis Afrodītes labvēlību, un viņa palīdzējusi Parīdam nolaupt Spartas valdnieka Menelāja skaisto sievu Helenu. Šis notikums tad arī bijis pr iemeslu Trojas karam.



171. att. D. Hodoveckis. *Mākslinieka ģimene*. 1771.

ģimenē. Profesionālo izglītību viņš bija ieguvis pašmācības ceļā. Neatļaidīgs darbs un mīlestība uz mākslu ļāva Hodoveckim gūt labus panākumus. 1743. g. viņš pārcēlās uz Berlīni, kur vēlāk ieņēma Berlīnes Mākslas akadēmijas direktora posteni.

Lielākie panākumi Hodovecka daiļradē saistīti nevis ar glezniecību, bet gan ar gravīras mākslu un zīmējumu. Apgaismības ideju garā viņš spalvas un tušas zīmējumu sērijās ar dziļām simpātijām attēlojis vienkāršo ļaužu dzīvi ("*Pie galdnieka*", "*Pie grāmatiespiedēja*", abi ap 1790), kā arī birģeru vidi. Liela sirsnība strāvo no ofortā darinātā grupas portreta "*Mākslinieka ģimene*" (1771).

Te redzams pats mākslinieks, kurš skicē pie galda sapulcējušos ģimeni – sievu un bērnus. Ļoti emocionāli atveidota telpas atmosfēra, draudzīgā noskaņa, kāda valda ģimenē, ikviena ģimenes locekļa individuālie vaibsti. Angļu mākslinieka Hogārta ietekmē arī Hodoveckis radījis daudzus ofortus moralizējošā skatījumā. Tādas ir ofortu sērijas "*Netikles dzīve*" un "*Netikļa dzīve*" (abas 1771).

Pie Hodovecka nozīmīgākajiem darbiem pieder viņa smalkā oforta tehnikā darinātās ilustrācijas izcilo franču un vācu apgaismotāju (Voltēra, Ž. Ž. Ruso, P. Bomaršē, G. E. Lesinga, J. V. Gētes u. c.)

darbiem (piemēram, Gētes "Jaunā Vertera ciešanas", Lesinga "Minna fon Barnhelma"). Tajos rūpīgi izsekota sižeta līnija, sniegts trāpīgs personāžu raksturojums. Smalkais oforta izpildījums ļauj izteiksmīgi atveidot gan telpu, gan krāsu nianses. Tie sniedz spilgtas tālaika Vācijas dzīves ainas. Nozīmīgi ar saviem reālistiskiem dzīves vērojumiem ir arī Hodovecka zīmējumi albumam "*Brauciens no Berlīnes uz Dancigu*" (1773, Berlīne, Valsts muzejs; Drēzdenes gleznu galerija). Tie darināti pēc dabas un paver spilgtu ieskatu tālaika Vācijas dzīves norisēs. Hodovecka daiļradei bija liela nozīme vācu mākslas reālistisko tradīciju turpmākajā attīstībā.

18. gs. 2. pusē ievērojamākais vācu portreta žanra pārstāvis bija *Antons Grafs* (*Graff*, 1736–1813). Viņš bija dzimis Šveicē, kur arī apguva mākslinieka profesiju, bet lielāko mūža daļu (no 1766) nostrādāja Vācijā un kļuva par īstu vācu mākslas pārstāvi. Bija Drēzdenes Mākslas akadēmijas profesors, arī Prūsijas karaļa galma gleznotājs. Grafs atstājis lielu skaitu gan gleznotu (ap 1500), gan zīmētu (ap 300) portretu. Vislielākā mākslinieciskā un ikonogrāfiskā vērtība ir Grafa darinātajiem vācu kultūras darbinieku – mākslinieka laikabiedru (F. Šillera, G. E. Lesinga, J. G. Herdera u. c.) portretiem. Tajos labi atklātas gan portretējamo individuālās iezīmes, gan viņu garīgās dzīves satvars. Bieži modeļi tiek gleznoti savā ierastajā vidē – pie molberta, lasām grāmatu vai spēlējot lomu.

## 7. Baroks un klasicisms Krievijā (18. gs.)

Septiņus gadsimtus turpinājās senkrievu mākslas posms, kas bija cieši saistīts ar Bizantijas tēlotājas mākslas un celtniecības tradīcijām. Tikai 18. gadsimts līdz ar cara Pētera I reformām ienesa Krievijas kultūras dzīvē jaunu, krasu lūzumu. Šajā laikā visa Krievijas kultūras dzīve strauji pievērsās laicīgiem principiem, kas balstījās uz pārējo Eiropas zemju pieredzi, kura bija uzkrāta visā garajā pēcrenesanses posmā gan zinātnē, gan mākslā, gan celtniecībā. Sākot ar 18. gs., krievu arhitektūra un tēlotāja māksla iekļāvās Eiropas zemēs notiekošajā kultūras attīstības procesā.

### Jaunais celtniecības vēriens

Arhitektūrā tika apgūta jaunākā Rietumeiropas pilsēt būvniecības un celtniecības pieredze, uz ko mudināja arī jaunie Krievijas apstākļi. Bija uzdevums uzcelt jaunu, reprezentatīvu galvaspilsētu, paplašināt un labiekārtot vecās pils, celt jaunas rūpniecības un administratīvās, kā arī dzīvojamās ēkas. Līdz ar to Krievijas arhitektūra ieguva iepriekš nepazīstamus administratīvo un ražošanas ēku tipus, parādījās līdz tam nebijušu piļu un parku kompleksi. Kulta celtnu arhitektūrā līdztekus izplatītajai krusta kupola baznīcai parādījās bazilikas tipa celtnes. Mainījās arī pilsētu dzīvojamo namu un lauku muižu ēku celtniecība. Pilsētās dzīvojamo ēku masu būvniecībā valsts ieviesa paraugtipus pēc kārtu principa, nosakot, kādām jābūt dzīvojamām ēkām bagātajiem un turīgajiem, kādām – trūcīgajiem iedzīvotāju slāņiem. Kardinālas pārmaiņas skāra arī ēku

konstruktīvos principus un plānojuma struktūras. Konsekventi tika ieviesta orderu arhitektūra, kas līdz tam Krievijā bija sastopama tikai kā atsevišķi tās motīvi. Šī orderu arhitektūra Krievijā sākotnēji pārsvarā ienāca baroka stila formās.

Tēlotājā mākslā parādījās jauni žanri, tādi kā ainava, sadzīviskais, vēsturiskais žanrs, laicīgā monumentālā glezniecība. Parādījās jauni portreta žanra tipi.

Lai visus šos uzdevumus veiktu, uz Krieviju lielā skaitā tika aicināti ārzemju speciālisti – arhitekti un mākslinieki. Savukārt uz ārzemēm mācīties sūtīja daudzus apdāvinātus krievu jauniešus, kuri pēc mācībām atgriezās dzimtenē un izvērsa šeit savu darbību. Ievērojamākie no ārzemēm 18. gs. 1. pusē iebraukušajiem speciālistiem bija arhitekti Ž. B. Leblons un D. Trezīni, arhitekts un tēlnieks A. Šlīters, kā arī tēlnieks B. K. Rastrelli un viņa dēls arhitekts F. B. Rastrelli.

Jaunie pilsētībūvniecības un celtniecības principi Krievijā visuzskatāmāk izpaudās jaunās, 1703. gadā nodibinātās galvaspilsētas Sanktpēterburgas plānojumā un celtniecībā. Pēterburgas plānojuma pamatā lika regulāras pilsētas principus. Tos izstrādāja franču arhitekts *Žans Batists Leblons* (*Leblond*, 1679–1719), kas ieradās Krievijā 1716. gadā. Jaunais plāns tapa pēc renesanses teorētiķu izstrādātās "ideālās pilsētas" paraugiem. Tas bija iecerēts kā milzīga elipse, kuras vidū pletās laukumi un savstarpēji perpendikulāras ielas. Pilsētas centru bija paredzēts izveidot Vasilija salā. Lai gan šis plāns netika īstenots, tomēr pilsētas plānojuma regularitātes princips, tāpat tās viengabalainības un ansambļu izveide saglabājās. Tāpat stingri ar Pētera I pavēli bija noteikts, ka jauncelto ēku fasādes

nedrīkst pārkāpt ielu sarkano līniju (līdz tam Krievijas pilsētās ēkas cēla, izvietojot tās dziļi pagalmos, aiz dažādām



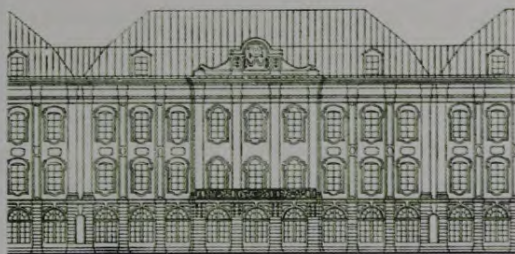
172. att. D. Trezīni. Sv. Pētera un Sv. Pāvila katedrāle Sanktpēterburgā. 1712–1733.

saimniecības būvēm). Leblons piedalījās arī ārpuslētās rezidences Pēterhofas plānošanā un tās Lielās pils celtniecībā, kā arī Vasaras dārza plānošanā un izveidē.

Vislielākā nozīme jaunās arhitektūras ieviešanā Krievijā bija *Domeniko Trezīni* (*Tresini*, ap 1670–1734). Trezīni bija dzimis Šveicē, Lugāno tuvumā. No 1703. g., Pētera I ataicināts, viņš līdz pat mūža galam nepārtraukti darbojās Sanktpēterburgā. Šeit viņš uzcēla daudzas dažādas nozīmes ēkas, piedalījās Sanktpēterburgas plānošanā, izstrādāja pēc Pētera I norādījuma dzīvojamo namu, piļu, kulta un sabiedrisko ēku tipveida paraugus dažādām pilsētām un dažādu iedzīvotāju slāņu vajadzībām.

Pirmais nozīmīgākais Trezīni celtais objekts bija Pētera I *Vasaras pils Sanktpēterburgā* (1710–1714). Tās būvformas, tāpat kā visām Pētera I laika celtnēm, ir vienkāršas un lietīškas. Vasaras pils ir divstāvu ēka ar četrstūra plānojumu un augstu jumtu. Ēkas fasādes atdzīvina tikai logu apmales un cilņi, kas izvietoti starp pirmā un otrā stāva logiem (A. Šlītera darbs). Iekštelpu apdarei izmantotas kokā grieztas cilņu kompozīcijas un apgleznotas keramikas plāksnes. Pie pils esošais dārzs ar strūklakām un skulptūrām ir viena no pirmajām regulāro parku kompozīcijām Krievijā.

Ievērojamākais Trezīni darbs ir *Sanktpēterburgas Pētera un Pāvila cietokšņa plānojums un izbūve* (1712–1733). Tā centrā ir *Sv. Pētera un Sv. Pāvila katedrāle*, viena no nozīmīgākajām Pētera I laika celtnēm. Tās plānojuma pamatā – trīsjomu bazilika. Izteismīgākā katedrāles daļa ir tās dinamiski augšupietieciņš, 100 m augstais zvanu tornis. Tornis ar savu zeltīto smaili bija iecerēts kā Nevas krastos izvērsts apbūves dominante un kā Krievijas absolūtās monarhijas simbols.



173. att. D. Trezīni. *Divpadsmit kolēģiju nams Sanktpēterburgā*. 1721–1742. Uzbūves shēma.

Pie nozīmīgākajiem Trezīni projektētajiem celtniecības objektiem pieder arī *Divpadsmit kolēģiju nams* (1721–1742, tag. Sanktpēterburgas Universitātes ēka). Celtnes pabeigšanā piedalījās arī M. Zemcovs un Dž. Trezīni. Tā ir liela administratīva ēka, kuras garumā stipri izstiepto korpusu veido 12 sekcijas. Katra sekcija plānota kā relatīvi patstāvīgs būvķermenis ar savu fasādes izvirzījumu, kas augšā noslēdzas ar atiku un barokālu frontonu. Sākotnēji katru sekciju sedza arī atsevišķs četru šķautņu mansarda jumts. Šim Trezīni projektētajām ēkām ir skaidrs regulārs plānojums, atturīgs dekors. Sienas parasti šķēļ tikai pilastru vai lizēnu, kas nedod asus gaismēnu kontrastus. Izmantots stingru ordera elementu savienojums ar barokam tipiskām detaļām.

Plašu darbību izvērta arī vietējie krievu arhitekti – M. Zemcovs, I. Korobovs un P. Jeropkins. Daudzpusīga bija *Mihaila Zemcova* (1688–1743) jaunrade. Sākumā viņš piedalījās Trezīni projektēto būvobjektu īstenošanā, vēlāk darbojās patstāvīgi. Zemcovs koordinēja visā valstī dzīvojamo ēku celtniecību, bija daudzu Sanktpēterburgas civilo un kulta ēku autors.

*Ivans Korobovs* (1700/01–1747) tika 1718. g. nosūtīts uz Holandi mācīties civilo arhitektūru un celtniecības tehniku.

Atgriezies Sanktpēterburgā, viņš aktīvi iesaistījās Admiralitātes ēkas rekonstrukcijā. Pēc Korobova projekta tika pārveidota ēkas centrālā daļa, kuras lakoniskās fasādes labi harmonēja ar torni un tā spēcīgo, izteismīgo zeltīto smaili (1732–1738).<sup>1</sup> Līdzās Sv. Pētera un Sv. Pāvila katedrāles tornim šī Admiralitātes smaile kļuva par otru pilsētas orientējošo dominanti, uz kuru, pēc Korobova ieceres, tika virzīta trīs lielāko Sanktpēterburgas prospektu satece.

Arī *Pjotrs Jeropkins* (ap 1698–1740) piederēja pie tiem krievu jauneklēm, kurus Pēteris I sūtīja mācīties uz ārzemēm. Atgriezies no Itālijas, viņš iesaistījās Sanktpēterburgas celtniecības darbos. No 1737. g. Jeropkins bija "Sanktpēterburgas izbūves komisijas" loceklis, un viņam bija liela loma Sanktpēterburgas, it īpaši tās centrālās daļas plānojuma izstrādē, kas tika veikta 1737. g. pēc milzīgajiem ugunsgrēkiem. Jeropkins bija ļoti izglītots cilvēks; viņš pārtulkoja krieviski A. Palladio "Četras grāmatas par arhitektūru", turklāt viņa vadībā tika sastādīts pirmais krievu arhitektūras un celtniecības zinātniskais kodekss – "Arhitektūras ekspedīcijas uzdevumi".

Pēc Pētera I nāves (1725) viņa aizsāktā administratīvo un rūpniecības ēku plašā celtniecība pieklusa. Sākot ar 18. gs. 40. gadiem, Krievijas arhitektūrā iezīmējās jauns posms, kurā ar milzīgu vērienu tika īstenota greznu piļu celtniecība. Šajā celtniecībā atspoguļojās Krievijas impērijas pieaugošā varenība un augstāko galma aprindu bagātība, jo tās bija lielo piļu ansambļu pasūtītājas. Šajā laikā izvērsās arhitekta *Frančesko Bartolomeo Rastrelli* (*Rastrelli*, 1700–1771) darbība, kas bija

galvenokārt saistīta ar Sanktpēterburgas un tās ārpuspilsētas piļu un parku ansambļu radīšanu. Pēc izcelsmes F. B. Rastrelli bija itālietis, kurš Sanktpēterburgā ieradās 1716. g. kopā ar tēvu – arhitektu un tēlnieku Bartolomeo Karlo Rastrelli. Profesionālo izglītību viņš bija ieguvis pie tēva, ar kuru kopā arī projektēja savas pirmās celtnes. No 1738. g. līdz 1763. g. F. B. Rastrelli bija Krievijas galma virsarhitekts.

Pirmais patstāvīgais Rastrelli darbs bija *Pēterhofas pils ansambļa pārbūve*. Šo ansambli sāka celt jau Pētera I laikā. 1714.–1717. g. tur tika uzcelts Monplezīrs un lielā Pēterhofas mūra pils (1728), ko projektēja vācu arhitekts un tēlnieks A. Šlīters. Pēterhofa jau sākotnēji bija iecerēta kā milzīgs regulāru parku komplekss ar daudzām ēkām, skulptūrām un strūklakām. Ansambļa centrā bija iecerēta *Lielā strūklaku kaskāde* grandiozu kāpņu ietvarā. 40. gados Rastrelli uzsāka Pēterhofas ansambļa pārbūvi, ievērojami pastiprinot tajā barokālo greznību. Lielās pils pārbūves darbi notika laikā no 1747. g. līdz 1752. gadam.

No pārējiem lielākajiem Rastrelli projektētajiem objektiem jāmin *Lielā (Katrīnas) pils Carskoje Selo* (1752–1757, tagad Puškina), kā arī *Ziemas pils* (1754–1762) un *Smoļņija klostera ansamblis* (sāks celt 1748. g.) Sanktpēterburgā. Iepriekšējā Carskoje Selo pils sastāvēja no diviem nelieliem korpusiem, kurus savā starpā savienoja vienstāva galerijas. Rastrelli šos vecās pils korpusus prasmīgi iekļāva jaunajā ēkā kā rīzālitus, bet galerijas paaugstināja visas ēkas augstumā. Tā radās milzīgā pils ēka, kuras fasāde stiepās 300 m garumā. Kā no ārpuses, tā iekšpuses Katrīnas pilij piemīt ārkārtīgi liela dekoratīvās apdares bagātība un izdoma. Pils fasādes sienas ieturētas gaišzīlā profilkrāsājumā; uz tā fona izceļas liels skaits baltu kolonnu, starp kurām izvietotas

<sup>1</sup> Kad 19. gs. sākumā Admiralitātes ēku vēlreiz pārbūvēja, Korobova radītā smaile tika iekļauta jaunajā kompozīcijā.



174. att. F. B. Rastrelli. *Lielā (Katrīnas) pils Carskoje Selo. 1752–1757.*

skulpturālas figūras un plastiskas ziedu vītnes. Pils jumts bija zeltīts. Virs balustrādes, kas ietvēra jumtu, pacēlās zeltītas skulpturālas figūras un dekoratīvi veidojumi.

Iekštelpu dalījums kārtojās pa garenasi, tā radot daudzu greznu parādes zāļu amfilādes. Arī iekštelpās dominēja zelts un baltā krāsa. Tās rotāja neskaitāmas amoru figūriņas, izsmalcinātas formas kartušas un volūtas, kas viss atspoguļojās daudzajos spoguļos.<sup>1</sup>

Atšķirībā no Katrīnas pils garumā stipri izstieptā būvķermeņa *Ziemas pils* pēc plāna tika iecerēta kā noslēgts četrstūris, kas vēlāk kļuva par Pils laukuma ansambļa galveno

<sup>1</sup> Otrā pasaules kara laikā Katrīnas pils tika stipri izpostīta. Tagad, pateicoties daudzu izcilu meistaruru pūlēm, tā atkal atjaunota.

sastāvdaļu. Visas četras ēkas fasādes risinātas atšķirīgi. Piemēram, dienvidu fasādē, kas iziet uz Pils laukumu un kur atrodas parādes ieeja pagalmā, tiek spēcīgi plastiski akcentēta centrālā daļa. Turpretim fasāde, kas vērsta pret Ņevas upi, ieturēta mierīgos ritmos, to rotā vienmērīgi kārtota kolonāde, kas labi izceļ ēkas būvmasu horizontālo plūdumu.

No kulta celtnēm minams Rastrelli izstrādātais *Smoļņija ansambļa projekts* (ansambli 19. gs. 1. trešdaļā pabeidza arhitekts V. Stasovs). Rastrelli uzceltā *Smoļņija katedrāles ēka* pēc plāna ir krusta kupola celtnē ar pieciem kupoliem. Ēka ieturēta barokālās formās ar Rastrelli raksturīgo bagātīgo dekoru.



175. att. F. B. Rastrelli. Ziemas pils Sanktpēterburgā. 1754–1762.

18. gs. 60.–70. gados Krievijas arhitektūrā sākās pāreja no baroka uz klasicismu. Šim stilam raksturīgais pilsoniskais patoss visspilgtāk atklājās pilsētu jaunajos plānojumos un sabiedrisko ēku celtniecībā. Izvērsās kā vietējo arhitektu (V. Baženova, M. Kazakova, A. Kokorinova), tā arī no ārzemēm ataicināto meistarū (A. Rinaldi, Ž. B. Valēna-Delamota, Č. Kamerona, Dž. Kvarengi u. c.) darbība. Sanktpēterburgā, Maskavā, tāpat arī daudzās citās Krievijas pilsētās tika celti gan jauni, atsevišķi arhitektūras objekti, gan veseli ansambļi.

Ap 1760. g. sākās no Francijas atbraukušā arhitekta *Žana Batista Valēna-Delamota*

(*Vallin de la Mothe*, 1729–1800) darbība. Ar šā meistara vārdu saistītas tādas ievērojamas celtnes Sanktpēterburgā kā *Lielā Tirdzniecības palāta* jeb *Lielā Viesu sēta* (1761–1785) un *Mazā Ermitāža*<sup>1</sup> (1764–1767).

<sup>1</sup> *Ermitāža* (fr. *ermitage*) – vientuļnieka mājoklis. 18. gs. par ermitāžām sāka dēvēt dārza mājiņas, kurām bija pievienota neliela kapela un zvanu tornītis. Kad Katrīnas II laikā Ziemas pili ievietoja gleznu kolekciju (1764), tai ierādītās telpas arī tika nosauktas par Ermitāžu, t. i., par "vietu vientuļībai". Kolekcijai strauji paplašinoties, tika būvētas jaunas papildu telpas. Tā radās Mazā Ermitāža (1767, arhit. Ž. B. Valēns-Delamots), Vecā Ermitāža (1787, arhit. J. Feltens), Ermitāžas teātra ēka (1787, arhit. Dž. Kvarengi) un Jaunā Ermitāža (1852, arhit. L. fon Klence).

Valēna-Delamota celtajām ēkām piemīt būvformu rūpīgs izsvarojums un detaļu harmonisks sabalsojums, tās ir dižas un vienkāršas. Tas uzskatāmi redzams arī *Admiralitātes nolikta*vu ēkas jeb "Jaunās Holandes" izbūvē (18. gs. 60.–80. gadi). It sevišķi uzmanību saista pāri kanālam pārmestā arka, kas mūrēta no sarkaniem ķieģeļiem, rotājumam izmantojot balto kaļķakmeni.

Valēns-Delamots kopā ar Kokorinovu projektēja un cēla arī savdabīgo un iespaidīgo *Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijas ēku* (1764–1788). Šī monumentālā celtnē ienes sava veida vaibstus visā pilsētas ansablī. Mierīgos un cildenos būvmasu ritmos ieturēta pret Ņevu vērsta galvenā fasāde, kas stiepas visa kvartāla garumā. Tās cēlajai vienkāršībai it kā pretstatā ir celtnes telpiskā plānojuma un uzbūves sarežģītā sistēma. Tā ietver sevī gan mācību telpas, gan palīgtelpas, daudzas kāpnis un gaitenus. Īpatnējs ir akadēmijas ēkas iekšējo pagalmu plānojums, kas aptver vienu centrālo apaļo pagalmu un četrus mazāka izmēra četrstūra pagalmiņus, kas regulāri kārtojas ap centrālo pagalmu.

Atturīgās formās celta *Marmora pils* (1768–1785), kuras autors bija no Itālijas ataicinātais *Antonio Rinaldi* (*Rinaldi*, ap 1710–1794).

Pie 18. gs. 2. puses krievu klasicisma pārstāvjiem pieder arī *Jurijs Feltens* (1730/32–1801). Feltena tēvs bija Pētera I galvenais pavārs, ieradies Pēterburgā no Dancigas. Arī Jurijs Feltens tika sūtīts skoloties uz Vāciju, kur viņš piedalījās Štutgartes un Berlīnes lielāko būvobjektu celtniecībā. Atgriezies Sanktpēterburgā, Feltens no 1754. g. sāka strādāt pie F. B. Rastrelli, bija viņa galvenais palīgs Ziemas pils būvdarbos. Vēlāk viņš kļuva par



176. att. Ž. B. Valēns-Delamots, A. Kokorinovs. *Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijas ēka*. 1764–1788.

Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijas profesoru, bet mūža pēdējos gados arī par tās direktoru. Feltena arhitekta darbība saistīta galvenokārt ar celtniecību Sanktpēterburgā un tās tuvākajā apkaimē. Starp nozīmīgākajām celtnēm minama *Vecās Ermitāžas ēka* (1775–1784) un savdabīgā *Vasaras dārza sēta* (1770–1784, kopā ar arh. P. Jegorovu). 18. gs. 60.–80. gados Felten aktīvi piedalījās Sanktpēterburgas turpmākajā pilsētubūvniecībā, bija Nevas krastmalas iespaidīgās izbūves radītājs, ietērpjot krastmalu granītā.

Ar izcilu talantu bija apveltīts arhitekts *Vasilijs Baženovs* (1738–1799), kurš dažos savos projektos centās klasicismu saliedēt ar senkrievu un gotikas arhitektūras motīviem. Baženovs nāca no trūcīgas baznīcas kalpotāju ģimenes. Tikai lielā apdāvinātība pavēra jauneklim ceļu uz izglītību, kuru viņš ieguva Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijā kā valsts stipendiāts. Papildinājies Francijā un Itālijā, Baženovs jau kā nobriedis speciālists atgriezās Krievijā, kur 1765. g. iesaistījās Maskavas Kremļa pils projektēšanā un faktiski arī izstrādāja visu turpmāko Kremļa ansambļa izbūves plānu. Iecere bija vērienīga. Tā paredzēja, ka Kremlim jākļūst par Krievijas senās galvaspilsētas jauno centru un jābūt



177. att. V. Baženovs. *Paškova nams Maskavā*. 1784–1786.

tieši saistītam ar pilsētu. Pils ēku bija paredzēts celt četros stāvos ar plašiem reprezentatīviem apartamentiem un zālēm. Kā pašas Kremļa pils mākslinieciskajā izveidē, tā arī galvenā laukuma izbūvē liela loma bija paredzēta joniska un korintiska ordera kolonādēm. Taču projekta īstenošana pēc carienes Katrīnas II patvaļīga rikojuma 1775. g. tika pārtraukta. Tāds pats liktenis bija lemts arī Baženova gandrīz jau uzceltajam Caricinas pils ansamblim Maskavas tuvumā (1785), kas bija paredzēts kā valdnieces vasaras rezidence. Šajā projektā bija radoši pārstrādāti 16.–17. gs. senkrievu arhitektūras motīvi un apvienoti ar Eiropas klasicisma labākajiem sasniegumiem. Pēc tam Baženovs strādāja tikai pie privātiem pasūtījumiem, uzceļot Maskavā vairākas lieliskas savrupmājas, no

kurām nepārbūvēts palicis t. s. *Paškova nams* (1784–1786, tagad Valsts bibliotēkas vecā ēka). Tā ir pils tipa celtnē, kas pēc savām būvformām un izvietojuma apbūvē tiek uzskatīta par vienu no ievērojamākajiem krievu klasicisma stila arhitektūras šedevriem.

Vienā laikā ar V. Baženovu darbojās arī arhitekts *Matvejs Kazakovs* (1738–1812). Arī viņš nāca no trūcīgiem slāņiem un arhitekta profesionālās zināšanas bija ieguvis celtniecības praksē. Kazakova talantu ievēroja Baženovs un 1767. g. uzaicināja sev par palīgu jaunās Kremļa pils ansambļa projektēšanas darbā. Kazakovs patstāvīgi izstrādājis arī vairākus pilsētas dzīvojamo un sabiedrisko ēku projektus. Ievērojamākā no viņa patstāvīgi projektētajām celtnēm ir *Senāta nams Maskavas Kremlī* (1776–1787, tagad parlamenta un valdības ēka). Pēc



178. att. M. Kazakovs. *Senāta nams Maskavas Kremlī. 1776–1787.*

plāna tā ir trīsstūrveida būve ar iekšēju pagalmu. Ēkas kompozicionālais centrs ir Senāta zāle, kuru sedz tiem laikiem neparasti milzīgs kupols (gandrīz 25 m diametrā). Ēkas ārsienu veidojums ir vienkāršs un klasicismam atbilstoši atturīgs, toties pēc plāna apaļo Senāta zāli rotā trīs stāvos kārtotas logu rindas, korintiskā ordera kolonāde, kupola kesona griestu segums un bagātīgs plastiskais dekors.

Kazakovs cēlis arī *Maskavas Universitātes ēku* (1786–1793). Pēc plāna tā ir pakavveida celtne, kuras centrā atrodas pusapļa veida aktu zāle ar kupola segumu. Ēkas galvenās fasādes centrālo daļu rotāja portīks ar vieglām, slaidām joniskām kolonnām. Arī spārnu galos bija portīki ar kolonnām. Kazakova celtā universitātes ēka pēc 1812. g. Maskavas ugunsgrēka tika ārēji

stipri pārveidota, fasādes centrā novietojot smagnēja doriskā ordera kolonādi, bet uz sānu spārnu galiem – edikulas.

Daudz Krievijas piļu un parku arhitektūras izveidē darbojies arhitekts Čārlzs Kamerons (*Cameron*, 18. gs. 30. gadi–1812), pēc izcelsmes skots. Profesionālo izglītību viņš bija ieguvis Francijā un Itālijā, bet no 1779. g. darbojās Krievijā. Kamerona nozīmīgākais darbs ir *parka celtņu komplekss Carskoje Selo* (1780–1786). Tajā ietilpst divstāvu korpuss "Aukstās pirtis", paviljons ar "Ahāta istabām", gaisa dārzs un atklātā galerija, kas nosaukta Kamerona vārdā.

18. gs. beigū posmā Krievijā ierīkoja vēl vairākas ārpilsētas vasaras rezidences. Tāds vienots pils un parka ansamblis 70.–80. gados tika radīts aptuveni 20 km no Sanktpēterburgas un nosaukts Katrīnas II dēla Pāvila



179. att. Č. Kamerons. "Kamerona galerija" Carskoje Selo. 1780–1786.

vārdā par *Pavlovsku*. Parka galveno plānojumu, kā arī pils būvi veica Kamerons. Atšķirībā no Pēterhofas, kur bija īstenots stingri regulārs plānojums, Pavlovskas ansamblis tika ierīkots kā ainavas parks.

Kamerona celtā *Pavlovskas pils* (1786) ieturēta skaidrās, vienkāršās un harmoniskās klasicisma formās ar atturīgu dekoratīvo apdari. Pilij ir centrālais korpuss, kuru ar sānu spārniem savieno pazemas galerijas. Pilī atrodas daudzas zāles ar mākslinieciski augstvērtīgu apdari (Itāliešu zāle, Grieķu zāle, Biljarda zāle u. c.).

Parkā bez galvenās pils ēkas atradās arī vairāki paviljoni: Draudzības templis (1780–1782), Trīs grāciju paviljons (1801), vaļēja rotonda jeb t. s. Apollona kolonāde (1780–1783).

*Gatčinas ansambla* izvērsta izbūve sākās, kad 1783. g. Katrīna II uzdāvināja Gatčinas muižu savam troņmantniekam Pāvilam I. Ansamblī veido pils ēka un plašas (apmēram 600 ha lielas) dažādu ainavu parku teritorijas (Pils parks, Zvēru parks u. c.). Pils galveno trīsstāvu korpusu cēlis arhitekts A. Rinaldi (1766–1781). 90. gados tam blakus piebūvēja vēl divus



180. att. Dž. Kvarengi. Ermitāžas teātra ēka Sanktpēterburgā. 1783–1787.

divstāvu saimnieciska rakstura korpusus. Ēku būvformas ļoti stingras, izsvartas. Fasādes apšūtas ar vietējo kaļķakmeni, no kura celti arī parka paviljoni, tilti un terases. Iekštelpas veidotas atturīgi greznas, tās atdzīvina gleznoti plafoni un plastiski, dekoratīvi veidojumi. No parka pārējām celtnēm visvairāk ievēribu saista tiltu un vārtu izbūves, kā arī dažādi paviljoni (Ērgļa paviljons, Veneras paviljons, Milestības paviljons u. c.).

18. gs. beigās Krievijas klasicisma arhitektūra jau pamazām sagatavoja ceļu savas attīstības nākamajam brieduma posmam – *ampīram*, kas uzplauka 19. gs. 1. trešdaļā. Jaunās vēsmas visspilgtāk ievadīja *Džakomo Kvarengi (Quarenghi, 1744–1817)* darbība. Pēc izcelsmes viņš bija itālietis, arhitekta profesiju apguvis Romā. Kvarengi bija pārliecināts klasicisma pārstāvis. Jau studiju gados viņš aizrāvās ar palladisma idejām. 1780. g. Kvarengi pārcēlās uz dzīvi Sanktpēterburgā, kur izvērsa radošo darbību. Viņa nozīmīgākie vēl 18. gs. beigās Sanktpēterburgai projektētie objekti ir *Ermītāžas teātra ēka (1783–1787)*, *Zinātņu akadēmijas ēka (1783–1789)* un *Asignāciju bankas nams*, kā arī *Aleksandra pils Carskoje Selo (1792–1796)*. Tajās vēl tiek turpinātas 18. gs. aizsāktās krievu klasicisma labākās tradīcijas, kam raksturīga plānojuma skaidrība, būvformu harmoniska saskaņa un izteiksmīgums. 19. gs. sākumā Kvarengi celtajām ēkām jau parādījās ampīram raksturīgās iezīmes – akcentēts reprezentatīvisms un svinīgums (*Kavalērijas gvardes manēža, 1807; Narvas Triumfa vārti, 1814*). Par ievērojamāko Kvarengi 19. gs. sākumā celto ēku tiek uzskatīts *Smoņnija institūts Sanktpēterburgā (1806–1808)*.

### Ievērojamākie krievu 18. gs. gleznotāji un tēlnieki

Tāpat kā arhitektūrā, arī krievu tēlotājas mākslas attīstībā 17. gs. beigās–18. gs. sākumā notika lūzums. Glezniecībā šajā laikā reliģisko tematiku un ikonu gleznošanas tradīcijas, kā arī izteiksmes līdzekļu nosacītību strauji nomainīja laicīga dzīves uztvere, kas stipri ietekmējās no tiem procesiem, kas norisa Rietumzemju mākslā. Tāpat kā šajā laikā Rietumvalstīs, arī Krievijā galvenajā vietā izvirzījās *portreta žanrs*. Šā žanra attīstību sekmēja Pētera I laikā ārzemēs izglītoties sūtīto gleznotāju *Andreja Matvejeva (1701–1739)* un *Ivana Nikitina (ap 1690–1742)* daiļrade. Abu mākslinieku darinātajos portretos godprātīgi, bez izskaistinājuma atveidoti modeļu fiziskie individuālie vaibsti, kā arī viņu tipiskās rakstura iezīmes.

18. gs. vidū sakarā ar plaši izvērsto piļu celtniecību sāka uzplaukt krievu *monumentāli dekoratīvā glezniecība*. Ļoti izplatīti kļuva gleznoti plafoni un dažādi panno. Stilistiski šī glezniecība bija radnieciska Rietumeiropā valdošajiem vēlā baroka un rokoko strāvumiem. Tā labi sabalsojās ar tālaika arhitektūru, it īpaši ar Rastrelli celtajām ēkām. Tomēr monumentāli dekoratīvā glezniecība nesasniedza tādu meistarības līmeni, kāds pastāvēja tolaik Krievijas arhitektūrā.

Lielākie krievu glezniecības sasniegumi arī 18. gs. vidū saistījās ar portreta žanru, kas tajā laikā pārsvarā ieguva zināmas Rietumeiropas barokam radniecīgas iezīmes. Uzplauka reprezentatīvais parādes portrets. It īpaši tas notika Katrīnas II valdīšanas laikā (1762–1796), kad absolūtisms Krievijā sasniedza savu kulmināciju. Šajā laikā daudz tika portretēta

ķeizariene, galma ļaudis, aristokrātijas pārstāvji, mazāk – kultūras darbinieki un zemāko slāņu cilvēki.

18. gs. Krievijā darbojās daudz gleznotāju – viņu vidū arī tādi, kas joprojām turpināja 18. gs. 1. pusē aizsāktās reālistiskā portreta tradīcijas. Ievērojamākie šā virziena pārstāvji bija *Aleksejs Antropovs* (1716–1795) un *Ivans Argunovs* (1727–1802). Antropovs pamatiemaņas glezniecībā bija ieguvis tolaik Sanktpēterburgā pastāvošajā Būvniecības kancelejā pie A. Matvejeva un sākumā darbojās monumentāli dekoratīvās glezniecības jomā, piedaloties jauncelto piļu interjeru apgleznošanā. Kā portretists Antropovs kļuva pazīstams tikai 18. gs. 50.–60. gados. Tad arī parādījās viņa labākie portreti – "*A. Izmailovas portrets*" (1754, Tretjakova galerija), "*Donas karaspēka atamana F. Krasnoščokova portrets*" (1761, Krievu mākslas muzejs) u. c. Šajos portretos mākslinieks gan pacietā gleznošanas manierē, bet reāli attēlo portretējamā individuālos vaibstus un tipiskās rakstura iezīmes, sniedz viņu sociālo raksturojumu. Pacietais gleznojums, spilgtu lokālkrāsu salikumi, sikais detaļu izstrādājums nedaudz tuvina Antropova portretus krievu 16.–17. gs. parsunu<sup>1</sup> gleznojumiem. Taču Antropova gleznotajiem portretiem, kaut tie reizēm atveido arī augstdzimušas personas, trūkst baroka laika parādes portretiem raksturīgās pompozitātes.

I. Argunovs bija grāfu Šeremetjevu dzimtcilvēks, autodidakts. Arī viņš sākumā strādāja piļu iekštelpu apgleznotāju brigādēs. Arī Argunova portreti parādījās



181. att. I. Argunovs. Nezināmas zemnieces portrets. 1785.

tikai 18. gs. 50. gadu sākumā. Viņš daudz gleznojis parādes portretus (vairākkārt grāfu Šeremetjevu un viņa ģimenes locekļus), kuros izpaužas mākslinieka prasme brīvi pārvaldīt kompozīciju, spēja atveidot portretējamā rakstura iezīmes un sociālo stāvokli.

Argunova labākie sasniegumi tomēr vairāk saistīti ar viņa ieguldījumu psiholoģiskajā portretā, kurā jaušama mākslinieka sirsnīgā attieksme pret saviem modeļiem ("*K. un H. Hripunovu laulātā pāra portrets*", 1757, Ostankinas muzejs; "*Nezināmas zemnieces portrets*", 1785, Tretjakova galerija).

18. gs. 60. gados krievu mākslas kultūra sasniedza augstu līmeni gan arhitektūrā, gan tēlotājā mākslā. Sāka iezīmēties interese par klasicisma estētiskajiem normatīviem.

<sup>1</sup> Parsuna – 16. gs. beigu un 17. gs. sākuma krievu portreta gleznojums, kurā tiek saglabāti ikonu glezniecības paņēmieni un portreta līdzība oriģinālam izpaužas visai nosacīti.

Jaunie meklējumi saskatāmi arī portreta glezniecībā. Joprojām attīstījās reprezentatīvais portrets, kam piemita tieksme pēc zināmas pompozitātes, pēc svinīgiem tēliem un reizē mākslinieciskās formas dekorativitātes. Tajā pašā laikā spēcīgu iespaidu uz krievu glezniecību atstāja tolaik visas Eiropas intelīgences (arī krievu) aprindās populārās apgaismības idejas, saprāta un humānisma kults. Šajā gaisotnē krievu glezniecībā izcēlās trīs lielas personības – F. Rokotovs, D. Ļevickis un V. Borovikovskis, kuri augstu pacēla krievu portreta mākslu.

Fjodors Rokotovs (1735/36–1808) bija cēlies no dzimtilcivēkiem. Ir zināms, ka viņš 60. gados mācījies Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijā, drīz kļuvis pazīstams kā portretists un 1765. g. jau ieguvis akadēmiķa nosaukumu, pēc tam no Sanktpēterburgas pārcēlies uz Maskavu. Rokotovs daudz strādāja parādes portreta jomā, kur sasniedza lielu meistarību. Par to liecina ķeizarienes "*Katrīnas II kronēšanas portrets*" (1763, Tretjakova galerija). Ievērojot tolaik parādes portreta glezniecībā pastāvošos kanonus, Rokotovs tomēr reizē cenšas tajos atklāt arī ikviena modeļa iekšējo individuālo garīgo dzīvi.

Lielāko ieguldījumu Rokotovs tomēr atstājis psiholoģiskajā portretā, kur viņš strādājis daudz un ar lielu meistarību. Šie portreti parasti atveidoti līdz krūtīm, visu uzmanību veltījot sejām, izceļot tajās cilvēka garīgā un fiziskā skaistuma vērtības. Viens no pirmajiem šāda rakstura darbiem ir "*Dzejnieka V. Maikova portrets*" (ap 1766, Tretjakova galerija). Mākslinieks tajā atklāj šās personības lielo intelekta spēku un reizē arī zināmu kundziskumu un pašapmierinātību. Arī gleznieciski portrets risināts līdz tam krievu glezniecībā

neparasti novatoriski, atrodot daudzveidīgas sārtu, pelēku un zaļganbrūnu krāstoņu nianses. Ļoti simpātiski ir Rokotova gleznotie sieviešu portreti, kuros jūtami laikmeta sievišķības ideāla meklējumi. Tādi ir "*V. Novosiļcevas portrets*" (1780, Tretjakova galerija), "*Nezināmā rožainā tērpā*" (18. gs. 70. gadi, Tretjakova galerija) un "*V. Surovevas portrets*" (17. gs. 80. gadu beigas, Krievu mākslas muzejs). Radot portretu fonā it kā vieglu dūmaku, viņš liek pārējām krāsām iemirdzēties portretējamo gudrajās, mazliet skumjajās sejās.

Izcils 18. gs. portreta meistars bija Dmitrijs Ļevickis (ap 1735–1822). Viņš bija dzimis Ukrainā un pirmās iemaņas mākslā ieguvis pie tēva G. Ļevicka. Vēlāk



182. att. F. Rokotovs. V. Surovevas portrets. 18. gs. 80. gadu beigas.

papildinājies Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijā, kur 1770. g. par A. Kokorinova portretu ieguva akadēmiķa nosaukumu. Pēc tam kļuva par akadēmijas profesoru, portretu klases vadītāju (1771–1787). Viņa daiļrades uzplaukums saistīts ar 18. gs. 70. gadiem. Atšķirībā no Rokotova, kurš tiecās pēc tēlu liriskuma un maiga, tonāla gleznojuma, Ļevickis savos portretos piesaista gan ar tēlu vitalitāti un spilgtu kolorītu, kas balstās uz intensīvu krāsoņu salikumiem, gan ar efektīgu kompozīciju. Šis īpašības viņam ļāva sevišķi izcelties parādes portretu gleznojumos.

Pie pirmajiem izcilākajiem Ļevicka parādes portretiem pieder jau minētā Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijas pirmā direktora un arhitekta "A. Kokorinova portrets" (1769–1770, Krievu mākslas muzejs). Tam piemīt visas tās īpašības, kas raksturīgas arī tālaika Rietumeiropas reprezentatīvajam portretam: majestātiska poza un žests, tēlumā vērsti skatiens, bagātīgs aksesuāru izmantojums, tēla sociālā nozīmīguma akcentējums. Portretā lieliski uzgleznots modeļa violeti brūnais zīda kamzolis ar zeltītajiem izšuvumiem, garie baltie svārkī, ko grezno tumšas sabuļādas apdare. Portretējamā sejas atveids individuāli precīzs, tam pamatā nevainojams zīmējums.

Vēlāk Ļevickis savos reprezentatīvajos portretos atsakās no šā svinīguma, ienesot tajos jaunas iezīmes. Raksturīgs šajā ziņā ir "P. Demidova portrets" (1773, Tretjakova galerija). Tas gleznots visā augumā, respektējot parādes portreta būtiskos normatīvus. Portretējamais stāv cēlā pozā uz kolonnu un drapēriju fona ar tradicionālā žestā pastieptu roku. Lieliski uzgleznots portretējamā zīda tērps, telpas dārgās, greznās drapērijas. Taču paša tēla



183. att. D. Ļevickis. A. Kokorinova portrets. 1769–1770.

individuālais raksturojums ieguvis savdabīgu noskaņu. Portretējamais parādīts, tērpies mājas halātā un rītakurpēs, atspiedies uz lejkannas. Ar to mākslinieks uzsvēris nevis šā cilvēka augsto stāvokli sabiedrībā, bet gan viņa savdabīgo, ekscentrisku raksturu. Tiek portretēts bagāts augstmanis, kas aizrāvēis ar iekštelpu puķu audzēšanu. Otrā plānā paliek pat viņa dāsnums labdarības pasākumos: portretējamais ar savu cēlo žestu norāda nevis uz fonā redzamo Bāriņu namu, kuram viņš savas dzīves laikā ziedojis lielas summas, bet gan uz milzīgajiem puķu podiem.

Īpašs ir Ļevicka gleznotais parādes portretu cikls (7 audekli), kurā attēlotas Smoļņija dižciltīgo meiteņu institūta

audzēknes (1773–1776, Krievu mākslas muzejs). Meitenes gleznotas teatrālos kostīmos dejojām, muzicējam vai sniedzām dažādus citus priekšnesumus. Arī te lieliski atveidoti greznie interjeri, tērpu dārgie zīda audumi, mežģīnes, atlasa lentes un rotājumi. Taču ciklam cauri vijas arī doma par jaunības skaistumu, dzīvesprieku un talantu daudzveidību. Mākslinieks tvēris katras portretējamās individualitāti, atklājot gan meiteņu sapņainību un biklumu, gan vitalitāti, koķetīgumu un draiskumu.

Lielu vietu Ļevicka daiļradē ieņem ķeizarienes Katrīnas II portreti. Vairākos no tiem jaušama apgaismības laikmeta estētikas tieša ietekme, klasicisma tieksme pēc apgaismota, izglītota valdnieka tēla.



184. att. D. Ļevickis. *D. Demidova portrets*. 1773.

Portretā "*Katrīna II – likumdevēja*" (1783, Krievu mākslas muzejs) ķeizariene parādīta idealizēta – stalta, vēl jauna, baltā tērпā, un raksturota nevis kā patvaldniece, bet kā valsts pirmā pilsonē, kas kalpo likumam.

Taču Ļevicka uzgleznoto portretu klāsts neaprobežojas tikai ar reprezentatīvajiem parādes portretiem. Viņš daudz gleznojis arī psiholoģiskos portretus. Arī šo portretu gleznojumos mākslinieks ir daudzveidīgs. Tie ir atšķirīgi gan pēc individuālā raksturojuma, gan pēc kompozicionālās uzbūves, kolorīta un gleznas virsmas faktūras.

Spožā, skanīgā sarkanīgu toņu gammā, ar pastoziem otas triepieniem gleznots franču filozofa, apgaismotāja un enciklopēdista "*Denī Didro portrets*" (1773–1774, Ženēva, Mākslas un vēstures muzejs). Portretējamais šeit parādīts vienkāršs un patiess, bez parūkas, ar paretiem matiem un nogurumu sejā. Tajā pašā laikā Didro seja atspoguļo viņa lielo intelektuālo potenciālu un spēcīgu garīgo dzīvi.

Ļevickis bija personiski tuvs tālaika krievu progresīvajai radošajai inteliģencei un ir atstājis arī tās pārstāvju psiholoģiski dziļi raksturotus portretus. Tāds ir arhitekta un dzejnieka "*N. Ļoova portrets*" (1789, Tretjakova galerija), sabiedriskā darbinieka, rakstnieka un publicista "*N. Novikova portrets*" (1796–1797, Tretjakova galerija) un citi. Savdabīgs psiholoģiskā portreta variants ir "*M. Djakovas portrets*" (1778, Tretjakova galerija), kur viegliem otas triepieniem, siltu zaļganbrūnu un sārtu krāsoņu daudzveidīgās gradācijās atveidota jauna, pievilcīga sieviete. Saista viņas dabiskums, gaišā emocionālā pasaules uztvere.

Trešais no slavenajiem 18. gs. krievu portretistiem bija *Vladimirs Borovikovskis*



185. att. D. Ļevickis. *M. Djakovas portrets*. 1778.

(1757–1825). Arī viņš bija dzimis Ukrainā, krievu kazaka ģimenē. Līdz 30 gadu vecumam viņš dzīvoja Mirgorodā, turpat arī apgūstot pirmās zināšanas glezniecībā. Vēlāk pārcēlās uz dzīvi Pēterburgā un, pēc dažām ziņām, strādāja pie D. Ļevicka. Borovikovska radošās darbības uzplaukums saistās ar 18. gs. beigām un 19. gs. sākumu. 18. gs. beigās Borovikovska darinātie portreti pārsvarā variē jaunas, maigas sievietes tēlu. Mākslinieks šajā laikā izstrādā arī savu kompozīcijas tipu un noteiktu krāsu gammu. Modeļi parasti atveidoti līdz vidum, uz dabas fona, atbalstījušies uz elkoņa. Kolorītā dominē maigi, klusināti, pelēcīgi, gaišzili, sārti un zaļgani krāsoņi. Šā portreta tipa raksturošanai ļoti atbilstošs ir "*M. Lopuhinas portrets*" (1797, Tretjakova galerija). Tajā redzama jauna, mazliet

melanholiski noskaņota meitene. Aizmugurē viņai lauku ainava, kur briest labība un zied rudzupuķes. Portrets gleznots Borovikovskim tajā laikā raksturīgajā maigu krāsoņu gammā. Arī šeit meitene attēlota atbalstījusies uz kreisā elkoņa. Gleznojumā saista tēla maigums un dvēseles skaidrība. Mazliet sentimentālu pieskaņu portretā ienes krāšņais rozes zieds, kas gulst uz meitenes elkoņa.

Ar 19. gs. sākumu Borovikovska portretglezniecībā ienāk jaunas vēsmas. Mākslinieks atsakās no līdzšinējā iemīļotā modeļa tipa, sāk tiekties pēc lielākas raksturojuma dažādības un objektivitātes, pēc spēcīgākas psiholoģiskās analīzes. Tas redzams jau kņaza "*F. Borovska portretā*" (1799, Tretjakova galerija). Labi tvirta modeļa enerģiskā un vīrišķīgā seja. Tās portretiskajam veidojumam izmantotas spēcīgas, bet atturīgas krāsas, kas labi izceļas uz portreta tumšā fona, kur nesenās kaujas dūmi saplūst ar zemajiem mākoņiem. Ievēribu saista arī kņaza "*A. Kurakina portrets*" (1801, Tretjakova galerija). Tas būtībā ir reprezentatīva rakstura portrets, kas krievu mākslas vēsturē tiek uzskatīts par vienu no labākajiem parādes portreti. Tajā līdz ar parādes portreta iezīmēm panākts arī psiholoģiski patiens un dziļš tēla cilvēciskais raksturojums, atklājot portretējamā pašpārlicināto augstmanību un augstprātīgi laipno labvēlību.

18. gs. 60. gados krievu tēlotājā mākslā klasicisma ietvaros uzplauka arī *vēsturiskā žanra glezniecība*, kuru it īpaši kultivēja 1757. gadā nodibinātā Sanktpēterburgas Mākslas akadēmija, kas, tāpat kā lielais vairums 17.–18. gs. Rietumeiropā esošo akadēmisko mākslas mācību iestāžu, balstījās uz klasicisma un akadēmisma



186. att. V. Borovikovskis. M. Lopuhinas portrets. 1797.

estētiskajiem principiem, uz lielo pagātnes meistaru darbu studijām. Arī Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijā atbilstoši klasicisma un akadēmisma estētikas prasībām par galveno tika uzskatīts vēsturiskais žanrs. Ar vēsturisko žanru 18. gs. saprata ne tikai konkrētu vēstures notikumu, bet arī kristīgās ticības leģendu un antīko mītu atainojumu.

Tipisks akadēmiskā vēsturiskā žanra pārstāvis krievu 18. gs. glezniecībā bija *Antons Losenko* (1737–1773). Viņš bija dzimis Ukrainā, bet, agri zaudējis tēvu, vēl pusaudzis būdams, aizvests uz Pēterburgu un nodots mācīties I. Argunova darbnīcā (1753–1758). Kad atklājās jaunā māceļa talants, viņš izglītību turpināja Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijā (1758–1760), bet pēc tam papildinājās Parīzē un Romā (1760–1769). 1770. g. atgriezies Sanktpēterburgā, Losenko kļuva par Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijas vēsturiskās glezniecības profesoru.

Savās vēsturiskā žanra kompozīcijās Losenko tiecās risināt sarežģītus ētiskus un morālus konfliktus. Viņa galvenais darbs ir liela izmēra glezna "*Vladimirs un Rogneda*" (1770, Krievu mākslas muzejs). Gleznotājs šeit neizmanto klasicismā iemīļotos antīkās vēstures vai mitoloģijas sižetus, bet pievēršas Krievzemes senajai vēsturei. Kā stāsta hronika, Novgorodas kņazs Vladimirs, nespēdams iekarot Polockas kņazes Rognedas sirdi, sagrāvis Polocku, nogalinājis viņas tēvu un brāļus un apņēmis Rognedu par sievu ar varu. Gleznā attēlots brīdis, kad kņazs savu ļaunību priekšā lūdz Rognedai piedošanu. Lai atsegtu gleznas sarežģīto saturu, kur spēcīgas jūtas saistītas ar despotisku patvaļu, un atklātu galveno personāžu satraukumu, Losenko, kā jau klasicisma normatīvi paredz, ienesis kompozīcijā daudz dinamikas un patētikas.

Arī otrs lielākais Losenko darbs "*Hektora atvadīšanās no Andromahes*" (1773, Tretjakova galerija) veltīts morāles problēmām. Šeit saduras tēva jūtas ar pilsoņa patriotisko pienākumu.

Losenko bija arī izcils zīmējuma meistars, kas pratis ļoti izteiksmīgi tvert dzīves parādības un cilvēku tipus. Par to liecina viņa zīmējumu skices, kas darinātas pēc dabas, gatavojoties lielajām tematiskajām gleznu kompozīcijām. Tās ir karavīru galvas, daudzveidīgi kalpotāju tipi, jauneklis ar vairogu un citi. Mākslinieka zīmējumu linija ir precīza un smalka, tā nekļūdiģi fiksē to, kas reālajā formā ir galvenais. Losenko bija arī labs pedagogs, kas ar savu darbību izpelnījās akadēmijā lielu autoritāti.

Ievērojams krievu vēsturiskā žanra glezniecības pārstāvis bija arī *Grigorijs Ugrjumovs* (1764–1823), kas 1785. g. beidza Sanktpēterburgas Mākslas akadēmiju, bet pēc tam papildinājās Romā. No 1791. g. viņš kļuva par Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijas vēsturiskās glezniecības pedagogu, profesoru, akadēmiķi. Ugrjumovs savas vēsturiskās gleznas konsekventi veltīja lieliem notikumiem Senās Krievzemes dzīvē, akcentējot cīņu epizodes ar vācu bruņiniekiem ("*Aleksandra Nevska svinīga iejāšana Pleskavā*", 1794, Krievu mākslas muzejs; "*Jana Usmara spēku pārbaude*", ap 1797, Krievu mākslas muzejs). Ugrjumova gleznas ir emocionālas. Šo emocionalitāti nosaka siltā krāsu gamma, veiksmīgā gaismēnu spēle, brīvā, izteiksmīgā kompozīcija. Arī Ugrjumovs bija izcils zīmētājs, kas ieviesa akadēmijā savu zīmēšanas apmācības sistēmu.

18. gs. 2. pusē krievu glezniecībā tika likti pamati *ainavas žanram*, kas nomainīja līdz tam Pētera I laikā izplatītos dokumentālos,



187. att. A. Losenko. *Vladimirs un Rogneda*. 1770.



188. att. F. Aleksejevs. *Skats uz Pils krastmalu no Pētera un Pāvila cietokšņa*. 1794.

gravīrās attēlotos pilsētu skatus un panorāmas. Par krievu ainavu glezniecības aizsācēju tiek uzskatīts *Semjons Ščedrins* (1745–1804). Viņš bija parku ainavu gleznotājs, kurš daudz attēlojis Gatčinas, Pēterhofas un Pavlovskas skatus, cenšoties atspoguļot tās jūtas, kas cilvēkam rodas, baudot skaistu dabu. (Darbi glabājas Tretjakova galerijā un Krievu mākslas muzejā.)

Ievērojamākais krievu ainavists 18. gs. beigās–19. gs. sākumā bija *Fjodors Aleksejevs* (ap 1753–1824). Viņu uzskata par krievu pilsētas ainavas aizsācēju. Mākslinieka daiļradē galveno vietu ieņem Sanktpēterburgas un Maskavas ainavas saistībā ar arhitektūru. Plaši pazīstami ir tādi

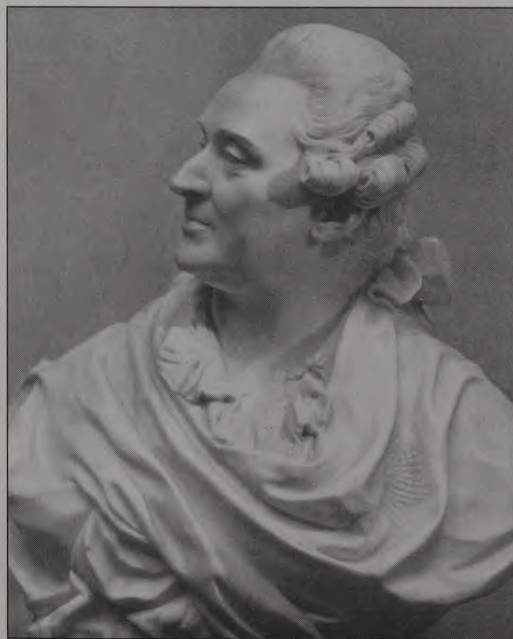
Aleksejeva darbi kā "*Skats uz Pils krastmalu no Pētera un Pāvila cietokšņa*" (1794, Tretjakova galerija), "*Pētera un Pāvila cietokšņa skats*" (1793, Arhangeļskojes muzejs). Tajos parādās jauns Sanktpēterburgas tēls, kas stipri atšķiras no iepriekšējām panorāmas tipa ainavām. Aleksejeva gleznās Krievijas jaunā galvaspilsēta, tās arhitektūras ansambli tiek skatīti poētiskā pacēlumā, piešķirot visam tēlotajam cildenumu. Šis iespaids tiek panākts gan ar kompozīcijas plašo telpisko izvērsumu, gan ar arhitektūras formu prasmīgo vispārinājumu, gan sudrabaino kolorītu.

19. gs. sākumā mākslinieks savās Sanktpēterburgas ainavās līdztekus gaismas, gaisa un dziļajam telpas gleznojumam

pievieno arī pilsētas sadzīves motīvus. Gleznā "Skats uz Admiralitāti un Ziemas pili no Pirmā kadetu korpusa" (19. gs. sākums, Krievu mākslas muzejs) priekšplānā attēloti grezni pajūgi, tur pastaigājami redzami dažādu slāņu ļaudis.

18. gs. 2. puse ir arī tas laiks, kad Krievijā strauji uzplauka *tēlniecība*, visi tās veidi – cilnis, pilnplastikas figurālie veidojumi un portrets. Attīstījās gan monumentāli dekoratīvas formas, gan stājformas.

Interese par tēlniecību aizsākās jau Pētera I laikā, it īpaši par portretisko krūšutēlu. Kamēr savu vietējo tēlnieku vēl nebija, Pēteris I pavēlēja dažādus stājtēlniecības darbus iegādāties ārzemēs, aicināja no Rietumeiropas ne vien arhitektus, bet arī māksliniekus. Izcilākais no viņiem bija jau pieminētais franču baroka tēlniecības pārstāvis *Bartolomeo Karlo*



189. att. F. Šubins. *Grāfa A. Goļicina krūšutēls*. 1775.

*Rastrelli* (1675–1744), kurš ieradās Krievijā 1716. gadā un palika tur līdz mūža galam. Viņš kļuva slavens ar lielisko *Pētera I bronza lieto krūšutēlu* (1723–1729, Ermitāža). Šim darbam piemīt liela portretiska precizitāte, tajā pārlicinoši atveidots ar milzīgu gribu un izlēmību apveltīts valstsvīrs. No vēlākajiem B. K. Rastrelli darbiem plaši pazīstama ir statuja "*Keizariene Anna Joanovna ar morīti*" (1741, bronza, Krievu mākslas muzejs). Šajā skulptūrā apvienojas barokam raksturīgais formu kuplums, tērpa greznība un tēla vispārīgā monumentalizācija ar neparasti patiesu keizarienes garīgās būtības raksturojumu.

Par spožu skulpturālā portreta meistarību izvērtās vietējais krievu tēlnieks *Fedots Šubins* (1740–1805). Viņš bija dzimis Krievijas ziemeļos, Holmogoru tuvumā, kur bija arī sākotnēji apguvis prasmi strādāt ar griezumam kaulā. Vēlāk viņš pārcēlās uz Sanktpēterburgu, kur apdāvinātajam jauniešiem akadēmisko izglītību iegūt palīdzēja novadnieks M. Lomonosovs. 1766. g. pabeidzis Sanktpēterburgas Mākslas akadēmiju, Šubins papildinājās Parīzē (pie Ž. B. Pigāla) un Romā. 1773. g. atgriezies Sanktpēterburgā, viņš sāka strādāt akadēmijā par pedagogu, bija profesors, akadēmiķis.

Šubins daudz strādājis monumentāli dekoratīvās tēlniecības jomā, darinot statujas un cilņus vairākām Sanktpēterburgas pilīm, baznīcām un parku izdaiļošanai. Taču nozīmīgāko mantojumu viņš atstājis stājportretā. Jau pirmie Šubina portreti izceļas ar klasiski skaidru formu traktējumu un psiholoģisku izteiksmīgumu, ar individuālu modeļa raksturojumu, kas vienmēr apliecina cilvēka personības vērtību. Par ievērojamākajiem tēlnieka darbiem tiek uzskatīts "*Grāfa A. Goļicina*

krūšutēls" (1775, marmors, Tretjakova galerija) un "M. Paņinas krūšutēls" (18. gs. 70. g. vidus, marmors, Tretjakova galerija). Savos augstdzimušo personu portretos Šubins ļoti meistarīgi atveido gan kuplās parūkas, gan dārgos audumus, kažokādas un ordeņus, tomēr galvenais tēlniekam paliek cilvēka seja, viņa tēls un raksturs. Šajā ziņā apbrīnojams ir Šubina marmorā cirstais imperatora Pāvila I krūšutēls, kur drosmīgi sniegtais personas raksturojums jau robežojas ar grotesku ("*Pāvila I portrets*", ap 1797, marmors, Krievu mākslas muzejs). Mākslas vēsturē Šubins meistarības ziņā tiek salīdzināts ar franču tēlnieku Ž. A. Udonu. Šubins daudz strādāja marmorā, tāpēc meistara kapa pieminekli iegravēti vārdi: ".. zem viņa rokas marmors elpo ..".

Šubina laikabiedri bija F. Gordejevs, M. Kozlovskis un F. Šcedrins. *Fjodors Gordejevs* (1744–1810) arī bija beidzis Sanktpēterburgas Mākslas akadēmiju un reizē ar Šubinu papildinājās Parīzē un Romā. Gordejevs savu dzīvi veltīja galvenokārt pedagoģiskajam darbam Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijā. Tēlniecībā viņš pievērsās lielākoties kapu pieminekļiem. Tie visi darināti cīņņa tehnikā, motīviem ierosmes smejot sengrieķu kapu stēlās. Dominē profilā tverta sērojošas sievietes figūra, ietērpta bagātīgi krokotā apmetnī. Ap galveno figūru parasti grupējas dažādi alegoriski tēli ("*N. Goļicinas kapa piemineklis*", 1780, marmors, Zinātniski pētnieciskais arhitektūras muzejs Maskavā). Gordejevs darinājis arī virkni monumentāli dekoratīvu cīņņu Ostankinas pilij Maskavā (18. gs. 90. gadi) un Kazanā katedrālei Sanktpēterburgā (1804–1807).

18. gs. 2. pusē lieli uzdevumi izvirzījās krievu monumentālajai tēlniecībai. Arī te pirmie nozīmīgākie sasniegumi saistīti ar



190. att. E. M. Falkonē. *Pētera I monuments Sanktpēterburgā, Senāta laukumā ("Vara jātnieks"). 1766–1778.*

B. K. Rastrelli darbību. Viņš piedalījās galvenokārt dažādu monumentāli dekoratīvu uzdevumu veikšanā Pēterhofai. Vairākus gadus B. K. Rastrelli strādāja, lai radītu *Pētera I jātnieka statuju* (1723–1729, bronza), kura gan tika uzstādīta Sanktpēterburgā tikai 1800. g. iepretim Mihailovskas pilij. Atšķirībā no šajā pašā laikā darinātās A. Šlītera barokālās kūrfirsta Frīdriha jātnieka statujas Berlīnē B. K. Rastrelli savējo traktējis atturīgi, skarbā stilā, bez jebkādas greznības, izceļot tajā barga un valdonīga imperatora tēlu.

Ievērojama nozīme krievu monumentālās tēlniecības attīstībā bija franču tēlniekam *Etjēnam Morisam Falkonē* (*Falconet*, 1716–1791), kurš dzīvoja un darbojās Krievijā no 1766. g. līdz 1778. gadam. Šajā laikā viņš

radīja slaveno *Pētera I monumentu*, ko 1782. g. uzstādīja Sanktpēterburgā Senāta laukumā. Tā ir bronzas statuja, kas paceļas uz granīta postamenta (Falkonē palīdzē un statujas galvas veidotāja bija tēlnieka mācekle M. A. Kolo). Atšķirībā no daudzām citām tālaika valdnieku statujām Falkonē veidotais Pēteris I nav nedz bargs imperators, nedz uzvarām vainagots karavadonis, bet gan apgaismots valdnieks – likumdevējs, kas pastiepis savu svētījošo roku pār Krievzemi.



191. att. M. Kozlovskis. *Krievu karavadoņa A. Suvorova monuments Sanktpēterburgā*. 1799–1801.

Viņš paceļas uz postamenta, kas darināts kā stilizēts klints blukis un simbolizē Pētera I paveiktās valsts pārvaldes reformas. Tēls ir heroizēts, tā traktējums zināmā mērā patētisks, kas atbilda tiem "dižā stila" meklējumiem, kam tolaik pievērsās Rietumeiropas klasicisms. Ar jātņieka figūras lielisko plastisko formu veidojumu, ar figūras un postamenta saskaņotajiem ritmiem monuments atstāja lielu iespaidu gan uz sava laika, gan vēlāko mākslinieku paaudzēm.

Spilgts krievu monumentālās tēlniecības pārstāvis bija *Mihails Kozlovskis* (1753–1802). Viņš bija beidzis Pēterburgas Mākslas akadēmiju, pēc tam 6 gadus papildinājies Romā un Parīzē. Atgriezies Pēterburgā, jaunais tēlnieks kļuva par akadēmijas profesoru. Kozlovska darbos pārsvarā dominē heroiski dramatiskā līnija. Viens no viņa pazīstamākajiem darbiem ir Pēterhofas Lielajai strūklaku kaskādei domātā skulpturālā bronzas figūra "*Samsons<sup>1</sup> cīņā ar lauvu*" (1802). Tā novietota iepriekšējās, 18. gs. sākumā uzstādītās Samsona statujas vietā, kas bija veltīta tieši Pētera I cīņām pret zviedriem. Lauvas figūra bija Zviedrijas valsts ģerbonī. Tāpēc lauvas pieveikšana simbolizēja Krievijas ieroču spēku cīņā pret zviedriem. Kozlovskis savā darbā tēmu vairāk vispārinājis un heroizējis. Jaunās 20 metrus augstās figūras titāniskā ķermeņa uzbūve, tās spēcīgais formu veidojums, ekspresīvais, dinamiskais pagrieziens paūž saspringtu un uzvarošu spēku un jau no tālienes piesaista uzmanību, tā kļūstot par visas kaskādes kompozīcijas centru.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> S a m s o n s – leģendārs, ar milzīgu spēku apveltīts Vecās Derības varonis, kas izcēlies cīņās ar filistiešiem.

<sup>2</sup> Samsona figūra Otrā pasaules kara laikā gāja bojā. To pēc kara, izmantojot fotogrāfijas un dokumentālos materiālus, atjaunoja Pēterburgas tēlnieks V. Simonovs (1947).

Izcilākais Kozlovskā darbs ir *krievu karavadoņa A. Suvorova monuments Sanktpēterburgā* (1799–1801). Tā ir figurāla bronza lieta statuja, kas novietota uz augsta cilindriskas formas granīta postamenta. Tēlnieks monumentam nav izvēlējis portretisku statuju. Tas ir vispārināts heroisks tēls – bruņās tērpts karavīrs, kura plastiski spēcīgajās formās iedzīvināta A. Suvorova kā karavadoņa gudrība, vīrišķība, iekšējs cildenums un enerģija. Tiekdamies pilnīgāk raksturot karavadoni, Kozlovskis piešķīris figūrai dinamiskumu un iekšēju monumentalitāti. Karavīra kreisā roka tur vairogu, bet labā apņēmīgā žestā pacēlusi zobenu. Augsto granīta cokolu rotā bronzas cilnis, kur attēlotas alegoriskas Slavā un Miera figūras (F. Gordejeva darbs).

## 8. Baroks un klasicisms Baltijā (17.–18. gs.)

17. gs. 2. pusē–18. gadsimts visā Baltijā (it īpaši Latvijas un Igaunijas teritorijā) bija ļoti sarežģīts laikmets. Cīņā par Baltijas jūru jau no 16. gs. vidus bija iesaistījušās trīs lielvalstis – Krievija, Zviedrija un Polija (Žečpospolita). Šajos karos Latvijas un Igaunijas teritorijas kļuva par kaujas lauku un tika nemitīgi pārdalītas. Jau pēc Livonijas kara (1558–1583) liela daļa Livonijas nonāca Polijas varā. Pēc Polijas-Zviedrijas kara (1600–1629) par galveno noteicēju Baltijas areālā kļuva Zviedrija. 17. gs. 2. pusē Latvijas teritorija, piemēram, bija sadalīta trijos politiski un ekonomiski savrupos apgabalos. Rīga un Vidzeme kļuva par Zviedrijas aizjūras koloniju, Latgale (t. s. Inflantija) bija Polijas nomales

province, bet Kurzeme un Zemgale saglabāja tādas autonomas hercogistes statusu, kas atradās vasaļkarībā no Polijas karaļa. Stāvoklis no jauna mainījās pēc Lielā Ziemeļu kara (1700–1721). Jau 1710. gadā Krievija ieņēma Rīgu un pievienoja sev Vidzemi un visu Igauniju. Ilgie un postošie kari noveda Poliju pie ekonomiska sabrukuma. To izmantoja Krievija un kopā ar saviem sabiedrotajiem (Austriju un Prūsiju) sadalīja Poliju. Tā pēc Polijas pirmās sadalīšanas (1772) Krievija pievienoja sev Latgali, bet pēc trešās sadalīšanas (1795) – arī Kurzemes hercogisti.

**Latvija.** Visu šo notikumu rezultātā Latvijas arhitektūras un mākslas integrāciju 17.–18. gs. Rietumeiropas kultūras lokā noteica ne tik daudz vietējie sociālie apstākļi, cik iekarotāju valstu (Zviedrijas, Polijas, Krievijas) kultūras un celtniecības politikas tiešs iespaids. Liela nozīme bija arī ietekmēm, kas nāca no Holandes un Ziemeļvācijas, ar kurām Rīgai pastāvēja cieši tirdzniecības sakari. Valdošais stils 17.–18. gs. visā Baltijā bija baroks, bet ar 18. gs. pēdējiem gadu desmitiem – arī klasicisms, taču zemes sadrumstalotības dēļ tas katrā novadā attīstījās atšķirīgi.

Zviedrijas valdīšanas laikā Latvijas teritorijā visspēcīgāk celtniecība attīstījās Rīgā un pirmajā vietā izvirzījās militāro aizsargbūvju ierīkošana. Rīga bija svarīgs tirdzniecības centrs, Zviedrijas militārā atbalsta punkts. Tāpēc liela vērība, sākot ar 1621. g., tika veltīta Rīgas nocietinājumu sistēmas pārveidošanai. Pirmām kārtām 17. gs. 2. ceturksnī nostiprināja vaļņu uzbūrumu un izbūvēja *bastionus* – uz priekšu izvirzītus piecstūrainus nocietinājumus. Pavisam izbūvēja piecus bastionus – Šēra, Pirts, Pankūku, Smilšu un Jēkaba bastionu. Vaļņu priekšā izraka grāvi, kur



192. att. R. Bindenšū. Sv. Pētera baznīca Rīgā. Ap 1690.

ierīkoja *ravelīnus* – nocietinātas trīsstūrveida salas. 17. gs. vidū aizsardzībai no Daugavas ietekas puses uzcēla vēl speciālu cietoksni, t. s. *Citadeli*, kuru savukārt apjoza vaļņi un bastioni. Pēc 1693. g. visus aizsargbūvju celtniecības darbus vadīja zviedru inženieris un arhitekts Ē. Dālbergs. Komunikācijai ar Citadeli Rīgas nocietinājumos ierīkoja arī jaunus arkveida vārtus, kas vēlāk ieguva nosaukumu *Zviedru vārti* (1698).

Rīgā parādījās arī pirmās baroka stila iestrāvētas kulta celtnes un to pārbūves. Šeit liela nozīme bija būvmeistara *Ruperta Bindenšū* (*Bindenschu*, 1645–1698) darbībai. Viņš nāca no Strasburgas, kur bija arī

iegūvis profesionālo izglītību. Rīgā darbojās no 1671. g., bet 1678.–1698. g. ieņēma pilsētas būvmeistara un mākslas lietu pārzinātāja posteni. Viens no nozīmīgākajiem Bindenšū paveiktajiem darbiem ir *Sv. Pētera baznīcas fasādes izveide un zvanu torņa izbūve* (ap 1690). Šai baznīcai gotikas posmā vidusjoma plānā iebūvēto torni Bindenšū pārveidoja tā, ka torņa priekšējā siena saplūda ar fasādes plakni un radās iespaids, it kā tornis izaugtu no fasādes. Torņa apakšējā daļa ir veidota kā divstāvu astoņstūru celtne, ko rotā joniski pilastrī. Virs šīs izbūves paceļas trīsstāvīga kompozīcija, kas sastāv no trim galerijām un trim kupli izliektiem kupoliem, kuri virzienā uz augšu samazinās. Tornis noslēdzas ar piramidālu smaili, kuras galā novietota lode, bet virs tās – apzeltīta gaiļa figūra. Šis tornis tajā laikā bija augstākā koka konstrukcija visā Eiropā (kopējais augstums 120,7 m).<sup>1</sup> Tika pārveidota arī baznīcas fasāde, papildinot to ar trim barokāliem portāliem (1692–1695). Visi portāli pēc kompozīcijas ir vienādi, tikai vidējais ir mazliet augstāks un platāks nekā malējie. Visu portālu antablementus balsta korintiskas kolonnas, bet augšpusē tie noslēdzas ar barokam raksturīgo laužto arku. Portālus grezno apaļskulptūras – svēto, apustuļu un kristīgo tikumu alegorijas.

Baroka idejas skāra arī Rīgas bagāto patriciešu namus. Pārsvārā cēla trīsstāvu ēkas, kur pirmo stāvu joprojām izmantoja dienesta vajadzībām, otrajā izvietojās galvenie dzīvojamie apartamenti, bet trešais

<sup>1</sup> Tornis vēlāk ugunsgrēkos vairākkārt gāja bojā, bet ikreiz tika atjaunots. Pēdējo reizi tornis nodega Otrā pasaules kara laikā. Atjaunots 1973. g. sākotnējā izskatā, tikai koka konstrukcijas nomainot ar metāla konstrukcijām.

bija paredzēts kalpotājiem vai arī noliktavas vajadzībām. Noliklavu funkcijas saglabāja arī augstie bēniņi. Namu fasādēs stingri izīmējās simetrisks dalījums, kas loģisko turpinājumu guva iekšējumu izveidē. Galvenās fasādes noformējumam plaši izmantoja pilastrus, mazāk – kolonnas. Jaunu dekoratīvu izveidi guva portāli. Modē nāca no kaļķakmens cirstu akantu lapu savijumi, smagas ziedu un augļu vītnes, vāzes, kā arī alegoriski dažādu figūru atveidojumi. Pēc barokā izplatītās tendences tas viss tika koncentrēts galvenajā fasādē.

Šāda koncepcija iedzīvināta arī Rīgas patricieša *J. Reiterna nama fasādē* Mārstaļu ielā 2/4 (1684–1688, arhit. R. Bindenšū), kur izmantotas lielā korintiskā ordera kolonnas. Portālu izgatavojis H. V. Šmīselis, skulpturālo dekoru – H. J. Herolds. Otra ievērojama baroka stila civilā celtne Rīgā ir *E. Dannenšterna nams* (1694–1698), kas pārspēj citus tālaika dzīvojamus namus ar saviem izmēriem un monumentalitāti. Fasādes izcelšanai lietoti lielā korintiskā ordera pilastri. Abus ēkas portālus rotā dekoratīvas akanta lapas un alegoriskas figūras (autors Stokholmas tēlnieks D. Valters).

18. gs. sākumā baroka formas plaši ieviesās Kurzemes hercogistes kulta celtnēs, kas pārsvarā atspoguļo Ziemeļeiropas barokam raksturīgās iezīmes. Gandrīz visas Kurzemes baznīcas ir nelielas, kompaktiem būvapjomiem. Kubiskais zvanu tornis parasti piekļaujas vidusjomam un noslēdzas ar asu smaili. Ēkas ārējās sienas gludas, bez nišām un dekoratīviem portāliem. Viss barokam tipiskais greznums koncentrējas interjerā. Raksturīgs Kurzemes baroka kulta ēku paraugs ir *Apriķu baznīca* (ap 17. gs. vidū–1710). Ar ēkas ārējo



193. att. R. Bindenšū, H. V. Šmīselis, H. J. Herolds. *Reiterna nams Rīgā. Portāls.* 1684–1688.

vienkāršību kontrastē iekšējās iekārtas greznība. No Libekas ieceļojušā kokgriezēja J. Kreicfelda darinātais kungu sols un luktas kopā ar vēlāk (18. gs. 40. gados) radīto altāri un kanceļu veido veselu dekoratīvās koktēlniecības ansambli, kas bagātīgi izgreznots ar akanta lapu vijumiem. Griestus klāj gleznojums.

No Kurzemes baznīcām ar savu arhitektonisko risinājumu izceļas *Liepājas Sv. Trīsvienības baznīca* (1742–1758), kas celta pēc Kēnigsbergas arhitekta J. Dorna projekta. Tā ir garumā stipri izstiepta trīsjomu celtne, ko vidū šķērso transepts.



194. att. F. B. Rastrelli. *Rundāles pils*. 1736–1740, 1763–1768.

Ārējās gludās sienas šķeļ pilastrī, starp kuriem novietoti augstu paceltie logi. Interjeram greznumu piešķir ar kokgriezumiem bagātīgi rotāts altāris, kancele, luktas un hercoga loža, kuru dekorā jaušamas rokoko stila ieskaņas.

Visspožākais baroka ideju iedzīvinājums Kurzemē tika sasniegts 18. gs. vidū ar *Kurzemes hercoga piļu ansambļu celtniecību Rundālē* (1736–1740, 1763–1768) un *Jelgavā* (1738–1740, 1764–1772). Tolaik Kurzemes hercoga krēslā atradās E. J. Bīrons, kurš bija ieguvis milzīgu ietekmi Krievijas galmā un tā radis iespēju gan iegūt līdzekļus liela vēriena celtniecībai, gan arī savu nodomu īstenošanai pieaicināt Krievijas galma arhitektu F. B. Rastrelli.<sup>1</sup> Abu piļu ansambļi izceļas ar ieceres viengabalainību un spēcīgu māksliniecisko izpildījumu.

*Rundāles pils* ir milzīgs tipisks baroka ansamblis ar parku, pili, manēžu un saimniecības ēkām. Visi ansambļa komponenti grupējas ap vienu vairākus kilometrus garu simetrijas asi. Parka komplekss risināts pēc franču baroka tipa regulārā plānojuma principa. Parka celiņi izvietoti radiāli, vēdekļa veidā, un saplūst vienā punktā pie pils centrālajiem apartamentiem. Pils lielo būvloku veido trīs korpusi, kuriem ziemeļu pusē pieslēdzas divi īsi šķērskorpusi. Pils fasādes arhitektoniski ļoti atturīgas. Viens no pils ansambļa raksturīgiem elementiem ir vārti, kas ved goda pagalmā. Dzelzī kaltās vārtu

<sup>1</sup> 18. gs. 40. gados E. J. Bīrons krita Krievijas galma nežēlastībā un tika izsūtīts trimdā; no tās viņš atgriezās tikai 1763. gadā. Ar to arī izskaidrojams lielais pārtraukums piļu celtniecības gaitā.

vītnes iestiprinātas rustotos stabos, ko rotā kolonnas un divas akmenī cirstas lauvu figūras. Viss ansambļa arhitektoniskais kopveidols labi harmonē ar plašā līdzenuma ainavu.

Pils interjeros bagātīgi izmantoti dekoratīvās tēlniecības veidojumi, kā arī gleznojumi. Rotājumu ziņā sevišķi izceļas hercoga apartamenti un daudzās parādes telpas – Zelta zāle, Baltā zāle, Lielā galerija un citas. Te plafonu un desideportu gleznojumi mijas ar plastiskām krāšņām, apzeltītām stuka kompozīcijām, kas veidotas no akanta lapām, puķu vītnēm, putti figūriņām, ar daudzveidīgi izmantotu rokaja ornamentu.

Baltās zāles dekoratīvā iecere pamatā balstās uz dekoratīvu cilņu izmantojumu.

Cilņi (skaitā 22) kārtoti virs logiem un durvīm. Tajos atveidoti dažādi alegoriska satura tēli, kas simbolizē gadalaikus, pasaules elementus (zemi, gaisu, uguni, ūdeni), dažādus amatus un nodarbošanos. Cilņu kompozīcijas gliemžvāku un lapu vainagu ietvērumā kārtojas kopā ar putti figūriņu grupām.

Zelta zāles dekoratīvais pamats ir sienu krāsainais mākslīgā marmora apšuvums sarkanīgos, tumši zili zaļos un gaiši zaļganzilos toņos, kas harmonē ar zeltīto dekoru – daudzajām emblemātiska satura vītnēm un citiem veidojumiem. Krāšņumu piešķir arī daudzie figurālie plafonu gleznojumi dekoratīvā ietvarā. Zelta zāles figurālo grupu gleznojumos izmantoti antīkās mitoloģijas personāži, un tie



195. att. F. Martīni, K. Cuki. Rundāles pils hercoga guļamistabas plafona gleznojums. 18. gs. 2. puse.

simboliskā veidā pauž cildinājumu hercogam E. J. Bironam. Hercoga guļamistabas plafonā turpretim risināta mīlestības tēma.

Iekšstelpu mākslinieciskās apdares darbus veikuši Pēterburgas meistari. Griestu plafonu autori ir *Frančesko Martīni* un *Karlo Cuki*. Viņi piederēja pie tiem itāliešu gleznotājiem dekoratoriem, kas 18. gs. apkalpoja gandrīz visus Eiropas galmus. No 1758. g. abi gleznotāji strādāja Ziemas pilī Pēterburgā kopā ar citiem saviem tautiešiem. No turienes viņi arī tika ataicināti uz Rundāli. Viņi atkārtoja kompozīciju shēmas, tipāzus un kolorītu, ko savos darbos par etalonu bija padarījis slavenais Venēcijas gleznotājs, vēlā baroka pārstāvis Dž. B. Tjepolo.

Ar rokoko elementiem piesātinātos stuka rotājumus un ciļņus darinājis ievērojams vācu baroka pārstāvis *Johans Mihaels Grafs*, kurš jau pirms tam bija guvis ievērību, piedaloties vairāku Vācijas piļu mākslinieciski dekoratīvajā apdarē.<sup>1</sup>

*Jelgavas pils* apjomu ziņā ir vismonumentālākais arhitektūras ansamblis visā Latvijas teritorijā. Tās barokālās būvformas līdzīgas Rundāles pilij, tikai grandiozākas. Pils ēkas fasādes atdzīvina rizalīti, bagātīgi profilētas dzegas, kā arī pilastrī, ko grezno joniski čuguna kapitēļi. Pie interjera veidojuma strādājuši tie paši meistari, kas Rundāles pilī. Taču Jelgavas pils vairākkārt cietusi ugunsgrēkos un tikusi pārbūvēta, tāpēc iekšstelpu skulpturālie veidojumi un griestu gleznojumi nav saglabājušies.

Birona dzimtas valdīšanas laikā tika uzcelti nelieli piļu ansambļi arī Vircavā,

<sup>1</sup> Rundāles pils kompleksā restaurācija tika uzsākta 1972. g. un daļēji vēl turpinās. Kopš tā paša gada pils ansamblis ieguvījis Rundāles pils muzeja statusu.

Svētē un Zaļāmuižā (Zaļeniekos). To arhitektoniskie risinājumi un telpiskie plānojumi tuvi F. B. Rastrelli Rundālē un Jelgavā realizētajiem, tikai apjomos mazāki.

Rastrelli principus pārņēma arī Kurzemes hercoga galma arhitekts S. Jensens, pēc izcelsmes dānis. Viņš hercoga Pētera Birona uzdevumā uzcēla Jelgavā vietējās augstākās mācību iestādes – *Pētera akadēmijas ēku* (*Academia Petrina*, 1773–1775). Šās ēkas fasādes risinājumā redzama kanonizētas orderu sistēmas nozīmes palielināšanās, kas jau iezīmē pāreju uz klasicismu.

Atšķirīgas baroka stila iezīmes vērojamas Latgales teritorijā, kas ilgu laiku (1561–1772) palika Polijas pakļautībā, līdz ar to šeit saglabājās katolicisms. Latgalē baroka posmā pārsvarā celtas kulta ēkas, mazāk – pilis. No Eiropas nākošais mākslinieciskā strāvojuma vilnis Latgalē ieplūda ar Polijas starpniecību un bija cieši saistīts ar Katoļu baznīcas centieniem saglabāt kulta ēku celtniecībā svinīgu diženumu un misticismu. Tāpēc Latgales baznīcām ir greznas ārējās fasādes un bagātīgs iekšstelpu iekārtojums.

Latgales barokam kopumā raksturīgas apjomos lielas baznīcu ēkas. Pēc konstruktīvās uzbūves tās ir gan krusta kupolu celtnes, gan halles tipa ēkas, gan arī bazilikas, kurām visām mēdz būt divtorņu vai beztorņu galvenās fasādes. Pēc galvenās fasādes veidojuma Latgales baznīcas var iedalīt divos tipos. Pirmā tipa izcelsme meklējama Itālijā, Pjemonā, no kurienes šās kulta ēkas tips ar Jezuītu ordeņa starpniecību izplatījās visā Eiropā. Latgalē šā tipa ēkas raksturīgs paraugs ir *Sv. Krusta baznīca Pasiēnē* (1761–1770). Šās ēkas fasādes centrālā daļa veidota monumentāla, to no abām pusēm ietver

divi augsti, ažūri vairākstāvu torņi, ko grezno pilastrī, kolonnas un bagātīgi izlocītas dzegas. Radniecīga ir arī *Sv. Jaunavas Marijas debesbraukšanas baznīca Aglonā* (1768–1770). Šā tipa Latgales baznīcas gan ārēji, gan iekštelpu veidojumā tuvas katolisko Dienvideiropas zemju (Bavārijas), kā arī Polijas un dažām Lietuvas kulta ēkām (piemēram, *Sv. Katrīnas un Misionāru baznīcai Viļņā*).

Otru vairāk izplatīto Latgales kulta ēku tipu visuzskatāmāk pārstāv *Sv. Ludviķa baznīca Krāslavā* (1755–1767). Šā tipa baznīcām trūkst torņa. To galveno fasādi izceļ ar pilastrīem un frontoniem rotāti portāli. Šis tips radniecīgs Romas Jēzus (*Il Gesù*) baznīcas arhitektoniskajiem principiem.

No Latgales laicīgās arhitektūras pieminekļiem ievērojamākie ir t. s. *Plātera bibliotēkas ēka* un *pils ansamblis Krāslavā* (18. gs. vidus), kas tiek uzskatīts par izcilāko baroka posma magnāta rezidences paraugu Latgalē. Kā pils, tā arī tālaika Krāslavas pilsētībūvniecības ansambļa telpiskās kompozīcijas izstrādāšanā piedalījušies Itālijas arhitekti.

18. gs. 3. ceturksnī Latvijas teritorijā parādījās pirmās klasicisma stila celtnes. Tas bija laiks, kad arī šeit izplatījās apgaismības idejas, ko propagandēja galvenokārt baltvācu inteliģences pārstāvji (J. G. Eizens, G. Merķelis, K. F. M. Snells u. c.). Latvijā klasicisms visizteiktāk izpaudās arhitektūrā. Tas vērojams gan pilsētībūvniecības principos, gan dzīvojamo un sabiedrisko, gan saimniecības ēku celtniecībā. Attīstības gaitā iezīmējās divas līnijas – viena, kas izauga uz vietējo tradīciju pamata, un otra, kas veidojās stiprā krievu klasicisma ietekmē, jo, kad 1795. gadā tika pabeigta visu Latvijas teritoriju pievienošana

Krievijas impērijai, visā Baltijā sākās tuvināšanās krievu kultūrai.

Pirmā līnija plašāko izpausmi guva Rīgas arhitektūrā un bija saistīta ar sākotnējo daudzstāvu dzīvojamā ires nama tipa izveidi. Šajā jomā lieli nopelni bija vietējā baltvācu arhitekta *Kristofa Hāberlanda* (1750–1803) darbībai. Hāberlands bija dzimis Rīgā, bet profesionālo izglītību ieguvis Berlīnē un Drēzdenē. No 1789. g. līdz 1797. gadam viņš ieņēma Rīgas pilsētas galvenā būvmeistara posteni. Pēc Hāberlanda projektiem Rīgā tika uzcelts liels skaits dzīvojamo ēku. Tās saglabājušās Smilšu ielā 5, Šķūņu ielā 17, Teātra ielā 6, Pils ielā 9 un citur. Šo ēku būvē arhitekts balstījies uz klasicisma vispārējiem principiem, veiksmīgi savienojot arhitektonisko formu izjūtu ar zināmu prakticismu, pieļaujot asimetrisku plānojumu, kur to prasījusi būvlaukuma konfigurācija, bet saglabājot stingri asiālu fasādes veidojumu. Viņš arī atsacījies no ēku iepriekš izplatītajiem stāvajiem divslīpju jumtiem, izmantojot mansardu.



196. att. K. Hāberlands. *Bijusī Rīgas Pilsētas bibliotēkas zāle*. 1778.

Nozīmīgākais Hāberlanda projektētais sabiedriskais objekts ir toreizējā *Rīgas Pilsētas bibliotēkas zāle* (1778), kas tika uzcelta virs Rīgas Domes krustes. <sup>1</sup> Šeit, veiksmīgi savienojot klasiskos ordera uzbūves principus ar proporciju izjūtu un dekoratīviem rotājumiem, radīts reprezentatīvs un dižs sabiedriskais interjers. Mākslinieciski izteiksmīgas ir arī Hāberlanda celtās *baznīcas Valgā* (1785), *Alūksnē* (1781–1788), *Katlakalnā* (1791–1792) un citur.

18. gs. 80. gados Latvijas teritorijā sāka dominēt ar krievu klasicisma ietekmēm saistītas būvformas. Šīs ietekmes atspoguļoja tolaik Krievijā valdošo celtniecības politiku un norises. Rīgas celtniecībā svarīgs notikums bija savā laikā zviedru uzceltās *Citadeles pārbūve*, uzceļot nocietinājumu iekšpusē vairākas divstāvu ēkas, kā arī Sv. Pētera un Sv. Pāvila baznīcu (1780–1785), kas kļuva par visa Citadeles ansambļa dominantā. Baznīca tika celta pēc tā paša tipa projekta, kuru bija izstrādājis D. Trezīni un pēc kura ir celta Sv. Pētera un Sv. Pāvila katedrāle Pēterburgā. Rīgai šās baznīcas projektu lokalizēja atbilstoši videi un jaunā laikmeta prasībām arhitekts S. Zēge, kas 1776.–1784. g. vadīja Rīgā kara inženieru grupu (pašus celtniecības darbus pārzināja K. Hāberlands). Tā ir krusta kupola celtne ar augstu, staltu zvanutorni. Baznīcas fasāžu dalījums divos stāvos piešķir tai mazliet laicīgu nokrāsu. Izmantoti dažādi orderi. Baznīcas ēka vēl saglabā savā dekorā dažas barokālas iezīmes (piemēram, vāzes), taču visumā tai piešķirts klasicistisks svinīgums un atturīgs dižums. Baznīca tika celta ne tikai kā kulta celtne, bet arī par godu nesen notikušajām Baltijas guberņu reformām, kuru nolūks bija visas valsts pilnīgāka centralizācija. <sup>2</sup>

Krievijas klasicisma iestrāvētās

arhitektūras būvformas ir stingras un precīzas, paši objekti monumentāli, un tas vērojams pat saimnieciska rakstura ēkās. 19. gs. sākumā (pēc 1812. g. Tēvijas kara) klasicisms Latvijā ieguva krievu ampīra nokrāsu (*Daugavpils cietokšņa ansamblis*, 1810–1833; *Rīgas muitas noliktavas ēka jeb t. s. Arsenāls*, 1828–1830).

18. gs. beigās–19. gs. sākums Latvijas arhitektūrā saistīts ar krievu klasicisma plašu izplatību ne vien pilsētās, bet arī laukos, kur lielajos muižu centros tika radīti lieliski piļu un parku ansambļi. Šis process aizsākās ar *Elejas pils* celtniecību, kuras projektā tika izmantots Pēterburgas arhitekta Dž. Kvarengi 1796. g. izstrādātais mets *Mežotnes pilij*. Celtniecības darbus vadīja no Berlīnes ataicinātais arhitekts J. Berlics, kurš pielāgoja Kvarengi idejas Elejai. Tā kā uzceltā Elejas pils vietējā muižniecībā izraisīja lielu atzinību, tad Berlics pēc Elejas parauga izveidoja vēl arī citu *piļu un parku ansambļus – Kazdangā* (ap 1800), *Mežotnē* (1798–1802) un citur. Visām šīm pilīm raksturīga būvmasu harmoniska izsvartība, lieliska proporciju izjūta, atturīgs, cēls fasāžu risinājums, kur vienīgais dekoratīvais akcents ir vairākkolonnu portīks. Pils ansambļa saistībai ar vietējo ainavu kalpo ap pili ierīkotais angļu parks.

Saistībā ar Kurzemes baroka posma kulta ēku iekštelpu bagātīgo plastisko apdari 17.–18. gs. šajā novadā lielu uzplaukumu sasniedza vietējā *koktēlniecības māksla*. Iezīmējās vairāki dekoratīvās koktēlniecības centri (Ventspilī, Liepājā, Kuldīgā). Ventspils koktēlniecības centrs bija saistīts ar divu

<sup>1</sup> Tagad iekļauta Rīgas Vēstures un kuģniecības muzeja telpās.

<sup>2</sup> Tagad baznīcas ēkā ierīkota kamerkora "Ave sol" koncertzāle.

meistaru vārdiem – *Nikolasu Sēfrensu Vecāko* (?–1694) un *Nikolasu Sēfrensu Jaunāko* (1662–1710). Sēfrenss Vecākais bija ieceļojis Kurzemē no Prūsijas un strādāja galvenokārt Ventspils kuģu būvētavas vajadzībām. Ir tomēr zināms, ka viņš kopā ar Ventspils galdnieku E. Tisenu izgatavojis arī altāri un kanceli *Sv. Katrīnas baznīcai Kuldīgā* (1660–1663). Galvenā loma Kurzemes baznīcu baroka interjera iekārtu radīšanā bija Sēfrensam Jaunākajam. Pēc apjoma lielākais viņa darbs ir *Liepājas Sv. Annas baznīcas altāris* (1697). Sēfrenss Jaunākais darinājis arī *Ugāles baznīcas ērģeļu prospektu* (1697–1704), *Landzes baznīcas altāri un kanceli* (1701), *Lestenes baznīcas* (1707–1709), kā arī *Salgales baznīcas iekārtu* (18. gs. 1. gadu desmits). Kaut gan Sēfrensa Jaunākā darināto iekārtu skulpturālo ciņņu tematikai izmantota tajā laikā plaši izplatītā Bībeles emblemātika, uzmanību pievērš sižeta traktējums, kā arī plastisko formu dinamika un vitalitāte.

Liepājā un Kuldīgā darbojās meistars *Joahims Kreicfelds*, ar kuru saistīti dekoratīvās koka tēlniecības darinājumi Durbes, Sakas, Usmas un Vārmes baznīcās. Liepājas Sv. Trīsvienības baznīcas iekārtu iekārtas krāšņo ansambli kokā griezis *Jozefs Slavičeks*.

Latgalē no 18. gs. saglabājušās nezināmu autoru (domājams, amatnieku) darinātas sakrālā rakstura koka apaļskulptūras (krustā sistā tēls, Dievmātes figūras). Tās bija paredzētas ne vien baznīcu izgreznošanai, bet arī novietošanai mājās un krustcelēs. Šim kokskulptūrām raksturīgas smagnējas formas, saīsinātas proporcijas, tajā pašā laikā tās ir izteiksmīgas un emocionāli piesātinātas.

Klasicisma posmā dekoratīvā koka tēlniecība visumā apšīka, jo jaunā arhitektūra prasīja atturīgu rotājumu,

gludu, cēlu iekārtu iekārtu. Šajā laikā pirmajā vietā izvirzījās memoriālā tēlniecība, kurā vietējās tradīcijas neiezīmējās. Tagad pasūtītāji (aristokrātija, turīgie birģeļi) kapa pieminekļus centās pasūtīt ārzemēs vai Pēterburgā.

**G l e z n i e c ī b ā** no baroka posma Latvijā saglabājušies galvenokārt *monumentāli dekoratīva rakstura pieminekļi, altārglezņas un portreti*. No monumentāli dekoratīvās glezniecības pieminekļiem vispirms jāmin *Rundāles pils figurālie plafonu gleznojumi*, par kuriem tika runāts iepriekš. Nesen atklāts *sienu gleznojumu komplekss grāfu Plāteru rezidencē Krāslavas Jaunajā pilī* (18. gs. 60.–70. gadi). Tās pārsvarā ir iluzori gleznotas ainavu kompozīcijas ar stafāžu, mitoloģiska satura skati un figurāli gleznojumi. Visbagātīgāk apgleznota kāda no pirmā stāva zālēm, kur sienas sadala gleznoti pilastri un hermas, bet starp tiem kārtojas ainavu atveidi. Tajos atainoti Romas skati – ielas un laukumi, kuros rosās cilvēki.

Monumentāli dekoratīvi baroka tipa gleznojumi saglabājušies arī kulta ēkās. Visvairāk tie sastopami bijušās Kurzemes hercogistes baznīcās. Te pirmām kārtām izceļas *Usmas* (ap 1704) un *Apriķu* (ap 1740–1750) *baznīcu griestu gleznojumi*. Apriķu baznīcas savdabīgās koka konstrukcijas griestu velles klāj gleznojumi, kuru sižeti ņemti no antīkās mitoloģijas un Bībeles. Starp mākoņiem slīgst alegoriskas figūras un muzicējoši vai pārdomās iegrimuši eņģeļi. Gleznojums ieturēts gaiši zilos un sartos toņos un savā traktējumā ietver zināmas rokoko stila iezīmes. Par gleznojuma autoriem min vācu gleznotāju *K. B. Rodi* un viņa palīgu *Kļavi*.

Nezināmu autoru 17.–18. gs. darināti dekoratīvi gleznojumi sastopami arī

Latgales baznīcās. Tie ir *Idricas katoļu baznīcas kanceles apgleznotie pildīņi* (17. un 18. gs. mija) un *Piedrujas katoļu baznīcas centrālā altāra retabls* (18. gs. 60.–70. gadi), kur Sv. Trīsvienības ainu gleznojumā jūtamas itāliešu mākslinieka A. Poco iluzorās glezniecības ideju ietekmes.

Stāvglezniecībā 17. gs. 2. pusē un 18. gs. dominēja portrets. Šajā laikā dažās pilsētās (Rīgā, Jelgavā) nodibinājās gleznotāju cunftes. To galvenās darbības lauks bija reprezentatīvais portrets, kuru plaši izmantoja epītāfijās. Portretisti darbojās arī Kurzemes hercoga galmā. Ievērojamākais no viņiem bija *Frīdrihs Hartmanis Barizjens* (1724–1796), pēc izcelšanās francūzis. Māksliniecisko izglītību viņš bija guvis Drēzdenē, bet mākslinieka nosaukumu viņam piešķīra Pēterburgas Mākslas akadēmija. No 1770. g. Barizjens darbojās Kurzemes hercoga galmā. Viņš gleznojis hercogu Pēteri Bironu, viņa ģimenes locekļus, kā arī citus galmam tuvu stāvošus cilvēkus. Barizjena gleznotajos portretos labi atspoguļoti modeļu individuālie vaibsti un raksturs. Darbiem piemīt brīvi tverta kompozīcija un harmoniski sabalsots krāszieds. Viens no populārākajiem ir gaišos, sudrabainos toņos gleznotais "*Hercogienes Dorotejas portrets*" (Rundāles pils muzejs). Barizjens atstājis arī dažus vienkāršo ļaužu portretus ("*Kristīnes Linkas portrets*", 1786, Rundāles pils muzejs).

Portretu gleznojumi saglabājušies arī Latgalē, kur darbojušies Viļņas un Krakovas skolas meistari. Šeit 18. gs. bija izplatīts t. s. sarmatu<sup>1</sup> tipa portrets, kam raksturīgs statiskums, lineārisms un zināma krāsu dekoratīvitate. Portretā tiek uzsvērta interese par modeļa sociālo nozīmīgumu, tā piederību poļu muižniecības kārtai. Šajā nolūkā pastāv prasība pēc noteiktas

portreta kompozicionālās uzbūves, pēc noteikta apģērba un atribūtikas (t. s. "cienības zīmēm"). Tie ir slavinoši portretiski tēli, kuru sejas izteiksme parasti kāpināta līdz groteskai. Sarmatu portreta paraugs ir *Viļānu muižnieka Mihaela Rika portrets* (1772, atrodas Viļānu katoļu baznīcā). Portretējāmā raksturojumā akcentētas poliskās iezīmes, izcelts krāšņais, dārgais apģērbs.

Ar Rietumeiropas barokam tipiskām pazīmēm raksturīgi grāfu Plāteru dzimtas portreti, kas glabājas Krāslavas baznīcā ("*Konstantīna Ludviga Plātera portrets*", 1760–1762; "*Augustes Plāteres portrets*", 1760–1762). K. L. Plāters gleznots visā augumā uz gaiša ainavas fona. Lai gan portretējamais tērpies tradicionālajā sarmatu apģērbā, viņa individuālajam raksturojumam nepiemīt uzspiestā nosacītība. Vēl brīvāk un atraisītāk gleznots A. Plāteres portrets. Maigie, harmoniski saskaņotie krāstoņi piešķir portretam emocionālu noskaņojumu. Par abu portretu autoru tiek uzskatīts itāliešu izcelsmes gleznotājs *F. Kastaldi*.

**Igaunija.** Baroka stils Igaunijas arhitektūrā un mākslā aptver laikposmu aptuveni no 17. gs. 30. gadiem līdz 18. gs. 80. gadiem, un tajā iezīmējas divi periodi. Pirmais attiecināms uz 17. gs., kad igauņu zemes pārvaldīja zviedri, un otrs aizsākās 1710. g., kad visa Igaunijas teritorija tika iekļauta Krievijas sastāvā. Šie vēsturiskie apstākļi nosacīja to, ka 17. gs. baroka formas Igaunijā ienāca no Zviedrijas, kurai savukārt bija cieši ekonomiskie un kultūras

<sup>1</sup> Vārds "sarmati" pārņemts no sarmatu cilts nosaukuma, jo pastāv uzskats, ka poļu muižnieku kārtas priekšteči it kā būtu cēlušies no sarmatiem. Ar to tiek uzsvērta poļu muižniecības īpašā nozīme. Sarmatu portretglezniecības tradīcijas Polijā un tai piederošajās zemēs iedibinājās 16. gs. un pastāvēja līdz 19. gadsimtam.

sakari ar Nīderlandi. Tāpēc Igaunijā ieviesās Nīderlandes un Zviedrijas zemēm raksturīgais baroka ziemeļu variants, kam piemīt būvmasu stingrība, monumentalitāte un dekora vienkāršība.

Arī Igaunijā Zviedrijas valdība 17. gs. vidū un 2. pusē izvērsa plašu nocietinājumu celtniecību (Tallinā, Narvā, Tartu, Pērnavā un Kuresārē). To vadīja ievērojami zviedru fortifikācijas speciālisti – jau minētais *Ē. Dālbergs* un *P. fon Esens*. Tallinā norisa jaunu vaļņu ierīkošana, radot komplicētu bastionu, grāvju un ravelīnu sistēmu. Arī Pērnavā uzcēla speciālus nocietinājumus (1670–1690), no kuriem vēl saglabājušies t. s. *Tallinas vārti*, kas pēc arhitektoniskās uzbūves atgādina triumfa arku. Kuresārē ierīkoja nocietinātu bastionu līniju. Visi nocietinājumu ierīkošanas darbi netika pilnībā pabeigti, jo 1700. gadā sākās Lielais Ziemeļu karš.

Civilajā būvniecībā jaunie principi visumā ieviesās lēnām un mazāk skāra plānojumu, vairāk – fasāžu apdari un dekoru, ko vēlāk, 18. gs. nogalē, sākoties klasicisma posmam, nomainīja šim stilam raksturīgais dekors.

Visspēcīgāk baroka stils ienāca *Narvas arhitektūrā*. 17. gs. 2. pusē Narva izvērtās par svarīgu tranzitirdzniecības pilsētu, kas pretendēja kļūt par Zviedrijas koloniālo valdījumu centru Igaunijā. Narvai kopš seniem laikiem bija bijis smags liktenis, jo tā arvien kalpoja par nocietinātu robežpunktu Narvas upes krastā. Pirmie šeit cietoksni uzcēla dāņi. 14. gs., kad Narva pārgāja Livonijas ordeņa rokās, pilsētu no ziemeļiem un rietumiem apjoza ar mūri, bet esošo pili pārbūvēja par konventa tipa ēku. Nocietinājumu ziemeļrietumu stūrī bija tornis, kuru, tāpat kā Tallinā, sauca par Garo Hermani. Livonijas kara laikā (1558–1583)

Narva nokļuva krievu rokās, pēc tam to 17. gs. sākumā atkaroja zviedri, kas Narvu pārvērtā par ļoti stipru cietoksni uz krievu zemju robežas (bastioni vēl tagad daļēji saglabājušies).

Zviedru laikā Narvu izbūvēja par īstu baroka arhitektūras ansambli. Tika izveidots pilsētas centrs ar rātslaukumu, jauno rātsnamu, biržas ēku un citām sabiedriskām celtnēm. Pacēlās jauni greznu dzīvojamo namu kvartāli. Narvas dzīvojamiem namiem bija raksturīgs horizontāli izteikts būvmasu kārtojums. Ēkas vidū atradās akmens portāls ar frontonu, bet galos – poligonāli vai apaļoti erkeri ar barokāliem kupoliem. Dzīvojamos namus greznoja arī vairākās joslās kārtoti portālu cīņi. Portālu ieeju ietvēra arka, kuras loku klāja dažādas portretiskas un



197. att. G. Teifels. *Narvas rātsnams*. 1668–1671.



198. att. N. Miketi. Kadriorgas pils Tallinā. 1718–1725.

fantastiskas skulpturālas galvas. Arī frontonus klāja figurāli un ornamentāli plastiski veidojumi. Diemžēl šī bagātība gājusi bojā, jo Otrā pasaules kara laikā Narva tika sagrauta.

No agrākās arhitektūras restaurēti tikai daži pieminekļi. Viens no tiem ir bijušais *Rātsnams*. To cēlis (1668–1671) ievērojams zviedru arhitekts *Georgs Teifels* (ap 1610–ap 1672). Narvas rātsnama ēka ieturēta stingrās ziemeļu baroka formās, kas tai piešķir iespaidīgumu un monumentalitāti. Ēkai ir cokola stāvs, divi galvenie stāvi un vēl augšējais pusstāvs. Galveno fasādi šķel mierīgā ritmā kārtoti grezni lielā ordena pilastrī, kas stiepjas cauri abiem galvenajiem stāviem. Fasādes centrā atrodas no akmens cirsts portāls, uz kura ieeju ved divlaidu kāpnes. Portāla frontonu

rotā vairākas alegoriskas figūras ar taisnības dievieti Temīdu centrā. Portālu darinājis flāmu tēlnieks *Nikolass Millihs*, kas dzimis Antverpenē, pēc tam darbojies Zviedrijā, bet vēlāk pārcēlies uz Tallinu. Ēku sedz četrslīpju jumts, virs kura paceļas barokāls tornis ar atklātu galeriju.

Lielā Ziemeļu kara laikā (1700–1721) Zviedrija zaudēja savu varu Igaunijā, un igauņu zemes jau 1710. gadā kopā ar Latvijas Vidzemes novadu tika iekļautas Krievijas sastāvā. Tagad Igaunijas celtniecības gaitu noteica Krievijā valdošās tendences.

Sākotnēji celtniecības darbi attīstījās lēnām un vairāk norisa Tallinas piejūras rajonā, kur 1714. g. pēc Pētera I iniciatīvas izvērsās Tallinas jaunās ostas un kuģubūvētavas celtniecība. Drīz te radās

jauns pilsētas rajons ar nocietinātiem krastiem, kazarmu ēkām, darbnīcām un noliktavām.

Ievērojamākais baroka ansamblis, ko Igaunijā uzcēla jaunajos apstākļos, bija *Kadriorgas pils* ar regulāru parku Tallinas tuvumā.<sup>1</sup> Pils tika celta pēc Pētera I rīkojuma un bija domāta kā dāvinājums Katrīnai I. Tāpēc Pēteris I to nosauca par "Katrīntāli", kas tulkojumā nozīmē "Katrīnas ieleja", bet igauņiski skanēja "Kagdriorg". Pils ansambļa projekta autors bija viens no Krievijas galma arhitektiem, no Itālijas ataicinātais *Nikolo Miketi* (?–1759). Pils tika uzcelta laikā no 1718. g. līdz 1725. gadam. Sākot ar 1720. g., celtniecības darbos piedalījās arī krievu arhitekts *M. Zemcovs* (it īpaši plastisko stuka veidojumu izgatavošanā). Pils ir trīsstāvu ēka ar arhitektoniski bagātu apdari. Ēkas galvenās fasādes centrā izvirzīts rizalīts ar portālu. Fasādi šķeļ ritmiski izvietoti augsti logi un atdzīvina profilkrāsējums. Greznākās iekštelpas izvietotas otrajā stāvā. It īpaši izceļas parādes zāle, kurā daudz plastisku stuka veidojumu un griestu gleznojumu. Pili atrodas arī vairāki grezni akmeņi kalti kamīni ar Pētera I un Katrīnas I krūšutēliem un monogrammām.

Jau pēc Lielā Ziemeļu kara Igaunijas teritorijā celtas arī vairākas baroka stila baznīcas. Ievērojamākās no tām atrodas Pērnāvā – *Sv. Elizabetes luteriešu halles tipa baznīca* (1744–1747, arhit. J. H. Vilberns un J. H. Giterboks) un *Sv. Katrīnas pareizticīgo krusta kupola baznīca* (1764–1768, arhit. P. Jegorovs).

Sākot ar 18. gs. 80. gadiem, Igaunijas arhitektūrā noteiktas pozīcijas iekaroja klasicisms. Kā pārejas posma celtnes tiek uzskatīta *Gubernas pārvaldes ēka* (1767–1773, arhit. J. Šulcs), ko uzcēla Tallinas

Augšpilsētas daļā, pārbūvējot Mazo cietoksni un ierīkojot jaunās celtnes priekšā reprezentatīvu Pils laukumu. Pārveidojot laukumu ietverošās ēkas klasicisma garā, tika radīts viengabalains arhitektūras ansamblis, ko vēlāk izjauca pseido-bizantiskā stilā uzceltā *Aleksandra Ņevska baznīca* (1884–1890).

18. gs. pēdējā ceturksnī aktīva celtniecība izvērās Tērbatā (tag. Tartu). 1775. g. pilsētā bija plosījies milzīgs ugunsgrēks. Pēc tā sākās tās atjaunošana agrā klasicisma principu garā. Tad arī iztaisnoja ielas, izveidoja jaunu centru ar rātsnamu un mūra tiltu, uzcēla pareizticīgo *Sv. Marijas Debesbraukšanas baznīcu* (1776–1783) un daudzas dzīvojamās ēkas. Īpašu uzmanību no 18. gs. Tērbatā celtajām būvēm pelna divi objekti: Rātsnams un mūra tilts.

*Mūra tilts* (1775–1784, arhit. I. Caklovskis) bija monumentāla būve pāri Emajegi upei<sup>2</sup>. Tilts atradās uz līnijas, kas veda centra virzienā uz Rātslaukumu, un bija it kā tāda svinīga ieeja tajā, jo tiltu greznoja divas triumfa arkas.

*Rātsnams* tika uzcelts 1782.–1786. g. iepriekšējā rātsnama vietā. Tā projekta autors bija *Johans Valters*, ievērojams Tērbatas celtniecības meistars. Rātsnams ir trīsstāvu ēka ar augstu četrslīpju jumtu, virs kura paceļas zvanu tornis. Fasādi šķeļ pilastrī un līzēnas. Taču ēkai piemīt arī dažas baroka iezīmes (piemēram, barokālais zvanu tornis, frontonā esošā kartuša). Abus apakšējos stāvus aizņem dienesta telpas, kuras sedz gotizētas velves. Trešais stāvs,

<sup>1</sup> Tagad pili atrodas Valsts mākslas muzejs.

<sup>2</sup> Latviešu literatūras avotos Emajegi upe bieži tiek dēvēta par Mētru. Tilts sagrauts Otrā pasaules kara laikā.



199. att. J. V. Krauze. *Tērbatas Universitātes galvenā ēka*. 1803–1809.

kur izvietojas parādes zāles, visumā konsekventi risināts klasicisma garā. Tikai stuka dekorā samanāmi atsevišķi rokoko elementi.

Klasicisma turpmākajā attīstībā Igaunijā svarīga nozīme bija Tērbatas Universitātei, ko atjaunoja 1802. gadā.<sup>1</sup> Šajā sakarā Igaunijas klasicismam radās pat savi teorētiķi, piemēram, Tērbatas Universitātes profesors K. Morgenšterns, kas bija J. J. Vinkelmaņa skolnieks. Tērbatai klasicistisku veidolu it īpaši piešķīra universitātes jaunās ēkas. Šo ēku celtniecības plānu sastādītājs un darbu vadītājs bija universitātes civilās arhitektūras profesors

<sup>1</sup> 1630. g. Tērbatā nodibināja ģimnāziju, kuru 1632. g. pārveidoja par Gustava II Ādolfa universitāti. Izvērtoties karadarbībai un mainoties virsvaram, universitāte tika slēgta, un to atjaunoja tikai 19. gs. sākumā.

J. V. Krauze (1757–1828), kura daiļrades principi bija veidojušies galvenokārt Krievijā tolaik valdošā klasicisma paraugu ietekmē.

*Tērbatas Universitātes galvenā ēka*, kas celta 1803.–1809. gadā, ir svinīga trīsstāvu celtnē ar spēcīgi izvirzītu rizalītu un sešu kolonnu dorisku portiku centrā, klasisku frīzi ar triglifiem un apakšējā stāva brīvu rustojumu. Celtnes monumentālās, izsvartās būvmasas atgādina labākos Pēterburgas paraugus. Turpat tuvumā parkā atrodas *anatomikums* (1803–1805) – augsta rotundas veida celtnē ar kupola segumu, *observatorija* (1807–1810) un *bibliotēkas ēka*.

Par klasicisma stila kulminācijas posmu Tērbatā kļuva 19. gs. 2. ceturksnis, kad šeit darbojās vesela arhitektu plejāde – *Johans Kranhals*, *Georgs Geists*, *Kaspars Kranhals* un

čiti. Gar Emajegi upes krastiem tika uzceltas viesnīcas un īres nami, kuru pilastriem un kolonnām rotātās fasādes veidoja svinīgu ielas fronti.

19. gs. sākumā celtniecība izvērsās arī Tallinā, kas līdz ar iekļaušanos Krievijas sastāvā bija kļuvusi par guberņas pilsētu. Klasicisms šeit neizspieda iepriekšējo arhitektūru, bet saauga ar to. 1783. g. aprīņu reformas skāra vairākas mazākas pilsētas (Vilandi, Kuresāri, Rakveri), kuras kļuva par aprīņu centriem. Šeit sākās administratīvu mūra ēku celtniecība pēc Pēterburgā izstrādātiem tipveida projektiem. 1809. g. Krievijā iznāca likums par paraugfasādēm, kurš tagad tika īstenots visās guberņu un aprīņu pilsētās.

Arī Igaunijas teritorijā klasicisma posmā laukos veidojās grezni muižu apbūves kompleksi, kur muižu dzīvojamās ēkas pieņēma pils raksturu. Kad 18. gs. 70. gados Tallinā (Augšpilsētā) uzcēla Guberņas pārvaldes ēkas jauno korpusu, tā arhitektūra atstāja lielu ietekmi uz Igaunijas muižu dzīvojamo ēku arhitektonisko izveidi, kurā aktīvi piedalījās arhitekts *J. Šulcs*. Jaunajām muižu pilīm raksturīgas svinīgas, vienkāršas būvmasas, centrā parasti izvietojas grezns portīks, bet sānos – rīzāli. Iekšējās tiek izcelta lielākoties apaļā kolonnu zāle, kuru sedz kupols. Zāli rotā stuka veidojumi, bet sienas un griestus klāj iluzori gleznojumi. Ievērojamākie šādi muižu ansambļi bija Rīziperē, Kolgā un citur.

Baroka posmā arī Igaunijā uzplauka dekoratīvā koka celtniecība. Par tās centru kļuva Tallina. Šeit koncentrējās daudzas darbnīcas, kas apgādāja ar altāriem, kancelēm un citiem baznīcu iekārtas priekšmetiem visu

Igauniju. Šās koka celtniecības raksturīgākās iezīmes bija dekoratīvo formu gleznieciskais plūdums un gaismēnu spēle, ornamentu bagātība un izteikta dekoratīvā.

Ievērojams baroka koka celtniecības meistars Igaunijā bija no Kopenhāģenas iebraukušais *Ēlerts Tile* (darbojās 17. gs. 50.–70. gados). Viņš izgatavoja iekārtas daudzām baznīcām (*Rīdālas baznīcas kancele*, 1656). Par Tiles darbības lielāko sasniegumu tiek uzskatīta Tallinas rātsnama zālei darinātā cilņa frīze (1667), kur ekspresīvi atveidotas medību ainas, kas ietvertas vēl manierisma posmam raksturīgajā auss skrimstalas ornamentā. Saglabājusies ir arī viņa koka grieztā skulpturālā zemnieka galva (1665), kas kādreiz bijusi piestiprināta pie kauna staba Tallinas rātsnama priekšā.

Nobriedušā baroka izcils koka celtnieks bija *Kristians Akermanis*, kurš darbojās Tallinā no 1675. g. līdz 18. gs. sākumam. Viņš darināja altārus, kanceles un citus baznīcu iekārtas priekšmetus. Akermana dekoratīvās koka celtniecības darinājumos dominējošais motīvs ir akanta lapu grupējumi un pilnplastikas figūras. Tiem piemīt virtuozā izpildījuma tehnika un mazliet afektēti kāpināts figūru izteiksmes traktējums. Viņa ievērojamākais darbs ir *Tallinas Doma altāris* (1694–1696) un *kancele* (1686). Kanceles skulpturālajām figūrām raksturīgs dabisks kustību atveidojums, viegls apģērba kroku plūdums.

A k m e n s t ē l n i e c ī b ā nozīmīgus baroka pieminekļus atstājis jau minētais Narvas rātsnama portāla alegorisko figūru autors *N. Millīhs*.

Tāpat kā Latvijā, arī Igaunijā klasicisma posmā dekoratīvā koka celtniecība apsīka. Izplatīti kļuva galvenokārt kapu pieminekļi, kurus pasūtīja Vācijas vai Pēterburgas



200. att. K. Akermanis. Tallinas Doma altāris.  
1694–1696.

meistariem. 1812. g. Tēvijas kara notikumi veicināja Igaunijā monumentālās tēlniecības aktivizēšanos, jo radās nepieciešamība iemūžināt kaujās pret Napoleona iebrukumu kritušo piemiņu. Tāpēc vairākās vietās tika uzstādītas triumfa arkas un uzvaras kolonnas (lielākoties pēc viena parauga). Nozīmīgs monumentālās tēlniecības piemineklis Igaunijā ir Beklorā (tag. Jegevestē) uzceltais ģenerālfeldmaršala *M. Barklaja de Tolli mauzolejs* (1823, arhit. A. Ščedrins, tēln. V. Demuts-Maļinovskis). Uzmanību saista mauzoleja celtnes centrā novietotais 4 m augstais granīta obelisks, ko vainago marmorā cirstā maršala portretiska biste. Obelisks pacelts uz cokola, kuru rotā augstcilnis, kur attēlots maršals

vērojam, kā krievu karaspēks 1814. g. iesoļo Parīzē.

Glezniecībā baroka posmā Igaunijā dominē *portrets* (aristokrātijas un birģeru pasūtījums). Populāri ir ģimenes portreti. Ievērojams tālaika portretists bija *Ernsts Londicers* (1655–1697), kurš labi spējis iedziļināties portretējamā raksturā. Londicers bija izglītojies Holandē un Vācijā, Tallinā darbojās 17. gs. 80.–90. gados. Pazīstamākais ir viņa gleznotais Tallinas tirgotāja *Kristiana Strālborna portrets* (1687). Mākslinieks darinājis arī parādes portretus, figurālas kompozīcijas, altārglezņas un sienu gleznojumus (*Tallinas Melngalvoju nama plafons*). Jāpiebilst, ka Londicers ir arī zīmējis K. Kelha "Livonijas hronikas" titullapu.

Ap 1650.–1675. g. Tallinā dzīvoja talantīgs meistars *Johans Ākens* (?–1689), kurš uzgleznojis 8 lielus audeklus Tallinas rātsnama linetēm (1667). Tās ir daudzfigūru kompozīcijas ar Bībeles sižetiem, kuru galvenā tēma – taisnās tiesas spriedums. Izraudzīti populāri Vecās Derības un Jaunās Derības motīvi – Salome un Jānis Kristītājs, ķēniņa Zālamana spriedums, Kristus un grēciniece un citi. Kompozīciju gleznojums – atrasis, kolorīts – sulīgs.

18. gs. 2. pusē ievēribu guva divi portretisti. Tie bija *F. H. Barizjens* un *Georgs Velte*. Barizjens, kā iepriekš minēts, bija Kurzemes hercoga galma gleznotājs, kurš palaikam izbrauca arī uz Tallinu. Šeit viņš gleznoja vietējās muižniecības pārstāvju portretus, kas izceļas ar spilgtu individualitātes tvērumu un vieglos, pastelīgos toņos ieturētu gleznojumu. G. Velte darbojās daudzās vietās, arī Tallinā. Līdztekus portretiem viņš gleznojis arī liela izmēra žanra darbus uz dabas fona. Viņš pirmais savos darbos atveidojis igauņu zemnieka tēlu ("*Igauņu zemnieka kāzas*").

19. gs. 1. pusē ne vien Igaunijas arhitektūras, bet arī visas mākslas kultūras attīstības ievirzē svarīga loma bija Tērbatas Universitātei, kuras pedagogu vidū apgaismības ideju ietekmē radās interese par vietējo folkloru un zemnieku dzīvi. 1838. g. nodibinājās Igaņu zinātņu biedrība, kuru vairākus gadus vadīja universitātes pedagogs, ārsts F. R. Fēlmanis, apgaismotājs un demokrāts, pēc tautības igauņis. Biedrībā iesaistījās arī progresīvi noskaņoti Baltijas vācieši, tā sauktie estofili. Estofilu paustie uzskati veicināja vietējo baltvācu mākslinieku pievēršanos igauņu zemnieku dzīves tēlojumam un Igaunijas ainavas motīviem. Ap 19. gs. vidu Igaunijā jau darbojās vesela grupa šādas ievirzes gleznotāji. Tie bija G. *Hippiuss*, T. *Gelhārs*, A. *Pecolds*, brāļi *Kīgelgeni* un citi.

**Lietuva.** Baroks Lietuvas teritorijā aizsākās agri – jau ap 1600. g., vēl līdztekus renesanses iezīmēm. 17. gs. 2. pusē pēc ilgajiem kariem ar Krieviju Žečpospolita sāka atjaunot un nostiprināt savu ekonomiku. Citās Eiropas zemēs baroka māksla parasti bija saistīta ar absolūtisma uzplaukumu, taču Lietuvas lielkņazistē, kas atradās vienā ūnijā ar Poliju (Žečpospolitā), valdīja lieli feodāļi un Katoļu baznīca, it īpaši Jezuītu ordenis. Viņiem nepatika renesanses laicīgums un arhitektonisko formu vienkāršība, viņi alka mākslā pēc greznības un garīgas ekspresijas. To varēja sniegt baroks.

Baroka posms Lietuvā turpinājās ilgi, līdz pat 18. gs. 90. gadiem, un tā tradīcijas bija dziļas un stipras. Lietuvas baroka arhitektūrai visumā raksturīga zināma atturība. Tai trūkst galējas ekspresijas un patētikas. Baroka formas tiek pārņemtas, saistot tās ar iepriekšējām tradīcijām. Taču arī Lietuvā, tāpat kā visā Eiropā, barokam

piemita liela greznība, arhitektonisko formu daudzveidība un sintēze ar tēlotāju mākslu. Baroks Lietuvā lielāko iedzīvīnājumu sasniedza kulta celtnēs un bagāto magnātu rezidencēs.

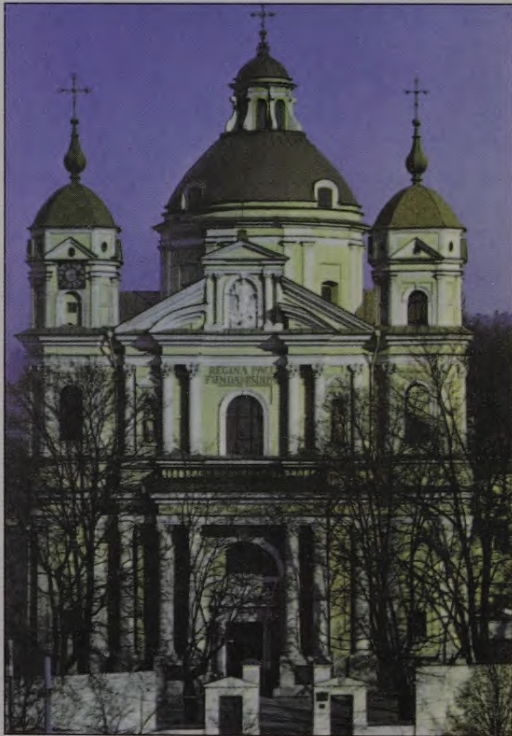
Baroka baznīcu plānojumā bija izplatīts latīņu krusts, iecienītas bija arī centra kupola celtnes. Uz Lietuvas agrā baroka kulta celtnēm lielu ietekmi atstāja 16. gs. 2. pusē celtās Romas Jēzus (*Il Gesù*) baznīcas, Jezuītu ordeņa galvenā dievnama, tips. Pēc tās parauga Lietuvā tika celtas daudzas beztorņa baznīcas (vienjoma un trīsjomu halles tipa baznīcas un bazilikas). To galvenās fasādes horizontāli tika dalītas vairākos stāvos, bet vertikāli – trīs daļās, dalījumam izmantojot kolonnas vai pilastru grupas. Priekšpēdējam stāvam parasti ir izliektas volūtas, uz kurām novietotas vāzes vai ažiūri dzelzs krusti. Šīs fasādes ir arhitektoniski izteismīgas, gaismēmām bagātas. Viena no agrā baroka kulta celtnēm Lietuvā ir *Viļņas Sv. Kazimira baznīca* (1604–1618), kas tika celta kā jezuītu klostera kompleksa sastāvdaļa. Tā būvēta pēc jezuītiem iemīlotā Romas Jēzus baznīcas tipa. Baznīcas plānā ir latīņu krusts, telpa dalās trīs jomos, kurus šķērso transepts. Galvenā joma un transepta krustojuma vietā paceļas milzīgs kupols. Atšķirībā no sava prototipa Sv. Kazimira baznīcai, sekojot iepriekšējām tradīcijām, fasādi grezno divi augsti torņi.<sup>1</sup>

Tipiska Lietuvas agrā baroka kulta celtnē ir *Viļņas Sv. Terēzes baznīca* (1633–1650, galvenās fasādes autors K. Tenkalla). Tā ir trīsjomu bazilika ar transeptu. Kupola vietā virs centrālā altāra paceļas sfēriska velve.

<sup>1</sup> Pēc lielajiem ugunsgrēkiem Sv. Kazimira baznīca 1749.–1755. g. tika rekonstruēta vēlā baroka formās.

Celtnei trūkst arī torņa. Tās fasāde dalās divos stāvos, kas augšā beidzas ar frontonu. Fasādes centrā akcentēta niša, kurā iedziļināts portāls, ko ietver kolonnas un pilastrī.

Cits Itālijas baznīcas tips, kas bija izplatīts Pjemontā, ietekmējis divu citu Viļņā celtnu un rekonstruētu baznīcu formas. Tās ir *Sv. Katrīnas baznīca* (1619–1694; rekonstruēta 1741–1773) un *Misionāru baznīca* (1695–1730). Tās abas ir trīsjomu celtnes, kuru galveno fasādi akcentē divi augsti, iespaidīgi daudzstāvu torņi. Pilastrī un dzegas kārtotas dinamiski, izmantoti krepējumi. Šo baznīcu arhitektoniskās formas uzskatāmi demonstrē Lietuvas



201. att. J. Zaors. *Sv. Pētera un Sv. Pāvila baznīca* Viļņā. 1668–1685.

barokam raksturīgo vieglumu un izsmalcinātību. Abām iekštelpu dekors ieturēts rokoko stilā.

Lietuvā baroka posmā sastopamas arī baznīcas ar vienu torni. Tāda ir Viļņā uzceltā *Sv. Augustīna baznīca* (1746–1768). Piecstāvu augstais tornis novietots fasādes vidū, vienā plaknē ar to. Torni grezno daudzi kolonnu un pilastru grupējumi ar viļņveidā profilētām dzegām.

Attīstītā baroka laikā (1650–1690) Lietuvā tika uzcelti divi ļoti nozīmīgi objekti. Tie ir *Sv. Pētera un Sv. Pāvila baznīca Viļņā* (1668–1685) un *Pažaisles klostera ansamblis* (1667–1712) netālu no Kauņas. Sv. Pētera un Sv. Pāvila baznīca ir auguštīniešu klostera kompleksa sastāvdaļa. To cēlis Krakovas arhitekts J. Zaors. Baznīcas plānā – latīņu krusts, galvenā joma un transepta krustojumā – kupols. Celtnes būvmasas monumentālas. Fasādi grezno divi masīvi torņi, starp kuriem atrodas šaurs frontons. Sulīgi, ar krepējumiem profilētās dzegas, kolonnas un lielais kupols piešķir baznīcas ārējam veidolam lielu izteiksmību. Krāšņs ir baznīcas iekštelpu veidojums. No 1677. gada līdz 1684. gadam šeit radīts ārkārtīgi bagātīgs skulpturālais rotājums. Šeit strādājuši itāliešu meistari – tēlnieki P. Pereti (figurālie veidojumi) un Dž. M. Galli (ornamentālās kompozīcijas). Brīvēstāvošas figūras izskatās tā, it kā tās varētu atrauties no sienas un aizlidot telpā. Skulpturālo rotājumu papildina fresku gleznojumi (to autors – M. A. Palloni).

Pažaisles ansamblis vispirms saista ar to, ka tas brīnišķīgi iekomponēts ainavā. No daudzām celtnēm sastāvošā ansambļa dominante ir baznīca – centra kupola celtnē, ko cēlis itāliešu meistars no Venēcijas *Lodoviko Fredo*, bet pēc viņa nāves (1682) te strādājuši arī brāļi K. un P. Putīni. Galvenā



202. att. P. Pereti. Sv. Marija Magdalēna. Viļņas Sv. Pētera un Sv. Pāvila baznīcas iekštelpu plastiskais rotājums. 1677–1684.

baznīcas fasāde izliekta, to no abām pusēm ietver torni, ko rotā lielā joniskā ordera pilastrī. Virs ēkas paceļas seššķautņņu kupols, ko noslēdz graciozs tornītis.

Pažaisles baznīcas iekštelpas svinīgas, majestātiskas. To sienas apšūtas ar krāsainu marmoru un izgreznotas ar unikāliem stukā darinātiem ciļņiem (ap 1776). Plastiskie veidojumi bagātīgi, to motīvi daudzveidīgi: augļu un ziedu vītnes, ozollapas, gliemežvāki, putti figūriņas, fantastiskas maskas, figurālas kompozīcijas. Skulpturālo figūru brīvais kustību tvērums un formu modelējums piešķir tām lielu emocionālo skanējumu. Uzska, ka plastisko rotājumu darinājuši Lombardijas meistari, kurus vadījis *Džovanni Merli*.

Ļoti nozīmīgi ir arī Pažaisles baznīcas fresku gleznojumi (gleznotāja *M. A. Palloni* darbs). Bībeles tematika te mijas ar antīkiem, kā arī viduslaiku un jaunāko laiku motīviem.<sup>1</sup>

17. gs., attīstītā baroka posmā, tiek celtas arī greznas pils, ko ietver parki un dārzi. Pils iegūst impozantas, ieliekas un izliektas fasādes, dziļas lodžijas un balkonus, ārējas parādes kāpnes. Interjeros tiek plaši izmantoti plastiskie veidojumi, kā arī gleznojumi. Tāda grezna pils piederējusi magnātu *Pacu ģimenei* Kauņā. Viena no greznākajām pilīm Viļņā piederējusi *Sapegu dzimtai* (celta 1691). Vairākas tās zāles greznoja keramikas mozaīkas, kur bija attēloti ģerboņi un Žečpospolitas pilsētu skati.

<sup>1</sup> Pažaisles ansamblis daudz cietis pēc 1830.–1831. g. lietuviešu un poļu sacelšanās apspiešanas. Tolaik klosteris tika likvidēts, bet uzceltais ansamblis atdots vecticībniekiem, kas tajā daudz ko pārbūvēja un daļēji pat iznīcināja (piemēram, noplēsa plastiskos rotājumus, aizkrāsoja gleznojumus). Kopš 1967. g. ansamblī notiek restaurācijas darbi. Tagad Pažaisles klostera ansamblis ir Kauņas Mākslas muzeja filiāle.

No 17. gs. 90. gadiem līdz 18. gs. 90. gadiem Lietuvā ilga vēlā baroka posms, kam bija raksturīga pastiprināta interese par arhitektonisku formu ekspresīvāku traktējumu. Idejas tika aizgūtas no itāliešu arhitekta F. Borromīni.

Arī Viļņas arhitekti izcēlās ar lielu izdomu, sevišķi torņu, frontonu, kā arī interjeru izveidē. Baznīcu torņi kļuva it kā vieglāki, vairāk ažūri, to formu kārtojumi – ritmiskāki, silueti – smailāki. Dzegu izločījumi ieguva izteikti dinamisku raksturu. Parādījās tieksme pēc arhitektonisko formu lielāka plastiskuma. Ēku ārsienas ar daudzajiem izvirzījumiem un izliekumiem kļuva ļoti plastiskas, jo arhitektūra tika vairāk it kā veidota nekā konstruēta. Šis paņēmieni kļuva iemīļots kā kulta, tā laicīgo ēku arhitektūrā. Šajā laikā (1737–1767) Viļņā darbojās arhitekts *Johans Kristofs Glaubics* (ap 1700 Silēzijā–1767 Viļņā), kas bija galvenais "plastiskā baroka" formu ieviesējs Lietuvas arhitektūrā. Viņa rokraksts uzskatāmi atklājas vienā no baroka pieminekļiem – *Basilijiešu<sup>1</sup> klostera vārtu izbūvē Viļņā* (ap 1761). Šie vārti ir monumentāla, 17 m augsta arkveida ieeja ar krusta velvju segumu. Tā daudzie pilastri un viļņveidā liektās dzegas šķiet nevis kā būvētas, bet kā veidotas vai atlietas no kāda plastiska materiāla.

18. gs. 2. pusē Žečpospolita tuvojās sabrukumam. Izmantojot situāciju, Krievija kopā ar Austriju un Prūsiju to pakāpeniski sadalīja savā starpā (1772, 1793, 1795). Šajā traģiskajā situācijā vēl notika iekšējo progresīvo spēku konsolidācija un tika uzsākta cīņa par neatkarīgu valsti. 1791. gadā pat pieņēma jaunu konstitūciju.

<sup>1</sup> *Basilijieši* – katoļu mūki, kuri sekoja 4. gs. teologa Basilija Lielā mācībai.



203. att. J. K. Glaubics. *Basilijiešu klostera vārti Viļņā*. Ap 1761.

1794. g. notika sacelšanās, ko vadīja demokrāts un patriots Tadeušs Kostjuško. Sacelšanās tika apspiesta, un Žečpospolita 1795. g. beidza pastāvēt. Poļu apdzīvotajās teritorijās izveidoja Polijas karalisti, bet Lietuvas lielkņazistes zemes iekļāva Krievijas sastāvā.

18. gs. pēdējā ceturksnī, kad norisa minētie notikumi, Lietuvas mākslā sākās jaunas pārmaiņas. Sevi pieteica jaunais stils – klasicisms. Tā parādīšanās lielā mērā bija saistīta ar apgaismības ideju izplatību Žečpospolitas zemēs. Pēdējā karaļa Staņislava Augusta Poņatovska laikā mākslas dzīvē pat šķita vērojama zināma aktivizēšanās. Baroka tradīcijas tika

atmestas, un izvirzījās tie mākslinieki, kuri iemiesoja jauno strāvojumu idejas.

18. gs. pēdējā ceturksnī notika arī jezuītu pārziņā esošās Viļņas Akadēmijas reorganizācija par laicīgu mācību iestādi. Šai mācību iestādei Lietuvas turpmākajos arhitektūras un tēlotājas mākslas attīstības procesos bija būtiska nozīme. Reorganizācija sākās 1773. g. pēc Žečpospolitas pirmās sadalīšanas un Jezuītu ordeņa likvidēšanas. 1781. g. Viļņas Akadēmija, kas pastāvēja jau no 1578. g., tika pārveidota par Lietuvas lielkņazistes galveno skolu.<sup>1</sup> 1793. g. pie tās atvēra arhitektūras katedru, kura orientējās uz klasicismu un apgaismības ideoloģiju.

Klasicismu Lietuvas arhitektūrā var iedalīt divos posmos: pirmais aptver laiku aptuveni no 1770. g. līdz 1800. gadam. Tā centrs ir Viļņa un tās apkārtnē. Šajā laikā klasicisma formas uzplaukst Romas, bet pēc tam Parīzes skolas ietekmē. Otrais posms ilgst aptuveni no 1800. g. līdz 1850. g. un noris Pēterburgas klasicisma ietekmē, un izplatās visā Lietuvas teritorijā.

Viens no pirmajiem klasicisma ideju iedzīvinātājiem Lietuvā bija *Martins Knakfuss* (1742–1821), no 1777. g. Viļņas Akadēmijas arhitektūras profesors. Viņš uzcēla Viļņā vairākas klasicisma stila ēkas, to vidū arī akadēmijas *Observatorijas ēku un Balto zāli* (1782–1788).

Augstas kvalitātes klasicisms Lietuvas arhitektūrā ienāca ar *Laurīna Stokas-Guceviča* (1753–1798) projektētajām ēkām. Pēc izcelšanās Stoka-Gucevičs bija lietuviešu zemnieka dēls, taču apstākļi tā sagādījās, ka viņam bija iespēja iegūt izglītību. Sākumā viņš mācījās arhitektūru Viļņas Universitātē

pie M. Knakfusa, pēc tam Romā (1776–1777) un Parīzē (1779–1780). 1781. g. Stoka-Gucevičs atgriezās Viļņā, kur uzsāka arhitekta praksi, bet 1793. g. tika iecelts par Lietuvas Lielkņazistes galvenās skolas Arhitektūras katedras vadītāju. Stoka-Gucevičs bija T. Kostjuško organizētās sacelšanās dalībnieks, tāpēc pēc 1794. g. tika vajāts. 1796. g. viņš atgriezās Viļņā, kur pāris gadus vēlāk mira.

Stoka-Gucevičs darbojās aktīvi un savā laikā uzcēla daudzas celtnes. Ievērojamākās no tām ir *Viļņas bīskapa katedrāle* (1783–1801) un *Viļņas rātsnams* (1788–1799). Viļņas bīskapa katedrāle īstenībā bija pārbūve, jo tajā tika izmantots agrākais celtnes plānojums. Taču no iepriekšējās ēkas maz kas saglabājās. Tika radīts jauns dievnams ar grandiozu doriskā ordera sešu kolonnu portiku galvenajā fasādē un sānu kolonādēm, kas oriģināli apvienoja dažādos laikos būvētās sānu kapelas, tā radot izturētu, viengabalainu celtni. Stoka-Gucevičs atvēlēja vietu arī statujām. Šim nolūkam tika paredzētas sešas nišas galvenajā fasādē un vairākas nišas sānu fasādēs. Pie šīm statujām strādāja gan kāds dekoratīvās tēlniecības meistars *Karolis Jeļskis*, gan itāliešu mākslinieks, Sv. Lūkas Romas Mākslas akadēmijas bijušais profesors *Tomaso Rigi* (1727–1802).

Arī Viļņas rātsnams tika uzcelts uz vecās ēkas drupām. Tā ir divstāvu celtnē, veidota stingrās klasicisma formās, pēc plāna – taisnstūris. Ēkas galvenajā fasādē atrodas svinīgs doriska ordera portiks ar frontonu, bet sānu fasādes atdzīvina simetriski logu kārtējumi.

Stoka-Gucevičs uzcēlis daudz dzīvojamo ēku, piļu un kulta celtnu, to vidū arī *Viļņas bīskapa pili* (1780–1792). Turklāt viņš sastādījis Viļņas topogrāfisko plānu, pēc

<sup>1</sup> Šis mācību iestādes nosaukums mainījās. No 1797. g. līdz 1803. g. to sauca par Galveno Viļņas skolu, bet no 1803. g. līdz 1832. g. – par Viļņas Universitāti.

klasicisma principiēm izstrādājis jauno ģenerālplānu Rokišķu pilsētai. Klasicisms vispār ietekmēja pilsēt būvniecības attīstību Lietuvā. Tika izstrādāti arī Viļņas (1817),

Kauņas (1847), Ukmerģes un citu pilsētu plānu projekti.

Arī 19. gs. 1. pusē vēl valdīja klasicisms, kas pēc 1820. g. pārauga ampīrā. Ampīra



204. att. L. Stoka-Gucevičs. Viļņas bīskapa katedrāle. 1783–1801.

ieviešanos nosacīja Krievijas valsts varas prestiža uzturēšanas vajadzība, kā arī 1812. g. Tēvijas karš un ar to saistītais patriotisma vilnis. 19. gs. sākumā vēl valdīja Stokas-Guceviča iedibinātais virziens, bet pamazām viss mainījās. 1824.–1832. g. tika uzcelta *Ģenerālgubernatora pils Viļņā*. Patiesībā to pārbūvēja no Stokas-Guceviča nesen uzceltās Viļņas bīskapa pils (jauno projektu izstrādāja Maskavas arhitekts V. Stasovs). Celtne tagad ieguva reprezentatīvu ampīra veidolu. Tās galvenā fasāde sadalīta piecās daļās (trīs rīzālīti un divi starposmi). Kompozīciju atdzīvina šo starposmu pirmā stāva doriskā ordera kolonādes.

Baroks Lietuvā ietekmējis galvenokārt monumentāli dekoratīvo tēlniecību un glezniecību. Dominēja reliģiska un vēsturiska tematika. Liela vieta bija ierādīta arī alegoriskiem tēliem. No stājformām galvenais bija portrets. Monumentāli dekoratīvajā mākslā lielākoties strādājuši Itālijas un Nīderlandes mākslinieki.

**M o n u m e n t ā l i d e k o r a - t ī v ā t ē l n i e c ī b a** savu augstāko māksliniecisko līmeni sasniedza kulta celtņu un piļu interjeros, kur saglabājušās daudzas ciļņu kompozīcijas, kā arī apaļskulptūras. Izcils baroka tēlniecības komplekss ir minētās Viļņas Sv. Pētera un Sv. Pāvila baznīcas interjera plastiskie veidojumi, kas tapuši laikā no 1671. g. līdz 1685. gadam. To galvenie autori ir itāliešu tēlnieki *Džovanni Marija Galli* no Romas un *Pjetro Pereti* no Milānas, piedaloties arī vietējam meistaram *Mīkolam Žilevičam*. Baznīcas interjerā ir sakoncentrēts ārkārtīgi daudz ciļņu un apaļskulptūru, kas izvietotas gar sienām, transeptā, sānu kapelās, pie velvēm, kupolā. Figurālo veidojumu vien ir aptuveni 2000, tiem

pievienojas vēl daudzās ornamentālās kompozīcijas. Plastiskā rotājuma tematika ļoti plaša; te ir ainas no Jaunās Derības, pasaules vēstures notikumi, arī epizodes no Lietuvas Lielkņazistes vēstures, sadzīves motīvi. Daudzo figurālo tēlu modelējums individualizēts, atšķirīgs. Tiem trūkst barokam raksturīgās patētikas. Šeit sastopami pat vienkārši zemnieku un pilsētnieku tipi, bruņinieki bruņās.

Arī Pažaisles ansambļa monumentāli dekoratīvās skulptūras – stuka figurāli ciļņi un ornamentālas kompozīcijas – ir unikālas. Tās darinājuši jau minētie Lombardijas mākslinieki, ko vadījis *Džovanni Merli*. Dominē dekoratīvas kartušas, groteskas maskas, augu motīvi (ozollapas, rūtas, lilijas, rozes) un dažādu augļu atveidi. Daudz arī simbolisku un fantastisku elementu, alegorisku un Bībeles tēlu.

Vēlā baroka posmā tika radītas arī greznas *kokā grieztas polihromas baznīcu iekārtas* – galvenokārt kanceles un altāri. Daži no tiem ir izmēros grandiozi. To mērķis bija pārsteigt, ietekmēt ticīgo masas. Tiem piemita daudz ārējas patētikas. Tādi milzīgi altāri bija Viļņā Sv. Jāņa baznīcā (1737–1748), kā arī Sv. Dominika baznīcā (1733–1760) un citur.

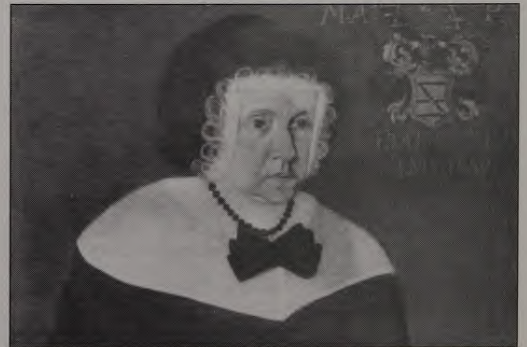
**S t ā j t ē l n i e c ī b ā** visvairāk izplatīts bija portrets, kas, kā jau barokā, tiecās uz ekspresiju un dekoratīvātāti. Arī šajā jomā pārsvarā strādāja itāliešu un nīderlandiešu meistari. 17. gs. Lietuvā attīstījās vietējā monohromās kōktēlniecības skola Kēdaiņos. Tā darinājusi vietējo humānistu un reformācijas dalībnieku portretiskas bistes. Viena no tādām ir humānista un zinātnieka, Kēdaiņu reformātu skolas pedagoga *Ādama Freitāga biste* (ap 1647, koks, Kēdaiņu Reformātu baznīcā).

Monumentāli dekoratīvās glezniecības izcilākie baroka pieminekļi saistās ar talantīgā itāliešu mākslinieka *Mikelandželo Palloni* (1637–ap 1712) vārdu. Viņš bija mācījies Florencē un Romā, bet no 1674. g. līdz 1700. g. darbojās Lietuvā, kur veica apgleznošanas darbus Viļņas Sv. Pētera un Sv. Pāvila baznīcā, Pažaisles ansambli, Sapegu pili un citur. Nozīmīgākais Palloni darbs saistās ar Pažaisles ansambli, kur 1676.–1684. g. viņa vadībā strādāja daudzi meistari, gan iebrāucēji, gan vietējie. Pažaisles ansambļa gleznojumos vērojama Venēcijas monumentālās glezniecības skolas ietekme. Arī šeit dominē iluzorais gleznojums, spēcīgi gaismēnu kontrasti, dinamiskas kustības un sarežģītas pozas. Kompozīciju tematika smelta no Bībeles, kā arī no Lietuvas Lielkņazistes vēstures. Notikumi risinās uz fragmentāri tvertas ainavas vai arhitektūras fona. Tipāzs traktēts visumā reālistiski, ienesot pat sadzīves atribūtiku. Valda silti dzeltenīgu, sārta un oranžīgu toņu smalks sabalsojums. Gleznojumi labi pieskaņoti arhitektūras formām un ornamentāli plastiskajiem veidojumiem.

Stājglezniecībā dominē altārglezņas un portreti. To autori pārsvarā aicināti no ārzemēm, it īpaši no Nīderlandes un Itālijas. Taču tajā laikā turīgākajiem lietuviešu muižniekiem portretus gleznoja arī apmācīti vietējie dzimtcilvēki. Šos portretus parasti lika mirušajiem zārka galvgalī. Vietējās gleznotāju darbnīcas pastāvēja arī pie dažiem dominikāņu un bernardiešu klosteriem (piemēram, Viļņā, Kretingā). Tāpēc portretu glezniecībā Lietuvā baroka posmā iezīmējās divi novirzieni. Vienu pārstāv augstmaņu un garīdznieku

pasūtītie reprezentatīvie parādes portreti, ko gleznojuši pārsvarā no ārzemēm ataicinātie mākslinieki, bet otru – vietējo meistarū darinātie, kas ir sirsnīgāki, intīmāki, taču meistarībā atpaliek no ārzemnieku darbiem. Reprezentatīvajā parādes portretā daudz strādājis jau minētais *M. Palloni*, kā arī *Daniels Šulcs* (1615–1683) no Gdaņskas, kurš bija mācījies Nīderlandē un strādāja zināmā nīderlandiešu glezniecības skolas ietekmē. Šulca gleznoti ir magnāta *Hristofora Paca un viņa sievas Klāras Eiženijas Izabellas portreti* (1670–1677), kuros lieliski atveidoti ne vien greznie tērpi un to aksesuāri, bet arī portretējamo individuālie vaibsti un raksturi, panākot lielu emocionālo izteiksmīgumu.

No vietējo meistarū darbiem pirmām kārtām minams nezināma autora gleznotais "*Onas Mickevičienes portrets*" (1698, Viļņas Mākslas muzejs). Šeit uz tumša, neitrāla fona attēlota gados pavecāka dāma melnā aubē, ko rotā baltas un gaišzilas mežģīnes. Gleznotājs ļoti reāli, bez jebkādas idealizācijas atveido novecojuma pazīmes (grumbas, asās mutes kaktiņu līnijas), sniedzot nopietnas, dziļās rūpēs iegrimušas sievietes raksturojumu.



205. att. *Onas Mickevičienes portrets*. 1698.

Baroka posmā Lietuvā darbojās arī tādi gleznotāji, kas ceļoja no vienas pilsētas uz citu un piedāvāja savus pakalpojumus. Viens no viņiem bija ceļojošais mūks *Johans Prehtels* (1737–1799), dzimis un mācījies Vīnē, bet darbojās Lietuvā, Baltkrievijā un Ukrainā. Viņš gleznoja altārgleznas un portretus, kā arī izdāļoja ar freskām baznīcu iekštelpas. Mākslinieka darbi krāsziēdā atturīgi, bet emocionāli izteiksmīgi.

17.–18. gs. Lietuvā attīstījās galvenokārt *g r ā m a t u g r a f i k a*. Meistari pārsvarā strādāja vara grebuma tehnikā. Lielu vietu grāmatu mākslinieciskajā apdarē ieņēma dekoratīvas, ornamentālas kompozīcijas, taču sastopami arī portreti, ģerboņi, dažādas alegoriskas figūras, vēsturiskas kompozīcijas un panorāmiskas ainavas. 17. gs. 2. pusē par vienu no spēcīgākajiem grāmatu mākslinieciskās apdares meistariem tiek uzskatīts *Aleksandrs Tarasevičs* (1640–1727). Viņa gravētā priekšlapa M. Obnorska grāmatai "*Philosophia Rationalis*" (1683) ir grezna, dekoratīva kompozīcija, kurā redzams rūpīgs zīmējums, stingrs līniju ritms un gaismēnu gradācijas.

Īpašu vietu lietuviešu grafikā ieņem holandiešu izcelsmes meistars *Ābrams van Vesterfelds*. Viņa vēsturisko notikumu tēlojumi izceļas ar reālistisku sižeta traktējumu un konkrēta vērojuma iespaidu atspoguļojumu (konkrēta ainava, dokumentāla precizitāte tipāza raksturojumā). Ir saglabājušās 49 lapas, kas acīmredzot bijušas domātas kādam izdevumam. Dažās lapās pat ieskanas sociāli motīvi ("Ubags lūdz dāvanas").

18. gs. estamps atrāvās no grāmatu mākslas un parādījās vara grebuma un akvatintas tehnikās darinātas stājgrafikas lapas. Šajā laikā Viļņā darbojās ievērojams meistars *Prans Balcis-Balcevičs*, kurš darinājis

vairākus portretus, grāmatzīmes, kā arī daudzas patstāvīgas vara grebuma lapas ar dažādu tematiku. Par vienu no viņa skaistākajām gravīrām tiek uzskatīts "*Karaļa Augusta III sievas Marijas Juzefas portrets*", kas darināts Viļņā 1746. gadā.

Visumā baroka arhitektūra un tēlotāja māksla ieņem svarīgu vietu lietuviešu mākslas vēsturē. Galvenais baroka centrs bija Viļņā, kur, kā atzīst mākslas vēstures speciālisti, iezīmējās jau sava reģionāla mākslas skola, kura atstājusi arī ietekmi uz Baltkrievijas un Latvijas (it īpaši Latgales) arhitektūru un tēlotāju mākslu.

Klasicisma posmā Lietuvas tēlotājas mākslas rosināšanā liela nozīme bija Lietuvas Lielkņazistes galvenajai skolai, kuru vēlāk dēvēja par Viļņas Galveno skolu (1797–1803) un Viļņas Universitāti (1803–1832). Līdztekus Arhitektūras katedrai šeit 1797. g. tika atvērta arī Glezniecības un zīmēšanas katedra, 1803. g. – Tēlniecības katedra, bet 1805. g. – Gravīras katedra. Visas šīs trīs mākslas disciplīnu katedras apvienoja vienā fakultātē ar Literatūras katedru, kas deva iespēju apgūt arī estētiku un mākslas vēsturi. Viļņas Universitātes mākslas katedru darbības ievirze bija demokrātiska. Universitātē studējošie un arī mācībspēki aizrāvās ar apgaismības idejām, utopiski ticēja zinātnes un izglītības spēkam sabiedrības pārveidošanā, uzturēja sakarus ar Itālijas karbonāriem<sup>1</sup>, vācu revolucionāri noskaņoto studentu pulcīniem un krievu dekabristiem<sup>2</sup>. Tādas noskaņas bija Viļņas

<sup>1</sup> *Karbonāri* – slepenu politisku biedrību locekļi 19. gs. 1. pusē. Cīnījās par Itālijas neatkarību un apvienošanu.

<sup>2</sup> *Dekabristi* – revolucionāri noskaņoti krievu muižnieki, kas 1825. g. sacēlās pret Krievijas cara patvaldību.

Universitātē, un tās stipri ietekmēja visu tēlotājas mākslas garu. Lai gan tēlotājā mākslā tajā laikā valdīja klasicisma principi, ar Glezniecības un zīmēšanas katedras nodibināšanos šis virziens ieguva visai demokrātisku raksturu, pastiprinājās reālistiska pieeja tēlu interpretējumā. Tolaik Viļņas Universitātē bija atļauts uzņemt dažādu tautību un dažādu slāņu pārstāvjus. Tur mācījās pat lietuviešu zemnieku un ebreju bērni.

Pirmais Glezniecības un zīmēšanas katedras vadītājs bija profesors *Prans Smuglevičs* (1745–1807). Viņš sākotnējo izglītību bija ieguvis pie sava tēva L. Smugleviča, Polijas karaļa Augusta III galma mākslinieka, vēlāk papildinājis Sv. Lūkas Mākslas akadēmijā Romā. Pēc akadēmijas beigšanas viņš dzīvoja Romā, tad kādu laiku Varšavā, līdz 1797. g. Viļņas Galvenā skola uzaicināja viņu par Glezniecības un zīmēšanas katedras vadītāju. Savā pedagoģiskajā darbā Smuglevičs klasicisma principus saistīja ar vēsturiskās īstenības un cilvēka tēla dziļu, patiesīgu atklāsmi, lielu vērību mācību procesā veltījot dabas studijām, tā īstenībā jau tolaik iedibinot lietuviešu nacionālās mākslas skolas pamatus.

Personiskajā daiļradē Smuglevičs pievērsās vēsturiskajam, mitoloģiskajam, sadzīviskajam žanram un portretam. Vēsturiskajos darbos viņš atsaucās uz tālaika politiskajiem notikumiem. 1786. g. viņš iecerēja plašu zīmējumu (aptuveni 100) ciklu, kas būtu veltīts Žečpospolitas vēsturei. Cikla nolūks bija pacelt laikabiedru patriotisma garu, parādīt tās bojāejas cēloņus. Īstenotas tika 9 tēmas. Vēlāk šos zīmējumus izmantoja kā pirmmetus gleznām. Nozīmīga ir Smugleviča glezna "*Kostjuško zvērests*" (1797,

Poznaņas Nacionālais muzejs), kurā iemūžinātas patriotisma un pilsoniskas vīrišķības idejas.

Ievērojamu vietu Smugleviča glezniecībā ieņēma portrets. Viņš daudz gleznojis Varšavas un Viļņas intelīģences pārstāvju portretus, sniedzot portretējamu dziļu individuālo atveidu un garīgās būtības atklāsmi. Tāds ir arī ļoti populārais "*Granovskas portrets*", kur mākslinieks dziļi atklājis vecīgās dāmas tēlu, viņas noslēgto, valdonīgo raksturu.

Īpašu interesi izraisa mākslinieka zemnieku dzīvei veltītie darbi, kas atklāj viņa demokrātiskos uzskatus. Ļoti populāra ir Smugleviča glezna "*Lietuviešu zemnieki*" (18. un 19. gs. mija), kurā viņš parāda, ka arī vienkāršie zemnieki ir pelnījuši būt par mākslas objektu. Šajos zemnieku tēlos daudz cilvēciskas pašcieņas. Smuglevičs gleznoja pēc klasicisma principiem, taču visiem viņa darbiem vīd cauri reālais vērojums. Smugleviča darbi pārsvarā atrodas Viļņas Mākslas muzejā.

Glezniecības un zīmēšanas katedru pēc Smugleviča vadīja viņa bijušais palīgs *Jons Rustems* (1762–1835). Mākslinieks bija dzimis Turcijā (Stambulā), bet 10 gadu vecumā atvests uz Poliju un uzaudzis Varšavā kņazu Čartorijsku namā. Glezniecību mācījies viņš bija turpat Varšavā privāti, arī pie karaliskā galma mākslinieka M. Bačarelli, bet pēc tam Vācijā (1788–1790). 1798. g. Rustems tika uzaicināts par Smugleviča asistentu, vēlāk ieguva profesora nosaukumu un nostrādāja katedrā līdz 1832. g., līdz Viļņas Universitātes slēgšanai. Savā mūžā mākslinieks bija saistīts ar apgaismības idejām un simpatizēja tām.

Sākumā Rustems strādāja pēc klasicisma kanoniem, bet vēlāk tuvojās reālistiskai



206. att. P. Smuglevičs. *Lietuviešu zemnieki*. 18. un 19. gs. mija.

dzīves uztverei. Mākslinieka iemīļotākais žanrs ir portrets, kurā vienmēr tiek akcentēts psiholoģiskais raksturojums. Meistarīgi uzgleznots ir Rustema "Pašportrets sarkanā feskā" (19. gs. sāk.). Mākslinieks tajā vēl jauns. No gleznas raugās preti melnīgsnēja, gudra seja, vēriņu skatienu. Rustems lietuviešu glezniecībā ieviesa pašportretu, dubultportretu, grupas portretu, intīmo un lirisko portretu. Viņš portretējis sabiedriskus darbiniekus, zinātniekus, māksliniekus, muižniecības pārstāvjus un pilsētniekus, jaunus un vecus, un katram atradis individuālu pieeju. Darbi glabājas Viļņas un Kauņas mākslas muzejā.

Smugleviča skolu vispilnīgāk turpināja *Jons Damelis* (1780–1840), jo viņa glezniecība ir ļoti brīva no klasicisma kanoniem.

Mākslinieks dzimis Jelgavā. Beidzis Viļņas Universitātē apmācības kursu pie Glezniecības un zīmēšanas katedras (1809), viņš palika turpat strādāt par Rustema palīgu (1809–1820). Vēlāk dzīvoja Minskā. Damelis gleznojis portretus, vēsturiskas kompozīcijas un liriskas ainavas. No daudzajiem portretiem lielu uzmanību pelna "*Pašportrets*" (1817). Tajā dziļš personības psiholoģiskais raksturojums, izteiksmīgs individuālais atveids.

Lielu ieguldījumu Damelis devis vēsturiskajā žanrā, smeļot saviem darbiem tēmas lietuviešu tautas vēsturē gan no tālajiem viduslaikiem, gan jaunākajiem laikiem. Tās ir dinamiski tvertas, dramatiski piesātinātas kompozīcijas ("*Krustnešu mestra Ulriha fon Jungingena nāve pie Grīnvaldes*", "*Napoleona armijas atkāpšanās caur Viļņu*").

19. gs. 1. trešdaļā savu darbību uzsāka vesela virkne jaunu mākslinieku (gleznotāju, grafiķu), kuri bija beiguši Viļņas Universitāti. Tie bija *Kanuts Rusecks* (1800–1860), *Valentīns Vankavičs* (1799–1842), *Vīncs Smakausks* (1797–1876), *Karolis Ripinskis* (1808–1892), *Vīncs Dmahausks* (1805–1862) un citi. Savā daiļradē viņi turpināja Viļņas Universitātē aizsāktās un koptās demokrātiskās tradīcijas, tiecoties patiesi atspoguļot tautas dzīvi. Viņu ainavu tēlojumos izpaudās dziļa dzimtenes mīlestība.

Taču 19. gs. 30. gados Lietuvas vēsturē sākās smags posms. 1830.–1831. g. visā bijušās Žečpospolitas teritorijā, kā Lietuvas, tā Polijas daļā, notika plaša sacelšanās, kurā iesaistījās arī vairāki Viļņas Universitātes audzēkņi. Krievijas valdība sacelšanos apspieda, pēc tam sekoja represijas. 1832. g. Viļņas Universitāti slēdza ar visām tās

mākslas katedrām. Tas, protams, stipri bremsēja visu turpmāko lietuviešu mākslas attīstību.

\*

17.–18. gs. Eiropas arhitektūra un tēlotāja māksla sava laikmeta estētiskās idejas iedzīvināja baroka, vēlāk klasicisma formās, kas vairākās zemēs iesniedzās līdz pat 19. gs. 30. gadiem, nobeigumā iegūstot ampīra izpausmes. 19. gs. arhitektūra un tēlotāja māksla pārdzīvoja jaunas, stipri atšķirīgas izmaiņas. Pēc klasicisma un ampīra izbeidzās vienotas stilistiskas koncepcijas attīstība, kas līdz tam, iepriekšējos gadsimtos, bija vienlaikus aptvērusi gan arhitektūru, gan arī tēlotāju mākslu un dekoratīvi lietišķo mākslu. Arhitektūrā tagad par mākslinieciskās kompozīcijas metodi kļuva historicisms. Šo pievēršanos agrāko posmu arhitektūras mantojumam kā iedvesmas avotam noteica zinātnes, it īpaši vēstures un arheoloģijas straujā attīstība, to pētījumu samērā plašā pieejamība (salīdzinājumā ar iepriekšējiem posmiem). Tā arhitekti radīja ēku

māksliniecisko stilistiku, estētiskās atziņas smeldamies vēsturē.

19. gs. tēlotājā mākslā sakarā ar vienotā laikmeta stila norietu strauji mazinājās monumentāli dekoratīvo formu nozīme, toties ļoti spēcīgu attīstību guva stājformas, it īpaši glezniecībā un grafikā.

Tā kā 19. gs. bija laiks, kad visā Eiropā notika daudzi sociāli satricinājumi un revolūcijas, tad tēlotāja māksla, tiecoties atspoguļot dzīves norises, cieši pieskārs arī tās pretrunām, cilvēku ilgām un cerībām. Plaši izplatījās dažādi romantisma strāvojumi, nostiprinājās reālisms kā patstāvīgs virziens, kura ietvaros sāka apzināti izteikt kritiku par pastāvošajām pretrunīgajām dzīves parādībām. Arvien lielākā skaitā sevi pieteica dažādas nacionālās mākslas skolas.

19. gs. beigās Eiropas, kā arī visas pasaules mākslā sākās sarežģīti un daudzveidīgi procesi, kas turpinās līdz pat mūsdienām. Tas viss vēl pagaidām paliek ārpus šās vispārīgās mākslas vēstures apceres ietvariem.

## SKAIDROJŠĀ VĀRDNĪCA

- **abaks** – doriskās kolonnas kapitēļa augšējā daļa, parasti četrstūra plāksnes veidā.
- **akadēmisms** – tēlotājas mākslas novirziens, kas izplatījās 16.–17. gs. mākslas akadēmijās. Sistematizējot māksliniecisko izglītību, tika izstrādātas skaistuma normas un kanonizēti antīkās un renesanses mākslas paraugi, dogmatiski pārņemot to ārējo formu.
  - akants** – rotājums stilizētas akanta (dadža) lapas veidā.
- **akrotērijs** – rotājošs elements klasiskās arhitektūras orderos (galvenokārt palmetes, volūtas vai kādas skulpturālas figūras veidā). Parasti novietoja frontona stūros vai tā virsotnē.
- **ampīrs** – arhitektūras un dekoratīvi lietišķās mākslas stils vēlā klasicisma posmā (ap 1800–1830). Radās Francijā. Ampīrs saglabāja klasicismam raksturīgo orientāciju uz antīko mākslu (īpaši uz Senās Romas valsts perioda mākslu), bet vairāk kalpoja reprezentācijas nolūkiem, apliecinot valsts varenību.
- **anfilāde** – telpu rinda, kas izkārtota taisnā līnijā uz vienas ass un savstarpēji savienota ar durvīm.
  - ansamblis** (arhitektūrā) – ēku grupa, kas veido vienotu arhitektonisku kompozīciju.
  - antablements** – klasiskā ordera augšējā, vainagojošā horizontālā daļa, ko balsta kolonnas (vai pilastrī). Antablements sastāv no arhitrāva, frīzes un dzegas.
  - antefikss** – jumta augšējais vai apakšējais kārnīšs ar plastisku vertikālu dekoratīvo elementu (palmetes vai fantastiska dzīvnieka veidā). Izmantots jumta dzegas vai kores rotāšanai.
  - apaļskulptūra**, arī pilnplastikas veidojums – brīvētāva, no visām pusēm aplūkojama skulpturāla figūra vai figūru grupa.
  - apsīda** – vidusjoma jeb centrālā joma noslēgums pusaploces vai daudzstūra izvirzījuma veidā.
  - arhitektonika**, arī tektonika (arhitektūrā) – ēkas kompozīcijas konstruktīvā uzbūve, kas atklājas atsevišķu daļu savstarpējās attiecībās un būvformu ritmikā.
  - arhitrāvs** – klasiskā ordera antablementa apakšējā daļa, kas novietota virs kolonnu kapitēļiem. Doriskajā un toskāniskajā orderī tas ir plats, gluds, joniskajā un korintiskajā orderī – sadalīts horizontālos pakāpjveida izvirzījumos.
  - arka** – ailes lokveida pārsegums starp balstiem (kolonnām, sienām). Atkarībā no pārseguma formas izšķir pusaploces arku, smailloka arku utt. **Lautzā arka** – baroka frontona augšējais noslēgums, kam parasti ir nevis trīsstūra, bet elipses forma un kas vidū ir it kā pārcirsts.
  - arkāde** – pēc formas un lieluma vienādu, uz kolonnām vai stabiem balstītu arku rinda.
  - arkatūra** – nelielu dekoratīvu arku rinda.
  - atika** – sienas daļa virs vainagojošās dzegas. Atika nereti rotāta ar ciļņiem vai uzrakstiem.

**atlants** (pēc sengrieķu mītu varoņa Atlanta vārda) – portika, balkona vai kāda cita arhitektoniska elementa vertikāls balsts atlētiskās vīrieša figūras veidā.

**atribūtika** – pazīmju, īpašību, priekšmetu kopums; lietas, kas raksturo attēloto varoni.

— **baldahīns** (arhitektūrā) – dekoratīvs akmens, koka vai metāla pārsegums, kas balstās uz nelielām kolonnām.

— **balustrāde** – balkona, jumta, terases u. c. nožogojums, kas sastāv no balustriem un horizontālas margas. **Balustrs** – balustrādes elements nelielas kolonnas vai stilizētas vāzes veidā.

**bastions** – uz priekšu izvirzīts piecstūrainis nocietinājums cietokšņa mūra stūros. Uz bastiona vaļņiem novietotie lielgabali ar flangu uguni sedza cietokšņa pieejas.

**batālija** (tēlotājā mākslā) – kaujas skatu attēlojums gleznā.

**bazilika** – romiešu arhitektūrā liela izmēra sabiedriska celtnie, kuras iekštelpa bija sadalīta jomos. Kristīgo kulta arhitektūrā par baziliku sauca tādu baznīcu, kurai vidusjoms bija augstāks nekā sāņjomi. Ja kulta ēkai visu jomu augstums bija vienāds, tad tā tika dēvēta par halles tipa baznīcu.

— **biste**, arī krūšutēls – skulpturāls portrets, kurā cilvēks atveidots līdz pleciem, krūtīm vai jostasvietai.

**cilnis**, arī reljefs – viens no tēlniecības pamatveidiem, kur skulpturālais tēls veidots saistībā ar plakni un līdzīgi gleznai aplūkojams no priekšpuses. Izšķir augstcilni, zemcilni un plakancilni jeb iedobto cilni. **Augstcilnis** izvirzīts vairāk par pusi sava apjoma virs plaknes; **zemcilnis** izvirzīts mazāk par pusi sava apjoma virs plaknes; **plakancilnim** jeb **iedobtajam cilnim** skulpturālais veidojums nepaceļas virs plaknes, bet ir tajā it kā iegremdēts.

**citadele** – cietokšņa vai pilsētas centrālā, stipri nocietinātā daļa. Grieķu pilsētās tāda bija akropole, bet romiešu – kapitolijs.

**cokols** – celtnes redzamā, arhitektoniski izceltā pamatne.

**dekors** – rotājuma sistēma celtni vai mākslas izstrādājumam; dekoratīvā apdare.

— **desideports**, arī supraports – plastiski veidots vai kokā griezts virsdurvju rotājums; 18. gs. ar šo vārdu apzīmēja arī sienā iestrādātu gleznojumu.

**dīptihs** – divas gleznas (cilņi, zīmējumi), ko vieno kopīga iecere.

**dzega** – klasiskā ordera antablementa augšējā noslēdzošā daļa, kas atdala sienu no jumta; arī sienu sadalošā josla (starp diviem stāviem, virs logiem un durvīm).

— **edikula** – niša, ko ietver uz pamatnes stāvošas kolonnas, kuras balsta frontonu. Bieži nišā tiek ievietotas skulptūras.

**eksedra** – dziļa puslokveida vai daudzstūraina niša ar sēdekļiem gar sienām.

**emaljas tehnika** – viegli kūstošas stiklveida masas uzkausēšana uz metāla virsmas.

Mākslas amatniecībā pazīstama **šūnu** jeb **iežogu emalja** un **iedobumu emalja**. Šūnu jeb iežogu emalju veido, aizpildot ar emaljas masu posmus starp priekšmeta virsmai piekausētām metāla starpsieniņām. Iedobumu emalju veido, aizpildot ar emaljas masu padziļinājumus, kas iedobti metāla izstrādājuma virsmā.

**enkaustika** – glezniecības tehnika, kurā par krāsu pigmentu saistvielu izmanto karstu, kausētu vasku. Plašākā nozīmē par enkaustiku mēdz dēvēt arī vaska glezniecības tehniku vispār.

**erkers** – ēkas ār sienā vairāku stāvu augstumā uz āru izvirzīta ieapaļa, trijstūrveida vai daudzstūrveida slēgta izbūve, kas nesniedzas līdz zemei.

**faktūra** (tēlotājā mākslā) – mākslas darba virsmas apdare, tās materiāli sajūtamo īpašību kopums, kas padziļina darba māksliniecisko izteiksmīgumu. Grafikā un glezniecībā faktūru nosaka līnijas vai otas triepiena raksturs, tēlniecībā – kalta vadīšanas paņēmieni.

**filigrāns** – juveliertehnikas veids; arī juvelierizstrādājums, kas darināts no tievām, savērptām metāla (zelta, sudraba u. c.) stieplītēm un pēc izskata atgādina pītas mežģīnes.

**freska** – glezniecības tehnika, kurā ūdenī izšķīdinātas krāsas klāj uz mitra kaļķu apmetuma; par fresku sauc arī pašu gleznojumu.

**frīze** – klasiskā ordera sistēmā antablemeta vidējā daļa; dekoratīvajā mākslā par frīzi sauc arī rotājuma joslu, parasti sienas augšdaļā.

**frontons** – fasādes elements trīsstūra, pusloka vai segmenta formā. Radies klasiskā ordera arhitektūrā kā divslīpju jumtgale. Frontonu izmanto arī kā dekoratīvu augšējo noslēgumu portāļiem.

**gaismas aka**, arī gaismas sēta – jēdziens, kas saglabājies vēsturisko pilsētu apbūvē; neliels, parasti ar ārtelpu nesavienots pagalmis, kura uzdevums ir nodrošināt pret to pavērsto iekštelpu minimālu izgaismojumu.

**gaismas sēta**, sk. *gaisma aka*.

**gaismēnas** – gaišo un tumšo laukumu mija, ko ietekmē attiecīgā priekšmeta forma un faktūra, apgaismojuma īpatnības u. tml. nosacījumi. Glezniecībā un grafikā, izmantojot dažādas gaismēnu gradācijas, panāk attēlojamo formu apjomīgumu.

**galerija** – 1. gara, šaura telpa, kurā viena garsiena aizstāta ar kolonnām vai stabiem; 2. plaša, pagarināta zāle ar lielu logu rindu vienā garsienā.

**granulējums** – metāla mākslinieciskās apdares paņēmieni, kur metāla plāksnei pielodē nelielas metāla lodītes, kārtotas dažādā rakstā.

**grota** – sekla, dabiska ala ar zemiem griestiem; arī tādas celtnes tips, kuras veidojums un apdare imitē dabisku alu; bija īpaši izplatīta Eiropas 17.–18. gs. dārzu un parku arhitektūrā.

**gruntējums**, arī paotējums – gleznojuma pamatnes (sienas virsas, dēļa, audekla, kartona) apakšējais klājošais slānis. Gruntējuma uzdevums ir padarīt pamatnes virsu gludu, aizkavēt krāsu saistvielas iesūkšanos pamatnē, kā arī ar gruntējuma toni iesaistīties gleznojuma kolorītā.

**halle** – augsta, plaša telpa.

**hēdonisms** – uzskats, kas baudu uzlūko par dzīves augstāko vērtību un mērķi, kā arī par cilvēka darbības galveno motīvu.

**herma** – kolonveida balsts ar skulpturālu veidojumu (galvu vai krūšutēlu) virs tā. Antīkajā mākslā kolonnas galā parasti novietoja dieva Hermeja galvu (no tā arī radies nosaukums). Vēlāk skulpturālajam veidojumam izvēlējās dažādus portretiskus vai pat fantastiskus veidojumus.

**ikonogrāfija** – stingri noteikti kādas personas vai sižeta attēlošanas noteikumi mākslā.

**iluzorisms** (tēlotājā mākslā) – īstenības imitācija, kuras mērķis ir radīt iespaidu par attēlotās telpas un priekšmeta reālu eksistenci, šķietami iznīcinot robežu starp reālo un attēloto pasauli.

**inkrustācija** (mākslā) – priekšmetu rotāšana ar dažāda materiāla (kaula, metāla, koka, perlamutra, keramikas u. c.) plāksnītēm, ko iestrādā pamatmateriāla virsmā vienādā līmenī ar virsmu.

**interjers** (arhitektūrā) – visa celtnes iekštelpa vai arī kāda atsevišķa telpa; tās arhitektoniskais un mākslinieciskais izveidojums.

**joms** – ar kolonnu vai stabu rindām nošķirta telpas daļa bazilikas un halles tipa celtnēs.

**jonika**, sk. *olinājums*.

**kanelūras**, arī **rievtekas** – vertikālas gropes, kas iedobtas kolonnas stāvā vai pilastrā. Radot gaismēnu spēli, kanelūras rotā kolonnas un padara tās slaidākas. Doriskā ordera kolonnās kanelūras ir seklas, citu orderu kolonnās – dziļas, cita no citas stipri atdalītas.

**kanons** (tēlotājā mākslā) – stingri reglamentētu likumu kopums, kas noteic vispārpieņemtās normas mākslas darbu kompozīcijā, kolorītā, proporciju sistēmā, interpretējumā.

**kapela** – katoļu sakrālajā arhitektūrā neliela baznīciņa bez draudzes; arī atsevišķa telpa vai piebūve (pilī, klosterī), kur tiek veikti reliģiski rituāli.

**kapitelis** – kolonnu, stabu vai pilastru vainagojošā daļa, uz kuras balstās pārsegums. Kapiteļi parasti ir mākslinieciski veidoti. Senās Ēģiptes arhitektūrā dominēja stilizētas augu (papirusa, lotosa, palmu) lapu, ziedu vai pumpuru formas; Mezopotāmijā galvenokārt bija izplatītas ģeometriskas formas, Persijā – dzīvnieku (parasti vēršā) galvas veidā. Klasiskās formas pilnību kapiteļi ieguva sengrieķu un Senās Romas orderu sistēmā (sk. *orderis*).

**kariatīde** – sievietes statuja, kas veic balsta (staba vai kolonnas) funkciju vai arī dekorē konstruktīvo balstu.

**kartuša** – plastiski vai grafiski veidota rotājuma kompozīcija vairoga vai tīstokļa veidā ar bagātīgu ornamentālu ierāmējumu.

**kesons** (arhitektūrā) – ģeometriskas formas padziļinājums (parasti ar profilētām sienām) griestu, velvju vai arku apakšējā virsmā. Kesoniem ir konstruktīva un dekoratīva nozīme – tie atvieglo pārsegumu un uzlabo telpā akustiku. Kesonus bieži rotā cilņi, gleznojumi vai citi greznojumi.

**kolonāde** – viena vai vairākas kolonnu rindas ar horizontālu pārsegumu. Kolonāde var būt kompozicionāls celtnes akcents, kā tas redzams portikos, vai apvienojošs elements (dipters, peripters). Kolonāde var norobežot laukumu (peristils) vai veidot galeriju.

**kolorīts** – krāstoņu savstarpējo attiecību sistēma mākslas darbā. Nosaukums radies no latīņu vārda *color*, kas nozīmē "krāsa". Kolorīts ir svarīgs formas elements, kam arvien piemīt liels emocionāls spēks. Jēdziens "kolorīts" visbiežāk tiek lietots glezniecībā.

**kompozīcija** – mākslas darba uzbūve, tā atsevišķo daļu izkārtojums un to savstarpējā saistība, kas balstās uz autora ieceri un darba saturu.

**kore** – šķautne jumta plakņu sadurvietā.

**krusta kupola celtne** – kristiešu kulta ēkas tips. Radās m. ē. 6. gs., īpaši attīstījās 9.–12. gs. Bizantijā. Klasiskajā variantā ēkas centrā atrodas četri balsti, virs kuriem turas galvenais kupols. Krustveida atzarojumi segti ar velvēm, bet telpa starp atzarojumiem – ar mazākiem kupoliem vai velvēm.

**krūšutēls**, sk. *biste*.

**ksilogrāfija** – kopīgs apzīmējums grafikas tehnikām, kur nospiedumam izmanto koka plātņi. Atkarībā no plātņes šķiedras virziena pazīstami divi ksilogrāfijas paveidi: kokgriezums un kokgrebums. **Kokgriezumā** nospiedumam izmanto garenšķiedras koka dēlišus, kuros attēlā iecerētos baltos laukumus padziļina ar nažiem un kaltiem. 15.–16. gs. tā bija visvairāk lietotā grafikas tehnika (it īpaši vācu renesanses mākslinieku vidū). 18. gs. beigās radās **kokgrebums**, kura nospiedumam izmanto stāvšķiedras koka plātņes, kurās zīmējumu iegrebj ar īpašiem kaltiņiem – grebļiem.

**kupols** – speciālas konstrukcijas telpisks ēkas pārsegums, kura ārējā forma – izliekta. Seno Austrumu arhitektūrā kupola pārsegums sastopams jau 3. gt. p.m.ē. (t. s. neīstais kupols). Mikēnās ar neīsto kupolu bija segtas "Atreja kapenes". Senajā Romā kupola segumā sāka lietot jaunus konstruktīvus paņēmienus (ķīļveida elementus) un materiālus (betonu).

**kvadrs** – atsevišķs aptēsts taisnstūra formas akmens.

**laterna** – kupola noslēguma tornītis renesanses arhitektūrā.

**lizēna** – plakans izvirzījums sienā šauras, vertikālas joslas veidā.

**lokālkrāsa** – gleznā attēlotā priekšmeta nosacīta pamatkrāsa (piemēram, zila, sarkana, brūna utt.). To iegūst, neņemot vērā dažādās toņu gradācijas un nianses, kas rodas dabā gaismas, gaisa un esošo priekšmetu savstarpējo krāsu iedarbībā.

**mansards** – dzīvojamā telpa bēniņos zem jumta slīpnes. Šo konstruktīvo paņēmieni 17. gs. ieviesa franču arhitekts F. Mansārs. Mansardu lieto ēkas silueta izteiksmīguma palielināšanai un lietderīgās platības paplašināšanai.

**medaljons** – ornamentāla vai figurāla kompozīcija (cilnis, gleznojums), kas kārtota ovālā vai apaļā formā. Tiek izmantots arhitektūrā.

**modelējums** (tēlniecībā) – skulpturālo formu veidojums un virsmas apstrāde.

**monumentālā māksla** – arhitektūras objekti, kā arī tēlniecības un glezniecības darbi, kas cildina kādu lielu ideju, svarīgu notikumu vai sociālu parādību. Par monumentālo mākslu mēdz dēvēt arī tādus mākslas darbus, kas nav aplūkojami patstāvīgi, bet vienīgi saistībā ar arhitektūru (piemēram, sienu gleznojumi, ciļņi).

**mozaīka** – glezniecības tehnika, ko plaši lieto monumentālajā mākslā. Mozaīkas kompozīciju veido no dažādas krāsas akmentiņiem, smaltas vai keramikas gabaliņiem, ko piestiprina pie dekorējamās virsmas ar kādas saistvielas palīdzību. Par mozaīku sauc arī šajā tehnikā darinātu mākslas darbu.

**nekropole** – kapu komplekss senajos kultūras centros. Nekropoles bija izplatītas Senajā Ēģiptē (faraonu un augstmaņu kapenes), Persijā, Senajā Grieķijā (Dipila kapenes netālu no Atēnām).

**obelisks** – četrskaldņu akmens stabs, kas uz augšu sašaurinās un beidzas ar piramidālu smaili. Senajā Ēģiptē bija Saules kulta simbols.

**oforts** – grafikas tehnika, kur pulētu metāla (vara, cinka, alumīnija, dzelzs) plāksni noklāj ar skābjizturīgu lakas slāni, kurā ar īpašu adatu ieskrāpē zīmējumu līdz metāla virsmai. Pēc tam plāksni kodina un pēc kodināšanas noklāj ar krāsu, kas pieķeras tikai kodinātajām vietām.

**olinājums**, arī jonika – ornamentāls motīvs, sastāv no izliektiem veidojumiem, kam ir olai līdzīga forma un ko ietver valnītis. Daudz lietots joniskā un korintiskā ordera kapiteļos un dzegās.

**orderis** – nesošo un balstošo elementu kārtojums noteiktā mākslinieciskā sistēmā. Klasiskā veidā radās Senajā Grieķijā. Ir pazīstams doriskais, joniskais un korintiskais orderis (nosaukumi pēc tiem novadiem, kur katrs no tiem radies un bijis izplatīts). Ordera galvenās sastāvdaļas ir pamatne, kolonnas (vai pilastri) un antablements. **Doriskais orderis** ir masīvākais un smagnējākais no visiem orderiem. Tā pazīmes: kolonnas stāvā iegrieztas seklas kanelūras, kapitelim divas daļas – ehīns un abaks. Arhitrāvs gluds, antablementa frīzes joslā mijas rievoti triglifi ar metopām. **Joniskais orderis** izceļas ar slaidām proporcijām un izsmalcinātām detaļām. Pazīmes: kolonnai ir bāze, kolonnas stāvā iedobtas dziļas kanelūras, kapiteli veido divgalu volūtas. Arhitrāvs sadalīts horizontālās joslās. **Korintiskais orderis** līdzīgs joniskajam orderim un atšķiras ar bagātīgāk dekorētu kapiteli, kas sastāv no vairākās pakāpēs kārtotām akanta lapām, kuras četros kapiteļa stūros pāraug lentveida volūtās. **Toskāniskais orderis** radies etrusku mākslā, pēc proporcijām līdzīgs doriskajam orderim. Pazīmes: kolonnai ir bāze, kolonnas stāvs gluds, bez kanelūrām, divdaļīgs profilēts kapitelis. Izplatīts seno romiešu mākslā.

**Kompozītorderis** – no joniskā un korintiskā ordera elementiem radīts orderis. Pirmo reizi lietots seno romiešu arhitektūrā (Tīta arkas celtniecībā). **Lielajam orderim** balsts (kolonna vai pilastrs) stiepjas cauri vairākiem ēkas stāviem, dažreiz pat visas fasādes augstumā.

**palette** (glezniecībā) – neliels taisnstūra vai ovālas formas dēlītis, uz kura mākslinieks jauc krāsas. Pārnestā nozīmē – krāsoņu salikums, kas raksturīgs kādai gleznei vai attiecīgā mākslinieka gleznieciskajiem paņēmieniem.

**palmete** – plastisks vai gleznots ornaments stilizētas palmas lapas veidā.

**panduss** – slīpa taisnstūrveida vai liektas formas izbūve. Pandusus ierīko pie tiltiem un ēku ieejām, kas atrodas uz paaugstinājuma.

**panelis** – iekštelpu sienu apakšdaļas koka apšuvums vai krāsojums.

**panno** (monumentāli dekoratīvajā mākslā) – sienas laukumam paredzēta gleznota vai cilņa kompozīcija, kas no pārējās sienas plaknes norobežota ar plastiski veidotu ietvaru, profilētu koka līsti vai lentveida ornamentu.

**paotējums**, sk. *gruntējums*.

**pastozs** – glezniecībā lietots jēdziens (piemēram, pastoza gleznas virsmas apdare), kas apzīmē biezu, raupju, spēcīgu otas triepienu.

**perspektīva** (tēlotājā mākslā) – priekšmetu attēlojums plaknē (gleznā, zīmējumā) atbilstoši šo priekšmetu šķietamajam lieluma pārmaiņām, kas atkarīgas no tā, cik tālu tie atrodas no skatītāja. Vispazīstamākā ir **lineārā perspektīva** – paņēmieni telpā esošās figūras attēlot plaknē, izmantojot centrālo projekciju. (Tajā no proporcijas centra 0 caur visiem attiecīgās figūras P punktiem velk starus, iegūstot krustpunktus ar attiecīgo plakni P', resp. projekcijas plakni.) Pie lineārās perspektīvas likumību izzināšanas daudz strādājuši itāliešu renesanses gleznotāji. Viņi izmantoja arī **gaisa perspektīvu**, kas balstījās uz novērojumiem, ka tuvumā esošo priekšmetu krāsas un formu aprises ir spilgtākas un stingrākas, bet tālumā tās kļūst bālākas un izplūdušas.

**pilastrs** – izvirzījums ar taisnstūrveida šķērsriezumu sienas virsmā, parasti veidots pēc kāda ordera kolonnas uzbūves shēmas.

**pilnplastikas veidojums**, sk. *apaļskulptūra*.

**piloni** – monumentāli nošķeltas piramīdas veida stabi, kas akcentēja ieeju Senās Ēģiptes tempļos. Par piloniem mēdz dēvēt arī lielus, masīvus stabus, kas balsta velves vai atrodas abpus ēkas portālam.

**pjedestāls** – postaments, monumentālās skulptūras arhitektoniskais pamats.

**plafons** – ar monumentāli dekoratīvu gleznojumu vai ciļņa kompozīciju rotāts griestu laukums, kas parasti, tāpat kā panno, norobežots ar gleznotu vai plastisku ietvaru.

**plataresko** – arhitektūras stils Spānijā 15. gs. b.–16. gs. b. Izpaudās galvenokārt celtnu dekorā; tam raksturīga vijīga, plastiska, filigrāna ornamentika. Sākumā plataresko dekoratīvie motīvi apvienojās ar gotikas, vēlāk – ar renesanses elementiem (ziedu vītnes, medaljoni u. c.).

**poliptihs** – mākslas darbs, kurš sastāv no vairākām daļām (gleznojumiem, ciļņiem, zīmējumiem), ko saista kopīga iecere, tēma, kompozicionālais risinājums, krāsu gamma.

**portāls** – arhitektoniski vai skulpturāli akcentēta ieeja ēkā.

**portiks** – atklāta ēkas daļa, kuras pārsegums balstās uz kolonnām vai stabiem un kuru augšā noslēdz frontons. Parasti portiks atrodas ēkas ieejas priekšā.

**profilējums** – šķērsriezumā liektās un lauzītās formās veidota josla (piemēram, gar ailas malu, dzegu, velvju ribās).

**propileji** – monumentāli vārti, ieeja ar kolonādi un simetriski novietotiem portikiem. Raksturīgi Senās Grieķijas arhitektūrā (tempļu kompleksu ieejas).

**putti** – skulpturālas, rotāļīgas bērnu figūriņas; izplatīts rotājums baroka posma arhitektūrā.

**rakurss** – no skatītāja attālinātu, plaknē attēlotu priekšmetu daļu, figūru, arhitektūras formu perspektīvs samazinājums.

**reljefs**, sk. *cilnis*.

**rievtekas**, sk. *kanelūras*.

**rizalīts** – uz priekšu izvirzīta ēkas daļa visā tās augstumā.

**rokajs** – rokoko stila galvenais ornamenta elements, kas apvieno gliemežvāka daļas, akantu lapas un dažādas liknes asimetriskā, fantastiskā kompozīcijā.

**rolverks** – ornamenta sistēma manierismā, kas atgādina vai nu dzelzs kaluma plāksni ar ieritinātām malām, vai arī uzbiezinātu lenšu tinumu.

**rotonda** – neliela, pēc plāna apaļa celtnē, ko parasti sedz kupols. Bieži rotondu pa perimetru ietver kolonāde.

**rustika** – ēkas sienu apšuvums ar rustiem – raupji aptēstiem akmeņiem.

**rustojums** – apmetuma apdares paņēmieni – rievtojums, kas sadala sienas plakni joslās, kuras imitē akmens rustu apšuvumu.

**rusts** – četrstūrveida akmens ar raupji aptēstu virsmu.

**sakristeja** – īpaša telpa vai piebūve katoļu baznīcās, kur tiek glabāti kulta piederumi un garīdznieki sagatavojas dievkalpojumam.

**sandriks** – arhitektoniska, dekoratīva detaļa virs logu vai durvju ailām dzegas fragmenta vai frontona veidā.

**sīkplastika** – tēlniecības veids, kas pievēršas nelielu skulpturālu figūriņu (parasti cilvēka vai dzīvnieku) darināšanai. Tās veidojumiem visbiežāk izmanto tādus materiālus kā akmeni, metālu, koku, dzintaru, porcelānu, terakotu. Sīkplastika var būt patstāvīgs darbs vai arī var papildināt kādu mākslas amatniecības izstrādājumu.

**sižets** (tēlotājā mākslā) – notikums, kas attēlots mākslas darbā. Nereti sižets atklājas jau darba nosaukumā. Īpaša nozīme sižetam ir sadzīvīskā un vēsturiskā žanra darbos.

**smalta** – krāsaini necaurspīdīgas stikla masas gabaliņi (parasti kubveida), ko izmanto mozaikas tehnikā.

**stājmāksla** (stājglezniecība, stājtēlniecība, stājgrafika) – mākslas darbi, kam piemīt patstāvīgs raksturs (atšķirībā no monumentālās mākslas darbiem, kas saistīti ar arhitektūru). Stājmākslas darbus var brīvi pārvietot no vienas telpas citā, un to idejiski mākslinieciskā izteiksmība no tā nemainās.

**statuārs** – taisnā pozā stāvošs vai sēdošs, mazkustīgs.

**statuete** – neliela statuja, parasti cilvēka vai dzīvnieka figūra, kas stipri mazāka par dabisko modeli.

**statuja** – apaļskulptūras veids; cilvēka (vai dzīvnieka) atveidojums visā augumā (dabiskā lielumā vai lielāks).

**stēla** – stāvus novietota akmens plāksne, kurā iekalti cilņi vai uzraksti ar sakrālu, memoriālu vai informatīvu nozīmi. Senajos Austrumos stēlu izmantoja kāda svarīga notikuma iemūžinājumam (piemēram, stēla ar Hammurapi likumu tekstu). Antīkajā pasaulē stēla kalpoja galvenokārt kā kapa piemineklis.

**stuks** – mākslīgs materiāls (ģipša un kaļķu masa ar piedevām), no kā veido monumentāli dekoratīvās tēlniecības darbus un arhitektūras detaļas.

**supraports**, sk. *desideports*.

**šķērsjoms**, sk. *transepts*.

**tektonika**, sk. *arhitektonika*.

**tempera** – glezniecības tehnika, kurā krāsu pigmentu šķīdināšanai izmanto emulsiju. Izšķir divējādas emulsijas: dabiskās (izgatavo no olas dzeltenuma un ūdens vai augu eļļas) un mākslīgās (lieto ūdenī izšķīdinātu augu vai dzīvnieku līmi, sajauktu ar eļļu, vai arī eļļu, sajauktu ar laku). Glezno uz dēļa, audekla vai kartona.

**terakota** – neglazēti, poraini, apdedzināti, vienā krāstonī ieturēti keramikas izstrādājumi.

**tonāls gleznojums** – glezniecības risinājums, izmantojot vienas krāsas gradāciju dažādas pakāpes.

**tondo** – apaļa formāta gleznojums vai cilnis. Plaši izplatīts renesanses mākslā, it īpaši kompozīcijās ar Madonu un Jēzusbērnu.

**transepts**, arī šķērsjoms – joms, kas šķērso vidus un sānu garenjomus, tā radot krustveida plānu.

**travertīns** – kaļķakmens paveids; izmanto celtniecībā, kā arī tēlniecībā.

**triptihs** – mākslas darbs, kas sastāv no trim daļām (gleznojumiem, cilņiem, zīmējumiem), ko vieno kopīga ideja, tēma, sižets, kompozicionālais risinājums, krāsu gamma.

**valērs** – krāstonis glezniecībā, kurš izteic gaismas un ēnas gradāciju kādas krāsas ietvaros. Ar valēru palīdzību iespējams precīzi attēlot priekšmetus dabiskā apgaismojumā

un gaisa vidē, sasniedzot īpaši smalkas krāsu attiecības un pārejas, līdz ar to bagātīgu kolorītu. Plaši izmantoja jau D. Velaskess, J. Vermērs van Delfts, Ž. B. Šardēns u. c. gleznotāji.

**vara grebums** – viens no grafikas tehnikas veidiem, kur zīmējums tiek iegrebtis vara iespiedplātnē ar neliela kaltiņa (grebļa) palīdzību. Izcilus vara grebumus jau 16. gs. 1. pusē radīja vācu mākslinieks A. Dirers.

**velve** – arkveidā izliekts arhitektonisks telpas pārsegums. Izgatavo no akmens, kieģeļiem u. c. materiāliem. Īpaša velves forma ir kupols. Velves segums pazīstams jau Seno Austrumu arhitektūrā. Izšķir dažādus velvju tipus: ir pusaploces (cilindriskās), smailloka u. c. formas velves. Divām cilindriskām velvēm krustojoties, veidojas krusta velve. Ja velvei trūkst konstruktīvā pamata, tad to sauc par neīsto velvi jeb velves imitāciju.

**vērtne**, sk. *virotne*.

**virotne**, arī vērtne – saliekamās altārglezas (triptiha, poliptiha) atsevišķās daļas, kas ir atveramas un aizveramas.

**volūta** – arhitektoniski dekoratīva detaļa spirālveida ievijuma formā. Joniskā ordera kolonnas kapiteļa sastāvdaļa.

## IETEICAMĀ LITERĀTŪRA

*Avotiņa A.* Renesanse. Konsultants kultūras vēsturē. – R., 1999.

Cittautu mākslas vēsture, II–III/Akadēmiķa M. Dobroklonska red. (tulkojums no krievu val.). – R., 1968, 1974.

*Gombrihs E. H.* Mākslas vēsture (tulkojums no angļu val.). – R., 1997.

*Kačalova T.* Mākslas vēstures pamati, I (otrais, pārstrādātais izdevums). – R., 1995.

*Kačalova T.* Renesanse. No sērijas "Mazā mākslas enciklopēdija". – R., 1995.

*Kaminska R.* 18. gadsimta glezniecība Latgalē. No sērijas "Arhitektūras un mākslas pieminekļi". – R., 1994.

*Lancmanis I.* Rundāles pils. No sērijas "Arhitektūras un mākslas pieminekļi". – R., 1994.

Rīgas celtniecības un tēlniecības pieminekļi no gotikas līdz jūgendstilam (13. gs. līdz 1914. g.): Bibliogrāfisks rādītājs. – R., 1997.

*Spārītis O.* Manierisms. No sērijas "Mazā mākslas enciklopēdija". – R., 1997.

*Spārītis O.* Renesanses stilistiskais diapazons vizuālajās mākslās Latvijā XVI–XVII gadsimtā. – R., 1998.

*Spārītis O.* Latvijas luterāņu dievnamu šodiena. – R., 1999.

*Spārītis O.* Usmas baznīca Rīgā, Latvijā, pasaulē. – R., 1999.

*Gardner H.* Art through the Ages. – London, 1996.

*Janson H. W.* History of Art. – London, 1962–1986.

*Zeise H.* Flämische Malerei. Epochen. Künstler. Meisterwerke. Pawlak Verlag.

Всеобщая история искусств, III, IV. – М., 1962, 1963.

Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия. I–V. – М., 1962–1981.

Памятники искусства Советского Союза. Белоруссия. Литва. Латвия. Эстония. – М., 1986.

*Червонная С., Богданас К.* Искусство Литвы. – Л., 1972.

## ATTĒLU SARAKSTS

### Ренесансе Itālijā (13.–16. gs.)

1. att. Džoto. *Kristus apraudāšana*. Sienas gleznojums Arēnas kapelā Padujā. Freska. 1302–1305.
2. att. F. Brunelleski. *Bāriņu nams Florencē*. 1419–1444.
3. att. F. Brunelleski. *Florences Sv. Krusta baznīcas (Santa Croce) Paci kapela*. 1430–1443.
4. att. F. Brunelleski. *Piti pils (Palazzo Pitti) Florencē*. 1440–1466.
5. att. L. B. Alberti. *Ručellai pils (Palazzo Rucellai) Florencē*. 1446–1451.
6. att. L. Giberti. *Florences baptistērija austrumu fasādes durvis (t. s. Paradīzes vārti)*. 1425–1452.
7. att. Donatello. *Sv. Jura statuja*. Bronza. 1415–1417. Florence, Nacionālais Bardžello muzejs.
8. att. Donatello. *Dāvida statuja*. Bronza. 1428–1432. Florence, Nacionālais Bardžello muzejs.
9. att. Mazačo. *Naudas nodevas brīnumainā atrašana*. Sienas gleznojums Florences Sv. Marijas Žēlsirdības (*Santa Maria del Carmine*) baznīcas Brankači kapelā. Freska. 1425–1428.
10. att. Mazačo. *Izdzišana no paradīzes*. Sienas gleznojums Sv. Marijas Žēlsirdības (*Santa Maria del Carmine*) baznīcas Brankači kapelā. Freska. 1425–1428.
11. att. Domeniko Veneciāno. *Madonna ar Jēzusbērnu*. Tempera, koks. Ap 1445. Florence, Ufici galerija.
12. att. F. F. Lipi. *Madonna ar plīvuru*. Tempera, koks. 1455. Florence, Ufici galerija.
13. att. D. Girlandajo. *Jaunavas Marijas piedzimšana*. Sienas gleznojums Sv. Marijas Jaunajā (*Santa Maria Novella*) baznīcā. Freska. 1485–1490.
14. att. S. Botičelli. *Vēneras dzimšana*. Tempera, audekls. 1482. Florence, Ufici galerija.
15. att. A. del Verrokjo. *Dāvids*. Bronza. 1465–1470. Florence, Nacionālais Bardžello muzejs.
16. att. A. del Verrokjo. *Kondotjera Bartolommeo Kolleoni statuja*. Bronza. 1479–1488. Venēcija.
17. att. Pjēro della Frančeska. *Hercoga Federigo da Montefeltro portrets*. Tempera, audekls. Ap 1465. Florence, Ufici galerija.
18. att. A. Mantenja. *Griestu gleznojums Mantujas hercoga pils Jaunlaulāto zālei*. Freska. 1471–1474.

19. att. D. Bramante. *Kapela "Tempietto" Romā*. 1502.
20. att. D. Bramante, A. da Sangallo Jaunākais, Mikelandželo. *Sv. Pētera katedrāle Romā*. 1546–1564.
21. att. Dž. Vinjola, Dž. della Porta. *Jēzus (Il Gesù) baznīca Romā*. 1573–1584.
22. att. A. Palladio. *Villa "Rotonda" (Villa Rotonda) Vičencas tuvumā*. 1551–1567.
23. att. Leonardo da Vinči. *Madonna grotā*. Eļļa, audekls. 1485. Parīze, Luvrs.
24. att. Leonardo da Vinči. *Svētais vakarēdiens*. Sienas gleznojums Sv. Marijas Pateicības klostera (*Santa Maria delle Grazie*) ēdamzālei Milānas tuvumā. Freska. 1495–1497.
25. att. Leonardo da Vinči. *Mona Liza (Džokonda)*. Eļļa, audekls. 1503–1506. Parīze, Luvrs.
26. att. Rafaēls. *Atēnu skola*. Sienas gleznojums Vatikāna pils Parakstu zālei (*Stanza della Segnatura*). Freska. 1509–1511.
27. att. Rafaēls. *Baldasāres Kastiljones portrets*. Eļļa, koks. 1514. Parīze, Luvrs.
28. att. Rafaēls. *Siksta madonna*. Eļļa, audekls. 1515–1519. Drēzdenes gleznu galerija.
29. att. Mikelandželo. *Dāvids*. Marmors. 1501–1504. Florence, Mākslas akadēmijas galerija.
30. att. Mikelandželo. *Rīts*. Skulptūra Urbīno hercoga Lorenzo Mediči kapa piemineklim Florences Sv. Laurentija (*San Lorenzo*) baznīcas Mediči kapelā. Marmors. 1519–1534.
31. att. Mikelandželo. *Ādama radīšana*. Vatikāna Siksta kapelas griestu gleznojums. Freska. 1508–1512.
32. att. Korredžo. *Svētā nakts*. Eļļa, audekls. 1530. Drēzdenes gleznu galerija.
33. att. Parmidžanīno. *Madonna ar garo kaklu*. Eļļa, koks. 1534–1540. Florence, Ufici galerija.
34. att. A. Bronzīno. *Venera un Amors*. Eļļa, koks. 1546. Londona, Nacionālā galerija.
35. att. B. Čellīni. *Persejs*. Bronza. 1545–1554. Florence, Lanci lodžija.
36. att. J. Sansovīno. *Naudas kaltuves ēka (1535–1545) un Sv. Marka bibliotēkas ēka (1536) Venēcijā*.
37. att. Džordžone. *Judīte*. Eļļa, audekls. Ap 1502. Sanktpēterburga, Ermitāža.
38. att. Džordžone. *Dusošā Venera*. Eļļa, audekls. Ap 1508. Drēzdenes gleznu galerija.
39. att. Ticiāns. *Sv. Marijas debesbraukšana jeb Asunta*. Altārglezna Sv. Marijas Brāļu (*Santa Maria dei Frari*) baznīcai Venēcijā. Eļļa, audekls. 1516–1518.
40. att. Ticiāns. *Pāvests Pāvils III ar mazdēliem – kardināliem Alesandro un Otāvio Farnēzēm*. Eļļa, audekls. 1545–1546. Neapole, Kapodimontes Nacionālais muzejs.
41. att. Ticiāns. *Pašportrets*. Eļļa, audekls. 1550. Berlīne, Valsts muzejs.
42. att. P. Veroneze. *Kristus Levīja namā*. Eļļa, audekls. 1573. Venēcija, Mākslas akadēmijas galerija.
43. att. Tintoreto. *Svētais vakarēdiens*. Altārglezna Venēcijas Sv. Jura Lielajai (*San Giorgio Maggiore*) baznīcai. Eļļa, audekls. 1594.

### Renesanse Spānijā (15.–16. gs.)

44. att. H. B. de Errera, H. B. de Toledo. *Karaļa pils Eskorjals*. 1563–1584.
45. att. El Greko. *Grāfa Orgasa guldīšana kapā*. Eļļa, audekls. 1586. Toledo, Sv. Toma (*Santo Tomé*) baznīca.

### Renesanse Nīderlandē (15.–16. gs.)

46. att. Brāļi van Eiki. *Gentes altāris*. Atvērumš. Eļļa, tempera, koks. 1426–1432. Gente, Sv. Bavo katedrāle.
47. att. J. van Eiks. *Džovanni Arnolfini un viņa sievas portrets*. Eļļa, koks. 1434. Londona, Nacionālā galerija.
48. att. Flemāles meistars (R. Kampēns). *Pasludināšana*. Altārglezna (triptihs). Eļļa, tempera, koks. Ap 1424–1428. Ņujorka, Metropolitēna muzejs.
49. att. Rogīrs van der Veidens. *Noņemšana no krusta*. Eļļa, koks. Ap 1435. Madride, Prado.
50. att. Rogīrs van der Veidens. *Sievietes portrets*. Eļļa, koks. Ap 1460. Vašingtona, Nacionālā galerija.
51. att. D. Boutss. *Svētā vakarēdiena altāris*. Centrālā daļa. Tempera, eļļa, koks. 1464–1468. Lēvenas Sv. Pētera katedrāle Beļģijā.
52. att. H. van der Gūss. *Gani pielūdz Jēzu*. Portināri altāra centrālā daļa. Eļļa, koks. 1476–1478. Florence, Ufici galerija.
53. att. Gērtgens tot Sint Janss. *Jānis Kristītājs tuksnesī*. Eļļa, koks. Ap 1485. Berlīne, Valsts muzejs.
54. att. H. Boss. *Siena vezums*. Eļļa, koks. Ap 1485–1490. Spānija, Eskorjāla muzejs.
55. att. H. Boss. *Pazudušais dēls*. Eļļa, koks. Ap 1510. Roterdama, B. van Beiningena muzejs.
56. att. K. Floriss, P. Sneidinkss. *Antverpenes rātsnams*. 1561–1564.
57. att. K. Maseiss. *Naudas mijējs ar sievu*. Eļļa, koks. 1514. Parīze, Luvrs.
58. att. K. Maseiss. *Doktora Paracelza portrets*. Eļļa, audekls. 16. gs. 1. trešdaļa. Parīze, Luvrs.
59. att. J. Gosārts. *Neptūns un Amfitrīte*. Eļļa, koks. 1516. Berlīne, Valsts muzejs.
60. att. P. Ārtsens. *Olu deja*. Eļļa, koks. 1557. Amsterdamā, Valsts muzejs.
61. att. P. Brēgels Vecākais. *Mednieki ziemā*. No cikla "Gadalaiki". Eļļa, koks. 1565. Vīne, Mākslas vēstures muzejs.
62. att. P. Brēgels Vecākais. *Zemnieku dancis*. Fragments. Eļļa, koks. 1566. Vīne, Mākslas vēstures muzejs.
63. att. P. Brēgels Vecākais. *Aklie*. Eļļa, koks. 1568. Neapole, Nacionālais muzejs.

### Renesanse Vācijā (15.–16. gs.)

64. att. *Kūrfirsta Oto Heinriha nams*. Heidelbergas pils komplekss. 1544–1568.
65. att. A. Dīrers. *Četri jātnieki*. No cikla "Apokalipse". Kokgriezums. 1498. Ņujorka, Metropolitēna muzejs.
66. att. A. Dīrers. *Ādams un Ieva*. Vara grebums. 1504. Bostona, Mākslas muzejs.
67. att. A. Dīrers. *Četri apustuļi*. Diptihs. Eļļa, koks. 1526. Minhene, Vecā Pinakotēka.
68. att. M. Grīnevalds. *Kristus pie krusta*. Īzenheimas virotņu altāra ārējā kompozīcija. Eļļa, koks. 1512–1515. Francija, Kolmāras muzejs.

69. att. L. Krānāhs Vecākais. *Hercoga Heinriha Dievbijīgā portrets*. Eļļa, koks. 1514. Drēzdenes gleznu galerija.
70. att. H. Holbeins Jaunākais. *Francijas sūtņa Šarla Moreta portrets*. Eļļa, audekls. 1534–1535. Drēzdenes gleznu galerija.
71. att. H. Holbeins Jaunākais. *Klēves Annas portrets*. Eļļa, audekls. 1539–1540. Parīze, Luvsrs.
72. att. H. Holbeins Jaunākais. *Anglijas karaļa Indriķa VIII portrets*. Eļļa, koks. 1539–1540. Roma, Nacionālā galerija.

### Renesanse Francijā (15.–16. gs.)

73. att. Ž. Fukē. *Madonna ar Jēzusbērnu*. Melēnas diptiha labā puse. Tempera, koks. Ap 1450. Antverpenes Mākslas muzejs.
74. att. Ž. Fukē. *Etjēns Ševaljē ar patronu Sv. Stefanu*. Melēnas diptiha kreisā puse. Tempera, koks. Ap 1450. Berlīne, Dalems.
75. att. Mulēnas meistars (Ž. Kluē Vecākais). *Dievmātes slavināšana*. Altārglezņas (triptiha) centrālā daļa. Tempera, koks. 1498–1499. Mulēnas katedrāle.
76. att. Ž. Surdo, D. da Kortona. *Francijas karaļa pils t. s. Fransuā I korpuss Bluā*. 1515–1524.
77. att. Ž. un D. Surdo, P. Nevē u. c. *Šamboras pils*. 1519–1540.
78. att. P. Lesko, Ž. Gužons. *Luvra pils*. Rietumu fasāde. Sākta celt 1546.
79. att. Ž. Gužons. *Nimfu strūklakas cilņi*. Marmors. 1547–1549.
80. att. Ž. Kluē Jaunākais. *Fransuā I portrets*. Tempera, eļļa, koks. Ap 1525. Parīze, Luvsrs.
81. att. F. Kluē. *Austrijas Elizabetes portrets*. Fragments. Eļļa, koks. Ap 1571. Parīze, Luvsrs.

### Ziemeļu renesanse un tās izpausmes Baltijas zemju arhitektūrā un tēlotājā mākslā (16. gs.–17. gs. sāk.)

82. att. *Rīgas Melngalvju nama fasāde*. 1590–1625. Atjaunota 1999.
83. att. D. Ankermanis. *Rīgas pils erkera cilņi*. Fragments. 1649.
84. att. *Golgāta*. Tērvetes baznīcas altārglezņas centrālā daļa. Eļļa, audekls. 1614. Rīga, Ārzemju mākslas muzejs.
85. att. Ā. Pasers. *Tallinas Melngalvju nama galvenā fasāde*. 1597.
86. att. H. fon Ākens. *Kapa piemineklis zviedru maršalam Ulofam Riningam*. Marmors. Ap 1594. Atrodas Tallinas Doma baznīcā.
87. att. *Kanclera Leona Sapegas kapene*. Marmors. 17. gs. 30. gadi. Atrodas Viļņā, Sv. Miķeļa baznīcā.
88. att. *Madonna*. Tempera, koks. 16. gs. Viļņa, Mākslas muzejs.
89. att. Dž. del Monte. *Bīskapa Povila Alšeniška portrets*. Eļļa, audekls. 1550. Viļņa, Mākslas muzejs.

### Itālijas māksla 17.–18. gadsimtā

90. att. Dž. L. Bernīni. *Laukums Romā Sv. Pētera katedrāles priekšā*. 1620–1670.
91. att. Dž. L. Bernīni. *Karaliskās kāpnes (Scala Regia) Vatikānā*. 1663–1666.
92. att. Dž. L. Bernīni. *Sv. Terēzes ekstāze*. Marmors. 1645–1652. Roma, Sv. Marijas Uzvaras baznīca (*Santa Maria della Vittoria*).
93. att. F. Borromīni. *Sv. Kārļa baznīca pie Četrām strūklakām Romā (San Carlo alle Quattro Fontane)*. 1638–1667.
94. att. B. Longēna. *Sv. Marijas Labās vēsts baznīca (Santa Maria della Salute) Venēcijā*. 1631–1682.
95. att. G. Gvarīni. *Turīnas katedrāles Sv. Sindones kapelas (Santa Sindone) kupols*. Kapela sāкта celt 1667.
96. att. A. del Poco. *Plafona gleznojums Sv. Ignācija baznīcā Romā*. Freska. 17. gs. 60. gadi.
97. att. Karavadžo. *Apustuļa Mateja aicinājums*. Fragments. Eļļa, audekls. 1599–1600. Francijas Sv. Luija baznīca (*San Luigi dei Francesi*) Romā.
98. att. G. Reni. *Aurora*. Plafona gleznojums Rospiljozi pilī Romā. Freska. 1613–1614.
99. att. Dž. B. Tjepolo. *Antonija un Kleopatras tikšanās*. Sienas gleznojums Labijas pilī (*Palazzo Labia*) Venēcijā. Freska. 1745–1750.
100. att. F. Gvardi. *Venēcijas lagūna ar Malgeras torni*. Eļļa, koks. 18. gs. 70. gadi. Londona, Nacionālā galerija.

### Nīderlandes māksla 17.–18. gadsimtā

101. att. P. P. Rubenss. *Leikipa meitu nolaupīšana*. Eļļa, audekls. 1617. Minhene, Vecā Pinakotēka.
102. att. P. P. Rubenss. *Helēne Furmāne ar dēlu Fransu*. Eļļa, audekls. Ap 1634. Parīze, Luvrs.
103. att. A. van Deiks. *Kardināla Gvido Bentivoljo portrets*. Eļļa, audekls. Ap 1623. Florence, Piti galerija.
104. att. A. van Deiks. *Anglijas karalis Kārlis I medībās*. Eļļa, audekls. Ap 1635. Parīze, Luvrs.
105. att. J. Jordāns. *Pupas karaļa svētki*. Eļļa, audekls. Ap 1635. Brisele, Mākslas muzejs.
106. att. F. Sneiderss. *Klusā daba ar izsalkušu kaķi*. Eļļa, audekls. Ap 1615–1620. Berlīne, Valsts muzejs.
107. att. A. Brauvers. *Rūgtās zāles*. Eļļa, koks. Ap 1635–1638. Minhene, Vecā Pinakotēka.
108. att. L. de Kejs. *Gaļas tirdzniecības nams Hārlemā*. 1601–1603.
109. att. J. van Kampens. *Amsterdamas rātsnams*. 1648–1655.
110. att. F. Halss. *Sv. Jura strēlnieku rotas vīrsnieku grupas portrets*. Eļļa, audekls. 1627. Hārlema, F. Halsu muzejs.
111. att. F. Halss. *Čigāniete*. Eļļa, audekls. Ap 1628. Parīze, Luvrs.
112. att. Rembrants. *Pašportrets ar Saskiju*. Eļļa, audekls. Ap 1635. Drēzdenes gleznu galerija.

113. att. Rembrants. *Naktssardze*. Eļļa, audekls. 1642. Amsterdama, Valsts muzejs.  
114. att. Rembrants. *Pašportrets*. Eļļa, audekls. 1660. Parīze, Luvs.  
115. att. J. Stēns. *Slimniece un ārsts*. Eļļa, audekls. Ap 1665. Amsterdama, Valsts muzejs.  
116. att. G. Terborhs. *Dāmas tualete*. Eļļa, audekls. Ap 1660. Detroita, Mākslas institūta muzejs.  
117. att. J. Vermērs van Delfts. *Meitene ar vēstuli*. Eļļa, audekls. Ap 1658. Drēzdenes gleznu galerija.  
118. att. J. Vermērs van Delfts. *Vīna pokāls*. Eļļa, audekls. 1658–1660. Berlīne, Valsts muzejs.  
119. att. J. van Reisdāls. *Ziema*. Eļļa, audekls. 17. gs. 60. gadi. Frankfurte pie Mainas, Štēdelēves institūts.  
120. att. M. Hobema. *Midelharnisas aleja*. Eļļa, audekls. 1689. Londona, Nacionālā galerija.  
121. att. V. K. Heda. *Brokastis ar omāru*. Eļļa, audekls. 1648. Sanktpēterburga, Ermitāža.  
122. att. V. Kalfs. *Klusā daba ar dzeramo ragu*. Eļļa, audekls. Ap 1653. Londona, Nacionālā galerija.

### Spānijas māksla 17. gadsimtā

123. att. P. de Rivera. *Madrides pilsētas muzejs*. Celtniecība sākta 1722.  
124. att. G. Fernandess. *Apraudāšana*. Marmors. 1616. Valjadolidas muzejs.  
125. att. H. M. Montanjess. *Sv. Bruno*. Marmors. Ap 1634. Seviljas muzejs.  
126. att. H. de Ribera. *Sv. Inese*. Eļļa, audekls. 1641. Drēzdenes gleznu galerija.  
127. att. F. de Surbarans. *Sv. Bonaventūras lūgšana*. No cikla "Sv. Bonaventūras dzīve". Eļļa, audekls. 1629. Drēzdenes gleznu galerija.  
128. att. D. Velaskess. *Spānijas karaļa Filipa IV portrets*. Eļļa, audekls. 1628. Madride, Prado.  
129. att. D. Velaskess. *Pāvesta Innocenta X portrets*. Eļļa, audekls. 1650. Roma, Doria-Pamfili galerija.  
130. att. D. Velaskess. *Galminieces*. Eļļa, audekls. 1656. Madride, Prado.

### Baroks un klasicisms Francijā (17.–18. gs.)

131. att. Ž. Lemersjē. "*Pulksteņa paviljons*". Luvra pils rietumu fasādes augšējā, centrālā daļa. 17. gs. 20. gadi.  
132. att. F. Mansārs. *Mezonas pils Parīzes tuvumā*. 1642–1651.  
133. att. Ž. de Latūrs. *Sv. Jāzepts galdnieks*. Eļļa, audekls. 17. gs. 40. gadi. Parīze, Luvs.  
134. att. L. Lenēns. *Piena sievas ģimene*. Eļļa, audekls. 17. gs. 40. gadi. Sanktpēterburga, Ermitāža.  
135. att. Ž. Kalo. *Pakārto koks*. No sērijas "Kara šausmas". Oforts. 1633. Parīze, Nacionālā bibliotēka.  
136. att. N. Pusēns. *Tankrēds un Ermīnija*. Eļļa, audekls. 17. gs. 30. gadi. Sanktpēterburga, Ermitāža.

137. att. N. Pusēns. *Pašportrets*. Eļļa, audekls. 1650. Parīze, Luvsrs.

138. att. K. Lorēns. *Rīts*. No cikla "Četri diennakts laiki". Eļļa, audekls. 1666.

Sanktpēterburga, Ermitāža.

139. att. *Versaļas pils un parka ansambļa plāns*.

140. att. L. Levo, Ž. Arduēns-Mansārs. *Karaļa pils Versalā*. 1668–1689.

141. att. F. d'Orbē, L. Levo, K. Pero. *Luvra pils austrumu fasāde* (t. s. *Luvra kolonāde*).

1667–1678.

142. att. F. Blondels. *Sendenī arka Parīzē*. 1672.

143. att. Ž. Arduēns-Mansārs. *Invalīdu katedrāle Parīzē*. 1693–1706.

144. att. F. Žirardons. *Apollons un nimfas*. Marmors. Skulpturāla grupa Versaļas parkā.

1666–1675.

145. att. P. Pižē. *Krotonas Milons*. Marmors. 1671–1682. Parīze, Luvsrs.

146. att. H. Rigo. *Ludviķa XIV portrets*. Eļļa, audekls. 1701. Parīze, Luvsrs.

147. att. Ž. de Bofrāns. *De Subīza savrupmājas ovālā zāle*. 1737–1740.

148. att. Ž. A. Gabriels. *Mazā Trianona pils Versalā*. 1762–1768.

149. att. Ž. Ž. Suflo, Ž. B. Rondolē. *Parīzes Panteons* (*Sv. Ženevjēvas baznīca*). 1764–1791.

150. att. F. Bušē. *Savaldzinātais Kupidons*. Eļļa, audekls. 1754. Londona, privātkolekcija.

151. att. Ž. O. Fragonārs. *Šūpoles*. Eļļa, audekls. 1766. Londona, Vollesa kolekcija.

152. att. A. Vato. *Atgriešanās no svētceļojuma uz Kitēras salu*. Eļļa, audekls. 1717. Parīze,

Luvsrs.

153. att. Ž. Šardēns. *No tirgus pārnākot*. Eļļa, audekls. 1739. Parīze, Luvsrs.

154. att. M. K. de Latūrs. *Marķīzes de Pompadūras portrets*. Pastelis. 1755. Parīze, Luvsrs.

155. att. Ž. B. Pigāls. *Merkurs*. Marmors. 1748. Parīze, Luvsrs.

156. att. Ž. A. Udons. *Voltēra statuļa*. Marmors. 1778–1781. Sanktpēterburga, Ermitāža.

## Anglijas māksla 17.–18. gadsimtā

157. att. I. Džonss. *Vaitholas pils Banketu nams Londonā*. 1619–1622.

158. att. K. Rens. *Sv. Pāvila katedrāle Londonā*. 1675–1710.

159. att. R. Edams. *Kedlstounas pils*. Ap 1765–1770.

160. att. V. Hogārts. *Krevešu pārdevēja*. Eļļa, audekls. Ap 1745. Londona, Nacionālā galerija.

161. att. Dž. Reinoldss. *Pašportrets*. Eļļa, audekls. Ap 1754. Londona, Nacionālā galerija.

162. att. Dž. Reinoldss. *Admirāļa lorda Hitfilda portrets*. Eļļa, audekls. 1787–1788. Londona, Nacionālā galerija.

163. att. T. Geinsboro. *Aktrises Sāras Sidonsas portrets*. Eļļa, audekls. 1784–1785. Londona, Nacionālā galerija.

164. att. T. Geinsboro. *Zilais puisēns*. Eļļa, audekls. Ap 1770. ASV, Sanmarīno, Hantingtona galerija.

## Vācijas māksla 17.–18. gadsimtā

165. att. J. B. Neimanis. *Vircburgas arhibīskapa pils*. 1719–1744.  
 166. att. M. D. Pepelmanis. *Drēzdenes Čvingers*. 1711–1722.  
 167. att. A. Šlīters. *Berlīnes Karaļa pils dienvidu fasāde*. Fragmenti. 1698–1706.  
 168. att. G. V. fon Knobelsdorfs. *Sansusī pils Potsdamā*. 1745–1747.  
 169. att. K. G. Langhanss. *Brandenburgas vārti Berlīnē*. 1788–1791.  
 170. att. A. R. Mengss. *Pašportrets*. Eļļa, koks. 1779. Berlīne, Valsts muzejs.  
 171. att. D. Hodoveckis. *Mākslinieka ģimene*. Oforts. 1771.

## Baroks un klasicisms Krievijā (18. gs.)

172. att. D. Trezīni. *Sv. Pētera un Sv. Pāvila katedrāle Sanktpēterburgā*. 1712–1733.  
 173. att. D. Trezīni. *Dīvpadsmiit kolēģiju nams Sanktpēterburgā*. 1721–1742. Uzbūves shēma.  
 174. att. F. B. Rastrelli. *Lielā (Katrīnas) pils Carskoje Selo*. 1752–1757.  
 175. att. F. B. Rastrelli. *Ziemas pils Sanktpēterburgā*. 1754–1762.  
 176. att. Ž. B. Valēns-Delamots, A. Kokorinovs. *Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijas ēka*. 1764–1788.  
 177. att. V. Baženovs. *Paškova nams Maskavā*. 1784–1786.  
 178. att. M. Kazakovs. *Senāta nams Maskavas Kremli*. 1776–1787.  
 179. att. Č. Kamerons. "Kamerona galerija" Carskoje Selo. Kolonāde. 1780–1786.  
 180. att. Dž. Kvarengi. *Ermitāžas teātra ēka Sanktpēterburgā*. 1783–1787.  
 181. att. I. Argunovs. *Nezināmas zemnieces portrets*. Eļļa, audekls. 1785. Maskava, Tretjakova galerija.  
 182. att. F. Rokotovs. *V. Suvorcevas portrets*. Eļļa, audekls. 18. gs. 80 gadu beigās. Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs.  
 183. att. D. Ļevickis. *A. Kokorinova portrets*. Eļļa, audekls. 1769–1770. Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs.  
 184. att. D. Ļevickis. *P. Demidova portrets*. Eļļa, audekls. 1773. Maskava, Tretjakova galerija.  
 185. att. D. Ļevickis. *M. Djakovas portrets*. Eļļa, audekls. 1778. Maskava, Tretjakova galerija.  
 186. att. V. Borovikovskis. *M. Lopuhinas portrets*. Eļļa, audekls. 1797. Maskava, Tretjakova galerija.  
 187. att. A. Losenko. *Vladimirs un Rogneda*. Eļļa, audekls. 1770. Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs.  
 188. att. F. Aleksejevs. *Skats uz Pils krastmalu no Pētera un Pāvila cietokšņa*. Eļļa, audekls. 1794. Maskava, Tretjakova galerija.  
 189. att. F. Šubins. *Grāfa A. Goļicina krūšutēls*. Marmors. 1775. Maskava, Tretjakova galerija.  
 190. att. E. M. Falkonē. *Pētera I monuments Sanktpēterburgā, Senāta laukumā ("Vara jātnieks")*. Bronza, granīts. 1766–1778.

191. att. M. Kozlovskis. *Krievu karavadoņa A. Suvorova monuments Sanktpēterburgā*. Bronza, granīts. 1799–1801.

### Baroks un klasicisms Baltijā (17.–18. gs.)

192. att. R. Bindenšū. *Sv. Pētera baznīca Rīgā*. Ap 1690.

193. att. R. Bindenšū, H. V. Šmīselis, H. J. Herolds. *Reiterna nams Rīgā*. Portāls. 1684–1688.

194. att. F. B. Rastrelli. *Rundāles pils*. 1736–1740, 1763–1768.

195. att. F. Martīni, K. Cuki. *Rundāles pils hercoga guļamistabas plafona gleznojums*. Freska.

18. gs. 2. puse.

196. att. K. Hāberlands. *Bijusī Rīgas Pilsētas bibliotēkas zāle* (tagad Rīgas Vēstures un kuģniecības muzeja zāle). 1778.

197. att. G. Teifels. *Narvas rātsnams*. 1668–1671.

198. att. N. Miketi. *Kadriorgas pils Tallinā*. 1718–1725.

199. att. J. V. Krauze. *Tērbatas Universitātes galvenā ēka*. 1803–1809.

200. att. K. Akermanis. *Tallinas Doma altāris*. 1694–1696.

201. att. J. Zaors. *Sv. Pētera un Sv. Pāvila baznīca Viļņā*. 1668–1685.

202. att. P. Pereti. *Sv. Marija Magdalēna*. Viļņas Sv. Pētera un Sv. Pāvila baznīcas iekštelpu plastiskais rotājums. 1677–1684.

203. att. J. K. Glaubics. *Basilijiešu klostera vārti Viļņā*. Ap 1761.

204. att. L. Stoka-Gucevičs. *Viļņas bīskapa katedrāle*. 1783–1801.

205. att. *Onas Mickevičienes portrets*. Eļļa, audekls. 1698. Nezināma vietējā meistara darbs. Viļņa, Mākslas muzejs.

206. att. P. Smuglevičs. *Lietuviešu zemnieki*. Eļļa, audekls. 18. un 19. gs. mija. Viļņa, Mākslas muzejs.

Uz vāka: Dž. L. Bernīni. *Piemineklis Sv. Ludovikam Albertoni*. Roma, Sv. Franciska baznīcas Altjēri kapela. 1674.

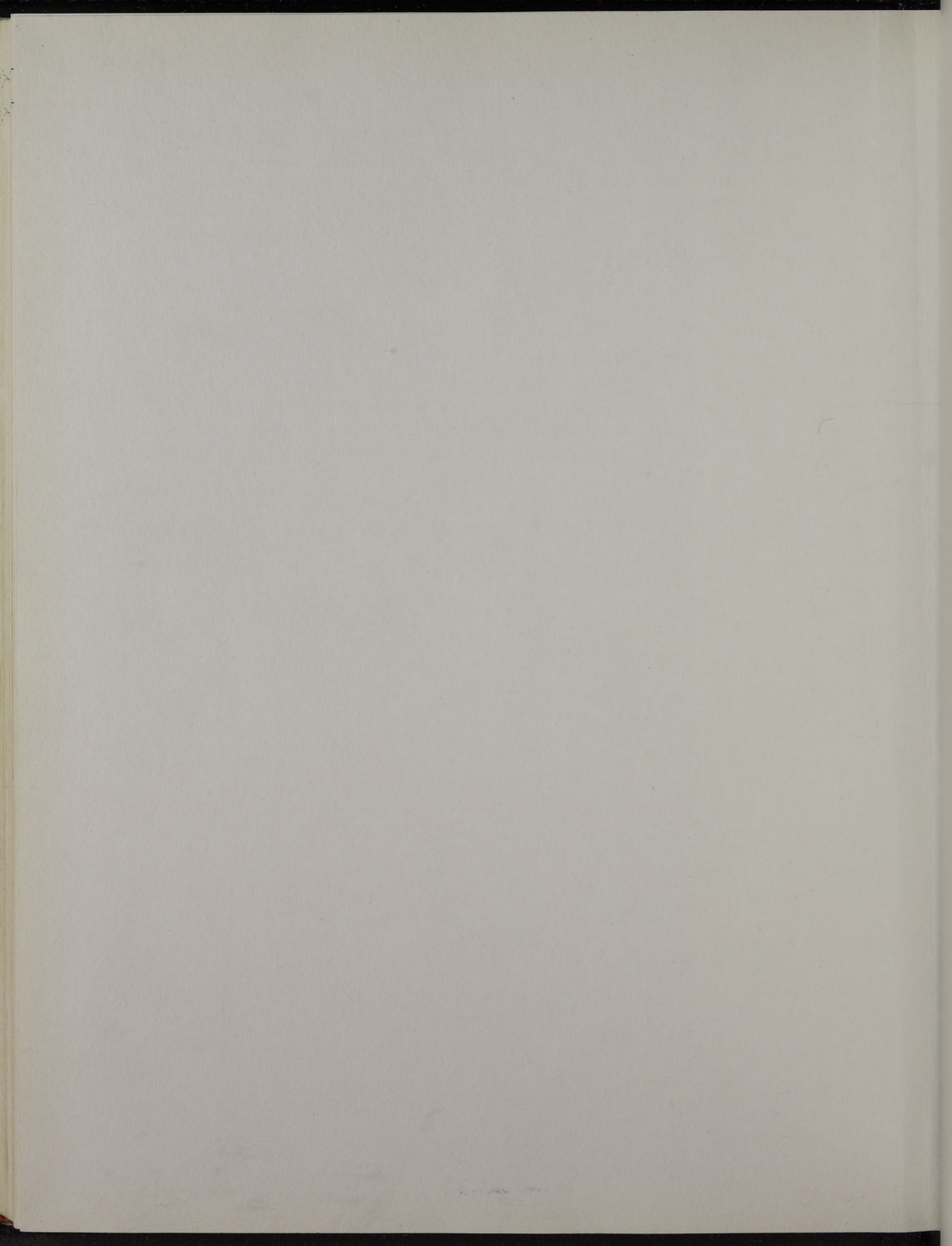
Prettitulā: Nezināms autors. *Madonna*. Tempera, koks. 16. gs. Viļņa, Mākslas muzejs.

## SATURS

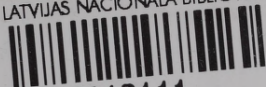
Priekšvārds .....	5
<b>I. Renesanses posma māksla .....</b>	<b>7</b>
<b>1. Renesanse Itālijā (13.–16. gs.) .....</b>	<b>10</b>
Renesanses aizsākumi jeb protorenesanse (13.–14. gs.) .....	10
Agrā renesanse Itālijā. Jaunās ieskaņas arhitektūrā (15. gs.) .....	12
Ieskats 15. gs. Florences tēlniecībā un glezniecībā .....	16
Arhitektūras un tēlotājas mākslas uzplaukums 15. gs. pārējā Ziemeļitālijā un Dienviditālijā .....	26
Dižrenesanse un vēlā renesanse Itālijā (15. gs. beigās–16. gs. 1. puse) .....	30
Venēcijas glezniecības uzplaukums (16. gs. 1. puse–16. gs. vidus) .....	51
<b>2. Renesanse Spānijā (15.–16. gs.) .....</b>	<b>60</b>
<b>3. Renesanse Nīderlandē (15.–16. gs.) .....</b>	<b>64</b>
Jaunās vēsmas Flandrijā un Bramantē .....	65
Rosme Nīderlandes ziemeļu provincēs .....	73
Nīderlandes māksla 16. gadsimtā .....	77
<b>4. Renesanse Vācijā (15.–16. gs.) .....</b>	<b>86</b>
Renesanses aizsākumi Vācijā .....	86
Vācu renesanses spožākie gleznotāji .....	88
<b>5. Renesanse Francijā (15.–16. gs.) .....</b>	<b>98</b>
Pirmie franču renesanses gleznotāji .....	98
Franču renesanses celtnes un to meistari .....	102
Fontenblo skola .....	106
Sasniegumi portreta mākslā .....	107
<b>6. Ziemeļu renesanse un tās izpausmes Baltijas zemju arhitektūrā un     tēlotājā mākslā (16. gs.–17. gs. sāk.) .....</b>	<b>110</b>
<b>II. Eiropas zemju māksla baroka un klasicisma posmā .....</b>	<b>124</b>
<b>1. Itālijas māksla 17.–18. gadsimtā .....</b>	<b>126</b>
Arhitektūras un tēlotājas mākslas evolūcija baroka virzienā .....	126
Karavadžisms .....	134
Boloņas skola un akadēmisma rašanās .....	135
Un atkal Venēcija .....	137
<b>2. Nīderlandes māksla 17.–18. gadsimtā .....</b>	<b>140</b>
Flāmu mākslas skolas izveidošanās .....	140
Holandiešu mākslas skola .....	151

3. Spānijas māksla 17. gadsimtā .....	170
4. Baroks un klasicisms Francijā (17.–18. gs.) .....	182
17. gs. 1. puse Francijā. Baroka un klasicisma stila aizsākumi .....	182
17. gs. 2. puse Francijā. Klasicisma nostiprināšanās franču arhitektūrā .....	191
17. gs. 2. puses tēlniecība un glezniecība .....	197
Francijas arhitektūras un tēlotājas mākslas daudzveidīgās parādības 18. gadsimtā .....	201
5. Anglijas māksla 17.–18. gadsimtā .....	216
Pārmaiņas arhitektūrā .....	216
Sasniegumi glezniecībā un grafikā .....	219
6. Vācijas māksla 17.–18. gadsimtā .....	224
7. Baroks un klasicisms Krievijā (18. gs.) .....	233
Jaunais celtniecības vēriens .....	233
Ievērojamākie krievu 18. gs. gleznotāji un tēlnieki .....	244
8. Baroks un klasicisms Baltijā (17.–18. gs.) .....	257
Skaidrojošā vārdnīca .....	285
Ieteicamā literatūra .....	293
Attēlu saraksts .....	294





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0302012111

**OBLIGĀTAIS  
EKSEMPLĀRS**

5.

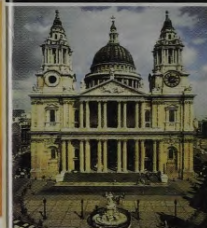
# VISPĀRĪGĀ MĀKSLAS VĒSTURE

Lai izsekotu cilvēces kultūras virzībai tās vēsturiskajās  
gadū tūkstošiem ilgajā ceļā, kā viena no kultūras nozīmīgākajām  
sastāvdaļām jāiepazīst māksla tās attīstībā no cilvēces  
garīgās rītausmas līdz mūsu dienām.

"Vispārīgās mākslas vēstures" 3. daļas mērķis  
ir populāra izklāsta veidā sniegt izpratni par renesanses, baroka  
un klasicisma mākslas procesiem, kas ilga vairākus gadsimtus –  
no protorenesanses 13. gs. 2. pusē līdz pat 18. gs. beigām.

Izdevumā apkopotas ziņas par tolaik ievērojamāko Eiropas valstu –  
Itālijas, Francijas, Spānijas, Nīderlandes, Vācijas, Anglijas –  
arhitektūras un tēlotājas mākslas pieminekļiem un to autoriem.  
Tajā sniegts arī Krievijas 18. gs. mākslas pārādību apskats.

98-4  
97 III



Anglijas māksla



Krievijas māksla



Francijas māksla



Vācijas māksla



Itālijas māksla



Spānijas māksla

Grāmata izmantojama kā mācību līdzeklis dažādās izglītības iestādēs.  
Tā noderēs kā izziņas avots skolotājiem, skolēniem, studentiem,  
tāpat ikvienam, kas vēlas iegūt secīgu pārskatu par mākslas attīstības  
procesu dažādos vēsturiskos posmos.



ZVAIGZNE ABC

ISBN 9984-22-058-3



9 789984 220581 >