

L  
7  
781

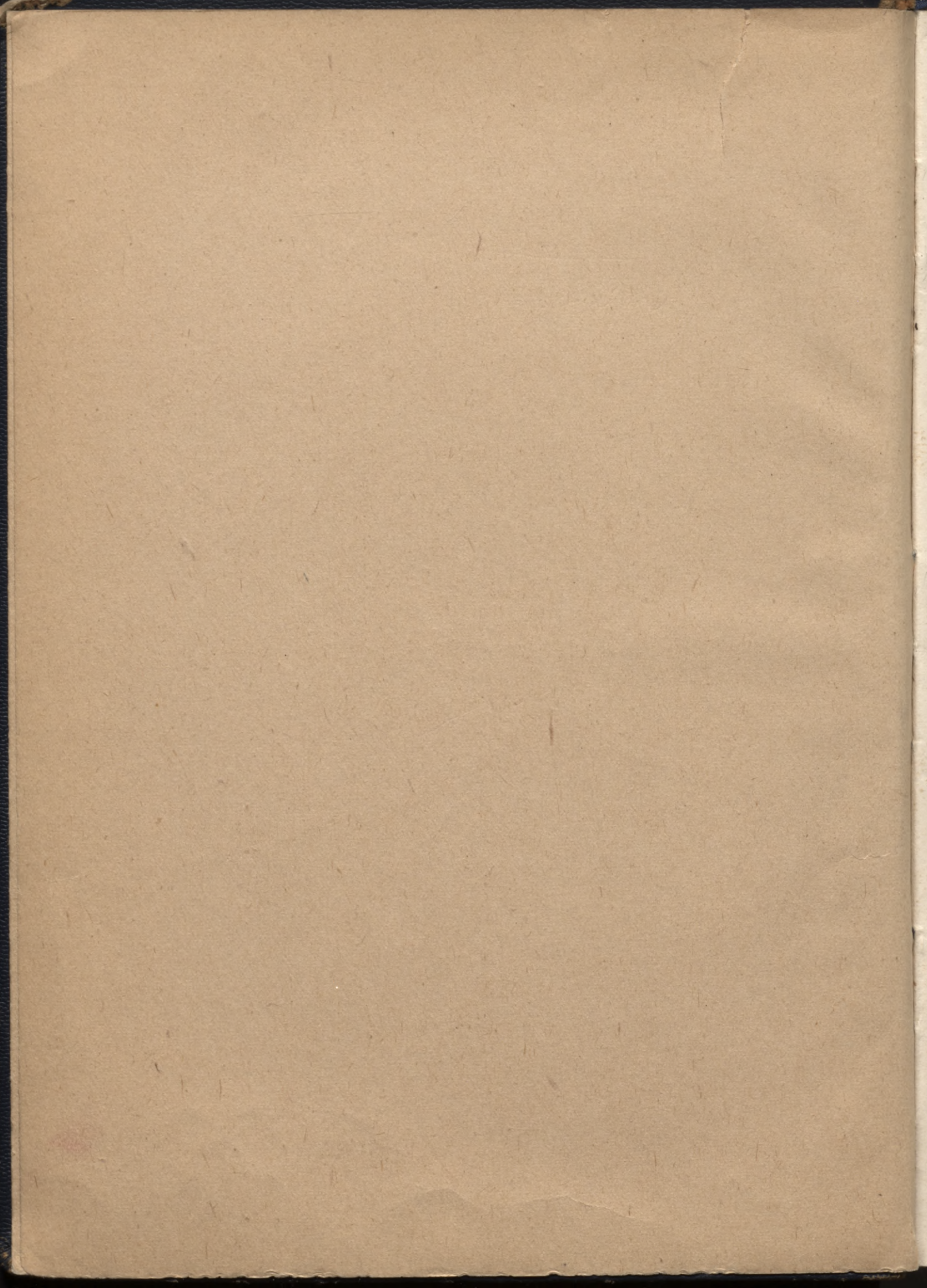
Prof.  
B. Dippers

LATVIJAS  
MĀKSLA  
BAROKA  
LAIKMETĀ

19-

442

av. spec



L  $\frac{7}{781}$

Prof. B. Vipers

# Latvijas māksla

baroka laikmetā

Rīgā, 1937

---

Valtera un Rapas akciju sabiedrības apgāds

1953

Paib. 1959

V

L. V. B.	
№	la. <u>381203</u>

0396082132



Valtera un Rapas  
akc. sab. grāmatspiestuve  
Rīgā, Brīvības ielā 129/133

## Priekšvārds.

Vēl nav pienācis laiks galīgiem secinājumiem Latvijas mākslas pagātnes pētīšanā. Pārāk daudz vēl šai pagātnē ir palicis dziļu robu, neizpētītu pieminekļu, nepārbaudītu uzskatu. No otras puses jauna materiāla pieaugums, sevišķi dažos laikmetos un nozarēs, iet tik ātri uz priekšu, ka mēģinājums kaut arī vispārīgā veidā sistēmātizēt pieminekļus liekas nākam īstajā laikā. Tādiem laikmetiem pirmā kārtā pieder Latvijas baroks, kuŗa mākslinieciskais materiāls, pateicoties Pieminekļu Valdes nenogurstošai darbībai un nesen dibinātājam Valsts Vēsturiskā Mūzeja baznīcas mākslas nodaļai, beidzamā laikā ir ārkārtīgi gājis plašumā un prasa neatliekamu pārvērtējumu.

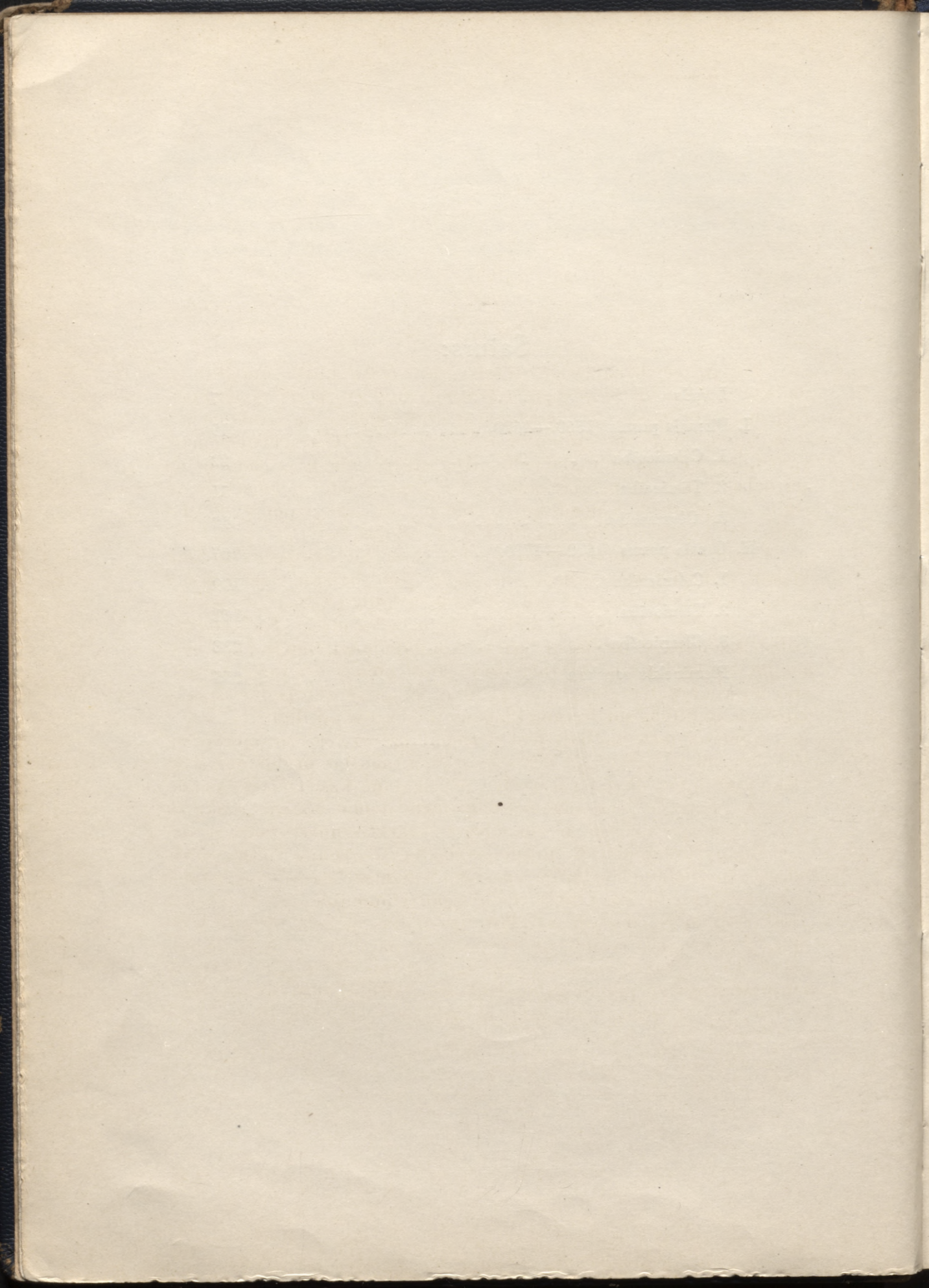
Šis darbs jāuzskata kā pirmais mēģinājums dot vispārīgu raksturojumu baroka stilam Latvijā. Autors nepretendē nedz uz materiāla pilnību, nedz uz aprakstu absolūto precīzītāti. Daudzi novērojumi un secinājumi vēl varbūt būs jāmaina sakarā ar arķīva materiālu pētījumiem, jaunu pieminekļu publicēšana var papildināt un spīgtāk apgaismot attīstības ainu. Tomēr šīs attīstības galvenās līnijas jau tagad iezīmējās pietiekoši skaidri. Autora mērķis bija klasificēt Latvijas baroka pieminekļus stilistiskās pamatgrupās un novietot tos evolūcijas secībā, pie kam savu galveno vērību autors pievērsa pieminekļu stilistiskajai analīzei, cenšoties no vienas puses noteikt Rietumeiropas mākslas iedirbi šejienes mākslas dzīvē, bet no otras puses — izcelt nacionālos, latviskos dīgļus lokālā baroka pieminekļos.

Attēlu izvēlē autors centies galvenā kārtā demonstrēt vēl ne-publicētus vai maz pazīstamus pieminekļus, bet ainas pilnības dēļ ievietojis arī tādus mākslas darbus, kas jau sen kļuvuši pieejami plašajai sabiedrībai. Sevišķi lielu palīdzību darbā autoram izrādījis Pieminekļu Valdes arķīvs. Par iespēju to plaši izmantot autors izsaka savu dziļāko pateicību Piem. Valdes priekšsēdētājam prof. Fr. Balodim. Bez tam autors uzskata par savu pienākumu izteikt arī šeit savu atzinību visiem, kas šādā vai citādā veidā ir

atbalstījuši viņa pētījumus: E. Āboliņam, I. Alksnei, Piem. Valdes  
vec. inspekt. P. Ārendam, Valsts Vēst. Mūz. dir. V. Ģinteram, doc.  
dr. P. Kampem, asist. K. Zeidam, kā arī sava Universitātes semināra  
dalībniekiem, ekskursijās un sarunās ar kuriem paasinājās viņa no-  
vērojumi un kristalizējās viņa uzskati.

## Saturs:

Ievads . . . . .	7
<b>I. Pirmais posms (1560.—1670.) . . . . .</b>	<b>19</b>
1. Celtniecība . . . . .	22
2. Tēlniecība . . . . .	51
3. Glezniecība . . . . .	92
<b>II. Otrais posms (1670.—1780.) . . . . .</b>	<b>107</b>
1. Celtniecība . . . . .	109
2. Tēlniecība . . . . .	161
3. Glezniecība . . . . .	238
Pieminekļu saraksts . . . . .	255



## Ievads.

Latvijas mākslā parasti izšķir trīs slāņus, kušos noteikti izpaužas nacionālais latviskais raksturs: latviešu cilšu aizvēstures mākslu, Latvijas tautas mākslu, kas uzglabājusies galvenokārt pēdējos divos, trijos gadsimtešos, un jaunāko latviešu mākslu, apmēram kopš XIX gadsimteņa vidus. Bet starp šiem trim slāņiem un pa daļai blakus tiem bija tomēr vēl viens, ceturtais slānis, kas atstājis visredzamākās pēdas un tomēr ir vismazāk izpētīts: es domāju par to vēsturisko mākslu, kas izveidojās Latvijas zemē laikmetā, kad latviešu tautu nomāca sveša vara. Šī Latvijas vēsturiskā māksla pārdzīvojusi secīgu stilu maiņu, kas lielākā vai mazākā mērā, bieži ar ievērojamu nokavēšanos, atspulgo vispārīgo mākslas evolūciju. Bet tieši tikai — lielākā vai mazākā mērā. Kā noteiktu stilistisku motīvu izvēlē, tā arī to kombinējumā, tāpat pašā evolūcijas tempā Latvijas vēsturiskai mākslai piemīt oriģināla un patstāvīga koncepcija. Jautājums ir tikai, kā interpretējamas šīs specifiskās īpatnības un kur meklējami to sākotnējie dīgļi?

Šejienes mākslas baltvācu pētnieki uztvēra šo jautājumu un līdz šim vēl to uztver kā vispārējās vācu mākslas problēmas atsevišķu gadījumu. Pēdējais no vācu pētniekiem, kas izteicās šai jautājumā, proti, Leflers, saņem kopā savu domu biedru uzskatus šādi.<sup>1)</sup> Latvijas māksla ir ziemeļvācu mākslas nozarojums ar dažām īpatnējām šejienes koncepcijas pazīmēm. Tomēr šīs īpatnējās lokālās īpašības nekādā ziņā nav piedēvējamas latviešu un igauņu iedzīvotājiem, jo šīm tautām nebija savas monumentālas mākslas. Tāds «koloniāls» uzskats par Latvijas tautas mākslu tik stipri iesakņojies, tik cieši saaudzis ar priekšstatu par Latvijas mākslas pagātni, ka vēl tagad, neatkarīgajā Latvijā, tas šķiet pats par sevi saprotams nevien plašām sabiedrības aprindām, bet arī pētniekiem speciālistiem. Nesen pabeigtajā «Mākslas vēsturē»<sup>2)</sup> šis uzskats

<sup>1)</sup> H. Loeffler. Die stilbildenden Einflüsse in der Kirchlichen Baukunst Alt-Livlands (Akademie z. wissenschaft. Erforschung u. z. Pflege d. Deutschtums. Mitteilungen, 2 Heft, 1932, 262).

<sup>2)</sup> Mākslas vēsture, prof. V. Purviša redakcijā, II, 152. lp.

formulēts pilnīgi skaidri: «par kaut kādu vietēju architektūras skolu (Latvijas vēsturiskā mākslā) vai kaut tikai provinciālām īpatnībām nevar būt ne runas.» Šāda uzskata dabiskas sekas bija zināma atsvešināšanās, vienaldzība pret vēsturiskā stila pieminekļiem Latvijā, tieksme nospraust stingru robežu «augstās» un «tautas» mākslas starpā un tādējādi izolēt nacionālās mākslas tradīcijas no jebkādas pieskares monumentālā stila evolūcijai. Bet vai šāda vienaldzība būtu pelnīta, vai šāda izolācija būtu taisnīga? Tiesa, tautas mākslai vienmēr piemīt it kā «ārpus-laika» raksturs, tai trūkst attīstības loģiskās secības, ko neizbēgami pārdzīvo vēsturiskie stili. Bet vai tas nozīmētu, ka tautas māksla ir pilnīgi nepieejama monumentālās mākslas ietekmei un ka, savukārt, tā pati nespēj svētīgi iedarboties uz monumentālo formu evolūciju? Nav nekāda pamata noliegt šādu «augstās» un «tautas» mākslas savstarpēju iedarbību,<sup>1)</sup> tāpat kā nevar apšaubīt ikviena stila organisku saistību ne tikai ar to zemi, kurā tas vispirms radies, bet arī ar to zemi, ar to tautas vidi, kur tas, kaut arī no ārienes ienests, ir nostiprinājies. Šim vēsturiskās un tautas mākslas savstarpējam caurstrāvotumam vajadzēja būt it sevišķi dziļam tais zemēs, kur tāpat kā gotikas un baroka laikmeta Latvijā visai mākslas dzīvei piemīt zināma provinciālisma nokrāsa.

Pēdējā laikā blakus pastiprinātai interesei par katru tautas mākslas izpausmi pilnīgi dabiski izvirzās vesela rinda problēmu, kas skar tautas māksai tuvas un līdz šim gandrīz pilnīgi neizpētītas nozares: diletanta, profāna mākslas problēma, provinciālās mākslas problēma, beidzot sevišķi sarežģītā un interesantā stila «rustikālīzācijas» problēma, kurai bija veltīta vesela sekcija nesen notikušajā mākslas vēsturnieku kongresā Stokholmā.<sup>2)</sup> Un tieši šī pēdējā problēma ir sevišķi svarīga Latvijas mākslas pagātnes pētniekam.

Mākslas formu rustikālīzācijas process notiek tad, kad stila tradīcijas un elementi pāriet no vienas tautas (parasti ar augstu kultūras līmeni) pie citas tautas ar mazāk attīstītu kultūru, vai arī no viena sabiedrības slāņa pie otra. Formas vienkāršojas un vispārinājas, motīvos gūst pārsvaru tipiskās īpašības, telpiskus kontrastus nomaina ritms plaknē. Bet ja šis process liecina par nepāšaubāmu deformāciju, varbūt pat par vēsturiskā stila izķemojumu, tad tomēr to nekādā gadījumā nevar saukt par panīkšanu. Saskaņoties ar vēsturiskiem stiliem, provinciālās mākslas formas

<sup>1)</sup> K. H a h n. Deutsche Volkskunst, Breslau, 1932, 18. lpp. atzīmē, ka šis savstarpējās iedarbības process norisinās «nicht nur von oben nach unten, sondern auch umgekehrt. Manches Kulturgut der Oberschicht ist gestiegenes Volksgut.»

<sup>2)</sup> Actes et résumés du XIII. e. Congrès international d'histoire de l'Art, Stockholm, 1933.

katru reizi iegūst zināmu paņēmieni un motīvu krājumu, kas, savukārt, saplūzdami ar gadsimteņu vecajām tautas amatniecības tradīcijām, pakāpeniski izveido savā ziņā nacionālu mākslas dialektu. Tas vēl nav stils, bet it kā oriģināla, patstāvīga stila potence. Pamazām šā dialekta robežās rodas jauni savdabīgi tipi, izveidojas sava ornāmentāla sistēma, sava simbolika, sava idejiska koncepcija. Pietiek mazas dzirksteles, zināma nacionālās pašapziņas uzliesmojuma, lai lokālais, provinciālais dialekts iegūtu izveidotas, neatkarīgas valodas nozīmi, stila potence pārvērstos jaunā nacionālā stilā.

Autors arī sprauž par sava darba mērķi izsekot šim sarežģītajam krusteniskajam vēsturiskā stila «rustikālīzācijas» procesam Latvijas mākslas pagātnē. Autoram likās par lietderīgu ierobežot savu pētījumu ar vienu, gan ļoti plašu, baroka laikmeta chronoloģiskiem rāmjiem. Starp citu tādām ierobežojumam runā par labu šādi argūmenti. Visu iepriekšējo latviešu vēstures laikmetu, sākot ar vācu iekaroņiem ienākšanu un beidzot ar bruņnieku bojā eju, aizpilda nepārtrauktas cīņas ar latviešu un igauņu ciltīm, ienācēju tieksme apspiest latviešu tautas kultūrālo pašdarbību. Šai laikmetā nenoliedzami notiek vēsturiskā stila elementu pārvešana Latvijas zemē. Bet tā norisinās izolēti, atsevišķiem grūdieniem, koncentrējoties it sevišķi Rīgā un ordeņa pilīs un drīzāk nomācot nacionālās, tautas mākslas tradīcijas, nekā savstarpēji tuvinot monumentālo mākslu un tautas amatniecību. XVI g. s. otrā pusē, it sevišķi Kurzemē, stāvoklis sāk grozīties. Neraugoties uz dzimtbūšanas smago jūgu, hercoga galma un muižnieku kultūras aristokratiskais absolūtisms tomēr daudz tuvāks zemnieku garam, nekā ordeņa laikmeta pilsētas kultūra. Pilnīgi dabiski, ka šai laikmetā monumentālās mākslas ietekme iespiežas daudz dziļāk, aptver daudz plašākus iedzīvotāju slāņus, un kā, savukārt, senās tautas mākslas tradīcijas sāk laist daudz spēcīgākas un kuplākas atvases. Nav šaubu, ka baroka laikmetā nacionālā latviešu stila potence izpaudās nesalīdzināmi varenāki un uzskatāmāki nekā gotikas laikmetā.

Tomēr, lai dziļāk izprastu šīs nacionālās potences būtību, lai vieglāk piesavinātos baroka stila īpatnējo latvisko dialektu, vispirms tuvāk jāiepazīstas ar dažām latviešu tautas mākslas īpatnībām. Protams, autors necer dot pilnīgu vai kautcik vispusīgu latviešu zemnieku mākslas raksturojumu. Šā ievada mērķis — izcelt dažas sevišķi stingri iesakņojušās stilistiskas tradīcijas, dažus sevišķi iemīļotus ornāmentālās, tektoniskās un koloristiskās kompozīcijas paņēmienus, kas vairāk vai mazāk piemīt visiem latviešu tautas amniecības veidiem un kuŗos atspoguļojas latviešu zemnieka specifiskā garīgā struktūra. Pie tam mūsu novērojumu pa-

matā liksim principus, kuŗus savos pētījumos izvirzījuši E. Brastiņš ornāmenta laukā un P. Kundziņš koka celtniecībā.<sup>1)</sup>

Vispirms latviešu tautas mākslā mēs atradīsim pazīmes, kas vispār piemīt katrai tautas mākslai. Tās ir vērts izcelt tādēļ, ka vēlāk, analizējot Latvijas monumentālās mākslas pieminekļus, mēs nereti uzduŗamies, bieži pretēji vēsturiskā stila tradīcijām, tieši uz šīm tautas, zemnieku mākslas specifiskajām īpašībām. Tautas mākslas būtisko atšķirību no «vēsturiskās» mākslas parasti formulē divos galvenajos punktos. Pirmkārt, tautas mākslas pamatā ir pavisam cits domāšanas veids, ko varētu nosaukt par asociātīvo atšķirībā no loģiski reflektīvā domāšanas veida, kas raksturīgs augstākiem sabiedrības slāņiem. Otrkārt, tautas mākslas darbiem trūkst tā personīgā, individuālā rakstura, kas aizvien piemīt vēsturiskā stila pieminekļiem, tie atspulgo ne tik daudz personības, cik kolektīva idejas, un turklāt tie vienmēr cieši saistās ar zināmām ūtilitārām prasībām, ar stingrām amata un dzīves veida tradīcijām. No šejienes kā dabiskas sekas arī izriet vesela rinda citu tautas mākslas īpašību, kas noteic tās saturu un formu. Tautas mākslas pamatā vienmēr ir pilnīga neatkarība no dabas optiskas uztveres, tās tēli domāti ne tik daudz aplūkošanai, cik iztulkošanai: tādēļ — perspektīvas un kopējā mēroga trūkums, tādēļ viena un tā paša motīva atkārtotāns visdaŗādākās teknikās un visdaŗādākos priekšmetos. Tautas māksla aizvien tiecas pēc plaknes, pēc divmēra kompozīcijas, to daudz vairāk aizrauj virsmas izrotājuma nekā telpiskā stāstījuma problēma. Un tāpat tautas mākslai pilnīgi sveša attēlojuma koncentrēšana laikā. Notikumu secīgas maiņas vai vienlaicīgas koeksistences vietā tautas mākslā sastopams virsmas dekorātīvi ornāmentāls sakārtojums pēc simetrijas, ritma vai virknējuma principiem.

Visas šīs pazīmes, kas mīt ikvienā tautas mākslā, mēs bez šaubām atradīsim arī latviešu zemnieka amatniecībā. Bet tur tām pievienojas vai, pareizāki, tur tām piešķir sevišķu nokrāsu latviešu psīches, temperāmenta un tradīciju specifiskās īpatnības. Viena no spilgtākām un visbieŗāk novērojamām latviešu psīches īpatnībām — savrupība — tikpat konsekventi izpauŗas kā ornāmentā, tā arī koka celtniecībā. Ornāmentā šī īpašība izteicas vispirms viena un tā paša motīva individuālu variantu ārkārtīgā bagātībā. Par to liecina tālāk tieksme nesakarīgi atkārtot vienkārŗas rindas elementus vai arī sastādīt maiņu rindu ar neatkārtotiem elementiem. Ļoti bieŗi, diviem elementiem maiņoties savā starpā, viens uzņemas

<sup>1)</sup> E. Brastiņš. Latvju raksta kompozīcija. 1925. P. Kundziņš. Dzīvojamā rija Latvijā. (Latvijas Ūniversitātes raksti) 1934.

atdalītāja lomu (starpraksts). Tā pati latviešu ornāmentikas tiek-  
sme pēc mainīguma izpaužas zieda izvēlē. Kas attiecas uz krāsu  
attieksmēm latviešu tautas ornāmentā vispār, tad, kā katrā tautas  
mākslā, tās pamatojas uz polichrōmijas principa. Tomēr to likumu  
robežās, kas raksturīgi katrai polichrōmijai, latviešu tautai ir savas  
ļoti noteiktas simpatijas, savi iemīļoti saskaņojumi, savi stingri ie-  
sakņojušies tradicionāli paņēmieni. Viens no šiem specifiskajiem  
paņēmieniem it sevišķi jāpasvīturo, jo ar to mēs ne vienu reizi vien  
sastapsimies Latvijas monumentālās mākslas pieminekļos. Šo pa-  
ņēmieni atzīmējis A. Karnups<sup>1)</sup> audumu ornāmentā: gaŗas celaines  
skaldās gareniskos, četrstūrīgos laukumos, kas skaidri norobežoti  
viens no otra un izrotāti ar vienādu ornāmentālu motīvu. Kaut  
arī ornāmenti un krāsu kombinācijas šais laukumos identiski, tur  
tomēr pārmaiņus mijas toņu attieksmes: vienā laukumā tumšais  
ornāments izceļas uz gaiša fona, otrā — gaišs ornāments uz tumša  
fona. Kā šeit mēs sastopamies ar ļoti senām nacionālām tradīcijām,  
par to liecina no XII gadsimteŗa uzglabājušies paraugi. Sekojošā  
latviešu tautas mākslas apspiešanas laikmetā šie paņēmieni izzūd,  
bet neizmirst — XVII g. s. tie atdzimst jaunai dzīvei, un šoreiz, kā  
mēs redzēsim, nevien tautas amatniecībā, bet arī monumentālajā  
mākslā.

Atgrieŗoties atkal pie latviešu ornāmenta lineārās kompozī-  
cijas, jāatzīmē neapšaubāma tieksme pēc taisnām linijām un četr-  
stūrīniem laukumiem, pie kam sevišķi populāri un visbieŗāk sa-  
stopami tādi laukumu samēri, kur gaŗums divas reizes pārsniedz  
platumu. Tie paši samēri parasti dominē arī latviešu lauku celtnu  
plānā. Tāda pati paralele starp ornāmentu un koka celtniecību  
novērojama arī stūrā problēmas atrisinājumā. Latviešu tautas  
māksla mīl taisno stūri (vai tā pusi), pie kam stūrā ornāmentālajā  
traktējumā duras acīs tendence nesaistīt, neradīt pārejas starp rin-  
dām, tām sastopoties taisnā leņķī, bet gan otrādi, asi nošķirt to  
savrupo raksturu. Tāpat arī koka celtniecībā nav tieksmes noglu-  
dināt vai noapaļot taisno stūri (piemēram, ēku pakšu galos). Bet  
ja stūris iegūst profilējumu, tad tas ne tikai neveido maigākas  
pārejas, bet otrādi, tas vēl vairāk pasvīturo asi veidoto stūrā siluētu,  
mijot balķus dažādā gaŗumā un dažādiem galiem.

Latviešu tautas mākslai sveŗa atsevišķu daļu saplūduma, orga-  
niskā sakara ideja, lokāna hierarchiska subordinācija; tās ritms no-  
risinās lēcieniem, pamatojas uz aprautas elementu koordinācijas.  
Šai ziņā visai raksturīgs, ka latviešu ornāmentam gandrīz pilnīgi

<sup>1)</sup> A. Karnups. Kāda 1000 gadu sena tradīcija latviešu rakstos (Senatne un māksla, 1936., II, 89. lp.).

trūkst motīva, ko Brastiņš dēvē par «dilu rindu» — t. i. elementu virknējuma, kas secīgi samazinās vai palielinās. Pilnīgi dabiski, ka šis ornāmentālais motīvs bija svešs latviešu zemnieka dekoratīvajiem paņēmieniem, jo tas galvenā kārtā pamatojas uz subordinācijas principa, uz organiska sakusuma, un tam piemīt tās telpiskās illūzijas, šķietamas dinamikas nokrāsa, kas pēc būtības runā pretī latviešu zemnieka lietišķai fantāzijai.

Beidzot jāmin vēl viena latviešu tautas mākslas īpatnība, kas tāpat vienādā mērā piemīt kā ornāmentam, tā apģērbam, kā rotas lietām, tā koka celtniecībai, un kuŗas saknes neapšaubāmi slēpjas nacionālās psiķes dziļumos. Viens no iemīļotākajiem latviešu tautas fantāzijas motīviem — izrotājumi, kas piekārti, kas nokarājas, visādu veidu pakari. Šādus pakarus bieži piemin daiņās kā griestu rotājumus:

Tie nebija pupu ziedi,  
Tie bij Dieva pakariši. 32518.

Tāda pati nozīme ir t. s. mēleņu pakariem. Beidzot, iepazīstoties ar baznīcas celtniecības monumentālajiem pieminekļiem, mēs ne vienu reizi vien sastapsim īpatnējas formas velves, no kuŗu pēdām nokarājas dekoratīvi izrotājumi augļu veidā (Ēdoles, Apriķu un c. baznīcas). No stila psiķoloģijas viedokļa šo motīvu varētu nosaukt par «konstrukciju no augšas lejup» un izskaidrot arī kā centrifugālu tendenci. Bet no tautas psiķes viedokļa šī aizraušanās ar pakaru motīvu vēl lieku reizi pasvīturo latviešu zemnieka raksturīgo tieksmi pēc noslēgtības un izolācijas.

No mūsu novērojumiem par latviešu ornāmentu pats no sevis izriet vēl kāds secinājums, kas ļoti svarīgs latviešu stila galveno pamatu noteikšanai. Visos latviešu tautas mākslas izpaudumos novērojams īpatnējs formas un virsmas kontrasts: no vienas puses latviešu māksla dod priekšroku vienkāršām formām un mierīgai kompozīcijai, no otras puses tā tiecas pēc virsmas un krāsas dinamikas («ziedu maiņa it kā atļauj formai palikt nemainīgai»<sup>1)</sup>). Šim pamatkontrastam var būt visdažādāki varianti, tas var attiekties kā uz mākslas veidola formu, tā arī saturu: to var formulēt gan kā simbolikas un reālisma pretrunu, gan kā gribas un emociju cīņu, gan kā kontrastu starp telpu un plakni, starp lietišķo un teiksmaino fantāziju, — tomēr visās savās variācijās tas neizbēgami pavada latviešu mākslu visos vēsturiskā ceļa posmos. Un ja mēs sev jautāsim, no kādiem sociāliem un kultūrāliem priekšnoteiku-

<sup>1)</sup> E. Brastiņš. Op. c.

miem tas varēja izaugt, tad atbilde uzmācas pati no sevis: tā bija latviešu tautas psīches gadu simteņiem ilgā cīņa ar vidi, kas to nomāca, divējāda tieksme vai nu saraut šīs važas, vai norobežoties no tām, noslēgties savas dvēseles vientulībā.

Jau raksturojot latviešu ornāmentu, mums nācās vairākas reizes atzīmēt parallēlus motīvus koka celtniecībā. Tagad mēģināsim atbalstīt mūsu secinājumus vēl ar dažiem vispārīgiem novērojumiem par zemnieku celtniecību Latvijā. Nav nekādu šaubu, ka latviešu koka celtniecības pamattipi izveidojās jau aizvēstures laikmetā. Kā ar saviem konstruktīvajiem paņēmieniem (gulškoku būve), tā arī ar savu uzdevumu ikdienas dzīvē, šie tipi bija kopīgi visam plašam Baltijas apgabalam. Bet kopīgo principu un tradīciju robežās, kas raksturo visu Baltijas tautu seno celtniecību, latviešu koka celtniecība uzrāda pilnīgi patstāvīgās īpatnējās koncepcijas pazīmes. Dažreiz latviešu zemnieku celtniecība patapina no ārienes jaunus pamudinājumus, bet ļoti bieži arī pati ir par iedvesmes avotu kaimiņiem.

Vispirms jāatzīmē īpašība, ko mēs jau izcēlām latviešu ornāmentikā kā būtisku — savrupdzīve atsevišķās saimniecībās, — īpašība, ko vēl vairāk pasvītro savrupēku ārkārtīga daudzveidība: nams, istaba, klēts, rija un t. t. — katram celtnes tipam saskaņā ar tā dzīves prasībām ir sava specifiska tektoniska forma. Tāpat kā ornāmentikā arī latviešu koka celtniecība nepazīst nedz subordinētāju kompozīciju, nedz atsevišķu elementu pilnīgu saplūšanu organiskā ansambli. Arī šeit runa ir galvenā kārtā par neatkarīgu, noslēgtu daļu koordināciju. Tie paši principi dominē arī katras atsevišķas celtnes kompozīcijā. Šai ziņā sevišķi pamācīga dzīvojamā rija, jo tā veidojās vēlākos, vēsturiskajos laikos, un tās attīstībā tīri lokāli nosacījumi, tīri nacionāli faktori neapšaubāmi sadurās ar kautkādam Eiropas monumentālās architektūras ietekmēm.

Ja mēs apskatīsim dzīvojamo riju no telpiskās koncepcijas viedokļa un iepazīsimies ar plāna tiptiem un evolūciju, tad vispirms ievērosim, ka dzīvojamās rijas cēlēji jau pārauguši to telpiskās kompozīcijas primitīvo attīstības pakāpi, kad jaunas telpas rada, pārdalot pastāvošās, kas novērojams, piemēram, istabas plānos. Dzīvojamās rijas plāns, pat visvienkāršākajos paraugos, sastāv no divu patstāvīgu telpu kombinācijas (rija — piedarbs), bet turpmākā attīstībā šis pamatnodols aizvien vairāk un vairāk sarežģījas, jo tam pievienojas vesela rinda dažādu piebūvju — kambaņi, pie-

lieveņi, gubeņi<sup>1)</sup>). Jau pats par sevi šis princips — piebūvēt pamatkodolam jaunas telpiskas šūniņas — kā «additio» (pielikšanas) metodes tipisks iemiesojums telpas organizācijā<sup>2)</sup> pelnī mūsu vislielāko ievēribu. Tas liecina, ka pēc stila būtības latviešu zemnieku telpiskā koncepcija tuvāka telpas klasiskajai uztverei nekā gotikai un barokam. Tomēr «additio» principa izmantojumā latviešu lauku celtniecība ievērojami atšķiras no klasiskajām telpas organizācijas metodēm, kas viskonsekventāki un spilgtāki realizētas renesanses arhitektūrā. Latviešu tautas celtniecībai vispirms pilnīgi sveša telpas centriskā koncepcija. Tā mīl savirknēt telpas visbiežāk vienā virzienā; bet ja piebūves ceļ ārpus galvenās ass, tad parasti asimetriski, necenšoties panākt telpisko elementu ģeometrisko līdzsvaru. Tomēr svarīgi atzīmēt, ka, lai gan latviešu celtniecībai arī raksturīgs princips — savirknēt telpiskās šūniņas — tā tomēr nemīl uzsvērt garenisko virzienu; tai sveša kustības, uz priekšu virzīšanās ideja, kas tik spilgti izpaužas, piemēram, ēģiptiešu un pa daļai gotikas celtniecībā. Latviešu rija vai istaba visbiežāk celta nevis gareniskā, bet šķērsvirzienā (izņēmums ir Latgale, kur laikam krievu ietekmē ēkas parasti celtas ar galiem pret ielu). Pie tam ieejas durvis vai galvenā nojume atrodas vai nu platajā pusē, vai arī stūrī. Tāds pats telpas šķērsu raisījums piemīt arī vismonumentālākam latviešu koka celtniecības tipam — saiešanas namiem. Tur galvenais dievkalpojuma centrs (sacītāja galds, vecāko brāļu sols) atrodas nevis dziļumā, pretim durvīm, uz telpas gareniskās ass, bet pret logiem, pret sauli, platajā pusē. Beidzot, ja mēs tuvāk ieskatīsimies rijas telpās, piegriežot vērību to apveidiem, tilpumam un augstumam, tad arī šeit dužas acīs latviešu koncepcijas īpatnība — tieksme diferencēt telpas (kambāra telpas, piemēram, vienmēr zemākas par riju) kā virzienā uz augšu, tā arī platumā (pusizvirzumi). Tādējādi arī šeit izpaužas latvieša savrupraksturs. Latviešu zemnieks nemeklē pārāk tālus apvāršņus, nemīl pārāk augstu lidot, bet tais robežās, kuŗas viņš pats sev nospraudis, viņš mīl maiņu, dažādību.

Latviešu zemnieku celtniecības īpatnība parādās vēl spilgtāk, ja mēs tuvosimies tai no ārējo masu kompozīcijas viedokļa. Piemēram, dužas acīs, ka trūkst ēkas fasādes, ka nav uzsvērtā galvenā, frontālā puse, kas, piemēram, tik raksturīgs krievu zemnieka mājai — latviešu zemnieka mājas saturs vērsts it kā vairāk uz iekšieni, nekā uz ārieni. Tomēr fasādes trūkums nekādā ziņā ne-saistās ar tieksmi pēc masu simmetriskā līdzsvaro-juma. Gan ot-

<sup>1)</sup> P. Kundziņš. Op. c., 13. att.

<sup>2)</sup> P. Frankl. Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. 1914.

rādi, latviešu lauku celtnēs (sevišķi dzīvojamā rijā) ir pārsvarā nevienādu masu asimetrisks sakopojums bieži ar uzsvaru nevis centrā, bet malā (skurstenis, kambaļa logi). Un tomēr latviešu zemnieku mājai ir liela tektoniska vienība, tā ir ārkārtīgi kompakta un noslēgta. Tas izskaidrojams vispirms ar to, ka latviešu zemniekam stiprā mērā piemīt vienkāršu, skaidru formu izjūta un tieksme tās apvienot noslēgtās, homogenās kopmasās. Galvenā nozīme ārējo masu apvienojumā, celtnes saplūdamā ar zemi un apkārtējo ainavu pieder jūtam. Te latviešu tektoniskās koncepcijas īpatnība izpaužas sevišķi spilgti. Nav šaubu, ka galvenā, tradicionālā, latviešu koka celtniecības garam vistuvākā seguma forma bija salmu jumts, četrslīpu vai ar nošļautiem galiem. Tiesa gan, pieminekļu un rakstītu avotu dati liecina, ka Latvijā bija sastopami arī divslīpu lubu jumti. Tomēr, spriežot pēc lubu jumtu izplatījuma vietām (ziemeļaustrumu Vidzemē, ziemeļrietumu Kurzemē) un pēc tā, ka tie pilnīgi noklusēti daiņās, var droši secināt, ka tā bija tikai īsu laika sprīdi pastāvoša, latviešu zemniekam sveša seguma forma, kas vai nu aizgūta svešumā krīzes laikos, vai arī dabas apstākļu radīta (mežu apgabalos). Jau pats par sevi četrslīpu salmu segums, ar biezo un smago masu, kas mīksti nokarājas uz leju, piešķir celtni vispusēju noslēgtību, it kā sakausē ar zemes virsu kā toņa, tā virsmas ziņā. Šo savdabīgo efektu vēl pastiprina (sevišķi dzīvojamā rijā) latviešu zemnieka kaisle lietāt visāda veida nojumus, paspārnes, jumta pārlaidumus vai augšstāva paplašinājumus (piemēram, klēts Zvirgzdienes pagastā, tagad Brīvdabas Mūzejā, Rīgā), pie kam šo pārlaidumu sakārtojumā parasti nav ievērota nedz simmetriskā, nedz tektoniskā secība. Lai šo nojumu varianti būtu kādi būdami (ar balstiem vai bez tiem), rezultātā rodas viens un tas pats savdabīgais efekts — konstrukcija it kā no augšas leju, kur slodze stiprāka par balstu, kur aktīvā dinamiskā enerģija koncentrēta celtnes augšdaļā.

Ja mēs sāktu stilu vēsturē meklēt analogijas šādai tektoniskai koncepcijai, tad mēs tās atrastu laikmetos, kurus raksturo individuālās gribas apspiešana, atsacīšanās morāle, tendence atņemt dzīvei un cilvēkam individuālās īpatnības: piemēram, «pēc-renesances» mākslā, pirmajā kontreformācijas posmā. Taisni vienā no tādām laikmetiem izveidojas dzīvojamās rijas tips. Nav šaubu, ka tās stilistiskie priekšnoteikumi izriet no tautas fantazijas senām nacionālām saknēm un tai pašā laikā no sociāliem apstākļiem, kādos atradās toreiz latviešu tauta. Šai ziņā ļoti pamācīga karte, kas rāda

dzīvojamās rijas izplatīšanos Latvijā<sup>1</sup>). Šī izplatīšanās aprobežojas gandrīz vienīgi ar Vidzemi, pie kam tā sastopama visvairāk Igaunijas robežām tuvos apgabalos; no pārējiem Latvijas novadiem rija nostiprinās vairāk vai mazāk droši Bauskas apgabalā. Tāds rijas ģeografiskais stāvoklis pilnīgi dabiski izskaidrojams ar etniskiem un sociāliem cēloņiem: no vienas puses, rijas apdzīve nenoliedzami ir lielākā vai mazākā sakarā ar somu cilšu izplatīšanos Latvijas teritorijā, no otras puses, zemnieku dzīves apstākļi Vidzemē, ko pastāvīgi postīja kaņi un kas sociālā un kultūrālā ziņā bija palikusi stipri iepakaļ Kurzemei, veicināja dzīvojamās ēkas tipa attīstību.

Atgriežoties vēlreiz pie dzīvojamās rijas ārējo masu traktējuma, jāatzīmē arī savdabīgā stabu izmantošana nojumju atbalstam. Tur jau atzīmētā «konstrukcija no augšas» ar pilnīgu slodzes pārsvaru par balstu iegūst sevišķi spilgtu izpausmi. Šie parasti apaļie stabi nostatīti ļoti reti, un tie šķiet pārāk tievi, salīdzinot ar jumtu, kas gulstās uz tiem. Masīvākus balstus taisīja no akmens, bet tad tie parasti atradās pa vienam celtnes stūrī (rijas lieveņa stabs Lenču pagastā), un platās tumšās atstarpas tos pilnīgi izolēja un atņēma vērtību to konstruktīvajai nozīmei.

Tikpat interesantas latviešu nacionālā stila pamatu noskaidrošanai grieztās kolonniņas, kas balsta lieveņus Kurzemes klētīs vai grieztu sijas Vidzemes saiešanas namos<sup>2</sup>). Nevar noliegt, ka abos balstu variantos parādās vēsturisko stilu iedarbība, bet šī iedarbība radikāli pārstrādāta nacionālās koku celtniecības seno tradīciju garā. Protams, tais izpaužas arī lokālas atšķirības; bet mums sevišķi svarīgs tas kopējais, nacionālais gars, kas tos saista un kas tos atšķir no visiem anāloģiem motīviem citu tautu koka celtniecībā. Par kopēju nacionālu tradīciju uzskatāma parādība, ka balstiem parasti ir šķautnains raksturs (klēts lieveņa stabs Raņķa pag. Vidus Miežos; klēts lievenis Usmas pag. Āpu ciema<sup>3</sup>), ka tie vienmēr ļoti tievi, salīdzinot ar slodzi, kas gulstas uz tiem, un ka tie atbīdīti tālu viens no otra. Tādējādi slodzes pārsvars par balstu, balsta vērtības mazināšana, tā bezpersoniskais raksturs — šī ideja arī te realizēta apbrīnojami konsekventi un spilgti. Šī savdabīgā, tīri latviskā «konstrukcija no augšas lejup», šī tieksme vājināt balstu, sadrumstalot viņu un līdz ar to pasvītrot slodzes pārsvaru, iegūst visai spilgtu izteiksmi balsta silueta traktējumā. Vispirms nav šaubu, ka kapitels un pakāje parādās latviešu kolonnā vienmēr kā

<sup>1</sup>) P. Kundziņš. Op. c. att. 5—10.

<sup>2</sup>) P. Kundziņš. Viduslaiku formas stabu rotājumos latviešu tautas celtniecībā (Senatne un māksla, 1936, II, 109. lp.).

<sup>3</sup>) Šis pēdējais piemērs visai pamācīgs arī latviešu celtniecībā iemīlotām «pakārto» izrotājumu motīvam.

no vēsturiskajiem stiliem aizgūti elementi, ka savā būtībā tie sveši latviskai tektonikas izjūtai. Turklāt nacionālā latviešu koncepcija cenšas piešķirt balstam savrūpraksturu, iznīcināt visas pārejas starp balsta stumbru un grīdas un griestu horizontālajām plaknēm, pasvītrot nevis kolonnas malas (t. i. tās saskaršanās punktus), bet tās centru. Šim mērķim kalpo vesela rinda oriģinālu paņēmieni: a) balsta kāts vai nu sašaurinās vai paplašinās virzienā uz centru (Saiešanas nams Kauguru pag. Gaidēs); b) kolonnas centru pasvītro viens vai vairāki bumbveidīgi izrotājumi; c) gredzeni atdala staba centrālo daļu no tā malām (klēts Zaļmuižas pag. Saukaviešos). Visos šais gadījumos panāk vienu un to pašu dekoratīvu, antitektonisku efektu: balsts saskaldās, zaudē savu vertikālo tieksmi, savu statisko izturību, tas šķiet vēl vājāks nekā tas ir īstenībā, rada iespaidu, it kā tas vairāk karātos, nekā balstītu, vairāk sasauktos ar blakus kolonnām, nekā noderētu par vienotāju locekli starp grīdu un griestiem.

Latviešu koka balstu savdabīgums izceļas jo spilgtāk, ja mēs tos salīdzināsim ar analogiem celtniecības motīviem pie citām tautām. Analogijas uzmācas pašas no sevis — Skandināvijas zemēs, Somijā, Lietuvā, bet it sevišķi Krievijā. Kaut arī pamatmotīvs līdzīgs, tomēr katru reizi izpaužas citāda balstu tektonisko un dekoratīvo funkciju izpratne. Piemēram, Norvēģijā izrakstītiem koka balstiem ir parasti plakans, siluetveidīgs raksturs, un izrotājumi, ja arī neizpilda kapitela tiešās funkcijas, tad tomēr tiem ir tendence koncentrēties balsta galā<sup>1)</sup>. Paviršāki skatoties, latviešu koka stabiem ir vislielākā līdzība ar krievu balstiem, vēl jo vairāk tādēļ, ka arī ar savu uzdevumu — atbalstīt zemo un plašo griestu smagās sijas — krievu koka kolonnas radniecīgas saiešanas nama balstiem<sup>2)</sup>. Tomēr šī radniecība tikai šķietama, to starpā daudz vairāk svarīgu atšķirību. Pirmkārt, krievu koka kolonnu raibs izkrāsojums piešķir tām gluži citādu, daudz aktīvāku nozīmi. Turklāt krievu kolonnas pa ielākai daļai savos apmēros masīvas, nostātītas nevis vienā rindā (kā saiešanas namos), bet divās, un lieveņos parasti divkārtotas. Beidzot pats kolonnas sadalījums un izrotājums, kaut arī grieztie motīvi ārēji zināmā mērā līdzīgi, ir pavisam citāds. No vienas puses, krievu kokgriezējs cenšas ārkārtīgi sablīvēt vai sasmalcināt sadalījumu, ko pavisam nesastopam latviešu tautas kokgriezumos. No otras puses, pats balsta stumbrs nepaplašinās un nesāšaurinās, nav nocirsts asām šķautnēm, kā to mēs redzam Latvijā, bet uzglabā savu sākotnējo ieapaļo siluetu, un visi rakstu izliekumi

<sup>1)</sup> Dietrichson. Die Holzbaukunst Norwegens.

<sup>2)</sup> Соболев. Деревянная резьба.

konsekventi ietilpināti šai sākotnējā siluetā. Tā tad bez izņēmuma visi krievu tautas balsta koncepcijas principi ir pretēji latviešu principiem.

Pagaidām mēs aprobežosimies ar šiem vispārīga rakstura novērojumiem par latviešu zemnieku mākslu. Ar tiem pilnīgi pietiek, lai konstatētu latviešu mākslinieciskās koncepcijas patstāvību un lai izceltu tās latviešu tautas stila galvenās īpatnības, kas veidojās neapšaubami vēl aizvēsturiskajā laikmetā un kas uzglabājas svaigas un neskartas par spīti visiem iekārotāju spaidiem un pastāvīgā vēsturisko stilu ietekmē. Ar šiem priekšnoteikumiem mēs arī piegriezīsimies baroka laikmeta Latvijas pieminēkļu apskatam un raksturojumam.

## I Pirmais posms (1560—1670).

Vispirms rodas jautājums, kādas chronoloģiskas robežas noteic laikmetu, kas mūs interesē? Parastais iedalījums, ko lietā Latvijas mākslas vēstures klasifikācijai kopš V. Neimaņa laikiem<sup>1)</sup>, nobeidz vēlo gotiku ap 1550. gadu, nākošo gadsimteni (līdz 1650. gadam) piešķir renesanses laikmetam un baroka stila robežas nosaka no 1650. līdz 1800. gadam. Tomēr jāšaubās, vai ar šādu periodizāciju varētu apmierināties. Pietiek, ja mēs atcerēsimies, ka gotiskā stila pazīmes Latvijas mākslā sastopamas nevien visu XVI gadsimteni, bet tās bieži aizķer arī XVII gadsimteni. Un vai vispār var runāt par renesanses laikmetu Latvijas mākslā? Ja reformācijas kustība tiešām izplatās Latvijā plašā, nepārtrauktā straumē, tad jau par humānisma ideju iespiešanos Latvijā nevar runāt kā par kādu vispārēju kultūras parādību, bet vienīgi kā par dažu sabiedrības grupu subjektīvām simpātijām un noskaņām. Vēl vājāks bija līdz Latvijai nonākušais klasiskā stila vilnis. Īstenībā mums pat nav tiesības saukt to par stilu. Latvijā taču nav uzglabājusies neviena ēka, kas no sākuma līdz galam būtu celta klasiskās renesanses formās. Ja mēs šur un tur uzdušamies uz stipri sagrozītiem renesanses formu elementiem (visbiežāk portālos, kapenēs un epitafijās), tad tās ir tikai savrupas, nejaušas epizodes, kas parasti iespraustas tām pilnīgi svešajā vidē. Šī stilistiskā vide dažreiz uzglabā pilnīgi neapšaubāmu gotiskā stila zīmogu, biežāk tomēr to raksturo stila pazīmes, kas mākslas vēsturē ne tik sen ieguva «manierisma» jeb kontrreformācijas stila, jeb beidzot antiklasiskā stila nosaukumu..

Pie tiem pašiem secinājumiem mēs nonāksim, ja iepazīsimies tuvāk ar Livonijas dzīves politiskiem un reliģiskiem apstākļiem XVI gadsimtenī. No sociāli politiskā viedokļa kā gotika, tā arī renesanse pieder vienam un tam pašam Eiropas vēstures laikmetam, ko var nosaukt par pilsētas kultūras laikmetu. Šai ziņā renesanse

<sup>1)</sup> W. Neumann. Grundriss einer Geschichte d. bild. Kunst in Liv-, Est- und Kurland. 1887. Sk. arī art. «Latvju architektūra» Latviešu konversācijas vārdnīcā.

nav uzskatāma pār kādu jaunu evolūcijas posmu, bet tikai par tās pašas gotiskās, pilsētas kultūras dienvidu, italisku variantu. XVI gadsimteņa otrā ceturksnī pilsētas kultūra pārdzīvo veselu rindu ļoti spēcīgu satricinājumu, un līdz ar to sāk izveidoties jauns sociāls slānis — muižniecība un jauna politiskā iekārta — absolūtā monarchija. Ātrā dzimtbūšanas attīstība XVI gadsimtenī sevišķi spilgti liecina par lūzumu, kas šai laikā nojaušams Eiropas sabiedriski politiskajā dzīvē. Pats par sevi saprotams, ka šī sociāli politiskā pārmaiņa atsaucas arī uz Livoniju. Bet tur tā norisinās daudz vēlāk nekā lielajos Rietumeiropas centros. Ja Itālijā un Francijā pilsētas kultūras sabrukums iestājas jau divdesmito gadu beigās, bet Vācijā pilsētas kultūra pārdzīvo izšķirīgus satricinājumus trīsdesmitajos gados (revolūcija Minsterē un Lībekā), tad Livonijā jaunā, muižnieciskā un absolūtistiskā laikmeta sākumu noteic divi daudz vēlāki vēstures dati — pirmkārt, ordeņa sabrukums 1562. gadā un, otrkārt, Rīgas padošanās Polijas ķēniņam 1582. g. Šī novēlojusies sociāli politiskā evolūcija Livonijā saistījās ar ļoti svarīgām sekām, kas sevišķi manāmi atsaucās uz tās mākslas dzīvi: pirmkārt, gotiskais stils noturējās tur stingrāk un ilgāk nekā pārējā Eiropā, otrkārt, klasiskā stila elementi, gan stipri sagrozīti, nokļuva tur nevis kopā ar reformāciju (kā, piemēram, Vācijā), bet ar kontrreformāciju.

Visi šie apstākļi pamudina mazliet grozīt tradicionālo stilu periodizāciju Latvijas mākslas vēsturē. Gotikai, apmēram sākot ar 1560. gadu, Latvijā seko nevis renesanse, bet «manierisms» jeb «kontrreformācijas stils», ko var uzskatīt par sava veida prologu barokam un kas izbeidzas ap 1660—70. gadu.

Kontrreformācijas stils Latvijā savukārt iedalāms divos galvenos posmos. Pirmo posmu (apmēram no 1560—1610. g.) raksturo spēcīga laicīga nokrāsa, tāpat gotisko un klasisko elementu cīņa, jeb, varbūt, pareizāk — šo elementu sajaukums. Šai laikmetā Itālijas ietekme (caur Poliju) sevišķi stipra, bet reti kad pareizi saprasta un konsekventi izmantota; turpretī gotika it kā atkāpusies otrā vietā. Tas vārda īstajā nozīmē ir pārejas stils, kas neatbalstās uz noteiktu sabiedrības slāņu un kam gandrīz nav specifiski nacionālās izteiksmes. Otrs posms (apmēram no 1610.—1660. g.) ir tīrs «manierisma» stils. Sākumā tam internacionāls raksturs, bet pamazām tas iegūst īpatnēju lokālu nokrāsu. Šai otrajā posmā mākslā neapšaubāmi pārsvarā baznīcas noskaņas, un liekas, ka no jauna atdzimušās gotiskas tradīcijas. Itālijas ietekme kļūst daudz vājāka; turpretī pieaug Nīderlandes nozīme (pie kam kultūras un tirdzniecības starpnieces lomu no Lībekas pārņem Danciga), un turpmāk

loti nomanāmā Austrumprūsijas, Dānijas un Dienvidvācijas ietekme.

Te tomēr būtu mazliet jāpakavējas pie «manierisma» un «kontrreformācijas stila» vispārēja jēdziena, vēl jo vairāk tādēļ, ka šā īpatnējā laikmeta būtība tikai pašos pēdējos gados ieguvusi vairāk vai mazāk pilnīgāku iztulkojumu.

Agrāk šo laikmetu parasti dēvēja par vēlo renesansi; tad pat radās arī mazliet nicinošs nosaukums — «manierisms» (no italiešu vārda «maniera», t. i. mākslinieka individuālie paņēmieni, viņa personīgais rokraksts). Ilgu laiku mākslas vēsturnieki turējās pie uzskata, ka mākslinieku paaudze, kas sekoja augstās renesanses lielajiem meistariem, bija centusies uzglabāt klasiskā stila tradīcijas, konvencionāli atdarinot gan Rafaela, gan Mikelandželo, gan Korredžo «manieri». Viņu mākslā neesot bijis nedz jaunu meklējumu, nedz pastāvīga stila; tie bijuši tikai klasiskā stila epigoni, Citiem vārdiem, pēcrenesanses mākslu uztvēra kā renesanses principu turpinājumu un sairumu.

Tomēr šo uzskatu stipri satricināja, kad gadus 10—15 atpakaļ mākslas vēsturnieki sāka vērīgāk ieskatīties kontrreformācijas laikmeta garīgajā kultūrā un atrada tur pilnīgi jaunu, patstāvīgu pasaules uzskatu, jaunas mākslas vērtības, kas radikāli atšķīrās no klasiskā stila ideāliem<sup>1)</sup>. Šo galveno atšķirību var formulēt šādi. Renesanses mākslas teorija identificēja dabu un mākslu. Mākslas darbs jo augstāk vērtējams, jo vairāk tas tuvojas dabai: dabiskums, «il naturale», kā teica renesanses laikmetā, ir klasiskā stila galvenais kritērijs. Tagad stāvoklis krasi mainās. Pēc manieristu uzskatiem māksla nav vis dabai līdzīga, bet gan augstāka par to. Pati par sevi daba ir akla un niecīga, skaistums dabā parādās miglotā un nepilnīgā veidā, un tikai māksla var to pacelt līdz neiznikstošai, dievišķai idejai. Šai ziņā manieristu teorija atšķīras nevien no iepriekšējās, no renesanses teorijas, bet arī no sekojošās, no vēlā baroka. Renesanses māksla cenšas dabu objektīvi attēlot, ievērot nelokamas, absolūtas uztveres normas. Augstā baroka māksla, turpretim, uztver mākslu subjektīvi, kā mūžīgi mainīgu, plūstošu parādību, kas katrā mirklī rāda sevi no citas puses. Bet manieristu māksla noraida kā vienu, tā otru dabas uztveri. Īsos vārdos, renesanses, manierisma un baroka teorētiskā atšķirība tā raksturojama. Renesanses mākslinieks pasauli tēlo «kā tā jāredz»; baroka mākslinieks — «kā es redzu»; bet manierists — «kā to parasti neredz».

<sup>1)</sup> W. Friedländer. Die Entstehung d. anticlassischen Stiles (Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1925, II). F. Arens. Die Kunstbewegung d. italienischen «Manierismus» u. ihre Einordnung in die Kulturgeschichte (Archiv f. Kulturgeschichte, 1933, I).

Tādējādi «manierisma» māksla nekādā ziņā nav uzskatāma par augstās renesanses tradīciju turpinājumu. Gan otrādi, tā ir noteikts protests pret renesanses ideāliem, pret tās objektīvajām normām, tās racionālismu. Renesanses kultūra pamatojas uz personības kulta, uz gribas absolūtas neatkarības atzīšanas. Turpretī kontrreformācijas laikmetam piemīt tendence «saistīt personību», pakļaut to augstākai, kolektīvai gribai. Laicīgā kultūrā tāda tendence «saistīt» vispirms atspulgo tais milzīgos panākumus, kādus gūst visā Eiropā spāņu galma etiķete ar saviem tik komplicētiem un tik saistošiem noteikumiem. Turpretī reliģijas dzīvē jaunās tendences rada vēl neredzētu neiecietību. Tā kontrreformācijas laikmetā izveidojas jauns apvaldīta, sevī noslēgta askēta ideāls, kas pavisam neatgādina renesanses laikmeta varoni—individuālistu, entūziastu, lepnu ar savu aso intelektu un stingro gribu. Sākot ar XVI gadsimta divdesmitajiem gadiem notiek ass lūzums, kas noved pie gluži pretēja pasaules uzskata — pie brīvas gribas apspiešanas, pie pilnīgas cilvēka nonicināšanas ticības vārdā. Saprāts un griba tagad ir noteiktā atkarībā no jūtām.

Galvenie mākslas priekšnoteikumi šim jaunajam pasaules uzskatam ir: pirmkārt, formas demateriālizācija, ķermeniskas, priekšmetīgas masas izkausējums; otrkārt, subjektīva koncepcija, kas balstās nevis uz prāta objektīvām prasībām, bet gan uz emociju un noskaņu patvaļas. Šai ziņā kontrreformācijas laikmets uzskatāms par prologu baroka un vispār jaunākās Eiropas kultūrai, par «modernisma» pirmo paudēju; ne par velti jēdziens «moderns» tiek pirmo reizi lietāts tieši XVI gadsimta vidū.

## 1. Celtniecība.

Latvijā kontrreformācijas jeb «manierisma» stils sakrīt ar poļu laikmeta sākumu. Neapšaubāms reliģiskā gara kāpinājums, kas raksturīgs šim laikmetam, labvēlīgi ietekmējis monumentālās baznīcas celtniecību, kas XVI gadsimta vidū bija gandrīz pilnīgi panikusi; ļoti pamācīgs šai ziņā Ketlera rīkojums 1567. gadā, kas pavēl uzcelt 70 jaunas baznīcas Kurzemē, kā arī Jāņa baznīcas paplašinājums Rīgā, tāpat XVI gadsimta beigās un XVII gadsimta sākumā darinātu izcilu kapakmeņu un epitafiju bagātība. Baltijas vācu pētnieku uzskats par poļu laikmetu kā par Livonijas saimniecības un kultūras pagrimšanu prasa, lai to pamatīgi pārbaudītu. Sociālo attiecību nozarē to jau satricināja profesora A. Spek-

kes pētījumi<sup>1)</sup>. Tāpat tas neatbilst patiesībai arī par laikmeta mākslas dzīvi. Jauni stilistiski uzdevumi un paņēmieni, pirmās italiešu mākslas ieskaņas nokļūst Latvijā galvenā kārtā ar poļu starpniecību. Palikusi stipri iepakal vispārīgai Eiropas evolūcijai iepriekšējā laikmetā, šējienes māksla atkal nāk kontaktā ar progresīviem Vakarēiropas mākslas virzieniem.

Pirmā un spilgtākā sociāli politisko pārmaiņu un jauno stilistisko ieskaņu lieciniece ir Jāņa baznīca Rīgā. Šo baznīcu, kas piederēja dominikāņu klosterim, atjaunoja XV gadsimteņa beigās vai XVI gadsimteņa sākumā vēlās gotikas stilā. Reformācijas ideju uzvara Rīgā nelabvēlīgi atsaucās uz baznīcas likteni. 1523. gadā to atņēma dominikāņu mūkiem līdz ar klosteri un slēdza. Vēlāk rāte izmantoja baznīcas telpas profāniem nolūkiem: gan kā kūti zirgiem un govīm, gan kā ieroču noliktavu. Bet 1582. gadā sākas jauns laikmets Jāņa baznīcas vēsturē. Ar Stefana Batorija pavēli Jēkaba baznīcu, kas agrāk piederēja latviešu draudzei, atdeva jezuītiem, kamēr latviešu draudze dabūja Jāņa baznīcu. Tai pašā gadā baznīcā noturēja pirmo latviešu dievkalpojumu. Tomēr izrādījās, ka baznīcas telpas par šaurām lielai latviešu draudzei, kas apvienoja visus latviešu amatniekus, un 1587. gadā nolēma paplašināt baznīcu ar piebūvi dienvidaustrumu galā<sup>2)</sup>. P. Kampe domā<sup>3)</sup>, ka piebūvi cēlis pilsētas būvmeistars holandiešis Joriss Frēze. Bet šo pieņēmumu apstiprina vienīgi apstākļi, ka vēl līdz piebūves iesākšanai Frēze bija nogādājis Jāņa baznīcā divus zvanus no slēgtās Nikolaja Brīnumdarītāja baznīcas.

Lai uzceltu piebūvi, nojauca vecās altāra telpas. Piebūve tikpat plata kā vecās baznīcas telpa, tikai daudz īsāka un noslēdzas ar poligonālu absīdu (1. att.). Toskāniskā kārtojuma kolonnas no Sāmsalas kaļķakmens, uz augstām, masīvām pakājēm (1,5 metra augstumā) sadala telpu trijos jomos (vidējā joma platums — 8 metri, sāņu jomu — 3—4 metri). Krusta velves sākumā bija darinātas no ķieģeļiem, bet kad 1677. gada ugunsgrēkā sabruka, tās atjaunoja no koka ar apmetumu. Velves balstās uz pusaploces arkām ar retu rustikas izrotājumu un noslēgtām ar dzegu, kas ir kaut kas vidējs starp zobulīti un nesaprustu doriešu lāseņa motīvu. Atspaidu arkām arī pusaploces forma, bet ar vieglu gotisku pacilumu. Logu stiegrojumā lietātas vienkāršotas gotiskas formas. Ārējās, no ķieģeļiem darinātās sienas sadalītas pilastriem un pusaploces arkām

<sup>1)</sup> «Daugava», 1930, VI.

<sup>2)</sup> Jaunās piebūves pamatu lika 1587. gadā 8. jūlijā, kā par to liecina uzraksts uz plāksnes altāra telpās. Darbus izdara rātskunga L. Hollera un viņa palīga D. van Esena uzraudzībā un nobeidza 1589. gada 11. septembrī. J. Chr. Brotze. Livonica, XXV, 317.

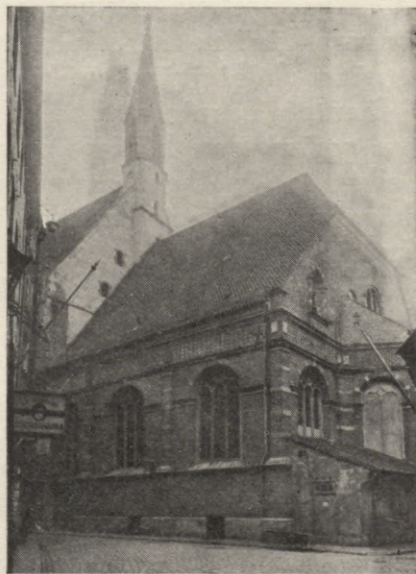
<sup>3)</sup> P. Kampes raksts «Jāņa baznīca Rīgā» Latv. konvers. vārdnīcā.

(kā pilastrus, tā arkas rotā reta apmetuma rustika). Apmeto un neapmeto ķieģeļu mija joslā rada raiba raksta iespaidu. Zelmiņa siena virs poligonālās apsīdas izrotāta divām ielodzēm ar Jāņa Krištītāja un Zālomes statujām (2. att.).

Tādi ir Jāņa baznīcas piebūves galvenie elementi un galvenās īpatnības. Rodas jautājums — kādu stilistisku izskaidrojumu mēs varētu tiem dot, kādu vietu vēsturisko stilu evolūcijā ieņem šī Rī-



1. att. Jāņa baznīca Rīgā. Piebūves iekšskats.



2. att. Jāņa baznīca. Piebūves ārskats.

gas baznīca? Prof. P. Kundziņš<sup>1)</sup> nosauc to par «ievērojamāko renesanses pieminekli Latvijā», doc. P. Kampe<sup>2)</sup> par «vienu no renesanses mākslas agrākiem pieminekļiem Rīgas baznīcu celtniecībā». Bet vai šāds definējums ietver celtnes īsto savdabīgumu?

Vispirms tas it kā atstāj bez ievēribas daudzas vēlās gotikas paliekas baznīcas koncepcijā: šīs paliekas gandrīz pilnīgi noteic tās ārējo izskatu (logu stiegrojumi, sienas virsmas traktējums, poligonālā absīda), bet ļoti nomanāmas arī iekšējā koncepcijā — piemēram, arkās ar pacilumu, pāru logos, vidusjoma arkādēs, gašos balstekļos, kas savieno velvju pēdas ar kapiteļu plātnēm un sašaurinās lejup. Bet vēl svarīgāks kāds cits apstāklis. Visi konstrukcijas

<sup>1)</sup> Latviešu konversāc. vārdnīca: «Latvju architektūra».

<sup>2)</sup> Latv. konv. vārdn.: «Jāņa baznīca».

un kompozīcijas elementi, kas Jāņa baznīcas piebūvē runā pretī gotiskām tradīcijām un kas uz pirmo acu uzmetienu liekas atspoguļojām renesanses stilu, patiesībā patapināti no pēcrenesanses celtniecības, no manierisma, un pēc būtības tiem daudz vairāk anti-klasisks nekā klasisks raksturs. Tiešām, ieskatīsimies, piemēram, sienu zokeļa sadalījumā ar nišām, ļoti augstājās un masīvajās kolonnu pakājēs, dziļajos iegriezumos un dekoratīvajos gredzenos kapitēļu profilējumā, retajā rustikā, kas saskalda atspaidu arkas, — visi šie motīvi taču radikāli runā pretī klasiskā stila garam, un tos izvirza tieši kontrreformācijas celtniecībā<sup>1</sup>). To nolūks — mazināt atbalsta daļu konstruktīvo nozīmi, padarīt tās pasīvas, dot slodzei pārsvaru pār balstu. Beidzot nav jāaizmirst vēl kāds ļoti interesants moments piebūves telpiskajā kompozīcijā. Lieta tā, ka šī piebūve it kā bez kāda pārtraukuma, bez precīzām robežām turpina tai svešo gotisko telpu (3. att.). Šāds telpiskās kombinācijas princips noteikti runā pretim augstās renesanses idejām. Renesanses telpiskās koncepcijas, ko varētu nosaukt par «egocentrisko», raksturīgākā īpašība ir tā, ka katra telpiskās kompozīcijas šūniņa tiek traktēta kā pilnīgi patstāvīga, noslēgta vienība: skatītājs jūtas, it kā viņš atrastos katras atsevišķās telpas centrā, izolēts no pārējām telpām. Turpretī Rīgas Jāņa baznīcas telpu virknējums pamatojas uz gluži citāda principa, ko D. Freijis<sup>2</sup>) nosauc par «ekscentrisko» un kur skatītājs raugās it kā no vienas telpas otrā. Varbūt visuzskatāmāk šo «ekscentrisko» principu illūstrē teātra skatuves un skatītāju zāles kontrasts; turklāt jāatceras, ka tieši manierisma laikmetā pirmo reizi izveidojas spēcīga teātra skatuves koncepcija šā jēdziena jaunā, mūsdienu izpratnē (Serlio, Palladio).

Bet no kurienes varēja iekļūt Rīgā renesanses elementi un antiklasiski paņēmieni šos elementus izmantojot? Reakcija pret augstās renesanses ideāliem visagrāk, vēl XVI gadsimtenā divdesmitajos gados, sākas Florencē un Romā, un no turienes pakāpeniski iespiežas Nīderlandē, Vācijā un Polijā. Tomēr gotisko tradīciju pilnīga nomākšana Itālijā piešķir itāliešu manierismam ļoti stipru klasīcistisku piegāršu (sevišķi celtniecībā). Tikai Ziemeļītalijā var atrast dažus baznīcas celtniecības pieminekļus, kur blakus klasiskiem elementiem un antiklasiskiem paņēmieniem vēl dzīvo dažas viduslaiku tradīcijas (piemēram, sv. Franciska baznīca Ferrarā). Tādēļ Itālijā manierisma celtniecības stils turējās ļoti īsu laiku, un jau

<sup>1</sup>) P. Frankl. Die Entwicklungsphasen d. neueren Baukunst. 1914. Michalski. Das Problem des Manierismus in d. ital. Architektur (Zeitschrift f. Kunstgeschichte, 1933) Ernst. Manieristische Florentiner Baukunst. 1934.

<sup>2</sup>) Dagobert Frey. Gotik u. Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. 1929.



3. att. Skats Jāņa baznīcas piebūvē no gotiskām telpām.

XVI gadsimteņa astoņdesmitajos gados tas noteikti nosveras uz baroka pusi. Gluži citādu ainu rāda manierisma attīstība Ziemeļeiropā, Nīderlandē un sevišķi Vācijā. Šeit renesanses elementi saduras ar vēl ļoti spēcīgām un sīkstām gotikas tradīcijām, un tādēļ manierisma antiklasiskā reakcija piedzīvo te dabisku, neapturamu un ļoti ilgstošu plauksmi, kas turpinās gandrīz līdz XVII gadsimteņa vidum. Pie tam, ja Dienvidvācijā un Polijā visspēcīgāk izpaūžas italiešu ietekme un visagrāk notiek pārēja barokā (piemēram, Sv. Miķeļa baznīca Minchenē vai Pēterā un Paula katedrāle Krakovā), tad Piereinas apgabalos un Ziemeļvācijā manierisma izplatītāji bija it sevišķi Nīderlandes mākslinieki, un līdz ar to gotikas tradīcijas te bija sevišķi stingras un neatlaidīgas.

Tieši ar šo otro manierisma veidu mēs sastopamies Jāņa baznīcas piebūvē. Visai tuvās analogijas Rīgas celtnei var atrast, piemēram, Vilhelmsburgas kapellā, Šmalkaldē<sup>1)</sup>, kas iesvētīta 1590. gadā un ko cēlis Nīderlandes meistars V. Vernukens (sal. arku rustiku un dzegu dekoratīvo apstrādājumu), tāpat jezuītu baznīcā Molsheimā<sup>2)</sup> (kas visos konstrukcijas paņēmienos, bet it sevišķi velvju balstekļu motīvos analoga Jāņa baznīcai). Vēl tuvāku stilistisku radniecību Rīgas baznīcai apliecina daži baznīcas celtniecības pieminekļi Zviedrijā, piemēram, Kristīnas baznīca Falunā (4. att.); pie kam tomēr jāņem vērā, ka šā tipa zviedru baznīcas pieder pie XVII gadsimteņa sākuma un pat vidus un ka tai laikā Rīga bija progresīvāks mākslas centrs nekā Stokholma. Turklāt jāpasvītro, ka ja Jāņa baznīcas piebūve arī celta nīderlandiešu un vācu manierisma garā, tad tomēr nekādā ziņā tā nav Rietumeiropas parauga kopija un tā vispār brīva no kautkādiem tiešiem patapinājumiem. No vienas puses zināma klasicistiska nokrāsa Rīgas baznīcā it kā norāda uz poļu ietekmi, bet no otras puses vienkāršota kon-



4. att. Kristīnas baznīca Falunā (Zviedrijā).

<sup>1)</sup> Lübke-Haupt. Geschichte d. Renaissance in Deutschland. 1914, II Band, Abb. 344.

<sup>2)</sup> Op. c., Abb. 193.



5. att. Trīsvienības b. Jelgavā. Iekšskats ar vēlāk nojauktām sānu luktām  
(pēc 1868. g. fotogr.).

strukcija un īpatnējā dekoratīvo motīvu deformācija neapšaubāmi liecina, ka Jāņa baznīcas autors bijis kāds šejienes meistars.

Šis secinājums pārliecinās vēl vairāk, ja mēs atcerēsimies, ka apmēram tais pašos gados un pēc analogiem stilistiskiem principiem Latvijā uzcēla vēl vienu monumentālu baznīcas ēku. Es domāju par Trīsvienības baznīcu Jelgavā. Jaunas baznīcas celšana Jelgavā bija paredzēta vēl hercoga Gotharda rīkojumā 1567. gadā. Tomēr darbus uzsāka tikai 1574. gadā ar pilsētas un draudzes līdzekļiem, bet naudas trūkuma dēļ būvi pārtrauca, un to izdevās atjaunot tikai 1592. gadā, kad hercogiene Anna apņēma segt galvenos izdevumus. Baznīcu iesvētīja 1615. gadā. Šai laikā tornis vēl nebija pabeigts, tā četrskaldņu masīvu noslēdza ar teltveidīgu jumtu tikai 1688. gadā. Tomēr 1862. gadā torņa nojumi nojauca un to vietā uzcēla astoņskaldņu galeriju un kupola jumtu ar smaili.

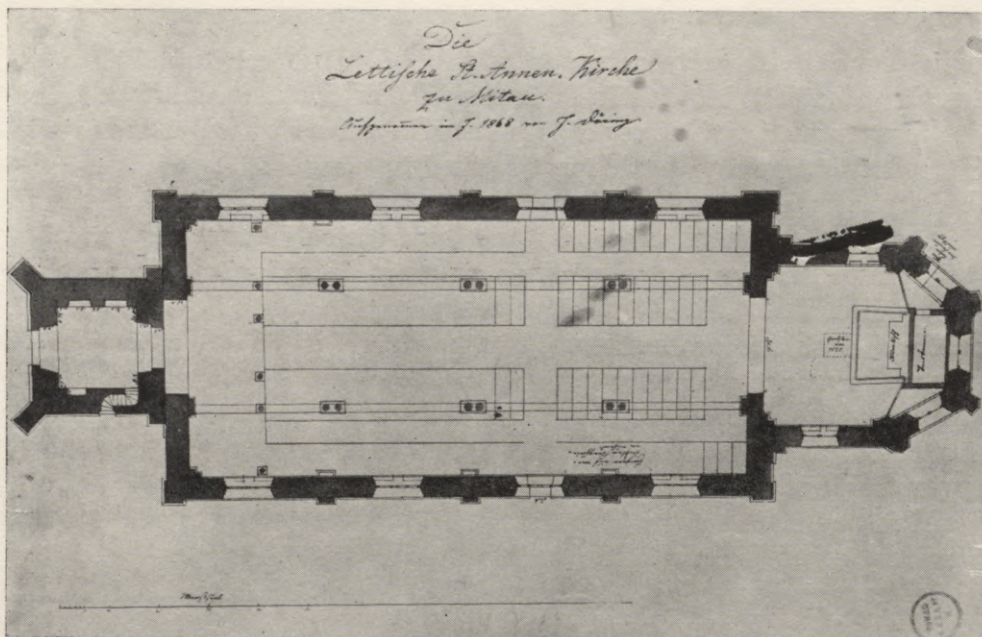
Pēc telpas iedalījuma, tāpat arī pēc konstrukcijas paņēmieniem Trīsvienības baznīca Jelgavā ļoti radniecīga Jāņa baznīcai Rīgā (5. att.). Arī te mēs sastapsim it kā renesanses elementus, kas tomēr izpilda pilnīgi antiklasiskas funkcijas un turklāt apvienojas vēl ar gotikas paliekām. Trīsjomu bazilika, toskāniešu kārtojuma kolonnas, pusaploces arkas, — tie ir neapšaubāmi klasiski motīvi, bet īpatnēji antiklasiski paņēmieni tiem laupījuši viņu sā-

kotnējo konstruktīvo nozīmi. Kolonnas nostatītas ļoti reti (latviešu lauku koka celtniecībai tipisks paņēmieni) un turklāt uz ļoti augstām, ārkārtīgi masīvām pamatnēm; kolonnu stumbri zem kapiteļiem savilkti tīri dekoratīviem gredzeniem, tāpat arī arkas pārsietas it kā stipruma labad ar tā saucāmo «rustiku». Šim pseudo-klasisko elementu repertuāram celtnes atbalsta daļās atbilst baznīcas segumā tikpat savdabīgi pārstrādāti vēlās gotikas motīvi: zvaigžņu velves, no kuŗu pēdām uz kapiteļu plātnēm virzās lejup vēl garāki un vēl tievāki nekā Jāņa baznīcā balstekļi. Vārdu sakot, Trīsvienības baznīcas koncepcija tik radniecīga Jāņa baznīcai Rīgā, ka abu baznīcu projektus pilnīgi dabiski var piedēvēt vienam un tam pašam autoram. Tomēr uzmanīgs salīdzinājums rāda, ka Trīsvienības baznīcā meistars stiprāki pasvīturo savu tieksmi pēc anti-klasiskiem paņēmieniem. Uz to norāda nevien zvaigžņu velves, bet arī hermveidīgi vidusjoma logu ierāmējumi un it sevišķi tievā dzega, kas pacelta ļoti augsti un kas zaudējusi jebkādu kontaktu ar arku sistēmu. Lai kas būtu bijis Trīsvienības baznīcas autors, tas katrā ziņā bija meistars, kas, pazīdams Rietumeiropas arhitektūras progresīvākos virzienus, tomēr meklējis galveno atbalstu šejienes monumentālas un tautas celtniecības tradīcijās.

Šai ziņā ļoti pamācīgs zvaigžņu velvju traktējums: ar savu tievo šķautņu plakano rakstu šīs velves pilnīgi zaudējušas ķermenību, konstruktīvo nozīmi, un pārvērtušās tīri ornāmentālā virsmas rotaļā (6. att.). Pirmavots šādam ornāmentāli galdnieciskam velvju apstrādājumam jāmeklē, protams, nevis Rietumeiropas monumentālajā akmens gotikā, bet lokālos, provinciālos, rustikālīzētos gotiskā stila atspoguļojumos (salīdz., piemēram, Bērzaunes baznīcas zvaigžņu velves). Turklāt jāpasvīturo, ka šeit mēs sastopamies nevis ar vēsturiskā stila nesaprastu paņēmienu imitāciju, bet



6. att. Trīsvienības b. Jelgavā. Galvenā joma velves.



7. att. Annas baznīca Jelgavā. J. Döringa plāns (Kurz. Prov. mūz.).

tieši ar oriģinālu, autochtonu stilistisku koncepciju. Velju traktējums un uz leju sašaurināti pilastrī un balstekļi, no arkām atrautā dzega un arku rustika, — visa vidusjoma konstrukcija rada iespaidu, it kā nevis kolonnas un arkas tiektos no lejas augšup velvēm par balstu, bet velves nokarātos, laižot savas atvases no augšas leju. Vārdu sakot, mūsu priekšā tā tieksme pēc pakariem, tā konstrukcija «no augšas leju», ko mēs novērojām latviešu ornāmentā un koka celtniecībā.

Noslēgumā jāatzīmē Trīsvienības baznīcas torņa lielā līdzība ar baznīcas torni Tilzitē, kas lieku reizi apliecina, ka kontreformācijas laikmetā Austrumbaltijas baznīcas celtniecībā pastāvējušās kopējas stilistiskas saknes.

Otrs Jelgavas baznīcas celtniecības monumentālais piemineklis — Svētās Annas baznīca — diemžēl, nav uzglabājis savu iekšējo konstrukciju sākotnējā veidā; par baznīcas iekšienes senāko izveidojumu jāapmierinās ar minējumiem. Sv. Annas baznīcas pirmā koka celtnie, kas apkalpoja latviešu draudzi, attiecas vēl uz 1567. gada rikojumu. Saskaņā ar dokumentu, kas atrasts torņa smailes bumbā, 1619. gadā sāk pakāpeniski atjaunot veco baznīcu ar jaunām akmens daļām (7. att.). Vēl tagad baznīcas plāns rāda, ka torni un baznīcas jomu cēla atsevišķi, dažādā laikā: jauno torni piebūvēja vecās baznīcas jomam 1619.—21. gadā, pēc tam

1638.—41. gadā nojauc veco baznīcu un uzcēla jauno, bet 1649. gadā pabeidza torņa smaili. Tomēr 1682. gadā baznīcas jumts un griesti, kas laikam bija nepareizi konstruēti, iebruka un izpostīja visu baznīcas iekšieni. 1689. gadā baznīcas iekšieni atjaunoja, tomēr jāšaubās, vai tās sākotnējā veidā, bet 1826. gadā reparatūra vēl vairāk sagrozīja baznīcas iekšējo konstrukciju neoklasiskā garā. Tomēr vēl uzglabājušās pēdas atļauj gūt hipotētisku priekšstatu par Annas baznīcas agrāko interieur'u<sup>1</sup>). Ir pamats domāt, ka šis intérieures mazliet atšķīrās no Trīsvienības baznīcas iekšienes. Ārēji pilastrī gar baznīcas gareniskajām sienām, tāpat iekšējo pilastru atliekas liek nojaust kādu citu seguma sistēmu: ļoti iespējams, ka sākumā Annas baznīcas sānu jomi bijuši divstāvu, pie kam otrais stāvs izpildījis luktu funkcijas — tādā gadījumā arī katastrofa ar segumu un ar visas iekšienes bojā eju iegūst dabiskāku izskaidrojumu. Šim pieņēmumam par labu runā vēl viens apstākļis. Minētajā baznīcas pamatu likšanas dokumentā lasām, ka tornī cēla baznīcas priekšnieka, vestfālieša Arenta Fröminka uzraudzībā, kamēr vēlāk pašas baznīcas būvi vadīja baznīcas priekšnieks Johans Kothauers, arī dzimis vestfālietis. Pilnīgi dabiski var rasties doma, ka būvdarbu vadītāju vestfāliešu tradīcijas ietekmēja baznīcas tipu un formas. Bet Vestfālē un Reinas apgabālā XVII gadsimteņa sākumā vispopulārāks bija tieši baznīcas tips ar divstāvu jomiem — luktām (salīdz. baznīcas Molsheimā, Būkeburgā (1613. g.) un it sevišķi jezuītu baznīcu Ķelnē, kas pabeigta 1629. gadā) un ar ļoti spēcīgām gotikas paliekām velvju raksturā, logu un poligōnālas absīdas formā.

Beidzot Kurzemē uzglabājies vēl viens kontrreformācijas (jeb agrā baroka) monumentālā baznīcas stila variants — Katrīnas baznīca Kuldīgā<sup>2</sup>). Diemžēl, arī šai baznīcai bija jāpiedzīvo visādas likstas, kas stipri grozīja tās sākotnējo izskatu. Pirmajai Kuldīgas baznīcai, koka ar diviem torņiem, lika pamatus Ketlers 1567. gadā. Tomēr tā nenoturējās ilgi, jo no 1606. gada baznīcas vizitācijas redzams, ka pirms dažiem gadiem hercogs Vilhelms apsoliya atjaunot baznīcu un savu solījumu izpildīja (acīm redzot arī šī otrā baznīca bija koka). 1615. gada ugunsgrēks iznīcināja abus torņus, bet pašu baznīcu laimējās pasargāt no liesmām. Tikai 1649. gadā izdevās piebūvēt vecajai baznīcai jaunu akmens torni ar galeriju. Par to laiku vecā baznīca jau draudēja sabrukt, un pilsēta lūdzta no hercoga palīdzību. 1650. gada landtāgā hercogs apsoliya uzcelt

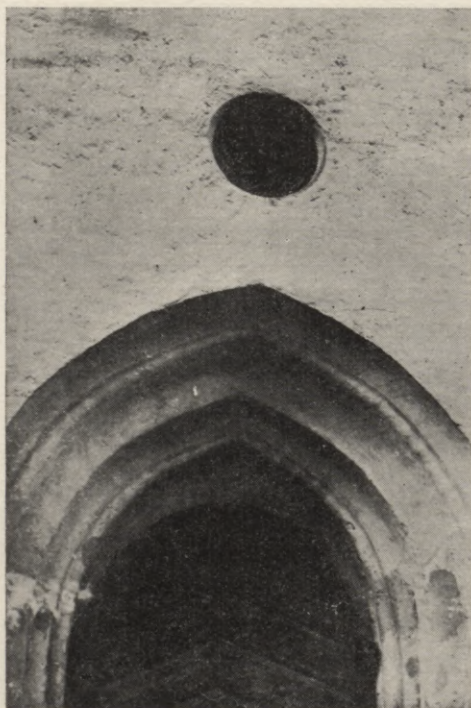
<sup>1</sup>) J. Döring. Die lettische Kirche in Mitau (Sitzungs-Berichte d. kurländ. Gesellsch. für Literat. u. Kunst. 1884, 260 lpp.).

<sup>2</sup>) E. Hennig. Geschichte d. Stadt Goldingen in Kurland. Mitau. 1809.

jaunu akmens baznīcu, un nākošā gada sākumā stājās pie darba. 1655. gada beigās darbi bija tik tālu pāvirzījušies, ka baznīcā jau varēja noturēt dievkalpojumus. Tomēr galīgi pabeigt celtni aizkavēja zviedru un poļu karš, pie kam, zviedriem izlaupot pilsētu 1659. gadā, baznīca cieta sevišķi smagi. Tikai pēc hercoga Jēkaba atgriešanās no gūsta varēja stāties pie baznīcas atjaunošanas, ko pabeidza 1665. gadā. Bet 1669. gadā baznīcu atkal iznīcināja ugunsgrēks, palika pāri tikai sienas, altāris un kancele. 1672. gadā, izmantojot vecos mūrus, baznīcu atkal atjaunoja. Turpmākajā Katrīnas baznīcas liktenī vēl jāatzīmē, ka torni ilgu laiku vainagoja nevis teltsjumts, bet kupola jumts, un ka baznīcu ne vienu vien reizi laboja (piemēram XX gadsimteņa sākumā baznīcas sienās atrada divas vecas freskas, kuŗas vēlāk atkal apklāja ar apmetumu).

Šīs likteņa pārvērtības protams atņēma Katrīnas baznīcai tās viengabalainību un stila tīrību, un nav iespējams gūt skaidru priekšstatu par baznīcas stilistiskās evolūcijas secīgiem posmiem.

Tomēr jāpieņem, ka vēl tagad baznīca uzglabājusi daudzus sākotnējās koncepcijas elementus un ka tās galvenais konstrukcijas un kompozīcijas kodols nebija no jauna radīts 1672. gada pārbūvē, bet attiecināms uz hercoga Jēkaba un varbūt pat pa daļai uz viņa priekšteču laikiem. Par to liecina vispirms spēcīgas gotiskas paliekas baznīcas ārējā izskatā: šai ziņā sevišķi raksturīga sānu ieeja ar smailarku koncentrisko profilējumu un svētās Katrīnas attēlu apaļā medaļonā (8. att.). Bez tam duŗas acīs ļoti krasais kontrasts starp Katrīnas baznīcas iekšieni un ārieni. Par cik ārienē baznīcas formas ir slaidas, ar zināmu vertikālu tieksmi, par tik iekšienē tās ir smagām, druknām proporci-



8. att. Katrīnas baznīca Kuldīgā. Sānu ieeja.

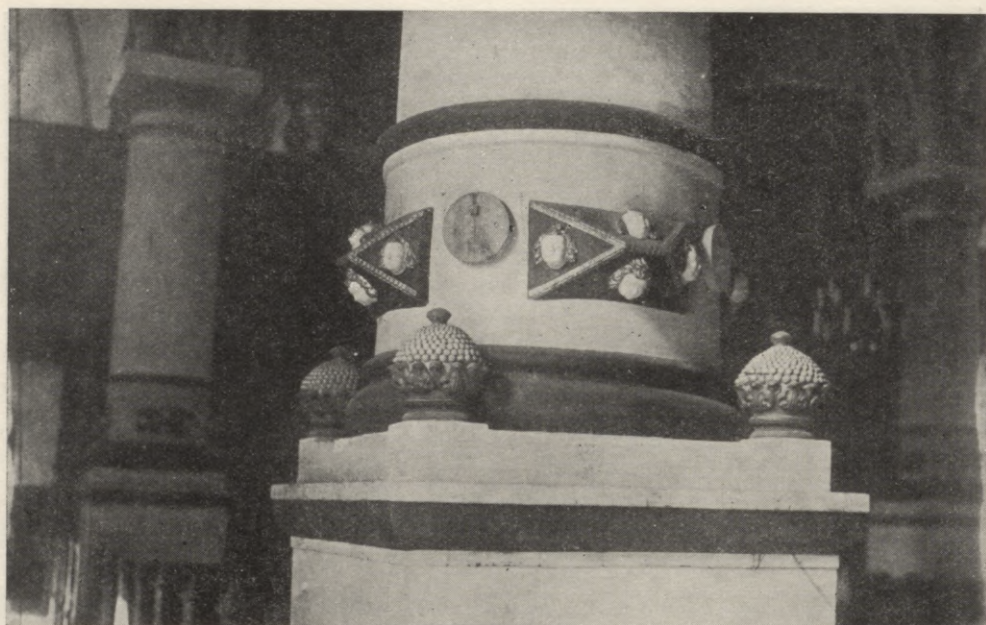
jām un stipru spiedienu no augšas lejup: druknas, īsas kolonnas reti nostatītas uz augstiem un platiem postamentiem, velvju diagōnālās šķautnes balstās tieši uz kapiteļu plātnēm (9. att.). Iespējams, ka šīs nesaskaņas cēlonis meklējams



9. att. Katrīnas baznīca Kuldīgā. Iekšskats.

tai apstākļi, ka tornis un baznīcas joms celti dažādā laikā, ko atzīmē arī avoti; bet turpmāk mēs redzēsim, ka Kurzemes baroka baznīcām vispār raksturīgs kontrasts starp vienkāršo, stingro, gandrīz bargo ārieni un bagātīgo, dažreiz pat krāšņo iekšējo ietērpu.

Kā Kuldīgas Katrīnas baznīcas iekšējā ietērpa elementi mināmi velvju un arku izgleznojumi un it sevišķi kolonnu postamenti un pakājes ar savdabīgiem rotājumiem — vāzes, kas stilizētas augļu veidā, un piramidāli izcilumi ar eņģeļu galviņām (10. att.). Šī oriģinālā Katrīnas baznīcas iekšējā dekorācija sevišķi interesanta tai ziņā, ka lai gan pašu kolonnas pakājes un stumbra izrotāšanas principu un šo izrotājumu atsevišķus motīvus iedvesuši Rietumeiropas paraugi, kā jauna kombinācija, kā dekoratīvs ansamblis tie tomēr neapšaubāmi ir šejienes meistara izgudrojums. Par tādu pašu lokālu, rustikālizētu vēsturiskā stila pārveidojumu uzskatāma arī visa Katrīnas baznīcas iekšiene. Tās pamatā ir tas pats XVII gadsimteņa sākumā Rietumeiropas manierisma radītais tips, ar kuru mēs sastapāmies jau vairākas reizes. Visvairāk analogiju ar Kuldīgas baznīcu ir Marijas baznīcai Volfenbütelē (salīdz. jomu savstarpējo attiecsmi, ļoti augstās pamatnes balstiem, velvju un to izgleznojuma raksturu) (11. att.). Tomēr salīdzinājums rāda, ka Kuldīgas baznīcas autors stipri pārveidojis gūtos iespaidus lokālās, nacionāli latviskās koncepcijas garā (retais balstu nostatījums, noka-



10. att. Katrīnas baznīca Kuldīgā. Kolonnas pakāje.

rājusies konstrukcija no augšas lejup, polichromija, kas pamatojas uz pārmaiņu kontrastiem, ko rada gaišs raksts uz tumša fona un otrādi).

Visas četras apskatītās baznīcas pieder vienai un tai pašai tā laika Latvijas baznīcas celtniecības grupai. Rīgā vai lielajos Kurzemes hercogistes centros celtas, tās tiecas pēc monumentālā stila un vairāk vai mazāk sasniedz Rietumeiropas celtniecības vispārējo līmeni. To pirmavoti meklējami manierisma jeb kontrreformācijas stila pieminekļos, kas radušies XVI un XVII gadsimteņa mijā, un ja tie arī atkāpjas no saviem prototipiem lokālās nacionālās vides ietekmēti, tad tomēr noteicējs faktors to mākslinieciskā kodolā ir viņu piederība noteiktam posmam vēsturisko stilu evolūcijā. Ikviens no šīm baznīcām ir vairāk vai mazāk «laikmetīga».

Uz otro grupu jāattiecina visas īsti lauku baznīcas, kas celtas visvairāk nomaļos Kurzemes stūrīšos XVI gadsimteņa beigās un XVII gadsimteņa pirmajā pusē. Ļoti nedaudzas no tām uzglabājušās līdz mūsu dienām vairāk vai mazāk sākotnējā veidā; to lielākā daļa pamatīgi pārbūvēta, papildināta un atjaunota, kas stipri sagrozīja celtnu stilistisko raksturu. Tomēr no tā nedaudzā, kas uzglabājies neskārti, skaidri saskatāma lielā atšķirība starp pirmās un otrās grupas baznīcām. Šai otrajā grupā mēs sastopamies ar daudz dziļāk ejošu rustikālizācijas procesu. Šīs grupas celtnēs ir

jau ļoti spilgti izteikti «ārpuslaika» elementi. To mākslinieciskā struktūra atrodas it kā vidū starp vēsturiskā stila principiem un tautas mākslas tradīcijām; akmens konstrukcijas īpašības sajaucas ar koka celtniecības paņēmieniem. Tiesa, arī tais mēs bieži uzdursimies monumentālās baznīcas arhitektūras elementiem. Bet, pirmkārt, šiem elementiem piemīt pa lielākai daļai stipri novēlojis un archaisks raksturs. Otrkārt, tiem nav valdošas nozīmes — tie nav konstruktīvās un dekoratīvās koncepcijas pamatvirzītāji, tās ir tikai piedevas, to garam pilnīgi svešas saceres atribūti.

Šīs grupas pieminekļu analīzi vislabāk iesākt ar tām nedaudzām koka baznīcām, kas nonākušas līdz mums no agrā baroka laikiem, jo šais baznīcās senās tautas celtniecības tradīcijas izpaužas vistīrākā veidā. Protams, arī tās nav brīvas no vēsturisko stilu ietekmes. Bet tamdēļ ka šo baznīcu celšanā aktīvi piedalījās latviešu amatnieki, kā darbā lietāja archaisku, vienkāršotu tehniku — strādāja tikai ar cirvi, bez ēveles un zāģa — tamdēļ arī vēsturisko stilu iedarbība šais baznīcās it sevišķi «rustikālīzējās» un pārveidojās nacionālā garā.

Viens no visvecākiem šīs grupas paraugiem, kas uzglabājies līdz mūsu dienām, ir Vec-Bornes baznīca (Ilūkstes apr., tagad Brīvības muzejā Rīgā (12. att.). Tai pamati likti 1537. gadā, tā vienmēr bijusi nabadzīga, tikai ļoti īsu laiku tai bijis savs mācītājs, un varbūt taisni ar šo apstākli izskaidrojams, ka baznīca uzglabājusies zināmā mērā pirmatnējā, neskārtā stāvoklī. Tomēr jāsaubās, vai baznīcas tagadējais izskats pilnīgi atbilst tās sākotnējai koncepcijai. Droši vien baznīcas sākotnējai koncepcijai bija jāpiedzīvo vēlāko laiku labojumi un papildinājumi (laikam visradikālāki XVI gadsimta beigās vai XVII gadsimta sākumā), bet pēdējo reizi to atjaunoja 1880. gadā.

Baznīca celta guļkoku konstrukcijā uz pamata ar kaļķu javu mūrētiem laukakmeņiem. Dēļu apšuvums, tāpat kā profilētā dzega pieder vēlākai restaurācijai. Baznīca segta ar četrslīpu



11. att. Volfenbüteles baznīca. Iekšskats.



12. att. Vec-Bornes baznīca. Ārskats.

jumtu un tai nav torņa — tā vietā mazs zvana lodziņš virs ieejas ar divslīpu jumtiņu. Tomēr plānā konsekventi ievērots trijdalījums — priekšnams, galvenais joms ar dēļu griestiem (ieapaļas velves veidā), saistītiem pie jumta konstrukcijas, un altāra telpa ar poligonālu noslēgumu. Ja šai vienkāršajā, brīnišķīgi harmoniskajā baznīciņā mēs izdalīsim Rietumeiropas stilu ietekmē radušos elementus, tad pārlicināsimies, ka visiem šiem patapinājumiem stipri novēlojis, gandrīz anachronisma raksturs. No tiem dveš ne baroks, un pat ne renesanse, bet agrā gotika un pat romāņu stila tradīcijas (13. att.). Tas sakāms vispirms par logu iekšējo siluetu ar diviņu loku noslēgumu, tad par pusaploces velvēm un poligonālo apsīdu. Pie tam visi šie monumentālā stila elementi vispirms attiecas vienīgi uz ēkas periferiju, uz tās dekoratīvajiem atribūtiem, otrkārt, starp tiem nav nekādas vēsturiski stilistiskas koordinācijas. Tās attaisno, tās apvieno, tām piešķir iekšējo stilistisko kopību tautas koka celtniecības tradīcijas (14. att.). Vispirms — tehnika, kas apliecina apbrīnojamu rūpību un prasmi konstrukcijas sīkdaļu traktējumā, stūru salaidumos, balķu pietēsumā, ozoltapās un t. t. Vēl svarīgāka telpas un tektonisko masu vispārējā koncepcija, tā pati, kas, kā mēs redzējam, izpaužas arī dzīvojamā rijā. Šai ziņā



13. att. Vec-Bornes baznīca. Skats uz altāri.



14. att. Vec- Bornes baznīca. Skats no altāra.



15. att. Krūtes baznīca.

raksturīgas gludās, kompaktās sienas ar nedaudzām ailām, tāpat trīsstūrainā arka, kas atdala vestibulu no joma. Bet galvenā Vec-Bornes baznīcas mākslinieciskā iedarbība pamatojas uz nacionāli latviskas tendences — virknēt atsevišķas telpiskas šūniņas, — kas līdz ar to saistās ar tieksmi piešķirt tām līdzsvaru kopējā tektoniskā masā un apvienot no augšas ar kompaktu, vienlīdzīgu segumu.

Par to, ka Vec-Bornes baznīca nav nejaušs, epizodisks izņēmums, bet stingri izveidojies Kurzemes koka baznīcas tips, liecina vēl citi tā paša tipa paraugi. Piemēram šeit attiecināma Krūtes baznīca (Liepājas apriņķī) (15. att.). Tai pamatus lika 1594. gadā; 1642. gadā to pussagruvušu no jauna pārbūvēja, atkal no koka, bet 1878. gadā to pamatīgi atremontēja (jumtu, logus) un uzcēla akmens torni. Plānā un konstrukcijā (gulļkoku būve) Krūtes baznīca stāv ļoti tuvu Vec-Bornes baznīcai. Acīm redzot sākumā tai arī nebija torņa un arī tās plānā bija uzsverts trijdaļījums — vestibils, galvenais joms un altāra telpa ar poligōnālu absīdu. Vienīgā svarīgākā Krūtes baznīcas atšķirība no Vec-Bornes baznīcas, kas nepāšaubāmi liecina par tās vēlāko izcelšanos, ir joma segums ar kurvja liknes velvēm, kas rada plūstošāku pāreju starp jomu un altāra telpu.



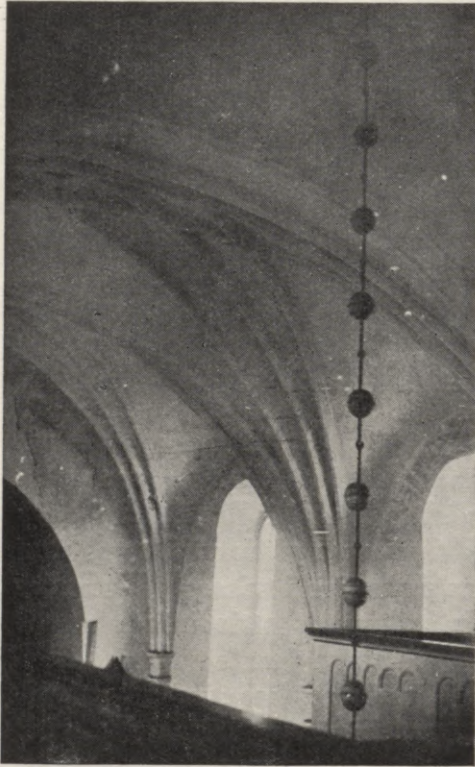
16. att. Usmas baznīca. Iekšskats.

Par vēl vēlāku tā paša tipa atspoguļojumu, kas stāv jau ārpus agrā baroka robežām, jāuzskata Usmas baznīca (agrāk Rendas pagastā, Kuldīgas apriņķī, tagad Brīvdabas Mūzejā Rīgā), kas celta 1703. gadā (16. att.). Te pilnīgi skaidri saskatāmi tie paši konstrukcijas un kompozīcijas elementi, kas raksturīgi visam Kurzemes koka baznīcu tipam: gulbūve (ārdēļu apšuvums attiecināms uz vēlāka laika remontu), torņa trūkums, četrslīpu jumts, plāna trijdaļījums. Tomēr Usmas baznīcai piemīt īpašības, kas aizrāda uz spēcīgāku baroka iedarbību un vispār uz ciešākām saitēm ar vēsturisko stilu. Lieta tā, ka plāna trijdaļījums te nav ievērots tik konsekventi kā iepriekšējās baznīcās: joms un altāra telpa nav atdalīti viens no otra, un to saplūšana pasvītrotā ar kopēju velvi kurvja līknes veidā. Baroka ietekme nomanāma arī griestu izgleznojumā (klasiskais stils, tāpat kā manierisms deva priekšroku sienu gleznām), kas attēlo padebešus ar mūzicējošiem eņģeļiem.

Apskatīto otrās grupas baznīcu pamatā ir viens un tas pats princips, kas atšķir primitīvo un tautas celtniecību no vēsturiskiem stiliem: tendence noslēpt celtnes konstruktīvo ģindeni, nomaskēt tās muskuļu enerģiju vai ar gludām plaknēm un homogēnām, kompaktām masām, vai ar dekoratīvu ietērpu, apšuvumu; tieksme atvietot visiem vēsturiskiem stiliem īpatnējo aktīvo cīņu

slodzes un balsta starpā ar pasīva apžogojuma vai seguma ideju (kad slodzes vai nu it kā pavisam nebūtu vai, otrādi, kad tā pilnīgi nomāc balstu).

Ja mēs tagad piegriezīsimies šīs otrās grupas akmens baznīcām, tad redzēsim, ka lai gan vēsturiskā, monumentālā stila elementu pieaugums nav noliedzams, arī tais galvenā mākslinieciskā iedarbība pamatojas pa lielākai daļai uz tiem pašiem tektoniskiem



17. att. Neretas baznīcas velves.

principiem, kurus mēs jau konstatējām koka baznīcās. Iepazīsimies ar dažiem raksturīgākiem paraugiem evolūcijas kārtībā. Uz apskatāmā laikmeta sākumu attiecināma Neretas baznīca, brīnišķīga savā naivajā šķīstajā vienkāršībā (17. att.). Baznīcu pabeidza 1593. gadā, tā celta no ķieģeļiem, apmesta; sākotnējais jumta segums, pēc nostāstiem, bijis no salmiem. 1670. gadā zibens iespēra tornī un nodedzināja to līdz ar zvanu. Vēlāk baznīcu vairākkārt restaurēja, bet tās iekšiene — sienas un velves — uzglabājusies vairāk vai mazāk neskārta. Baznīcai ir vienjoma telpa, ko noslēdz poligonāla absīda un sedz lēzenas krusta velves ar komplicētu tīklveidīgu stiegru rakstu. Pie tam dužas acīs, ka paši velvju stiegrī, tāpat arī pilastri, kas tos atbalsta, veidoti ārkārtīgi plakanā cilnī, tiem gandrīz lineārs raksturs.

Tādā kārtā mūsu priekšā — konstruktīva koncepcija, ko neapšaubāmi iedvesuši Rietumeiropas stili (vēlā gotika). Bet, pirmkārt, šī vēsturiskā stila iedarbība nonāca līdz Neretai ar ļoti lielu nosebojumu, otrkārt, tā realizējās savdabīgā lokālā lauzumā: vēsturiskiem stilēm raksturīgā velvju tektoniskā enerģija šeit pārvērtusies tīri ornāmentālā ritmā uz plaknes, no balsta un slodzes aktīvās cīņas izveidojusies pilnīgi pasīva un dekoratīva seguma rotaļa.

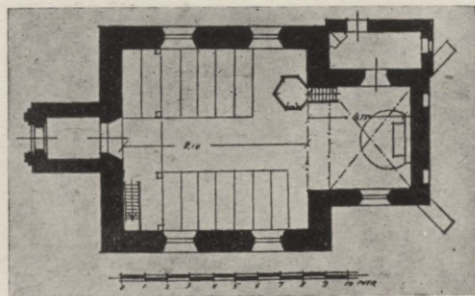
Lai iegūtu uzskatāmu priekšstatu kā par šīs rustikālīzācijas raksturu, tā arī par vēsturiskās evolūcijas nokavējuma pakāpi, der

salīdzināt baznīcu ar dažām lauku baznīcām Austrumprūsijā, kur tautas mākslai daudz tuvu pieskares punktu ar Latvijas tautas mākslu. Te minama, piemēram, Judītes baznīca (Karaļauču apriņķī), kas celta XIV gadsimteņa beigās (18. att.). Tās velves stipri radniecīgas Neretas baznīcas velvēm. Bet šeit tās ir īsts konstruktīvs ģindenis (kaut arī varbūt primitīvāks izpildījumā), kas tiešām koncentrē seguma smagumu velvju varenajās šķautnēs un pušķiem tās iespiež baznīcas gludajās sienās. Turpretī Neretas baznīcas cēlējs patapinājis tikai gotisko rakstu, papildinājis to ar pseudoklasiskiem pilastriem . . . un masu cīņu pārvērtis virsmas rotaļā.

Nākošajā «rustikālīzācijas» attīstības pakāpē arī šis pēdējās konstruktīvās schēmas paliekas bez pēdām izzūd. Kā piemērs var



18. att. Judītes baznīca (Austrumprūsijā).



19. att. Strazdes baznīcas plāns.

noderēt sv. Gara baznīca Bauskā, kas celta 1591.—94. g. (tornis pievienots 1614., tā smaile — 1623. gadā). Savos apmēros diezgan prāvā Bauskas baznīca plānā veido četrstūri ar pilnīgi gludām sienām un plakaniem koka griestiem. Bauskas baznīcas vienīgais dekoratīvais elements ir varenā zemā triumfa arka un vienkāršās krusta velves altāra telpā. Abu procesu rezultātā (no vienas puses — rustikālīzācija, no otras — klasiskā stila ieskaņas) notiek radikāls kompozicionālās un dekoratīvās saceres vienkāršojums.

Pie tā paša tipa un tās pašas attīstības pakāpes pieder Strazdes baznīca (Talsu apriņķī), kas pabeigta 1596. gadā (19. att.). Ar savu kvadrāta jomu un altāra telpas mazāku kvadrātu tā vēl archaiskāka, vēl vienkāršāka, vēl tuvāka tautas koka celtniecības tradīcijām.

Diemžēl, materiāla trūkums, apskatot tieši šo agro Kurzemes baznīcas celtniecības laikmetu, spiež aprobežoties ar atsevišķiem, nejauši uzglabājušamies pieminekļiem un neļauj izsekot visās secīgās pakāpēs šā Kurzemes lauku baznīcu tipa turpmāko attīstību

un līdz ar to pakāpenisko gotikas pārveidojumu manierismā un vēlāk barokā. Tieši no ļoti svarīgā pārejas laikmeta, kas aptver XVII gadsimteņa pirmo pusi, gandrīz pilnīgi trūkst ticamu liecību par pieminekļiem, un tādēļ nākas pārlēkt no novēlojušās gotikas uzreiz agrajā, archaiskajā barokā. Kā viens no nedaudziem pārejas locekļiem šai otrā Kurzemes agrā baroka attīstības pakāpē jāuzskata Jaunpils baznīca (Tukuma apriņķī) (20. att.). Lai gan tā



20. att. Jaunpils baznīca.

celta 1592. gadā, tas ir, pat agrāk nekā Neretas un Strazdes baznīca, tai daudz vājāk izpaužas gotiskas paliekas un jau nojaušamas jaunā, vēlākā Kurzemes lauku baznīcu tipa pazīmes. Jaunpils baznīca ir trīsjomu telpne (pie kam sānu jomi ievērojami šaurāki par vidējo), kas ar pusaploces arku nošķirta no altāra poligonālās telpas. Altāra telpa, tāpat visi trīs jomi pārsegti krusta velvēm, kuŗu raksts ir kaut kas vidējs starp gotisko zvaigžņu motīvu un klasiskā vai baroka stila kasetēm. Velves balstās uz astoņskaldņu stabiem, velvju diagonālās šķautnes uztver plakānu pilastru imposti. Pilnīgi skaidrs, ka Jaunpils baznīcas koncepcijā gotiku pārspēj kontrreformācijas stila un dzimstošā baroka elementi: stabu un pilastru sistēma, pusaploces arkas, bet it sevišķi attieksme starp centrālo un sānu jomiem, kas drīzāk ir tam pakārtoto kapellu virkne

nekā patstāvīgas telpiskas vienības. Varbūt tikai šaurajos un augstajos centrālā joma samēros izpaužas neatvairāma gotisko tradīciju hipnōze.

Nākošo pakāpi tai pašā attīstības rindā demonstrē Nurmuižas baznīca (Talsu apriņķī) (21. att.). To uzcēla 1594. gadā, bet no 1673.—87. gadam baznīcā izdarīja plašākus remonta darbus, kuŗus tomēr grūti tuvāk noteikt un kuŗu laikā baznīca dabūja savu bagāto dekoratīvo iekārtu. Tipa ziņā Nurmuižas baznīca radniecīga Jaunpils baznīcai. Tās ārkārtīgi biezas sienas mūrētas no laukak-

meņiem. Arī šīs baznīcas galveno telpu stabi iedala trīs jomos (pie kam sānu jomi divreiz šaurāki par centrālo) un noslēdz poligōnāla absīda; arī šeit velvju sistēmā sacenšas senās gotiskās konstrukcijas elementi ar jaunajiem barokāliem ievēlēs paņēmienu. Tomēr, salīdzinot ar Jaunpils baznīcu, Nurmuižas baznīcā no vienas puses vēl stiprāk izjūtama baroka dvesma (velvju sistēmā un plašākos centrālā joma samēros), no otras puses Nurmuižas baznīcas sacere daudz tālāka vēsturiskiem pirmavotiem, to daudz dziļāk skāris tautas tradīciju gars: par to liecina vienkāršotie konstruktīvie elementi, tieksme noslēpt tektoniskos savienojuma locekļus (piemēram, trūkst velves saņēmēja, zuduši imposti pie velvju pēdām) un izcelt seguma nokarājušos raksturu, tāpat platu, gludu plakņu un lineāra virsmas raksta pretstats, kas tik lielā mērā piemīt lauku celtniecībai.

Tomēr taisni te trūkst vienotāju locekļu, lai secīgi izsekotu šā divkāršā procesa tālākai attīstībai, un mums nākas uzreiz pārsvieties gandrīz uz XVII gadsimta vidu, kad mēs sastopamies ar jaunu tā paša Kurzemes lauku baznīcu tipa variantu. Šai laikā kā ma-

nierisms, tā arī agrais baroks bija paguvuši laist Kurzemē dziļas saknes (it sevišķi skulptūrā un ornāmentā), tomēr to iedīrbes vēl nepietiek, lai galīgi apslāpētu gotikas paliekas. It sevišķi savdabīga stilistisko elementu kombinācija novērojama 1646. gadā celtajā Valdemārpils (Sasmakas) baznīcā, Talsu apriņķī. Baroka tendence sakausēt atsevišķas plāna šūniņas vienā kopējā telpā izpaužas tādā kārtā, ka vienjomu baznīcas telpu trīs pāri dziļi izvirzītu velvju pretbalstu sadala četros šķērsjomos, kas pārsegti ar iegarenām krusta velvēm. Tādējādi gotiskā trauksnās augšup iegūst spēcīgu pretdarbību telpas šķērskustībā. Otru mums jau pa-



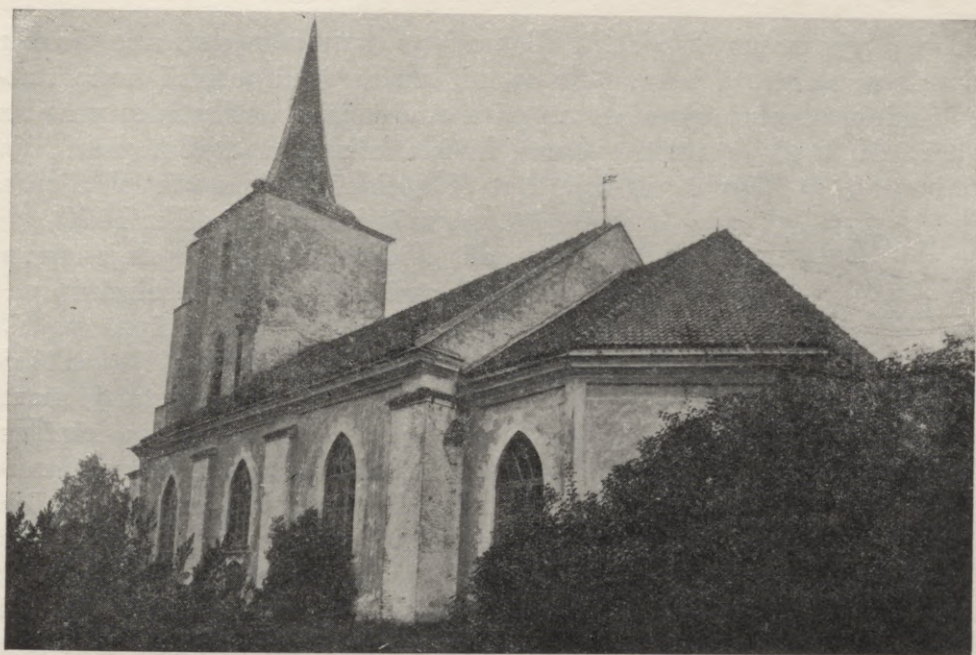
21. att. Nurmuižas baznīca.



22. att. Zlēku baznīca. Iekšskats.

zīstamajam Jaunpils un Nurmuižas baznīcas tipam daudz tuvāku variantu dod Zlēku baznīca (Ventspils apriņķī), kas celta 1645. gadā (22. att.). Tāpat kā tās XVI gadsimta beigu prototipi Zlēku baznīca ir telpne trim jomiem, ļoti biežām sienām, krusta velvēm un varenām atspaidu arkām, kas balstās uz astoņskaldņu stabiem. Interesanti atzīmēt, ka īpatnības, kas atšķir Nurmuižas baznīcu no Jaunpils baznīcas, Zlēku baznīcā vēl vairāk pasvītrotas. Tās centrālais joms vēl platāks, tās stabi ir īsti astoņplāksņi (nevis četrstūri ar nošļauptām šķautnēm); beidzot tās segums vēl ornāmentālāks, tā tektoniskā ģindeņa savienojuma locekļi vēl vairāk paslēpti: velvju diagonālās skaldnes izbeidzas ar konsolēm, stabu kapitēļi pārvērtušies šaurās dzegās, kas turklāt divreiz apjož staba stumbru. Vārdu sakot, baznīcas iekšienes koncepcijā vienā laikā pieaug baroka ietekme un pastiprinās lokālu stilistisku tradīciju dialekts.

Šā lokālā stilistiskā dialekta pieaugums izpaužas arī baznīcas ārējās masās. Raksturīga, piemēram, neskatoties uz atšķirībām plānā un joma konstrukcijā, lielā radniecība starp Sasmakas un Zlēku baznīcas torņiem kontrforsu izmantojumā. Zlēku baznīcas



23. att. Zlēku baznīca. Ārskats.

tornis bija ieguvis pie laika biedriem pelnītu slavu sava grandiozā vēriena dēļ (23. att.). Bitners<sup>1)</sup> nosauc to par skaistāko visā Kurzemē. Torņa augstums sasniedza 198 pēdas, to vainagoja divas caurredzamas galerijas uz astoņiem stabiem un kārnīņiem segts telts jumts. Bet grozīgais liktenis to nebija saudzējis: divreiz tanī iespēra zibens, divreiz tas dega un galu galā to atjaunoja vienkāršotā veidā un gandrīz divreiz saīsinātā augstumā. Kāpņveidīgie kontrforsī, kas satur tā masu, liekas izpildām ne tik daudz konstruktīvas, cik dēkoratīvas funkcijas: noslēpjot torņa ķermeni ar savdabīgām zvīņām, sakausējot tā siluetu ar joma divslīpo jumtu.

Zlēku baznīcu var uzskatīt par vienu no pēdējiem Kurzemes baznīcas arhaikas paraugiem, kur kontrreformācijas stils savijas ar vēlām gotikas paliekām un agrām baroka atvasēm. XVII gadsimta otrā pusē Kurzemē uzvaru gūst nobriedušā baroka forma, un uz to vēsturiskā fona Kurzemes baznīcas celtniecība arī sasniedz savu augstāko plauksmi.

Nesalīdzināmi nabadzīgāks un fragmentārāks no tā laika uzglabājies laicīgās arhitektūras materiāls, pie kam atšķirībā no baznīcas celtniecības tas koncentrēts Rīgā. Patiesībā vienīgais izcilais manierisma laikmeta laicīgās celtniecības piemineklis ir

<sup>1)</sup> G. F. Büttner. Latviešu ļaužu dziesmas un ziņģes. 1844.

Melngalvju nams (24. att.). Bet arī te mums ir darīšana ne tik daudz ar pabeigtu jauna stila celtni, cik ar vecā gotiskā kodola atsevišķiem papildinājumiem un pārmaiņām jaunu stilistisku prasību garā. Melngalvju nama galvenā fasāde laikam ap 1430. gadu bija vainagota ar kāpņu zelmini. Bet šā gotiskā kodola pārveidojums,



24. att. Melngalvju nams Rīgā.

kas mūs interesē, notika 1620. gadā. Jādomā, ka Melngalvju nama sākotnējais gotiskais zelminis pacēlās triju augstu pakāpju veidā. Tagad, pārtaisot, augšējo pakāpi noņēma, lai dotu vietu jaunam noslēgumam, bet pārējos kāpšļus nolīdzināja ar Ziemeļeiropas manierismam tipiskajiem dekoratīvajiem motīviem, ar tā saucamo «Rollwerk», obeliskiem, maskām, heraldiskām zvēru figūrām un bruņnieku statujām. Pie tam zelmiņa sadalījums un ierāmējums darināti holandiešu celtniecības iemīlotajā paņēmienā — ķieģeļa un smilšakmens tonālā kontrastā. Četras slejas, kas saskalda zelmiņa centrālo plakni un kas varbūt uzglabājušās no gotikas lai-

kiem, rotāja allēgorisku figūru gleznojumi (tikai 1891. gadā tās aizstāj četru Hanzas pilsētu ģerboņi un četras statujas). Atzīmēsim vēl calendarium perpetuum, virs tā — krūšu tēlu (ķēniņa Artura?) apaļā nišā un augšējo fasādes noslēgumu ar salauzto zelmini un trim caurspīdīgiem zeltītiem izgreznojumiem — viss šis ierāmējums savā kopumā rada untumainu, dzīvesprieģīgu, dejojošu rotaļu uz gotiski stingras, monumentālas sienas fona.

Mūsu priekšā — pavisam cits manierisma stila aspekts nekā tas, ar kuŗu mēs iepazināties kontrreformācijas laikmeta Kurzemes baznīcās. Tur — drūms, askētiski vienkāršs, pasīvs, šeit tas iegūst dzīvesprieģīgu, laicīgu, dinamisku, ekspansīvu raksturu. Protams, šeit nav nekāda pamata runāt par renesansi, vēl jo mazāk par agro renesansi<sup>1)</sup>. Nevien visi dekoratīvie motīvi pieder postrenesanses mākslas repertuāram (piemēram, «Rollwerk» pirmo reiz parādās 1530./40. gados franču un nīderlandiešu manierisma

<sup>1)</sup> Mākslas vēsture, prof. V. Purviša red., III, 191.

šūpulī — Fontenblō pilī), bet arī pats horror vacui virsmas aizpildījumā, pats princips — nobīdīt ornāmentu aiz rāmja un pārvērst ornāmentā tektonisko ģindeni — pilnīgi pretējs renesanses garam. Gan otrādi, var apgalvot, ka šai otrā, dinamiski ornāmentālajā manierisma strāvā slēpjas baroka stila dīgļi, kamēr pirmais, bargākais un askētiskākais kontrreformācijas mākslas virziens pakāpeniski noved pie klasicisma.

Kas attiecas uz fasādes autoru, tad tas meklējams starp Nīderlandes meistariem, kas strādāja Brēmenē<sup>1)</sup>, Dancigā vai Dānijā (Lüders no Bentheimas, Opbergens, Stēnvinkels<sup>2)</sup>). Sevišķi tuvu radniecību Melngalvju fasāde uzrāda ar tām Dancigas ēkām, ko cēla Antonisa Opbergena darbnīca (arsenāls, t. s. «Peinkammer», daudzas privātēkas). Tā kā Opbergens miris 1611. gadā, tad par Rīgas fasādes autoru varēja būt kāds viņa skolnieks. Hipotētiski varētu minēt Hansa Strakovska vārdu, Opbergena tuvāko skolnieku, kas aktīvi piedalījās visos meistara dēkoratīvajos darbos. Turklāt Strakovskis bija fortifikācijas speciālists, kas cēla apcietinājumus Ziemeļvācijā un Dānijā laikā no 1614. līdz 1622. gadam. Ļoti iespējams, ka tieši kā fortifikātoru viņu aicināja uz Rīgu aizsardzībai no zviedru flotes un pie reizes viņam uzticēja Melngalvju nama fasādes atjaunošanu.

Bez Melngalvju nama zināmu priekšstatu par kontrreformācijas laikmeta laicīgo celtniecību un, proti, par dinamiski ornāmentālo manierisma virzienu var dot nedaudzi uzglabājušies Rīgas portāli. Atšķirībā no renesanses manierisma laikmeta fasādēs portāliem vispār piešķirta ļoti svarīga vieta. Manierisma stila portāla galvenais uzdevums — koncentrēt sevī visu organiskas matērijas bagātību, dināmiku, jūteklisku pārpilnību pretstatā sienas pasīvai, indiferentai, bezķermeniskai plaknei. Manierisma stila portāla savdabīgumu var formulēt vēl citādi. Gotikas laikmetā portāls atradās sienā, renesanses laikmetā—ārpus sienas, bieži sevišķa lieveņa veidā (aedicula); turpretī manierisma celtniecībā portāls atrodas vienā un tai pašā laikā it kā sienā un ārpus sienas, atbalsta ieejas palodu un līdz ar to no tās nokarājas, krīt laukā<sup>3)</sup>. Tādēļ manierisma portāli vienmēr atstāj īpatnēju divejādu iespaidu: no vienas puses, tie saista uzmanību, aicina ar savu dekoratīvo motīvu dīvainību un rai-

<sup>1)</sup> Līdzīgi Melngalvju namam, Brēmenes rātsnama gotiskais kodols (ap 1410. gadu) dabūja dekoratīvo ietvērumu un ietēru manierisma stilā (1612. gadā).

<sup>2)</sup> Adriāns Jancens, kas minēts avotos sakarā ar Melngalvja nama pārbūvi, laikam bija tikai mūrnieks, projekta izpildītājs.

<sup>3)</sup> Salīdz., piemēram, kādas privātmājas portālu Pirnā (1540. g.). — G. Dehio. Geschichte d. deutschen Kunst, III, 264 (25 att.).

bumu, bet no otras puses, atbaida, atstumj ar draudīgo fantastikas un dinamikas sablīvējumu.

Šī manierisma celtniecībai tik raksturīgā koncepcija atrada atspulgu arī dažos Rīgas portālos<sup>1)</sup>. Agrākais no vēl palikušajiem jaunā stila paraugiem ir tā saucāmais «Ūlenbroka portāls», kas acīm redzot attiecas uz XVI gadsimteņa beigām (agrāk greznoja mājas fasādi Zirgu ielā Nr. 26, bet tagad atrodas sētā Jaunajā ielā 22.). (26. att.) Šeit var uzskatāmi novērot manierismam īpatnēju antitektonisku tendenci. Portāls atrodas sienā un tai pašā laikā ārpus sienas, līdz ar to tam ir tīri dekoratīva ierāmējuma no-



25. att. Privātmājas portāls Pirnā (Saksijā).



26. att. «Ūlenbroka portāls» Rīgā (pēc K. L. Bokslafa zīmējuma).

zīme. Vītņem izrotātie pilastrī atbalsta apaļloku, kas pārsviests pār ieeju: bet tie dara to it kā nejauši, uztverot arku tikai ar malām, to galvenā funkcija — atbalstīt dekoratīvās bumbas. No otras puses, arka ļoti šaura, turklāt vēl rustikas novājināta, bet uz tās gultas smaga plātne ar Ūlenbroka ģerboņiem.

Portālu dekoratīvajiem motīviem XVI gadsimteņa beigās un XVII gadsimteņa sākumā bieži piemīt dīvains, eksotisks raksturs, kas izteic vispārējo laikmeta tieksmi pēc brīnumainā un noslēpumainā. Šī laikmeta tieksme izpaužas piemēram modē ierīkot visādas

<sup>1)</sup> P. K a m p e. Vec-Rīgas portāli. 1932.

«Kunstkameras», tāpat arī kaislē lietāt mākslotu, pārspilētu izteiksmes veidu (evfuizms, gongorisms). Rīgā par šo kaisli pēc dīvainības liecina divi vecās pilsētas portāli. Pirmkārt, tā saucamais «Ziloņa» noliktavas portāls, kas atradās Teātra ielā 10, bet nojaukts 1906. gadā, un tam radniecīgais «Kamieļa» noliktavas portāls Vecpilsētā 3. (Jaunu namu ceļot tas pārvietots nama pagalma sienā). Te sevišķi stipri uzsverts pārblīvētais ierāmējums, kas smagi nokarājas virs ieejas. Plata arka (protams ar rustiku) balstās uz zemiem, nespēcīgiem pilastriem: uz tās nolikts masīvs klasisks antablementis, ko savukārt vainago ornamentāli ierāmēts ziloņa cilnis. Trijstūra laukumus aizpilda lieli rožu ziedi — laikmetam raksturīgais horror vacui.

Apskatītajos portālu paraugos ornamentāliem un figūrāliem izrotājumiem vēl pilnīgi plakans raksturs. Jo tālāk attīstās manierisms un jo stiprāk izjūtama baroka tuvošanās, jo vairāk rodas figūrālo motīvu un jo plastiskāka, trīsmērīgāka kļūst pati dekorācija. Arī ornāmentikā norisinās svarīga pārmaiņa. Pirmajā manierisma posmā zieda laikus pārdzīvo tā saucāma «kartuša» (Rollwerk), savdabīgs ornāmenta motīvs lertas veidā ar satītiem galiem, kas it kā imitē akmenī metalla apkaluma tehniku. Bet ap 1600. g. ziemeļu Eiropas ornāmentikā iesākas pakāpeniska un ļoti īpatnēja Rollwerk'a pārveidība: no ornāmenta izzūd visi veģetatīvie un ģeometriskie elementi un pārvēršas kaut kādos neizprotamos polipveidīgos tinumos un izaugumos, kam bieži pievienojas fantastiskas maskas. Ap 1610. gadu šis process jau vairāk vai mazāk noslēdzas: «Rollwerk» pārveidojas tā saucamajā Ohrmuschelwerk'a (ausskrimstalas ornāmentā)<sup>1)</sup>.

Rīgā šo vēlo manierisma pakāpi demonstrē daži XVII gadsimteņa portāli. Šurp attiecināms piemēram, greznais portāls Lielajā Monētu ielā 11. (27. att.). Te ļoti spilgti izteikta laikmetam īpatnējā tendence upurēt tektoniku ornāmenta labad. Pilastri sadalīti joslām vairākos laukumos, no kuņiem katru rotā maska vai



27. att. Portāls Rīgā  
(L. Monētu ielā).

<sup>1)</sup> W. Zülch. Entstehung des Ohrmuschelstiles. Heidelberg. 1932. H. Rudolph. Die Beziehungen der deutschen Plastik zum Ornamentstich. Berlin. 1935.

auss skrimstalas ornāments. Kapitēļi pārvērtušies dzegās: tie nenoslēdz pilastrus augšā, bet pāršķēļ tos vidū. Mākslinieka galvenais mērķis — uzirdināt virsmu, lai dabūtu dinamisku gaismas un ēnas rotaļu. Vēl bagātāks figūrāliem motīviem portāls, kas celts 1650. gadā Doma laukumā 7. (tagad Latvijas universitatē). Arī šeit pilastri saskaldīti atsevišķos laukumos, kas pārmaiņus gan tukši, gan izrotāti maskām; pie tam saskaņā ar iemīloto manierisma tradīciju pilastriem nākas izpildīt divkāršu funkciju: būt par arkas balstu un atbalstīt hermas, uz kuřām gulstās horizontālais antablements. Maskas rotā nevien pilastrus, bet arī archivoltu, spārnotas eņģeļu galviņas aizpilda trīsstūrus, virs augšējās dzegas centrā novietots Kristus krūšu tēls, bet stūros — pusgulošas eņģeļu figūras.

Vispārīgi, spriežot pēc Broces zīmējumiem, pēc seniem Rīgas attēlojumiem un aprakstiem, jādomā, ka tai laikā pilsēta nevarēja lepoties ar sevišķi lielu laicīgās celtniecības dažādību vai augstu māksliniecisku kvalitāti. Katrā ziņā Rīgu tālu pārspēja, piemēram, Danciga ar bagātu un stilistiski smalku privātmāju izstrādājumu. Bet vienu privātmājas elementu Rīga nenoliedzami bija kaislīgi iemīlējusi, un te tās mākslinieki apliecināja kā lielu asprātību, tā arī tehnisku gatavību. Es domāju tieši par portālu mākslu, kas manierisma laikmeta un agrā baroka Rīgā bija tikpat populāra kā Lībekā. Tādējādi Rīgas un Lībekas senās savstarpējās simpatijas nebija zaudējušas savu nozīmi līdz pat XVII gadsimtenim. Un tiešām, ja mēs sāktu meklēt stilistiskus pirmavotus apskatītajiem Rīgas portāliem, tad analogijas mēs atrastu pa daļai Brēmenē, pa daļai Rostokā, bet visvairāk Lībekā, kur Nīderlandes manieristu ietekmē izveidojas sevišķi plaša vēriena portāla stils (salīdz., piemēram, tā saucamo «Füchtingshof» Lībekā).<sup>1)</sup> No Lībekas šis stils acīm redzot arī nokļuva Rīgā. Bet ja Danciga bija Melngalvju nama fasādes iedvesmotāja, un Lībeka stipri ietekmēja Rīgas portālu raksturu<sup>2)</sup>, tad tomēr šie mākslas centri nekādā ziņā nebija vienīgie Rīgas laicīgās celtniecības pirmavoti tai laikā. Nenoliedzamus mākslas sakarus Rīga uzturēja arī ar Dienvidvāciju. Diemžēl, līdz mums nav nonācis neviens piemineklis, kas varētu uzskatāmi liecināt par šiem sakariem. Par tiem var tikai minēt, spriežot pēc seniem tagad iznīcināto Rīgas laicīgās celtniecības pieminekļu attēliem. Piemēram, bijušās L. Ģildes fasāde, ko iznīcinājusi jaunāko

<sup>1)</sup> Lübke-Haupt. Geschichte der Renaissance in Deutschland, II, 172 att.

<sup>2)</sup> Pie Lībekas skolas laikam jāattiecina vēl viens laicīgās dekoratīvās mākslas piemineklis tai nozarē, kas ar savu kompozīcijas uzdevumu radniecīga portālam, un proti — kamīns bijušās L. Ģildes t. s. «Līgavas istabā», kas darināts 1633. g. (C. von Löwis of Menar. Die städtische Profanarchitektur in Riga. Lübeck, 1892, 5 att.). Šal., piem., A. Eversa jaunākā darbus Lībekas rātsnamā.

laiku restaurācija, pauž stila analogijas ar Nirnbergas tirdzniecības arhitektūras koncepciju, tāpat kā daži Rīgas XVII gadsimteņa pirmās puses apcietinājumu vārti stipri atgādina kareivīgi uzpūtīgo un sablīvēto dienvidvācu manierisma stilu. Šai ziņā, piemēram, stilistiskas paralēles t. s. Smilšu vārtiem<sup>1)</sup> jāmeklē Tībingas pils vārtos vai Plasenburgas Arsenāla portālā.

## 2. Tēlniecība.

Portālu kompozīcija un dekorācija dod dabisku pāreju pie tēlniecības nozares, kas visbagātāka pieminekļiem un vislabāk noder, lai novērotu sarežģītus stilistiskus procesus, kuŗi norisinās Latvijas mākslā baroka laikmetā. Tēlniecības analīze atļauj nevien papildināt to vēsturisko stilu ietekmju ainu, ko ieguvām no arhitektūras, bet arī konsekventāk izsekot šo stilu rustikālīzācijas posmiem, dziļāk ieskatīties šejienes stilistisko tradīciju īpatnībās, kas aktīvi piedalījās Latvijas baroka izveidošanā.

Vispirms jāpatur vērā, ka šeit jārunā gandrīz vienīgi par baznīcas tēlniecību. Tālāk — skaidri manāma robeža iedala šīs baznīcas tēlniecības pieminekļus divās atsevišķās grupās: pie vienas grupas pieder pieminekļi, kas saistās ar mirušo kultu, visādā veida kapakmeņi, kapa pieminekļi, epitafijas un t. t., pie otras — baznīcas iekārta šā vārda plašajā nozīmē, priekšmeti, kas domāti dievkalpojuma un baznīcas izgreznošanai — altāri, kanceles, luktas un t. t. Atšķirība starp šīm divām grupām izpaužas vispirms materiālā: kapa pieminekļi veidoti parasti akmenī, altāri un kanceles griezti kokā. Bet ar materiālu savukārt saistās vēl viens svarīgs kontrasts. Akmeņkaļa darbs koncentrējās pilsētās (galvenā kārtā Rīgā) un atradās gandrīz vienīgi vācu amatu pārziņā. Tiesa gan, šo amatu locekļu skaitā varēja iekļūt arī latviešu amatnieki, tomēr noteicēji neapšaubāmi bija vācu meistari. Turpretī namdaŗa un galdnieka darbs, tāpat kokgriezums bija galvenā kārtā latviešu amatnieku speciālītāte, tas bija izaudzis no zemnieku tradīcijām, to piekopā nevien Rīgā, bet arī uz laukiem. Vesela rinda literāru liecību (pie tām mēs vēl atgriezīsimies) vienprātīgi atzīmē latviešu kokgriezēju oriģinālo un lielo prasmi. Pat Rīgā namdaŗa un galdnieka amats ilgu laiku atradās latviešu rokās, un tā nav nejaušība, ka vācu galdnieku apvienošanās īstā amata organizācijā notika ti-

<sup>1)</sup> Celti 1639. gadā, nojaukti XIX gadsimteņa vidū (sargu statujas uzglabājušās t. s. M. Ģildē).

kai 1731. gadā.<sup>1)</sup> No šā salīdzinājuma kļūst skaidrs, ka arī stila ziņā šo divu grupu starpā jābūt zināmai atšķirībai. Protams, kā vienā, tā otrā grupā lielākā vai mazākā mērā jāizpaužas lokālas vides iedarbībai, šejienes tehniskām un garīgām tradīcijām. Bet kamēr pirmās grupas darbiem bieži piemīt zināma mietpilsoniska un diletantiska nokrāsa, otrās grupas darbus raksturo īstas tautiskas, zemnieku mākslas pazīmes, «ārpuslaika» primitīva elementi.

Iesāksim ar pirmās grupas īsu apskatu, kas arī pamatīgāk izpētīta<sup>2)</sup>, lai vēlāk sīkāk pakavētos pie mazāk pazīstamiem, bet svarīgākiem otrās grupas pieminekļiem.

Visi pirmās grupas pieminekļi attiecas uz baznīcu iekšējo iekārtu. Vienīgais izņēmums — divas statujas, kas grezno nišas Rīgas Jāņa baznīcas mugurfasādē: labajā nišā — «Salome», kreisajā — «Jānis Kristītājs» (pēdējais tēls bija stipri sadrupis un 1892. gadā aizstāts ar atdarinājumu).

Bija izteiktas domas, ka statujas veidojuši dažādi meistari<sup>3)</sup>. Bet jāšaubās, vai šāds uzskats pareizs. Dažas atšķirības statuju formu izveidojumā izskaidrojamas ar dažādo stāvokli, kādā statujas uzglabājušās, un arī ar to, ka vienā gadījumā ir runa par kailu vīriera, otrā — par drapētu sievietes figūru. Bet pēc būtības abu statuju stils vienāds (salīdz. īpaši frizūras veidu ar sprogām uz pleciem), un tas tieši nav attīstītā, bet agrā baroka, pareizāki manierisma stils, kuŗā ziemeļu gotikas atliekas savijas ar neapšaubāmām italiešu un nīderlandiešu ietekmēm. Ja arī statuju izgatavošana nesekoja tieši celtnes nobeigšanai, tad tomēr tās radušās ne vēlāk par XVII gadsimteņa pirmo ceturksni. Pats baznīcas vai pils fasādes izrotājuma princips statujām nišās, un turklāt nevis tās apakšējos, bet augšējos stāvos, gūst Ziemeļeiropā sevišķu popularitāti tieši XVI gadsimteņa beigās. Kā uz radniecīgām paralēlēm var, piemēram, aizrādīt uz Minchenes Miķeļa baznīcas fasādi, kas uzcelta laikā no 1582. līdz 1597. gadam, piedaloties italiešu meistariem, vai uz dažādu dāņu baznīcu un piļu fasādēm, kuŗas darinājuši XVII gadsimteņa sākumā galvenā kārtā nīderlandiešu meistari (Frederiksborga, Rozenborga, Kristiāņa IV kapella Roskildē un t. l.). Kas attiecas uz Rīgas statuju motīviem un pozēm, tad ļoti iespējams, ka tās aizgūtas no kādiem grafiskiem paraugiem — ļoti populārs paņēmieni tieši agrā baroka laikmetā. Rīgas statuju tipos

<sup>1)</sup> E. Aidnik. Chronik des löblichen Amtes der zünftigen Zimmerleute und Baumeister zu Riga. 1932.

<sup>2)</sup> H. Loeffler. Die Grabsteine, Grabmäler und Epitaphien in den Kirchen Alt-Livlands. Riga. 1929.

<sup>3)</sup> P. K a m p e. Jāņa baznīca Rīgā (Latv. Konversāc. Vārdnīca). «Senatne un māksla», 1936., IV.

un formās neapstrīdāma, no vienas puses, italiešu, var pat vēl precīzāk izteikties — Ziemeļitalijas pieskaņa. Salomes savdabīgājam matu sakārtojumam ar matu cekulu uz pieres un gaŗām cirtām uz pleciem, tās tērpam ar kailām rokām un šķērsu kroku uz atbalstošās kājas ir sakars ar kautkādiem Venecijas pirmveidiem. No otrās puses, Jāņa Kristītāja ekspresīvajā pozē blakus Venecijas ietekmei izpaužas neapšaubāma atkarība no nīderlandiešu manieristu stila.<sup>1)</sup> Pie tam, protams, jāpatur vērā, ka visi aizguvumi no Rietumeiropas ir stipri pārveidoti un deformēti Rīgas akmeņkaļa rokās. Kas bijis šo statuju autors, mēs nezīnām, bet ļoti iespējams, ka tas bijis latvietis, jo Jāņa baznīca piederēja latviešu draudzei, bet ģīldēs tai laikā bija ne mazums latviešu amatnieku.

Tomēr jāšaubās, vai Jāņa baznīcas statujām bijis daudz analogiju toreizējā Rīgā un vai Rīgā vispār bijusi bagāta ar ārējo skulptūru. Kā svešzemju, tā šejienes akmeņkaļu galvenais darbības lauks bija kapa pieminekļu tēlniecība, kas, sākot ar XVI gadsimteņa vidu, pārdzīvo jaunu uzplaukuma posmu. Manierisma laikmeta baznīcas mākslai raksturīga tēlniecības un glezniecības savstarpējā tuvošanās sacerē un paņēmienu, un varbūt vēl lielākā mērā — atsevišķu baznīcas iekārtas tipu sajaukums, saplūdums. Piemēram, kapeņu formas tuvojas epitafijas formām, izzūd skaidrā robeža starp kapeņiem un altāriem, altāriem un ciborijām, epitafijām un kamīniem un t. l. Ziemeļeiropā visu XVI gadsimteni, dažreiz pat pa daļai XVII gadsimtenī uzglabājas seno, viduslaiku kapeņu (piemēram, «tumbas») un kapa plāksnes tipu tradīcijas. Tomēr līdztekus, dažreiz savienojoties ar veciem veidiem, dažreiz nobīdot tos pie malas, veidojas vairākas jaunas kapeņu plastikas formas.

Pirmie ierosinājumi šim jaunajam kapeņu veidam nāk no Itālijas. Pamatus jaunajai kapeņu pieminekļa schēmai lika vēl 1507. gadā Florences tēlnieks Andrea Sansovino kardināla Askānio Sforcas kapeņē (S. Maria del Popolo baznīcā Romā). Atšķirība no renesanses laikmetā iemīļotā kapeņu tipa tā, ka tagad kompozīcija neaprobežojas ar nišu sienā, bet tā ir vesela patstāvīga uzbūve romiešu triumfa arkas veidā trim ailām, pakāji, augšējo noslēgumu un vairākām statujām. Turklāt mainījies mirušā stāvoklis: viņš vairs negul kā agrāk horizontāli izstieptā, mierīgā pozē, bet līdzīgi etrusku sarkofaģiem pagriežas pret skatītāju, atbalsta galvu uz rokas, it kā to

<sup>1)</sup> Salīdz. Jakopo Sansovino bronzas statuēti «Kristus pie staba» — Senatne un māksla, 1936., III, 121. lp.

<sup>1)</sup> Salīdz. Adriāna de Vrīza statujas, kas rotā mausoleju Štadhagenas baznīcā. Manieristu tēlniecībā ļoti izplatītais sakrustoto kāju motīvs pie sēdošām statujām pilnīgi izzūd XVII gadsimteņa vidū.

traucētu nemierīgi sapņi. No Itālijas jaunais kapenes tips iespiežas ziemeļos, vispirms Nīderlandē. Kornelisa Florisa un viņa daudzo sekotāju mākslā notiek savdabīga itāliešu schēmas kapenes sakušana ar gotiskām altāra un ciborija tradīcijām: kapenes kompozīcija izaug uz augšu vairākos stāvos, papildinās jauniem figūrāliem un dekoratīviem motīviem, mirušā tēls nokāpj no nāves cisām un, ceļos nokritis, lūdzas altāra vai krucifiksa priekšā (Prūsijas hercogu kapenes Kaņālauču katedrālē). Bet Eiropas ziemeļos XVI. gadsimtenā otrā pusē izveidojas arī jauna epitāfijas forma — viens no populārākiem baznīcas iekārtas veidiem manierisma laikmetā. Un tiešām, manierisma stila pamattendences visspilgtāko iemiesojumu atrod uzkārtajā epitāfijā: pirmkārt, absolūtais slodzes pārsvars pār balstu, otrkārt, pilnīgs tektonisko elementu sairums ornāmentālajā dināmikā.

Acīm redzot Latvijā šīs jaunās kapu skulptūras formas iekļūst pa diviem galvenajiem ceļiem: no Nīderlandes caur Ziemeļvāciju un no Itālijas caur Poliju. Vismazāk izplatīts Latvijā monumentālā kapa pieminekļa tips. Šai laukā senās viduslaiku tradīcijas izrādījās spēcīgākās par jaunām stilistiskām ieskaņām. Kā raksturīgs šā gotiskā kapa pieminekļa tipa paraugs mināma pēdējā Rīgas virsbīskapa, Brandenburgas markgrāfa Vilhelma «tumba», kas atrodas Rīgas Doma baznīcas ziemeļu šķērsjomā (Virsbīskaps Vilhelms miris 1563. gadā). Virsbīskapa gulošā figūra, mitra un ornāts, krusts un zizlis — visi šie kompozīcijas elementi atspulgo gotisko kapa pieminekļu Rietumeiropas schēmu. Bet Rīgas akmeņkaļa rokās tie pārdzīvoja stipru rustikalizāciju un archaizāciju. Virsbīskapa tēls nav izcirsts virs tumbas plāksnes, bet pašā tumbā, iedobta cilņa veidā; turklāt tam pilnīgi trūkst plastiskas ķermenības un piemīt lineārā ornāmenta raksturs. Par gotisko tradīciju neatlaidību Rīgas kapa schēmā liecina birģermeistara N. Ekes (miris 1623. gadā) kapene Rīgas Doma baznīcā, virsbīskapa tumbas tuvumā, diemžēl, stipri restaurēta. Pretēji savam vēlam datumam šī kapene arī ieturēta gotiskas tumbas tipā. Vienīgā piekāpšanās progresīvāko Eiropas virzienu priekšā ir plastisks, noapaļots mirušā statujas izstrādājums.

Turpretī Rietumeiropā vispopulārākais sienas kapa tips Latvijā reprezentēts tikai ar vienu paraugu — bīskapa Patricija Nidecka kapa pieminekli Cēsu Jāņa baznīcā (bīskaps miris 1588. g.). (28. att.). Pieminekļa pakāje sadalīta pieciem pilastriem; virs pakājes — četrstūrainā, horizontāli izstiepta niša, kuņā novietota gulošā bīskapa figūra, virs nišas — smaga dzega, kas gulstās uz kon-

solēm un atbalsta plāksni ar bīskapa ģerboni starp volūtām. Nidecka kapa pieminekļa tāls pirmveids neapšaubāmi ir jau minētais Andrea Sansovino darbs. Ar italiešu tēlnieku starpniecību šis kapa pieminekļa tips nokļuva Polijā, kur arī bija plaši izplatīts XVI gadsimta otrā pusē (sevišķi Krakovā). No turienes kontrreformācijas vilnis atnesa to Latvijā, bet, saprotams, jau stipri pārveidotu. Starp Krakovas kapenēm var atrast ne mazums stilistisku analogiju Nidecka piemineklim (29. att.), sākot ar archaisko bīskapa Jāņa



28. att. Bīskapa P. Nidecka kapa piemineklis (Jāņa baznīcā, Cēsis).



29. att. Bīskapa F. Padnievska kapa piemineklis (Krakovas katedrālē).

Konarska kapeni un Tarnovska ģimenes kapeni un beidzot ar kompozīcijā sevišķi tuvu bīskapa Filipa Padnievska kapeni (celta 1572. gadā).<sup>1)</sup>

Tomēr Nidecka kapenē dužas acīs daži savdabīgi novirzījumi no Rietumeiropas schēmas. Nevien horizontālu sadalījumu pārsvars, nevien dekoratīvā ietēra lielāka vienkāršība un plakanāks raksturs, bet it sevišķi citāds mirušā stāvoklis: līdzīgi Padnievska statujai viņš guļ uz sāniem, bet tai pašā laikā guļas plakne pacelta stateniski. Šis archaiskais paņēmieni pārvērš apaļo statuju plakanā

<sup>1)</sup> A. Lautenbach. Die Renaissance in Krakau. München. 1911.

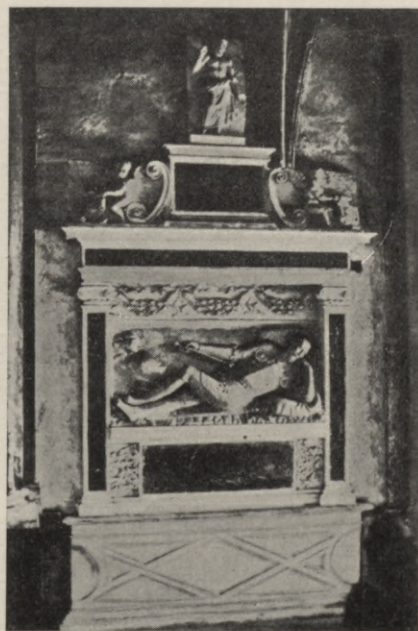


30. att. G. Rozena kapa plāksne (Liel-Straupes baznīcā).

cilnī, gandrīz apveida zīmējumā, bet līdz ar to no sienas kapenes aizgūtais nišas motīvs pilnīgi zaudē savu nozīmi, un to aizstāj senā grīdas plāksnes schēma. Pilnīgi skaidrs, ka šeit mēs sastopamies nevis ar tīra Rietumeiropas stila darbu, bet ar tā transformāciju tautas mākslas tradīciju garā.

Vēl spilgtāku un oriģinālāku šīs transformācijas attīstības pakāpi demonstrē Georga Rozena kapa plāksne Liel-Straupes baznīcā (Georgs Rozens miris 1590. gadā), ko darinājis kāds izcils šejienes meistars (30. att.). Bez šaubām arī šeit kompozīcijas pamati jāmeklē poļu prototipos. To pierāda salīdzinājums ar P. Boratinska kapeni (arī Krakovas katedrālē) (31. att.). Te tā pati poze: galva atbalstās uz rokas, un viena kāja pārņemta par otru (tikai spilvena vietā zem Rozena galvas un krūtīm paklāts kaut kas līdzīgs segai ar bārksīm). Tomēr svarīga atšķirība tā, ka Boratinska piemineklis pieder pie sienu kapenes tipa un tādēļ mirušā figūra attēlota vairāk no sāniem, kamēr Rozena tēls sacerēts līmeniskā stāvoklī, it kā tas būtu uzlikts uz tumbas augšējās plātnes. Tādā kārtā rakursam no sāniem pievienojas otrs redzes punkts no augšas, figūra pieplacināta uz plaknes, no plastiskas masas gandrīz pārveidojas lineārā zīmējumā. Mūsu priekšā — visai uzskatāms vēsturiskā stila rustikalizācijas piemērs, kas liecina par ļoti spēcīgām lokālas mākslas tradīcijām.

Rozena piemineklis dod dabisku pāreju pie otrā, Latvijā daudz vairāk izplatītā kapenes veida — pie kapakmens tipa. Šī pieminekļu grupa sevišķi interesanta tai ziņā, ka tā ļoti precīzi novelk



31. att. P. Boratinska kapene (Krakovas katedrālē).

Ka mēs šeit sastopam nevis nejaūšu vēsturiskā stila sakropļojumu, bet vispārīgu stila evolūcijas procesu, par to liecina citi tā paša tipa un tā paša laika pieminekļi, kur ir pilnīgi analogs problēmas atrisinājums — piemēram, Annas Všovovces (mirusi 1591. gadā) kapene Cēsu Jāņa baznīcā, ko redzējis un uzzīmējis Broce.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> J. C. Brotze. Livonica, II, 218.

iesākuma un noslēguma robežu laikmetam, ko mēs izdalijām kā manierisma vai agrā baroka stilu. Spriežot pēc kapakmeņu liecībām, laikmeta iesākuma robeža meklējama ap 1560. gadu. Taisni ap šo laiku kapakmens koncepcijā sākas svarīgs sociāls un stilistisks lūzums. Garīgo personu ģimetni, viduslaiku kapa pieminekli visbiežāk sastopamo temātu, tagad aizstāj aristokrāta, muižnieka portreja; attēlojumā tiek pasvītota ne tik daudz vispārīga reliģiozā noskaņa, cik mirušā individuālā slava un viņa nopelni; palielinās uzrakstu skaits (bieži uz atsevišķām kartušām), parādās ģerboņi un emblēmas; arī no formālās puses viduslaiku schēma pārdzīvo pilnīgu atjaunošanu: mainās ierāmējuma forma, apveida zīmējuma vietu ieņem aizvien plastiskāks cilnis.

Diemžēl, Latvijā nav uzglabājies neviens agrāks jaunās kapa pieminekļa formas paraugs, kas dotu iespēju izsekot lūzuma procesam. Tādēļ kā piemēru nākas izmantot radniecīga tipa igauņu pieminekli — B. Drolshagena kapakmeni no Paides baznīcas Igaunijā (ap 1555. g.)<sup>1)</sup> — kur jauni paņēmieni un motīvi vēl jauucas ar gotiskām atliekām. Pie šīm atliekām, piemēram, jāattiecina pats mirušā figūras attēls ļoti plakanā cilnī, tāpat četri evaņģelistu simboli stūros. Par jaunu motīvu jāuzskata galvaskauss pie mirušā kājām un spilvena trūkums pie viņa pagalvja, kas beidzot atļauj atrisināt konfliktu starp mirušā guļus pozi un kapaplāksnes vertikālo stāvokli, konfliktu, kas gotiskajā kapa pieminekli nav novēršams. Tik pat skaidri jaunā tendence izpaužas ierāmējumā, kur svarīga nozīme pieder nelaiķa ģerboņiem un kur uzraksts neaptver visu rāmi, bet koncentrējas augšējā un apakšējā malā un turklāt nav izpildīts gotiskiem burtiem, bet romiešu alfabētā.

Turpmākā attīstībā mirušā ģimetne aizvien vairāk individuālizējas, stāsts kļūst drāmatiski spraigāks, bet līdzās pieaug arī cilņa plastiskais modelējums. Tiesa gan, frontāls mirušā attēls vēl aizvien ļoti populārs. Bet blakus tam parādās pilnīgi jauni kompozīcijas varianti. Piemēram, mirušais attēlots uz ceļiem lūdzēja pozē (pie šā tipa pieder divi sevišķi izcili Kurzemes kapa pieminekļu paraugi — 1589. g. Salomona Heninga kapakmens Vānes baznīcā un 1595. g. Gotharda Eferna kapaplāksne Neretas baznīcā). Dažreiz kapakmens attēlā ietilpst arī pats mirušā pielūgšanas objekts—Krucifikss (Dītricha Grothusa kapakmens Bauskas baznīcā, 1599. gadā; salīdz. arī P. Vinka kapakmeni Griezes baznīcā, 1635. g.). Vai arī nelaiķis attēlots kopā ar savu sievu (šāda tipa sevišķi interesants paraugs ir 1600. g. Georga Firksa kapakmens Nurmuižas baz-

<sup>1)</sup> H. Loeffler. Die Grabsteine, 27 att. (pēc šifergriezuma).

nīcā, kur starp mirušā un viņa sievas galvām, stilizētu mākoņu vai-  
 ņagā, parādās Kristus Svētītāja krūšu tēls). Ļoti reti uz kapakmens  
 attēliem sastopama atsevišķa sievietes figūra. Kā īpatnējs izņē-  
 mums šai ziņā minams Annas Dorotejas Tīzenhauzenes kapakmens  
 Dobeles baznīcā (1648. gadā), viens no visvēlākiem šīs kapa pie-  
 minekļu grupas paraugiem, kur mirušā attē-  
 lota starp saviem di-  
 viem bērniem, meiteni  
 un zēnu.

Ja pirmie jaunās  
 kapakmens schēmas  
 simptomi, kā mēs atzi-  
 mējam, attiecināmi ap-  
 mēram uz 1550—60.  
 g., bet tās ziedu laiki  
 uz XVI gadsimteņa be-  
 gām un XVII gadsim-  
 teņa sākumu, tad kopš  
 XVII gadsimteņa vidus  
 iesākās ātrs un neaptur-  
 rams šā kapa piemi-  
 nekļa veida pagrimums,  
 pilnīgā saskaņā ar mū-  
 su konstatētajiem vis-  
 pārīgajiem baroka stila  
 posmiem.

Sevišķi plašu popu-  
 lāritāti kapakmens for-  
 ma sasniedz Kurzemē.  
 Starp daudziem Kurze-  
 mes muižnieku kapak-  
 meņiem var atdalīt ne-  
 lielu pieminekļu grupu,  
 ko laikam darinājuši  
 svešzemju meistari.

Šeit attiecināms jau minētais S. Heninga kapakmens un it sevišķi  
 visizcilākais šāda veida darbs Latvijā — Gotharda Eferna plāksne  
 Neretas baznīcā (32. att.). Kurzemes burggrāfs Vilhelms Eferns vel-  
 tēja to savam dēlam studentam, kas noslika 18 gadu vecumā. Šī  
 kapa plāksne ir ļoti spilgts agrā ziemeļu manierisma paraugs. Pie-  
 minekļa kompozīcija pilna italiešu klasiskā stila atmiņu — pilastru



32. att. G. Eferna plāksne Neretas baznīcā.

formā, nišās ar gliemežvākiem un serāfīmu galvās. Bet līdz ar to nav šaubu, ka autors (varbūt kāds meistars no Dancigas) ir pamatīgi studējis nīderlandiešu manieristus. Par to runā kartušas, obeliski, maskas, konsoles; bet sevišķi skaidri uz to norāda īsts nīderlandiešu klusās dabas motīvs pie lūdzēja kājām — grāmata, cepure ar plīvuri, ādas spilvens ar auklām. Ka mūsu priekšā ārzemju meistara darbs, par to liecina arī Gotharda Eferna plāksnes salīdzinājums, vispirms, ar iepretim novietoto Vilhelma Eferna plāksni un



33. att. Neretas baznīcas dibināšanas plāksne.



34. A. D. Tizenhauzenes plāksne (Dobeles baznīcā).

vēl vairāk, ar plāksni virs baznīcas ieejas, kur atzīmēts baznīcas celšanas gads (1593. g.) (33. att.). G. Eferna plāksnes cilnis, tik noņemts un līdz ar to maigs, modelējumā un iekšējā zīmējumā tik bagāts, tur pārvērties plakanā apveida zīmējumā, ornamentējies: tie paši kolonnu un ģerboņu motīvi zaudējuši mēroga un samēru vienību un ārkārtīgi vienkāršojušies.

Tomēr šādi progresīvā Rietumeiropas stila darbi ir izņēmumi vispārējā Kurzemes kapakmeņu masā. Pieminekļu lielākā daļa darināta vienkāršotā provinces stilā, ar mazliet izplūdušām formām un galveno uzsvāru virsmas ornamentācijā (jau minētais G. Firksa

kapakmens noder kā tipisks paraugs). Šo pieminekļu lielā stilistiskā radniecība liek domāt, ka te bijusi lokālā akmeņkaļu darbnīca, kas pagatavojusi kapakmeņus Kurzemes baznīcām. Kā šāda darbnīca tiešām pastāvējusi, apliecina arī aizvien pieaugošais izpildījuma archaisms. Šai ziņā sevišķi pamācīga Annas D. Tīzenhauzenes plāksne (34. att.), kur vēsturiskā stila rustikālizācija izpaužas sevišķi konsekventi: rokās, kas nav saliktas kā parasti lūgšanas žestā, bet savijās pirkstiem, taisnā, paralēlā krokojumā, galvenās un sāņu figūru dažādajā līmenī, bet visvairāk pašā «iedobtā» cilņa teknikā un archaiskajā horror vacui, kas spiež aizpildīt uzrakstiem visu brīvo plāksnes laukumu. No vēsturiskā stila viedokļa Tīzenhauzenes kapakmens nenoliedzami pauž panikumu, paņēmienu vienkāršojumu, bet līdz ar to ar savas primitīvās stilistiskās koncepcijas viengabalainību tas noteikti pārspēj Firksa kapakmeni, kuŗa pamatā ir svešu, vēsturisku motīvu atdarinājums. Tautas tradīciju gars A. Tīzenhauzenes plāksnē ir stiprāks par atdarināšanas tendenci.

Īsāku, kaut arī ļoti spilgtu uzplaukumu pārdzīvo Latvijā trešais kapa tēlniecības veids — epitafija. Izskaidrojums meklējams laikam apstākļi, ka Latvijas viduslaiku tēlniecībai epitafijas forma bija palikusi gluži sveša. Toties jaunā epitafijas koncepcija Latvijā ieradās ar lielu novēlojumu, tikai XVI gadsimteņa beigās, nav laidusi tur dziļas saknes un pēc īsa uzplaukuma (apmēram līdz 1620. gadam) ātri novīta, lai atkal atdzimtu tikai XVII gadsimteņa otrā pusē, bet jau attīstītā baroka formās. Kā jau norādīju, manierisma stilam epitafijas forma visai raksturīga. Vispirms ar savu jaukto ģenezi: akmeņkaļa un kokgriezēja tehnika, tēlnieka un gleznotāja paņēmienu, altāra un kapaplāksnes kompozīcija saplūst epitafijā ornāmentāli tektoniskā organismā, jaunā pakārtā sienas izrotājuma problēmā. Tam vēl jāpievieno epitafijas tendence pēc polichromijas un īpatnējs pretstats starp kopējā silueta lielo mērogu un sīku, sadrumstalotu atsevišķo dekoratīvo elementu traucējumu.

Agrākais no epitafijas paraugiem, kas uzglabājies Latvijā, ir akmens plāksne, kas novietota virs Rīgas Doma baznīcas krustejas austrumu portāla. Epitafijas centrā attēlots Krustā sistais, pie viņa kājām — mirušais bruņinieka tērpā lūgšanā nometies uz ceļiem; fonā — pilsētas ainava un stilizēti mākoņu aplīši. Neimanis attiecina epitafiju uz XV gadsimta beigām<sup>1)</sup>. Kaut gan akmeņkaļa paņēmienu saskatāmas neapšaubāmas gotikas paliekas, tāds datē-

1) W. Neumann. Grundriss etc., 99 lp.

jums tomēr gluži nepieņemams. Vispirms jau mākoņu motīva dēļ: šāds ornamentāli glezniecisks mākoņu traktējums parādās cilnī ne agrāk par XVI gadsimteņa vidu. Bet galvenais iebildums pret tik agru datējumu ir pats attēlojuma temats, kas sastopams tēlniecībā tikai pēcrenesanses laikmetā. Tieši kontrreformācijas garam raksturīgs šis savdabīgais apvienojums: no vienas puses — viduslaiku dievbijības atdzimšana, no otras — no renesanses mantotais personības kults. Šos novērojumus pilnīgi apstiprina salīdzinājums ar Rietumeiropas epitafijām. Vistuvākas paralēles mēs atradīsim Ziemeļvācijas skulptūrā, kur visagrāk sāka izplatīties Nīderlandes manierisma ietekme un jaunā Kornelisa Florisa skolā izveidotā epitafijas schēma, — piemēram, ar 1588. gadu datētā H. Kamerarija epitafija Rostokas Jēkaba baznīcā<sup>1)</sup>. Rostokas epitafija tēlo to pašu centrālo krucifiksa pielūgšanas tematu, tikai tas paplašināts līdz veselai ģimētņu grupai, tādu pašu kalnainu ainavu ar pilsētu, tādus pašus spirālveidīgus mākoņus, tikai gleznainākā traktējumā. No Rīgas epitafijas to atšķir daudz bagātāks apmalis, kas konsekventi darināts, sekojot agrā manierisma schēmai — ar ovālu siluetu, ar kolonniņām uz maskveidīgām konsolēm, ar predellām apakšā un kartušu ierāmējumu sānos un augšā. Šis salīdzinājums liek domāt, ka archaiskā Rīgas epitafija radusies mazliet agrāk, XVI gadsimteņa septiņdesmitajos un varbūt pat sešdesmitajos gados, bet tās autoru meklēt Rīgas akmeņkaļu vidū. Tā tad jau šai laikā jaunā stila ieskaņas sasniedz Rīgas tēlnieku darbnīcas, bet vēl tikai kā vājas atbalsis.

Tikai ap 1600. gadu jaunā epitafijas schēma galīgi nostiprinās Latvijā. Mākslinieciskā kvalitātē visizcilākais un apmēros vislielākais šā tipa piemineklis — Kaspara Tīzenhauzena (miris 1611. gadā) epitafija Rīgas Doma baznīcā<sup>2)</sup>. Tīzenhauzena pieminekli atspoguļojas visas tipiskās īpatnības, kas raksturo manierisma laikmeta epitafiju — ovālais siluets, kas laupa epitafijai tektonisko atbalstu un pārvērš to pakārtā sienas izrotājumā; silueta trīsiedalījums kā stateniskā, tā līmeniskā virzienā; kompozīcijas sadrumstalojums daudzos sīkos dekoratīvos elementos; ornāmenta un raibas polichromijas pārpilnība; skulptūras apvienojums ar glezniecību. Centrālo vietu kompozīcijā ieņem glezna, kur attēlots uz ceļiem nometies ziedotājs pie Krustā sistā kājām. Kolonnas, kas ietver gleznu, divkāršotas pilastriem; gar malām, nišās — tikumu statujas. Epitafijas augšdaļā, kas komponēta līdzīgi altārim, cen-

<sup>1)</sup> Senatne un māksla, 1936., III, 119. lp.

<sup>2)</sup> W. Neumann. Der Dom zu St. Marien, att. 74.

trālā vieta piešķirta «Augšāmcelsšanās» cilnim starp divām hermām. Uz augšu šaurāku, kāpņveidīgu epitafijas siluetu ietver volūtas un noslēdz Fides statuja uz trīsstūra zelmiņa. Apakšējā, arī sašaurinātā epitafijas daļa sacerēta altārpredellas veidā un aizpildīta uzrakstiem starp konsolēm. Drošā kompozīcija, ornāmentu dažādība un smalkais tēlnieka darbs liek domāt, ka epitafijas autors bijis kāds ārzemju meistars (visdrīzāk no Rostokas vai Lībekas). Kompozīcijā vienkāršāku (ar stipri uzsvertu vertikālu stiepmu — gotikas atspulgu) F. Ringenberga epitafiju Pēterā baznīcā (1611. g.) H. Leflers grib piedēvēt tam pašam meistaram.

Tomēr šai laikā epitafijas mākslu kultivē ne vien svešzemju meistari, bet arī šejienes akmeņkaļu darbnīcas. Uzglabājušas pat ziņas par kādu meistarū, Bērendu Bodekeru, kas darinājis divas Rīgas epitafijas: 1604. gadā Jāņa Ģildes dāvāto epitafiju Doma baznīcā un T. Rīgemaņa epitafiju (1605. g.) turpat. Abas tās ar savu kompozīciju piesienas Tīzenhauzena epitafijas schēmai, bet izpildījumā daudz rupjākas un paviršākas. Daudz interesantāka viena no nedaudzām epitafijām, kas no šā laika uzglabājušās uz laukiem — Filipa Drachenfelsa epitafija Dobeles baznīcā (35. att.). Drachenfelss nomira 1600. gadā; tomēr epitafijas iesvētīšana, kā to liecina stila pazīmes, diez vai notikusi pirms 1610. gada. Epitafijas kompozīcija neapšaubāmi radniecīga Tīzenhauzena piemiņeklīm: vispārējā siluetā, trīs iedalījumu schēmā, ģerboņos, volūtās un hermās, pat augšējā noslēgumā (statuja, kas vainagoja epitafijas zelmini, nav uzglabājusies). Un tomēr mūsu priekšā gluži citāda stilistiska koncepcija. Salīdzinot epitafijas, gribētos sevišķi izvirzīt trīs momentus. Pirmkārt, Drachenfelsa epitafijā nav gleznojumu, te daudz lielāka nozīme piešķirta uzrakstiem (viss centrālais laukums aizpildīts ar mirušā dzīves aprakstu). Tādēļ visā



35. att. F. Drachenfelsa epitafija (Dobeles baznīcā).

kompozīcijā vairāk uzsvērts abstrakti ritmiskais raksturs. Otrkārt, masīvo hermu un ļoti smagās augšdaļas dēļ stipri izjūtams spiediens no augšas (šo īpatnējo kustību no augšas lejup vēl pastiprina augšējā cilņa kompozīcija — ar ļoti augstu apvārsni). Un beidzot treškārt, te polichromija pamatojas uz gluži citādiem principiem, nekā Tīzenhauzena epitafijā: ja tur smaguma centrs meklējams nokrāsu bagātībā un harmoniskajās pārejās, tad šeit polichromija pamatojas vispirms uz gaišo un tumšo plankumu kontrasta. Kas attiecas uz epitafijas izpildījumu, tad arī tas ļoti atšķiras no Tīzenhauzena epitafijas ar savu vienkāršāku un plašāku faktūru un plankanāku raksturu. Bet kas tās par stila īpatnībām, kas tik ļoti atšķir abas epitafijas un kā tās radušās? Nav šaubu, ka ļoti svarīgs stilu atšķirības faktors ir materiāla dažādība — tur akmens, šeit — koks. Tomēr tik pat svarīgs vēl kāds apstāklis. Tīzenhauzena pieminekli mēs sastopamies ar tīriem vēsturiskā stila elementiem. Turpretī, Drachenfelsa epitafijā tie ļoti stipri rustikālīzēti un pie tam tieši latviešu tautas tradīciju garā (savrupais ritms, slodzes pārsvars par balstu, gaišo un tumšo plankumu kontrasts). Tādēļ ir pamats domāt, ka Drachenfelsa epitafijas autors bijis šējienes meistars un varbūt kāds lauku amatnieks.

Daudzajām ar mirušo atceri saistītajām epitafijām, kas greznoja baznīcu iekšieni, var pretim nostatīt tikai vienu epitafiju, kas simbolizē laicīgus mērķus un novietota ārējā fasādē — es domāju par tā saucamo «Ekes cilni» (36. att.). Arī ar savu augsto mākslas vērtību Ekes epitafija ienem izcilu stāvokli — to nepārspilējot var nosaukt par ievērojamāko manierisma laikmeta pieminekli Latvijā. Vēl tagad šī epitafija grezno Rīgas birģermeistara Nikolaja Ekes 1592. gadā dibinātā atraitnes nama fasādi (L. Skārņu ielā 22). Cilņa plāksne ielikta apmalē no zvīņveidīgiem pilastriem un «Rollwerka», no augšas to noslēdz volūtas, kartuša ar spārnotu serāfīma galviņu un obelisks; no apakšas — kartuša ar ziedotāja ģerboni. Uz ierāmējuma zokeļa — uzraksts, kas veltīts N. Ekes piemiņai un datēts ar 1618. gadu. Ņemot vērā, ka Eke miris 1623. gadā, jāpieļauj, ka viņš pats bijis savas epitafijas dāvinātājs. Epitafijas cilnis tēlo grēcinieci pie Kristus kājām, pa kreisi — aizejošais farizējs ar pilnu naudas maku, fantastiski bagātā ērnotā tērpā, pa labi — uztrauktu apustuļu grupa, fonā — daudzstāvu celtnes stūris, kas tikko iezīmējas perspektīvas saīsinājumā. Cilnis darināts ar izcilu meistarību, tai schēmā, ko bija noteicis manierisma cilstēvs tēlniecībā Džovaņni da Bolonja, un kas pamatojas uz dziļuma illūzijas un virsmas dinamikas saskaņojuma. Cilņa autors pārvalda



36. att. «Ekes cilnis» Rīgā (L. Skārņu ielā, 22).

pilnībā visus iemīļotos manierisma paņēmienus — izstieptas figūras ar mazām rokām, lauztas krokas, bezķermenīgas un tai pašā laikā ekspresīvas formas. Pie tam duŗas acīs, cik daudz smalkāk darināts cilnis par pārslodzīto, drusku lempīgo apmali. Šeit skaidri izjūtams divu dažādo autoru darbs. Ierāmējumu laikam darinājis tepat kāds Rīgas meistars, bet cilnis pasūtīnāts ārzemēs. Ciļņa stilistiskās paralēles norāda uz Nīderlandes skolu. Iespējams, ka tā autors bijis Villems van der Mērs jaunākais (dēvēts par Bartu), kas no 1593. līdz 1622. gadam strādāja Dancigā un citās Ziemeļvācijas pilsētās.<sup>1)</sup>

Ap 1620. gadu epitafijas populāritāte Latvijā, kas tik ātri un plaši bija izplatījusies, pēkšņi izbeidzas. Tādēļ pēc Rīgas epitafijām nav iespējams izsekot tai īpatnējai ornāmenta evolūcijai no «Rollwerk» līdz «Ohrmuschel», kas Ziemeļeiropā norisinās tieši XVII gadsimteņa pirmajā ceturksnī. Auss skrimstalas ornāments acīm redzot vispār nav sastapis sevišķi lielas simpatijas Rīgā, kas drīzāk bija noskaņota klasicismam par labu, tāpat kā Rīgā neiesakņojās vēlajam manierismam visai radniecīgais rokoko stils. Kā Rīgas epitafijas vēstures pirmā posma novēlojīs noslēgums jāuzskata mācītāja Johanna Dollmana (miris 1656. gadā) bronzas epitafija Pēterā baznīcā, kur ierāmējumā lietāts Rīgai svešais vītās kolonnas un auss skrimstalas ornāmenta motīvs.

\* \* \*

Ja jau akmens kapa skulptūras laukā mēs varējām novērot blakus tīrā vēsturiskā stila paraugiem un tā Rīgas provinciālajām atspulgām nepārprotamu Rietumeiropas ietekmju lauzumu tautas mākslas koncepcijas garā, tad lauku baznīcu dekoratīvais ietērps, to skulptūra un glezniecība, to koka iekārta dod mums tiesību runāt par šā «rustikālīzācijas» procesa nākošo posmu, par pakāpenisku nacionāli latviskā dialekta rašanos baroka baznīcas mākslā. Pie tam jāpatur vērā šādi chronoloģiski dati. Lielākā kapu tēlniecības pieminekļu daļa, ar kuŗu mums nācās sastapties, pieder pie XVI gadsimteņa beigām un XVII gadsimteņa paša sākuma. Turpretī lauku baznīcās nav pilnīgi uzglabājies neviens vesels dekoratīvs ansamblis no tik agra laikmeta, un tikai ļoti nedaudzi atsevišķi baznīcu iekārtas fragmenti saistās ar XVII gadsimteņa sākumu un XVI gadsimteņa beigām. Bet galvenais lauku baznīcas mākslas uzplaukums Latvijā sākas ar XVII gadsimteņa četrdesmitajiem un piecdesmitajiem gadiem. Tomēr, iekams mēs pārejām pie

<sup>1)</sup> Salīdz. kādas privātmājas kamīnu Elbingā (G. C u n y. Danzigs Kunst und Kultur, 50—51 att.).

šiem lielajiem ansambliem, jāiepazīstas ar iekārtu fragmentiem, kas uzglabājušies no agrākā laikmeta un kas uzskatāmi par sava veida priekšvēsturi galvenajai vielas daļai, kas mūs interesē.

Starp tiem pirmo vietu chronoloģiskā ziņā un ar savu stilistisko nozīmi ieņem statuju fragmenti, kas nesen nogādāti Valsts vēsturiskajā mūzejā no Umurgas baznīcas. Diemžēl šie fragmenti stipri bojāti. Pavisam uzglabājušies 3 fragmenti. Acīm redzot divi no tiem piederējuši kopējai kompozīcijai ap Krustā sisto un rotājuši baznīcas altāri: divfigūru grupa — Dievmāte, kas krit nesamaņā un ko atbalsta Madaļa (37. att.), un jaunekļa statuja ar stipri pagrieztu galvu un lūgšanai vai izbrīnā paceltu roku — laikam apustulis Jānis (38. att.). Bez tam atrasts vēl trešais fragments — eņģeļa krūšu tēls, kas it kā izaug no vāzes vai primitīvi stilizēta puķu kausa (laikam — kanceles jumtiņa vai portāla noslēgums) (39. att.).

Šie fragmenti svarīgi vispirms jau tādēļ, ka tie ir vecākie no līdz šim atrastajiem lauku baznīcas skulptūras pieminekļiem Latvijā. Uz kādu laiku tie būtu attiecināmi? Umurgas baznīcu uzcēla vēl XV gadsimtenī, un ilgu laiku tā piederēja Rīgas bīskapijai. Zemes un ienākumus, ko Umurgas draudze pazaudēja reformācijas laikā, tai atkal atdod Polijas ķēniņš Sigismunds III 1596. gadā. Ļoti iespējams, ka tieši uz šo laiku attiecināms arī baznīcas iekārtas papildinājums ar jaunu altāri. Šādu hipotēzi apstiprina stilistiskas parallēles. Umurgas statujās izjūtama kaut arī ļoti vāja, kaut arī ļoti tāla klasiskā stila atspulga. To vēsturiskie pirmavoti meklējami Nīderlandes tēlniecībā XVI gadsimta otrā pusē. Ķermeņa mīkstās formas ar cieši pieguļošām tērpa krokām, Madaļas puskaīlās rokas, gludi at-



37. att. Dievmāte un sv. Madaļa. Grupas fragments no Umurgas baznīcas.

sukāti mati — visiem šiem paņēmieniem var atrast daudz analoģiju pie Kornelisa Florisa un citiem flāmu manierisma meistariem (salīdz., piemēram, statujas, kas grezno Frīdriha I kapeni Šlezvīgā, Morica kapeni Freibergā, vai arī Sv. Martas statuju Vandevras baznīcā) (40. att.). Kas attiecas uz ornāmenta motīviem, kas ietver eņģeļa krūšu tēlu, tad stipri vienkāršotā un rupjākā veidā tie



38. att. Sv. Jānis (no Umurgas baznīcas).

arī balstās uz klasiskajiem pirmavotiem, kurus pavairoja un popularizēja Nīderlandes grafiķu albumi.

Kaut arī Umurgas statuju atkarība no vēsturiskiem paraugiem nenoliedzama, tomēr jāšaubas, vai tās ir ārzemju meistara darbs, jo pārāk skaidri šeit saskatāmas tautiskas archaiskas pēdas. Umurgas statuju savdabīgums izpaužas vispirms tai ziņā, ka visas figūras ārkārtīgi smagas, no apakšas it kā nenobeigtas vai nogrieztas tā, it kā tām nebūtu kāju un tās izaugtu tieši no koka stumbra. Šai ziņā sevišķi pamācīga Dievmātes un Madālas grupa, kur abas figūras izgrieztas no viena koka bluķa. Proporcijas masīvas, platiem pleciem, īsiem kakliem; visas formas it kā būtu noapaļojuši tauki; garīgā ekspresija nomākta un mazliet drūma. Bez šīm specifiskajām īpatnībām

dabas uztverē Umurgas statujās izpaužas arī tādas stilistiskās pazīmes, kas vispār piemīt tautas kokgriezuma mākslai: visu statuju kustības raisās uz plaknes, to formas ne tik daudz modelētas telpā, cik, tā sakot, uzliktas uz virsmas iekasītu līniju veidā (tas sevišķi manāms acu, matu un apģērbu kroku traktējumā). Pats par sevi uzmācas secinājums, ka Umurgas statuju autors bijis šejienes, visdrīzāk latviešu meistars.

Šādu secinājumu apstiprina vēl citi apsvērumi. Aizsteidzoties mazliet priekšā, jāatzīmē, ka Umurgas statujas nekādā ziņā nav vienīgie šā savdabīgā, masīvā un kompakta stila paraugi. Tās

pašas ziedošās un kuplās formas, it kā uztūkušas un izplūdušas apaļās masās, mēs sastapsim arī daudzus citos baznīcas tēlniecības darbus Latvijā (piemēram, statujās, kas greznoja Bauskas baznīcas altāri un tagad atrodas Valsts vēsturiskajā muzejā). No otras puses, jāņem vērā, ka paralēli «kompaktajam» stilam latviešu baznīcas baroka skulptūrā attīstās arī citas strāvas, kam daudz kopēju saskares punktu kokgriezuma teknikā un formālā koncepcijā un kas tomēr stipri atšķiras viens no otra ar dabas uztveri un noskaņu. Ir pilnīgs pamats domām, ka visu to kopējo, kas vieno dažādus stilistiskus latviešu baznīcas baroka dialektus, diktējušas kopējās tautas amatniecības tradīcijas, turpretī šo dialektu specifisko īpatnību cēlonis meklējams cilšu atšķirībā, sociālos, reliģiskos un ģeografiskos kontrastos. Daži no šiem dialektiem, kā mēs redzēsim, pilnīgi skaidri lokālizējami. Piemēram, var novilkt skaidras ģeografiskas robežas Kurzemes un Latgales kokgriezuma stilam. Turpretī daudz grūtāk nosakāms «kompaktā», no Ūmurgas statujām mums pazīstamā stila ģeografiskās un etnografiskās robežas. Lieta tā, ka šā stila pieminekļi nemaz neaprobežojas ar Vidzemi, bet sastopami arī Ziemeļkurzemē un Bauskas apvidū.



39. att. Iekārtas fragments no Ūmurgas baznīcas.

Bet ja mēs vērīgāki ieskatīsimies «kompaktā» stila likumainajā maršrutā, tad, no vienas puses, duŗas acīs šā stila tendence turēties tuvāk jūŗas piekrastei, bet no otras puses, to gribētos saistīt ar somu elementa izplatījumu Latvijas iedzīvotāju vidē.<sup>1)</sup> Lai būtu kā būdams, — «jūŗnieku stils» vai «lībiešu stils» — tas uzrāda visas tautas, zemnieku mākslas pazīmes, tas radniecīgi tuvs daŗiem mūslaiku latviešu skulptūŗas virzieniem (K. Zāle, V. Melders), tas nav rietumeiropiešu, bet gan latviešu baroks.

<sup>1)</sup> Šai ziņā atzīmējamās daŗas analogijas ar dzīvojamās riŗas izplatījumu (P. Kundziņš, Dzīvojamā riŗa Latvijā, 582. lp.).

Pēc šīm iepriekšējām piezīmēm par stila virzieniem Latvijas baznīcas tēlniecībā, piegriezīsimies atkal pieminekļu apskatam, un proti, tiem baznīcas iekārtas priekšmetiem, kas uzskatāmi par galvenajiem dekoratīvā ansambļa elementiem baroka baznīcās: pirmā kārtā — kancelēm un altāriem, bet pēc tam luktām, kungu krēsliem, bikts krēsliem u. t. t. Vispirms tomēr iemetīsim skatu vispārējā baznīcas iekārtas galveno priekšmetu priekšvēsturē. Par kanceli (italiski «cancello» — režģis) sākumā dēvēja koņa margas, no kuņģam bīskaps sprediķoja. Bet jau XIII gadsimtenī Itālijā



40. att. Sv. Marta  
(Vandevras baznīcā).

kancelei izveidojas specifiska, pastāvīga forma, ko sākumā rotāja raiba akmens mozaīka, bet vēlāk figūrālā plastika (Nikolō un Džovanni Pizāno). Atdalījusies no koņa margām, kancele meklē savienojumu vai nu ar sienu, vai ar stabu (parasti ar centrālā joma trešo no ieejas stabu). Vācijā baznīcas kanceles ideja iesakņojās vēlāk (visagrākie paraugi nāk no XIV gadsimteņa); bet tieši tur pirmo reizi kā materiālu sāk izmantot koku, un tur izveidojās galvenie kanceles kompozīcijas sastāvelementi: kāpenes, podijs ar margām, kuņģu atbalsta vai nu stabs vai statuja, un jumtiņš, kas parādās mazliet vēlāk, pa daļai labākas rezonances dēļ. Tālākā attīstībā kancele aizvien vairāk zaudē nozīmi katoļu baznīcās un aizvien vairāk izplatās luterīcīgo zemēs. Savus zieda laikus kancele kā mākslinieciskā problēma pārdzīvo no XVI gadsimteņa beigām līdz XVIII gadsimteņa vidum. Piegriežoties altāra attīstībai baroka laikmetā, jāņem vērā divi pilnīgi dažādi tā pirmavoti. No vienas puses, — tā ir vēlās gotikas altāra forma polipticha vai spārnu, virotņu altāra veidā: tas ir šķirsts ar cilņotiem attēliem vai ar statuāru grupu un sānu virotnes, kas arī izrotātas cilņiem vai statujām; apakšā altāris parasti noslēdzas ar šauru joslu, t. s. «predellu», bet augšā ar baldachīnu vai fiālu. No otras puses, — no Itālijas atnākušais altāra tips veselas celtnes vai nišas (t. s. aedicula) veidā, ar kolonnām un antablementu. Ap 1600. gadu abi šie altāra tipi galīgi saplūst kopā un līdz ar to iegūst raksturīgākos manierisma stila elementus — ovālu siluetu, vītās kolonnas, saļautus zelmiņus, «Rollwerk'a» ornāmentu un t. t.

Ja mēs ietvertu XVII gadsimteņa pirmās puses baznīcas iekārtu vienkāršotā klasifikācijā, tad izvirzītos šādi galvenie tipi.

Pirmo tipu varētu nosaukt par tektonisko. Tas nāk no Itālijas un sākumā izplatās tikai katoļu zemēs — Dienvidvācijā, Polijā, Flandrijā. Šā tipa baznīcas iekārtā pirmo vietu ieņem altāris, pie kam iekārta neaprobežojas ar vienu galveno altāri, bet pavairo to ar vairākiem blakus-altāriem. Šā tipa altārim parasti masīva monumentāla forma (vienstāvu), bez liekiem ornāmentiem, bet ar skaidri uzsvertu struktūru, tā atrodas tektoniskā saskaņā ar baznīcas sienu un griestu iedalījumu. Tektoniskā tipa altāris ir ne tik daudz atsevišķs priekšmets, cik baznīcas intérieur'a kopējas kompozīcijas neatņemama daļa. Šis baznīcas iekārtas tips ilgu laiku paliek svešs Latvijai un nokļūst turp tikai nobriedušā vai pat vēlā baroka laikmetā. Atšķirībā no šā pirmā baznīcas iekārtas tipa otrais un trešais tips tikpat noteikti saistās ar luterāņu dievkalpojumu un lokālīzējas galvenā kārtā Ziemeļeiropā: Holandē, Ziemeļvācijā, Dānijā. Kā abu šo tipu kopējas īpašības būtu jāatzīmē, pirmkārt, vairāk ornāmentāli dekoratīvā nekā tektoniskā baznīcas iekārtas koncepcija, otrkārt, ka šim luteriskajam altārim nav dominējošas nozīmes dekoratīvajā baznīcas iekšienes ansamblī: šeit altāris nav galvenais kulta objekts, nav centrālā svētnīca, bet vienīgi dievkalpojuma dekoratīvi simboliskais fons, kas gandrīz līdzvērtīgs citiem ansambla elementiem — luktām, krēsliem, epitafijām un kam katrā ziņā mazāka nozīme nekā kancelei. Bet atšķirība starp otro un trešo tipu galvenā kārtā tā, ka vienam piemīt vairāk ornāmentāla, kamēr otram vairāk plastiska koncepcija; vienā kā tehniski, tā arī funkcionāli vairāk pasvītrots mēbeļu raksturs, otrā — rotātāja loma. Ja iekārtas ornāmentālais mēbeļu tips sevišķi izplatās Holandē, Ziemeļvācijas Hanzas centros (Brēmene, Lībeka), tad dekoratīvi plastiskais tips vislielāko uzplaukumu sasniedz Austrumprūsijā un Latvijā.

Visagrākais no dekoratīvajiem baznīcas baroka ansambļiem, kas uzglabājies Latvijā, ir Jelgavas Trīsvienības baznīcas iekārta. Kā jau zinām, baznīcu iesvētīja 1615. gadā. Tuvākie pēc iesvētīšanas gadi veltīti baznīcas izdaiļošanai, papildinot tās iekšējo iekārtu. Jau nākošajā 1616. gadā parādās pirmais šīs iekārtas priekšmets — luktas, iesauktās par «Skolnieku luktām», jo katru svētdienu latīņu skolas audzēkņi sapulcējās uz šīm luktām, vai par «Bekerluktām», jo tās bija dāvājis birģermeistars Bekers (dāvātāja ģerbonis ar uzrakstu un gadu un viņa ģimēne — uz vienas no luktas šaurajām pusēm). Nākošajā 1617. gadā baznīca kļūst bagātāka ar «lūgšanas solu», kas datēts un meistara Tobija Heinca parakstīts (plāksne ar parakstu — zem pašas pultes). Uz vēlāku laiku attiecināma kancele un altāris. Pagaidām nav vēl izdevies



41. att. «Skolnieku luktas» Trīsvienības baznīcā Jelgavā.

precīzi noteikt, kad uzcelta kancele. Toties altāri 1620. gadā Rīgā bija pasūtīnājusi hercoģiene Elīzabete. Bet jau nākošajā gadā Rīga kapitulēja Gustavam Adolfam, un kā kara laupījumu kopā ar citiem priekšmetiem zviedru ķēniņš paņēma līdz arī Jelgavas baznīcai domāto altāri. Vēlāk Kurzemē iestājās grūti laiki, un rūpes par baznīcas izdaiļošanu nevarēja vairs būt pirmajā vietā; tikai 1641. gadā Trīsvienības baznīcā iesvētīja jauno altāri. Daži pētnieki ir tais domās, ka arī šo otro altāri darinājusi kāda Rīgas darbnīca.<sup>1)</sup>

Pētnieku mēģinājumos stilistiski klasificēt iekārtas priekšmetes izpaužas pilnīgi dažādi uzskati. Piemēram, Neimanis<sup>2)</sup> domā, ka «Skolnieku luktas» un «lūgšanas solu» darinājis viens un tas pats meistars. Turpretī Dēriņš<sup>3)</sup> ir tais uzskatos, ka luktas un kancele darinātas vienā laikā un ir viena un tā paša autora darbs. Beidzot izteiktas domas, ka kancele darināta vēlāk, tai pašā darbnīcā, kur altāris. Orientēties šai domu dažādībā mums palīdzēs salīdzināmā pieminekļu analīze to chronoloģiskajā secībā.

<sup>1)</sup> P. K a m p e. Atonpadsmitā gadsimtena baroka altāri, Rīgā, 1931.

<sup>2)</sup> W. N e u m a n n. Grundriss... 161. lp.

<sup>3)</sup> Sitzungs-Berichte d. kurländ. Gesellschaft, 1868., 227. lp. (I. Döring).

«Skolnieku luktas» ir augstvērtīgs mākslas darbs (41. att.). Tonālais kontrasts starp baltajām statujām nišās, serāfīmu galviņām un kartušām uz tumšā fona apbrīnojami smalki papildināts ar intarsiju ornāmentu. Luktas iedala zviņveidīgi pilastrī, kas paplašinās uz augšu un noslēdzas ar joniešu kapitēliem. Starp pilastriem pārmaiņus novietotas nišas ar apustuļu statujām un ar intarsiju aizpildīti četrstūru laukumi. Intarsiju ierāmējums ar t. s. «ausīm», kartušu forma, trapezveidīgu un trīsstūrīgu zelmiņu mija, drīzāk pakārtie nekā balstam domātie kapitēli — visi tie ir īsti Rietumeiropas manierisma motīvi, kuŗus darinājusi izcila kokgriezēja droša roka. Manierisma stilam tipiskas arī maigi modelētās apustuļu statujas: stipri izvirzoties no nišām, tās vieglā kustību ritmā gan pagriežas pret kaimiņu, gan tam pretējā virzienā. «Skolnieku luktas» autora skola diez vai varētu radīt kādas šaubas. Kokgriezuma tehnikā un dekoratīvos motīvos luktas rod apbrīojamu analogiju ar tiem galdniecības un kokgriezuma darbiem, ar kuŗiem 1594.—1608. g. ievērojamais Lībekas meistars Antons (Tönnies) Everss jaunākais izgreznoja rātsnama zāles, vai arī ar viņa paša darināto «letneru» sv. Egidija baznīcā (42. att.). Jelgavas baznīcas luktas neapšaubāmi darinājis Lībekā vai arī pašā Latvijā kāds no slavenā Lībekas galdnieka sekotājiem.

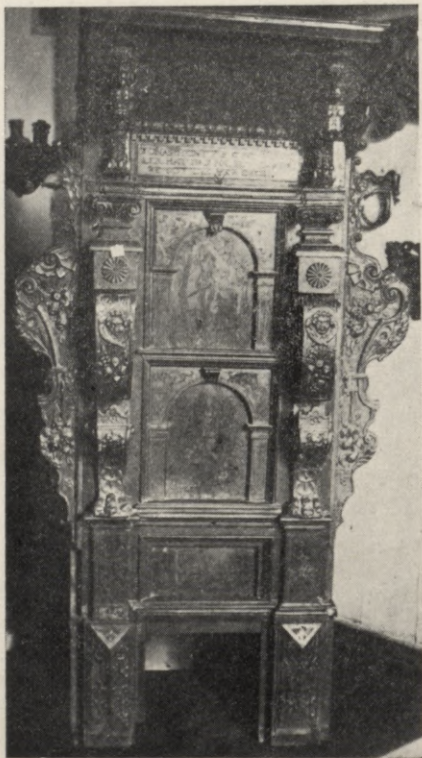


42. att. Letners sv. Egidija baznīcā Lībekā.

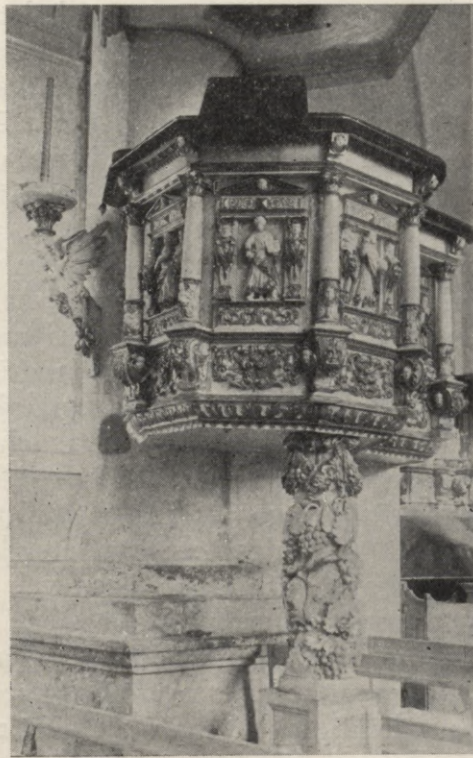
«Lūgšanas solā» (kas tagad atrodas Kurzemes provinces muzejā, Jelgavā) izpaužas zināma radniecība ar Eversa skolu (joniešu kapitēli, intarsiju apmalis), bet visumā T. Heinca stils stipri atšķiras no «skolnieku luktas» stila gan ar savu tieksmi pēc figūrālas intarsijas, gan ar vienkāršotu un rupju ornāmenta traktējumu: Heinca nekādā ziņā nevarēja būt luktas autors (43. att.).

Ja mēs tagad piegriezīsimies Trīsvienības baznīcas kancelei (44. att.) un altārim (45. att.), tad tūlīt dursies acīs, ka tos atdala no pirmās grupas priekšmetiem ievērojams stilistiskas evolūcijas starplaiks, pie kam kancele (vismaz dažas daļas) it kā tuvāk stāvētu luktas stilam, bet altāris tālāk. Atšķirību starp šīm divām

priekšmetu grupām var formulēt divējādi. Pirmkārt, luktās un solā vairāk pasvītrots mēbeļu raksturs, altārī un kancelē — dekoratīvi plastiskā tendence; otrkārt, tīrais manierisma stils luktās — kancelē un sevišķi altārī sāk paust agrā baroka simptomus: par to nav jābrīnās, tos taču atdala vairāk kā 20 gadus garš laika sprīdis. Turklāt kā kancelē, tā arī altārī atsevišķi kompozīcijas elementi apstrādāti daudz rupjāk un paviršāk (pietiek, ja mēs salīdzināsim,



43. att. Lūgšanas sols Trīsvienības baznīcā Jelgavā.



44. att. Kancele Trīsvienības baznīcā Jelgavā.

piemēram, kapiteļus, lauvu maskas un kartušas luktās un kancelē, vai arī nišu formas luktās un altārī). Tā tad dažādajām stilistiskās evolūcijas pakāpēm vēl pievienojas kontrasts starp oriģinālu un atdarinājumu, starp tīrā monumentālā stila darbu un provinces variantu. Tādēļ pilnīgi dabiski rodas doma, ka kancelē un altāris darināti kādā šejienes darbnīcā. Tomēr, kā mēs redzēsim, jāšaubās, vai var pievienoties uzskatam, ka šī darbnīca atradās Rīgā — drīzāk tā būs jāmeklē kādā Kurzemes hercogistes centrā (paša Jelgavā?).



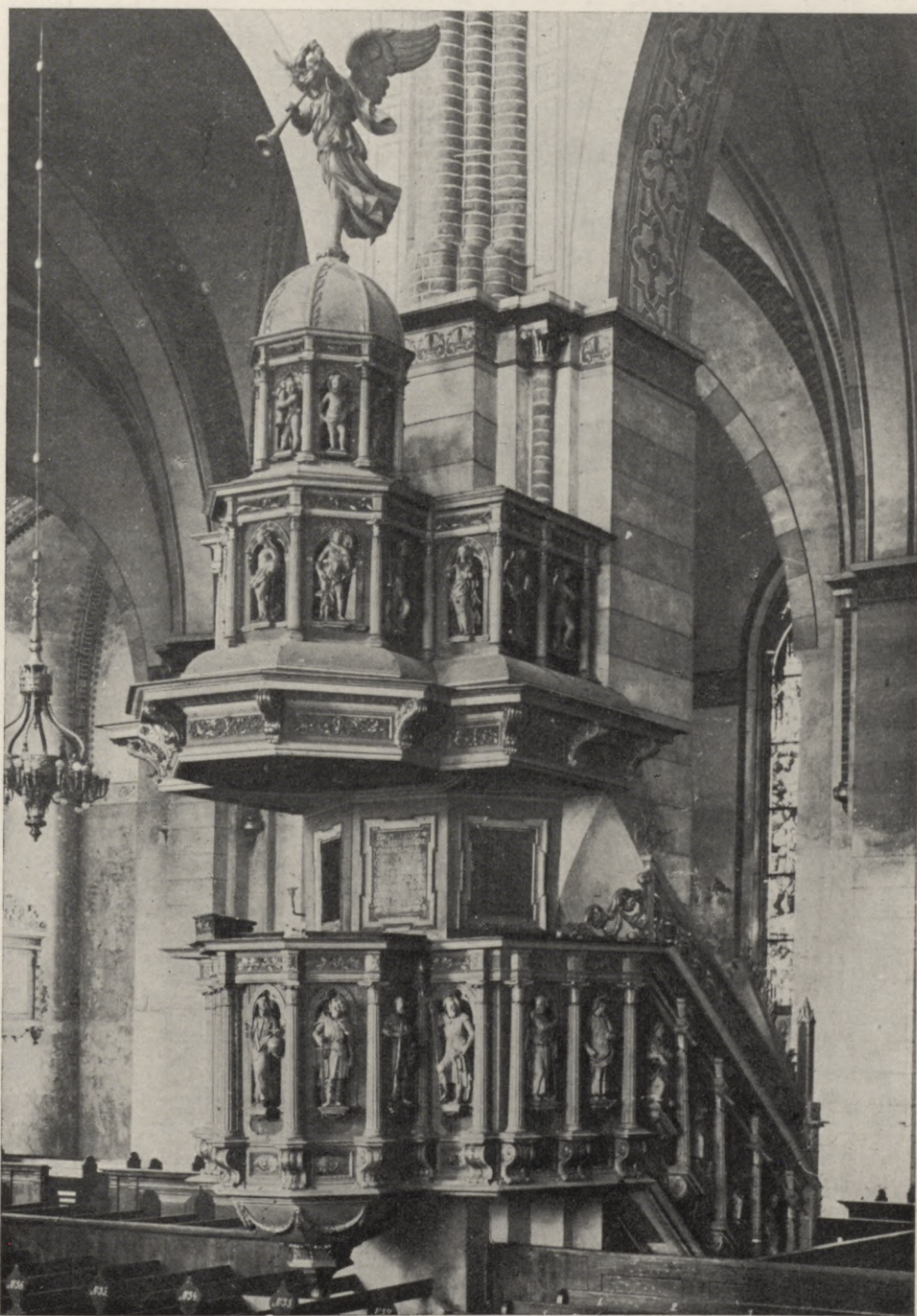
45. att. Altāra vidusdaļa (Trīsvienības baznīcā).

Kancelei un altārim piešķirta forma, kas no tā brīža uz ilgu laiku kļūst par iemīļotāku Latvijas baznīcās. Altāris — daudzstāvu, uz augstas pakājes; predellas vietā — šaurs zokelis. Apakšstāva centrālā daļa vēlākos laikos pārveidota — tagad tai ir liela glezna, bet agrāk to greznoja divi cilņi («Lūgšana Ķezermanes dārzā» un «Svētais vakarēdiens» tagad pakārti virs durvīm, kas ved altārtelpās). Četras vīnkoka zariem apvītās kolonnas ietver nišas ar Mozus un Jāņa Kristītāja statujām; sānos — eņģeļi auss skrimstalas ornāmenta izliekumos. Augšstāvā — trīs ēdikulas: malejās grezno tikumu statujas uz caurspīdīgā fona, centrālo — Golgatas aina. Altāra kompozīcija ir tektoniski nelīdzsvarota (stāvu attieksmēs, centrālās un malējo daļu nesaskaņā) un atstāj ne tik daudz bagātu, cik pārblīvētu iespaidu. Tas pats sakāms par kanceli. Arī tās kompozīcija pār daudz sadrumstalota un nav līdzsvarota: nišas un kartušas, kas aizpilda kolonnu atstarpas, pārāk lielas, kanceles jumtiņš pārāk smags, neatbilst kanceles podija plānam un asij. It sevišķi neiederas kopējā kompozīcijā kanceles balsts, ko apvij masīvi vīnkoka zari un vīnogu ķekari un kas turklāt atbalsta nevis kanceles centru, bet tās malu. Tādēļ ir pamats hipotēzei, ka sākotnējam kanceles balstam bijusi citāda forma un ka tagadējo balstu devusi vēlākā restaurācija, ņemot paraugam to balsta veidu, ko Kurzemes baznīcās populārizēja Sefrensa skola

(piem., Lestenes, tāpat Landzes baznīcā). Pēc figūrāliem un dekoratīviem motīviem Trīsvienības baznīcas altārim un kancelei ir ļoti tuva analogija ar Austrumprūsijas baznīcas iekārtu XVII gadsimtenā divdesmitajos-trīsdesmitajos gados — sevišķi liela līdzība ar altāriem Insterburgā un Tilzitē (šai sakarā jāatceras, ka arī Jelgavas Trīsvienības baznīcas tornis radniecīgs Tilzītes baznīcas tornim). No otras puses, kanceles jumtiņa divstāvu kompozīcija norāda uz sakariem ar holandiešu stilu baznīcas iekārtā.

Ka Trīsvienības baznīcas altāra un kanceles meistari meklējami tepat Latvijā, varbūt Kurzemē, par to liecina daži pieminekļi, kas tik tuvi stila un laika ziņā, it kā tie būtu nākuši no vienas un tās pašas darbnīcas. Šeit attiecināmi, piemēram, Jaunpils baznīcas altāris un kancele, kas darināti 1648. gadā (20. att.). Kā kompozīcijā, tā arī atsevišķos dekoratīvos motīvos altāris visai radniecīgs Trīsvienības baznīcas altārim. Tas pats zokelis, vītās kolonnas, kas ietver nišas ar statujām, tā pati divstāvu celtnē, dzegu ornāmentācija un sānu ierāmējumi. Salīdzinājumam sevišķi pamācīgs vienāda centralā laukuma aizpildījums diviem cilņiem. Ārēji Jaunpils altāris atšķiras vienīgi ar apmēriem un ar augšējā stāva vienkāršojumu. Bet no otras puses, tā kompozīcija bez šaubām līdzsvarotāka, ornāmentālās daļas bagātākas un tehniski smalkāk izpildītas. Ja ņemsim vērā, ka Jaunpils altāris radies mazliet vēlāk, tad abu altāru meistara tehniskais progress, šķiet, pilnīgi dabisks. Šis progress konstatējams arī kancelē: harmoniskākā nišu un statuju savstarpējā attieksmē un sevišķi jumtiņa kompozīcijā. Kas attiecas uz kanceles balstu (šeit lietātais stādu motīvs atkal norāda uz Austrumprūsiju), tad ļoti iespējams, ka sākumā arī Trīsvienības baznīcā tam bija analoga forma. No avotiem mēs zinām, ka tai pašā 1648. gadā hercoģiene Elīzabete dāvājusi altāri arī Mežmuižas baznīcai (līdz mums nav uzglabājies). Jādomā, ka arī šo altāri būs darinājusi tā pati darbnīca, kas pagatavojusi Trīsvienības baznīcas un Jaunpils baznīcas altārus un kanceles.

Kā jau aizrādīju, ir pamats šaubām, ka visus apskatītos pieminekļus būtu darinājusi Rīgas darbnīca. Galveno pamatu šaubām dod baznīcas iekārtas piemineklis, kas cēlies katrā ziņā Rīgā un attiecas uz tiem pašiem septiņpadsmitā gadsimtenā četrdesmitajiem gadiem — tā ir Rīgas Doma baznīcas kancele (46. att.). 1641. gadā to bija dāvājis rātskungs Ludv. Hintelmans, bet vēlākā laikā to diemžēl stipri sabojāja visādi papildinājumi un «labojumi» tai pseudogotiskajā stilā, kas daudziem Latvijas celtniecības un tēlniecības pieminekļiem atnesa nelabojamu postu. Tā, piemēram, Rīgas kanceli kropļo pseudogotiskais portāls un to noslēdz tagad pā-



46. att. Rīgas Doma baznīcas kancele.

rāk lielā eņģeļa statuja; tā gliemežvākus apustuļu nišās pārtaisīja gotiskajos trifolijos. Tomēr atraisoties no šiem vēlākiem papildinājumiem, var gūt zināmu priekšstatu par sākotnējo kanceles stilu.

Kancele pieslieta vidusjoma trešajam stabam. Lai saskaņotu ar staba izvirzījumiem, tai bez tradicionālā astoņskaldņu podija ir vēl papildu četrskaldņu podijs. Tos sadala diezgan stingras formas korintiešu rievotas kolonnas uz konsolēm; starp tām nišās novietotas 12 apustuļu statujas. Masīvā jumtiņa formas plānā pilnīgi atbilst kanceles podijam un veido komplicētu divstāvu celtni: apakšā — mazākos apmēros kanceles kompozīcijas atkārtojums (ar tikumu statujām nišās), augšā — tempļveidīga celtnē ar eņģeļiem nišās un kupolu.

Parastā tendence raksturot šo kanceli kā renesanses stila pieminekli, protams, neiztur kritikas: pietiek, ja mēs atceramies jebkuru tīrā klasiskā stila kanceli (piemēram, Donatello, Luka della Robia vai Benedeto da Majano kanceles Florencē). Manierisma elementi Rīgas kancelē nav noliedzami. Te minama vispirms kanceles konstrukcija ar ļoti smagu



47. att. Sv. Labrenca baznīca Roterdamā (D. Blika glezna).

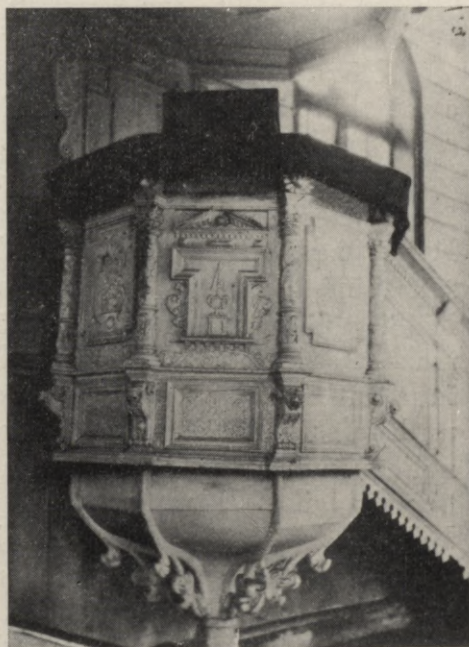
vāku, statujas, kas izvirzās no nišām, balstekļu forma, ornāmentu motīvi (rāmis ar «ausīm»). Tomēr līdz ar to, salīdzinot ar Jelgavas kanceli un altāri, durās acīs pavisam cits, stingrāks, sausāks, racionālistiskāks Rīgas kanceles raksturs (piemēram, nav nemaz kartušu un «auss skrimstalas ornāmenta»). Tālāk mēs redzēsim, ka tā nav nejaušība, ka Rīga zviedru valdības laikā noteikti tiecas pēc klasicistiskā virziena, kas jau agrā baroka posmā bija parādījies Francijā un Nīderlandē un no turienes plašā straumē novirzījies uz Skandināvijas zemēm un Baltiju. Un tiešām tuvākas paralēles Rīgas kancelē mēs atradīsim

bargajās holandiešu baznīcās, kas gandrīz pilnīgi zaudējušas dekoratīvo iekārtu (salīdz. kanceles Roterdamas un Delftas baznīcās (47. att.). Šī klasicistiskā nokrāsa Rīgas kancelē tik skaidri izpausta, bet Jelgavas Trīsvienības baznīcas iekārtā tās tik noteikti

trūkst, ka diez vai būs iespējams piedēvēt abas iekārtas vienai darbnīcai.

Bez Rīgas un hipotētiskās Jelgavas darbnīcas Kurzemes lauku baznīcu dekoratīvajā ietērpā var izsekot vēl dažiem patstāvīgiem virzieniem agrā baroka laikmetā. Vispirms Kurzemē uzglabājušies daži baznīcas iekārtas pieminekļi, kas it kā liecina par to, ka līdz pašam septiņpadsmitā gadsimtenā vidum vēl dzīvo Lībekas galdniecības stila tradīcijas, kuŗu mēs konstatējam t. s. «Bekerluktās».

Šai sakarā mināma, piemēram, Krūtes baznīcas kancele (48. att.). Ļoti iespējams, ka šī kancele celta vēl pirmās baznīcas laikos, līdz tās pārbūvei 1642. gadā. Tā ir rets agrā baroka kanceles tips bez figūrāliem izrotājumiem. Kanceles kāpeņu margas sadalītas hermām, tās podijs — grieztā ornamenta rotātām kolonnām. Laukumi starp hermām un kolonnām aizpildīti ar tīri ornāmentāliem motīviem, kas ielikti ierāmējumos, kuŗu forma mainās ik pēc viena locekļa. Kā kopēja kompozīcija, tā arī atsevišķo detaļu izstrādājums liecina par izcila meistara darbu. Dažu motīvu ārkārtīga līdzība «Bekera luktām» (piemēram, hermas, kartušas, rāmji ar «ausīm» un t. l.) liek domāt, ka Krūtes baznīcas kancele pagatavojis ja ne pats «Bekera luktu» meistars, tad katrā ziņā viņa tuvākais palīgs.



48. att. Krūtes baznīcas kancele.

Mazliet vēlāk to pašu stilu, kaut arī vienkāršotu un rupjāku, mēs sastapsim atkal Jelgavas Trīsvienības baznīcā — ģērbkambaŗa durvīs, kas datētas ar 1645. gadu. Šo durvju zīmējumam, kas saistās arī ar Lībekas rātsnama motīviem, ir zināmas analogijas ar galvenajām Trīsvienības baznīcas iekšdurvīm. Tā kā galvenās durvis, spriežot pēc uzraksta, 1642. gadā darinājis «Luedert Gossler», tad iespējams, ka viņš bijis arī ģērbkambaŗa durvju autors.

Šī stilu savstarpējo attieksmju aina sāk ievērojami mainīties XVII gadsimtenā vidū. Vispirms tai ziņā, ka Rīga pakāpeniski

zaudē savu vadītājas nozīmi, un baznīcas iekārtas māksla koncentrējas galvenā kārtā provincē. Turklāt vēsturiskā stila strāvas, kas nonāk Latvijā, tagad plūst no citiem pirmavotiem. Šai sociāli stilistiskajā lūzumā it sevišķi liela nozīme ir dažu ziemeļrietumu Kurzemes baznīcu dekoratīvajiem ansambļiem. Vispirms te jāmin divas baznīcas, kas gandrīz pilnīgi uzglabājušas savu iekārtu — Zlēku un Ēdoles baznīcas — un pa daļai daži priekšmeti, kas palikuši pāri no Bunkas baznīcas iekārtas (tagad Kurzemes prov. muzejā Jelgavā). Kā attālāku stila atspulgu pie tās pašas grupas var attiecināt Valdemārpils (Sasmakas) baznīcas altāri un kanceli.

Zlēku un Ēdoles baznīcas ne tikai stila ziņā visai tuvu viena otrai, bet to starpā pastāv arī nenoliedzama ģeneāloģiska radniecība, jo abas baznīcas cēlušas vienas muižnieku, proti Bēru, dzimtas dažādās atvases. Tāpat nav nejaušība, ka arī abu baznīcu celšana attiecināma uz vienu un to pašu laiku. Zlēku baznīca celta 1645. gadā; tuvākajos gados, līdz 1652. gadam, nobeigta arī tās sākotnējā iekārta. Bet pirmās Ēdoles baznīcas celšanu nobeidza 1648. gadā. Kas attiecas uz tās iekšējo iekārtu, tad šeit apstākļi mazliet sarežģītāki. Acīm redzot Ēdoles baznīcas iekšējā izdaiļošana notika vairākos paņēmienos. No vienas puses Zlēku baznīcas un Ēdoles baznīcas altāra un kanceles stilistiskā radniecība tik nenoliedzama, ka to izcelšanās neapšaubāmi jāattiecina uz vienu un to pašu laiku. No otras puses uz Ēdoles baznīcas altāra atzīmētais 1697. gads, tāpat velvju traktējums ar pakārtiem augļiem neatbilst pirmās baznīcas celšanas gadam (1648.). Izeja no šīs pretrunas varbūt meklējama tai apstākļi, ka altāris un kancele tomēr pieder Ēdoles baznīcas sākotnējai iekārtai, bet vēlāk, XVII gadsimteņa pašās beigās, notika radikāls baznīcas remonts (starp citu pārstrādāja un bagātāk izveidoja velvju konstrukciju), un šo baznīcas atjaunošanu tās iedvesmotājs iedomājas tik svarīgu, ka tās datumu viņš atzīmēja uz altāra. Lai arī būtu kā būdams, stila ziņā Ēdoles baznīcas altāris un kancele pieder nevis pie XVII gadsimteņa beigām, bet vidus, nevis pie nobriedušā baroka, bet pie tā agrā perioda, «auss skrimstalas ornāmenta» uzplaukuma posma. Un vēl kāds secinājums mums neizbēgami jāpieņem, ja mēs salīdzinām abus dekoratīvos ansambļus: ka šī, Kurzemes baznīcas iekārtā novērojamā, agrā baroka (jeb «manierisma» stila) īpatnējā ierosme nāk no Zlēku baznīcas. Tādēļ mēs arī iesāksim apskatu ar šo baznīcu.

Zlēku baznīcas altāris (49. att.) pēc savas pamatkompozīcijas pieder tam pašam tipam kā altāris Jelgavas Trīsvienības baznīcā un Jaunpils baznīcā: apakšā — šaura predella, tad — divstāvu uz-



49. att. Zlēku baznīcas altāris.

būve, un noslēgumā — kartuša ar krucifiksu. Līdzību ar nule minētajiem altāriem vēl pasvītro centrālā lauka vienādie aizpildījumi — divi cilņiem. Zlēku altāra specifiskā atšķirība ir raibais izkrāsojums un ornāmenta pārpilnība (kur pirmo vietu ieņem manierisma iemīļotie ornāmenti — «moreska» un «auss skrimstala»). Kolonnas, kas ietver centrālo laukumu, paceļas uz augstām izrakstītām pamatnēm; kolonnu stumbru apakšējā daļa izrotāta mas-



50. att. Kanceles balsts Zlēku baznīcā.

kām, augšējā — vīnkoka zara spirālveidīgiem tinumiem. Sānu nišas (ar Mozus un Ārona figūrām) ietver raibi pilastri. Zokeļa malās uz sevišķām pamatnēm — puskailas Ādama un Ievas statujas. Krāšņi un untumaini savijušās auss skrimstalas (labais spārns nav uzglabājies) ietver altāra apakšstāvu, pasvītrojot tā ovālo siluetu. Apakšstāvu noslēdz dzega, ko rotā meistariski grieztas «moreskas» un konsoles ar maskām, kas atbalsta augšstāvu. Šis otrais stāvs komponēts kā attika, kas sašaurinās uz augšu. Tā centru aizņem glezna «Krištus zaimošana», ko ierāmē pilastri un hermas; sānu nišās, ko ietver auss skrimstalas dinamiski izliekumi, tēloti evaņģelisti. Kompozīciju gar malām noslēdz Dievmātes un apustuļa Jāņa sta-

tujas, bet vidū — kartuša, kas atbalsta krucifiksu. Eksotiskā krāšņuma īpatnējo iespaidu vēl pasvītro raibais izkrāsojums, pie kam katru atsevišķo konstrukcijas elementu izceļ jauna fona un raksta tonālā attieksme.

Zlēku baznīcas kancele ar savu neizsmeļamo dekoratīvo fantāziju sagādā tikpat lielu pārsteigumu kā altāris. Ar manierisma stilam tipisko schēmu, kas mantota no gotikas, kancele pieslieta vidusjoma stabam, it kā apejot tam apkārt ar trepēm un podija pakāpēm. Kanceles trepju portālu ietver kolonnas, kuŗu stumbri

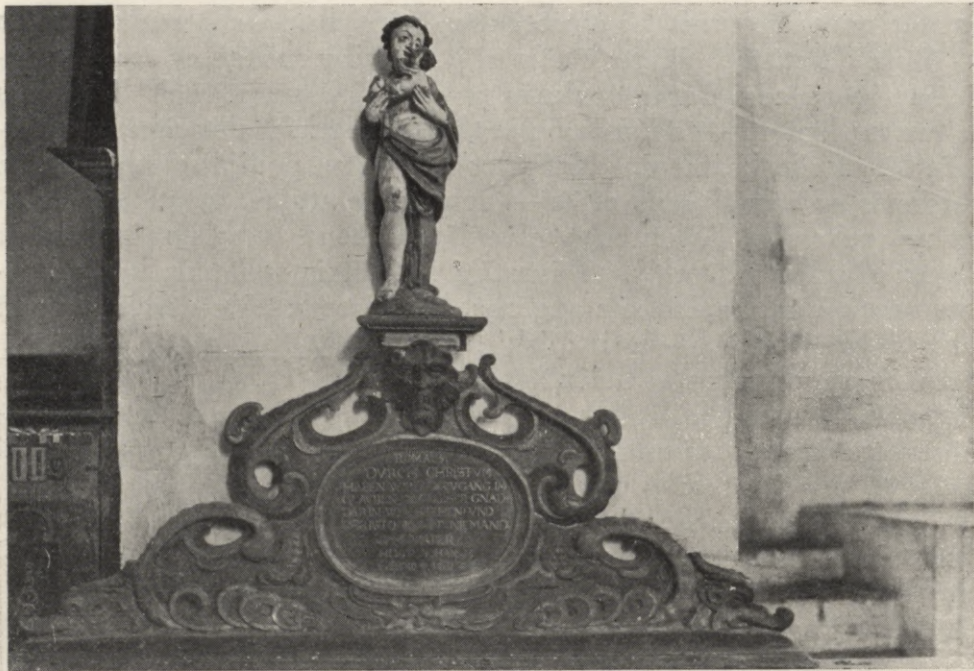
izrotāti maskām un it kā apsieti drapējumiem. Uz portāla durvīm — Jāņa Kristītāja cilņots attēls nišā ar raibu mozaikas fonu. Kristītāja figūrā acīs dužas druknās proporcijas un uztūcis ķermenis ar tauku slāņiem — šī koncepcija tipiska Zlēku meistaram, kas labprāt tēlo kailo ķermeni. Kanceles trepju un podija margas sadala kolonnas uz balstekļiem, nišās — apustuļu statujas, dzegu rotā «moresku» raksts. Kā kanceles olveidīga dibena atbalsts izmantota eņģeļa statuja (50. att.). Bārkstīm izrotātais spilvens, kas novietots uz viņa galvas, koķets apģērbs, kas aizsedz kāju dīvainā apavā (otra kāja — kaila), — ļoti tipiski laikmeta noskaņojumam. Griezām volūtām, fiālēm, maskām, eņģeļu statujām izšķērdīgi izrotātais jumtiņš vainago šo sarežģīto un ekspresīvo uzbūvi.

Bez altāra un kanceles Zlēku baznīcas kokgriezējam bija iespējams izpaust bagāto un oriģinālo fantaziju vairākos citos baznīcas iekārtas priekšmetos. Viņa ornāmentālo spirāļu plašo vērienu, viņa tīri ziemeļnieciskas spējas apgarot ornāmenta lineāro rotaļu ar organisko enerģiju, volūtu grieztaļās ielikt masku fantastisko ekspresiju demonstrē izrotātie soli gar altāra telpas sienām (51. att.). Par meistara tieksmi tēlot kailu ķermeni un par viņa savdabīgo kaisli darināt maigi noapaļotas, taukiem pārklātas, pusbērnišķīgas formas liecina kāds iekārtas fragments, kas datēts ar 1652. gadu. Puskaila «Karitas» ar bērnu uz rokām, maskas, gliemežvāki un polipi ļoti raksturīgi šim stilam, kas apvieno gotikas paliekas ar rokoko ieskaņām (52. att.).

Šā untumainā manierisma pirmos dīgļus Ziemeļeiropā atnesa Nīderlandes meistari, kur tie arī pārdzīvoja ļoti krāšņu eksotisku plauksmi Vācijas ziemeļu piekrastē, Austrumprūsijā un Dānijā. Nav šaubu, ka taisni viens no šiem trim centriem arī noderēja par izejas punktu vēlā manierisma Kurzemes variantam. Zlēku baznīcas dekoratīvajai iekārtai daudz radniecīgu analogiju kopējā kompozīcijā, tipoloģijā un atsevišķos motīvos var atrast Austrumprūsijas baznīcās (Pobethen, Wehlau, 1633. g.). Bet Austrumprūsijas dekorātoriem šai laikā cita apdare — rupjāka, saraustītāka,



51. att. Sola rokturis Zlēku bazn.



52. att. «Karitas». Iekārtas sīkdaļa Zlēku baznīcā.

kuŗai līdz ar to trūkst Zlēku baznīcas meistaram īpatnējās daimoniskās ekspresijas. Daudz ciešāka stila radniecība saista Zlēku baznīcas iekārtu ar vēlā manierisma pieminekļiem Dānijā. Dažus Zlēku meistara iemīļotus motīvus — piemēram, rotaļīgo kaila ķermeņa atsegumu, figūru maigi noapaļotās formas, kolonnu dekoratīvo apstrādājumu, bet it sevišķi «moreskas» un šausmīgo masku sapinumu ar līnēaro ornāmentu — mēs sastapsim vienīgi pie kokgriezējiem, kas darbojušies Dānijā un laikmetā no 1620. līdz 1660. gadam izveidojuši īpatnēju lokālu manierisma skolu (salīdz., piemēram, baznīcas iekārtu Roskildē, Kögē, Stubeköbingā, Vejļō, Helsingörā, Praestō un c.)<sup>1)</sup> Uz Dāniju kā uz šā ziemeļrietumu Kurzemes dekoratīvā stila pirmavotu norāda ne tikai stilistiskas parallēles. Kā Zlēkas, tā arī Ēdole piederēja Piltenes bīskapijai, kas ilgu laiku bija padota Dānijai un vēl lielāko XVII gadsimteņa daļu uzturēja ar to politiskus un kultūrālus sakarus. Tādēļ mākslinieku pieaicināšana no Dānijas, lai izgreznotu Zlēku baznīcu, jāuzskata par pilnīgi dabisku turienes mēcēnāta soli.

Tagad piegriezīsimies Ēdoles baznīcas dekoratīvajai iekārtai. Katra Ēdoles baznīcas apmeklētāja uzmanībai, ja tas nokļūst Ēdo-

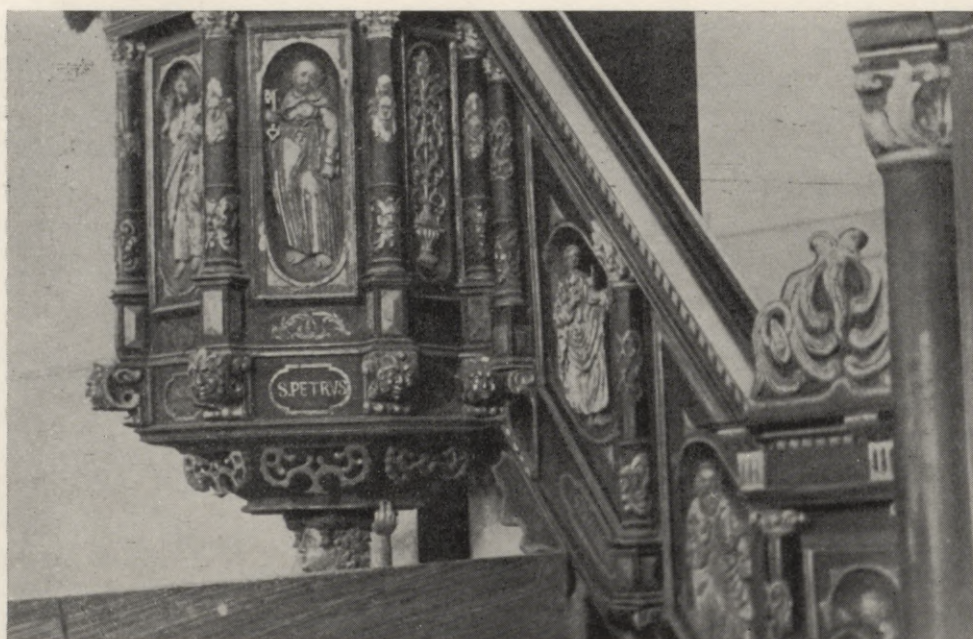
<sup>1)</sup> Danmarks Kirker udgivet af Nationalmuseet. Kōbenhavn. 1933.—35.

les baznīcā, jau apskatījis Zlēku baznīcu, vispirms jākoncentrējas ap kanceli un it sevišķi ap tās balstu (53. att.) — te taču burtiski atkārtota tā pati eņģeļa figūra, tas pats spilvens ar bārkstīm uz eņģeļa galvas, tā pati atlocītā apkakle, sprādze, kas satur chitona atlokuvirs labā ceļa, apavu untumainā forma; pat pakājes forma ir analoga. Un tomēr, uzmanīgāk salīdzinot, ļoti skaidra kļūst saceres un apdares atšķirība. Ēdoles baznīcas eņģeļi visi kompozīcijas elementi vienkāršoti, viss kļuvis plakanāks un lineārāks — kā figūras siluets, tā arī tās ponderācija, kuņai zudis izliekums gurnos, tāpat tērpa krokas. Zudusi arī tendence uz druknām proporcijām un kailā ķermeņa maigi noapaļotām formām (šai ziņā raksturīgi, ka arī pakājes samēri izstiepušies augšup). Ar vārdu sakot, iezīmējas noteikta stila «rustikālīzācija», monumentālās mākslas paņēmieni tuvošanās tautas amatniecības tradīcijām.

Šie secinājumi, kas paši uz mācas, ja mēs salīdzinām divus eņģeļus, paliek pilnā spēkā arī tad, ja salīdzinām visu Zlēku un Ēdoles baznīcas dekoratīvo ansambli. Piemēram, apskatīsim Ēdoles baznīcas kanceli visumā (54. att.). Tās novietojums ap joma stabu, tās podija sadalījums, jumtiņa kompozīcija, viss tas ievērojami līdzinās Zlēku baznīcas kancelei — un tomēr ir atšķirības: kolonnas kļuvušas plakanākas un dekoratīvākas, apustuļu figūras no statujām izvērtušas ciļņos, maskas un ornāments vienkāršojušies, zaudējuši savu daimonisko raksturu, bet dažu sevišķi smalku dekoratīvu motīvu (piemēram, «moresku») pavisam trūkst. Tas pats sakāms arī par altāri, kas pretēji vēlajam datējumam neapšaubāmi izveido kopā ar kanceli vienu stilistisku veselu (55. att.). It sevišķi būtu atzīmējamas šādas atšķirības. Pirmkārt, proporcijas: sašaurinājumu un tieksmi augšup, ko pasvītro pakāpeniskā figūru sama-



53. att. Kanceles balsts Ēdoles baznīcā.



54. att. Ēdoles baznīcas kancele.

zināšana (Zlēku baznīcā), šeit aizstāj pretēja tendence — spiediens no augšas lejup (augšējās figūras lielākas par apakšējām). Otrkārt, — daudz plakanāks, skaidrāks un caurspīdīgāks siluets. Beidzot, ornāmenta un uzrakstu pārsvars par skulptūru Ēdoles altārī atļauj vēl vairāk precizēt mūsu novērojumus. Mūsu acu priekšā notiek ne vien vispārīgs «rustikālizācijas» process, bet šī tuvošanās tautas amatniecības tradīcijām norisinās tieši latviskās dekoratīvās koncepcijas virzienā. No šejienes pilnīgi dabisks secinājums: Ēdoles baznīcā strādājis kāds šejienes kokgriezējs, kas jau agrāk, Zlēku baznīcā, bijis Dānijas meistara palīgs, bet tagad, iespējams, darbojies vai nu pilnīgi patstāvīgi vai arī izmantojis sava skolotāja metus.

Šā rustikālizācijas procesa tālāku padziļinājumu, vēl pilnīgāku vēsturiskā stila principu saplūdumu ar tautas mākslas ārpuslaika tradīcijām var novērot Valdemārpils (Sasmakas) baznīcas iekārtā, kas arī attiecas uz XVII gadsimteņa vidu (56. att.). Piemēram, altāra kompozīcijā mēs redzam it kā tos pašus sastāvelementus, kas sastopami Zlēku un Ēdoles baznīcas altāros: kopēju ovālu siluetu, divstāvu uzbūvi ar šauru predellu un krucifiksu augšējā noslēgumā, auss skrimstalas ornāmentu, grieztas kolonnas un maskas. Bet līdz ar to pilnīgi skaidrs, ka stilistiskā koncepcija mainījusies pašos pamatos, ka šeit Vācijas vai Nīderlandes manierisma elementi kļuvuši par tautas, ārpuslaika fantāzijas ieroci. Tas izpaužas vispirms

zināmā kompozīcijas vienkāršojumā, tās plakanākā, vieglākā silueteveidīgā raksturā (šai ziņā ļoti raksturīgi, ka nav vairs nedz statuju, nedz cilņu, ka paliek tikai gleznas, ornāments un uzraksti). Tālāk, visi ornāmenta motīvi netverami, bet savā būtībā ļoti ievērojami pārveidoti zemnieku amatniecības garā: piemēram, auss skrimstālas spirāļu uzvēršana krellu veidā, fiālu pārvēršanās kōnveidīgās kolonniņās, attikas traktējums zemnieku mājas zelmaņa veidā. Beidzot — kas ir sevišķi svarīgi — notikusi radikāla pārmaiņa polichromijas sistēmā. Ja Zlēku altārī kolorīta efekta pamatā ir tieši raibums, košu krāsu kombinācijas negaidīts spilgtums, tad Valdemārpils altārī polichromija konsekventi aprobežojas ar ritmisku kontrastu: gaišs raksts uz tumša fona vai arī tumšs raksts uz gaiša fona — tas ir ar to motīvu, ko nesen atzīmēja kā vienu no visnenākajiem un iemīļotākajiem latviešu tautas ornāmentā<sup>1</sup>). Rezultātā mazliet satraukto, nemierīgi dinamisko Zlēku altāra iedirbi Valdemārpils altārī aizstāj skaidra, intīma, liriski mierīga noskaņa.

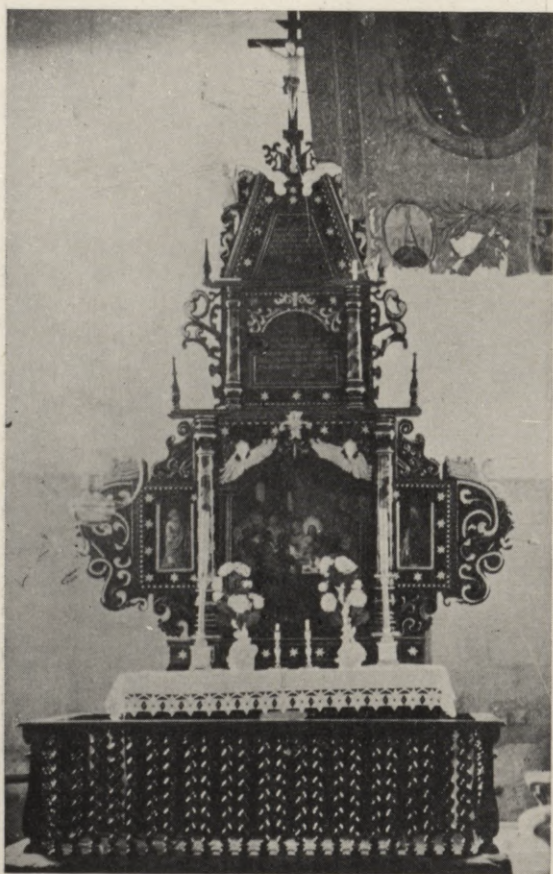
Ja jau Valdemārpils baznīcas altāris ir neapšaubāmi latviešu kokgriezēja darinājums, tad vēl ar lielāku pārliecību to var apgalvot, runājot par kanceli (57. att.). Protams, tās autors ir redzējis Rietumeiropas baznīcas mākslas paraugus un varbūt pat ir strādājis kāda ārzemju autora vadībā. Bet tas, ko viņš sniedz, ir jau daudz vairāk kā tikai vēsturiskā stila motīvu un paņēmieni transformācija, tas jau ir vārda īstajā nozīmē — jaunradījums, pilnīgi autonomas baznīcas kanceles idejas realizējums no tautas mākslas tradīcijām. Iesākot ar kanceles vispārīgo konstrukciju un beidzot



55. att. Edoles baznīcas altāris.

<sup>1</sup>) A. Karnups. Kāda 1000 gadu sena tradīcija latviešu rakstos. (Senatne un māksla, II, 89.).

ar jebkuŗu ornāmentālu motīvu, jebkuŗu tehnisku paņēmienu, viss ņeit liecina par autora nācionālo instinktu, par cenŗanos dot savu paŗa patstāvīgu stilistiska uzdevuma interpretāciju. Starp atseviŗkiem stila motīviem it seviŗķi jāatzīmē spirālais pinums niŗu ierāmējumā un balstekļu forma. Tikpat pamācīga arī kanceles vispārīgā kompozīcija ar tās trīsdalījumu. Tā pilnīgi izlīdzina pret-



56. att. Valdemārpils baznīcas altāris.

Bunkas baznīcas iekārtā (58. att.). Kad vecā koka baznīca bija nojaukta un uzcelta jaunā akmens baznīca (1857. gadā), altāri un kanceļi pārvietoja Kurzemes provinces mūzejā Jelgavā. Altāris datēts ar 1650. gadu un tam, tāpat kā kancelei (biŗeŗa veidā) (59. att.) pavisam citāda, daudz vienkārŗāka forma nekā Zlēku un Ēdoles baznīcā. Tomēr arī ņeit sakars ar Dānijas baznīcas deko-

statu starp augŗdaļu un apakŗdaļu, starp antablementu un zokeli, un balstekļu nokarājuŗos izrotājuma dēļ pasvītro konstrukcijā spiedienu no augŗsas. Bet vislielāko uzmanību pelnī balstu forma: kanceles galvenais balsts tieva poligōnāla staba veidā, kolonniņas, kas sadala kanceles podiju — ar vienādu bāzes un kapitela traktējumumu vairāku stīpu veidā un ar gredzenu, kas apjoŗ stumbra vidu. Nav grūti saskatīt ņeit visai radniecīgu analogiju tiem balstiem, ko plaŗi izmantoja latvieŗu zemnieku celtniecībā (piemēram, saieŗanas namos un klēts lieveņos)<sup>1)</sup>.

Zlēkas un Ēdole nebija vienīgie Kurzemes baznīcas mākslas centri, kas nonāca dāņu manierisma ietekmē. Tā paŗa stila atspulgu var novērot arī daudz vairāk uz dienvidiem — piemēram,

<sup>1)</sup> P. Kundziņŗ. Viduslaiku formas stabu rotājumos latvieŗu tautas celtniecībā (Senatne un māksla, II, 109.).

rātīvo mākslu neapšaubāms. Daži īpatnēji motīvi — piemēram, hermas no nepārtrauktiem masku un fantastisku spirāļu pinumiem (kas atgādina indiāņu vai meksikāņu totemu stabus) — atļauj pat vēl precīzāk fiksēt Bunkas baznīcas kokgriezumu pirmavotu: gluži analoģu dekorācijas sistēmu labprāt lietāja viens no oriģinālākiem



57. att. Valdemārpils baznīcas kancele.

vēlā dāņu manierisma meistariem, Ābels Šreders (salīdz., piemēram, kancele Vejlō baznīcā) (60. att.).

Ziemeļeiropas manierisma vilnis no Dānijas bija spēcīgākais, bet, acīm redzot, arī pēdējais, kas sasniedza Kurzemi. Sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados Kurzemes baznīcas mākslā iestājās zināms pamirums, ko pašās XVII gadsimteņa beigās pārtrauc jauns vēsturiskā stila ieplūdums, šoreiz no Austrumprūsijas un turklāt tīrā baroka formās.

Kā pēdējo, jau diezgan bālo manierisma jeb agrā baroka posma noslēgumu Latvijā var uzskatīt Kuldīgas Katrīnas baznīcas un Vērgales baznīcas iekārtu. Katrīnas baznīcas altāris un kancele, kā liecina E. Hennigs<sup>1)</sup>, pagatavoti 1660. gadā (61. att.) Te mēs atrodam to pašu kompozīcijas sistēmu (kā altārī, tā arī kancelē), ar kuŗu mēs jau ne vienu reizi vien sadūrāties, sākot ar Jelgavas Trīsvienības baznīcu, bet jau ievērojami nabadzīgāku, vienkāršāku,



58. att. Bunkas baznīcas altāris.

ar daudzām tukšām vietām (dzegās, zokelī, gludajos kolonnu stumbros). Redzam to pašu iedalījumu stāvos, līdzīgu statuju novietojumu, auss skrimstalas ornāmentu ierāmējumā, bet visam tam vai nu pārāk smagas, vai pārāk nespēcīgas, vai cietas formas. Vienīgais novirziens no tradicionāla manierisma repertuāra ir akanta volūtas, kas vaināgo kanceles jumtiņu un liecina par pāreju nobriedušā baroka pakāpē. Spriežot pēc atlīdzības veida (nevien naudā, bet arī graudā), tāpat pēc tehniskiem paņēmieniem, jādomā, ka altāra un kanceles autors bijis kāds šejienes meistars. Par cik pamatots uzskats, kas saista Katrīnas baznīcas iekārtu ar N. Seffensa<sup>2)</sup> vārdu, mēs redzēsīm vēlāk, kad sīkāk iepazīsimies ar Seffensa darbnīcu Ventspilī.

Vērgales baznīcas iekārta attiecināma apmēram uz to pašu stilistiskas evolūcijas posmu, bet laikam to darinājis kāds cits meistars. Altāra kompozīcija, no vienas puses, vēl vairāk saīsināta un vienkāršota (piemēram, nišu trūkums pirmajā stāvā, mazāks statuju skaits), no otras puses ciešāk piesienas manierisma tradīcijām, (vītas un grieztas kolonnas, dzegu ornāmentācija un t. l.).

Ja mēs apvienosim mūsu novērojumus tēlniecības laukā, tad vispirms mums būs jāatzīmē Rīgas vadītāja loma XVI gadsimteņa beigās un XVII gadsimteņa sākumā un — tuvojoties gadsimteņa

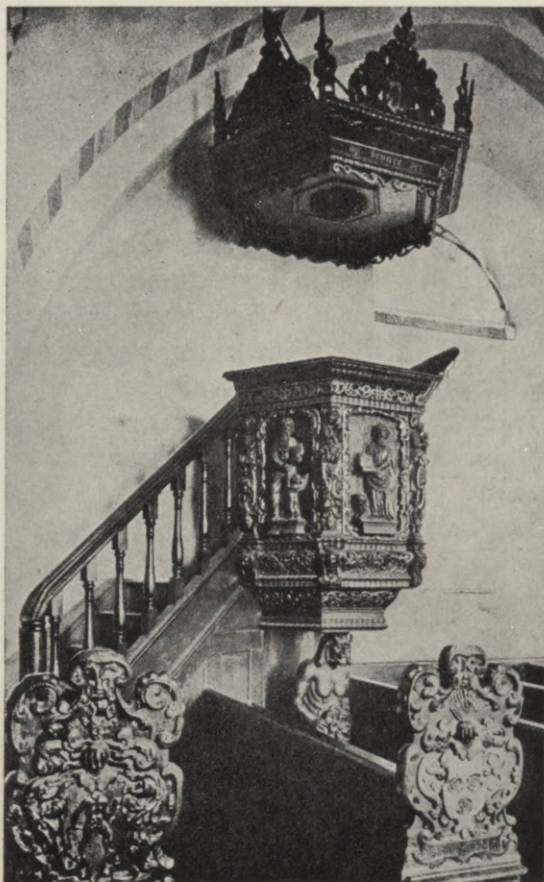
<sup>1)</sup> E. Hennig. Geschichte d. Stadt Goldingen. Mitau, 1809., 240. lp.

<sup>2)</sup> P. K a m p e. Baroka altāri... 271. lp.

vidum — arvien pieaugošā Kurzemes nozīme. Tālāk, būs jāpasvītro ārkārtīgi liela mākslinieciska strāvu dažādība, kas iespiežas šai laikā visattālākās Latvijas nomalēs gan no Itālijas, gan no dažādiem Vācijas apgabaliem, gan no Nīderlandes un Dānijas. Tomēr šīs dažādās ietekmes, saskaroties Latvijas zemē ar tautas mākslas tradīcijām, stipri pārveidojas, rustikālizējas un pārlatviskojas. Blakus ārzemēs pasūtītajiem vai no Eiropas izvestajiem pieminekļiem,



59. att. Bunkas baznīcas kancele.



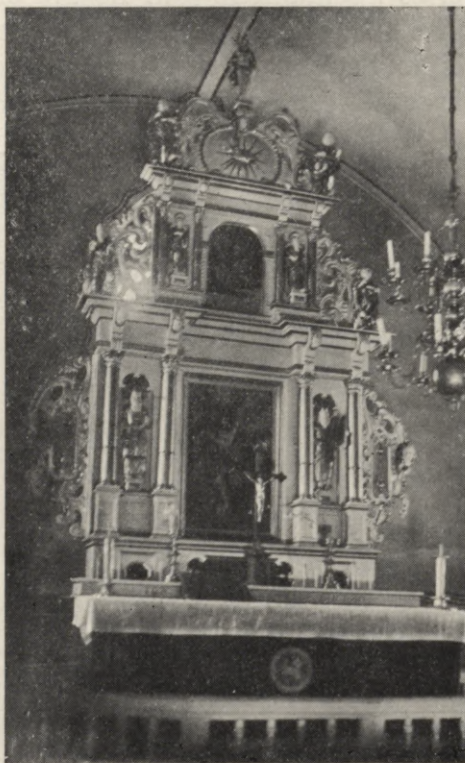
60. att. Vejle baznīcas kancele (Dānijā).

blakus prāvajam ārzemju meistarū skaitam, kas darbojas Latvijā, jāatzīmē arī šejienes (starp tiem arī nenoliedzami latviešu) mākslinieku un amatnieku aktīva piedalīšanās mākslas dzīvē. Tomēr XVII gadsimteņa pirmajā pusē šim lokālajam elementam pieder vairāk vai mazāk epizodiska nozīme, tas gandrīz nekonzentrējas patstāvīgās darbnīcās un virzienos. XVII gadsimteņa otrajā pusē,

kā mēs redzēsim, stāvoklis mainās: no šā laika var droši runāt par šejienes, latvisku baroka stilu, vēl vairāk — par vairākiem patstāvīgiem, specifiskiem stila dialektiem.

### 3. Glezniecība.

Salīdzinot ar tēlniecību, glezniecība agrā baroka laikmetā daudz nabadzīgāka materiāla ziņā, un tās pētīšana saistās ar daudz lielākām grūtībām. Tiesa gan, gleznotāju vārdiem, šķiet, vairāk laimējies nekā tēlnieku vārdiem: avoti uzglabājuši diezgan lielā skaitā gleznotāju vārdus un datus par viņu darbību<sup>1)</sup>. Bet tā kā līdz šim nav izdevies pat aptuveni saistīt viņu vārdus ar uzglabājušos pieminekļu konkrēto materiālu, tad pagaidām tie pētniekam ir gluži pasīvs ballasts. Sevišķi bēdīgs stāvoklis ir vissvarīgākajā un interesantākajā senās baznīcu glezniecības nozarē, jo ļoti daudzi darbi neatvairami zuduši, bet tie, kas uzglabājušies, nonākuši līdz mums sabojātā vai sakropļotā veidā. Visvairāk tas sakāms par baznīcas sienu un griestu gleznojumiem. Avoti mums stāsta, ka senatnē daudzas baznīcas bijušas izgleznotas. Dažās baznīcās (piemēram, Kuldīgas Katrīnas baznīcā un Liel-Straupes baznīcā)<sup>2)</sup> restaurācijas laikā atrada sienu gleznojumu atliekas, bet vēlāk tās atkal bez žēlastības nobalsināja. Tādā kārtā Apriķu, Vec-Bornes un Usmas baznīcas griestos uzglabājušies kompozīcijas fragmenti ir gandrīz vienīgie kādreiz bagātās dekoratīvās baznīcas glezniecības liecinieki. Ar altāra gleznām apstākļi nav necik labāki, jo ļoti



61. att. Katrīnas baznīcas altāris Kuldīgā.

<sup>1)</sup> J. Döring. Ostbaltisches Künstler-Lexikon (rokraksts Kurz. Prov. Mūz. Jelgavā). W. Neumann. Lexikon baltischer Künstler. Rīga. 1908. Mākslas vēsture, prof. V. Purviša red., VIII., 239. lp. un s.

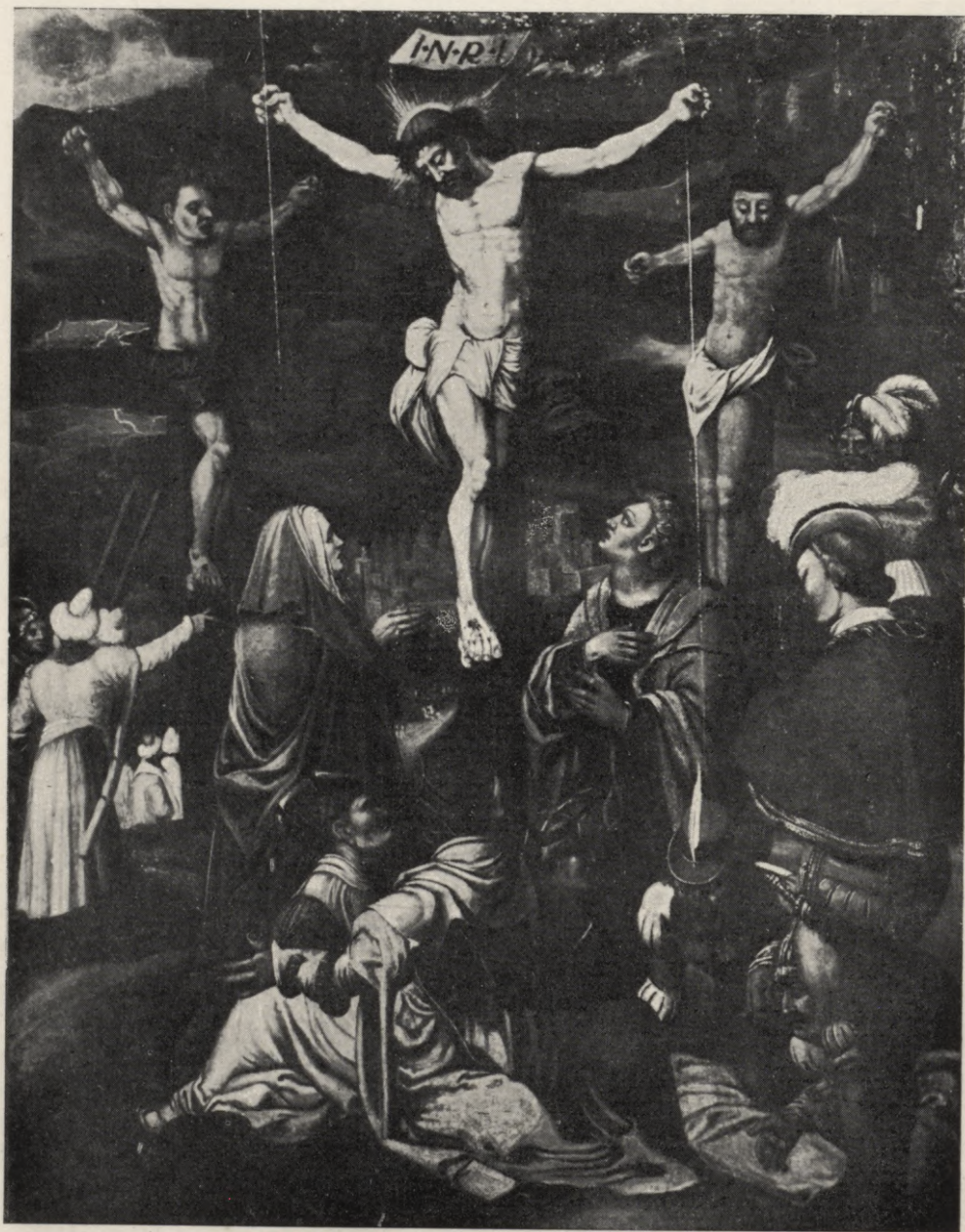
<sup>2)</sup> P. Kamppe. Latvijas ev.-lut. baznīcu iznīcin. mākslas vērtības. Rīgā. 1934. P. Kamppe. Baznīcu celtniecība latvju Vidzemē zviedru valdības pēdējos piecpadsmit gados.

bieži vecās altārglezņas «atsvaidzināšanai» rupji pārgleznoja, bet dažreiz aizstāja ar jaunām, ļoti vājām imitācijām. Tādēļ spriedumam par Latvijas baznīcas glezniecību baroka laikmetā kā pilnīgākais un autentiskākais materiāls noder lietišķās mākslas pieminekļi, kam bieži pa pusei amatnieciskais raksturs — tie dekoratīvi simboliskie cikli, kas grezno luktus margas, kungu vai biktskrēslus, vai ziedojumu vākšanas krēslu atzveltnes. Toties laicīgajā glezniecībā viena nozare, proti — ģimētņu glezniecība — diezgan bagāta ar materiālu. Tomēr šai glezniecības nozarei ir gandrīz vienīgi ikonografiska vērtība, un tādēļ mēs tai piegriezīsimies tikai retos gadījumos. Turpretī laicīga rakstura dekoratīvā glezniecība, kas varētu noderēt mūsu mērķiem, no agrā baroka laikmeta nemaz nav uzglabājusies.

Baznīcas glezniecības pētīšanu agrā baroka laikmetā ļoti apgrūtina vēl apstākļi, ka nav uzglabājusies nekādi altārglezniecības pieminekļi no iepriekšējā laikmeta, pēc kuriem varētu izsekot, kādas vēlās ziemeļu gotikas un klasiskā stila strāvas bija sasniegušas Baltijas zemes un vai tās sadūrās ar kautkādam šejienes glezniecības tradīcijām. Ja celtniecības un tēlniecības laukā mēs varējām konstatēt kaut visai nenoteiktu sakarību starp bruņnieku un muižnieku kultūru, tad glezniecības laukā jaunā stila pieminekļiem, šķiet, nav nekāda lokāla atbalsta.

Pagaidām zināms tikai viens altārglezniecības darbs, kas zināmā mērā atļauj pārsviest tiltu no gotikas uz baroku. Es domāju par «Golgotu» (62. att.), kas kādreiz greznoja Kalnamuižas baznīcas altāri (Tērvetes pagastā), laikam gan aizņemot altāra tripticha vidus daļu, bet tagad glabājas Valsts Prezidenta reprezentācijas telpās<sup>1)</sup>. Glezna ir stipri sabojāta, XIX gadsimteņa sākumā to ļoti rupjā veidā pārgleznoja, un lai gan jaunākā restaurācija noņēma visus vēlākos pārgleznojumus, tomēr par glezņas sākotnējā stāvokļa pilnīgu atjaunošanu nevar runāt. Tas vēl vairāk apgrūtina jau tāpat visai pretrunīgās glezņas stilistisko vērtējumu. Šīs pretrunas izriet pirmkārt no paša nārejas laikmeta gara, uz kuru attiecināma glezna, otrkārt, tās pamudina domāt, ka darbā piedalījušies vairāki autori, vairākas rokas. Laikmeta un stila īpatnības atspoguļojas: kontrastā starp centrālās grupas ideālismu un naturālistiskajiem žanra sīkumiem, kas izkaisīti glezņas perifērijā; kompozīcijas asimetrijā ar spēcīgu diagonāli, kas virzās dziļumā; gotisko atlieku un baroka nojautu sajaukumā. Bet individuālu paņēmieni dažā-

<sup>1)</sup> Senatne un māksla, 1936., I, 131. lp.



62. att. «Golgaṭa». Altārglezna no Kalnamuiṣas baznīcas.

dība it kā nojaušama, salīdzinot Kristus ķermeni ar abu laundaru ķermeņiem vai arī salīdzinot paža figūru, ar XVI gadsimteņa beigās iemīļoto īso uzplētņi, un pie krucifiksa nometušos kareivju un iedzīvotāju apģērbus (galvas segas, pūšļainās piedurknes), kas bija modē XVI gadsimteņa pirmajā pusē. No visām šīm pretrunām skaidri izriet tikai viens secinājums — ka mūsu priekšā darbs, kas radies kontrreformācijas laikmetā un atbilst «manierisma» principiem.

Tomēr var vēl precīzāk klasificēt «Golgatas» stilistiskos pirmavotus. Galvenos ierosinājumus autors bez šaubām guvis no agrā Nīderlandes manierisma meistariem (no Skoreļa, piemēram, — figūru grupas attieksmi pret fonu, austrumnieciskos tipus; no Ārt-sena — krustā sisto grupu), to vēl neaizrauj vēlā manierisma galejības, kas piemīt, piemēram, t. s. Hārlemas akadēmijas pārstāvjiem un to nīderlandiešu un vācu meistaruru gleznām, kuŗi darbojās Minchenes un Prāgas galmos. Līdz ar to nav šaubu, ka, neraugoties uz šo nīderlandiešu pieskaņu, «Golgatas» stilā pārsvarā vācu pamats: par to nepārprotami liecina tipi, samēri, zīmējuma raksturs, kolorīts. Tērvetes altārgleznei vistuvākas paralēles mēs atradīsim Ziemeļvācijā, pie meistariem, kas strādājuši XVI gadsimteņa pēdējos gadu desmitos, sevišķi Dancigas skolas darbos<sup>1</sup>). «Golgatas» datējumu ar XVI gadsimteņa pēdējo ceturksni zināmā mērā apstiprina arī Tērvetes baznīcas vēsture. Pirmā baznīca Tērvetē nodibināta saskaņā ar Kurzemes hercoga 1567. gada rīkojumu; tuvākas ziņas par tās iesvētišanu un turpmāko likteni nav uzglabājušās. Visai iespējams, ka šī baznīca drīz vien sagrūvusi, jo 1614. gadā to no jauna ceļ ar pagasta pārvaldnieka Aleksandra Vi-ganda līdzekļiem. Šī otrā Tērvetes baznīca uzglabājusies līdz pat mūsu laikam. Tā tad altārglezna «Golgata» varēja būt gleznota vai nu pirmajai, vai otrai, Vi-ganda celtajai baznīcai. Ņemot tomēr vērā, ka divi altārtripticha spārni, kas datēti ar 1614. gadu un tēlo Vi-gandu ar ģimeni (par tiem turpmāk), stila ziņā stipri atšķiras no «Golgatas», jādomā, ka «Golgatas» sākotnējais oriģināls greznojis jau pirmās Tērvetes baznīcas altāri. Bez tam spriežot pēc nevienādas tehnikas un dažiem apģērba anachronismiem, var secināt, ka tikai vispārīgā kompozīcija un galvenās figūras pieder ārzemju meistaram, kamēr visas mazāk svarīgās gleznas daļas izpildījuši viņa šejienes palīgi.

<sup>1</sup>) Salīdz., piemēram, Antona Möllera (1563.—1611.) vēsturiskās un reliģiskās kompozīcijas — «Dēnārs» Dancigas rātsnamā, «Krustā sistais» Katrīnas baznīcā. (W. G y s s l i n ģ. A. Möller und seine Schule. Strassburg. 1917.)

Tādējādi Tērvetes «Golgatai» kā vēsturiskam dokumentam ir sevišķi izcila nozīme. Vispirms jau tādēļ, ka tas ir vecākais no līdz šim pazīstamiem altārglezniecības pieminekļiem Latvijā. Līdz ar to tas liecina, ka tiešām pastāvējušas lokālas tradīcijas baznīcas glezniecības laukā, kas balstījušās no vienas puses uz vēlās gotikas tradīcijām, bet no otras, — uz reformācijas laikmeta vācu meistarų paņēmieniem un motīviem. Tērvetes altārglezna pilnīgi apstiprina arī mūsu secinājumu, ko bijām ieguvuši, analizējot celtniecību un tēlniecību — par zināmu sastingumu un nosebojumu Latvijas mākslas dzīvē ordeņa sabrukuma laikā: jaunas antiklasiskas glezniecības idejas, kas Rietumeiropā jau sen bija laidušas dziļas saknes, tikai XVI gadsimteņa pašās beigās kā vājas atbalsis bija sasniegušas Baltijas zemes. Raksturīgi, ka arī glezniecībā atspoguļojas apmēram tāds pat aistētiskas gaumes pretstats, kādu mēs jau novērojām celtniecībā un tēlniecībā: izrādās, ka Rīga, lai gan mākslinieciskā importa iespējas tur bija daudz plašākas, bija konservatīvāka, vairāk pieķērās klasiskajām normām, nekā Kurzeme.

Diemžēl, Latvijā nav uzglabājušies reliģiskās glezniecības pieminekļi, kur atspoguļotos galējā manierisma virzieni. Ka šādi virzieni tomēr sasniedza Latviju, gan ar zināmu nosebojumu, par to liecina dažas ģīmetnes. Viens no spilgtākiem manierisma paraugiem Latvijas glezniecībā ir Kurzemes hercoga Vilhelma portrets (63. att.), kas datēts ar 1615. gadu (agrāk Doma mūzejā, tagad Valsts vēsturiskajā mūzejā). Mazliet provinciālās, bet drošās formās šeit iemiesota tipiskā aristokratiskas ģīmetnes schēma, kas izveidojās vēlā manierisma posmā. Tērpam ir ļoti aktīva nozīme kā glezņas kompozīcijā, tā arī cilvēka garīgajā koncepcijā. Platas, uzpūstas, stērķelētas bikses, kuŗu apmērus vēl pasvītrot lentas un uzplētna siluets; tievām kājām cieši pieguļošās gaišās zeķes un melnās kurpes, īss, ciets kamzolis ar augstu vidukli, vēdekļveidīgi paceltā cieta apkakle, liekas visam tam būtu viens nolūks — izķēmot dabīgās cilvēka ķermeņa proporcijas, laupīt tām statiku, orgānisko struktūru un pārvērst to kādā patvarīgā, abstrakti ornāmentālā rakstā. Šo abstrakto modeļa bezķermeniskumu gleznotājs cenšas vēl vairāk pasvītrot ar ļoti maziem galvas samēriem, ar sastingušu, stiklainu skatu, gandrīz pilnīgu ēnu trūkumu figūras modelējumā, ārkārtīgi augsto apvārsni un gaišo virsrakstu, kas lidinās bezgaisa telpā. Galu galā ģīmetne iegūst pilnīgi irracionālu, maģisku raksturu, kļūst drīzāk par plaknes izrotājumu kā par reālu trijmeŗu veidolu. Šis ģīmetnes tips visagrāk, vēl XVI gadsimteņa otrajā pusē, izveidojās Nīderlandē un Spānijā, bet no Nīderlandes izpla-



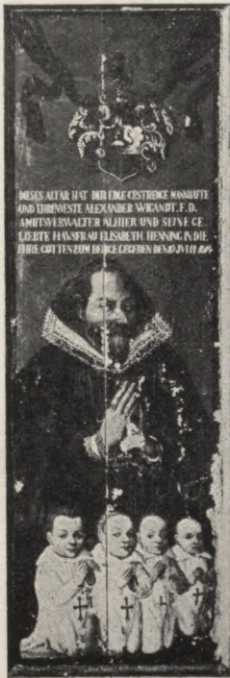
63. att. Hercoga Vilhelma ģīmetne.

tijās visās Ziemeļeiropas zemēs, kur vēl ilgi, līdz pat XVII gadsimteņa vidum, bija ļoti populārs<sup>1)</sup>). Stilistiskas paralēles liek meklēt mūsu ģimenes pirmavotus vai nu Dancigā (A. Möllers, G. Jancens) vai arī plašajā portretistu skolā, kas strādāja Albrehta galmā Karaļaučos.

Ja mūsu apskatīto Kurzemes hercoga ģimetni liekas darinājis ārzemju meistars, tad no vēlā manierisma laikmeta uzglabājušies vēl portreti, kuŗus pilnīgi droši var piedēvēt šejienes māksliniekiem. Starp tiem sevišķu vēribu pelnī altārglezņas virotnes, kuŗu 1614. gadā Kalnamuižas baznīcai dāvinājis jau minētais Aleksandrs Vīgands un kas tagad glabājas Valsts vēsturiskajā mūzejā (altāra tripticha centrālā daļa, kur laikam bija attēlots «Krucifikss», nav uzglabājusies). Uz kreisās virotnes attēlots pats dāvinātājs, uz ceļiem nometies ar lūgšanai saliktām rokām, bet viņa priekšā uz ceļiem viņa četri bērni baltos kreklos ar krustiem uz krūtīm; augšā — Vīganda ģerbonis (64. att.). Uz labās virotnes — Vīganda sieva, dzimusi Henninga, un vecākais bērns analogā pozē un tērpā; augšā — Henningu ģerbonis. Mūzejā nogādātās virotnes pamatīgi restaurēja. Pēc vēlāko rupjo pārgleznojumu noņemšanas parādījās sākotnējais ļoti plāna un gaiša gleznojuma slānis. Spriežot pēc vispārīgas stila koncepcijas, virotnes pieder apmēram pie tā paša manierisma posma kā arī hercoga Vilhelma ģimetne. Bet vēsturiskā stila elementi te stipri rustikālizēti. No vienas puses sacere zaudējusi to groteska nokrāsu, kas piemīt vēlā internacionālā manierisma darbiem, no otras puses tā kļuvusi vēl vairāk bezķermeniska un ornāmentāli plakana.

Ka te mēs sastopamies ar šejienes, visdrīzāk ar latviešu gleznotāja darbu, par to liecina vēl kāds restaurācijā atklātais sīkums: uz kreisās virotnes, virs Vīganda kreisā pleca parādījās latviešu uzraksta fragments — «atais» . . . (attaisīt, attaisāms).

Tērvetes «Golgota» un vēl vairāk Vīganda altāra virotnes pārlicina, ka XVI un XVII gadsimteņa maiņā Kurzēmē pastāvē-



64. att. A. Vīganda ģimetne. Altārglezņas spārs no Kalnamuižas baznīcas.

<sup>1)</sup> Kā viens no šā ģimetnes tipa vēlākiem paudžiem jāmin J. H. Elbfass († 1664. g.), ienācējs no Vidzemes (laikam pēc dzimuma latvietis), kas 1625. gadā ieradās Stokholmā un kā portretists iekaroja sev izcilu stāvokli Zviedrijas galmā. Skat. «Mākslas vēsturi» prof. V. Purvīša red., VIII, 232. lpp.

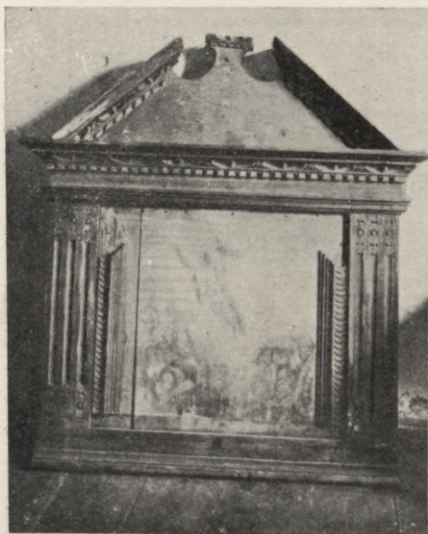


65. att. Triptichs no Bunkas baznīcas.

jusi turienes gleznotāju darbnīca. Diemžēl, trūcīgais materiāls, it sevišķi reliģiskas glezniecības laukā, neļauj mums, līdzīgi tēlniecības analīzei, nedz sistēmātiski izsekot savstarpējām attiecībām starp šo darbnīcu (vai darbnīcām) un Rietumeiropas glezniecības virzieniem, kas izplatījās Latvijā, nedz kaut vai aptuveni sagrupēt un lokālizēt šejienes glezniecības tradīcijas. Mūsu rīcībā ir tikai daži savrupi pieminekļi, pa lielākai daļai ar nenoteiktu datējumu un ģenezi, ar dažādu rustikālīzācijas pakāpi un dažādām stilistiskām nokrāsām. Pie tam pieminekļu lielākā daļa attiecināma uz apskatāmā laikmeta beigām, uz XVII gadsimteņa vidu, un tādējādi trūkst evolūcijas starplocekļu, kas saistītu šos pieminekļus ar Tērvetes baznīcas «Golgatu».

Agrākais no tiem ir altāra triptichs, kas kādreiz greznoja Bunkas baznīcu, bet tagad glabājas Kurzemes prov. mūzejā Jelgavā un datēts ar 1638. gadu (65. att.). Kā baroka laikmeta provinciālās baznīcas glezniecības darbu lielākā daļa (ja tie nav tikuši rupji pārgleznoti) triptichs ir pussagrūvušā stāvoklī ar sākotnējā ierāmējuma paliekām (Funka un Korfa ģerboņi vienkāršajā «Rollwerk'a» rakstā). Tripticha centrālā daļa ar archaisku paņēmienu iedalīta divās kompozīcijās: augšā — «Golgata», apakšā — «Sv. vakarēdiens». Sānu virotnes gleznotas no abām pusēm: kad al-

tāris atvērts, pa kreisi — «Guldīšana kapā», pa labi — «Augšāmcelšanās»; kad altāris aizvērts, pa kreisi — «Kristīšana», pa labi — «Dievmātes debessbraukšana». Uzraksts tripticha predellā liecina, ka tā autors ir Dāniels Brusens. Saskaņā ar Bauskas baznīcas grāmatām<sup>1)</sup> gleznotājs Dāniels Brusens miris Bauskā 1684. gadā, 86 gadu vecumā, bet pēc dažām nedēļām mirusi viņa sieva, kas paglabāta «nevācu» kapos. Baznīcas chronika mums nekā nesaka par D. Brusena izcelšanos; bet minētās ziņas atļauj domāt, ka gleznotājs bijis šejienietis un, visdrīzāk, latvietis. Šīs domas apstiprina arī tripticha stila raksturs.



66. att. Altārglezna Kolkas baznīcā.

D. Brusena glezniecībā ir nenoliedzamas rietumskolas pēdas: tipos (Dievmāte pie Krustā sistā kājām), motīvos, drapējuma paņēmienos; ar lielu nosebojumu tā atspulgo pilnīgi noteiktu Ziemeļvācijas glezniecības strāvu: tās pirmavoti meklējami Dancigā, Hermana Hāna (1570.—1628.) darbnīcā. Ļoti iespējams, ka Brusens tiešām kādu laiku bijis šīs darbnīcas māceklis: tā, piemēram, Dancigas gleznotāju amata aktīs ierakstīts kāds Dāniels, kas 1617. g. vienu gadu strādājis pie Herm. Hāna<sup>2)</sup>. Bet līdz ar to Brusens — īstais primitīvs, komponē savas gleznas ne tik daudz saskaņā ar monumentālajā mākslā noteiktām schēmām, cik savas naivās fantazijas ierosmē, pēc uzskatāmības un plaknes ornāmentālā aizpildījuma principiem.

Temata un stila ziņā vistuvāk Tērvetes «Golgatai» būtu liekamas divas altārgleznas, kas uzglabājušās no senās Kolkas baznīcas (tagadējā, skaitā trešā Kolkas baznīca celta XIX gadsimteņa sākumā, pretējā jūras klints pusē). Abas gleznas darinātas eļļas krāsām uz reta materiāla (apses koka) un pašlaik atrodas ļoti bēdīgā stāvoklī. Viena no gleznām tēlo «Golgatu» un apakšējā stūrī tā datēta ar 1648. gadu; otra — «Augšāmcelšanās» — uzglabājusies vecajā rāmī (66. att.). Abas gleznas zīmētas ar lielu prasmi, gandrīz bravūru, kailā ķermeņa kustībās un negaidītos rakkursos,

<sup>1)</sup> Sitzungsberichte d. kurländ. Gesellschaft f. Liter. u. Kunst, 1888., 25. lp. (L. Arbusow).

<sup>2)</sup> Akten der Malerzunft, 300. G. Nr. 661 — 13.

ārkārtīgi droši komponētas kā figūru grupējumā (diagonāles, strauji lēcieni telpā), tā arī apgaismojuma efekta ziņā. Mākslinieks, kas darinājis šīs gleznas, bez šaubām labi pazina vēlā Nīderlandes manierisma paraugus, Blūmartu, Holciusu, Kornelisen un cit. Bet tas nenozīmē, ka Kolkas baznīcas gleznu autoram katrā ziņā vajadzētu būt ārzemniekam, kas studējis Nīderlandes glezniecību oriģinālos. Tai laikā bija vēl viena iespēja meklēt iedvesmi monumentālās glezniecības darbos un izvēlēties par vadītāju vienu vai otru izcilu meistarū, kaut arī nesasniedzamā attālumā — proti, ar vara grebuma palīdzību. Nevien manierisma meistarū gleznas, bet arī viņu zīmējumi, viņu kompozīcijas uzmetumi, viņu ornāmentālās kombinācijas bija pavairotas daudzās vara grebumu serijs un albumos, un tādā kārtā viņu «invencijas» kļuva pieejamas ikvienam provinces autodidaktam un tās neskaitāmos variantos atkārtoja visattālākos Eiropas stūrīšos. Domājams, tieši tādā kārtā cēlušās Kolkas baznīcas gleznas, lai gan, protams, nav izslēgta varbūtība, ka to autors bijis kāds iebraucis ārzemnieks. Mums par labu runā gleznu novēlojis stils: gleznotas Nīderlandes baroka augstāka uzplaukuma posmā tās tomēr palikušas uzticīgas manierisma tradīcijām. Kā uz vienu no iespējamajiem «Augšāmcelšanās» kompozīcijas pirmavotiem var norādīt uz Fr. Unteutsch'a «Zieratenbuch» (1640. II Theil, Blatt 12) (67. att.). Ar Kolkas gleznu lokālo izcelšanos saskan arī rāmja raksturs, kur daudz spēcīgāk atspoguļojas tautas kokgriezuma paņēmieni nekā Rietumeiropas ornāmentikas motīvi.



67. att. F. Unteutsch'a mets altārim (Zieratenbuch, II Teil, Blatt 12).

Līdzīga stilistiska ģeneze, domājams, ir arī gleznai, kas grezno Zlēku baznīcas altāra augšējo daļu un kas arī, acīm redzot, darināta ap 1650. gadu. Diemžēl, šī ārkārtīgi interesantā glezna, kas tēlo «Kristus zaimošanu» ir vēl bēdīgākā stāvoklī. Tomēr arī tagad, uzglabājušās paliekas ļauj spriest par manierisma glezniecībai īpatnējiem tipiem, par gleznas lielo ekspresīvo spēku un par tās savdabīgo polichromo kolorītu, kas liek domāt, ka gleznas kon-

cepcijā sastapās no vienas puses bezkrāsains vaŗa grebums, bet no otras — tautas mākslinieka fantazija, kas tiecas pēc polichromijas.

Bet varbūt interesantākais šīs grupas pieminēklis ir «Sv. vakarēdiens», kas grezno Valdemārpils baznīcas altāŗa centrālo laukumu (68. att.). Ja visos agrāk apskatītajos glezniecības paraugos var runāt par pilnīgi noteiktiem sakariem ar Rietumeiropas



68. att. Valdemārpils baznīcas altāŗglezna.

vēsturiskajiem stiliem; var gandrīz nosaukt vienu vai otru kompozīcijas tipu un motīvu pirmavotu, tad šeit stāvoklis gluži citāds. Protams, arī Valdemārpils baznīcas «Sv. vakarēdiens» nevarēja rasties bez Rietumeiropas mākslas ietekmes, bet šai ietekmei visai nenoteikts, gandrīz ārpuslaika raksturs. Kā Kristus tips, tā arī gaismogs ap viņa galvu, tāpat apgaismojuma efekts un mēģinājums attēlot telpu perspektīvā — viss tas norāda, ka glezņas autors pa-

zinis kautkādas Rietumeiropas glezniecības darbus. Bet nekādā ziņā nevar teikt, ka viņa saceres pamatā ir kāds noteikts oriģināls, noteikts mākslinieks, nevar pat nosaukt to stilistisko virzienu, kas viņu iedvesmojis. Altārglezņas pamatkonceptcija pilnīgi savdabīga, un tā ir tieši tā koncepcija, kas piemīt tautiskai, ārpuslaika fantāzijai, kuŗu tikko skāris vēsturiskās mākslas vilnis. Absolūti plankanais kompozīcijas raksturs, neraugoties uz cenšanos dot telpisku illūziju, tieksme pēc augstā apvāršņa, pēc profila un silueta, portretveidīgu īpatnību sajaukums ar tīri konvencionāliem paņēmiem (asīriešu bārdas) ir tipiskas tautas mākslas parādības. Bet var iet vēl tālāk un apgalvot, ka šeit apbrīnojami uzskatāmi izpaudušās tieši nacionāli latviskās tautas mākslas īpatnības. Pirmkārt, — ritmiski ornāmentāla gaišo plankumu schēma uz tumšā fona un tumšo uz gaišā, otrkārt, — kompozīcijas atsevišķo locekļu izolētais, savrupais centrālās raksturs (apustuļu galvas pagriezienā, viņu skatā un t. l.), kas piešķir visai gleznei kaut kādu fatālisku apburto noskaņojumu.

Sakarā ar Valdemārpils «Sv. vākarēdienu» sevišķi gribētos pasvītrot, cik maldīgi identificēt stila «rustikālīzāciju» ar tā pagrimšanu, tautas mākslas pirmatnējību ar provinciālismu un konvencionālismu. Bez šaubām, Valdemārpils altārgleznā ir tautiskas arhaikas elementi, un līdz ar to tas ir savā ziņā augstvērtīgs mākslas darbs. Lai izjustu šīs glezņas oriģinālītāti, tai īpatnējo naīvo, bet konsekvento tautas pasakas loģiku, pietiek, ja to salīdzina, piemēram, ar Hintelmaņa epitafiju (69. att.), kas datēta ar 1641. gadu (darināta Doma baznīcai, vēlāk novietota bij. Doma mūzejā). Tas ir Rīgas amata meistara darinājums, tipisks krietna amatnieka darba paraugs, kuŗu ietekmējusi, gan ar lielu nosebojumu, Rietumeiropas glezniecība, kuŗa sacerei trūkst oriģinālītes, kas ir drošs un līdz ar to savos profesionālos aizspriedumos konvencionāls darbs.

Jau tēlniecības analīze mums rādīja, cik neatlaidīgi Latvijā turējās manierisma tradīcijas. Tas pats sakāms par glezniecību, kur šīs tradīcijas aizķer pat XVII gadsimta otro pusi, pamazām sa-



69. att. L. Hintelmaņa epitafija.

jaucoties ar baroka stila elementiem, kas nāk no Nīderlandes vai Itālijas, caur Dienvidvāciju un Poliju. Sevišķi spilgtu šāda vēlā manierisma piemēru dod Joachima Henninga epitafija Bauskas baznīcā, kas datēta ar 1677. gadu un ir divu gleznotāju — Ditricha Zeica un Niklausa Rabina kollektīvs darbs (70. att.). Abi meistari atnāca Latvijā no Vācijas un apmetās uz dzīvi Bauskā. Ditrichs Zeics dzimis Hamburgā un ieradās Bauskā 1663. gadā. Ir zināms, ka 1706. gadā viņš bija Bauskā par birģermeistaru un nomira turpat 1714. gadā. Ar Zeica kā gleznotāja vārdu saistās dažas Bauskas epitafijas (piemēram, Gotharda Vikes epitafija, kas pagatavota 1672. gadā un vēlāk pārgājusi E. Buša īpašumā Rīgā); bez tam Zeics Bauskā bija iemantojis popularitāti kā portretists. Niklauss Rabins, kas bija dzimis Lībekā ieradās Bauskā 1665. gadā<sup>1)</sup>. Protams, šīs trūcīgās ziņas atļauj tikai aptuveni noteikt katra mākslinieka dalību kollektīvajā darbā. Ņemot vērā Zeica darbību portretglezniecības laukā, tāpat viņš izcelšanos no Hamburgas, kur glezniecība atradās stiprā Holandes ietekmē, var secināt, ka Zeica otaī katrā ziņā pieder ģimētņu grupai. Ģrūtāk pateikt, kas gleznojis centrālo Kristus figūru, kas samīn pūķi. Varbūt, tās autors ir Rabins, bet nav izslēgta varbūtība, ka viņš darinājis vienīgi epitafijas ierāmējumu. Lai būtu kā būdams, glezns stils katrā ziņā



70. att. I. Henninga epitafija Bauskas baznīcā.

atstāj visai divējādu iespaidu: ģimētņu grupu nenoliedzami ietekmēja Holandes XVII gadsimta vidus portretglezniecība, turpretī Kristus figūra ar tās mirdzošajām krāsām, izstieptajām proporcijām un izliektajām kustībām stila ziņā atbilst Nīderlandes manierismam XVI gadsimta beigās (Martens de Voss), un šo kontrastu

<sup>1)</sup> W. Neumann. Lexikon baltischer Künstler.

vēl vairāk pasvītro manierismam tipiskais ierāmējums (griestās kolonnas, kartušas, spirālornāmenta veidā stilizētās spārnotās eņģeļu galviņas).

Šis archisms, šī pieķeršanās kontrreformācijas idejām un vienaldzība pret baroka jauniem mākslinieciskiem ieguvumiem pa daļai, bez šaubām, izskaidrojama ar sociāliem priekšnoteikumiem: ar to, ka Latvijā ārkārtīgi lēni attīstījās baroka stila galvenā virzītāja — aristokratiskā absolūtisma — idejas, kas tikai XVII gadsimteņa otrā pusē Kurzemes hercoga galmā tiek pirmo reizi realizētas. Turpretī Rīgā valdošā pilsētas kultūra un ordeņa laika paliekas Kurzemes un Vidzemes baronu dzīvē bija ļoti neauglīga vide baroka stilistisku principu uzņemšanai. Ar to izskaidrojams, ka tais retos gadījumos, kad līdz Latvijai nonāca, saprotams, ļoti novājinātas baroka glezniecības strāvas, pirmo laiku tās neatrada nekādas atbalss šejienes mākslā.

Pie agrākiem glezniecības pieminekļiem Latvijā, kur izpaužas attīstītā baroka elementi, pieder rātskunga Johana Kokena fon Grinblata epitafija, kas līdz pēdējam laikam glabājās Doma mūzejā<sup>1)</sup>. Tā datēta ar 1653. gadu, t. i. tā gandrīz 25 gadus vecāka par Henninga epitafiju Bauskā, tomēr tās glezniecības stils daudz progresīvāks. Tiesa, arī te vēl tālu līdz brīvam un dinamiskam tvaram, kas piemīt attīstīta baroka meistariem, un it sevišķi gleznas portretiska daļa nesniedzas pāri sastinguša, sīkumaina, deskriptīva reālisma robežām. Totiesu Krustā sistā figūrā, baltajā ar lauru vainagu greznotajā meitenē, kas apkāmpj Kristus kājas, mākoņainajās debesīs nepārprotami izpaužas baroka gars, Rubensa skolas ieskaņa. Epitafijas autors laikam tiešām bijis kāds iebraucis flāmu gleznotājs. Uz to norāda nevien stils, bet arī signatūras fragments («Fauja»...), ko Neimans papildina līdz īsti flāmiskam vārdam «Faujaert». Tomēr šis baroka dinamikas atskaņas, cik ļauj spriest uzglabājušies pieminekļi, nebija atradušas Rīgā nekādas atsaucības, un tikai daudz vēlāk tām bija lemts dziļāk iesakņoties Latvijas mākslā.

Ģīmetņu, altārgleznu un epitafiju paraugi, kuŗus nupat apskatījām, nebūt neizsmel visus glezniecības pieminekļus, kas uzglabājušies Latvijā no agrā baroka laikmeta. Sarakstu varētu papildināt, piemēram, ar Mežmuižas baznīcas «Golgotu», vēlajam manierismam tipisku kompozīciju, vai ar jau agrāk minēto Bunkas baznīcas altāri ar ļoti interesantu miniatūrgleznu — «Sv. vakarēdiens», kuŗas gaismas efekti un žanra omulība norāda uz Holan-

<sup>1)</sup> H. Loeffler. Die Grabsteine, 24. att.

des ietekmi (58. att). Bet šāds saraksta paplašinājums nedotu nekā jauna stilistiskai ainai, ko mēs mēģinājām uzvest. Tāpat nekādas jaunas perspektīvas pagaidām nepaver ziņas par dažiem gleznotājiem, kas strādājuši Latvijā, kuŗas var smelt no Neimaņa un Döringa vārdnīcām, jo viņu vārdus ar retiem izņēmumiem vēl nav izdevies saistīt ar konkrētiem pieminekļiem. Šīs ziņas tikai pastiprina pārliecību, ka baroka laikmeta Latvijā glezniecība ieņēma daudz ievērojamāku vietu, nekā to ļauj nojaust uzglabājušies fragmenti. Pie kam par savu eksistenci tā ir pateicību parādā kā iebraucējiem māksliniekiem, tā arī šejienes darbnīcām. Jau agrā baroka laikmetā, XVII gadsimteņa pirmajā pusē, šīs darbnīcas nevien cenšas sekot Rietumeiropas glezniecības virzieniem (šai laikmetā — galvenā kārtā Nīderlandes un Ziemeļvācijas manierismam), bet izveido savu, patstāvīgu stilistisku dialektu, kur dzīvi atspoguļojas tautas amatniecības tradīcijas.

## II. Otrais posms (1670.—1780.)

Apskatīto Latvijas mākslas vēstures laikmetu vislabāk varētu nosaukt par baroka prologu. Kamēr Rietumeiropā baroks jau sen bija nobriedis, Latvijā vēl tikai veidojas jaunās kultūras sociālie un mākslinieciskie priekšnoteikumi. Šie baroka dīgli sajaucas gan ar neatlaidīgām gotikas paliekām, gan ar atsevišķiem klasiskā stila elementiem, un pie tam tos visu laiku nobīda pie malas tie īpatnējie noskaņojumi un tā dekoratīvā sistēma, kas ieguva kontrreformācijas jeb manierisma stila nosaukumu. Ja baroka dzimtenē, Itālijā, jaunā stila principi sasniedza pilnīgu attīstību jau ap 1600. gadu, tad Latvijā par īstu baroka uzplaukumu var runāt tikai ap 1700. gadu. Tālāk mēs redzēsīm, ka baroka stila ieskaņas ieplūst Latvijā no dažādām zemēm un pa dažādiem ceļiem. Tomēr pēc savas ģenezes nevien mākslinieciskās, bet arī sociālās, Latvijas baroks bez šaubām visciešāk saistīts ar Austrumprūsiju, kur baroka stils pārdzīvo novēlojušos, tomēr ļoti spilgtu plauksmi.

Katra jauna stila specifiskās pazīmes visskaidrāk un konsekventāk izpaužas ornāmentā un celtniecībā. Arī baroka ģenezei sevišķi labi var izsekot šais divi nozarēs. Vācijā un vēlāk Latvijā baroks sākas tad, kad auss skrimstalas ornāments zaudē popularitāti, un to aizstāj jauna ornāmentāla sistēma. No dienvidiem, no Itālijas, Ziemeļeiropā sāk izplatīties akanta motīvs — Vācijā šī pārmaiņa notiek XVII gadsimta sešdesmitajos gados, Latvijā mazliet vēlāk. Savos pamatos akants ir klasiskā stila motīvs. Bet baroka akanta ornāments stipri atšķiras no renesanses akanta. Vispirms jau tādēļ, ka tas daudz vairāk nobriedis, daudz sulīgāks, krāšņāks, ar kustībām un nozarojumiem bagātāks, un arī tādēļ, ka baroks atzīst tikai tīru, veģetatīvu akanta motīvu, bez jebkāda figūrāla pavadījuma un bez tās pusģeometriskās, pusorganiskās fantastikas, kas piemīt manierisma ornāmentam. No iepriekšējā stila baroka ornāments atšķiras vēl ar to, ka raibo manierisma polichromiju aizstāj mierīgāks un vienkāršāks krāsu kontrasts — visbiežāk balts ar zeltu. Ar 1700. gadu, Latvijā atkal vēlāk par kādiem 15

gadiem, barokāla akanta evolūcijā iesākas jauns posms, franču klasicisma ietekmēts. Akants kļūst aizvien tievāks, plānāks, sausāks un līnārāks, auga kāts pārveidojas lentā, kļūst līdzīgs spirālei burta S veidā (tā sauc. Laub- jeb Bandelwerk). Līdz ar to samazinās arī akanta ornāmenta dekoratīvā nozīme — tam nav vairs pildīna funkcijas, bet gan vairāk ierāmējuma loma.

Jauno attīstības posmu baroka ornāments pārdzīvo apmēram kopš 1740. gada. Dažās zemēs šo baroka dekorācijas posmu dēvē par rokoko. Ornāments pēkšņi atdzīvojas un iegūst aktīvu enerģiju, iejaucas konstruktīvajās attieksmēs, piesavinās to funkcijas un sadala tektonisko ģindeni. Ornāments, kā pakars, stūra ornāmentālā sadale, ierāmējuma un aizpildījuma funkciju sajaukums — sevišķi raksturīgi šim baroka ornāmenta posmam. Pie tam akants aizvien vairāk zaudē savu veģetatīvo naturālistisko kodolu un pārvēršas par kaut ko līdzīgu gliemežvākam (šai ziņā starp rokoko un manierismu, sevišķi tad, kad dominē auss skrimstalas ornāments, ir nenoliedzama stilistiska radniecība). Tagad evolūcijas temps kļūst straujāks, un jau ar 1760. gadu baroka ornāments ieiet savas attīstības pēdējā posmā, kas vēstī klasicisma uzvaru. Šim posmam arī nav vispār pieņemtā termina, ir tikai lokāli apzīmējumi — «Louis Seize» Francijā un «Zopfzeit» Vācijā. Ornāmentā no vienas puses atkal pastiprinās reālisma tendences, no otras — atdzīvojas klasiski motīvi. Agrākā elementu savijuma vietā valda to izolēts rindojums.

Starp Vācijas un Latvijas baroku pastāv nevien formāli dekoratīvs evolūcijas paralēlisms, bet arī stila reliģisko priekšnoteikumu nenoliedzama radniecība. Baroka laikmetā kā Vācijā, tā arī Latvijā izveidojas īpatnējs kontrasts starp dienvidu un ziemeļu baznīcas arhitektūru. Katoļu dienvidiem un luterāņu ziemeļiem ir pavisam citādas baznīcas kulta un tā tad arī baznīcas celtniecības prasības. Katoļu baznīca nozīmē svētnīcu, luterāņu baznīca — sapulces vietu. Katoļu dievkalpojuma, mesas, garīgais un optiskais centrs ir altāris, kas atrodas baznīcas dziļumā, — no šejienes izriet pilnīgi dabiskā katoļu baznīcas tieksme pēc gareniskā plāna. Turpretī luterāņu dievkalpojumā galvenā loma pieder svētrunai un kopējām koŗa dziesmām, te galveno garīgo un emocijonālo iedarbību dievlūdzējs uzņem ne tik daudz optiskā, cik akustiskā ceļā, te plānā centrālo vietu ieņem kancele, un mācītāja runai jābūt dzirdamai cik iespējami vienlīdzīgi visās baznīcas telpas vietās — tādēļ luterāņu baznīca tiecas pēc centriskā plāna. Protams, šeit runa ir tikai par pretēju reliģisku koncepciju ideālām tendencēm. Praksē bija iespējami visādi kompromisi un pārejas starp

principu galējībām, un tieši baroka stilam sevišķi raksturīga tieksme meklēt pretstatu sakušanu, savstarpēju caurstrāvojumu. Tādā kārtā katoļu baznīcās izveidojas, piemēram, centrālā altāra kompromisa forma, kamēr luterāņu baznīcās lietā ar altāri apvienotu kanceli, kas novietota baznīcas dziļumā. Šie paši idejiskie un kultiskie priekšnoteikumi radījuši vēl kādu citu katoļu un luterāņu baznīcas arhitektūras atšķirību. Katoļu dievkalpojuma nolūks emocijonāli iedarboties uz dievlūdzeju, censties pamodināt viņa dvēselē mistiskas trīsas, aizdedzināt viņa fantaziju ar brīnišķīgiem, irracionāliem optiskiem efektiem. Tādēļ katoļu baznīcas iekšienē pirmā vieta pieder sarežģītām telpiskām attieksmēm, gaismas efektu kontrastiem; skulptūra, glezniecība, ornāments, no visām pusēm ietverot svētceļotāju, saplūst teiksmainu parādību daudzskanīgajā korī. Katoļu baznīcas iekārta neaprobežojas ar altāri vien, bet plaši izmanto dekoratīvo elementu pavairošanas paņēmieni. Turpretī luterāņu baznīcas iekšienei raksturīga gandrīz demonstratīva telpisku attieksmju vienkāršība un ļoti atturīgais dekoratīvais ietērps. Ne par velti luterāņu baznīcas celtniecības teorētiķis Leonards Šturms izvirza principu: «luterāņu baznīca tiecas vairāk pēc tīrības kā pēc greznuma»<sup>1)</sup>. Šī tieksme pēc vienkāršības, dekoratīvo efektu skopuma padara luterāņu baznīcu sevišķi pieejamu klasicisma principiem, franču un nīderlandiešu mākslas ideju ietekmei.

## 1. Celtniecība.

Iesāksim apskatu ar Kurzemi. Pa daļai tādēļ, ka tikai Kurzemē var izsekot secīgai pārejai no agrā uz nobriedušo baroku; vēl vairāk uz to pamudina apstākļi, ka tieši Kurzemes baznīcas celtniecībā visspilgtāk izpaužas lokālā, nacionāli latviskā baroka stila koncepcija.

Kurzemes baznīcas celtniecībā grūti runāt par kādu vienu dominējošu baznīcas tipu: dažreiz katoliskās koncepcijas elementi piejaucas tīri luteriskām tradīcijām, baroks savijas gan ar gotiskām paliekām, gan ar klasiskiem motīviem, dienvīdu ietekme sastopas ar ziemeļu ietekmi. Tas izskaidrojams, bez šaubām, ar to, ka vēsturiskā stila iedarbība izplatījās Kurzemē no visdažādākiem avotiem. Bet tai pašā laikā, neraugoties uz variantu bagātību, Kur-

<sup>1)</sup> L. Chr. Sturm. Architektonisches Bedenken von protestantischer kleiner Kirchen Figur und Einrichtung. Hamburg, 1712.

zemes baznīcās noteikti izjūtama kāda iekšējā radniecība, kas liecina, cik spēcīgas bija lokālās, tautiskās tradīcijas, kuŗas «rustikālīzēja», pārstrādāja vēsturisko ietekmi nacionālas stilistiskas koncepcijas garā. Kopējās pazīmes, kas vieno Kurzemes sakrālo baroku, duŗas acīs vispirms Kurzemes baznīcu ārējā izskatā. Ar nedaudziem izņēmumiem tām raksturīgas bargas, gludas, masīvas sienas ar retām ailām bez profilējuma, ar gotiskām vai pat romāņu formām un ar galveno masu vienādām savstarpējām attieksmēm:



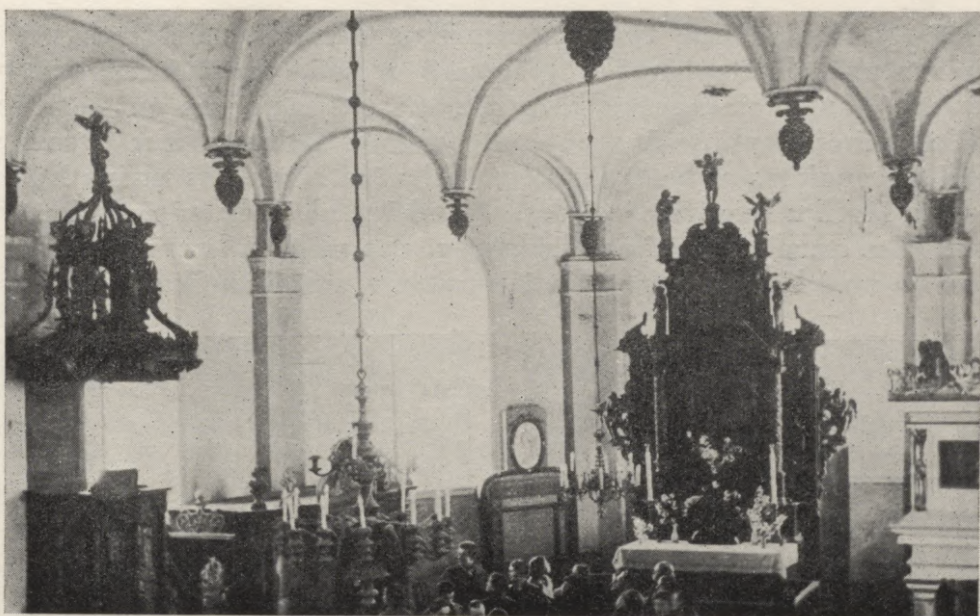
71. att. Apriķu baznīcas tornis.



72 att. Piltenes baznīca.

uz priekšu izvirzītā, bet jomam cieši pieslējusies kubiskā torņa masa (to bieži noslēdz gotiskā smaile ar vieglu izliekumu apakšā), (71. att.), kārņiņiem segtais kvadrāta joms un, nelielu pakāpi zemāk — poligōnāls apsīdas noslēgums. Raksturīgi jumta pārlaidumi, kuŗus vēl izceļ stipri profilētā dzega vai divkārsšotas jumta slīpes (Piltēnes baznīca) (72. att.). Mākslinieciskās iedarbības koncentrāciju celtnes augšdaļā pasvītro augstu novietotie logi un izvirzītā dekoratīvā portāla trūkums. Vienkārsšā virsma, kompaktā masa, līdzsvarotie virzieni, lūk raksturīgākās Kurzemes baznīcu īpašības baroka laikmetā.

Ne tik skaidri, tomēr nepārprotami, izpaužas šī iekšējā radniecība arī Kurzemes baznīcu intēriur'os. Visām Kurzemes baznīcām (vēlāk mēs iepazīsimies ar vienu savdabīgu izņēmumu) ir



73. att. Ēdoles baznīca.

garenisks plāns, bet šī gareniskā tendence ne tikai nav pasvītota, gan otrādi, tā drīzāk līdzsvarota, novājināta ar pretstata virzieniem. Pirmkārt, ar to, ka baznīcas telpa vai nu ir vienjoma, vai arī vidus joms nepārprotami dominē pār sānu jomiem; otrkārt ar to, ka baznīcas iekārta sargrupēta pēc šķērsasīm un beidzot, treškārt, ar velvju traktējumu, kuŗās vienmēr pasvītota ne vertikālā tieksme, ne virziens dziļumā, bet velvju tendence noslēgt, nokarāties lejup.

Visas atzīmētās īpatnības sevišķi spilgti izpaužas tai baznīcu grupā, kas celtas Rietumkurzemē ziemeļu baroka pašos ziedu laikos un ko gribētos raksturot kā Kurzemes baroku par excellence. Šā Kurzemes stila izcilākie pieminekļi ir divas nelielas baznīcas — Ēdolē un Apriķos. Apriķu baznīca minēta jau 1640. gadā, bet 1710. gadā to radikāli pārbūvēja (iekšienē) un papildināja ar torni. Kas attiecas uz Ēdoles baznīcu, tad, kā jau aizrādīju, tradīcija saista tās pirmo būvi ar 1648. gadu. Tomēr tās intērieur'a stils tik ļoti atšķīras no XVII gadsimtenā vidū celtajām Kurzemes baznīcām, un tik radniecīgi tuvs Apriķu baznīcai, ka jāpieņem, ka Ēdoles baznīca tikusi vēlāk pamatīgi pārbūvēta. Ļoti iespējams, ka uz Ēdoles baznīcas altāra atzīmētais datums (1697. gads) arī fiksē šo svarīgo baznīcas iekšienes pārbūvi.

Nav nekādu šaubu par Ēdoles un Apriķu baznīcas iekšienes stilistisko radniecību. Bet Ēdoles baznīca (73. att.) celta agrāk —

tādēļ tā vienkāršāka, tās tektoniskās un līnēnās attieksmes stingrākas un kolorīts bargāks (pārsvarā melnā, sarkanā un baltā krāsa). Jaunākajā Apriķu baznīcā (74. att.) maigākas un gleznainākas pārejas, plūstošāks un harmoniskāks kolorīts, kur dominē zila saskaņojums ar baltu un zeltu. Stila īpatnības, kas tuvina Ēdoles un Apriķu baznīcas, ir šādas. Pirmkārt, abām baznīcām piemīt pretstats starp vienkāršām, mierīgām, pat mazliet bargām ārējām masām un iekšējās telpas priecīgu raibumu un dinamiku. Otrkārt,



74. att. Apriķu baznīca.



75. att. Apriķu baznīcas velves.

abu baznīcu iekšiene ir viena nesadalīta telpa (pat altārtelpa nav atdalīta nedz ar sienu izvirzījumiem, nedz ar triumfa arku) — bet tai pašā laikā ar velvju iedalījumu, ar solu, luktu, kanceles un altāra novietojumu šī vienotā nepārtrauktā telpa pārvērsta daudzās patstāvīgās, individuālās telpiskās šūniņās. Tālāk, treškārt, abu baznīcu telpiski dekoratīvajā ansablī vadītāja loma piešķirta velvēm, segumam. Pie tam raksturīgi, ka, lai gan abos gadījumos baznīcai ir vienjoma telpa, šķiet, ka velves atspoguļotu dalījumu trīs jomos (Ēdoles baznīcā altāra telpa arī izdalīta tikai segumā — ar īpatnējām zvaigžņu velvēm). Atšķirība tikai tā, ka Ēdoles baznīcā velvju konstrukcija atrod sev zināmu atspulgu pilastros, kas gar sienām atbalsta velvju pēdas, kamēr Apriķu baznīcā izzudusi

arī šī pēdējā tendence tektoniski saistīt sienas un griestus (75. att.). Šī pārmaiņa pa daļai izskaidrojama ar materiāla dažādību: Ēdoles baznīcā — akmens velves, Apriķu baznīcā — koka. Protams, attiecīgi mainījies arī pats velvju zīmējums, pats velvju raksturs. Tādā kārtā, ja velvju konstrukcija Ēdoles baznīcā cieši piesienas vēsturiskā stila principiēm un paņēmieniem, un par tās celēju jāiedomājas kāds ārzemju arhitekts, tad Apriķu baznīcas velves, kas, starp citu, izpildītas ar apbrīnojamu namdaŗa meistarību, pauž nepārprotamu vēsturisko pirmavotu rustikālīzāciju un to celšanā bez šaubām piedalījās šejienes amatnieki. Šo hipotēzi apstiprina ne tikai stilistiski salīdzinājumi. Šlipenbachs savās «Malerische Wanderungen durch Kurland» (1809. g.) atzīmē Apriķu zemnieku sevišķi lielu prasmi namdaŗa un apmetēja darbos. Bez tam vesela



76. att. Bladiavas baznīca (Austrumprūsijā).

rinda epitafiju ar latviešu tekstiem, kas uzglabājušās Apriķu baznīcā no XVIII gadsimta otrās puses (tagad Valsts vēsturiskajā mūzejā), liecina par latviešu zemnieku aktīvo piedalīšanos šejienes kultūras dzīvē. Beidzot atzīmējama vēl kāda īpatnība, kas tuvina Ēdoles un Apriķu baznīcas velves, tie ir dekoratīvie augļi (stilizēti vīnogu ķekari un ananasi), kas nokarājas no velvju pēdām. Šai savdabīgajā motīvā sevišķi jāpasvīturo, ka velves sacerētas kā konstrukcija «no augšas lejup», kā pakari. Citiem vārdiem mēs sastopamies ar to pašu koncepciju, ko jau Brastīņš atzīmējis kā sevišķi iemīļotu latviešu tautas mākslā. Pirmveidus šādai velvju konstrukcijai, tāpat kā dekoratīvo augļu motīvu var atrast Rietumeiropas celtniecībā. Bet analoga velvju ideja attiecas uz vēlās gotikas laikmetu (t. s. «stalaktītu velves»), kamēr dekoratīvie augļu motīvi



77. att. Vārmas baznīca.

pieder pie klasiskā stila. Tādu sienu un velvju savstarpēju attieksmi kā Apriķu baznīcā, tādu velvju saskaņojumu ar augļiem, mēs veltīgi meklētu tīrā vēsturiskā stila pieminekļos — tas varēja rasties tikai tiešā saskarē ar tautas amatniecības tradīcijām. Šeit mēs sastopamies ar baroka stila patstāvīgu, īpatnēju Kurzemes dialektu<sup>1)</sup>.

Iepazīstoties tuvāk ar dažām Kurzemes baznīcām, var gandrīz soli pa solim izsekot, kā savstarpēji tuvojas Rietumeiropas monumentālā stila principi un tautiskās koka celtniecības tradīcijas. Vistālāk vēsturiskam stilam un vistuvāk zemnieku celtniecības tradīcijām stāv Vec-Bornes baznīca (13. att.). Kā jau redzējām, tās stils sevī uzsūcis vienīgi dažus nosebojušos viduslaiku monumen-

<sup>1)</sup> Nav nejausība, ka šai Kurzemes baznīcu grupai vistuvākās analogijas var atrast vienīgi ziemeļaustrumu Vācijas lauku baznīcās (piem., Bladiavā Austrumprūsijā) — tas ir, tur, kur sastopama, pirmkārt, neapšaubāma vēsturiskā stila «rustikālīzācija» un, otrkārt, radniecīga etniska vide (76. att.). Tomēr salīdzinājums rāda, ka ar visu ārējo līdzību pastāv ļoti svarīgas stilistiskas atšķirības. Tās izpaužas vispirms pavisam citādā velvju efektā, ko rada augstas, divstāvu luktas, kas iet apkārt visai baznīcai, un, otrkārt, pašā velvju konstrukcijā ar asi pasvītrotiem stiegiem un bez lieliem nokarājušajiem augļiem. Tādēļ mums ir pilnīgas tiesības secināt, ka Edoles un it sevišķi Apriķu baznīcas velvju konstrukcijā izpaužas tieši nacionālā latviskā mākslas koncepcija.

tālās celtniecības elementus. Turpmākā evolūcijā formas pamazām sāk atbrīvoties no viduslaiku paliekām un zināmā mērā pievērsties klasiskai koncepcijai. Šā attīstības posma lieciniece ir, piemēram, Vārmas baznīca, kas celta 1663. gadā, ar vienkāršu mucas velvi (77. att.).

Tomēr ar to attīstība neizbeidzas. Aizvien pieaugošais baroka vilnis XVII gadsimteņa otrā pusē sāk ietekmēt zemnieku namdaļa paņēmienus. To skaidri liecina, piemēram, Vec-Bornes baznīcas salīdzinājums ar Usmas baznīcu, kas celta 1703. gadā (16. att.). Abām visai radniecīga būves tehnika, tāpat atsevišķi konstruktīvi un dekoratīvi elementi, bet līdz ar to vispārīgā sacere stipri evolūcionējusi, tuvodamās barokam. Plānā agrāk izolētais joms un altāra apsīda saplūst vienā nepārtrauktā telpā; dekorācijā parādās tīri barokāls griestu rotājums (to tomēr, acīm redzot, darinājis kāds latviešu gleznotājs), bet logu ierāmējumā — barokālā «auss» motīva pārveidojums īsti tautiskā garā; beidzot pašā velves profilējuma jāatzīmē visai raksturīgs pusaploces arkas pieplacinājums kurvja līknes arkā.

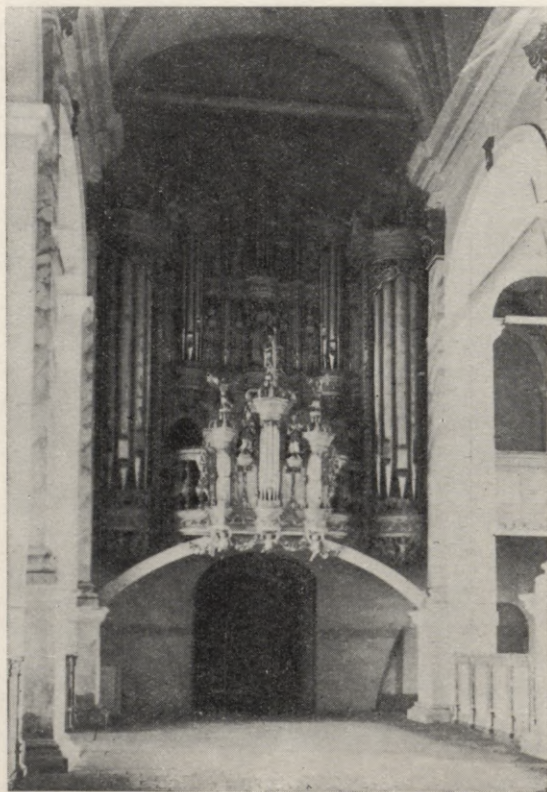
Ja jau Usmas baznīcas velvēs izpaužas nepārprotama tieksme tuvoties monumentālā baroka tendencēm, tad nākošo, vēl radikālāko soli šai virzienā spēja ap 1700. gadu būvētās Vecpils baznīcas cēlētājs (78. att.). Protams, Vecpils un Apriķu ģeogrāfiskais tuvums nav nejaušs. Dzegas profilējums ar pusbarokālu, pustautisku ornamentu, tāpat velves pacilums, diagonālie stiegi un it sevišķi karājošies augļi (vārdu sakot, visi Apriķu baznīcas motīvi, tikai vienkāršākā izpildījumā) — nepārprotami liecina, ka ap šo laiku baroks natūralizējies latviešu tautas vidē un ieguvis lokālu, nacionālu iztulkojumu.

Šis Kurzemes baznīcas tips, ar kuŗu mēs nule iepazīties, spriežot pēc tā stilistiskā rakstura un daudzajiem variantiem, bija bez šaubām sevišķi tuvs tautas garam un tādēļ arī tik izpla-



78. att. Vecpils baznīca.

tīts. Tomēr tas nebija vienīgais Kurzemes baznīcas tips. Blakus tam, un it sevišķi tam pagrimstot Kurzemē parādās arī pavisam citādi baroka baznīcas varianti. Atzīmēsim dažus visīpatnējākos no šiem variantiem. No 1704.—1709. gadam celtajā Lestenes baznīca no ārienes gandrīz pilnīgi piesienas jau aprakstītajam tipam kā ar masu sagrupējumu, tā arī virsmas traktējumu. Bet baznīcas iekšienei pavisam citāds raksturs (79. att.). Tās telpa iedalīta trīs



79. att. Lestenes baznīca.

jomos, kas segti krusta velvēm. Velves gulstās uz četrstūrīgiem stabiem ar izvirzītiem izgreznotiem pilastriem; starp stabiem pārsvietās arkas noslēdzas ar stipri uz priekšu izvirzītu un aplauzītu dzegu. Šaurās un ļoti augstās telpas samēros it kā nojaušamas gotikas tradīcijas, turpretī iedalījuma formas pieder nobriedušajam barokam ar mazliet klasicistisku nokrāsu. Visumā Lestenes baznīcas iekšiene ir visai raksturīgs Ziemeļeiropas baroka koncepcijas paraugs.

Daudz vēlāku un grandiozāku šīs ziemeļbaroka koncepcijas iemiesojumu dod Trīsvienības baznīca Liepājā (80. att.). Baznīca dibināta 1742. gadā, iesvētīta 1758. gadā. Teča<sup>1)</sup> sī-

kais apraksts liecina, ka Liepājas baznīca celta pēc arhitekta Dorna<sup>2)</sup> projekta, bet būvdarbus vadījis Liepājas mūrmeistars Hermans Krūme (acīm redzot latvietis). Plānā Trīsvienības baznīca piesienas tam vēlā baroka raksturīgajam tipam, kur apvienojas gareniskās un centriskās tendences<sup>3)</sup>. No vienas puses trīs jomos iedalītā baznīcas telpa ļoti izstiepta garumā; no otras puses vidū to pāršķēļ īss šķērs-

<sup>1)</sup> C. L. Tetsch. Curländische Kirchen Geschichte. Riga und Leipzig. 1767.

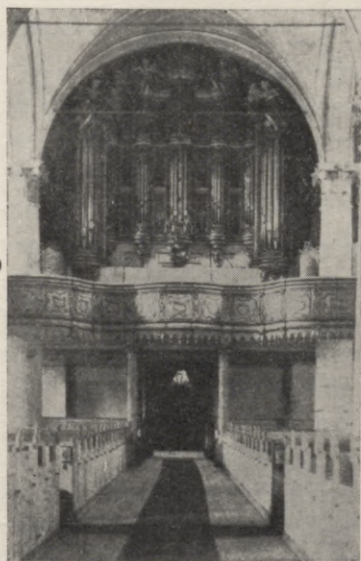
<sup>2)</sup> Joh. Krist. Dorns, dzimis 1671. gadā, strādājis galvenā kārtā Karaļaučos, no kurienes to speciāli izsauca uz Liepāju.

<sup>3)</sup> Salīdz., piemēram, ap 1715. gadu celto klostera baznīcu Veingartenē. (G. Dehio. Geschichte der deutschen Kunst, III, 486. att.).

joms, kādēļ baznīcas plāns iegūst grieķu krusta formu ar apcirstām šķērsrokām. Sākotnējā projektā šo plāna centrisko dabu pasvītvoja vēl ieejas no visām četrām pusēm (atjaunojot baznīcu 1866. gadā, kad piebūvēja ģērbkambari, ieeju murgurpusē aizmūrēja). Baznīcas jomus sadala korintiešu kolonnas pa 6 katrā pusē. To augstie un šaurie samēri, tāpat kā velvju pacilumi piešķir visai iekšējai telpai stingru, mazliet gotisku nokrāsu, kas nemaz nesaskan ar krāšņo iekārtu vēlā baroka stilā (81. att.). Arī baznīcas ārējās masas ieturētas stingrās formās, kur baroka elementi pakļāvusies neapšaubāmai klasicisma ietekmei. Plakani pilastrī, kuņiem sākotnējais projekts paredzēja ornamentālu izgreznojumu, sadala ārējās sienas. Raksturīgi, ka fasādē pilnīgi trūkst barokam tik īpatnējo plakņu izliekumu un dinamiskā masu pieauguma (pilastrs, puskolonna, kolonna). Klasicisma pieskaņa izpaužas arī balustrādē, kas vainago sienu, paslēpj jumta formu un pasvītrot horizontālo virzienu. Baznīcas cēlēja klasicistiskās simpatijas izpaudušās arī tornī, kur skaidri atdalītie stāvi secīgi samazinās augšup un kur klasicisma iemīļotie dekoratīvie motīvi (vāzes, vītnes, lāseņi), savienojas ar barokālām volūtām. Šo baroka un klasicisma apvienojumu komplicē vēl vairāk nepārprotama lokālu stilistisku tradīciju ietekme. Tās vispirms meklējamas ārējo masu kompaktajā un plakanajā traktējumā, tāpat logu formātos un sagrupējumā. Tiesa gan, logu ierāmējumi darināti Rietumeiropas baroka garā. Bet tai pašā laikā rāmja attieksmei pret iekšējo loga siluetu piemīt savdabīga lokāla piegārša, kas stipri atšķiras no vēsturiskā baroka paņēmieniem. Vēl vairāk tas sakāms par logu sagrupējumu, kas novietoti augstu un tuvu viens otram:



80. att. Trīsvienības baznīca Liepājā (pēc Chr. L. Tetsch'a).



81. att. Trīsvienības bazn. Liepājā.

šķīras no vēsturiskā baroka paņēmieniem. Vēl vairāk tas sakāms par logu sagrupējumu, kas novietoti augstu un tuvu viens otram:

tornī — gar vienu vertikālu asi (salīdz. torņus Kurzemes lauku baznīcās), baznīcas jomā — bez dzegas, kas atdala stāvus, it kā tie peldētu savrūp abstraktajā sienas plaknē. Visas šīs īpatnības duŗas acīs, ja mēs salīdzinām Trīsvienības baznīcu ar vēsturiskā stila paraugiem, kas varēja tai noderēt par pirmavotiem: tuvākas paralēles mēs atradīsim Ziemeļvācijā (Brandenburgā, Meklenburgā, Potsdamā, Drezdenē), Zviedrijā (Tesina skola), tāpat Pēterpils arhitektūrā pirms Rastrelli.

Apskatītie baznīcas celtniecības paraugi atļauj secināt, pirmkārt, ka, saskaroties ar vēsturiskiem stiliem, Kurzeme neuzrāda



82. att. Skaistkalnes baznīca,

nedz spilgti izteiktas pieķeršanās luterāņu vai katoļu dievnama koncepcijai, nedz pasvītrotas tiekmes pēc barokālām vai klasicistiskām galējībām; un otrkārt, ka Kurzemes baznīcas celtniecībā ārkārtīgi neatlaidīgi un konsekventi izpaužas lokālu stilistisku tradīciju iedarbība. Šī vispārīgā aina pārlicinās vēl vairāk, ja mēs atcerēsimies dažus savdabīgus izņēmumus Kurzemes baznīcas celtniecībā, kas liekas pavisam neiederās tās pamatattīstībā.

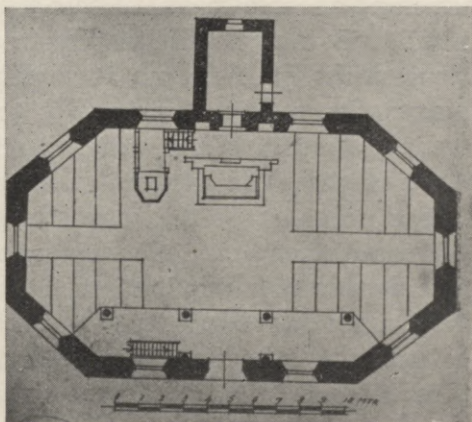
Viens no tādiem izņēmumiem ir Skaistkalnes katoļu baznīca, kuŗas būvi pabeidza 1692. gadā (82. att.). Ar savu fasādi tā nemaz neiederās pārējo Kurzemes baznīcu pulkā. Mūsu priekšā — t. s. «jezuītu stila» variants, kas sevišķi bagātīgi reprezentēts Latgalē. Fasādes malās — divi torņi,

centrā — izvirzījums (rizalīts) ar galveno portālu; to noslēdz dekoratīva virsbūve ar trīsstūraino zelmini, kas apslēpj jumta slīpes. Šādas baznīcas fasādes pirmie paraugi parādījās Itālijā vēl XVI gadsimteņa beigās (Trinità dei Monti, Romā), bet no turienes fasādes tips izplatījās visā Eiropā caur Dienvidvāciju un Austriju. Tomēr jāatzīmē, ka Skaistkalnes baznīcas fasāde atkāpjas no Dienvideiropas baroka tradīcijām un tuvāk piesienas schēmai, kas bija nostiprinājusies Ziemeļvācijas, Polijas un Lietuvas baznīcās<sup>1)</sup> (pie-

<sup>1)</sup> Salīdz. Šeduvos baznīcu (K. J a s e n a s. Visuotine meno istorija, III, 300. lp.).

mēram, — fasādes vidus daļas rizalīts, torņu iedalījums stāvos un logu sagrupējums torņos, bet it sevišķi savdabīgs cepures jumta siluets).

Vēl interesantāks kāds cits oriģināls izņēmums Kurzemes baroka baznīcu starpā — mazā Spāres baznīca (Talsu apr.) (83. att.). Baznīcai pamatus lika 1658. gadā, bet 1747. gadā to no jauna uzcēla no akmens. Tas tiešām ir pavisam īpatnējs ūniks Latvijas baznīcu celtniecībā, jo baznīcai trūkst burtiski visu tradicionālo baznīcas schēmas elementu, ko izveidojusi viduslaiku celtniecība: gareniskā plāna, telpas trīsdalījuma, torņa, ieejas no šaurās puses. Spāres baznīca celta pēc tā maz izplatītā plāna, ko teorija bija atzinusi par visvairāk piemērotu luterāņu dievkalpojumam (t. s. «šķērsbaznīca») un par kuŗas izcilāko paraugu jāuzskata Grosenhainas baznīca (1744. g.): centriskā rakstura astoņstūrainā celtne bez torņa, ar ieeju platajā pusē. Dievlūdžēju soli novietoti baznīcas sānu spārnos, virs ieejas — luktas, kamēr altāris un kancele atrodas platajā pusē, pretim ieejai, aizsedzot ieeju mazajā sakristejas piebūvē. Vēlāk mēs redzēsim, ka Spāres baznīcā iemiesotais un Kurzemē tik svešais «šķērsu» tips bija ļoti populārs Vidzemē (Liepupes un Limbažu baznīca). Tomēr tur tas izveidojies pavisam citādās formās, kuŗām trūkst kompaktās masas, gludo sienu vienkāršības, kas tik raksturīga Spāres baznīcai. Šis apstākļis būtu sevišķi jāpasvītro. Pat tik radikālā novirzījumā no normas, par kādu uzskatāma Skaistkalnes, tāpat Spāres baznīca, izpaužas visai Kurzemes lauku celtniecībai kopējā stilistiskā koncepcija.



83. att. Spāres baznīcas plāns.

Par Vidzemes baznīcas celtniecību baroka laikmetā spriest daudz grūtāk. Vispirms jau tādēļ, ka XVII g. s. celto baznīcu lielākā daļa bija izpostīta, kuŗiem plosoties Vidzemes teritorijā. Piemēram, līdz mūsu dienām nav uzglabājusies neviena koka baznīca no zviedru laikiem. Bet tās Vidzemes baznīcas, kas bija nejauši uzglabājušās no pilnīga sabrukuma, sakropļoja tik tālu, ka tās vairs nevar pazīt. Par Umurgas baznīcu, kas savā laikā bija

viena no greznākām, kāds laika biedrs raksta, [ka 1680. gadā tā «līdzinās cūku kūtij»<sup>1)</sup>). Bez tam arī pati baznīcas celtniecība Vidzemē, it sevišķi XVI gadsimteņa beigās un XVII gadsimteņa pirmajā trešdaļā bija tālu palikusi iepakaļ Kurzemei tempa, plašuma un sistematiska plāna ziņā. Piemēram, no Gustava Adolfa oficiālā ziņojuma redzams, ka 1630. gadā Vidzemē bijušas 46 draudzes, bet tikai pusei no tām bijušas baznīcas. Tikai XVII gadsimteņa beigās ar zviedru valdības gādību baznīcas celšana Vidzemē sāk iet uz priekšu aizvien straujākā tempā, un 1702. gadā Arvida Molle-rusa karte atzīmē Vidzemes teritorijā apm. 90 baznīcas (kopā ar kapellām). Tādā kārtā Vidzemes baznīcas baroka attīstības ainu, izņemot vienīgi pašu pēdējo laikmetu, var tikai aptuveni rekonstruēt pēc nonākušajām līdz mums veco baznīcu atliekām, pēc Broces zīmējumiem un it sevišķi pēc archīvu materiāliem. Ar šo diezgan nabadzīgo materiālu tomēr pilnīgi pietiek, lai tūlīt durtos acīs vesela rinda svarīgu stilistisku atšķirību starp Kurzemes un Vidzemes baznīcām. Kā izskaidrojamas šīs izšķirības? Vispirms protams ar to, ka vēsturisko stilu iedarbība uz Kurzemi un Vidzemi nāca no dažādiem avotiem. Kurzemē vēsturiskās ietekmes ieplūda galvenā kārtā no austrumu un ziemeļu Vācijas, pa daļai no Nīderlandes un Francijas. Turpretī Vidzemes baznīcas celtniecība atradās stiprā atkarībā no Skandināvijas zemēm. Bez tām arī ciešākām saitēm ar Rīgu bija liela nozīme Vidzemes mākslas kultūras attīstībā. Tomēr nevajag pārāk augstu novērtēt šo svešo ietekmju nozīmi. Kurzemes un Vidzemes baznīcas celtniecības stilistiskais pretstats bez šaubām tik pat daudz pamatojas uz atšķirībām sociālos un politiskos apstākļos, uz etniskas vides īpatnībām un senajām mākslas tradīcijām.

Lai gan no Rīgas vajadzēja nākt svarīgiem ierosinājumiem baznīcas celtniecībā (piemēram, zināms, ka R. Bindensū, Rīgas Pēterā baznīcas torņa cēlējs, bijis daudzu Vidzemes baznīcu projektu autors), tomēr nez vai būtu mērķtiecīgi ņemt par pamatu mūsu analīzei novērojumus par Rīgas baznīcām, jo Rīgā uzglabā- jies ļoti maz baroka pieminekļu. Tādēļ iesāksim apskatu ar ne tik konkrētu, tomēr viengabalaināku Vidzemes materiālu.

Te vispirms jāatzīmē, ka Vidzemē gotikas laikmetā baznīcas celtniecība bija daudz intensīvāka, nekā Kurzemē un tādēļ Vidzemē gotiskas tradīcijas bija daudz spēcīgākas un uzglabājās daudz ilgāk. No otras puses Vidzemi daudz mazāk skāra klasiskā stila elementi, kas ieradās kopā ar Polijas ietekmi un kontrreformācijas

<sup>1)</sup> P. K a m p e. Baznīcu celtniecība latvju Vidzemē zviedru valdības pēdējos 50 gados (1660.—1710.). Rīgā, 1937.

idejām. Rezultātā Vidzemē barokam bija pavisam citāda ģeneze kā Kurzemē: sākumā — neatlaidīga piesliešanās gotiskām tradīcijām, toties vēlāk — jo straujāks novirziens uz klasicisma pusi. Diemžēl, sevišķi grūti kaut aptuveni rekonstruēt visagrāko baroka celtniecības laikmetu Vidzemē, to laikmetu, kam Kurzemē atbilstu Ketlera darbība celtniecības laukā. Spriežot pēc doc. P. Kampes<sup>1)</sup> arhīvu pētījumiem, zināmu, kaut arī ļoti hipotētisku materiālu spriedumam dod bojā gājušo Doles, Lielvārdes un Mālpils baznīcu plāni, kas minētas ziņojumā Gustavam Adolfam, kā tai laikā jau pastāvošas. Šo baznīcu kompozīcijās duras acīs kāda Kurzemes baznīcām gluži sveša īpatnība. Plānā visām tām ir viens joms garā četrstūra veidā, tam piesienas (Doles un Lielvārdes baznīcā) astoņstūrainā altāra telpa, pie kam šī poligonālā apsīda dažos gadījumos segta ar patstāvīgu, šķautnainu kupolu (Vecā Alūksnes baznīca); ieejas bieži ierīkotas nevien šaurajā, bet arī platajā pusē un bagātīgi profilētas ar vairākiem gotiskiem archivoltiem ar pacilumu (Mālpils baznīca); torņa vai nu nav nemaz, vai tas uzsēdināts uz jumta kores uzjumteņa veidā, vai arī beidzot tas ļoti slinks un augsts, it kā tas izaugtu no fasādes zelmiņa (Lielvārdes baznīca). Visumā visās šais baznīcās bez šaubām pārsvarā gotiskā stila atliekas, kuŗām negaidīti piejaucas klasiskās koncepcijas elementi (kā vēsturisku analogiju, kas attiecas tomēr uz daudz agrāku laiku, var minēt Marijas baznīcu Regensburgā, kas celta 1520. gadā).

Ja mēs ietversim visas šīs īpatnības abstraktākā stilistiskā klasifikācijā, tad Vidzemes baznīcas celtniecības tendences agrā baroka laikmetā būs jāformulē sekojošā kārtā. Pirmkārt, atšķirībā no tā paša laikmeta Kurzemes baznīcām, — nenoliedzama tieksme pēc centriskā plāna un šķērsu virzieniem. Otrkārt, — cenšanās komponēt kopējo celtnes masu no vairākām patstāvīgām, izolētām plastiskām vienībām (*additio principis*). Treškārt, — daudz vairāk uzsvērtā interese par fasādi, portālu, un tādēļ citāda torņa un baznīcas galvenās masas savstarpēja attieksme.

Iedziļinoties šais tendencēs (sevišķi abās pirmajās), nevar atstāt neievērotu to dziļo iekšējo radniecību ar principiem, kas izteicas latviešu dzīvojamās rījas kompozīcijā. Nav šaubu, ka te mēs sastopamies ar lokālā, vidzemniekiem īpatnējā gara izpausmi, kas spiežas cauri vēsturisko slāņojumu maiņām, pārveido monumentālā stila iedarbību un nemanot virza tālāk mākslas attīstības gaitu. Un tiešām turpmākā Vidzemes baznīcas celtniecības attīstībā uzmanību saista vispirms tieksme pēc «šķērsu» vai centriskā plāna.

<sup>1)</sup> Op. c.



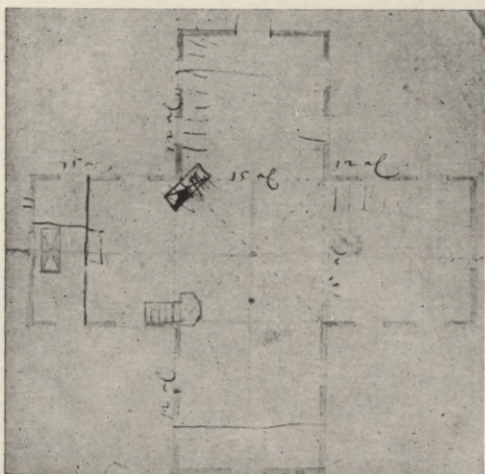
84. att. Liepupes baznīca (Broces zīmējums).

Kā «šķērsplāna» spilgts piemērs noder 1783. gadā celtā Liepupes baznīca, ko mēs jau minējām sakarā ar Spāres baznīcu (84. att.). Tiešām abām baznīcām ir daudz kopēja vispārīgā sacerē<sup>1</sup>). Tomēr tik pat svarīgas ir principiālas atšķirības to starpā, kas nenoliedzami saistās ar dziļām lokālu tautas tradīciju saknēm. Līdzība meklējama tai apstākļi, ka galvenās ieejas, tornis, tāpat iekšējās telpas iekārtojuma dēļ (altāris platajā pusē) šķērsu virziens iegūst Liepupes baznīcā lielāku nozīmi nekā gareniskais virziens. Turpretī būtiska atšķirība no Spāres baznīcas ir tā, ka Liepupes baznīcas plastiskā masa daudz vairāk diferencēta, sakombinēta no vairākiem patstāvīgiem telpiskiem elementiem. Tai ir veselas četras ieejas (pie kam katra traktēta sevišķas piebūves veidā); tai ir tornis (turklāt nevis šaurajā, bet platajā pusē), kas arī sastāv no vairākām patstāvīgām daļām, tā segta četrslīpu jumtu ar pusšļauptiem galiem.

Blakus šķērsplāna baznīcām, un varbūt vēl lielākā mērā, Vidzemes barokam raksturīga tieksme pēc īpatnējas centriskas baznīcas ēkas shēmas, tieksme, kas augstāko attīstību sasniedz XVII gadsimta beigās. Īsā laika sprīdī, XVII gadsimta pēdējā gadu desmitā, Vidzemes teritorijā (it sevišķi tās ziemeļaustrumu daļā) paceļas vesela rinda centriska rakstura baznīcu ar savdabīgu plānu

<sup>1</sup>) P. Ārends. Architektūra un baznīcas māksla Talsu novadā (Talsu novads, II, 323. lp.).

grieķu krusta veidā<sup>1</sup>). Agrāko no tām, Ļaudonas baznīcu, iesāka celt 1692. gadā. Tāpat jāatzīmē, ka gandrīz visām šīm baznīcām projektus bija izstrādājis viens un tas pats arhitekts Miķ. Strōkirchs, un viņam bija uzticēta arī galvenā uzraudzība pār būvdarbiem. Kā liecina būvmēts, ko doc. P. Kampe atradis Rīgas vēstures un senatnes pētnieku biedrības archīvā (85. att.), Ļaudonas baznīcas plāns (tā burtiskais atkārtojums — Velenas baznīca) ir centrāls kvadrāts, kuram no visām četrām pusēm pievienojas vēl pa vienam kvadrātam: trijos no tiem ierīkota ieeja un novietoti soli dievlūdžējiem virzienā uz centru, turpretim ceturtajā, dziļumā, novietots altāris, bet priekšējā kreisajā stūrī — kancele, kas tādā



85. att. Vecās Ļaudonas baznīcas plāns.  
(Pēc doc. P. Kampes uzņēmuma.)



86. att. Ļaudonas baznīcas ārskats.

kārtā redzama no visiem soliem. Četri ārējie kvadrāti segti divslīpu jumtiem, bet virs centrālā kvadrāta paceļas ar cepures juntu vainagotais tornis ar divām galerijām (86. att.). Jāatzīmē vēl īpatnējā logu forma ar divām romāņu pusarkām un segmentloka noslēgumu (dvīņu logi vispār populāri Vidzemes baznīcas celtniecībā).

Restaurēt šīs Vidzemes baznīcu grupas ģenezi var tikai tīri hipotētiski. Īpatnējā Vidzemes koka baznīcu tieksme pēc centriskā plāna pa daļai izskaidrojama ar to, ka guļbūvē nav ieteicams celt gaŗas sienas (t. i. gareniska tipa baznīcu) un ka pati tehnika prasa pēc pakšu savienojumiem — t. i. centriskā plāna. Tomēr diez vai tāds izskaidrojums būtu uzskatāms par pietiekošu. Kādēļ tad tādā

<sup>1</sup>) Pie šīs grupas attiecināmas Ļaudonas, Apekalna, Lazdonas, Vestienas, Velenas un citas baznīcas. Diemžēl, neviena no tām nav uzglabājusies sākotnējā izskatā.

gadījumā Kurzemē gulbūve izrādījās pilnīgi lietājama gareniskā tipa baznīcām (Vecbornes un Usmas baznīca)? Un galvenais — kādēļ Vidzemē centriskais plāns parādās tikai XVII gadsimteņa beigās un vēlāk tik ātri pazūd? Acīm redzot, šeit liela nozīme bijusi vēl kādiem citiem iemesliem. Daži novērojumi — piemēram, ka šīm krustveidīga tipa baznīcām bija lemts tik īss mūžs, ka visas tās saistās ar viena un tā paša architekta darbību, ka to schēma tikpat pēkšņi izzūd, cik parādās<sup>1)</sup>, viss tas liek domāt, ka krustveidīgu baznīcu grupa izveidojās vairāk uz abstrakti teorētisku priekšnoteikumu pamata, kā secīgās stilistiskas evolūcijas ceļā. Šis īpatnējās celtniecības koncepcijas idejisko pamatu laikam bija veidojuši šādi divi faktori. No vienas puses te atspoguļojas tieksme pret svarā aizvien pieaugošai katoļu baroka ietekmei izveidot neatkarīgu luterāņu dievnama schēmu, no otras puses — klasicisma vilnis, kas caur Nīderlandi, Ziemeļvāciju un Skandināvijas zemēm izplatās Baltijā<sup>2)</sup>. Abi šie ideoloģiskie virzieni taisni XVII gadsimteņa otrā pusē ieguva plašu teorētisku pamatojumu vairākos traktātos (Blondela, Šturma, Dieussaert'a)<sup>3)</sup>. Ļoti iespējams, ka savā laikā ļoti populārie Šturma un Dieussaert'a traktāti bija pazīstami arī Rīgas mākslinieku aprindās. Vēl svarīgāk, ka viens no iespaidīgākiem franciski-holandiskā klasicisma vēstītājiem Ž. B. Dieussaert's pats apmeklējis Rīgu (septiņdesmito gadu beigās) un droši vien būs tur ieguvis sev domu biedrus (starp tiem, acīm redzot, bijis arī Štrōkirchs). Doc. P. Kampe aizrāda uz somu krustveida plāna baznīcām kā uz interesantām parallēlēm minētajai Vidzemes baznīcu grupai. Bet jāšaubās, vai tai laikā var runāt par kādu savstarpēju iedarbību Somijas un Vidzemes lauku celtniecībā, vēl jo vairāk tādēļ, ka somu krustveida baznīcām pavisam cits ārējo masu traktējums (sevišķi tas sakāms par baznīcas torņa siluetu un situāciju).

Ja Vidzemē krusta baznīcas tips piedzīvoja visai īslaicīgu uzplaukumu, tad, otrādi, ļoti stingri nostiprinājās kāda cita Vidzemes baznīcu schēma, kas arī saistās ar XVII gadsimteņa sākumu (Lielvārdes baznīca) un pauž lēnu pakāpenisku pāreju no gotikas kla-

<sup>1)</sup> Vēlākām Vidzemes krustveida baznīcām (Palsmanes, Zeltiņu un c.) nav nekāda stilistiska sakara ar mūsu grupu, un tās radušās acīm redzot krievu ietekmē.

<sup>2)</sup> Par šīs krustveida baznīcu grupas prototipu uzskata baznīcu mazā Holandes piekrastes pilsētā Blokzēlē, kas celta laikā 1607.—10. gadam. Monumentālu attīstību šīs baznīcas tips iegūst Amsterdamas Nōrderkerk'ā (1623.), Katrīnas baznīcā Stokholmā (1670.) un Vor Frelers bazn. Kopenhagenā (1682.—94.). Šā tipa raksturīgs atspoguļojums sastopams arī Igaunijā — piem. t. s. «Somu baznīca» Narvā, ko uzcēlis 1683. g. zviedru arhitekts Eriks Dālbergs.

<sup>3)</sup> Fr. Blondel. Cours d'architecture, enseigné dans l'Academie Royale. Paris. 1675. C. P. Dieussaert. Theatrum architecturae. Güstrow, 1679.—82.

šicīsmā. Šā Vidzemes baznīcu tipa savdabīgums un principiāla atšķirība no Kurzemes lauku baroka meklējama ne tik daudz plānā, cik ārējo masu traktējumā, torņa saskaņojumā ar baznīcas galveno telpu, fasādes izstrādājumā. Šā tipa ģeneze ļoti manāmi saistās ar šejienes baznīcas gotikas atliekām un līdz ar to atspulgo tautas koka celtniecības tradīcijas.

Uz attīstības sākuma posmu attiecināma Lielvārdes baznīca ar ļoti īpatnēju, augstu un tievu torni, kas līdzīgi stabam izvirzās fasādes priekšā, un ar oriģināliem dvīņu logiem. Šīs baznīcas kompozīcijā un samēros sevišķi stipri manāma lokālu stilistisku tradīciju ietekme. Tā paša tipa, gan vēsturiskā monumentālā stila paraugiem tuvāka ir 1683. gadā Miķ. Jungnikela celtā Burtnieku baznīca (87. att.). Te sevišķi duŗas acīs agrā Vidzemes baroka sakars ar lokālo baznīcas gotiku. Altāŗa telpas četrstūrīnā forma, tāpat portāla raksturs, bet visvairāk torņa siluets, torņa un baznīcas joma savstarpējā attiecīsmē tuvi na Burtnieku baznīcu gotiskajai Valmieras baznīcai.

Zināmu pagriezienu šā Vidzemes baznīcu tipa attīstībā vēstī 1680. gadā celtā Limbaŗu baznīca (88. att.). Vispirms te jāatzīmē Kurzemes baznīcām pilnīgi sveŗa tieksmē izcēlt baznīcas galveno fasādi, pieŗķirt daudz lielāku uzmanību ieejas problēmai, portāla izrotājumiem, sienu virsmas atdzīvināŗanai (ŗai ziņā seviŗķi raksturīga rustika stūrōs, ornāmentālais portālu noslēgums un dekoratīvais mazo logu grupējums zelmiņa trijstūrī). Otrā Limbaŗu baznīcas īpatnība — jauna torņa kompozīcija attiecībā uz fasādi un vispārējo masu. Kurzēmē tornis pilnīgi izvirzās baznīcas joma priekŗā, pieslienoties tam ar savu kubisko masu. Agrākajos Vidzemes baznīcu baroka paraugos (Lielvārdes, tāpat Burtnieku baznīcā) torņa ķermenis ŗķiet it kā pa pusei ieaudzis baznīcas masīvā. Sākot ar Limbaŗu baznīcu, tornis vispār zaudē savu konstruktīvo patstāvību,



87. att. Burtnieku baznīca 1691. g.  
(Doc. P. Kampes negatīvs).



88. att. Limbažu baznīca.  
(Broces zīmējums).



89. att. Jēzus baznīca Rīgā 1690. gadā.

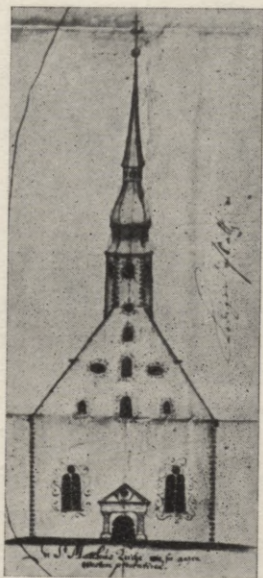
kļūst tievāks un vieglāks, un tieši uzjumteņa veidā izaug no baznīcas jumta un tā trijstūrīga fasādes zelmaņa<sup>1)</sup>.

Vēl konsekventāk šie jaunie principi ievēroti 1687. gadā celtajā Matīšu baznīcā, bet līdz ar to šīs baznīcas sacere vēl vairāk tuvinās tautas fantazijas garam (lielu, tukšu plakņu apvienojums ar ornāmenta dinamiku) (90. att.). Te sevišķi bagāts dekoratīvais fasādes izstrādājums, kur rustika atkārtojas torņa skaldnēs, kur mainās apaļie un ovālie logu silueti un logi ietverti plastiskiem izrotājumiem, kur bagātīgi dekorētais portāls un augstais zelminis vēl vairāk pasvītrot torņa smaileņa vertikālo tieksmi. Te gotikas paliekas vēl ļoti spēcīgas, tomēr tais pēkšņi ielaužas manierisma un baroka elementi. No kurienes un kādā ceļā Vidzemē nokļuvušas šīs oriģinālās celtnieciskās problēmas? Saskaņā ar archīvu liecībām, kā Limbažu, tā arī Matīšu baznīca celta pēc tā paša Rup. Bindenšū metiem (izpildītāji bija šejienes meistari — Henekens, Vīgants un citi), kas uzcēla Pēterļa baznīcas torni Rīgā. Bet to var iedomāties pat bez archīvu liecībām, ja mēs atcerēsimies, ka Bindenšū ir cēlis otro Rīgas Jēzus baznīcu<sup>2)</sup>, kas visai radniecīga apskatītajam Vidzemes baznīcu tipam (89. att.). Par Bindenšū zināms, ka viņš dzimis Strāsburgā. Ļoti iespējams, ka tur, Dienvidvācijā, viņš pavadījis savus mācības gadus. Ja Bindenšū arī nav bijis XVII gadsimteņa sākumā slavenā Stutgartes arhitekta Heinr. Šikharda tiešais

<sup>1)</sup> Atšķirībā no iepriekšējām Vidzemes baznīcām jāatzīmē arī poligonālā absīda, kas pēc tam uz ilgāku laiku nostiprinās Vidzemē.

<sup>2)</sup> P. K a m p e. Jēzus b. Rīgā (Atsev. novilkums no Latv. konv. vārdn. 57. burtn.). A. Birzenieks. Rīgas Jēzus b. (Senatne un māksla, 1936., III, 149. lp.).

māceklis, tad jādomā, ka viņš būs katrā ziņā piederējis pie šā meistara sekotājiem. Šis secinājums izriet pats no sevis, kad mēs apskatām vienu no svarīgākajiem Šikharda darbiem — luterāņu baznīcu Mempelgardē, kas celta 1604. gadā (91. att.). Te Šikhards liek pirmos pamatus dievnama tipam, ko vēlāk Bindenšū pārveda Latvijā. Pietiek, ja mēs salīdzināsim torņa un fasādes attieksmi Mempelgardes baznīcā un mūsu apskatītajā Vidzemes baznīcu grupā, vai arī sānsienu iedalījumu Mempelgardes baznīcā un Jēzus baznīcas



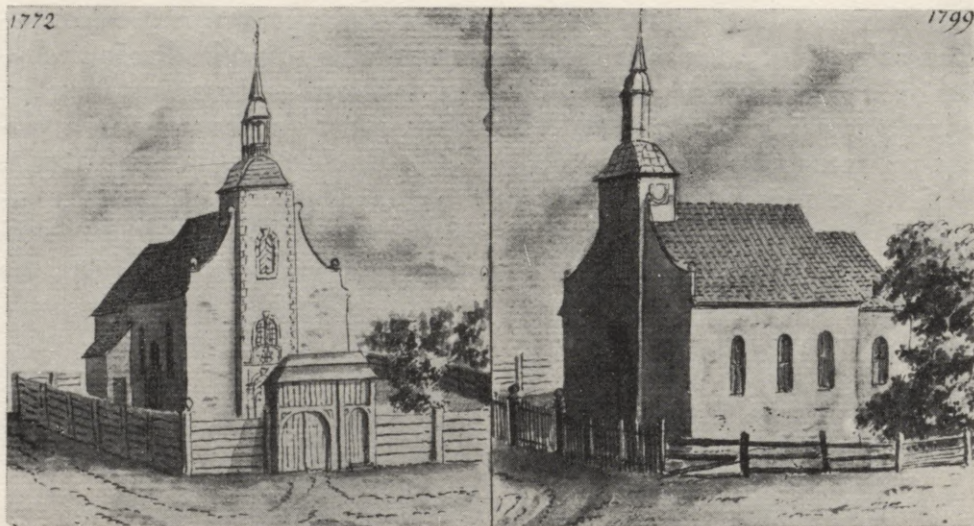
90. att. Matīšu baznīcas fasāde 1691 gadā.



91. att. Mempelgardes baznīca (Švābijā).

otraajā celtnē. Šie novērojumi svarīgi tai ziņā, ka tie liecinā, cik dažādi bija Latvijā nonākušo mākslas strāvu avoti un cik stipri tie bija padoti lokālai transformācijai.

Lai būtu kā būdams, Bindenšū kompozīcijas ideja bija atradusi ļoti dzīvu atbalsi Vidzemes baznīcas celtniecībā. Pa lielākai daļai XVIII gadsimteņa pirmajā pusē Vidzemē celtās baznīcas ir tā paša fasādes motīva varianti, ko Bindenšū pirmo reizi realizēja Limbažu baznīcā. Novērojumi māca, ka arī tai laikā gotiskās paliekas velt nav zaudējušas savu iedvesmotāju spēku, un ka tās cīnās sākumā ar manierismu un baroku, bet vēlāk ar aizvien pieaugošām klasicisma tendencēm. Kā interesants piemērs noder 1739. gadā celtā Rubenes baznīca, kas diemžēl vēlākajās pārbūvēs stipri mainījusi savu sākotnējo raksturu (92. att.). Te celtnieka sacerē jāpasvīturo divi mo-



92. att. Rubenes baznīca (Broces zīmējumi).

menti: no vienas puses viņš grib atrast kādu iekšēju attaisnojumu, tektonisku pārēju torņa saplūdamam ar baznīcas ķermeni, no otras



93. att. Lugažu baznīca.

puses viņš atgriežas pie lokālām viduslaiku celtniecības tradīcijām. Galu galā torņa plastiskais ķermenis, kas Bindenšū celtnēs bija it kā noslēpies aiz fasādes virsmas, atkal izvirzās uz āru, lai gan ļoti vāja rīzalīta veidā. Turklāt raksturīgi, ka rustika no fasādes malām pārgājusi uz iekšpusi, uz torņa apveidiem, un ka jumta slīpes gar fasādi maskētas volūtām un vāzēm. Rubenes baznīcas lokālais, īsti vidzemnieciskais raksturs kļūst sevišķi manāms, ja mēs piegriezīsim vērību īsajiem un augstajiem joma samēriem un četrstūrīgai absīdai.

Lugažu baznīcā var novērot līdzīgu seno lokālo tradīciju sadursmi ar jaunajām vēsturiskā stila ieskaņām (93. att.), Diemžēl, daudzās pārbūves neļauj atjaunot baznīcas sākotnējo kompozīciju tīrā veidā. Vecā Lugažu baznīca gāja bojā kara laikā 1702. gadā.



94. att. Lēdurgas baznīcas velves.

Jaunā baznīca, kas uzskatāma par tagadējās galveno pamatu, celta 1729. gadā. Tomēr jau 1755. gadā baznīcu atremontēja, pie kam tai piebūvēja torni. Beidzot, 1907. gadā baznīca stipri cieta ugunsgrēkā (sevišķi tornis), un to atjaunoja vairāk vai mazāk sākotnējās formās. Pilnīgi skaidrs, ka saskaņā ar arhitekta pirmsaceri baznīcai vajadzēja būt bez torņa. Tā tad tā pieslējās tam dievnamu tipam, kas izveidojās manierisma laikmetā, gotiskam zelminim apvienojoties ar barokālām volūtām (salīdz., piemēram, Bikeburgas b.). Bet celtnieks ļoti savdabīgi lokālā garā iztulko šo schēmu: izmantodams portālā gotiskās koncentrisko arkādu formas (salīdz. portālu Valmieras baznīcā), apmainīdams pilastrus ar kontroforiem un, kas būtu sevišķi atzīmējams, atrisinādams mugurfasādes problēmu ar kāpņveidīgu zelmiņa divkāršojumu.

Ap XVIII gadsimtena vidu aizvien pieaugošais klasicisma vilnis vēl vairāk komplicē šo pretrunīgo stilistisku tendenču savījumu. Kā spilgta illūstrācija noder šejienes arhitekta Bernh. Joach. Mazungena darbība. Viņa pirmais mēģinājums baznīcas celtniecības laukā — Lēdurgas baznīca. Tagadējā baznīca ir skaitā piektā celtnē, ko Mazungens pabeidza 1769. gadā no ķieģeļiem ar koka velvēm (94. att.). Mazungenam bija jāatrisina aizvien tā pati problēma — atrast un tektoniski attaisnot torņa, baznīcas kubiskās masas un fasā-

des kulises saplūdumu (95. att.). Vēl nav pilnīgi pārspētas gotikas paliekas — augstās jumta slīpes un trijstūrainais zelminis. Bet Mazungena rīcībā ir jau ļoti bagāts barokālu motīvu repertuārs: portāla lauztais zelminis, logu, dzegu un pilastru forma. Tieši ar pilastru palīdzību Mazungens arī mēģina atrisināt savu kompozīcijas problēmu, liekot tiem kā nepārtrauktiem stiebriem iet caur zelmiņa trijstūri un turpināties torņa konstrukcijā.



95. att. Lēdurgas baznīca.

Ja Lēdurgas baznīcā Mazungena paņēmieni ir mazliet nāva, «rustikāla» pieskaņa (tumšais pilastru izkrāsojums pārvērš to konstruktīvās funkcijas dekoratīvajos virsmas rotājumos), tad savā nākošajā darbā — 1775. gadā celtajā Ādažu baznīcā — Mazungens jau pilnīgi piesavinās monumentāla stila tektonisko loģiku (96. att.). Šeit gotika jau galīgi atkāpjas baroka priekšā: torņa samēri kļuvuši plataki, pāreju starp fasādi, jumta slīpēm un torni dod nevis tievie pilastrī, bet plašais centrālais rizalīts un lokanās volūtas ar vāzēm malās; apaļo logu vietā — ovālie. Bet Ādažu baznīcas fasādē var runāt ne tikai par baroka uzvaru — samēru vienkāršojumā, masu un plakņu nomierinājumā pilnīgi noteikti izpaužas pirmās klasicisma pazīmes.

Tā pati evolūcija atspoguļojas arī abu baznīcu intēriur'ā, it sevišķi griestu traktējumā. Kamēr Lēdurgas baznīcā ir buķu velves, kas balstās uz pilastriem, Ādažu baznīcā tās vienkāršotas par gludu, lēzenu segumu, un pilastrī ar joniešu kapiteļiem kalpo ne tik daudz velvju atbalstam, cik sienu iedalījumam. Vēl kāda Ādažu baznīcas īpatnība pelnī ievēribu. Visā iepriekšējā Vidzemes baznīcas celtniecības vēsturē galvenās vēsturisko stilu ieskaņas nāca no Nīderlandes, Vācijas un Skandināvijas. Ādažu baznīcā pirmo reiz sāk izpausties krievu celtniecības ietekme, kas augstāko spriegumu sasniedz nobriedušā klasicisma laikmetā.

Pēdējo, izšķirīgo soli krievu klasicisma virzienā spēŗ 1786. gadā pabeigtās Alūksnes baznīcas autors (97. att.). Arī šeit uzglabājušies daži baroka elementi (piemēram, volūtas fasādē un torņa augšējā stāvā), bet kompozīcijas pamatkodols veidojas no klasicistiskiem motīviem: trīs portiķi ar kolonnām (kas tomēr vēl, pieturoties pie baroka tradīcijām, divkāŗšotas), triglifiem un frontoniem, pie kam galveno portīku sānos noslēdz krūŗu tēliem rotātās niŗas; pusapaļa apsīda un loŗu forma; torņa kompozīcija no trim dažāda samēra četrstūrīem, kas vainagota ar kupolu (nevis baroka cepures jumtu). Bet seviŗķi interesants mazs dekorātīvs sīkums (98. att.): fasādes baroka volūtas nobeidzas ar klasisķu maiandru — starp citu, motīvs, kam bez ŗaubām lokāls raksturs un kas sastopams arī Suntaŗu baznīcā. Tāpat jāatzīmē, ka Alūksnes baznīcas stilam visvairāk radnīcīŗu analogīŗu mēs sastapim ne tik daudz Pēterpīls, cik Maskavas celtnīcībā (Nīkolaja Brīnumdarītāŗa baznīcā). Tomēr, lai cik tuvas ir ŗīs paralēles, tās tomēr neizsmēŗ visu Alūksnes baznīcas mākslīnīcīsko saturu, visu baznīcas kompozīcijas tīri vidzemnīcīsko savdabīŗumu.



96. att. Ādaŗu baznīca.

Tādā kārtā mums pilnīŗas tiesības runāt nevien par baroka oriŗinālajām īpatnībām Latvijā vispār, bet arī par patstāvīŗiem baznīcas baroka dialektiem Kurzemē un Vidzemē.

Kurzemes dialekta galvenā atŗķīŗība no Vidzemes dialekta ir tā, ka Kurzemes baznīcās galvenais fantazīŗas spriegums koncentrējas telpas iekŗējā iekārtā, kamēr Vidzemes baznīcās tas skar vairāk baznīcas ārējās masas un virsmas diferenciāciju un izrotājumu. Līdz ar to mūŗu novērojumi liecina, cik lielā mēŗā vēsturīskie stīli, nokļūstot Latvīŗas apstākļos, sastop ŗeit vai nu simpātīŗas, vai pretdarbību un cik lielā mēŗā to elementi pārveidojas lokālo, nācionālo stīlistīsko tradīciju ietekmē. Visumā var teikt, ka Latvijai vienmēr bijuŗi sveŗi vēlie, krāŗņī ziedoŗie stīli, un, otrādi,

vienmēr atrada radniecīgas atbalsis vai nu agrās, jaunās, archaiskās stilu atvases, vai mākslas reakcijas kustības, atgriešanās pie stingrākām senām tradīcijām. Tādējādi Kurzemē sevišķi labvēlīgus apstākļus atrada kontrreformācijas un agrā baroka stils; toties Vidzemē ļoti ilgi bija uzticīga viduslaiku tradīcijām un ļoti atsaucīga katrai klasiskās reakcijas izpausmei.

Šī tieksme pēc klasicisma vēl skaidrāk izteicas Rīgas baroka mākslā. Ļoti iespējams, ka Vidzemē galvenā klasicistisko simpatiju



97. att. Alūksnes baznīca.

izplatītāja bija Rīga (starp citu, R. Bindenšū darbība mums demonstrēja ciešu sakaru starp Rīgas un Vidzemes celtniecību). Jau apstāklis, ka Rīgā tik maz tīrā baroka pieminekļu, izskaidrojams ne vien ar likteņa pārvērtībām, bet arī ar zināmu sastingumu Rīgas mākslas dzīvē baroka laikmetā. Patiesībā Rīgā uzglabājušies tikai divi lieli baznīcas baroka pieminekļi — Pēterā baznīcas tornis un Reformātu baznīca. Bet arī tais barokam pieder tikai kāda vispārējas kompozīcijas daļa.

Pirmo Pēterā baznīcas torni pabeidza 1491. gadā. Par to, kā tas izskatījies, diezgan skaidru priekšstatu sniedz 1612. gada vara grebums ar Rīgas skatu<sup>1)</sup>. Tāpat kā pati Sv. Pēterā baznīca arī tornis veidots tais kompaktajās, noslēgtajās, mazliet bargajās formās, kas raksturīgas Rīgas ķieģeļu gotikai un ko bija iedvesuši Hanzas paraugi. Jau XVII gadsimteņa vidū pirmais Pēterā baznīcas tornis draudēja sagrūt un prasīja neatliekamu remontu. Bet taisni tai laikā, kad Rīgas rāte sāka apspriest remonta vajadzību, tornis sagāzās (1666. gadā). Nākošais gadu desmits paiet piemērota mūrmeistara meklēšanā, drupu novākšanā, projektu izstrādāšanā un noraidīšanā. Pēc ilgām pārdomām nolēma apstāties pie Dancīgas arhitekta Jēkaba Jostena projekta un celt torni nevis no ķieģeļiem, bet no akmens. Bet 1675. gadā Jostens aizbrauca no Rīgas un par vietnieku ieteica savu palīgu, mums jau pazīstamo R. Bin-

<sup>1)</sup> W. Neumann. Das mittelalterliche Riga. Berlin. 1892.

denšū. 1677. gadā ugunsgrēks iznīcināja visus darba rezultātus. Nācās iesākt visu celtni no jauna, tagad jau pēc paša Bindenšū izstrādātā projekta. Piedaloties Holšteinas mūrmeistaram Hinricham Henikem, jauno torni pabeidza 1690. gadā. Bet ar to visas nelai-  
mes vēl nebija galā. 1721. gadā torni nospēra zibens, un tikai 1764. gadā Rīgas namdaļu meistars Heinrichs Vilberns atjaunoja Pēterā baznīcas torni pēc pirmatnējā Bindenšū parauga, tikai nedaudz samazinādams tā augstumu (99. att.).



98. att. Alūksnes baznīcas fasāde.

Lai uzceltu jaunu torni, vecā torņa daļas nojauca līdz vidusjoma sienu augstumam, jumta slīpes fasādes pusē izrotāja volūtām un vāzēm. Jaunais tornis iesākas ar astoņstūri, ko rotā joniešu pilastri un izliekts barokāls kupols. Virs pirmā kupola trīs reizes atkārtojas galerijas, kuŗas vaiņago līdzīgi kupoli, kas pakāpeniski samazinās apmēros. Tornis nobeidzas ar smaileni, kas savukārt noslēdzas ar bumbu un gaili. Baznīcas formām un samēriem maz piemērotais Bindenšū tornis, ja to skata atsevišķi no baznīcas, izceļas ar brīnišķīgu, caurspīdīgu un tai pašā laikā stingru siluetu, kas viegli dominē pār tālo pilsētas perspektīvu. Kādus paraugus būs izmantojis Bindenšū savam projektam? Šāda torņa sākotnējā ideja bez šaubām nāk no dienvidiem, no katoļu zemēm, kā klasiskā stila mantojums, bet pēc tam, pakāpeniski izplatīdamās uz ziemeļiem, sajaucās ar gotiskām atliekām (piemēr., Kronborgas pils tornis Dānijā). Visumā var novērot divas galvenās tendences baroka torņa sacerē. Katolisko dienvidu baznīcām parasti piemīt divi torņi, to siluetos vairāk barokālas liko līniju un virsmu dinamikas; luteriskie ziemeļi dod priekšroku vienam tornim, kuŗa vairāk noslēgtais silu-

ets gan paliek uzticīgs gotiskajām tradīcijām, gan nosveras uz klasicisma pusi. Ja mēs salīdzināsim Pēterā baznīcas torni ar diviem stilistiski radniecīgiem pieminekļiem — vienu dienvidos («Stift Haug» Virsburgā) un otru ziemeļos (Hamburgas Katrīnas baznīca) (100. att.), tad nav šaubu, ka Katrīnas baznīcas tornis, kur sajūta klasicisma piegarša, daudz tuvāks Rīgas baznīcas garam. Tomēr Pēterā baznīcas tornis nekādā ziņā nav viena vai otra vēsturiskā parauga tiešā imitācija, tam piemīt sava īpatnēja, lokāla individuālitate: par to liecina daudzās tukšās plaknes fasādē, arī pats torņa augstums, kas pārvērš baroka ritma subordināciju (b-a-b) latviešu tautas mākslai īpatnējā koordinācijā (ab-ab-ab).



99. att. Pēterā baznīca Rīgā.



100. att. Katrīnas baznīcas tornis Hamburgā.

No Pēterā baznīcas torņa agrā baroka Rīgas celtniecība uzreiz pārsviežas Reformātu baznīcas vēlajā barokā<sup>1)</sup>. Baznīcu 1731. gadā uzcēla arhitekts un mūrmeistars Krist. Meinerts (no Saksijas), un 1737. gadā tās fasādi izrotāja ar Brēmenē pasūtīnāto portālu. Vēlāk baznīca stipri cieta ugunsgrēkā, vairākās reizes to atjaunoja un pārbūvēja (sevišķi iekšienē). Sarežģītais uzdevums, kuru te nācās atrisināt arhitektam — novietot ēku šauras likumotas ielas stūrī — ļoti bieži saistīja baroka arhitektu uzmanību, sākot ar drošo F. Borromini kompozīciju S. Karlo baznīcā Romā. Mei-

<sup>1)</sup> P. Campe. Die Baugeschichte und das Kircheninventar der reformierten Kirche zu Riga. Göttingen, 1933.

nerts atrisināja uzdevumu visai sekmīgi stingrās, lineārās Ziemeļitalijas baroka formās. Fasādi sadala vareni pilastrī un augsti logi ar pusloka noslēgumu; virs antablementa — augsta attika iet apkārt visai ēkai. Fasādi noslēdz izliekts zelminis (ar korintiešu pilastriem un vāzēm stūrēs), kas līdz ar to dod pāreju uz torni, gluži tāpat kā Vidzemes baznīcās. Tomēr raksturīgi, ka Rīgas baznīca ieturēta daudz sausākā, klasicistiskā stilā. Te nav nedz baroka iemīloto motīvu (apaļie vai ovālie logi, laužtais zelminis), nedz to kompozīcijas un dekorācijas paņēmieni, ar kuriem valdzina «rustikālizētais» Vidzemes baznīcas stils.

Galīgā pāreja no Baroka klasicismā, līdzīgi novērotājai Alūksnes baznīcā, norisinās Pēteru un Pāvila jeb citadeles baznīcā<sup>1)</sup>. Baznīcu cēlis saskaņā ar Katrīnas II pavēli 1776.—86. g. Kr. Haberlands, nākošais Rīgas pilsētas arhitekts. Haberlands gan nebija projekta autors, bet vienīgi tā izpildītājs. Ir izteiktas domas<sup>2)</sup>, ka projektu sacerējis Pēterpils galma arhitekts Domeniko Trezini; domas, kas laikam pamatojas uz zināmas līdzības starp Rīgas un Pēterpils tā paša nosaukuma baznīcu, ko cēlis Trezini. Tomēr pārāk lielā stila atšķirība noteikti runā pretī šim uzskatam<sup>3)</sup>. Pēterpils baznīca pieder vēl tīrajam barokam. Par to liecina volūtas, divkārstotie pilastrī, barokālais šķautņainā kupola raksturs. Rīgas baznīcā klasicistiskie motīvi pilnīgi nomāc pēdējās barokas paliekas. Lai par to pārliecinātos, pietiek, ja minēsim triglifus, klasiskos frontonus, vītnes un vāzes, kupola velteni un paša kupola formu. Ja jau tiešam meklētu projekta autoru Pēterpils arhitektu saimē, tad tas būtu meklējams Katrīnas II galmā, starp Feltena un Rinaldi laika biedriem.

Vēl spilgtāk Rīgas simpātijas pret klasicismu izpaužas profānā celtniecībā. Galveno vielu spriedumam dod divas mājas Mārstaļu ielā, kas attiecas uz XVII gadsimtena pašām beigām, t. i. uz laikmetu, kad Rietumeiropas zemēs baroks bija sasniedzis savus ziedu laikus. Tā saucāmais Reiterna nams pabeigts 1685. gadā (kā liecina uzraksts frontonā) (101. att.). Tam ir divi stāvi un viens pusstāvs (mecanins), fasādi iedala joniešu pilastrī («lielais kārtojums») un noslēdz klasisks frontons. Antablements izrotāts vītnēm; bez tam smagas, plastiski veidotas vītnes nokārājas no fasādes vidusposma uz portāla antablementu. Reiterna namam ir viens no krāšņākiem Rīgas portāliem: kolonnas uz augstām izrakstītām pakājēm izvirzās bagātīgi ornāmentēto pilastru priekšā, arkas padusēs — eņģeļi ar

<sup>1)</sup> Riga und seine Bauten. Riga 1903.

<sup>2)</sup> Mākslas vēsture, prof. V. Purviša red., III.

<sup>3)</sup> Turklāt D. Trezini miris 1734. g.



101. att. «Reiterna nams» Rīgā.



102. att. «Danenšterna nams» Rīgā.

vaiņagiem: imposti rotāti maskām — ģimētnēm (īpašnieka un viņa sievas portreti?); ēnām bagātais antablements vaiņago portāla kompozīciju. Ilgāku laiku Reiterna māju bez sevišķa pamata piedēvēja Pēterā baznīcas torņa arhitektam, R. Bindensū. Daudz vairāk pārliecina doc. P. Kampes<sup>1)</sup> izteiktais uzskats, ka Reiterna nama portālu darinājis šejienes akmeņkalis Ansis Šmīselis, kas, kā pēdējā laikā noskaidrojies, ir arī Pēterā baznīcas portālu autors. Tiešam, kā vispārīgajā kompozīcijā, tā arī atsevišķu motīvu apstrādājumā Pēterā baznīcas portāli stila ziņā stipri līdzīgi Reiterna portālam. Līdz ar to pats no sevis izriet secinājums, ka Reiterna mājas cēlētājs un fasādes un portāla dekorētājs bijušas divas dažādas personas. Par to liecina nepārprotama pretruna starp stingro, konservatīvo fasādes koncepciju, kas piesienas holandiešu XVII gadsimta klasicismam, un krāšņo, plastisko dekorācijas dinamiku, ko iedvesuši flāmu manierisma un baroka paraugi<sup>2)</sup> un kuņai radniecīgas parallēles sastopamas Dancīgas fasādēs<sup>3)</sup>.

Stingrā, klasicistiskā baroka gars<sup>4)</sup> vēl stiprāk izjūtams kādā citā profānā celtnē Mārstaļu ielā — tā sauc. Danenšterna namā, kas celts 1696. gadā (102. att.). Tie paši divi stāvi ar mecaņīnu kā Reiterna namā, tādi paši «lielā kārtojuma» pilastrī, tikai ar korin-

<sup>1)</sup> P. K a m p e. Vec-Rīgas portāli.

<sup>2)</sup> Salīdz., piemēram, Rubensa «Palazzi di Genova».

<sup>3)</sup> 1681. g. «Kēniņa kapella».

<sup>4)</sup> Ar holandiski zviedrisku nokrāsu.

tiešu kapiteļiem, bet Danenšterna nama fasāde mazliet bagātīgāk sadalīta — divi plakaniem rizalītiem — un vaiņagota divi frontoniem. Nobriedušā baroka formās veidotais portāls (sulīgais akants, laužtais zelminis, gulošās figūras) stilistiski vēl tuvāks Pēterā baznīcas portālam, kādēļ vēl mazāk pamata šaubīties, ka Šmīselis ir portāla autors.

Galvenais A. V. Šmīseļa darbs Rīgā ir jau minētie Pēterā baznīcas portāli (103. att.). Šais trīs portālos mēs ieraugām mums jau pazīstamo kompozīciju, tikai saskaņā ar grandioziem baznīcas fasādes apmēriem ievērojami paplašinātu un papildinātu jauniem motīviem (nišas ar tikumu statujām, apustuļu statujas virs portāla centra un vāzes sānos). Ieskatoties tuvāk Šmīseļa spilgti barokālajā stilā, mēs atrodam tanī visai tuvas paralēles slavenā vācu tēlnieka Andreja Šlītera mākslai. Ņemot vērā, ka A. Šlītera stils izveidojās Dancigā, tēva, Andreja Šlītera vecākā, darbnīcā, pilnīgi dabiski jāsecina, ka arī Šmīseļa mācības gadi noritējuši Dancigā, Šlītera vecākā vadībā. Līdz ar to ir pamats domāt, ka Šmīseļa dzimtene bijusi Latvija. Tiešām, ja arī Pēterā baznīcas portālu formas lielā mērā sevī uzņēmušas baroka garu, tad pats portālu novietojums baznīcas fasādē tukšu, gludu plakņu fonā, īpatnējā saskaņā ar gotiskiem loģiem, visai maz atbilst baroka principiem un liek atcerēties Vidzemes baznīcu fasādes. Te mēs iepazīstamies ar to īpatnējo pretrunu starp abstrakciju un materiālismu, kas piemīt latviešu dabai, to plastiskas masas un dekoratīvas plaknes iekšējo cīņu, kas rod savu izteiksmi arī jaunākajā latviešu tēlniecībā.

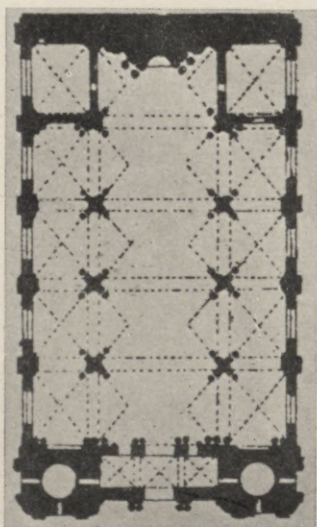


103. att. Pēterā baznīcas portāls Rīgā.

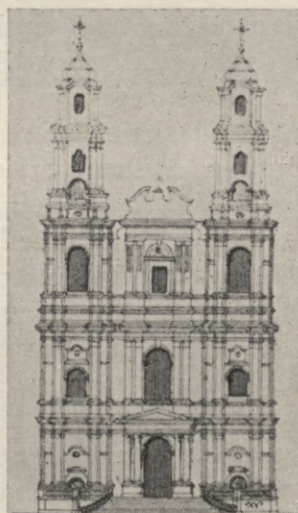
\* \*

Analizējot Kurzemes un Vidzemes celtniecību, es centos pasvītrot kopējo nacionālo kodolu, kas saista abu novadu baznīcas stilu, tāpat izvirzīt specifiskas lokālās īpatnības, ar kuŗām tie atšķiras viens no otra. Vēl vairāk durās acīs pretstats starp baznīcas celtniecību Latgalē un pārējā Latvijā. Ir daudz iemeslu šādam pret-

statam. Vispirms Latgale ļoti vēlu stājās sakaros ar Rietumeiropas vēsturiskajiem stiliem: īstenībā par monumentālo baznīcas stilu Latgalē var runāt tikai XVIII gadsimteņa pirmajā pusē. Citiem vārdiem, tai laikā, kad Latgalē sāka izplatīties vēlā baroka ieskaņas, tuienes baznīcas celtniecībai nebija gandrīz nekādu vēsturisku tradīciju, un baroka elementi šeit tūlīt sadūrās ar vēl neskārtu tautiskas, zemnieku amatniecības vidi. Tikpat svarīga nozīme piešķirama apstāklim, ka Latgalē vēsturisko stilu ietekme nāca no gluži citiem pirmavotiem kā Kurzemē un Vidzemē. Latgalē galvenais kultūras un mākslas ietekmju vilnis ieplūda no dienvidiem, no Itālijas, caur Dienvidvāciju, Austriju un Poliju. Visi mākslas motīvi un paņēmieni, kas ienāca Latgalē no ārienes, bija uzņēmumi sevī katolisku



104. att. Daugavpils baznīcas plāns.



105. att. Daugavpils baznīcas fasāde.

garu, tiem piemita vai nu dievidnieciska vai slaviska piegarša, tie tiecās pēc emocijām un mistikas, pēc svinīga krāšņuma, kas sveš luteriskajiem Latvijas novadiem. Beidzot nav jāaizmirst, ka arī Latgales tautas mākslas nacionālajiem elementiem ir specifisks raksturs, kas daudzējādi atšķiras no senām Kurzemes un Vidzemes zemnieku tradīcijām. .

Latgales baznīcas celtniecība atšķiras no pārējās Latvijas baznīcām vispirms ar apmēru pretstatiem. Latgales barokam raksturīgas vai nu ļoti liela katedrāles tipa baznīcas (parasti no apmestiem ķieģeļiem), vai ļoti mazas, intīmas koka kapellas. Plānā Latgales

baznīcas parasti ir iegarenas taisnstūrīgas bazilikas trim jomiem (pie kam vidusjoms parasti ievērojami augstāks), kas segti krusta velvēm vai cilindra velvēm ar buřām. Altāra telpa bieži neizceļas īpašā izbūvē. Šā pamattipa robežās var skaidri atšķirt divus variantus.

Pirmajam un visvairāk izplatītajam variantam fasādē ir divi torņi, pie kam torņa ķermeņi neizceļas no baznīcas masas kā Kurzemē, bet arī neizaug no jumta kā Vidzemes baznīcās. Šā varianta tipiskākais paraugs ir Daugavpils cietokšņa baznīca (agrāk klostera baznīca), kas celta XVIII gadsimta vidū (104. att.). Pēc plāna tā ir trīsjomu bazilika, pie kam augstākais vidusjoms segts ar varenu cilindra velvi ar buřām, bet sānu jomi — krusta velvēm. Altāra telpa iebūvēta jomā, sānos tai atbilst divi ģērbkambāri. Ārkārtīgi komplikēta un oriģināla konstrukcija balstiem, kas atdala vidusjomu no sānu jomiem (106. att.). Apakšdaļā tiem ir veltenisks kodols, no kuŗa par krusteniskām diagonālēm izvirzās četras kolonnas, kas atbalsta stipri aplauztu antablementu. Augšdaļā — balsti ir četrskaldņaini. Šo pāreju veido četras volūtas — konsoles, no kuŗām izaug plakani pilastri. Šī masīvā, bet tai pašā laikā it kā ļodzīgā uzbūve noslēdzās ar sarežģītu antablementu, triglifiem, zobulīsti un stipri izvirzītu dzegu. Daugavpils baznīcā iemiesoto baroka virzienu raksturo nepārtrauktā ārējo un iekšējo sienu dinamika: tā pati konstruktīvi dekoratīvā schēma, kas veido jomu balstus, itkā atrod atspulgu un turpinājumu altāru kompozīcijā. Vēl svarīgāk, ka līdzīgi motīvi un paņēmieni izmantoti arī fasādes traktējumā (105. att.). Masīvās fasādes sānos paceļas divi augsti torņi, bet fasādes vidusdaļu vainago dekoratīvs zelminis. Kā torņu plānā, tā arī bagātīgajā iedalījumā ar divkāršotiem pilastriem, kolonnām un aplauztām dzegām konsekventi ievērota analogija iekšējo stabu struk-



106. att. Daugavpils b. vidusjoma skats.

tūrai. Vēl jāatzīmē, ka baznīcas sānu sienas, tāpat mugursiena traktētas daudz atturīgākā, plakanākā un maigākā cīlnī<sup>1</sup>).

Tā paša tipa oriģināls variants ir 1761. gadā celtā Pasiēnas baznīca (107. att.). Vispārējā schēmā tās fasāde ar diviem torņiem un dekoratīvu kulisi vidusdaļā līdzīga Daugavpils baznīcai, bet elementu kombinācijā atšķiras ar savdabīgām stila īpatnībām. Fasādes apakšdaļā Pasiēnas baznīcas samēriem plašāks un monumentālāks vēriens, turpretim augšdaļā tie smalkāki un graciōzāki. Tās portāls daudz platāks, torņi citādi diferencēti pēc stāviem, kas stūros izrotāti mazām daiļām vāzēm. Šī samēru diferenciācija piešķir fasādes un torņu augstumam fantastisku irracionālu raksturu, ko vēl vairāk pasvītrot pretstats starp galvenās ieejas mazajām durvīm un grandiozo portāla vērienu ar izliektu antablementu un tālu izvirzītām kolonnām<sup>2</sup>).



107. att. Pasiēnas baznīca.

Salīdzinot ar Daugavpils baznīcu, Pasiēnas baznīcā atspoguļojas vēlāks vēsturiskā stila evolūcijas posms; tai izpaužas nepārprotama rokoko ietekme, bet līdz ar to arī kāda viegla slaviska piegārša.

Šā Latgales baznīcu varianta pirmveidi meklējami Itālijā, galvenā kārtā Pjemontes baznīcas celtniecībā, no kurienes tie izplatījās

Dienvidvācijā, Austrijā un Polijā, bet ar jezuītu ordeņa starpniecību atrada atbalsi visās Eiropas malās. It sevišķi bagāta ar šā tipa baznīcām Viļņa, kur strādāja daudz Austrijas un Itālijas arhitektu. Ļoti iespējams, ka kāds no viņiem bija pārcēlis savu darbību uz Latgali. Tiešām, mūsu aprakstītajām Latgales baznīcām tuvākas analogijas meklējamas Viļņā: Daugavpils baznīcai — Sv. Katrīnas baznīcā, bet Pasiēnas baznīcai — vēlākā Misionāru baznīcā (108.

<sup>1</sup>) Diemžēl, restaurācija stipri pārveidojusi Daugavpils baznīcas mugurfasādi: agrāk to noslēdza mansardu jumts un krāšņi izliektais zelminis.

<sup>2</sup>) Jāpiezīmē, ka Pasiēnas baznīcas muguras un sānu sienas stipri restaurētas, kas neļauj spriest par baznīcas sākotnējo izskatu.

att.). Tomēr, kaut gan Latgales baznīcas līdzīgas Viļņas pirmavotiem, tām daudz īpatnēju novirzījumu, kas bez šaubām izskaidrojami ar lokālām stila tradīcijām. Piemēram, atšķirībā no Viļņas baznīcām Latgales baznīcu torņi par veselu stāvu paceļas pāri vidējam zelminim, vidusjoms attiecībā pret sānu jomiem nav tik augsts. Bet visvairāk duras acīs citāds sienu traktējums, kas daudz plakanāks, atturīgāks un vairāk vispārināts nekā Viļņas baznīcās.

Viens no vēlākiem šā tipa variantiem ir Aglonas baznīca (1780. g.). Tās stils jau manāmi nosvežas uz klasicisma pusi, kā fasādes vienkāršākajās masās un nepārtrauktajās līnijās, tā arī iekļējās iekārtas dekoratīvajos motīvos. Turpretī agrāku, oriģinālāku tipa nozarojumu demonstrē Auļas baznīca (1709. g.) (109. att.). Tās savdabīgums izpaužas tādējādi, ka pēc savas fasādes tā liekas pilnīgi pieslienāms iepriekšējo baznīcu schēmai, vienīgi ar to atšķirību, ka portāla rizalīts daudz vairāk izvirzīts uz priekšu un torņi daudz zemāki. Tomēr ar šo fasādi maskēta krustveidīga plāna baznīca, citiem vārdiem, šeit mēs sastopamies ar pavisam citādu, centrisku telpas koncepciju. Tādā kārtā te it kā saplūst divas pretējas tendences, kas pastāvīgi cīnās baroka baznīcas celtniecībā, un saplūduma rezultātā rodas portāla rizalīts un zemie torņi. Šī centriskā tendence, kas Auļas baznīcā tik savdabīgi apvienojas ar bazilikveidīgu fasādi, Latgalē ienākusi visdrīzāk no dienvidaustrumiem, no Ukrainas.

Tomēr nav šaubu, ka pašam tik pretēju principu saplūdamam, kurā atspoguļojas katoļu un pareizticīgo kulta pretstats, ir tīri lokāls latgalisks raksturs. To apstiprina 1741. gadā celtā Dagdas baznīca (111. att.). Zināmā mērā tā it kā atkārtoto Auļas baznīcas schēmu: tai ir krusta plāns, portāla rizalīts, ko vainago attika un izliekts zelminis, un divi ne visai augsti torņi. Bet tai pat laikā Dagdas baznīcas torņi ir vēl zemāki, tā kā centrālais rizalīts paceļas augstāk par tiem un šī svarīga pārmaiņa liecina jau par tālāko pakāpi Latgales baznīcu celtniecībā. Tiešām, Dagdas baznīca jāuzskata par savā ziņā starplocekli, pāreju pie cita Latgales baznīcu pamatvarianta. Torņu samazināšanās līdztekus centrālā rizalīta tieksmei augšup



108. att. Misionāru baznīca Viļņā.

galu galā noved pie tā, ka torņi pilnīgi izzūd, bet līdz ar torņiem iznīkst arī to paslēptie šķērsjoma spārni. Tā izveidojas pāreja pie otrā Latgales baznīcas tipa, kas visspilgtāk izteicas Krāslavas jeb sv. Ludviķa baznīcā (110. att.). Pirmo baznīcu Krāslavā uzcēla 1676. g., bet 1763. g. to radikāli pārbūvēja. Šai otrā Latgales variantā baznīcas iekšiene maz atšķiras no pirmā varianta: tā pati trīsjomu bazilika, tikai vidusjoms daudz augstāks par sānu jomiem. Otrā varianta galvenā īpatnība meklējama ārējās masās: Krāslavas baznīcai ne-



109. att. Auļas baznīca.



110. att. Krāslavas baznīcas fasāde.

maz nav torņu, un priekšā tā noslēdzas ar augstu un platu fasādes kulisi. Šī kulise liekas iemiesojam kolosālu divkāršu portālu ar maziem sānu spārniem. Pirmo portālu veido kolonnas, kas atbalsta antablementu ar segmentveidīgu lauztu zelmini. Apkārt šim pirmajam portālam paceļas otrs, ko sadala divkāršoti pilastrī un vaināgo trīsstūrainis lauzts zelminis un oriģinālā attika, kuŗas viļņveidīgo siluetu rotā vāzes. Šā katoļu dievnama varianta ģeneze meklējama pa daļai Itālijā, pirmajos jezuītu celtniecības mēģinājumos («Il Gesū» baznīca Romā), pa daļai tas izveidojies Polijā un Ukrainā vēlās gotikas profānās celtniecības ietekmēs. Šā stilistiskā procesa sākumu var saskatīt kādā privātmājā Kasimiešā vai arī XVI gadsimteņa beigās celtajā Radzinas baznīcā, kur klasiskie elementi sajau-

cas ar baroka motīviem un gotikas paliekām un kur gotiskais zeminis jau sāk izveidoties «attikā»<sup>1)</sup>). Bet pēdējo, Krāslavas baznīcai sevišķi radniecīgo un rokoko gara ietekmēto attīstības pakāpi mēs sastopam, piemēram, J. Mungenasta celtajā klosterbaznīcā pie Vīnes (112. att.), Sv. Miķeļa baznīcā Viļņā, tāpat Ķijevas un Čerņigovas baznīcas celtniecībā. Tomēr raksturīgi, ka arī šis variants Latgales baznīcās īpatnēji pārveidots un rustikālizēts, pie tam atkal dekoratīvā vispārinājuma garā, padarot plakanāku un siluetā kompaktāku sienas apstrādājumu.



111. att. Dagdas baznīca.

žas, piemēram, Bukmuižas baznīcā (113. att.). No vienas puses Bukmuižas baznīcas fasāde it kā tuvojās visas evolūcijas pirmavotiem, agrā baroka fasādēm, no otras puses — tā nepārprotami nosveķas uz klasicisma pusi. Par to liecina triglifi antablementā un nišas galvenā portāla sānos, tāpat vienkāršotā iekšējā telpa, kas no trīsjomu bazilikas pārvērtusies vienjoma telpnē.

Piegriežoties Latgales koka baznīcām, jāatzīmē, ka starp vēl palikušajiem pieminekļiem var novērot ļoti dažādas stila variācijas, sākot ar viskonsekventāko monumentālās akmens celtniecības atdarinājumu kokā un beidzot ar tālu ejošo rustikālizācijas procesu. Pie pirmās grupas pieder, piemēram, Baltinovas baznīca, kas celta lokālās koka tehnikas tradīcijās, bet ar savām formām tie-



112. att. Sv. Andreja klosteris pie Traizenes upes (Vīnes apkārtnē).

<sup>1)</sup> W. Tatarkiewicz. La Renaissance du XVII siècle (Actes du XIIIe. Congrès international d'histoire de l'Art. Stockholm, 1933, pl. 15).

cas pieslieties vēsturiskā stila monumentālajiem paraugiem — divi torņi fasādē, klasiskais frontons, segmentveidīgais logu noslēgums (114. att.).

Spilgts otrās grupas piemineklis ir Višķu baznīca. To dibināja 1621. gadā, bet 1715. gadā pārcēla tagadējā vietā (115. att.). Tehniskos paņēmienos Višķu baznīca balstās uz senām, Austrumlatvijas novadiem īpatnējām zemnieku tradīcijām, kas tomēr kļuvušas bagātākas, nākot sakarā ar monumentālas celtniecības ietekmi: konstruktīvo pamatu dod ozola balķi



113. att. Bukmuižas baznīcas fasāde.

(ar mūrētiem stūru stabiem), kas apšūti dēļiem līmeniskā virzienā. Arī plānā un masu kompozīcijā mēs te atrodam ļoti senu lokālās celtniecības tradīciju paliekas, kas netverami sajaucas ar vēsturisko stilu iedirbi. Baznīcā var nokļūt caur dziļu, ēnainu portiku ar četrām masīvām mūrētām kolonnām. Gaisma kapellā ieplūst vienīgi caur platu logu zelminī un nelielu logu virs ieejas durvīm. Baznīcas gandrīz kvadrātveidīgo vienjoma telpu noslēdz poligōnāla apsīda (116. att.). Luktas uz tievām koka kolonnām iet apkārt visai baznīcas iekšējai telpai, ievērojami paplašinādamies virs portika un altāra<sup>1</sup>).

Baznīca segta lēzenām velvēm un noslēdzas ar divslīpu jumtu ar lauztām slīpēm. Runājot vēsturisko salīdzinājumu valodā, Višķu baznīca no ārienes ir antīkā «prostila» (portīks, jumts) apvienojums ar viduslaiku absīdu, bet savā iekšienē — oriģināls kompromiss starp katoliskas un luteriskas baznīcas ideālu: no vienas puses gareniska tendence, kas noslēdzas ar altāri dziļumā, no otras, — luktu gredzena centriskais raksturs. Visievērojamākais Višķu baznīcā, kas padara to par tiešām izcilu mākslas darbu, ir tas, ka, neraugoties uz daudziem heterogēniem elementiem, tā nekādā ziņā neatstāj sadrumstalotu iespaidu. Taisni otrādi, tā pārsteidz ar savas nacionāli latviskās koncepcijas iekšējo, orgānisko vienību. Baznīcas ārienē pasvītrotas apbrīnojami kom-

<sup>1</sup>) Salīdzinājums ar baznīcas koka celtniecību Lietuvā ļauj pārliecināties par neapšaubāmu radniecību konstruktīvos paņēmienos un līdz ar to par citādu vispārējo koncepciju. P. Galaune. Lietuviu liaudies menas. Kaunas, 1930. 133. pieš.

paktas masas, kas noslēgtas no augšas uz leju, tās iekšējā telpa ir viengabalaina, un līdz ar to tā sadalās daudzās patstāvīgās, izolētās telpiskās šūniņās; celtnes formas ārēji masīvas, bet iekšēji trauslas.

Gluži savrūp no visiem līdz šim apskatītajiem baroka pieminekļiem Latvijā stāv profānā architektūra uz laukiem. No vienas puses tai sevišķi spilgti izpaužas aristokratiska absolūtisma gars, bet līdz ar to tā neatlaidīgi cenšas atraisīties no lokālās kultūras tautiskajiem pamatiem. Pa daļai šīs antitautiskās tendences dēļ, pa daļai tādēļ, ka taisni šī Latvijas baroka celtniecības nozare vispamatīgāk un rūpīgāk izpētīta<sup>1)</sup>, mēs varam mazāk pie tās kavēties, lai gan pieminekļu uzglabāties ļoti daudz.

Ārējais lūzums Latvijas profānās architektūras liktenī apmēram sakrīt ar apskatāmā laikmeta sākuma robežu: jaunu apcietinātu piļu celšana izbeidzas līdz ar ordeņa sabrukumu, bet jaunas formas muižu celtniecībā lēni veidojas visu XVII gadsimteni un savus ziedu laikus pārdzīvo tikai pēc Ziemeļu kara. Toties jo sevišķi jāpasvītro ārkārtīgs stilistisks nosebojums profānajā celtniecībā, salīdzinot to ar pilsētas būvniecību un sakrālo architektūru: tīrā baroka elementi iespiežas muižu ēkās patiesībā tikai XVIII gadsimtenī. Tā ir ļoti svarīgā liecība par kārtu savstarpējām attieksmēm toreizējā Latvijā un



114. att. Baltinovas baznīca.

par tautisko, zemnieku tradīciju spēku. Zemnieki jau sen bija nokļuvuši dzimtbūšanas jūgā, bet zemnieku gars, zemnieku kultūra vēl nebija nomākta un aizvien vēl iedarbojās uz augstāko kārtu kultūru. Šī iedarbība sevišķi pamācīgi izpaužas muižu celtniecības ģenezē. Ordeņa piļu gotiskās tradīcijas, protams, pastāvēja vēl ilgu laiku arī pēc ordeņa sabrukuma. Valdītājas kārtas pārstāvji vai nu dzīvoja vecos Burg'os, pielāgojot tos jaunajiem dzīves apstākļiem, vai arī cēla jaunas veco tradīciju garā — ar apcietinātiem pagalmiem, augs-

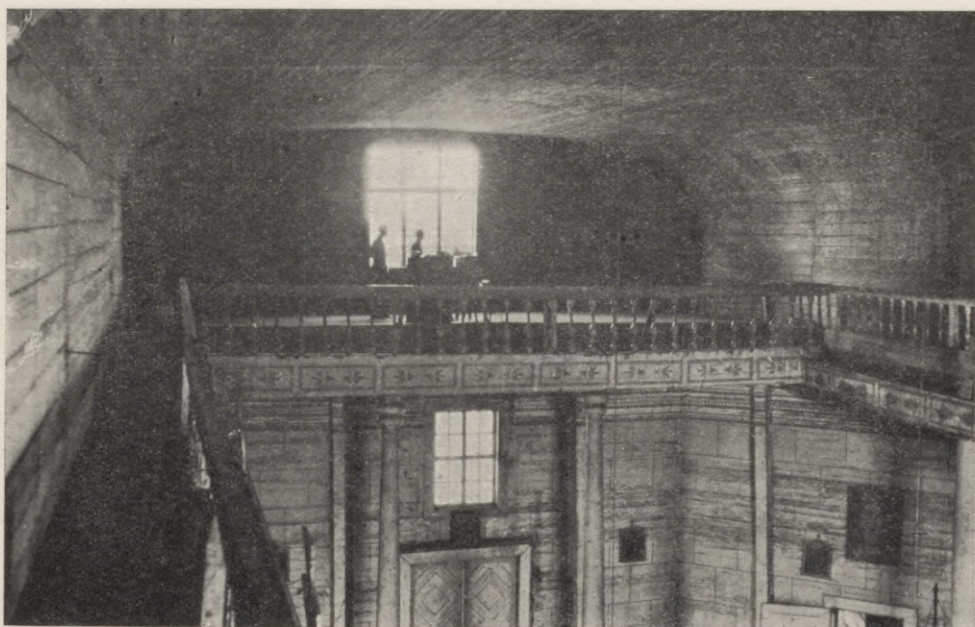
<sup>1)</sup> H. Pirang. Das baltische Herrenhaus. 1926—30.



115. att. Višķu baznīca.

tiem gotiskiem zelmiņiem un torņiem, masīviem vārtiem un gotiskām velvēm (Nurmuiža, Dundaga, Ēdole, Zlēkas, Lielstraupe un c.). Tomēr līdztekus maz pamazām sāk attīstīties pavisam jauns muižas ēkas tips, pie kam šī attīstība ilgu laiku cieši saistās ar zemnieku mājas formām. Diemžēl, agrākie no vēl palikušajiem paraugiem datējami ne agrāk par XVII gadsimteņa otro pusi (Bikstu muiža Talsu apriņķī, Jaun-Adulienas muiža Madonas apriņķī). Bet arī tie vēl pilnīgi piesienas latviešu zemnieku mājas tipam, daiļrunīgi apliecinādami archīvu datus par agrā muižnieku mājokļa raksturu (117. att.). Plānā šīs muižas ēkas uzglabājušās latviešu zemnieka mājoklim tipisko trīsdalījumu — namu ar aptveru skursteni (saimniecības telpas), istabu un pretistabu (dzīvojamās un guļamās telpas); trepes novietotas sienu biezumā; jumts parasti četrslīpu, bieži ar nošļauptiem galiem un ne reti lokālā lubu teknikā. Bet nevien plānā un teknikā, arī visās konstruktīvās un dekoratīvās koncepcijas īpatnībās — samēros, ritmā, slodzes un balsta attieksmēs, apgaismojuma paņēmienos un t. l. — visur izpaužas muižas ēku lielā atšķirība no zemnieku celtniecības.

Pakāpeniski šīm zemnieku tradīcijām Baltijas muižas ēkas koncepcijā sāk piejaukties vēsturiskā stila elementi. Bet, mainot muižas ēkas ārieni, papildinot tās konstrukciju un kompozīciju, tie tomēr ļoti ilgi atstāj negrozītu tās tautisko pamatkodolu. Vispārīgi var kon-



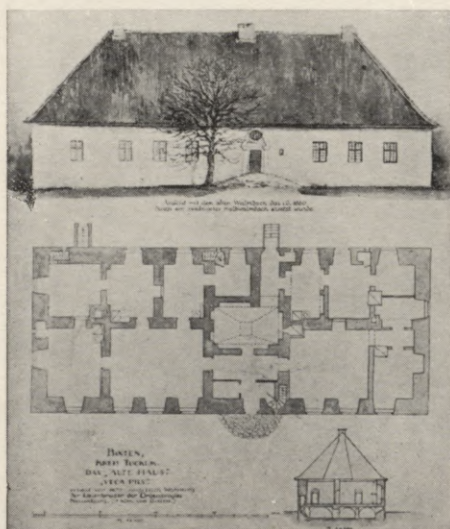
116. att. Višķu baznīcas luktas.

statēt trīs galvenos virzienus, kuŗos vēsturiskie stili iedarbojas uz šejienes muižas celtniecību un kas zināmā mērā atbilst tās attīstības chronoloģiskajiem posmiem.

Vispirms muižas ēka patapināja no Rietumeiropas celtniecības klasisko frontonu. Pa daļai sakarā ar šo jauno elementu palielinās ēkas mērogs — telpas paplašinās, virs pirmā stāva tiek uzbūvēts otrais. Parasti frontons saistās ar kolonnādu, kas veido fasādes izvirzījumu (rizalītu). Dažos gadījumos sastopams pat divkāršots frontons (Virkus muižā). Turklāt ļoti svarīgi atzīmēt, ka baroka laikmetā frontons vienmēr atradās muižas ēkas platajā, nevis šaurajā pusē un ka tas visumā nav radikāli ietekmējis nedz ēkas plānu, nedz tās siluetu — kā jumts, tā arī fasādes iedalījums paliek arī turpmāk uzticīgs zemnieka mājas tradīcijām.

Daudz radikālākas sekas saistās ar kāda cita vēsturiskā motīva—t. s. «mansardu» jeb holandiešu jumta—iesakņošanas muižas celtniecībā, motīva, kas Baltijas muižās bija sevišķi izplatīts droši vien tādēļ, ka tas bija ļoti radniecīgs tautas tradīcijām (dzīvojamā rija). Ar to katrā ziņā izskaidrojama lielā «mansardu jumta» popularitāte taisni Vidzemē. «Mansardu jumts» patiesībā ir divu jumtu kombinācija, pie kam viens ir parastais, četrslīpu jumts, otrs — stāvāks un vairāk izliekts. Šā motīva ietekmē muižas ēka iegūst tieši tās īpašības, ko mēs ne vienu reizi vien raksturojām kā galvenās

latviešu nacionālajā stilā: bagātīgā silueta saskaņa ar ļoti kompaktām masām, slodzes pārsvars pār balstu (konstrukcija no augšas), ēkas vienstāva raksturs, lai gan telpas augstums ievērojami palielinājies. Šo savdabīgo vēsturiskā stila lauzumu lokālajā koncepcijā, tā «rustikālizāciju» apliecina vēl kāda īpatnība: dažos gadījumos mansardu jumtusaskaņoja vai nu ar klasisko frontonu, vai ar izliekto zelmini.



117. att. Bikstu muiža.

Līdztekus jaunu stilistisku motīvu pieplūdamam muižas celtniecībā pamazām pārveidojas arī muižas ēkas plāns. Agrākais plāna trīsdalījums (vidū — dzīvojamās telpas, sānos — saimniecības telpas un guļamistaba) pakāpeniski pārvēršas četrdaļījumā, jo parādījies jauns elements — tīri reprezentatīvās telpas. Tomēr ilgāku laiku šī evolūcija norisinās tradicionālā četrstūra robežās, neskarot ēkas kubisko masu. Galīgs lūzums muižas celtniecībā notiek tikai XVIII gadsimtenā vidū kopā ar radikālām pārmaiņām plānā. Galvenais, kubiskais ēkas kodols stūrīs iegūst piebūves, flīģeļus, dažreiz tikai galvenās fasādes pusē, dažreiz divkāršotus flīģeļus abās pusēs (burta H veidā; salīdz., Puzes muižu



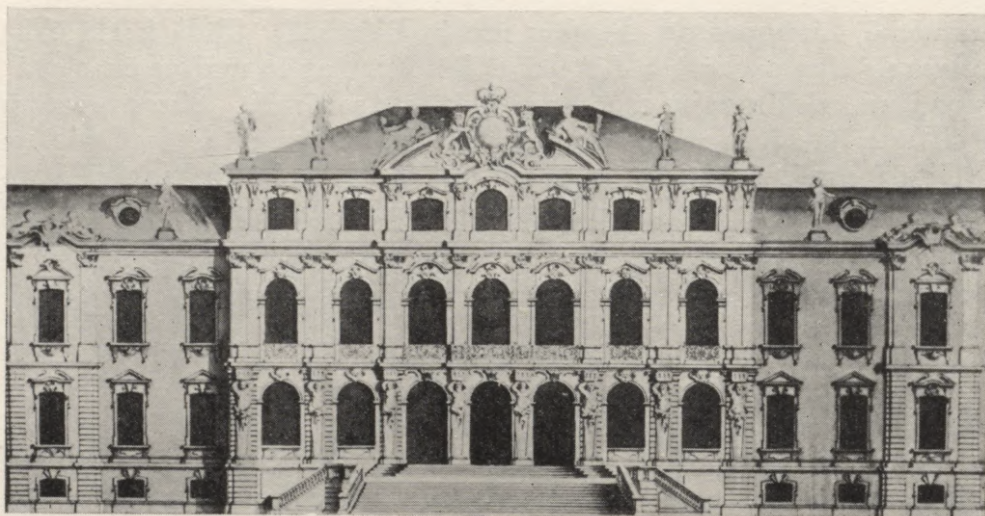
118. att. Unguru muiža.

Kurzemē, Liepupes un Rankas muižu Vidzemē). Tādā kārtā ēkas kubiskais tips pārvēršas flīģeltipā, bet līdz ar to muižas ēkas attīstība ātrā gaitā tuvojas monumentālās pils schēmai. Šim procesam atbilst arī muižas iekārtas evolūcija: mēbeles, griestu plastiskie izrotājumi, ornāmentētie kamīni un durvis kļūst aizvien smalkāki un greznāki. Tomēr nav jāaizmirst, ka blakus svešzemju meistariem šai iekšējā dekorācijā, it sevišķi kokgriezumos un apmetuma darbos, visai aktīvi piedalījās šejienes, bieži latviešu amatnieki<sup>1)</sup>.

Ir vēl kāda ļoti svarīga liecība par to, cik stipri zemnieku amatniecības tradīcijas bija ietekmējušas muižnieku architektūru: es domāju par to bieži nenotveramo, bet nenoliedzamo atšķirību starp Kurzemes un Vidzemes muižām baroka laikmetā, kas bez šaubām izriet no lokālām etniskās un ģeografiskās vides īpatnībām. Ja mēs mēģinātu precīzāk fiksēt šīs stila un dzīves veida īpatnības, tad tās varētu sagrupēt šādi. Pirmkārt, tīri tehniska rakstura atšķirība: Kurzemes muižās bieži sastopama režģu būve, kādas pilnīgi trūkst Vidzemē. Otrkārt, atšķirība kompozīcijā: Kurzemes muižās sānu flīģeļi daudz vairāk izvirzās uz priekšu, it kā veidojot četrstūrīgu pagalmu: īpatnība, kas bez šaubām saistās ar Kurzemes zemnieku mājokļa senām tradīcijām — kur atsevišķās celtnes novietotas gar divām vai trim centrālā pagalma malām. Turpretī Vidzemes muižām raksturīgs mansardu jumts un centrālais rizalīts, kamēr sānu flīģeļi samērā maz izvirzās uz priekšu un vairāk aug augšup. Beidzot jāatzīmē dažāda galvenā kolonnu portika traktējums: Kurzemē kolonnas parasti zemākas, resnākas un retāk nostātītas; Vidzemē tās nostātītas biežāk, tiem slaidāki un augstāki kāti.

Muižas ēkas pārveidojums monumentālā hercogu pilī norisinās baroka laikmeta beigās. Aristokratiskās celtniecības uzplaukums Latvijā attiecas jau uz XVIII gadsimta otro pusi, aizķer tikai nelielu Latvijas teritorijas daļu (ziemeļaustrumu Kurzemi) un cieši saistās ar hercoga Bīrona un arhitekta Rastrelli vārdiem. Ernestam fon Bīronam (Ernst v. Bühren), mazas muižnieku dzimtas pēcnācējam, kas bija sasniedzis Kurzemes hercoga troni, vēlāk izcietis trimdas sarūgtinājumu un atkal pacēlies līdz agrākam spožumam, piemita neapvaldama būvēšanas kaisle. Viņam bija laimējies saistīt pie Kurzemes galma arhitektu, kas ar savu neierobežoto fantāziju un neizsīkstošo enerģiju vairāk kā jebkāds cits no laika biedriem bija spējīgs šo kaisli apmierināt.

<sup>1)</sup> Salīdz., piem., Šlipenbacha piezīmes (Wanderungen durch Kurland) par latviešu zemnieku piedalīšanos muižu ēku celšanā un viņu lielo prasmi kokgriezumos un apmetēja darbos.



119. att. Rastrelli mets Jelgavas pilij.

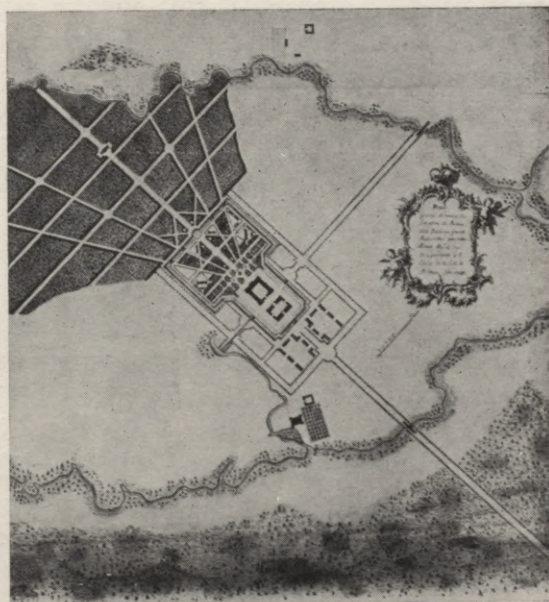
Bartolomeo Frančesko Rastrelli bija slavenas florenciešu mākslinieku dzimtas pēctecis, dzimis ap 1700. gadu Parīzē. Kad viņa tēvu, tēlnieku Bartolomeo Karlo Rastrelli, ķeizars Pēteris aicināja pie sevis, jaunais Frančesko kopā ar tēvu 1716. gadā ieradās Pēterpili. Frančesko pirmais skolotājs laikam bija viņa tēvs, vēlāk viņš mācījās pie pāvesta architekta Miketi, kas tai laikā strādāja Krievijā<sup>1</sup>). 1719. un 1725. gadā Frančesko Rastrelli apmeklēja Rietumeiropu. Šo ceļojumu maršruts nav zināms, bet no turpmākās darbības var iegūt dažus norādījumus, kādi bija iespaidi, kas izveidoja viņa celtniecības stilu. Piemēram, jāšaibas vai Rastrelli bija apmeklējis Parīzi, jo franču ietekme viņa stilā gandrīz nav nomanāma. Itāliešu tradīcijas Rastrelli celtnēs (plānā, masu grupējumā) liecina, ka meistars bijis Ziemeļītalijā, Pjemontā, un tuvu iepazīties ar Juvaras un Bibienas darbiem. No otras puses nav šaubu, ka Rastrelli stils ieguva svarīgu ierosu Dienvidvācijā, Vircburgā pie B. Neimaņa, Mūnchenē pie Kiveljē (galvenā kārtā iekšējās iekārtas nozarē), Vīnē. Visumā Rastrelli māksla ir manāmi attīstījušies no vienkāršākām un stingrākām formām līdz aizvien kuplākām, greznākām un rotaļīgākām. Bet līdz ar to viņam vienmēr piemita tieksme pēc varenām, spārīgām masām un plašs telpisks vēriens. Turklāt uzturēšanās Krievijā arī ietekmēja un pakāpeniski pārveidoja Rastrelli stilistisko koncepciju. Iepotējot krievu arhitektiem baroka principus un paņēmienus, pats Ras-

<sup>1</sup>) Miketi stils (Katrīnes pils Rēveles tuvumā, Strelņas pils Pēterpils apkārtnē) bez šaubām ir ietekmējis Rastrelli.

trelli neviļus uzsūca krievu celtniecības elementus. Galu galā Rastrelli augstākā mērā eiropiskā māksla iegūst īpatnēju «barbarisma» nokrāsu. Viņa stilā brīnišķīgā kārtā apvienojas vētraina dinamika ar smagām masām, tautiskas, archaiskas polichromijas elementi ar rokoko dekoratīvo grāciju. Rastrelli ārkārtīgais jūtīgums pret vidi, kuŗā tas strādāja, izpaužas arī viņa Kurzemes celtnēs. Protams, tās dabiski iekļaujas meistara stilistiskās evolūcijas secībā un tuvu radniecīgas Rastrelli līdztekus darbiem Pēterpilī,



120. att. Jelgavas pils. Flīģeļa stūris (priekš restaurācijas).



121. att. Rundāles pils novietne (pirmmets).

bet līdz ar to tām ir nenoliedzama specifiska kurzemnieciska piegarša, tais savdabīgi atspoguļojas lokālās ģeografiskās un etniskās vides ietekme.

Divi galvenie Rastrelli darbi, ko viņš izpildījis hercoga Bīrona uzdevumā — Jelgavas pils un Rundāles pils<sup>1)</sup> — cieši saistās viens ar otru kā ar savu ģenezi, tā arī ar stila raksturu. Šo piļu pirmie projekti attiecas uz Bīrona spožās karjēras sākumu. 1736. gadā likts Rundāles pils, 1738. gadā — Jelgavas pils pamatakmens (119. att.). Bet celšanas laikā pats meistars jeb viņa palīgi stipri novirzījās no sākotnējiem projektiem. 1740. g. — Bīrona krišanas gadā — Rundāles pils āriene bija jau gandrīz gatava. Abu celtnu galīgā no-

<sup>1)</sup> P. Ārends. Rundāles pils. Pieminekļu valdes izdevums. Rīgā, 1935. P. Ārends. Kurzemes hercogu kapene. Piem. valdes izdevums. Rīgā, 1936.

beigšana un iekšējais iekārtojums attiecas uz 1763. gadu, kad hercogs atgriezās Kurzemē no trimdas.

Abas pils celtas pēc t. s. «franču tipa» (iegarenās formas galvenā ēka ar diviem flīģeļiem, kas veido goda pagalmu), ko tomēr iedvesuši nevis franču, bet dienvidvācu paraugi. Stila ziņā Kurzemes piļu ārējās formas visvairāk atgādina ap 1750. gadu Rastrelli celto Aničkova pili, tām ir stingrs, atturīgs raksturs, kas piemīt meistara darbības agrajam posmam. Tomēr jāatzīmē, ka Kurzemes pils ir elementi, kas vispār sveši Rastrelli motīvu repertuāram, toties visai raksturīgi Kurzemes barokam. Piemēram, Jelgavas pili duras acīs rustika stūros, gaŗas konsoles, paņēmiens koncentriski ietvert arku arkā (120. att.). Varbūt vēl skaidrāk lokālais, laucinieckais raksturs izjūtams Rundāles pili, kas plaši izstiepusies Zemgales līdzenumā (121. att.). Šeit salīdzinājums ar Aničkova pili sevišķi pamācīgs. Mēs ieraugam tās pašas varenās, smagās formas, bet Rundāles pili tās daudz vairāk vispārinātas un klusinātas, Rundāles pils vispārējā kompozīcijā daudz vairāk pasvītroti horizontāli virzieni (salīdz., piemēram, Rundāles pils zemo frontonu ar Aničkova pils sānu flīģeļiem, kur vertikālo tieksmi uzsver kupoli). Šī savdabīgā Rastrelli stila diferenciācija lokālo tradīciju ietekmē izpaužas arī tais novirzījumos no sākotnējā projekta, ko meistars atradis par vajadzīgu izdarīt Rundāles pils celšanas gaitā: piemēram, izliktā rampa, kas pakāpju vietā ved uz galveno portālu, frontons bez kartušām, fasādes pirmmetā paredzēto stāvošo un guļošo statūju trūkums — vārdu sakot, iznīcināti visi vertikālie akcenti.

Pilnīgā saskaņā ar vēlā baroka un rokoko tendencēm aiz Rundāles pils ārējās stingrības un smaguma slēpjas iekšējās iekārtas vieglais un dinamiskais krāšņums. Tomēr raksturīgi, ka arī te Rastrelli izvairās no pārmērīga greznuma un nemiera, kas parasti piemīt viņa intērieur'iem (Pēterhofa pils). Vispāri telpu grupējumā Rastrelli pieturas pie Rietumeiropas pils tradīcijām. Pirmais stāvs domāts galvenā kārtā pārvaldei, saimniecībai, apkalpotāju dzīvokļiem un satiksmes ejām. Otrā stāvā galveno korpusu ieņem hercoga mitekļis. Labajā flīģeļī novietotas viesu telpas, kreisajā — lielās reprezentācijas zāles (pie kam tagadējās baltās zāles vietā sākumā bija paredzēta kapella, ar trepēm ovālā telpā, kas pieslēgtas kapellai). Celtnes centrālās daļas galvenajā asī atrodas plašs trīsjomu ieejas vestibils, kas savieno pils pagalmu ar parku. Līdztekus pagalma fasādei divas dubultejas uztur satiksmi ar galvenām kāpnēm, kas ved otrā stāvā. Kā šai kāpņu dubultojumā un to novietojumā ēkas sānos, tā arī to kompozīcijā (bez augšējā apgaismo-



122. att. Rundāles pils. Trepju margas.



123. att. Rundāles pils. Zelta zāle.

juma) izpaužas nepārprotama novēršanās no baroka schēmas, tieksme pieslieties lokālām tradīcijām. Vēl skaidrāk šī piekļaušanās lokālām tradīcijām izpaužas dažos celtniecības un it sevišķi galdniecības motīvos. Piemēram, ja galveno kāpņu margas traktētas tīrā baroka stilā, tad īpatnējie balsteņi trepju margās, kas ved baltajā zālē (122. att.), ieturēti lokālai tautas amatniecībai tuvajās formās<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Salīdz., piem., margu sīkdaļas klēti Jaunzemos, Nices pag. (Materiāli par Latvijas būvniecību III kopoījums. 12. Rīgā, Latv. Ūnivers. arch. fakult. izdevums).



124. att. Rundāles pils. Griestu izrotājums.

Ieskatoties tuvāk, var manīt oriģinālu vēsturiskā stila diferenciāciju arī Rundāles pils sienu un griestu dekorācijā. No šīs dekorācijas motīviem un paņēmieniem stipri dveš rokoko gars. Un tomēr kompozīcijas vispārīgie principi konsekventi atkāpjas no rokoko stila intēriur'a parastās schēmas. Sevišķi duras acīs tendence pārslogot intēriur'a augšdaļas: atdalot griestus no sienām



125. att. Rundāles pils. Griestaines sīkdaļa zelta zālē.

ar ārkārtīgi smagām divkāršām dzegām, koncentrējot visu bagātīgo plastisko dekorāciju sienu, durvju un spoguļu augšdaļā un nolaižot dekoratīvos rotājumus kā pakarus no griestu un sienu plāknēm (123. att.). Šī savdabīgā kompozīcijas tendence vēl jo vairāk saista uzmanību tādēļ, ka Rundāles pils gleznieciskās un plastiskās dekorācijas izpildītāji bija svešzemju meistari. Piemēram, plastiskos rotājumus (no stukas) darinājis galvenā kārtā Joh. Miķ. Grafts, ko hercogs bija aicinājis no Berlīnes un kas bija ieradies Rundālē 1765. gadā (124. att.). Turpretī griestu izgreznojumos piedalījās vairāki mākslinieki. Sākumā pils izgreznošanu uzticēja italiešu meistaram P. Rotari. Bet viņš drīz nomira, varbūt pat pirms darbu sākuma (1764. gadā). Viņa vietā ieradās venecietis Fontebaso, kas darbojās Pēterpils akadēmijā par perspektīvas skolotāju. Bez tam avoti min Bīrona Kurzemes piļu dekoratoru vidū Luidži Romanīni. Kādēļ un kad italieši pārtrauca savu darbību Rundāles pilī, nav zināms (Fontebaso nomira 1769. gadā), katrā ziņā 1770. gadā Bīrona galmā sastopams jauns gleznotājs, Fridrihs Hartmanis, dēvēts Parizjens jeb Barizjens, kas bija dzimis Koburgā, mācījies Drezdenē un 1767. gadā pārnācis uz Rīgu. Nav iespējams precīzi



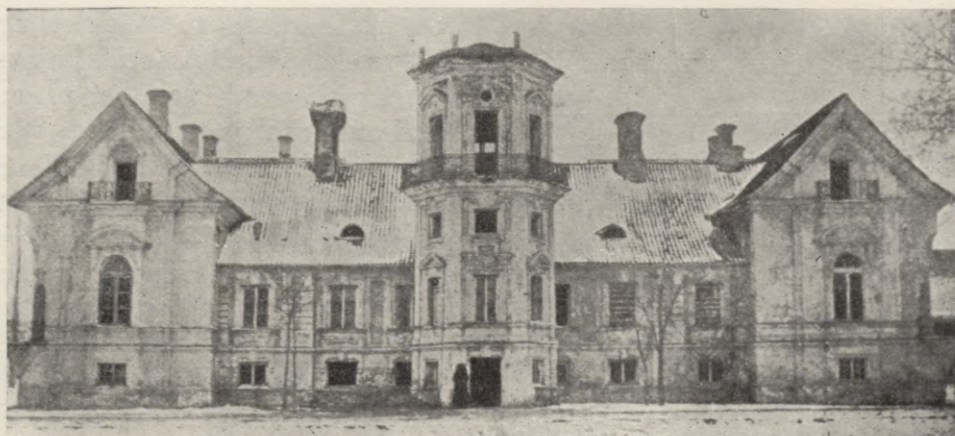
126. att. Rundāles pils. Griestaines fragments.

noteikt minēto meistarību robežas Rundāles pili, pamatojoties uz vēl palikušajiem griestainu fragmentiem. Var tikai aptuveni izšķirt galvenās stilistiskās grupas. Piemēram, ir pamats domāt, ka griestu izgleznojumu «zelta» un «rožu» zālē darinājis Fontebaso<sup>1)</sup> (125.—126. att.). Visai šai plafonu grupai raksturīgi veneiešu dekoratīvās glezniecības paņēmieni, kas mazliet vienkāršākā un rupjākā veidā atspulgo Tjepolo stilu. Gleznojumu darinājusi virtuōza, valkana, bet pavirša ota. Autors labprāt sajauc allēgoriskus, mitoloģiskus un pastorālus motīvus, mīl ar illūzoriem paņēmieniem radīt bazgalīga dziļuma iespaidu un cenšas iznīcināt robežas starp sienu un griestiem, izgaisināt dzegas. Tā sauc. bibliotēkā un blakus istabās, mēs bez šaubām sastopamies ar citu autoru, kuŗa ota daudz rupjāka, koncepcija primitīvāka, bet visumā pieder pie tā paša ideju un paņēmienu aploka. Ļoti iespējams, ka šo istabu izgleznošanu turpinājis kāds Fontebaso palīgs, varbūt jau minētais Romandini. Savrup no divām iepriekšējām grupām stāv izgleznojums lielajā galerijā, starp «zelta» un «balto» zāli, kur attēlotas amoru rotaļas (127. att.). Neraugoties uz kompozīcijas vieglumu un kustību maigumu, šeit nav vairs rokoko stilam īpatnēja brio un dinamikas. Nojaušama pāreja pie cita stilistiskas

<sup>1)</sup> 1767. gada datums, kas uzglabājies «zelta» zāles griestu stūrī, varbūt norāda uz Fontebaso darbības izbeigšanos Rundalē.



127. att. Rundāles pils. Lielās galerijas plafons.



128. att. Virčavas pils.

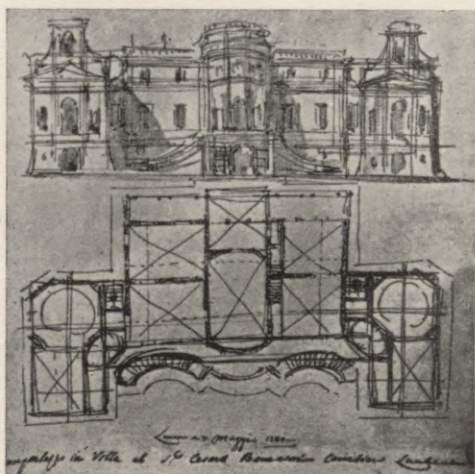
evolūcijas posma, pie Luija XVI jeb «bīzītes» stilā. Figūras novietotas retāk, zudis bezgalīgais debesu augstums, it kā no jauna reabilitēta griestu plakne. Ja mēs ņemsim vērā, ka šīs griestaines koloritam trūkst iepriekšējo plafonu raibuma un spilgtuma un ka to vieno maigs sudrabains tonis, tad mēs droši vien nekļūdisimies, saistot lielās galerijas plafonu ar Barizjena vārdu.

Jelgavas un Rundāles pils nemaz neizsmēļ Ernesta Bīrona plašos projektus celtniecības laukā. Pēc atgriešanās no trimdas hercogs bija nodomājis un iesācis celt vairākas pils — vasaras rezidences, un laikam atkal ciešā sadarbībā ar Rastrelli. Bet šo piļu lielāko daļu pabeidza vai pārbūvēja jau pēc hercoga Ernesta atteikšanās viņa troņmantnieks hercogs Pēteris. Līdz ar hercogu maiņu, mainījās arī būvdarbu mākslinieciskā vadība. Kopš 1772. gada par Kurzemes hercoga galma architektu kļuva dānis Severins Jenzens, kas ienes jaunu, klasicistisku strāvu Kurzemes pils celtniecībā. Tiesa gan, arī Jenzena koncepciju bija ietekmējis vēlāis italiešu baroks. Bet kamēr Rastrelli bija iedvesmojuši tīrā, ziedošā baroka meistari ar Juvaru priekšgalā, Jenzens sekojot savam skolotājam Vanvitelli (pie kuŗa viņš strādāja kā palīgs, piedaloties Kazertas pils celšanā) bija ierauts klasicistisko ideju aplokā.

Galvenais Sev. Jenzena darbs Kurzēmē — 1775. gadā iesvētītā Akademia Petrina Jelgavā — dod diezgan skaidru priekšstatu par viņa stilu<sup>1)</sup>. Atsevišķos paņēmienos un motīvos viņš vēl pilns baroka atmiņu, bet vispārīgā koncepcijā nav palicis gandrīz nekas no Rastrelli formu plastiskā sulīguma un masu plašās dinamikas.

<sup>1)</sup> W. Neumann. Die Kunst am Hofe der Byron, Abb. 3 (Aus alter Zeit, Riga, 1913).

Stila ziņā šis Jenzena darbs visvairāk atgādina pasausu klasicistisku baroka variantu Skandināvijas zemēs (salīdz. piem. Kristiānborgas pili). Ēkas zemais zokelis, plakana sienu iedalījums slejām, saussis torņa siluets, visas šīs pazīmes sevišķi raksturīgas tai vēsturiskai pārejas lomai, kāda pieder Severinam Jenzenam Kurzemes baroka liktenī.



129. att. F. Juvaras mets Benasai pilij Lukā.

Lai cik liels būtu stila un temperāmenta pretstats starp Rastrelli un Jenzenu, tomēr nav iespējams pilnīgi precīzi noteikt viņu dalību vienas vai otras hercoga vasaras rezidences celšanā, it sevišķi šo celtni sabrukušā stāvokļa dēļ. Jāaprobežojas ar minējumiem, pamatojoties uz dažām stilistiskām analogijām.

Piemēram, Vircavas pili, neraugoties uz stipriem postījumiem (pils ir degusi un 1867. gadā to pārvērta kazarmās), skaidri saskatāmi vairāki secīgi sākotnējā plāna slāņojumi un pārveidojumi (128. att.). Pils sākotnējais kodols radies laikam vēl hercogienes Annas laikos. Vēlāk hercogs Ernests Bīrons paplašināja celtni (pēc Rastrelli projekta), bet 1780. gadā Jenzens izdarīja tur vēl kādus tālākus grozījumus. Šai slāņojumu maiņā Rastrelli saceri palīdz izdalīt salīdzinājums ar Juvaras metu Benasai villai Lukā tuvumā, ko uzcēla 1724. gadā (t. i. gandrīz vienā laikā ar Rastrelli otro braucienu uz ārzemēm) un kas bez šaubām bija meistarū ļoti stipri ietekmējusi (129. att.). Mēs redzam gluži analoģisku kompozīciju: galvenais korpuss centrālā daļā traktēts kā tornis un papildināts divi flīģeļiem, kas izvirzās abās pusēs. Kā torņa forma, tā arī trīsstāvu flīģeļu raksturs visai radniecīgi, Rastrelli atkārtoti pat tādu īpatnēju Juvaras paņēmieni (kā flīģeļu nošlauptos stūrus (atšķirība tikai Rastrelli vai Jenzena ierīkotajos balkonos). Tādējādi uz Jenzenu būtu attiecināms zināms fasādes vienkāršojums, tieksme piešķirt tai plakanāku, taisnstūrīgu raksturu, un intēriur'u izstrādājums. Vircavas pils iekšējās telpās vēlā baroka un klasicisma sadursme izpaužas sevišķi asi. Baroks dveš no telpu ovāliem apveidiem (deju zāle, ēdamistaba), no sienu izgleznojumu illūzūrā rakstura, griestu rotājumiem; turpretī klasicisma ietekmē plastiskie rotājumi ieņem tikai nelielu griestu daļu, atstājot brīvu to gludo balto plakni, iz-

gleznojumi no griestiem pārgājuši uz sienām, tāpat griesti atdalīti no sienām ar dejojošu figūru joslu.

Vēl vairāk cietusi kāda cita hercoga Pēterā iemīlotā vasaras rezidence — Svētes pils<sup>1)</sup> — kur arī sadūrās Rastrelli un Jenzena pretrunīgās koncepcijas un kur iekšējo iekārtu laikam pēc Rastrelli projekta darinājis J. M. Grafts (130. att.). Spilgtas Rastrelli fantazijas pēdas uzglabājusi arī Zaļās muižas pils, kaut gan to vēlāk restaurēja un pārtaisīja tās jumtu. Varenais galvenās fasādes rīzālis ar rustētām kolonnām, apaļiem logiem un segmentveidīgu zelmini ļoti stipri atgādina Stroganova pils kompozīciju Pēterpilī. Turpretī pēdējā, laikā ziņā, hercoga Pēterā pils — Lustes muiža — kas celta ap 1780. gadu, laikam Rastrelli vairs nemaz nepiedaloties, vēstī galīgo lūzumu klasicisma virzienā. Pils ir kubveidīga noslēgta masa, ko sānos vaināgo trīsstūrīgi frontoni un noslēdz smails telts jumts; četri torņi pasvītīro stūrus. Šeit spilgti izpaužas reakcija pret baroka laikmetā iemīloto pils flīģelītipu un tieksme atkal reducēt to vienkāršā kubveidīgā klasiskās villas masā.



130. att. Svētes pils.

## 2. Tēlniecība.

Celtniecības analizē es mēģināju izsekot tiem ceļiem, pa kuriem Latvijā izplatījās baroka mākslas ietekme, un atzīmēt tos stilistiskās evolūcijas posmus, kas visspilgtāk atspoguļojas lokālos pieminekļos. Līdz ar to es centos izdalīt visai Latvijas monumentālai celtniecībai kopējos nacionālos elementus, tāpat diferencēt dažas specifiskās īpatnības, kas piemīt atsevišķiem novadiem. Tas bija vieglāk izdarāms celtniecības pieminekļu analizē no vienas puses tādēļ, ka te materiāls vairāk norobežots un labāk pārskatāms, no

<sup>1)</sup> Par to, kā izskatījās Svētes pils ap 1820. gadu, pirms sabrukuma, liecina Minkeldes zīmējums Kurzemes prov. mūzejā Jelgavā.

otras puses tādēļ, ka tas precīzāk datējams. Tomēr nav jāaizmirst, ka celtniecības pieminekļu bojā eja, restaurācija un pārveidošana stipri apgrūtina analīzi un sagroza stilistiskās attīstības ainu. Šai ziņā daudz pateicīgāku, lai gan arī ievērojami sarežģītāku materiālu sniedz Latvijas baznīcas tēlniecība baroka laikmetā. Tagad mēs tai piegriezīsimies, lai pārbaudītu un padziļinātu mūsu novērojumus.

Nav šaubu, ka baznīcas tēlniecība un glezniecība baroka laikmetā ir viena no interesantākajām nozarēm Latvijas mākslas vēsturē, kā ar uzglabājušos un gandrīz vēl neizpētīto pieminekļu lielo skaitu, tā arī ar šo pieminekļu stilistiskā rakstura savdabīgumu. Šeit mēs tuvāk kā jebkurā citā vēstures laikmetā pieskaņamies šejienes tradīcijām, izjūtam latviešu zemnieku radītāju garu, šeit tiešām var runāt par lokālām skolām un virzieniem un līdz zināmai pakāpei uztvert mākslinieciskās attīstības iekšējo organisko procesu. Bez pārspīlējuma var apgalvot, ka latviešu nacionālā stila enerģijas XVII gadsimtena beigās un XVIII gadsimtena sākumā sasniedza savu augstāko spriegumu, un tikai ārkārtīgi nelabvēlīgie sociālie apstākļi tās atkal nomāca un veselu gadsimteni tām vajadzēja eksistēt, tā sakot, tikai potenciāli.

Augstā baroka laikmeta tēlniecības analīzi vislabāk iesākt ar Kurzemi. Te baznīcas dekoratīvās tēlniecības pieminekļi uzglabājušies ļoti lielā skaitā un atļauj ar zināmu konsekvenci izsekot kā vispārējās attīstības gaitai, tā arī atsevišķu skolu atšķirībām. Kurzemes koka tēlniecības apskatu mēs pārtraucām ar Kuldīgas Katriņas baznīcas altāri, kas pagatavots ap 1660. gadu. Noslēdzot agrā baroka vai manierisma posmu Kurzemes baznīcas mākslā, šis altāris līdz ar to ievada pāreju nobriedušā baroka laikmetā. Doc. P. Kampe<sup>1)</sup> kā Kuldīgas altāra autoru min Nikolaju Söfrensu. Bet Söfrensa darbnīcai piederēja vadītāja nozīme augstā baroka popularizācijā Kurzemes baznīcās. Kas tad bija šis Nikolajs Söfrenss, un no kurienes viņš bija ieradies? Diemžēl par meistarū uzglabāties ļoti maz uzticamu liecību<sup>2)</sup>, un tās nākas papildināt minējumiem, lai noskaidrotu viņa īsto nozīmi un iegūtu priekšstatu par viņa darbības raksturu.

Söfrensa ierašanās Kurzēmē ir hercoga Jēkaba nopelns. Hercogs savā organizatora darbībā daudz uzmanības veltīja amatniecības līmeņa pacelšanai un rūpniecības centru izveidošanai Kurzemes hercogistē. Sevišķu vērību hercogs piegriezta plašai kuģniecī-

<sup>1)</sup> P. Kampe. Baroka altāri, 271. lpp.

<sup>2)</sup> W. Neumann. Der kurländische Bildschnitzer N. Soeffrens d. J. (Aus alter Zeit). —

bas attīstībai. Lai paceltu kuģniecības stāvokli un ierīkotu kuģu būvētavas, viņš aicina no svešām zemēm izcilus ārzemju meistarus — holandiešus, tāpat vāciešus no Lībekas un Kolbergas. Kā palīgi, mācekļi un strādnieki darbnīcā bija nodarbināti galvenā kārtā šejienes amatnieki un to starpā daudz latviešu. Par hercoga kuģu rūpniecības galveno centru kļuva Ventspils. Uzglabājušies saraksti, kur minēti visi dažādos gados (1671, 76, 93) Ventspils kuģu būvētavā nodarbināti meistari, ierēdņi un strādnieki. To starpā pastāvīgi figurē Nikolajs Söfrenss, galvenais koktēlnieks, sākmā tēvs, tad dēls, kas bija speciālisti kuģu vadņu izdaiļošanā grieztiem simboliskiem attēliem<sup>1)</sup>. Kad vecākais Söfrenss pirmo reizi ieradās hercoga galmā, nav noteikti zināms. Katrā ziņā viņa vārds pirmo reiz minēts Ventspils baznīcas grāmatās 1656. gadā sakarā ar meistara laulībām ar Magdalēnu Virīgu (kas, spriežot pēc uzvārda, bijusi holandiete). Šai laulībā dzimuši seši bērni. Trešais bērns bija dēls Jānis (dz. 1660. gadā), ceturtais — dēls Nikolajs (dz. 1662. gadā) — tēva palīgs un vietnieks kuģu būvētavā. Šie dati ļauj secināt, ka vecākais Söfrenss dzimis ap 1630. gadu. Jau 1684. gadā kāda atzīme hercoga archīvā min Nikolaju Söfrensu jaunāko kā tēva palīgu. 1693. gadā atalgojuma ziņā viņš jau gandrīz pielīdzināts tēvam. Laikam 1694. gadā vecākais Söfrenss mirst un dēls kļūst kuģu būvētavā par viņa pilntiesīgu vietnieku. 1700. gadā Nikolajs Söfrenss jaunākais apprec kapteiņa Mertensa atraitni Katriņu, dzim. Ziverti, bet jau 1705. gadā viņa sieva mirst. Pats meistars 1710. gadā 5. augustā krīt par upuri briesmīgajam mērim, kas toreiz plosījās Kurzemē. No dokumentiem zināms, ka līdztekus kuģu izgreznošanai meistars Nikolajs Söfrenss jaunākais izpildīja koktēlniecības darbus vairākās Kurzemes baznīcās. Starp Söfrensa palīgiem, kas piedalījās šais dekoratīvos darbos, var minēt viņa znotu, Miķ. Markvardu, un Mertensu (varbūt meistara sievas dēls no pirmajām laulībām?). Tomēr, spriežot pēc Ventspils darbnīcā nodarbināto amatnieku sarakstiem, starp Söfrensa palīgiem pārsvarā bija latvieši. Viņi palīdzēja meistaram izpildīt baznīcas pasūtījumus, bet vēlāk, izklīzdami pa visu Latviju, uzņēmās patstāvīgi baznīcas izdaiļošanas darbus. Dokumentos nekas nav teikts par Söfrensa tēva dekoratīviem darbiem baznīcās. Toties ar Söfrensa jaunākā vārdu dokumentu dati saista sekojošus baznīcas iekārtas darbus: Liepājas Annas baznīcas altāri (1697. g.), Ugāles baznīcas ērģeļu prospektu (1697. g.), Užavas baznīcas altāri (1700. g.), Landzes baznīcas altāri un kanceli (1701. g.), Salgales baznī-

<sup>2)</sup> J. Juškevičs. Hercoga Jēkaba laikmets Kurzemē. Rīgā, 1931.

cas altāri (1706.—22. g.), Ventspils baznīcas (vēlāk Dzirciema baznīcas) altāri un kanceli. Bez tam vecākajam Söfrensam piedēvē Kuldīgas baznīcas iekārtu un Liepājas Annas baznīcas solus, kamēr Söfrensa jaunākā darbnīcas pazīmes saskatā Kandavas, Nurmuižas un citu baznīcu iekārtā.

Šādas ir svarīgākās dokumentos minētās ziņas par Söfrensiem. Tomēr rodas jautājums, uz kuŗu tās nedod nekādas atbildes — no kuŗienes cēlusies Söfrensu dzimta un kā veidojies viņu stils? Pašam uzvārdam «Soeffrens», šķiet, būtu nīderlandiska pieskaņa. Par iespējamu izcelšanos no Nīderlandes liecina arī Söfrensa speciālitāte un viņa laulības ar holandieti. Bez tam ir daži norādījumi,



131. att. Altāris Altfeldes baznīcā (Marienburgas apr., Rietumprūsijā).

kas, liekas, atļauj vēl precīzāk noteikt Söfrensu dzimtas izcelšanos. Altfeldes baznīcā (Rietumprūsijā, Marienburgas apriņķī) glabājas altāris (131. att.), kas datēts ar 1711. gadu un ko saskaņā ar archīvu liecībām darinājis kokačelnieks Söfrenss no Elbingas<sup>1)</sup>. Diemžēl, man pagaidām nav izdevies atrast kādas noteiktākās ziņas par šo Söfrensu no Elbingas, vai arī kādus citus viņa darbus austrumu un rietumu Prūsijā. Katrā ziņā Altfeldes altāris darināts specifiskās Austrumprūsijas skolas tradīcijās, kuŗa pārdzīvoja spilgtu uzplaukumu XVII gadsimta otrā pusē un XVIII gadsimta sākumā un, kā mēs tālāk redzēsim, stila ziņā ārkārtīgi radniecīga Nikolaja Söfrensa jaunākā darbiem. Tomēr gada skaitlis (1711.) neļauj identificēt Elbingas Söfrensu nedz ar vecāko, nedz ar jaunāko Nikolaju Söfrensu. Iespējams, ka viņš bijis Nikolaja Söfrensa vecākais dēls Jānis; tāpat pilnīgi iespējams, ka Elbingas Söfrenss piederējis citam rietumu vai austrumu Prūsijā palikušajam Söfrensu dzimtas nozarojumam. Tādā gadījumā ir pamats domāt, ka no Elbingas vai arī no kāda tai tuvā Prūsijas centra (starp citu jāpiezīmē, ka tur atrada patvērumu daudzi Holandes ēmi-granti) bija cēlies Kurzemes hercoga Jēkaba aicinātais Nikolajs Söfrenss. Šo hipotēzi pilnīgi apstiprina Ventspils darbnīcā darināto

<sup>1)</sup> B. Schmid. Die Bau- und Kunstdenkmäler d. Kreises Marienburg. Danzig. 1919.

baznīcas iekārtu stilistiskais raksturs. Nikolaja Söfrensa jaunākā darbiem ir pilnīgi neapšaubāma, spilgti izteikta Austrumprūsijas skolas pieskaņa. Jādomā, ka nevien Söfrenss vecākais bija cēlies no prūšu Holandes, bet ka arī viņa dēli bija turp atgriezušies, lai mācītos koka tēlniecību, pie kam iespējams, ka vecākais brālis Jānis tur arī palicis<sup>1</sup>). Tādēļ, pirms pārejam pie Ventspils meistara darbu apskata, mums kaut īsumā jāiepazīstas ar baroka stilu Austrumprūsijas baznīcās<sup>2</sup>).

Šā stila galvenais centrs meklējams Karaļaučos un tā uzplaukums sākas ap XVII gadsimteņa vidu. Par Karaļauču baznīcas baroka dibinātāju jāuzskata Miķelis Döbels (dzimis ap 1610. gadu). Viņš dzimis Silēzijā un Karaļaučos ieradās ap 1650. gadu, kur specializējās kapu pieminekļu un baznīcas iekārtas nozarē. Viņa stils, kas aizstāja turienes meistaru novēlojušos manierismu, mazliet pieblīvētā, smagā un ornāmentālā veidā atspulgo dienvidvācu baroka dinamisko koncepciju. Döbeļa ierašanās atdzīvina mākslas dzīvi Karaļaučos, un koka tēlniecība iegūst plašu populāritāti.

Sev par palīgiem M. Döbels izaudzināja savus divus dēlus — Miķeli un Jāni Krišjāni — tāpat veselu rindu izcilu kokgriezēju (Izāku Rigu, Hellertu un c.). Kad 1675. gadā M. Döbels vecākais nomira, viņam bija jau daudz vietnieku, kas attīstīja savu darbību ļoti plašos apmēros un pārplūdināja ar bagātīgi greznotiem altāriem, kancelēm un luktām baznīcas, nevien Austrumprūsijā, bet arī daudzos kaimiņu apgabalos. Par šīs Austrumprūsijas kokgriezēju skolas atzarojumu arī uzskatāma Söfrensa Ventspils darbnīca. Visas Austrumprūsijas stila pamatzīmes — altāra konstrukciju un siluetu, kanceles balsta un jumtiņa traktējumu, bagātu un sulīgu akanta ierāmējumu, vītās un grieztās kolonnas, figūrālās plastikas tematus un motīvus un t. l. — visdažādākās variācijās mēs sastopam Ventspils darbnīcās izpildītajos darbos (tāpat Altfeldes baznīcas altārī).

Tomēr, ja Söfrensa mākslas vispārīgais sakars ar Austrumprūsijas baroku nerāda nekādu šaubu, tad daudz neskaidrākā ir tēva un dēla individuālā loma šā stila populārizācijā un Kurzemes baroka ģenezē. Tiešām avoti min Söfrensu tēvu kā izcilu kuģu izrotājumu meistaru, bet nekur viņš nav pieminēts kā baznīcas iekār-

<sup>1</sup>) 1936. gada oktobrī Kurzemes jūrmalā (Dundagas pagastā) izskalotais kuģa priekšgala izgriezums (stilizētais lauva ar kroni galvā un akanta ornāmenta paliekām) laikan ir kāda bercoga kuģa fragments. Stila ziņā tas tuvojas no vienas puses Söfrensa darbnīcas dekoratīviem paņēmieniem, bet no otras — nīderlandiešu kokgriezuma teknikai.

<sup>2</sup>) A. Ulbrich. Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen. Königsberg. 1926 līdz 1929. A. Ulbrich. Kunstgeschichte Ostpreussens. 1932.

tas autors. Vai šāds avotu noklusējums nejaušs, vai arī tiešām Söfrensa vecākā darbība aprobežojās vienīgi ar kuģu koktēlniecību?

Tagad ieskatīsimies tuvāk tais Kurzemes baznīcas iekārtas pieminekļos, kurus daži zinātnieki mēģina saistīt ar Söfrensa tēva vārdu un kas chronoloģiski varēja būt viņa darināti. Šeit attiecināma vispirms Kuldīgas Katrīnas baznīcas iekārta<sup>1)</sup>. Kā jau redzējam, šīs iekārtas stilā daudz vairāk manierisma, daudz mazāk baroka pazīmju. Tiesa gan, dažas analogijas Kuldīgas baznīcas iekārtas stilam var atrast plašajā Austrumprūsijas baznīcas mākslas materiālā. Bet visas tās attiecas uz vēlām provinciālām Ziemeļeiropas manierisma atbalsīm un atrodas nomaļos Mazurijas un Lietuvas stūrīšos (Milkenē, Bentheimā, Petelkavā). Šiem pieminekļiem nav nekā kopēja ar jauno tīri barokālās iekārtas strāvu, ko Austrumprūsijā bija ienesis Miķelis Döbelis, un tā tad tiem nav nekāda sakara arī ar Ventspils darbnīcu. Tādēļ jāšaubās, vai būs pareizi, ja par Kuldīgas Katrīnas baznīcas iekārtas autoru mēs uzskatīsim Söfrensu vecāko.

Kungu krēsls Liepājas Annas baznīcā<sup>2)</sup> ir otrs baznīcas iekārtas priekšmets, ko hipotētiski saista ar Söfrensa tēva vārdu (132. att.). Līdz šim tomēr nav atzīmēta šā pieminekļa stilistiskā divējādība. No vienas puses tā kompozīcijas kodols piesienas tīrā manierisma principiem, un tā tad nevarēja rasties pēc 1650. gada. No otras puses tai sastopami neapšaubāmi nobriedušā baroka elementi, kas Austrumprūsijā un Kurzemē parādās ne agrāk par 1680. — 90. gadu. Pie pirmās stilistiskās grupas pieder vispārēja krēsla kompozīcija ar augstu margu un mugursienu — atzveltni (baroka laikmetā šīs schēmas vietā parādās baldachins vai loža), hermu, plakanu nišu un maskveidīgu konsoļu dekoratīvie motīvi, ornāmenta raksturs uz margām («Rollwerk» pēc dzelzs apkaluma parauga), volūtas un diski ar kartušām, kas veido oriģinālu pāreju uz krēsla atzveltni. Visi atzīmētie (neapšaubāmi sākotnējie) kompozīcijas elementi ieturēti stilā, ko mēs jau novērojām Jelgavas, Zlēku un Ēdoles baznīcās un kam ir ciešs sakars ar nīderlandiešu vai dāņu manierismu XVII gadsimiteņa pirmajā pusē. Ar šo laiku bez šaubām arī saistās pieminekļa sākotnējais kodols<sup>3)</sup>. Pilnīgā pretstatā sākotnējai kompozīcijai ir nobriedušā baroka elementi: mazliet smagās tikumu statujas margu un durvju nišās, pie kam šīs statujas nepavisam neatbilst nedz nišu apmēriem, nedz to plakanajam

1) P. K a m p e. Op. c.

2) W. N e u m a n n. Aus alter Zeit.

3) Pie tam ir pamats domāt, ka sākumā margu un atzveltņu nišas rotāja gleznojumi vai intarsijas.

raksturam; tad statujas uz krēsla atzveltnes un it sevišķi sulīgais akanta ornāments, kas nokarājas no mugursienas jumtiņa un aizsedz statuju galvas. Ļoti iespējams, ka sākotnējo kompozīciju pārstrādāja un papildināja tai laikā, kad pagatavoja altāri svētās Annas baznīcai (tas ir deviņdesmitajos gados), un ka šo nevisai smalkjūtīgo papildinājumu autors bijis kāds no Söfrensa jaunākā palīgiem. Katrā ziņā starp sākotnējo kungu krēsla saceri un Söfrensa dēla stilu nav nekā kopēja, un maz pārlicina arī uzskats, ka šā darba pagatavošanā piedalījies Söfrenss tēvs.

Tādā kārtā, acīm redzot, jāapmierinās ar domām, ka vecākais Söfrenss bijis šaurs kuģa koka tēlniecības speciālists un ka galvenā



132. att. Lūgšanas sols Annas baznīcā  
Liepājā.



133. att. Liepājas Annas baznīcas  
altāris.

vēsturiskā loma Kurzemes baznīcas baroka izplatīšanā piederējusi viņa dēlam, Söfrensam jaunākajam, kuģa māksla bija izveidojusies Dobeļu vai viņu skolai tuvu Austrumprūsijas koka tēlniecības meistarību vadībā. Tagad piegriezīsimies pilnīgi neapstrīdamu Ventpils darbnīcā izpildītu darbu analīzei.

Šī analīze jāiesāk ar Liepājas Annas baznīcas altāri<sup>1)</sup>, jo tas ir agrākais no dokumentos apliecinātajiem un līdz ar to arī lielākais no Nikolaja Söfrensa jaunākā darbiem (133. att.).

1) W. Neumann. Op. c.

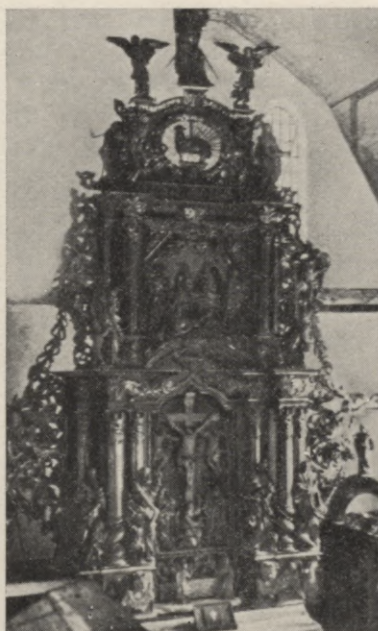
Altāri bija pasūtinājis birģermeistars J. Panders, un uz malējās labās kolonnas stumbra to bija datējis meistars pašrocīgi<sup>1</sup>). Salīdzinot ar citiem Kurzemes altāriem, šis altāris ļoti liels: tas seši metri plats un gandrīz desmit metri augsts. Horizontāli tas iedalīts trīs galvenos stāvos, vertikāli — piecās asīs, un uzcelts uz augsta, stipri aplauzīta zokeļa. Altārim ir Austrumprūsijas baznīcas barokam tipiska kompozīcija. Apakšstāva vidusdaļu ieņem «Krustā sišanas» statuāra grupa. Abos sānos to noslēdz četras kolonnas, pie kam divas vidējās izvirzās kā rizalīts. Starp kolonnām uz augstām ornāmentētām pakājēm paceļas Kristus, Mozus un četras apustuļu statujas. Gar apakšstāva malām altāri ietver meistariski griezts, ļoti sulīgs akanta ornāments ar eņģeļu figūriņām. Pārēju uz otro stāvu veido divi eņģeļi, kas guļ uz trapezveidīga zelmiņa un atbalsta ģerboni (divas zvaigznes gaišzilā fonā). Otrā stāvā vidū aizņem cilnis «Kristus apraudāšana» izliektā astoņstūrīnā rāmī, to noslēdz abās pusēs trīs vītas kolonnas ar grieztiem zariem; starp kolonnām — četras eņģeļu statujas, malās, uz pirmā stāva antablementa — Caritas un Fides statujas. Trešā stāva centrā — ovāls, vaiņagiem apvīts un diviem eņģeļiem greznots medaljons ar «Kristus augšāmcelšanos» attēlu. Ierāmējumu veido viena kolonna un divas statujas katrā pusē. Altāra celtni noslēdz divas volūtas; starp tām uz izliektas konsoles — «Salvator mundi» statuja; gar malām — eņģeļu statujas.

Ja mēs salīdzināsim Liepājas altāri ar iepriekšējā laikmeta Kurzemes altāriem (Zlēku, Ēdoles), tad saskatīsim neapšaubāmu radniecisku sakaru daudzos atsevišķos paņēmienos: piemēram, altāra kompozīciju kā te, tā tur raksturo ovālais siluets, redzama tā pati tieksme bagātīgi ornāmentēt zokeļus un dzegas un tā pati pieķeršanās vītām vai grieztām kolonnām un sārņornāmenta dinamiskām grieztalām (ar vienīgu atšķirību — auss skrimstalas vietā parādīties akants). Bet altāra kompozīcijas stilistiskais pamats stipri mainījies. Visa altāra konstrukcija no plakani ornāmentālās izveidojusies plastiski gleznieciskajā. Altāris vairs nav atsevišķs baznīcas iekārtas priekšmets, bet monumentāla celtnē ar varenām izvirzījumiem un dziļiem iedobumiem, kas rada spēcīgus gaismas un ēnas pretstatus; ornāments nav vairs abstrakts raksts, bet sulīga, organiskas enerģijas pilna materiāla: statujas atraisījušās no fona, ieguvušas dinamiku un drāmatisku ekspresiju. Ja agrāk altāris atgādināja heterogenu elementu raibu mozaīku, tad tagad valda

<sup>1</sup>) «Hoc Altare Fecit Nicolaus Söffrens Vindaviae Ao 1697». Altāra kreisajā pusē uzraksts liecina, ka 1712. gadā altāri apzeltījis Izāks Stekēts (raksturīgi, ka arī apzeltītājs bijis holandiēts).

tieksme saistīt visu altāra kompozīciju vienā organiskā veselā, aptvert to vienā skatā kā vienotu optisku ainu. Šai ziņā sevišķi interesanti divi optiskie paņēmieni. Viens paņēmienis, kas darbojas pretī pārāk krasam perspektīvas saīsinājumam no lejas uz augšu, izpaužas tādā kārtā, ka jo augstāk atrodas figūra, jo vairāk tā noliecas uz priekšu. Otrs — diagonāļu sistēma, kas ietver visu altāra kompozīciju nepārtrauktā pretstatu un saskaņu savijumā (Krustā Sistā rokas, atribūti statuju rokās, volūtas un zelmiņa slīpumi).

Visi šie nobriedušie baroka paņēmieni ļoti konsekventi izmantoti Söfrensa Liepājas altārī. Kompozīcijas virtuozā brīvība un meistariskā izpildījuma tehnika liecina par Söfrensa lielām individuālām spējām, tāpat par nopietno skolu, ko viņš bija ieguvis kādā no Austrumprūsijas kokačīniecības darbnīcām. Kas no Austrumprūsijas kokačīniekiem bijis N. Söfrensa jaunākā skolotājs, mēs pagaidām nezinām, bet stila ziņā viņa darbi visvairāk radniecīgi Joh. Kriš. Döbeļa, Austrumprūsijas baroka radītāja, darbiem un sevišķi Izāka Rigas altāriem<sup>1)</sup>. Pietiek, ja mēs salīdzināsim Milhauzenas (1694. g.), Kreicburgas (1685. g.) un Kaimes baznīcas (1708. g.) altārus, lai pārlicinātos par neapšaubāmu Söfrensa stila atkarību no Izāka Rigas darbnīcas (134. att.). Dūras acīs analoga tieksme pēc altāra daudzstāvu kompozīcijas un varenim rīzītiem, pilnīgi analoga Krustā Sistā poze, «Pestītāja» statuļa altāra virsotnē, cilnis ar «Apraudāšanu», analogs akanta, ģerboņu, medaļonu un t. l. traktējums. Bet līdz ar to N. Söfrenss nekādā ziņā nav uzskatāms par pasīvu sveša stila atdarinātāju — viņam ir savi individuāli izteiksmes veidi, savi iemīļoti paņēmieni un motīvi. Netiekot līdz I. Rigam statuāras plastikas laukā, viņš katrā ziņā pārspēj Karaļauču meistarū ar dekoratīvi ornāmentālās fantāzijas bagātību un smalkumu. Bet individuālu dāvanu īpatnībām te vēl pievienojas lokālās etniskās un stilistiskās vides īpatnī-



134. att. Izāks Riga. Milhauzenas b. altāris (Austrumprūsijā).

<sup>1)</sup> Agrākais dokumentos apliecinātais J. Rigas darbs datēts ar 1676. gadu.

bas. Mēs redzēsim, ka turpmākā attīstībā Söfrensa stils aizvien vairāk «rustikālizējas» un iegūst specifisku kurzemniecisku nokrāsu.

Tai pašā 1697. gadā, kad pabeidza Liepājas altāri, Söfrens pagatavoja vēl ērģeļu prospektu Ugāles baznīcai (135. att.). Pēc dažām ziņām šai darbā Söfrensam palīdzējis Rīgas ērģeļu meistars Kornelijs Ranēuss, pēc citām — Dancigas meistars Rotermans. Šķiet, ka pēdējā versija būs ticamāka: ērģeļu konstrukcija, nedaudz samazinātā un vienkāršotā veidā, gandrīz pilnīgi saskan ar grandio-



135. att. Ērģeļu prosp. Ugāles baznīcā.

zām ērģeļēm Dancigas Jāņa baznīcā<sup>1)</sup>. Turpretī ērģeļu dekoratīvi plastiskajā ierāmējumā mēs redzam visus iemīļotos Liepājas altāra meistara paņēmienus: ovālo siluetu, sulīgo akantu, cauro vītņu un pakāju ornāmentu, izliekto konsolu profilu. Nav nekādu šaubu, ka meistars pats piedalījies ērģeļu izrotājumā. Turpretī visa pārējā baznīcas iekārta tik stipri atšķiras no Söfrensa stila, ka to nav iespējams saistīt ar Ventspils darbnīcu. Vēlāk mēs redzēsim, kur un kādā laikā meklējams tās autors.

Kā nākošo laika ziņā Söfrensa darbu avoti min Užavas baznīcas altāri (1700. g.)<sup>2)</sup>. Šis altāris vairs nav uzglabājies. Bet altārim, kas tagad grezno Užavas baznīcu, daudz vēlāks stils, un acīm redzot

tas attiecināms uz laiku, kad jauna akmens celtne (1783. g.) aizstāja veco koka baznīcu. Kancele vēl pavairo šaubas par dokumentos minēto ziņu pareizību. Tā datēta ar 1707. gadu, tai nav nekādu plastisku izgreznojumu, nekāda sakara ar Ventspils darbnīcu. No tās tievajām, vītājām kolonniņām, plakanā ierāmējuma profilējuma dveš vēsturiskā stila tikko skārtās senās lauku tradīcijas.

1) C u n y. Danzigs Kunst und Kultur, Abb. 5.

2) Universitas, 1935. Nr. 13. (J. Jaunzems).

Landzes baznīcas iekārta datēta ar nākošo 1701. gadu (136. att.). Kā altāra vispārīgajā kompozīcijā, tā arī atsevišķo motīvu traktējumā tā nenoliedzami tuvu radniecīga Liepājas altārim. Tomēr Landzes baznīcas altāra stils daudz rupjāks un vienkāršāks, tam nav tās dekoratīvās plūsmas, kas piemīt Liepājas altārim. Kompozīcija mazliet smaga, pārāk izstiepta platumā, tai trūkst maigu pāreju, ornāmenta traktējums cietāks. Apakšstāva vidū ieņem niša, ko ietver arka ar grieztu, ornāmentālu profilējumu. Ļoti



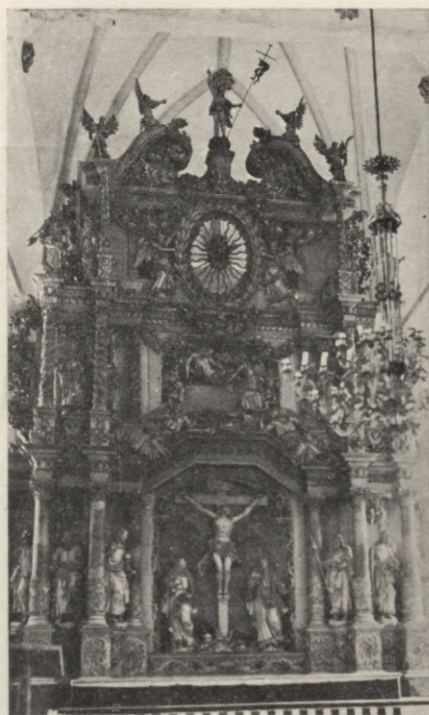
136. att. Landzes baznīcas altāris.



137. att. Landzes b. kancele.

iespējams, ka šai nišā sākumā bija novietota statuāra grupa ar Krucefiksu centrā. Krustā Sistā vairs nav, bet mācītāja muižā glabājas vēl divas — Dievmātes un apustuļa Jāņa — statujas, kas laikam kādreiz piederējušas sākotnējai grupai. Četras kolonnas uz ornāmentētām pakājēm novietotas vidusnišas sānos; starp kolonnām — Jāņa Kristītāja un Mozus statujas; malās — akanta ierāmējums. Apakšstāva kompozīciju noslēdz divas volūtas, kas uzliktas uz akanta lapu ornāmenta; uz volūtām — evaņģelistu sēdošas statujas. Landzes altāra augšstāvs šķiet saīsinātā veidā atkārtotam Liepājas altāra elementus — daudzstūrains rāmi un ovālo me-

daļonu (gan bez cilņiem). Pestītāja statuja starp lauztā zelmiņa slīpēm un divi eņģeļi noslēdz kompozīciju. Ļoti iespējams, ka tikai vispārīgā altāra schēma un varbūt dažas statujas saistāmas ar pašu meistarū Söfrensu. Pārējo darinājuši viņa palīgi. Jādomā, ka vēl mazāk pats meistars piedalījies kanceles izgatavošanā (137. att.). Tiesa gan, mēs sastopam šeit kādu no iemīļotiem Ventspils darbnīcas motīviem — no viena koka bluķa grieztu balstu stumbra veidā, ko apvij vīnogkoka zars (salīdz. Lestenes baznīcas kancele).



138. att. Lestenes b. altāris.



139. att. Lestenes baznīcas altāra sīkdaļa.

Bet kokgriezuma tehnika nav sevišķi smalka; un galvenais — balsta naturalistiskais traktējums maz saskan ar pašu kancele, pasausu, bez kādiem plastiskiem izrotājumiem (starp citu arkas ordera klasiskais motīvs, kas izmantots kanceles iedalījumam, gluži svešs Söfrensa barokāli dinamiskai fantāzijai). Acīm redzot nevien izpildījums, bet arī kanceles sacere pieder kādam Söfrensa palīgam.

Turpretim jo dzīvi meistars Söfrenss piedalījies Lestenes baznīcas iekārtas izgatavošanā. Baznīcai pamatus lika 1670. gadā, bet uzcēla un izgreznoja no 1704.—9. gadam. Šeit Söfrensam bija jā-

atrisina sevišķi sarežģīts, bet ļoti pateicīgs uzdevums, jo baznīcas izdaiļošana notika nevis post factum, bet to varēja saskaņot ar pašu baznīcas celšanu. Un tiešām Lestenes baznīca ir viena no nedaudzām Latvijas baznīcām, kur mākslinieciskais rotājums nekomplektējas no atsevišķiem priekšmetiem, bet kur viss baznīcas intérieur's sacerēts kā monumentāls veselais, kur altāra un ērģeļu formas saskaņotas ar joma apmēriem, kur šai altāra un ērģeļu pamatpretstatā piedalās gan kancele, gan luktas, gan margas, gan ornāmentētie pilastri ar tumšiem kapiteļiem, kur vispārīgā dekoratīvā efektā vērā ņemti apgaismojuma avoti (79. att.). Jau uzmetot skatu ērģeļu prospektam, mēs varam novērtēt Söfrensa izcilās kompozīcijas dāvanas un līdz ar to manām ievērojamu stila evolūciju. Ugāles baznīcā saskaņā ar plato ieejas sienu Söfrenss raisa plaknē ērģeļu siluetu. Turpretī Lestenes baznīcā ērģeles nācās novietot šaurā un augstā iedobumā. Tādēļ ērģeļu kompozīcijā Söfrenss pasvīturo telpisko raksturu, novieto formas pusapļa veidā un pretstatā tumšām ērģeļu masām izvirza uz priekšu gaišo miniatūra balkona ornāmentu. Šā balkona izliektajās margās, tāpat to izrotājumā izjūtams, ka meistara koncepcija kļuvusi vieglāka, izsmalcinātāka, it kā vēstīdama rokoko stila tuvošanos. Tas pats sakāms par Lestenes baznīcas altāri<sup>1</sup>). Kompozīcijā, stāvu un rizalītu sagrupējumā, tēlniecisko rotājumu tematos un motīvos, šis altāris gandrīz pilnīgi atkārtoto Liepājas altāri (138. att.). Bet tai pašā laikā pavisam skaidri izpaužas Söfrensa stila iekšējā evolūcija — formas kļuvušas vieglākas un sadrumstalotākas: ovālo medaļonu ar «Augšāmcelsšanās» cilni aizstāj caurspīdīga glōrija, samazinājies statuju skaits, vienkāršojies zokeļa un dzegu aplauzumi, beidzot ornāmenta raksts zaudējis savu agrāko sulīgumu (139. att.).

Visinteresantākais Lestenes baznīcas iekārtas priekšmets ir, protams, kancele (140. att.). Šeit mēs sastopamies ar kaut kādiem jauniem, īpatnējiem stila elementiem, kas sveši kā Söfrensam, tā arī vispār Rietumeiropas barokam. Tiesa gan, kanceles vispārīgai kompozīcijai (sevišķi tās vīnoga zara apvītājam balstam un jumtiņam ar ērģeļa statuju) ir radniecīgas parallēles citos Söfrensa darbnīcā darinātajos pieminekļos (salīdz., piem., Landzes baznīcas kancele). Tādēļ jāpieņem, ka kanceles pamatmetu sacerējis pats Söfrenss<sup>2</sup>). Tomēr cilņi, kas rotā kanceles podiju un kāpņu margas, nemaz neiekļaujas Söfrensam parasto stilistisko paņēmīnu robe-

1) «Krustā Sistā» grupa apakšstāva centrā ir vēlākā laika papildinājums (1754. g.).

2) Turklāt jāatzīmē, ka arī kancelē Söfrensa stils kļuvis vieglāks, zināmā mērā vēstīdams rokoko tendences — kanceles samēros un sevišķi vijīgā pārejā no apaļā balsta un dībena uz daudzstūrīnaino kanceles podiju.



140. att. Lestenes baznīcas kancele.

žās un liecina, ka kanceles izgatavošanā piedalījies kāds cits kokgriezējs ar daudz archaiskāku un rustikālāku, bet visai oriģinālu un izteismīgu fantaziju. Nekā līdzīga šim vienpadsmit cilņu ciklam mēs neatradīsim visā Rietumeiropas plastikā. Temata ziņā vispirms pārsteidz plašs ainavas un klusās dabas repertuārs (piem., cilņi, kas attēlo grēku svarus, rožu koku, augļu koku, «mirušais kāpj šauru ceļu» un t. t.) (141. att.). Vēl lielāka nozīme tam, ka šais cilņos savdabīgi apvienojas reālistiska dabas uztvere ar simboliku un dekoratīvu stilizāciju — īpašība, kas raksturojama kā viena no svarīgākām latviešu mākslinieciskā pasaules uzskatā un kas spilgti izpaužas jaunākajā latviešu mākslā. Bet no tīri formālā viedokļa atzīmējams apbrīnojami brīvs un konsekvents kompozicionāls sakars starp atsevišķiem cilņiem nepārtrauktu diagonāļu ritmā — paņēmieni, kas atkal dziļi iesakņojies latviešu tautas amatniecībā (piemēram, durvju izrotājumi Kurzemes klētīs un kūtīs)<sup>1)</sup> Tādējādi Lestenes baznīcas kancelē kā tematiskā, tā arī stilistiskā virzienā norisinās noteikta monumentālā vēsturiskā stila rustikālizācija, baroka drāmatiskā patosa pārveidojums tautas mākslas ornamentālā un simboliskā koncepcijā. Tādēļ mums pilnīgas tiesības

<sup>1)</sup> Daži spilgti paraugi — «Materiālos par Latvijas būvniecību», L. U, archit. fakult. izdevums, Rīgā, 1923, III kopoījums, 21.



141. att. Lestenes baznīcas kancele

secināt, ka šo cilņu cikla autors bijis kāds latviešu amatnieks, Söfrensa skolnieks.

Chronoloģiski Lestenes baznīcai seko Salgales baznīcas iekārta (142. att.). Jaunu akmens baznīcu Salgalē uzcēla 1706. gadā. Ir pamats domāt, ka uz to pašu laiku attiecināma arī baznīcas izrotāšana ar altāri un kanceli<sup>1)</sup>, pie kam uzglabājušās ziņas, ka iekārtas autors bijis Söfrensa palīgs — J. Martenss (Mertenss). Tomēr tā saucamajā «Mālera archīvā» Salgales baznīcas altāris datēts ar 1722. gadu<sup>2)</sup>. Vai iespējams atrast atrisinājumu šai pretrunai? Par altāri jāsaka, ka tā ir vienkāršāka un rupjāka Landzes baznīcas altāra kopija. Augšstāvā zudušas hermas un akanta varenās volūtas, figūru samēri kļuvuši druknāki, to kustības neveiklākas, ornāmentālie motīvi it kā zaudējuši sulīgumu un krāšņumu, — bet visumā Landzes altāra kompozīcijas schēma burtiski arkārtota. Tādā kārtā mūsu priekšā — Söfrensa stila atspulga, bet, salīdzinot ar Landzes baznīcas iekārtu, tā attālinājusies no sava pirmavota. Dabiski rodas domas, ka šo vienkāršoto kopiju darinājis kāds maz

<sup>1)</sup> W. Neumann. Bericht über Ergebnis der Enquête der kirchlichen Altertümer, 1914.

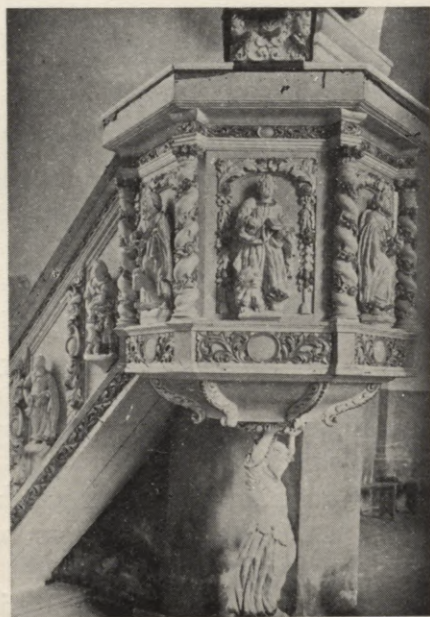
<sup>2)</sup> P. Kamppe. Baroka altāri etc.

patstāvīgs Söfrensa skolnieks, un ka šis skolnieks bijis tieši Johans Martenss.

Pārejot pie kanceles, jāsaka, ka starp neapšaubāmi autentiskiem Ventspils darbnīcas kokgriezumiem mēs nesastapsim līdzīgas kompozīcijas (143. att.). Vēlāk tomēr redzēsim, ka tādas analogijas eksistē, vēl vairāk, ka arī Salgales baznīcas kancele ir sava veida kopija jeb atdarinājums. Turklāt stila ziņā starp Salgales baznīcas kanceli un altāri pastāv visai tuva radniecība — ornāmenta motī-



142. att. Salgales baznīcas altāris.



143. att. Salgales baznīcas kancele.

vos, statuju tipos un drapējumos. Tādēļ diez vai mēs kļūdisimies, piedēvēdami kā kanceli, tā arī altāri vienam un tam pašam meistaram, t. i. Martensam. Un tomēr Salgales dekoratīvam ansamblim pieder vēl viens pieminēklis, kas bez šaubām neiekļaujas tā stila robežās, ko mēs novērojām altārī un kancelē. Es domāju par «Krustā Sisto», kas agrāk varbūt aizpildīja altāra centrālo laukumu, bet tagad glabājas Valsts vēsturiskajā muzejā Rīgā (144. att.). Šeit iemiesotais Krustā Sistā tips neatbilst nedz mums pazīstamiem Ventspils skolas darinājumiem, nedz tīrā baroka koncepcijai vispār. Baroka mākslinieki centās cik iespējams vairāk drāmatizēt Krustā Sisto: Kristus ķermenis stipri izliekts, galva pacelta uz augšu, rokas gandrīz vertikāli nokarājas no krusta šķērskoka. Sal-

gales Krucifiksā nav nevienas no šīm pazīmēm, taisni otrādi, te nojaušama vēlajam barokam un rokoko īpatnējā maigākas un izsmalcinātākas koncepcijas dvesma<sup>1)</sup>: rokas gandrīz paralēlas šķērskokam, galva ar aizvērtām acīm noliekta, ķermeņa proporcijas izstieptas gaŗumā pretstatā mazajai ovālajai galvai un tievajām rokām, matu cirtas grāciōzi krit uz pleciem. Visi šie novērojumi liek domāt, ka kanceles un altāra autors, no vienas puses, un Krucifiksa autors, no otras, ir divi dažādi mākslinieki un ka atzīmētais 1722. gada datums varbūt attiecas tieši uz Krucifiksu.

Pēdējais avotos minētais Ventspils skolas darbs ir Dzirciema baznīcas iekārta, kas, diemžēl, stipri cietusi. Sākumā šī iekārta bija pagatavota Ventspils ordeņa kapellai, kad 1706. gadā to pielāgoja luterāņu dievkalpojumam. Saskaņā ar avotiem 1711. gadā Sōfrensa darbnīca pabeidz Ventspils kapellas izgrieznojumu; tomēr jau 1716. gadā to vajadzēja restaurēt vai papildināt, ko izdarīja Martenss. 1827. gadā Ventspils baznīcu slēdza, un tās iekārtu ieguva Dzirciema baznīca, bet tagad tā glabājas Valsts vēsturiskajā mūzejā. Nelielos apmēros un vienkāršās formās darinātais altāris

liecina par tuvām paralēlēm Salgales baznīcas iekārtai. Tas pats sakāms par kancele (145. att.), kur analogija saskatāma vītājās kolonnīnās, laukumu ierāmējumā, kanceles dibena konstrukcijā, bet sevišķi balstā — pilnīgi identiskas eņģeļa figūras veidā (kas tikai pa pusei nogriezta). Tomēr jāatzīmē, ka ar vispārīgo kompozīciju (piemēram, pāreja no balsta uz kanceles dibenu un tālāk uz tās



144. att. Krustā sistais (no Salgales baznīcas).

<sup>1)</sup> Salīdz. piemēram, Krucifiksu Vormditā, 1740. g. (A. Ulbrich, Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen, Tafel 40).



145. att. Dzirciema baznīcas kancele.



146. att. Altāris no Dzirciema baznīcas.

podiju) un it sevišķi ar ornāmenta tehniku Dzirciema kancele tālu pārspēj Salgales kanceli. Zināmā mērā tas pats sakāms arī par Dzirciema baznīcas altāri, lai gan te salīdzinājumu stipri apgrūtinā altāra fragmentārais stāvoklis un citāds kompozīcijas raksturs (146. att.). Tomēr altāra centrālā laukuma ierāmējums, ovālais medaļons un sānu ierāmējuma akanta volūta (uzglabājies tikai labais spārns), kas abos altāros gandrīz identiski, ļauj secināt gandrīz to pašu: Dzirciema baznīcas iekārtas tehniskais izpildījums mākslinieciskā ziņā stāv daudz augstāk. Tādēļ ļoti ticams, ka nevien vispārīgā Dzirciema baznīcas iekārtas kompozīcija piederējusi Söfrensam, bet ka viņš darinājis arī daudzas dekoratīvas sīkdaļas. Tādā gadījumā uz Martensu (kā vēlāks papildinājums) attiecināma «Salvator mundi» statuļa, kas noslēdz altāri un pilnīgi līdzīga analogai statujai Salgales baznīcas altārī.

Tagad, pamatojoties uz šiem dokumentos apliecinātajiem Ventpils darbnīcas kokgriezumiem, mēģināsim orientēties starp tiem Kurzemes baznīcas iekārtas pieminekļiem, kurus visbiežāk saista ar Söfrensa vārdu. Šādā gadījumā mums vispirms būs jāpiegriežas Kandavas baznīcas iekārtai. Pirmo akmens baznīcu Kan-

davā uzcēla laikā no 1680.—87. g.<sup>1)</sup> Baznīcas iekšējā iekārta darināta starp 1687. un 1711. gadu, kad iekārtas priekšmeti minēti baznīcas inventārā. Bez tam uzglabājušās ziņas, ka Kandavas baznīcai vairākus kokgriezumus pagatavojis kāds mākslinieks tirolietis. Baznīcu, kā parasti, rotā altāris, kancele un kungu sols. Tomēr vecais altāris vai nu sadega, vai arī to izņēma no baznīcas un tā vietā ielika jaunu — uzglabājušies tikai daži fragmenti: Dievmātes statuļa un divi krustā sistie ļaundarī. Turklāt uzglabājušies altāra fragmenti stila ziņā radikāli atšķiras no pārējās iekārtas. Bija izteiktas domas<sup>2)</sup>, ka kancele un kungu krēsls darināti Ventspils darbnīcā (147. att.). Un tiešām, kā vispārīgā kompozīcijā, tā atsevišķos motīvos Kandavas baznīcas kancelē ir apbrīnojamas paralēles ar Salgales baznīcas kanceli. Līdzīgs arī balsts — eņģeļa statujas veidā (tikai Kandavas kancelē tā ceļos nogriezta), tāpat vīto kolonnu forma un laukumu ierāmējums; bet visvairāk pārsteidz statujas kanceles podijā, kas ar savu sargrupējumu, pozēm, tipiem, drapējumu un t. t. abās baznīcās burtiski līdzīgas. Tik tālu ejošu līdzību grūti izskaidrot citādi, kā vienīgi ar to, ka abas statuju grupas nākušas no vienas un tās pašas Söfrensa darbnīcas. Bet uzmanīgāk ieskatoties, var manīt arī svarīgas atšķirības. Vispirms Kandavas iekārtai daudz lielāka mākslinieciska vērtība. It sevišķi tas sakāms par statujām, kas grezno kanceli, — tās grieztas apbrīnojami drošā un izteiksmīgā tehnikā, ar tieksmi pēc mazliet saraustītas, gleznieciskas virsmas, kas Salgales statujās stipri nogludināta (148. att.). Var droši apgalvot, ka Kandavas kancele attiecas pret Salgales kanceli kā oriģināls pret atdarinājumu; citiem



147. att. Kandavas baznīcas kancele.

<sup>1)</sup> 1728. gadā tā nodega un 1736. gadā tās vietā uzcēla tagadējo baznīcu.

<sup>2)</sup> P. Ā r e n d s. Architektūra un baznīcas māksla Talsu novadā (Talsu nov., II, 1935.).

vārdiem, — ja Salgales kancele darināta Söfrensa darbnīcā, tad Kandavas iekārtā jo dzīvi piedalījies pats meistars Söfrenss.

Vēl kāda īpatnība atšķir Kandavas baznīcas iekārtu nevien no Salgales, bet arī no visiem citiem dekoratīviem ansambļiem, kas mums pazīstami kā Söfrensa darbnīcas darinājumi, un proti —



148. att. Apustuļa statuļa (Kandavas baznīcas kancele).

Kandavas baznīcas iekārta vairāk ornāmentāla, bet līdz ar to tās ornāments daudz lineārāks un plakanāks. Šī īpatnība ievērojami atviegļina Kandavas baznīcas iekārtas datējumu. Ja mēs atkal ņemsim palīgā salīdzinājumu ar Austrumprūsijas baznīcas kokgriezumiem, tad redzēsim, ka jaunā dekoratīvā stila agrākajā

laikmetā, Dobeļa vecākā un viņa dēla J. Krišjāņa darbības laikā, ornāmentam vēl piemīt plakans, atturīgs pasīva ierāmējuma raksturs (salīdz., piemēram, J. Kr. Dobeļa 1690.—91. gadā darinātās kanceles Petershagenā un Laptavā, kas ārkārtīgi radniecīgas



149. att. Krustā sistais laundaris (Kandavas baznīcā).

Kandavas baznīcas iekārtai); bet pamazām ornāments kļūst aizvien aktīvāks, plastiskāks un dinamiskāks, un ap 1700. gadu Izāka Rīgas dekoratīvajās kompozīcijās iegūst vaaldītāja nozīmi. Šai ziņā ļoti pamācīga arī kanceles dibena forma, kas Kandavā plakana (tā-

pat kā Döbeļa kancelēs); turpretim Söfrensa vēlākajos darbos kanceles dibens kļūst dziļš un noapaļots (piem., salīdz., Izāka Rigas 1701. g. Santopes baznīcai darināto kanceli). Visi šie apsvērumi pamudina attiecināt Kandavas baznīcas iekārtu uz deviņdesmito gadu sākumu un tā tad uzskatīt to par agrāko Nikolaja Söfrensa jaunākā darbu, kāds līdz šim mums pazīstams.

Ja tādā kārtā kanceli un kungu krēslu var droši piedēvēt Ventspils darbnīcai, tad tikpat neapšaubāms, ka statujas, kas grez-



150. att. Nurmuižas baznīcas altāris.

noja altāri, darinājis kāds cits kokgriezējs (149. att.). Tiešām, salīdzinot ar statujām, kas rotā kanceli, ļaun-  
daļu figūrās mēs sastopamies ar gluži citādiem tipiemi un citu kokgriezuma tehniku, ko liekas būs iedvesuši marmora apstrādāšanas paņēmieni. Par cik virsma apustuļu statujās uzirdināta dziļiem iegriezumiem un asām skaldnēm, par tik tā ļaun-  
daļu statujās modelēta maigi, gludi, apaļīgi. Pretstats vēl padziļinās ar to, ka atšķirībā no Söfrensa, izcila krokojuma meistara, bet ļoti pavirša anatomijā, altāra statuju autors ir piedzīvojis speciālists kair-  
las miesas attēlojumā. Acīm redzot tieši uz krustā sisto ļaun-  
daļu statujām (kas laikam kādreiz piederējušas pie lielās altāra grupas) arī attiecināmas tradīcijas, kas stāsta par kāda tiroliešu kokgrie-  
zēja uzturēšanos Kandavā.

Otrs dekoratīvais ansamblis, ko daži pētnieki arī grib piedēvēt Söfrensam<sup>1)</sup>, proti, Nurmuižas baznīcas iekārta, sagādā mākslas vēsturniekam daudz grūtāk atrisināmu uzdevumu. Mums jau pazīstamās vecās Nurmuižas baznīcas atjaunošana turpinājās no

<sup>1)</sup> P. Ārends, op. c. (Talsu novads, II).

1673.—87. gadam, uz to pašu laiku attiecināma arī iekšējās iekārtas pagatavošana (altāra labajā spārnā, zem kolonnas, izgriezts gada skaitlis 1687, kas laikam fiksē kokgriezēja darba beigas). Protams, nevar noliegt, ka pastāv zināmas analogijas ar neapšaubāmiem Ventspils darbnīcas kokgriezumiem. Tomēr uzmanīgāk apskatot altāri (150.—151. att.) un kanceli, daudz lielāku nozīmi iegūst raksturīgas stila īpatnības, kas tuvina Nurmuižas iekārtu tās kokgriezēju paaudzes koncepcijai, kuŗa darbojās pirms N. Söfrensa jaunākā. Tiešām: altārim ir vienstāvu konstrukcija ar attiku noslēgumā, kas bija populāra XVII gadsimteņa pirmajā pusē; tā izkrāsojums ar tumša fona un raibu izrotājumu pretstatu arī vairāk radniecīgs manierismam nekā nobriedušajam barokam, kas pāriet pie maigāka un gaišāka kolorīta (balts ar zilu un zeltu); ornāmenta motīvi vēl pilni manierisma atmiņu — piemēram, sānu ierāmējumi, kur stādu ornāments (tas tomēr vēl nav akants!) sajaucas ar auss skrimstalas elementiem, vai konsoles masku veidā, vai beidzot ovālo medaļonu gulošā forma, kas it kā vēl uzglabājusi kartūšas izskatu. Tas pats pārejas stils raksturo arī Nurmuižas kanceli (152. att.). Šeit manierisma tradīcijas reprezentētas varbūt vēl bagātīgāk. Vispirms — pats kanceles balsts Mozus statujas veidā, kas tieši uz galvas uzņem nastas smagumu, ir iemīlotākais baznīcas tēlniecības motīvs XVII gadsimteņa pirmajā pusē (un pilnīgi svešs Söfrensa darbnīcai); tālāk — serāfīmu galviņas, kas izpilda konsoļu vietu, fantastiski stilizētās maskas, uz lentām pakārtās vītnes un t. l. Kopā savelkot, Nurmuižas baznīcas iekārtai piemīt stils, ko varētu raksturot kā prologu Söfrensa jaunākā darbībai, bet ko nekādā ziņā nevar saistīt tieši ar pašu meistar<sup>1)</sup> — turklāt tai laikā, kad Nurmuižas baznīcā bija iesākušies dekoratīvie darbi, viņš vēl bija par jaunu tik atbildīgam darbam.

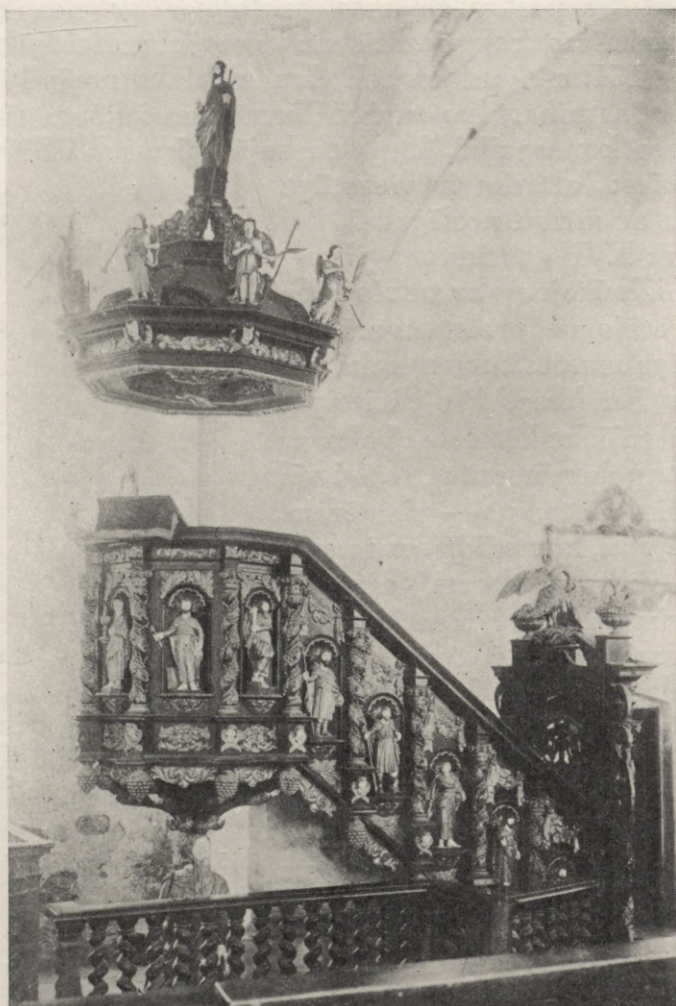
Meklēsim analogijas atkal Austrumprūsijas mākslā, un tad Nurmuižas iekārtas vēsturiskā vieta kļūs mums vēl skaidrāka. Vi-



151. att. Ārona statuja (Nurmuižas baznīcas altāri).

<sup>1)</sup> No Söfrensa darbiem ļoti noteikti atšķiras arī kokgriezumu tehnika, kas sevišķi duras acīs statuju drapējumā.

sas stilistiskas parallēles, dažas pie tam ļoti tuvas, attiecināmas uz pieminekļiem, kas radušies vai nu pirms Döbeļa skolas dibināšanas vai ārpus tās — piemēram minēšu kanceli Braunsbergā, 1659. g.;

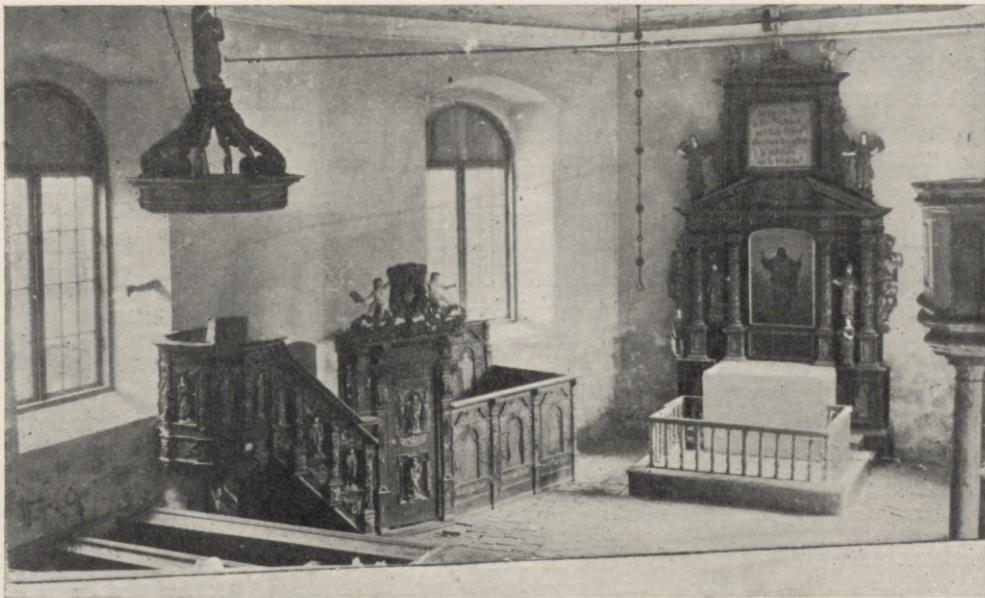


152. att. Nurmuižas baznīcas kancele.

vēl tuvāks kokgriezumu stils Tilzītes baznīcā, 1677. g. (vītās kolonnas, vītnes ar lentām, Mozus statuļa kā balsts).

Kādi secinājumi izriet no šiem novērojumiem? Nurmuižas baznīcas iekārta bez šaubām darināta pirms iesāka darboties Söfrens jaunākais. Tās autors droši vien ir mācījies kādā Austrumprūsijas provinces darbnīcā<sup>1)</sup>, ko gandrīz nemaz nav skārušas no-

<sup>1)</sup> Uz zināmu šā kokgriezēja sakaru ar lokālām, Kurzemes dekoratīvām tradīcijām norāda tieksme pēc pakariem un stilizēta vīnogu ķekaru motīva. Par Nurmuižas iekārtas.



153. att. Kērkliņu baznīcas iekārta (vecā fotografija).

briedušā baroka strāvas, kuŗas izplatīja Dōbeļa skola un Latvijā ienesa Sōfrenss jaunākais. Var jau riskēt ar apgalvojumu, ka Nurmuiŗas baznīcas iekārtu darinājis Sōfrenss vecākais, bet šāda hipotēze nedotu nekāda pozitīva ieguvuma Kurzemes baroka vēsturei, jo, lai noskaidrotu Sōfrensa jaunākā stilu, tā ģenezi, tomēr nevar iztikt bez Dōbeļa skolas starpniecības. Nav šaubu, ka Sōfrenss jaunākais mācījies ne tik daudz Ventspilī, cik Karaļaučos.

Sōfrensa jaunākā darbnīca Ventspilī bez šaubām stipri ietekmēja turpmāko baznīcas mākslas likteni Kurzemē. Vispirms ar to, ka populārizēja līdz tam Kurzemei svešos nobriedušā baroka principus un atdzīvināja mazliet pagurušo interesi par baznīcas dekoratīvo mākslu. Vēl vairāk ar to, ka sagatavoja šejienes kokgriezuma speciālistu kadrus, starp kuŗiem, kā tagad noskaidrojas aizvien vairāk, pārsvarā bija anōnīmie latvieŗu amatnieki. Taisni tas apstākļis, ka izcilā Kurzemes kokgriezēju māksla baroka laikmetā

autora sakāriem ar Kurzemes baznīcas mākslu un turieses stilistiskām tradīcijām liecina vēl viens apstākļis — Nurmuiŗas baznīcas iekārtas tuvā radniecība ar vecākās Kērkliņu baznīcas iekārtu (153. att.). Vecajai Kērkliņu baznīcai pamatus lika 1641. gadā, to restaurēja 1760. gadā un no jaunā uzcēla 1895. gadā. Sakarā ar šo pārbūvi atjaunoja arī baznīcas iekārtu, kamēr vecās iekārtas uzglabājuŗies fragmenti nogādāti Valsts vēsturiskajā mūzejā. Cik ļauj spriest baznīcas iekārtas vecā fotografija, tās sākotnējā iekārta tik radniecīga Nurmuiŗas baznīcai, ka var pat runāt par vienu autoru vai katrā ziņā par vienu darbnīcu. Pie tam Kērkliņu baznīcas iekārta šķiet archaiskāka: no vienas puses tur spēcīgākas manierisma paliekas, no otras — spilgtāk izpauŗas tautiska dekoratīvā stila iedarbība (kungu krēsla plankanais ornāments). Katrā ziņā salīdzinājums ar Kērkliņu basnīcu vēl vairāk attālina Nurmuiŗas baznīcas iekārtu no Sōfrensa jaunākā stila un darbības sfairas.

palika anōnima, ir viens no visdrošākiem pierādījumiem, ka šie kokgriezēji bijuši latvieši. Kā dzimtļaudīm viņiem vajadzēja kalpot ar savu mākslu savu kungu un pasūtītāju slavai, kuŗu vārds kļuva nemirstīgi uz šo dzimtļaužu roku darinātājiem baznīcas kulta priekšmetiem. Bet viņu pašu vārdus, pretēji ārzemju meistaru un nedaudzu Rīgas mākslinieku vārdiem, pilnīgi aizmirsa. Tikai XVIII gadsimtenā otrā pusē uz baznīcas iekārtas priekšmetiem sāk parādīties uzraksti un veltījumi latviešu valodā un sāk pieminēt, lai gan diezgan reti, latviešu amatniekus, kas piedalījušies baznīcu celšanā un izgreznošanā<sup>1)</sup>. Tomēr ir uzglabājušās laika biedru liecības, kas rāda, ka XVII un XVIII gadsimtenī kokgriezēja amats bija ļoti izplatīts latviešu zemnieku starpā un ka latviešu kokgriezēju māksla vērtējama ļoti augstu. Jau vairākas reizes pieminēti Paula Einhorna vārdi (*Historia Lettica*, 1649), ka latviešu kokgriezējus viņu izcilās tehnikas dēļ bieži turēja pārākus par svešzemju meistariem. Analogus novērojumus atstāsta J. A. Brands, braucot caur Kurzemi un Vidzemi<sup>2)</sup>, un vēlāk U. Šlipenbachs, galvenā kārtā par Apriķu zemniekiem<sup>3)</sup>, bet sevišķi liela nozīme šai ziņā piešķirama Ed. fon Firksa izdotajām<sup>4)</sup> «*Neue Kurländische Güter-Chroniken*». Piemēram, par Tukuma apriņķa Līves jeb Lamiņu muižu (lapp. 33—35) lasām šādu piezīmi. «*Wäre in besonderer Betrachtung zu ziehen, dass im Lammingschen Gebiete 3 Stellmacher sind, die auch sogleich Tischler, Radmacher und Bildschnitzer in vollkommener Perfektion präsentieren, wie es jetzt in Lammingen an einem in der Arbeit seienden Wagen mit grösster Bewunderung zu sehen ist, so gewiss kein deutscher Meister ihnen nachmachen wird noch kann.*» Pie tam nosaukums «*Lamiņu muiža*» liecina, ka šīs ziņas attiecināmas uz XVIII gadsimtenā sākumu vai pat varbūt uz XVII gadsimtenā beigām (XVIII gadsimtenā otrā pusē Lamingen pārdēvēja par Lievenhof). Beidzot vēl atgādināšu manis jau minētos Ventspils kuģbūvētavas strādnieku sarakstus, kur sastopami daudzi latviešu vārdi.<sup>5)</sup>

No visām šīm liecībām nepārprotami izriet, ka baroka laikmetā Kurzemē pastāvēja lokālas, zemnieku kokgriezuma tradīcijas, kas varēja attīstīties pilnīgi neatkarīgi no vēsturiskās mākslas

1) Remtes un Apriķu baznīcās, sv. Annas baznīcā Jelgavā un t. t. (U g a S k u l m e. «*Baroks Latvijā*». Mākslas vēsture prof. Purviša red.).

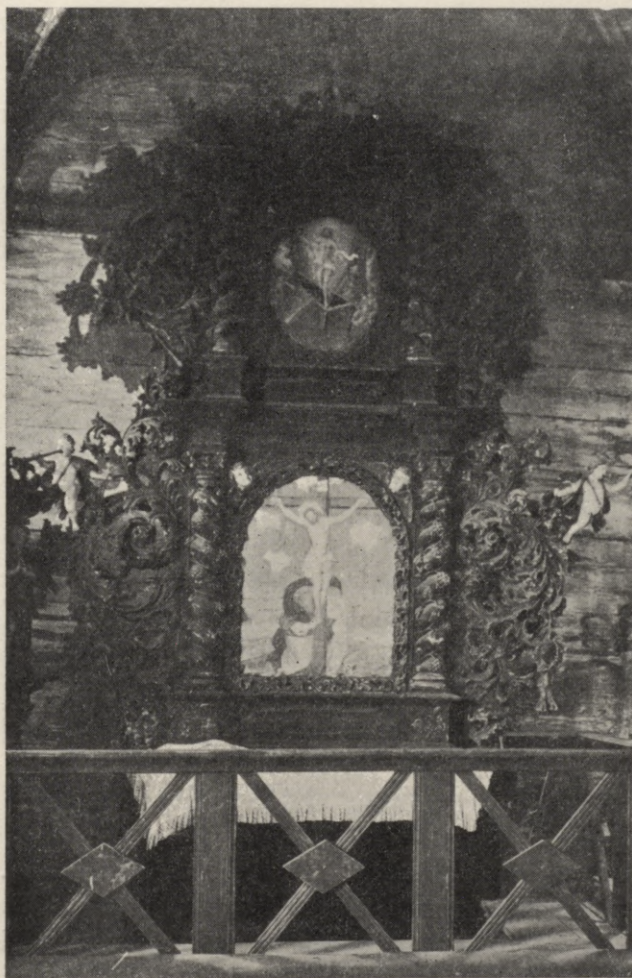
2) I. A. von Brand. *Reysen durch die Marck Brandenburg, Preussen, Churland, Liefland etc.* 1702.

3) U. von Schlippenbach. *Malerische Wanderungen durch Kurland.* 1809.

4) *Neue Kurländische Güter-Chroniken*, hrsg. von Ed. Frhr. von Firks, Kirchspiel Kandau, Mitau, 1900. Šo izziņu manā rīcībā nodeva Filol. fak. asist. T. Zeids, par ko esmu viņam ļoti atzinīgs.

5) J. Juškevičs. *Hercoga Jēkaba laikmets Kurzemē. Rīgā, 1931.*

ietekmēm, bet varēja arī pastāvīgi krustoties ar šīm ietekmēm. XVII gadsimteņa un XVIII gadsimteņa mijā viens no svarīgākiem šā krustojuma centriem bija Söfrensa Ventspils darbnīca. Mēs iepazīnāties ar Kurzemes baroka vēsturisko aspektu paša Söfrensa mākslā (Liepājas baznīcas altāris), un redzējam tā savdabīgu sa-

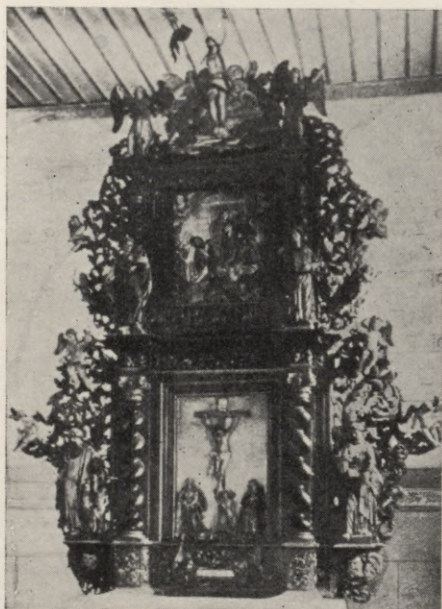


154. att. Usmas baznīcas altāris.

vijumu ar tautisko dekoratīvo stilizāciju (Lestenes baznīcas kancele).

Visai oriģinālu Söfrensa stila variantu un tā tālāko rustikālizāciju demonstrē 1705. gadā pabeigtā Usmas baznīcas iekārta. Saskaņā ar turienes nostāstiem mākslinieki, kas greznoja baznīcu, bijuši latvieši. Altārim ir zināma stilistiska radniecība ar Ventspils

darbniecu, bet šī radniecība (vītās kolonnas, daži ornāmenta motīvi) nav tik tuva, lai varētu piedēvēt Usmas baznīcas altāri Söfrensam vai kādam viņa skolniekam (154. att.). Usmas baznīcas altārī izmantota kompozīcija no diviem gandrīz gluži vienādiem četrstūrīgiem stāviem, bet šādu kompozīciju, kā mēs zinām, Söfrenss nemēdza lietāt. No otras puses nav šaubu, ka Usmas baznīcas altāris saistāms ar tām pašām stilistiskām saknēm, kā Söfrensa māksla — t. i., ar Döbeļa skolu (salīdz., piemēram, Trempenas baznīcas al-



155. att. Trempenas baznīcas altāris (Austrumprūsijā).



156. att. Usmas baznīcas kancele.

tāri, ko 1700. gadā darinājis J. K. Döbels) (155. att.). Līdz ar to Usmas baznīcas altārim ir savas spilgti individuālās īpatnības, tam raksturīga tieksme pēc plaknes ritma un ārkārtīgi bagāta ornāmentāla fantāzija. Usmas baznīcas altāra autors cik iespējams izvairās no tēlnieciskiem rotājumiem un dod priekšroku gleznojumiem, ornāmentam, koloristiskiem gaišo un tumšo plankumu pretstatiem, tiecas pēc dinamiska silueta. Tādu līnēārās un tonālās rotaļas krāšņumu, tādu dekoratīvu pārpilnību, kādu Usmas baznīcas meistars sniedz altāra sānu ierāmējumos, mēs reti sastapsim pat Austrumprūsijas baroka pieminekļos.

Uz pirmo acu uzmetienu liekas, ka kancele ir tiešs altāra pretstats (156. att.). Par cik altārim plakans raksturs, saraustīts siluets

un uzirdināta virsma, par tik kanceles kubiskā masa vienkārša un kompakta. Šo pretstatu starp kanceli un altāri vēl vairāk pasvītro vīto kolonnu traktējums (kancelē tās gludas un daudz masīvākas), statuju druknās proporcijas un mīkstās, apaļīgi plūstošās formas, kas visai radniecīgas tam kompaktajam stilam, ko mēs novērojām Umurgas baznīcas skulptūrās. Tomēr nav nekādu šaubu par kanceles un altāra stilistisko sakaru: par to nepārprotami liecina pilnīgi identiskais kapitēļa zīmējums un dzegu profilējums. Šai pretrunai ir tikai viens izskaidrojums. Acīm redzot, Usmas baznīcas altāris darināts pēc kāda Austrumprūsijas, Dōbeļa skolas kokgriezēja meta. Pie tam ļoti iespējams, ka to pa daļai pagatavoja turpat Usmā, piedaloties turienes latviešu kokgriezējiem. Turpretī kancele no sākuma līdz galam ir šejienes latviešu meistarū darbs.

Kaut gan Sōfrensa nozīme Kurzemes baznīcas baroka attīstībā bija ļoti liela (tālāk mēs redzēsīm, kā Sōfrensa ietekme sasniedza visattālākos Kurzemes stūrīšus, kā tā atstāja savas pēdas statuju tipos, drapējumā, kokgriezuma tehnikā), tomēr gluži maldīgi būtu apgalvot, ka ar Ventspils skolu jau izsmelts viss Kurzemes baznīcu tēlniecības mākslinieciskais saturs. Visu astoņpadsmitā gadsimteņa pirmo pusi Kurzēmē ieplūst aizvien jaunas un jaunas Rietumeiropas baroka strāvas un blakus Ventspils skolai izveidojas vesela rinda citu lokālu kokgriezēju darbnīcu. Vispirms izsekosīm šai vēsturisko strāvu maiņai, iepazīstoties ar baznīcas dekoratīvo ansambļu attīstību, bet vēlāk, analizējot atsevišķus Kurzemes tēlniecības pieminekļus, centīsimies izvirzīt individuālās lokālās skolas.

Mēs redzējām, ka visu XVII gadsimteni, tāpat Sōfrensa jaunākā darbības laikā galvenā stilistiskā ietekme uz Kurzemes baznīcas mākslu nāca no ziemeļiem, no Nīderlandes, Dānijas, Austrumprūsijas. XVIII gadsimteņa sākumā Kurzēmē sasniedz stilistiskais vilnis, kas nāk no dienvidiem. Pa daļai šis jaunās mākslas noskaņas ierodas Kurzēmē pa to pašu ziemeļu ceļu, galvenā kārtā caur Austrumprūsiju, kur neapšaubāmā poļu katolicisma ietekmē baznīcas māksla XVIII gadsimteņa sākumā pārdzīvo lielu stilistisku lūzumu. Pa daļai šis jaunais stilistiskais vilnis ieplūst Kurzēmē no dienvidiem tieši, caur Bavāriju, Austriju un Poliju. Beidzot neaizmirsīsim nenoliedzamu franču ietekmes pieaugšanu (it sevišķi XVIII gadsimteņa vidū), ko Latvijā izplatīja galvenā kārtā pie krievu galma saistītie mākslinieki. Lai arī kā būtu, ap 1710.—20. gadu augstā baroka stils Kurzemes baznīcas iekārtā pārdzīvo no-

teiktu lūzumu. Turklāt tā attīstība it kā divkāršojusies. Dekorā-tīvajā kompozīcijā notiek no vienas puses zināma nosvēršanās uz klasicisma pusi — kompozīcija vienkāršojas, vairāk izvirzās tektoniskais ģindenis, kokgriezuma formas tuvojas akmens tehnikas tradīcijām un motīviem; bet no otras puses, nojaušamas rokoko stila pazīmes — ornāmentālais ritms kļūst vieglāks, izsmalcinātāks un sadrumstalotāks, sulīgā baroka akanta motīvs pārvēršas gan gliemežvākā, gan lētu un ziedu vītņē.

Dienvidkatoliskā ietekme, kas savā būtībā atspulgo italiešu un dienvidvācu baroka stilistisko koncepciju, droši vien nākusi caur Poliju un Latgali. Par to skaidri liecina, piemēram, Subates un Gārsenes baznīcas iekārta (Ilūkstes apr.)<sup>1)</sup>. Šo baznīcu likteņi cieši saistīti savā starpā, un tas atspoguļojas šo baznīcu dekorā-tīvajā iekārtā: Gārsenes baznīcas altāris ir vienkāršots Subates baznīcas altāra atdarinājums (157. att.). Subates un Gārsenes baznīcu dēļ XVII gadsimtenī norisinājās sīva cīņa starp luterticīgajiem un katoļiem, kas arī ietekmēja šo baznīcu māksliniecisko izskatu. Subates baznīcas altāris, pieslie- noties tam altāra tipam, kas rak- sturīgs jezuītu svētceļojumu baz- nīcām, pilnīgi noteikti atspoguļo katoliskās vides iedirbi (Austrum- prūsijā šā tipa izcilākie paraugi ir XVIII gadsimtena altāri Heili- gelīndes un Krosenas baznīcā).

Ja visās līdz šim apskatītajās Kurzemes baznīcas iekārtās al- tāra konstrukcija un kompozīcija it kā dabiski izriet no kokgrie- zuma tehnikas priekšnoteikumiem, tad nav šaubu, ka Subates baznīcas altārī kā konstrukcijas, tā arī dekorācijas elementi pata- pināti no akmens paraugiem (altāra tektoniskais ģindenis šķiet da- rināts no tumša akmens, skulptūra un ornāmentālie rotājumi — no marmora). Ja luteriskā baroka altāris savā attīstībā ieguva for- mas, kur it kā apvienojušies triumfa arkas motīvi ar gotiskā vi-



157. att. Subates baznīcas altāris.

<sup>1)</sup> Gārsenes baznīcas altāris tagad atrodas Valsts vēsturiskajā mūzejā.



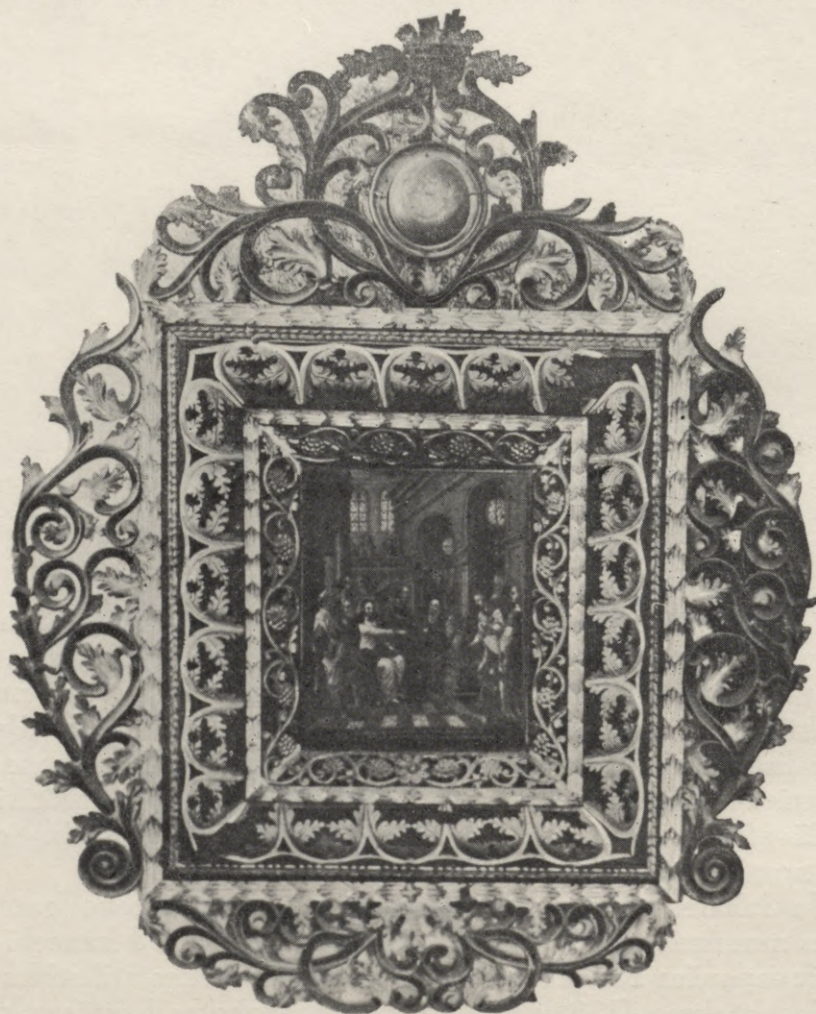
158. att. Kanceles trepju margas Subates baznīcā.

rotņu altāra paliekām, tad katoliskā altāra pamatā jāmeklē klasiskais «ēdikulas» motīvs — centrālā niša, ko vainago frontons un attika un sānos noslēdz divkāršotu pilastru vai kolonnu izvirzījumi. Ar klasiskām tradīcijām saistās arī zokeļa izrotājums ar ciļņotiem evaņģelistu simbolu attēliem. Beidzot altāra katoliskai koncepcijai raksturīga sānu akanta ierāmējumu trūkums un dekoratīvi emōcionālā efekta koncentrācija altāra augšdaļā — «glōria» centrā, ceļos noietušies eņģeļi un vāzes ar liesmām sānos.

Ja Subates baznīcas altāris vairāk vai mazāk konsekventi piesienas monumentālā vēsturiskā stila tradīcijām, tad kancelē daudz stiprāk izpaužas rustikālīzācijas process, tautiskas stilistiskas koncepcijas ietekme (158. att.). Līdz ar to Subates baznīcas kancele atļauj precīzāk datēt visu dekoratīvo baznīcas ansambli<sup>1)</sup>. Tās podija stūri gandrīz noapaļoti, un tādējādi agrā un nobriedušā baroka laikmetā neizbēgamā poligōnālā forma šķiet pārvēršamies apaļīgajā rokoko un klasicismam tipiskajā formā; tīri ornāmentāls ierāmējums tagad izskauž kolonnas, kas līdz šim vienmēr sadalīja kanceles podiju. Bet it sevišķi interesants ir pats ornāmenta raksturs:

<sup>1)</sup> Salīdz., piemēram, Austrumprūsijas tēlnieka Preikes darbus — Braunsbergas un Krosenas baznīcas iekārtu (1724. g.).

krāšņās akanta volūtas nemanot pārvēršas smalkākā, caurspīdīgākā ozollapu savijumā. Mūsu priekšā — viens no spilgtākiem un uzskatāmākiem vēsturiskā stila rustikālizācijas un pārlatviskojuma piemēriem. Patētiski illūzorā baroka īpatnējs saplūdums ar lokālo, tautisko tīģ oloģiju (gludi atsukātie mati, apavi, zemnieka darba

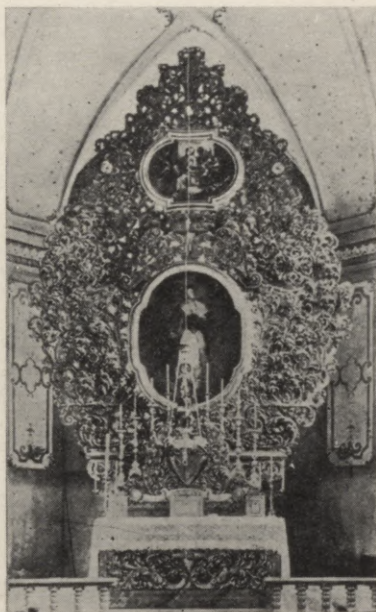


159. att. «Jēzus un nabaga atraitne», glezna Subates baznīcā.

rīki kā apustuļu atribūti), ar archaisko plaknes ritmu, spilgti izpaužas apustuļu statujās, kas grezno kanceli. No vienas puses, saskaņā ar dienvidbaroka tradīcijām, viņi paceļ kājas uz paaugstinājumiem, viņu kustības un atribūti tālu izvirzās no nišas un ierāmējuma robežām. No otras puses, statujām raksturīgas plaknē stilizētas pozēs (tīrais pretskats, tīrais sānskats), bet to kustībām — ritmisks paralēlisms.

Lai parādītu dienvidkatoliskās ietekmes sakusumu ar zemieku kokgriezuma motīviem un paņēmieniem, mēs atradīsim varbūt vispiemērotāko vielu ierāmējumā nelielai gleznai «Jēzus un nabaga atraitne» Subates baznīcas altārtelpā (par pašu gleznu vēlāk) (159. att.). Šā krāšņā un dīvaina ierāmējuma pirmavoti ir skaidri — to iedvesmojusi īpatnēja altāra forma (tā saucamais «Rankenaltar»), kas XVIII gadsimteņa pirmajā ceturksnī bija stipri izplatīts Bavārijas baznīcās (160. att.). Tektoniskā ģindeņa (ēdikuļas, triumfa arkas) vietā altārgleznu ietveļ sarežģīts stādu ornāmenta pīnums, pie kam šai ornāmenta kompozīcijā norisinās pakāpenisks akanta pārveidojums tā sauc. «Bandwerk'ā» (salīdz., piemēram, altāri Reuta baznīcā, 1717. g., Aufhauzenā, 1700. g., Altenštātē un citur). Šis altāra tips nenoliedzami atspoguļojas Subates baznīcas gleznā, bet līdz ar to tas noteikti pārveidojas lokālo stilistisko tradīciju garā. Mūsu piemineklis atšķiras nevien ar to, ka gleznas ierāmējums visapkārt ir noslēgts, izolēts, atraisījies no altāra mensas, nevien ar to, ka tas līnēāraks, caurspīdīgāks, ka tā ornāments plaknāks, bet arī ar to, ka akanta motīvs nemanot pārveidojas ozollapas zīmējumā.

Kurzemes baznīcas mākslā līdztekus dienvidkatolisko ietekmju vilnim pastiprinās arī klasicisma tendences. Viena no agrākām liecībām ir Durbes baznīcas iekārta (161. att.). Durbes baznīca uzcelta 1651. gadā un atjaunota 1704. un 1732.—34. gadā. Tās iekārtas datējumam zināmu atbalstu var rast Austrumprūsijas baznīcu altāros Šönvaldē, 1712. gadā, un Nordenburgā, 1715. g., kas kompozīcijā un ornāmenta motīvos radniecīgi, bet krāšņāki, baroka gara vairāk piesātināti un tā tad attiecināmi uz agrāku laiku. Šeit klasicistiskā reakcija izpaužas vispirms tektoniskā ģindeņa vienkāršojumā un, tā sakot, atsegumā ( kaut gan divstāvu kompozīcijas pamatschēma paliek tā pati): izzūd ornāmentālie ierāmējumi sānos (kaŗājošais ornāments neatbilst klasicisma koncepcijai), bet tādēļ vispārējais ovālais altāra siluets kļūst gandrīz taisnstūrains; kolonnām gludi stiepri, bet nišām — gludi, plakani



160. att. Reuta baznīcas altāris (Bavārijā).

fonī. Turklāt statuju mēroga samazinājums attiecībā uz altāra tektoniskiem elementiem piešķir tam monumentālāku, cēlāku efektu<sup>1)</sup>.

Turpmākā evolūcijā klasicistiskās tendences šķiet tuvojamies dienvidkatoliskam altāra tipam, process, kam, kā mēs redzēsim, var sevišķi uzskatāmi izsekot Rīgas altāros. Šīs tuvināšanās procesā altāris kļūst aizvien masīvāks, monumentālāks, iegūst aizvien šaurākus un augstākus samērus un aizvien vairāk atsvabinās no tēlnieciskas un ornāmentālās dekorācijas. Izcilu šā tipa paraugu mēs



161. att. Durbes baznīcas altāris.

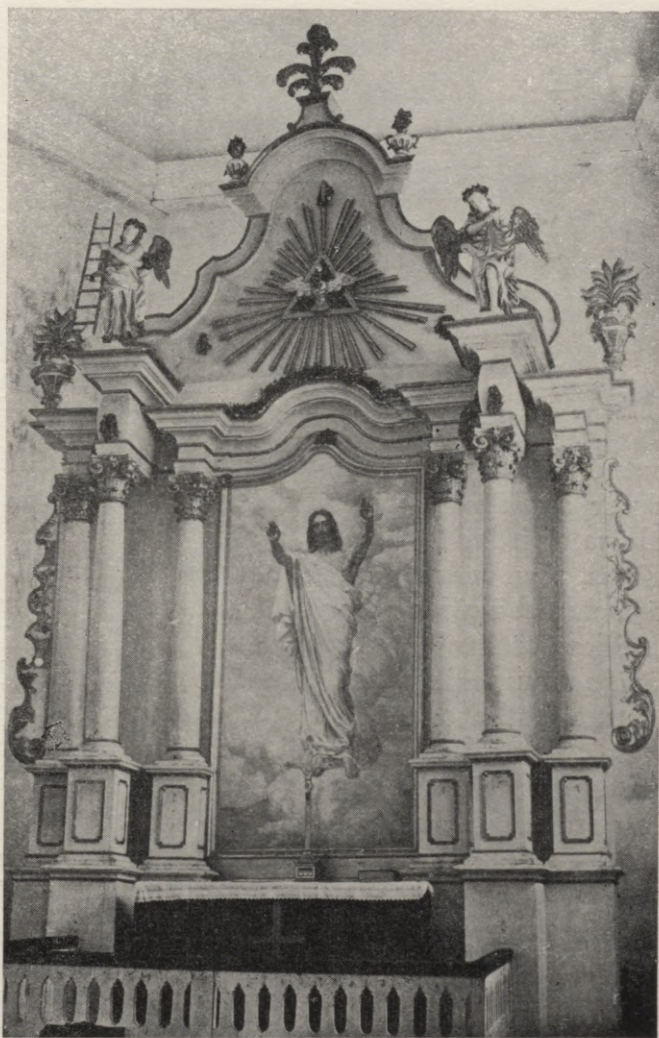


162. att. Apustuļu statujas (Durbes baznīcas kancelē).

sastopam Stendes baznīcā (163. att.). Akmens baznīcu Stendē sāka celt 1668. gadā, bet būvdarbus vairākas reizes pārtrauca. XVIII gadsimteņa sākumā baznīcas iekārtas pagatavošanai ataicināja māksliniekus no Karaļaučiem. Iespējams, ka altāri pagatavoja pēc viņu metiem. Bet pabeidza un iesvētīja baznīcu 1751. gadā. Ap

<sup>1)</sup> Par statujām, kas grezno altāri un it sevišķi kanceli (162. att.), jāpiezīmē, ka tais nomanāmas Ventspils darbnīcas tradīcijas, gan ievērojami pārstrādātas. Dažas krokojuma un galvas traktējuma īpatnības (mati, acis) radniecīgas Sakas baznīcas statujām (sk. tālāk).

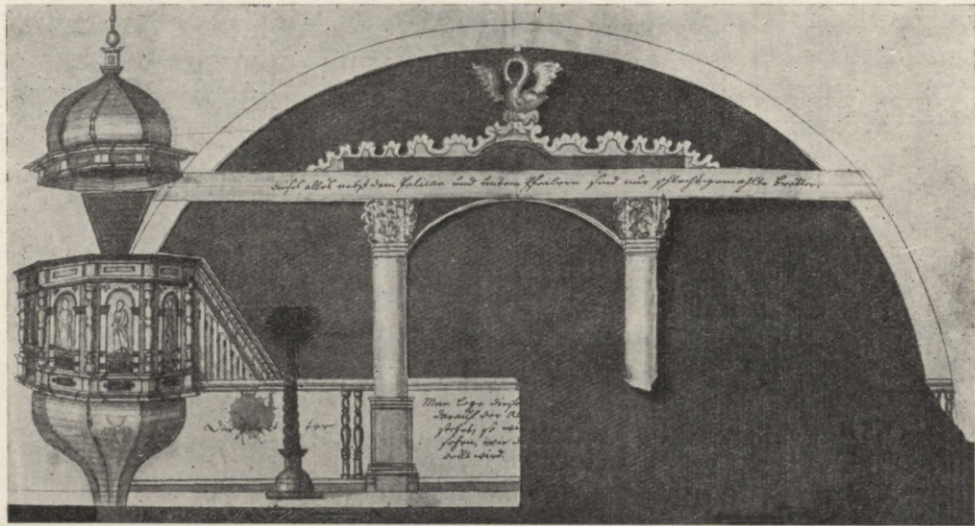
lielo centrālo gleznu katrā pusē atrodas pa trim korintiešu kārtotuma kolonnām (vidējā izvirzās uz priekšu); izliektais ar glōriju rotātais zelminis vaināgo celtni, piešķirot altārim portāla izskatu. Plastiskie un ornāmentālie rotājumi stipri saīsināti un novietoti



163. att. Stendes baznīcas altāris.

periferijā: divas eņģeļu statujas uz impostiem, vāzes un šauras, izliektas ornāmenta josliņas gar altāra malām — pēdējās kādreiz tik krāšņās akanta lapotnes atliekas.

Kokgriezuma zemnieku tradīciju potenciālā enerģija Kurzemē tik spēcīga, ka gandrīz katra jauna vēsturiskā stila ieskaņa, jauna dekoratīvā ansambļa schēma, jauns iekārtas priekšmeta tips tur



164. at. Bauskas baznīcas kancele un triumfarka (G. F. Stendera zīmējums).

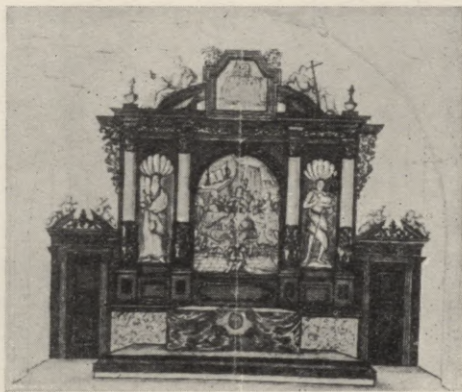
pārdzīvo īpatnēju lokālu pārveidojumu, daudz radikālāku un konsekventāku par analogo procesu Rīgā un Vidzemē. Taisni tikko apskatītie altāra tipi dod ļoti spilgtus šāda pārveidojuma piemērus. Šeit attiecināms, piemēram, vecais Bauskas baznīcas altāris. Diemžēl, no altāra uzglabājušies tikai daži skulptūru fragmenti (tagad Valsts vēsturiskajā muzejā), kuŗus mēs apskatīsim vēlāk. Bet ar altāra vispārīgo kompozīciju un tā sakaru ar pārējo baznīcas iekārtu iepazīstina Gotharda Frīdriha Stendera zīmējums apmēram no 1753. gada<sup>1)</sup>. Kancele ar piltuvei līdzīgu dibenu - balstu, sadalīta grieztām kolonniņām, ļoti radniecīgām tām, kas atbalstīja griestus saiešanas namos; kanceles jumtiņš ar ozollapu ornāmentu, savdabīgi vārti ar pelikānu, kas ievada altāra telpā — viss tas ir augstākā mērā īpatnējs tautas fantāzijas un tautas amatniecības izpaudums, ko vēsturiskais stils gandrīz nemaz nav skāris (164. att.). Altārī vēsturiskā stila elementi izpaudušies mazliet stiprāk, bet arī tur tie ievērojami rustikālizēti (165. att.). Acīm redzot, pamatā likts ēdikulas tipa akmens altāris: par to liecina altāra vienstāvu konstrukcija, krāsaina marmora imitācija zokelī, vāzes un gulošas figūras antablementā. Bet līdz ar to kokgriezējs izmantojis Söfrensa darbnīcā populāros motīvus — statujas nišās ar gliemežvākiem, ornāmentētus kolonnu stumbrus, akanta savījumus sānos.

<sup>1)</sup> Pagaidām jautājums vēl paliek atklāts — vai Stenders bijis pats projekta autors, vai arī tikai uzzīmējis jau gatavo dekoratīvo ansambli. Par labu pirmajam uzskatam runā tikumu statujas, kas kādreiz greznojušas altāra durvis: ar savu pozi un samēriem tās stipri atšķiras no Stendera zīmētājām statujām.

Ja mēs vēl pievienosim neparasti platus altāra samērus, ko vēl plašina divas durvis sānos, tad iegūsim dekoratīvu ansambli, kas vienlīdzīgi svešs kā ziemeļu, tā arī dienvidu altāra tipam, un tomēr neapšaubāmi organiski sakausēs.

Varbūt vēl vairāk tautas mākslas tradīciju gara apdvests ir altāris mazā lauku baznīcā Vecbornē (166. att.). Pēc kompozīcijas shēmas tas bez šaubām saistās ar tipu, kas tik monumentāli iemiestots Stendes baznīcā. Bet tūlīt durās acīs, ka visi elementi, kas Stendes baznīcas altārī izpilda noteiktas tektoniskas funkcijas, nes un atbalsta, izvirzās uz priekšu vai arī aiziet dziļumā apaļām plastiskām masām, šeit izvērtušies tīri dekoratīvā ierāmējumā, ritmiskā rotaļā uz plaknes (piemēram, kolonnu un pilastru rindojums, sānu ierāmējumi, glōrijas ornāments altāra vainagojumā, trīsstūrīni atgriezumi virs altāra augšējās dzegas un t. t.). Vēl kāds ļoti svarīgs novērojums, kas attiecas uz polichromijas sistēmu: pārāk spilgto apzeltījuma mirdzumu uz ziliem un baltiem laukumiem, kas raksturīgs, piemēram, Sōfrensa altāriem, šeit aizstāj atturīgs tonāls gaiša ornāmenta un tumša fona pretstats.

Ja Durbes un Stendes baznīca reprezentē iekārtas tipu, kuŗā izpaužas klasicisma atdzimšanas pazīmes, tad ir skaitā vēl lielāka Kurzemes baznīcu grupa, kas ar savu iekšējo iekārtu liecina par neapšaubāmu nosveršanos uz rokoko pusi. Šeit attiecināma vispirms Liepājas Trīsvienības baznīca. Tās iekārtas sastāvdaļas laikam radušās dažādā laikā un tādēļ stils nav īsti viengabalains. Tā sauc. «hercoga loža» — burvīgi patvaļīga, gluži asimetriska savā likņu uzbūvē, pilna kūsošas dinamikas, — demonstrē rokoko stilu visgalējākā izpaudumā (168. att.). Turpretī altāris, masīvs un sviņīgs, pieder pie agrākā, atturīgākā rokoko posma, kas vēl nav atbrīvojies no baroka tradīcijām (169. att.). Plato un mazliet uz priekšu izliekto altāra masu sadala pilastrī, kuŗu priekšā izvirzās kolonnas, kas atbalsta stipri aplauzto antablementu un izliektā zeltīna stūrus. Apustuļu statujas novietotas nevien starp kolonnām, bet arī altāra sānos, ārpus tā robežām, uz sevišķām asimetriski izliektām bāzēm. Vēlā baroka vai rokoko tendences izpaužas arī

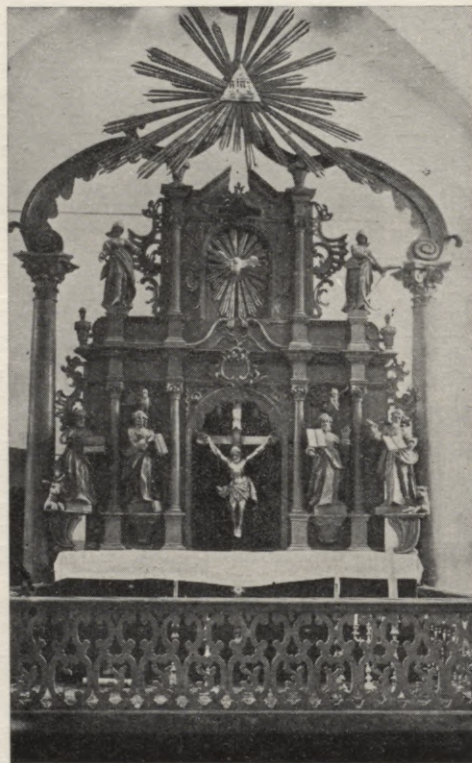


165. att. Bauskas baznīcas altāris  
(G. F. Stendera zīmējums).

maigā, caurspīdīgā ornāmenta motīvos, kas asimetriski nokarājas, bet visvairāk altāra augšējā noslēgumā. Šeit mēs pirmo reizi sastopamies ar Kurzemei gluži jaunu altāra kompozīcijas motīvu, kas nāk no dienvidiem, no katoļu zemēm, un ārkārtīgi populārs vēlā baroka un rokoko mākslā. Izliektais jumtiņš ar lambrekeniem, kas it kā pakārts uz četrām tievām volūtām, patiesībā ir īpatnēja, patvaļīga t. sauc. «ciborija» (jeb sakramenta glabātuves) atskaņa (renesanses un agrā baroka mākslā šim ciborijam parasti bija bal-



166. att. Altāris Vec-Bornes baznīcā.



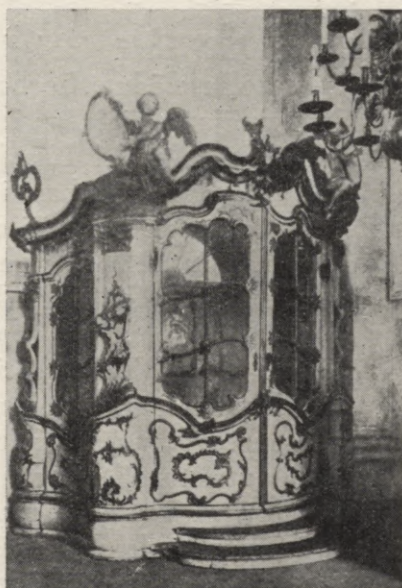
167. att. Cīravas baznīcas altāris.

dachīna forma uz četrām, sešām vai astoņām kolonnām, un to bieži cēla neatkarīgi no altāra)<sup>1)</sup>. Vēlā baroka laikmetā ciborija motīvs kļūst aizvien caurspīdīgāks, vieglāks, un, pieskaņojoties altārim, vainago to ar ornamentālu segumu. Bez tam Liepājas altārī ciborijs savienojas ar glōriju un noder par patvērumu sv. Trīsvienības grupai, kas novietojusies altāra augšējā dzegā.

Šā vēlā baroka altāra tips, kas Liepājas baznīcā ieguvis tik monumentālu un pilnsvarīgu izveidojumu, dažās Kurzemes baz-

<sup>1)</sup> Salīdz., piemēram, Bernini ciboriju sv. Pēterā katedrālē Romā.

nīcās reprezentēts arī turpmākā, vieglākā un dinamiskākā attīstības posmā. Šeit minama, piemēram, Cīravas baznīcas iekārta, ko hipotētiski var datēt ar XVIII gadsimteņa sešdesmitajiem un septiņdesmitajiem gadiem. Pēc savas konstrukcijas Cīravas baznīcas altāris piesienas pa daļai Durbes baznīcas altārim, pa daļai Liepājas altāra schēmai (167. att.). Bet visiem tā elementiem ir viegls, patvaļīgs, rotaļīgs raksturs: tievās kolonniņas, izliektie pakāju savijumi, caurspīdīgie ornāmenta gliemežvāki, priekšdari apkārt



168. att. Hercoga loža Trīsvienības baznīcā Liepājā.



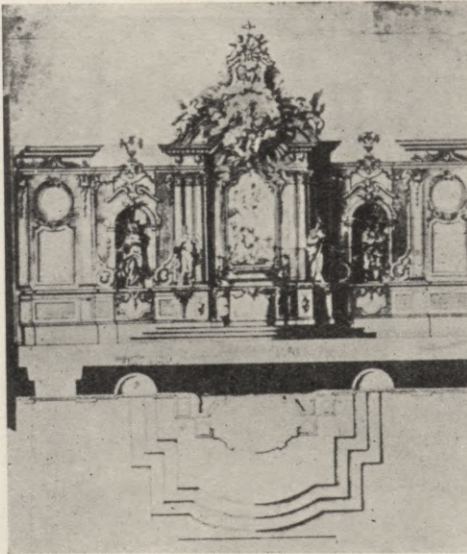
169. att. Trīsvienības baznīcas altāris Liepājā.

Krucifiksam, dejojošās statuju pozēs. Sevišķi savdabīgi atrisināta altāra noslēguma problēma, kur rotaļīgais rokoko gars apvienojas ar ornāmentālu tautas amatniecības koncepciju. Šeit izmantots tas pats ciborija motīvs, kas tomēr pilnīgi zaudējis baldachīna, nojumes, celtnes nozīmi un pārvērties trauslā, plakanā, ornāmentētā altāra ierāmējumā. Pāreju no baroka rokoko stilā tikpat labi raksturo kanceles kompozīcija. Rokoko tendences te izpaužas nevien ornāmenta motīvos, nevien asimetriskajos laukumos, kas sadala trepju margas, bet it sevišķi pašas kanceles izliektajās sieniņās un tai mugurplāksnē, kas savieno kanceles podiju ar jumtiņu. Vispār Cīravas baznīcas iekārtu var uzskatīt par pēdējo, galējo pakāpi Kurzemes baznīcas rokoko attīstībā. Stila galējības ir aizgājušas šeit tik tālu, ka jau tipiski barokālās kompozīcijas robežās rodas

prasība pēc reakcijas — un lūk, kanceles balsts veidots tīri klasicistiskās hermas formās.

Cīravas baznīcas iekārtai stila ziņā visai radniecīgu vieglā rokoko schēmu atrodam arī Dundagas baznīcas iekārtā, kas datēta ar 1768. gadu<sup>1</sup>).

Kurzemes baznīcas mākslā var tomēr izsekot arī citam rokoko stila variantam. Skaidru priekšstatu par šādu variantu dod Rastrelli mets kādam altārim (170. att.), kas nav uzglabājies un sā-



170. att. Rastrelli mets Jelgavas pils kapellas altārim.

kumā bija domāts Rundāles pils kapellai, bet vēlāk pārnesta Jelgavas pili<sup>2</sup>). 1782. gadā, kad Jelgavas pils kapellu slēdza, hercogs Pēteris iedāvināja altāri fon Zassam, kas novietoja altāri Ilmajas baznīcā. Tomēr Ilmajas baznīcā vairs nevar atrast nekādu šā altāra pēdu. Altāra metu Rastrelli sacerējis Pēterpīli ap 1740. gadu, un tas glabājas «Albertinas» mūzejā Vīnē. Te altāra kompozīcija ietver visu kapellas mugursienu. Altāris ir vienstāvu, vairāk raisās plašumā, kā augstumā, ar stipri uz priekšu izvirzītām podija pakāpēm. Tā centrālā daļa sacerēta pēc ēdikulas motīva un noslēdzas ar lauztu zelmini un glōriju mākoņos; nišas ar statujām un ornā-

mentēti pannō norobežo altāri sānos. Rastrelli mets dod pāreju pie gluži citādas baznīcas iekārtas schēmas, kur altāris veido ne tik daudz patstāvīgu plastisku veselu, cik tas ir sienas ornāments, tikai viens nedalāma baznīcas ansambļa elements — pie schēmas, kas cēlusies Itālijā un atradusi sev atbalsi dažās Latgales baznīcās.

Vienalga, no kurienes izplatījušās Kurzēmē vēlā baroka idejas — vai no Polijas, no dienvidu vai ziemeļu Vācijas, vai ar Rastrelli starpniecību — katrā ziņā tās pakļaujas tam pašam stilistiska pārveidojuma procesam, ko mēs novērojam kā manierisma laikmetā, tā arī Sōfrensa populāritātes laikā: vēsturiskā stila paņēmieni un motīvi iespiežas tautas vidē, saskaņas ar tautas amatniecī-

1) Dundagas baznīcas iekārtas daļa novietota Valsts vēsturiskajā mūzejā.

2) P. K a m p e. Baroka altāri etc. P. Ā r e n d s. Kurzemes hercogu kapenes Jelgavas pīlī. Pieminekļu valdes izdevums. Rīgā.



171. att. Kancele un kungu krēsls  
Apriķu baznīcā.



172. att. Apriķu baznīcas altāris.

bas tradīcijām, rustikālīzējas un pamazām pārvēršas latviskā nacionālā stila dialektā.

Mēs redzējam, kā šis process pa daļai atspoguļojās Cīravas baznīcas altārī. Bet vispilnīgāk, visspilgtāk to demonstrē viens no visievērojamākajiem dekoratīviem ansambļiem, kas vien uzglabājies Latvijas lauku baznīcās — brīnišķīgā Apriķu baznīcas iekārta. Es jau mēģināju parādīt, kā šejienes zemnieku mākslas ietekme izpaužas pašas baznīcas telpas kompozīcijā (it sevišķi tās savdabīgajās velvēs). Tāds pats pusvēsturisks, pustautisks raksturs piemīt arī visai dekoratīvai Apriķu baznīcas iekārtai. Ļoti iespējams, ka šā ansambļa vispārējo projektu sacerējis kāds ārzemju meistars. Piemēram, nekādā ziņā nevar apšaubīt Apriķu baznīcas altāra un kanceles tuvo radniecisko sakaru ar Liepājas Trīsvienības baznīcas un Cīravas baznīcas dekoratīvo iekārtu<sup>1)</sup>. Bet izpildītāji bija bez šaubām šejienes amatnieki. Par to liecina vispirms nevienveidīgais, jauktais ornāmenta raksturs. Pretēji vispārējai rokoko garā tver-

1) Starp citu šis sakars brīdina no pārāk agra Apriķu baznīcas iekārtas datējuma. Ja baznīca arī uzcelta 1710. gadā, tad tas vēl nenozīmē, ka tai pašā gadā bija gatava arī baznīcas dekoratīvā iekārta. Vēlā baroka un rokoko elementi, kas piemīt altāra un kanceles kompozīcijai, liek domāt, ka Apriķu baznīcas iekārta radusies ne agrāk par XVIII gadsimta četrdesmitajiem vai piecdesmitajiem gadiem.

tai iekārtas kompozīcijai, ornāmentā daudz vairāk baroka, mazāk rokoko elementu. Bez tam vēsturiska stila konvencionālie motīvi šeit sadzīvo kopā ar īstiem anachronismiem, ar patvaļīgajiem ārpuslaika fantāzijas izgudrojumiem (kolonnu kapiteļos, impostu izliekumos, nesaprastajā un pārveidotajā ciborija motīvā). Tālāk, to skaidri apliecina kancele (171. att.). Tās kompozīcija bija droši vien sacerēta rokoko schēmā — t. i., ar apaļīgu, izliektu podiju un ar mugurplāksni, kas savieno kanceles podiju ar jumtiņu. Bet izpildītājs, šejienes latviešu kokgriezējs, varbūt Ventspils darbnīcas māceklis, nespēja atteikties no baroka tradīciju hipnōzes; viņš dod kancelei bālstu eņģeļa statujas veidā, tad ņemot palīgā pilastrus, atkal pārveido kanceles apaļīgo podiju poligōnālajā un izrotā to ar dekoratīviem motīviem, ko iedvēš viņam viņa paša, zemnieka fantāzija. Bet varbūt visvairāk šis tautiski teiksmainais gars izpaužas nesamērīgi mazajā Dieva Tēva un Dēla grupā<sup>1)</sup>, kas naivi aizgrābīgi novietojusies uz altāra augšējās dzegas (172. att.).

Ja, pamatojoties uz stilistisko analīzi un Šlipenbacha nostāstu<sup>2)</sup> pamudināti, mēs drīkstam runāt par latviešu kokgriezēju piedalīšanos Apriķu baznīcas iekārtā, tad par Remtes baznīcas iekārtu šo hipotēzi pilnīgi apstiprina dokumenti. Tagadējo Remtes baznīcu uzcēla ar grāfa Medema līdzekļiem un to iesvētīja 1780. gadā. Bet uz koŗa margām uz divi dēlišiem uzglabājies latviešu valodā uzraksts, kas datēts ar 1793. gadu un dod noteiktus datus par baznīcas celšanas un izdaiļošanas autoriem<sup>3)</sup>. Šis uzraksts vispirms ļauj secināt, ka baznīcas iekšējo iekārtu pabeidza jau pēc baznīcas iesvētīšanas. Bez tam uzraksts liecina, ka baznīcu cēla un izdaiļoja latviešu amatnieki mūrniekmeistara Vegnera vadībā<sup>4)</sup>. Tādēļ jo lielāku interesi modina Remtes baznīcas iekārta (173. att.). No vēsturisko stilu iedīrbes viedokļa tā atrodas kaut kur uz robežas starp rokoko un klasicismu. Bet cauri šiem savdabīgiem vēsturisko stilu krustojumiem, redzamas skaidras tautisku, zemnieku mākslai raksturīgu tradīciju pazīmes, kas piešķir tai specifisku burvīgumu. Piemēram, altārī rokoko stila atliekas parādās izliektā antablemen-

<sup>1)</sup> Salīdz., radniecīgo motīvu Liepājas Trīsvienības baznīcā.

<sup>2)</sup> Wanderungen durch Kurland.

<sup>3)</sup> Tai gaddā 1793 likke tas Kungs Kahrls Medem kā dsimts Kungs no Remtas Nowadda Saweem dsimteem laudihm schihs Teesas teem gohdigeem un Amatneekeem kā teem Muhrneekeem Jannam Ansam un Pritzam teem Dischlereem Kristam un Mathiesam tiem buhmaneem Ehwartam un Krischjahnam un tam Kallejam Mikkelam Kas appakschahs usraudsihschanas ka gohdiga un tikla Muhrneeka Meistara Wegner pee schi jauna Deewa Namma ustaisihschanas tik sawadi kā labbi Amatneeki rahdijuschees scho godda siņnu teem Behrnu Behrneem par pastavīgu Pieminehschanu ustaisiht.

<sup>4)</sup> Arī citi avoti liecina, ka lielajos Medema būvniecības pasākumos (piem. Kazdangas pilī) galvenie mūrnieku, apmetēju, kokgriezēju un t. t. kadri komplektējās no latviešu zemniekiem.

tā, kolonnu izvirzījumos 45° leņķī, ciborija schēmā. Turpretī saskaņā ar klasicisma garu konstruktīvais ģindenis vienkāršots un zuduši tēlnieciskie un ornāmentālie izrotājumi. Bet galvenā Remtes baznīcas altāra īpatnība tā, ka šie rokoko un klasicisma elementi it kā zaudējuši savu sākotnējo nozīmi, un tos apvieno to stilistiskai labai gluži svešs princips. Tiešām, altāra ķermenis pāršķēlies uz pusēm, tā spārni atdalījušies viens no otra, ciborija volūtas zaudējušas savu nojumi. Bet līdz ar to visas altāra sastāvdaļas apvienojušās kādā jaunā veselā; šis apvienojums tomēr nav konstruktīvs, nav plastisks, bet, tā sakot, ornāmentāls, pārtelpisks: altāris apvienots, ņemot palīgā gleznas plakni, ciborija volūtas saistītas ar glōrijas ornāmentu. Un šī ornāmentālā, pārtelpiskā kompozīcija bez šaubām stāv sakarā ar tautas mākslas tradīcijām.

Klasicismam galīgi uzvarot baroku, it sevišķi uz laukiem, Latvijas baznīcas māksla stipri pagrimst. Šīs pagrimšanas cēloņi meklējami racionālisma un materiālisma ideoloģijā, kas XVIII gadsimteņa otrā pusē valdīja Baltijas sabiedrībā un kas to naidīgi noskaņoja pret mākslu vispār un pa daļai arī pret baznīcu izgreznošanu<sup>1)</sup>. Turklāt nav jāaizmirst, ka klasicisma cīņā ar baroku stipri atspoguļojas pilsonības cīņa pret muižniekiem, ka klasicisms izteic vispirms trešās kārtas jaunās aistētiskās prasības. Bet Baltijas muižniecībai šīs aistētiskās un idejiskās prasības bija svešas, un tādēļ jaunās klasicisma, romantisma un reālisma idejas atrada tai ļoti vāju atbalsi<sup>2)</sup>. Tādēļ ļoti dabiski, ka baznīcas māksla Latvijā ļoti ātri zaudē sakaru ar monumentālo stilu un mākslas līmenis katastrofāli krīt. Pie tam ļoti svarīgi atzīmēt, ka tieši zemnieku, tautas amatniecība ilgu laiku bija vienīgā monumentālo mākslas tradīciju glabātāja baznīcas



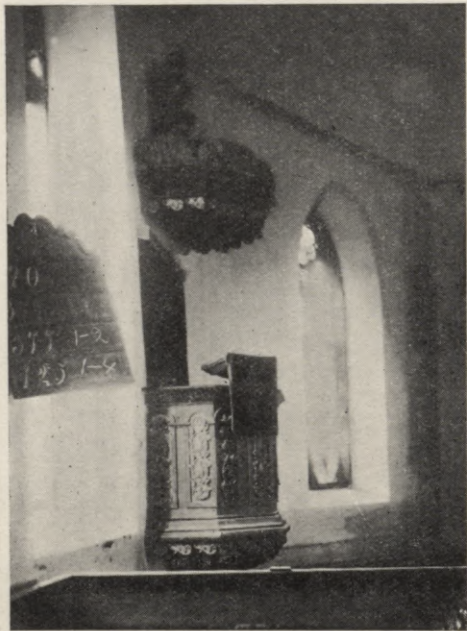
173. att. Remtes baznīcas altāris.

<sup>1)</sup> «Dazs das Haus einen sichern Grund, ein festes Dach und dichte Mauern habe, ist wichtiger, als wie es ausgemalt wurde» (G. Merkel. Darstellungen und Charakteristiken aus meinem Leben. I, 181).

<sup>2)</sup> Raksturīgi, ka Baltijas mākslinieku lielākā daļa XVIII gadsimteņa beigās un XIX gadsimteņa sākumā nāca no garīdznieku aprindām.

mākslā — apstāklis, kas lieku reizi pasvītro, ka arī baznīcas mākslas ziedu laikos galveno potenciālo spēku tā smēlās tautas vidē.

Ir uzglabājušās dažas Kurzemes baznīcas, kas liecina par šejienes kokgriezēju nesatricināmo uzticību senām baznīcas mākslas tradīcijām. Šai ziņā ļoti interesanta, piemēram, Pūres baznīcas iekārta. Diemžēl nav uzglabājies nekādu vairāk vai mazāk uzticamu ziņu, kas dotu iespēju to precīzāk datēt. Otrā koka baznīcu Pūrē uzcēla 1770. gadā, 1805. gadā to aizstāja akmens baznīca, ko pamatīgi restaurēja 1858. gadā. Laikam uz



174. att. Pūres baznīcas kancele.

šiem divi pēdējiem termiņiem arī attiecināmi atsevišķie baznīcas iekārtas elementi. Salīdzinot ar nobriedušā baroka baznīcām, šī iekārta stipri nabadzīga. Duŗas acīs radikāla stilistiska atšķirība starp altāri un kanceli (174. att.). Altāris pieder pie tā konvencionālā pseudogotiskā tipa, kas XIX gadsimtenī bija tik populārs Baltijas zemēs; bet kancelē vēl uzglabājušies baroka elementi, seno monumentālo tradīciju paliekas. Tiesa gan, šīs tradīcijas sagrozītas, vienkāršotas, stipri pārveidotas tautiskā plaknes ornāmenta garā. Tomēr kancele nekādā ziņā nav pelnījusi raksturojumu, ko XIX gadsimteņa beigās inventāra aprakstā tai devis Pūres baznīcas mācītājs, kas nosauca kanceles dekorāciju

par «wertlose Schnitzereien». Mūsu acīs tai daudz lielāka vēsturiska un aistētiskā vērtība, tā daudz vairāk tautas amatniecības dzīvā gara piesātināta, nekā altāŗa mākslotā pusgotika.

Plašāku vērienu šie baznīcas kokgriezuma nosebojušies uzliemjumi iegūst Vārmas un Vecpils baznīcā. Abās baznīcās iekārta neaprobeņojas ar atsevišķiem nejaušiem kulta priekšmetiem, bet, kā bijušos laikos, sakausēta veselā ansambli. Par Vārmas baznīcas iekārtu (77. att.) uzglabājies nostāsts, ka tā darināta XIX gadsimteņa sākumā un ka tās autors bijis kāds turienes kokgriezējs latvietis, kas dzīvojis kaimiņos Poriņu mājās. Pēc altāŗa, kungu krēsla un ērģeļu luktu schēmas, tāpat statuju novietojumā un ornamentālā ierāmējumā, Vārmas baznīcas iekārta vēl pilnīgi pieslienas to baznīcas in-

térieur'u koncepcijai, kuŗus Kurzemē darināja Söfrensa laikmetā; vienīgi zināma paviršība teknikā un stila sajukums liecina par tās vēlo izcelšanos. Vecpils baznīcas iekārta (175. att.) pieder vēl vēlākam laikmetam (tā darināta 1851. gadā) un tādējādi it kā pārmet tiltu no vecās dzimtbūšanas laikmeta Latvijas uz jauno neatkarīgo Latviju. Nav šaubu, ka pat šeit vēl dzīvas baroka atmiņas — vispārējā altāra un luktu kompozīcijā un atsevišķos dekoratīvos motīvos. Bet līdz ar to skaidrs, ka visas šīs atmiņas jau zaudēja savu svai-gumu, ka tās vairs iekšēji nepār-liecina, skaidrs, ka kokgriezējs, tā sakot, patvarīgi fantazē par vēsturiskiem motīviem, papildinot un pārveidojot akanta, vīto kolonu, gliemežvāka barokālos motīvus ar paša izgudrojumiem, ar tautas mākslas ārpuslaika loģiku. Baroka principi un tautas mākslas ierašas, tā sakot, savstarpēji iz-kausē viens otru.



175. att. Vecpils baznīca.

Dekoratīvu ansambļu apskats, it īpaši altāra tipu analīze atļāva uzvest vispārīgo Kurzemes baznīcas mākslas attīstības ainu baroka laikmetā. Mēs redzējām, kādi Rietumeiropas virzieni sasniedza Kurzemi, kuŗi no tiem stingrāk iesakņojās, kā tie krustojās ar lokālām tradīcijām, pārdzīvojot savdabīgu stila pārveidojumu un stiprā mērā «latviskojoties». Tomēr šā vēsturisko stilu «rustikalizācija» un «latviskošanās» it nepavisam nebija vienāda visā Kurzemes teritorijā. Nevien tai ziņā, ka dažos pieminekļos stiprāk izpaudās vēsturisko stilu ietekme, kamēr citos pārsvarā bija lokālās tradīcijas. Bet arī tai ziņā, ka pašām lokālām tradīcijām ir dažāda nokrāsa. Citiem vārdiem, Kurzemes baznīcas tēlniecības pieminekļi ļauj izsekot nevien vispārīgai latviešu nacionālā stila potencei baroka mākslā, bet arī atsevišķiem šā stila dialektiem. Lai celtu tos gaismā, vislabāk iesākt ar atsevišķu statuju analīzi.

Visplašākā ir to statuju grupa, kuŗu stilā šādā vai tādā veidā atspoguļojas Söfrensa darbnīcas ietekme vai, citādi runājot,

Austrumprūsijas kokgriezuma skola. Ar sevišķi izciliem Söfrensa stila paraugiem mēs jau iepazināmies, apskatot statujas, kas grezno Kandavas baznīcas kanceļi. Laikam paša meistara roku darinātas ir arī Liepājas baznīcas altāra statujas. Söfrensa stilam ļoti radniecīgas arī Landzes baznīcas statujas, lai gan šeit rodas zināmas šaubas par to, vai pats meistars bijis šo statuju autors (176. att.). Landzes baznīcas statujām mazliet smagāki, druknāki samēri. To drapējumi ir sarežģīti, ar drošu krokojumu, bet tiem trūkst ritmiskās brīvības, ko pauž paša meistara darinātie darbi. Statujas apstrādātas no visām pusēm, bet tām nav īsta apaļuma, pilnīgas plastiskas dinamikas. Tas liek domāt, ka šīs statujas darinājis kāds no Söfrensa tuvākiem skolniekiem.



176. att. Dievmātes un Jāņa statujas (Landzes baznīca).

Kurzemes baznīcas tēlniecībā var sastapt vēl kādu citu tā paša stila variantu. Tā raksturīgākie pārstāvji ir apustuļu tēli no Piltenes baznīcas kanceles<sup>1)</sup>. Kaut gan šīs statujas zināmā mērā līdzīgas Söfrensa autentiskiem darbiem, tomēr liekas, it kā tais būtu atspoguļojies Austrumprūsijas kokgriezuma stils, bet bez jebkādas Ventspils darbnīcas starpniecības (177. att.). Tiešām, tām piemīt

dažas īpatnības, kuŗas mēs velti meklētu pie Söfrensa un kuŗas, turpretī, sevišķi raksturīgas daudziem Joh. Kr. Döbeļa darbiem<sup>2)</sup>: piemēram, mēteļa diāgōnālas krokas, apkakles forma, gliemežvāki uz cepures, sevišķs paņēmiens traktēt sarauktas uzacis un t. l. Ļoti iespējams, ka Piltenes apustuļu statujas bija pasūtīnātas kādā Austrumprūsijas darbnīcā tieši, paejot secen Ventspilij un Söfrensam.

Turpretī nenoliedsamās Söfrensa ietekmes pēdas, gan daudz vājākas, daudz vairāk sakropļotas, nekā Landzes baznīcas tēlos, izpaužas Sakas baznīcas skulptūrās, (tagad Valsts vēsturiskajā muzejā) (179. att.) un tām visai radniecīgajās Durbes baznīcas statujās

<sup>1)</sup> Tālāk mēs redzēsīm, ka statujas, kas kādreiz greznoja Piltenes baznīcas altāri, pieder pie citas stilistiskas grupas.

<sup>2)</sup> Salīdz., piemēram, evaņģēlista Mateja statuju Arnavas baznīcas altārī (1687. g.) (178. att.).

(162. att.). Šo statuju autoru var viegli pazīt pēc dažām specifiskām pazīmēm. Visām viņa statujām raksturīgas īsas rokas un kājas, strupjš deguns, augstu novietots redzoklis, izstieptas lūpas, stilizētas spirālveidīgas matu cirtas. Ornamentālās stilizācijas elementi manāmi arī vienādu kroku ritmiskā atkārtojumā pie kakla un vidukļa. Acīm redzot, mēs šeit sastopameis ar kokgriezēju, kas zināmā mērā bija atkarīgs no Ventspils darbnīcas, bet zaudējis ar to tiešu kontaktu un tādēļ aizvien vairāk atgriezies pie tautas amat-



177. att. Apustuļu tēli (Piltenes baznīcā).



178. att. J. Chr. Döbels. Evaņģ. Mateja statuja no Arnavas baznīcas altāra (Austrumprūsijā).

niecības paņēmieniem. Tomēr Sakas baznīcas skulptūrās stila rustikālīzācija neiet tik tālu, lai varētu runāt par specifisku lokālu, tautisku stilu. Tā ir tikai vēsturiskā stila provinciālā redukcija.

Par lokālu plastisku stilu, par patstāvīgu latviešu dialektu baroka tēlniecībā var runāt tikai tad, kad zūd kāda noteikta mākslas darba vai virziena tieša atdarinājuma moments, kad vēsturiskā stila elementi pāveidojas «ārpus laika» koncepcijā. Kurzemes baznīcas tēlniecībā baroka laikmetā var atrast daudz šāda veida pieminekļu. Pie kam nav grūti saskatīt, ka tie ļoti manāmi iedalās divās visai atšķirīgās grupās.

Pirmajai no šīm stilistiskām grupām mums jau izdevās izsekot iepriekšējā laikmetā, Umurgas baznīcas skulptūras fragmentos (37.

līdz 39. att.). Es nosaucu šo stilu par «kompakto» un norādīju uz tā sakaru no vienas puses ar piejūras novadiem, no otras — ar Latvijas iedzīvotāju lībisko elementu. Šā stilistiskā dialekta turpmāko attīstību atrodam jau nobriedušā baroka statuārā mākslā:



179. att. «Mozus» (no Sakas baznīcas).

vistuvākā radniecība Umurgas baznīcas statujām izpaužas skulptūrās, kas kādreiz greznoja Bauskas baznīcas altāri un tagad glabājas Valsts vēsturiskajā muzejā (180. att.). Izmantojot Stendera vecākā zīmējumus, var aptuveni rekonstruēt sākotnējo statuju novietni altāri: nišās — Mozus un Jānis Kristītājs, uz altāra izliektā antablementa — gulošie tikumu tēli, virs sāndurvīm — gulošās eņģeļu statujas. Visām šīm skulptūrām, bet sevišķi tikumu statujām piemīt tieši tās «kompaktā» stila pazīmes, ko mēs novērojam Umurgas baznīcas fragmentos: figūru samēri smagi, masīvi, platiem pleciem un īsu kaklu; taukas, noapaļotas formas pauž ziedošu veselību; kustības raisās plāknē, virsma glu da un mīksta. Protams, Bauskas altāra «tikumiem» var sameklēt attālus vēsturiskus pirmavotus: pa daļai tie liek atcerēties Mikelandželo, viņa allēgoriju varenos gulošos ķermeņus, kas grezno Mediči kapenes; pa daļai, šķiet, tos iedvesusi Rubensa skola, flāmu sieviešu kuplās miesas formas. Bet lieta tā, ka Bauskas «tikumos» var novērot nevis noteikta virziena, noteiktu stilistisku un tehnisku paņēmieni atdarinājumu, bet vienīgi kautkādu vēsturisku pirmavotu ļoti attālu, aptuvenu atbalsi. Kā stila tā arī tehnikas ziņā galvenā nozīme Bauskas statujās pieder tautas amatniecības ārpuslaika tradīcijām, tautas mākslas ornāmentāli simboliskai koncepcijai. Beidzot arī tas, ka «kompaktais» stils parādās tieši Bauskā, mūs nepārsteigs, mums neizliksies nejaušs, ja mēs atcerēsimies, ka Bauskas novadā bija vislabvēlīgākie apstākļi, lai sekmētu dzīvojamās rijas izplatīšanos Kurzemē.

Tā paša «kompakta» stila pamatzīmes, gan ne tik radikālā



180. att. Tikuma allēgorija no Bauskas baznīcas altāra.

un konsekventā izpaudumā sastopamas arī jau agrāk minētajās statujās, kas rotā Usmas baznīcas kanceli (156. att.).

Uz to pašu stilistisko grupu jāattiecina, diemžēl, stipri sabojātās Mežmuižas baznīcas statujas, kas tagad atrodas Zemgales muzejā Jelgavā (181. att.). Arī šeit tieksme pēc mīkstām, apaļīgām masām pārveidojusi nenoteiktās Eiropas baroka atskaņas; arī šeit statujas apakšā pārvēršas bezveidīgā blukī, tām tādi paši masīvi zodi, stilizēts matu ornāments un iekasītas apģērba krokas, kas pasvīturo mīkstas, itkā taukiem pārklātas miesas formas. Un atkal tā nav nejaušība, ka Mežmuižas baznīcas statujas neiekļaujas Kurzemes baznīcas tēlniecībai tipiskā stila robežās — turpmāk mēs redzēsim, ka tās cēlušās vai nu Rīgā vai kādā Vidzemes darbnīcā.

Otrā, vairāk izplatītā un variantiem bagātākā, grupa aptver skulptūras, kas greznoja galvenā kārtā rietumu un ziemeļu Kurzemes baznīcas. Tādēļ mums tiesības saukt šo stila dialektu par Kurzemes jeb «kuršu» stilu. Šīs otrās grupas statujas radikāli atšķiras no pirmās grupas, un līdz ar to abas grupas vieno dziļa iekšēja radniecība, kas vedama sakarā ar tautiskās latviešu amatniecības kopējām senajām tradīcijām. Atšķirība izpaužas galvenā kārtā dabas uztverē, cilvēka ķermeņa izpratnē; kopība — formālā koncepcijā, tehniskos paņēmienos, izteiksmes raksturā. Ja pirmās grupas sta-

tujas tiecas pēc smagām proporcijām, mīkstām, pilnīgām, kompak-  
tām masām, tad otrās grupas statujām raksturīgi drīzāk askētiski,  
kaulaini ķermeņi, izrobots siluets un uzirdināta virsma.

Šīs otrās stilistiskās grupas sevišķi raksturīgs piemērs ir  
«Tikumu» (Spes un Fides) statujas, kas kādreiz greznoja «nevācu»  
baznīcas altāri Dundagā (tagad Valsts vēsturiskajā muzejā) (182.  
attēls). Statuju tipi zināmā mērā balstās uz Austrumprūsijas skulp-  
tūras tradīcijām. Tomēr jāpasvītro, ka Austrumprūsijas paralēles



181. att. Dievmātes un ap. Jāņa tēli no  
Mežmuižas baznīcas.

mūsu statujām mēs atradīsim ne-  
vis nobriedušā baroka pieminek-  
ļos, bet daudz agrākā laikmetā (sa-  
līdz., piemēram, Karaļauču muze-  
ja «Tikumu» statujas, kas datētas  
ap 1740. gadu)<sup>1)</sup>. Bet ja mēs uz-  
manīgāk ieskatīsimies Dundagas  
statujās, tad redzēsim, ka baroks  
īstenībā devis tām tikai ārējo čau-  
lu: matu sakārtojumu un tērpu,  
kas viļņojas it kā vēja kustināts.  
Turpretī pašā plastiskās formas  
izpratnē, kustībās un virsmas trak-  
tējumā nav nekā no baroka. Drī-  
zāk varētu runāt par gotiku: ne-  
drošās pozēs, kas it kā šūpojas, ga-  
rajos tērpos, kas gandrīz apslēpj  
kājas. Bet vēl stiprāk Dundagas  
statujās izjūtamās tautiskā gald-  
niecības stila tradīcijas. Statujām  
nav nekāda profila. Kokgriezējs  
ne tik daudz modelē formas, cik  
rotā, ornāmentē statuju virsmu.  
Šai ziņā sevišķi raksturīgi sejas

panti, kas it kā uzzīmēti uz plakana ovāla, vai arī viļņainās tērpu  
krokas, kas parādītas ne tik daudz ar izdabumiem un iedobumiem,  
cik ar smalku iekasītu svītriņu tīklu — citiem vārdiem, ar to pašu  
technisko paņēmieni, ko mēs novērojām Umurgas statujās.

Blakus tehniskiem paņēmieniem, blakus savdabīgai stilistiskai  
konceptijai vēl citi argūmenti runā par labu tam, ka Dundagas  
«Tikumu» autors bijis latviešu kokgriezējs. Vecos laikos Dundagā  
bija divas baznīcas. Viena — vēl katoļu laikos dibinātā pilskapella,

<sup>1)</sup> Senatne un māksla, 1936., II, 128. lpp.

ko vēlāk lietāja vācu draudze, un kas līdz ar pili nodega 1872. gadā. Otrā, celta no koka arī ļoti senos laikos, bija domāta «nevāciešiem», un tās vietā 1766. gadā uzcēla tagadējo akmens baznīcu. Acīm redzot tieši šīs «nevācu» draudzes koka baznīcas altāri sākumā tad arī greznoja «Tikumu» statujas. Turklāt laikmetā, uz kuŗu attiecināma statuju rašanās (atsegtais kakls, līdz elkoņiem kailās rokas un divkārsšie apakšsvārki pamudina datēt statujas ar XVII gadsimteņa beigām), Dundaga pārdzīvoja neapšaubāmu garīgās kultūras



182. att. Tikumu allēgorijas no Dundagas baznīcas.



183. att. Apust. Andrejs no Rucavas baznīcas.

plauksmi: atcerēsimies kaut tikai bībeles 1669. gada izdevumu ar tekstu latviešu valodā vai arī mācītāja Bankava dzejoļus.

Vēl spiltākus lokāla, Kurzemes kokgriezuma stila paraugus dod Rucavas baznīcas skulptūras (Valsts vēsturiskajā mūzejā). Diemžēl, tās datēt var tikai ļoti aptuveni. Rucavas baznīcu pārbūvēja no jauna sešas reizes. Pirmā, ļoti senā koka baznīca bija uzcelta vēl pirms 1560. gada. Pēdējā, no akmens — 1874. gadā. Ņemot vērā vienas Rucavas statujas (Mozus) tērpu — īpatnējus svārkus ar īsām piedurknēm un sapogājumu priekšā — Rucavas skulptūras attiecināmas uz trešo vai ceturto baznīcu (t. i. uz laiku no 1680. gada līdz XVIII gadsimteņa vidum). Bez šaubām Rucavas

statujas darinājis nevis Dundagas «Tikumu» autors, bet gan kāds cits meistars. Tais vairāk spēka, izteiksmes, dinamikas. Bet ieskatoties vērīgāk, mēs pazīsim stilistisko koncepciju, kas pēc būtības visai radniecīga Dundagas statujām. Rucavas statujām piemīt



184. att. «Mozus» no Rucavas baznīcas.

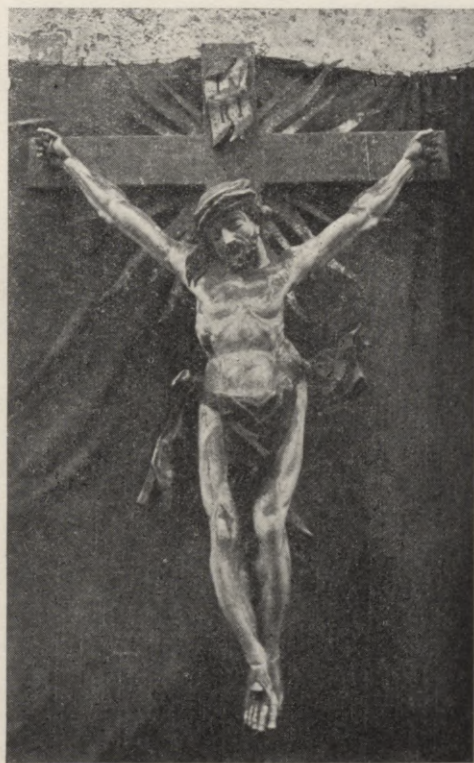
tas pats «ārpuslaika» raksturs, tas pats oriģinālais baroka, gotikas un tautas amatniecības sajaukums. Apustuļa Andreja tips, viņa žesti un poze, viņa tērps, īpaši drošās liknēs plīvojošais mētelis — viss tas aizgūts no Austrumprūsijas baroka repertuāra (183. att.). Bet līdz ar to apustuļa statujai ir tas organiski nemotivētais ķermeņa izliekums viduklī, ko tik ļoti mīlēja gotika. Un beidzot visas statujas formas raisās plaknē un sagrieztas ar šķautņainu, ķilveidīgu kroku ornāmentu, kas tipisks tautas kokgriezumam.

Vēl spilgtāk Rucavas meistarā savdabīgais stils iemiesots Mozus statujā — vienā no visievērojamākiem latviešu baroka sasniegumiem (184. att.). Lieliski uzglabājies statujas izkrāsojums: tumšbrūnie mati, gaišpelēks chitons, violetbrūni svārki un zils apmetamais. Mozus statujai varbūt vēl lielākā mērā piemīt «ārpuslaika» raksturs. No gotikas tā uzglabājusi izliekumu viduklī un garās tērpa krokas. No baroka aizgūts izteismīgais, asi pasvītrotais Mozus tips un svārku forma. Tam pievienojas tautiskas archaiskas tipiskie elementi: patvaļīgas ķermeņa proporcijas, bez kakla, īsām rokām, bet izstieptu rumpi. Un

beidzot Mozus statujā noteikti izjūtamās zemnieku kokgriezuma tehnikas tradīcijas: tērpa krokas uzliktas šķautņainiem slāņiem, kas it kā atkārtoto koka blūka struktūru, bārda un mētelis nobeidzas

saskaņoti stilizētām spirālēm. Vienīgi tikai no paaudzes paaudzē mantotās tautiskās amatniecības tradīcijas varēja tā paasināt Ručavas meistara izjūtu koka blūka struktūrā un virsmas ornāmentējumā.

Vēl vienu ievērojamu Kurzemes plastiskā stila variantu sastopam Piltenes baznīcā. Ar vienu Piltenes skulptūru grupu, kas atspulgo Döbeļa un Söfrensa skolu, mēs jau iepazīnāties (apustuļu statujas no kanceles vai luktām). Otrā statuju grupa, kas kādreiz rotāja Piltenes baznīcas veco altāri (tagad Valsts vēsturiskajā mūzejā), stipri atšķiras no pirmās grupas ar vēlākā un visai oriģinālā stila pazīmēm. Vecā Piltenes baznīca pastāvēja vēl XVI gadsimtenī līdzās pilskapellai. Jauno koka baznīcu, uzcēla 1719. gadā (ļoti ticams, ka tieši uz šo laiku attiecināmas statujas, kas greznoja kanceles vai luktas). 1808. gadā koka baznīcas vietā uzcēla akmens baznīcu, un jādoma tai pašā laikā veco altāri aizstāja ar jaunu (tagadējo). No vecā altāra uzglabājušies: Krucifikss (185. att.), divas sievietes statujas (svētās jaunavas, tikumu allēgorijas?) (186.—187. att.) un divas stipri sabojātas eņģeļu statujas. Šo skulptūru datēšanai svarīgus atbalsta punktus dod «Krucifikss». Piltenes «Krucifiksā» izmantots augstajam barokam svešais gurnu apsējuma motīvs: to veido it kā atsevišķie drēbes gabali, kas aizsprauti aiz jostas un kuŗu gali plivinās uz visām pusēm.<sup>1)</sup> Šis paņēmiens ļoti iemīļots vēlā baroka (un rokoko) tēlniecībā un sevišķi populārs apmēram no 1730. līdz 1750. gadam. Vēlā baroka garā ieturēta arī Kristus mimika ar noliekto galvu un aizvērtajām acīm. Beidzot apmēram ar tiem pašiem chronoloģiskajiem datiem nosakāms arī sievietes statuju drapējums: galvā viegli uzmetais lakats, kas apsedz matus,



185. att. Krustā sistais (no Piltenes baznīcas).

<sup>1)</sup> Salīdz. «Krucifiksu» Vormdites katoļu baznīcā, kas darināts ap 1740. gadu (Ulbrich, Op. c., Tafel 40), vai «Kristus» statuju, ko J. Kr. Šmits darinājis Alenšteina baznīcai (188. att.).

mēteli, kas piestiprināts sānos un krīt diagonālās krokās šķērsām pār ķermeni. Visus šos motīvus un paņēmienus atradīsim Austrumprūsijas tēlniecībā XVIII gadsimteņa otrajā ceturksnī, īpaši katoļu baznīcās. Salīdzinājumam sevišķi pamācīgi Joh. Kr. Šmita darbi Rōselē, kuŗus, atšķirībā no Dōbeļa un Sōfrensa skolas, raksturo grāciozāki veidoli, kustību un pārdzīvojumu dinamika, gleznaināks



186. att. Tikuma allēgorija  
(no Piltenes baznīcas).



187. att. Tikuma allēgorija  
(no Piltenes baznīcas).

masu un virsmu traktējums. Un tomēr Piltenes statujās, kas darinātas ar izcilu meistarību un spēcīgu ekspresiju, šie vēsturiskā stila elementi izveidojas pilnīgi īpatnējā mākslinieciskā koncepcijā, kas it kā liecina, ka autors bijis šejienietis. Piemēram, Kristus statujai piemīt tautas mākslai tipiskas, organiski nesaskaņotas, bet dekoratīvi brīnišķīgi skanīgas proporcijas — liela galva, īss ķermenis, lie-

las rokas un kājas. Ķermeņa formas, smagas un tai pašā laikā asas, tāpat apsējuma krokas, modelētas taisnstūrīnām šķautnēm. Vēl īpatnējāk un izteismīgāk Piltenes meistara stils izpaužas sieviešu statujās. Šeit varenām un tomēr asām šķautnēm uzirdinātā virsma piesātināta ar vēl lielāku dekoratīvu dinamiku, kas pasvītrotā diagonāliem pretstatiem un saskaņām — roku žestos, apmetņa šķērskrokās, galvas pagriezienā. Beidzot pašos sieviešu tipos, platajos degunos, izbrīnā paceltajās uzacīs un īpatnējās krunkās ap lūpām, tāpat kustībās, kur apvienojas grācija ar smagumu, bet it sevišķi lielajās zemnieču rokās, izjūtama ne tik daudz mākslinieka individuālās fantazijas, cik kolektīva tautas ideāla atspulga.

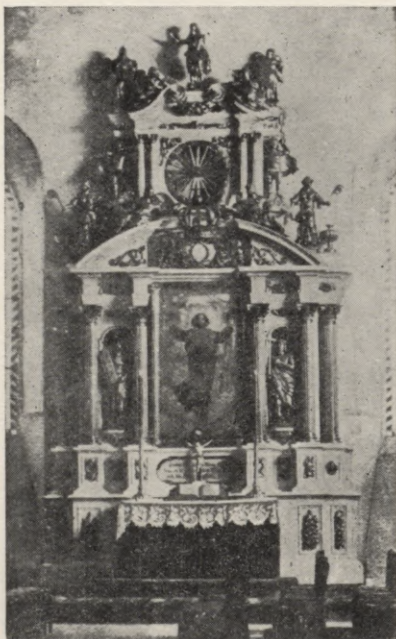
Par cik augstā un vēlā baroka māksla Kurzemē attīstījās neatkarīgi no Rīgas, par tik Vidzemes mākslas likteņi šai laikmetā cieši saistās ar Rīgu. Mēs jau pārliecinājamies par to celtniecības analizē; baznīcu iekārtas mākslas nozarē šīs saites varbūt vēl ciešākas. Starpība starp Kurzemi un Vidzemi izpaužas vispirms pašā attīstības tempā. Kurzemes baznīcu dekoratīvā iekārtā baroka plauksme iekrīt XVII gadsimta beigās un XVIII gadsimta sākumā, bet Rīgā un Vidzemē baroks sasniedz pilnīgu attīstību patiesībā tikai XVIII gadsimta vidū. Tikpat manāmi atšķiras Kurzemes baroks no Rīgas baroka arī ar stilistiskas koncepcijas būtību. Pastāv uzskats<sup>1)</sup>, ka Rīgas baroks atšķirībā no mistiskā, katolicisma ietekmētā Kurzemes baroka tuvāks luterāņu garam. Bet diezin vai šai pretstatījumā uzsvari pareizi sadalīti. Pretstats starp Kurzemes un Vidzemes baroku nav meklējams reliģiskajos priekšnoteikumos. Šai ziņā kā Kurzeme, tā arī Vidzeme vienādi atspoguļo luterisko noskaņojumu, atšķirībā no katoļu gara stipri piesātināto Latgales baroku. Kurzemes un Vidzemes mākslas pretstats meklējams citā plaknē. Pirmkārt — atšķirība pirmavotos, no kuriem Kurzemē un Vidzemē izplatījās vēsturisko stilu ietekmes. Kā mēs redzē-



188. att. Kristus statuja katoļu baznīcā Alenšteinā.

<sup>1)</sup> «Mākslas vēsture» prof. V. Purviša red., XIII, 78.

jām, Kurzemes galvenais pirmavots bija Austrumprūsija; toties Rīgā un Vidzemē dominē Dancigas, Nīderlandes un Zviedrijas ietekme. Otrkārt — atšķirība sociālos priekšnoteikumos: Kurzemē baroka māksla ir pa daļai muižnieku, pa daļai zemnieku kultūras izpausme; Rīgā un Vidzemē, kas no tās stipri atkarīga, dominē drīzāk pilsoniskā mākslas koncepcija. No šejienes arī izriet galvenais pretstats starp Kurzemes un Vidzemes tēlotāju mākslu Kurzemē un Vidzemē. Kurzemē no baroka mākslas dveš lauku gars, tā tuva



189. att. Rīgas Jēkaba baznīcas altāris.

zemnieku psīchei, tā izmanto tehniskās un stilistiskās zemnieku amatniecības tradīcijas (kokgriezums). Tādēļ tai pārsvarā simboliski ornāmentālas tendences, tieksme pēc rotājuma, pēc dekoratīviem ansambļiem; tās tonis visbiežāk liriski pamācīgs (Lestene), tai vēl dzīvo tautas arhaikas elementi. Turpretī Rīgas baroks jau no paša sākuma pievēršas klasicismam, tam vairāk tektonisks un prātnieciski allēgorisks raksturs, tas izpaužas ne tik daudz dekoratīvos ansambļos, cik atsevišķos priekšmetos, privātā mākslas veicināšanā, individuālos sasniegumos (portāls).

Izsekot Rīgas baroka ģenezei tēlniecībā ārkārtīgi grūti tādēļ, ka tieši no pārejas laikmeta uz nobriedušo baroku uzglabājies ļoti maz pieminekļu. Piemēram, iznīcināti divi svarīgākie altāri, kas darināti XVII gadsimteņa beigās — Jēkaba un Pēterā baznīcā. Tomēr uzglabājušies apraksti un reprodukcijas<sup>1)</sup> dod iespēju rast zināmu priekšstatu par tiem. Spriežot pēc šīm reprodukcijām, abi pieminekļi modina sevišķu interesi un atļauj tūlīt izvirzīt Rīgas baznīcas iekārtas stila īpatnības.

Agrāko no baroka altāriem Rīgā — Jēkaba baznīcas altāri — nojauca 1901. gadā (189. att.). Šā altāra datēšanai dažus norādījumus dod zviedru ķēniņa Kārļa iniciāli, kas bija novietoti virs centrālās gleznas, zelmaņa segmentā. K. Metigs domā<sup>2)</sup>, ka iniciāli apzīmēja Kārļa XI vārdu un tādā kārtā altāris uzcelts ap 1680. gadu.

1) P. K a m p e. Baroka altāri etc.

2) Führer durch Riga und Umgebung. 1911.

1901. gadā baznīcas remonta laikā altāri atrada neglābjamā stāvoklī, un to aizstāja ar jaunu. P. Kampe saista Jēkaba baznīcas altāri ar Söfrensa skolu. Bet tam runā pretī nevien Rīgas altāra datums (1680. gadā vēl agri runāt par Söfrensa skolu), bet arī stils. Salīdzinājums ar Söfrensa altāra kompozīcijām liecina, ka te mēs sastopamies ar citu monumentālu pirmavotu un ar citu stilistisku koncepciju. Vispirms Jēkaba baznīcas altārim trūkst specifisku kokgriezuma tehnikas pazīmju; tas sacerēts vairāk kā akmensformu atdarinājums, (piemēram, rievotas kolonnas). Tālāk altāra kompozīcijā daudz vairāk uzsvērts tectoniskais ģindenis, plastisko formu apaļīgums, un atmetas Kurzemes kokgriezēju tik iemīļotās vītās kolonnas, ornāmentētās dzegas, dekoratīvais ierāmējums. Rīgas altāra sacere stingrāka un saussāka; baroka garu nomāc klasiska tendence, turklāt nav tās tieksmes pēc silueta, pēc plaknes ritma, kas tik spilgti izpaužas daudz vairāk «rustikālīzētos» Kurzemes altāros. Beidzot ja mēs meklētu šā altāra pirmavotus, tad izrādītos, ka tie atrodami nevis luteriskajā, bet katoliskajā baznīcas iekārtā. Jēkaba baznīcas altāra prototipi veidojās Itālijā (Bernini, Poco), bet no turienes izplatījušies Dienvidvācijā un Flandrijā. Turpretim XVII gadsimteņa otrās puses Austrumprūsijas baznīcām šis altāra tips gluži svešs. Pagaidām vēl grūti precīzāk noteikt, no kurienes tieši, no Bavārijas vai Nīderlandes, šis altāra tips ieradies Rīgā; tomēr liekas, ka pa ziemeļu ceļu.



190. att. Mežmuižas baznīcas altāris.

Ja pašu Jēkaba baznīcas altāri mēs esam zaudējuši, tad tomēr varam skaidri saskatīt pēdas, ko tas atstājis Latvijas baznīcas mākslā. Dažas no tām, mazliet negaidīti, noved mūs atpakaļ Kurzēmē, Mežmuižas baznīcā. Mežmuižas baznīcai pamatus lika 1591. gadā hercoģiene Anna, bet tā drīz vien sabruka, un 1648. gadā vecās koka baznīcas vietā hercoģiene Elīzabete uzcēla jaunu, akmens baz-

nicu. Uz to pašu gadu attiecināma arī altāra izgatavošana, ko pasūtīja Rīgā (šis altāris nav uzglabājies). Mežmuižas baznīcas saites ar Rīgas mākslas darbnīcām arī turpmāk netiek sarautas. 1700. gadā baznīcai bija vajadzīgs jauns pamatīgs remonts, un vienā laikā ar būvdarbiem arī visu veco baznīcas inventāru aizstāja ar jaunu iekārtu, pie kam ir pamats domāt, ka altāri un kanceli pasūtīja atkal Rīgā. Lieta tā, ka Mežmuižas baznīcas altāra kompozīcija gandrīz burtiski līdzīga altāra kompozīcijai Rīgas Jēkaba baznīcā (190. att.). Mēs redzam

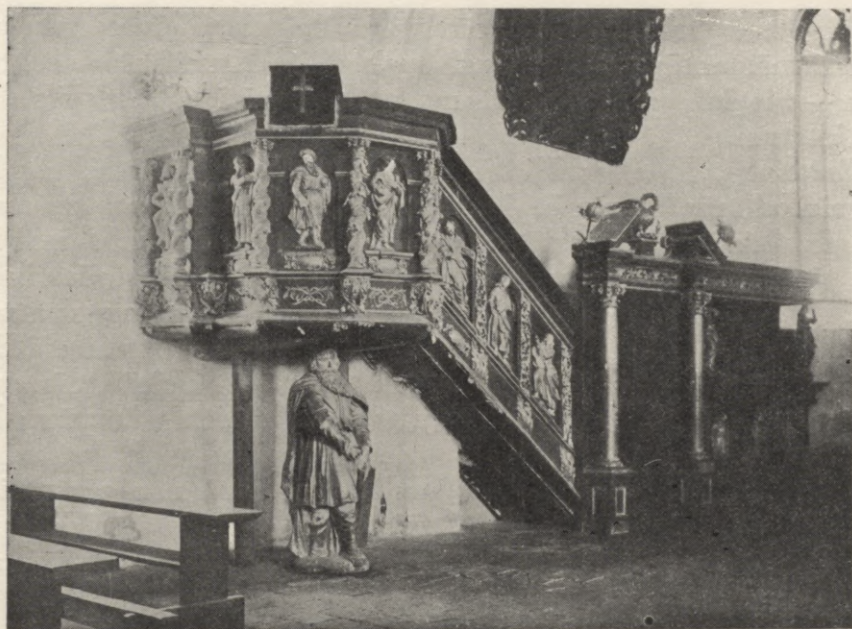


191. att. Mežmuižas baznīcas kancele.

to pašu raiba akmens atdarinājumu, tās pašas nišas ar gliemežvēdekēm, segmentveidīgu zelmini, attiku ar volūtām, analoģu statuju novietojumu un gludu, maigu statuju formu traktējumu (kas vairāk atbilst marmora nekā koka teknikai). Tomēr, ja nevar apšaubīt tuvākus sakarus starp Rīgas un Mežmuižas altāriem, tad negribot durās acīs arī raksturīgā atšķirība to starpā, ko nevar saukt citādi, kā par piekāpšanos Kurzemes altāra schēmai, par lokālo dekoratīvo principu ietekmi. Tiešām, Mežmuižas baznīcas altāra proporcijas ievērojami platākas, virsma raibāka, bet galvenais — nākuši klāt akanta sānu ierāmējumi. Turklāt Mežmuižas baznīcas altāris mākslinieciskā ziņā nenoliedzami daudz vājāks par Rīgas altāri. Sakarā ar to diezin vai

varētu piedevēt abus altārus vienam un tam pašam autoram. Visdrīzāk jādomā, ka Mežmuižas baznīcas altāri izpildījis kāds Rīgas meistara palīgs vai skolnieks.

Tomēr ar Mežmuižas baznīcas altāri nenoslēdzas analogiju rinda, kas iesākas ar Rīgas Jēkaba baznīcu. Tā turpinās tālāk vairākos virzienos. Vispirms jāpiegriež vērība Mežmuižas baznīcas kancelei, kas darināta vienā laikā ar altāri un droši vien tai pašā darbnīcā (191. att.). Uz paviršu acu uzmetienu tā šķiet radniecīga Kurzemes kokgriezēju darbiem, un nav šaubu, ka šai kancelē, tāpat kā altārī izpaužas lokālo dekoratīvo tradīciju ietekme. Tomēr tās

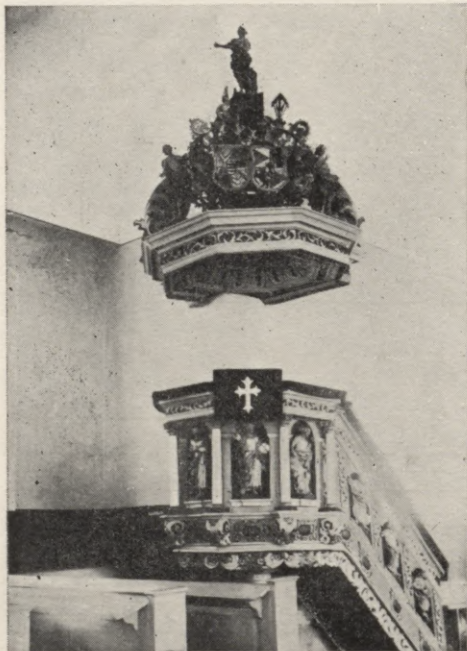


192. att. Ugāles baznīcas kancele.

gars pavisam citāds: sākot ar Mozus statuju (kanceles balstu), kas tur atvērtu grāmatu un it kā skandē ar labo roku, un beidzot ar platām, dziļām statuju nišām un pārāk smagu plastisku ornamentu — viss šai kancelē pilns patosa un plastiska sprieguma, kas pilnīgi svešs Kurzemes kokgriezumam. Savukārt Mežmuižas baznīcas kancele ļauj mums turpināt mūsu salīdzinājumu pavedienu. Īzrādās, ka Ugāles baznīcā uzglabājusies kancele (192. att.), kurai ar Mežmuižas baznīcas kanceleli daudz saskares punktu (sevišķi kanceles jumtīnā). Tiesa gan, ir arī svarīgas atšķirības: Mozus statuja kļuvusi mierīgāka, nišas seklākas, apustuļu statujas raisās profila kustībās, stipri grozījies nišu ierāmējuma raksturs. Tomēr visas šīs Kurzemes kokgriezumam tipiskās pārmaiņas var gluži dabīgi izskaidrot. Mēs zinām, ka 1697. gadā Ugāles baznīcā strādāja Söfrenss, izgatavodams ērģeļu prospektu. Ļoti iespējams, ka arī pārējā Ugāles baznīcas iekārta radās tai pašā laikā un ka kanceles autors izmantojis Ventspils meistara aizrādījumus (piemēram, ievada meistara Söfrensa iemīlotās vītās kolonnas). Par šīs hipotezes svarīgu apstiprinājumu var noderēt Ugāles baznīcas altāris, jo tai nepārprotamā veidā apvienojušās Rīgas un Ventspils skolas koncepcijas. No vienas puses ar savu kompozīciju tas pilnīgi piesienas Rīgas schēmai (var pat teikt, ka tas tuvāks Jēkaba baznīcas altārim, nekā Mežmuižas baznīcas altārim — piemēram, dubultotās kolon-

nas), no otras puses tā sānu ierāmējumi, eņģeļu galviņas, zokeļa un dzegas ornāmentējums, bet galvenais — «Krucifiksa» centrālā grupa — liecina par nenoliedzamu un ļoti spēcīgu Ventspils darbnīcas ietekmi.

Beidzot pēdējie locekļi šai rindai, kas sākas Rīgas Jēkaba baznīcā, aizved mūs Vidzemē. 1698. gadā darinātā Dikļu baznīcas iekārta daudzējādā ziņā uzrāda radniecīgas saites kā ar Ugāles baznīcas, tā arī ar Mežmuižas baznīcas iekārtu. Atzīmētai pieminekļu

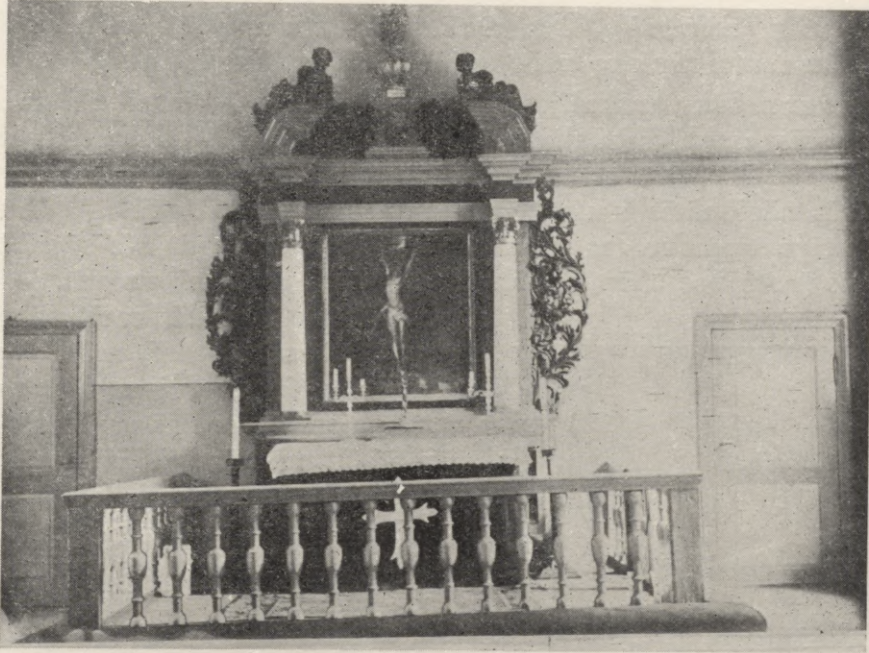


193. att. Dikļu baznīcas kancele.

grupai svarīgas analogijas atrodas arī 1691. gadā darinātajā Burtnieku baznīcas altārī. Šīs analogijas, sevišķi Dikļu baznīcas kancelē, tik ievērojamas, ka arī abu Vidzemes baznīcu iekārta piedēvējama tai pašai Rīgas darbnīcai (193. att.). Tomēr svarīgi atzīmēt, ka kokgriezuma stils manāmi pārveidojas atkarībā no darba vietas. Šie pārveidojumi sevišķi duŗas acīs Dikļu baznīcas altārī (194. att.). Ja Mežmuižas baznīcas altārī Rīgas meistara koncepcija iegūst ievērojami barokālu un līdz ar to tautiski teiksmainu raksturu, it kā pielāgodamies Ventspils skolas paņēmienu, tad Vidzemē tā, gluži otrādi, vēl vairāk nosveŗas uz klasicisma un racionālisma pusi. Kurzemes altāros tik iemīļotais ovālais siluets

Dikļu baznīcas altārī gandrīz pārvērties riņķī. Pie tam šeit siluets vispār gandrīz zaudē savu valdītāja nozīmi kompozīcijā — daudz svarīgāks kļūst horizontālo un vertikālo virzienu, slodzes un balsta daļu tektoniskais skelets (ar noteiktu augšdaļas pārsvaru par apakšējo daļu). Taisno līniju pārsvars (pat zelmaņa volūtas aplauztas saraustītiem, taisniem atgriezumiem), masīvais smagais antablementa profilējums (un saskaņā ar to — sieviešu statuju pārmērīgi lielās galvas), akanta ornāmenta sausais, līnērais, gandrīz dzēlīgais traktējums — tādas ir altāra koncepcijas galvenās, principiālās atšķirības.

Gandrīz visus Vidzemes baznīcas iekārtas pieminekļus, kas uzglabājušies no XVII gadsimta beigām, raksturo barokālās dina-



194. att. Dikļu baznīcas altāris.

mikas, līko līniju, organiskās enerģijas trūkums un tieksme pēc klasicisma tektonikas. Aprobežošos ar nedaudziem raksturīgākiem piemēriem<sup>1)</sup>. Mazsalacas baznīcas altāris, laikam, bija pagatavots pirms 1680. gada, bet 1905. gadā to aizstāja jauns, darināts pēc V. Neimaņa projekta pseudogotiskā garā<sup>2)</sup>. Tā kompozīcijā liekas būtu elementi, kas atgādina Ventpils skolas paņēmienus: vītās kolonnas, volūtas, akanta ierāmējums. Tomēr vispārīgais kompozīcijas gars gluži citāds, vairāk tektonisks un, gribētos teikt, galdniecisks. Altāra siluets stipri izstiepts uz augšu (gotikas paliekas), nav nišu ar statujām, altāra masa kompaktāka, nopietnāka un mazliet drūmāka. Burtnieku un Bērzaunes baznīcas kancelēs šis vienkāršojums sniedzas vēl tālāk: pretēji Kurzemes dekoratīvajai pārpilnībai, tās traktētas stingrās, galdnieciski tektoniskās formās. Vidzemes baznīcu kancelēm raksturīgs, ka tur gandrīz nemaz nav plastisku un ornāmentālu rotājumu (pilastru un kolonnas nevis ietver nišas kā Kurzemē, bet ierāmē plakanus, gan tukšus, gan gleznām aizpildītus laukumus, tāpat savdabīgi atrisināta kanceles balsta problēma: pirmkārt, kancele parasti pieslieta nevis joma staba platībai, bet tā stūrim; otrkārt, tai ir ļoti tievs balsts, vai arī tāda

<sup>1)</sup> Salīdzinot ar Kurzemi šo pieminekļu uzglabājies ļoti maz.

<sup>2)</sup> P. K a m p e. Latvijas ev.-lut. baznīcu iznīcin. mākslas vērtības (1.—2. att.).

nav nemaz, un šādā gadījumā tā nobeidzas ar pakārtu izrotājumu (latviešu tautai tipiska konstrukcija «no augšas lejup»).

Es ar nolūku apskatīju Vidzemes baznīcas iekārtas pieminekļus pieaugošās «rustikālizācijas» secībā. Tādējādi Vidzemes baroka dekoratīvajā mākslā skaidrāk izpaužas kā Kurzemes barokam radniecīgās nacionālās koncepcijas elementi, tā arī lokālo, Vidzemei raksturīgo tautisko tradīciju specifiskās īpatnības. Šīs specifiskās lokālās īpatnības kļūst sevišķi uzskatāmas un izteismīgas, ja, vir-



195. att. Apekalna baznīcas vecais altāris.

zoties aizvien tālāk secīgajā rustikālizācijas procesā, mēs piegriezīsimies pieminekļiem, kuŗos zemnieku amatniecības paņēmienu un motīvi gandrīz pilnīgi nomāc vēsturiskā stila ietekmi. Šai ziņā, piemēram, ļoti pamācīgi salīdzināt Valdemārpils baznīcas iekārtu (kā sevišķi stipri rustikālizēta Kurzemes baroka paraugu) ar seno Apekalna baznīcas altāri (kuŗa vietā 1774. gadā uzcēla jaunu un kas tagad atrodas kapsētas kapličā) (195. att.). Protams, arī Apekalna baznīcas altāri monumentālā māksla atstājusi zināmas pēdas: bazēs, kapiteļos, zelmiņa aplauzumos. Bet tās gandrīz pilnīgi izkūst šejienes namdaŗu un kokgriezēju tradīcijās. Tomēr šīm tradīcijām, kas savos pamatos kopējas visai latviešu zemnieku kultūrai, bez

šaubām ir arī īpatnēja Vidzemes nokrāsa. Tēlniecisku izrotājumu trūkums, skopais ornāments un tektoniskā kodola pasvītrotā skaidrība un vienkāršība (ar ļoti smagu antablementu un augstiem tieviem balstiem), beidzot taisno līniju pārsvars un tieksme pēc masas kubiskā iedalījuma (šai ziņā ļoti raksturīgi pilastru un altāŗa profilu nošļauptie stūŗi) — lūk, Vidzemes tautisko tradīciju stilistiskie pamati<sup>1)</sup>. Nav šaubu, ka tie lielā mērā izskaidro kā Vidze-

<sup>1)</sup> Kā ļoti īpatnēja šo tradīciju atspulga, gan citā nozarē un daudz vēlākā laikmetā (1783. g.), jāmin allēgoriskie cilņi, kas rotā vienu no ieejām Liepupes baznīcā (196. att.). To grafiski asajā, abstraktajā stilā saskatāmas visas tautiskas archaiskas pazīmes, un līdz ar to šis stils stipri atšķiras no ainaviskas cilņa koncepcijas, kas raksturīga Kurzemes kokgriezumam (salīdz. Lestenes baznīcas kanceli).

mes, tā arī Rīgas baroka labvēlīgo noskaņojumu pret klasicisma tendencēm un virzieniem.

Tagad atgriezīsimies vēl reiz pie baznīcas iekārtas pieminekļiem, kuŗus mēs sargrupējām ap Rīgas Jēkaba baznīcas altāri. Mums izdevās konstatēt, ka šā virziena izcelšanās meklējama Rīgā. Bet liekas, ka iespējams vēl precīzāk noteikt darbnīcu, kas to ierosinājusi. Doc. P. Kampe<sup>1)</sup> savos archīvu pētījumos atradis kāda akmeņkaļa un koka tēlnieka Jāņa Šaua (jeb Šaubes) vārdu, kas laikam bija Dīkļu un Ugāles baznīcas iekārtas autors. Bet par Jāni Šauu bez tam vēl zināms, ka 1694. gadā viņš strādāja pie Rīgas Pēterā baznīcas portāla, kas, kā jau minēju, darināts pēc A. B. Šmīseļa projekta. Tad dabiski rodas hipotēze, ka Šmīseļš arī bija ciltstēvs šim dekoratīvam tēlniecības virzienam, kuŗā tik dīvaini sajaucas kokgriezuma un akmeņkaluma tehniskie pamati, un kur atspoguļojas Nīderlandes un Dancigas baroka īpatnības. Varbūt varētu iet vēl tālāk un iedomāties, ka pats Šmīseļš sacerējis projektu Rīgas Jēkaba baznīcas altārim. Lai arī kā būtu, skaidrs tomēr, ka šeit mēs sastopamies ar populāru, plaši sazarotu Rīgas kokgriezuma skolu, kas darbojās gandrīz vienā laikā ar Söfrensa skolu Ventspilī, bet no tās stipri atšķīras ar saviem stilistiskajiem priekšnoteikumiem.

Turpinot Rīgas baznīcas iekārtas analīzi baroka laikmetā, mums jāpakavējas pie otra pieminekļa, kas nav uzglabājies — pie Pēterā baznīcas altāra (197. att.). Saskaņā ar zinām vecā baznīcas chronikā birģermeistara Duntena atraitne Anna Dreilinga 1686. gadā dāvinājusi baznīcai marmora altāri<sup>2)</sup>. 1721. g. ugunsgrēks, kuŗā gāja bojā gandrīz visa baznīcas iekārta, stipri samaitāja arī

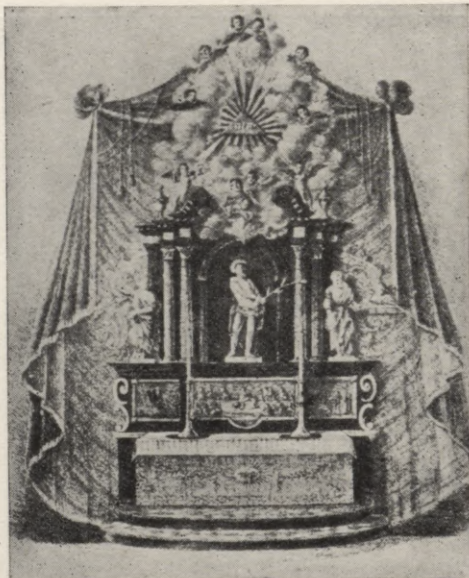


196. att. Cilņi virs ieejas durvīm  
Liepupes baznīcā.

<sup>1)</sup> P. Kampe. Baznīcu celtniecība latvju Vidzemē etc.

<sup>2)</sup> P. Kampe. Baroka altāri etc.

altāri. 1760. gadā baznīcas administrācija nolēma altāri izlabot un darbu uzticēja tēlniekam Bart. Bergeram. Astoņu mēnešu laikā, pēc kam Bergers atteicās no pasūtītajuma, viņš pagatavoja apzeltītu glōriju, divas eņģeļu statujas un pie altāra pakājes (predellas veidā) no svina izlietu cilni ar sv. Vakarēdiena attēlu. Citus altāra izrotājuma darbus turpināja koka tēlnieks Ernests Maiers no Danigas: viņš darināja no koka cilņus — centrālās predellas sānos, tāpat divas statujas (sv. Pēterā un Jānā) altāra sānos. Turpretī al-



197. att. Rīgas Pēterā baznīcas altāris.

tāra centrālais izgriezums — «Ecce homo» tēls — palika nepārveidots. Tomēr vēlāk, baznīcas inspekcijas apskatā, konstatēja, ka altāra siluets par šauru un tam pievienoja «štukatūrā» darinātos spārnus. 1853. gadā altāri izvāca un dāvināja Piņķu Annas baznīcai<sup>1)</sup>.

Par cik vēlākā laika papildinājumi un labojumi atļauj rekonstruēt altāra sākotnējo izskatu, var secināt, ka tas piederējis pie tā paša tipa, pie kuŗa attiecināms arī Jēkaba baznīcas altāris. Varbūt te vēl stiprāk izpaužas flāmu baroka, Rubensa un viņa skolas ietekme: glōrija mākoņos, lidojošie eņģeļi un it sevišķi centrālais

«Ecce homo» tēls nepārprotami norāda uz flāmu pirmavotiem. Ir vēl citi pieminekļi, kas liecina par flāmu tēlniecības stipro ietekmi Rīgā. Piemēram, ir ziņas, ka kādreiz Doma baznīcas dienvidu jomā atradusies Duntena ģimenes epitafija (vēlāk, kāda baznīcas «remonta» laikā to iznīcināja), ko XVII gadsimtenā beigās Antverpenē darinājis ievērojamais tēlnieks Nikolajs Milichs<sup>2)</sup>. Spēcīgais baroka gars piesātina arī Ditricha Dreilinga epitafiju, kas darināta tai pašā 1686. gadā, kad ir nobeigts pirmais Pēterā baznīcas altāris, un kas glabājas Doma baznīcā<sup>3)</sup>. Celtniecisku elementu traktējums Dreilinga epitafijā visai radniecīgs Pēterā baznīcas altāra

1) Tagad tur tas vairs neatrodas.

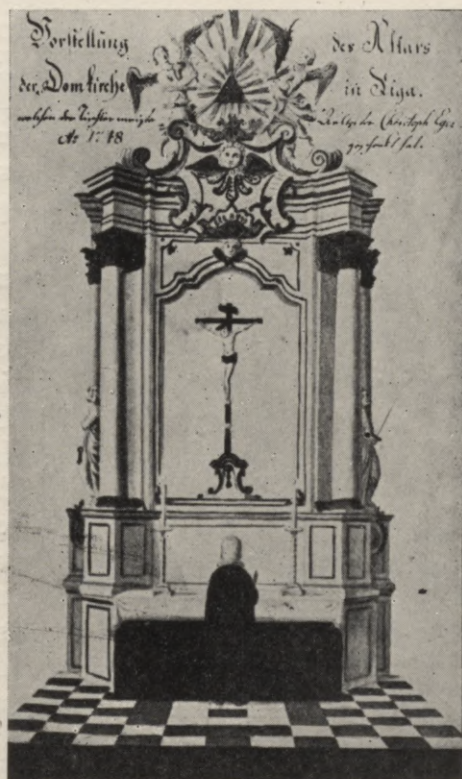
2) P. K a m p e. Latv. ev.-lut. bazn. iznīcin. mākslas vērtības, 16.—17. lapp., kur tēlnieka vārds kļūdaini izlasīts — «Mīlios». N. Milichs darbojās galvenā kārtā Zviedrijā. No 1672.—85. g. viņš piedalījās Drotningholma pils izgriezumā un darināja vairākus kapa pieminekļus Sorundā un Neshultā.

3) H. L ö f f l e r. Die Grabsteine, Grabmäler und Epitaphien.

stilam (kolonnas, kapitēļi, antablementa aplauzums, dzegu rustika). Ņemot vērā ne tik vien stila radniecību, bet arī to apstākli, ka visus šos pieminekļus pasūtīnājusī Dreilingu-Duntenu ģimene, var secināt, ka arī pirmo Pēterā baznīcas altāri darinājis kāds flāmu meistars (varbūt tas pats N. Milichs?).

Pēc Pēterā baznīcas altāra Rīgas baznīcas baroka vēsturē seko liels pārtraukums — līdz pat XVIII gadsimteņa vidum — pārtraukums, kas laikam atspoguļo zināmu sastingumu Rīgas mākslas dzīvē. Nākošais pēc šā pārtraukuma piemineklis, kas atkal nav uzglabājies, ir Doma baznīcas altāris (198. att.). To darinājis un 1748. gadā baznīcai ziedojis Jāņa ģildes vecākais galdnieku meistars Kristaps Egers no Saksijas (dzimis 1690. gadā, Rīgas pilsoņa tiesības ieguvis 1715. gadā). Bet altāra plastiskus izrotājumus (gloriju, Krustā sisto, ap. Pēterā un Paula statujas) darinājuši tēlnieki Tīsens un Dāniels Kurlavskis<sup>1)</sup>.

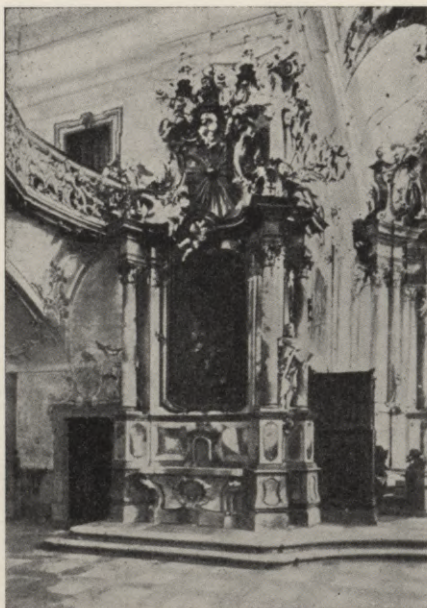
Altāra kompozīcijā spilgti izpaužas Rīgas baroka specifiskās īpatnības. Doma baznīcas altāris ir šaurs un augsts, siluetā taisnstūrains un savā uzbūvē (ar nošļautiem stūriem) daudz vairāk «kubisks» nekā Kurzemes altāri. Dekoratīvie elementi koncentrēti gandrīz vienīgi augšējā noslēgumā, plastika nobīdīta otrā plānā. Šai ziņā ļoti raksturīgs mazais krucifiksa mērogs, salīdzinot ar lielo tukšo centrāllaukuma plakni, tāpat sānu statuju novietojums aiz kolonnām. Tikpat raksturīga arī tieksme pēc klasicistiska baroka, ko jau atzīmējam analizējot Jēkaba baznīcas altāri. Doma baznīcas altāra prototipi atkal meklējami katoļu zemēs (salīdz., piemēram, 1747. gadā darināto Amorbachas baznīcas altāri) (199. att.) — ar vienu atšķirību, ka Rīgas altārī visi dienvīdu prototipa elementi racionālizēti, vienkāršoti un tiem lielā mērā zudusi līko līniju irracionālā dinamika.



198. att. Doma baznīcas altāris (Broces zīmējums).

<sup>1)</sup> Altāris reproducēts Broces zīmējumā. 1817. gadā veco altāri aizstāja ar jaunu.

Jāņa baznīcas altāris ir vienīgais Rīgas altāris, kas uzglabā-  
 jies līdz mūsu dienām no baroka laikmeta. Par šā altāra  
 celšanu uzglabājušās sīkas ziņas toreizējā baznīcas mācītāja Kriš-  
 jāņa Ravensberga manuskriptā<sup>1)</sup>. Altāri bija nodomājusi darināt  
 pašas līdzekļiem latviešu draudze: latviešu zvejnieki, enkurnieki,  
 mēritāji, sālsnesēji un t. t. savāca naudas ziedojumus, bet mastu  
 brāķētāju vecākais Jānis Šteinhauers, kas pazīstams ar savu droš-  
 sirdīgo cīņu pret ģildēm, dāvāja vajadzīgos kokus. No diviem al-



199. att. Altāris Amorsbachas baznīcā  
 (Bavārijā).

tāra projektiem, ko izstrādāja gald-  
 nieks Kārlis Apelbaums un tēlnieks  
 Ernests Maiers, priekšroku deva  
 Apelbauma metam, pēc kura arī  
 uzcēla altāri, kamēr Maiers darināja  
 statujas, bet Štilings gleznas. 1769.  
 gadā altāris bija pabeigts.

Jāņa baznīcas altāris kompo-  
 nēts pēc tās pašas dienvidkatoliskās  
 schēmas, kas ir pamatā arī Doma  
 baznīcas altāra kompozīcijai (ļoti  
 iespējams, ka Apelbaums, kas Rīgā  
 bija ieradies no Lībekas 1759. gadā,  
 kādu laiku strādāja kā Egera palīgs),  
 bet ar to atšķirību, ka Jāņa baznī-  
 cas altāra siluetā un dekoratīvajos  
 elementos daudz konsekvētāk iz-  
 mantoti rokoko motīvi. Ir pamācīgi  
 salīdzināt Jāņa baznīcas altāri ar  
 dažiem Kurzemes altāriem, piemē-  
 ram, Stendē, Liepājas Trīsvienības

baznīcā, Cīravā, Dundagā, kas atspoguļo to pašu pamattipu. Rīgas  
 altāris atšķiras ar daudz slaidākām un augstākām proporcijām, ir  
 skops ornāmentālos izrotājumos, bet līdz ar to tai daudz vairāk  
 uzsvēta tektoniskā struktūra un kubiskais, trīsmēru raksturs (at-  
 šķirībā no Kurzemes altāru plakanā, ornāmentālā silueta). Tādā  
 kārtā var apgalvot, ka Rīgas altāra mākslā nobriedušā un vēlā ba-  
 roka laikmetā izpaužas slēpta tieksme pēc klasicisma.

E. Maiera skulptūrās tāpat stiprā mērā atspoguļojas Rīgas  
 mākslinieciskās vides ietekme (200. att.). Jau apustuļu statujās, kas  
 kādreiz greznoja Pēterļa baznīcas altāri (vēl tagad glabājas Pēterļa  
 baznīcā), bet vēl vairāk Jāņa baznīcas altāra statujās novērojama tēl-

<sup>1)</sup> Valsts archīvā.

nieka tendence pārnest, tā sakot, marmora stilu kokgriezuma tehnikā (kompaktais siluets, gludā virsma, ķermeņa formas, kas redzamas cauri apģērbam). Tas pats sakāms par Maiera cilņiem, kas kādreiz rotāja Pēterā baznīcas altāra predellu un kur izpaužas tieksme atdarināt plakana marmorcilņa gleznieciskus efektus.

Egera un Apelbauma stils manāmi ietekmēja altāra mākslu gan Rīgas apkārtnē, gan pārējā Vidzemē. Šeit atturīgā, racionālīzētā baroka paliekas vēl uzglabājās gandrīz visu XVIII gadsimteņa otro pusi, aizvien vairāk uzsūcot klasicisma paņēmienus un motīvus. Saskaņā ar mācītāja K. Ravensberga liecībām pats Apelbaums darinājis veselu rindu baznīcas iekārtas priekšmetu gan Rīgā (piemēram, ugunsgrēka bojā gājušos Ģertrūdes un Jēzus baznīcas altārus), gan Rīgas apkārtnē (Olaines, Biķernieku baznīcā). Tomēr attiecībā uz Olaines baznīcas altāri šis ziņas modina šaubas. Vispirms tādēļ, ka šo altāri iesvētīja 1754. gadā, kamēr zināms, ka Apelbaums ieradās Rīgā tikai 1759. gadā. Turklāt arī stilistiskā koncepcijā Olaines baznīcas altāris stipri atšķiras no neapšaubāmiem Apelbauma darbiem. Altāris pieder tam īpatnējam jauktam «kanceles altāra» tipam, kas izveidojās, luterāņu dievkalpojuma piemērojoties vecām katoļu baznīcas iekārtas tradīcijām. Latvijā šis altāra tips parādās ļoti vēlu, un tas sastopams gandrīz vienīgi Vidzemē XVIII gadsimteņa otrā pusē (Suntažu, Katlakalna, Doles, Vangažu un citās baznīcās). Tuvāk ieskatoties Olaines baznīcas altāra kompozīcijā, redzam, ka tā vistuvāk stāv Egerta Doma baznīcas altāra schēmai: kolonnu izvīzījumi  $45^{\circ}$  leņķī, analogs volūtu izliekums (pretstatā pretējam Apelbauma volūtu izliekumam), līdzīgs antablementa profilējums; atšķirība tikai tā, ka Olaines baznīcas altāra samēri, pieskaņojoties kancelei, mazliet platāki. Ļoti iespējams, ka Olaines baznīcas altāri darinājis vai nu pats Egerts, vai kāds no viņa palīgiem. Turpretī 1766. gadā iesvētītais Biķernieku Katrīnas baznīcas altāris, kas, tiesa gan, vienkāršāks, plakanāks, vairāk klasicisma gara apdvests, visai radniecīgs Apelbauma stilam (kolonnu un pilastru attieksme, kapitēlu un volūtu forma, eņģeļi



200. att. Apustulis Pāvils (Jāņa baznīcas altāris Rīgā).

ar glōriju), un tiešām tas var būt paša Jēkaba baznīcas autora darinājums.

Par attālāku Rīgas altāra stila atspoguļojumu uzskatāms jaunais, 1774. gadā iesvētītais altāris Apekalna baznīcā, tāpat Alūksnes baznīcas altāris (1786. g.); tos abus bez šaubām darinājis viens un tas pats meistars — varbūt kāds Apelbauma skolnieks (201. att.). Abu altāru kompozīcijas schēma pilnīgi identiska: ēdikula ar izvirzītām kolonnām un divām apustuļu statujām, savdabīgs centrālās gleznas ierāmējums ar pīto ornāmentu, stipri aplauztais antablement, ko vainago urnas un glōrija. Atšķirība tikai tā, ka Alūksnes baznīcas altāris mazliet krāšņāks: piemēram, apustuļi Markus un Lūkass tēloti šeit ar simboliskiem atribūtiem: lauvas un vērsa figūrām. Salīdzinot ar Egerta un Apelbauma darbiem, abos altāros, pirmkārt, manāma stiprāka klasicisma pieskaņa, bet otrkārt, no tiem vēl vairāk dveš lokālu, Vidzemes tradīciju gars — taisnstūrīnā siluetā, antablementa nošļauptos stūros (salīdz. pakšu galus saiešanas namos) un ornāmenta motīvus.



201. att. Alūksnes baznīcas altāris.

tāra formās izpaužas kapa pieminekļos. No jauniem, baroka laikmetā izgudrotiem kapa pieminekļu tipiem divi bija Rīgā visvairāk iemīļoti, pie kam abos tipos Rīgas tēlnieki centās pakļaut baroka dinamiku pseudoklasiskai koncepcijai. Vienu tipu, ko var nosaukt par tektonisko, raksturo patstāvīga uzbūve, kas dažreiz ielikta kapellai līdzīgā telpā, vai arī pieslieta baznīcas sienai. Lielākais šā turīgo ģimeņu un korporāciju aprindās populārā tipa paraugs ir Zilās gvardes dzimtkaps Pēterā baznīcā, kas uzlikts 1743. gadā<sup>1)</sup> un ieturēts mazliet pasmagā pseudoklasiskā baroka formās. Otrs kapa pieminekļu tips — «šķietamās fasādes» veidā — visspilgtāk

1) H. Loeffler. Op. c., 39. att.

iemiesots Heinricha Berensa Rautenfelda kapenē (1755. g.) — kas ir viens no virtuozākiem Rīgas skulptūras pieminekļiem bezperso-niskajā, barokālā klasicisma stilā.

Tieši uz šā internacionālā pseudoklasiskā baroka fona, kādu dod Rīgas mākslas dzīve, jo spilgtāk izceļas nacionālās īpatnības, kas piemīt Vidzemes un it sevišķi Kurzemes barokam, kuŗu ap-augļojušas tautiskās, zemnieku mākslas dekoratīvi simboliskas tradīcijas.

Kā celtniecībā, tā arī tēlnie-cībā, Latgales baznīcas iekārtai vēlā baroka laikmetā, salīdzinot ar Kurzemi un Vidzemi, ir pa-visam cits raksturs. Celtniecības apskatā jau redzējam, ka šo at-šķirību pa daļai noteic reliģiski cēloņi un sakarā ar to citāds Lat-galē ieplūdušo mākslas ietekmju raksturs. Piemēram, Latgales baznīcās izplatītās altāra formas saistās vienīgi ar dienvidu, kato-liskajiem prototipiem, bez jebkā-das Ziemeļeiropas baroka starpnie-cības.

Saskaņā ar diviem Latgales dievnamu tipiem Latgalē jāizšķir arī divi galvenie baznīcas iekārtas varianti. Viens variants nāk tieši no Itālijas. Šā tipa pirmos paraugus radījuši Bernini un Poco Romā; tos raksturo kolosāli apmēri, svinīgi reprezentatīva kom-pozīcija un krāsaina materiāla pārpilnība. Šā tipa monumentālā-kais atspoguļojums ir Krāslavas baznīcas altāris (202. att.). Varenās kolonnas, kas imitē krāsaino marmoru, ietver lielu gleznu (poļu gleznotāja Mateikas darbu) un it kā saplūst vienā veselā ar baznī-cas arhitektoniku, ar tās pilastriem, dzegām un velvēm. Liekas, ka šā varianta altāris nav vis atsevišķa, patstāvīga celtnē, bet vienīgi niša, kas noslēdz baznīcas telpu un koncentrē sevī tās di-namiku.

Otrā katoļu baznīcas iekārtas varianta ģeneze meklējama Dienvidvācijā un Austrijā. Tā mērķis cik iespējams spēcīgāk ie-darboties uz dievlūdēja jūtām, modināt viņa dvēselē mistisku bi-jību, satraukt viņa fantaziju ar noslēpumainiem irracionāliem op-



202. att. Altāris Krāslavas baznīcā.

tiskiem efektiem. Šā tipa baznīcas iekārta reti aprobežojas ar vienu altāri, bet plaši izmanto dekoratīvo elementu pavairojuma paņēmieni. Galvenais altāris atbalsojas vairākos blakus altāros, sienu altāri it kā sasaucas ar brīvi stāvošiem altāriem-baldachīniem (tā sauc. «Žēlastības altāriem»); skulptūra, glezniecība, ornāments saplūst daudzskanīgajā teiksmainu parādību kori, tās ietver svētceļotāju no visām pusēm. Daudzie lidojošie tēli un gaismas stari, kas noslēpumaini krustojas, pilnīgi demateriālizē šos dekoratīvos an-



203. att. Pasiene baznīca. Skats uz galveno altāri.



204. att. Pasiene baznīca. Sānu altāris.

sambļus un rada iespaidu, it kā pats gaiss piedalītos šai dinamiskajā Dieva cildināšanā. Šo daudzskanīgo un illūzoro baznīcas ansambļu izcilākie meistari bija Bavārijas mākslinieki (piemēram, brāļi Azami Minchenē), bet ar jezuītu starpniecību bavāriskais iekārtas stils izplatījās Polijā, Lietuvā un Dienvidkrievijā.

Visoriģinālākais šā tipa ansamblis Latvijā, kas radies piedaloties vairākiem gan ārzemes, gan šejienes māksliniekiem, grezno Pasiene baznīcu. Šis ansamblis tik sarežģīts un savdabīgs, ka pelnī, lai to apskatītu sīkāki. Galvenais Pasiene baznīcas altāris pieder pie tā tipa, ko mēs jau novērojām dienvidu un rietumu Kurzemes baznīcās vēlā baroka laikmetā (Subate, Durbe): kolon-

nām un statujām ietvertā ēdikula, attika ar glōriju, eņģeļiem un urnām (203. att.). Atšķirība tikai tā, ka Pasiēnas baznīcā visai altāra kompozīcijai daudz gleznaināks un mistiskāks raksturs, ko tai piešķir vieglās eņģeļu pozes, kas gandrīz lido pa gaisu, caurspīdīgā, no raibiem stikliem darinātā roze, ko ietver mākoņi. Salīdzinot ar Kurzemes altāra tradīcijām jauns elements ir neliela grāciōza celtne nišas vai baldachīna veidā, kas stāv uz galda (mensa) altāra centra priekšā. Tas ir tā saucamais «sakramentu altāris» jeb «ciborija altāris», viens no izsmalcinātākiem katoļu rokoko izgudrojumiem. Bet galvenā altāra īpatnējais dubultojums, tāpat apkārtne, kas ietver altāri, ievērojami komplicē iespaidu, ko apmeklētājs saņem no baznīcas intēriur'a. Lietā tā, ka priekšā altāri atdala no galvenā joma kaut kas vidējs starp gotisko «letneru» (caurspīdīgajām restēm) un barokālo portālu — vārtiem, kuŗa izliektās līnijas, turpinoties velvēs, ietver altāri. Ar to vēl nepietiek, letnera priekšā stāv vēl viena mensa un vēl viens ciborija altāris, ko varētu uzskatīt it kā par visas baznīcas telpas galveno garīgo un kompozicionālo centru. Šo divkārsoto altāru brīnišķīgo, irracionālo efektu vēl pasvīturo mērogu rotaļa: priekšējais ciborijs daudz lielāks par pakalējo (pie galvenā altāra), turpretī Madonnas statuļa, kas stāv virs pirmā ciborija, daudz mazāka par statuju, kas grezno galveno altāri — šā mērogu pretstata dēļ formu attieksmes un apveidi pastāvīgi mainās ar katru jaunu skatītāja viedokli, ar katru viņa pārvietošanos baznīcas telpā. Galvenais altāris liekas gan atrodamijs tālāk no skatītāja, nekā tas ir patiesībā, gan otrādi — šķiet, ka tas pavisam tuvu, ka tas pienācis pavisam klāt. Beidzot izliektās zemās margas atdala altāra telpu no pārējās baznīcas. Bet tā ir tikai šķietama robeža, jo ar daudzām dzegu joslām, blakus altāriem un kanceli tie atkal saplūst nepārtrauktā telpas un virsmas dinamikā. Vispārīgās kompozīcijas ziņā blakus altāri pilnīgi radniecīgi centrālaltārim (204. att.). Bet tie ir plakanāki un līdz ar to kompli-



205. att. Pasiēnas baznīca. Kancele.



206. att. Pasiēnas baznīca. Kanceles sīkdaļa.

cētāki un gleznaināki virsmas dinamikā — ar daudzām aplauztām dzegām, dažādiem volūtu virzieniem un ornāmenta asimetriskiem savijumiem.

Ļoti iespējams, ka galvenā un blakus altāru rotājumi darināti pēc ārzemju (visdrīzāk Austrijas un Polijas) meistaru metiem<sup>1</sup>). Visas celtnieciskās sīkdaļas atšķiras ar precīzu un bagātīgu profilējumu. Statujām piemīt sentimentālas ekspresijas nokrāsa (roka pie sirds, vaimanas, saburzīts lakats) un aristokratisks smalkums (mežģines, pudrētas parūkas), kas norāda uz ciešām saitēm ar Rietumeiropas rokoko<sup>2</sup>). Bet līdz ar to nav šaubu, ka baznīcas celšanā un izdaiļošanā piedalījās šejienes amatnieki. Piemēram, ieskatīsimies uzmanīgāk kancelē (205. att.). Pēc savas vispārējās kompozīcijas tas ir tipisks Rietumeiropas rokoko iemiesojums: šaura un ļoti augsta vairākstāvu celtnē, bez kāpnēm, kas turklāt

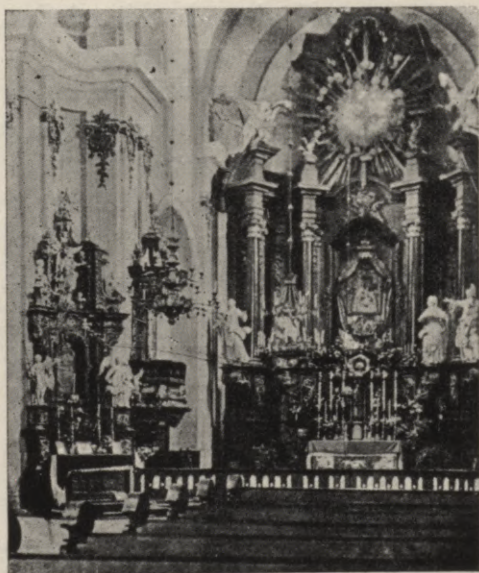
<sup>1</sup>) Stila ziņā sevišķi radniecīgi Ļvovas skolas kokgriezēju darbi (Fesingers, Polejovskis u. c.) N. Michailow. Oesterreichische Malerei d. 18. Jahrh. 1935. A. Bochnak, Ze studjów nad rzeźbą lwowska w epoce rokoka. Krakow, 1931.

<sup>2</sup>) Salīdz. piemēram, katoļu dievnamu altārus un kanceles Ļvovas apkārtnē (Navarjā, Bučačā, Pžemišļā, Duklā u. c.) (208. att.).

novietota staba padziļinājumā. Pilastrī un ornāmentāls ierāmējums savieno kanceles jumtiņu ar tās podiju; kā kanceles podijā, tā jumtiņā poligons maigi pārveidots apaļīgās formās; lambrekeni, kas nokarājas no jumtiņa, vieglās volūtas ar eņģeļiem un eņģelis ar tauri, kas noslēdz kompozīciju — visi šie motīvi burtiski patapināti no Austrijas - Polijas rokoko reper-tuāra. No turienes cēlies arī četrū, uz kanceles izliektās dzegas nosēdušos evaņģelistu motīvs (206. att.) (salīdz., piem., evaņģelistu staturas Navarjas baznīcas kancelē) (207. att.). Bet viņu īpatnējos īsajos ķermeņos ar lielajām galvām, viņu bezūsainajās, bet bārdainajās sejās ar izliektu pieri un smagajiem plakstiem ir kautkas, kas runā pretim vēsturiskā stila paņēmienu, kas liecina par nepārprotamu rustikālīzācijas procesu — te ir tā bērnišķīgā naivitāte, tā



207. att. Evaņģelists Marks, kanceles sīkdaļa Navarjas baznīcā (Polijā).



208. att. Galvenais altāris Bučačas baznīcā (Polijā).

teiksmainā noskaņa, kas vienmēr piemīt tautas kokgriezūmam. Vēl lielākā mērā, vēl spēcīgāk dveš šāda teiksmaina noskaņa, šāds tautisks, zemnieku gars no pusplastiskas, pusgleznieciskas grupas, kas novietota zem altāra (209. att.). Grupa attēlo «Kristīšanu» airavas veidā ar strautu, kas tek pa klintīm, ar ozolveidīgām palmām un druknām, mazliet neveiklām, bet visai izteiksmīgām figūrām. Tā, bez šaubām, barokāla ideja; bet šī ideja ir iemiesota latviski-liriskā ainavas uztverē, to pārveidojis tautiskais teiksmainais stils.

Lokālās zemnieku koncepcijas ietekme izpaužas nevien atsevišķos baznīcas intérieur'a elementos, bet arī visā ansamblī. Vienalga, ar kādiem katoliskā baroka intérieur'iem Polijā, Austrijā un Bavārijā mēs salīdzināsim Pasiēnas baznīcas iekšieni, mēs vienmēr izjūtīsim šo īpatnējo lokālo savdabīgumu. Vai nu tamdēļ, ka Pasiēnas baznīcas intérieur's šaurāks un tumšāks, ka tam nav nedz tā mistiska, netveņama viegluma, kas raksturīgs, piemēram, Azamu intérieur'iem, nedz tās jutekliskās ekstazes, kas bieži piemīt poļu

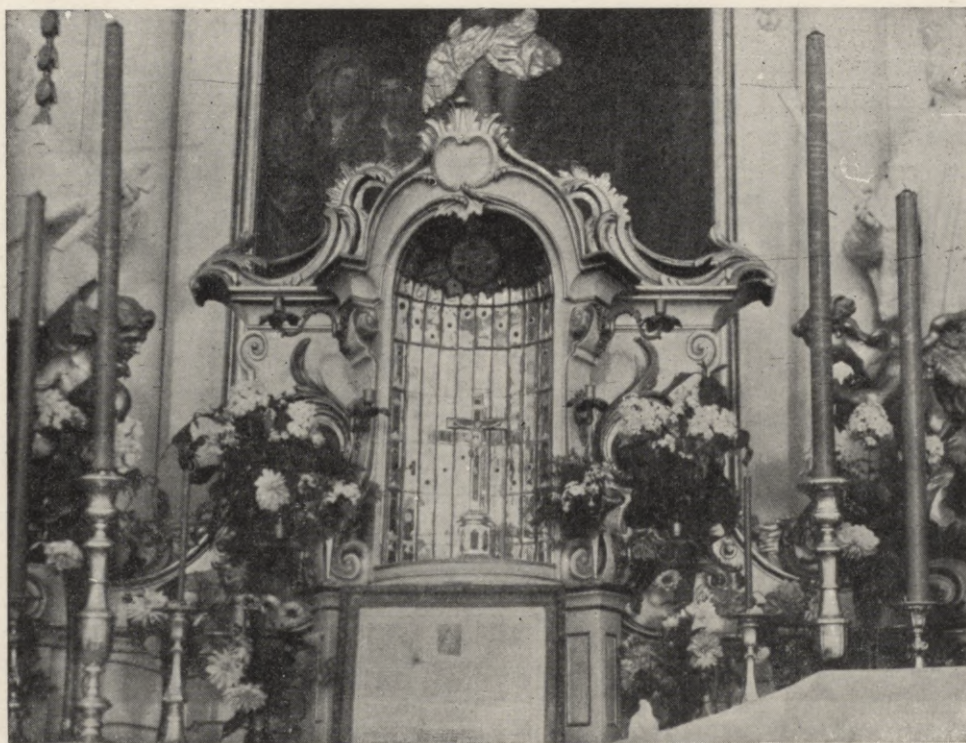
katoliskiem dekoratīviem ansambļiem; vai tamdēļ, ka iekārtas elementi pilnīgi nesaplūst savā starpā, ka tie uzglabā savu patstāvību, savrūpību; vai arī beidzot tamdēļ, ka Pasiēnas baznīcas intérieur'am piemīt nopietnība, lietišķība, ko nepazīst rietumu rokoko un ko pēkšņi pārtrauc dekoratīvo sīkdaļu naīva, archaiska teiksmainība.



209. att. Pasiēnas baznīca. Cilnis zem kanceles.

Baznīcas iekārtas dienvidkatoliskais stils, kas tik spilgti izpaužas Pasiēnas baznīcā, neaprobežojas ar Latgali vien, bet iespiežas arī citos Latvijas apgabalos. Sevišķi oriģinālu katoliskā un luteriskā, Latgales un Kurzemes baroka paraugu demonstrē Jelgavas romiešu katoļu baznīca (210. att.). Pie Latgales katoliskā stila attiecinama altāra vispārīgā uzbūve ar centrālo ēdikulu un gleznu; ar tiem pašiem pirmavotiem saistāma caurā attika ar volūtām, glō-

rija no krāsainiem stikliem veidotās mozaīkas fonā, statuju katoliskie tērpi. Turpretī Kurzemes baroka iedarbība izpaužas altāra platajos samēros ar ritmisku kolonnu atkārtojumu, polichromijā, cherubu galviņās, akanta ierāmējumā. Tomēr ievērojamākā šīs kompozīcijas daļa ir mazais ciborija altāris (jeb tabernākuls), kas līdz pusei aizsedz centrālo gleznu. Ar silueta smalko profilējumu, ar



210. att. Altāra tabernākuls rom.-kat. baznīcā Jelgavā.

eņģeļu statujām, šis ciborijs ir viens no izcilākiem rokoko stila darbiem Latvijā<sup>1</sup>).

Jau apskatot Pasienu baznīcas dekoratīvo ansambli, mēs sadūrāties ar lokālas, Latgalei īpatnējas stilistiskas koncepcijas elementiem. Šo lokālo, zemnieku mākslas tradīciju ietekme vēl spilgtāk izpaužas atsevišķu statuju traktējumā. Šeit sevišķi uzskatāmi novērojams monumentālās mākslas secīgais rustikālizācijas process. Izsekosim šim procesam, apskatot dažus raksturīgākos piemērus.

«Eņģeļa» statujā, kas kādreiz laikam piederējusi pie «Pasludināšanas» grupas (no mācītāja Rimoviča krājuma, Ilūkstes apr., Svētes pag., tagad Valsts vēstur. muzejā), vēl stipri izjūtama svešzemju ietekmju atbalss (211. att.). No kustību maiga ritma, no tērpa ar mežģinēm dveš aristokratiskais smalkums, kas raksturīgs austriešu un poļu barokam. Un tomēr statujā manāmi savdabīgas arhaikas elementi — stilizētas matu cirtas, iekasītas kroku līnijas un mežģīnes raksti, tad pilnīgs statujas profila trūkums (tās formas modelētas gandrīz bez ēnām, tās kustības raisās pilnīgi uz

<sup>1</sup>) Salīdz. ciboriju Virchurgas «Stift Haug» baznīcā (R. Hoffmann, Bayerische Altarbaukunst, München, 1922.).

plaknes) — viši šie paņēmieni skaidri runā par lokālu, tautisku kokgriezuma tehniku.

«Lūdzēja eņģeļa» statujai (arī Valsts vēstur. mūzejā) jau daudz mazāk kopēja ar vēsturiskiem pirmavotiem (212. att.). Šīs statujas autoram acu priekšā bez šaubām bija kādi svešzemju paraugi: par to liecina, piemēram, vēja motīvs, kas uzpūš eņģeļa chitonu. Bet



211. att. Eņģelis no «Pasludināšanas» grupas (Latgale).

līdz ar to statuja tik stingri frontāla, eņģelim tik īsta latgaliešu seja un lielas zemnieku rokas, ka šeit vairs nenākas runāt nedz par Austrijas, nedz par Polijas, bet vienīgi par Latgales baroku. Un tomēr «Lūdzēja eņģeļa» statuja vēl uzglabā zināmu laikmetīgu pieskaņu.

Nākošajā rustikālīzācijas posmā šī pieskaņa galīgi izzūd, statuja iegūst «ārpuslaika» raksturu, baroks visfantastiskākā veidā savijas ar gotiku un kautkādam vēl senākām, archaiskām tautas amatniecības tradīcijām. Kā spilgts šā posma paraugs minama ar savu ritmisku un emocijonālu spēku apbrīnojamā »Krustā sistā« statuja (Valsts vēstur. mūzejā) (213. att.). Ķermeņa samēros un askētiskajās formās vēl uzglabājušās gotikas atskaņas. Tomēr ķermeņa anatomiskā struktūra izveidojusies tīri ornāmentālā rombu, trīsstūru un paralēlo līniju tīklā, bet tā virsma vēl uzglabājusi raiba izkrāsojuma pēdas tautiskas polichromijas garā. Šai neapstrīdami tautiskajā mākslas darbā tēlotājas» un «rotātājas» tendences it kā pilnīgi saplūdušas.

Beidzot attīstības pēdējā posmā mēs jau pilnīgi iegremdējamies primitīva sfairā, kur ornāmentālais ritms un simbolika galīgi dominē par tēlojumu. Kā piemērs var noderēt Bērzgales pagasta «Krustā sistais» (214. att.). Ķermeņa formas nogrieztas asām šķautnēm. Kristus liela galva un milzīgas smagas rokas. Kompozīciju veido diagonāļu saskaņa, un tā pamazām sašaurinās uz leju. Nevīlus nāk prātā jumta nojumes dzīvojamā rijā vai nokarājušās velves



212. att. Lūdzejs eņģelis (Latgale).



213. att. Krustā sistais (Latgale).

Apriķu baznīcā. Kā te, tā tur mums ir darišana ar latviešu nacionālo motīvu — konstrukciju no augšas lejup.

Blakus šiem stilistiskiem pamatiem, kas kopēji visiem latviešu



214. att. Kristus (Bērzgales pag.).

novadiem, Latgales skulptūru grupai piemīt vēl gluži specifiska mākslinieciska dialekta pazīmes, kas atšķir to kā no «kompaktā» stila statujām, tā arī no Kurzemes kokgriezuma tradīcijām. Latgales statujas liriskākas, maigākas nekā tās Kurzemes radnieces, to forma nav tik izteiksmīga, toties emocionālāka, to ritms daudz plūstošāks un bezķermeniskāks. Bez tam jāatzīmē, ka Latgalē baznīcas monumentālā kokgriezuma tradīcijas dzīvo daudz ilgāk, nekā kādā citā Latvijas novadā. Stipri vienkāršotā, vulgārizētā veidā tās uzglabājušās līdz pat mūsu dienām, kā to, piemēram, liecina daudzās mācītāja A. Rimoviča kokā grieztās statujas (Valsts vēstur. muzejā.).

### 3. Glezniecība.

Apskatot nobriedušā un vēlā baroka glezniecību, pētniekam rodas tās pašas grūtības kā ar iepriekšējā laikmeta mākslu. Tiesa, avotos minētie gleznotāju vārdi nonākuši līdz mums vēl lielākā skaitā<sup>1)</sup>. Bet gandrīz ne ar vienu no šiem vārdiem nevar saistīt pilnīgi noteiktus pieminekļus, kas uzglabājušies līdz mūsu dienām. Bet arī šie pieminekļi gandrīz tikpat fragmentāri, sabojāti un nejauši un varbūt vēl grūtāk padodas precīzam datējumam kā manierisma un agrā baroka glezniecības darbi Latvijā<sup>2)</sup>. Tādēļ pat tik nedrošie rezultāti vēsturiskā vielas klasifikācijā, kādus iespējams iegūt tēlniecības laukā, glezniecībā pagaidām pilnīgi nerasniedzami. Latvijas baroka glezniecībā mēs pagaidām nevaram konstatēt nedz vispārīgas stilistiskas evolūcijas, nedz skaidru sakaru ar vienu

1) V. Penģerots. 17. un 18. g. s. glezniecība Baltijas valstīs (Mākslas vēsture, prof. V. Purviša red.).

2) Piemēram, pusmītiska ir gleznotāja Korda Meijera darbība; saskaņā ar literārām liecībām viņš darinājis lielos dekoratīvos ciklus Jēkaba, Pēterļa un Doma baznīcā Rīgā (bet tikai no pēdējā uzglabājušies daži niecīgi fragmenti).

vai otru virzienu Rietumeiropas mākslā<sup>1)</sup>). Vienīgais pētniekam iespējamais ceļš — sagrupēt Latvijā vēl palikušos glezniecības pieminekļus to rustikālizācijas secīgajā kārtībā, lai tādējādi mēģinātu izcelt lokālā gleznieciskā stila specifiskās īpatnības.

Stilistiskās analīzes labad līdz mums nonākušais materiāls klasificējams divās grupās. Pirmajā grupā novietojami altāra un stāģglezniecības darbi, vispār gleznas, kas nesaistās organiski ar sienas vai kāda priekšmeta rotāšanu, kas brīvas no utilitārām funkcijām. Šīs grupas darbus pa lielākai daļai gleznojuši vai nu ārzemju meistari, vai šejienes mākslinieki, kas mācījušies Rietumeiropas darbnīcās. Šais glezniecības pieminekļos tieši atspoguļojas viens vai otrs vēsturiskā stila virziens. Otrā grupā ierindojami galvenā kārtā tie glezniecības darbi, kas kalpo noteiktiem dekoratīviem mērķiem, kas uzskatāmi par iekārtas organisku sastāvdaļu — piemēram, baznīcu luktu vai solu izgleznojumi. Šīs grupas pieminekļi bieži ievērojami atšķiras no pirmās grupas pieminekļiem: nevien ar saviem dekoratīvajiem paņēmieniem, nevien tādēļ, ka tiem parasti piemīt pamācīgi simbolisks raksturs, bet arī tādēļ, ka vēsturiskā stila atskaņas tur pa lielākai daļai tautas mākslas tradīciju pārveidotas.

Pirmās grupas darbi bieži ir tik nejauši izcēlušies, ka tos nevar izmantot par pilnvērtīgiem dokumentiem šejienes baroka raksturojumam. Šeit attiecināma, piemēram, ievērojamā altārglezna Jelgavas Trīsvienības baznīcas ģērbkambarī, kas attēlo «Svēto vakarēdienu» un ko piedēvē Parīzes akadēmijas direktoram Šarlam Lebrēnam. Tā bija nejauši iegūta Pēterpilī, un nekādā gadījumā to nevar uzskatīt kā liecību par franču klasicisma ietekmi Kurzemes baroka glezniecībā. Tomēr dažus norādījumus par Latvijas baroka glezniecības īpatnībām var smelties arī no šīs gleznojumu grupas. Vispirms tie liecina, ka augstā baroka gleznieciskās idejas izplatījās Latvijā ļoti gausi un pie tam ar lielu nosebojumu. Pa daļai tas izskaidrojams ar to, ka glezniecība (it sevišķi baznīcas glezniecība) nonāca līdz Latvijai nevis no galveniem baroka pirmavotiem, no Itālijas un Flandrijas, bet vai nu ar Polijas, vai ar Vācijas starpniecību. Pie tam, ja XVII gadsimteņa pirmajā pusē šejienes mākslinieki iepazinās ar Rietumeiropas glezniecības strāvām galvenā kārtā ar Ziemeļvācijas starpniecību, tad vēlāk pārsvaru it kā

<sup>1)</sup> Šai ziņā daži minējumi būtu iespējami divos virzienos. Pirmkārt, saskaņā ar literāro avotu aprakstiem (piemēr. Joh. Bernoulli. *Reisen durch... Curland... in den Jahren 1777—78.* u. t. l.) šejienes muižās glabājušās daudzas izcīlu Rietumeiropas meistarū gleznas. Pēc šo krājumu aprakstiem un katalogiem var rast zināmu priekšstatu par šejienes muižnieku gaumi un sakariem mākslas laukā. Otrkārt, zināmi secinājumi iespējami arī uz pazīstamu Rietumeiropas glezniecības darbu kopiju un pārstrādājumu pamata, — piemēr., Alūksnes, Skaistkalnes, Vestienes, Trīsvienība b. Kuldīgā u. t. t.

ņem dienvidvācu skolas ietekmes. Skaidru liecību par šo ietekmi dod glezna, kas attēlo «Zālamāna sastapšanos ar Sabas ķēniņiem» un glabājas tagad J. Jakša firmas kantoņa telpās. Stila pazīmes liek domāt, ka glezna darināta XVII un XVIII gadsimteņu mijā. Antīkie kareivji blakus dāmām krāšņos tā laika tērpos, masīvas arhitektūras kulises un priekškari, vārdu sakot — viss šis mazliet pasmagais pseudoklasiskais baroks nepārprotami norāda uz Šönfelda skolu Augsburgā. Stila ziņā Jakša gleznai sevišķi tuva radniecība ar diviem šīs skolas pārstāvjiem, ar Joh. Heisu un Mārtiņu Altomonti, pie kam pēdējā darbība norisinājās galvenā kārtā Austrumeiropā, Austrijā un Polijā.

Dienvidu baroka atspulgu Latvijā var sastapt arī baznīcas glezniecības pieminekļos. Šeit mināmas, piemēram, divas mazas gleznas, kas darinātas uz vaŗa un atrodas Kuldīgas Katrīnas baznīcā. Viena no tām attēlo «Svēto Vakarēdienu», otra — «Kāzas Kānā», un tās gleznotas laikam ap 1672. gadu (baznīcas atjaunošanas laikā). V. Neimans domā, ka to autors ir kāds vācu gleznotājs Jēk. Graubics no Gīsenas, kas 1665. gadā apmeties uz dzīvi Kuldīgā un kļuvis par hercoga Frīdricha Kazimira galma gleznotāju. Sākot ar miniatūrapmēriem, ar materiālu un spilgtu, raibu krāsu tehniku un beidzot ar tipiēm un kompozīciju — viss liecina par dienvidvācu (Augsburgas) skolas tradīcijām agrā baroka laikmetā. Graubica (?) gleznās atrodam, kaut gan ar lielu nosebojumu, to īpatnējo Venēcijas ietekmju kombināciju ar Nīderlandes glezniecības paņēmiēniem, kas piemīt, piemēram, I. Rotenhammera un M. Kagera darbiem. Pēc stila pazīmēm ļoti radniecīga ir arī tā Subates glezna («Jēzus un nabaga atraitne»), ar kuŗas ierāmējumu mēs iepazīnāmiēs jau agrāk (159. att.). Arī te tā pati miniatūras tehnika, tas pats raibais kolorīts, tas pats italiešu tipu un kompozīcijas motīvu apvienojums ar nīderlandiešu žanra apkārtni un noskaņu. Pie tam Subates gleznas autora stils varbūt ir vēl vairāk nosebojies.

Mazliet citādu tās pašas stilistiskās grupas variantu demonstrē Nurmuižas baznīcas altāŗa glezniecība. Es pašlaik iedomājos nevis centrālo «Krustā Sisto», kas darināts vēlāk, bet trīs mazas altāŗa predellas (215. att.), kas bez šaubām attīecas uz XVII gadsimteņa beigām (līdz ar visu baznīcas iekārtu). Šo predellu (piemēram, centrālās predellas, kas attēlo «Svēto Vakarēdienu») pirmavoti apmēram tie paši kā iepriekšējām gleznām: no vienas puses — italiešu ietekme tipos, kompozīcijas un kustības dinamikā, no otras puses — nīderlandiešu glezniecības iedvesmotais apgaismojums un žanra apkārtne. Bet Nurmuižas baznīcas predellas nav tikai noseboju-



215. att. «Sv. vakarēdiens», Nurmuižas baznīcas altāra predella.

šies patapinājumi vien, te manām arī kaut ko citu. Asimetriskā kompozīcija ar tukšu un tumšu stūri, apustuļu novietojums divās «kollektīvās» grupās, materiāls (predellas gleznotas uz koka) — viss tas neapšaubāmi liecina par Rietumeiropas ietekmju rustikālīzāciju, par to krustojumu ar tautas amatniecības archaiku. Šai ziņā Nurmuižas baznīcas predellas atrodas it kā uz robežas starp divām pamatgrupām, pēc kurām mēs klasificējam baroka glezniecības pieminekļus Latvijā.

Uz līdzīgu pārejas posmu, tikai ar mazliet citādu stila nokrāsu, attiecināms «Kristus ciešanu» cikls, kas rotā Ēdoles baznīcas lukstas. Vispirms mums te ir darīšana ar daudz vēlāka laika pieminekli: lukstas, kas greznotas ar vēlā rokoko dekoratīviem motīviem, datējamas ar 1784. gadu, un acīm redzot, uz to pašu laiku attiecināmi arī šo lukstu izgleznojumi. Ciklā ir desmit gleznas, kas darinātas uz koka temperas tehnikā (un restaurētas eļļas krāsām). Ja mēs apskatīsim cikla gleznas no kompozīcijas, drapējuma un butaforijas viedokļa, tad nav šaubu, ka tās iedvesmojuši kādi XVI gadsimta paraugi (piemēram, «Kristus Ģetzemanes dārzā» gandrīz burtiski atkārtoto Korredžo kompozīciju). No otras puses, koloritā, kas dibinās uz tumšbrūna fona un gaišzilu drapējumu pretstata, it kā izpaužas vēlā baroka ietekme; beidzot zīmējumā, tipos un meistara naivajā sajūsmā par nakts apgaismojumu ļoti noteikti izjūtama tautiska primitīva dvesma. Šī īpatnējā pretruna vislabāk izskaidrojama šādā kārtā. Gleznas darinājis kāds šejienes lauku gleznotājs; tās darinātas pēc XVI gadsimta glezniecības paraugiem, bet par

pirmavotiem latviešu gleznotājam bijuši nevis paši oriģināli, bet to grafiskie pārstrādājumi. Līdzīga klasiskā stila kompozīciju popularizācija bija ļoti izplatīta nīderlandiešu grafikā XVI gadsimta beigās (piemēram, brāļu Vīriksu darbnīca). Acīm redzot, vienu no tādiem vulgārizējošiem grafiskiem cikliem arī izmantojis Ēdoles baznīcas luktu izgleznojuma autors. Ka šāds grafiskas kompozīcijas pārtulkojums glezniecībā tais laikos nebija nekāds retums, par to liecina, piemēram, glezna, kas attēlo Jāni Kristītāju (romiešu-katoļu baznīcā Kuldīgā), kas burtiski atkārtoto Kloda Melana vara grebumu.



216. att. D. E. Andre «Curonus». Mets allēgoriskai gleznai.

Visos līdz šim minētajos piemēros mēs sastopamies ar vācu un nīderlandiešu baroka ietekmēm. Toreizējā latviešu glezniecībā šīs ietekmes bez šaubām bija pārsvarā, pie kam tās nonāca Latvijā ar ļoti lielu nosebojumu. Daudz retāk Latvijā sastopamas tiešās italiešu baroka ietekmes pēdas. Atskaitot vienīgi speciālo laicīgās griestu glezniecības nozari, kas atradās galvenā kārtā iebraukušo italiešu dekoratoru rokās (Bironu pilis), šīs ietekmes paraugi aprobežojas gandrīz vienīgi ar Latgales baznīcu altārgleznām (piemēram, altārglezna Pasiēnas baznīcā).

Vēl vājāks ir līdz Latvijai nonākušais franču baroka vilnis. Ja Latvijas celtniecībā baroka klasicistiskais virziens laidis ļoti dziļas saknes, tad glezniecībā tas gandrīz nemaz nav nomanāms. Zināma, kaut arī diezgan attāla franču glezniecības skolas atspulga izjūtama šejienes gleznotāja Dītricha Ernesta Andre skicē, kas glabājas Kurzemes provinces mūzejā Jelgavā<sup>1)</sup>. Šis allēgoriskais mets («Mūza pie upužu altāra?»), kas gleznots ar drošu otu zaļganos toņos, mazliet atgādina franču akadēmiskās glezniecības paņēmienus t. s. «Régence» laikmetā (216. att.).

Tādi ir galvenie Rietumeiropas baroka pirmavoti, kas vairāk

<sup>1)</sup> Andre, kas parakstīja savus darbus «Ernst Andreae Curonus», rentnieka dēls, un varbūt pat latvietis, bija dzimis Jelgavā 1680. gadā. Viņš studēja Karaļaučos pie holandiešu gleznotāja Justusa van Bentuma. Strādāja Braunšveigā, kalpodams hercogam Augustam Vilhelmam, vēlāk Parīzē. W. Neumann. Lexikon baltischer Künstler.



217. att. «Krustā sistais», glezna Annas baznīcā Jelgavā.

vai mazāk atspoguļojas Latvijas glezniecībā, par cik to ļauj spriest uzglabājušies pieminekļi. Pārveidojoties sava gaŗajā ceļā uz Baltiju, sajaucoties savā starpā un «rustikālizējoties» šejienes gleznotāju rokās, tie pamazām iegūst īpatnēju tautiskā, nacionāli latviskā dialekta raksturu.

Kā pāreja pie otras, mums sevišķi svarīgas pieminekļu grupas var noderēt divas nelielas gleznas uz vaŗa Jelgavas Annas baznīcā (tagad Valsts vēsturiskajā mūzejā) (217.—18. att.). Gleznu otrā pusē uzņemts apbedījumu plāns baznīcas pagrabā ar mirušo vārdiem. Gleznas dāvājis 1706. gadā baznīcas priekšnieks J. Krist. Raudans ar sievu. Vienā gleznā attēloti dāvinātāji pie Krustā Sistā kājām ainavas fonā, otrā — «Ev. Jāņa sapnis». Ievērojot to, ka Annas baznīca piederēja latviešu draudzei un ka pasūtīnātājs droši vien bijis latvietis, pilnīgi dabiski iedomāties, ka arī gleznas autors bijis šejienes latviešu gleznotājs. Šā gleznotāja paņēmiens ir nenoliedzamas Rietumeiropas skolas pēdas — sevišķi ainavā, kuŗas tonālās gradācijas un zilganā migla skaidri liecina par nīderlandiešu ietekmi. Tomēr līdz ar to duŗas acīs, ka šīm Rietumeiropas ietekmēm ir ārkārtīgi nevienāds un pretrunīgs raksturs, kas piešķir gleznai «ārpuslaika» pieskaņu: līdzās flāmiskai ainavas un pa daļai



218. att. «Ev. Jāņa sapnis», glezna Annas baznīcā Jelgavā.

ģīmetņu koncepcijai, apustuļa figūra ar varenu sarkana drapējuma vērienu, šķiet, drīzāk italiešu vai franču baroka paraugu iedvesmota. Turpretī krucifiksā un it sevišķi mostošos miroņu motīvos izjūtam kādus daudz vecākus pirmavotus, kas meklējami varbūt pat renesanses laikmetā (Siñorelli?). Jau šis «ārpuslaika» raksturs, šī vēsturisko pirmavotu nesamērība skaidri apliecina Jelgavas gleznu «rustikālo» stilu. Bet šais gleznās ir vēl specifiskākas tautiska stila pazīmes — piemēram, krass lēciens bezgalīgajās tālēs ar sīkām figūriņām, galveno figūru tieksme pēc priekšplāna, kustību risinājums profilā. Šai pēdējai tendencei, tāpat asimetriskai centrifugālai kompozīcijai, bez šaubām ir ne tikai vispār tautiskas, bet arī specifiski latviskas saknes, jo tās atdzimst jaunākajā latviešu glezniecībā kopā ar savdabīgu zili-rožaini-violetu kolorītu (salīdz., piemēram, T. Ūdera un J. Rozentāla kompozīcijas).

«Ārpuslaika» stilistiskais raksturs vēl krasāk izpaužas altārgleznā, kas kādreiz piederēja Rendas baznīcai un kur attēlota «Pastartiesā» (219. att.). Vecai koka baznīcai Rendā pamatus lika vēl uz Kurzemes hercoga 1567. gada rīkojuma, un tā galu galā pilnīgi sagrūvusi. 1784. gadā hercogs Pēteris uzcēla jaunu akmens baznīcu, kurp nonāca vecās baznīcas stikla gleznas un divas altārglez-



219. att. «Pastara tiesa», altārglezna no Rendas baznīcas.

nas. Bet jau 1804. gadā mācītājs novietoja šīs gleznas kā nederīgas aiz altāra. Vēlāk «Pastartiesa» nokļuva Stendes baznīcā, bet no turienes Valsts vēsturiskajā mūzejā. Visdažādāku stilistisku elementu apvienojums šai gleznā padara tās precīzu datējumu pilnīgi neiespējamu. Var droši apgalvot vienīgi to, ka tā darināta ne agrāk par XVII gadsimteņa vidu un ne vēlāk par XVIII gadsimteņa vidu. Tās apmale kāpņveidīgā zelmaņa formā uzglabā vēl gotikas tradīcijas. Jēru motīvs ap centrālo virsengēļa Miķeļa tēlu atdzīvina vēl senākus pirmavotus — pirmkristīgo ikonografiju. Paradīzes un elles ainas dziļumā aizgūtas no nīderlandiešu renesanses repertuāra; Kristus uz pasaules lodes ir savdabīgi pārveidots Rubensa veidols no Pastartiesas kompozīcijām (piemēr., Mūnchenes Pinakotēkā). Un beidzot jau ārpus visiem vēsturiskiem prototipiem — engēļa tēls ar lāpstveidīgu zizli, nesaprotamā tērpā, ar dīvaini stilizētu, dinamisku, saplosītu apveidu. Bet visvairāk pārsteidz tas, ka, neraugoties uz tik dažādu un, šķiet, tik pretrunīgu stilistisku elementu apvienojumu, glezna tomēr neatstāj sadrumstalotu un jucekļainu iespaidu, gan otrādi, tā iekšēji dziļi saskaņota un nosvērta. Un šo harmonisko saskaņojumu bez šaubām iedvesis tautas dekoratīvais instinkts, kas apvieno reālismu ar simboliku un



220. att. «Sv. vakarēdiens», altārglezna no Bērzaunes baznicas.

pārvērš episku tēlojumu rotājumā uz plaknes. Tāpat jāatzīmē, ka Rendas baznīcas gleznas kolorīts pamatojas uz zaļganu un oranža toņu pretstata — latviešu zemnieka pūrlādēs tik iemīļotā krāsu sakopojuma.

Abos minētajos piemēros vēsturisko paraugu ietekmes, kaut arī stipri dažādas, tomēr līdz zināmai pakāpei identificējamas. Bet latviešu baznīcas glezniecības pieminēkļu starpā ir arī tādi, kur rustikālīzācijas process jau gājis tik tālu, ka vēsturiskie pirmavoti



221. att. Luktu izgleznojums Mežmuižas baznīcā.

pilnīgi izkusuši lokālā stilistiskā koncepcijā. Kā raksturīgs piemērs var noderēt Bērzaunes baznīcas «Svētais Vakarēdiens» (tagad Valsts vēsturiskajā muzejā) (220. att.). Bērzaunes baznīcu pamatīgi pārbūvēja 1694. gadā; šis gads dod vairāk vai mazāk ticamu terminum post quem altārgleznu datējumam. Protams arī šo, diemžēl, stipri sabojāto kompozīciju iedvesmojuši kādi Rietumeiropas paraugi, tomēr vēsturiskās tradīcijas atstājušas tikai ļoti nenoīkotas pēdas. Totiesu stilistisko pamatkodolu gleznai devusi šejienes meistara ārpuslaika, ekspresīvā fantāzija, kas izpaužas gan tipos (it sevišķi Pēterī, Jūdāsā un uztrauktajā apustulī priekšplānā), gan īpatnējā ačgārnajā perspektīvā, bet visvairāk gleznas apdarē (Pēterļa gaišais profils tumšā fonā, krūzes dibens un t. l.). Šais paņēmienos atrod izpaušmi kādi iedzimti, nacionāli-latviski stila elementi, ar kuriem mēs sadūrāties kā senajā tautas amatniecībā, tā arī daudz vēlāk, jaunākajā latviešu glezniecībā (J. Liepiņš, O. Skulme). Cik aktīvi Bērzaunes baznīcas altāra gleznieciskajā ansambli izpaužas tautas amatniecības tradīcijas, par to liecina arī Mozus un Ārona figūras plakanu siluētgriezumu veidā, kas ietver



222. att. Luktu izgleznojums Nurmuižas baznīcā.

centrālo altārgleznu — tautas amatniecībai tipiska ornamentāla silueta uzvara pār trīsmēru illūziju.

Pilnīgi dabiski, ka lokālās stilistiskās tradīcijas visspilgtāk un viskonsekventāk varēja izpausties tais glezniecības darbos, kuŗiem bija jāpilda dekoratīvās funkcijas. Tādēļ mūsu otrā grupā visplašāko vietu ieņem baznīcas iekārtas priekšmetu izgleznojumi. Protams, arī šai glezniecības nozarē var izsekot pakāpeniskam attālinājumam no vēsturiskā stila paraugiem. Tomēr īpatnējs cikliskas kompozīcijas veids un ar to saistītā simboliskā un dekoratīvā stilizācija piemīt visam šim baznīcas glezniecības veidam Latvijā, vienmēr piešķiŗ tam pavisam specifisku, «rustikālu» pieskaņu; vēl jo vairāk tādēļ, ka šo dekoratīvo ciklu autori bija galvenā kārtā šejienes meistari.

Starp šiem dekoratīvajiem cikliem, kas rotā luktas, biktskrēslus, kungu ložas un t. l., ir izcili glezniecības meistardarbi. Piemēram minēšu ciklu no deviņpadsmit gleznām, kas rotā luktas Mežmuižas baznīcā (221. att.). Stila ziņā šie gleznojumi stipri atšķiŗas no pārejās baznīcas iekārtas (altāra un kanceles), kas, kā mēs redzējām, darināta mazliet pasmaga baroka formās. Turpretī balto luktu kompozīcija, kas brīva no visiem vertikāliem iedalījumiem, ar reti novietotām nelielām gleznām izceļas ar vījīgu un vieglu saceri. Ar tādu pašu vieglumu brīnišķīgā zeltainā tonī darināti arī luktu izgleznojumi («Elija ar kraukli», «Jāzeps sapnis», «Tobijs un eņģelis»). Meistars brīvi kombinē figūras ar ainavas fonu, dodot priekš-

roku asimetriskai kompozīcijai, dinamiski vilktiem siluetiem, tāpat gaišu un tumšu plankumu pretstatam.

Citāds raksturs luktu izgleznojumiem Nurmuižas baznīcā (astonašas gleznas vēl tagad rotā luktas, sešas gleznas pakārtas atsevišķi pie baznīcas sienām) (222. att.). Gleznās tēlotas bībeles personas (Ābrams, Jāzeps, Jūdite, Estere u. c.) savādos tērpos, kur jaucas fantastika ar tā laika krāšņās aristokrātiskās modes elementiem; bet pēc tipa un proporcijām tās pilnīgi rustikālas. Gleznas ieturētas pasmagos dzeltenbrūnos toņos, tikpat sulīgi masīvs arī gleznu ornamentālais ierāmējums, kas ar naivu krāšņumu apsedz nevien luktu dzegas, bet arī visas brīvās atstarpas starp gleznām. Tomēr jāpāsvītro, ka tieši šis krāšņi ziedošais, visā luktu kompozīcijā apbrīnojami konsekventi ieturētais ritms arī piešķir izgleznojumam īpatnēju pievilcību.

Daudz vairāk atkāpjas no vēsturiskiem pirmavotiem un tuvojas tautiskai sacerei ārkārtīgi interesantais dekoratīvais gleznu cikls,

kas grezno solu durvis Zlēku baznīcā. Izgleznojums interesants vispirms no tīri tematiskā viedokļa, jo tas ir savā veidā pilnīgi savrups mēģinājums dot tīri ainavisku ilustrāciju bībeles pirmajai grāmatai, pussimbolisks, pusreālistisks «Pirmo radišanas dienu» iemiesojums (223. att.). Ka šā gleznojuma autors nav bijis amata meistars, kas būtu beidzis nopietnu profesionālu skolu, par to liecina cikla glezna, kas illūstrē «Cilvēka radišanu»: zināms primitīvisms un naivitāte izpaužas kā kaila ķermeņa zīmējumā, tā arī dzīv-



223. att. «Ādams un Ieva» (no gleznu cikla Zlēku baznīcā).



224. att. Griestu izgleznojums Reichenavas baznīcā (Osterodes apr., Austrumprūsijā).

cina cikla glezna, kas illūstrē «Cilvēka radišanu»: zināms primitīvisms un naivitāte izpaužas kā kaila ķermeņa zīmējumā, tā arī dzīv-

nieku tēlojumā. Bet līdz ar to mūsu priekšā — iedzimts mākslinieks ar oriģinālu fantaziju, kas balstās uz kautkādām senām stilistiskām tradīcijām. Šo specifiski lokālo tautisku tradīciju raksturu Zlēku darbnīcas izgleznojumos sevišķi asi izjutīsim, ja salīdzinājumam apskatīsim kādu analogu dekoratīvu ciklu no Austrumprūsijas lauku baznīcām, piemēram, «Ādama un Ievas» gleznu, kas rotā Reichenavas baznīcas griestus (Osterodes apr.) — kas tāpat kā Zlēku baznīcas cikls attiecas uz XVIII gadsimteņa sākumu (224.



225. att. Solu izgleznojums Zlēku baznīcā.

gan primitīvi un elementāri, māksliniekam tomēr izdevies sasniegt spēcīgu ekspresiju, radīt pirmatnējo dabas stichiju iespaidu un panākt ļoti lielu dekoratīvu un ritmisku bagātību. Ja mēs atraisīsimies no vairāk grafiskajiem, nekā gleznieciskajiem Zlēku meistara paņēmieniem, tad mums būs skaidrs, ka viņa dekoratīvajos pannō iemiesota tā pati ainavas koncepcija, ko vēlāk atrodam jaunāko laiku latviešu peizāžistu darbos (Rozentāla, Pērles, Ubāna gleznās).

Kaldabruņas baznīcas dekoratīvās glezniecības pieminekļi ir vēl vairāk tautas gara apdvēsti, nekā Zlēku baznīcas izgleznojumi.

attēls). Abu gleznu līdzība nav noliedzama, bet šī, tā sakot, tematiskā un tipoloģiskā līdzība saistāma ar abu ciklu vienādo izcelšanos — tie abi lauku amatnieku darināti. Daudz svarīgāka šo gleznu stilistiskā atšķirība, kas izaug no lokālām nacionālām saknēm: atšķirība samēros, kaila ķermeņa izpratnē, kompozīcijā, noskaņā. Šai salīdzinājumā tūlīt dužas acīs, ka Kurzemes gleznotājs dod priekšroku asimetriskai kompozīcijai, ka viņa cikla noskaņa idilliskāka, un ka viņa gleznās ainava nenoliezami dominē pār figūrām.

Augstāku brīvību un izteiksmību Zlēku meistara stils sasniedz tieši tīrā ainavā, piemēram, «Ūdens nošķiršanā no zemes» un sevišķi «Zivju un putnu radīšanā» (225.—26. att.). Šo ainavu «rustikālais» raksturs izpaužas tādējādi, ka lai gan tēlotāji motīvi diez-

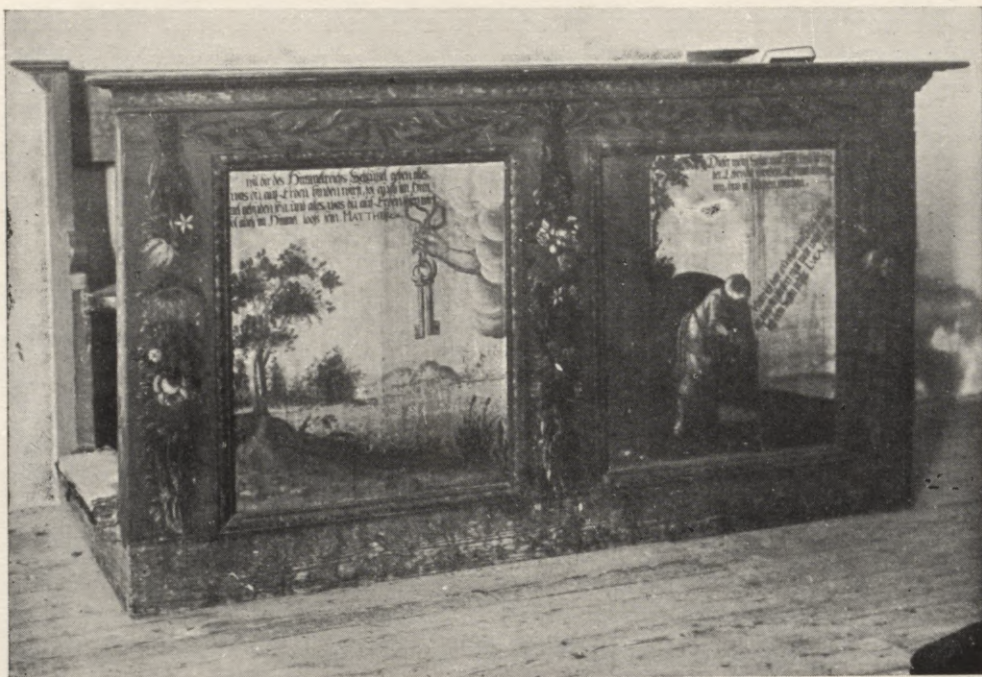
Izgleznojumiem rotāti divi gandrīz vienādas formas soli. Platākais sols rotāts trim gleznām (ticības, mīlestības un cerības simboliskie tēli ainavā); mazākais — divi gleznām «Debess atslēgas» un «Pazudušais dēls» (227. att.). Sevišķi interesantas abas pēdējās gleznas, kur atkal ainavai pieder galvenā nozīme. Mēs atkal redzam īpatnēju simbolikas un liriskas apvienojumu, asimetrisku kompozīciju, kuŗas ritmā aktīva loma pieder uzrakstu rindām, tieksmi pēc plaknes, pēc tumšiem silueteiem gaišā fonā. Ļoti raksturīgs arī pildīņu ierāmējums vītņēm, kas ir kaut kas vidējs starp barokālā ornāmenta motīvu un izgleznojumiem uz zemieku skapjiem un pūra lādēm.

Starp baznīcas iekārtas priekšmetiem sevišķā grupā izdalāmi ziedojumu vākšanas krēsli. XVIII gadsimtenī ļoti izplatīts bija paņēmiens rotāt to atzveltnes ar šejienes lauku gleznotāju iemīļoto motīvu — «Lācara attēlu». Šie attēli ārkārtīgi interesanti vispirms tādēļ, ka tās ir visvēlākās Rietumeiropas baroka atspulgas Latvijas baznīcu glezniecībā, bez tam tādēļ, ka tais ļoti skaidri var izsekot secīgai vēsturiskā stila rustikālīzācijai. Šīs virknes sākumā var novietot ziedojumu vākšanas krēslu no Trīsvienības baznīcas Jelgavā (229. att.). Šai Lācara attēlā nav grūti saskatīt vēsturiskā stila paliekas: Lācara tipā un pozē, ainavas traktējumā, apgaismojumā, gleznošanas tvarā.

Raksturīgi, ka uzraksts uz krēsla sacerēts tikai vācu valodā. Nākošam attīstības posmam pieder glezna no Vecgulbenes baznīcas (228. att.). Te vispirms uzmanību saista tas, ka uzraksts atkārtots divas reizes — vācu un latviešu valodā. Mainījies formāts, kas izstiepies platumā un ieguvis ornāmentālu noslēgumu — it kā gleznu pakāršanai: augšā — dzega, apakšā — izliekts, ornāmentāls siluets. Mainījusies arī pašas gleznas koncepcija, kas ritmā kļuvusi plakanāka, apdarē — neutrālāka, bezpersoniskāka. Galīgā vēsturisko pirmveidu izkušana tautas mākslas koncepcijā norisinās Alūksnes baznīcas gleznā, kas laikam attiecas jau uz XVIII gadsimteņa beigām (230. att.). Uzraksts vienīgi latviešu valodā, gleznas šaurais šķērsformāts, asimetriskā kompozī-



226. att. Solu izgleznojums Zlēku baznīcā.



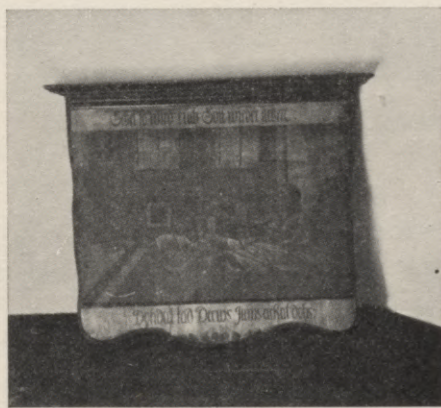
227. att. Lūgšanas sols Kaldabruņas baznīcā.

cija, simboliskais ainavas fons — viss liecina, ka mūsu priekšā īsts zemnieku amatniecības darbs.

Šis zemnieku glezniecības tradīcijas, pamazām zaudējot dzīvus sakarus ar sava laika vēsturiskā stila attīstību, turpina dzīvot vēl diezgan ilgu laiku. Par to liecina, piemēram, tādi darbi, kurus nenoliedzami darinājuši latviešu amatnieki, kā glezna Valsts mākslas mūzejā «Lūk še, kā šeit dzīvo», kas datēta ar 1813. gadu<sup>1</sup>). Bet no baroka, tāpat no senām tautas amatniecības tradīcijām šais no-sebojušos zemnieku mākslas darbos gandrīz nekas vairs nav palicis pāri. Tādējādi baroka laikmets Latvijā, vai kā to citādi varētu nosaukt — latentā, potenciālā latviešu stila laikmets — jāuzskata par galīgi noslēgušos XVIII gadsimtena beigās. Viena no šā laikmeta svarīgākajām, īpatnējākām pazīmēm, kā mēs redzējam, ir pastāvīgais organiskais kontakts starp vēsturisko stilu un tautas mākslu, to savstarpējā iedarbība, un viskrāšņāk tā uzplaukst Kurzemes baznīcas mākslā. XVIII un XIX gadsimtenu mijā gandrīz pilnīgi pār-trūkst sakari starp monumentālo mākslu un tautas amatniecību. Izpētīt šīs parādības cēloņus un apstākļus vairs nav mūsu uzdevums. Tomēr gribētos atzīmēt kādu gluži jaunu parādību, kas tieši

<sup>1</sup>) A. Dombrovskis. Latvju māksla, 5. att.

izriet no šā lūzuma. Vēsturiskās un tautas mākslas dzīvās savstarpējās iedarbības vietā stājas tās surrogāts — diletantu, profānu māksla. Diletantu māksla ir vispār vēlākā laika parādība, kas cieši saistās ar pilsoniskās kultūras īpatnībām<sup>1)</sup>. Un taisni Baltijas zemēs, kur pilsoniskā kultūra savā attīstībā bija stipri palikusi iepakā, diletantisms mākslā bija sevišķi stipri izplatīts XIX gadsimtena pirmajā pusē. Lai tikai atceramies tādu raksturīgu parādību kā J. Kr. Baumaņa glezniecību. Uz pirmā acu uzmetiena liekas, ka stila ziņā tautas un diletantu māksla ir stipri radniecīgas: kā vienai tā otrai zināmā mērā primitīva koncepcija, tās abas tiecas pēc ģeometriski ornāmentālās stilizācijas, pēc simbolikas un naīva reālisma apvienojuma. Bet daudz svarīgāka šo mākslas veidu iekšējā atšķirība. Tautas māksla vienmēr balstās uz tradīcijām — ieražām, vienmēr tiecas realizēt praktiskas funkcijas, tai vienmēr tipiski kolektīvs raksturs. Turpretī diletantu māksla pamatojas tieši uz personiskas patvaļas. Šai ziņā diletantiskā māksla no vienas puses nozīmē tautas mākslas principu sairumu, bet no otras — tā ir dabiska pāreja no bezpersoniskas, kolektīvas tautas mākslas koncepcijas pie personīgas un individuālas mākslas. Un taisni šī diletantisma pārejas robeža arī atdala baroka laikmeta latento latviešu stilu no jaunākās latviešu mākslas ar tās pilnīgi patstāvīgu un brīvu nacionālu nokrāsu.



228. att. «Lācars», glezna Vec-Gulbenes baznīcā.

Atskatoties atpakaļ uz noiето ceļu, mēs redzam ainu, liekas, tieši pretēju tiem uzskatiem, kas iesakņojušies par Latvijas vēsturisko mākslu. Nav nekāda pamata uzskatīt baroka laikmetā radītos Latvijas mākslas pieminekļus vienīgi kā koloniālu vācu mākslas atspulgu. Vācu ietekme bija tikai viens no Rietumeiropas stilu viļņiem, kas sasniedza Latvijā un kas bieži nāca no latviešiem etniski radniecīgajiem Austrumprūsijas lauku novadiem. Līdzās vācu ietekmēm diez vai svarīgāka loma šai laikmetā nepiederēja Nīder-

<sup>1)</sup> N. Michailow. Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei (Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1935, 5-6, 283. lp.).



229. att. «Lācars», glezna, kas rotā ziedojumu vākšanas krēslu Trīsvienības baznīcā Jelgavā.



230. att. «Lācars», glezna Alūksnes baznīcā.

landes, Dānijas, Polijas un Zviedrijas ietekmēm. Visas šīs ietekmes lielākā vai mazākā mērā pārveidojās lokālā stilistiskā koncepcijā, uzsūkdamas ne tik daudz pilsoņu un muižnieku, cik zemnieku kultūras garu. Turklāt mums kļūst pilnīgi skaidrs, ka Latvijas mākslas dzīve baroka laikmetā, it sevišķi uz laukiem, bija daudz bagātāka, nekā mums tagad izliekas. Tiesa gan, daudzi mākslas pieminekļi gājuši bojā, daudz kas iznīcināts pilnīgi vai daļai. Bet starp atlikušajām paliekām ir arī daudz darbu ar augstu mākslas vērtību. Atgādināšu uz labu laimi dažus no tiem. Tādi baznīcas ansambļi kā Lestenes, Zlēku un Apriķu baznīcās, tādas statujas kā Rucavas «Mozus», «Pasludināšanas eņģelis» (no A. Rimoviča krājuma) vai Piltenes «Cerība», tādas altārglezņas kā Rendas baznīcas «Pastartiesa», droši varētu ieņemt goda vietu jebkurā Rietumeiropas mūzejā. Bet šais pieminekļos ir vēl kautkas daudz svarīgāks Latvijas pagātnes izpratnei — nacionālā stilistiskā dialekta savdabīgums, kas padara tos par neatņemamu latvju tautas vēstures mantojumu un kas ļauj runāt nevien par baroku Latvijā, bet arī par latvisku baroku.

---

## Pieminekļu saraksts.

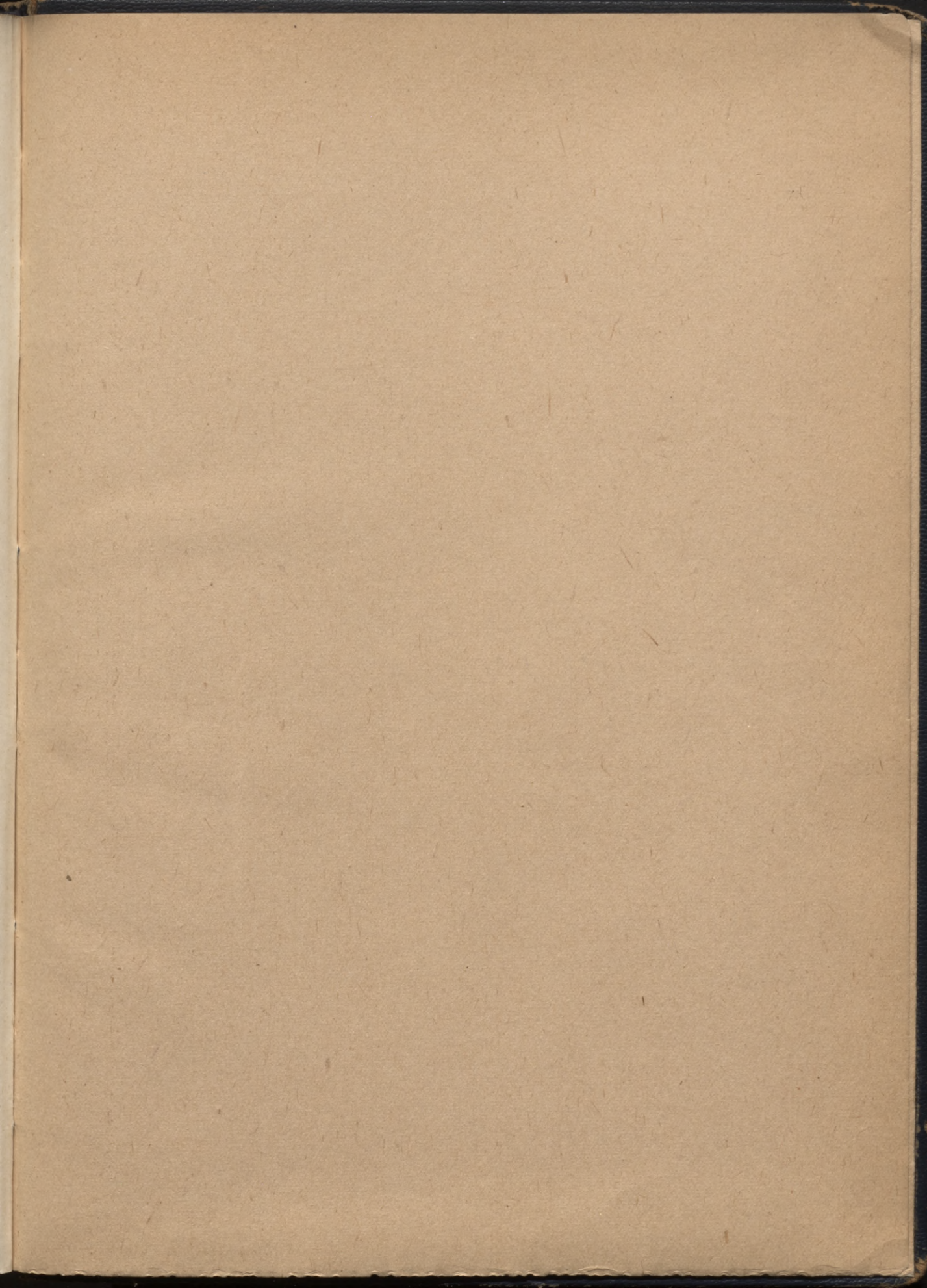
J.-Adulienas muiža. . . . .	146	Cēsu b. A. Všovovces	
Ādažu bazn. . . . .	130	kapa piemineklis . . . . .	57
Aglonas bazn. . . . .	141	Cīravas b. iekārta. . . . .	199, 201
Altfeldes b. altāris . . . . .	164	Dagdas b. . . . .	141
Alūksne. Vecā bazn. . . . .	121	Daugavpils b. . . . .	139
„ jaunā bazn. . . . .	131	Dīkļu b. iekārta . . . . .	220
„ b. altāris . . . . .	228	Dobeles b. F. Drachen-	
„ «Lācars» glezna	252	felsa epitaf. . . . .	63
Apekalna b., vec. altāris	222	„ „ A. D. Tizen-	
„ „ jaun. alt. . . . .	228	hauzenes kapakm. . . . .	59
Apriķu b. . . . .	111	Doles b. . . . .	121
„ „ iekārta . . . . .	201	Dundagas b. iekārta . . . . .	200
Auļas bazn. . . . .	141	„ „ statujas . . . . .	210
Baltinavas bazn. . . . .	143	Durbes b. iekārta . . . . .	193, 199, 230
Bauska. Sv. Gara bazn. . . . .	41	„ „ skulptūras . . . . .	206
„ — iekārta . . . . .	196	Dzirciema b. iekārta. . . . .	164, 177
„ — altāra skulpt. . . . .	208	Ēdoles b. . . . .	111
„ — G. Grothusa		„ „ iekārta . . . . .	80, 85
kapakmens. . . . .	58	„ „ luktu izglezn. . . . .	241
„ — J. Heninga		Gārsenes b. altāris . . . . .	190
epitafija. . . . .	103	Griezes b. P. Vinka kap-	
Bērzaunes b. velves . . . . .	29	akmens . . . . .	58
„ „ altārglezna. . . . .	247	V.-Gulbenes b. «Lācars»,	
„ „ kancele . . . . .	221	glezna . . . . .	251
Biķernieku b. altāris. . . . .	227	Jaunpils b. . . . .	42
Bikstu muiža . . . . .	146	„ „ altāris . . . . .	75
V.-Bornes b. . . . .	35, 114	Jelgava. Annas b. . . . .	30
„ „ altāris . . . . .	197	„ — gleznas . . . . .	243
Bukmuižas b. . . . .	143	„ Rom.-kat. b. alt. . . . .	234
Bunkas b. iekārta . . . . .	89	„ Trīsvienības b. . . . .	28
„ „ alt. triptīchs. . . . .	99	„ — alt. u. kanc. . . . .	73
„ „ Sv. vakarēd. . . . .	106	„ — ģērbkamb. . . . .	
Burtnieku b. . . . .	125	durvis . . . . .	79
„ „ altāris. . . . .	220	„ — iekārta . . . . .	71
„ „ kancele. . . . .	221	„ — «Lācars» gl. . . . .	251
Cēsu b., Nidecka kapa		„ — lūgšan. sols . . . . .	73
piemineklis. . . . .	54		

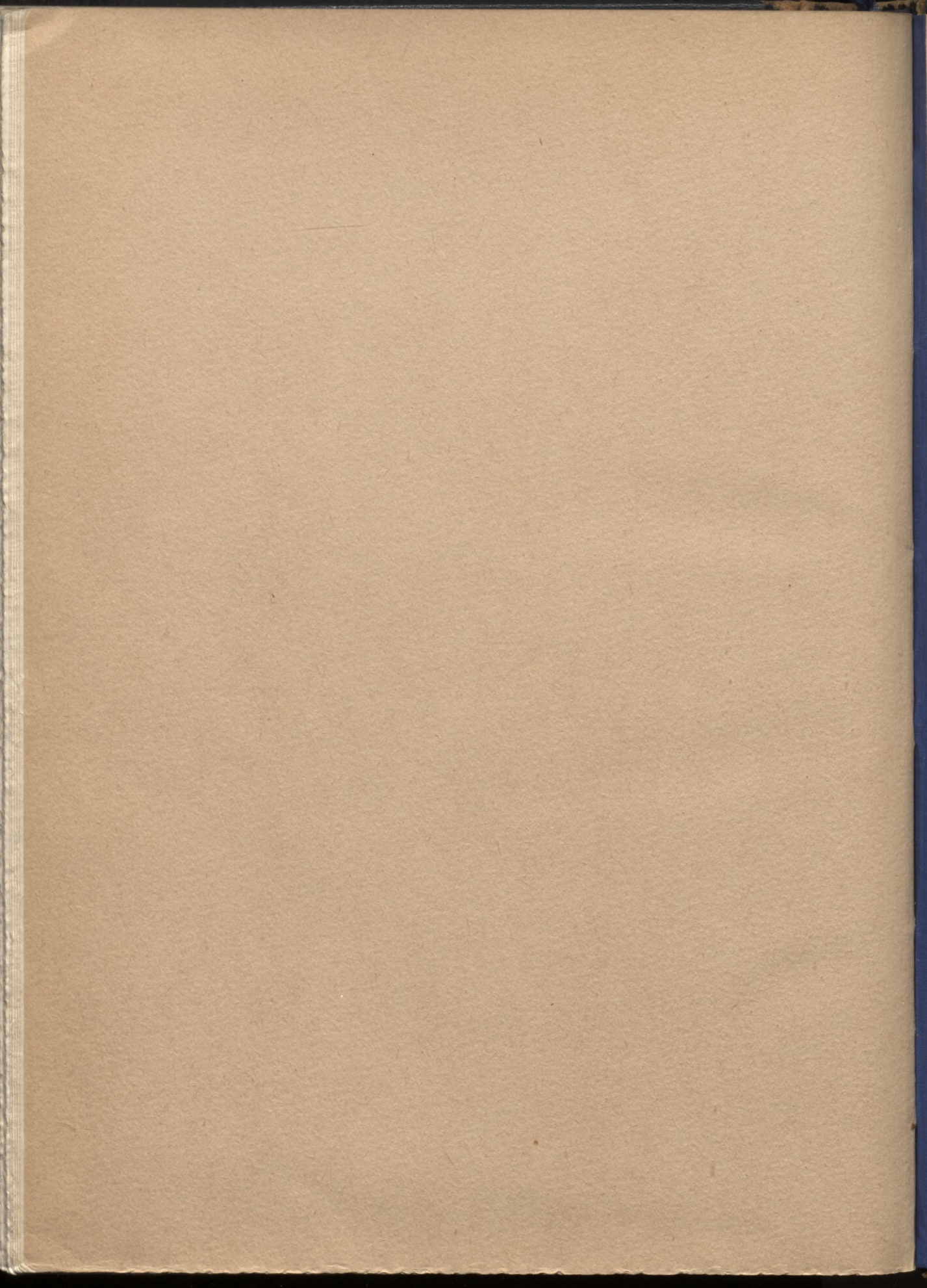
<b>Jelgava.</b> — «skolnieku»			
luktas . . .	72		
— «Sv. Vakar-			
ēdiens». . .	239		
Akad. Petrīna .	159		
Pils . . . . .	151		
— kapellas alt.	200		
<b>Kaldabruņas b. solu izgl.</b>	250		
<b>Kalnamižas b.</b> «Gol-			
gata». . . . .	93		
— „ A. Vi-			
ganda ģīmetne . . .	98		
<b>Kandavas b. iekārta</b> . . .	178		
<b>Kērklīņu b. iekārta</b> . . .	185		
<b>Kolkas b. altārglezna</b> . . .	100		
<b>Krāslavas b.</b> . . . . .	142		
— „ altāris . . .	229		
<b>Krūtes b.</b> . . . . .	38		
— „ kancele . . .	79		
<b>Kuldīga. Katrīnas b.</b> . . .	31		
— altārglezn. . .	240		
— iekārta . . .	90, 162, 166		
Rom. - kat. b.			
«Jānis Krist.»			
glezna . . . . .	242		
<b>Kurzemes bazn. celtn.</b>	28, 109, 131		
— „ iekārta . . .	71, 162		
— „ tēlniecība . .	63, 205		
— „ muižu celt.	145		
<b>Landzes b. iekārta</b> . . .	163, 171		
— „ skulptūras . .	206		
<b>Latgales b. celtniecība</b> . . .	137		
— „ iekārta . . .	229		
— „ tēlniecība . .	235		
<b>Ļaudonas b.</b> . . . . .	123		
<b>Lēdurgas b.</b> . . . . .	129		
<b>Lestenes b.</b> . . . . .	116		
— „ iekārta . . .	172		
<b>Lielvārdes b.</b> . . . . .	121, 124		
<b>Liepāja. Annas b. altāris</b>	163, 167, 206		
— kungu krēsls	166		
Trīsvienības b. .	116		
— iekārta . . .	197, 201		
<b>Liepupes b.</b> . . . . .	119, 122		
— „ cilņi virs ie-			
ejas durvīm . . .	222		
<b>Lugažu b.</b> . . . . .	128		
<b>Lustes muiža</b> . . . . .	161		
<b>Mālpils b.</b> . . . . .	121		
<b>Matīšu b.</b> . . . . .	126		
<b>Mazsalacas b. altāris</b> . . .	221		
<b>Mežmuižas b. altārgleznā</b>	106		
— „ iekārta . . .	218		
— „ luktu izgl.	248		
— „ skulptūras	209		
<b>Neretas b.</b> . . . . .	40		
— „ G. Eferna epitaf.	59		
<b>Nurmuižas b.</b> . . . . .	42		
— „ altārglezn.	240		
— „ G. Firksa			
kapakm. . . . .	58		
— „ iekārta . . .	182		
— „ luktu izgl.	249		
<b>Olaines b. altāris</b> . . . . .	227		
<b>Palsmanes b.</b> . . . . .	124		
<b>Pasienas b.</b> . . . . .	140		
— „ altārgleznā . .	242		
— „ iekārta . . .	230		
<b>Piltenes b.</b> . . . . .	110		
— „ skulptūras . .	206, 213		
<b>Pūres b. iekārta</b> . . . . .	204		
<b>Puzes muiža</b> . . . . .	148		
<b>Rankas muiža</b> . . . . .	149		
<b>Remtes b. iekārta</b> . . . . .	202		
<b>Rendas b. glezna</b> . . . . .	244		
<b>Rīga. Baznīcu celtniec.</b>	23, 132		
— „ tēln. . . . .	52, 215		
— „ Laicīga celtniecība	45, 135		
— „ Doma bazn. altāris	225		
— „ — Dreilinga epit.	224		
— „ — Grīnblata „	105		
— „ — Hintelmaņa „	103		
— „ — Jāņa ģildes „	63		
— „ — Rīgemaņa „	63		
— „ — Tīzenhauz. „	62		
— „ — epit. virs krust-			
— „ ejas portāla . . .	61		
— „ — kancele . . .	77		
— „ — N. Ekes kaps . .	54		
— „ — Virsbīsk. Vil-			
— „ helma tumba . . .	54		
— „ Jāņa baznīca . . .	23		
— „ — altāris . . . . .	226		
— „ — nišu statujas . .	52		

- Rīga, Jēkaba b. altāris . 216  
 „ Jēzus b. . . . . 126  
 „ Pēterā b. altāris . 223  
 „ — Dollmana epit. 66  
 „ — portāls . . . . 137, 223  
 „ — Ringenberga  
 epit. . . . . 63  
 „ — tornis . . . . 132  
 „ — Zilas gvardes  
 kaps . . . . . 228  
 „ Pēterā-Pavila b. . 135  
 „ Reformātu b. . . . 132, 134  
 „ Danenšterna nams 136  
 „ «Ekes cilnis» . . . 64  
 „ L. ģildes vecā fas. 50  
 „ — «ligavas istaba» 50  
 „ Melngalvju nams . 46  
 „ «Kamieļa» nolikt.  
 portāls . . . . . 49  
 „ «Ziloņa» n. port. 49  
 „ Reiterna nams. . 135  
 „ Smilšu vārti . . . 51  
 „ Ūlenbroka portāls 48  
 Rubenes b. . . . . 127  
 Rucavas b. skulptūras . 211  
 Rundāles pils . . . . 151  
 „ „ kapellas  
 altāris . 200  
 Sakas b. skulptūras . . 194, 206  
 Salgales b. iekārta . . 163, 175  
 Skaistkalnes b. . . . . 118  
 Spāres b. . . . . 119, 122  
 Stendes b. altāris . . 194  
 L.-Straupes b. sienu gl. 93  
 „ „ G. Rozena  
 kapa plāksne . . . . 57  
 Strazdes b. . . . . 41  
 Subates b. iekārta . . 190, 230  
 „ „ «Kristus un  
 nabaga atraitne» gl. . 193, 240  
 Suntažu b. . . . . 131  
 Svētes pils . . . . . 161  
 Tērvetes b. — sk. Kal-  
 namuižas bazn.  
 Ugāles b. iekārta . . 219  
 „ „ ērģeļu prosp. 163, 170  
 Umurgas b. skulptūras . 67, 207  
 Unguru muiža . . . . 148  
 Usmas b. . . . . 39, 115  
 „ „ iekārta . . . . 187, 209  
 Užavas b. iekārta . . 163, 170  
 Valdemārpils b. . . . 43  
 „ „ altār-  
 glezna . 102  
 „ „ iekārta . 86, 222  
 Valmieras b. . . . . 125, 129  
 Vānes b. S. Heninga  
 kapakmens . . . . . 58  
 Vārmas b. . . . . 115  
 „ „ iekārta . . . . 204  
 Vecpils b. . . . . 115  
 „ „ iekārta . . . . 204  
 Ventspils b. iekārta . . 164, 177  
 „ kokgriezēju  
 darbn. (N. Söfrenss). . 162, 206  
 Vērgales b. iekārta . .  
 Vidzemes b. celtniecība. 119  
 „ „ iekārta . 67, 215  
 „ „ muižu celtn. . 147, 149  
 Vircavas pils . . . . . 160  
 Virkus muiža . . . . . 147  
 Višķu b. . . . . 144  
 Zaļā muiža . . . . . 161  
 Zeltiņu b. . . . . 124  
 Zlēku b. . . . . 44  
 „ „ altārglezna . . 101  
 „ „ iekārta . . . . 80  
 „ „ solu izglezn. . 249









LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0306082132