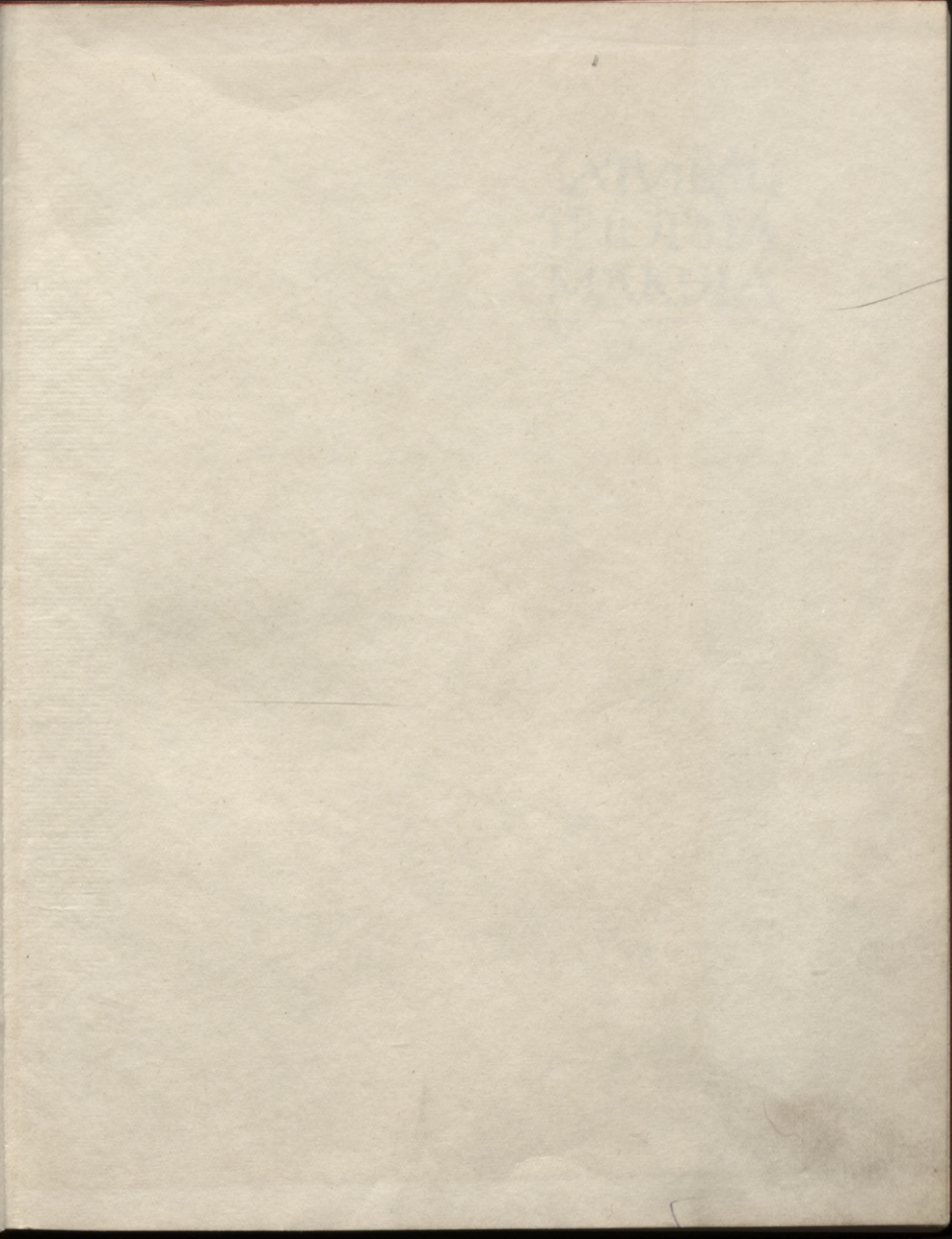
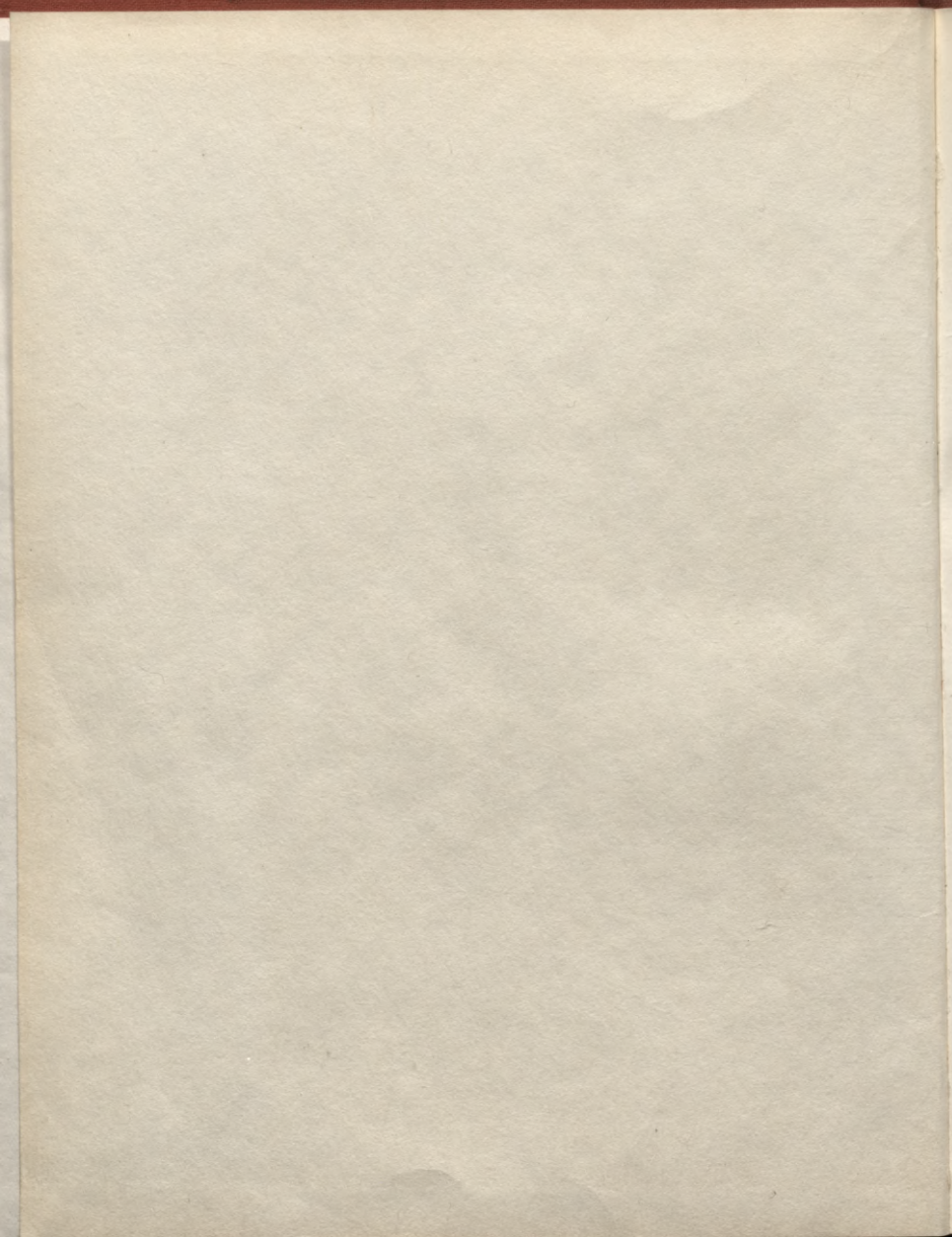


68-4
—
91

LĀVIEŠU
TĒLOTĀJA
MAKSĻA





LATVIEŠU
TĒLOTĀJA
MAKSĻA
V

IZDEVNIECĪBA
«LIESMA» RĪGĀ
1968

IZDEVNIECĪBA «LIESMA» RĪGĀ 1968

L 68-4
91

Dubc
7

LATVIEŠU TĒLOTĀJA MAKSĻA



B-1
L-3
71
212

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA

~~75~~ 30.094 : 6 lp
0304008412

SASTĀDITĀJI: R. LĀČE, M. IVANOVŠ

REDKOLĒĢIJA: R. BĒMS, K. BAUMANIS, I. ZARIŅŠ

MĀKSLINIEKS K. GOLDMANIS

IEVADAM

Pēc vairāku gadu pārtraukuma atkal ir radusies iespēja nodot lasītājiem rakstu krājumu «Latviešu tēlotāja māksla». Mainot savu formātu un ārējo ietērpu, šis izdevums tomēr saglabā secību ar iepriekšējiem krājumiem materiāla izkārtojumā un satura uzbūvē. Sastādot šo sējumu, mēs necentāmies hronoloģiski ietvert visu, kas republikas mākslas dzīvē ir bijis aktuāls pēc IV krājuma iznākšanas 1962. gadā, jo laiks jau sniedzis apceri par daudziem notikumiem, kas guva plašu atbalsi sabiedrībā: republikas 25. gadadienu, Jāņa Raiņa 100 gadu atceri, Jaņa Rozentāla 100. dzimšanas dienas atceri, mūsu lielā tēlnieka Teodora Zaļkalna 90. dzimšanas dienu u. c., kuriem republikas presē bija veltīti atsevišķi raksti.

Viena no svarīgākajām problēmām, kas risināta vairākos apcerējumos, ir mūsdienu latviešu mākslas attīstības līmenis, sasniegumi un izdevumi radošās darbības dažādās nozarēs. Šie jautājumi galvenokārt saistās ar meistarības, mākslinieciskā tēla veidošanas un mākslas sabiedrisko uzdevumu risināšanas aspektiem. Nozīmīga vieta šajā krājumā ierādīta mākslinieciskā mantojuma apgaismošanai un tradīciju apguves jautājumiem, saistot tos ar Oktobra revolūcijas laikmeta doto ievirzi un šo problēmu aktualitāti mūsdienās. Līdzās vairākiem vispārīga rakstura pētījumiem ar šo problēmu saistīti arī apcerējumi, kas veltīti atsevišķiem latviešu klasiskās mākslas meistariem.

Krājums ietver latviešu mākslas vēstures jaunus materiālus un vērtīgu atmiņu publikācijas. Tajā ievietoti arī raksti, kas uzskatāmi par pirmo mēģinājumu vērtēt dažu redzamu latviešu padomju mākslinieku radošā mantojuma nozīmi.

Jāpiezīmē, ka visi šajā krājumā ievietotie materiāli ir uzrakstīti aptuveni gadu pirms Oktobra 50. gadadienas. Tāpēc arī te nav publikācijas par lielo jubilejas izstādī un citiem svarīgiem notikumiem latviešu

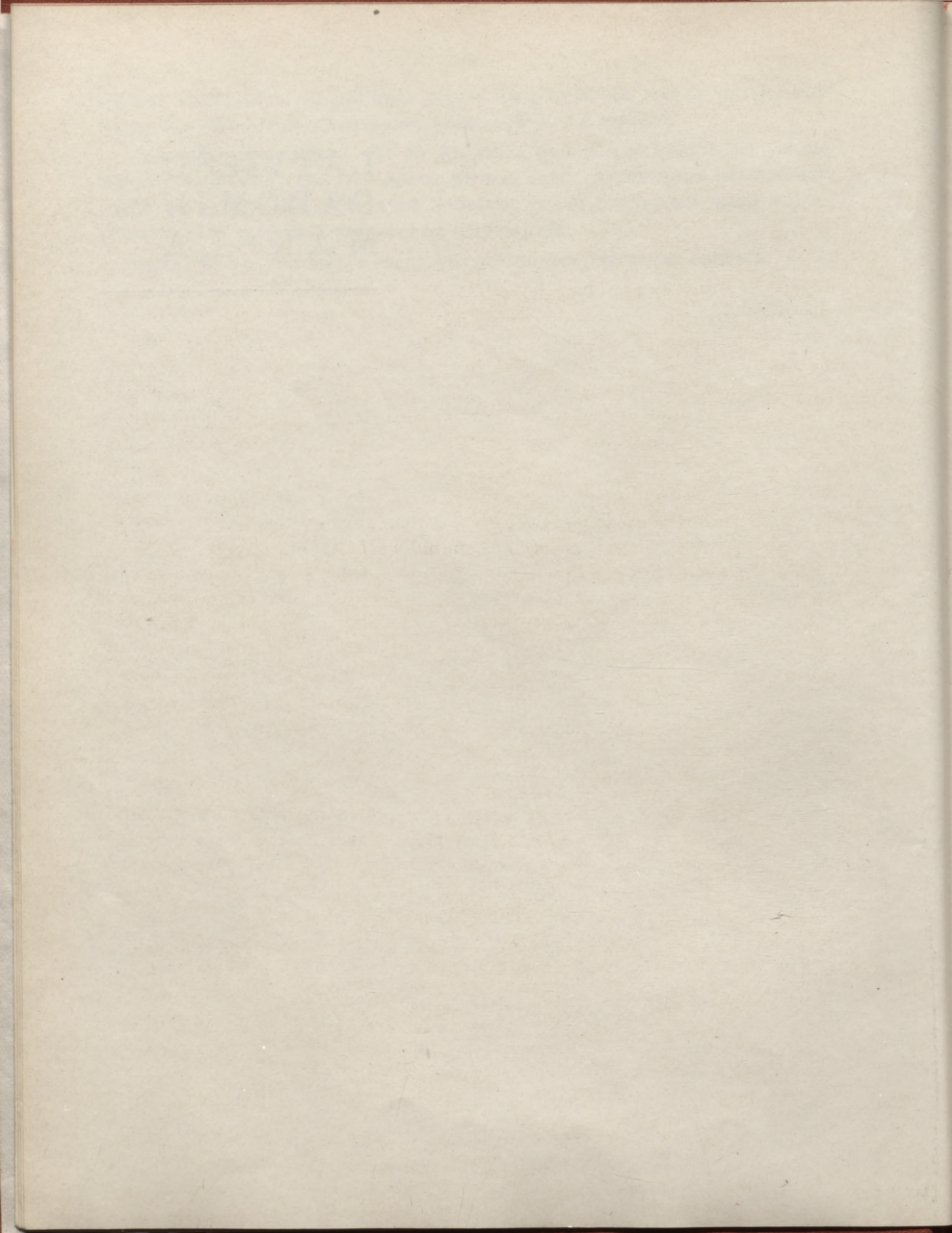
mākslā, kuri saistīti ar jubilejas norisi. Šīs problēmas tiks aplūkotas krājuma «Latviešu tēlotāja māksla» nākamajā — VI numurā.

Jāizsaka gandarījums, ka šo krājumu palīdzējuši veidot arī jaunie mākslas zinātnieki, kas sper savus pirmos soļus patstāvīgajā pētniecības darbā, ka vairāki šajā izdevumā ievietotie raksti liecina par mūsu kolektīva izaugsmi problēmu aptveres un izpētes ziņā.

Sastādītāji ir pateicīgi visiem, kas sekmēja šī izdevuma rašanos.

Sastādītāji

LATVIEŠU
PADOMJU
MĀKSLA



IEVĒROJAMU DARBA CĒLIENU NOSLĒDZOT

Padomju valsts 1967. gadā atzīmēja savu piecdesmito dzimšanas dienu. Pusi gadu simteņa veidojusies arī padomju daudznāciju māksla. Tā ir pasaulē pirmās darbaļaužu valsts lielo notikumu atainotāja, komunisma ideju un ideālu propagandētāja. Oktobra revolūcijas 50. gadadienai visas padomju republikas vēltīja jubilejas izstādes, kurās tika parādīti padomju mākslas sasniegumi. Arī mūsu republikas mākslinieki atskaitījās tautas priekšā. Republikāniskā mākslas skate, vēltīta Padomju valsts 50. dzimšanas dienai, gaida mākslas zinātnieku un kritiķu dziļu un vispusīgu novērtējumu. Mūsu krājums vēl nevar sniegt šo vērtējumu, jo tas tapa pirms jubilejas izstādes atklāšanas. Šo rakstu ierosināja pārdomas, ko izraisīja iepriekšējo gadu izcilākie notikumi republikas tēlotājas mākslas dzīvē, it sevišķi Padomju Latvijas 25. gadadienai vēltītā izstāde un Baltijas republiku mākslas skate Maskavā. Minētās izstādes noslēdz ievērojamu posmu Padomju Latvijas mākslas attīstībā un ļauj izdarīt secinājumus, kas pieved mūs jo tuvu lielās jubilejas izstādes vērtēšanai.

Šajā rakstā pakavēsīmies ne tik daudz pie iepriekš minēto izstāžu konkrētas analīzes, bet pie atsevišķiem jaunrades jautājumiem, kas raksturīgi visam aizvadītajam tēlotājas mākslas attīstības posmam.

* * *

Padomju Latvijas tēlotāja māksla sociālistiskā reālisma ietvaros attīstījusies uz pusi īsākā laika posmā nekā citās, vecākās padomju republikās. 1940. gadā pēc buržuāziskās iekārtas gāšanas un Padomju varas atjaunošanas latviešu tautas dzīvē sākās jauns vēsturisks periods. Māksla nostājās uz marksistiski leņiniskās estētikas pamatiem.

Padomju varas apstākļos latviešu tēlotāja māksla veidojusies ļoti sekmiģi, un tagad to varam uzskatīt par vienu no attīstītākajiem latviešu tautas garīgās kultūras novadiem.

Latviešu padomju mākslinieku saime ir pierādījusi, ka tā ir spēģīga veikt lielus uzdevumus, ko tai izvirza sabiedrība.

Pēdējos gados latviešu padomju mākslinieki ir parādījuši apbrīnojamo jaunrades potenci. Gadu no gada ievērojami pieaug mākslas izstāžu skaits. Caurmērā viena gada laikā notiek 2—3 lielas republikāniskās izstādes, 5—7 grupu vai žanru izstādes un ap 10—12 personālās mākslas skates Rīgā un daudzās perifērijas pilsētās un lauku ciematos. Piemēram, 1966. gadā notika šādas lielākās izstādes: 2. republikāniskā keramikas izstāde, 4. republikāniskā dekoratoru darbu skate, 4. republikāniskā marīnistu izstāde, 1. republikāniskā plakātu izstāde, 1. monumentāli dekoratīvās mākslas skate, 6. republikāniskā jauno mākslinieku darbu izstāde, republikāniskā lietišķās grafikas izstāde, 5. republikāniskā akvarelistu darbu skate, metāla mākslinieciskās apstrādes meistarību darbu izstāde. Bez tam mākslinieki Ā. Skride, E. Cēsnieks, L. Grasmanis, M. Karpenko, L. Auza, H. Siliņš, K. Baumanis, J. Lauva, K. Akopjans u. c. sarīkoja savu darbu personālās izstādes. Bulgārijā un Moldāvijā notika visai plašas latviešu padomju tēlotājas mākslas skates, bet Rumānijā un Dienvidslāvijā — latviešu lietišķās mākslas izstādes. Tai pašā laikā mūsu republikas mākslinieki deva darbus Vissavienības estampa izstādei, Vissavienības jauno mākslinieku darbu izstādei un Vissavienības kino un teātra dekoratoru darbu skatei.

Taču nepareizi būtu mākslinieku jaunrades potenci vērtēt tikai pēc izstāžu skaita vien. Jāņem vērā, ka neviena izstāde nevar atspoguļot to lielo ieguldījumu, ko mūsu mākslinieki paveikuši sadzīves kultūras celšanā, sabiedrības estētiskajā audzināšanā, tehniskās estētikas veidošanā, monumentāli dekoratīvās un noformēšanas mākslas, kā arī lietišķās grafikas un grāmatu mākslas jomā. Tas ir liels un sabiedriski atbildīgs darbs, ko diendienā veic mākslinieks. Piemēra dēļ minēsim tēlniekus. Viņi ne tikai ar izciliem panākumiem piedalījās izstādēs, bet strādāja arī pie daudz kā cita. 1966. gadā notika latviešu sarkano strēlnieku monumenta konkurss, kuram tika iesniegti 34 projekti. Mūsu tēlnieki kopā ar arhitektiem atraduši daudzus interesantus risinājumus. Ir pabeigts fašisma upuru piemiņas grandiozais ansamblis bijušās Salaspils koncentrācijas noņemtes vietā. Top piemineklis fašisma upuru piemiņai Audriņos, Rīgā tiek celts monuments 1905. gada revolucionāriem. Tiek veidots Viļa Lāča piemineklis. Šo piemēru sarakstu vēl varētu turpināt.

Ja aplūkojam citas mākslas nozares — arī tur mākslinieki strādā ar lielu darba prieku.

Mēģināsim īsumā atzīmēt dažus faktorus, kas stimulē mūsu mākslas izaugsmi.

Pirmais un ļoti svarīgais faktors ir tas, ka padomju iekārta rada vislabvēlīgākos apstākļus mākslinieciskajai jaunradei. Padomju māksliniekus iedvesmo visprogresīvākās idejas. Mākslas ietekmes sfēra ir tik plaša kā vēl nekad cilvēces attīstības gājumā. Mūsdienās ārkārtīgi pieaudzis mākslinieka darba svars un nozīme sociālistiskās sabiedrības dzīvē, ne tikai «tīrās jaunrades» jomā vien. Mākslinieks ceļ monumentus un piedalās lidmašīnu, vilcienu, raķešu konstruēšanā. Viņš rada skaistas gleznas un piedalās plaša patēriņa preču ražošanā. Kopā ar arhitektu un celtnieku viņš palīdz projektēt jaunas mājas un veselās pilsētas. Skaistums ienāk dzīvē, un mākslinieks ir aicināts radīt sava laikmeta skaistuma paraugus, dot sabiedrībai estētikas ideālus, sniegt cilvēkiem prieku.

Lai mākslinieks varētu sekmīgi strādāt, valsts un padomju sabiedrība sniedz viņam lielu materiālu palīdzību (darbnīcas, līgumi jaunu mākslas darbu radīšanai, darbu iepirkšana valsts fondiem, radošie komandējumi utt.). Ne mazāk svarīgs ir arī morālas dabas faktors — brīvā jaunrades elpa. Jaunrade ir bezgala sarežģīts process, katrs mākslinieks individuāli rada savu mākslu. Partija noteikti pateikusi, ka tā neatzīst nekādu administrēšanu un patvaļību mākslas attīstības jautājumos.

Mākslas darbu rada cilvēks — mākslinieks. Viss atkarīgs no viņa idejiskās ievirzes, dzīves izpratnes, intelektuālās attīstības līmeņa un jūtu pasaules dziļuma. Bet svarīgi, lai mūsu mākslu veidotu īsti cilvēki, kas var būt par gaismas un skaistuma devējiem savai tautai. Māksliniekam jābūt pilsonim, savas sociālistiskās valsts patriotam, kas spēj visu sevi atdot tautai.

Latviešu padomju mākslas izaugsmē liela nozīme ir mākslas vērtību apmaiņai un mijiedarbībai ar citām padomju tautām. Padomju Latvijas māksla veidojas kā lielās padomju daudznāciju mākslas neatsverama sastāvdaļa. Šie kultūras un mākslas sakari arvien pieaug un nostiprinās. Draudzīgā sadarbībā bagātāka kļūst visa padomju māksla. Mūsdienās Padomju zemē nav «mākslas centru» un «perifērijas». Ja, piemēram, paskatīsimies uz mūsdienu Jakutiju vai Baškīriju, uz Turkmēniju vai Uzbekiju, kur agrāk tēlotājas mākslas vai nu nebija nemaz, vai tā bija pavisam vāji attīstīta, tad tagad māksla šeit attīstās īsti brāzmaini un mēs varam vērot patiesām izcilus sasniegumus. Neparasti strauja mākslas dzīve noris arī tādās mākslas «tradicionālās» republikās kā Krievijas Federācija, Ukraina, Aizkaukāza republikas, Moldāvija.

Tas viss pozitīvi ietekmē arī latviešu padomju mākslas attīstību. Mēs daudz dodam un tikpat daudz saņemam pretī. Mēs esam daļa no padomju

mākslas, un katram māksliniekam, ja viņš negrib palikt nomaļus un padomju mākslas attīstības gaitas, ir jāreproducē sava jaunrade uz visas padomju mākslas šodienas sasniegumu fona. Jebkura lokāla noslēgtība padara šauru viņa jaunradi. Māksliniekam jādāmā un jāstrādā lielos mērogos. Dabiski, ka reizē ar to mūsu māksla iegūst lielāku elpu, lielāku vērienu. Tas skar gan mākslas darba saturu, gan formas sfēras.

Un, beidzot, svarīga nozīme latviešu padomju mākslas attīstībā ir tam apstāklim, ka tauta izrāda ļoti lielu ieinteresētību par mākslinieku darbu. Mākslas izstādes vienmēr ir kupli apmeklētas. Piemēram, 1966. gadā republikā mākslas izstādes ir skatījuši aptuveni 350 000 cilvēku. Tas ir ļoti daudz, ja salīdzinām ar iepriekšējiem gadiem. Un tas desmitkārt pārsniedz mākslas muzeju un izstāžu apmeklētāju skaitu buržuāziskajā Latvijā viena gada laikā.

Skatītāju lielo interesi par mākslas un mākslinieku jaunradi labi raksturo Mākslinieku nedēļas norises mūsu republikā. Ar lielu interesi daudz tūkstoši mākslas draugu apmeklē mākslinieku darbnīcas, izstādes, sarīkojumus un citus pasākumus.

Māksla ir pieejama visiem. Plaši izvērstā tautas estētiskā audzināšana, mākslinieciskās šefības darbs ar jaunatni, tautas kultūras un mākslas universitāšu darbība dod ļoti pozitīvus rezultātus. Ar katru gadu pieaug mākslas draugu pulks, to cilvēku skaits, kuriem māksla nav laika kavēklis, bet dzīves nepieciešamība, dzīves neatņemama sastāvdaļa. No savas puses mākslinieki sniedz lielu palīdzību pašdarbības māksliniekiem, vadot seminārus, pulciņus, studijas, sniedzot konsultācijas. Piemēram, lielu darbu šai virzienā paveikuši N. Petraškēvičs, E. Rubene, L. Dzeguze, E. Jurķelis, A. Zviedris u. c.

Latviešu padomju mākslinieku saime ir nostiprinājusies arī organizatoriski. 1945. gadā LPSR Mākslinieku savienībā bija 80 biedru un biedra kandidātu, bet 1966. gadā — 460.

Mūsu republikā ir pāri par 1050 daiļamata meistaru, kas diendienā izgatavo skaistus sadzīves un rotājuma priekšmetus, veicinot latviešu tautas mākslas tālāko attīstību.

Tāpat kā tauta mīl mūziku un literatūru (1965. gada Dziesmu un deju svētkos to sajūtām no jauna — tie bija patiešām grandiozi visas tautas svētki), tāpat tā mīl arī tēlotāju un lietišķo mākslu. Latviešu padomju tēlotāja un lietišķā māksla ir viena no latviešu tautas kultūras attīstītākām sastāvdaļām. Tāds secinājums jāizdara katram, kas objektīvi novērtē mūsu mākslas attīstību padomju varas gados. Tāpēc bezgala naivi un smieklīgi

ir latviešu — emigrantu barvežu spriedelējumi, ka zūd latviešu nacionālā kultūra un māksla. Lai viņi paklausās, kā skan latviešu dziesma, lai palasa latviešu padomju rakstnieku grāmatas, lai atnāk uz mūsu mākslas izstādēm. Un lai to visu viņi salīdzina ar buržuāziskajā Latvijā redzēto, lasīto un dzirdēto! Katrs, kura saprātu neaizmiglo akls naidis pret padomju iekārtu, redz, kādus patiešām lielus panākumus guvusi latviešu tauta padomju varas gados visās dzīves un kultūras jomās.

Kā jau iepriekš bija teikts, ievērojamākie notikumi republikas tēlotājas mākslas dzīvē ir divas lielas izstādes, kurās Padomju Latvijas mākslinieki apliecināja savas jaunrades briedumu. Viena notika 1965. gada vasarā un bija veltīta Padomju Latvijas 25. gadadienai. Tā bija retrospektīva mākslas skate, jo bez jauniem sasniegumiem te tika eksponēta arī daļa no ievērojamākajiem iepriekšējo gadu darbiem. Otra izstāde bija sakomplektēta no jubilejas izstādē parādītajām labākajām gleznām, skulptūrām, grafikas un lietišķās mākslas priekšmetiem, kas darināti pēdējos piecos gados. Šie darbi tika eksponēti Maskavā 1966. gada sākumā Lietuvas PSR, Latvijas PSR un Igaunijas PSR mākslas izstādē.

Bez pārspilējuma var teikt, ka Baltijas republiku mākslas izstāde Maskavā izvērtās par nozīmīgu notikumu visas padomju mākslas dzīvē (izstādē piedalījās 778 lietuviešu, latviešu un igauņu mākslinieki, kas Maskavas Centrālajā izstāžu zālē eksponēja 3446 mākslas darbus). No mūsu republikas šajā skatē piedalījās ap 360 mākslinieku ar aptuveni 1200 darbiem. Izstāde bija atvērta no 1966. gada 2. februāra līdz 13. martam. Šai laikā to apmeklēja 147 845 skatītāji. Notika vairākas mākslinieku tikšanās ar maskaviešiem, kurās piedalījās ap 2000 cilvēku. Izstādei lielu uzmanību veltīja centrālā prese, televīzija un radio. Šīs skates rezultātus apsprieda savā paplašinātajā plēnumā PSRS Mākslinieku savienības valde.

Izstāde bija interesanta vispirms ar savu satura bagātību. Lietuviešu, igauņu un latviešu mākslinieki savos darbos deva izvērstu dzīves īstēnības, padomju tautas darba, sadzīves un revolucionāro cīņu ainu patiesu attēlojumu. Izstādei tādējādi bija liela izziņas vērtība.

Bet skatītāju uzmanību saistīja arī māksliniecisko meklējumu mūsdienīgums. Baltijas republiku mākslinieki risina tās jaunrades problēmas, kas aktuālas visai padomju mākslai. Viņi prot saklausīt dzīves nemītīgo un straujo pulsu, uztvert tās ritmu, ieskatīties cilvēkos, saprast viņus un pārlicinoši attēlot mākslas darbos. Tomēr atveidot mākslas darbā dzīves norises — tas vien ir par maz. Gleznai, skulptūrai, grafikai jāatklāj

dažādu dzīves parādību jēga un nozīme. Tāpēc mākslinieki cenšas meklēt jaunas izteiksmes iespējas, runāt mūsdienīgā un spēcīgā mākslas valodā.

Būtu maldīgi iedomāties, ka mākslas attīstība virzās uz priekšu pa taisnu asfaltētu šoseju. Tā nenotiek. Mākslas attīstība ir dialektisks process, tā ir cīņa pret atpalikušo, par jaunā uzvaru. Tā ir iekšējo pretrunu pārvarēšana un jaunu vērtību meklēšana. Pašapmierinātie un iedomīgie nekad mākslā netiek tālu.

Un, lūk, kaut arī jubilejas izstādes Rīgā un Maskavā guva pelnītus panākumus, mākslinieki nebija apmierināti ar izstādes rezultātiem. Neapmierinātības galvenais iemesls ir atziņa, ka, izejot no mūsu jaunrades potences, no labvēlīgajiem jaunrades apstākļiem, mums bija iespējams paveikt vairāk un labāk.

Pēc 1960. gada Baltijas republiku mākslas izstādes Maskavā latviešu padomju māksla gāja — ja tā var teikt — pa stabilizācijas ceļu. Mūsu izstādes satūra ziņā kļuva izvērstākas, mākslas darbi ar lielāku patiesības spēku attēloja dzīves norises. Augsti tika novērtēta profesionālās meistarības izaugsme. Taču meistarība nav jāsaprot tikai kā augsta profesionalitāte un izkopts tehnicisms, kas paši par sevi ir nepieciešami komponenti jaunrades procesā. Meistarība vispirms ir prasme patiesi un pārliecinoši tvert no dzīves īstenības daudzveidīgo parādību ritma pašu svarīgāko, galveno, to, kas saista cilvēku miljonu prātus, domas un jūtas. Meistarība ir prasme atbildēt uz aktuāliem jautājumiem, prasme ietvert sava darba ideju laikmetīgā mākslas formā. Šai ziņā mūsu māksliniekiem daudz jāstrādā. Izstādēs vēl arvien parādās ilustratīvi, šabloniski, bezjūtīgi «objektīvi» darbi, kuri reportāžas veidā attēlo kādu dzīves norisi: mākslinieks tikai fiksē dzīves faktu. Šāda reportāža dod zināmu izziņu par to, ka kaut kur cilvēki strādā, ceļ, zvejo, novāc labību, darba pārtraukumā lasa avīzi utt., bet nesniedz skatītājam neko vairāk. Šāda gleznas vai grafikas kompozīcija var «aprakstīt» kādu dzīves parādību, bet nespēj atklāt tās jēgu, vērtību, nozīmi.

Mākslinieks pēc savas būtības ir jaunatklājējs, jo dzīves īstenību viņš skata un tēlo caur savas personības, talanta un temperamenta prizmu, jaunā gaismā, jaunā skatījumā parāda lietu un parādību būtību. Mākslinieka darbs saista ar sava skatījuma vienreizīgumu, spilgtumu. Ja gleznā, skulptūrā, grafikas lapā trūkst šī dzīvā nerva, pārsteiguma momenta, iekšējā savīļojuma, tad tā ir nedzīva.

Mūsu gleznotājiem, daļēji arī grafiķiem, bieži pārmet pārlieku racionālismu dzīves attēlošanā. Ne velti, iztirzājot Baltijas republiku izstādi

Maskavā, latviešu gleznotājus cildināja par plaši izvērsto sadzīves žanra glezniecību, bet tai pašā reizē aizrādīja par «tēla noslēgtību», statiskumu. Pārmeta arī to, ka dažreiz mūsu sadzīves žanrā gleznās viss ir pateikts «pareizi», bet pārlietu vienkāršoti, bez mākslinieciska dziļuma un izteiksmes spēka. Mākslas darba radīšanas procesā iedvesmai un apgarotībai ir pirmšķirīga nozīme, to nevar aizstāt nekādi prātojumi un apsvērumi.

Apmēram to pašu varētu teikt par latviešu mūsdienu grafiku. Iepriekš minētajās lielajās izstādēs latviešu grafiķi apliecināja labu profesionālo meistarību, tematikas plašumu un formas skaidrību.

Un tomēr... Salīdzinājumā ar lietuviešu un it sevišķi igauņu grafiķu sniegumu mūsu meistarū devums ir bālāks, neinteresantāks. Mūsu kaimiņu mākslinieki aizrauj ar brīvo, nepiespiesto domu lidojumu, darbu mūsdienīgo saturu, neparasti spilgtu izteiksmi un bagātu grafikas tehniku.

Kas attiecas uz latviešu tēlniecību, tad tai ir lielas priekšrocības salīdzinājumā ar mūsu kaimiņu sniegumu — mīlestība uz īstajiem materiāliem — akmeni, koku, metālu, keramikas masu. Vērojama arī lielāka dažādība darbu tematikā. Sevišķi atzinīgi tika novērtēti vara kaluma cilņi — nozare, kurai mūsdienās ir izcila nozīme sabiedrisko telpu rotāšanā. Teicamas ir latviešu tēlniecības plastiskās īpašības — atturība, nosvērtība, liela tēlainība, kas skaidri izceļ katra darba saturu.

Latviešu padomju tēlniecību pirmo reizi plašāk tā pa istam ieraudzījām 1958. gada Baltijas republiku skulptūras izstādē Rīgā. Kopš tā laika mūsu tēlnieki paveikuši ļoti daudz, kaut gan stājtēlniecībai savā tālākajā attīstības gaitā gan jāvairās no dažām nepilnībām: nedrīkst ieslīgt sīkā sadzīves intimitātē, kamerstilā, nedrīkst par daudz satuvināties formas plastiskajā risinājumā, kas var novest pie stilistikas nonivelēšanās. Un nedrīkst arī pārlietu fetišizēt materiālu.

Šodien, kad pagājis jau zināms laika sprīdis no Baltijas republiku mākslas izstādes, skaidri izceļas šīs skates nozīme mūsu mākslas tālākajā attīstībā. Tā konstatēja mūsu radošo spēku lielās potenciālās iespējas, tajā mēs parādījām latviešu padomju mākslinieku kolektīva sasniegumus.

Ar īstu pārlicību var teikt, ka Padomju Latvijas mākslas līdzšinējā attīstības gaita ir bijusi sekmīga, tā pavērusi cilvēkiem durvis uz brīnumaino mākslas pasauli.

Latviešu padomju māksla ir pārvarējusi ne mazumu grūtību savā attīstības ceļā. Bet paveiktais ir tikai sākums tam lielajam darbam, kas stāv mūsu priekšā, — komunistiskās sabiedrības mākslas veidošanai.

MANTOJUMS UN LAIKMETS

Komunistiskās partijas Programma apliecina cieņu kultūras mantojumam un tradīcijām. Programmā teikts: «Sociālistiskā reālisma mākslā, kas pamatota uz tautiskuma un partejiskuma principiem, drosmīgs novatorisms dzīves mākslinieciskajā atveidojumā apvienojas ar visu pasaules kultūras progresīvo tradīciju izmantošanu un attīstīšanu tālāk.»¹

Pret mantojuma un tradīciju jautājumu mākslas jomā mēs tomēr ilgu laiku esam izturējušies visai vienpusīgi. Latviešu padomju māksla ir attīstījusies galvenokārt tanī periodā, kad reālisma izpratnes vienīgā mērķa bija 19. gs. otrās puses krievu demokrātiskā māksla. Tas ietekmējis pieeju arī nacionālās mākslas tradīcijām. Pašreizējā padomju mākslas dzīvē redzams, ka cienāmo tradīciju loks pakāpeniski paplašinās, radošāka kļūst tradīciju izmantošanas izpratne. Atdzimst cieņa pret senkrievu un renesanses mākslu, 17. gs. reālismu, kā arī pretrunu pilno, bet progresīvu strāvojumu caurausto 19. gs. beigu — 20. gs. sākuma mākslu Krievijā. Tiek pārvērtēta 20. gadu padomju mākslas pieredze, celti gaismā daudzi, ilgu laiku nepelnīti aizmirsti darbi.

Šo parādību gaismā neatlaidīgāk kā jebkad uzpeld jautājums par nacionālās mākslas tradīciju pareizu novērtēšanu. Mūsu mākslas zinātnē daudz maz skaidra nostāja izveidojusies pret 19. gs. otrās puses latviešu mākslu. Citi posmi gan pētnieciskā, gan analizējošā ziņā apstrādāti nesalīdzināmi vājāk.

Sajā rakstā pakavēsimies pie latviešu mākslinieku darbības Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas gados, jo šā idejiski tik ļoti nozīmīga perioda ietekme uz latviešu mākslas attīstību ir izpētīta diezgan maz, un aplūkosim 20—30. gadus, kad latviešu mākslas tālākā attīstības gaita noritēja sarežģītajos buržuāziskās diktatūras apstākļos.

¹ Padomju Savienības Komunistiskās partijas Programma, LVI, Rīgā, 1961, 114. lpp.

Oktoobra revolūcijas 50. gadadienu latviešu māksla sagaidīja padomju sociālistiskās kultūras vienotā lokā. Kā padomju mākslas kolektīvs mēs ierindojamies starp jaunākajiem šī loka posmiem, jo tikai nesen vēl aizvadījām savas republikas 25. gadadienu. Tomēr, domājot par tālo Oktobri, kas vienmēr ir tuvs katra padomju cilvēka sirdij, gribas saistīt ar to arī latviešu mākslas attīstību visa noietā ceļa garumā. Un ne tikai tāpēc, ka «Auras» starmetis vada latviešu sociālistiskās mākslas šodienu, bet arī tāpēc, ka latviešu mākslinieki ir darbojušies arī tajās neaizmirstamajās dienās, un mūsu mākslas šodienas ēkas pamatos ir darbs, kas aizsākts 1917., 1918. un 1919. gadā.

Par latviešu mākslinieku darbību Lielās Oktoobra sociālistiskās revolūcijas gados jau uzkrājies tik daudz faktu, ka tie veido visai iespaidīgu ainu. Latviešu mākslinieki darināja politiskos plakātus, piedalījās monumentālās propagandas realizēšanā, pilsētu rotājumu izveidošanā un masu aģitācijas darbā, strādāja padomju presē un lietišķajā grafikā. 1919. gada sākumā — padomju varas pirmajās lappusēs Latvijā ierakstīta mākslinieku vētrainā darbošanās Valmierā, Rīgā u. c. Mākslinieki aktīvi iesaistās organizācijās, kas rūpējās par mākslas pieminekļu aizsardzību un restaurāciju, par lietišķi dekoratīvu priekšmetu izgatavošanu, piedalās padomju izdevniecību darbā, stājās pie padomju kultūras un mākslas iestāžu izveidošanas. 1. Maija svētkos Rīgu rotāja lozungi, panno, krūšutēli, kas plašām tautas masām pauda brīvības un brālības idejas. Latviešu sarkanie strēlnieki, kas ar ieročiem rokās ir sargājuši revolūciju un padomju tautas kultūras mantojumu, 1918. gadā organizē Kremlī mākslas studiju, rīko izstādes. No šo strēlnieku vidus izaug redzami mākslinieki, kuriem ir savs īpatsvars padomju sociālistiskās mākslas veidošanā vispār.

Tādi īsumā ir fakti, kurus mēs bieži mēdzam pārcilāt. Nav šaubu, ka mērķtiecīga un vispusīga šā perioda mākslas dzīves studēšana pievienos iepriekš minētajiem faktiem vēl citus, līdz šim neizpētītus materiālus. Un tomēr jau tagad mēs varam pāriet no faktu uzskaites pie secinājumiem, jau tagad ir iespējams vērtēt tos kā nozīmīgas vēsturiskas parādības, kaut arī tās nav iemūžinātas lielos un paliekošos mākslas darbos.

Ļoti nozīmīgs fakts ir latviešu radošās intelīģences seja revolūcijas un pilsoņu kara gados. Māksliniekus, kas aktīvi darbojās līdz padomju mākslas pasākumos, vārda pilnā nozīmē var dēvēt par Oktoobra iesaukumu latviešu mākslas vēsturē. Neatkarīgi no saviem mākslinieciskajiem uzskati-

tiem un virzieniem, kurus viņi pārstāvēja, šie mākslinieki profesionāli un radoši kalpoja revolūcijai, atbalstīja to. Liela daļa no viņiem ir jaunieši, kuri tikko uzsāk savu radošo ceļu un kurus revolūcijas stihija aizrauj vispirms. Taču pirmajiem revolūcijas soļiem mākslā līdzī steidz arī 1905. gada revolūcijā un «Svaru» politiskajā satīrā rūditā mākslinieku paaudze. Šī dažādu paaudžu līdzdalība revolūcijas laika mākslā ir visumā viengabalaina, tā vērtējama kā latviešu radošās inteligences demokrātisko un sabiedriski progresīvo uzskatu pārsvara noteikts apliecinājums. Šai laikā starp latviešu māksliniekiem tikpat kā nav malā stāvētāju un nogaidītāju (lai gan starp viņiem ir arī tādi, kas vēlāk, buržuāziskās Latvijas apstākļos, maksāja meslus salona mākslai vai pavisam iegrīma mietpilsonības purvā).

Latviešu mākslinieku radošās aktivitātes izcelsme šais cīņū gados, viņu simpatizēšana revolucionārās mākslas uzdevumiem meklējama dažādos apstākļos. Viens no svarīgākajiem faktoriem šo apstākļu vidū ir latviešu mākslinieku tuvība krievu progresīvai un revolucionārai inteliģencei priekšrevolūcijas gados, kā arī mācības krievu skolās, tur dzīvais krievu demokrātiskās mākslas gars. Pirmā imperiālistiskā kara laikā un revolūcijas gados bija izveidojušies tādi apstākļi, ka gandrīz visa latviešu mākslas jaunā un topošā audze atradās ārpus dzimtenes. Tie izcilie krievu mākslas spēki, ar kuriem tieši vai netieši saskārās jaunie latviešu mākslinieki, 1917. gadā visi pārgāja revolūcijas pusē, kalpoja tai (kaut arī atsevišķus krievu māksliniekus apstākļi pēc tam atrauj no padomju zemes). Šo mākslas meistarū vidū bija P. Končalovskis, K. Petrovs-Vodkins, I. Maškova, N. Fešins, S. Čehovins, L. Šervuds, A. Golubkina, S. Koņenkova un daudzi citi, kuru daiļrades kopējā aina ir visai sarežģīta, nereti arī pretrunīga, bet tās pamatā ir nacionālās reālistiskās mākslas veselīgās tradīcijas, kalpošana dzīves apliecinājumam.

Latviešu mākslinieku progresīvo stāju daļēji nosacīja arī viņu sociālā izcelšanās un ciešanās saites ar tautu. Latviešu mākslas vēsturē izplatītākais ir mākslinieka tips, kas nenāk no bagātnieku aprindām, kura ceļš ir kaisīts nevis rozēm, bet drīzāk — trūkuma un pilsonisku aizspriedumu ērkšķiem. Ir bijuši starp viņiem arī «atraitnes dēli», bet gandrīz visi latviešu mākslinieki — zemnieku dēli, kas spējīgi panest daudz grūtību, kuru sirdis vienmēr atsaucās zemes arāju un darba rūku nopūtām. Arī nacionālā un sociālā apspiestība, cīņa pret to ieaudzināja latviešu tautā revolucionārās potences.

Tādējādi revolūcijas un pilsoņu kara gadi arī latviešu mākslā kļūst par

laiku, kas aizrauj ne tikai atsevišķus indivīdus, bet sajūsmina, paceļ un vieno radošā kolektīvā mākslinieku lielāko daļu, lauž tradīciju mierīgo plūdumu, paver līdz šim nebijušas attīstības perspektīvas, panāk galvu reibinošu tempu.

Jauna parādība latviešu mākslā ir cenšanās operatīvi atsaukties uz aktuāliem uzdevumiem, vēlēšanās ar daiļrades saturu apliecināt savu progresīvo nostāju sabiedriski politiskos jautājumos. Šajā periodā latviešu mākslinieku devums — plakāti, monumentālās propagandas un aģitācijas darbi, tāpat kā krievu un citu tautu mākslinieku sniegums, apliecina apzinātu darbību masu revolucionārā audzināšanā.

Revolūcija audzināja masās internacionālisma jūtas. Šīs idejas bija arī viens no monumentālās propagandas stūrakmeņiem. Kam latviešu mākslinieki veidoja pieminekļus — krūšutēlus? Ukrainu tautas brīvības dziesminiekam Tarasam Ševčenko, itāliešu brīvības cīņu vadonim Džuzepem Garibaldi, krievu revolucionārajam demokrātam Nikolajam Černiševskim, komponistiem Aleksandram Skrjabinam un Modestam Musorgskim, franču revolucionāram Ogistam Blankī, 1905. gada varonim leitnantam Pēterim Šmitam. Rīgā 1919. gada 1. Maijā parādījās latviešu mākslā pirmais Marksa krūšutēls, ko veidojis tēlnieks Burkards Dzenis. Un, kaut arī šo skulptūru stils ir ļoti dažāds — no antīkās hermas līdz konstruktīvismam, tēlu saturs piesaista domas plašiem internacionāliem uzdevumiem, apliecina cieņu cilvēkiem un spēkiem, kas dažādās nācijās un dažādos laikos ir radījuši lielas kultūras vērtības, aizstāvējuši tautas intereses, cīnījušies par visas cilvēces laimi.

Tātad varam secināt, ka tālais revolūcijas laiks izsaucis mūsu mākslā parādības, kas ir nozīmīgas vēl šodien. Progresīva māksla vienmēr iet kopšoli ar laikmetu, zina tā virzību, garu un centienus. Revolūcijas gadi māca, ka viens no svarīgākajiem faktoriem šajā procesā ir mākslinieka sirds atbalss laikmeta notikumiem. Uztverot tos tikai ar prātu, nevar radīt savilpojošus un aizraujošus tēlus. Patoss, kas piemīt revolūcijas gadu mākslai, ir paties. Tas nāk no sirds un iet uz sirdi, kaut arī nereti mākslas darbu forma ir naīva, profesionālais risinājums sasteigts un nenobriedis.

Mākslas revolucionāro tradīciju mantiniece un turpinātāja ir Padomju Latvijas māksla. Lielā Oktobra ideju spārnota, tā mūsdienās krāšņi sazarojusi un uzplaukusi, kļuvusi bagāta un daudzveidīga arī izteiksmes līdzekļu ziņā.

Taču dažas formas un tēlu uzbūves paņēmieni, kas bija raksturīgi revolūcijas gadu mākslai, latviešu padomju mākslas tālākā attīstībā nav

guvuši pienācīgu ievēribu. Pie viena no šiem mākslinieciskā tēla veidošanas paņēmieniem pakavēsīmies mazliet ilgāk. Tā ir alegorija.

Alegorija ir sena mākslas forma. Tā vienmēr kalpojusi plašu, vispārēju jēdzienu iemiesošanai asociatīvos, konkrētos tēlos. Alegoriskas ir Ēģiptes sfinksas, tāds ir arī grieķu uzvaras dieves Nikes tēls. Alegorijas ir Nīmfas un lidojošās Slavas pie Admiralitātes ēkas Ļeņingradā.

Sevišķi daudz alegorisku tēlu parādās revolūcijas laika mākslā. S. Koņenkova memoriālajā plāksnē pie Kremļa sienas, N. Andrejeva Brīvības statujā, K. Juona kompozīcijā «Jaunā planēta», B. Kustodijeva gleznā «Lielinieks» un neskaitāmos citos darbos izmantota alegoriska forma.

Arī latviešu mākslā alegorija pirmo reizi konsekventi iezīmējās Oktobra revolūcijas gados. Kā atsevišķa parādība alegorija vērojama jau 1905. gada revolūcijas laikā, piemēram, T. Ūdera un J. Rozentāla, kā arī R. Pērles darbos, kur alegorija parasti rāda noslieci uz dekadentisku simbolismu, pat misticismu, kas liecina par attiecīgās intelīgences daļas nesagatavotību revolūcijai. Toties 1917.—1919. gados alegorija latviešu mākslā ir saistīta ar revolūcijas ideju apliecinājumu un revolucionāro romantismu. Tā ir aktīva, metaforiski bagāta, ar monumentāli dekoratīvās un aģitācijas mākslas formām saistīta alegorija, ko papildina plaša laikmetiska emblemātika. Alegoriski ir daudzi A. Apsīša plakāti, kas aicina uz revolucionāro cīņu. Alegoriski ir O. Skulmes panno, kas veltīti strādnieku un zemnieku vienotības, Revolūcijas un Brīvības simbolu tēlojumam. Alegorisks tēlojums — roka ar zobenu, kas pārcērt važu, rotā arī R. Zariņa zīmēto pirmo padomju marku.¹

Šajās revolūcijas gadu alegorijās, sevišķi sākuma periodā, ir daudz arhaisku tēlu, kas nav saistīti ar laikmetu — spārnotas figūras, daudzgalvaini pūķi un tradicionālā emblemātika — palmas zars, debess ķermeņi u. c. Tā kādā no A. Apsīša pirmajiem plakātiem «Visu zemju proletārieši, savienojieties!» attēlots kails jauneklis ar lāpu paceltā rokā, auļojot baltā, spārnotā zirgā. No visām pusēm ap šo vēstnesi pulcējas ļaužu masas. Plakāts aicina vienoties, cīnīties par gaismu, iet pretim jaunai, uzlecošai zvaigznei. Alegoriskā forma te tomēr visai izplūdusi, nenoteikta. Tikpat labi šī kompozīcija varētu būt saistīta ar pavisam citu revolūcijas laikmetu. Konkretizēt laikposmu palīdz vienīgi teksts ar proletārisko

¹ Alegorisks raksturs piemita K. Zāles nerealizētajam pieminekļa projektam, kas bija veltīts Padomju Latvijas Komunāriem. Metā bija attēlota strādnieku grupa, kas tur uz saviem pleciem Komunāru (CV Oktobra revolūcijas un sociālistiskās celtniecības arhīvs, F 1123, apr. 2., lieta 6.).

lozungu. Tas pats sakāms arī par plakātu «Piekārtajiem brāļiem», kurā krievu spēkavīrs ar vāli cīnās pret daudzgalvainu pūķi — cariskā despotisma alegorisku atveidojumu.

Laikmeta aktuālie lozungi citos A. Apsiša plakātos ieguvuši tēlu daudz skaidrāku konkrētizāciju. Viens no labākajiem ir plakāts «Proletārieši, zirgos!», kurā attēlots zirgā auļojošs sarkanais latviešu strēlnieks ar paceltu zobenu vienā un sarkanu karogu otrā rokā. Varētu apgalvot, ka tēla alegoriskais raksturs šajā darbā ir zudis. Bet tā tomēr nav. Sauklis «Proletārieši, zirgos!» nav tikai auļojošā jātnieka kvēls aicinājums. Konkretizēts strēlnieka tēlā, tas kļūst par proletariāta revolucionārās cīņas alegorisku iemiesojumu noteiktā vēsturiskā situācijā. Arī pats lozungs ir metafora. Tas nebūt nenozīmē, ka visiem proletāriešiem jākāpj zirgos, bet gan to, ka visiem jāiesaistās cīņā pret kontrrevolūciju un ārzemju intervenci. Revolucionārai alegorijai ir tieksme uz tēla tiešumu un noteiktību, tā aktivizāciju darbībā.

Plaši izmantojot dažādas emblēmas, revolucionārā alegorija līdzās pārveidotām tradicionālām zīmēm — uzlecošai saulei, piecstaru zvaigznei rada arī jaunas, ar revolucionārā proletariāta cīņu tieši saistītas zīmes, kas tagad jau kļuvušas klasiskas (piemēram, sirpis un āmurs). Vēlākajā padomju mākslas attīstības periodā revolucionārās alegorijas tradīcijas pilgti iezīmējas V. Muhinas pazīstamajā skulptūras grupā «Strādnieks un kolhozniece», tāpat A. Matvejeva kompozīcijā «Oktobris» un citu mākslinieku darbos.

Alegorijas problēmai tiek pievērsta uzmanība arī latviešu mūsdienu mākslā, sevišķi pēc E. Iltnera gleznas «Zeme un jūra» un R. Valneres kompozīcijas «Jaunības dziesma» eksponēšanas tāpēc, ka šajos darbos abstraktā ideja tiek risināta galvenokārt konkrēti žanriskā, taču pret-runīgā aspektā. Līdz ar to radušies arī zināmi aizspriedumi pret alegoriju, šaubas par tās piemērotību mūsu laikmeta mākslai. Taču latviešu mākslā alegorija ir pietiekami izplatīta un nevienam tas sevišķus iebildumus neizraisa. Tikai mēs esam pieraduši ar alegoriju sastapties monumentālajā un dekoratīvajā mākslā, kā arī dažos grafikas veidos (plakāts, satīra, lietišķā grafika). Kāpēc tā nevarētu tikpat sekmīgi attīstīties arī stājmākslā?

Savā būtībā mēģinājumi izmantot alegoriju vērtējami pozitīvi, jo šo mēģinājumu pamatā ir cenšanās, runājot par lielām, laikmetīgām problēmām, bagātināt tēlaino izteiksmi. Ar alegoriju saistās īstenības parādību kāpināti poētisks skatījums. Tā paredz arī formas nosacītību, ekspresīvu

lakonismu. Šodien, kad mūsu stājmāksla intensīvi atbrīvojas no naturālistiska tendencēm, nav nekādas nepieciešamības alegorijas priekšrocības atstāt tikai monumentālai, dekoratīvai un lietišķai mākslai. Nopietnāk ielūkojoties mūsu mākslas kopējā ainā, ieraugām, ka alegoriskais tēls visai stabilu vietu ir jau ieņēmis tēlniecībā, stājglezniecībā, ka interese par to pieaug arī stājgrafikā. Alegorijas žanrā risināti T. Zaļkalna «Saisaistītais», A. Briedes «Miers», J. Zariņa «Bagātā raža» un daudzi citi darbi. Alegoriskas īpašības piemīt G. Krolļa grafiskajam ciklam «Poēma par Latviju» un D. Rožkalna sērijai «Mana dzimtā zeme». Filozofiski abstrahēta alegorija raksturīga K. Fridrihsona kvareļiem. Pie tam stājgrafikā vērojamas alegoriskās formas divējādas noslieces — tā, kuru pārstāv iepriekš minētie darbi, ir racionālāka, bet otra cieši savīta ar sadzīves vai vēsturisko žanru. Tāds, piemēram, ir J. Plēpja kokgrebums «Pēc darba», O. Ābelītes «Revolūcija» u. c. Gribētos teikt, ka tieši šai otrai tendencei ir lielāka tuvība ar revolucionārās alegorijas tradīcijām, jo tā ir konkrētāka un emocionālāka. Grafikā un glezniecībā alegorija tuvu sadzīvo arī ar klusās dabas žanru, kurā attēloto priekšmetu jēga ar konkrēto formu saistīta bieži vien tikai asociatīvi. Šāda daudznozīmība raksturīga, piemēram, A. Junkera kokgrebumu klusajām dabām.

Tādējādi mēs redzam, ka alegoriju gan tieši, gan netieši visai aktīvi sāk izmantot arī mūsdienu stājmākslas darbos. Tikai šī tēlu sistēma te vēl nav ieguvusi tik skaidru un mērķtiecīgu profilu. Alegoriskie tēli, kuros ietvertas lielas, vispārinātas idejas, iemanto arī internacionālu nozīmi. Bet radīt šo nozīmi palīdz tēla neatkarītajā nacionālā savdabība un laikmetīgā konkrētība. Šajā sakarā E. Iltnera glezna «Zeme un jūra» nepaceļas pāri pazīstamajam J. Rozentāla darbam «Jaunība». Nekādā gadījumā nav atbalstāma arī tendence, kas dažkārt vērojama grafikas un tēlniecības darbos — virzīt alegorisko tēlu pa zināmām ilustratīvisma slīdēm, veidot to līdzīgu grūti atšifrējamam rēbusam. Arī alegorijai ir savas pozitīvās un negatīvās tradīcijas. Tāpēc pa alegorijas izmantošanas ceļu ejot, jānošķir tās formas, kas pieder pagātnei, no tām, uz kurām varam balstīties šodien un turpmāk.

II

Pēc padomju varas krišanas Latvijā 1919. gadā latviešu tēlotāja māksla, izņemot ne visai lielu mākslinieku grupu Padomju Krievijā, attīstās smagajos un sarežģītajos buržuāziskās varas apstākļos. Tomēr arī šajā nelabvēlīgajā situācijā māksla nestāv uz vietas. Līdzās daudzām negati-

vām parādībām mākslas dzīvē rodas arī izcili darbi, izveidojas spilgtas mākslinieku personības. 20.—30. gadi ir vesels periods latviešu nacionālajā mākslā, tam piemīt savas pretrunas, savas negatīvās parādības un sasniegumi.

Līdz šim mēs maz esam skāruši buržuāziskā laika mākslinieciskā mantojuma problēmas. Taču V. I. Leņins māca mūs, ka «no satriektā kapitālisma paēdis nebūsi. Jāņem visa kultūra, kuru kapitālisms atstājis, un no tās jāuzceļ sociālisms. Jāņem visa zinātne, tehnika, visas zināšanas, māksla.»¹ Rezolūcijas projektā «Par proletārisko kultūru» V. I. Leņins saka: «Marksisms ir iekarojis sev savu pasaulvēsturisku nozīmi kā revolūcionārā proletariāta ideoloģija ar to, ka marksisms nepavisam neatmeta buržuāziskā laikmeta vērtīgos iekarojumus, bet, gluži otrādi, apguva un pārstrādāja visu, kas bija vērtīgs vairāk nekā divtūkstoš gadu ilgajā cilvēku domas un kultūras attīstībā.»² Kāpēc tik ļoti vajag turēties pie kļūdām, par kurām jau revolūcijas gados partija nosodīja proletkultiskos nihilistus? Ir jāķeras arī pie buržuāziskās Latvijas mākslinieciskā mantojuma vērtēšanas. Runājot par latviešu padomju mākslas attīstību, nav iespējams šo posmu apiet, jo liela daļa redzamu mūsdienu latviešu mākslinieku buržuāziskās Latvijas laikā ir sasnieguši brieduma gadus, daudziem šis posms ir bijis daiļrades ceļa sākums. Parādības mūsdienu latviešu mākslā liecina, ka jaunākās mākslinieku paaudzes savā daiļradē aktīvi izmanto nacionālās mākslas hronoloģiski tuvākās — 20.—30. gadu tradīcijas. Mūsu mākslas attīstības interesēs — lai šī daudzējādi nosacītā saskare ar buržuāziskās Latvijas māksliniecisko mantojumu nebūtu stihiska, bet mērķtiecīga un auglīga. Mūsu mākslas vēstures interesēs ir arī no šī pretrunīgā un sarežģītā perioda mantot pēc iespējas vairāk, neatdot aizmirstībai kopā ar visu buržuāzisko iekārtu neko no tā, kas slēpj sevī progresīvās kultūras dziļus. Jāsaprot, ka arī šis posms latviešu mākslā pamatos tomēr ir solis uz priekšu. Nelabvēlīgie sociālie apstākļi var gan bremzēt mākslas attīstības gaitu, bet nevar to apturēt vai pagriezt atpakaļ. Arī senatnē latviešu tautas dzīvē ir bijis maz gaišu brīvības dienu. Bet tā ir radījusi un noslīpējusi bagātu māksliniecisko kultūru. No otras puses, jāņem vērā, ka buržuāziskās Latvijas valdošā šķira bija sevišķi reakcionāra. Par tādu to padarīja politiskā, saimnieciskā un līdz ar to arī ideoloģiskā atkarība no Rietumu lielvalstu imperiālisma. Attīstoties fašistiskai diktatūrai, šī

¹ V. I. Leņins. Raksti, 29. sēj., 49. lpp.

² V. I. Leņins. Raksti, 31. sēj., 274. un 275. lpp.

šķira kļuva aizvien reakcionārāka. Nekas no tā, kas nes buržuāziskās ideoloģijas iezīmes, nevar un nedrīkst mūs šodien valdzināt.

20.—30. gadi, sevišķi pirmais no šiem gadu desmitiem mākslas parādību analīzē ir saistošs arī ar atsevišķu parādību šķietamo sakrišanu Latvijas un padomju mākslas dzīvē. Kaut arī uzvarējušās revolūcijas zemē pastāvēja pavisam cita dzīves kārtība, sociālistiskā kultūra savas attīstības pirmajos posmos, kamēr proletariāts vēl tikai izstrādāja savas šķiras ideoloģiju mākslā, saglabā parādības, kas līdzīgas pirmsrevolūcijas perioda mākslai. Tāda, piemēram, ir mākslinieku kolektīva dalīšanās grupās, daudzās apvienībās, katra no kurām savu platformu, savus tēlošanas paņēmienus un interešu loku cenšas padarīt par vienīgi pareizo jaunās īstenības atspoguļotāju. 20. gadu padomju mākslā, sevišķi jaunās ekonomiskās politikas posmā, aktīvi darbojās dažādi «kreisie» elementi. Viņi centās kalpot revolūcijai, izmantojot buržuāziskās mākslas dažādu formālistisko virzienu — kubisma, futūrisma, ekspresionisma, abstrakcionisma paņēmienus, un bija pārliecināti, ka jauno revolucionāro mākslu var radīt, tikai noliedzot reālismu un visas klasiskās tradīcijas. Šie «kreisie» mākslinieki ar lepnumu dēvē sevi par futūristiem, pat nesamulstot tā fakta priekšā, ka savā dzimtenē Itālijā futūrisms bija kara un fašisma propagandētājs un atbalstītājs. Dažādos modernisma strāvojumos viņi saredz idejas, kuras šķiet radītas tieši sociālistiskai daudzniecīgu mākslai. Tā N. Puņins rakstā «Jaunāko strāvojumu apskats Petrogradas mākslā» apgalvo, ka kubisms ir internacionālas mākslas forma, un nožēlo, ka Krievijā to salauzusi nacionālā tradīcija.¹ Šo uzskatu pārstāvjiem nebija skaidrs, ka ar ideālistisku ilūziju un buržuāziskās dekadences radītās mākslas līdzekļiem nav iespējams izdarīt sociālistiskās kultūras revolūciju. Daudzus no viņiem pati dzīve pievērsa reālismam, iemācīja cienīt demokrātiskās mākslas tradīcijas. Jāpiebilst, ka padomju kultūras dzīves vadītāji pirmajos pēcrevolūcijas gados atzina «kreiso» mākslinieku subjektīvi pozitīvos nodomus un deva viņiem iespēju pārbaudīt šo nodomu lietderību dzīvē. Latviešu mākslinieku tiešā saskare ar šo atmosfēru pirmajos pēcrevolūcijas gados, viņu turpmākie dažāda veida sakari, informācija par padomju mākslas dzīvi (kaut arī nepilnīga un nereti izkropļota), acīm redzot, veicināja centienu un parādību zināmu analogiju. Arī latviešu mākslā 20. gadu pirmajā pusē formālistiskas tendences saistās ar progresīviem lozungiem. Šeit tie iegūst pret buržuāziju vērsta protesta

¹ Žurnāls «Русское искусство», 1923, 1. nr.

raksturu, kaut arī buržuāziskās iekārtas apstākļos šis protests bija stihisks un aprobežots.

Padomju Savienībā grupu un apvienību savstarpējās sacensības gaitā pakāpeniski izkristalizējās sociālistiskā reālisma metodes galvenie principi, kuru veidotāja bija pati sociālistiskās dzīves īstenība, Komunistiskās partijas demokrātiskā un mērķtiecīgā mākslas dzīves vadība, marksistiski ļeņiniskās estētikas aktīvā līdzdalība radošo jautājumu iztīrīšanā. Latviešu māksla tajā pašā periodā oficiāli tika virzīta pēc analogijas ar fašistiskās Itālijas un Vācijas «neoklasicismu», t. i., mākslu, kas ārēji tradicionālās formās sludināja fašisma apoteozi. No šķietamās brīvdomības un radikālā individuālisma sludināšanas mākslā, skolu un tradīciju noliegšanas līdz unificētai ideoloģiskai programmai, kuras galvenais kods bija īstenības glorificējoša idealizācija, dzīves patriarhālo pušu slavināšana un pseidotautiskums, — tāds galvenos vilcienos ir šajos divos gadu desmitos nostaiģatāis buržuāziskās mākslas politikas ceļš. Ja latviešu mākslā saglabājās reālisms un tā demokrātiskie pamati, tad tas notika, tikai pateicoties asās šķiru cīņas iedarbībai uz mākslinieka apziņu, kā arī reālisma stiprajām tradīcijām latviešu mākslā un pa dažādiem ceļiem uzsūktajām padomju mākslas atbalsīm.

Buržuāziskās Latvijas laika mākslā proletāriskā šķiru cīņa tiešu atspulgu ieguva revolucionārajā grafikā — progresīvo mākslinieku darinātajos politiskajos plakātos, kas bija vērsti pret bezdarbu, karu, fašismu, zīmējumos un linogriezumos, kas atmaskoja kapitālisma un buržuāzijas patieso seju. Šai mākslai bija jādarbojas visnepateicīgākajos apstākļos. To pastāvīgi vajāja, un progresīvo mākslinieku sniegums varēja parādīties tikai nelegālā vai puslegālā ceļā. Milzums šādu darbu nekad neieraudzīja dienas gaismu, lielākā daļa no tiem tika iznīcināti. Šos darbus bieži radīja mākslinieki, kam vēl nebija plašu profesionālo zināšanu un pieredzes, mākslinieki, kā, piemēram, E. Kālis, kas lielāko daļu savas radošās dzīves pavadīja cietumā, negūdami iespēju pilnīgi izteikt savu talantu.

Tomēr buržuāziskās Latvijas mākslai ir raksturīgas ne tikai progresīvā un reakcionārā virziena tiešas izpausmes. Visvairāk izplatītā parādība ir idejisks un māksliniecisks pretrunīgums un sarežģītība. Buržuāzijas valdīšanas divi gadu desmiti nav vienvēidīgi nedz ekonomiskā, nedz sociālā, nedz arī kultūras dzīvē. Ekonomiskās stabilitātes un krīžu maiņa, politisko uzskatu šķietamās «brīvības» un buržuāziskās demokrātijas pakāpeniskā pāreja fašistiskajā diktatūrā un visbeidzot šīs diktatūras nostiprināšanās — tas viss lika ietērties jaunās formās arī šķiru ideoloģijai un

estētiskajām prasībām. Divu kultūru cīņā, kas raksturīga šiem gadiem, laikmeta vēsturisko tendenču ietekmē pastāvīgi mainās šīs cīņas formas un paņēmieni. Šajā situācijā daudzas kultūras dzīves parādības iegūst īpatnēju raksturu. Dažādu lozungu tradicionālā jēga nereti kļūst relatīva. Tā lozungs «mākslu mākslai» šajos apstākļos ne vienmēr jāvērtē negatīvi, bet lozungu «mākslu tautai» ne vienmēr var uzskatīt par pozitīvu. Arī jēdziens «daiļrades pasivitāte» šajā periodā ne katrreiz ir nosodāms. Taču mūsdienās šiem jēdzieniem ir atkal jānostājas savā patiesajā, principiālajā vietā.

Lai tuvotos to jautājumu apcerei, ar kuru plašāku analīzi, sastādot latviešu mākslas vēsturi, mums neizbēgami nāksies nodarboties, nedaudz apstāsimies pie atsevišķām parādībām buržuāziskās Latvijas mākslā šo parādību pretrunīguma aspektā. Kā jau tas izriet no iepriekš teiktā, latviešu mākslas ceļš šajos divos gadu desmitos nav gluds un taisns kā izritināts audekls. Līdzās valdošiem buržuāziskās ideoloģijas principiem tajā ieaužas un līdzī raisās arī mākslas demokrātiskie spēki. Valdošās ideoloģijas un demokrātisko tendenču pretrunas un savstarpējā cīņa izpaudās ne tikai šā perioda mākslā vispār, bet arī daudzu mākslinieku daiļradē.

Pāršķirstot 20. gadu sākuma presi, kā lielākais šā perioda mākslas dzīves konflikts izlobās uzskatu cīņa starp tā dēvētajiem modernistiem un tradicionālistiem, tālaika periodikā lietotajā apzīmējumā. Modernisti, kuru dedzīgs ideologs ir R. Suta un viņa piekritēji — visa «Rīgas grupa», sludina mākslā kubismu, konstruktīvismu un citus modernistiskos virzienus, aizstāv subjektīvu patvaļu, noliedz tradīcijas. Tradicionālisti, par kādiem tiek dēvēti toreiz nobriedušākie mākslinieki reālisti, to skaitā vispirms J. Tilbergs un R. Zariņš, atbild ar skandalozās «bumbistu» izstādes sarīkošanu 1920. gadā, ar lekcijām un rakstiem, kuros apstrīd modernisma ideju veicinošo nozīmi latviešu mākslas attīstībā. Šiem māksliniekiem tuvākas ir klasiskās mākslas tradīcijas. Viņi uzskata, ka, atmetot tās, nevar būt runas par sekmīgu nacionālās mākslas tālāko veidošanos.

Latviešu buržuāziskās mākslas kritika šo uzskatu pretīšķību novērtēja kā divu paaudžu — jaunās un vecās sadursmi. Jautājums tomēr ir dziļāks un sarežģītāks. Modernisti it kā stāvēja par «tīro» mākslu. Šajā laikā viņu daiļradē dominēja galvenokārt eksperimenti. Un tomēr šo mākslinieku idejās ietilpa viss, izņemot sabiedrisko pasivitāti. Šķetinot šī perioda mākslas un sabiedriski estētisko uzskatu pretrunu mudžekli, rodas pārlicība, ka modernisms, noliedzams reālistiskās mākslas tradicionālās formas, bieži vien ir saistīts ar kritizējošu attieksmi pret buržuāzisko iste-

nību, pat protestu pret to. Patiesības labad gan jāsaka, ka šis protests galvenokārt bija vērstis ne pret buržuāziskās iekārtas pamatiem, bet tikai pret buržuāziskās sabiedrības mietpilsonību un aprobežoto gaumi. Mākslas kalpošanu sabiedrībai viņi, acīm redzot, izjuta kā kalpošanu šai buržuāziskai sabiedrībai, un tāpēc lozungs «mākslu mākslai» šeit iegūst nozīmi — «nekalpot buržuāzijai». Rīgas mākslinieku grupas 20. gadu daiļradei raksturīga arī simpatizēšana proletariātam. Šāda satūra darbi ir R. Sutas, U. Skulmes, J. Liepiņa un citu šīs paaudzes mākslinieku sniegmā. Arī te vispirms saskatāms protests pret mietpilsoniski salkano estētiku, kurai Rīgas mākslas dzīvē joprojām bija krietna baltvācu kundziskuma piegārša. Attēlojot smagā, sviedrainā darba procesus, šajā darbā deformētas figūras, strādnieku un jūrnieru vienkāršos, rupjos priekus, mākslinieki modernisti šokēja «smalkās» sabiedrības skaistuma izjūtu, iedarbojās uz tās nerviem. Pie tam šie mākslinieki bija viņu tālu no domas atspoguļot savu darbu saturā laikmeta sociālās idejas. Tikpat maz šie mākslinieki domāja par to, ka viņu mākslas saņēmēji un vērtētāji varētu būt šie strādnieki, ormaņi un matroži, kurus viņi parādīja savās gleznās, ka šajos tēlos būtu jāatsedz sabiedriskās dzīves pretrunas. Ja arī šis pretrunas dažos darbos bija atsegtas, tad lielākā daļa mākslinieku nonāca pie tā tīri intuitīvā ceļā, stihiski atsaucoties laikmeta sabiedriskajiem notikumiem. Arī no revolucionārā laikmeta viņos bija saglabājusies tieksme izteikt protestu, kas buržuāziskās sabiedrības apstākļos ieguva visai šauru specifiku. Te nu, protams, nav jāaizmirst, ka atsevišķi mākslinieki no modernistu vidus, piemēram, J. Liepiņš, atrada ceļu uz patiesi revolucionāru mākslu. Savos politiskajos plakātos, atklātnēs un skrejlapās viņš pienāgloja pie kauna staba pašu buržuāzisko iekārtu, tās varas kārību, latviešu buržuāzijas lakeismu lielvalstu imperiālisma priekšā. Arī J. Liepiņa glezniecības pamatā ir tās pašas idejas, kas radījušas viņa ir revolucionāro kustību tieši saistīto aģitmākslu. Tumši un smagnēji gleznotās ainas no zvejnieku dzīves atspoguļo īstenību — patiesu un neizskaistinātu. Darba dzīves nopietnība viņa gleznās nepāraug (kā varēja redzēt pie daudziem citiem māksliniekiem) pasīvā padevībā buržuāzijas propagandētai patriarhālās idiles ilūzijai.

Tradicionālistu daiļrade turpināja attīstīties galvenokārt akadēmiskā reālisma robežās. Dārgāka par visu viņiem bija klasiskās formas nevainojamība. Bet ko gan tā nozīmē pati par sevi, ja to nepilda sabiedriski progresīvs saturs? Un diemžēl jāatzīmē, ka par saturu laikmetiski progresīvā nozīmē tradicionālisti necinījās. Viņu estētika šajā laikā ir daudz

tuvāka buržuāzijas prasībām nekā modernistu estētiskie uzskati. R. Zariņš, veicdams daudz pozitīva, strādājot par pedagogu Mākslas akadēmijā, savā daiļradē visai strauji pārvērtās par tipisku filistru. Reālisma dziļumā viņu nevar salīdzināt ar J. Tilbergu, kurš 20. gados sniedz tādus klasiskus psiholoģiskā portreta paraugus kā mātes, J. Raiņa un K. Lindes ģimietnes. Bet tajā pašā laikā Tilbergs pilda arī buržuāzijas pasūtījumus un nekāda antagonisma viņu starpā nav.

Tā nu iznāk, ka buržuāziskās iekārtas apstākļos ne modernisti, ne tradicionālisti nav gājuši pa patiesi progresīvas mākslas ceļu — pa kritizētāja reālisma ceļu. Tomēr katrai no šīm «karojošām pusēm» ir kā savas pozitīvās īpašības, tā arī savs iekšējais antagonisms. Modernistu protests bija stihisks un vājš, tam trūka pozitīva ideāla, kura vārdā cīnīties, un tāpēc par cīņas formu pret buržuāziju viņi izvēlējās pašas buržuāziskās kultūras sabrukuma produktu — formālismu, kura ietekme viņu daiļradē vēlāk strauji mazinās. Un, lai gan līdz ar to mazinās arī viņu sabiedrisko uzskatu protestējošās noskaņas, tieši no bijušo modernistu vidus izveidojas nopietnākie sniegumi latviešu reālistiskajā mākslā 30. gados. Tradicionālistu nostādnē pozitīva ir ceņšanās saglabāt cietu pret īstenības reālo formu attēlojuma klasiskajām tradīcijām, ar kuru palīdzību māksla vistiešāk var iedarboties uz plašām masām, kaut gan par mākslas iedarbības spēku viņi nemaz nedomā un klasiskās tradīcijas uztver tīri formāli. Tas diemžēl ļoti drīz noved pie tā, ka ar šiem tradicionālajiem paņēmieniem savu programmu sāk realizēt fašistiskā ideoloģija. Klasiskās formas tradīcijai tiek pievienots tieši tas, kam tradicionālisti nepiešķīra nozīmi — idejiskā programma fašistiskās ideoloģijas interpretējumā.

Pēc fašistiskās diktatūras nostiprināšanās 1934. gadā dzīvē aizvien jūtāmāk sāk izpausties nacionālšovinistiskas tendences. Fašistiskās ideoloģijas nostiprināšanai palīgā tiek aicinātas reliģiski patriarhālas idejas, notiek savdabīga reakcija uz feodālismu. Tiek sagudroti dievi, karaļi, pat nacionālā reliģija — dievturi, un Latvija pasludināta par mūžīgi agrāru zemi, kas it kā sastingusi kaut kādā Laimas un Māras laiku stadijā — karaļi ir bijuši, labieši ir, bet šķiru pretrunu šajā laimīgajā zemē nav. Šo ideju popularizēšanai un apliecināšanai palīgā tiek aicināta arī māksla. Tāpēc buržuāziskās valdības nodarbošanās ar mākslas jautājumiem pēc 1934. gada kļūst daudz noteiktāka un sistemātiskāka nekā pirms tam. Revolucionārie mākslinieki, kas 1933. gadā sava konfiscētā izdevuma «Laikmeta sejas» priekšvārdā sludināja, ka progresīva ir tikai māksla, ko rada proletariāts un kas kalpo tā interesēm, spiesti aiziet dziļi pagrīdē.

— 1929.—1933. gadu ekonomiskās krīzes izbeigšanās daļā no buržuāziski demokrātiskās inteligences pārstāvjiem radīja šķietamu labklājības iespaidu, kas ļāva fašistiskam režīmam izvērst plašu programmu arī mākslas laukā. Šī programma ir saistīta ar šķietami demokrātiskiem principiem. Proti, tiek prasīta māksla, kas saprotama visiem. Uzlabojas arī mākslinieku materiālais stāvoklis. Līdzās privātajam pasūtītajam un mecenātam rodas arī valstiskas organizācijas, kas veicina buržuāziski šķirisko mērķu iesakņošanas mākslā, piemēram, Kultūras fonds, kas piešķir komandējumus, prēmijas un pabalstus, rūpējas par vienotu latviešu mākslas izstāžu rīkošanu, pakāpeniski iznīdējot grupas. Šie un vēl citi apstākļi daudzus māksliniekus noskaņoja labvēlīgi, jauno mākslas programmu viņi uztvēra nekritiski. Tikai retais no māksliniekiem apzinājās jaunā kursa patieso mērķi — fašisma apoteozi. Šo mērķi toties skaidri saredzēja padomju mākslas zinātnes pārstāvji. 1934. gadā, kad Maskavā tika demonstrēta latviešu mākslas oficiālā izstāde, žurnāls «Искусство» tālredzīgi rakstīja: «Izejot no Latvijas jaunākā valstiskā kursa, sekošana vācu paraugiem neaprobežosies tikai ar politisko sfēru. Nacionālisms, varmācīga patriotiskas, patriarhālas «savdabības» ieviešana, specifiska tematika un radošo noslieču unifikācija, lūk, galvenie iespējamie virzieni latviešu mākslas attīstībā tuvākajā vai tālākajā nākotnē. Droši vien jau vis-tuvākajā nākotnē pārsvaru gūs virziens, kas iedziļināsies folkloristikā.»¹

Šajā spriedumā izrādījās daudz patiesības. Plaši izvērās aizraušanās ar mitoloģiju. J. Bīne, H. Vika, A. Cīrulis, A. un E. Brastiņi, kā arī citi mākslinieki gan monumentālajos, gan kamerstila darbos — gleznās, skulptūrās, akvareļos un zīmējumos attēloja senos dievus, gan kādreiz tiešām godātus, gan izdomātus. (Viena no tādām izdomātām dievībām, piemēram, bija A. Brastiņa skulptūra «Naudas māte», tik tipiska buržuāziskai sabiedrībai.) Mākslinieki nereti pievēršas arī kristiānisma tematikai, gleznojot gan misticisma tendenču cauraustus stādarbus, gan «latviskotas» altārgleznas baznīcām. Tomēr jāatzīmē, ka aizraušanos ar mitoloģiju nevar uzskatīt par simtprocentīgi negatīvu parādību, kas saistāma tikai ar buržuāziskās ideoloģijas kursu pēc 1934. gada. Nacionālās savdabības pasvīturošana ar folkloras un mitoloģijas tēliem latviešu mākslā sāk ieviesties jau iepriekšējā gadu desmitā. Ar visu savu sadomātību un idealizāciju mitoloģiskā žanra darbi, ja tie nepārvēršas par šovinistisku un pseido vēsturisku ideju nesējiem, izteiksmes līdzekļu un satura ziņā ienes

¹ «Искусство», 1934, 5. nr.

mākslā jaunas, nacionāli savdabīgas tendences, atspoguļo cilvēku sapņus par harmonisku dzīvi. Lielākā pozitīvā vērtība šiem motīviem ir dekoratīvajā mākslā. Arhaisku tēlu galerija, sākot jau ar 20. gadiem, plaši izvēsta latviešu monumentālajā tēlniecībā, sevišķi K. Zāles un K. Zemdegas darbos. Cīņas un brīvības simbolu iemiestošanai mākslinieki gandrīz nekad nav pievērsušies konkrētiem, ar jaunākiem laikiem saistītiem tēliem. Pēc mākslinieku domām patiesu varonības cildenumu, humānismu vispiltāk var parādīt ar senču karavīru, Lāčplēša, tautumeitas, koklētāja, zintnieku un tamlīdzīgu nacionāli specifisku tēlu alegorijām. Un tieši tāpēc daudzi no šiem pieminekļiem, kam vajadzēja slavināt buržuāziskās Latvijas «brīvību» un «neatkarību», ir pārdzīvojuši un pārauguši šo jēdzienu buržuāzisko interpretējumu un kļuvuši par mūsu sociālistiskās kultūras mantojumu. Kā piemēru te varētu minēt kaut vai K. Zāles veidotos Brāļu kapus Rīgā. Sliktāk jau bija tad, kad tautumeitām un senču karavīriem sāka pievienoties karaļu gleznojumi, ar kuru «portretiem» izgrieznoja Rīgas pili, cenšoties radīt pasaku, ka Ulmanis ir tiešs šo senču karaļu pēctecis. Veselu sēriju šādu «portretu» uzgleznoja L. Liberts.

Vienlaicīgi pastiprinājās arī tieksme uz parādes stilu. Tas raksturo daudzus J. Bīnes un L. Liberta darbus, kā arī J. Munča aranžētos dekoratīvos svētku ansambļus gan uz zemes, gan uz ūdens. Kad šajos apstākļos parādās grupas «Radīgars» lozungs «mākslu visiem» un šīs grupas teorētiķis J. Straziņš sāk runāt par «jaunreālismu», nosoda aizraušanos ar klusajām dabām un aicina radīt tematiskus darbus, tad gribot negribot jāklūst piesardzīgiem šo aicinājumu un jēdzienu tulkojumā. Ar visu šķietamo demokrātismu tie ir negatīvi, ar reakcionāru nokrāsu, kaut arī šo aicinājumu izteicēji ne vienmēr to apzinās un nereti viņus var uzskatīt par utopistiem. Savā daiļradē šo principu aizstāvji reizēm arī pārvar savu lozungu dogmatismu un reakcionāro jēgu. Tas sakāms arī par J. Straziņa daiļradi, kurā līdzās jaunsaimnieku dzīves poetizācijai stājdarbos ierindojas arī zīmējumu cikli ar dzīves traģisko pušu un sociālo pretrunu tēlojumu.

Vienā ziņā žurnālā «Iskusstvo» pareģotais tomēr neatbilda patiesībai. Atklāta un konsekventa sekošana fašistiskās buržuāzijas programmai latviešu mākslā nekļuva par dominējošu parādību. Par daudz rupjš un uz-bāzīgs bija šīs programmas izvirzīto pozitīvo ideālu viltojums. Nekad tie nevarēja radīt ap sevi māksliniecišķi vienotus centienus. Latviešu buržuāzijas pseidodemokrātiskie un nacionālistiskie lozungi tikai daļēji spēja saistīt radošo inteliģenci.

Viena no buržuāziskās ideoloģijas izpausmēm, kas 30. gados skāra latviešu mākslu visplašāk, bija tieksme ienest arhaizāciju laikmeta dzīves tēlojumā. No vienas puses, tā atspoguļojās pārlieku lielā nosliecē uz lauku dzīves tematiku, uz ko latviešu mākslinieku lielākā daļa pēc savas sociālās izcelsmes bija viegli ierosināma, no otras puses, — tendencē piešķirt sava laika zemnieku dzīves tēlojumam senlaicīgi patriarhālu garu, nereti savijot to ar seno dievību teiksmaino dzīvi. Tieši šī tendence tad arī vistuvāk skāra pat konsekventi progresīvu mākslinieku daiļradi, savijoties ar darba un dažādu citu dzīves parādību reālistisku tēlojumu. Šai ziņā tipisks piemērs ir K. Miesnieka daiļrade. Pamatos dziļi tautiska, viņa māksla jau no paša sākuma ieņēma izcilu stāvokli, jo tai bija raksturīga laikmetīgi aktuāla, sociāli saasināta tematika un uzticība reālistiska labākajām tradīcijām. Miesnieku nevar ieskaitīt ne modernistu, nedz arī tradicionālistu nometnē. Darbodamies ne tikai ar otu, bet arī ar spalvu, viņš principiāli aizstāv reālistisku mākslu, izvirzot tai atšķirībā no tradicionālistiem noteiktus progresīvus, nacionālus un sociālus uzdevumus. Miesnieka daiļrades pozitīvais raksturs cieši saistīts ar proletariāta tematikas ieviešanu, kas latviešu mākslā līdz tam vēl tik maz skarta. «Strādnieks» (1923), «Zāģera studija» (1924), «Puķu pārdevējas» (1924), «Bezdarbniece» (1925) un citi līdzīgi gleznojumi rāda darbaļaužu Rīgu ar tās sapņiem un cerībām, ar rūgtu vilšanos un sociālajiem kontrastiem. Līdzās tam Miesnieka daiļradē vienmēr liela vieta bijusi ierādīta arī lauku dzīves tēlojumam, kas pakāpeniski kļūst par vadošo. Siem tēlojumiem ir pavisam citāds raksturs. Analizējot Miesnieka lielākās tematiskās kompozīcijas — «Dienišķā maize» (1929), «Dzimtene» (1936) un citas, salīdzinot pilsētas un lauku dzīves raksturojumu viņa darbos, redzams, ka lauku dzīves atspoguļojums uzrāda zināmu pasivitāti tēlu sociālajā saturā, noslieci uz īstenības idealizāciju. Vismaz noteikti var apgalvot, ka, attēlodams pilsētas un lauku dzīvi, mākslinieks saasina uzmanību uz diezgan atšķirīgajām dzīves pusēm — pirmajā gadījumā uz tās sociālo jēgu un traģismu, otrajā — uz patriarhālumu.

Nebūtu pareizi šādu tendenci izskaidrot tikai ar mākslinieka subjektīvo attieksmi pret lauku dzīvi, uz kuru viņš mēdz raudzīties kā uz dzīves labāko daļu. Liela nozīme šeit ir arī buržuāzijas ideoloģijas ietekmei. Šādam spriedumam par labu runā arī tas fakts, ka 1919. gadā gleznotai «Saimniekmeitai» ir tik spēcīgs negatīvs sociāls raksturojums, ka tēls ieguvus jau šarža nokrāsu. Turpretim desmit gadus vēlāk uzgleznotais programmatiskais darbs «Dienišķā maize» jau nes sevī patriarhālās dzīves

slavinājumu. Seit harmoniskā ritmā savienojas daba, darbs un ar paze-
mīgu pateicību saņemtie darba augļi. (Nav nejaušība, ka, tikai nedaudz
papildinot un vēl vairāk uzsverot šajā kompozīcijā slēpto reliģiozo pie-
tāti, darbs ar šādu sižetu varēja kļūt par altārgleznu baznīcai.) Pie tam
nav jāaizmirst, ka šī Miesnieka lielākā to gadu kompozīcija ir radusies
tani laikā, kad šķiru ciņas arēnā risinājās dramatiski notikumi. Bet par
šiem notikumiem bez politpārvaldes vajātās politiskās grafikas mums
stāsta tikai Padomju Savienībā dzīvojošā latviešu mākslinieka K. Veide-
maņa glezna «Kreiso arod biedrību izklidināšana Rīgā 1928. gadā». Tātad
nevar noliegt, ka pievērsšanās lauku dzīves tēlojumam aizveda māksli-
nieku prom no laikmeta dzīves aktuālajiem jautājumiem. Arī kompozīcijā
«Dzimtene» Miesnieks apdzied dzīves un darba jaukumu dabas klēpī. Tur-
pretī tajā pašā 1936. gadā gleznotie vīri «Malkas laukumā» skatās uz
dzīvi daudz skeptiskāk. Šie vīri, kas gaida darbu, un kopā ar viņiem pats
mākslinieks spriež par dzīvi varbūt drusku prozaiski, bet reāli. Uz lauku
dzīvi mākslinieks skatās ar jūsmotāja dzejnieka acīm, saredzot tajā it kā
svinīgu rituālu, kas līdzīgi gadalaikiem atkārtojas mūžīgi. Šķiru ciņas
jautājums, gājēju posta pilnā dzīve negūst atbalsi nedz Miesnieka, nedz
arī citu mākslinieku darbos. Šajā periodā latviešu mākslā valdīja kaut
kāds vispārējs, nosacīts un sastindzis priekšstats par zemnieku kā tādu.
Tomēr pozitīvi jāvērtē fakts, ka Miesnieka lauku dzīves tēlojumā galve-
nais, ko viņš apjūsmo un poetizē, ir darbs. Līdz ar to nevar noliegt, ka
mākslinieka gleznās vērojama darba divējāda izpratne: skarba un grūta
ciņa par eksistenci pilsētā, harmonisks, ar sava kaktiņa, sava stūrīša
izjūtu pildīts darbs laukos.

Šāda nostādne tipiska ne tikai Miesniekam. Maz ir mākslinieku, kas
lauku dzīvi spēja attēlot bez patriarhālās nokrāsas. Bet tādi mākslinieki ir.
Tāda ir dinamikas un savdabīga dramatisma piesātinātā Ģ. Eliasa žanra
glezniecība, tādi ir izmēros nelielie, bet saturā monumentālie E. Meldera
skulpturālie tēli, kuriem piemīt liela dzīves patiesības vērtība. (Tāpat kā
J. Liepiņš, arī Ģ. Eliass un E. Melderis pieder bijušai modernistu nomet-
nei.) Šai ziņā vēl nenovērtēta ir A. Štrāla glezna «Jaunsaimnieks» (1927)
ar tai piemītošo aktuālo tematiku un sociāli un psiholoģiski patieso tēla
raksturojumu.

Buržuāziskās ideoloģijas tipiska tendence mākslā bija arī cilvēka tēla
primitivizācija. Cilvēks tika atveidots galvenokārt kā fizisku īpašību ne-
sējs. Sevišķi raksturīgi tas izpaužas sievietes tēla interpretējumā. Kā
dzīvē, tā mākslā sievietei bija ierādītas ļoti šauras funkcijas. Sevišķi

spilgti tas atspoguļojas, piemēram, A. Annusa daiļradē. Šis gleznotājs jau pašā savas darbības sākumā tematikas izvēlē uzrāda arhaizācijas tendences. 30. gados viņa gleznās bieži sastopamas sievietes pie jūras. Šajās kompozīcijās galvenais moments ir klusā daba, kuras īpašības pārnestas arī uz cilvēka tēlojumu. Annusa sievietes sastingušas nosacītās pozās, tēlus caurauz savāds klusums. Reizēm šķiet, ka tās ir mēmas kā zivis, starp kurām viņas uzgleznotas. Arhaizācija šeit skar nevis tematiku, bet cilvēka atspoguļojuma dziļāko būtību. Tas gan nebija vienīgais sievietes attēlojuma veids Annusa daiļradē. Taču arī sievietes — mātes tēlojumi, tāpat kā šīs zvejniekiem vāravas, ir arhaiski vienveidīgi. Bet tieši šāda rakstura tēlus buržuāziskā mākslas kritika vērtēja ļoti atzinīgi un dēvēja par tipiski latviskiem.

Ģimenes patriarhāls slavinājums, viduslaicīgi reliģioza pietāte mātes un bērna tēla risinājumā ir momenti, kas papildina vispārējo arhaizācijas tendenci latviešu mākslā buržuāzijas valdīšanas gados. Iepazīstoties ar R. Sutas personālo izstādi, kas tika atklāta Rīgā 1966. gadā, skats apstājās pie zeltainos, harmoniskos, vieglos toņos gleznotas kompozīcijas «Zemnieka ģimene» (1939), kas krasi izdalās no visa pārējā skarbā, nemierīgi stūrainā un meklējošā snieguma, ko mākslinieks radījis divos gadu desmitos. Pat šo karojošo modernistu, buržuāzisko ģimenes dārziņu idiles niknu ienaidnieku pamazām sāka iespaidot salkanā pasaka par bekona un treknā piena laimīgo zemi.

Par reālistisko mākslu, kas attīstījās Latvijā 20.—30. gados (nerunājot par revolucionārās mākslas parādībām), parasti pieņemts teikt, ka tā ir bijusi pasīva. Par šo pasivitāti liecina arī žanru proporcijas. Tā, piemēram, glezniecībā valdošais ir klusās dabas un ainavas žanrs. Vēsturiskais žanrs pilnīgi apšicis. Par pasivitāti runā arī jūtām satūra intimitāte, kas pakāpeniski pieaug 20.—30. gados. Ja salīdzinām spilgtākās parādības latviešu mākslā 20. un 30. gados, duras acis, ka lielākā daļa mākslinieku, kas darbojas abos šajos gadu desmitos, saturā nozīmīgākos darbus devuši tieši 20. gados. Tā J. Tilbergs savus labākos buržuāziskā perioda portretus ir uzgleznojis 20. gados. Arī otrs redzamākais šī perioda portretists — V. Tone pēc īslaicīgu formālistisko eksperimentu atmešanas tieši 20. gados rada savus sabiedriski aktīvākos darbus (V. Silzemnieka, J. Sproģa un citu portreti), turpretim 30. gados viņa daiļradē dominē skaistie, dziļi emocionāli, bet intīmi risinātie Annas un Ilzes tēli. Tāpat tēlniecībā šīs paaudzes mākslinieku monumentālākās ieceres ir radušās 20. gados.

Tas viss nav nejausība. Šī pasivitāte saistīta ar buržuāziskā režīma

attīstību. Mākslinieki, kas bija pakļauti garīgai un materiālai depresijai, nevarēja būt pilnīgi brīvi un neatkarīgi. Vienu mākslinieku daiļradē šī atkarība no pasūtītāja gaumes izpaudās zināmu idealizējošu noslieču attīstībā, kā arī meslu nešanā salona mākslai, citu mākslinieku darbos — radošo interešu pavērsienā intimitātes un subjektīvu pārdzīvojumu sfērā. Ņemot vērā valdošās šķiras ideoloģiskās prasības, šī pasivitāte nebūt nav pilnīgi nosodāma, bet gan vēsturiski saprotama un bieži vien arī attaisnojama. Pievērsšanās intīmam sadzīves žanram, liriskas caustrāvotām ainavām, dzimtās zemes skaistuma apdziedāšanai varbūt ir pats godīgākais, ko varēja darīt mākslinieks, kas nebija aktīvs revolucionārs cīnītājs. Bez tam «pasīvo» žanru izdaudzīnātā pasivitāte patiesībā nemaz nav tik suverēna.

Buržuāziskās Latvijas glezniecībā redzamu vietu ieņem ainava un klusā daba. Šo žanru uzplaukums, no vienas puses, ir saistīts ar noteiktas pozitīvas idejiskas platformas trūkumu un pastiprinātu pievērsanos formāliem eksperimentiem. No otras puses, tas ir sava veida protests pret to mākslas programmu, kuru buržuāzija izvirzīja pēc 1934. gada. Kaut arī šo žanru specifika nedod tik plašas iespējas laikmeta dzīves notēlojumā kā figurālā glezniecībā, tomēr kā ainava, tā klusā daba vienmēr ir noteikta laikmeta un vides produkts un tāpat kā visi pārējie mākslas veidi atspoguļo sava radītāja estētiskos ideālus. Atcerēsimies, ka viens no pirmajiem padomju glezniecības darbiem, kur pārliecinošā, patiesi reālistiskā tēlā iedzīvināta revolūcijas uzvaras ideja, ir A. Rilova ainava «Zilajās tālēs» (1918). Tāpēc arī ainavas un klusās dabas žanros, kuros pārstāvēja tādi redzami mākslinieki kā V. Purvītis, K. Ubāns, L. Svemps, O. Skulme, J. Liepiņš un citi, mēs varam saskatīt spēcīgu demokrātisko tendenču izpausmi. V. Purviša daiļrade buržuāzijas periodā iemanto neparasti sasprindzinātu un dramatisku raksturu. Viņa rudenīgās ainavas apgaismo skumīgs saulriets. Smagi, draudu pilni mākoņi, metot aukstas ēnas pār zemi, ienes trauksmi rieta siltajos toņos. Rudens dubļi, kuros mirkst pirmā sniega baltums, melni, slapji jumti, kaili, mitruma pilni koki — lūk, Purviša iemīļotie motīvi pēc 20. gada. Pat liriskos «miesīņus», kurus Purvītis mīl gleznot 30. gadu otrajā pusē, viņš interpretē nevis intīmi, bet piešķir tiem sasprindzinātības pilnu ekspresiju, reizēm pat traģismu. K. Ubāna iecienīto pilsētas nomaļu pelēcībā, mazo namiņu, ļodzīgo sētu un vītolu apaugušo greizo, šauro ieliņu skumīgajā romantikā jūtams kaut kas radniecisks nomaļes ļaužu dzīvei. Mākslinieka sapņiem it kā apgriezti spārni, tie nespēj pacelties augstāk, aizlidot tālāk.

Tā abu šī perioda izcilāko latviešu ainavistu daiļrades emocionālais saturs ir tāls no jūsmas par buržuāziskās dzīves īstenību. Tam sveša kā idiliska harmonija, tā arī parādes spožums, kas pālo, piemēram, L. Liberta Rīgas un citu pilsētu gleznojumos.

Arī izcilākie klusās dabas meistari ienes šajā intīmajā žanrā lielu humanistisku saturu. Būtībā viņi, dodami dzīvību tai dažādajai priekšmetu pasaulei, kas uzsūkusi sevī cilvēku eksistences daudzveidību, ir laužusi šī žanra noslēgtību un padarījuši to pēc iespējas monumentālu. Protams, arī šeit nav izslēgtas idilisma tendences un pasivitāte. Raksturīgi, ka arī klusā daba ir stipri «lauciniecisca» un kalpo pa lielākai daļai tās pašas harmoniskās dzīves uztveres izpaušmei, kas piemīt arī šā perioda žanra glezniecībai.

Klusās dabas žanrā buržuāzijas periodā ir radītas respektējamas tradīcijas, kuras kā labvēlīgu augsni varam sajūst arī latviešu padomju glezniecībā. Tieši klusās dabas žanrā tika izkoptas daudzas profesionālas iemaņas, noslīpēta meistarība, kas tagad kļuvusi par latviešu padomju mākslas gūvumu. Jāpiebilst arī, ka ainava un klusā daba ir emocionālākie buržuāzijas perioda glezniecības žanri. Figurālā glezniecībā un portretā, kuru vairāk iespajdoja nosacīta un stingusi cilvēka tēla izpratne, jūtama sliecība uz racionālismu.

Ilustrējot buržuāziskās Latvijas mākslas demokrātisko tendenču pret-runīgo raksturu, balstāmies galvenokārt uz glezniecību kā vadošo šī perioda tēlotājas mākslas veidu. Taču jāatgādina, ka līdzīgas parādības atrodamas arī citos mākslas veidos. Arī tēlniecībā, kura parasti vairāk par pārējiem mākslas veidiem saistīta ar sabiedrisko pasūtījumu un dod mazāk iespēju sniegt šķiru cīņas tiešu atspulgu nekā, piemēram, grafikā, varam uztvert laikmeta pretrunu nemierīgo vibrāciju. Tas uzskatāmi atsedzas, piemēram, G. Šķiltera un K. Rončevska darbos. Viņu daiļradi veido cieša turēšanās pie reālisma klasiskajām tradīcijām, taču šo mākslinieku iecienītajās izteiksmes un kustību studijās un žanra motīvos pārsvarā izpaužas skumjas, sāpes, izmisums un līdzīgas emocijas. Šajos darbos laikmets atbalsojas demokrātiski noskaņotā inteliģenta skatījumā. (Tas neizslēdz gadījumus, kad šo mākslinieku daiļradē izpaužas arī salonmākslas noslieces.)

Positīva nozīme latviešu mākslas reālistisko un demokrātisko tradīciju saglabāšanā un attīstībā bija mākslas skolai, pirmkārt — Latvijas Mākslas akadēmijai un Tautas augstskolas mākslas studijām. Mākslas akadēmijas pamatlicēji pa lielākai daļai ir tā dēvētie tradicionālisti. V. Purvītis gan

par tādu nekur tieši netiek saukts, tomēr glezniecības veidu, kādu viņš pārstāvēja, modernisti atzina par novecojušu. Pedagoģiskās sistēmas būtiskā sastāvdaļa Mākslas akadēmijā bija cieņas ieaudzināšana pret pasaules māksliniecisko mantojumu, dziļa un uzmanīga klasisko paraugu un dabas studēšana. Par šādas metodes pareizību jaunā mākslinieka veidošanā liecina tas, ka no daudziem akadēmijas absolventiem tikai atsevišķi mākslinieki iegrima bezauglīgā estētismā. Lielākā daļa no bijušiem akadēmijas audzēkņiem kļuva par māksliniekiem reālistiem un ieņēma vadošu vietu latviešu padomju mākslā jau pirmajā tās aktīvas veidošanās posmā pēc kara gados (E. Kalniņš, Ā. Skride, A. Egle, N. Breikšs u. c.). Tiesa, pieradinot jaunos māksliniekus studēt dabu un cienīt pagātnes labākās tradīcijas, reālisma saglabāšanā akadēmija bija pasīvs faktors. Tajā maz bija jūtami spēki, kas mudinātu jaunos māksliniekus aktīvi iesaistīties dzīvē. Tāpēc akadēmijas absolventu daiļrades idejiskais saturs buržuāziskā režīma apstākļos pārsvarā iegūst diezgan pasīvu raksturu, pievienojoties tendencei, par kuru runāts jau iepriekš. Starp šo jauno mākslinieku darbiem tomēr ir arī tādi, kas kļūst par ievērojamu parādību latviešu mākslas attīstībā. Tāda, piemēram, ir E. Kalniņa glezna «Plostnieki» (1935), kas apliecina ne tikai jaunā mākslinieka respektējamo glezniecisko meistarību, bet arī prasmi radīt patiesu tipāžu, atsegt, kaut arī varbūt neapzināti, dzīves sociālās problēmas. Šķiet, nebūs pārspīlēti teikt, ka «Plostnieki» ir tieši priekšteči «Jaunajām burām». Par izcilu notikumu latviešu mākslā kļuva arī cita akadēmijas absolventa — K. Zemdegas veidotais Raiņa kapa piemineklis (1934), kas skan kā himna cilvēka tieksmei uz augšu, uz gaismu.

Tautas augstskolas mākslas studijas gan it kā atradās opozīcijā pret Mākslas akadēmiju un visu tradicionālo. Šeit arī nebija tik stingras pedagoģiskās sistēmas kā akadēmijā, un bieži vien pasniedzēji, starp kuriem mināmi R. Suta, U. Skulme, P. Puzirevskis un citi mākslinieki, tāpat kā daudzi audzēkņi, šeit ir īslaicīgi viesi. Un tomēr šīs mācību iestādes darbā koncentrējās viss labākais, kas piemita kādreizējo modernistu uzskatiem. Tieši šeit darbojās tie iekšējie aktīvie spēki, kuru pietruka Mākslas akadēmijai — radoša degsme un nesamierinātība ar visu netaisnīgo un atmirstošo. Visu to kāri uztvēra strādājošā jaunatne, kas šeit mācījās. Galveno uzmanību Tautas augstskola pievērsa demokrātiskākai no visām mākslām — grafikai. Tāpēc tieši Tautas augstskolai mums jāpateicas par daudziem revolucionārās grafikas meistariem — E. Kāli, K. Bušu, A. Pupu, S. Haskinu u. c., kā arī par pirmajiem izcilajiem latviešu

ksilogrāfijas pārstāvjiem — J. Plēpi un A. Junkeru, kuru daiļrade jau pašā sākumā ir spilgti demokrātiska, proletārisko cīņas ideju caurausta. Arī O. Ābelītes vārds saistīts ar Tautas augstskolu. (Nav nejaušība, ka 1934. gadā, nodibinoties fašistiskai diktatūrai, Tautas augstskolas studijas tika slēgtas.) Tā estampa māksla, kas buržuāziskajā Latvijā labu laiku nīkuļoja, sāk uzplaukt, pateicoties Tautas augstskolas studiju darbībai.

Rezumējot iepriekš aplūkotās, sīkāk vai garāmejojot skartās problēmas, mēs redzam, ka tās nav tik vienkāršas un ka latviešu mākslas parādības buržuāzijas periodā nav klasificējamas tikai negatīvās vai pozitīvās. Nacionālās mākslas mantojuma pozitīvo daļu mēs esam saņēmuši ciešā savijumā ar centieniem, kas mums šodien ir sveši. Tāpēc, veidojot nacionālās mākslas šodienas ainu, analizējot attīstības dažādās tendences, vienmēr jābūt skaidrībai, ar kādām pagātnes pusēm — negatīvām vai pozitīvām tās saistās.

III

Visu Padomju republiku mākslā pēdējā laikā vērojama tiešāka pievēršanās savas nacionālās mākslas izkoptākajām tradīcijām. Kopēja un vispārēja balstīšanās uz 19. gs. otrās puses kritizētāja reālisma tradīcijām, kas daudzās republikās bija iesakņojušās vāji un pastāvēja ļoti īsu laiku, vairs nav raksturīga. Tā Aizkaukāza un Vidusāzijas republiku mūsdienu mākslā aizvien jūtāmāk sāk izteikties monumentālās un dekoratīvās mākslas simtiem gadu senās tradīcijas, kurās mākslinieki atrod formas, tēlu uzbūves sistēmas un izteiksmes līdzekļus, kas tiem kalpo padomju cilvēka pasaules uzskata apliecinājumam.

Šis process vērojams arī Baltijas republiku, sevišķi Lietuvas mākslā. Lietuviešu modernās mākslas būtiska iezīme ir cieša pieķeršanās tautas mākslas tradīcijām, kurās izplatītas figurāli tēlojošas formas. Šo tradīciju specifiskā ietekme izsauca lietuviešu padomju mākslā vispirms tēlniecības un grafikas uzplaukumu, kam tagad seko pacēlums glezniecībā. Sociālistiskā reālisma principu nostiprināšana vispirms tajos mākslas veidos, kuru specifika saistīta ar lielāku tēlainu nosacītību un formas lakonismu, izveidojusi pamatus arī lietuviešu mūsdienu glezniecības stilam. Formas ekspresīvais vispārinājums, krāsas un faktūras dekoratīvā izteiksmība, emocionālais piesātinājums, folkloras bagātā iztēle veido lietuviešu mākslā nacionāli savdabīgu taku, kas ved no senajiem koka «dievkiem» un tautas pasakām uz mūsu dienām.

Lietderīgi pievērst uzmanību arī tiem procesiem, kas norisinās igauņu mūsdienu mākslā. Tēlotājas mākslas tradīcijas šeit jūtami trūcīgākas. Tās saistītas galvenokārt ar progresīvo grafiku, ar 19. gs. beigām. Pie tam šīm tradīcijām raksturīga cieša saskare ar ekspresionisma pozitīvajām pusēm. Tieši uz to arī orientējas igauņu mūsdienu māksla, kura pārņem un radoši pārveido tās nacionālās tradīcijas, kas nes sevī monumentālas mākslas tendences, palīdz veidot emocionālu tēlu.

Latviešu padomju mākslas novatorisko vērtību spilgtākā nesēja līdz šim ir bijusi glezniecība. Par savu straujo pacēlumu, kas Baltijas republiku mākslā vispirms iezīmējās tieši Latvijā, tai jāpateicas ne tikai padomju dzīves un sociālistiskā reālisma daiļrades metodes pavērtajām iespējām un stimulējošiem ierosinājumiem, kas tikpat nozīmīgi bija Lietuvā un Igaunijā, bet arī ievērojami izkoptākām tradīcijām šajā mākslas nozarē, kas tika izveidotas pirmspadomju laikā. Savā līdzšinējā attīstībā latviešu padomju glezniecība balstījās galvenokārt uz 19. gs. otrās puses demokrātisko mākslu, tās nacionālajām tradīcijām. Taču šīm tradīcijām piemīt arī zināma ierobežotība (kaut gan to garīgais spēks un progresīvā vēsturiskā nozīme nekad neizzūd), un pārāk stingra sekošana 19. gs. otrās puses daiļrades principiem piešķir mūsdienu mākslas problēmu risināšanai diezgan lielu sastingumu. Tāpēc pēdējos gados mūsu mākslā un pirmkārt glezniecībā sāk atdzīvoties 20.—30. gadu sasniegumi. Taču tradīciju apguvē vienmēr nepieciešami divi priekšnoteikumi: plašs vērniens un mērķtiecība, citādi viegli nokļūt atsevišķu momentu nekritiskas atdarināšanas gūstā. Un diemžēl jāatzīst, ka šai ziņā mēs neesam bez vainas. Mēs varam priecāties par sulīgo un temperamentīgo gleznojumu B. Bērziņa darbā «Zvejnieku sievas» (1966), bet reizē vajadzētu arī uzsvērt, ka J. Liepiņa gleznieciskais mantojums jāpārņem ievērojami radošāk. Daudzos gadījumos jādomā par to, ka tradīciju apguvē mēs vispirms pievēršamies formas sasniegumiem, mazāk — attiecīgā mantojuma progresīvo principu attīstīšanai. Mūsu laikmets savā būtībā ir dinamisks. Tad kāpēc, apgūstot nacionālo mantojumu, apstāties pie saloniski skaistā un patriarhāli sastingušā? Buržuāziskā laika mākslā izkoptais klusās dabas žanrs var sniegt bagātas ierosmes, ja uz šo žanru skatīsimies caur laikmeta prizmu. Taču nereti vērojam (piemēram, V. Ozola klusajās dabās), ka mūsdienu māksliniekam pievilcīgi šķiet tieši tie principi, kurus attīstības gaitā atmeta jau 20.—30. gadu glezniecība, to vidū arī ar kubismu saistīto racionālismu.

Par racionālisma nosliecēm latviešu mākslā pēdējos gados ir nācies

domāt, lasīt un dzirdēt jau ne vienu reizi vien.¹ Pēdējo reizi par to plašāk tika runāts Baltijas republiku 25 gadu jubilejas izstādes apspriešanā Maskavā. Par cik šis jautājums saistīts ar vienu no būtiskajām mākslas darba pusēm — māksliniecisko tēlu, ir nozīme pie tā nedaudz pakavēties.

Katrs paties mākslas darbs ir bagātāks un apjomīgāks par atsevišķām parādībām, kas tajā attēlotas. Mākslas darbs tiek radīts tieši idejiski estētiskās ietilpības dēļ, un tāpēc šī ietilpība reizē kalpo mums par vienu no mākslas tēla mērauklām. Idejiskais un estētiskais apjomīgums ir būtiskas īpašības, raksturīgas daudziem latviešu mākslinieku darbiem. Visplašākās nozīmes vispārinājums vienmēr piemīt E. Iltera darbiem. Gleznā «Vienas laivas vīri» lasāma doma par kopīgo darbu kā dažādu cilvēku vienotības pamatu, doma par cilvēka centrālo vietu dzīves daudzveidīgajā ritmā. Ļoti aktuāla šī doma ir arī J. Oša gleznā «Mēs». Tā izsauc spilgtu priekšstatu par vienu no spēcīgākajiem faktoriem mūsu sabiedrības dzīvē — kolektīva spēku, par daudziem svarīgiem, dzīvi pārveidojošiem pasākumiem, kuru iznākumu nosaka šis mazais vārdiņš «mēs». Vispārinājumu sniedz ne tikai tie darbi, kuros jau pati sīzeta izvēle un nosaukums nes sevī filozofisku ieskaņu. B. Bērziņa glezna «Pusdienas kolhozā» ir darbs ar ļoti konkrētu, it kā šauru sīzetu. Tomēr arī tas stāsta par būtiskām mūsu dzīves norisēm. Plašie lauki gleznas fonā, siltā, harmoniskā telpa, miermīlīgā ikdienas atmosfēra iemiesojas katram dārgās dzimtenes tēlā. Ar domas plašumu un tēla ietilpību izceļas J. Viļumaīņa klusās dabas. «Rīta loms» un «Vasaras āboli» parāda skaistumu kā cilvēka darba augļus. Ī. Bukovska veidotais ārsta Etingera tēls ar savu humānismu, mieru, pārliecinātību saistās ar mūsu priekšstatiem par padomju ārstu vispār. Bet A. Terpilovska sniegunā V. Dišlera portrets ir tipisks mākslinieka tēls ar savām iekšējām pretrunām un sapņainību. Piemērus var vēl turpināt. Bet arī iepriekš minētie pārliecina, ka mākslinieciskais vispārinājums mūsu gleznotāju, tēlnieku, grafiķu darbos attīstīts bagāti un dzīvo daudzās un dažādās plānos visos veidos un žanros. Galvenais, kas šo vispārinājuma pakāpi nosaka, ir dziļa un attīstīta domāšana. Un tā ir viena no latviešu tēlotājas mākslas stiprākajām iezīmēm, kas mākslas tēla asociatīvo pusi bieži vien noved līdz simbolam un filozofiskam vispārinājumam.

¹ R. Lāce. «Mākslai jārunā par dzīvi kvēli un tēlaini», «Cīņa», 1963, 28. XI.
И. Акимова. «Пройденными путями». «Творчество», 1964, № 3.

Tomēr, lai cik nozīmīgs būtu tēla vispārinājums, daiļrades pamats ir reālie fakti un notikumi. Vispārīgais dzīvo tikai caur konkrēto. Satraukti cilvēku, estētiski savīļņot var tikai konkrētas parādības, atsevišķa vai daudzu individuālu cilvēku liktenis, bet nevis sociālā jēdziena abstrakcija.

Padomju mākslā pašreiz vērojama pastiprināta tieksme uz konkrētību. Mākslas zinātnieks V. Zimenko šo kopīgo parādību formulē kā «tieksmi uz ļoti konkrētu dzīves materiālu, īstenības parādību neatkārtojami individuālās esamības uzmanīgu un saudzīgu attēlojumu, vienlaicīgi piešķirot tam augstu simbolisku jēgu.»¹ Šādā nozīmē konkretizācija raksturīga arī daudziem mūsu gleznotāju darbiem — L. Endzelīnas klusajām dabām un portretiem, I. Zariņa gleznai «Iskra», A. Fjodorova «Zemkopjiem», daudziem jaunāko mākslinieku gleznojumiem. Taču šķiet, ka ar to vien vēl nav izsmeltas visas tēla konkretizācijas funkcijas to patiesā mākslinieciskā nozīmē. Konkrētais tēlā vispirms ir skatījuma vienreizīgums un emocionāla attieksme, kas izraisa attiecīgu pārdzīvojumu. Dzīves materiāla uzmanīgais un saudzīgais atveidojums, pat ja mākslinieks grib atspoguļot kādas parādības neatkārtojami individuālo esamību, neprasa lielus jūtu lādiņus, tas izdarāms arī ar apdomu. Bet mākslas darbā ir nepieciešams emocionālais savīļņojums. Nevarētu teikt, ka arī šādam tēla konkretizācijas veidam mūsu mākslā nebūtu piemēru. Tā A. Veinbahas skulptūras grupa «Nepiedot, neaizmirst, nepieļaut», tāpat kā visa šīs mākslinieces daiļrade, savu izteiksmes spēku iegūst tieši ar tēla konkrētās puses — sīzeta, veidojuma, fakta apgaismojuma emocionalitāti. Tēlaini emocionāla ir konkrēto dzīves parādību atlase A. Mucenika linogriezumu ciklā «Mūsu kolhozā», O. Ābelītes, T. Lakšēvica un vairāku citu grafiķu darbos. Pie tam konkrētība tajos nav saistīta ar tieksmi uz dzīves materiāla ārējās puses iluzorisku attēlojumu, bet gan ar atsevišķo parādību asu un svaigu skatījumu. Tajā pašā laikā ar alegorisko tendenci saistītajos G. Krolļa, D. Rožkalna, E. Iltnera un R. Valneres tēlojumos un jo sevišķi daudzos stājtēlniecības darbos trūkst šī dzīves parādību skatījuma vienreizības. Un šī nosliece ir tik izplatīta, ka jānonāk pie secinājuma, ka mūsdienu latviešu mākslā tiešām var runāt par racionālā elementa un vispārinājuma jūtamu pārsvaru pār konkrēti emocionālo.

Te nu būtu jāmēģina izprast, cik tālu par šo parādību būtu jārunā kā par negatīvu. Par mūsu laikmetu taču runā kā par prāta un apgaismības laikmetu, mūsdienu padomju literatūru mēdz saukt par intelektuālu.

¹ В. Зименко. «Художник-творец». «Советская культура», 1965, 14. IX.

BRALTAITU SA MĀLĀDONJU LATVIJA, ZIEDI!



Dž. Skulme. Brāļtautu saimē, Padomju Latvija, ziedi! Plakāts. 1965

Racionālas tendences raksturīgas 20. gs. sākuma (daļēji arī «Mīr iskustva») mākslai, kuras pozitīvās puses kļūst aizvien skaidrāk saskatāmas. Visbeidzot arī latviešu mākslā J. Tilberga un Ģ. Eliasa portretos, K. Zāles, K. Zemdegas un citu mākslinieku daiļradē jūtami izpaužas prātnieciskas tieksmes. Tāpēc mums ir pilnīgs pamats racionāli vispārinātās tendences mūsdienu latviešu mākslā uzskatīt par visai likumsakarīgu parādību. Tomēr jārunā arī par tās negatīvo nozīmi, kura izpaužas tad, kad intelektuālais jau pāraug pretmetā emocionālajam. Uz šās pāraugšanas pamata veidojas racionālisms, kas domāšanu atrauj no juteklīgās uztveres un mākslas tēlā izraisa iekšēju antagonismu. Mūsu māksla diemžēl nereti nonāk līdz šādai pretrunai. Šīs tendences izpaužas vairākos no iepriekš minētajiem darbiem. Savā veidā tās piemīt, piemēram, K. Fridrihsona daiļradei visumā vai arī tiem glezniecības darbiem, kuros ārējā konkretizācija nomaskē tēla bezpersonisko risinājumu, vēl citā veidā šīs tendences var saredzēt tajos grafikas un tēlniecības darbos, kuros abstraktā iecere realizēta tīri formāli.

Šīs problēmas pozitīvajā risinājumā liela nozīme ir tam, kādās dzīves sfērās bazējas mākslinieka estētiskais ideāls. Diemžēl nereti nākas konstatēt, ka autora estētiskais ideāls ir atrauts no tām dzīves parādībām, kuras attēlotas mākslas darbā. Šādos gadījumos viegli krist arī tādu paraugu un tradīciju gūstā, kas slēpj sevī mūsu laikmetam svešas tendences. Pie tam tas attiecas ne tikai uz nacionālās mākslas tradīcijām. Mūsdienu padomju mākslas bagātināšanās neapšaubāmi noris, pamatojoties uz tiem iespajdiem, kas rodas no mūsdienu kultūras sakariem. Akadēmiķis V. Ščerbina izsaka šādu novērojumu: «Definējot sociālistiskā reālisma teorētiskos un vēsturiskos pamatus, pētnieki bieži pamatojas tikai uz padomju mākslas pieredzi. Ja padomju mākslā vispārējie estētiskie priekšstati nāk tieši no tā laika tradīcijām, kad nedalīti valdīja klasiskais reālisms, tad dažās citās sociālistiskās valstīs nacionālo kultūru attīstības rezultātā progresīvās revolucionārās noskaņas tika izpaustas galvenokārt citās formās.»¹ Šis novērojums saistāms arī ar sociālistiskās mākslas attīstības parādībām Padomju Savienībā. Paplašinoties un kļūstot ciešākiem kultūras sakariem, pie tam ne tikai starp sociālisma zemēm, neizbēgama kultūras mijiedarbība. Šādā ceļā padomju mākslā ienāk ar dažādām nacionālām tradīcijām saistīta progresīvās mākslas pieredze. Gan vācu

¹ V. Ščerbina. «Mūsdienu māksla marksistiskās un buržuāziskās estētikas vērtējumā». Literatūra un Māksla, 1965, 21. un 28. VIII.

protestējošais ekspresionisms, gan renesanses atspulgs itāliešu progresīvajā mākslā, gan spēcīgais tautas mākslas strāvojums Meksikas mūsdienū mākslā nevar paiet garām bez atbalss vispārējā progresīvās mākslas attīstībā. Pats par sevi saprotams, ka šīs saskares un iespaidu lokā ietverta arī latviešu sociālistiskā māksla. Tomēr jāatgādina, ka reizē ar redzes apvāršņu paplašinājumu tādā ceļā iēplūst arī negatīvas potences, kas bremzē un novērš sāpus no sociālistiskās mākslas patiesajiem mērķiem. Ir tikai viens ceļš, kā saglabāt mērķu skaidrību un gaitas nelokāmību — tas ir mākslinieka estētiskā ideāla attīstīšana, viņa sabiedriskās ieinteresētības aktivizēšana. Tad mākslinieks, «braucot nezināmajā» (tā daiļrades procesu apzīmējis V. Majakovskis), vienmēr atvedīs no turienes tēlus, kas ar savu konkrēto, vienreizējo esamību satrauks un savilņos skatītājus, kas nesīs sevī to, «kas cilvēkiem, skatoties gleznu, liek domāt par dzīves problēmām.»¹

Vēstures pieredze liecina, ka reālisma metodi mākslinieks pilnībā apgūst tikai tad, kad viņa daiļrade kļūst par spēcīgu sabiedrisko kustību estētisko izpausmi. Visiem zināma V. I. Leņina tēze, ka nevar dzīvot sabiedrībā un būt no tās neatkarīgs. Bet mūsdienū apstākļos no progresīvā mākslinieka jāprasa arī aktīva veļšanās un darbība šīs savstarpējās saistības nostiprināšanā. Tikai tā var nodrošināt laikmeta būtisko problēmu atspoguļojumu daiļradē, šo problēmu partejiskumu un emocionālo spēku.

Apcerot šo jautājumu saistībā ar mūsu mākslas tradīcijām, jāatgādina, ka te pozitīvais paraugs ir īsais revolūcijas laiks, kas pievērsa mākslinieku skatienu nākotnei, piešķīra viņu daiļradei sabiedrisku un emocionālu pacēlumu. Buržuāziskās Latvijas gadi veicināja atsvešināšanos no dzīves, pasivitāti pret tās aktuālajām problēmām. Tie vedināja pievērsties pagātnei, rosināja iegremdēšanos subjektīvi izvēlētajā intīmu tēlu pasaulē. Saņemot šīs parādības kā nacionālā mantojuma daļu, ir jāprot tajā nošķirt vērtības, kuras var kalpot mūsu mākslas tālākajai attīstībai (neaizmirstot, ka pagātnes parādību saistība ar mūsu laikmetu bieži vien pārvēršas kontrastu vienībā), no tām, kam ir tikai vēsturiska nozīme.

* * *

Priekšstats, kas izveidojies par latviešu mākslu pēdējā gadu desmitā, ir ļoti augsts. Tas ir priekšstats par nacionāli īpatnēju, monumentālu tēlu,

¹ I. Erenburgs. «Par Pikaso darbiem un viņu pašu». Literatūra un Māksla, 1966, 31. XII.

par spēju laikmeta būtiskas parādības atsegt enerģiskā un stingrā kompozīcijā, plastiskā vispārinājumā. Visās pēdējo gadu lielākajās skatēs latviešu māksla ir pārliecinājusi ar savu radošo spēku daudzumu, žanru un veidu dažādību, individuālo rokrakstu bagātību, augsta profesionālā un mākslinieciskā līmeņa stabilitāti. No Oktobra revolūcijas līdz mūsu dienām latviešu mākslas paliekošie spēki vienmēr ir bijuši saistīti ar savu laikmetu, tā labākajiem centieniem. Šie sasniegumi un tradīcijas ir pamats, uz kura balstoties mūsu māksla ir spējīga pārvarēt visas pretunas un trūkumus savā augšupejas ceļā. Mērķtiecīgi virzoties uz priekšu, latviešu sociālistiskā māksla apgūs tās jaunās virsotnes, uz kurām ved visas mūsu sabiedrības radošais darbs.

TEODORAM ZAĻKALNAM 90 GADU

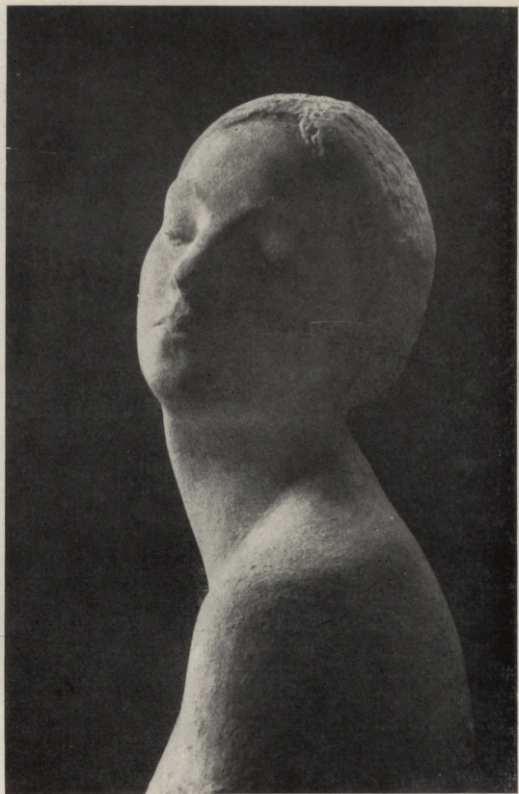
1966. gada 30. novembrī mūsu nacionālās tēlniecības celmlauzis Teodors Zaļkalns atzīmēja savu 90. dzimšanas dienu. Viņš ir dzimis lauku mājās, zemnieku ģimenē.

Zaļkalna tēvs Eduards Grīnbergs (vēlāk, tāpat kā Teodors, pieņēma uzvārdu Zaļkalns) iet līdumnieka gaitas, bet, ģimenei pieaugot, no tēva mantoto zemes gabalu «Zaļo kalnu» nākas atstāt, jo zeme neienes tik daudz, lai tēvs spētu uzturēt ģimeni. Viņš pārceļas uz Silciemu un uzsāk tirdzniecību.

Silciemā arī norit Teodora Zaļkalna bērnība un pusaudža gadi, kas dziļi iespaidušies tēlnieka atmiņā: «Silciema klusais miers, kādu neesmu izjūtiš nekur citur, dziļi ieaudzis manī un, domājams, skan arī manos darbos.»

Aptuveni pirms 55 gadiem Pēterburgā Štiglica mākslas skolas inspektora mākslinieka Jaunkalniņa uzdevumā es gāju pie tēlnieka Zaļkalna. Pa ceļam uz Vasilija salu pārdomāju, ko man teikt Štiglicas skolas absolventam, bijušajam ārzemju stipendiātam. Patīkamu satraukumu radīja iespēja redzēt tēlnieka darbnīcu, jo līdz šim es pazinu vienīgi sava pirmā skolotāja — gleznotāja T. Ūdera darbnīcu Valmierā kāda Pārgaujas nama bēniņos. Zaļkalns toreiz strādāja pie pasūtījuma darba — Miņina un Požarska pieminekļa meta un šinī sakarībā bija lūdzis Jaunkalniņu atsūtīt viņam palīgos pie ģipša darbiem kādu zēnu no tēlniecības nodaļas. Ģipša darbus teorētiski es kaut kā vēl zināju, taču praktiskas pieredzes man nebija daudz, tālab brīžiem jutos diezgan neveikli, kad Zaļkalns kādu manu neveiksmi, kā jau tas viņam allaž bija raksturīgi, uzņēma ar laipnu smaidu.

No tā laika (1910) es bieži apciemoju Zaļkalnu. Pēc vasaras brīvlaika ar O. Skulmi dažreiz uzaicinājām Zaļkalnu pie sevis, jo svešā pilsētā ļoti vajadzēja draudzīga atbalsta. Zaļkalns mums mācīja iepazīt un iemīļot majestātiski vēso, sākumā nepielūdzamo ziemeļu skaistuli Pēterpili. Ir jau parasta lieta, ka jaunatni studiju darbs mācību iestādē vien



T. Zaļkalns. Ludmila. 1913

neapmierina, dziļu iespaidu uz viņiem atstāj arī notikumi mākslas dzīvē ārpus skolas sienām, mākslinieku grupu izstādes, personālās un diplomdarbu izstādes. Šinī sakarībā Zaļkalns mums bija tuvs, mākslas jautājumos nobriedis meistars un palīgs, kas mācīja orientēties tā laika diezgan sarežģītajos mākslas dzīves apstākļos.

1914. gadā sākās pirmais pasaules karš. Gaidot mobilizāciju, es izmantoju katru iespēju nokļūt Zaļkalna darbnīcā, lai iepazītos ar granīta apstrādāšanas tehniku, jo tanī laikā Zaļkalns melnā diorītā cirta stāvošo «Māmiņu», kas tagad atrodas Valsts Mākslas muzejā Rīgā. Ļoti interesēja arī pati skulptūra — no akadēmisko tradīciju viedokļa tas bija kas jauns un neparasts.

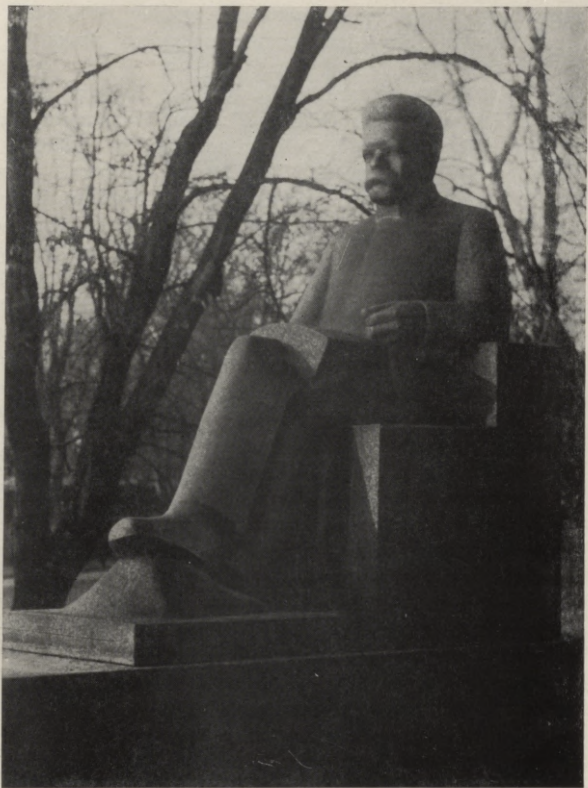
1915. gada beigās iestāšanās kara skolā manus sakarus ar Zaļkalnu pārtrauca uz ilgāku laiku.

Pēc pirmā pasaules kara beigām Zaļkalns atgriezās Latvijā un pamazām sāka radošu darbu. Rīgā no dažādām Krievijas karaspēka daļām atgriezās arī frontes cīnītāji — jaunākās paaudzes mākslinieki.

Zaļkalna dzīve un darbs, kā saka pats meistars, ir ritējusi samērā mierīgi, bez asiem lūzumiem. Viņam arvien ir laimējies bez kavēkļiem iet pa taisnāko ceļu un samērā īsā laikā sasniegt izcilu profesionālu gataību. Arī šeit Rīgā jaunāko mākslinieku paaudze atrada pie Zaļkalna garīgu atbalstu.

1938. gada vasarā man vajadzēja steidzami sastapt meistarū sakarā ar sarīkoto ārzemju tēlotājas mākslas izstādi, taču Zaļkalns tolaik bija izbraucis no Rīgas uz laukiem, lai mazliet atpūstos Allažu «Zaļajā kalnā». Līdz Inčukalnam aizbraucu ar vilcienu, tālāk gāju kājām. Vairākas stundas soļojot un jūsmojot par purvītiskajām bērzu birztaļām, aiz neliepas ieplakas ar mazu strautiņu nonācu pie «Zaļā kalna». Pārkāpjot īpatnējo veco lauku māju augsto sliekšni, ieraugot meistara laipno smaidu, es nevilus atcerējos tēlnieka darbnīcu Pēterpilī, Vasilija salā. Zaļkalns nekad nav cienījis trokšņainas vietas. Ilgus gadus strādādams lielajos pasaules kultūras centros, viņš laiku pa laikam ir atbraucis uz šo kluso lauku sētu, jo «saradis ar lauku darbu un saaudzis ar darba tautu no bērniības dienām».

Taču nepareizi būtu Zaļkalnu iedomāties kā pasīvu jūsmotāju par lauku klusumu. Zaļkalns labi prot iedalīt dienu tā, lai pēc intensīva darba paliktu laiks arī aktīvai atpūtai. Raksturīgs jau bija minētā apciemojuma nobeigums: pārguļot nakti «Zaļā kalna» siena šķūnī, no rīta posāmiešus uz Rīgu. Inčukalna stacijā, lai nokļūtu uz vilcienu, vajadzēja ierasties



T. Zaļkalns. Piemineklis Rūdolfam Blaumanim. 1929

rīta stundā, tālab samērā garo ceļu gabalu nobraucām pārmaiņus ar vienu divriteni. Savā laikā meistars divriteni uzskatīja par visai ērtu satiksmes līdzekli.

Ir saglabājusies fotogrāfija, kur redzam Zaļkalnu kādā Rīgas kroketa laukumā starp draugiem Alfrēdu Kalniņu, Voldemāru Toni, Pāvilu Rozīti un viņu dzīves biedrēm. Dažas dienas nedēļā Zaļkalnu varēja sastapt arī Konservatorijas sporta zālē. Klusajā Torņkalnā, Diķa ielas rajonā, tieši tajā vietā, kur tagad atrodas tēlnieka Meldera darbnīca, savā laikā ar mājas saimnieces, izcilās skolotājas Annas Dravnieces piekrišanu (viņai tagad 93 gadi) ziemas mēnešos ierīkojām slidotavu, un uz šī nelielā ledus laukumiņa Zaļkalns mums demonstrēja daijslidošanas paņēmienus. Katlakalna priedēs esam kraukus medījuši. Par nožēlošanu gadu nastas dēļ Zaļkalns ir atmetis šos atpūtas un sporta veidus, arī divritenis netiek lietots, tagad parastais satiksmes līdzeklis meistaram ir taksometrs, un tādējādi viņš ir iepazīnis gandrīz ar visiem Rīgas šoferiem. Cik man ir nācies kopā ar Zaļkalnu braukt, rets ir tas gadījums, kad šoferis meistaru jautri neuzrunātu kā vecu paziņu.

Tagad pakavēsimies pie Zaļkalna tēlniecības. 1899. gadā Zaļkalns beidza Štiglica mākslas skolu kā gleznotājs ar ārzemju komandējumu uz Parīzi, bet, pa daļai Šķiltera ierosināts, pievērsās tēlniecībai. Abus šos mūsu tēlniecības vecmeistarus godina par Rodēna skolniekiem. Gustavs Šķilters savā daiļradē tiešām palika uzticīgs Rodenam. Rodēna mūzs — tā ir sīva cīņa pret tā laika franču sabiedrībā izplatīto salkani sērīgo eklektisko mākslu. Mākslinieks pievērsās dzīves ikdienai, meklējot arī jaunus izteiksmes līdzekļus tēlniecībā. Varenais Rodēna «Domātājs» — spītīgi dūri lūpās iecirtušais Sēnas strādnieks, uztrauca franču buržuāzisko inteligenci, tā nedeļa ceļu Rodēna mākslai pat līdz tēlnieka mūža otrajai pusei. Bet jaunatne jūsmoja par viņu, arī mūsu jaunieši — Šķilters un Zaļkalns. Zaļkalns Rodēna darbnīcā ir pavadījis tikai dažus mēnešus un ar Rodēnu ticis tikai dažas reizes, un tomēr šis isais laika spridis ir devis ļoti daudz. «Esmu ļoti pateicīgs liktenim, ka manas tēlnieka gaitas ir sākušās 19. gadsimta lielākā tēlniecības meistara — lai arī ļoti īslaicīgā — vadībā,» vēlāk teica Teodors Zaļkalns.

Zaļkalna daiļradē ir nedaudz darbu, kuros var saskatīt nepārprotamu Rodēna ietekmi, īpaši tas sakāms par marmorā cirsto sievietes galvu (Valsts Mākslas muzeja īpašums). Pie šāda veida darbiem vēl varētu pieskaitīt Jekaterinburgā darināto mazā putnu ķērāja Andrjušas statueti, gleznotāja Arnoldova ģimietni un Veras Arnoldovas statueti. Šie trīs



T. Zaļkalns. Kapa pieminēklis Jānim Porukam.
Fragments. 1930

bronzā atlietie darbi vēl atgādina Zaļkalna pirmo mākslas skolu. Taču Arnoldovas statuetē jau iezīmējas Zaļkalna īpatnējā uztvere un plastiskais izkārtojums — klusā, savās pārdomās iegrimusī lasītāja ir priekštece vairākiem sieviešu tēliem, ko mākslinieks darinājis savas daiļrades turpmākajā posmā.

Jau Parīzē līdztekus studijām pie Rodēna Zaļkalns Luvrā pēta ēģiptiešu granīta skulptūru. Pēc dažiem gadiem no Jekaterinburgas viņš brauc uz Florenci un studē itāliešu renesanses meistarus. Grūti pateikt, kas atstāja uz Zaļkalnu lielāku iespaidu — itāliešu glezniecība vai tēlniecība. Taču plaša vēriena monumentālā forma, kas piemīt Ludmilas Jakubovskas ģimetei, kura radās pēc šī ceļojuma, ir raksturīga tieši itāliešu renesanses mākslai, nevis 19. gadsimta franču tēlniecībai. Tātad Zaļkalns samērā īsā laikā atbrīvojas no sava pirmā skolotāja ietekmes.

1909. gada rudenī Zaļkalns atgriezās Pēterburgā un apmetās uz dzīvi Vasilija salā. Dzīvodams internacionālā draugu pulciņā, Zaļkalns paliek uzticīgs «Rūķa» progresīvajiem centieniem. Dziļi izpratis nacionālās mākslas problēmas, viņš sniedz atbalstu jaunāko mākslinieku paaudzei. Tanī pašā laikā viņš uztur sakarus ar Rīgu un izpilda dažus pasūtījumus: 1910. gadā izveido metu traģiskā nāvē mirušā komponista Emila Dārziņa kapa piemineklim (Mārtiņa kapos). Pieminekļa pakāji — granīta kubu, izrotātu cilņiem, Zaļkalns darināja Pēterburgā, obelisku cirta Rīgā (Dārziņa ģimete — cilnis obeliska priekšpusē ir tēlnieka Burkarda Dzeņa veidots). Otrs 1911. gada pasūtījums no Rīgas ir Rūdolda Blaumaņa krūšutēls (ir saglabājusies šā darba fotogrāfija, marmora veidojums pirmā pasaules kara laikā pazudis). Šinī darbā jau redzama Zaļkalnam raksturīgā plastiski arhitektoniskā uzbūve un īpatnējais plastiski anatomiskais formu kārtojums, tādām tēla risinājumam viņš paliek uzticīgs arī turpmākajās krūšutēlu kompozīcijās. Blaumaņa galvas attiecība pret krūšu daļu ir 1 : 1, pie tam krūšu daļa tiek veidota ļoti apkopoti, kā arhitektoniska pamatne. Blaumaņa īpatnējā seja veidota brīvi, mākslinieks apzināti izvairās no tādu cilvēka ārienes detaļu akcentējumiem, kas viegli var novest pie šarža. Pie Blaumaņa krūšutēla bronzā Zaļkalns atgriežas vēl 1927. gadā, bet 1929. gadā uzceļ R. Blaumanim granīta pieminekli (pie tā pakavēsīmis mazliet vēlāk). Kad sākās pirmais pasaules karš, Zaļkalns dzīvoja Pēterburgā. Dziļi izjuzdams latviešu tautas postu un ciešanas, viņš cērt melnā dioritā «Stāvošo māmiņu» un veido skumjo «Sēdošo māmiņu», kara apstākļu dēļ tā palika ģipša atlējumā. Pelēkā granītā meistars to izcirta tikai 1923. gadā Rīgā.



T. Zaļkalns. Kapa piemineklis Fricim Bārdam Umurgā.
Fragments, 1933

Šie tēli ir ārkārtīgi svarīgs ieguldījums mūsu nacionālās tēlniecības tradīciju veidošanā. Pārsteidzoša ir Zaļkalna patstāvība un prasme orientēties tā laika mākslas dzīves sarežģītajā situācijā, kad Rodēna pozitīvo ietekmi krievu tēlniecībā (gandrīz vai vienīgais izcilais sniegums šai laikā ir Trubeckoja celtais Aleksandra III piemineklis) nomaina plastiskās anatomijas kults, kas draudēja novest tēlniecību naturālisma skavās, jo tāda ievirze valdīja Mākslas akadēmijā. No Rietumeiropas krievu mākslā ieplūda modernistiskās strāvas, taču neviens no šiem virzieniem Zaļkalnu nav skāris.

Pēc Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas Zaļkalns aktīvi piedalās V. I. Ļeņina ierosinātā monumentālās propagandas plāna realizēšanā, darinot Skrjabina, Musorgska, Blankī, Černiševska krūšutēlus. Viņa tēlniecības valoda kļūst asa, šķautnaina, konstruktīva. Zaļkalna radītie tēli (4—5 reizes lielāki par dabu) iecerēti kā monumenti, domāti skatīšanai no lielāka attāluma, nezaudē realitāti un emocionālās iedarbības spēku. Skulptūra, vienalga, vai tā ir cilvēka galva vai augums, no tēlnieka viedokļa ir uzskatāma par savdabīgu arhitektonisko konstrukciju, kurai arī ir balsti un attiecīga slodze, kas jāizkārto proporcionāli, jo vairāk tad, kad veidojums pārsniedz dabīgos samērus. Teorētiski tas skan vienkārši un saprotami. Taču prakse šos plastiskos balstus laiku pa laikam liek pārbaudīt. Šinī sakarībā mēs Zaļkalnu uzskatām par nacionālās tēlniecības celmlauzi un drošu pamatu licēju.

Pēc Oktobra revolūcijas, kā jau minēju, Zaļkalns pārbrauc Latvijā un piedalās divu lielāko pieminekļu — Rīgas Brāļu kapu un Brīvības pieminekļa (šie abi pieminekļi veltīti karavīriem, kuri pirmā pasaules kara laikā cīnījās pret vācu iebrucējiem) vairākkārtējos konkursos. Sacensībai iesniegtos metos raksturīga ir pieminekļu arhitektoniskā uzbūve ar samērā skopu skulpturālo rotājumu. Jāmin arī tas, ka arhitektoniskie meti ir meistara paša sacerēti, bez arhitekta līdzdalības. Turklāt jāpiezīmē, ka šie meti ir iecerēti gan kā estētiska, mākslinieciska forma, gan kā praktiska celtne. Brīvības pieminekļa konkursam iesniegto abu metu pamatā ir paredzētas plašas muzeja telpas, to izdaiļošanai un ekspozīcijas rādīšanai Zaļkalns iecerēja iesaistīt tēlniekus, gleznotājus un lietišķās mākslas meistarus. Taču dažādu objektīvu iemeslu dēļ Zaļkalnam nav laimējies šo ieceri realizēt.

1929. gadā Zaļkalns uzcēla granīta pieminekli Rūdolfam Blaumanim. Lakoniskās formās, atmetot ilustratīvi stāstošo elementu, meistars ir izveidojis monumentālu tēlu. Turklāt vecā Indrānu tēva radītajam ir



T. Zaļkalns. Pieminēklis Atim Kronvaldam
Siguldā. 1938

atrasta jauka, piemērota vieta pilsētas apstādījumos pretim Bastejkalnam. Ir gan jāatgādina, ka savā laikā šo pieminekli pārcēla uz Blaumaņa un Krišjāņa Barona ielas krustojuma mazo skvēru un novietoja uz augstas pamatnes, taču pirmā vieta izrādījās piemērotāka un 1947. gadā pieminekli tika pārcelts agrākajā vietā. Tanī pašā — 1929. gadā Poruka kapa pieminekļa komiteja pasūtīja Zaļkalnam dzejnieka atdusas vietai pieminekli. Zaļkalns to uzcēla viena gada laikā. Pēc tam meistars ir cēlis daudz memoriālu pieminekļu gan Rīgas Meža kapos, gan provincē, minēsim kaut vai Friča Bārdas, Druvas, Gulbja, Būmaņa, Zandberga, Celmiņas kapa pieminekļus. Zaļkalna memoriālajā skulptūrā dominējošais saturs paudējs ir sievietes tēls. Idejiskā saturs risinājums katrā atsevišķā gadījumā piešķir statujai neatkārtojamo savdabīgumu un vienreizīgumu, šīs plastiskās kompozīcijas darinātas augstā profesionālā līmenī. Un tomēr šo pieminekļu vidū gribas sevišķi izcelt Mūzu pie Poruka kapa viņas cildenā pārākuma dēļ.

1936. gadā Zaļkalnam tika pasūtīts piemineklis Kronvaldu Atim, ko paredzēja novietot Siguldā Rakstnieku nama priekšā. Agri mirušo dedzīgo sabiedrisko darbinieku Zaļkalns ir iecerējis attēlot bronzas statujā, un šķiet, ka šis materiāls tādām uzdevumam ir pats piemērotākais: Kronvalds ir parādīts kā orators. Visa auguma spraigā kustība, dinamiskas pilnais runātāja žests, vareni veidotā galva tiešām rada ilūziju, ka Kronvalds uzrunā tautu.

Isumā rezumējot Zaļkalna darbību 20.—30. gados, jāatzīmē, ka Zaļkalns aktīvi piedalās valsts un sabiedrisko organizāciju rīkotajos konkursos, taču lielo pieminekļu metus, kā jau minējām, meistaram neizdodas realizēt. Tāpēc buržuāziskās Latvijas periodā Zaļkalns savu radošo enerģiju varēja ieguldīt galvenokārt kapu pieminekļos.

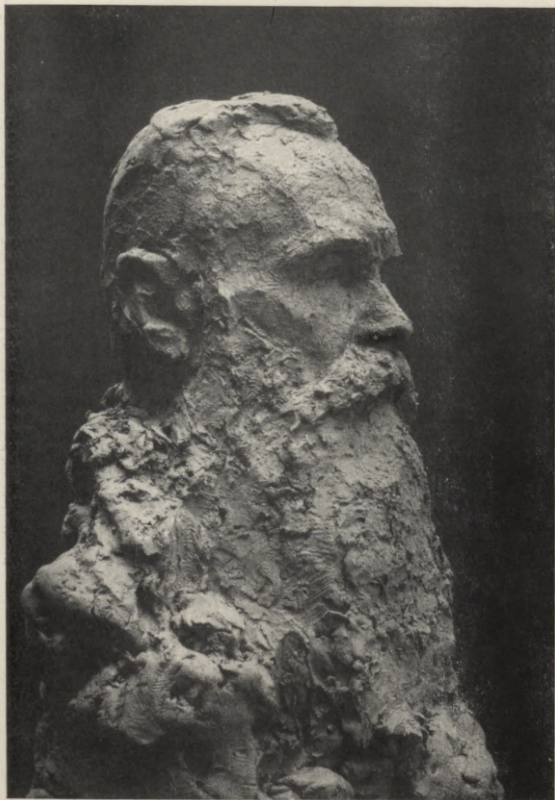
Vācu okupācijas laikā tēlnieka radošais darbs pavisam apstājas. Lai iegūtu līdzekļus iztikai, viņš spiests zīmēt grāmatu vākus un ģimētnes.

Padomju Latvijas laikā meistara daiļrade atkal atplaukst, sākas intensīvs darbs tēlniecībā un pedagoga gaitas LPSR Mākslas akadēmijā. Kā vienu no pirmajiem darbiem meistars pabeidz vēl pirms vācu okupācijas laika iesākto dziļi emocionālo kapa pieminekli traģiski mirušajam Ojāram Lācim (Raiņa kapos). Aptuveni 2 metri augstā granīta prizmas nišā stāv pusaudzis ar skumjām acīm, uz kreisās rokas viņš tur mātes doto lakatu tālajam ceļam.

Nākamais lielāku dimensiju granītā cirstais tēls ir «Sasaistītais». Fiziski ļoti spēcīgais uz ceļiem noņemtais vīrs spraigā kustībā cenšas atbrīvot



T. Zaļkalns. Kapa piemineklis Ansim Gulbim. Fragments, 1939



T. Zaļkalns. Brāļa Oskara ģīmetne. 1942

sasaistītās rokas. Tā ir simboliska kompozīcija, kas sasaucas ar latviešu tautas vēsturiskajām brīvības cīņām.

1947. gadā izveidota LPSR Augstākās Padomes priekšsēdētāja, ievērojamā zinātnieka prof. Augusta Kirhenšteina ģimietne. Portreta kompozīcija ir frontāla, ar samērā mazu krūšu daļu, ko var uzskatīt par arhitektonisko pakāji. Tanī pašā gadā Zaļkalns darina arī sava tuva drauga, LPSR Tautas mākslinieka komponista Alfrēda Kalniņa ģimietni. A. Kalniņš komponējis arī liela stila darbus — operas «Baņuta», «Salenieki», taču tautā Zaļkalna draugs ir plaši pazīstams kā lirisko solo dziesmu autors. Bet dzīvē komponists nemaz nebija tik liriski noskaņots kā savā mūzikā. Arī Zaļkalns viņu ir iecerējis drīzāk kā nemiera garu, kā cīnītāju. Kalniņš ģimietnei pozēja smagas slimības apstākļos. Kaut gan līdz beidzamām dienām pats asprātīgi jokoja par savu veselības stāvokli, taču klusuma brīžos viņa skatiens jau slidēja pāri šodienai. Šai portretā Zaļkalns attēlojis Kalniņu dziļi nopietnu, ar asu, gudru acu skatienu; darba kompozīcija ir tuva prof. Kirhenšteina ģimietnei.

1949. gadā Zaļkalns izveidoja akadēmiķa Friča Blūmbaha krūšutēlu (Blūmbahs bija lielā krievu zinātnieka Dmitrija Mendeļejeva asistents). Tēlnieks bija ticis ar Blūmbahu jau Pēterburgā. Pēc Mendeļejeva nāves Zaļkalns Blūmbaha uzdevumā veidojis cīļņa kompozīcijā Mendeļejeva ģimietni Svaru un mēru galvenajai palātai Pēterburgā (darbs nav saglabājies). Zaļkalns veidoja Blūmbahu, kad akadēmiķis bija 84 gadus vecs, tomēr vēl možs un darba spējīgs. Nejaušs nelaimes gadījums viņu noveda slimnīcā uz neatgriešanos, un ģimietni Zaļkalns pabeidza ar fotogrāfiju palīdzību. Blūmbaham ir no dabas skaisti veidota galva, plastiski izteikti sejas panti, tālu vērsts skatiens un tikko manāms smaids. Blūmbaha ģimietni mēs pieskaitām pie Zaļkalna augsta brieduma darbiem. Skatītāju pārsteidz brīvais, sulīgais veidojums, apzināti pieļautās daudzās asimetrijas, kas harmoniski izkārtotas plastiski izteismīgajā tēlā.

Liels monumentāls darbs ir Krišjāņa Barona statuja, iecerēta kā pieminēklis. No pēdējā laika ģimietnēm izcils ir studentes Maldas krūšutēls bronzas lējumā.

Jau vairākus gadus meistars strādā pie mums jau pazīstamas tēmas — atveido Alfrēda Kalniņa tēlu. Šoreiz tas nav krūšutēls, bet granīta kalumam paredzēta statuja, iecerēta kā pieminēklis. Vieta pieminēklim vēl nav noteikta, taču iespējama un piemērota būtu Operas un baleta teātra laukumā. Ja veselība meistaram atļaus, — pieminēkli sāks izcirst granītā tuvākajā laikā.

Zaļkalns pieder pie tiem latviešu māksliniekiem, kas visu mūžu strādājuši mākslā. Šobrīd, kad viņam ir jau pāri 90 gadiem, viņš ir laimīgs tajās reizēs, ja varējis dažas stundas pastrādāt. Kad ārsts viņam bija aizliedzis kājās stāvēt, Zaļkalns veidoja, sežot gultā. Slimība sirmo meistaru šad tad ir fiziski pieveikusi, bet garīgi viņš ir možs.

Jekaterinburgā pārtraukto pedagoģisko darbu (te meistars nostrādāja no 1903. līdz 1907. gadam), kuru, starp citu, ļoti atsaucīgi raksturo viņa bijušais skolnieks, izcilais padomju tēlnieks Ivans Šadrš, Zaļkalns atsāk tikai 1944. gadā Padomju Latvijas Valsts Mākslas akadēmijā, kur vada tēlniecības fakultāti. Tas tomēr nenozīmē, ka 20. un 30. gados audzināšanas darbs nav viņu interesējis. Zaļkalns arvien ir uzmanīgi sekojis jaunākās mākslinieku paaudzes attīstības gaitām, palīdzējis ar teorētiskām zināšanām un sava darba pieredzi. Tā tēlnieku paaudze, kas mācījusies Petrogradā pēc Zaļkalna, un jaunā Padomju Latvijas tēlnieku saime ir augusi un attīstījusies tiešā vai netiešā Zaļkalna vadībā. 1938. gada pavasarī es izveidoju Ziemeļlatvijas strādnieku «Akmeņu lasītāju», nodevu Kambara metāllietuvē atliešanai bronzā un pats aizbraucu uz laukiem. Jāatzīmē, ka buržuāziskajā Latvijā mums nebija paradums rādīt citiem darbus, kas vēl bija tapšanas stadijā. Zaļkalns, būdams bronzas lietuvē, bija ieraudzījis manā ģipša modelī dažas paviršības, par tām saņēmu no Zaļkalna vēstuli. Atbraucu un izlaboju.

Savā laikā Akadēmijas rektors Purvītis aicināja Zaļkalnu par tēlniecības fakultātes vadītāju, bet Akadēmijas padomei nav bijis pieņemams Zaļkalna organizatoriskais plāns. Viņa vietā tēlniecības nodaļas vadību uzticēja arhitektam un tēlniekam Konstantīnam Rončevskim. Padomju Latvijā Mākslas akadēmija tika pārveidota par jauna tipa skolu. Pedagoģiem un studentiem nosprausti lieli pienākumi padomju valsts un tautas priekšā. Māksla nevar noslēgties šauri profesionālo uzdevumu lokā, mākslai jāatspoguļo dzīve visā tās daudzveidībā. Taču šī sociālistiskā reālisma tēze var palikt tukša skaņa jaunam studentam, ja pedagogs viņu tuvāk neiepazīstina ar praktiskās darbības loku. Zaļkalns nav tribīnes runātājs, uz nopietniem, principiāliem jautājumiem viņš parasti ir devis ļabi pārdomātas rakstiskas atbildes. Taču šaurākā draugu un audzēkņu pulcīņā meistaram nekad netrūkst vārdu un asprātības. Kā jaunam tēlniekam orientēties samērā šaurajā darbības lokā? Uz to Zaļkalns dod skaidru, nepārprotamu atbildi: dabā, kas devusi kāda tēla pamatierosinājumu, jāskatās tā iemiesošanai nepieciešamie plastiskie elementi un to sakārība, jāskatās veidojuma plastiskais plūdums, kas ir katra tēla uzbūves

galvenais saturs un balsts. Attīstot tālāk Zaļkalna tēzi, varam teikt, ka tēlniekam praktiskajā darbā ir labi jāpazīst daba, taču daba nav pašmērķis, bet plastiski tēlainas domāšanas ierosinātāja. Lai to saprastu, audzēknim jābūt pietiekami sagatavotam, intelligentam, un tad tālāk daba būs viņam vienīgais veids un vienīgais avots, kā tikt pie meistarības.

No mūsu akadēmijas Zaļkalns atvadījās 1958. gadā veselības pasliktināšanās dēļ. Taču viņš nav aizmirsis iemītās takas, diezgan bieži akadēmijas pirmā stāva koridorā starp baltām statujām pamirdz arī meistara sudrabortie mati.

MĀKSLAS MESTAIS DRAUDZĪBAS TILTS

Mūsu republikas tēlotājas un lietišķās mākslas devums jau kopš daudziem gadiem kļuvis par atzīstamu ieguldījumu padomju tautu mākslā. Latviešu padomju māksla uzkrājusi tādu potenciālu, ka ir spējīga risināt ne tikai lokālas problēmas. Tā izgājusi daudz plašākos apvāršņos. Ciešas saites to vieno ar brāltautu saimes mākslu. Arvien biežāk latviešu padomju māksla pārstāv padomju tautu daiļradi izstādēs aiz mūsu zemes robežām. Mūsu meistarų gleznas, skulptūras un grafikas demonstrē ne tikai mākslinieku daiļradi vien, tās stāsta par mūsu tautas domām, ilgām, centieniem. Tā ir mūsu dabas ainava, mūsu darbs un sadzīve, mūsu laikabiedra tēls, ko mūsu mākslinieku darbos ierauga skatītājs dažādos meridiānos.

Par maz būtu iedomāties, ka mākslas misija ir tuvināt tikai ģeogrāfiskos attālumus. Tās galvenais uzdevums — tuvināt cilvēkus, tautas, ļaut iepazīt, izprast vienam otru, apgūt jaunas kultūras bagātības. Tādēļ mēs priecājamies, sastapdami arī latviešu daiļrades meistarų vārdus daudzu valstu mākslas izstāžu ekspozīcijās. Atzīmēsim vispasaules Bijenāles Venēcijā, padomju mākslas izstādes Briselē, Parīzē, Berlīnē, Ņujorkā, Sanpaulu, latviešu mākslas izstādes Bulgārijā, Rumānijā, Zviedrijā, Somijā. Lai šis raksts nepārvērstos par statistisku uzskaiti, nosaucām šeit tikai dažas koordinātes mūsu mākslas eksponēšanas vietām pēdējos gados.

Ar savu daiļrades pūru esam pabijuši arī daudzās padomju republikās, Vidusāziju ieskaitot. Esam rādījuši savas gleznas un grafiku tālajā Jakutijā. Kā vainagojums mūsu izstāžu dzīvei 1966. gada sākumā notika Baltijas republiku 25. gadadienai veltītā lielā jubilejas izstāde Maskavā.

Arī paši daudzkārt esam uzņēmuši ciemiņus. Pie mums viesojusies Kubas un Indijas māksla. Mēs redzējām arī Čehoslovākijas, Zviedrijas, Polijas, Bulgārijas, VDR mākslas izstādes. Pie mums viesojusies arī igauņu, lietuviešu, leņingradiešu, ukraiņu, azerbaidžāņu, moldāvu, krievu klasiskā un padomju māksla.

Minētie piemēri ir tikai daļējais uzskaitījums, kas ļauj secināt, ka mākslas dzīvē neesam attāla province. Mūs iekļauj dzīva un daudzveidīga kultūras dzīves straume. To vērojot, būtu aplami redzēt tikai skaitliskos rādītājus vien, neizprotot un neapgūstot visu labo, ko dod šādas savstarpējas tikšanās. Analizējot pie mums pēdējos gados notikušo izstāžu nozīmi, mēģināsim ieraudzīt paliekošo, ko tās atstājušas mums un mūsu mākslai.

Katra jauna tikšanās ir izziņas avots. Jau tādēļ vien visām iepriekš minētajām izstādēm ir liela nozīme. Tās paver plašākus apvāršņus mūsu estētiskajai uztverei, padara bagātākas mūsu zināšanas par dzīvi, mūsu iespaidi kļūst daudzšķautņaināki. Daudz bija dzirdēts par Kubas tautas varonību, tās vīrišķību, cīnoties pret ASV agresiju. Bet redzot Servando Kabreras grafikas lapas (1965. gada nogalē tās tika eksponētas Rīgā un Liepājā), šķiet, ka Kubas ļaudis nostājas tepat mūsu acu priekšā. Smagnēji un parupji, bet reizē arī saspringti un kaisles pilni šie cilvēki ar mačeti vai šauteni ir strādnieki un cīnītāji. Reālistisks stāstījums, ekspressīvā izteiksme — šis meistara daiļrades iezīmes ir tuvas Latīņamerikas mākslas raksturīgākām īpatnībām.

Esam iepazinušies ar senās kultūras šūpuļa — Indijas glezniecību (1963). Mēs varējām izsekot interesantai parādībai, kad saplūst senas tradīcijas un jaunas, modernas tendences mākslā, kad savdabīgi mijiedarbojas nacionālā un eiropeiskā glezniecības skola. 1965. un 1966. gadā vēlreiz tikāmies ar indiešu tautas daiļradi — bērnu zīmējumu un Radžastanas štata tautas mākslas meistaru darinājumu skatēs.

Saistoši bija pavērot zviedru mūsdienu grafiku (eksponēta 1964. gadā). Imponēja nelielās izstādes daudzveidība, estampa tehniku virtuozais izpildījums (īpaši metālgravīru nozarē).

Ar Čehoslovākijas mākslinieku daiļradi pēdējos gados esam tikušies divas reizes. Abas tikšanās bija nozīmīgas. Čehoslovaku lietišķās mākslas izstāde (1964) mums ļāva iepazīt šīs republikas mākslinieku izcilo prasmi organizēt ekspozīcijas. Ir zināms, ka izstāžu iekārtošanā mūsdienās ienāk jauni principi. Tie pamatojas uz visu komponentu pakārtošanu labākai mākslas darbu uztverei. Minētajā izstādē Valsts mākslas muzeja telpas bija pārveidotas līdz nepazīšanai — tās tika transformētas atbilstoši ekspozīcijas prasībām. Muzeja oficiāli reprezentablās telpas tika pārvērstas par mājīgu vidi lietišķās mākslas eksponēšanai. Ar tautas mākslas darinājumiem skatītājus iepazīstināja intīmā un siltā atmosfērā, vairoties no norobežojošās vitrīnu un stendu sistēmas.

Šī mākslas skate parādīja, cik plaši iespējams attīstīt tautas mākslu arī industriālajā laikmetā. Čehoslovākijas republikā tā ir ievērojama tautsaimniecības nozare ar pieaugošu potenci.

Jau nākamajā gadā tikāmie ar Čehoslovākijas reklāmas plakātu. Mūsu republikā šī nozarē nav pietiekamu veiksmju, kaut gan saskaņā ar mūsdienīguma prasībām tam jābūt ļoti izplatītam mākslas žanram. Bija patīkami redzēt šīs pielietojamās grafikas nozares izstādi, kas tika organizēta ļoti augstā mākslinieciskā līmenī. Plakātā nepietiek vienīgi ar mākslinieciskās formas meistarību. Plakātam jārisina sarežģīti uzdevumi — filozofiskā, ekonomiskā, socioloģiskā, psiholoģiskā plānā. Negaidīta, asprātīga izdoma, pārsteidzošs atrisinājums — arī tas nepieciešams šī žanra veidotājiem. Augsts ir čehoslovaku plakātu poligrāfiskās apdares līmenis.

Interesanta un plaša bija bulgāru mūsdienu glezniecības, grafikas un tēlniecības izstāde 1965. gadā. Kaut gan šī izstādē redzējām gan klasiski skaidrās tradīcijas, gan impresionisma ietekmi, gan monumentāli dekoratīvā interpretējumā sniegtos tēlus, visi eksponētie darbi runāja dzīvi apliecinot, sabiedrībai uztveramā valodā.

Esam apmainījušies domām tikai par dažām redzamākajām ārzemju mākslas skatēm. Nesalīdzināmi lielāks kontakts mums ir ar brālīgo padomju republiku mākslu: risinām taču līdzīgus uzdevumus, strādājām ciešā tuvībā un sadarbībā. Tādēļ arī padomju republiku nacionālo mākslu ekspozīcijas pie mums redzam daudz biežāk, tās lielākas apjomos. Šīnī laika posmā pie mums viesojušās kā tuvāko kaimiņu — lietuviešu, igauņu, krievu, tā arī ukraiņu, moldāvu, azerbaidžāņu un citu brālīgo tautu mākslas skates. Daļu šo izstāžu bija iespējams parādīt arī perifērijas skatītājiem.

Krievu māksla šai periodā bija pārstāvēta visplašāk. Pa krievu kultūras attīstības takām mūs izvadāja izstāde «Krievu mākslas šedevri». No dziļajiem viduslaikiem caur ikonu askētiskajiem tēliem uz mums raudzījās tautas izauklētais skaistuma ideāls — tīrskanīgs krāsu spožums, patiess, neviltots pārdzīvojums. Astoņpadsmitā gadsimta mākslas darbi iepazīstināja mūs ar jaunu attīstības virzienu, kas radies ciešākā saskarē ar Eiropas mākslu. Ekspozīcija noslēdzas ar gadsimtu mijas izciliem reālisma pārstāvjiem I. Repinu un V. Serovu.

Nozīmīgu laikposmu krievu mākslā demonstrēja gleznotāja Ā. Arhipova personālizstāde (1964). Šī mākslinieka daiļrade ir divu laikmetu vienotāja — tilts starp pagājušā gadsimta demokrātisko mākslu un sociā-

listiskā reālisma mākslu. Te redzējām krievu glezniecības bagātināšanos ar impresionisma svaigās krāsainības paleti. Annas Golubkinas darbu skate (1964) atspoguļoja pretspēku cīņu, tautas ērkšķaino ceļu uz brīvību. Mūs uzrunāja veselās paudzes balss, tādēļ šī skulptūru izstāde izskanēja patiesā, dramatiskā pārdzīvojumā.

Redzējām arī izcilā padomju tēlnieka Ivana Šadra mūža darbu (1963). Nav ideālāka piemēra padomju skulptūras attīstības izsekošanai kā šī meistara daiļrade. Šāds dzīvs un pārliecinošs piemērs labāk par jebkuru lekciju vai pat grāmatu stāsta skatītājam par veselu laikmetu mākslas dzīvē.

Vērtīgi bija iepazīties ar Kukriniksu zīmējumu izstādi, gleznotāja N. Fešina un Ļeņingradas mākslinieku darbu skatēm. Ļeņingradieši pārstāvēja vienu no lielākajiem, radoši aktīvākajiem un interesantākajiem Padomju Savienības mākslinieku kolektīviem. 1963. gadā redzētajā ekspozīcijā īpaši labi bija parādīta grafika — erudīto meistarū A. Pahomova, G. Vereiska, V. un L. Petrovu devumam labi pieskaņojās jaunāko mākslinieku O. Počtennija, A. Ušina, V. Vetrogonska un citu mākslinieku profesionāli augstvērtīgie darbi.

1965. gadā notikušajā PSRS Mākslas akadēmijas locekļu darbu izstādē piedalījās liels skaits ievērojamāko padomju mākslinieku, to vidū arī četri mūsu republikas meistari. Par izstādes augsto līmeni liecina piecu autoru darbu izvirzīšana Ļeņina prēmijai.

Bez jau nosauktajām grafikas ekspozīcijām mūsu skatītājiem bija dota iespēja tikties ar melnbalto mākslu vēl vairākas reizes ukraiņu, igauņu un lietuviešu grafikas izstādēs, kā arī II Vissavienības estampu izstādē. Jāatzīmē, ka mūsu skatītāji iemīļojuši grafikas atturīgo un lakonisko, bet reizē arī bagātiem zemtekstiem un spilgtām domām piesātināto mākslu. Šai ziņā skatītāju visvairāk saistīja lietuviešu grafikas izstāde (1964). Mūsu kaimiņi grafikas žanrā guvuši vispārātzītus panākumus. Varam tikai apskaust viņus par prasmi likt senajām tradīcijām atplaukt jaunai dzīvei. Kādreiz Lietuva bija slavēta ar saviem svētbilžu griezējiem, bet, vēsturei ejot progresa ceļu, šo tradīciju mantotājus pazīstam kā daudzinātus kokgrebuma vai citu grafikas tehniku meistarus, kuri no tautas mākslas mantojuši dekoratīvo vienkāršību, poētisko attieksmi pret dzīvi, kā arī sirsnīgo dabas, cilvēka un darba tēlojumu, kas tik raksturīgs tautas daiļnam. Šādas iezīmes visvairāk manāmas vecāko meistarū — V. Jurkūna, J. Kuzminska, A. Kuča un citu daiļradē. Šie mākslinieki ir lietuviešu mūsdienū grafikas izcilākie veidotāji. Lietuviešu estampa meistari no tautas

mākslas mantotajā formu vienkāršībā cenšas ietvert koncentrētu domu, skopā stāstījumā — vispārinājumū. Šāda pieeja labi atbilst grebuma tehnikai. Lakonisku domu attēlu redzējām S. Krasauska grebumos — uz melna fona tikai nedaudzas baltas līnijas, kuras ir tik izteiksmīgas, ka liekas, tās nav grieztas ar metāla dzeli, bet radītas ar kādu vieglu un jutīgu instrumentu.

Igauņu grafikas jaunākais devums, ko vērojām 1965. un 1966. gada ceļojošajā izstādē, vairāk izcēlās ar nopietniem eksperimentiem tehnisko iespēju papildināšanā, ar ekspresīvi saasinātu izteiksmi.

Divu vadošo igauņu lietišķās mākslas meistarū — E. Hanzenas un E. Rēmetas darbu nelielā izstādē (1964) — audumi, ādas un keramikas izstrādājumi deva iespēju mūsu republikas skatītājiem redzēt ziemeļu kaimiņu labākos sasniegumus šinī žānrā.

Vēl vajadzētu minēt arī Azerbaidžānas tēlotājas mākslas izstādi (1963), kas galvenokārt demonstrēja košu, īpatnu glezniecības skolu. Atcerēsimies, ka šīs tautas tēlotāja māksla sākusi attīstīties tikai pēc Oktobra revolūcijas.

1966. gada maijā tika atklāta moldāvu mākslas izstādē, veltīta Moldāvijas kultūras nedēļai Latvijā. Valsts mākslas muzejā varējām iepazīties ar šīs jaunās padomju republikas mākslu. Mēs zinām, ka moldāviešu mākslinieku saime mazāka nekā mūsu republikā, arī mākslas attīstības tradīcijas jaunākas, bet izstādē varējām izlasīt stāstu par šodienas Moldāviju, tās vēsturi, ieraudzīt spēcīga mākslas zara kuplojumu. Ir jau tiesa, ka mēs šo mākslu vēl par maz pazīstam un visas vērtības atklāt neilgā pirmās tikšanās laikā nav iespējams.

Moldāvijas mākslinieki auguši ļoti dažādās skolās — daži Jasu mākslas akadēmijā Rumānijā, citi Kijevas, daudzi Maskavas vai Ļeņingradas, arī Kišiņevas mākslas skolās. Dažādās tradīcijās augušie talanti saplūst vienā gultnē, veidodami Moldāvijas padomju mākslu. Iepriecinoši, ka moldāvu mākslinieki (visvairāk tas jūtamās gleznotāju daiļradē) netiecas rast kļušu ostu, kur piestāt: meklējumu prieks ir viņu laime.

Arī grafikā vērojama gan tēmu daudzveidība, gan krietna tehnika. Apskatot tikai vienu moldāvu grafiku, piemēram, I. Vieru darbus, redzējām meistarīgi pielietotu stāstījuma simboliku: cilvēks iedēstījis kociņu, otrs viņa stādītais koks jau noliecis zarus un apvijis cilvēka galvu ar ziedošu vainagu. Šai grafikas lapā iedzīvināta darba cildināšana. Citā šī meistara daiļdarbā moldāvietes plecus rotājošās mežģīnes ornamentālā ritmā pārāug par tūruma vagām — auglīgā, apstrādātā zeme ir visas Moldāvijas

rota. Parastie dzelzsbetona konstrukciju stiebrojumi kļuvuši par dīgstošiem asniem, spuldzes — par plaukstošiem gaismas ziediem: lūk, ar kādu poēziju mākslinieks stāsta par dzīves jauncelsmi.

Visbeidzot par mums pašiem. Visu šo laiku mēs neesam bijuši tikai vienpusēji guvēji. Mākslas dzīvi esam bagātinājuši ar daudzām mākslas skatēm. Ik gadus mūsu republikā notiek lielas republikāniskās izstādes, kurās pārstāvēti visi tēlotājas mākslas veidi. Ar atsevišķu nozaru sasniegumiem skatītājus iepazīstina akvarelistu, grāmatas grafiķu, marīnistu, dekoratoru, karikatūristu un citu žanru darbu izstādes. Notiek mākslinieku grupu darbu skates. Pēdējos gados tika organizētas daudzas personālās izstādes, kas skatītājiem palīdz iedziļināties radošās individualitātes pasaulē.

Liela daļa no šīm mākslas skatēm pēc demonstrēšanas Rīgā kļūst pieejamas arī lauku rajonu iedzīvotājiem. Par to rūpējas Mākslas muzeju un izstāžu direkcijas un LPSR Mākslas fonda izstāžu darba sektori. Mākslas muzeju un izstāžu direkcijas izstāžu sektors nodibināts samērā nesen — 1963. gadā, bet tā darbības rādītāji liecina par šā sektora lielām potenciālām iespējām. Organizēšanās gadā bija iespējams sakomplektēt tikai 13 izstādes, bet jau 1964. gadā 22 mākslas skates tika demonstrētas 61 vietā, aptverot 398 520 skatītājus. Izstāžu darbība galvenokārt veltīta mūsu republikas iedzīvotāju vajadzībām, bet arī ārpus tās robežām latviešu mākslas meistarību darbi pavēruši ceļu pie citām tautām.

Raksturīga tikšanās ar skatītājiem brālīgajās republikās notika 1965. gada nogalē un 1966. gada sākumā, kad ar latviešu glezniecības, skulptūras un grafikas darbiem iepazīnās Vidusāzijas republiku iedzīvotāji. Turpat 5000 kilometri, kas atdala Baltijas un Vidusāzijas republikas, vēstures noteiktās atšķirīgās tradīcijas kultūrā un mākslā nav par šķērslī labai sapratnei. To apliecināja skatītāju atsaucība. Taškentā vien mūsu mākslas ekspozīciju, kas bija atvērta nepilnu mēnesi, apmeklēja turpat 50 000 skatītāju.

Minot šo izstādi, jāatceras, ka tā tika komplektēta paralēli lielajai Baltijas republiku 25. gadadienai veltītajai izstādei Maskavā. Protams, Maskavā eksponēja pašus nozīmīgākos darbus. Bet arī izstādei Vidusāzijas republikās nepietrūka meistarīgu mākslas darbu, kas pārstāvētu visus latviešu tēlotājas mākslas veidus. Ja vēl zinām, ka tanī pašā laikā Somijā tika plaši parādīti mūsu akvareļi un grafikas darbi, Igaunijā bija organizēta latviešu grafikas ceļojošā izstāde, Lietuvā eksponēja akvareļus, bet

pašu republikā darbojās vairākas ceļojošās izstādes, varam aplēst, cik plaši resursi ir mūsu tēlotājam mākslai. Redzam, ka tā spēj mobilizēties lieliem un atbildīgiem uzdevumiem.

Ši apskata gatavošanas laikā tika komplektētas vairākas mūsu mākslas izstādes. Lietišķās un dekoratīvās mākslas darbi tika eksponēti Rumānijā, Dienvidslāvijā un Vispasaules izstādē Mónreālā. Uz Bulgāriju nosūtījām latviešu gleznotāju tematiskos darbus.

Mēs esam priecīgi, ka pa mākslas veidoto draudzības tiltu varam viesoties pie citām tautām, jo mūsdienu kultūru auglīgi bagātina arī nacionālo kultūru vērtību savstarpēja apmaiņa.

NĀKOTNES DOMA — MANS SARGS . . .

(Dažas pārdomas par K. Zemdegas pieminekli Jānim Rainim)

1965. gadā aizvadītās Raiņa 100 gadu atceres dienas iezīmējās ar izcilu notikumu arī mūsu republikas tēlotājā mākslā: 11. septembrī Komunāru laukumā atklāja pieminekli Tautas dzejniekam.

Tagad mums ir divi monumenti Rainim. Nav nejaušība, ka abu pieminekļu autors ir tēlnieks Kārlis Zemdega. Zemdegu pamatoti mēdz dēvēt par tēlnieku domātāju, par «filozofu akmeni». Raiņa dzeja māksliniekam tuva kopš jaunības, var pat sacīt, ka visā Zemdegas daiļradē skan rainiški motīvi, viņa tēli sasaucas ar Raiņa dzejas pasauli, tiem piemīt tas pats apvaldītais spēks, tā pati dzidrā lirika un formas monumentālā skaidrība.

Radīt pieminekli Rainim — to meistars uzskatīja par savas dzīves galveno uzdevumu, tas arī ir viņa mūža nozīmīgākais sniegums. Raiņa kapa piemineklis un Komunāru laukuma monuments vainago Zemdegas daiļrades sākumu un galu.

Monumentālās tēlniecības specifika vispilnīgāk atbilst Raiņa personības atklāsmei: dzejnieka tēls jāveido «lielās līnijās», te nepieciešams emocionāls kāpinājums, lakoniska un izteiksmīga formu valoda. Taču veidot pieminekli Rainim nav viegls uzdevums. Monumentā, kas paaudzēm saglabās Tautas dzejnieka tēlu, gribas redzēt Raini cīņā saucēju un liriķi, pamatšķiras dzejnieku un filozofu dialektiķi, nerimtīgās attīstības cildinātāju. Šis daudznozīmīgais saturs grūti iekļaujams vienā tēlā. Dzejnieka daudzšķautnainā personība izvirza monumentam milzīgu idejisko un estētisko slodzi. Tieši tādēļ, runājot par Komunāru laukuma monumentu, gribas minēt arī Raiņa kapa pieminekli: abi tēli viens otru papildina un kopumā spēcīgāk atklāj dzejnieka daiļrades pamatdomu, viņa personības nozīmi.

Memoriālās skulptūras izcilākiem darbiem parasti raksturīga apvaldītu, cildenu skumju izpausme, klusināta cieņa pret aizgājējiem. Raiņa kapa piemineklis novatoriski lauž šī žanra klasiskās tradīcijas: te valda spirta

rīta noskaņa, atmodas trauksme — tā ir poētiska himna dzīvei, nemirstībai.

Komunāru laukuma monumentu var apzīmēt par akadēmisku. Tā uzdevums — Raiņa personības, viņa vēsturiskās nozīmības atklāšana. Reizētas ir arī Zemdegas pēdējo gadu daiļrades rezumējums.

Kapa pieminekļa iecere tika realizēta neparasti ātri un veiksmīgi: jau pirmais idejiskais mets bija kompozicionāli atrisināts, visumā nobeigts. Komunāru laukuma monuments turpretī ir ilgu gadu darba rezultāts. Turvāk nepakavējoties pie šā darba tapšanas gaitas, tomēr jāatzīmē tēla pakāpeniskā attīstība no konkrētā uz vispārīgo, būtisko. Vērojama arī atteikšanās no atributācijas — monumenta tālākajos risinājumos nav vairs spieķa un platmales, nozudusi atvērtā grāmata. Salīdzinājumā ar 1962. gadā veidoto māla modeli, samazinājusies ikonogrāfiskā momenta nozīme; tēlnieks mazāk centies panākt portretisku tiešumu, vairāk mēģinājis tvert būtisko dzejnieka domātāja tēlā.

Pēc atkārtotiem mēģinājumiem attēlot Raini jaunības gados, Zemdega izšķīries par dzejnieka mūža brieduma posmu, dzīves pēdējiem gadiem. Šāda koncepcija nosaka tēla atklāsmi vairākos, pat pretrunīgos aspektos. Tas ir Rainis — kalnā kāpējs dziļas apceres brīdī, kad dzejnieku saistījusi doma par savas tautas likteņiem. Gandrīz visu mūžu būdams trimdnieks, arī atgriezies dzimtenē — buržuāziskajā Latvijā un nerazdams savu ideju piepildījumu, Rainis nezaudē ticību nākotnei.

Nākotnes doma — mans sargs,

Darbnieku tauta — mans spēks!

Šķiet, šīs rindas varētu būt tēlnieka idejiskās ieceres pamatā. Taču neizbēgami skan līdz arī citi motīvi: ilgas pēc saules un nākotnes trauksmi pavada kalnā kāpēja vientulība un rezignācija, kas raksturo Raiņa dzīves izjūtu īpaši mūža pēdējos gados. Zemdega nav atteicies no šiem momentiem. Monumenta kompozīcija asociējas ar J. Tilberga pazīstamo Raiņa portretu, taču Zemdegas veidotais Raiņa tēls ir dziļāks, daudznozīmīgāks. Gleznā valda miers, rāma apcere, tās kompozīcija visumā statiska. Tēlnieks toties centies atklāt Raiņa personības dialektiku, piešķirot monumentam izteiksmīgu kustības ritmu, dinamiku. Sēdošās figūras miers ir tikai šķietams, šķautņu vertikālie ritmi, kas turpinās asi iezīmētajās apmetņa krokās, lauž silueta statiskumu. Figūra visumā labi saistās ar pamatni, kura nav tikai postaments, bet ieguvusi nozīmi gan monumenta kompozīcijā, gan tēla vispārējā izteiksmē.

Veiksmīga arī materiāla izvēle: brūnganais granīts iztālēm šķiet pelēcīgs, gaiss. Tuvumā akmens siltais pamattonis, izteiksmīgi kontrastējot ar pulētās virsmas vēsajām atgaismām, kāpina dinamikas iespaidu.

Tēla iekšējo spraigumu atklāj arī roku veidojums. Plastiski izteiksmīgas tās pauz dzejnieka dvēseles nemieru. Apvaldītais žests apliecina lielu garīgu spēku. Roku un sejas veidojums ir Zemdegas labākais sniegums monumentā.

Tēlnieka estētiskais ideāls, viņa domu pasaule vispilnīgāk atklājas filozofiskos vispārīnājumos, monumentāli izteiksmīgās alegorijās. Portrets nav visai raksturīgs Zemdegas daiļradei, tam viņš pievērsās galvenokārt mūža pēdējā posmā. Raiņa piemineklis apliecina mākslinieka panākumus arī monumentāli vēsturiskā portreta žanrā. Šos sasniegumus nespēj mazināt arī dažas nepilnības monumenta plastiskajā risinājumā.

Zemdegu pazīstam kā izcilu meistarību drapēriju veidošanā. Viņa darbos tērpu krokojuma monumentāli ritmizētā formu valoda iegūst, ja tā varētu teikt, īpašu muzikalitāti. Raiņa apmetnis ir sarežģīts un nepateicīgs uzdevums tēlniekam. Atsevišķās vietās tā veidojums sagādājis grūtības arī Zemdegam. Tāpat par plastiski pilnībā atrisinātu nevar uzskatīt figūras labās kājas veidojumu, arī tās kustība atsevišķos rakursos nepārlicina.

Tēlnieks nepieredzēja sava darba nobeigumu, tēla iemiesojumu materiālā. Monumenta kalšanu akmenī vadīja K. Zemdegas pēdējo gadu tuvākie līdzgaitnieki — Laimonis Blumbergs un Aivars Gulbis.

Nebūtu pareizi izteikt minētajiem tēlniekiem pārmetumus. Viņi strādājuši pēc labākās sirdsapziņas, un tomēr... liekas, ka skulptūru pārnesot granītā būtu vietā dažas korektūras, ko varēja veikt tikai pats autors.

Pieminekļa novietojumu Zemdega bija paredzējis citu — pilsētas kanāla apstādījumos pretī Operai. Pašreizējā novietne nav principiāli atšķirīga: monuments tāpat atrodas pilsētas centrā, reizē arī pietiekami izolēts, lai pie tā varētu netraucēti pakavēties. Saistību ar Komunāru laukumu un bulvāri arhitekts Dz. Driba atrisinājis labi, nodrošinātas pieminekļa apejas iespējas. Tomēr par monumenta tuvākās apkārtnes veidojumu varētu izteikt dažas piezīmes, piemēram, frontālie stādījumi — eglīšu grupas rada pieminekļa un koku siluetu disonansi, kas paliecināsies, kociņiem paaugoties.

Monuments ir laikmeta dokuments, kas adresēts nākotnei. Raiņa piemineklis šai ziņā iegūst īpašu slodzi. Raiņa personības izpratne, dzejnieka tēla atveidojums prasa ne vien augstu profesionālu meistarību, tas ir arī mākslinieka idejiski filozofiskā brieduma kritērijs.

DEKORĀCIJAS J. RAIŅA LUGU UZVEDUMIEM

Brīvības un saules dziesminieka, lielā humānista un cīnītāja Jāņa Raiņa vārds ir ne tikai latviešu tautas lepnums un slava, tas aizskanējis arī plašās pasaules tālēs, jo «nemirst tas, kas dzīvo savā darbā un kura darbs dzīvo tautā»¹.

Visā savā dzīvē un daiļradē Rainis bija nemitīgs cīņas ierosinātājs, taisnības meklētājs, brālības, cilvēcības ideju paudējs. Raiņa nemirstīgo darbu idejiskais un filozofiskais saturs ir bijis daudzu mākslas parādību degpunktā, bet visspilgtāko lappusi tas pavēris teātriem.

Teātri ir pārlapojuši ļoti daudzu rakstnieku lugas, taču Raiņa nemiera gars, revolucionārais romantisms un vispārināto tēlu atveidojums ikkatrā teātrī ir izraisījis radošo spēku kāpinājumu.

Tikšanās ar Raiņa lugām sekmē teātru idejiski māksliniecisko izaugsmi, dod iespēju plašām skatītāju masām saskarties ar viņa lugu titāniskajiem tēliem.

Atzīmējot dzejnieka simto dzimšanas dienu, Raiņa lugas tika iestudētas visdažādākajos Padomju Latvijas teātros. Uzvedumi iezīmēja radošu meklējumu pacēlumu Raiņa dramaturģijas izpratnē. Tie skāra arī skatuves glezniecības problēmas.

Pakavējoties pie Raiņa lugu uzvedumiem dzejnieka jubilejas gadā Rīgas dramatiskajos teātros, jāpieskaras izrādes noformēšanas pamatjautājumiem, profesionālismam latviešu skatuves glezniecībā, par cik šī tēma visumā pieticīgi skarta teātra kritikā un tēlotājas mākslas teorijā.

Skatuves glezniecības māksla savā vēsturiskajā attīstībā ir izvīrījusi visdažādākos dekorāciju veidošanas principus un paņēmienus, kuri bieži vien sadzīvo savā starpā, pat organiski savijoties un bagātinot cits citu un visu izrādē kopumā. Te nosacīti varētu izvīrīt (pēc N. Akimova domām) iluzorisko jeb glezniecisko metodi, kas skatuves atvērumu uzskata par norobežojumu kādai bezgalīgai videi, kur brīvi rikojas dekorators,

¹ Karogs, 1965, 12. nr., 127. lpp.

radot skatītāju acu priekšā jebkuras telpas ilūziju. Šī metode pamatojas galvenokārt uz glezniecības principu izmantošanu un palīdz panākt skatuves reālā apjoma pārsniegšanu. Skatuvisko telpu parasti noslēdz gleznots prospekts ar ainavisku panorāmu. Skatuvi var iekārtot, izveidojot kulišu arkveida sistēmu vai arī paviljonus. Tāpēc šo skatuves noformējuma metodi sauc par glezniecisko. Tātad gleznieciskā noformējuma pamatā ir uz skatuves dotās darbības vides attēlojums, ko var panākt ar gleznieciskiem paņēmieniem. Scenogrāfi atsakās no smalki niansētu toņu bagātības, tomēr optiski pareizi attēlo priekšmetisko materialitāti, sniedzot plastisku un perspektīvisku tiešamības ilūziju.

Otro galveno skatuviskā noformējuma līniju N. Akimovs nosacīti apzīmē par konstruktīvo metodi. Pretēji gleznieciskās metodes piekritējiem šīs metodes pārstāvji uzskata teātra skatuvi par konkrētu telpu, kuras izmērus skatītājs izjūt reāli. Skatuves laukums tiek bagātināts ar podestiem un kāpnēm. Jāatzīmē dekoratīvā noformējuma dažādu elementu daudzveidīgās kustības iespējas: uz riteņiem novietotas kāpnēs, platformas utt. Bieži pielieto dekorāciju, kas novietota uz riņķojošas ripas. Šāda dekorācijas domāta skatītāju uztverei no vairākiem redzes punktiem. Dekorācijas veido lakoniskas un fragmentāras, tās saistītas ar skatuviskās telpas vienkāršošanu — tā dēvēto teatrālo nosacītību, kas balstās uz skatītāja iztēles spējām, atsakās no daudzvārdīguma. Aprakstu nomaina lakoniskums.

Mūsu teātros notiek interesanti meklējumi dekorāciju mākslas laukā iepriekš minēto un arī citu metožu ietvaros. Vērojama spraiga, nemitīga cīņa par spilgtu, tēlainu izrādes formu. Skatītāji šos meklējumus bieži vien uzskata par laikmetīguma izpaušmi, tomēr šo meklējumu vairākums nav radies tieši mūsu dienās. Tiem, tāpat kā visai teātra dzīvei, ir sava attīstības vēsture, savs tradīciju mantojums, bez kura nav domājama teātra dekorāciju mākslas tālākā pilnveidošanās. Šī latviešu skatuves glezniecības attīstības gaita dod iespēju arī Raiņa lugu interpretācijā izdarīt zināmus slēdzienus un salīdzinājumus, uzvedumu principu radošu izpratni.

Tieši Dailes teātris var lepoties ar Raiņa lugu uzvedumiem ne tikai kvantitatīvā, bet arī kvalitatīvā ziņā.

Dailes teātri var raksturot kā teātri, kuram piemīt spilgti izteikts savs stils. Šā stila būtība izpaužas lielās līnijās tvertos monumentālos inscenējumos, tādēļ nav nejaušība, ka teātris nes Raiņa vārdu. Dailes teātrim vienmēr bijis svešs sīki detalizēts stāstījums, sadzīves elementu pārsvars,

tam raksturīgs formas spilgtums un lakonisms, romantisks pacēlums. Šos principus Dailes teātris uzskata par tradīcijām, kas izveidojušās grūtos un sarežģītos meklējumos. Teātra centieni pēc plašuma, monumentālās elpas realizējās īpaši Raiņa lugu aktuālā, padziļinātā skatījumā. Te sava loma bija teātra radošajiem spēkiem — ilggadīgajam režisoram E. Smilģim un māksliniekiem scenogrāfiem O. Skulmem un Ģ. Vilkam.

Savu darbību teātris aizsāk ar Raiņa jaunības traģēdijas «Indulis un Ārija» uzvedumu 1920. gadā, mantojot no «Jaunā Rīgas teātra» progresīvākās tradīcijas. Izrādes dekoratīvo metu veidoja J. Kuga. Augstā gleznieciskā līmenī darinātās dekorācijas iezīmēja latviešu profesionālās dekorāciju glezniecības attīstības tendences un saikni ar krievu demokrātiskās mākslas — peredvižņiku glezniecisko kultūru. J. Kuga Dailes teātrī ieviesa nacionālā stila vērtības. Uzveduma skatuvisko telpu mākslinieks sniedza, vēsturiskā konkrētībā vadīdamies no etnogrāfijas un folkloras materiāliem, pasvitrojot monumentalitāti, spilgti nacionālo skanējumu, dekoratīvajā ietērpā saplūdinot arhitektūras elementus ar tautas daiļamatniecības pūra motīviem. J. Kugas dekorācijām piemīt augsta gleznieciskā kultūra, tās pakļautas izrādes stilam.

J. Kuga uz ilgiem gadiem kļuš par Raiņa lugu mākslinieciskā ietērpa veidotāju Rīgas teātros (Jaunajā Rīgas teātrī «Uguns un nakts» — 1911. g., «Indulis un Ārija» — 1912. g., «Pūt, vējiņi!» — 1914. g., «Jāzeps un viņa brāļi» — Nacionālajā teātrī 1920. g.).

Kugas dekorāciju mākslai raksturīgi gleznieciskās metodes principi, kuriem līdzās iezīmējās arī konstruktīvās metodes elementi. Šīs metodes pārstāvis J. Muncis 20. gados izvirzīja krāsaino dinamiku kā pašvērtību. Šī tendence visciešāk saistīta ar «Uguns un nakts» skatuvisko interpretāciju 1921. gadā Dailes teātrī. O. Skulmes daiļrade Dailes teātrī (1926—1948) pavēra ceļu jauniem daiļrades meklējumiem. Raiņa darba inscenējumos mākslinieks lielās līnijās izcēla monumentalitātes un plašuma elpu. Glezniecisko skatuves ietērpu O. Skulme risina novatoriski. Viņš prata atteikties no etnogrāfiskās tiešamības un meklēja Raiņa lugām visatbilstošāko skatuvisko ietērpu. Uzvedumos «Spēlēju, dancoju» (1927), «Mīla stiprāka par nāvi» (1926), «Pūt, vējiņi!» (1929), «Jāzeps un viņa brāļi» (1933) O. Skulme latviešu dekorāciju mākslā ienāk ar jaunām iecerēm, lielu uzmanību viņš pievērš skatuves arhitektonikai un kontrasta akcentiem. Mākslinieciskā ietērpa krāšņā un monumentālā forma, bagātā izdoma izcēla lugās ietvertu kaislību spēku un skaistumu.

Kvēlo un aizraujošo Raiņa uzvedumu skatuviskā ietērpa stilu, kas bija



G. Vilks. Dekorācija J. Raiņa lugai «Uguns un nakts», 1965



O. Skulme. Dekorācija J. Mediņa operai «Uguns un nakts». 1921

raksturīgs pirmspadomju periodam, padomju gados nomainīja kvalitatīvi jauna, skaudrāka skatuviskā forma, tagad Raiņa lugu inscenējumos galvenokārt tiek izcelts autora ideju un tēlu psiholoģiskais dziļums.

Par izcilu notikumu Dailes teātra darbības gaitā var uzskatīt J. Raiņa «Uguns un nakts» uzvedumu 1947. gadā. Tas bija O. Skulmes pēdējais nozīmīgais darbs scenogrāfa jaunradē.

Salīdzinājumā ar dekorācijām J. Mediņa operai «Uguns un nakts» (1921) Nacionālajā operā un šīs lugas uzvedumu Dailes teātrī (1921) Raiņa darba jaunajā skatuviskā ietērpā Dailes teātrī 1947. gadā vērojama zināma daiļrades evolūcija. Paturot visumā koloristiski bagāto izteiksmi, liela uzmanība tiek pievērsta arī arhitektonikai. Plaši izmantotās draperijas piešķir dekorācijām monumentālu vērienu. Uzveduma stils ieturēts skaudrā vienkāršībā. Dekorācijās un kostīmos pielietotie kontrasta principi izcēla pasakainības atmosfēru un senatnīguma elpu.

Šeit jaunā aspektā atkal atvīzēja J. Kugas tradīciju spēks. Uz skatuves iezaigojās «veca dziesma jaunās skaņās», gaismas un tumsas cīņas vadmotīvi, romantiskais pacēlums un varoņdrāmas romantiskā noskaņa.

Tādējādi Raiņa lugu uzvedumu skatuviskāajā ietērpā iezīmējās gleznieciskās un konstruktīvās metodes radoša sintēze, kuru arhitektoniski monumentālā plāksnē tālāk risina Ģ. Vilks. Mākslinieks Raiņa lugu uzvedumos ir atradis skatuviskās telpas tēlainā risinājuma iespējas, teatrālās nosacītības virzienā — ar minimāliem izteiksmes līdzekļiem viņš sasniedz maksimālo izteiksmību.

Saskaņā ar skatuves un režijas likumiem izveidots lugas «Spēlēju, dancoju» uzvedums 1957. gadā. Tas iezīmēja atkāpi no pelēcības, kas bija raksturīga skatuves glezniecībai pēckara gados.

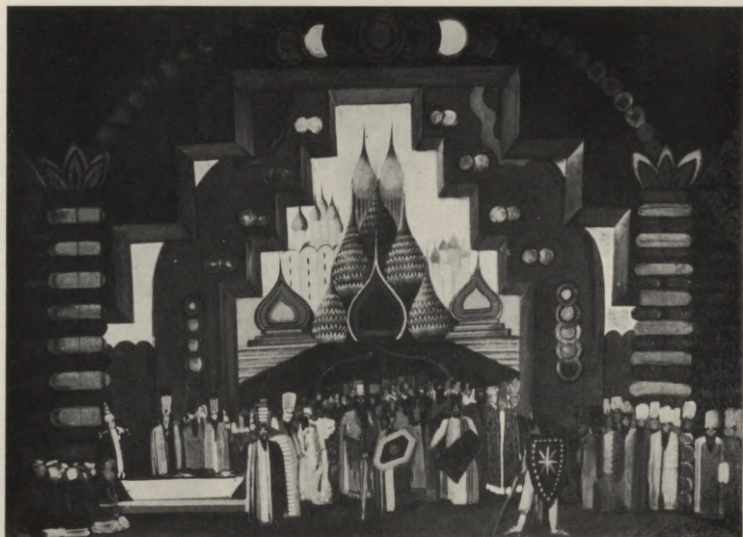
Vērienīgā un izteiksmīgā izrādes forma kāpināta līdz lielam vispārinājumam — apļveida pakāpienu loks izaug no zemskatuves telpas, pakāpeniski tiecas uz augšu un izceļ lugas nemitīgo attīstības ideju, tieksmi pēc pilnveidošanās.

Dekorāciju detaļas rada dažādu darbības vietu iespaidu; noskaņu kāpina apgaismojums. Tas viss izvēlēts tādā koloristiskā risinājumā, ka mēs ar pilnām tiesībām varam runāt par gleznieciskumu konstruktīvās metodes ietvaros. Tādējādi lugas satura vispārinājums izteikts pašas dekorācijas uzbūves pamatprincipā un harmonē ar citiem izrādes elementiem.

Izcilu nozīmi Dailes teātra darbā ieguva lugas «Iļja Muromietis» uzvedums 1962. gadā (E. Smiļga inscenējums). Tas ir plaši izvērstā monumentālisma, vispārinājuma paraugs. Dekorācijās izpaužas Raiņa darbiem piemītošā simbolika. Visas izrādes gaitā skatuviskais iekārtojums paliek nemainīgs. Skatuves arhitektūrā ievērots 3 plānu dalījums, ko veido tilts un pakāpienu rindas. Skatuviskais ietērps bagātināts ar diapozitīviem skatuves dziļumā un apgaismojumu, kas īpaši uzveduma finālā izskan kā varens akords.

Daudz problemātiskāks ir Raiņa 100 gadu jubilejai veltītais «Uguns un nakts» inscenējums, kurā vispārinātais skatuviskais ietērps disonē ar citiem izrādes komponentiem. Šeit nav tradicionālā priekšskara. Skatuvisko telpu aizpilda vispārinātā formā veidots daudzžuburu ozols. Tas simbolizē tautu, kas tiecas pēc saules.

Lugas darbība risinās ozola fonā. Baltā, vienmērīgā gaisma izceļ aktiera tēlojumu un režisora ieceres skaidrību: «... lai cilvēciski vienkāršs un saprotams, bet mērķa kaismē aizraujoši liels atklājas varoņu tapšanas ceļš» — tā raksta P. Pētersons izrādes programmā.



L. Liberts. Dekorācija J. Raiņa lugai «Ilja Muromietis». 1928

Taču tanī pašā laikā skatuviskās uzbūves neitralitāte, ko sevišķi pasvītro pustumsa un krēsla, kas pavada visu izrādi, rada statiskuma iespaidu, nerosina skatītājā iztēles spējas, piešķir drāmas pamatdomai pavisam citu noskaņu. Režisors P. Pētersons šo inscenējumu iecerējis sadzīviskuma plāksnē, ko izceļ aktieru tēlojums, butaforisko masku pielietojums un jau minētā vienmērīgā gaisma; bet skatuves dekoratīvais ietērs un kostīmu raksturs turpina vispārināti simbolisko Raiņa lugu uzvedumiem raksturīgo, agrākajos gados izveidoto tradīciju. Tādējādi jaunu meklējumu ceļš šīs Raiņa lugas uzvedumā iezīmē pavērsienu iepriekš izveidoto tradīciju izpratnē, bet tas nav devis reālistiskā un fantastiskā risinājuma pietiekami tēlainu izveidi.

Raiņa lugu skatuviskā atklāsme Dailes teātrī saistās ar monumentālo risinājumu, toties LPSR Valsts Akadēmiskajā drāmas teātrī Raiņa lugu skatuves gaitās iezīmējas citi, atšķirīgi vaibsti.

Uzvedot pa lielākai daļai reālistiskas sadzīves lugas, teātris savu īpatnējo seju visspilgtāk izteica psiholoģiskās izteiksmes pilnveidošanā, pakļaujot tai kā aktieru spēli, tā arī skatuvisko ietēru.

Drāmas teātris lugu skatuviskā noformējumā nemeklē krāsainību, dinamiku, monumentalitāti, bet seko gleznieciskai metodei, akcentējot sadzīves tiešamību un konkrētību. Zināmu prioritāti šī metode guva arī Raiņa lugu skatuviskā atveidā.

Tas izpaudās jau Raiņa lugu «Jāzeps un viņa brāļi» (1920), «Pūt, vējiņi!» (1920, 1930) skatuviskā ietērpā, ko darinājis J. Kuga. Šajos uzvedumos mākslinieks saskaņā ar režisoru J. Mierlauka un A. Amtmaņa-Briediša iecerēm akcentēja sadzīviskuma un konkrētības līniju.

Ne reti Raiņa lugās gleznieciskā metode ieguva žilbinošu raksturu, tai piemita teiksmains skanējums. Tas īpaši sakāms par lugas «Ilja Muromietis» 1928. gada uzvedumu Drāmas teātrī (dekorators L. Liberts).

Pēckara gados Drāmas teātra interešu loks sazarojas. Teātra repertuārs kļūst daudzpusīgāks. Tas bagātinās ar redzamāko padomju un tautas demokrātijas valstu autoru lugu uzvedumiem, parādās tieksme meklēt svaigas jaunrades iespējas, elastīgāka kļūst skatuviskās formas valoda. Teātri vairs nesaišta sīkā ikdienas patiesība, sadzīves pārāk precīzs atveidojums, tāpēc skatuviskā ietērpā teātris atsakās no tradicionālās gleznieciskās metodes un sliecas uz dekorāciju tēlainu nosacītību. Šie meklējumi iezīmē vairākus atšķirīgus ceļus arī Raiņa drāmu traktējumā.

Tomēr vēl 1947. gadā Raiņa komēdija «Pusideālists» (režisors H. Zomers) turpina tradicionālo uzvedumu līniju, kurai raksturīgs sadzīves elementu akcentējums (dekorators R. Pīlādzis). Šajā gadījumā gleznieciskā metode, kurai piemita nosliece uz ilustratīvismu un detalizētu aprakstu, izcēla autora satīras spēku.

Toties A. Spertāla dekorācijas Raiņa lugai «Jāzeps un viņa brāļi» (1956, inscenējis A. Amtmanis-Briedītis, režisors K. Pamše) pavēra ceļu monumentālās elpas plašumam. Ar gleznieciskiem izteiksmes līdzekļiem mākslinieks krietni vien pārsniedza reālās skatuves dimensijas, radot grandiozitātes iespaidu. Skatītāju pārsteidza konkrētā, līdz muzejiskai vērtībai novestā, rūpīgā gleznieciskā manierē izpildītā detaļu apdare. Taču bija izteiktas domas, ka šāda veida dekorācijas vairāk piemērotas operas specifikai. Tomēr kopumā uzvedums veiksmīgi atrisina kā vispārīguma, tā arī konkrētības izpaušmi režisora un dekoratora darbā; tā bija liela veiksmē teātra dzīvē.

Jauni meklējumi Drāmas teātrī iezīmējās sešdesmito gadu sākumā. Iz-



G. Zemgals. Skatuviskais ietērs izrādei «Viņš trīsreiz sauca mani» Akadēmiskajā drāmas teātrī. 1965

rādēs izzuda tradicionālais skatuves ietērs. Dekorācijas daudzos uzvedumos veidotas uz riņķojošas ripas. Skati un epizodes, pat veselas ainas kaleidoskopiski mainās, iegaismojoties vienam vai otram skatuves stūrim vai arī no kulisēm izvirzoties jaunai platformai. Fonā pa laikam lieto projicētās dekorācijas.

Minētie principi mudina dekoratorus atteikties no scenogrāfu mākslas tradicionālajiem principiem. Tādējādi Drāmas teātra tradīciju pūrā iezīmējās arī cits aspekts — teatrālā nosacītība, kas visspilgtāk izpaužas G. Zemgaļa jaunrades meklējumos. Monumentālisms, filozofisks vispārīgums, mērķtiecīga detaļu atlase, izteiksmes lakoniskums ir tās problēmas, kuras dekorators risina. Tēlainu izpausmi un nedalītu skatītāju atsaucību šī līnija guva Raiņa 100 gadu jubilejai veltītajā izrādē «Viņš trīsreiz sauca mani» (Raiņa nepabeigtā tragēdija F. Rokpeļņa apdarē. Inscenējis A. Amtmanis-Briedītis, dekorators G. Zemgals). Uzveduma dekorācijās mēs neredzam glezniecību vārda tiešajā nozīmē, šeit nav gleznotu

prospektu. Izrādes tēlaino risinājumu dekorators ir panācis galvenokārt ar skulpturāliem līdzekļiem — gaišos toņos veidotās kolonas un kolonu grupas uz atturīgā vertikālā drapēriju krokojuma fona rada telpas plašuma iespaidu; bagātīgi izmantotā daudzveidīgā podestūra pasvītro darbības emocionālo noskaņu. Tikpat plastiski izteiksmīgi ir arī aktieru grupējumi. Skatuviskais veidojums saistīts ar divu plānu ritmisku miju. Raiņa klātbūtne pirmajā no plāniem organiski papildina otro plānu, kurā skatītāja acu priekšā atdzīvojas dzejnieka iztēlē radītie tēli — Jūlijs Cēzars, Kajs Grakhs, Gilgameš un citi.

Klusinātā krāsu gamma tērpos izceļ sociālos nogrupējumus un atsauc atmiņā vēsturisko aprakstu lappuses.

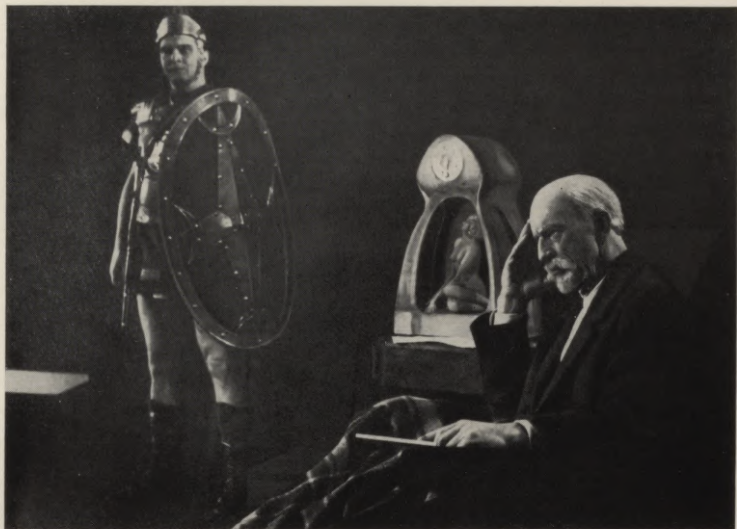
Skatuviskā ietēpa formu valoda tiešā nozīmē nav «manāma» un taņī pašā laikā pavada darbību, dzīvo ar to vienu dzīvi, palīdz režisoram izteikt lugas aparātu elpu. Uzveduma dekoratīvā interpretējumā dominē izteiksmes līdzekļu smalkjūtīgs risinājums. Inscenējums atstāj cildenu un monumentālu iespaidu.

Arī Leņina Komjaunatnes Valsts jaunatnes teātris Pamatšķiras dzejnieka 100 gadu jubilejai veltīja lugas «Indulis un Ārija» iestudējumu (inscenējis O. Krēsliņš; dekorators D. Rožlapa).

Tāpat kā iepriekš minētie teātri, arī šis teātris ir saliedēta mākslinieciska vienība ar savām izveidotām mākslinieciskām tradīcijām un mērķtiecīgi iezīmētu radošu meklējumu virzienu. Teātra uzvedumus raksturo spilgtas skatuviskās formas meklējumi. Vērojama režijas cenšanās visu pateikt savdabīgi, interesanti, ko pilnībā izpratuši arī teātra dekoratori P. Šenhofs, M. Kitajevs, D. Rožlapa.

Šis teātris ir pats jaunākais mūsu republikā, to darbību nesaista spilgti izteiktas pagātnes tradīcijas. Tāpēc arī dekoratīvajā noformējumā redzam gan gleznieciskās, gan konstruktīvās metodes elementu brīvu, radošu pielietojumu. Pats galvenais un raksturīgākais Jaunatnes teātra režisoru un dekoratoru darbā ir tas, ka viņi nemeklē mūsdienīgu skatuves ietēpu vispār, bet rada dekorācijas, kas domātas tieši kārtai konkrētai lugai, izceļot savdabīgo autora iecerī, tās vienreizīgumu. Paši noformējuma elementi — apgaismojums, projekcijas, drapērijas utt. vēl nerada laikmetīgumu; izrādei mūsdienīgu raksturu piešķir tikai šo elementu pilnīga atbilstība lugas autora idejai.

Vairāk nekā citiem teātriem Jaunatnes teātrim jārēķinās ar jaunākās paaudzes skatītājiem. Repertuāru plānojot, tiek ievērots princips, lai tajā vispirms būtu ietvertas lugas ar problēmām, kas nodarbina jauniešus;



Skats no izrādes «Viņš trīsreiz sauca mani» Akadēmiskajā drāmas teātrī. Dekorators G. Zemgals. 1965

emocionāli un iedarbīgi teātrī skan arī heroiskā tēma, gan arī fantāziju rosinošā pasaka.

Teātra pastāvēšanas laikā tika uzvestas arī Raiņa lugas: «Krauklītis» (1945, režisore T. Baboliņa, dekorators H. Puto); «Zelta zirgs» (1956, inscenējis B. Praudiņš; dekorators H. Puto) un citi.

Lugas «Indulis un Ārija» iestudējums Raiņa jubilejas gadā uzskatāms par lielu notikumu teātra dzīvē. Skatuviskais ietērs raksturo dekoratora D. Rožlapas enerģisko rokrakstu, kurā konkrētais pauž arī vispārinājumu. Uzvedums izkārtots 5 ainās. Lugas intonācija ieskanas pelēkajā, raupjajā priekškarā, uz kura attēlotie vairogs un zobens, kas izceļ skaudrās ciņas atmosfēru. Pirmajā ainā attēlotie salauzto koku silueti uz sarkanīgo pelēdošo mākoņu fona izceļ lugas traģisko intonāciju. Tieši šajā dramatiskajā atmosfērā pilnā spēkā ieskanas lugā attēloto notikumu samezģlojums,

turpmākā darbība noris tradicionāli, ar etnogrāfisku pieskaņu atveidotā senlaicīgās lauku mājas pagalmā. Bruņinieku pils skatā mākslinieks izmanto skaidro kontūru ritmu, īpaši arhitektūras detaļu izkārtojumā. Emocionālo iedarbi kāpina neitrālais fons, skopi akcentētās darbības vietas un grafiskais kostīmu raksturs, kurā dominē melnie, baltie un violette toņi.

Izrādes tēlainais risinājums panākts gleznieciskiem, grafiskiem un tehniskiem paņēmieniem (projekcijas). Uzvedumu caurstrāvo jaunības trauksme, varonīgs pacilājums.

Šie uzvedumi, ko Rīgas teātru praksē risināja Raiņa lugu skatuviskajā interpretācijā, apliecināja mākslinieku aktīvo un radošo attieksmi gan tradicionālā mantojuma izpratnē, gan arī šā mantojuma pārveidē jaunu skatuves glezniecības problēmu risinājumā. Tautas dzejnieka tēli un idejas, kas tiek iedzīvinātas uz teātru skatuvēm, ir kā senas dziesmas jaunās skaņas.

JAUNAS IEZĪMES LATVIEŠU MŪSDIENU LIETIŠKAJĀ MĀKSLĀ

Runājot par latviešu padomju profesionālo lietišķo mākslu, par jaunajām iezīmēm tās attīstībā, vispirms jāatzīmē lietišķās mākslas īpatsvara pieaugums dažādās dzīves jomās. Pieaugusi mūsu lietišķās mākslas sabiedriskā nozīme, arvien plašāk, arvien aktīvāk tā iekļaujas sabiedrisko telpu un celtnu dekoratīvajā noformējumā, kur lietišķās mākslas izstrādājumi nereti sasniedz monumentālas formas. Par izcilu panākumu jāvērtē arī latviešu lietišķās mākslas popularitāte aiz mūsu republikas robežām. Tā guvusi atzinību ne tikai Vissavienības, bet arī starptautiskā mērogā.

Isumā pakavēsimies pie apstākļiem, kas veicinājuši latviešu lietišķās mākslas attīstību 25 padomju gados, pie problēmām, kas ir nozīmīgas mūsu lietišķās mākslas attīstībai.

Vērojamas svarīgas kvalitatīvas izmaiņas, kas notikušas latviešu lietišķajā mākslā šai laika posmā salīdzinājumā ar lietišķās mākslas sasniegumiem pirmspadomju periodā.

Pēckara pirmajā desmitgadē latviešu profesionālā lietišķā māksla veidojās galvenokārt tautas mākslas 19. un 20. gs. sākuma tradīciju ietekmē, priekšmetu rotājumā jo plaši izmantojot arī jaunas, sociālisma laikmetam atbilstošas iespējas. Par raksturīgu parādību uzskatāma padomju tematikas un emblemātikas izmantošana rotājumā, cenšoties panākt aktuālās tematikas organisku sakausējumu ar tradicionālajiem tautas mākslas elementiem.

Šai virzienā strādājot, mākslinieki piedzīvoja arī daudzas neveiksmes, kas radās sakarā ar sociālistiskā reālisma jaunrades metodes nepilnīgu vai nepareizu izpratni. Teorētiskās bāzes trūkums lietišķās mākslas praksē izraisīja šauru un formālu pieeju arī tautas mākslas tradīciju izmantošanā, ņemot no tās tikai ornamentu. Bieži lietišķās mākslas izstrādājumos redzamas īpašības, kas bija raksturīgas arī šā perioda arhitektūrai — izskaistināšana, nepamatota greznība, aiz kuras pazūd priekšmeta loģiskā

forma un lietderīgi konstruktīvā izteiksme. Dažkārt mākslinieka dzirksti nomāca kails amatnieciskums. 40. un 50. gadu sākumā izplatītie un bez apdomas plaši pielietotie barokālie vai klasicisma elementi, kā arī tautas mākslas ornamentikas stilizējumi noveda pie eklektikas viļņa latviešu lietišķajā mākslā.

Kā pozitīvu piemēru no šī mūsu lietišķās mākslas attīstības posma grietas minēt mākslinieka Voldemāra Tiltiņa kokgriezuma tehnikā darinātās durvis Latvijas PSR paviljonam Tautas saimniecības sasniegumu izstādē Maskavā. Dinamiski spraigā forma, nacionālā ornamenta, stilizētu dabas motīvu un padomju simbolikas elementu sintēze te guvusi pārlicinošu izteiksmi. Šis darbs atradis kopēju valodu ar celtni, piešķirot tai dekoratīvu akcentu. Tas ir arī viens no nedaudzajiem pozitīvajiem piemēriem latviešu monumentāli dekoratīvās mākslas laukā šajā periodā.

Pēdējos desmit gados mūsu profesionālā lietišķā māksla ir pakāpeniski izmainījusies. Radošo ieceru bagātināšanos izsauca pati dzīve, nepātrauktā padomju cilvēku kultūras limeņa un estētisko uzskatu pilnveidošanās. Lietišķā māksla guvusi jaunu attīstības vērienu, kļūstot daudzveidīgāka savās specifiskās nozarēs, radoši apgūstot jaunus materiālus, izkopjot tehnoloģiskās iespējas, kā arī izmantojot jaunas stilistiskas iezīmes.

Paliekošu vietu mūsu lietišķajā mākslā ieguvusi ansambļu izstrādāšana, atsevišķus priekšmetus pakļaujot kopējam mērķim, lai tie tematiski un stilistiski papildinātu cits citu. Bieži vien pie ansambļu izveidošanas strādā mākslinieku kolektīvi, kuru vidū parasti ir vairāku nozaru pārstāvji, kā arī arhitekti. Lai atceramies mākslinieku Heimrāta, Staņas, Rubenes un citu darbus. Pati dzīve prasa mākslinieku sadarbību šai virzienā, un ir labi, ka viņi atsaucas šai prasībai. Kā sabiedriskajām telpām, tā dzīvokļiem nepieciešami mākslinieciski pilnvērtīgi tekstiliju, keramikas, koka un metāla izstrādājumu komplekti un ansambļi, kas kontrastējoši vai saskaņoti iederētos mūsdienu interjerā.

Jau atzīmējām, ka latviešu lietišķā māksla kļuvusi daudzveidīgāka. Radošo meklējumu un tautas mākslas mantojuma pārvērtēšanas rezultātā atjaunotas salmu un niedru audumu, kā arī sakņu un klūdziņu pinumu tehnikas. Šie materiāli valdzina mūsdienu cilvēku ar savām dabiskajām skaistuma īpašībām un paver māksliniekiem plašas iespējas faktūru un formu meklējumos. Pēdējos gados arvien plašāku attīstību guvusi batikotāšanas tehnika, kas tiek pielietota dekoratīvajos audumos, lakatiņos, kaklautos, suvenīros un pat tematiskos stājdarbos. Šī tehnika pavērusi plašas iespējas brīvajam zīmējumam, izmantojot augu valsts, arhitektūras un



Z. Kedis. Svečturis
L. Lazdovskis. Sienas šķivis
A. Lapiņš. Kārbiņa
E. Rubenis. Dekoratīvais trauks

figurālus motīvus, piešķirusi mākslinieku izdomai neierobežotas iespējas kā tematisko, tā ornamentālo kompozīciju risinājumos.

Vienreizīgus, koloristiski un kompozicionāli skaitus darbus batikas tehnikā devis mākslinieks Rūdolfs Heimrāts sienas segās «Puķu pārdevēja» un «Sārtie putni», kā arī dekoratīvajos audumos. Šais darbos daudz poēzijas, dzīvespriecīgas noskaņas, tie ir tematiski bagāti, stilistiski izturēti. Šīs iezīmes raksturīgas ne tikai Heimrāta mākslinieciskajai valodai, bet kļuvušas arī par visas latviešu padomju lietišķās mākslas ieguvumu.

Pirmie panākumi gūti arī stikla un fajansa mākslinieciskās apstrādes nozarēs, kas pašlaik atrodas veidošanās stadijā.

Līdzšinējie latviešu padomju lietišķās mākslas sasniegumi ļauj secināt, ka pēdējos desmit gados notikušas arī stilistiskas izmaiņas. Paturot pamatā tautas mākslas tradīciju radošu izmantošanu, bez kurām nav iespējama profesionālās lietišķās mākslas attīstība, mākslinieki meklē jaunas, laikmetam atbilstošas stilistiskas iezīmes. Šo attīstības procesu sekmē arī pareiza sociālistiskā reālisma metodes izpratne, kas paplašina mākslinieku daiļrades iespējas. Šo procesu sekmē arī intensīvie kultūras sakari ar brālīgajām padomju republikām un kultūras vērtību apmaiņa ar aizrobežu tautām.

Atsevišķi mākslinieki un teorētiķi turas pie ieskatiem, ka radošu ierosmju smelšanās citu tautu kultūrā ir negatīva parādība latviešu lietišķajā mākslā. Polemizējot ar šiem uzskatiem, kas atspoguļojas arī šo mākslinieku daiļradē, gribas uzsvērt, ka svarīgākais daiļrades procesā ir metodiski pareiza pieeja darbam. Šī pieeja bazējas uz ierosmju radošu pārstrādāšanu, nevis uz gūto ierosinājumu mehānisku atdarināšanu. Ikvienam māksliniekam vispirms ir dziļi jāsaprot un jāizjūt savas tautas mākslas tradīcijas. Tas pasargās viņu no radošām neveiksmēm daiļrades procesā, palīdzēs atrast pareizo pieeju arī ierosmju izmantošanai savā daiļradē. Vairākās izstādēs eksponētie lietišķās mākslas izstrādājumi liecina par to, ka daļa mākslinieku savā jaunradē bazējas uz cilvēces kultūras senāko periodu mākslas paraugu studijām. Atcerēsimies mākslinieces Margitas Melnalkšnes, Natālijas Viļumaines, Margaritas Priedes un citu keramiķu vāzes un dekoratīvos traukus, kuros jūtama atsevišķu senāko posmu daiļrades paņēmieni izmantošana. Taču šiem māksliniekiem formas un dekoratīvie paņēmieni nav pašmērķis, bet attiecīgā mākslas darba idejas spilgtākas, pilnīgākas izpausmes līdzeklis.

Bieži rodas jautājums, kādēļ taisni senāko posmu māksla radusi atbalsi mūsdienu māksliniekos? Varbūt tas tādēļ, ka tieši šo vēstures periodu



G. Kruglovs. Vāzīte
M. Melnalksne. Dekorativie trauki

lietišķā māksla ir stilistiski vistuvāka mūsdienu izpratnei par skaisto. Šai mākslai raksturīgās vienkāršās, loģiskās formas sasaucas ar mūsdienu arhitektūras pamatprincipiem.

Arī latviešu tautas mākslas darbos var saskatīt iepriekš minētās iezīmes — vienkāršas, konstruktīvi loģiskas priekšmetu formas, plastiski skaistus siluetus, dekoratīvas faktūras, atturīgu, materiālam, formai un lietošanas principiem pakārtotu rotājumu. Jāpiebilst, ka šīs iezīmes piemīt daudzu tautu mākslai, un mēs varam tās uzskatīt par cilvēces mākslinieciskās kultūras kopēju vērtību.

Vēlreiz gribas uzsvērt, ka šo ietekmju izmantošanā māksliniekiem



S. Ozoliņa. Kafijas servīze

nepieciešama liela gaume un mēra izjūta, lai savos darbos viņi neulgārizētu gūtos iespaidus, bet radītu patiesi mūsdienīgus, laikmeta estētiskajiem uzskatiem atbilstošus darbus. Dažkārt mākslinieki, dzenoties pēc ultramodernām formām, primitīvā darbu saturu un formu, rada mākslinieciski nepārdomātus darbus, kas nav atrisināti ne kompozicionālā, ne koloristiskā plāksnē, kuriem nav estētiskas vērtības. Atsevišķos darbos dekoratīvo un jaunu tehnisko papēmienu izmantošana kļuvusi par pašmērķi. Ja lietišķās mākslas priekšmetiem nav estētiskās vērtības, ja tie neatbilst padomju cilvēku gaumes un lietderības prasībām un ir zaudējuši sakarus ar funkcionālo nozīmi, tauta tos nepieņem.

Šādu pārprastu jaunrades meklējumu vidū ir jāmin arī daži keramiķu Detlāva, Lāces un Krastiņa darbi, kuri savas primitīvās faktūras dēļ būtībā ir neestētiski.

Un tagad nedaudz pakavēsimies pie jaunajām iezīmēm atsevišķās lietišķās mākslas nozarēs, jo katrā nozarē materiāla un tehnikas specifika prasa īpašu pieeju.

Radošā aktivitāte atsevišķās mūsu lietišķās mākslas nozarēs ir dažāda. Jaunradē drosmīgākie un aktīvākie ir keramiķi, kuri pirmie arī izvērsa plašus radošus meklējumus. Paturot vērā galveno — keramikas iekļaušanos mūsdienu interjerā, mūsdienu arhitektūrā, mākslinieki cenšas atrast jaunas formas, jaunus mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus, jaunus materiālus, jaunus tehniskos paņēmienus.

G. Kruglova, M. Melnalkšnes, S. Ozoliņas, S. Šmidkenes, L. Lukšo, Dz. Indrikšones un citu mākslinieku darbiem piemīt būtiskas kopējās iezīmes: akcentēts priekšmeta siluets, minimāls ornamentālā rotājuma pielietojums, faktūru dažādība, smalki niansēts glazūru kolorīts. Mākslinieku spēcīgais individuālais rokraksts, savdabīgā pieeja izteiksmes līdzekļu izmantošanā sniedz mums darbus, kam ir gan kopējas stilistiskas iezīmes, bet atšķirīgi māksliniecisko meklējumu virzieni un rezultāti.

G. Kruglova traukos vairāk izpaužas meklējumi dažādu faktūru un samērā intensīvu krāsu virzienā, nedetalizētā formu plūdumā, toties M. Melnalkšnes darbos redzam smalku lirismu, dabas elementu izmantošanu, bezvirpas veidošanas daudzos variantus, viņa darina arī saskaņotus komplektus, kuru pamatā ir viena konkrēta ideja, kopīgs problēmas risinājums. Kā Melnalkšne, tā Ozoliņa izmanto trauku neregulāro formu dažādus variantus, atdzīvinot siluetu ar plastiskiem iespaidumiem



A. Tilgase. Sienas sega

vai krokām, bet kolorīta ritmu, kas ieturēts mierīgo krāsu nianšu pārejās, nereti pārtrauc neregulārs, izplūdis košāka toņa plankums. Iepriekš minēto mākslinieku darbiem piemīt intīms raksturs, tie domāti galvenokārt dzīvokļu interjeriem.

Mākslinieku Šmidkenes, Lukšo, Viļumaines, Ziles, Heimrātes un dažu citu darbos vairāk vērojami monumentālu keramikas formu meklējumi. Trauki bieži vien ir smagnēji, ar atturīgu ornamentālu rotājumu. Plaši izmantotās matētās glazūras un reljefā virsmas apdare rada gaismēnu spēli, kas pasvīturo rotājuma padziļināto raksturu vai silueta ieceri.

Monumentālo formu risinājumā atsevišķi jāaplūko tematiskie panno, kas mūsu lietišķajā mākslā attīstās kā jauna mākslinieciskā forma. Šais panno tematiskā iecere risināta ar simbolisku zemitēkstu, kas sasauca ar līdzīgām tendencēm mūsu tēlotājā mākslā.

Ziles «Pavasara dārzs» ar tēmas plašo sižetisko stāstījumu un bagāto, savdabīgo, izteiksmīgo formu valodu ir sirsniņš, simpātisks savā naivitātē. Jaunā māksliniece atradusi īpatnēju stilizācijas paņēmieni, kas viņas domu visskaidrāk noved pie skatītāja.

Citu paņēmieni dekoratīvajā panno «Jūlijs» pielietojusi māksliniece Frīda Heimrāte. Arī te ir formu stilizācija, kompakta dekoratīva kompozīcija. Ar lakoniskiem līdzekļiem panākts izvērstis stāstījums.

Otrs radoši aktīvs mūsu lietišķās mākslas veids ir tekstiliju nozare, kas savos meklējumos iet kopsolī ar keramiku. Arī tekstilijās ar specifisko izteiksmes līdzekļu palīdzību ir panākta mākslinieciskās izteiksmes dažādība.

Blakus ģeometriskajam ornamentam, tradicionālajām stripu un rūšu kompozīcijām mākslinieki pievērsušies stilizēta stādu ornamenta un figurālu rotājumu izmantošanai brīvā kompozīcijā. Izplatītas gobelēna, īsbārķšu un garbārķšu tehnikas, kā arī izstrādājumi ar nevērptu vilnu, kas pasvīturo audumu faktūras īpatnības un kopā ar koloristisko risinājumu kalpo par izteiksmīgu, ļoti iedarbīgu līdzekli darbu dekoratīvās ieceres realizēšanā.

Šeit gribas atzīmēt Rūdolfu Heimrāta sienas segas gobelēna tehnikā «Uz Dziesmu svētkiem» un «Tautu meitas». Lai gan mākslinieks šeit izmantojis dažādus izteiksmes paņēmienus, tomēr rezultātā viņam izdevies panākt galveno — svinīgu un krāšņu svētku noskaņu. Pirmajā no iepriekš minētajām sienas segām figūras sniegtas straujā kustībā, košais krāsu zieds pastiprina darba optimistisko noskaņu. Līniju ritma vijīgā izteiksme piešķir darbam liriskumu. Otrajā darbā — sienas segā «Tautu



A. Vilbergs. Vāzes, dekoratīvs trauks
A. Romule. Rotas lietas



V. Viduka. Sienas sega
A. Tiigase. Paklājs zem vāzes
L. Lukšo. Vāze
L. Medniece. Dekoratīvais cilnis

meitas» — mākslinieks parāda trīs statiskas sieviešu figūras, kuru formas stilizētas gandrīz līdz ornamentālai skaidrībai. Figūru un detaļu līniju ritmam piemīt apzināts lakonisms. Bagātā krāsu gamma izkārtota ļoti mērķtiecīgi, paceļot šī darba dekoratīvo izteiksmību līdz relatīvai pilnībai. Bagāts dekoratīvo paņēmīnu pielietojums ir Ernas Ošeles sienas segā ar Nicas novada motīviem un kolorītu.

Līdzīgas problēmas dekoratīvajos audumos risina arī mākslinieces Vera

Viduka, Ella Ūdre-Dviele, Milda Kalniņa un dažas citas, kuras strādā vairāk ornamentālo izteiksmes līdzekļu pielietošanas virzienā, izmantojot dabas motīvu stilizējumus.

Izstādēs redzami arī audumi, kuros mākslinieks nav devies tālos radošos meklējumos, bet izmanto tradicionālo tehniku vai raksta ritmu, klasiskās rūšu un strīpu kompozīcijas. Autora domu, viņa emocionālo pārdzīvojumu, skaistuma izpratni apliecina krāsu nianšu un detaļu proporciju izjustā saskaņa un skaidrība.

Radošu aktivitāti parāda arī ādas mākslinieciskās apstrādes nozare. Vēl nesen ādas izstrādājumi bija samērā garlaicīgi, rotājumā atkārtojās nedaudzi geometriskā raksta motīvi, joslu vai centrālās kompozīcijas, dominēja brūni dzeltenā krāsu gamma. Pēdējo gadu izstādes iepriecināja ar dekoratīvi izteiksmīgiem, skaistiem un interesantiem ādas izstrādājumiem, kas iet kopsolī ar mūsu dzīves prasībām. Vairāki mākslinieces V. Cepurītes darbi, mākslinieces M. Katvares darinātā atsauksmju grāmata, kas izveidota salmu iespaiduma tehnikā ar arhitektūras motīviem, L. Orlovskas rotu kastīte, kā arī citu mākslinieku darbi rāda jaunu tehniku paņēmieni pielietošanu, formu meklējumus, kas sevi visumā attaisno, jo ir panākts izstrādājumu dekoratīvās izteiksmības kāpinājums. Turpinot attīstību šai virzienā un saasinot uzmanību darbu lietderības, pielietojuma dažādošanā, ādas mākslinieciskās apstrādes meistari gūs vēl lielākus panākumus savā darbā.

Iepriecina meklējumu daudzveidība arī koka mākslinieciskās apdares nozarē. Plastiska izteiksmība, lakoniska rotājuma valoda ienes monumentālas iezīmes arī neliela izmēra darbos. Mākslinieku individuālo rokkrastu daudzveidība un dekoratīvo paņēmieni izjūta liecina par lielām potenciālām attīstības iespējām šai nozarē. Plastiski izteiksmīgi, ar lielu materiāla skaistuma izpratni darināti vecākās paaudzes mākslinieku Ērika Rubeņa un Voldemāra Tiltiņa kausi, jaunā mākslinieka Alva Zariņa dekoratīvie putni. Smalka līniju ritma izjūta ir Andra Meldera darbos — dekoratīvajās tematiskajās sienas plāksnēs ar arhitektūras, putnu un dzīvnieku valsts motīviem.

Vismazāk jauna varam vērot metāla mākslinieciskajā apdarē. Kā sadzīves priekšmetos, tā rotas lietās un monumentāli dekoratīvajos darbos ne visi meklējumi ir novesti pie pozitīvajiem rezultātiem.

Atzinīgus vārdus varam teikt par Džema Bodnieka patinētā alumīnija vāzi, kuras lakoniskā silueta skaidrība, proporciju saskaņa un virsmas reljefais veidojums ar gaismēnu rotaļas dekoratīvajām īpašībām atklāj



V. Cepurīte. Grāmatas apvāks. Apsveikuma adrese
B. Štrauha. Galda bloks

metāla savdabīgās iespējas. Interesantus meklējumus vērojam arī mākslinieces Valeskas Lenkes kaparā kaltajos svečturos un misiņa rotas lietās, kas ir ļoti gaumīgas. Viņas darbi liecina par to, ka māksliniece smēl ierosmi tautas mākslas tradīcijās, savos darbos prot panākt mūsdienīgu, laikmetīgu sniegumu.

Monumentāli dekoratīvos metāla darbos redzam centienus risināt svarīgas aktuālas un vēsturiskas tēmas, tomēr darbiem piemīt zināms

sausums, mākslinieka radošais pārdzīvojums nav izteikts pietiekami spēcīgi, lai doma aizrautu arī skatītāju.

Meklējumos apstājušies ir dzintara apstrādātāji, kas vairākus gadus sniedz jau agrāk atrasto māksliniecisko paņēmieni variantus. Kā pozitīvs sasniegums, kā panākums jāvērtē mākslinieku cenšanās parādīt dzintara kā materiāla skaistuma īpašības, izceļot dabas veidoto dzintara gabalu vienreizīgo, neatkārtojamo skaistumu. Šis virziens saskaņojas ar meklējumiem pārējās latviešu lietišķās mākslas nozarēs.

Par būtisku trūkumu latviešu profesionālās lietišķās mākslas attīstībā jāuzskata radošo meklējumu apsūkums, kas vērojams dažās tehnikās. Ja neskaita mākslinieces Mildas Kalniņas darbus, izstādēs neredzam adījumus un izšuvumus. Ar Otlījas Kažas darbību ir apstājušies interese arī par sakņu pinumiem. Radošo iespēju bagātība te visai liela, jo neaizmirsīsim, ka visās šais nozarēs latviešu tautas mākslā ir senas, augstā mākslinieciskā līmenī izkoptas tradīcijas.

No teiktā varam secināt, ka visās latviešu lietišķās mākslas nozarēs izpaužas kopējas stilistiskas attīstības tendences. Blakus ģeometriskajam ornamentam plaši tiek lietots stilizētu stādu ornamenti, arhitektūras motīvi un figurāli rotājumi brīvā kompozīcijā. Latviešu padomju lietišķās mākslas attīstībā vērojama vēl viena raksturīga tendence: ar katrai nozarei specifiskiem paņēmieniem mākslinieki cenšas risināt tematiskas kompozīcijas, šo centienu rezultātā bieži vien rodas monumentāla rakstura darbi.

Lietišķās mākslas meistari izceļ materiāla dabiskās īpatnības, dekoratīvas faktūras, silueta skaistumu, krāsu nianšu smalkumu un bagātību, tas viss vairo lietišķās mākslas izstrādājumu dekoratīvās vērtības.

Latviešu lietišķajā mākslā konstatējama stilistisko tendenču un idejiskās virzības kopība ar brālīgo padomju republiku lietišķo mākslu. Mūsu lietišķā māksla pāraugusi vietējos teritoriālos ietvarus, kļuvusi populāra un iecienīta arī citās tautās.

Daudzi darbi, kas tika eksponēti Padomju Latvijas 25. gadadienai veltītajā izstādē, liecina par to, ka mūsu lietišķās mākslas meistari pareizi izprot savu uzdevumu — būt sava laikmeta sabiedrības idejisko un estētisko uzskatu paudējiem.

Lietišķi dekoratīvā māksla ir ļoti cieši saistīta ar tautu, tā ir neatņemama sastāvdaļa kā tautas dzīves ikdienā, tā arī svētkos. Iespēju padarīt dzīvi skaistāku, priecīgāku mūsu mākslinieki izmanto ar lielu atbildības sajūtu, un ir pamats domāt, ka lietišķās mākslas meistaru jaunrades

drosme arī turpmāk neapsīks, dos tautai arvien bagātāku, mākslinieciski pilnskanīgāku lietišķi dekoratīvo darbu klāstu.

Līdzšinējie sasniegumi liecina par mūsu lietišķās mākslas strauju, progresīvu attīstību, prasmi atrast laikmetam atbilstošas jaunas mākslinieciskās iespējas. Šī prasme atbilst mūsu tautas mākslas tradīcijām — runāt arvien laikmetīgu valodu, būt tautai tuvai, vajadzīgai un saprotamai. Tas garantē arī tautas mākslinieciskā mantojuma saglabāšanu nākamajām paaudzēm.

PIEZĪMES PAR LATVIEŠU PADOMJU
AKVAREĻGLEZniecĪBAS ATTĪSTĪBU

Apcerot latviešu padomju tēlotājas mākslas attīstību un tās sasniegumus, nevar apiet arī akvareļglezniecību, kas savā veidā spilgti atspoguļo mūsu mākslas progresu. Te būtu lieki minēt šobrīd jau grūti uzskaitāmās izstādes, akvarelistu daiļrades kvantitatīvo sniegumu un plaši izvērsto mākslas propagandas darbu. Tomēr jāpiebilst, ka viņu aktivitātes rezonanse dzīvē un mākslā ir daudz lielāka, nekā tas atspoguļots mūsu speciālajā literatūrā. Taču latviešu padomju akvareļglezniecība savā attīstībā sadūrusies ar pietiekami daudzām un nopietnām problēmām, kas tuvas visai mūsu tēlotājai mākslai, tās uzdevumiem. Šajā jomā rodas pietiekami daudz interesantas vielas mākslas vēsturei un teorijai, kas prasa laiku nopietniem pētījumiem, kā arī iespējas publikācijām. Šī raksta uzdevums ir galvenos vilcienos iezīmēt raksturīgākās līnijas un momentus latviešu padomju akvareļglezniecības attīstībā. Tādēļ arī nemēģināšu sniegt akvarelistu kolektīva katra locekļa vispusīgu analīzi, bet centīšos reproducēt šīs glezniecības nozares vispārīgo attīstības ainu, atsevišķu autoru sniegumu minot tik daudz, cik daudz tas būs nepieciešams kādas domas vai parādības konkretizēšanai. Laika robežās izvēlos apmēram desmit gadu posmu, t. i., no Pirmās republikāniskās akvareļu izstādes 1958. gadā (ieskaitot tās sagatavošanas laiku) līdz Otrai Vissavienības akvareļu izstādei 1969. gadā, par cik tad jau vairāk vai mazāk būs darbos realizētas tās problēmas, kas mūsu akvarelistu daiļradē tiek risinātas jau šobrīd. Vēsturiskās atkāpes izdarītas, lai sniegtu latviešu akvareļglezniecības attīstības viengabalainu ainu. Visbeidzot jānorāda uz to, ka rakstā runāts par akvareli stājmākslas ietvaros, visumā norobežojoties no grāmatu ilustrācijas un citām nozarēm, kurās palaikam tiek izmantota akvareļa tehnika.

Galvenie apceramie jautājumi būtu šādi: ko latviešu padomju akvareļglezniecība saņēmusi un pieņēmusi kā tradīciju mantojumu no mūsu mākslas agrākiem attīstības posmiem, kādi ir akvareļglezniecības aktivizēšanās cēloņi latviešu padomju tēlotājā mākslā, ar kādām kvalitātēm

latviešu padomju akvareļglezniecība atšķiras no akvarelistu snieguma pirmskara periodā un agrāk, kādi ir galvenie mūsu akvarelistu meistarības attīstības ceļi, kāda ir mūsu akvareļglezniecības vieta latviešu padomju mākslā un Padomju Savienības akvarelistu sniegunā.

Latviešu tēlotājā mākslā akvareli sastopam, sākot jau ar glezniecības pirmajiem attīstības soļiem kā profesionāļu, tā autodidaktu (piemēram, J. Budēvica, K. Zēbodes) daiļradē. Akvareļglezniecības laukā strādājuši gandrīz vai visi mūsu tēlotājas mākslas vecmeistari, demonstrējot izcilu māku un tehnikas izpratni. Te pirmkārt jāmin K. Hūns (daļēji arī J. Feders). Viņa sniegums bazējas uz akvareļglezniecības klasikas tradīciju un sava laika reālistiskās skolas pamatiem, tas stabils zīmējumā un formas veidojumā, virtuozs tehniskajā izpildījumā. Savas pēdas akvareļglezniecības vēsturē atstājis arī J. Lakše-Laksmanis, bet nākošā mūsu mākslas attīstības pakāpē sastopamies ar akvareli Ā. Alkšņa, J. Rozentāla, J. Valtera, V. Purviša u. c. daiļradē. Īpaši jāatzīmē viņu plaši izvērtstais sava laika tautas dzīves atspoguļojums šajā tehnikā. Labi izprotot akvareļa specifiku, visi iepriekš minētie meistari tomēr pa laikam nonāk līdz guaša glezniecības robežām. Tas izskaidrojams ar to, ka viņi akvareļglezniecību izmanto kā vienu no savas daiļrades tehnikām (kas dažbrīd tiek pakārtota pārējiem glezniecības veidiem), neuzstādot tajā sev specifiskus uzdevumus. Tomēr zināmu specializēšanās līniju varam vērot jau J. Jaunkalniņa, J. Līberga un īpaši R. Pērles daiļradē. Šie mākslinieki radījuši tādas darbus, kas vērtējami kā latviešu akvareļglezniecības klasiskais mantojums. Ja meklējam viņu glezniecības saknes un ietekmes, tad pirmkārt un galvenokārt jāmin akvareļglezniecības klasiskā līnija, kas apgūta ar krievu mākslas skolas starpniecību. Visbeidzot jāmin J. Grosvalda sniegums šajā tehnikā. Viņa akvareļu cikli, neraugoties uz šķietamo vienkāršību un metveida raksturu, ir izcils monumentalitātes un vērienīga tēmas risinājuma piemērs. Grosvalds un viņa laika biedri akvareli tāpat kā visā latviešu akvareļglezniecībā ienes jaunus paradības — blakus stingri reālistiskai līnijai iezīmējas rietumu moderno mākslas virzienu ietekmes, un, ja ne vienmēr tieši, tad kā atbalss no citām nozarēm un tehnikām. Laikam gan minētās grupas mākslinieku, piemēram, J. Kazaka, R. Sutas, K. Baltgaiļa, daiļradē meklējams sliekšnis vai pāreja uz otru akvareļglezniecības līniju, ko raksturo Rietumeiropās mākslas ietekme un kas tālākā gaitā buržuāziskās Latvijas mākslā dažbrīd aiziet līdz izteiktam metveida raksturam, kurā akvarelim ir tikai pakārtota

loma. Apmēram divdesmit gadus latviešu akvareļglezniecībā var vērot divas galvenās attīstības līnijas ar dažādām starpstadijām. Šo līniju izveidošanas zināmā mērā ietekmē arī divi galvenie mākslinieciskās izglītības centri — Latvijas Mākslas akadēmija un Rīgas Tautas augstskola. Tradicionālo ceļu turpina E. Vītols, S. Antonovs, B. Jaunzems, V. Stepanovs, F. Bange u. c. Viņu daiļradē vadošie žanri ir ainava un klusā daba. Diezgan atšķirīgas ir, piemēram, R. Sutas, E. Kāļa, N. Strunkes, A. Cīruļa, H. Vikas akvareļu ievirzes. Šo mākslinieku darbos pa laikam sastopamies ar zināmā stilizācijas pakāpē risinātām figurālām kompozīcijām. Tēmu loks ir dažāds atkarībā no mākslinieka orientācijas, bet kopumā tas atspoguļo tā laika galvenās latviešu tēlotājas mākslas tendences. Šajā nozīmē zināmu priekšstatu dod kaut vai R. Sutas, E. Kāļa, A. Cīruļa un H. Vikas darbu salīdzinājums. Jāpiebilst, ka buržuāziskās Latvijas posmā arī akvareļa nozarē latviešu mākslinieki nonāk daudz plašākā un tiešākā kontaktā ar dažādām aizrobežu ietekmēm, taču šīs saskarsmes ir īslaicīgas vai fragmentāras un laika gaitā nav atstājušas paliekošas pēdas vispārējā latviešu akvareļglezniecības attīstībā. Akvarelis buržuāziskajā Latvijā ir visai izplatīta tehnika, tajā strādā daudzi mākslinieki, bet nav vērojami īpaši centieni noskaidrot vai izcelt akvareļa specifiku, virzīt tālāk šās tehnikas iespējas.

Akvarelis ir izplatīts arī Padomju Savienībā dzīvojošo latviešu mākslinieku daiļradē. Te minami K. Veidemanis, J. Birzgalis u. c.; pie tam īpašus sasniegumus tajā guvis G. Klucis. Tāda varētu būt visai aptuvena latviešu akvareļglezniecības vēstures un mantojuma aina.

Tie stimuli, kas sekmējuši mūsdienu latviešu akvareļglezniecības attīstību, meklējami latviešu padomju mākslas ietvaros periodā pēc Lielā Tēvijas kara. Latviešu padomju tēlotājā mākslā akvareli ievied tādi šīs tehnikas vecmeistari kā E. Vītols, B. Jaunzems, U. Skulme, V. Valdmanis, V. Stepanovs, savdabīgā māksliniece H. Vika u. c. Latviešu padomju akvareļglezniecības attīstību varētu iedalīt divos periodos — līdz Pirmajai republikāniskajai akvareļu izstādei 1958. gadā un no minētās izstādes līdz šim laikam. Pēdējo periodu jau raksturo organizēta, mērķtiecīga darbība. Sākumā akvarelistu daiļradē būtu lieki meklēt tieši latviešu padomju akvareļglezniecībai piemītošās būtiskās iezīmes. Vadošie meistari pamatos turpina latviešu akvareļglezniecības tradicionālo reālistisko līniju. Šajā, var teikt, pirmajā posmā kā aktīvākie autori minami J. Brekte, E. Jurķelis, K. Fridrihsons, K. Sūniņš, L. Grasmanis, E. Cēs-



A. Megnis. Uzartā zeme. Akvarelis. 1965



E. Jurķelis. Maize. 1964

nieks un vēl daži citi. Arī viņu daiļradē pa lielākai daļai vērojams klasiskā mantojuma individuāls tulkojums. Spilgtāks un atšķirīgāks ir K. Fridrihsona sniegums, kas savā veidā jau iezīmē akvareļglezniecības tālākās attīstības iespējas. Var teikt, ka tieši šo meistarų daiļradē veidojas tās latviešu padomju akvareļglezniecības pamatlīnijas, ap kurām tālākā gaitā grupējas pārējie mākslinieki akvareļisti un kuru savstarpējā iedarbe atklāj vēl citus attīstības ceļus.

Svarīgi atzīmēt, ka viens no galvenajiem akvareļglezniecības stimuliem ir tautas masu dzīves apstākļu un kultūras līmeņa izaugsme, pastiprināta interese par tēlotāju mākslu vispār un akvareli it īpaši. Savukārt šīs intereses vērienu, salīdzinot ar iepriekšējiem posmiem, noteic plašu aprindu vēlēšanās mākslas oriģināldarbus ienest savā vistiesākajā vidē — sabiedriskās un dzīvojamās telpās. Šo vēlēšanos likumsakarīgi izraisa

nepieciešamība radīt laikmetam atbilstošus sadzīves apstākļus un pakāpeniska šo apstākļu uzlabošanās.

Tautas interesi par akvareļglezniecību lielā mērā izskaidro prasība pēc patiesi emocionāliem, krāsainiem, daudzveidīgu noskaņu (pat lirisku un intīmu) bagātiem mākslas darbiem. Zināmā laika posmā, salīdzinot ar eļļas glezniecības un citu nozaru reprezentatīvajām tendencēm, tieši akvareļglezniecība jau savā toreizējā attīstības pakāpē kaut daļēji atbilda šīm prasībām. Minētā masveidība izteicās ne vien skatītāju aktivitātē, apmeklējot izstāžu zāles, bet arī pašdarbnieku un augošā profesionālo mākslinieku, it sevišķi jaunās paaudzes interesē par akvareli. Var teikt, ka jau šī pastiprinātā interese un aktivitāte raksturo jaunās, no iepriekšējo posmu pašplūsmas atšķirīgās latviešu padomju akvareļglezniecības attīstības iezīmes.

Viss iepriekš minētais rosināja Pirmās republikāniskās akvareļu izstādes organizēšanu 1958. gadā.

Tās mākslinieciski augstvērtīgo sniegumu jau iepriekš zināmā mērā garantēja akvareļi specializējušos mākslinieku — K. Sūniņa, A. Zvirbules, K. Fridrihsona, E. Jurķeļa, J. Brektes, E. Cēsnieka, L. Grasmaņa un citu darbi. Šo autoru devums veidoja kvantitatīvi pārsteidzošās (60 autoru 331 darbs) izstādes mugurkaulu.

Jau šī pirmā vispārīgā un lielākā skate iezīmēja it kā starta līniju jaunam latviešu akvareļglezniecības attīstības posmam — padomju posmam. Šajā izstādē vienkopus bija parādītas tās iezīmes, kuras, izkristalizējušās atsevišķu mākslinieku daiļradē, jau atklāja kvalitatīvu atšķirību starp latviešu pirmspadomju un padomju akvareļglezniecību.

Ainavas klasisko līniju K. Sūniņš demonstrēja jau tik filigrānā un izkoptā tehnikā, kurai grūti rast precedentus agrāko laiku latviešu akvareļglezniecībā. E. Jurķeļa darbos aktīvi izvirzītas ainavas kompozīcijas un vieliskuma problēmas, L. Grasmanis demonstrē izcilus, virtuozus reālistiskā portreta paraugus akvareļī, ar jūtamu individualitātes zīmogu portreta žanra uzdevumus risina arī A. Zvirbule. Saistoša ir J. Brektes vērienīgā virtuozitāte un E. Cēsnieka sulīgā un svaigā tēlu pasaule. K. Fridrihsona sniegums atkārtoti apliecina jaunu, ārpus pierasto tradīciju loka pastāvošu iespēju eksistenci. Kopējā rezultātā tiek ne vien attaisnotas akvareļglezniecības cienītāju simpātijas un vēlējumi, bet zināmā mērā pārvarēta arī «lielās mākslas» skepse pret šo «kamerstila glezniecību». Šī skate palīdzēja iepazīties ar latviešu padomju akvareļglezniecības rezervēm un tālākās attīstības iespējām. Neraugoties uz



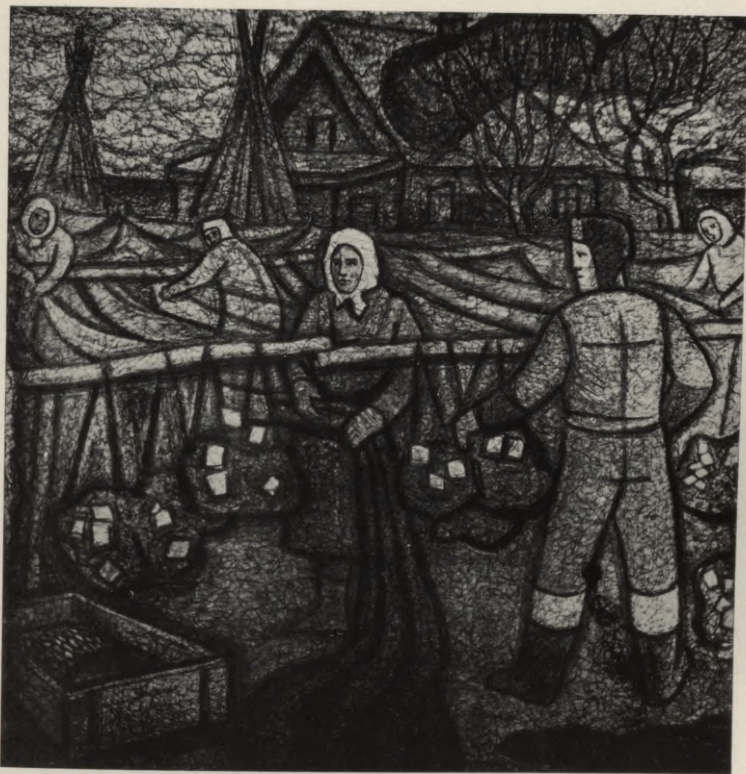
J. Liepiņš. Zvejnieks

populārāko akvarelistu atzīstamo ieguldījumu, liela daļa izstādes dalībnieku demonstrēja skatītājiem, ka arī viņi var gleznot šajā tehnikā, taču, kad tālākā attīstības gaitā tika izvirzītas ar akvareļglezniecības specifiku saistītas problēmas, šo mākslinieku vairākums pakāpeniski atsijājās un turpmākajās izstādēs vairs nepiedalījās. Ar laiku apsīkst arī tehniski spēcīgo un profesionālajiem gleznotājiem toreiz līdzvērtīgo arhitektu-akvarelētāju aktivitāte.

Pirmajai republikāniskajai akvareļu izstādei bija arī liela organizējoša nozīme. No šī pasākuma tiešs ceļš ved uz turpmākajām akvareļglezniecības skatēm un akvarelistu apakšsekcijas nodibināšanu LPSR Mākslinieku savienībā. Izstāde ieinteresēja par akvareļa tehnikas iespējām arī citus, pa lielāki daļai jaunākās paaudzes mākslniekus, kas savas darbības turpmākā ceļā iekļāvās latviešu padomju akvarelistu kolektīva kodolā.

Nākošie gadi tad arī ir problēmām bagāts un aktīvs akvareļglezniecības attīstības laiks mūsu republikā. Taču ar to saistītie jautājumi lielā mērā ir lokāla rakstura, jo šajā posmā mūsu akvarelistiem ir ļoti maz kontaktu ar akvareļglezniecību ārpus republikas robežām. Arī tradīcijas tiek pārņemtas nevis tiešās vecmeistaru darbības studijās, bet galvenokārt ar vecākās vai iepriekšējās mākslinieku paaudzes starpniecību. Kaut gan tobrīd jau bija samērā daudz latviešu akvareļglezniecības izstāžu ārzemēs, mūsu mākslnieki saņēmuši maz vai arī nepilnīgas informācijas par aizrobežu profesionālās kritikas vērtējumu. Neraugoties uz pašu akvarelistu aktivitāti, tāda savā ziņā izolēta situācija pastāv līdz pat Pirmajai Vissavienības akvareļa izstādei Maskavā 1965. gada pavasarī. Tas zināmā mērā izskaidrojams ar to, ka latviešu padomju akvarelistu organizatoriskā darbība, kvantitatīvais sniegums, izvirzītās darbības problēmas un individualitāšu daudzveidība līdz iepriekš minētai izstādei padomju mākslas ietvaros paliek bez salīdzinājuma.

Jaunie latviešu padomju tēlotājas mākslas uzdevumi sociālistiskā realisma radošās metodes ietvaros savā veidā tiek attiecināti arī uz akvareļglezniecību: pirmkārt — tēmu loka paplašināšanā un satura padziļināšanā. Tā kā laikmeta un laikabiedra tēlojums kļuvis par mākslas galveno uzdevumu, arī akvareļglezniecības populārākie žanri piemērojas šai prasībai, vērojama šo žanru zināma paplašināšanās un daudzveidošanās.



I, Korti. Zvejniekiemā. 1966

Visvairāk izplatītā akvareļa nozarē — ainavā laikmeta atspoguļojums iezīmējas ar industriālā momenta akcentējumu, kas guvis redzamu vietu daudzu akvarelistu, piemēram, E. Jurķeļa, J. Brektes, N. Petraškēviča, A. Dimiņa, O. Urbāna, E. Andersona, A. Kalniņa un citu mākslinieku daiļradē. Attīstās arī ar jūru saistītā tematika, kas ir tuva visai latviešu

ainavu glezniecībai. Te atkal var minēt N. Petraškeviča, J. Brektes, E. Cēsnieka, O. Urbāna, A. Dimiņa un citu sniegumu. Akvarelistu gleznotajos ostu skatos iezīmējas pāreja uz industriālo ainavu, pēdējā ir tieši viens no latviešu padomju akvarelglezniecības attīstības jaunajiem rezultātiem.

Paralēli aktivizētai ainavai ar cilvēka pārveidotās dabas un darba tēlojumu savu vietu un nozīmi saglabā arī «tīrās dabas» ainavas, kas gūst dažādu — gan intīmi lirisku, gan dekoratīvi ekspresīvu vai dramatiski kāpinātu tulkojumu, kā tas redzams K. Sūniņa, R. Gintera, A. Megņa, O. Jaunarāja un citu darbos. Arī klusās dabas žanrā vērojams možāks dzīves apliecinājums, ko uzskatāmi izteic E. Cēsnieka un J. Sprinģa košie, sulīgie ziedu un augļu gleznojumi, kā arī E. Jurķeļa tematiskie risinājumi.

Tiesajā laikabiedra atspoguļojumā, sākot jau ar pirmajiem latviešu padomju akvarelglezniecības soļiem, vadošā vieta ir portretam. Šobrīd kopumā pārvērtējot visu līdz šim paveikto akvarelistu-portretistu daiļradē, sastopamies ar laikabiedru tēlu visai bagātīgu galeriju, kuru veido E. Romanes ieturīgi, dziļi psiholoģiski tvertās ģimenes, A. Zvirbules apģarotie darba cilvēku atveidojumi, L. Grasmaņa virtuozie, iekšēja spraiguma pilnie aktieru portreti un K. Fridrihsona zemtekstiem bagātie galvu gleznojumi.

Sava laikmeta atspoguļojumā neapšaubāmi lielas, pat vislielākās iespējas arī akvarelglezniecībā ir figurālām kompozīcijām, kuras akvareli, tāpat kā eļļas glezniecībā, prasa pilnīgu un daudzpusīgu profesionālu sagatavotību. Akvarelglezniecības specifikas robežās šis jautājums ir varbūt pat sarežģītāks. Te jāņem vērā, kaut vai, piemēram, akvareli visai svarīgā un delikātā ilustrācijas un stājmākslas robeža, ieceres un kompozīcijas atbilstība akvarelēšanas tehnikas īpatnībām un iespējām, kā arī citi līdzīgi momenti. Tādēļ arī šajā virzienā vēl joprojām vērojami zināmi trūkumi. Paliekošas vērtības figurālās kompozīcijās parādījušās samērā nedaudz un, protams, profesionāli nobriedušu, pieredzes bagātu mākslinieku daiļradē. Tie arī atklājuši figurālā žanra iespēju daudzveidību akvareli un radījuši paliekošus darbus. Kā aktīvākie autori te minami K. Fridrihsons, I. Zariņš, Dž. Skulme, savā laikā arī vecmeistari U. Skulme un J. Liepiņš.

Nepieciešamība pēc tēmas padziļināšanas un cilvēka tiešā atspoguļojuma gleznā iezīmējusi mūsu akvarelglezniecībā kādu savdabīgu parādību — stāfāža pastiprinātu nozīmi. Kompozīcijā ieviestās cilvēku figū-



I. Zariņš. Kūrorta pilsēta Rumānijā. 1965

riņas no vienkāršām ainavas atdzīvinātājām tiek paceltas jau augstākā pakāpē, tām piešķirta konkrēta, mērķtiecīga darbība, kas palīdz risināt visu kopējo gleznas ieceri. Kā vienu no spilgtākajiem piemēriem šajā ziņā var minēt H. Blunava darbus. Interesanti atzīmēt, ka līdzīga parādība latviešu padomju tēlotājā mākslā, īpaši glezniecībā, bija visai iezīmīga četrdesmito gadu beigās, piecdesmito gadu sākumā tā saucamajos «darba ainu tēlojumos» (A. Lapiņš «Latviešu padomju glezniecība», LVI, 1960), kas sava laika apstākļos it kā veidoja tiltu uz mūsdienu latviešu

padomju glezniecības vērienīgajām figurālajām kompozīcijām. Tā sastopamies ar vēl vienu paralēli mūsu akvareļa un glezniecības attīstībā, kas norāda uz sava laika likumsakarību un līdz ar to dod zināmu pamatu pozitīvām prognozēm.

Daudzās izstādēs vērotais liecina par to, ka arī žanra attīstība un pilnveidošanās ir īpašības, kas iezīmē latviešu padomju akvareļglezniecības potenciālu un progresu.

Dzīves īstenības atspoguļojuma daudzpusību un dziļumu sekmē arī māksliniecisko individualitāšu attīstība, kas savukārt atkarīga no meistarības augšanas šī vārda plašākā nozīmē. Laikam gan jāpieņem par likumsakarīgu parādību tas fakts, ka spēcīgas un nobriedušas personības zināmā laika posmā rada sev veselu sekotāju vai, teiksim, pat epigoņu saimi. Tas bija vērojams arī pirmajās akvarelistu darbu izstādēs, it sevišķi Otrajā republikāniskajā akvareļu izstādē 1959. gadā, kā arī dažādās pašdarbības mākslas skatēs. Visspēcīgāko šāda veida atbalsi radījusi K. Fridrihsona, E. Jurķeļa un N. Petraškeviča daiļrade. Uz vairākiem, var teikt, pat uz daudziem jauniem akvarelētājiem jo liela bijusi K. Fridrihsona ietekme. Tomēr visbiežāk mēdz būt tā, ka jaunie ceļa sācēji no izvēlētā patrona vispirms vai vispār pārņem tikai ārējo dekoratīvo čaulu un vieglāk apgūstamos tehniskos paņēmienus, bet neprot rast šo paņēmieni kopību ar darba ieceres būtību, pat vairāk — nespēj radīt šādu patstāvīgu ieceri. Agri vai vēlū tādi autori atpaliek no vispārējās attīstības līnijas. Turpmākās izstādēs šo gleznotāju uzstāšanās aktīvo akvarelistu pulkā pakāpeniski izbeidzas, un viņi savu daiļradi turpina izvērst citās nozarēs. Līdzīga ir arī E. Jurķeļa un N. Petraškeviča ietekme uz pašdarbības māksliniekiem, kuri savas pamatzināšanas apguvuši viņu tiešā vadībā. Spēcīgas un pret sevi prasīgas radošas personības, veidojot savu patstāvīgo individualitāti, savu skatījumu uz dzīves parādībām, šai mantotajai daiļrades bagāžai pieiet ar mērķtiecīgu atlasī, pakāpeniski bagātinot aizgūtos paņēmienus un uz pieredzes pamata radot jaunus, atbilstošus savas daiļrades specifiskai tēlu pasaulei. Šāda parādība bija vērojama I. Zariņa akvareļglezniecības agrīnajā posmā. Šodien I. Zariņš ir viens no patstāvīgākajiem, tēmās, motīvos un tehniskajā izpildījumā bagātākajiem un spēcīgākajiem akvarelistiem.

Daudzveidīgajā un sarežģītajā individualitāšu attīstības gaitā reizumis vērojams, ka saduras un krustojas dažu, pat jau zināmā mērā nestabili-



N. Petraškevičs. Pirms negaisa. Akvarelis. 1966

zējušos akvarelistu meklējumu līnijas. Taču šādu parādību vērtējumam jāpieiet ļoti uzmanīgi, jo šīs parādības nedrīkstētu ar vieglu roku pielīdzināt epigonismam vai tamlīdzīgi. Te svarīgi izsekot mākslinieka līdzšinējai attīstībai, kas palīdzēs rast izskaidrojumu šādai saskarsmei un varbūt pat iezīmēs perspektīvās iespējas.

Latviešu padomju akvareļglezniecību raksturo visai liela rokrakstu bagātība. Sākuma posmā varēja vērot, ka daudzi mākslinieki, meklējot patstāvīgu daiļrades seju, sev tuvo motīvu atveidošanā no daudzveidīgā akvareļglezniecības tehnisko izteiksmes līdzekļu klāsta izvēlējās kādu atsevišķu paņēmieni, piemēram, brīvu pludinājumu, gleznojumu «ar slapju slapjā» vai kādu citu, līdz ar to meklējot īsāko un vieglākās pretestības ceļu uz savu, kaut arī reizēm diezgan ārišķīgo individualitāti. Šo apstākli zināmā mērā noteica situācija, iespēja drīzā laikā izrauties no kvantitatīvās masas un radīt jaunas kvalitātes.

Pie tam tādas parādības laiku pa laikam vērojamas dažādos latviešu padomju akvareļglezniecības attīstības posmos un dažādās mākslinieku daiļrades attīstības pakāpēs.

Kā spilgtākos piemērus attiecīgajā posmā var minēt E. Cēsnieka samikstināto gleznojumu, E. Andersona un O. Urbāna brīvo pludinājumu, R. Gintera brīvās improvizācijas u. c.

Dažkārt šāds paņēmieni vērojams mākslinieku daiļrades lūzuma momentos, kad tiek meklēts jauns atbalsta punkts, jaunas, kaut tīri tehniskas problēmas ceļā uz jaunām kvalitātēm. Pēdējos gados to, piemēram, var vērot P. Claudāna virtuozajos pludinājumos. Šāda pieeja, protams, vēl nav nekāds ideāls, kaut arī uz laiku tā var apmierināt labvēlīgus un atsaucīgus skatītājus.

Taču līdz ar mākslinieka personības briedumu šī sākumā vairāk vai mazāk ārišķīgā maniere dažkārt kļūst par viņa daiļrades būtisku sastāvdaļu, par izejas punktu tālākiem meklējumiem, jo, padziļinoties un attīstoties daiļrades uzdevumiem, nosacītās robežas kļūst par šaurām, un rodas prasība bagātināt izteiksmes līdzekļu arsenālu jauno ieceru pilnveidošanai. Šis process pa laikam ir ilgstošs, sarežģīts, pretrunām bagāts un smags, taču progresam nepieciešams. Ilga apstāšanās vienā, kaut arī jau atzīstamā profesionalitātes līmenī nozīmētu sevis atkārtotību un radošā darba beigas. Te arī bieži meklējama nebūt ne slēgtā robeža starp pašdarbības un «lielo» vai profesionālo mākslu.

Protams, šajā attīstības gaitā tehnikas apgūšana un pilnveidošana ir tikai atsevišķs komponents kompleksā, kurā ietilpst visi iespējamie izteik-



Dž. Skulme. Siena laikā. 1963

smes līdzekļi — kompozīcija, krāszieda amplitūda u. c., kas virzīti uz vienu mērķi — radīt mākslinieciskos tēlus jaunā, augstākā kvalitātē. Runājot par mūsu akvarelistu sniegumu kopumā, pēdējo gadu izstādēs redzētais liecina par šāda jauna sliekšņa sasniegšanu, par jaunu uzdevumu īstenošanas priekšvakaru. Akvarelistu kodola profesionāla brie-

duma pakāpi apliecina mērķtiecīga specifisko izteiksmes līdzekļu izmantošana, metveidības pārvarēšana. Atsevišķu mākslinieku daiļradē sākas vērtību pārvērtēšana, ceļa meklēšana no ierastā uz jauno. Tas redzams N. Petraškeviča tendencē uz kāpinātu krāsu piesātinājumu un laukumu kārtojuma ekspresivitāti, K. Fridrihsona darbu satūra un kompozīciju daudzveidībā, kā arī E. Jurkeļa atsevišķu darbu kompozīcijas elementos. Līdzīgi momenti reizumis iezīmējas arī vispār stabilajā un izturētajā K. Sūniņa sniegumā, pamatos neizmainot viņa daiļrades raksturu, bet liecinot par tā iekšējām tehniskajām un emocionālajām rezervēm. Jau nākās paaudzes akvarelistiem H. Blunavam, A. Kalniņam u. c. šis process sakrīt ar pakāpenisko meistarības augsmi.

Apcerot jautājumu par gleznošanas tehnikas lomu un nozīmi latviešu padomju akvareļglezniecībā, jārunā arī par mūsu mākslinieku attieksmi pret akvareļa specifiku, tās tīrību. LPSR Mākslinieku savienības akvarelistu apakšsekcijai ir pamatos vienota noraidoša attieksme pret baltās krāsas un vispār sedzošo krāsu pielietošanu akvareļglezniecībā. Tādējādi savā ziņā tiek aizstāvētas klasiskās tradīcijas un tehnikas specifika. Atsevišķos gadījumos sedzošā, īpaši baltā krāsa tikusi izmantota kā labojums vai gaismas efekta rezerve. Speciālajā literatūrā guša izmantošanu akvareli savā laikā aizstāvējis U. Skulme (U. Skulme «Akvarelis», Rīgā, 1957), tomēr viņa paša daiļrades snieguma zināma daļa paliek «tīrā» akvareļa robežās. Dažkārt sedzošās krāsas triepienus sastopam arī J. Brektes tautā izplatītajos akvareļos, taču savu tematisko ciklu lielajās lapās mākslinieks demonstrē tehniski virtuozu un dzidru akvareļglezniecību. Jau iecietīgāka attieksme bija vērojama pret tušas izmantošanu, jo gleznošanas procesā tušas īpašības ir tuvas akvareļkrāsām, atšķiroties no tām galvenokārt vai vienīgi ar savu ķīmisko sastāvu. Kas attiecas uz krāsu toņa intensitāti, tad tušu var pielīdzināt dažādu marku akvareļkrāsu intensitātei. Taču arī tušas izmantošana ir epizodiska parādība un vērojama tikai atsevišķu akvarelistu daiļradē. Tehnikas jautājumā akvarelistu apakšsekcija pieņēmusi viedokli, ka noteicošais ir vispusīga tīru akvareļkrāsu izmantošana, cenšoties atklāt visas to specifiskās iespējas.

Vēl var runāt par fakturējumiem, dažādi izmantojot papīra un akvareļkrāsu īpašības, arī papīru iepriekš sagatavojot ar citiem palīg līdzekļiem. Redzēti arī gan veiksmīgāki, gan neveiksmīgi piemēri akvareļu lakošanā un lakas izmantošanā gleznošanas procesā. Protams, pārlieka aizraušanās

ar šādiem efektiem var novest pie samākslotības un nepamatota tehnicisma, kad aizgūts tehnisks paņēmieni kļūst par dominējošo vai pat vienīgo faktoru darba iecerē. Ar tāda rakstura darbiem bieži sastopas izstāžu žūrijas komisijas. Pa lielākai daļai tie līdz ekspozīcijai nonenāk, bet arī tie, kas dažkārt pārpratuma, neuzmanības vai liberālisma dēļ izlauzušies līdz izstādes sienām, izraisa nopietnas profesionālas pārrunas. Galvenokārt tas konstatēts pašdarbības censoņu sniegunā, debitējot profesionālās izstādēs. Tāda rakstura darbos dominē ierobežota efekta tendence, ignorējot akvareļa un pat papīra specifiku, to samokot, iznīcinot tā virsmu, bet tehniski apšaubāmo rezultātu maskējot ar mirdzošo iestiklojumu. Minētais, protams, ir galējība, bet tā dažkārt kļūst simp-tomātiska.

Izsekojot akvareļu tehnikas attīstības vēsturei, kā arī iespēju robežās iepazīstoties ar aizrobežu mākslinieku eksperimentiem šajā virzienā, varam konstatēt, ka dažādu blakus tehniku (guašas, temperas, pastaļa u. c.) un dažādu ķīmisku palīgīdzekļu izmantošana dažbrīd ir sastopama. Un laikam gan būs jāsecina, ka bez reizēm riskantiem eksperimentiem nekāds novatorisms nebūs sasniedzams arī tehnikas jomā. Taču jāpiebilst — šāda dažādu un reizumis akvareļa specifikai pasvešu palīgīdzekļu klātbūtne parasti vērojama kā iekšēja, virzoša pretruna pie jaunas kvalitātes sliekšņa. Šādam samezgloujumam parasti seko jauna, bagātināta, tīrai akvareļglezniecības specifikai atbilstoša tehnikas pakāpe. To atspoguļo gan akvareļglezniecības attīstība vispār, gan atsevišķu šīs tehnikas meistarū daļrades ceļš. Tomēr jāsaaka, ka, pieļaujot visplašākās eksperimenta un novatorisma iespējas, tehnikas mērķtiecība un māka izmantot izvēlēto materiālu pilnīgākas ieceres atklāsmes labā joprojām ir un paliks par vienu no galvenajām profesionalitātes mērauklām. Mūsu akvarelistu pamatkodola daļradē līdzīgas parādības līdz šim eksistējušas pieļaujamības robežās, bet arī jau tad Vissavienības mēroga vērtējumā viņi saņēmuši dažus delikātus aizrādījumus (Е. Буторина «Наши акварелисты», «Искусство», 1963, 9. nr.).

Latviešu akvarelistu tehnisko paņēmienu un izteiksmes līdzekļu arsenālā šobrīd kā lielākais sasniegums jāmin dažāda veida mazgājumi vai skalojumi, kas gan prasa lielu meistarību un rutīnu, bet dod jo dažādas, citādi neatkārtojama gleznieciskā efekta iespējas, kas organiski saistītas ar ūdens, papīra un akvareļkrāsu specifiku. Augstu virtuozitāti šajā virzienā sasnieguši K. Fridrihsons, I. Zariņš, N. Petraškevičs. Šo paņēmienu izmanto arī J. Sprinģis, A. Zvirbule, reizumis K. Sūniņš u. c.



A. Zvirbule. LPSR Tautas māksliniece Lidija Freimane

Runājot par tehniku un eksperimentiem, nevar neminēt arī gleznošanas pamatnes materiālu izvēli, jo mūsu akvareļglezniecībā ir parādījušies meklējumi arī šajā virzienā, kas, dabiski, izraisa dažādus spriedumus un vērtējumus. Tā Dž. Skulme dažkārt gleznojusi ar akvareli uz koka plāksnēm, I. Vecozols — uz gruntētām pamatnēm, K. Fridrihsons izmantojis staniolu, I. Korti — kokvilnas audumu. Dzirdēti iebildumi — vai tas atbilst akvareļa specifikai? Arī te kaut daļēju atbildi var dot akvareļglezniecības vēsture, kas mantojumā mums atstājusi tādas tradicionālus materiālus kā papīru, pergamentu, zīdu, zilonkaulu, pie tam populārākais no tiem, kaut vai tīri ekonomisku apsvērumu dēļ ir kļuvis papīrs. Bet, ja pirms simt un vairāk gadiem mākslinieku rīcībā būtu bijuši mūsdienu jaunie materiāli, ļoti iespējams, ka gleznošanai izmantojamo materiālu sortiments būtu vēl plašāks. Tomēr jāņem vērā, ka akvareļglezniecība (tādā stājmākslas izpratnē, par kādu pašreiz tiek runāts) no visiem pieejamiem materiāliem izvēlējusies savai specifikai atbilstošākos. Jādomā, ka līdzīgs kritērijs jauno materiālu izvēlē būs pareizs arī šodien. Tas neizslēdz eksperimentu, bet vērtēts tiks rezultāts. Tehnikas specifika nedrīkst kļūt par mākslinieciskās izteiksmes Prokrusta gultu, taču tai ir savi likumsakarīgi izveidojušies pamatprincipi, savs mērs, kas norāda optimālās attīstības iespējas un novelk robežu starp tīru akvareli un «akvareliskā» jēdzienu citās tehnikās.

Plašākos un izsmelošākos apcerējumos par mūsu akvareļglezniecības attīstību būs noteikti jāsasit ar jautājumu kompleksu, kas saistīts ar akvareļa vietu un iekļaušanu mūsdienīgajā interjerā. Šī raksta robežās šos jautājumus iespējams fiksēt tikai ļoti vispārināti. Te būtu ietverama problēma par stājmākslas darbu dekoratīvo nozīmi ansamblī, par šo darbu suverenitātes robežām interjerā, par gleznu noformējuma iespējām, izmaiņām un pieskaņošanu attiecīgai videi, kā arī noformējuma atbilstību paša mākslas darba raksturam. Šajā virzienā mūsu akvareļglezniecības ekspozīcijās pēdējo desmit gadu laikā vērojami zināmi eksperimenti, kuru rezultātā tiek pārkāptas mākslas darbu noformēšanas konvencionālās robežas un pa laikam atrasti dažādi, konkrētiem apstākļiem un uzdevumiem atbilstoši risinājumi. Prakse rāda, ka nebūtu pareizi šeit meklēt kādu absolūtu shēmu, bet pozitīvi jāvērtē centieni arī tādā veidā maksimāli sekmēt mākslas darba emocionālo iedarbību. Tieši akvareļglezniecības praksē šie jautājumi risināti aktīvāk nekā dažā citā nozarē.

Interesanti atzīmēt, ka Pirmās Vissavienības akvareļu izstādes apsprie-



K. Sūniņš. Ziedi. 1965

šajā 1965. gada pavasarī tika uzsvērtā akvareļglezniecības nozīme un piemērotība laikmetīga interjera rotāšanā un bagātināšanā ar oriģinālmākslas darbiem. Te jāatceras, ka mūsu republikā šis lozungs izskanējis jau Pirmās republikāniskās akvareļu izstādes organizēšanas laikā un tā īstenošana atspoguļojas kā pašas akvareļglezniecības, tā gleznu apdares un izstāžu ekspozīcijas attīstībā.

Lai pareizi novērtētu latviešu padomju akvareļglezniecības raksturīgākās īpašības, jāmeklē pietiekami plaša salīdzināšanas arēna. Par tādu vēl šobrīd var noderēt jau iepriekš minētā Pirmā Vissavienības akvareļu izstāde Maskavā. Tās iztīrāšanās laikā N. Volkovs savā referātā salīdzināja visu brālīgo republiku sniegumu un akcentēja, ka padomju akvareļglezniecības attīstībā skaidri saredzamas divas pamatlīnijas — grafiskā vai kolorēti grafiskā un gleznieciskā, kuras raksturīgākais piemērs ir Padomju Baltijas un it īpaši latviešu akvarelistu devums. Mūsu akvarelistu kolektīva ietvaros redzam visai lielu māksliniecisko rokrakstu dažādību, kas pakļaujas aptuvenam grupējumam. Piemēram, korekti līdzsvarotais gleznieciskā plūduma un grafiskā formas veidojuma apvienojums V. Valdmaņa, O. Urbāna, A. Dimiņa, J. Kīna daiļradē, ekspresīvais, dekoratīvi gleznieciskais akcents J. Liepiņa, O. Jaunarāja, J. Sprinģa, A. Megņa, R. Gintera darbos, formas un zīmējuma akcents U. Skulmes, L. Grasmaņa, J. Brektes sniegumā. Taču visa šī iepriekš minētā dažādība iekļaujas izteikti gleznieciskā raksturā. Šis apstāklis sasauca ar to pilnīgi pamatoto faktu, ka LPSR Mākslinieku savienībā akvareļglezniecība arī oficiāli atsvabināta no iesīkstējušā un nepamatotā pakārtojuma grafikai, un akvarelistu apakšsekcija iekļauta gleznotāju sekcijā. Citās republikās šis jautājums pagaidām vēl it kā nav izšķirts, kaut gan akvareļglezniecībai ar grafiku kopīgs ir vienīgi tāds materiāls kā papīrs. Būtu arī paradoksāli runāt par pastelkrāsu glezniecību, bet akvareli pieskaitīt grafikai. Pie tam kapitālā literatūrā par akvareļglezniecības vēsturi jau pirms vairākiem gadu desmitiem ļoti konsekventi izteiktas domas, ka laiks izbeigt šo pārpratumu, kas radies nevērīgas attieksmes un neizpratnes dēļ, jo «... akvarelis patiesi izvirzās priekšplānā tur, kur māksla grib atrauties no grafiskā un aiziet uz glezniecisko...» (Lothar Brieger, «Das Aquarell, seine Geschichte und seine Meister». Berlin).

Mūsu akvarelistu tehnisko izteiksmes līdzekļu attīstība rit pa akvareļglezniecības specifikai atbilstošu ceļu. Pēc sasniegtā un jau atrisinātā varam spriest par to, kādas iespējas vēl glabā šī tehnika. Salīdzinot latviešu padomju akvareļglezniecības pašreizējo līmeni ar pirmskara sniegumu buržuāziskās Latvijas mākslā, varam konstatēt, ka tā kļuvusi bagātāka kā satura, tā tēmu un izteiksmes līdzekļu daudzveidības ziņā. Pilnveidojoties gleznotāju meistarībai, beidzies «akvarelisko nejausību» laiks,

bet pārsteigumiem bagātās tehnikas iespējas arvien vairāk tiek mērķtiecīgi virzītas uz māksliniecisko tēlu dziļāku atklāsmi. Runājot par mūsu akvareļglezniecību visas padomju mākslas ietvaros, bez jebkāda lokāl-patriotisma varam objektīvi konstatēt, ka, pateicoties visumā monolītam akvarelistu kolektīvam, tā radošajam spraigumam, latviešu padomju mākslinieki akvarelisti izvirzījušies vienā no vadošajām vietām. Lai arī mūsu akvareļglezniecības līdzšinējie sasniegumi daudziem citu republiku akvarelistiem pagaidām ir profesionālās meistarības paraugs, tomēr jāatceras, ka šo meistarību var apgūt un atsevišķie piemēri liecina, ka tā jau ir apgūta. Tādēļ, lai paturētu savu vietu daiļradēs sacensībā, mūsu māksliniekiem nepieciešama liela radošo spēku koncentrācija jaunas kvalitatīvas pakāpes sasniegšanai. Priekšnoteikumi tam ir. To apliecināja arī Piektā republikas akvareļu izstāde 1966. gada beigās. Tajā varēja konstatēt, ka latviešu padomju akvarelistu kodols izpratis šī attīstības posma svarīgumu. Kārtējā skate vēl uzskatāmāk nekā iepriekšējās atspoguļoja mūsu akvareļglezniecības divas attīstības pamatlīnijas — emocionālo un intelektuālo ar jo dažādām niansēm. Kaut gan šim ievirzēm vairāk vai mazāk pieskaitāms viens vai otrs mākslinieks, gandrīz katra izstādes dalībnieka — akvareļglezniecības aktīvista daiļradē bija vērojama dažāda veida un dažādas pakāpes evolūcija. Piemēram, O. Jaunarājs, A. Megnis, J. Sprinģis, K. Sūniņš zināmā mērā demonstrēja savas daiļrades līdzšinējo sasniegumu kvintesenci, toties citu autoru darbos dažādās pakāpēs atspoguļojās lūzuma posmi ceļā uz savai individualitātei atbilstošām jaunām kvalitātēm. Sava visai smagā un sarežģītā vērtību pašvērtēšanas cēliena pozitīvos rezultātus pārliecinoši parādīja N. Petraškevičs. E. Cēsnieks šai jaunajai pakāpei tuvojas pa šķietami mazāk sarežģītiem, viņa daiļradei atbilstošiem ceļiem, emocionālo kāpinājumu cenšoties panākt ar dekoratīvo momentu veiksmīgu aktivizāciju. Toties, piemēram, A. Kalniņa, P. Gludāna un vēl citu mākslinieku sniegtā atspoguļojās nepieciešamības izraisītie centieni mainīt līdzšinējo, jau ierasto daiļrades gultni. Savā ziņā tie ir pirmie soļi jaunū meklējumu gaitā. Kopumā izstādē raksturoja kritikas visumā pareizi uzvertais «iekšējais spraigums». Neraugoties uz darbu stingro atlasu, dalībnieku sastāvā vērojama zināma akvarelistu aktīva paplašināšanās: izstādē piedalījās vairāki jaunākās paaudzes mākslinieki, kuru daiļradē palīkam redzama nopietna pieeja tehniskajam risinājumam un tēla veidošanai.

Tomēr jāsecina arī tas, ka dzīves daudzpusīgo parādību atspoguļojums latviešu padomju akvarelistu daiļradē līdz šim vēl tālu nav aizpildījis

pašu pieteikto un atklāto iespēju robežas, par to liecināja 1967. gada sākumā organizētā K. Fridrihsona personālizstāde. Liela daļa eksponēto darbu no jauna atklāja akvareļglezniecības plašās iespējas tematikas un tehniskā izpildījuma risinājumā, autora augsto profesionalitāti, kā arī viņa gaumi, fantāziju un pārliecinošo suverenitāti savā subjektīvajā domu un izjūtu pasaulē. K. Fridrihsona sniegums demonstrēja zināmu pakāpi viņa individualitātei raksturīgās tēlu pasaules apgūšanā. Taču šie darbi jo uzskatāmākus padarīja trūkumus, kas raksturīgi laikmeta nozīmīgāko parādību atspoguļojumam un risinājumam mūsu akvareļglezniecībā vispār.

Latviešu padomju akvarelisti visumā pārliecinoši pierādījuši šīs tehnikas stājgleznieciskās iespējas. Akvareļglezniecības līdzšinējā sniegtā vērojamas arī šīs mākslas nozares attīstībai raksturīgas grūtības un iekšējās pretrunas, kas daļēji jau atrisinātas un kuru tālākā pārvarēšana ir nākotnes veiksmju pamats. Samērā īsā laikā noiets liels un panākumiem vainagots ceļa posms. Turpmākais progress lielā mērā atkarīgs no tā, cik dziļas problēmas sev izvirzīs mākslinieki, cik veiksmīgi un cik drīz viņi tās atrisinās, lai atkal izvirzītu jaunas.

PIRMĀ
REPUBLICĀNISKĀ PLAKĀTU IZSTĀDE

Pirmā Starptautiskā plakātu izstāde Varšavā, plakātu izstāžu rosība Padomju Savienībā, teorētiskie apcerējumi, aizrobežu plakātu mākslas albumi utt. liecina par mākslinieku un sabiedrības strauji augošo interesi par plakāta mākslu.

Arī mūsu republikā 1966. gadā savu pirmo izstādi atklāja viens no jaunākajiem latviešu grafikas veidiem — plakāts.

Varam teikt, ka katras mākslas nozares pirmā izstāde ir savā ziņā oficiāls pilntiesības dokuments citu tēlotājas mākslas nozaru saimē.

Republikāniskai plakātu izstādei mākslinieki gatavojās sen. Pēdējo gadu acīm redzamā aktivitāte plakāta nozarē — izdevniecības «Liesma» rīkotie politisko plakātu konkursi, raksti presē par plakāta mākslas attīstības jaunākajiem, mūsu labāko plakātu panākumi Vissavienības mērogā, kā arī vairāki citi fakti liecina par to, ka šī izstāde ir likumsakarīga un sen gaidīta parādība mūsu republikā. Tā ir lielākā patstāvīgā šīs mākslas nozares atskaite Padomju Latvijas 26 gados. Izstādē netika vēsturiskā secībā apskatīti labākie plakāti, kas darināti šajos 26 gados, bet gan šī laika posma radošā darba rezultāti, pēdējo piecu gadu devums. 1960. gadu var uzskatīt par radikāla pagrieziena gadu republikas plakāta mākslas dzīvē. Tas ir laika posms, kad latviešu padomju plakāts, atbrīvojies no plakātiskā tēla šablona, ņem labāko no pagātnes mantojuma, meklē un veido šai mākslas nozarei raksturīgus izteiksmes līdzekļus.

Šī pagātnes mantojuma labākā daļa ir latviešu politiskais plakāts. Tā pirmsākumi meklējami Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas un pirmajos padomju varas pastāvēšanas gados Latvijā. Šajā laikposmā padomju politiskā plakāta tapšanā aktīvu dalību ņēma latviešu mākslinieks A. Apsītis. Viņa dinamiskie melnbaltie zīmējumi «Ar visu krūti cīņā par Petrogradas aizstāvēšanu», «Uz priekšu cīņā par Urāla aizstāvēšanu!» un vairāki citi darbi izceļas ar kvēlu mākslinieka patriota Dzimtenes mīlestību, iekšēju pārliecības spēku.

Tepat jāmin viens no pirmajiem padomju fotomontāžas plakāta meista-

riem Gustavs Klucis, kurš mantojumā atstājis vairākus desmitus profesionāli augstvērtīgu plakātu, darinātus Padomju Savienībā 20.—30. gados. Buržuāziskās varas laikā, kad Latvijas Kompartija veica lielu politiskās audzināšanas darbu, politiskos plakātus zīmēja tādi progresīvi mākslinieki kā Jānis Liepiņš, Ernests Kālis, Kārlis Bušs un citi. Sevišķi jāatzīmē pazīstamā gleznotāja Jāņa Liepiņa zīmētie publicistiskie plakāti, kas bija vērsti pret karu, pret bezdarbu, pret kapitālismu.

Politiskā plakāta kaujinieciskā, ideoloģiskā nozīme nav zudusi arī šodien. 1966. gada pavasarī noslēdzās Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 50. gadadienai veltītais politisko plakātu konkurss, kas iezīmēja kvalitatīvi augstāku pakāpi latviešu padomju plakāta turpmākajā attīstībā.

Pirmajā republikāniskajā izstādē eksponētie konkursā godalgotie darbi jūtami papildināja jau redzēto politisko plakātu klāstu un ļāva secināt, ka latviešu padomju politiskais plakāts arvien noteiktāk nostiprina idejiskās domas dziļumu, izteiksmes līdzekļu lakonismu, kolorīta atturīgumu, psiholoģiski dziļu tēlu risinājumu. Šīs iezīmes sevišķi raksturīgas pazīstamo mākslinieku plakāti A. Mucenieka, P. Ozoliņa, G. Zemgaļa, M. Oša, J. Reinberga un citu daiļradei.

Politiskā plakāta māksliniecisko formu meklējumi pakļauti darba pamatidejas spilgtākai atklāsmei. Šai ziņā raksturīgs ir G. Zemgaļa plakāts «1917—1966» un A. Mucenieka triptihs «1917, 1967, 1941» (godalgotie darbi). A. Mucenieku varam uzskatīt par vienu no pirmajiem mūsu padomju plakāta mākslas veterāniem. Viņa darbam, kur attēloti triju vēstures periodu raksturīgākie cīnītāju tēli, piemīt uzskatāmi skaidrs sižeta risinājums. Triju atsevišķu plakātu vienotība panākta ar kustības dinamiku un violeti sarkano krāsu ritmiem.

Izstādē plakāti tika sagrupēti pa autoriem. Šāds grupējums palīdzēja sniegt labāku priekšstatu par atsevišķa mākslinieka daiļrades kopumu un radošā rokraksta īpatnībām. Jāatceras, ka mākslas darba vērtību nosaka mākslinieka radošā individualitāte. Mūsu plakāti rāda radošā rokraksta īpatnības izkristalizējas diezgan lēni. Tikai nedaudziem no viņiem — A. Muceniekam, Ģ. Vilkam, P. Ozoliņam, M. Osim, G. Kirkem un J. Reinbergam izveidojies savs plakāta rokraksts. Tā, piemēram, jaunais mākslinieks J. Reinbergs pēdējos gados sekmīgi strādā pie fotomontāžas plakāta. Viņa labākajiem darbiem («No dzirksteles iedegas liesma» u. c.) raksturīga stingra fotomateriāla atlase, vēsturiskā momenta konkrētība, plakāta tēla, tautas masu spilgts psiholoģisks raksturojums.



A. Mucenieks. Triptihs «1917, 1941, 1967». Plakāts. 1966

Savukārt vidējās paaudzes mākslinieka M. Oša daiļrades īpatnības raksturo glezniecisks zīmējums, atturīga krāsu gamma, mūsdienu jaunā varoņa tēla meklējumi. Viņa darbos valda optimistiska, gaiša noskaņa. Viens no spēcīgākajiem M. Oša politiskā plakāta paraugiem ir darbs «Oktobra karogu sargāsim mūžos».

Atšķirībā no politiskā plakāta, kas vēstures gaitā izveidojies kā patstāvīgs žanrs ar spilgti izteiktu internacionālu raksturu, pārējiem plakāta mākslas žanriem piemīt līri informatīva konkrētība, lietisks raksturs.

No kultūrreklāmas plakātu veidiem skaitlisku pārsvaru guva izstāžu un teātru plakāti. Par mūsu reklāmas plakāta stabilām raksta īpatnībām runāt pāragri, tas, tāpat kā visa plakātu māksla, vēl meklē, vērtē, veido. Latviešu padomju reklāmas plakāta attīstībā vērojama tendence mūsdiēnīgi atbilstošās plakāta formās saglabāt nacionālo elementu. Šodienas skatījumā nacionālais elements izpaužas nevis ārējo atribūtu etnogrāfiskajā tiešumā, bet gan satura un mākslinieciskās formas kopējo īpašību summā. Nacionālais moments iezīmējas, piemēram, M. Oša plakāta individualizētā tipāzā, to raksturojumā, Ģ. Vilka dinamisko krāsu laukumos, G. Kirkes etnogrāfiskā ornamenta elementos, P. Ozoliņa, Dž. Skulmes, K. Cīruļa un citu daiļradē. No izstāžu plakāta autoriem vispirms jāmin G. Kirkes un A. Kiršfelda darbi, kā arī L. Bērziņa plakāts «Margas Spertāles darbu izstāde».

G. Kirke ir visražīgākais šī plakāta žanra meistars. Viņa mākslinieka plakātista intelekts un kompozīcijas iekšējais spraigums izteikts vispirms



J. Reinbergs. Plakāts «Slava Padomju sievietei — miera cīnītājai». 1966

duma» izmantots asociācijas moments, kas mūsdienu latviešu padomju plakātā sastopams diemžēl visretāk, kaut gan, piemēram, viena no poļu plakātu mākslas sasniegumu sastāvdaļām ir tieši prasmīga, tēlaina asociāciju un metaforu pielietošana. Protams, plakāts nedrīkst būt pārgudrs, tanī nedrīkst izmantot pārāk sarežģītu, grūti uztveramu metaforu valodu. Taču skaidra, labi saprotama, tēlaina asociācija var tikai pastiprināt plakāta iedarbības emocionālo spēku.

No reklāmas plakāta žanriem visvājāk pārstāvēts kinoplakāts. Zemais poligrāfiskais līmenis un plakātu mazais formāts stipri apgrūtināja plakātu māksliniecisko vērtēšanu.

Iepriecinoši, ka izstādē, kaut arī nelielā skaitā, tika pārstāvēti šodienas rūpniecībā tik nepieciešamie darba aizsardzības plakāti, kuru vidū jāatzīmē G. Kamradziusa darbs «Netver skaidas kailām rokām» un O. Dinvieša plakāts «Nenomet».

Pirmajai republikāniskajai plakātu izstādei, neapšaubāmi, bija liela nozīme latviešu padomju plakāta mākslas tālākajā attīstībā, jo mūsu mākslinieki plakātisti pirmo reizi varēja vienkopus redzēt, salīdzināt, analizēt un novērtēt savu izaugsmi, saskatīt trūkumus un kļūdas. Izstāde apliecināja, ka republikā izveidojies kaut arī skaitliski neliels, bet radošu iespēju bagāts mākslinieku plakātistu kolektīvs. Taču tā atklāja arī veselu virkni sasāpējušu jautājumu, kuru atrisinājums būtu jāpanāk visdrīzākā laikā. Tā, piemēram, izstādē vāji bija pārstāvēti sportam un tūrismam veltītie plakāti, nemaz neredzējām satīras, tirdzniecības reklāmu un citus plakāta žanrus. Tas liecina par tematikas šaurību. Pārāk kūtri mūsu republikas mākslinieki izmanto mūsdienu plakāta radošo meklējumu un tehnisko paņēmieni plašās iespējas. Tēmu risinājumā jūtam zināms izdomas, fantāzijas un satīrisko elementu trūkums. Tāpat arī vienveidīgās guašas un temperas tehnikas vietā drošāk jāizmanto linogriezums, akvarelis, litogrāfija, foto un grafisko vai glezniecisko elementu kompozīcija. Neapmierināja, pat satrauca arī plakātu zemais poligrāfiskais līmenis.

Jāpanāk, lai mūsdienu glezniecības un grafikas augstajam mākslinieciskajam līmenim atbilstu arī plakātu mākslinieciskais līmenis. Jāpievērš uzmanība vēl vienam jautājumam. Tautas demokrātijas valstīs, piemēram, Polijā un Čehoslovākijā, kur plakāta māksla guvusi sevišķi augstu sabiedrības vērtējumu un popularitāti, šajā mākslas nozarē strādā ne tikai grafiķi, bet arī arhitekti, tēlnieki, poligrāfiķi. Pie mums savukārt vērojama ne ar ko neattaisnojama citu nozaru mākslinieku pasīva, vienaldzīga attieksme pret plakāta mākslu.

Plakāts — viens no aktīvākajiem grafikas veidiem — atrodas visciešākā kontaktā ar skatītāju. Ar mākslas starpniecību tas atspoguļo Komunistiskās partijas idejas, stāsta par valstiski svarīgiem pasākumiem, informē par jaunāko kultūras dzīvē utt.

Tādēļ šai mākslas nozarei jāveltī visnopietnākā uzmanība un tās at-
tīstībā aktīvi jāieklaujas visai republikas mākslinieku saimei.

MŪSDIENU MEMORIĀLO ANSAMBLŪ
RISINĀJUMA PRINCIPI UN SALASPILS MONUMENTS

Viena no mūsdienu mākslas attīstības kardinālām problēmām ir tēlotājas mākslas un arhitektūras sintēze. Kaut gan šeit ir vēl daudz līdz galam nenoskaidrotu problēmu, taču vienā nozarē jau sasniegti lieli panākumi. Šī nozare, kur arhitektūra un tēlotāja māksla runā kopīgu valodu, ir memoriālie ansambļi.

Mūsu republikā pabeigti bijušās Salaspils koncentrācijas nometnes upuru piemiņas ansambļa būvdarbi. Šā memoriālā ansambļa autori ir arhitekti O. Zakamennijs, G. Asars, G. Mincs, O. Ostenbergs, I. Strautmanis un tēlnieki J. Zariņš, Ļ. Bukovskis, O. Skarainis. Nav šaubu, ka par šo monumentu vēl daudz nāksies runāt, analizējot visu plašāk un dziļāk. Patlaban var pakavēties tikai pie galvenajiem risinājuma principiem.

Lai noskaidrotu Salaspils ansambļa estētisko kvalitāti, nepieciešams īsumā apskatīt dažas vispārīga rakstura problēmas un tendences, kas izvirzījušās mūsdienu memoriālo ansambļu projektēšanā un celtniecībā.

Ansambļis ar memoriālo raksturu ir sena forma, taču mūsdienu memoriālajiem ansambļiem ir cits idejiskais saturs, citas tēmas un programmas. Tas izvirza māksliniekiem jaunus uzdevumus — laikmetīgajam saturam atrast atbilstošu formu, paver visplašākās iespējas radošiem meklējumiem.

Zinātnes un tehnikas attīstība salauzusi klasiskās tektonikas normas arhitektūrā, arī monumentālā skulptūra pamazām apgūst jaunus izteiksmes līdzekļus un materiālus. Tas attiecas arī uz mākslu sintēzi, kura tiek realizēta citā izpratnē, kaut gan pamata koncepcija paliek tā pati, proti: memoriālajā ansambļī arhitektūrai jābūt saliedētai ar tēlotājām mākslām un dabas vidi.

Tātad, kā jau iepriekš tika minēts, memoriālo ansambļu risinājuma galvenā problēma ir mākslu sintēze.

Divu komponentu — arhitektūras un skulptūras sintēzes pilnīgāko izpaušmi tās klasiskajā interpretācijā sniedz jau senās Grieķijas māksla.

Te izstrādātie sintēzes principi kopš šī laika valda Eiropas mākslā gandrīz visos laikmetos un stilos. Šādā klasiskā interpretācijā mākslu sintēzi sastopam arī mūsu republikas pirmspadomju posma nozīmīgākajā ansambli — Brāļu kapos.

Arhitektūras raksturs Brāļu kapos stingri lietišķs; visu tās formu pamatā ir funkcionāla nepieciešamība. Ieejas propileji, kāpnes, kapu lauka un terases norobežotās sienas gan mērķtiecīgi organizē telpu, gan arī kalpo kā pamats skulptūrai. Atskaitot Mātes tēlu, visa Brāļu kapu skulptūra ir savdabīgs augstcilnis — tā nav šķirama no sienas plaknes. Arhitektūras un skulptūras sintēzei Brāļu kapos tād raksturīga tieša fiziska saistība. Turklāt jāatzīmē vēl viena šīs sintēzes īpatnība. Pati organizētā telpa un šīs telpas elementi — ceļi, kāpnes, koku stādījumi skatītāja apziņā parasti nav saistīti ar arhitektūras jēdzienu. Šiem būtībā svarīgiem telpiskās kompozīcijas elementiem ansambļa kopējā estētiskajā izteiksmē ir zemteksta nozīme; tie tikai sagatavo skatītāju, mērķtiecīgi virza viņa uzmanību uz galveno idejiski emocionālās slodzes nesēju — skulptūru. Tātad klasiskajos monumentos arhitektūras konkrētās formas savā estētiskajā izteiksmē nav suverēnas, tās vairāk vai mazāk pakārtotas skulptūrai. Kā reakciju pret arhitektūras formu šādu interpretāciju var uzskatīt mēģinājumu risināt ansambli tikai ar arhitektūras izteiksmes līdzekļiem, atsakoties no tēlotājas mākslas līdzdalības, no paša sintēzes principa. 1962. gadā Parīzē tika atklāts relatīvi neliels, bet savdabīgs monuments fašistu koncentrācijas nometņu upuriem. No parka pa šaurām kāpnēm apmeklētāji nonāk akmens plātnēm klātajā nelielajā pagalmā. Monolītās sienas, kas augsti slejas pāri galvai, izraisa priekšstatu par ieslodzījumu un izolāciju. Šaurās ieejas aplodas veidotas no smagiem blūķiem ar raupju virsmas faktūru, radot iespaidu par spēku, kas pakļauj sev visu, samaļ. Ejas dramatiskā perspektīva, pāreja no gaismas uz tumsu galerijā ar Nezināmā ieslodzītā kapa vietu, sānu kameras, kuru sienās atrodas urnas ar upuru pelniem — šīs telpas vēl vairāk kāpina skatītāja pirmos iespaidus. Ansambļa kompozīcijas pamatā ir kontrasts starp pilnības ainavu ar tās plašo skatu pāri upei, starp dzīvo dabas vidi un pieminekļa nomācoši ierobežoto pazemes telpu (viss ansamblis atrodas zem ielas līmeņa). Estētiskais pārdzīvojums panākts tikai ar arhitektūras izteiksmes līdzekļiem: noslēgtas telpas iedarbību, līmeņu un mērogu maiņu, apgaismojumu, materiāla faktūru. Šaurās ejas ar stāvām, bieži slīpi sagzītām sienām, zemās ieejas ar draudošu blūķu pārkarēm, noslēgtu telpu nomācošās bezizejas perspektīvas — šie elementi sastopami vairākos an-

sambļos Kubā, Dienvidslāvijā un citās vietās. Parīzes monuments ir tikai viens no spilgtākajiem piemēriem. Pozitīvi vērtējot mēģinājumu paplašināt arhitektūras estētiskās izteiksmes iespējas, tomēr būtu jāatzīmē divi raksturīgi momenti. Pirmkārt, atteikšanās no tēlotājas mākslas līdzdalības sakņojas aizrobežu reakcionārajā estētikā izplatītajā viedoklī, ka mūsdienu arhitektūras formas nav saistāmas sintēzē ar reālistisko tēlotāju mākslu, ka mūsdienu arhitektūrai atbilst vienīgi abstrakti plastiskās un gleznieciskās formas. Parīzes monuments atklāj arī otru nozīmīgu momentu — šīs metodes ierobežoto raksturu. Harmoniska akorda vietā šāda rakstura pieminekļos skan tikai viens emocionālais tonis, arhitektūras estētiskā iedarbība izsakās gandrīz vai vienīgi tā saucamajā klaustrofobiskajā efektā, t. i., baiļu un šausmu sajūtā, kas pārņem cilvēku noslēgtā telpā. Bet koncentrācijas nometņu upuru piemiņa cilvēces apziņā vienmēr saistīsies ne tikai ar ciešanām, bet — un tas ir pats būtiskākais — ar izcilu nesalauzamu gara spēku. Tātad šāds ansambļa risinājums, kādu mēs redzam Parīzes monumentā, nespēj atsegt visu saturu, šai gadījumā arhitektūra nespēj pilnībā nest idejisko slodzi. Atteikšanās no mākslu sintēzes principa nav attaisnojama.

Tāpēc nav nejaušība, ka izteiksmes padziļināšanas meklējumi atdzīvina simbolu mūsdienu arhitektūrā. Monumentālajai arhitektūrai simbols nav svešs, var pat sacīt, ka tas dzimis līdz ar pašu arhitektūru.

Mūsdienu memoriālajos ansambļos simboliskās izteiksmes meklējumi attīstās pa divām līnijām.

Ar simbolisku ieceri saistās Būhenvaldes ansambļa telpiskā kompozīcija. No ieejas propilejiem pa kalna nogāzi lejup ved Stēlu aleja, kura simbolizē ceļu, kas ved «fašisma tumsības un šausmu pasaulē». Kad apmeklētājs, nogājis pa Nāciju aleju, kavējas pie pēdējās no trim kapenēm, viņa priekšā paveras plašas lēzenas kāpnes, kurām arī ir simboliska nozīme — tās ved no fašisma šausmām brīvībā. Nenoslāpējamo tieksmi pēc brīvības simbolizē tornis, kas paceļas svinību laukuma noslēgumā. Ceļš lejup ved fašisma šausmu pasaulē, ceļš augšup — brīvībā. Simbola nesējs te ir funkcionāls elements, kas loģiski iesaistās ansambļa vispārējā uzbūvē, simbols cieši saistīts ar realitāti.

Pavisam citādi iecerētu simboliku sastopam Polijas Tautas Republikas autoru grupas izveidotā projektā Kubas Brīvības monumentam Plaija Hironā, kas starptautiskajā konkursā ieguva pirmo vietu. No jūras iznirst gigantiski betona bluķi, kas dinamiskā kustībā vēršas pret krastu. Krasta tuvumā šī kustība apraujas — bluķi sabrūk. Tie simbolizē naidīgā spēka

draudošo varenību, ko satriec pretspars. Pats pretspars paliek tikai skatītāja apziņā, doma par uzvarētāju projektā netiek attīstīta. Autori apmierinās ar sadursmes momenta fiksēšanu nosacīti simboliskiem līdzekļiem. Šos betona blukus nevar uzskatīt par arhitektūras formām parastajā nozīmē, jo tradicionālajā izpratnē arhitektūras formas vienmēr saistās ar funkcijām — tās organizē, veido vai ierobežo telpu. Nav grūti saskatīt atšķirības abu minēto pieminekļu simboliskajās iecerēs. Būhervaldes ansamblī simbols nezaudē saikni ar reālo priekšstatu, toties Kubas monumentā formām piemīt nosacīts, pilnīgi abstrakts raksturs; simbola nozīmi šim piemineklim piešķir vienīgi literārais komentārs.

Tātad mēģinājumos paplašināt arhitektūras estētiskās iespējas vērojamas divas tendences: atteikšanās no tēlotājas mākslas līdzdalības ansamblī un simbola ieviešana arhitektūrā, pie tam konkrētajos objektos šīs abas tendences nereti cieši savijas. Turklāt, kā rāda iepriekš minētie piemēri, savā galējā konsekvencē katra no šīm tendencēm jau aizved prom no reālistiskās mākslas attīstības līnijas.

Arī Salaspils ansamblī arhitektūras formu valoda kāpināta līdz simboliskai izteiksmei.

Klajumā, bijušās nometnes vārtu vietā paceļas augsta betona siena. Tā atgādina milzīgu blūķi, kura viens gals iegrimis zemē, otrs nedaudz paceļts, veidojot relatīvi zemu ieeju betona plātnēm klātajā svinību laukumā. Ieejas pavērumš atklāj skatam skulptūras, kas izaug viršu laukā tieši no zemes. Apkārt laukumam ved loka ceļš — ansambla telpiskās kompozīcijas galvenā artērija. Ceļam ir arī simboliska nozīme: tas ved no brīvības nebrīvē un otrādi — no nāves uz dzīvi. Pašu dzīves un nāves robežu simbolizē ieejas siena.

Arhitektūras formas Salaspilī saglabā savu funkcionālo sākotni, tās nekļūst par nosacītu abstraktu simbolu. Simbola raksturs šeit izriet no funkcijas un pilnībā atbilst tai. Traktējot ieejas sienu kā simbolisku dzīvības un nāves robežu, šai arhitektūras formai piešķirta papildu emocionālā un idejiskā slodze, arhitektūras estētiskās iedarbības skala ievērojami paplašinās. Viegli saskatāms arī iepriekš minētais klaustrofobiskā efekta princips. Relatīvi zemais ejas pavērumš, smagais blūķis pāri ejai ar savu draudīgo masu neviļus izraisa bailes, liek mirkli apstāties stihiska pārspēka priekšā. Taču šeit tas ir tikai atsevišķs kompozīcijas elements, viens moments, viena noskaņa estētisko pārdzīvojumu gammā, un šai gadījumā tas vērtējams pozitīvi.

Jaunā izpratnē Salaspils ansamblī tiek realizēta arī arhitektūras un

skulptūras sintēze. Skulptūrai te nav tiešas saistības ar arhitektūru, abus elementus apvieno tikai kopīgas domas izpausme, kas saista šos elementus idejiski un emocionāli vienotā tēlā. Turklāt arhitektūras formas — ceļš, ieejas siena, ieguvušas patstāvīgu estētisku funkciju. Tātad Salaspils ansamblī mākslu sintēzes galvenā problēma atrisināta visai veiksmīgi.

Memoriālo ansambļu risinājumos īpašu nozīmi iegūst programmatiski nosacītie vispārējās telpiskās organizācijas principi, skulptūras tēmu, sižetu un tēlu kopība. Bijušo koncentrācijas nometņu upuru piemiņas kompleksi visbiežāk saistīti ar to kādreizējās atrašanās vietām, ar nometņu tiešo teritoriju. Tādējādi izvirzās ļoti nozīmīgs projekta uzdevums: saglabāt nometnes celtnes, tās apkārtni. Ansambļa pamatideja diktē risinājuma principus. Koncentrācijas nometnes teritorija, tās celtnes un utilitārais iedalījums kļūst par izejas punktu ansambļa telpiskai organizācijai. Soda vietas un laukumi, celtnes un komunikācijas ir tie elementi, kas veido piemiņas vietas vispārējo telpiskās kompozīcijas shēmu. Konkrētā ģeogrāfiskā vide, tās īpašības un specifika te mazāk nozīmīga, sekundāra, tā atvirzās tālākā plānā.

Salaspils koncentrācijas nometnes ēkas bija celtas no koka, un fašisti atkāpjoties tās nodedzināja. Ansambļa telpiskā organizācija saistīta vienīgi ar loka ceļu, ko izbūvēja paši ieslodzītie. Šis ceļš tad arī, kā jau minēts, veiksmīgi iekļauts vispārējā kompozīcijā un kļuvis par izteiksmīgu un nozīmīgu tās elementu.

Mūsdienu memoriālo ansambļu estētiskā izteiksme neaprobežojas ar teritoriju, ko aizņem attiecīgs ansamblis. Pieminekļa izteiksme gan telpiski, gan optiski saistās ar apkārtējo dabas vidi. Par ļoti nozīmīgu ansambļa komponentu kļūst ainava. Koki, stādījumi — tā saucamā zaļā arhitektūra nav nemainīga: rudens lapu zelts vai kailie koku zari ziemā piešķir ainavai citu raksturu, ievērojami izmaina tās emocionālo noskaņu. Arī koki ar laiku izaug lieli, un ainava atkal pārvēršas līdz nepazīšanai.

Tā arī par Salaspils ainavas veidojumu pilnībā varēs spriest tikai pēc gadiem, pat pēc gadu desmitiem, toties var runāt par principiem arhitektūras, skulptūras un ainavas kopējās izteiksmes meklējumos. Saistība ar dabas vidi tiek realizēta, saskaņojot mērogus, ar maketu palīdzību, nosakot un pārbaudot dabā arhitektūras elementu un skulptūru proporcijas, to siluetus, izvēloties materiālus un dekoratīvos līdzekļus. Laikmētīgumu Salaspils ansamblim piešķir pie mums neparastais materiāls — oļu betons, tajā veidotas gan skulptūras, gan arhitektūras elementi. Par

veiksmīgu atzīstama savdabīgā iecere — skulptūru novietojums bez postamentiem, tieši uz zemes, saglabājot un izkopjot laukuma dabisko veģetāciju — viršu audzi kā izteiksmīgu kompozīcijas elementu. Mežrozišu grupas, kas iezīmē baraku atrašanās vietas, priežu mežs, stādījumi no metnes teritorijā un ārpus tās veido ziemeļu ainavas atturīgo skaistumu un ar savu necilo, pat skarbo raksturu saskan ar visa ansambļa apvaldīto izteiksmi.

Vēl ciešāka saikne ar programmatiskām prasībām šajos ansambļos ir skulptūrai. Tās uzdevums — parādīt ieslodzīto ciešanas un heroismu, modināt cieņu un lepnumu par cilvēkiem, kas visdrausmīgākajos apstākļos prata saglabāt cīņas gribu un spēju pretoties. Laika gaitā tika izveidoti pārliecinoši tēli — ideju nesēji: Cīnītājs, Ļimstošais, Nesalauztais, Māte u. c. Tāpēc nav jābrīnās, ka šos tēlus sastopam gan Būhenvāldē (VDR) un Mauthauzenā (Austrija), gan Salaspilī un Pircūpē (Lietuvas PSR).

Veiksmīgākajos risinājumos šie tēli — galvenās idejas nesēji — iegūst lielu vispārinājumu, daudznozīmīgu emocionālo izteiksmi; tos raksturo viegli uztverama, lakoniska plastiskā forma — tie kļūst par simboliem. Par simbola nozīmi padomju mākslā, par tā vietu sociālistiskajā realismā šodien vairs nav jākrusto šķēpi. Tieši ar memoriālo ansambļu skulptūru simbols atkarojis un nostiprinājis savas tiesības un pozīcijas.

Arī Salaspils skulptūras risinātas simboliskā garā. Formu traktējumā atņemts viss maznozīmīgais un nejaušais. Apjomi skaldās ģeometrizētās plaknēs un šķautnēs; ķermeņa veidojumā iezīmēts tikai pats svarīgākais, necenšoties panākt anatomisko precizitāti. Asajās, stūrainajās kustībās ietverta liela ekspresija. Šādu formu traktējumu daļēji nosaka arī materiāls — oļu betons, kas nepieļauj diferencētu virsmas apdari. Figūru proporcijās pasvītrots vertikālais virziens, to silueti iztālēm asociējas ar savdabīgiem menhiriem. Tēlu emocionālo izteiksmi kāpina figūru novietojums tieši uz zemes, bez postamentiem. Šķiet, ka tie izauguši upuru sviedriem un asinīm piesātinātajā Rumbulas un Salaspils zemē, kas kļuvis par kapeni tūkstošiem. No tās lauzās augšā gigantiskie tēli, lai izkliegtu apsūdzību un protestu.

Salaspils ansambļa skulptūrām raksturīga dziļa cilvēcība, neizmērojamās ciešanās saglabātais garīgais spēks. Galvenā idejiskā slodze koncentrēta trijos tēlos — tie ir Protests, Sarkanā fronte, Solidaritāte. Kā spilgtāko gribētos minēt Protestu, kas ir visa ansambļa idejiskā un emocionālā dominante. Šo tēlu raksturo skarbums, apvaldīts spēks un apgaro-

tība. Figūras kompozicionālajā uzbūvē pārliecinoši iezīmējas kustība augšup, kas noslēdzas ar pacelto dūri (skulptūra ir pati augstākā visā grupā). Pasvītroti vertikālo līniju ritmu pārtrauc otras rokas kustības asais leņķis, kas palīdz pievērst uzmanību sejai, kuras veidojums ir ļoti vispārināts, tomēr emocionālās izteiksmes skala visai bagāta, daudznozīmīga: protests un brīdinājums, savas taisnības apziņa un ticība uzvarai. Idejiskā satura ziņā Salaspils skulptūra *Protests* ļoti tuva F. Krēmera veidotās Būhenvaldes grupas centrālajam tēlam — *Zvērestam*. Tieši salīdzinājumā ar F. Krēmera grupu atklājas Salaspils ansambļa skulptūru monumentālais izteiksmes spēks. Monumentālās skulptūras specifika prasa heroisku pacēlumu, patosu. Monumentālās skulptūras uzdevums tēlotājā mākslā tāpat kā traģēdijas uzdevums literatūrā ir izraisīt skatītājā neikdienišķu emocionālu kāpinājumu, cildenā pārdzīvojumu, bet tas nav sasniedzams ar episki izvērstu sižetisku stāstījumu, ar sadzīves detaļām un psiholoģiskā raksturojuma niansēm.

Salaspils tēlnieku estētisko pozīciju varētu apzīmēt kā konvencionālu, cieši saistītu ar monumentālās skulptūras specifiku. Tā nav nejausība. Monumentālu ievirzi rāda visa mūsu tēlniecības attīstība. Ja, piemēram, vācu mūsdienu monumentālajā skulptūrā žanra specifikas robeža kļūst labila, tajā iepļūst arī stājtēlniecības elementi, tad mūsu republikā pat stājtēlniecībā vērojama sliecība uz monumentalitāti, tieksme pēc vispārinājuma, emocionāla kāpinājuma satura atklāsmē un lakoniskām formām. T. Zaļkalna, K. Zāles un K. Zemdegas daiļradē jau pirmspadomju posmā izveidojās un nostiprinājās latviešu monumentālās skolas tradīcijas. Šī līnija turpina attīstīties latviešu padomju tēlnieku monumentālistu V. Alberga, K. Baumaņa, J. Mauriņa, J. Zariņa un citu mākslinieku darbos. Salaspils ansambļa figūru monolītais raksturs, neizvērstā, sasaistītā kustība, atturīgais, gandrīz grafiski šķautnainais apjomu traktējums — tās ir īpatnības, kuras savā laikā atzīmēja arī B. Vipers, raksturojot latviešu mākslas nacionālo specifiku. Tātad Salaspils ansambļa skulptūru salīdzinājums ar F. Krēmera Būhenvaldes grupu apliecina gan idejiskā satura ierosināto tēmu un tēlu kopību, gan arī principiālas atšķirības tēlu risinājumos, gan arī to, ka Salaspils monumentam nav sveša mākslas nacionālā specifika.

Mūsdienu padomju mākslā, tai nemitīgi paplašinot un attīstot savas izteiksmes iespējas, vērojamas straujas, interesantas, pat pārsteidzošas izmaiņas. Arī memoriālo ansambļu risinājumi, kā rāda iepriekš apskatītie piemēri, lauž jaunas gultnes.

Lai arī šodien vēl trūkst plašāku teorētisku vispārīnājumu, uz kuriem balstoties varētu izdarīt pārliecinošus secinājumus, tomēr gribētos apgalvot, ka Salaspils ansambļa veidotāji gājuši pareizu ceļu, atraduši pārliecinošu orientāciju laikmetīgo izteiksmes līdzekļu meklējumos. Mūsu tēlnieki nezaudē saikni ar latviešu pirmspadomju un padomju monumentālās mākslas pozitīvajām tradīcijām, reizē dodot tām jaunu pavērsienu, iezīmējot turpmākās attīstības jaunu kvalitāti.

Laikā, kad veidojas komunisma laikmeta mākslas stilistiskie pamati, jau pats darbs pie tik nozīmīgas tēmas ir izaugsmes skola mūsu republikas māksliniekiem. Salaspils monuments ir nopietns ieguldījums kā mūsu republikas monumentālās mākslas attīstībā, tā arī laikmetīgā stila veidošanā.

DIZAINS UN TĀ INTERPRETĀCIJAS

Angļu vārdu «dizains» (*design*) lieto nevis gatava, nemainīga priekšmeta vai telpas apzīmēšanai, bet lai raksturotu noteiktu darbību, procesu, rīcību — māksliniecisko projektēšanu. Tāpēc šai rakstā ne tik daudz būs runa par mākslinieciskās projektēšanas rezultātiem un to specifiku, bet gan par pašu mākslinieciskās projektēšanas raksturu. Šādu pieeju jo vairāk var attaisnot tādēļ, ka vienmēr konkrētas darbības īpašību iezīmes imanenti piemīt arī rezultātiem.

Dizaina vietā krievu un latviešu valodās parasti lieto terminu mākslinieciskā konstruēšana vai mākslinieciskā projektēšana. Mūsu praksē ir vairāk ieviesies apzīmējums «mākslinieciskā konstruēšana», kas ir sastopams arī atsevišķu organizāciju un kursu nosaukumos. (Speciālais mākslinieciskās konstruēšanas birojs u. c.) Tajā pašā laikā termins «mākslinieciskā konstruēšana» tomēr neatklāj pietiekoši precīzi tā procesa būtību, kas tiek raksturota ar šiem vārdiem. V. Dāla, D. Ušakova, PSRS Zinātņu akadēmijas izdotās krievu valodas vārdnīcas, kā arī Brokhauza un Meiera enciklopēdijas konstatē ievērojamu līdzību konstruēšanas un projektēšanas jēgas izpratnē, tomēr konstruēšanas priekšstatā vairāk tiek akcentēta celtniecības, uzcelšanas (построить, соорудить, устроить, bauen, aufbauen) konkrētā nozīme, bet projektēšanas jēdziens vairāk ir saistīts ar ieceres, plānošanas (предполагать, намечать, задумать, planen, entwerfen) iespējamo realizāciju. Taisni šī radošā iecere, izdomāšana, sagatavošana ir raksturīga dizaina specifikai. Tā V. Gropiuss — pirmās un ievērojamākās Rietumeiropas dizaina augstskolas «Bauhaus» rektors — jau 1926. gadā uzskatīja par institūta apmācības mērķi utilitāro priekšmetu radošo projektēšanu. Arī sociālistisko valstu pārstāvju pirmā apspriedē par dizaina problēmām, kas notika 1963. gadā Varšavā, tika uzsvērts, ka attiecīgajām augstskolām dizaineru kadri jā sagatavo priekšmeta formas projektēšanai. Tāpēc liekas, termins mākslinieciskā projektēšana vairāk un pilnīgāk atbilst tās darbības apzīmēšanai, kurai patlaban vēl lieto apzīmējumu «mākslinieciskā konstruēšana».

Jautājuma būtība tomēr nav tehniskās estētikas, dizaina, mākslinieciskās konstruēšanas vai vēl kāda cita termina (kurus pagaidām vēl lieto bez pietiekoša zinātniska pamatojuma) semantiskās jēgas noskaidrošanā, bet gan mākslinieciskās projektēšanas objekta un mērķa noteikšanā. Raksti, kas mūsu republikā parādījušies par šiem jautājumiem, visumā izvirza vairākus atrisinājumus šai jomā.

Daļa mūsu zinātnieku un it sevišķi rūpnieciskās ražošanas praktiķi 50. un 60. gadu mijā interpretēja dizainu tikai kā dažu jaunu paņēmieni pielietošanu cīņā par augstu ražošanas kultūru. To nozīmīgākā sastāvdaļa bija rūpnīcu cehu uzpošana un labiekārtošana. Tā, piemēram, Liepājas rūpnīcas «Sarkanais metalurģis» būvju un remonta daļas vadītājs J. Freimanis rakstīja laikrakstā «Cīņa»: «1962. gadā... no saspīestajām telpām varējām pāriet strādāt plašā, modernā cehā... Plašums arī bija vienīgais, par ko varēja priecāties. Citādi aina bija diezgan drūma. Jaunā ceha korpusu ielena pamestas grūzu kaudzes, arī iekšpusē neapmesta ķieģeļu siena un cementa grīdas radīja drēgnuma sajūtu... Kolektīva spriedums bija: katram nostrādāt ceha uzpošanas un labiekārtošanas talkās! Glīti nokrāsoja sienas, cementa klonu pārklāja. Izveidojās pievilcīgi atpūtas stūrīši, telpās smaržoja ziedi, kas harmonēja ar dažādos toņos nokrāsotajām mašīnām.» Protams, nepieciešamas tīrības ieviešana ražošanas vidē ievērojami samazināja dažādu negadījumu skaitu un līdz ar to pacēla darba ražību. Par šādu intuitīvu skaistuma ceļu, acīm redzot, ir gājis arī mākslinieks M. Kārklīšs Aizputes metālisko izstrādājumu rūpnīcas noformēšanā.

Cenšoties panākt darba ražīguma kāpinājumu, ekonomisti un ražošanas praktiķi gadu gaitā pārliecinājās, ka nevar aprobežoties ar ražošanas telpu uzkopšanu vien, bet nepieciešama ceha zinātniski pamatota organizācija. Maskavas institūta «Orgstankinprom» krāsojuma rekomendācijas mašīnbūves rūpnīcu interjeriem, Latvijas republikāniskā zinātniski tehniskā informācijas un propagandas institūta 1963. gada izdotā brošūra «Tehniskā estētika un ražošanas kultūra rūpniecības uzņēmumos», P. Zeiles 1964. gadā uzrakstītais apcerējums «Tehniskai estētikai zaļās ugunis!» («Literatūra un Māksla», 23. maijā) liecināja, ka tai laikā praktiķi un teorētiķi uzskatīja, ka ražošanas vides iekārtošana ir zinātniska problēma, kuras atrisināšanā radoši jāpiedalās arhitektiem, krāsu speciālistiem, apgaismojuma inženieriem, ergonomiem, prettrokšņu tehniķiem u. c. Ši

zinātniskā pieeja ir ievērota Rīgas skābekļa fabrikas, Rīgas mūzikas instrumentu fabrikas un citu uzņēmumu rekonstrukcijās.

Ražošanas telpu racionālai organizācijai ir divējāda nozīme. Racionālā darba telpu iekārtošana ievērojami veicina darba ražības celšanu, un šai nozīmē tā ir zinātniskās darba organizācijas, rūpnīcas mērķtiecīgas pārvaldes sistēmas faktors. Tāda ir šī faktora ekonomiskā un organizatoriskā misija, bet šai aspektā ražošanas interjera noformēšana uz dizainu neatliecas.

Zinātniski iekārtotā ražošanas vide attīsta arī paša darba darītāja gaudi, pārveido viņa izturēšanos pret darba biedriem un ražošanas ierīcēm. Tas ir viens no personības estētiskās un ētiskās audzināšanas līdzekļiem. Šai aspektā un sakarā ražošanas telpas zinātniski pamatotā iekārtošana var zināmā mērā būt saistīta ar dizainu. To apstiprināja arī Varšavas Mākslas akadēmijas profesors Ježi Zoltans savā referātā par metrostacijas projektu starptautiskās dizaineru organizācijas «ICSID» IV kongresā Vīnē 1965. gadā.

Tas nozīmē, ka ražošanas vides organizācijas un dizaina starpā pastāv dialektiska attiecība. Vienā gadījumā vides organizācijas raksturs atklājas ekonomiski organizatoriskā aspektā, otrā gadījumā — ētiski estētiskajā aspektā. Starp šiem diviem aspektiem nav pretrunas, jo tie paši fizioloģiskie un psiholoģiskie faktori, kas zinātniski iekārtotajā ražošanas telpā nosaka darītāja subjektīvo labpatiku un labsajūtu, veicina arī darba intensitātes pieaugumu un efektivitāti.

1966. gada 2. jūlijā «Literatūrā un Mākslā» bija ievietots R. Beitnera raksts «Skaistumu darbā un atpūtā». Raksta autors dizainu interpretēja kā apkārtējās vides dekoratīvo noformēšanu. Šai ziņā viņa viedoklis atbilst iepriekš raksturotajam uzskatam. R. Beitners tomēr pārāk vienkārši bija uzsvēris vides noformēšanas dekoratīvo momentu. Viņa apcerējumā nepietiekami bija akcentēta darba telpas iekārtošanas organizatoriskais un zinātniskais raksturs.

Šai rakstā iezīmējas vēl viena dizaina izpratnes iespēja. Autora interpretācijā mākslinieks noformētājs, kuru it kā tikai pagaidām dēvējot par dizaineru, dekoratīvi noformē arī rūpnieciski ražotos priekšmetus. Šai nozīmē dizains ir gatavo industriālo ražojumu estētiskais noformējums. Šo dizaina interpretāciju apzīmē ar angļu vārdu «stailings» (*styling*), jo šī

interpretācija uzskata, ka mākslinieciskās projektēšanas galvenais mērķis ir gatava priekšmeta izskaistināšana.

Nav nejaušība, ka gatavā, industriāli ražotā priekšmeta izskaistināšanu raksturo ar angļu vārdu. Stailings ir dzimis Anglijā. Jau 18. gadsimtā, industriālās ēras sākumā, kad angļu rūpniecības ražojumi (Vedžvūda keramika, mēbeles u. c.) izplatījās Eiropas tirgos, varēja konstatēt, ka šiem priekšmetiem piemita it kā divas dabas. Tos gan mēģināja ražot jaunā, tīri industriālā ceļā, bet turpināja dekorēt ar antīkiem un renesanses ornamentiem.

19. gadsimta vidū industriālā ražošana plaša patēriņa priekšmetu sfērā bija pilnīgi uzvarējusi amatniecisko un manufaktūras ražošanas veidu. Estētiskajā ziņā rūpnieciskā produkcija tomēr nesasniedza iepriekšējo paudžu ražojumu līmeni. Sakarā ar to angļu filozofs Džons Raskins izteica domu, ka tieši rotājums ir tas elements, kas celtni vai priekšmetu var padarīt cildenu un daiļu. Viņa uzskatu ietekmē angļu daiļamatnieki un publicisti Viljams Moriss, Valters Krēns un citi mēģināja amatnieku roku darba skaistumu attiecināt uz rūpnieciski ražotiem priekšmetiem. Ilgus gadus rūpniecība ornamentēja jau gatavus ražojumus. Šie rūpnieciski ražotie priekšmeti (Singera firmas šujmašīnas, gramofona mehānisma koka kastes, lokomotīvu un tvaikoņu ārējā apdare utt.) ar izskaistināto ārējo apdari 19. un 20. gadsimtu mijā atbilda pircēju estētiskajiem priekšstatiem par lietu skaistumu.

Tomēr jāatzīmē, ka stailinga princips var būt nozīmīgs arī mūsu dienās. Rūpnieciskā priekšmeta ārējais rotāšanas veids nav konstants, bet mainās atkarībā no sabiedrības estētiskās gaumes. Tā mūsu dienās stailings parādās visos tajos gadījumos, kad vecos ledusskapja, veļas mazgājamās mašīnas, pulksteņa u. c. modeļus vienkārši «ietērpj» jaunā ārējā apdarē. Šodien priekšmetu ārējo apdari raksturo nevis ornamentāls rotājums, bet gan lakoniskā, materiālu akcentējošā forma, kas atbilst tagadējām estētiskās gaumes prasībām. Mūsdienu stailinga daba pārliecinoši un spilgti izpaužas šādā piemērā. 20. gados augstskolas «Bauhaus» dizaineri izgatavoja jauna tipa metāla servīzi «Sabrīna», kurai raksturīgas iegareni dinamiskas formas. Tagad itāliešu dizaineri, izmantojot servīzē «Sabrīna» radītās līnijas un piedēvējot traukiem tikai jauno ārējo ietērpu, patiesībā nostājušies uz stailinga ceļa.

Atkārtojot daudzos un dažādos rūpnieciskos ražojumos oriģināli atrastos ārējās formas principus, stailings veicina zināmā laika periodā noteikta stila izplatīšanu un nostiprināšanu sabiedrībā. Tā Maskavas

dizainers E. Rozenblūms, pamatojoties uz angļu avotiem, parāda, ka 60. gadu otrajā pusē ieviešas tā saucamais «skulpturālais» stils, kas dzimst kā reakcija pret tām stilistiskajām formām, kuras raksturīgas kibernetiskām ierīcēm. Šī jaunā stila «pirmās bezdelīgas» parādījās arī Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijas pirmo dizaineru diplomdarbos. Piemēram, L. Kurtena iekšējās pārvaldes pulsts bija projektēta stingri lakoniskās, geometriskās formās — tā saucamajā «skaitļojamās mašīnas» stilā, taču A. Eiserta ātrgaitas mikroautobuss jau uzrādīja «skulpturālā» stila monumentālo apjomību, kuru pats autors gan izskaidroja kā aerodinamikas diktēto nepieciešamību.

Stailinga stilistiskās aktivitātes iespēja gaumes un modes jomā pārvērs to par ievērojamu komerciālu faktoru. Itāliešu mākslas zinātnieks profesors Džilo Dorfless savā darbā «Teicamās industriālās formas un to estētika» raksta, ka priekšstats par stailingu ir saistīts ar negatīvām parādībām, jo ekonomiskās krīzes laikā amerikāņu biznesmeņi meklēja metodes, kas stimulētu preču noietu. Laikā no 1930. līdz 1935. gadam ASV radās Tīga, Levī u. c. labi noorganizēti profesionāli biroji, kuru galvenais uzdevums bija jau sen zināmas preces atraktīvā veidā piedāvāt tirgum. Taisni šai sakarā priekšstats par stailingu bieži vien saistās tikai ar preces komerciālo «kosmētiku». To franču žurnāls «Esthetique industrielle» (67. un 68. nr., 1964) pierāda ar «Biec» firmas kafijas iepakojumiem 1954. un 1962. gadā. Nemainot iepakotās kafijas kvalitāti un daudzumu, firma panāca 1962. gada noieta pieaugumu par 10 procentiem salīdzinājumā ar 1954. gadu, radot tikai jauna veida iepakojumu. Liela daļa no progresīvi noskaņotiem dizaineriem uzskata, ka stailings ir līdzeklis, ko kapitālistiskie uzņēmumi izmanto virspelņas iegūšanai, un tāpēc nosoda to.

Tai pašā laikā tomēr jāatzīst, ka stailings 19. gadsimtā ir radies kā pozitīva parādība, kā mēģinājums pārvarēt rūpniecisko ražojumu bezgaumību. Šo ierosinošo īpašību stailings zināmā mērā saglabā arī mūsdienās. Modernās tehnikas un mākslas sintēzes evolūcija pierāda, ka ārēji skaistās formas «pieprojektēšana» gatavam rūpnieciskam priekšmetam ir katrā vēsturiskā periodā pats pirmais solis uz šīs sintēzes organisko apgušanu. Tāpēc tas ir likumsakarīgi, ka pirmajiem padomju mākslinieciskās projektēšanas rezultātiem 50. un 60. gadu mijā piemita skaidri redzamas stailinga iezīmes. Šī likumsakarība ir konstatējama arī LPSR Valsts Mākslas akadēmijas 1966. gada diplomanda I. Krušas radio un televīzijas aparatūras komplektā. Zināmus ierosinājumus saviem projek-

tiem autors varēja smelties, piemēram, no Rietumvācijas dizainera Ditera Ramsa 1959. gadā izveidotās stereofoniskās aparatūras «Studio-2». Tāpēc dabiski, ka E. Rozenblūms, analizējot mākslinieciskās projektēšanas rezultātus pirmajā Vissavienības tehniskās estētikas konferencē, nāk pie atziņas, ka «mums pagaidām nekā cita nav kā stailings vien» («Декоративное искусство СССР», 1966, 1. nr.).

Austrijā, Šveicē un Vācijā dizainu raksturo ar apzīmējumu «Industrieformgestaltung». Šis sarežģīti saliktais vārds, kas ir iespējams tikai vācu valodā, precīzi raksturo vienu no dizaina iespējamām interpretācijām. Arhitekts O. Zakamennijs savā rakstā «Latvijas dizaina tagadne un nākotne» («Literatūra un Māksla», 1966. g. 28. maijā) mūsu republikā ir aizstāvējis un propagandējis šo dizaina izpratni.

Kāda ir šīs izpratnes būtība? O. Zakamennijs paskaidro, ka «mākslinieciskā konstruēšana ir mūsdienīgās formas piešķiršana rūpniecībā ražojamiem priekšmetiem». Tātad autors arī attiecina dizainu vienīgi uz rūpnieciski ražojamiem priekšmetiem. No raksta konteksta var secināt, ka runa ir tikai par ražošanas līdzekļiem un lietojamiem priekšmetiem. Tas nozīmē, ka O. Zakamennijs un citi teorētiķi, kuri viņu atbalsta, no dizaina sfēras izslēdz zinātniski organizētās ražošanas vides problēmu.

Šī dizaina interpretācija zināmā mērā sašaurina mākslinieciskās projektēšanas jēdziena pārāk izplūstošās robežas. Kaut gan pievēršanos mūsdienīgai formai, bez šaubām, jāvērtē pozitīvi, tomēr par zināmu trūkumu var uzskatīt šai interpretācijai piemītošo kategorisko atteikšanos saglabāt dizaina jomā jau par labu tradīciju kļuvušo interesi par ražošanas vides organizāciju.

Liela daļa no aizrobežu dizaineriem sociālistiskajās un kapitālistiskajās valstīs uzskata šo dizaina interpretāciju par vienīgi iespējamo un pareizo. Tā, piemēram, žurnāla «Англия» speciālizdevums veltīts dizaina problēmām (1964, 3./11. nr.), māksliniecisko projektēšanu visumā attiecina tikai uz ražošanas un lietojamo priekšmetu sfēru, bet par šīs nostājas pilnīgās konsekvences neiespējamību patiesībā liecina tas, ka rakstā «Tehniskā estētika sabiedriskajās celtnēs» angļu autori dizaina jomā tomēr iesaista arī vides zinātnisko organizāciju.

Ražošanas līdzekļu un lietojamo priekšmetu mūsdienīgās formas projektēšana ir ļoti daudzpusīga un sarežģīta problēma. Ukrainas PSR Zinātņu

akadēmijas, Kijevas Valsts universitātes un Kijevas Speciālā mākslinieciskās konstruēšanas biroja kopējā konferencē par tehniskās estētikas problēmām, kura notika 1965. gada novembrī, Maskavas mākslas zinātnieks K. Kantors savā diskutējamā referātā «Skaistuma un funkcionalitātes problēmas tehniskās estētikas gaismā» pasvītvoja, ka «mākslinieciskā projektēšana ir jauna cilvēku darbība», kuras nozīme tuvākajā nākotnē ievērojami pieaugs, jo pats ražošanas process kļūs pilnīgi automātisks un neprasīs no cilvēka tādu aktīvu piepūli kā tagad. K. Kantors domā, ka radošais cilvēka darbībā turpmāk vispilnīgāk atklāsies mākslinieciskajā projektēšanā, jo tā būs viena no galvenajām cilvēka darbības formām automatizācijas laikmetā. Kaut gan atsevišķas K. Kantora domas ir pārspīlētas un vienpusīgas, neapšaubāma tomēr ir viņa atziņa par dizainera nozīmes tālāko aktualizāciju tuvākajā laikā. Šai sakarā uzmanības centrā ievirzās jautājums par mūsdienīgās formas projektēšanas raksturu.

Par vienu no tiem uzskatāmi stāsta izcilie padomju aviācijas konstruktori O. Antonovs un A. Tupolevs. Lidmašīnu modeļu mūsdienīgā forma dzimst matemātiska aprēķina rezultātā, kuru pēc noteiktas programmas veikušas elektroniskās skaitļojamās mašīnas. Šai gadījumā attiecīgo lidmašīnu formas skaistums nav nekas cits kā matemātiskās formulas materializējums. Tas, acīm redzot, nozīmē, ka jau pašā matemātiskajā aprēķinā ir ietvertas skaistuma, harmonijas, proporcionalitātes īpašības.

Speciālās zinātnes pagaidām sniedz ļoti nepilnīgu informāciju par estētisko aspektu matemātiskajām aplēsēm. Harkovas tehniskās estētikas konferencē 1966. gada aprīlī V. Siņebrjuhovs mēģināja pierādīt, ka ģeometriskajām līknēm piemīt gan proporcionalitāte, gan ritms utt.

Iespējams, ka matemātiskās formulas imanentās īpašības — radošais princips un noteikts mērs — arī ir tie faktori, kas materiālajā formā atklāj šo formulu estētisko nozīmi un vērtību.

Katru priekšmetu var analizēt vairākos aspektos — tehnikas, ekonomikas, estētikas u. c. Viens no tādiem aspektiem ir priekšmeta funkcija. Visi šie aspekti cieši un nesaraujami saistīti savā starpā. Dizaineram projektējot priekšmetu, jāņem vērā to savstarpējā mijiedarbība.

19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā mākslinieciskajā projektēšanā galveno uzmanību sāka pievērst priekšmeta funkcionālajam aspektam, atstājot novārtā pārējos, it sevišķi estētisko aspektu. Šķiet, ka tā bija reakcija uz agrāko gadu mēģinājumiem dekorēt priekšmetu kā mākslas darbu.

Viens no pirmajiem funkcionālisma aizstāvjiem bija amerikāņu arhitekts L. Selivēns, kas savam teorētiskajam darbam deva ļoti zīmīgu nosaukumu «Funkcija nosaka formu». V. Gropiuss rakstā «Valsts Bauhaus'a mērķi un organizācija» (Veimāra—Minhene, 1923) tā formulēja funkcionālisma principus arhitektūrā: «... mēs gribam radīt organiski tik dabiskus būvķermeņus, kas pilnīgi tīri, tikai iekšējo likumu iespaidā atklāj mūsu mašīnu, ātrvilcienu un starptautiskā telegrāfa pasauli. Šis celtniecības jēga un mērķis ir tikai pašu celtnu funkcijā, tādēļ arī tā atsakās no visa liekā, jo liekais aizplīvuro funkcionalitātes absolūto raksturu.» Dizaineri un teorētiķi A. van de Velde, H. Meiers un citi autori uzskata, ka mākslinieciskās projektēšanas mūsdienīgā forma ir funkcijas realizācija. Piemēram, funkcionālisma teorētiķi un praktiķi dzīvojamo māju pārvērtā «dzīvošanas mašīnērijā», kas apmierina cilvēku eksistēšanas — gulēšanas, barošanas un dzimumdzīves funkcijas. Krēslu viņi pārvērtā «sēdēšanas ierīcē», kas atbilst cilvēka atpūtas un darba specifiskajām funkcijām, jo «funkcionālistiem» visas īstenības parādības nebija nekas cits kā funkcijas un ekonomiskās lietderības izpausme vien. Funkcionālisms neatzina arī glīto, omulīgo, māksliniecisko mūsdienīgajā formā tādēļ, ka «dzīvot nozīmē tikai funkcionēt, un tas neprasa skaishtumu» (H. Meiers, «Bauhaus», 1928, 4. nr.).

Funkcionālisms atklāja vienu, līdz tam nepietiekami ievērotu priekšmeta iekšējo, potenciālo būtību — funkciju. Priekšmeta funkcijas izmantošana ievērojami attīstīja dizaina praksi un bagātināja tā teoriju.

Tai pašā laikā funkcionālisma ekstrēmās prasības vienpusīgi iespaidoja dizaina raksturu. Funkcionālisti uzskatīja, ka mūsdienīgās formas radīšana atkarīga tikai no priekšmeta funkcijas vien. Līdz ar to funkcionālisms patiesībā noliedza, pirmkārt, to, ka mākslinieciskajā projektēšanā iegūto formu augstākā jēga ir kalpošana cilvēkam un viņa vajadzībām. Otrkārt — funkcionālisms noliedza, ka cilvēka uzverē priekšmetam var būt arī zināma ārpusfunkcionāla vērtība. Funkcionālisma iespaidā mākslinieciskās projektēšanas raksturs zaudēja savu aksioloģisko, humāno mērķtiecību. Kaut gan mūsdienīgās formas veidošanā funkcionālismu visumā var uzskatīt par pārvarētu, tā recidīvi tomēr laiku pa laikam parādās radošās diskusijās, kas notiek mūsu republikas Mākslas akadēmijā un Mākslinieku savienībā.

Mūsdienīgās formas veidošanu dizainā nevar pietiekami pārliecinīgi izskaidrot ne ar matemātiskās formulas realizējumu, ne ar funkcionālismu, ne ar modes stilistikajām prasībām, ne arī ar kādu citu faktoru

vien. Šai sakarā ievērojamais angļu mākslas zinātnieks Herberts Rīds 1933. gadā rakstīja: «Tā ir aplama teorija, kas apgalvo, ka objekts, kas optimāli izpilda savu funkciju, ir tieši tas objekts, kam piemīt nepieciešamas estētiskas kvalitātes... Teicami funkcionējošai ierīcei var būt estētiskas īpašības, bet tas nemaz nav obligāti...» Tas nozīmē, ka dizains ir jāinterpretē citādi.

Dizainu mēs interpretējam kā specifisku, 20. gadsimtam piemītošu sintēzes formu, kuras raksturu nosaka daudzu faktoru organiska mijiedarbība. Viena no īpatnējākām 20. gadsimta tehnikas un ražošanas pazīmēm ir daudzu parādību sintēze. Pa lielākai daļai tās rašanās ir saistīta ar zinātniski tehnisko revolūciju. Līdz šim mēs bijām pieraduši zinātni un ražošanu uzskatīt par divām dažādām parādībām, no kurām viena attiecas uz sabiedrības garīgo sfēru, bet otra — uz sabiedrības praktisko darbību. Zinātniski tehniskās revolūcijas rezultātā tagad dzimst zinātnes un ražošanas vienotība. Zinātne pati kļūst par ražošanas sfēru, un zinātnisko pētījumu kolektīvais un sarežģītais raksturs arvien vairāk līdzinās industriālās ražošanas raksturam. Modernā automātiskā ražošana, kas ir iespējama tikai kibernetisko metožu ceļā, savukārt pārvēršas par zinātnisku procesu.

Cits apstāklis, kas atklāj laikmeta sintēzes raksturu, ir saistīts ar sabiedrības zināšanu padziļināšanos un paplašināšanos, šis apstāklis zināmā attīstības līmenī izraisa prasību pēc zināšanu visaptveroša rakstura un pēc atsevišķu zinātņu organiskās vienotības. Tāpēc arī jaunas parādības zinātnes laukā tagad parasti dzimst divu vai vairāku atsevišķu zinātņu robežjoslās.

Sintēzes iezīmes var konstatēt arī tādās 20. gadsimta kultūras dzīves parādībās, kāda ir, piemēram, mākslas vingrošana, kurā organiski saistīts sports un māksla; mākslas fotogrāfija, kurā sintezētas tēlotājas mākslas un fotografēšanas tehniskās iespējas, «Laterna magica», kas radusies teātra mākslas un kinematogrāfijas sadraudzībā utt. Šai aspektā arī slavenais strīds par to, vai 20. gadsimts ir «fiziķu» vai «liriķu» gadsimts, ir pilnīgi nepamatots, jo tā jau ir 20. gadsimta īpatnība, ka tas rada iespēju «fiziķu» un «liriķu» centienu sintēzei.

Arī dizains ir viena no daudzpusīgākajām, nozīmīgākajām, oriģinālākajām un sarežģītākajām 20. gadsimta sintēzes formām. Šis sintēzes atšķi-

riba no 19. gadsimta rūpnieciskās projektēšanas, dizaina lielā nozīme mūsdienu sabiedrības dzīvē pirmkārt izskaidrojama ar to, ka mākslinieciskā projektēšana cenšas radīt priekšmetus, kuros masu ražošanas būtu apvienota ar teicamu kvalitāti. Tieši šai aspektā tad arī atklājas mākslinieciskās projektēšanas iespējas jaunradītajā objektā sintezēt noteiktas, sabiedrībai nepieciešamas sociālas, ekonomiskas, tehniskas, utilitāras, estētiskas un aksioloģiskas vajadzības. Tas nozīmē, ka utilitārā un estētiskā asais pretnostatījums, kas izpaužas teorētiskos strīdos par objekta raksturu, patiesībā ir metafizisks. Tikpat metafizisks raksturs ir arī daudziem citiem jautājumiem par estētiskā, funkcionālā, utilitārā, tehniskā utt. būtību un mijiedarbi, kas dizaina interpretācijās ar dogmatisku neiecietību parasti tiek pretnostatīti.

Viens no tādiem «liekiem» jautājumiem, kas izraisīja asu un ilgstošu diskusiju padomju presē, bija jautājums par to, kādas īpašības piemīt objektam, kas rodas mākslinieciskās projektēšanas rezultātā — vai nu tam ir mākslas darba emocionāli tēlainais raksturs, vai arī tehniski ražotā teicamās kvalitātes priekšmeta raksturs. Šis mākslas zinātnieka I. Macas ierosinātās diskusijas vadmotīvs bija tāds: «Vai mašīna var būt mākslas darbs?» («Декоративное искусство СССР», 1961, 3. nr.). Vērtējot objektu tikai no mākslas, tehnikas vai arī tikai no ražošanas pozīcijām vien, jautājums par dizainera radītā objekta specifisko raksturu var būt atrisināts vienpusīgi. Dizainera radītais objekts neatbilst visā pilnībā mākslas emocionāli tēlainajai specifikai, bet šajā priekšmetā tomēr ir tādas estētiskās kvalitātes, kas to saista ar mākslas darbu. Tai pašā laikā mākslinieciski projektētais objekts iemieso sevī zinātnes un tehnikas augstākos sasniegumus, bet tieši šie sasniegumi pārvērš objektu par sabiedrībai nepieciešamu humānu vērtību, kas pārsniedz tehniskā ražojuma utilitāro nozīmi. Šai ziņā dizainā arī atrod kopēju valodu tādi šķietami pretstatīti kā tehnika un mode.

Daudzie viedokļi, kas interpretē dizainu kā utilitārā un estētiskā sintēzi, nevis izslēdz citu citu, bet padziļina un papildina mākslinieciskās projektēšanas un tās radītā objekta izpratni. Dizainera radītais objekts sekmē tās plaisas pārvarēšanu, kas radusies starp ražošanu un mākslu. Šai nozīmē dizains palīdz izmainīt cilvēku dzīves un darba apstākļus, padara tos labākus, pilnīgākus, vieglākus un interesantākus (Dž. Hou «Par mākslinieka konstruktora atbildību», «Англия» 1964, 3./11. nr.).

Dizains var radīt jaunu priekšmetisku vidi tikai sintēzes ceļā. Tieši šajā sakarā ievērojami pieaug dizainera humānā un sociālā nozīme

sabiedrībā. Diemžēl šī dizaina funkcija vēl nav pietiekami uzsvērta. Par dizainera darbības nozīmi sabiedrības dzīvē japāņu profesors Ivataro Koike ļoti zīmīgi saka: «Es domāju, ka dizainers ir cilvēks, kas koordinē un organizē visdažādākos apstākļus, lai nodrošinātu cilvēkam laimi» («Декоративное искусство СССР», 1966, 2. nr.).

Šīs domas ļauj secināt, ka dizains var sniegt tehnikai morālistisku attaisnojumu: noteikt tehnikas ētisko ievirzi ir jo nozīmīgāk, jo spēcīgāka ir pati tehnika.

Specializētā tehnika šodien spēj radīt un tiešām arī rada bezgala daudzas lietas un bezgala daudzas formas. Šīs formas ne vienmēr saskan savā starpā, jo celtni, piemēram, projektē arhitekts, ceļ būvzinienieris, celtnes iekārtas noformē interjerists, priekšmetus tai gatavo konstruktors. Šim objektu un to formu «chaosam» dizainers var piešķirt noteiktu stilistisku vienotību, kurai tomēr jābūt mērpilnai un niansētai, lai tā neuzspiestu objektam nivelējošu zīmogu. Tas nozīmē, ka mākslinieciskā projektēšana ir ne tikai daudzu faktoru sintēze, tā arī var kļūt par faktoru, kas ienes dzīvē harmonisku ansamblitāti, vienotību. Lūk, šai sintēzē tad arī izpaužas dizaina misija, kura pilnā mērā ļauj izprast dizaina vietu un nozīmi 20. gadsimta sabiedrības dzīvē. Un tāpēc nav nejaušība, ka mākslinieciskā projektēšana, kas ir daudzu faktoru sintēze, vienlīdz spēcīgi saista gan arhitektu, gan inženieru un mākslinieku uzmanību.

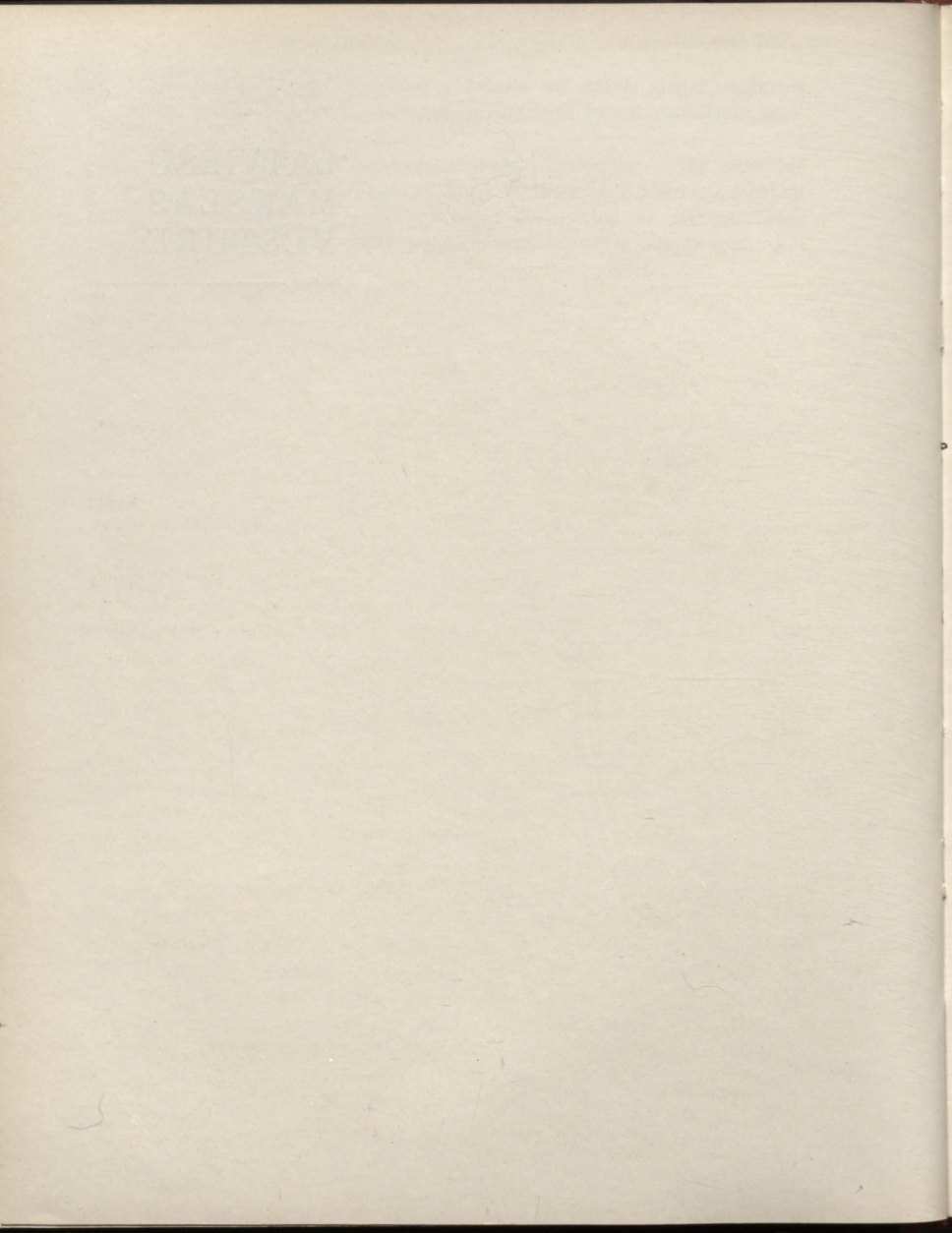
Demokrātiski un progresīvi noskaņotie dizaineri nešaubās par to, ka tieši sociālistiskās iekārtas ietvaros mākslinieciskā projektēšana kā sintēze var rast vispilnīgāko realizāciju. 1964. gada jūlijā žurnāla «Декоративное искусство СССР» redakcijā notika saruna starp PSRS zinātniekiem un Ulmas dizaineru augstskolas (VFR) pasniedzējiem. Šajā sarunā Ulmas augstskolas docents K. Šnaisds un citi pedagogi no Rietumvācijas izteica domu, ka privātīpašums kavē pārvērst dizainu par principu, kas veicinātu objektu ansamblitāti, sintēzi, vienotību.

Acīm redzot, sociālistiskās sabiedrības priekšrocības iedvesmoja Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas laikabiedrus D. Arkinu, O. Briku, A. Rodčenko, V. Tatlinu un citus, kuri jau 20. gadu sākumā žurnālos «Художественный труд» (1919, 1. nr.), «Искусство в производстве» (1921, 1. nr.) un citos par dizainu kā sintēzi rakstīja, ka «ir grūti atrast noteiktu robežu starp to, kur beidzas rūpniecība un kur sākas māksla rūpniecībā. Abas šīs parādības ir cieši saistītas un tās bieži pāriet viena otrā.» Viņi

dedzīgi aicināja «ieviest estētisko ražošanā un dzīvē vispār, mākslas apgarotībā meklēt ražošanas procesa un sadzīves formu problēmas atrisinājumu».

Tajos gados šīs ieceres nevarēja realizēt rūpniecības vājās attīstības dēļ. Piecdesmit gados, kas pagājuši kopš tā laika, mūsu dzīves apstākļi ir uzlabojušies tiktāl, ka tagad padomju dizaineriem ir radītas daudz labvēlīgākas iespējas šo lielo humāno un sociālo ideālu īstenošanai.

LATVIEŠU
MĀKSLAS
VĒSTURE



SOCIĀLISTISKĀS REVOLŪCIJAS ŠTĀBĀ

Smolņiņi! ... Ar šo vārdu allaž asociējas priekšstats par Lielo Oktobra sociālistisko revolūciju, par Padomju varas proklamēšanu mūsu zemē, par pasaulē pirmās strādnieku un zemnieku valdības nodibināšanu.

Smolņiņu mēdz dēvēt par sociālistiskās revolūcijas štābu.

Un tas ir pareizi.

Šinī garajā trīsstāvu ēkā Nevas krastā 1917. gada oktobrī atradās Petrogradas Padomes Kara revolucionārā komiteja (KRRK), kas Petrogradā vadīja proletārisko apvērsumu. Šeit notika vēsturiskās Viskrievijas II Padomju kongresa sēdes, kurās tika pieņemts V. I. Ļeņina Dekrēts par mieru, Dekrēts par zemi un kur tika izvirzīts un apstiprināts pirmais Padomju valdības sastāvs ar Vladimīru Iljiču Ļeņinu priekšgalā.

Man bija laime atrasties Smolņijā tajās vēsturiskajās dienās, kad notika bruņotās sacelšanās sagatavošana un kontrrevolucionārās Pagaidu valdības gāšana. Tāpēc varu pastāstīt dažus faktus un epizodes, kuru liecinieks vai līdzdalībnieks esmu bijis, kā arī dalīties ar saviem iespaidiem un vērojumiem par to dienu notikumiem.

No Valmieras Strādnieku, zaldātu un bezzemnieku deputātu padomes, kuras loceklis skaitījos, 1917. g. oktobrī tiku sūtīts kā delegāts uz Ziemeļu apgabala Padomju kongresu un arī uz Viskrievijas II Padomju kongresu, kuri notika Petrogradā: pirmais — oktobra pirmajā pusē, otrais — mēneša beigās.

Ieradies Petrogradā, vispirms apmeklēju Pēteri Stučku. Ar viņu biju pazīstams jau kopš pagrides laikiem. Valmieras partijas organizācijas uzdevumā man vajadzēja Stučkam sniegt dažas ziņas par stāvokli un politisko noskaņojumu mūsu novadā.

Pēteris Stučka bija viens no Petrogradas boļševiku organizācijas vadošajiem darbiniekiem, Petrogradas padomes izpildkomitejas loceklis un

sastāvēja orgkomitejā, kurai partijas Centrālā Komiteja uzdeva noorganizēt Ziemeļu apgabala Padomju kongresu.

Uzzinājis, ka kongresa sēdes notiks Smoļnijā, devos turp.

Ar P. Stučkas palīdzību man izdevās uz dzīvi iekārtoties Smoļnijā delegātu kopmītnē. Tur nācās pabūt gandrīz divus mēnešus, jo tiku iesaistīts Ziemeļu apgabala Padomju izpildkomitejas un vēlāk arī Kara revolucionārās komitejas operatīvajā darbā.

Noformējis savas delegāta pilnvaras un dokumentus, sāku iepazīties ar Smoļnija telpu iekšējo izvietojumu, iestādēm, kas atradās šeit, ar vietējiem apstākļiem.

Vispirms daži vārdi jāsaka par to atmosfēru un politisko situāciju, kāda tanī laikā bija izveidojusies un pastāvēja Smoļnijā. Politiskā dzīve šeit ritēja ļoti sarežģītos, antagonistiskām pretrunām piesātinātos apstākļos. Dažādu politisko partiju nogrupējumi te veda savā starpā sīvu cīņu.

Ar daudzām nodaļām un sekcijām Smoļnijā bija izvietojusies Viskrievijas Padomju Centrālā Izpildkomiteja (VCIK), kas tika ievēlēta jūnija beigās, kad oportunistiskās partijas pārdzīvoja savus ziedu laikus. VCIK saimniekoja meņševiki un labējie eseri ar Danu, Gocu un vēl citiem šo sociālizlīdzēju partiju barvežiem priekšgalā. Lielum liels vairums šīs iestādes darbinieku rekrutējās no kontrrevolucionārās Pagaidu valdības piekritējiem.

Smoļnijā atradās arī Petrogradas Strādnieku un kareivju deputātu padome, kas savā vairākumā, sākot ar augusta beigām, bija nostājusies uz bolševiku partijas pozīcijām un izvirzīja lozungu — «Visu varu Padomēm!».

Te vēl bija izvietojusies vairāku arodbiedrību centrālās iestādes, dažādu partiju frakciju biroji un komitejas, aģitācijas punkti, redakcijas, preses biroji, aģitliteratūras noliktavas un ekspedīcijas.

Visas šīs organizācijas un iestādes izvērta aktīvu darbību. Trauksmainā steigā laudis nāca un gāja. Zaldāti, matroži, Sarkanās gvardes kaujinieki, delegāti no vietām, visur klātesošie laikrakstu korespondenti, dažādu politisko partiju vadošie darbinieki — visi viņi izveidoja kaut kādu savdabīgu, dinamiskā plūsmā traucošu ļaužu konglomerātu. Dienu un nakti bez apstājas te kūsāja rosība.

It īpaši liela ļaužu drūzma arvien bija vērojama ēkas otrajā stāvā, kur atradās aktu zāle. Te arvien notika kaut kādas sanāksmes — vai nu Petrogradas Padomes plenārsēde, vai arī garnizona pārstāvju sapulce, vai kādas komisijas vai sekcijas apspriede. Liekas, nebija tādas dienas,

kad aktu zālē nebūtu notikusi kāda sanāksme. Šīs sapulces itin bieži bija ļoti vētrains un ieilga līdz vēlai naktij.

Otra vieta Smoļnijā, kur arī bija vērojams daudz ļaužu, atradās pirmajā stāvā pie preses biroja telpām. Te lielākoties drūzmējās laikrakstu un žurnālu korespondenti. Šeit parasti varēja uzzināt jaunākos notikumus un arī noklausīties dažādas politiskās dzīves aizkulisu tenkas.

Starp žurnālistiem sastapu dažus man jau agrāk pazīstamus biedrus. Nereti šeit iegriezās ASV sociālistiskās preses pārstāvji Alberts Riss Viljamss un Džons Rīds. Kongresa laikā Viljamss itin bieži apmeklēja mūsu frakcijas telpas un centās uzzināt boļševiku viedokli pašreizējās politikas pamatjautājumos. Mēs savukārt apjautājāmies par sociālistisko kustību Amerikas Savienotajās Valstīs.

No man pazīstamajiem Petrogradas latviešu žurnālistiem itin bieži te nācās tikties ar Arturu Kaktiņu (Artka) un Daubi.

Uz Smoļnija garo gaiteni un kāpņu telpu sienām bija izkārti aģitplakāti, dažādi uzsaukumi un paziņojumi. Līdzās partiju frakciju telpu durvīm atradās speciāli dēļi, uz kuriem izvietoja tikai savas frakcijas ziņojumus.

Pirmā stāva 18. istaba bija boļševiku frakcijas rezidence. Šinī telpā parasti dežurēja kāds no partijas vadošajiem darbiniekiem. Tie pieņēma no vietām ieradušos pārstāvjus. Frakcijas telpās reizēm notika svarīgas sanāksmes un apspriedes.

Tāda īsos vārdos bija tā kopējā aina, kādu man nācās vērot pirmajās dienās pēc savas ierašanās Smoļnijā.



J. Birzgalis. Smoļnija koridorā 1917. gada oktobrī. Zīmējums. 1917

Ziemeļu apgabala Padomju kongress, kura galvenais uzdevums bija — sīkāk noskaidrot politisko spēku samēru Ziemeļu apgabala padomēs, mobilizēt vietējās padomes uz valsts varas pārņemšanu savās rokās, kā arī nodrošināt drīzāku Viskrievijas II Padomju kongresa sasaukšanu, tika atklāts 11. oktobrī Smolnija aktu zālē. Uz kongresu bija ieradušies delegāti no Pēterpils, Kronštates, Helsingforsas, Rēveles, Viborgas, Arhanģeļskas, Maskavas un vēl citu pilsētu Padomēm un revolucionārajām komitejām. Es piedalījos kongresā kā Valmieras Padomes delegāts.

Kongresa delegātu absolūtais vairākums sastāvēja no Padomju varas piekritējiem. Sakarā ar to oportunistiskais VCIK centās radīt visāduš šķēršļus kongresa darbībai, pat pasludināja to it kā par nepilntiesīgu.

Cik lielu uzmanību Ziemeļu apgabala Padomju kongresam pievērsa V. I. Ļeņins, liecina tas fakts, ka, atrazdamies vēl pagrīdē, viņš kongresa delegātiem boļševikiem uzrakstīja vēstuli, kurā jo sīki tika analizēts pašreizējais iekšējais un ārpolitiskais stāvoklis, norādīts uz revolucionārās situācijas nobriedumu valstī, pie tam arī tika dots norādījums bez vilcināšanās organizēt buržuāziskās Pagaidu valdības gašanu.

«Vilcināšanās līdzinās nāvei. Lozungs «visu varu Padomēm» ir sacelšanās lozungs . . .»¹, bija teikts vēstulē.

V. I. Ļeņins vēl norādīja, ka bruņoto sacelšanos vajag nopietni un rūpīgi sagatavot un tad realizēt ātri un enerģiski.

Šo vēstuli nolasīja kongresa boļševiku frakcijas slēgtajā sēdē. Klātesošie ar dziļu uzmanību centās uztvert katru Ļeņina vēstules vārdu.

Klausoties Vladimira Iljiča vēstuli, es domāju: «Lūk, pienācis brīdis, situsi tā stunda, par kuru sapņoja agrāko paudžu revolucionāri, par kuru tiek dziedāts mūsu partijas himnā — «Tā būs pēdējā kauja, kas ar uzvaru nāks!».

Delegāti ar sajūsmu apsveica Vladimira Iljiča vēstījumu.

Oratoru vidū, kas frakcijas sanāksmē apstiprināja V. I. Ļeņina izteikto domu un norādījumu pareizību, bija arī Pēteris Stučka. Sāvā runā viņš uzsvēra, ka Latvijas darbaļaužu masas, latviešu strēlnieki, kā arī Ziemeļu frontes kareivji atbalsta lozungu par valsts varas pārņemšanu Padomju rokās.

V. I. Ļeņina vēstulei bija ārkārtīgi liela mobilizējoša nozīme, un tā deva galveno virzienu visai kongresa darbībai.

¹ V. I. Ļeņins. Raksti, 26. sējums, 154. lpp.

Svarīgu vietu kongresa dienas kārtībā ieņēma ziņojumi no vietām. Arī man bija uzrakstīts ziņojuma konspekts. To es devu iepriekšējai izskatīšanai P. Stučkam. Viņš ieteica ziņojumu daļēji pārstrādāt, norādīja, ka tas sastādīts vairāk kā atskaite par padarīto darbu, par darba grūtībām, bet tajā maz pastāstīts par pašreizējo politisko noskaņojumu darbaļaužu masās un vietējās karaspēka daļās.

Pēc šīs sarunas man tapa skaidrs, par ko vispirms būtu jāziņo. Savas runas konspektu būtiski pārstrādāju, galveno uzmanību ziņojumā pievērsot politiskās situācijas raksturojumam mūsu novadā, pie tam es arī norādīju, ka Valmieras Padome, tautas masu atbalstīta, no paša sākuma nostājusies uz boļševistisko principu pamatiem, ka notikušajās apriņķa vēlēšanu kampaņās (pilsētas domju, Zemes padomes) mūsu partija allaž ieguvusi absolūtu balsu vairākumu, ka apriņķī notiek baronu muižu konfiskācija.

Ar dedzīgām runām Ziemeļu apgabala Padomju kongresā uzstājās izcilie mūsu partijas vadošie darbinieki — V. Antonovs-Ovsejenko, N. Kriļenko, P. Stučka, P. Dibenko un vēl citi.

Kongresa nobeiguma sēdē aplausu vētru un lielu sajūsmu delegātu vidū izsauca latviešu strēlnieka Kārļa Pētersona aizraujošā runa, kurā, pasvītrotot Padomju varas nodibināšanas nepieciešamību, viņš pateica: «40 000 mūsu durkļu ir Petrogradas Padomes rīcībā.»

Lielum lielais vairums kongresa delegātu prasīja ņemt valsts varu padomju rokās. Šī prasība bija formulēta boļševiku frakcijas iesniegtajā rezolūcijā, ko kongress pieņēma.

Kongress pieņēma arī speciālu uzsaukumu zemniekiem — cīnīties par zemi, brīvību un varas pārņemšanu padomju rokās.¹

Tad vēl kongresa vārdā tika nosūtīta radiotelegramma visām vietējām padomēm, Armijas un Flotes komitejām ar priekšlikumu sūtīt savus delegātus uz Viskrievijas II Padomju kongresu, kam jānotiek 20. oktobrī.²

Viens no šo rezolūciju un uzsaukumu projektu sastādītājiem bija Pēteris Stučka. Arī kongresa plenārsēdē viņš uzstājās kā dedzīgs šo rezolūciju aizstāvis.

Ziemeļu apgabala kongress ievēlēja Izpildu komiteju, kuras galvenais

¹ Рабочий путь», 36. nr., 1917. g. 26. (13.) okt.

² «Солдат», 51. nr., 1917. g. 14. okt.

uzdevums bija panākt kongresā pieņemto lēmumu realizēšanu. Izpildu komiteja sastāvēja no 17 locekļiem. To skaitā bija arī Pēteris Stučka.

Pēc dažām dienām, kad faktiski tika noorganizēta Petrogradas Padomes Kara revolucionārā komiteja, Ziemeļu apgabala Izpildu komiteja iekļāvās tās darbā. Tādējādi tika nodibināts autoritatīvs pārstāvniecisks Padomju un partijas orgāns — *operatīvs bruņotās sacelšanās štābs*, kas boļševiku partijas vadībā saskaņā ar V. I. Leņina norādījumiem un Centrālās Komitejas lēmumiem konkrēti stājās pie valsts apvērsuma sagatavošanas un realizēšanas.

Pēc kongresa slēgšanas vairums delegātu devās uz vietām, lai izvestu dzīvē pieņemtos lēmumus un gatavotu strādnieku, kareivju un zemnieku masas bruņoto sacelšanos un valsts varas pārņemšanu Padomju rokās.

No Valmieras Padomes man bija mandāts arī uz Viskrievijas II Padomju kongresu, kura atklāšana bija paredzēta 20. oktobrī, bet pēc tam pārcelta uz 25. oktobri.

Kongresa priekšvakarā es biju iesaistīts Ziemeļu apgabala Padomju Izpildu komitejas, bet pēc tam — Petrogradas Padomes Kara revolucionārās komitejas operatīvajā darbā.

Sākumā nācās veikt dažādus agituzdevumus un dežūras komitejā, bet pēc tam saņēmām ļoti interesantus un atbildīgus uzdevumus izlūkošanas darba organizēšanas jomā, kā arī dislokācijas shēmu un kartu sastādīšanā un izgatavošanā. Savāktās ziņas par politisko noskaņojumu un spēku samēru attiecīgo rajonu karaspēka vienībās, Padomēs un komitejās vajadzēja grafiski atzīmēt uz topogrāfiskajām shēmām un kartēm. Šīs shēmas KRK vadošajiem darbiniekiem palīdzēja ātrāk orientēties politisko un bruņoto spēku izvietojumā.

Man arī nācās zīmēt Smolņija rajona aizsardzības plāna shēmu, ko izstrādāja attiecīga komisija sakarā ar gaidāmo kazaku pulku un junkurskolu kontrrevolucionāro provokatorisko demonstrāciju, kas bija ieceirēta kā reliģisks krusta gājiens.

Kara revolucionārās komitejas operatīvā darbība bruņotās sacelšanās organizēšanas jomā arvien pieauga un paplašinājās. Smolņija trešajā stāvā, kur atradās Kara revolucionārā komiteja, arvien valdīja trauksmes gars un bija jūtama lielu, svarīgu notikumu izveidošanās atmosfēra.

No mūsu partijas vadošajiem darbiniekiem KRK visbiežāk bija sastopami J. Sverdlovs, V. Antonovs-Ovsejenko, N. Podvoiskis, F. Dzeržinskis, P. Stučka, M. Urickis, V. Ņevskis, A. Bubnovs, A. Sadovskis, S. Gusevs un vēl citi.



J. Birzgalis. Sarkangvardu postenis Smoļņija balkonā Oktobra dienās. 1917

Starp Kara revolucionārās komitejas vadošajiem locekļiem, cik varēja vērot, bija izveidojusies zināma, lai gan ne visai noteikta un stingra pienākumu un funkciju sadale.

Ļoti bieži Smoļņijā ieradās arī populārais Viborgas rajona boļševiku organizācijas vadītājs, bārdainais milzis Mārtiņš Lācis, kuru visi nez kāpēc bija iesaukuši par «Onkuli» (Дядя). Arī Lācis bija viens no aktīvākajiem Kara revolucionārās komitejas locekļiem. No sākuma, cik man nācās vērot, viņam galvenokārt bija jākārtoto Sarkanās gvardes lietas, bet vēlāk viņš tika iecelts par KRK Komisāru biroja vadītāju.

No Viborgas rajona partijas darbiniekiem, kas ļoti aktīvi piedalījās brunotās sacelšanās organizēšanā un itin bieži bija sastopami Smoļņijā, spilgti atmiņā palikusi mūsu novadniece Jevgeņija Jegorova («Žeņa»), kas bija šā rajona partijas komitejas sekretāre. Viņas īstais vārds bija

Marta Liepiņa, un savu revolucionāro darbību tā iesāka cara laikā Rūjienā. Jegorovas uzvārdu Liepiņa pieņēma pirmsrevolūcijas laikā, kad viņai vajadzēja bēgt no Sibīrijas trimdas.

Kara revolucionārās komitejas aktīvajā darbā no Latvijas revolucionāriem vēl bija iesaistīts Viskrievijas II Padomju kongresa delegāts Jēkabs Peterss un Osvalds Dzenis. Peterss labi prata angļu valodu, un pie viņa kā Kara revolucionārās komitejas locekļa bieži vien griezās Džons Rīds, lai iegūtu jaunākās ziņas par politisko stāvokli un notikumiem bruņotās sacelšanās dienās.

Lai gan revolucionārā krīze valstī bija sasniegusi savu augstāko pakāpi un kontrrevolucionārās Pagaidu valdības liktenis faktiski bija jau izlemts, oportunistiskā VCIK barveži kā slīcēji, kas ķeras pie salmiņa, mēģināja kaut kā vēl glābt neglābjamo. Zināmas cerības tie lika arī uz II Padomju kongresa sastāvu — varbūt delegātu vairākums neatbalstīs boļševiku nostāju.

Kas gan netika darīts no bankrotējošā VCIK puses, lai sakombinētu savas līnijas piekritēju vairākumu kongresā. Bezpartejiskos delegātus apstrādāja gan demagoģiskiem aģitācijas, gan arī iebiedēšanas paņēmieniem, lai tikai dabūtu tos savā pusē. Tas tomēr maz līdzēja.

Arī mēs nesnaudām un izvērsām plašu aģitācijas un izskaidrošanas darbu starp delegātiem gan kopmītnēs, gan ēdnīcā un arī Smoļņija koridoros, kur arvien drūzmējās ļaudis.

Viskrievijas Centrālās Izpildu Komitejas ieceltā mandātu komisija, kas sastāvēja galvenokārt no meņševikiem un labējiem eseriem, centās visādi apstrīdēt ieradušos delegātu — Padomju varas atbalstītāju pilnvaras. Tika izdomāti dažādi iegansti, lai šiem delegātiem nedotu lēmēja tiesības, bet gan atstātu tos tā sauktajā «delegātu padomdevēju» grupā.

Vēlāk, pirms kongresa atklāšanas, kad mandātu komisija bija noorganizēta citā sastāvā, mūsu delegātiem tomēr tika izsniegti mandāti ar lēmēja balsstiesībām.

Pēterim Stučkam, kam no Ziemeļu apgabala Izpildu komitejas un Kara revolucionārās komitejas bija uzdots sekot lietām, kas attiecās uz kongresa sasaukšanas organizatoriskajiem pasākumiem, nācās vest sīvu cīņu ar nelikumībām un mahinācijām, ko savos partejiskos nolūkos praktizēja VCIK ieceltā mandātu komisija.

Īsi pirms kongresa atklāšanas P. Stučka palūdza mani izkārt Smoļņijā ziņojumus, ka 18. istabā tiek sasaukta latviešu delegātu sanāksme. Es



J. Birzgalis. Latviešu sarkanie strēlnieki sardzē pie Smoļnija 1917. gada novembrī. 1917

izgatavoju vairākus prāvus labi saredzamus paziņojumus un izvietoju tos Smoļnija koridoros, ēdnicā un delegātu kopmītnē.

Uz sanākumi, cik atceros, ieradās ap 20 delegātu. No Latvijas tanī brīdī visi delegāti vēl nebija atbraukuši.

Izrādījās, ka prāvs skaits latviešu tautības delegātu ir sūtīti no dažādu Krievijas pilsētu un frontes karaspēka daļu Padomēm. Tā, piemēram, latvieši bija ieradušies no Helsingforsas, Brjanskas, Armaviras, Toržokas, Tērbatas un vēl dažu citu pilsētu Padomēm, tāpat arī no karaspēka daļām. Visi viņi, atskaitot pāris cilvēku (viens no tiem bija virsnieks no Rumānijas frontes), atbalstīja boļševiku partijas nostāju un izteicās par Padomju varas nodibināšanu.

P. Stučka šīnī sanāksmē uzstājās ar īsu ziņojumu, kurā raksturoja pašreizējo politisko stāvokli valstī un paskaidroja boļševiku partijas nostāju valsts varas organizēšanas jautājumos.

Boļševiku delegātu frakcijas sanāksme 24. oktobrī gandrīz vienbalsīgi

nolēma ievēlēt P. Stučku kongresa prezidija sastāvā. Šis priekšlikums kongresa plenārsēdē tika realizēts.

24. oktobra vakarā Smoļnijā ieradās V. I. Ļeņins. Šis notikums sākumā tika turēts slepenībā. Trešajā stāvā, kur atradās Kara revolucionārā komiteja, pastiprināja apsardzi, ievēda speciālas paroles un caurlaides atsevišķu telpu apmeklēšanai. Šie pasākumi tika veikti, lai garantētu V. I. Ļeņina drošību, jo Pagaidu valdības varas iestādes arvien vēl centās izsekot un arestēt Vladimiru Iljiču. Tikai pirms dažām dienām oficiālajā VCIK orgānā «Izvestija» bija publicēts atkārtots tieslietu ministra Malentoviča rīkojums par V. I. Ļeņina arestu.¹ Arī šeit, Smoļnijā, kā bija manīts, ložņāja ienaidnieka slepenā aģentūra.

Tanī naktī kopā ar J. Petersu un vēl daži citiem biedriem man bija jādežurē Kara revolucionārās komitejas informatīvo ziņojumu pieņemšanas istabā. Uz rīta pusi te ieradās P. Stučka. Apjautājies par pēdējām operatīvajām ziņām, viņš ieminējās arī par to, ka nule viņam bijusi tikšanās ar Vladimiru Iljiču. Ļeņins esot interesējies par kongresa delegātu politisko sastāvu, apjautājies, vai arī starp delegātiem boļševikiem neesot Kameņeva un Zinovjeva rakstura noskaņojumi un kādas ziņas saņemtas no vietām.

Garām ejot te jāpiebilst, ka daži no partijas vadošajiem darbiniekiem (Zinovjevs, Kameņevs un citi) apgalvoja, ka strādnieku šķira pašreiz nespējot izdarīt sociālistisko revolūciju. Viņi noslīdēja meņševiku pozīcijās un uzstājās pret V. I. Ļeņina nostāju un partijas Centrālās Komitejas lēmumu par bruņotās sacelšanās realizēšanu. Šiem revolūcijas «streiklaužiem» Vladimirs Iljičs deva enerģisku pretsparu.

Sen nebijām redzējuši un dzirdējuši mūsu mīloto skolotāju un vadoni, tāpēc arī centāmies uzzināt no P. Stučkas kaut ko vairāk un sīkāk par Vladimiru Iljiču — viņa veselības stāvokli, noskaņojumu utt. Bet Pēteris Ivanovičs² teidzās un neko daudz pastāstīt nespēja. No viņa vārdiem tomēr sapratām, ka V. I. Ļeņins ir noskaņots optimistiski un ņēmis bruņotās sacelšanās vadīšanu savās rokās. Šī ziņa mūs ļoti iepriecināja. Arī ienākušās informatīvās ziņas liecināja, ka bruņotās sacelšanās gaita noris sekmīgi — viena pēc otras tiek ieņemtas svarīgas Pagaidu valdības pozīcijas.

¹ «Известия» ЦИК № 202, 1917. г. 20. окт.

² Tanī laikā, mums, latviešiem, Krievijā bija pieņemts arī savā valodā cienjamākus biedrus uzrunāt pa krievu parašai ar vārdu un tēva vārdu. Tas piešķīra sarunām zināmu cieņības un sirsnības nokrāsu. Arī es Pēteri Stučku parasti uzrunāju vārdā un tēva vārdā.

Nākamajā rītā sasprindzinātības un trauksmes stāvoklis Smoļņijā sasniedza maksimālo pakāpi. Bija saņemtas ziņas, ka kontrrevolucionārie spēki gatavo triecienu šai sociālistiskās revolūcijas citadelei. Sakarā ar to tad arī uz Smoļņiju tika izsaukti papildspēki no Sarkanās gvardes daļām un revolūcijai uzticamām karaspēka vienībām. Ēkas augšējā stāva logu ailēs tika izvietoti ložmetēji, bet apakšā pie ieejas, galvenā portāla sānu jomās uzstādīja lielkalibra ātršāvējus. Attiecīgās stratēģiskās vietas visapkārt Smoļņija ēkai apsargāja bruņu mašīnas. Plašais, ar retiem kokiem apstādītais skvērs ēkas priekšpusē atgādināja kara nometni. Te ieradās lielgabalu baterija un vairākas kājnieku nodaļas. Zaldāti un sarkangvardi, izvietojušies grupās ap uguns kuriem, gaidīja kaujas pavēles un lasīja nule izlaisto Kara revolucionārās komitejas uzsaukumu, kas sākās ar vārdiem — «Zaldātiem, strādniekiem, pilsoņiem! Tautas ienaidnieki naktī pārgājuši uzbrukumā... Tie gatavo nodevīgu triecienu Petrogradas Strādnieku un zaldātu padomei, Viskrievijas Padomju kongresam... Revolūcijas iekarojumiem draud lielas briesmas» — bija tālāk teikts uzsaukumā. «Nekādu svārstību un šaubu. Stingribu, nelokāmību, izturību un apņēmību!» — aicināja noslēguma vārdi.

Smoļņijā atvestos rīta laikrakstus ļaudis izķēra vienā rāvienā. Man izdevās nopirkt VCIK oficiozu «Izvestija»¹. Tanī bija rakstīts par boļševiku «neprātīgo avantūru». Ziņots, ka junkuru kara skolas atbalsta Pagaidu valdību. Lielu daļu laikraksta sleju aizņēma Kerenska runas atreferējums, ko vakar šis politiskais iznirēlis bija teicis tā sauktajā «Republikas padomē». Savā runā Kerenskis nolamā revolucionāro tautu par salašņām (чернь) un piedraud bargi izrēķināties ar to. No avīzes satura redzams, ka kontrrevolūcija mobilizējas un bez sīvas cīņas nedomā atdot savas pozīcijas.

Patiesībā stāvoklis bija pavisam citāds. Visi Petrogradas rajoni un svarīgākās iestādes atradās jau Padomju varas piekritēju rokās. Tikai Ziemas pils, kur bija paslēpusies Pagaidu valdība, Kara apgabala štābs un dažas kara skolas vēl turējās, bet arī šos pēdējos kontrrevolūcijas bastionus bija ielencis revolucionārais karaspēks un Sarkanās gvardes daļas.

It īpaši mani ieinteresēja avīzes hronikas daļā ievietotais ziņojums, ka latviešu pulki brauc no Daugavpils palīgā Petrogradas Padomei, bet it kā esot aizturēti pie Gatčinas.

¹ «Известия» ВЦИК, № 129, 1917. г. 25. окт.

Tas bija kaut kas jauns un negaidīts. Šo ziņojumu nekavējoties vada dzēja parādīt P. Stučkam. Es steidzīgi devos uz ēkas augšējo stāvu, kur parasti visbiežāk varēja sastapt partijas Centrālās Komitejas un Kara revolucionārās komitejas locekļus.

Pēteri Ivanoviču satiku koridorā. Viņš izskatījās kā pēc pārciestas slimības. Pelēki iedzeltenā sejas krāsa, zilganumi zem acu plakstiņiem un iekritušie vaigi liecināja par negulētām naktīm un ārkārtīgi lielo darba slodzi.

P. Stučka par kaut ko bija ļoti norūpējies, viņš steidzās.

Izlasījis ziņojumu par strēlniekiem, viņš pateica, ka tā, acīm redzot, ir reportieru kārtējā «pīle», jo strēlnieku delegāti par to viņam neko nav teikuši.

Tad kaut kā negaidot Stučka iejautājās: «Sakiet, vai ierocis jums klāt?» Nedaudz pārsteigts par šādu jautājumu, atbildēju: «Kā tad bez ieroča...?» — «Zināt ko,» pusbalsī turpināja Pēteris Ivanovičs, «ejiet tūlīt uz aktu zāli un iepemiet vietu tribīnes tuvumā. Tur drīz sāksies Petrogradas padomes ārkārtējā sēde. Tanī grib teikt runu Vladimirs Iljičs. Tas ir risks. Bet Iljičs pastāv uz savu.»¹

Tālāk Stučka paskaidroja, ka Kara revolucionārās komitejas birojs un klātesošie CK locekļi nolēmuši organizēt pastiprinātu V. I. Ļeņina apsardzi, izvietojot Iljiča tuvumā apbruņotu grupu savu cilvēku un arī pastiprinot kontroli pie zāles ieejas durvīm.

«Bet es taču neesmu Petrogradas Padomes loceklis un pie pastiprinātas, stingras kontroles mani var arī neielaiest zālē,» ieminējos.

«Jūs taču esat Padomju kongresa delegāts, pie ieejas parādīsiet savu mandātu,» paskaidroja Stučka.

Saprazdams uzdevuma nopietnību, es neatlaidos un pateicu: «Tomēr drošāk būtu, ja man tiktu izdota speciāla caurlaide jeb arī uzrakstīta no jums kā Petrogradas padomes Izpildkomitejas locekļa attiecīga caurlaide.»

«Labs ir, tādu nav grūti uzrakstīt,» piebilda Pēteris Ivanovičs, piekriždams manai argumentācijai.²

Mēs iegājām sardzes dienesta telpā, lai uzrakstītu caurlaidi. Izrādījās, ka te nav ne gabaliņa papīra. Daudz nedomādams, P. Stučka paņēma manu kongresa delegāta kartīti un tās otrajā pusē uzrakstīja rīkojumu ielaist

¹ «Pēteris Stučka laikabiedru atmiņās», R., 1965, 96. lpp.

² Turpat.



J. Birzgalis. Smolnija pagalmis Oktobra dienās. Spalvas zīmējums. 1923

mani Padomes sēdē. Šī delegāta kartīte ar P. Stučkas uzrakstu kā dārga relikvija saglabājusies man līdz šai dienai.

Aktu zālē mūs, vairākus slepeni apbruņotus partijas biedrus, Kara revolucionārās komitejas loceklis Volodarskis izvietoja attiecīgās vietās tribīnes tuvumā. Mēs saņēmām speciālus instruktīvus norādījumus.

V. I. Ļeņins ieradās, kad sanāksme bija jau sākusies. Viņa ierašanās izsauca aplausu vētru. Atskanēja saucieni: «Slava Ļeņinam!», «Varu Padomēm!», «Lai dzīvo revolūcija!»

Klātesošie meņševiku un eseru delegāti ar izbrīnu un neslēptu naidu vēroja Vladimira Iljiča negaidīto parādīšanos.

Savu runu V. I. Ļeņins iesāka vārdiem: «Biedri! Strādnieku un zemnieku revolūcija, par kuras nepieciešamību visu laiku runāja boļševiki, ir notikusi.»¹

¹ V. I. Ļeņins. Raksti, 26. sēj., 204. lpp.

Vladimira Iljiča dedzīgos vārdus klātesošie noklausījās ar dziļu interesi. V. I. Leņinam atstājot zāli, no jauna atskanēja aplausi un suminoši izsaučieni.

Mūsu apsardzes grupa pavadīja Iljiču.

Jau laikus tika paziņots, ka Viskrievijas II Padomju kongresa atklāšana notiks 25. oktobrī pulksten 5 dienā. Ieilgušās frakciju sēdes un arī garās, sarežģītās starpfrakciju sarunas par procedūras un dienas kārtības jautājumiem kongresa atklāšanas brīdī novilcināja līdz pat vēlām vakaram. Gaidot sēdes atklāšanu, delegāti aktu zālē izvērta kaut ko līdzīgu diskusijas mītiņam. Iesāka viens no armijas delegātiem, kas, uzkāpis tribīnē, nolasīja līdzatvesto savu vēlētāju «nakazu», kurā bija skarti sasāpējušie kara un miera jautājumi, prasība nodot zemi zemniekiem. Pēc tam pašplūsmas kārtā uzstājās vesela rinda citu oratoru. Meņševiku, labējo eseru un bundistu pārstāvji centās nomelnot un diskreditēt boļševiku nostāju un prasības politiskajos jautājumos. Mūsējie nepalika parādā un deva pienācīgas atbildes šiem kontrrevolucionāro spēku aģentiem. Bija brīži, kad vienlaikus runāja pat divi oratori — viens no tribīnes, otrs kaut kur zāles vidū, stāvēdams uz krēsla. Uz oratoru izteicieniem klausītāji reaģēja vai nu ar piekrišanu, vai arī ar noraidošām replikām, skatoties, kādu viedokli aizstāvēja runātājs. Atskanēja gan aplausi un saucieni — «Pareizi!», gan arī svilpieni un kliekdzieni — «Nost!», «Pie joda!» utt. Kaislības pieauga. Politiskā atmosfēra zālē arvien vairāk sakarsa.

Tikai pulksten 10.45 vakarā pie prezidija galda parādījās Viskrievijas Centrālās Izpildu Komitejas biroja locekļi ar F. Danu priekšgalā.

Kongresa prezidijs tika sastādīts proporcionāli delegātu partejiskai piederībai. No boļševiku frakcijas ievēlēja 14 biedrus, to skaitā arī Pēteri Stučku.

Oportunistisko partiju līderu cerības iegūt šinī tautas pārstāvju forumā savas politiskās līnijas piekritēju vairākumu nebija piepildījušas. Lielum lielais vairums delegātu savās reģistrācijas aptaujas lapās bija norādījis, ka atbalsta Padomju varu.

Labējo eseru un meņševiku barveži, redzēdami savas politiskās nostājas izgāšanos, mēģināja izjaukt kongresa darbību. Viņi iesāka plašu obstrukciju. Cits pēc cita šie jaucēji parādījās tribīnē, ar demagoģiskiem draudiem un iebiedēšanu centās radīt sajukumu un svārstības delegātu



J. Birzgalis. Bruņu mašīnas apsargā Smolniju Oktobra dienās. 1917

rindās. Tika nolasītas iepriekš sastādītas garas deklarācijas, kurās pareģoja visādas nelaimes un briesmas valstij, ja tikai Padomes uzdrīkstēšoties ņemt varu savās rokās. Pēc tam tika paziņots, ka meņševiku, labējo eseru un bundistu frakcijas atstājot kongresu un līdz ar to kongress it kā zaudējot savu likumību.

Šos paziņojumus delegāti pavadīja saucieniem — «Ejiet ratā!», «Jūsu vieta vēstures mēslainē!», «Nodevēji!», «Korņilovieši!».

Padomju varas pretinieki tomēr nerimās. Uzstājās tā sauktās «frontinieku grupas» pārstāvji — meņševiki Harašs un Kučins, kuri arī iesāka ar draudiem. Tie centās iegalvot, it kā visu aktīvo armiju komitejas esot pret Padomju varas nodibināšanu. Bija dzirdami delegātu saucieni — «No štābu aprindām jūs runājat, bet ne no kareivju masas!» Tomēr varēja manīt, ka šīs runas uz daļu bezpartejisko delegātu atstāj zināmu iespaidu.

Demagoģiskiem izlēcieniem vajadzēja dot attiecīgu prettriecienu. Pirmais, kas ņēma vārdu, lai atmaskotu šos armijas viltus pārstāvjus, bija latviešu strēlnieku pulku delegāts Kārlis Pētersons. Savu runu viņš pateica nevis no tribīnes, bet stāvēdams uz paaugstinājuma prezidija galda priekšā.

Varēja redzēt, ka Pētersons bija ļoti uztraucies un laikam tāpēc iesāka runu ne visai parastā garā.

«Mans uzvārds ir Pētersons,» pateica orators. Pēc mazas pauzes, uzsvērdams un izdalīdams katru vārdu, viņš turpināja: «Es runāju latviešu strēlnieku pulka vārdā.»

Vispārējā rūkoņa zālē drusku aprima. Minētie latviešu strēlnieku pulki, bija redzams, pievērsa delegātu uzmanību. Nule uzstājušies XII armijas delegāti meņševiki Harašs un Kučins bija draudējuši atklāt karagājienu pret revolucionāro Petrogradu, ja tiks nodibināta Padomju vara. Tāpēc kongresa delegātus interesēja, ko teiks latviešu strēlnieku pārstāvis, kas taču arī bija no XII armijas.

«Jūs noklausījāties divus armijas komitejas pārstāvju paziņojumus,» turpināja Kārlis Pētersons. «Šiem paziņojumiem varētu būt arī zināma vērtība, ja to autori tiešām būtu armijas pārstāvji. Es nemētājos ar tukšiem vārdiem. Viņi nav kareivju pārstāvji. Jūs zināt, XII armija jau sen pieprasījusi savas Padomes un «Iskosola»¹ pārvēlēšanu, bet tas nenotiek.»

Šos vienkāršos, patiesos vārdus pavadīja piekrišanas aplausi. No delegātu vidus bija dzirdamas balsis: «Pareizi!», «Taisnību pateica!»

Tālāk Kārlis Pētersons paskaidroja, ka Armijas padome ar nolūku netiek pārvēlēta, lai tie kungi, kas tur agrāk ielavījušies, bet tagad zaudējuši katru tiesību pārstāvēt kareivju masas, varētu braukt uz kongresu.

Savu dedzīgo runu Pētersons nobeidza ar vārdiem: «Latviešu strēlnieki vairākkārt paziņojuši: «Diezgan rezolūciju, vajag rīkoties, valsts vara jāņem savās rokās! Lai vācas projām šie panikas cēlāji, armijai nav pa ceļam ar viņiem.»²

Šīs runas pēdējie vārdi izraisīja vētrainus aplausus, atskanēja arī saucieni: «Pareizi!», «Slava latviešu strēlniekiem!», «Nost panikas cēlājus un kontrrevolūcijas aģentus!»

¹ Iskosols — XII armijas kareivju deputātu padomes Izpildu komiteja, kurā vairākums bija eseriem un meņševikiem. — Red.

² «Известия», ЦИК № 207, 1917. g. 26. okt.

Pēc K. Pēterona vārdu ņēma vēl daži citi Armijas padomes un strādnieku padomju delegāti. Arī tie, nosodīdami viltus frontinieku provokatoriskos izlēcienus, izteicās par drīzāku miera noslēgšanu un valsts varas nodošanu padomēm.

Pēc oportunistisko politikāņu aiziešanas kongress kļuva par īstu revolucionārās tautas deputātu Padomju kongresu.

Ar lielu sajūsmu delegāti noklausījās paziņojumu par Ziemas pils ieņemšanu un buržuāziskās Pagaidu valdības arestu.

Tika pieņemts V. I. Ļeņina uzrakstītais vēsturiskais uzsaukums «Strādniekiem, zaldātiem un zemniekiem,» kurā bija teikts: «Balstoties uz strādnieku, zaldātu un zemnieku milzīgā vairākuma gribu, balstoties uz Petrogradā notikušo strādnieku un garnizona ar uzvaru vainagoto sacelšanos, kongress ņem varu savās rokās...»

Kongress nolemj: visa vara uz vietām pāriet strādnieku, zaldātu un zemnieku deputātu Padomēm, kurām arī jānodrošina īsta revolucionāra kārtība.»

Uzsaukums beidzās ar aicinājumu: «Zaldāti, strādnieki, kalpotāji — jūsu rokās ir revolūcijas liktenis un demokrātiskā miera liktenis!

Lai dzīvo revolūcija!»¹

Savu pirmo plenārsēdi kongress pabeidza agrā rīta stundā.

Satraukti, pacilātā garastāvoklī delegāti sāka izklist, lai mazliet atpūstos pēc sasprindzinātā darba. Arī mēs, delegātu grupa no Latvijas, apmainīdamies iespaidiem par pirmo kongresa sēdi, pa garajiem Smolnija koridoriem devāmies uz izeju.

Kāpņu telpās mūs panāca J. Peterss un paziņoja, ka P. Stučka meklējot mani, gribot par kaut ko svarīgu runāt. Viņš vēl atrodies aktu zālē, kur ar citiem prezidija locekļiem apspriežot tālāko kongresa darbības plānu.

Es tūdaļ atgriezos zālē, uzmeklēju Pēteri Ivanoviču un jautāju, kālab esmu aicināts.

«Lūk ko, skunstmāler, ar zināmu humora piekrāsu uzrunāja mani b. Stučka, kongress taču ir par Padomju varu, viss noris, kā nākas! Nākamajā sēdē piedalīsies Vladimirs Iljičs, tiks apspriesti jautājumi par kara izbeigšanu, par zemi, par valdības organizēšanu. Bet, redziet, šeit apkārt izkārti vecā VCIK lozungi, kuri nepavisam neatbilst kongresa nostājai. Mēs prezidijā nolēmām šos lozungus noņemt. Bet tad te paliks tukšas

¹ V. I. Ļeņins. Raksti, 26. sēj., 211. un 212. lpp.

vietas, nebūs izskatīgi. Varbūt jūs uz ātru roku varētu izgatavot kaut ko mūsu garā.»¹

Pēteris Ivanovičs uzmeta man jautājošu skatienu un gaidīja, ko teikšu.

Šeit jāpiebilst, ka VCIK vadība, gatavodamās kongresa atklāšanai un cerēdama to novirzīt uz izlīdzēju ceļa, bija uzdevusi savam komandantam sēžu zālē izlikt transparentus ar uzrakstiem, kas atbilda VCIK politiskajai līnijai. Tā, piemēram, lielā, zeltītā rāmī, kas atradās aiz prezidija galda centrālajā nišā (agrāk šeit, acīm redzot, bija cara portrets), kā arī prezidija galda priekšā karājās lozungi, kuros par Padomju varu nebija ne vārda.

Apskatījis šos lozungus, es pārliecinājos, ka tie darināti uz drānas ar līmes krāsām un tāpēc viegli nomazgājami, viņu vietā varēja uzrakstīt citu tekstu. Prātā iešāvās doma, ka visu to varētu izdarīt Štiglica mākslas skolas dekoratīvās glezniecības klasē, kur mēs, audzēkņi, nereti izpildījām arī privātos pasūtījumus — gatavojām dažādus plakātus un lozungus.

Savas domas izteicu b. Stučkam.

«Nu, draugs, tad saņemiet uzdevumu — līdz nākamai sēdei jāizgatavo jauni lozungi ar tekstu, ko mēs dosim! Vai varēsiet paveikt?»² noteikti jautāja b. Stučka.

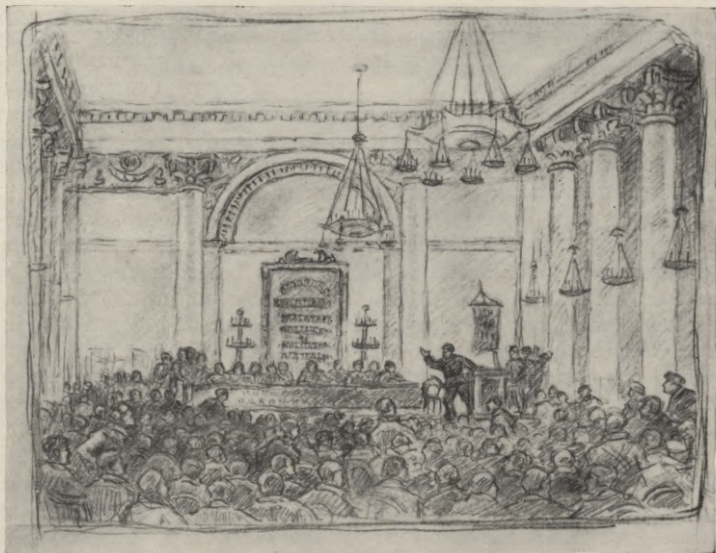
«Centīšos izpildīt, Pēter Ivanovič!» es atbildēju.

Biedrs Stučka griezās pie pārējiem prezidija locekļiem, kuri turpat pie galda sastādīja kaut kādus lēmumu projektus, un pastāstīja par jaunu lozungu izgatavošanas iespējamību. Tapat rūpīgi tika pārdomāts arī šo lozungu teksts. Centrālajam lozungam, kam vajadzēja atrasties lielajā rāmī, bez ilgiem meklējumiem izvēlējās tekstu — «Да здравствует власть Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов!», Otram lozungam tika ieteikti dažādi teksti, piemēram, «Мир хижинам, война дворцам!», un citi, bet tie nebija piemēroti. Tad Aleksandra Kollontaja izvirzīja priekšlikumu izmantot noslēguma vārdus no rezolūcijas teksta, kura bija nolāsīta kongresa nakts sēdē pēc tam, kad bija aizgājuši meņševiku un labējo eseru delegāti. Šie vārdi skanēja tā — «Да здравствует победоносное восстание солдат, рабочих и крестьян!» Šis teksts arī tika pieņemts.

Nekavējoties es noņēmu sarkano drānu ar lozungiem un devos izpildīt uzdevumu. Ar kādu smago automašīnu, kas traucās no Smolnija uz Ziemas pils pusi, es aizbraucu līdz Panteļeimonova ielai. Šeit, Soļonaja

¹ «Pēteris Stučka laikabiedru atmiņās», R., 1965, 99. lpp.

² Turpat.



J. Birzgalis. Viskrievijas II Padomju kongresa sēde Smolnija aktu zālē. 1917

sānieliņā atradās Štiglica mākslas skolas ēka. Lai gan laiks bija vēl agrs un visi gulēja, nolēmu uzmodināt man labi pazīstamu skolas kalpotāju, kurš dzīvoja turpat skolas telpās, un palūdzu viņa sievu izmazgāt un izgludināt drānu, uz kuras ar līmes krāsu bija uzrakstīti lozungi. Mans paziņa vienmēr centās mums, skolas audzēkņiem, izpalīdzēt. Arī šoreiz viņš labprāt izpildīja manu lūgumu.

Kamēr notika šī diezgan ilgstošā procedūra, es devos uz Ziemas pili, lai paraudzītos, kā tur izskatās pēc pagājušās nakts triecienuzbrukuma. Kā kongresa delegātam, uzrādot mandātu, man bija iespēja apstaigāt Ziemas pils un Galvenā štāba telpas, kā arī citas vietas, kur bija notikušas sadursmes un kaujas.

Plašajā Ziemas pils laukumā visur bija redzamas raksturīgās pazīmes, kuras stāstīja par notikušo vēsturisko kauju, kas dažas stundas atpakaļ šeit bija risinājusies, — Ziemas pils ieņemšanu.

Pils fasādes tumši sarkanais apmetums bija izraibināts šauteņu ložu trāpījumiem. Tas liecināja par intensīvo apšaudīšanos nakts triecienu-uzbrukuma laikā. Daudzi logu stikli bija caursauti. Uz laukuma gar pils fasādi un pie Aleksandra kolonas atradās pa daļai izsvaidītas malkas grēdas. Tās bija kalpojušas junkuriem un sieviešu bataljonu kaujiniecēm kā barikādes pils aizsargāšanai. Laukumā koka klucīšu bruģis dažās vietās bija izvandīts, acīm redzot, no rokas granātu sprādzieniem. Šeit atradās daudz zaldātu, matrožu, sarkangvardu un arī dažāda cita tipa ļaužu.

Atsevišķu kaujas vienību komandieri un komisāri centās savākt vienkopus pa daļai izklīdušos savas vienības kaujiniekus. Tā, piemēram, pie Aleksandra kolonas bija redzams izkārts prāvs finiera gabals ar uzrakstu, ka šeit pulcējās Putilova rūpnīcas sarkangvardi. Pie Ziemas pils dārza dzelzs žoga pulcējās jūrnieku daļas. Matroži bija salikuši šautenes statīnos un gaidīja tālākos rīkojumus. Zem Galvenā štāba arkas arī bija saskatāmas sarkangvardu grupas, kas drūzmējās pie sabraukušajām automašīnām. Te laikam notika kaujinieku izvadāšana atpakaļ uz rūpnīcām, no kurienes tie bija izsaukti.

Starp sarkangvardiem bija redzams prāvs skaits sieviešu, tikai bez jebkādiem kaujinieku atribūtiem. Izrādījās, ka tās ir sarkangvardu sievas, kas uz rīta pusi atnākušas šeit pie Ziemas pils uzzināt, kā ielājas viņu vīriem — vai kāds nav ievainots vai arī kritis nakts kaujā. Dažas no viņām bija atnesušas brokastis. Un man nācās vērot tādu ainu. Uz Aleksandra kolonas pjeDESTāla granīta kāpnēm sēž sarkangvars un ēd atnestos plācenīšus, piedzērdams no pudeles tēju. Kamēr vīrs tur mielastu, sieva sargā vinteni. Otra sieviete nosēdusies turpat blakus ar azaida sainīti rokā. Tā, acīm redzot, nebija vēl sameklējusi savu dzīves biedru.

Kā jau varien šādās vietās, kur notiek kaut kas neparasts un interesants, te bija manāmi arī ziņkārīgie pusaudži.

Uz laukuma vietām grupējās nelieli ļaužu pulciņi. Grupas vidū parasti atradās kāds no runātājiem, kas stāstīja par nakts notikumiem — Ziemas pils sturmēšanas gaitu, Pagaidu valdības locekļu arestu utt. Te varēja dzirdēt arī dažādas baumas un minējumus par Kerenski, kas neatradās arestēto ministru vidū. Vieni teica, ka Kerenskis esot paslēpies tepat pili un viņu vajagot tikai sameklēt, citi apgalvoja, ka viņš atrodoties angļu sūtniecības ēkā sūtņa diplomātiskā aizsardzībā, vēl daži norādīja, ka premjers esot aizbraucis uz frontes galveno mītni, lai gatavotu karagājieni uz revolucionāro Petrogradu. Atskanēja arī balsis, ka Kerenskis it kā nodibinot sakarus ar vācu armijas virspavēlniecību un ar tās palī-

dzību taisoties izrēķināties ar boļševikiem. Vēl daži ar zināmu humora piekrāsu mēģināja iegalvot, ka Kerenskis esot pārgērbies sieviešu «udarņicu» tērpā un atrodoties starp savām arestētajām gvardietēm.

Pūļa fantāzijai un izdomai patiešām nebija robežu.

Pie pils vārtiem un ieejām drūzmējās ziņkārīgo pūlis. Tie centās iekļūt pilī, bet pie ieejām novietotā sardze vairs nepieļāva brīvu ieeju.

Uzrādot savu delegāta mandātu, kam patiešām bija «magisks» spēks, es iekļuvu pilī.

Pils iekšējās telpās vēl varēja redzēt daudz zaldātu, sarkangvardu un arī nenoteiktas piederības personu. Tie klaināja pa zālēm, ziņkārīgi aplūkodami mākslas darbus un vēsturiskos priekšmetus, kas tur atradās.

Kādā no zālēm es sastapu paprāvu zaldātu grupu, kuri bija ielenkuši vienu no bijušajiem pils kalpotājiem. Drusku apmulsušo sirmbārdaino vecuku, tērpušos zeltītiem pozamentiem izsūtā livrejā, klātesošie aplūkoja kā kādu neparastu eksponātu. Viens no zaldātiem pat aptaustīja izšuvumus, uzdodams panaivu jautājumu — cik šajos spīdīgajos rotājumos esot tīra zelta.

Lielajā seno kara relikviju zālē un arī dažos koridoros uz grīdas bija izsvaidīti guļamie matračī. Te mētājās arī tukšas konservu kārbas un patronu kastes. Šinīs telpās, kā stāstīja zinātāji, esot atradušās junkur-skolu daļas, kas apsargāja Ziemas pili un Pagaidu valdību.

Man parādīja arī ne visai lielu, iegarenu istabu, kur bija atradusies Pagaidu valdība pirms aresta. Šī telpa atradās pils otrā stāva ziemeļrietumu stūrī līdzās Malahīta zālei. Te arvien drūzmējās ziņkārīgie, kas gribēja apskatīt šo telpu un dzirdēt sīkākas ziņas par ministru arestēšanu un nogādāšanu Petropavlovskas cietoksnī.

Kara revolucionārās komitejas jaunieceltais Ziemas pils komandants biedrs Čudnovskis ar dažiem palīgiem centās ievest kārtību šinī kolosālajā ēkā, kur atradās milzu bagātības. Bija dots rīkojums atsavināt pili no nepiederošām personām. Tika izdarīta arī šaubīgo personu pārbaude un kratīšana, jo bija manīta dažu vērtīgo lietu pazušana.

Es vēl apskatīju Galvenā štāba telpas un tad devos atpakaļ uz Štiglica skolu.

Kad atgriezos skolā, atradu drānu jau sagatavotu. Nu varēju ķerties pie lozungu zīmēšanas. Tajā laikā nekādas mācības skolā nenotika, un es varēju netraucēti gatavot lozungus lielajā dekoratīvās glezniecības klasē. Šeit bija podiņi un bundžas ar jau sagatavotām dekoratīvām līmes

krāsām. Uzmetis teksta kompozīciju, burtu gleznošanas darbu pabeidzu diezgan ātri, jo man šinī ziņā bija zināma prakse.

Tikko krāsas bija apžuvušas, ar pagatavotiem lozungiem steidzos atpakaļ uz Smoļniju. Lai gan nākošajai kongresa plenārsēdei vajadzēja notikt vakarā un pašreiz bija tikai nedaudz pāri pusdienas laikam, tomēr aktu zālē ļaužu netrūka: šeit dažādos zāles sektoros aiz kolonu rindām notika atsevišķu delegāciju apspriedes; šur tur bija redzamas ļaužu grupas, kas dedzīgi strīdējās par pašreizējiem politiskiem notikumiem.

Pieaicinājis talkā pāris sarkangvardu, ķēros pie lozungu izvietošanas. Sarkano drānu, uz kuras bija uzrakstīts «Да здравствует власть Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов!» ievietojām lielajā zeltītajā rāmī, kas atradās sienas centrālajā nišā aiz prezidija galda. Otru lozungu piestiprinājām prezidija galda priekšpusē. Lai noformējums būtu izteiksmīgāks, no blakus telpām atnesām vēl divus lielus koka kandelabrus ar divpakāpju žuburiem un novietojām tos uz grīdas lozunga abās pusēs. Sveču vietā tajos bija iemontētas elektriskās spuldzītes, kuras varēja iededzināt, ieslēdzot turpat sienā ierīkotā kontaktā. Sarkanas gvardes nodaļas priekšnieks ierosināja centrālās sienas abās pusēs novietot pa sarkanam karogam. Izrādījās, ka sarkangvardes nodaļai, kas atradās Smoļnijā, ir tikai viens karogs. To arī novietojām sienas kreisajā pusē aiz tribīnes.

Vēlāk, kad sākās kongresa sēde, ievēroju, ka sarkangvardu priekšnieks aiz tribīnes bija novietojis goda sardzi. Sarkanguards, kas stāvēja sardzē, turēja šo sarkano karogu.

Vakarā pirms sēdes atklāšanas piegāju pie P. Stučkas un ar zināmu satraukumu ievaicājos: «Nu kā, Pēter Ivanovič?» Biedra Stučkas sirsnīgais rokas spiediens un viņa teiktie uzslavas un pateicības vārdi mani ļoti iepriecināja, un es biju laimīgs, ka uzdevumu esmu veicis sekmīgi.

Ap pulksten 9 vakarā sākās kongresa otrā plenārsēde. Šodien vairs nebija sajūtama tā disonanse, kuru vakardienas sēdē ienesa histeriskā meņševiku un labējo eseru delegātu uzstāšanās.

Zālē valdīja skarbs, pacilāts svinīgums, un man bija patīkami redzēt, ka mūsu atnesto un aiz prezidija galda nostādīto kandelabru daudzo spuldzīšu gaisma piešķīra centrā novietotajam lozungam, uz kura bija uzrakstīts «Да здравствует власть Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов!», īpašu spilgtumu un to varēja skaidri saredzēt no visām zāles malām.

Bez liekām debatēm sēdes sākumā tika pieņemti lēmumi par nāves

soda atcelšanu armijā, zaldātu, virsnieku un zemes komiteju locekļu atsvabināšanu (Kerenska laikā viņi bija arestēti par revolucionāro darbību), kā arī rīkojums par aizbēgušā Kerenska sagūstīšanu un arestēšanu.

V. I. Leņina ierašanās zālē izsauca ilgas, vētrains ovācijas.

Kad apkusa sumināšana, Vladimirs Iljičs pēc īsiem ievada vārdiem nolasīja vēsturisko Dekrētu par mieru. Tas sākās ar vārdiem: «Strādnieku un zemnieku valdība, ko radījusi 24. un 25. oktobra revolūcija un kas balstās uz strādnieku, zaldātu un zemnieku deputātu Padomēm, aicina visas karojošās tautas un to valdības nekavējoties sākt sarunas par taisnīgu demokrātisku mieru.»¹

Pieņemot šo dekrētu, delegāti no jauna sarīkoja Leņinam ilgstošas ovācijas. Kopējās sajūsmas balsu simfonijā bija sadzirdami arī izsaučieni latviešu valodā: «Lai dzīvo miers!», «Lai dzīvo padomju vara!», «Slava Leņinam!» Šie saucieni atskanēja no Latvijas Padomju delegātu vidus.

Ovācijas spontāni pārgāja dziesmā. Visi ar lielu aizrautību sāka dziedāt «Internacionāli». Mēs, latvieši, dziedājām savā valodā. Pa labi no mums aiz kolonām atskanēja dziesmas vārdi svešā valodā. Pavēris skatienu uz to pusi, ieraudzīju pavisam neparastu ainu: preses pārstāvji vairs nesēdēja savās vietās, bet, lai labāk varētu redzēt, kas notiek zālē, bija uzkāpuši uz galda. Viņu vidū gandrīz par galvu augstāk pāri citiem pacēlās amerikāņu žurnālista Džona Rīda raksturīgā figūra, kurš skaļā balsī dziedāja «Internacionāli» angliiski.

Pieminot revolūcijas cīņās kritušos varoņus, vēl tika nodziedāta dziesma «Par upuriem kritāt jūs cīnīdamies».



J. Birzgalis, Viskrievijas II Padomju kongresa Prezidija vietas mākslinieciskais noformējums 1917. gada oktobrī

¹ V. I. Leņins. Raksti, 26. sēj., 213. lpp.

Debatēs, kas izvērsās pēc tam, kad bija nolasīts projekts Dekrētam par mieru, ar dedzīgu runu uzstājās arī Pēteris Stučka. Savā runā viņš it īpaši uzsvēra domu, ka Latvijas darbaļaudis ne tikai ar vārdiem, bet pirmām kārtām ar saviem darbiem atbalstīs jauno Padomju varu un tās centienus — nodibināt mieru.

Dekrēts par mieru tika pieņemts vienbalsīgi. Gandrīz vienbalsīgi arī tika apstiprināts V. I. Ļeņina izstrādātais Dekrēts par zemi.

Kad nolasīja jaunās valdības locekļu kandidātu sarakstu, daži kreisie eseri un meņševiki mēģināja celt iebildumus. Tomēr kongress, piekrišanas saucieniem atskatot, apstiprināja jauno Padomju valdību ar Vladimiru Iljiču Ļeņinu priekšgalā.

Pēc tam ievēlēja Viskrievijas Centrālo Izpildu Komiteju. Tās sastāvā bija arī Latvijas Padomju pārstāvji — P. Stučka, J. Bērziņš-Ziemeļis, J. Peterss, K. Pētersons un S. Nahimsons.¹

Arī kongresa otrā sēde beidzās tikai agrā rīta stundā. Pēc sēdes slēgšanas delegāti vēl ilgi neizklīda, pārrunājot kongresa iespaidus.

Pēc izgāšanās kongresā vecā VCIK vadītāji, kā arī meņševiku un labējo eseru partiju komitejas ar visiem saviem darboņiem steidzīgi aizvācās no Smoļnija. Te viņiem nebija vairs ko darīt.

Petrogradas kontrrevolucionārie spēki grupējās pilsētas domes ēkā, kur tika nodibināta tā sauktā «Dzimtenes un revolūcijas glābšanas komiteja». Šo komiteju tauta nosauca par «Kontrevolūcijas glābšanas komiteju». Tanī apvienojās visi revolūcijai naidīgie spēki, sākot ar sīkburžuāziski izlīdzinieciskām grupām un beidzot ar monarhiski melnsimtnieciskajiem elementiem. «Glābšanas komiteja» gatavoja triecienu jaunajai Padomju varai. Revolūcijas apspiešanai no aktīvās armijas uz Petrogradu devās kontrrevolucionārie kazaku pulki ģenerāļa Krasnova vadībā. Starp viņiem atradās arī Kerenskis.

Šinīs grūtajās dienās Smoļnijs top par centru, no kurienes Padomju valdība V. I. Ļeņina vadībā organizē un vada prettriecienu melnajiem spēkiem.

Prettrieciena vadīšanai no Kara revolucionārās komitejas vidus tiek izvirzīts speciāls operatīvs štābs, kurā ieiet tādi izcili partijas darbinieki un kara lietu speciālisti kā N. Podvoiskis, V. Antonovs-Ovsejenko, K. Jeremejevs un citi.

¹ «Известия» ЦИК № 215, 1917. g. 3. okt.

Dienu un nakti bez pārtraukuma Smoļnijā atkal kūsā rosība. No šejienes tiek doti rīkojumi, kaujas pavēles Padomju varai uzticīgajām karaspēka daļām, jūrnieku vienībām un Sarkanās gvardes nodaļām, kādos frontes sektoros izvietot spēkus un kā organizēt aizsardzību.

Visi spējīgie partijas un padomju darbinieki tiek mobilizēti un izvietoti aktīvās kaujas vienībās.

Arī es tiku nozīmēts par komisāru vienā no Sarkanās gvardes daļām, kas aizstāvēja Pulkovas augstieni. 30. oktobrī šeit notika sīva kauja ar kazaku vienībām, ko vadīja ģenerālis Krasnovs. Kauja ilga visu dienu. Kazaki vairākkārt devās triecienuzbrukumā, bet tika atsisti. Neskatoties uz to, ka uzbrūkošos kazakus atbalstīja smagā artilērija un bruņu vilciens, sarkangvardi un matroži varonīgi aizstāvējās un piespieda pretinieku atkāpties. Novakarē mēs jau ieņēmām Carskoje Selo.

Abās pusēs bija prāvs skaits kritušo un ievainoto. Starp smagi ievainotajiem atradās arī mans draugs valmierietis Pēteris Lapselis, ar kuru kopā cīnījās vienā Sarkanās gvardes vienībā. Lapselis arī bija partijas biedrs. Par proklamāciju izplatīšanu 1915. gadā viņu izslēdza no Valmieras skolotāju semināra. Pēc tam viņš pārcēlās uz Petrogradu un iestājās rūpnīcā par strādnieku.

Matrožu nodaļai, ko vadīja Pāvels Dibenko, izdevās sagūstīt ģenerāli Krasnovu un nogādāt to Smoļnijā.

Tanī pašā laikā, kad Petrogradas pievārtē notika kaujas ar kazaku pulkiem, uz kontrrevolucionārās «Dzimtenes un revolūcijas glābšanas komitejas» aicinājumu junkuru kara skolas izvērša pilsētā bruņotu sacelšanos. Arī šī sacelšanās drīz vien tika likvidēta.

Savā vēstulē iedzīvotājiem, kas bija publicēta tanīs dienās, V. I. Ļeņins rakstīja: «Strādnieku un zemnieku revolūcija ir galīgi uzvarējusi Petrogradā, izkļiedējot un apcietinot Kerenska piekrāpto nedaudzo kazaku vienību pēdējās atliekas...»¹

Arī no Maskavas pienāca ziņas, ka pēc grūtām, ieilgušām kaujām tur virsroku ņēmuši Padomju spēki.

Varēja drusku atvilkt elpu, lai gan cīņa ar Padomju varas ienaidniekiem nebija vēl beigusies.

Atrodoties Oktobra revolūcijas dienās Smoļnijā, vaļas brīžos savos zīmējumu albumos es centos uzskicēt arī vienu otru raksturīgu vietējās

¹ V. I. Ļeņins. Raksti, 26. sēj., 261. lpp.

sadzīves ainu. Daži no šiem uzmetumiem ir saglabājušies. Arī vēlākajos gados, izmantojot savus Smoļņijā darinātos skicējumus, man nācās izpildīt vairākas kompozīcijas par Oktobra revolūcijas tēmām.

Kopš Lielās Oktobra revolūcijas notikumiem apritējusi puse gadsimta. Šinī ilgajā laikā sprīdī daudz ir nācies piedzīvot un pārdzīvot. Bet, ja man jautātu, kādi notikumi palikuši visciešāk atmiņā, kas visvairāk saviļņojis manu sirdi un prātu, tad jāsaka, ka tieši Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas trauksmainās, Smoļņijā pavadītās dienas un naktis ir visspilgtākie brīži manā mūžā.

LATVIEŠU MĀKSLINIEKU DARBĪBA
PADOMJU SAVIENĪBĀ PĒC OKTOBRA REVOLŪCIJAS

Sākot ar 18. gs. otro pusi sakarā ar sociālo pretrunu un nacionālo spaidu saasināšanos, zināma Latvijas iedzīvotāju daļa sāka meklēt ciešamākus dzīves apstākļus un pārvietojās uz Krievijas iekšējiem apgabaliem.

Ap 20. gs. sākumu jau visai prāvas latviešu zemnieku kolonijas izveidojušās dažādos Krievijas novados — Melnās jūras piekrastē, Baltkrievijā, Ukrainā, Baškīrijā, Klusā okeāna piekrastē un Sibīrijā. Kā liecina 1897. gada Viskrievijas tautas skaitīšanas dati, šajā laikā ārpus Latvijas (Krievijas teritorijā) dzīvo jau 112 322 latvieši.

Uz Krievijas iekšieni latvieši masveidīgi pārvietojās arī pēc 1905. gada revolūcijas sakāves, kad Latvijai bija spiesti pamest ap 10 000 nemiernieku. Pirmā pasaules kara priekšvakarā ārpus Latvijas (Krievijas teritorijā) dzīvojošo latviešu skaits sasniedzis jau ap 300 000 cilvēku.

Kara sākumā no Rīgas un citām lielākajām Latvijas pilsētām uz aizmuguri evakuē rūpnīcas ar visiem strādniekiem un viņu ģimenēm, bet turpmākajos gados uz Krievijas iekšējiem novadiem aizplūst milzīgs bēgļu skaits. Kaut arī daļa no bēgļiem pēc kara atgriezās atpakaļ, tomēr iepriekš minētās pārvietošanās rezultātā latviešu iedzīvotāju kontingents Padomju Krievijā ir diezgan prāvs. Nevar aizmirst arī tos, kas pilsoņkara gados cīnījās Sarkanā strēlnieku pulkos, kā arī revolucionāri noskaņoto Latvijas iedzīvotāju daļu, kas, Latvijā krietot padomju varai, evakuējās uz Krieviju. Te, pirmkārt, minams vai viss partijas un pirmās Padomju Latvijas valsts varas un pārvaldes aparāta vadošo darbinieku sastāvs, no kuriem daudzi arī Padomju Krievijā strādā atbildīgā partijas darbā vai valsts iestādēs.

Un tā pēc Oktobra revolūcijas, kā to var lasīt Padomju Savienībā iznākušajos latviešu laikrakstos, grūti atrast Krievijā novadu, kurā nedzīvotu latvieši.

Visos latviešu apdzīvotajos Padomju Savienības rajonos veidojās latviešu ciemi, komūnas, kolhozi, padomju saimniecības, klubi un skolas. Bet Maskavā jau ar pirmajiem padomju varas mēnešiem tiek organi-

zētas latviešu kā mazākumtautības pārvaldes un kultūras iestādes, kas aktīvi uzsāk latviešu dzīves politisko un saimniecisko veidošanu, iekļaujoties sociālisma celtniecības darbā. Tiek izdota literatūra latviešu valodā.

Padomju Savienībā dzīvojošo latviešu politisko, saimniecisko un kultūras dzīvi kārtu un vada Nacionālo lietu komisariāta Latviešu nodaļa ar palīdzībām. No 1923. gada darbojas «Prometejs» — latviešu kultūras un izglītības biedrība, kas kārtu kultūrdarbu, propagandas, vēlāk arī izdevniecību, izglītības, audzināšanas, mākslas un citus jautājumus.

Kā politiskā, tā ekonomiskā dzīvē latvieši visā pilnībā iekļāvās Padomju Savienības tautu kopējos centienos sociālisma celtniecības darbā, tomēr organizatorisko iespēju robežās tiem piemita savs, nacionāls kolorīts un uzdevumi, kā to noteica PSRS Konstitūcija.

«Padomju latvju mākslinieku darbība īsteni iesākās ar 9. latvju strēlnieku pulka sarīkoto izstādi Kremli 1918. g. augustā», raksta P. Irbītis vienā no pēdējiem vai pat pēdējā savā rakstā.¹ No latviešu preses (kas iznāk Padomju Savienībā) šajām informācijām uzzinām, ka arī citos latviešu strēlnieku pulkos tika nodibinātas tēlotājas mākslas studijas (vienlaicīgi ar citiem pašdarbības veidiem).

Jau tūlīt pēc Oktobra revolūcijas sākas latviešu darbaļaužu kultūras dzīves organizēšanās. Ļoti rosīgi darbu uzsāka latviešu izdevniecības (uz pirmajiem pēcrevolūcijas gadiem attiecas lielākais latviešu periodikas klāsts), aktīvi darbojas rakstnieki, latviešu teātra kolektīvi, kori, mūziķi. Neiedziļinoties detalizēti Krievijā dzīvojošo latviešu kultūrceltniecības darbā, tā norisēs, bet tikai rezumējot iespaidus, kādi rodas, ieskatoties viņu presē sniegtajos materiālos par citām mākslas nozarēm, ir jāsecina, ka tēlotājas mākslas īpatsvars latviešu kultūras dzīvē nav bijis vadošais. Ievērojami spēcīgāk izceļas izdevniecību, rakstnieku, kā arī teātru darbība (Maskavā, Ļeņingradā, Smoļenskā). Arī no pašdarbības veidiem vislielāko izplatību latviešu darbaļaužu vidū gūst kori un dramatiskie pulciņi. Zīmēšanas studijas, kas tik iecienītas strēlnieku pulkos, pastāvējušas tikai nedaudzos klubos (Maskavā, Ļeņingradā, retumis perifērijā). Šo studiju darbība bija īslaicīga un ļoti neregulāra. Taču mākslinieki profesionāli, kuru lielākā daļa dzīvojuši Maskavā (arī Ļeņingradā, Smoļenskā un citās pilsētās, bet par tiem saglabājies ievērojami mazāk ziņu, reizēm to nemaz nav), izrādījuši pietiekamu aktivitāti. To apliecina mākslinieku

¹ P. Irbītis (savus mākslas darbus un rakstus periodikā parakstīja ar uzvārdu «Irbits»). Apskats par mākslu. *Celtne*, 1937, 10.

individuālā daiļrade, darbs izstāžu organizēšanā un darbaļaužu mākslinieciskās gaumes veidošanā, lai gan gandrīz visu latviešu mākslinieku pamatdarbs aizritēja kopā ar krievu biedriem dažādās iestādēs vai kolektīvos, kā arī krievu mākslinieku apvienībās. Tā bija vienīgā iespēja radīt ciešākas saites ar «lielo» dzīvi, tās celtniecības darbu. Taču mākslinieku organizācijas vēl nebija stabilas, šajos apstākļos tās arī rosināja un veicināja latviešu mākslinieku apvienošanos savā nacionālajā kolektīvā, kas pulcējās ap latviešu presi kā centru. Par labu paraugu te nodērēja latviešu rakstnieku darbība. Lai gan organizatoriskajā darbā bija ieliktas lielas pūles, māksliniekiem neizdevās apvienoties līdz pat 1932. gadam.

Tomēr jāpiebilst, ka latviešu mākslinieki bijuši ievērojami aktīvāki darbības ziņā salīdzinājumā ar citu mazāku tautību māksliniekiem. Par to ļauj spriest mākslinieka P. Irbiša saruna 1935. gadā ar Miščenko, vienu no sabiedriski aktīvākajiem poļu māksliniekiem. Šīs sarunas laikā Miščenko bija teicis: «Mēs gribam nodibināt ar jums, latviešiem, ciešu sadarbību... Jums ir pieredze, ir organizācija, ir liels atbalsts no jūsu kultūrālām iestādēm... Jums jau izstādes bijušas, bet mēs tikko sākam.»¹

9. latviešu strēlnieku pulkā (vēl pirms 1918. gada augustā Kremli sarīkotās izstādes) jau labu laiku darbojās tēlotājas mākslas studija, ko var uzskatīt par Padomju Krievijā dzīvojošo latviešu mākslinieku pirmo apvienošanos. Pēc rakstiem presē uzzinām, kāds bijis šīs grupas sastāvs.² Daudzi no viņiem bija jau mācījušies glezniecību, tomēr profesionālo mākslinieku pulkā varētu ieskaitīt tikai dažus (Drēviņu, Krastiņu, Avotu). Taču raksturīgi, ka tieši no šī kolektīva nāk tas kodols (gleznotāji V. Andersons, K. Veidemanis, G. Klucis, A. Drēviņš un tēlnieks K. Johansons, kurš mira 1929. gadā), kas kļūst par galveno balstu latviešu padomju mākslinieku kopai, kura divdesmit gadus darbojās Padomju Savienībā. 20. gadu beigās, 30. gadu sākumā šī kopa papildinājās tikai ar dažiem citiem aktīviem un talantīgiem māksliniekiem — gleznotājiem P. Irbīti, V. Jakubu, J. Birzgali, C. Gustavu, tēlniekiem J. Kalniņu un A. Dāvidsoni.

Bez recenzijām par 1918. gada izstādi Kremlī vairāk ziņu presē par šīs grupas darbību nav. Šķiet, ka tā ātri vien apsīkst. Vairākus grupas locekļus norīko mācīties (Andersonu, Veidemani, Pūci, Avotu), daļa izkļīst

¹ P. Irbitis. Izstāde poļu klubā. Komunāru Ciņa, 1935, 22. un 24. V.

² Andersons, Avots, Baude, Veidemanis, Dvielis, Dzelze, Diriks, Klucis, Krastiņš, Pūce, Birze, Drēviņš, Krūmkoks, Rācenājs, Kokotanova un Kirhenšteine.

pilsonkara frontēs. Tā domāt liek K. Veidemaņa raksts «Glezniecības jautājumi»,¹ kurā runa ir par latviešu mākslinieku organizēšanos: «Mēs strādājam kā atsevišķi indivīdi, noslēgušies tikai sevī. Bet, lai spētu dot kaut ko veselu, mums ir jāapvienojas un darbi jāveic vienotiem spēkiem. Neskatoties uz visiem tiem nelabvēlīgajiem apstākļiem, ka esam izsvaidīti pa dažādām malām, mums ir jārod ceļi, kas savienotu mūsu mākslas dzīvi vienā apvienojošā centrā, kur augtu un gatavotos radošie spēki un kas ikkatru jaunu ieguvumu padarītu pieejamu plašākām darba masām. Pie šī apvienošanās darba vajadzētu vispirms kārtām ķerties Maskavas Centr. Kom. Klubam, noorganizējot glezniecības sekciju.» Kādā citā rakstā² jau lasām, ka «šīnīs dienās no Valsts Izglītības Komisariāta Mākslas Komūnu Biroja tika apstiprināta Maskavā latviešu mākslinieku darba komūna» (šis apcerējums isumā iepazīstina arī ar komūnas darbības mērķiem un uzdevumiem). Paziņota arī komūnas adrese (Kremlī), nosaukti locekļu vārdi (V. Andersons, A. Drēviņš, K. Veidemanis, G. Klucis, K. Johansons, A. Grencvičs, H. Legzdīņš un V. Likums). Ziņojumu parakstījuši komūnas pilnvarotais V. Andersons un latviešu mākslinieku darba komūnas sekretārs K. Veidemanis.

Arī par šīs komūnas darbību citu ziņu laikrakstos vairs nav. Taču mākslinieka V. Andersona personīgajā arhīvā var atrast vairākus dokumentus, datētus ar 1920. un 1921. gadu, kas ļauj ieskatīties, kaut arī fragmentāri, šīs komūnas darbībā. Te uzskaitīti objekti, kurus komūna noformējusi, kā arī darbi, kādus tā veikusi. Starp šiem dokumentiem var atrast arī rakstu, datētu ar 1921. g. 11. maiju. Šis raksts lūdz reģistrēt latviešu mākslinieku darba komūnu jau nedaudz izmainītā sastāvā, nekā iepriekš minētais (Andersons, Veidemanis, Drēviņš, Klucis, Johansons). Mākslinieku skaits apvienībā, kā redzams, samazinājies.

Taču arī šī latviešu mākslinieku apvienība izjūk, ko apliecina dažus gadus vēlāk publicētais raksts,³ kurā teikts: «Latv. tēlniecības (tēlotājas. — G. T.) mākslas darbinieki Krievijā vairākkārt lūkojuši rast ceļus, kā organizētā kārtā ar kopējiem spēkiem kultivēt un veicināt tēln. mākslas kultūras audzināšanu darba masās. Tas līdz šim nebija iespē-

¹ Izgriezums no avīzes, saglabājies V. Andersona personīgajā arhīvā. Gads nav atzi-
mēts.

² «Latviešu mākslinieku darba Komūna». Saglabājies kā izgriezums V. Andersona per-
sonīgajā arhīvā. 1920. gads.

³ K. Veidemanis. Maskavas latviešu mākslinieku sapulce. Izgriezums. 1923. vai 1924.
gads.

jams, ņemot vērā to, ka mākslinieki bija izkaisīti pa visu plašo Padomju Krieviju un tur ierauti kopējā darba tautas cīņā par proletariāta varas nostiprināšanu.» No šī paša raksta uzzinām, ka «Latv. sekcijas «Glavpolitprosveta» instruktors sasauca nesen visu Maskavas latv. tēlojošās mākslas darbinieku sapulci,» kur «b. Roziņš kā centr. instruktors ziņoja par latv. sekc. tēl. mākslas nodaļas organizēšanu, kuras uzdevums būtu vadīt visā Padomju Krievijā latviešu tēlniecības mākslas dzīvi, mākslas izglītības un propagandas darbu, sarīkojot vietējās, ceļojošās izstādes, mākslas izdevniecību utt.»

«Mākslinieku sapulce» lasām tālāk «apsveic latv. sekcijas iniciatīvu un nolemj organizēt kolektīvu mākslinieku darbnīcu, kurā ieiet visi praktiskie un teoretiskie tēlojošās mākslas darbinieki bez virzienu izšķirības,» ievēl mākslas kolēģiju piecu cilvēku sastāvā (Andersons, Veidemanis, Drēviņš, Johansons, Roziņš) mākslas nodaļas idejiski vadošā un administratīvā darba veikšanai. Bet jau 1925. gada «Krievijas Cīņā» lasām, ka «Ļeņingradā dzīvo labs skaits latvju mākslinieku — gleznotāju. Organizēt šos mākslniekus, tuvināt viņu darbus darbaļaužu masām uzņemusies uz sevi Ļeņingradas latvju komunistisko literātu grupa.»¹ Tas ir uzdevums, kas ietilpst iepriekš minētās organizācijas funkcijās. Acīm redzot, šī apvienība vairs neeksistē, jo 1926. gadā arī Maskavas mākslinieki sāk organizēties no jauna.² Lūk, ko raksta «Krievijas Cīņa»: «Svētdien 14. nov. š. g. Maskavā notika latviešu mākslinieku grupas organizēšanas iniciatoru apspriede.» Grupas sastāvs ievērojami mainījies (Rācenājs, Veidemanis, Andersons, Grīnvalds, Vītolpiņš, Rudzītis, Griķis, Devoļskis), tās pagaidpresidijā ievēl Rācenāju, Bancānu, Grīnvaldu, Rudzīti. Arī šis mēģinājums paliek bez pozitīviem rezultātiem, jo, lai gan 1927. gada sākumā A. Ceplis raksta, ka «sakarā ar Latvju prolet. mākslinieku asociācijas nodibināšanos ņemos apstaigāt dažus šīs organizācijas biedrus»,³ tomēr pēc dažiem mēnešiem P. Irbītis spiests atzīt, ka «Latvju mākslinieku apvienība organizējas jau ilgāku laiku, bet bez panākumiem»⁴. Kādēļ tas tā notika, pirmo reizi nojaušam, izlasot P. Irbīša rakstu: māksliniekiem nav vienotu domu attiecībā uz paša jautājuma būtību — ir vai nav vajadzīga latviešiem sava mākslinieku apvienība.

¹ Ļeņingradietis. Latvju mākslas izstāde Ļeņingradā. Krievijas Cīņa, 1925, 43., 11. IV.

² Rācenājs. Latviešu mākslinieku organizācija. Krievijas Cīņa, 1926, 134., 27. XI.

³ A. Ceplis. Iz mūsu gleznotāju darbnīcām. Krievijas Cīņa, 1927, 8., 18. I.

⁴ P. Irbītis. Kāds vārds par latvju mākslinieku apvienību. Krievijas Cīņa, 1927, 43. 12. IV.

Katrs no viņiem jau darbojas kādā no padomju mākslinieku organizācijām: V. Andersons iestājas apvienībā AHRR (Revolucionārās Krievijas mākslinieku asociācija) drīz pēc tās izveidošanās, K. Veidemanis darbojas jauno mākslinieku apvienībā «Bitije», bet ar 1928. gadu apvienībā AHR (Revolūcijas mākslinieku asociācija), P. Irbītis un V. Jakuhs — apvienībā «Rost», G. Klucis — Krievijas revolucionāro grafiķu apvienībā un tml. Ar 1932. gadu visi viņi ir MOSH (Maskavas Mākslinieku savienība) biedri.

Pēc P. Irbiša domām, «katram latviešu māksliniekam jāsastāv par biedru vienā vai otrā Padomju valsts mākslas asociācijā. Bet līdz ar to nevar izslēgt tos īpatnējos uzdevumus, kādi piekrīt proletāriskiem māksliniekiem kā zināmas nācijas priekšstāvjiem. Ebreju proletariāta dzīvi vislabāk attēlos mākslinieks ebrejs, latviešu laukstrādnieku un pilsētas proletariāta dzīvi — latvietis. Un pagātne — mūsu 1905. gads vai sarkano strēlnieku laikmets negaida nopietnus mākslas darbus?»¹ Arī pret subjektīvajiem iebildumiem P. Irbītim ir principiāla nostāja: «Dažu biedru izteiktām domām, ka apvienības nozīmi var mazināt «nekvalificēti» iesācēji, nepiekrīt aktuāla nozīme. Ja vēlas piedroties kāds iesācējs vai diletants (nespeciālists) — vai no tā vajadzētu tik noteikti izvairīties? Ja pamatgrupa spēcīga, tad iesācēju piedrošanās atzīstama.»²

Ar šo rakstu sākas P. Irbiša neatlaidīgā un sistemātiskā darbība latviešu mākslinieku vienota kolektīva radīšanā, jo «jautājumam par latviešu mākslinieku apvienību ir sabiedriska nozīme. Viens no diviem: vai latviešu māksliniekiem kopējā darbā rast saikni ar sabiedrību un, dodot laikmetīgus mākslas darbus, veicināt vispārīgu mākslas izpratni, — vai, individuāli nodaloties, kaujoties ar konkurenci, dodot gadījuma rakstura darbus, mazināt mākslas sabiedrisko nozīmi un viņas izpratni. Vai individuālais sīkamatniecības ceļš vai plānveidīgs sabiedriska darbs?»³ Kaut arī P. Irbītis gandrīz vai katrā no saviem turpmākajiem rakstiem runā par šo problēmu, taču arī viņam bija vajadzīgi vairāki gadi, pirms neatlaidīgie centieni vainagojās panākumiem.

Tieši pēc gada P. Irbītis atkal raksta: «Neskatoties uz to, ka latv. mākslinieku Pad. Krievijā skaitās ap pāris desmitu, viņu darbība latv. prole-

¹ P. Irbītis. Kāds vārds par latvju mākslinieku apvienību. Krievijas Čiņa, 1927, 43. 12. IV.

² Turpat.

³ Turpat.

tāriskās mākslas laukā nav vēl noorganizēta, apvienības jautājums, kas tika pamazām kustināts, ir atkal nozudis no sabiedriskā apvēršņa.» Autors atzīst, ka «labas gribas tomēr netrūkst, un liekas — nav tikai organizācijas, kas to veiktu (pasvītrojums mans. — G. T.). Apvienība var izaugt no dzīva darba nepieciešamības apziņas, bet ne no deklarācijās, ko viens vai divi biedri izgudro.»¹ Tālāk seko virkne konkrētu priekšlikumu, kas jādara, lai darbs sekmētos.

Taču šajā laikā latviešiem patiešām vēl nav organizācijas, kas spētu ne vien veikt darbu, bet (tas ir īpaši svarīgi) arī finansiāli atbalstīt tēlotājas mākslas darbinieku kopas pastāvēšanu un darbošanos. Kaut arī «Prometejs» kā kultūras biedrība pastāv kopš 1923. gada, tās darbošanās pamatnozares vēl ilgu laiku ir gandrīz vai vienīgi izdevniecības un izglītības darbs, jo šim nozarēm ir savi līdzekļi, savs budžets.

1932. gads ienes latviešu mākslinieku dzīvē tik ļoti gaidīto pagrieziena. Daudzkārt lasītai frāzei «vairākus gadus no vietas tiek runāts par latvju mākslinieku iesaistīšanu kolektīvajā darbā»² šoreiz ir cits skanējums: «Tagad, liekas, šis jautājums tiks atrisināts.»³ P. Stučkas klubā atjauno tēlojošās mākslas pulciņu. Par pulciņa vadītāju pieaicina jauno tēlnieku J. Kalniņu. «Atsevišķam birojam b. Irbiša, Andersonu un Kalniņa sastāvā kluba mākslas sektors uzdevis sasaistīties ar Padomju Savienībā dzīvojošiem (latviešu. — G. T.) māksliniekiem... pretimnākot māksliniekiem arī materiālā ziņā (pasvītrojums mans. — G. T.).»⁴ Atrisinājusies arī mākslinieku apvienošanās problēma: «Maskavas latvju mākslinieku grupa kā iniciators ir noorganizējusies zem starptautiskā revolucionāro mākslinieku biroja (pasvītrojums mans. — G. T.) vadības, lai tieši izpildītu «Prometeja» kultūras sektora darbības plānu un citus priekšā stāvošus uzdevumus,»⁵ kas šajā rakstā arī norādīti. P. Irbītis pasvīto, ka arī līdz šim «vairums mākslinieku, pārdomājot savus individuālos plānus, neaizmirsā arī latviskās tēmas, bet pa lielākai daļai tās palika neizpildītas, jo nebija tieša pasūtījuma, nebija materiālās bāzes (pasvītrojums mans — G. T.)»⁶.

¹ P. Irbītis. Jāizved dzīvē! Krievijas Ciņa, 1928, 43., 12. IV.

² J. Kiiss. P. Stučkas kluba mākslas sektora pārkārtošana, Komunāru Ciņa, 1932, 291., 18. XII.

³ Turpat.

⁴ Turpat.

⁵ P. Irbītis. Latvju mākslinieku uzdevumi. Komunāru Ciņa, 1932, 293., 21. XII.

⁶ Turpat.

Turpmākajos gados par mākslinieku apvienošanas vairs netiek runāts. Par «Prometeja» kultūras sektora tēlojošo mākslu sekcijas organizētāju un vadītāju kļuva P. Irbītis.

Te jāizceļ trīs ļoti nozīmīgi faktori, kas ietekmē latviešu mākslinieku turpmāko darbību (ja neskaita pašu galveno faktoru — mākslinieku apvienošanas radošā kolektīvā).

Pirmais faktors — mērķtiecīgas darbības tematiskais plāns. 1933. gada jūlijā «Komunāru Cīņā» parādās uzsaukums — «Latvijas mākslinieki, mobilizējieties!», kam seko «Prometeja» mākslas sekcijas izstrādātā tematiskā plāna apspriešana. Pats plāns (publicēts tanī pašā laikrakstā) paredz tēlotājas mākslas uzdevumu lokā ietvert latviešu tautas revolucionārās cīņas un latviešu strēlnieku cīņas vēsturi, latviešu sarkano strēlnieku cīņu par padomju varu, kā arī latviešu strādnieku un kolektīvistu (kolhoznieku. — G. T.) darbu sociālistiskās saimniecības celtniecības frontē. Oktobrī P. Irbītis jau sniedz pārskatu par apspriedes gaitu un rezultātiem, min tēmas, kurām mākslinieki jau iesnieguši vai tuvākā laikā iesniegs skices¹. Interesanti, ka vairāki mākslinieki — katrs individuāli — strādā pie vienas tēmas (piemēram, četri mākslinieki — Jakubs, Andersons, Veidemanis, Irbītis iecerējuši uzgleznot P. Stučkas portretu; Irbītis, Andersons, Drēviņš — tematisku gleznu «Bezdarbs Rīgā»). Šī plāna pakāpeniska realizācija atspoguļojās visā turpmākajā latviešu mākslinieku darbībā, ko ievērojami stimulēja otrs faktors — līgumu slēgšana un darbu iepirkšana.

Sākot ar 1932. un 1933. gadu, mākslas sekcija noslēdza līgumus ar daudziem latviešu māksliniekiem par tematiskiem darbiem, balstoties uz klubu, muzeju, skolu (arī krievu) konkrētiem pasūtījumiem. Ap šo laiku mākslas sekcija sāk veidot arī savu latviešu mākslinieku darbu fondu, iepērkot gleznas izstādēs. Tas ievērojami izraisa mākslinieku aktivitāti, kā arī maina daiļrades saturu.

Trešais faktors — radošie komandējumi rada iespēju gūt kontaktus ar latviešu padomju darbaļaudīm dažādu Padomju Savienības novadu pilsētās un laukos, iepazīt viņu dzīvi un centienus, paplašināt daiļrades tematisko loku.

Komandējumi, kurus latviešu māksliniekiem varēja piešķirt vai ik gadus (pat biežāk), tika izmantoti ļoti vispusīgi. Līdz šim tos dažkārt bija iespējams saņemt tikai ar krievu padomju mākslinieku apvienību starp-

¹ P. Irbītis. Papildinājums tēlojošās mākslas tematiskam plānam. Komunāru Cīņa, 1933, 229., 4. X.

niecību. Bet arī tad mākslinieki bieži vien brauca tieši uz latviešu kolhoziem.

Lai gan organizēšanās darbs ritēja pagausi, individuāli katrs mākslinieks, sākot ar pašām pirmajām dienām pēc Oktobra revolūcijas, aktīvi iesaistījās jaunās valsts kūšājošajā mākslas dzīvē, gan piedaloties dažādās izstādēs, aģitācijas, noformējumu darbā, gan gleznojot teātra dekorācijas utt. Labi pazīstama T. Zaļkalna, K. Zāles, J. Tilberga devums monumentālās propagandas plāna realizēšanā, G. Šķiltera pedagoģiskā un R. Zariņa praktiskā darbība lietišķās grafikas laukā, zināms arī U. Skulmes, S. Vidberga un A. Apsīša sniegums grafikā, bet maz vēl runā par latviešu mākslinieku darbību politiskās karikatūras žanrā (Kronenbergs, Zeberinš, Veidemanis, Drekslers-Duburs, Grīnvalds, Rudzītis u. c.), kā arī citās mākslas nozarēs (teātrī, grāmatu izdošanā, pilsētu noformējumos, organizatoriskajā darbā un tml.) dažādās Krievijas pilsētās. Tā, piemēram, mākslinieks J. Muncis bijis Petrogradas Latviešu strādnieku teātra padomes un žurnāla «Darba Zvans» redkolēģijas loceklis un, kā to ziņo sludinājums laikrakstā «Komunists»¹, mēģinājis pat aizstāvēt disertāciju. Bet U. Skulmes kritiķa darbība sākas tieši te, Padomju Krievijā: pirmie kritiskie raksti publicēti, viņam dzīvojoņot Serdobskā (Saratovas tuvumā).

Daudzi no šiem māksliniekiem pilsoņa kara gados vai drīz pēc tam atgriezās atpakaļ Latvijā, bet daļa paliek un turpina darboties Padomju Krievijā, strādājot dažādās padomju iestādēs. Tā Grīnvalds no 1921. gada strādā vispirms frontes izdevumos, tad dažādos periodiskos izdevumos Maskavā. Viņa darbi sastopami avīzēs «Gudok», «Rabočaja Gazeta», žurnālos «Baraban», «Pioner», «Smena» un «Krasnij Perec». Grīnvalds strādāja kā ilustrators, zīmētājs un karikatūrists. Bija Rietumtautu komunistiskās universitātes tēlotājas mākslas instruktors, universālveikala GUM reklāmnodaļas mākslinieks dekorators, strādāja par grāmatu ilustratoru izdevniecībā «Gosizdat», darināja plakātus izdevniecībai «Glavpolitprosvet», bet no 1928. gada — zinātniski tehnisko kinofilmu fabrikas režisors multiplikators. «Šajā darba nozarē Grīnvalds ir attīstījis tik tālu, ka var skaitīties par vienīgo augsti kvalificēto Padomju Savienības kino speciālistu»². A. Drēviņš 1918. gadā sāk strādāt pie Roziņa Nacionālo lietu komisariātā, kur viņam izdodas noorganizēt studiju, bet drīz mākslinieku «aizrauj administratīvi organizatoriskais darbs IZO, vēlāk Vhutemasā

¹ Komunists, 1919, 4., 5. I. Sludinājums.

² P. Irbītis. Ernests Grīnvalds. Celnē, 1934, 7.

(Vhuteinā)»¹. Turpat strādā arī G. Klucis, bet V. Andersons vairākus gadus (kopš 1918. g.) vada Kremļa klubā mākslas studiju.² Rācenājs strādā organizatoriskā darbā «pa mākslas arodnieciskās savienības līniju», Freiberga — Valsts izdevniecības metodiskajā komisijā un pie bērnu literatūras ilustrēšanas. Rinkuss (Kalps) — «Gosznakā» kā izveicējs zīmētājs un griezējs kokā un metālā. «Viņa specialitāte ir grāmatu inženierija. No drukas darbu vismazākā sīkumiņa līdz grāmatas ilustrēšanai un iesiešanai glītos kartona vai ādas vākos.»³

Daļa šo mākslinieku izaugusi vēl cariskās Krievijas mākslas skolās Rīgā un Pēterpilī, bet daļa mācījusies jau padomju varas gados. Tā G. Klucis, K. Veidemanis, V. Andersons, Pūce, Avots no latviešu strēlnieku pulka komandēti mācīties uz Maskavas Brīvajām mākslas darbnīcām, nedaudz vēlāk šai pašā mācību iestādē mācās V. Jakubs, P. Irbitis, Gustava, Freiberga.

Pirmajos pēcrevolūcijas gados augstākās profesionālās mākslinieciskās izglītības sistēma bija visai nestabila, nenoteikta. Pakļautas tieksmei atbrīvoties no visa, kas saistās ar buržuāziju, vecās mācību iestādes (Pēterburgas mākslas akadēmija un Maskavas mākslas skola) tika likvidētas un to vietā (pēc Francijas parauga) izveidotas tā saucamās brīvās mākslas darbnīcas, kur nebija ne noteiktas mācību programmas, ne sistēmas — katrs pedagogs vadīja savu darbnīcu pēc saviem ieskatiem. Šādās darbnīcās tad arī sāka mācīties iepriekš minētie latviešu strēlnieki. Vēlākajos gados tās nosauca par Augstākajām tehniskajām mākslas darbnīcām (Vhutemas), bet 1926. gadā pārorganizēja par Valsts augstāko mākslinieciski tehnisko institūtu ar noteiktu mācību programmu (Vhutein).

Interesanti atzīmēt, ka 1918. gadā latviešu nacionālo lietu Komisariāts veica virkni pasākumu, lai latvieši varētu atvērt savu mākslas darbnīcu. Darbnīcas atklāšanas diena (kā to var lasīt «Krievijas Ciņā» ievietotajos sludinājumos un aizrādījumos) bija paredzēta 7. augustā (Smoļenskas šķērsielā 2., dz. 9—12) ar šādu darba kārtību: 1) jaunu biedru pieteikšanās; 2) darba noteikumu izstrādāšana. Nedēļu vēlāk laikraksts «Krievijas Ciņa» informē, ka «telpas studijai ir sagatavotas visai plašas, daļa vajadzīgo materiālu sagādāts — pārējie apsūtīti, un, domājams, kavējumu viņu dēļ nebūs. Atliek biedriem tikai atklāt savu «svētnīcu» un ļaut augt

¹ Al. Ceplis. Gleznotājs Drēviņš. Celtne, 1930, 2.

² Al. Ceplis. Gleznotājs Vold. Andersons. Celtne. 1930, 5.

³ P. Irbitis. Tēlojošā māksla 10 gadu attīstībā. Krievijas Ciņa, 1928, 1., 3. I.

tam dīglim, kas gadu simteņos smacis zem akmeņiem.»¹ Kā redzams (to apstiprina arī raksta turpinājums), 7. augustā paredzētā atklāšana nenotika, jo «cik tas arī nebūtu neticami, priekš dažiem šis sludinājums bija kļuvis neredzams». Laikraksts izsaka cerību, ka sanākšme tiks sasaukta vēl (taču avīzē šāda veida sludinājums vairs neparādās). Tomēr, kā to var saprast no vēlāk ievietotajiem rakstiem, šī darbnīca kādu laiku strādājusi Drēviņa vadībā.

Rūpes par to, lai latviešu jauniešiem būtu iespējams apgūt profesionālo izglītību, latviešu sabiedrībā un mākslinieku aprindās nenorimst. To apliecina raksts, kurš pēc sešiem gadiem parādās «Krievijas Cīņā». Šai rakstā runa ir par Valsts mākslas darbnīcu. Šo apcerējumu uzrakstījis kāds K. R. Autoru savīļņo tas, ka mākslas augstskolā ir ļoti maz latviešu studentu — trīs līdz četri cilvēki. Pēc viņa domām «uz šo vajadzētu latv. izglītības sekcijai griezt vērību». Autors uzsver, ka «nepieciešami vajag izbīdīt no latviešu darba jaunatnes vajadzīgos kontingentus (un tādi radīsies!), organizēt stipendijas, lai tie būtu puslīdz apgādāti un spētu labi strādāt (kolektīvs to var!), tad tuvākā nākotnē mums būs cilvēki, kas, izprazdami partijas nacionālo politiku, prastu radīt un organizēt vienu otru kulturālās dzīves nozari, kura tagad pie mums stāv uz ļoti zemas pakāpes jeb arī nav kustināta nemaz. Jo ātrāk tas tiks darīts, — jo labāk!»²

Arī par šiem jautājumiem turpmāko gadu gaitā vairs netiek rakstīts. Tomēr Padomju Savienības mākslas skolās latviešu jauniešu nebūt nav tik maz, kā domā K. R. Mākslinieka J. Birzgaļa pētījumi³ PSRS Valsts mākslas un literatūras arhīvā atsedz viena gadu desmita robežās visai prāvu latviešu skaitu, kas mācījušies Maskavā. Ļeņingradā droši vien šis skaits nav mazāks, jo tur «dzīvo labs skaits mākslinieku — gleznotāju. Daži no tiem beigusi Mākslas akadēmiju vēl pirmsrevolūcijas laikā, vairums, galveno tiesu strādnieki, — tikai beidzamajos gados vai arī patlaban strādā pie diplomdarba»⁴ (uzvārdi netiek minēti). Odesas mākslas skolu 1932. gadā beidza tēlnieks J. Kalniņš.

Apdāvināto jauniešu sūtīšanu uz speciālajām mācību iestādēm ar gadiem pārņem izglītības iestādes, skolotāji, kas bieži vien paši šādas skolas

¹ Biedrs. Mākslas darbnīcas atvēršana. Cīņa, 1918, 13. VIII.

² K. R. Valsts augstākās mākslas darbnīcas. Krievijas Cīņa, 1924, 79., 19. VII.

³ J. Birzgalis. Dažas ziņas par latviešu māksliniekiem, kas mācījušies Maskavas mākslas augstskolās 20. gados. Latviešu tēlotāja māksla. R., 1962.

⁴ Ļeņingradietis. Latvju mākslas izstāde Ļeņingradā. Krievijas Cīņa, 1925, 43., 11. IV.

beigūši. («Daudzi audzēkņi pēc Smoļenskas latvju skolas beigšanas ir iestājušies zīmēšanas tehnikumā: grib kļūt par māksliniekiem. Tas — skolotāja Purenīņa nopelns.»¹)

Lai celtu zīmēšanas mācīšanu latviešu skolās, tiek organizēti kursi un konkursi. («Skolu konkursa komisijai iesūtītie Smoļenskas skolēnu zīmējumi guva nedalītu atzīnību. Vissavienības latvju skolu konkursa komisija atzīmēja b. Purenīņa nopelns skolēnu mākslinieciskā audzināšanā un apbalvoja viņu ar otro godalgu.»²)

Rūpes par jaunatnes audzināšanu atspoguļo arī vairāki žurnāli, piemēram, «Mazais Kolektīvis», kas savās slejās ievieto rakstus par latviešu māksliniekiem, viņu darbu attēlus, kā arī bērnu zīmējumus, organizē bērnu zīmējumu konkursus.

Vienā no pēdējiem P. Irbiša rakstiem³, autors dod latviešu mākslinieku darbības pārskatu, domājams, uz to materiālu bāzes, kas tika vākti 1936. un 1937. gadā, gatavojot latviešu padomju mākslinieku almanahu. To paredzēja iespiest kā jubilejas izdevumu ar mākslinieku biogrāfijām, ziņām par daiļradi, darbu attēliem (krājumu nolēma sagatavot par godu Oktobra revolūcijas 20. gadadienai). Ir pamats domāt, ka iepriekš minētajā almanahā būtu runa par māksliniekiem, kurus P. Irbītis nosaucis savā rakstā (lai gan te nav minēti no Latvijas atbraukušie mākslinieki S. Haskins un E. Kālis). Mākslinieku skaits sasniedz trīs desmitus un aptver tos, kas darbojušies glezniecībā, tēlniecībā, grafikā (galvenokārt grāmatu grafikā un plakāta mākslā), scenogrāfijā. Bet diemžēl ierobežota apjoma dēļ rakstā ir gandrīz vai vienīgi uzskaitījums.

Laika gaitā latviešu sabiedrība zaudējusi kontaktus ar vairākiem māksliniekiem (kādā P. Irbiša rakstā⁴ minēts, ka «šādā vai tādā ceļā ar tēlojošo mākslu nodarbojās maskavieši Bancāns, Devoļskis», Ļeņingradā — Bledaus, Draule, bet pēdējā P. Irbiša apcerējumā tie vairs netiek minēti), ar diezgan daudziem māksliniekiem, pēc tautības latviešiem, plašākai latviešu sabiedrībai kontaktus nodibināt tā arī nav izdevies, piemēram, ar vienu no vecākās paaudzes māksliniekiem Jāni Lībergu, kura mūžs, kā zināms, noslēdzās 1933. gadā Maskavas tuvumā.

Izsekojot Krievijā iznākušās latviešu periodikas materiāliem, nav iespējams gūt kaut cik plašu pārskatu par visu mākslinieku daiļradi, kā arī at-

¹ Audzinātāji un mākslinieki. Komunāru Čiņa, 1934, 256., 7. XI.

² Turpat.

³ P. Irbītis. Apskats par mākslu. Celtne, 1937, 10.

⁴ P. Irbītis. Tēlojošā māksla 10 gadu attīstībā. Krievijas Čiņa, 1928, 1. nr.

sevišķu mākslas nozaru attīstību — tam vajadzīgs liels pētniecisks darbs. Visplašāko informāciju var iegūt, protams, par to mākslinieku darbību, kuru daiļrades profils saistīts ar stājmākslām, konkrēti — par gleznotājiem un tēlniekiem. Un tad arī — tikai par maskaviešiem. Par Ļeņingradas māksliniekiem rakstīts jau daudz retāk un mazāk, bet no perifērijā dzīvojošiem māksliniekiem minēti tikai divi, pie tam vienu vienīgu reizi.

Vairākums gleznotāju, kas darbojās šajā pirmajā latviešu padomju mākslinieku kolektīvā, zināmi pēc rakstiem Latvijas PSR izdevumos — mākslas almanahos. Ar dažiem varējām iepazīties 1959. gadā Rīgā sarīkotajā latviešu sarkano strēlnieku mākslas izstādē. Te būtu jāmin Drēviņš, Andersons, Veidemanis, Jakubs, Irbītis, Klucis, taču aktīvi un talantīgi bija arī Gustava, Ziriņš un Ļeņingradieši Lagzdīņš un Lukstiņš. Daudz strādāja J. Ķuņķis, kopš divdesmito gadu beigām latviešu kolektīvam vairāk tuvojās arī J. Birzgalis. Bez tam ir daži mākslinieki, kuri savā daiļradē ar gadiem kļūst pasīvāki — Rācenājs, Bancāns, Devoļskis, Bledaus un citi. Daži, kaut gan kādu laiku mācījušies mākslas skolās, tomēr ierindojušies pašdarbniekos — Bodnieks, Griķis-Krauklītis, Rudzītis u. c. Pēc atbraukšanas uz Padomju Savienību ap trīsdesmito gadu vidu latviešu padomju mākslinieku kolektīvā iekļaujas arī E. Kālis un grafiķis S. Haskins.

Kā jau teikts, izsekot visu iepriekš minēto autoru daiļrades gaitām materiālu trūkuma dēļ nav iespējams. Pilnīgi nezināms paliek Rācenāja, Bancāna, Devoļska un citu mākslinieku individuālais rokraksts, kā arī ļoti maz zināms par viņu jaunrades ceļu. Toties pārējo mākslinieku gleznotāju daiļrades ceļa sākums ir diezgan līdzīgs, kaut arī viņi iesāk darbību divos dažādos periodos: viena daļa — pasaules un pilsoņkara gados (Drēviņš, Andersons, Veidemanis, Birzgalis, Bodnieks, Devoļskis, Bledaus u. c.), citi — divdesmito gadu otrajā pusē (Jakubs, Irbītis, Gustava, nedaudz vēlāk — Ziriņš).

Visi viņi (izņemot J. Birzgali, kas mācījās Štiglica skolā) glezniecības pamatus apgūst Rietumeiropas mākslas ietekmē esošu izcilu krievu meistaru darbnīcās (K. Korovina, P. Končalovska, I. Maškova) vai arī jaunās ekonomiskās politikas perioda mākslas skolās, kur valda Šterenberga un citu tā dēvēto formālistu mācību sistēma un mākslas uzskati. Par labākajiem paraugiem tika uzskatīti 19. un 20. gadsimtu mijas un mūsu gadsimta pirmo gadu desmitu Rietumeiropas meistari, t. i., jaunie mākslinieki veidojās franču glezniecības skolas ietekmē gan tieši, gan ar krievu

glezniecības skolas starpniecību. Tas nozīmē, ka šī paaudze apguva tīri glezniecisku pasaules uztveri, krāsu kompozīciju, bet novārtā palika zīmējums un gleznas uzbūves klasiskā izpratne, protams, arī figurālā glezniecība. P. Irbitis, rakstot par šī posma mākslas skolu, arī pasvītro, ka zīmējumam un kompozīcijai netika pievērstas nopietna uzmanība. Netika sagatavots sarežģīts un atbildīgs ceļš uz nopietnu tematisku gleznu, «bet iztika tāpat vien ar veiklu prasmī uztvert visu to, kas nejausi gadās acu priekšā. AHRA pirmie mēģinājumi reālistiskās glezniecības jaunrades praktikā arī nebija pārliecinoši, jo bieži noslīdēja lētā naturālistismā.»¹

Tomēr praktiskā darbībā jaunie mākslinieki pamazām, kaut gan ļoti pakāpeniski, pārorientējās uz citiem glezniecības paraugiem un citu glezniecības veidu. Dažos vārdos to var izteikt, citējot P. Irbiša domu, ko viņš pasvītro, raksturojot V. Jakuba daiļradi: «Mākslas augstskolā 1924. g., kad viņā iestājās Vilis Jakubs, vēl valdīja uzskats, ka formālie elementi glezniecībā ir galvenie, noteicošie.» Tāpēc praktiskajā darbā «Jakubs, kā visi jaunie mākslinieki, nejutās pilnīgi apbruņots... Tādēļ daudz kas bija jāpiesavinās pašmācības ceļā, ņemot par paraugu kā vecos meistarus, tā labākos franču reālistiskā virziena māksliniekus, kā Kurbē, Manē, kuri Jakubam bija skatāmi vairāk gan reprodukcijās. Ja viņu agrāk saistīja jaunās franču glezniecības spēcīgais krāsu zieds un gleznu konstruktīvā uzbūve (Van Gogs, Gogēns, Sezāns), tad vēlāk viņš, dabiski, sāk pētīt franču glezniecības reālistiskās tendences. Krievu gleznotāji Jakubam tuvi tik daudz, cik daudz tie tuvi franču glezniecībai. Pazīstot šīs tieksmes Jakuba mākslinieciskajā jaunradē, mums tā kļūst saprotamāka, viņa stiprās un vājās puses vieglāk nopamatojamas.»²

Šo pārorientēšanās procesu kopumā raksturo figurālās, t. i., tematiskās glezniecības apgūšana un cīņa par idejisku, aktīvu mākslu. Kaut arī latviešu māksliniekiem visumā nebija raksturīga ilgstoša aizraušanās ar formālistisko mākslu, bet bezpriekšmetiskai (abstraktai) glezniecībai pievērsās vienīgi Drēviņš, tomēr process, ko apzīmē par sociālistiskā reālasma daiļrades metodes apgūšanu, bija visai sarežģīts.

Sarežģījumus radīja tas, ka to dienu complicētajos šķīru cīņas apstākļos bija grūti vispusīgi attīstīt un izveidot teoriju par specifisko izteiksmes līdzekļu evolūciju mākslā, par jaunu glezniecības izpratni, kas

¹ P. Irbitis. Jakuba mākslinieciskais darbs. Celtne, 1937, 5. nr.

² Turpat.

iezīmējas gadsimtu mijā, paverot plašas iespējas satura atklāšanai daudzveidīgā mākslinieciskā rokrakstā, kā to pārliecinoši pierāda mūsdienu pasaules progresīvā māksla.

Šīs grūtības noveda pie tā, ka, sociālistiskā reālisma metodei veidojoties, par paraugu praktiski kļuva vienīgi revolucionārais klasicisms un paredzīgnīku māksla, kaut gan bija atzīta arī impresionisma atsevišķu sasniegumu izmantošana. Veidojās metode, kas zināmā laika posmā ieguva reālistiskā impresionisma nosaukumu. Būtībā tas nozīmēja nepārsniegt paredzīgnīku glezniecības izteiksmes līdzekļu amplitūdu, izsakot savu laikmetu vienīgi ar tēmu izvēli.

Ja pievēršanās tematiskai glezniecībai latviešu mākslinieku aprindās noritēja bez pretestības, tad ierobežojumus izteiksmes līdzekļu izmantošanā viņi būtībā tā arī neatzina. Bet, tā kā katrs mākslinieks tomēr ir un paliek sava laika bērns, zināms sausums, ko ienesa izteiksmes līdzekļu ierobežotība, pamazām iezogas arī viņu darbos.

Apģūstot tematisko glezniecību, sākotnēji vērojama pievēršanās tā saucamai žanra glezniecībai — latviešu un citu tautu dzīvei lauksaimniecības kolektīvos, kā arī industriālai tematikai. Trīsdesmito gadu sākumā mākslinieki vairāk pievērsās latviešu revolucionārās cīņas heroikai. Paralēli šiem žanriem gandrīz visu mūsu mākslinieku daiļradē liela vieta bijusi arī portretam.

Latviešu padomju mākslinieku saimē bija tikai divi tēlnieki — J. Kalniņš un A. Davidsons, ja neskaita agri mirušo (1929. gadā) ļoti apdāvināto (kā viņu raksturo P. Irbītis) K. Johansonu. K. Johansona darbi, šķiet, nav saglabājušies, tāpēc spriest par viņa daiļradi var vienīgi pēc atsevišķām frāzēm, kas raksturo viņu kā konstruktīvistu. Šo domu tomēr neapstiprina vienīgais viņa pieminekļa projekta zīmējums, kas publicēts «Celtņē».

J. Kalniņš Odesas mākslas skolu beidzis 1932. gadā, viņa profesionālo attīstību ietekmējuši jau iepriekš minētie strāvājumi. Pēc savas daiļrades rakstura J. Kalniņš bija tēlnieks monumentālists, par ko liecina Odesas pilsētas svētku noformējumi, kurus viņš realizēja skolas gados. Taču Maskavā monumentālās mākslas laukā J. Kalniņam vairs neizdodas strādāt, lai gan viņš piedalās un uzvar divos latviešu strēlnieku un kultūras biedrību izsludinātajos konkursos — P. Stučkas pieminekļa un sarkano latviešu strēlnieku pieminekļa konkursā. Bet no realizētiem dekoratīva rakstura veidojumiem zināms tikai viens darbs — metro stacijā Sokoļniki bija novietota viņa darinātā fizkultūriete. Par to humoristiskajā

«Apcerējumā par latvju māksliniekiem» stāsta P. Irbītis un Ko-Jo (publicēts 1936. gadā «Latvju strādnieku un kolektīvistu gadagrāmātā»). Jaukais tēlnieks vairāk strādā portreta žanrā. Nedaudzие darbu attēli, kas ir zināmi, ļauj saredzēt savdabīgu mākslinieku ar labu formas izjūtu. Kā portretistu J. Kalniņu saista lielas personības: viņš veido P. Stučku, F. Dzeržinski, J. Rudzutaku, V. Majakovski u. c.

Antoņina Davidsonsē mākslā ienāk kā pašdarbiece. 1928. gadā viņa iestājas apvienībā OHS (pašdarbības mākslinieku biedrība), bet kopš 1933. gada 1. janvāra, būdama Maskavas Mākslinieku savienības biedre, viņa saņem izglītības tautas komisariāta stipendiju un mācās tēlniecību skulptora N. Andrejeva studijā. Nedaudzие saglabājušies darbu attēli liecina par mākslinieces prasmi atrast nozīmīgas tēmas un risināt tās savdabīgās figurālās kompozīcijās.

Līdzās materiāliem un ziņām, ko iegūstam par gleznotāju un tēlnieku daiļradi, periodika stāsta arī par citu tēlotājas mākslas veidu pārstāvju darbību. Tā presē blakus E. Grīnvaldam, ar kura daiļradi šajā nozarē Latvijas PSR lasītājus iepazīstina A. Eglīša raksts¹, karikatūras laukā strādā arī vairāki citi autori². Viņu darbu tematika skar gan starptautiskos jautājumus, gan latviešu dzīvi lauksaimniecības kolektīvos, bet jo sevišķi daudz materiālu par dzīvi kapitālistiskajā Latvijā. Presē parādās arī diezgan daudz zīmējumu, kas aizstāj fotogrāfijas, īpaši tajā posmā, kad fotomateriālu (apmēram līdz 20. gadu beigām) latviešu presē gandrīz nav. Šādi zīmējumi (galvenokārt pirmrindnieku portreti u. c.) parādās arī vēlāk, bet jau mazāk. Šie zīmējumi pa lielākai daļai ir anonīmi (portretos retāk).

Kā zīmētāji, īpaši bērniem domātajos žurnālos, ļoti daudz strādāja arī gleznotāji (Veidemanis, Andersons, Irbītis, Gustava, Tikums u. c.), ilustrējot tajos iespiestos daiļdarbus.

No vairākiem P. Irbīša rakstiem uzzinām, ka preses izdevumos par karikatūristiem bieži strādāja arī perifērijā dzīvojošie mākslinieki skolotāji, kā arī mākslas skolu studenti. Tas ne tikai aktivizē, bet arī organizē latviešu mākslniekus, veidojot sabiedriski un politiski asi domājošus cilvēkus.

¹ A. Eglītis. Latviešu revolucionāri demokrātiskā karikatūra. Latviešu tēlotāja māksla. R., 1962.

² E. Birojs, S. Haskins, J. Kalniņš, K. Kalps-Rinkuss, J. Kins, J. Ķunķis, V. Lēmanis, K. Preiss, K. Purenīšs, A. Rēvalts, J. Stirna, V. Tikums, K. Veidemanis, A. Vitolīņš, A. Zvagulis.

Visu šo autoru profesionālais briedums, sniegums un sagatavotība, protams, ir visai atšķirīga. Kā viens no pirmajiem, jau ar savu izveidotu rokrakstu minams E. Grīnvalds, kas kopš savas daiļrades sākuma stingri stāv reālistiskās mākslas pozīcijās. Pirmajā darbības posmā viņa zīmējumi tuvi tiem, kādus darina A. Kronenbergs un I. Zeberinš. Vēlāk viņa jaunrade veidojas, kā to lasām P. Irbīša rakstā, dažu krievu un ārzemju mākslinieku ietekmē. Grīnvalda darbi pakāpeniski iegūst lielāku lakonismu un domas asumu, viņš mēģina atbrīvoties no literārisma.

Visai plaša mākslinieciskās darbības joma latviešu māksliniekiem pavē-rās «Prometeja» grāmatu izdevniecībā ilustrācijas un grāmatu grafikas laukā, jo «Prometejs» izdeva gandrīz visu latviešu literatūru. Ik gadus te aug izdoto grāmatu produkcija. Lielākā daļa izdoto grāmatu bija latviešu oriģinālliteratūra: gan Padomju Krievijā dzīvojošo latviešu rakstnieku daiļdarbi (Sudrabu Edžus, R. Eidemaņa, Pelēkā, A. Cepļa un daudzu citu), gan arī latviešu klasiķu (J. Raiņa, R. Blaumaņa u. c.) un progresīvo rakstnieku (A. Upīša, E. Birznieka-Upīša, J. Jaunsudra-biņa, L. Laicena, L. Paegles u. c.) darbi. Diezgan daudz tika tulkotas un izdotas padomju autoru grāmatas, kā arī darbi no cittautu literārā man-tojuma.

Plašāku pārskatu par darbību šajā nozarē sniedz trīs raksti, kas vēlti tieši grāmatu grafikai, mākslinieku centieniem, sasniegumiem un neveik-smēm. No šiem apcerējumiem, kā arī no informācijām par jauniznāku-šajām grāmatām uzzinām, kādi mākslinieki visvairāk pievērsās grāmatu grafikai. Tādu ir daudz. Taču vispirms būtu jāmin grafiķi P. Freiberga un K. Rinkuss. Abi viņi kļūst par profesionāliem tieši šajā nozarē, strā-dājot Vissavienības grāmatu izdevniecībās. Arī P. Irbītis ar gadiem sāka strādāt galvenokārt grāmatu grafikā: viņš ilustrējis un iekārtojis krietnu skaitu «Prometeja» izdoto grāmatu. Šajā laukā aktīvi darbojas arī E. Grīn-valds. Bez tam šajā nozarē strādā vēl A. Andersons, K. Veidemanis, C. Gustava, S. Haskins u. c. Bieži vien šajā darbā tiek pieaicināti arī krievu mākslinieki (V. Vatagins ilustrē O. Perovskas grāmatu «Bērni un zvēri», O. Siņicina darina ilustrācijas J. Fedorčenko darbam «Kas pateiks, kur gals, kur sākums», V. Favorskis vada autorkolektīvu, kas ilustrē «Revolucionārās cīņās kritušo piemiņas grāmatu» u. c.).

Izsekot grāmatu grafikas attīstības tendencēm latviešu izdevniecībās (pirms «Prometeja» izveidošanās tās ir bijušas vairākas, pie tam Maskavā un Ļeņingradā) pēc presē ievietotajiem materiāliem nav iespējams. Bet katrā ziņā tā ir nozare, kas, sagaidījusi savu pētnieku, sniegs daudz

interesanta. No R. Peļšes raksta «Vairāk mākslinieciskas izpratnes» uzzinām, ka «Prometeja» izdevniecība «savu grāmatu ievieidojumos nepieturas ne pie kādiem šabloniem un standartiem, bet brīvi meklē». Autors vērtē to kā pozitīvu parādību: «salīdzinot ar agrāko grāmatu ievieidojumiem, gūti skaidri redzami panākumi» (taču turpat pakavējis pie dažādiem trūkumiem un piebilst, ka katram māksliniekam nepieciešams vairāk mākslinieciskās izpratnes un gaumes).

Par tām pašām problēmām P. Irbītis domā citādi. Viņš uzskata, ka nevar sasniegt teicamus rezultātus, «kad katrs strādā tādā «stilā», kā viņam patīk, bet pati izdevniecība neprot «taisīt» savu noteiktu māksliniecisku seju¹. P. Irbītis ir pārliecināts, ka «izdevniecībai, tipogrāfijas strādniekiem, māksliniekiem un autoriem jāiepazīstas ar labākiem krievu izdevniecības darbiem. Kopēji jāapspriež, kādi paraugi vairāk, kādi mazāk atbilst mūsu uzdevumiem un iespējām. Paraugi nav jākopē, bet jāatrod sava vadošā mākslinieciskā līnija. Zināms, mākslinieki būs dažādi un arī viņu darbi būs dažādi.» Bet pašreiz «valda nenoliedzams eklektisms, no kura grūti izlobīt kaut ko īpatnēju un līdz ar to tiešām interesantu». Autors nebūt neapgalvo, ka «viss, ko izdevis «Prometejs»... ir izdots slikti... Lielākā daļa grāmatu ir pietiekoši glītā ievieidojumā... Ir atsevišķas grāmatas, kuras var ieņemt savu vietu starptautiskās grāmatu izstādēs. Uz tādām izstādēm «Prometejs» ir arī devis savu produkciju. Bet — kopējais līmenis nebūt nav augsts.» Lai paceltu šo līmeni, P. Irbītis ieteic «Komunāru Cīņai» un «Celtnei» iespīest kritiskus rakstus, kuros būtu vispusīgi analizēti grāmatu grafikas sasniegumi un trūkumi, kā arī organizēt grāmatu lasītāju konferences, kur apspriestu grāmatu mākslinieciskā noformējuma jautājumus.

Visu «Prometeja» izdoto literatūru var iedalīt divās grupās — ilustrētajās un neilustrētajās grāmatās. Pirmās, savukārt, — parastajos «ierindas» izdevumos un tādos, kuriem piemīt zināms reprezentatīvs raksturs, piemēram, iepriekš minētā «Revolucionārās cīņās kritušo piemiņas grāmata» u. c. Atskaitot reprezentatīvos izdevumus, vairākumu «Prometeja» grāmatu raksturo visai zemā poligrāfiskā apdare, taču grāmatas izveidojumā dažkārt vērojami ļoti interesanti un daudzveidīgi meklējumi. Pārdomātu pieeju grāmatas ārējā izskata izveidei diktēja visai sarežģītā latviešu grāmatu realizācijas problēma milzīgo attālumu dēļ, kas grāmatai bija jānostaigā līdz savam lasītājam.

¹ P. Irbītis. Labām grāmatām — labu ietēru. Krievijas Cīņa, 1934, 141.

Plakātu nozarē latviešu padomju mākslas vēstures materiālos līdz šim minēts tikai viens autors — A. Apsitis un viņa ieguldījums šajā laukā pilsoņu kara gados. Divdesmito gadu sākumā viņš atgriezās Latvijā. Šai laikā Padomju Krievijā plakātista gaitas uzsāk vēl viens latviešu mākslinieks, 9. pulka strēlnieks, divdesmito gadu sākumā latviešu mākslinieku komūnas loceklis, vēlāk — Maskavas mākslas augstskolas mācību spēks — Gustavs Klucis. Par viņa sniegumu šajā nozarē lasām: «Biedrs Klucis ir plaši pazīstams mākslinieks — plakātists. Savos plakātos viņš aizvien traktē dažādas ievērojamas sabiedriskas parādības... Ideoloģiskā griezienā lielniecisks bez vārda runas un mākslinieciski augstvērtīgs savā fotomontāžas tehnikā arvien ir Klucis savos darbos... Labi izdevies plakāts, kas veltīts 17. partijas kongresam. Dziļi pārdomāts pēc satura un kompozīcijas, glīti, rūpīgi izpildīts, gleznaini noskaņots sarkanā, baltā (Ļeņina galvas tēlojums) un dziļdrukas pelēki melnos laukumos, plakāts atstāj vajadzīgo iespaidu.»¹

G. Klucis ir viens no tiem māksliniekiem, kas ne tikai pāraug latviešu kultūras dzīves ietvarus, bet atstāj dziļu ietekmi arī uz krievu padomju plakāta mākslu, izveidojot veselu skolu, ko ar lieliem panākumiem šodien turpina attīstīt poļu mākslinieki. Savas dzīves laikā G. Klucis — fotomontāžas pionieris plakātu mākslā — gūst vispārēju atzinību un augstu novērtējumu arī Vissavienības mākslas presē.

G. Klucis nav vienīgais no latviešu māksliniekiem, kas strādā šajā nozarē. Savu ieguldījumu plakāta mākslā devuši arī E. Grinvalds, K. Veidemanis, P. Irbītis, V. Andersons, Rinkuss-Kalps. Taču par šīs nozares attīstību (atskaitot G. Kluča devumu) vēl maz zināms, arī tā gaida dziļu pētniecisku darbu.

Latviešu mākslinieki rosīgi strādāja arī teātra glezniecībā, jo visus divdesmit gadus kā Maskavā, tā Ļeņingradā darbojas pa vienam profesionālam latviešu teātrim, bet pirmajos padomju varas gados strādāja vairāki latviešu teātri. Savs teātris latviešiem bija arī Smoļenskā.

Bez tam ļoti iecienīti bija pašdarbības teātri, kuriem dekoratīvo ietērpju ne vienu reizi vien darināja profesionāļi — Maskavas un Ļeņingradas latviešu mākslinieki (savu radošo komandējumu laikā). Smoļenskā šajā nozarē darbojās jau vairākkārt minētais skolotājs Purenīšs, bet iespējams, ka arī vēl citi mākslinieki («Smoļenskas muzejā redzami latvju

¹ P. Irbītis. Gustavs Klucis. (Sakarā ar viņa plakātu, kas veltīts 17. partijas kongresam.) Komināru Čiņa, 1934, 35. nr.

sabiedrībai maz pazīstamu latvju mākslinieku — Labrenča un Gruziņa darbi»¹).

Par Maskavas un Ļeņingradas teātra māksliniekiem ir iespējams uzzināt vairāk, lai gan pieejamiem materiāliem ir informatīvs raksturs: vai nu paziņojumā par jauniestudētu lugu minēts arī tās mākslinieciskais noformētājs, vai recenzijā par kārtējo izstādi vienā vai divos teikumos sniegts kādas izrādes skatuviskā ietērpā vērtējums. Tikai atsevišķos gadījumos uzzinām nedaudz vairāk. Kāds no rakstiem (autora paraksts — «Skatītāji») par Ļeņingradas latviešu teātri pastāsta, ka «teātra galvenais un vienīgais mākslinieks bija b. Ķuņķis. It īpaši dziļi skatītāju atmiņā palicis divu lugu — «Vētras brāziens» un «Iela» dekoratīvais ietērps. Ļoti oriģināls bija arī izrādes «Andrejs Vecplāpa» ietērps. Lai būtu lielāka teātra izrāžu ietērpā dažādība, ir pieaicināti jauni mākslinieki. B. Cimmermana «Albīne Megurska» izrādes dekoratīvais ietērps bija ļoti svaigs un interesants. Ja b. Cimmermanis turpinās savu darbu šinī virzienā, no viņa izveidosies spēcīgs skatuves mākslinieks»² (pamatprofesija Cimmermanim, kā šķiet, bija aktiera darbs, tāpat kā Ķuņķis izpildīja arī komponista un dramaturga funkcijas). «Mākslinieks b. Lagzdīņš ar savu plašo izdomu un krāsu svaigumu izrādēs «Cita bērns» un R. Blaušana «Ugunī» guva ļoti dzīvas atsauksmes plašā skatītāju masā.» Pati luga «Ugunī» «Skatītājiem» šķiet «pēc sava satura ļoti novecojusies», bet — «lugas mākslinieks b. Lagzdīņš skatuves ietērpā bija ļoti lielā mērā atsvaigojis un tuvinājis mūsu dienām.» Diemžēl tuvāku paskaidrojumu par to, kādiem līdzekļiem tas panākts, nav.

Maskavas Valsts latviešu teātrī «Skatuve» «liela loma piekrīt biedram Veidemanim. «Saules aumā» viņš ienesa jaunu, kaut kā pa jaunam prazdams iekārtot skatuves laukumiņu. Tas liels solis uz priekšu.» K. Veidemanis šajā teātrī nostrādāja vairāk nekā 15 gadus, taču šī teātra darbā piedalījušies arī citi mākslinieki. «Ar Tikumu mēs nevarējām ilgi sastrādāt, tāpat kā ar Kalniņu, kurš gan ir labs skulptors, bet slikts strādnieks teātrī.»³

Savas daiļrades sākumā (K. Korovina ietekmē) par teātra mākslinieku gatavojās kļūt arī V. Andersons.⁴ 1919. gada aprīlī — maijā viņš ilgi

¹ P. Irbītis. Apskats par mākslu. Cēlne, 1937, 10. nr.

² Skatītāji. Ļeņingradas latviešu teātra darbs. Komunāru Cīņa, 1934, 162. un 163.

³ E. I. Apsprīde V. L. T. «Skatuve». Cēlne, 1937, 10. nr.

⁴ V. Andersona dienasgrāmata (rokrakstā, nav publicēta).

gudro, ko darīt — braukt uz Saratovu strādāt teātrī, piedalīties agitācijas braucienā vai palikt Maskavā. Teātrī strādājuši arī Rudzītis, Zvaugulis, bet 1923. gadā E. Šillera lugas «Gudrais Ēzelmanis» iestudējumam bija «oriģinālas un interesantas Luda Strausa zīmētas butaforijas», taču par šo mākslinieku darbību plašākas informācijas nav.

Aplūkotās tēmas vieta un nozīme latviešu padomju mākslas vēsturē līdz šim vēl nav izkristalizējusies, kaut gan mākslinieks A. Lapiņš krājuma «Latviešu padomju glezniecība» (Rīgā, 1961) priekšvārda īsajā mūsu glezniecības vēstures apskatā norāda, ka Padomju Krievijā dzīvojušie latviešu mākslinieki devuši pirmo ieguldījumu latviešu padomju glezniecībā. Ir tomēr skaidrs, ka nevar runāt par šī latviešu padomju mākslinieku kolektīva daiļrades ieguldījumu un turpinājumu Padomju Latvijas tēlotājas mākslas un it īpaši — tematiskās glezniecības attīstībā. Pēc padomju varas atjaunošanas 1940. gadā Latvijā sāka veidoties sociālistiskā reālisma māksla. Taču māksliniekiem, kas līdz tam bija dzīvojuši buržuāziskās iekārtas apstākļos, arī pēc 1940. gada nekļuva zināma tā pieredze un darba rezultāti, ko šajā laukā bija guvuši viņu tiešie priekšteči, kas ar ieročiem rokās bija sargājuši revolūcijas iekarojumus pilsoņu kara frontēs un pēc tam, kopā ar visām padomju tautām, bija iesaistījušies sociālistiskās kultūras celtniecības darbā.

Latviešu padomju mākslas pionieru pieredze varēja tikt pārņemta tikai pēc partijas 20. kongresa 1956. gadā. Bet šajā laikā Padomju Latvijas mākslinieki jau bija paveikuši krietnu darbu sociālistiskā reālisma daiļrades metodes apgūvē, balstoties uz vispārējo padomju mākslas pieredzi. Tāpēc latviešu mākslinieku darbība Padomju Savienībā 20.—30. gados jāuzlūko par atsevišķu, noslēgtu latviešu padomju mākslas attīstības posmu, kas paralēli šā paša laika demokrātiskajām, progresīvajām radošās dzīves norisēm buržuāziskās Latvijas apstākļos ieiet latviešu padomju tēlotājas mākslas vēsturē, atspoguļojot latviešu progresīvo mākslinieku cīņu par daiļrades idejiskumu. Mūsu raksts vēltīts šīs domas ilustrēšanai.

LATVIEŠU PADOMJU MĀKSLINIEKU DARBĪBA
TĒVIJAS KARA GADOS IVANOVĀ

To kultūras un mākslas jauncelsmes darbu, kas sākās 1940. gadā, atjaunojoties padomju varai Latvijā, pārtrauca Lielais Tēvijas karš. Ienaidnieka okupētajā Latvijas republikā mākslas dzīve apsika. Tomēr latviešu padomju mākslas jaunrade savu attīstību kara gados turpināja ārpus mūsu republikas robežām.

Latviešu padomju mākslinieku darbības centrs izveidojās Ivanovā, lai gan sākumā daļu no viņiem kara ceļi aizveda uz Kirovu, kur tie dzīvoja no 1941. gada septembra līdz 1942. gada maijam. Te bija ieradušies vēl pirms kara Padomju Latvijā organizētās Mākslinieku savienības biedri Arturs Lapiņš un Bernhards Dannenhiršs ar dzīves biedri.

Šajā laikā Ivanovā jau darbojās toreizējais Mākslas pārvaldes priekšnieks Herberts Likums, organizēdams LPSR Valsts mākslas ansambli un pulcinādams vienkopus visus evakuācijas laikā izklīdušos latviešu māksliniekus.

1942. gada maijā Ivanovā ieradās arī A. Lapiņš, B. Dannenhiršs un H. Dannenhirša.

1942. gada augustā no Pirmā atsevišķā latviešu strēlnieku rezerves pulka, kas atradās Gorohovecā, uz Ivanovu ataicināja Georgu Kruglovu un Augustu Pupu. Pirms nonāca Ivanovā, garāku ceļa gabalu izstaigājis mūsu vecākās paaudzes mākslinieks Fricis Roždārzs. Viņš dzīvojis gan Sibīrijā, gan Kirgīzijā, līdz saņēma H. Likuma uzaicinājumu ierasties Ivanovā. 1942. gada rudenī atbrauca arī Irma Jaunarāja no Permas apgabala Kunguru pilsētas.

Drīz pēc tam Ivanovā dzīvojošiem latviešu māksliniekiem pievienojās vēl Francisks Varoslavāns, kurš kopā ar brāli Antonu bija evakuējies uz Taškentu, pēc tam uz Hivu, visbeidzot uz Altaju, kur nodzīvojis līdz 1942. gada maijam.

Tā, lūk, radās neliela mākslinieku grupa, kas kopīgiem spēkiem kaldināja Tēvijas kara posmā latviešu padomju mākslas vēsturi, ieliekot arī savu daļu darba cīņā pret ienaidnieku.



I. Jaunarāja. Latviešu meitene tautas tērpā. 1943

1942. gada 22. septembrī LPSR Tautas Komisāru Padome izdeva lēmumu par Padomju Latvijas mākslinieku Orgkomitejas radišanu. Tajā darbojās H. Līkums (kuru drīz viņa lielās darba slodzes dēļ nomainīja G. Kruglovs, LPSR Mākslinieku savienības orgbiroja priekšsēdētājs), A. Lapiņš un B. Dannenhiršs. Orgkomitejas svarīgākais uzdevums bija sameklēt latviešu māksliniekus, kas atradās dažādās Padomju Savienības vietās.

Radošo darbu stipri apgrūtināja dažādi kara laika ierobežojumi, piemēram, aizliegums gleznot uz ielas u. c. Arī materiālie apstākļi, kā jau kara laikā, bija visai sarežģīti. Sevišķi siltas atmiņas latviešu māksliniekiem

saglabājušās par vietējiem Ivanovas māksliniekiem, kas darījuši ļoti daudz, lai palīdzētu mūsu gleznotājiem un grafiķiem tikt galā ar grūtībām. Līdzās darba telpu, materiālu un citu inventāru sagādei izkārtota rekomendācijas portretu gleznošanai, palīdzēja noorganizēt izstādes un pasūtījumus.

Par to, cik ļoti Padomju valsts rūpējās par māksliniekiem, par viņu iespējām strādāt, liecina tas, ka ar 1943. gada 1. janvāri vairāki mākslinieki saņēma katru mēnesi valsts stipendiju. Bez tam vēl mūsu māksliniekus nodrošināja ar komandējumiem ārpus Ivanovas. Šie komandējumi uzlika lielus un atbildīgus uzdevumus: isā laika posmā bija jāprot saskatīt pašu raksturīgāko cilvēku dzīvē vai arī kritizēt visu nevēlamo, satrunējušo, padomju tautai naidīgo.

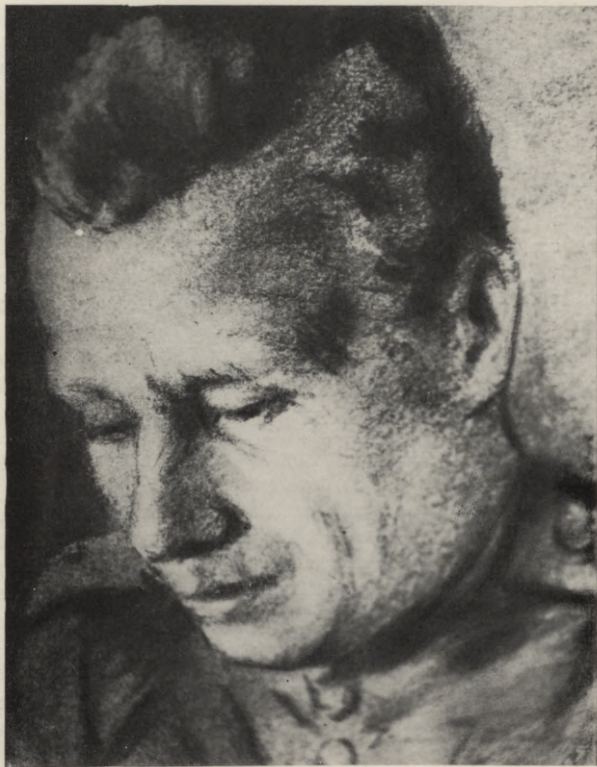
Māksliniece I. Jaunarāja brauca uz Tatārijas, kā arī Kirovas un Gorkijas apgabala bērnu namiem, kur viņa darināja vairākus evakuēto bērnu portretus. F. Roždārzs tika komandēts uz Kirovu, kur pavadīja vairākus mēnešus (1944. gada martu, aprīli un maiju), bet 1944. gada beigās mākslinieks aizbrauca uz Šuju. Viņa uzdevums bija — zīmēt un gleznot latviešu padomju rakstnieku portretus. Šajā laikā F. Roždārzs uzzīmēja arī daudz ainavu.

1942. gada 8. jūnijā LPSR Tautas Komisāru Padome lūdza izsniegt atļauju F. Varslavānam, I. Jaunarājai un B. Dannenhīršam izbraukt uz latviešu divīziju Ziemeļrietumu frontē ar nolūku gatavoties izstādei «Liēlais Tēvijas karš», ko bija paredzēts atklāt 1943. gadā. Uz fronti viņi tika sūtīti kopā ar Maskavas māksliniekiem, bet sakarā ar smagajām kaujām frontē brauciens bija jāatliek.

Mūsu mākslinieki bija ieradušies Maskavā un kādu laiku pavadīja latviešu divīzijas atpūtas namā Udeļnajā. Tikai 1943. gadā B. Dannenhīršs nokļuva Latviešu Gvardes divīzijā, kas atradās pie Staraja Rusas, braukdams līdz Latviešu mākslinieku ansamblim. No turienes viņš atveda daudz skiču un uzmetumu.

1942. gada augustā F. Varslavāns, apgabala partijas komitejas komandēts, brauca uz Rodņikovskas rajonu M. Frunzes vārdā nosaukto kolhozu, kur viņš gleznojis daudz darbu akvareļa un eļļas tehnikā.

Par latviešu mākslinieku darbības atbalstīšanu un stimulēšanu liecina arī tas, ka F. Varslavānam 1943. gada 2. novembrī ar LPSR Augstākā Prezīdija lēmumu tika piešķirts LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums sakarā ar piecdesmit dzīves un divdesmit pieciem radošā darba gadiem. 1944. gada janvārī LPSR Nopelniem bagātā māks-



I. Jaunarāja. Leitnants Somovs. 1943

slas darbinieka goda nosaukums tika piešķirts arī māksliniekam A. La-
piņam.

Lielākie notikumi latviešu mākslinieku dzīvē bija piedalīšanās izstādēs. Izstādē «Lielais Tēvijas karš» savus darbus eksponēja F. Varslavāns, F. Roždārzs un B. Dannenhiršs.

Mūsu mākslinieki savus darbus eksponēja arī gandrīz visās Ivanovā rīkotajās izstādēs. 1942. gada 15. novembrī Ivanovas novadpētniecības muzejā atklāja Apgabala septīto tēlotājas mākslas izstādi, kurā tika parādīti F. Varšlavāna, B. Dannenhirša un F. Roždārza darbi. 1943. gada decembrī apgabala Drāmas teātra telpās latviešu mākslinieki atklāja savu darbu patstāvīgo izstādi. Tajā piedalījās mākslinieki I. Jaunarāja, B. Dannenhiršs, H. Dannenhirša, G. Kruglovs, A. Lapiņš, A. Pupa, F. Roždārzs, F. Varšlavāns un Maskavā dzīvojošā māksliniece M. Grīnfelde, kā arī mākslinieki no Pirmā atsevišķā latviešu strēlnieku rezerves pulka — R. Pure, G. Ziriņš u. c.

«Ivanoviešu» darbi bija eksponēti arī Maskavas Austrumu mākslas muzejā, kur 1944. gada 10. jūnijā atklāja brālīgo republiku mākslas izstādi. Savus darbus izstādīja F. Varšlavāns, A. Lapiņš, B. Dannenhiršs, G. Kruglovs, R. Pure, F. Roždārzs un I. Jaunarāja, kopskaitā sniedzot vienpadsmit gleznas un divus grafikas darbus. Bez šīm lielākajām izstādēm latviešu padomju mākslinieki piedalījās arī vairākās ceļojošās un citās mazāka mēroga darbu skatēs.

Visai lielu ieguldījumu Ivanovā dzīvojošie latviešu padomju mākslinieki Tēvijas kara gados deva propagandas un agitācijas darba laukā, darinot galvenokārt plakātu metus. Jau Kirovā A. Lapiņš un B. Dannenhiršs aktīvi darbojās vietējā apgabala mākslinieku nodaļā, noformējot t. s. TASS logus. Politiskajiem plakātiem bijusi liela nozīme darbaļaužu mobilizēšanā cīņā pret ienaidnieku. Plakātu tematiku parasti smēla no padomju Informācijas biroja ziņojumiem. Pie plakātiem visvairāk strādājuši A. Lapiņš un B. Dannenhiršs.

Ivanovā darinātie plakātu meti nedaudz saglabājušies tikai B. Dannenhiršam. Nelielajos metos, kuri izpildīti tušā, zīmuli vai guašā, izskan aicinājums cīņā pret fašismu gan ar ieročiem rokās kara laukā, gan darba frontē aizmugurē.

B. Dannenhiršs saglabājis arī vairākas karikatūras. Tajās mākslinieks centies attēlot gan stulbi paklausīgos ienaidnieka kareivjus («Sākums un gals»), gan arī «augstāk stāvošās» personas. Te varētu minēt interesantu darbu (eļļā) «Tīrās rases pārstāvis», kur mākslinieks parādījis «vareno» Eiropas iekarotāju kā fizisku un garīgu deģenerātu.

F. Roždārzs pirms ierašanās Ivanovā darbojies Alma-Atā, Ņižņija Čuiskas klubā, zīmējot karikatūras par sadzīves tēmām.

G. Kruglovs veicis vairākus noformēšanas darbus dažādās iestāžu telpās (kūdras purvu kantoros, spēkstacijās). Viņš gleznoja panno, zīmēja



F. Roždārzs. Aračbajeva portrets. 1941

plakātus un lozungus. Latviešu mākslinieku sabiedriskās darbības plašo amplitūdu raksturo arī G. Kruglova nodibinātie keramikas pulciņi Gorkijas apgabalā un Tatārijas autonomās republikas bērnu namos, kur dzīvojuši daudzi latviešu bērni. Māksliniekiem bija kontakts arī ar Ivanovas un Ivanovas apkārtnes bērnu namiem, kur viņi sniedza konsultācijas zīmēšanā un gleznošanā. Lielākie nopelni te bijuši I. Jaunarājai.

Līdz šai dienai visvairāk saglabājušies nelieli darbi, kas izpildīti zīmuļa,

ogles, sanginas, tušas, akvareļa vai guašas tehnikās. Lielākā šā perioda zīmējumu kolekcija sakrājusies māksliniekam F. Roždārzam. Viņa zīmējumus, kas glabājas LPSR Literatūras muzejā un arī pie paša mākslinieka, var iedalīt vairākās sērijās: Kirgīzijā darinātie zīmējumi, Ivanovas pilsētas skati, Kirovas posma zīmējumi. Interesantākā ir Kirgīzijas sērija, kurā ietilpst trīsdesmit viens zīmējums. Tajos stāstīts par tiltu būvēm, lauksaimniecības darbiem. Tāpat redzam arī kirgīzu tautas tipus žanriskā sniegumā. F. Roždārza radītajos tēlos nav akcentēts psiholoģiskais raksturojums. Autoru vairāk saistījis mums neparastais etniskais cilvēka tips un dienvidnieciskais dzīves veids un ritms. Par to stāsta pārdomās iegrīmušais puzmūža vīrs ar pīpi zobos — «Aračbajevs», «Chjang-Ču», «Kizil-Nurā», «Audēja», «Tirgus», ainava «Džinga-Džira» un citi darbi. Minētie zīmējumi atsedz mākslinieka uztveres asumu un profesionālo meistarību. Autors strādājis ar zīmuli un viegliem tušas spalvas vilcieniem. Ar samērā spēcīgiem gaismas un ēnas kontrastiem (laika gaitā šie zīmējumi stipri izbalējuši) māksliniekam izdevies panākt saules svelmes piesātinātās dienviņu zemes iespaidu.

Ivanovā pavadītā laikā F. Roždārzs sevišķu uzmanību veltījis pilsētas celtnēm un apkārtnes ainavām. Divdesmit trīs zīmējumos ar lielu precizitāti attēlotas Ivanovas celtnes, pirmkārt, tās, kurās dzīvojuši un darbojušies latviešu mākslinieki un ansambļa dalībnieki: Cirka celtnē, Drāmas teātris, Kultūras nams, Muzikālās komēdijas teātris u. c. Mākslinieka uzmanību saistījuši arī pilsētas ielas un laukumi, 1905. gadā kritušo pieminekli. Šajos zīmējumos vairāk akcentēts faktoloģiskais materiāls, tāpēc tajos iezadziets zināms sausums un fotogrāfiskums.

Sadzīves žanru redzam zīmējumos «Ivanovieši ražas novākšanā» un «Kartupeļu rakšana». Mākslinieks savā stāstījumā nav centies rādīt patosa vai pacilātības noskaņu, bet tēlojis vienkāršos un ikdienišķos notikumus. Komandējuma laikā Kstiņinā, kur mākslinieks pavadīja 1944. gada pavasari, viņš uzzīmēja vairākus portretus, kuriem raksturīgs žanriska tvēruma. Šo darbu vidū sevišķi izceļas Tautas rakstnieka Andreja Upīša portrets, kurā Roždārzs attēlojis radošā darbā iegrīmušu cilvēku. Saglabājušies arī dzejnieka I. Lēmaņa ģimenes portrets, J. Kalnbērziņa dēla, meitas un viņu audzinātājas portrets, pulkveža Jāņa Pieša mātes un citi portreti. Mākslinieks daudz uzmanības veltījis apkārtnes dabai un jo sevišķi lēzeniem upes krastiem ar sīkiem koku puduriem. Darbu tehnika palikusi nemainīga — zīmulis un tušas zīmējums ar spalvu.

Māksliniece I. Jaunarāja daudz zīmējusi portretus, sevišķi bērnu gal-



F. Roždārzs, Chang-Cu. 1942

viņas (pa lielākai daļai sangina tehnikā). Ar bērnu dzīvi viņa iepazīnās komandējumu laikā, apmeklējot bērnu namus. No zīmējumiem, kuri pašreiz atrodas mākslinieces īpašumā, izceļas vairāki iekļūti un sirsnīgi veidoti bērnu portreti — «Juris», «Guļošs bērns» u. c. Maigās gaismēnu pārejas mijas ar spēcīgiem līniju akcentiem. Bez tam ogles un sangina tehnikā zīmēti arī mūsu dzimtenes aizstāvju portreti — «Leitnants Somovs» un «Latviešu divīzijas pulkvedis Alberts Miķelsons».

Portreta žanrā rosīgi darbojies arī mākslinieks B. Dannenhiršs. Viņa veikumam pierakstāmi daudzi portretu uzmetumi, izpildīti ar t. s. sauso otu. Kā vienu no labākajiem zīmējumiem var minēt «Leitnanta Urbāna portretu». Šajā darbā attēlots drosmīgs cīnītājs, spēcīgas gribas apveltīts cilvēks. Veiklais otas raksts liecina par mākslinieka profesionālo meistarību. Bez G. Zīriņa, pulkveža J. Pieša un vēl daudziem citiem portretiem mākslinieks darinājis arī vairākus rakstnieku portretus (skices).

Savdabīgus zīmējumus radījusi mākslinieka keramiķa Georga Kruglova fantāzija. Viņa zīmējumi ar tušu, zīmuli, gūašu veltīti karavīru dzīves ainām. Šo darbu kompozīcijas iekļautas aplī, jo vēlāk autors paredzējis tās izmantot fajansa šķīvju rotājumiem. Zīmējumi stāsta par karavīru dzīves ainām: «Rīts», «Vakars», «Apmācības», «Zemnīcu būve» u. c. Nelielā formātā (apļa diametrs tikai 16,5 cm vai arī mazāk) G. Kruglovs attēlo trīsdesmit līdz četrdesmit cilvēku figūras.

Runājot par eļļas glezniecību šajā laika posmā, jāatzīmē, ka sakarā ar grūtajiem darba apstākļiem nebija iespējams radīt pabeigtas, liela vēriena stājgleznas. Tāpēc mākslinieki lielākoties darināja nelielus glezniecības darbus. Gleznošanai visbiežāk tika izmantotas finiera plāksnes, kartons, pat papīrs, retāk — audekls.

Eļļas tehnikā visvairāk strādājis Francisks Varšlavāns (diemžēl lielāki daļai darbu atrašanās vieta nav zināma). Lai gan lielāko uzmanību mākslinieks veltījis ainavu glezniecībai, tomēr viņš risinājis arī dažus tematiskus darbus. Laikmeta izjūtu pauž glezna «Latviešu sievietes ražas novākšanā» («Latvietes kolhozā», 1942), ar kuru viņš piedalījies 1943. gadā Vissavienības tēlotājas mākslas izstādē «Lielais Tēvijas karš». Šajā darbā mākslinieks atspoguļoja savu attieksmi pret tā laika notikumiem, parādīja, cik nepieciešams un nozīmīgs bijis frontes aizmugurē veicamais darbs, kas palīdzēja kaldināt uzvaru.

Vēsturiskie notikumi saistīja arī F. Roždārzu. Jau viņa darbu nosaukumi — «Partizāņi», «Uz durkļiem», «Varmācība pret krievu gūstekņiem» liecina par to, ka mākslinieks nopietni risinājis Lielā Tēvijas kara tematiku. Taču diemžēl visi trīs darbi nav vairs atrodami. Populārākā no šīm gleznām — «Partizāņi» 1944. gadā bija eksponēta izstādē Maskavā Austrumu mākslas muzejā. Pārējās F. Roždārza gleznas liecina par mākslinieka labām novērotāja spējām. Tā, piemēram, paļaujoties uz savu labo atmiņu un izmantojot Kirgīzijā darinātās skices, viņš radījis gleznu «Tirgus Kirgīzijā», kuru pilnīgi pabeidzis pēc atgriešanās Rīgā. Šajā darbā mākslinieks patiesi attēlo Kirgīzijas tautas dzīvi.



G. Kruglovs. Zemnieku būve. 1943

Padomju cilvēka humānismu atspoguļo nelielā Helēnas Dannenhiršas glezna «Donori». Darbs interesants tematikas izvēles ziņā, toties cilvēku psiholoģiskais raksturojums ne visai pārliecinošs. Savdabīgs krāsu skatījums piemīt darbiem, kur māksliniece attēlojusi bērnu nama ainas. Tas palīdz atklāt gleznā iecerēto noskaņu. Tā, piemēram, gleznā «Starptautiskais bērnu nams», kur atainota evakuēto bērnu dzīve, valda gaiši violetais un dzeltenīgais krāsu zieds.

Kara laika notikumus attēlojis arī B. Dannenhiršs uzmetumā «Mēles» notveršana». Materiālus šim darbam mākslinieks savācis 1943. gadā latviešu gvardes divīzijā pie Staraja Rusas, kur viņš pavadīja divas nedēļas kopā ar rotas izlūkiem. Visa glezna izturēta viegli, lazējoši ieklātā tumši brūnganā tonī.

Portretus eļļas tehnikā gleznojuši gandrīz visi Ivanovā dzīvojošie latviešu mākslinieki. Saglabājies liels skaits portretu, ko gleznojis Arturs

Lapiņš. Nozīmīgs darbs latviešu glezniecībā ir Tautas rakstnieka Andreja Upīša portrets (atrodas LPSR Rakstnieku savienībā), Gvardes vecākā leitnanta V. Preimaņa portrets (glabājas Valsts Mākslas muzeja fondos), operdziedoņa Rūdolfa Bērziņa portrets (atrodas Operas un baleta teātrī), kā arī dzejnieka Jāņa Sudrabkalna portrets (atrodas Literatūras muzejā). Kā stāsta A. Lapiņa biedri B. Dannenhiršs un I. Jaunarāja, ļoti labs esot bijis dzejnieces Mirdzas Ķempes portrets, taču tas gājis bojā. Pazudusi arī «Meitene latviešu tautas tērpā», K. Preižes portrets un citi darbi.

Par mākslinieka A. Lapiņa gleznotajiem portretiem atzinīgus vārdus teicis dzejnieks J. Vanags: «...Cildeno svinīgumu un pacilātību, kas dveš no šiem reprezentablajiem portretiem, māksliniekam izdevies saliedēt attēlotās personas individuālo īpatnību, pasniedzot visu siltā tuvinotā noskaņā. Krāšpums un spožums staro pretim no tīrās krāsu gleznas «Meitene latviešu tautas tērpā». Dziļa cilvēcības izjūta un analītisks temperamenta traktējums panāks K. Preižes un I. Ģekovas portretos.»¹

No F. Varslavāna lielā darbu klāsta, ko viņš darinājis šajos gados portretu žanrā, saglabājušies tikai trīs — «Portreta mets» (ansambļa soliste), «Meitene» (ārstes Zojas Speranskas meita), kuri atrodas Ivanovā, un Antona Varslavāna portrets (Rēzeknē, A. Varslavāna īpašums). «Meitene» un «Portreta mets» valdzina ar savu lirisko skanējumu. Par tikko minētajiem un pārējiem mums nezināmajiem portretiem Ivanovas kritiķi B. Lukins un M. Šošins rakstīja: «...Varslavāna darbos daudz cilvēcības un dziļas apgarotības. Viņa portretos allaž spilgti izteikts raksturs, psiholoģiska izpratne. Mākslinieks iedziļinājies savu modeļu iekšējā būtībā. Viņš prot atklāt cilvēkā cēlās īpašības.»²

Arī mākslinieks F. Roždārzs nedaudz pievērsies portretam, 1942. gadā viņš gleznojis Tautas rakstnieku A. Upīti.

B. Dannenhiršs 1943. gadā darinājis F. Varslavāna portretu. Darbs gleznots pasmagā brūngano toņu gammā.

Arī māksliniece I. Jaunarāja pievērsusies eļļas tehnikā gleznotiem portretiem. Lielu uzmanību viņa veltījusi sievietei, tās pārdzīvojumiem, ko izraisījuši kara laika drūmie notikumi. Tie bijuši žanriski tverti portreti — «Vēstule no frontes», «Sardzē» («Pie zemnīcas») un citi. Par

¹ J. Vanags. «Latviešu padomju glezniecība Tēvijas kara gados». Karogs, 1945, 1. un 2. nr.

² B. Lukins un M. Šošins. Laikraksts «Рабочий край», Ivanovā, 1943, 26. XII, 260. nr.

šiem darbiem varam spriest tikai pēc A. Lapiņa un J. Vanaga aprakstiem, kā arī pēc gleznas «Sardzē» ļoti vājas reprodukcijas, kas tika ievietota laikrakstā «Литература и искусство».¹

A. Lapiņš savā rakstā «Latviešu padomju mākslinieki Lielajā Tēvijas karā» runā par mākslinieces daiļrades attīstību: «Padrūmā kolorītā attēlota rezignēta sieviete («Vēstule no frontes») . . . Jaunarāja tālākos darbos kļūst arvien aktīvāka; no dzimtenes aizdzītā sērojošā latvju sieviete pamazām izaug par apņēmības pilnu, skarbu cīnītāju («Sardzē»).»² Meitene tēlā jūt lielu nopietnību un stingru cīnītājas apņēmību.

Kluss domīgums, iekšēja apgarotība izskan mākslinieces 1942. gadā radītajā darbā «Latviešu meitene». Arī eļļas glezniecībā mākslinieces daiļrade saistījies ar bērnu pasauli. Ļoti sirsnīgi un prasmīgi uzgleznota «Vēstule tētim». Krāsu trauslais uzliciens rada patīkamu, siltu noskaņu. Visi Ivanovā dzīvojošie latviešu mākslinieki darbojušies arī ainavas un klusās dabas žanrā, gleznodami galvenokārt pašu pilsētu. No šā perioda saglabājušies tikai daži darbi. Protams, jāņem vērā, ka mākslinieki sakarā ar aizliegumu gleznot un zīmēt uz ielas varēja vadīties tikai pēc atmiņas vai arī gleznot visu to, ko redz caur logu.

Lielākais vēriens ainavu žanrā bijis māksliniekam F. Varslavānam. Laikmetīgu tēmas uztveri pauž glezna «Vecā un jaunā Ivanova». Bez tam, kā to stāsta I. Jaunarāja, B. Dannenhiršs un citi mākslinieka biedri, F. Varslavāns mīlējis gleznot ārpus pilsētas. Daudzas ainavas radušās arī komandējuma laikā. Interesanti atzīmēt, ka gleznotājs centās izvēlēties tādus motīvus, kas atgādināja viņa dzimto pusi — ezerzemi Latgali. Šajos gados F. Varslavāns gleznojis arī ļoti daudz akvareļu, bet visi šie darbi pazuduši.

Mākslinieks A. Lapiņš 1943. gadā darinātajā gleznā «Ivanova» ar trauksmainu, spēcīgu otas triepienu rāda plašu, zilganu tāli. Arī šajā darbā jūtama tieksme parādīt veco un jauno Ivanovas pilsētu.

Intīmāka rakstura pilsētas skatus gleznojuši B. Dannenhiršs un H. Dannenhirša. Ivanovas apgabala Novadpētniecības muzejā atrodas B. Dannenhirša etiķe «Ivanova 1943. gadā».

No H. Dannenhiršas snieguma saglabājušās vairākas ainavas: «Ivanova», «Cirka pagalmis», «Sarkanarmijas iela», «Rūpnīca» u. c. Kā inte-

¹ «Литература и искусство» 1944, 13. V, 20. (124.) nr.

² A. Lapiņš, «Latviešu padomju mākslinieki Lielajā Tēvijas karā». «Literatūra un Māksla», 1945, 10. I.

resantāko varētu atzīmēt «Sarkanarmijas ielu». Gleznojuma faktūra ir spēcīga, māksliniece iecienījusi gaiši violetu krāsu gammu.

Arī F. Roždārzs labprāt gleznojis Ivanovas ainavas, kuru vidū sevišķi izceļas glezna «Mājiņa Kstiņinā»¹. Šajā mājiņā kara laikā dzīvojis Tautas rakstnieks A. Upīts, tur viņš sarakstīja romānu «Zaļā zeme».

*

Lielā Tēvijas kara gados latviešu padomju mākslinieki ar savas daiļrades ieročiem cīnījās par uzvaru. Grūtajos evakuācijas un kara laika apstākļos mākslinieki ar lielu entuziasmu parādīja savos darbos šā vēstures laikposma neatkārtojamo vienreizīgumu, attēloja padomju tautas varonīgo cīņu un darbu, modināja cilvēku cēlākās jūtas, stiprināja viņu mīlestību uz dzīvi un dzimteni.

¹ Atrodas A. Upīša īpašumā. Gleznas otrais variants glabājas Literatūras muzejā Rīgā.

1966. gada martā apritēja 100 gadu kopš latviešu mākslas klasiķa gleznotāja Jaņa Rozentāla dzimšanas. Tie bija lieli latviešu mākslas svētki, kurus plaši atzīmēja visa sabiedrība. Var pat teikt, ka viss 1966. gads mūsu mākslas dzīvē daudzējādā ziņā saistīts ar šo latviešu mākslā reto jubileju. Ilgāku laiku LPSR Tēlotājas mākslas muzejā bija atvērta ļoti plaša Rozentāla darbu izstāde. Notika Zinātniskā konference, kā arī izdeva katalogu un skrejlapas. Daudzas organizācijas rīkoja Rozentālam veltītus svinīgus piemiņas vakarus un lekcijas. Svinīgajā sēdē, kas bija sarīkota par godu Rozentāla piemiņai, Latvijas Valsts universitātes aulā skanēja mūzika un dziesmas, ko sacerējuši Rozentāla laikabiedri — latviešu izcilie mūziķi J. Vītols, E. Dārziņš, E. Melngailis, A. Kalniņš u. c. Pirmo reizi tika uzņemta latviešu māksliniekam veltīta krāsaina platēkrāna filma. Bet gada nogalē sapēmām K. Sūniņa sastādīto J. Rozentāla darbu reprodukciju skaisto albumu ar M. Ivanova ievadrakstu. Apjoma un satura vērtības ziņā šis albums tuvojas nopietnai monogrāfijai. Plaši Rozentālam veltītie jubilejas raksti tika ievietoti arī mūsu presē.

Jaņa Rozentāla ceļš no tēva smēdes līdz Pēterburgas Mākslas akadēmijai, mākslinieka daiļrades mantojums, kam vienmēr paliks vieta tautas sirdī, ir daudzzināti un aprakstīti jo plaši. Tāpēc mēs arī neuzskatījām par vajadzīgu ievietot šajā rakstu krājumā izvērstu apcerējumu par J. Rozentālu. Bet mākslinieka dzīvē un daiļradē arvien atradīsies vēl maz izskaidrotu momentu, tā aizvien dodot iespēju atsegt jaunā skatījumā jau zināmus faktus, atklāt jaunas vērtības viņa daiļrades neizsmeļamajā akā. Tieši šādiem momentiem arī veltīti trīs sekojošie raksti. Divi no šiem apcerējumiem — M. Zauras pētījums «Mazāk pazīstamie Rozentāla zīmējumi» un V. Kučinskas apraksts «Mākslinieks un viņa dzimtā puse» tika nolasīti kā referāti māksliniekam veltītajā zinātniskajā konferencē. E. Kļaviņa apcerējums «No Rozentāla portretu vēstures» sniedz savdabīgu ieskatu vienā no Rozentāla darbības spilgtākajām nozarēm — portreta glezniecībā. Noslēdzot ar šiem rakstiem pasākumu virkni, kas saistīti ar Rozentāla jubilejas atzīmēšanu, gribas tos nosaukt par daudzpunktu, aiz kura sekos vēl daudz rakstu un pētījumu par ievērojamā mākslinieka daiļradi, kam ir izcila vieta latviešu mākslas vēsturē.

MAZĀK PAZISTAMIE J. ROZENTĀLA ZIMĒJUMI

Runājot par gleznotāja daiļradi, min gan viņa darbu kompozīciju, gan glezniecības manieri, kolorītu, bet daudzreiz aizmirst gleznas rašanās priekšvēsturi, kas bieži vien saistīta ar zīmējumiem, kuri ļauj precizāk un dziļāk izpētīt un izanalizēt gleznas rašanās procesu. Pēc zīmējumiem var izsekot mākslinieka domas fiksācijai, kompozīcijas izmaiņām, cilvēku tipu un dabas studijām.

Katram zīmējumam ir savs mērķis un uzdevums. Vieni zīmējumi ir kā starpposms lielākas ieceres realizēšanai, gleznas pirmmets, bet citi aplūkojami kā patstāvīga jaunrades nozare.

Rozentāla atstāto zīmējumu skaits sniedzas vairākos simtos, un šo simtu vidū vērojama liela daudzveidība. Te ir gan skices, gan ieceres nepabeigtām vai pat nezināmām gleznām, dabas, cilvēku un dzīvnieku studijas, ceļojumu ainas, portreti, zīmējumi lietišķajai un grāmatu grafikai. Mākslinieku saista apkārtējās pasaules dažādība, tā savijņo, liek redzēto un izjusto parādīt uzskatāmi. Tā rodas zīmējumi un skices. Ir grūti noteikt, kāds zīmējumu žanrs Rozentāla daiļradē ir visbagātākais, vispilnīgākais, nevar novilkt krasas robežas starp vienu vai otru veidu.

Dabas studijas pārsteidz ar savu vienkāršo skaistumu, vietām rūpīgo, sīko zīmējumu, kas nekad nekļūst naturālistisks. Precīzie zīmuļa vilcieni, kas veido formu, atšķiras no gleznotāja otas brīvā un plūstošā triepiena. Rozentālam dabas formu pētišana ir nepieciešama, lai gleznās pārliedziņoši un patiesi attēlotu iecerēto kompozīciju.

Daudz mākslinieks zīmē kokus — ozolus, bērzus, egles un citus kokus. Viņš zīmē egļu meža vai birzs nostūri, atsevišķus koku zarus, lapas un mizu, studē to uzbūvi, īpatnējās formas. Šīs studijas vēlāk noder vairākām gleznām.

Sevišķi mākslinieks mīlējis bērzus. Zīmējumos redzami gan slaidi, jauni bērziņi, gan vēja brāzmās izlocīti žuburaini stāvi, dažreiz tikai stubri.

Ozolus mākslinieks zīmējis gan kā koku studijas, gan veidojot skices noteiktam darbam. Tādi ir daudzi lielie un mazie meti Latviešu biedrības



J. Rozentāls. Siena kaudzes. Vinjete

skatuves priekšskaram. Galvenais šīs kompozīcijas metā ir dižais svētozols ar platu, varenu zaru vainagu. Vienā lapā parādīti pat četri nelieli varianti. Uz kādas nelielas albuma lapas pilādža zara zīmējums — precīzi atveidots smailās lapas un ogu čemurs. Zīmējumam maz kopīga ar pilādži gleznā «Zem pilādža», kur otas spēcīgie triepieni veido zaļganbrūno lapotni un oranžās ogas. Tomēr, lai varētu tik droši gleznot, Rozentāls vispirms darina šo zīmējumu.

Koku studijas palīdzējušas veidot arī vienu otru ainavu. Gleznotājs atradis savu īpatnējo koku attēlošanas paņēmieni, pēc kura var pazīt Rozentāla rokrakstu, pat aplūkojot darba atsevišķu fragmentu. Šā individuālā rokraksta izveidošanā māksliniekam daudz palīdzējuši neskaitāmie zīmējumi un skices.

Interesantas ir zīmētās ainavas: daži gleznu uzmetumi, kā arī visiem tik tuvās Latvijas vietas — Kokneses pilsdrupas, Siguldas apkārtnē. 1895. gadā zīmēts Staburags, tas ir viens no retajiem zīmējumiem, kas datēts. Šo zīmējumu var uzskatīt par pilnīgi patstāvīgu jaunrades darbu (zīmējums izpildīts zīmēšanas blokā). Kompozīcija vienkārša: vasaras diena, Daugavas krastā pie Staburaga pastaigājas neliels cilvēku pulciņš, pa straudi lejup slīd laivas. Bloka otrā lapā redzamas mājas Staburaga

apkārtņē, kur mākslinieks atpūties. Uz atsevišķas lapas parādītas Kokneses pilsdrupas. Iespējams, ka šie zīmējumi radušies vienā laikā. Četrus gadus agrāk ar ogles zīmuli attēlots Saldus skats. 1900. gadā darināta glezna «Pie strauta» saglabājušās nelielas skices zīmuli, kur galvenā vērība veltīta precīzam apkārtnes attēlojumam.

Gleznas «Vakars» kompozīcija ir ļoti tuva kādam zīmējumam, kur redzams tas pats ceļa likums, kreisajā pusē pakalniņš ar koku puduri, ceļš aizvijas gar lauku mājām. Vienīgā atšķirība ir cilvēku figūru novietojumā: zīmējumā figūras parādītas vairāk pa diagonāli, arī pašu figūru risinājums ir savādāks.

No Itālijas ceļojumu laikiem saglabājušies skiču albumi un atsevišķas lapas. Dažām skicēm atzīmēts datums un vieta, kur tās radušās. 1912. gada 13. augustā zīmētas Pompeju apkārtnes ainas. Zīmējumu vidū redzamas Romas un Kapri ainavas. Daudzas no tām ir noderējušas gleznu pirmmetiem, piemēram, gleznai «Parkā».

Cilvēku figūru zīmējumus var iedalīt divās nosacītās grupās — kustību, muskuļu studijās un tipu studijās žanra darbiem. Savrup aplūkojami portreti. Daudz roku kustību studiju. Rokas parādītas ļoti dažādos pagriezītos, uz vienas lapas to skaits sasniedz pat sešas, septiņas. Tā vienā lapā redzamas sešas sveicienā paceltas rokas ar lakatiņu. Var droši secināt, ka šie zīmējumi darināti kādam lielākam darbam.

«Somu jaunavai» mākslinieks meklējis patiesāku un skaistāku roku kustību. Par to var pārliecināties, aplūkojot divas skices. Roku forma, pirkstu izliekums veidots ļoti rūpīgi.

Ar nedaudziem īsiem zīmuļa vilcieniem skicētas dažādas kāju kustības, muskulatūra. Rozentāls uzmanīgi studēja cilvēka ķermeņa uzbūves īpatnības. Kādā lapā redzam kaulu uzbūves studijas. Pakāpi pa pakāpei mākslinieks rāda cilvēka galvaskausa uzbūvi, pamazām to apaudzējot ar muskuļiem, līdz tas iegūst konkrētu formu.

Galvas studijās gleznotājs meklē vajadzīgo sejas izteiksmi, raksturu. Deviņi galvas studijas varianti veidoti Plūdoņa darba «Poēma par puķēm» vākam.

Smalkā, graciozā sievietes galviņa redzama dažādos pagriezītos. Rozentāls šeit tiecas pēc vijīga un skaista zīmējuma. Saglabājušās vairākas galvu studijas altārgleznām.

Laikam gan visvairāk mākslinieks strādā pie cilvēku kustību risinājuma. Spalvas zīmējumā darināts sievietes akts «Kārdināšanai», kustība līdzīga gleznā redzamai. Gleznām «Melnā čūska» un «Teika» zīmētājās



J. Rozentāls. Plāvēji, Ilustrācija

skicēs attēloti sieviešu pusakti, galvenā vērība veltīta ķermeņa rakursiem, roku kustībām.

Aplūkojot racēja zīmēto figūru, kuras risinājums ir ļoti nosacīts, jāatceras glezna «Saldus dārzā». Darbus salīdzinot, vēlreiz pārliecināties par to līdzību.

Rotājīgi savās kustībās, apāli un jautri mazie amoreti zīmējuma skicē gleznai «Arkādija». Lai gan šā darba saturs fantastisks, amoreti vairāk atgādina parastos bērnus.

Daudzos zīmējumos Rozentāls attēlo cilvēkus dažādās ikdienas nodarbībās. Te ir gan sieviete ar ūdens nēsiem, malēja, audēja, aitu cirpējas, arājs un sējējs, galdnieks savā darbnīcā u. c. Skices māksliniekam vēlāk noder, strādājot pie grāmatu ilustrācijām un gleznojot žanra kompozīcijas. Šo zīmējumu vidū savrup izdalās kāda neliela, bagātīgi apzīmēta lapa. Izrādās, ka Rozentāls ir labs grotesku, pat karikatūru zīmētājs. Tur ir vesela tipu bagātība: uzpūtīgais muižkungs, pieglaimīgais ierēdnis, komiskais skolotājs, dažādi tirgotāji un pats «cienīgais» žandarms. Daudzi no šiem personāžiem novēroti raibajās tirgus dienās Saldū.



J. Rozentāls. Vinjete

Itālijā, Kaprī salā top ar tušu zīmētā karikatūra «Eine neue Melodie», kurā trāpīgi parādīta daža laba komponista «jaunrade», kurš sacer savu skaņdarbu, izmantojot putnu dziesmas.

Nevar nepieminēt arī tos zīmējumus, ko šodien aplūkojam kā mākslinieka dzīves dažādu momentu ilustrācijas. Galvenokārt tie saistās ar ģimenes locekļu attēlošanu. Vairākos zīmējumos redzama mākslinieka dzīvesbiedre Elli Rozentāle. Viņa gan stāv uz mājas terases, gan pārdomu brīdī apsēdusies atpūtas krēslā, gan, sēžot uz kuģa klāja, lasa grāmatu. Citos zīmējumos viņa redzama kopā ar bērniem, piemēram, ar mazo Lailu pie galda. Vairākos zīmējumos attēloti Rozentāla bērni dažādos vecumos. Kādā citā zīmējumā parādīts dubultportrets: pats mākslinieks ar dzīvesbiedri.

Interesanti ir Rozentāla zīmētie portreti, tiem ir zināma kultūrvēsturiska nozīme. Pirmām kārtām jāmin pašportreti, kas izpildīti dažādās tehnikās. Interesantākais no tiem — ar tušu zīmētais pašportrets, kur mākslinieks attēlots ar otu rokā.



J. Rozentāls. Vinjete

Kādā citā spalvas zīmējumā redzami divi rakstnieka A. Saulieša portreta varianti — rakstnieks sēž un lasa grāmatu. Ir vēl kāds zīmējums, kas rāda Saulieti jau brieduma gados. Zīmuli skicēts Ādama Alkšņa portrets. Gleznotāja V. Purviša portreta skice zīmuli līdzīga guašā darinātajam portretam. Ar brūnu zīmuli darināts somu rakstnieces Mailas Talvio siluets.

Līdzās šiem mākslinieku un rakstnieku portretiem kā interesantākās portretu skices jāatzīmē arī divi Krastkalnes portreta uzmetumi (abi uz vienas lapas), tad Rezevskas stāvošā pusfigūra un sīki izstrādātais Bergas portrets, kam dots arī jugendstila ietvara projekts.

Rozentāla gleznās dzīvnieku figūras redzam diezgan maz, bet zīmējumos to skaits ir krietni liels. Šos zīmējumus viņš izmanto galvenokārt lietīšķās grafikas darbiem (lauksaimniecības izstāžu diplomos) un grāmatu ilustrācijām.

Amizantas ir desmit cienīgas zosis, ar katru nākamo zīmējumu to formas kļūst arvien pabeigtākas. Mākslinieks vairākkārt zīmē pat tik necilus putnus kā vistas. Te būtu jāatceras ilustrācijas pasakai «Gailītis un vistiņa». Darinātas arī guļoša suņa vairākas studijas. Dažām uzmetumu lapām abās pusēs redzami dzīvnieku attēli. Savos darbos Rozentāls attēlojis arī zirgus, tāpēc daudzos zīmējumos redzam zirgu studijas:

mākslinieks cenšas iespējami pilnīgi pārvaldīt šo dzīvnieku anatomiju, ķermeņa proporciju īpatnības.

Pārsteidz arī pieci sienāžu zīmējumi (trīs no tiem ļoti sīki un precīzi izstrādāti). Mākslinieku ieinteresējušas sienāžu neparastās formas.

Kādreiz Rozentāls uzaicina darbnīcā ceļojošo leijerkastnieku ar pērtiķīti un, vērojot mazā dzīvnieciņa interesantās pozas, ātri tās skicē uz papīra. Uzmetumi vēlāk noder, strādājot pie gleznas «Princese un pērtiķis».

Kādā sarunā ar J. Jaunsudrabiņu Rozentāls ar skumjām un ironiju izsakās par savu darbu grāmatu ilustrācijās un lietišķās grafikas laukā: «Ja es gribu maizi ēst, tad man tomēr jāklūst par amatnieku — jāzīmē mēbeles, istabu iekārtojumi, dažādasniecīgas vinjetes, vāki pavisam muļķīgām grāmatām.» Tomēr arī šo darbu mākslinieks veic ar lielu rūpību un profesionālu meistarību. Un ne jau visas no šīm grāmatām ir bezvērtīgas.

Pārskatu par grāmatu grafiku vislabāk ir sākt ar zīmējumiem pasakām, jo skaitliski to ir visvairāk. Daudz strādāts, veidojot vāku pasaku krājumam «Aizsolītais dēls». Uzglabājušies vairāki varianti. Vienā no viegli kolorētajiem spalvas zīmējumiem kompozīcija ir simetriska, lapas centrā attēlota teiksmaina ābele, tās zaros sēž brīnumputns. Uzraksts «Tautas pasakas» izvietots ornamentāli ābeles abās pusēs. Otrs interesantākais variants ir ar koklētāju zem ābeles.

Izmēru ziņā neliels zīmējums darināts kādai citai pasakai. Šeit attēlota spēkavīra cīņa ar deviņgalvaino pūķi — trīs pūķa galvas jau nocirstas, bet pats cīnītājs līdz pusei iestidzis zemē. Novakare, saule tuvu horizontam.

Vairākas vinjetes darinātas brāļu Grimmu pasakām. Katram zīmējumam Rozentāls atrod pasakai atbilstošu noskaņu.

Ļoti daudz ilustrētas skolas grāmatas. Saglabājušies pabeigti un iespējami sagatavoti zīmējumi. Žurnālu «Vērotājs» un «Mājas Viesis» daudzu numuru vāku un vinješu autors ir J. Rozentāls. Vienam žurnāla numuram (1903) saglabājušies vāka zīmējuma trīs varianti. Dzīvojot Somijā, mākslinieks veido somu rakstnieku grāmatu, kā arī žurnālu vāku māksliniecisko apdari. Kādā skicē redzams burinieks fjordu fonā. Zīmējums ietonēts ar zilu un baltu.

Nozīmīgs ir Rozentāla devums, piedaloties V Vispārējo dziesmu svētku sagatavošanas darbos. Viņš darina tautas apģērbu skices, izstrādā svētku



J. Rozentāls. Kaķi. Zīmējums

nozīmīšu paraugus. Tā vienā lapā var saskaitīt 18 nozīmīšu variantus, kuru iecere saistīta ar diviem motīviem — kokli un saktu.

Kādā vēstulē Rozentāls izsaka diezgan asu piezīmi R. Zariņam sakarā ar to, ka tas aizrādījis māksliniekiem uz daudzām kļūdām tērpu zīmējumos, bet pats nav devis konkrētu padomu un piemēru. Vēstules otrā pusē Rozentāls zīmē vienu vīrieša un piecas sieviešu tērpu skices. Citos zīmējumos redzamas atsevišķas tautas apģērba detaļas — blūze, josta u. c. Pēc etnogrāfiskiem materiāliem veidoti saktu zīmējumi. Ir tādi zīmējumi, kur redzamas ornamentu skices blūzes izšūšanai. Daži zīmējumi veikti tikai melnbaltā, pierakstot krāsu nosaukumus.

Kā skices lietišķajai grafikai minami diplomu un medaļu uzmetumi. Te vislabāk redzama mākslinieka prasme apvienot zīmējumu ar tekstu. Neparasta ar savu izdomu ir kāda diploma skice. Pēc uzraksta un zīmējuma spriežot, tā domāta kādai Latviešu biedrības jubilejai. Fonā attēlota biedrības ēka, virs tās gadaskaitļi 1886—1911, tad rotājošas līnijas un vitnes, lauru koki un dīvaina galva, kas atgādina fauna masku. Zīmē-



J. Rozentāls. Vinjete

jums nepabeigts, neskaidrs, vietām izdzisis. Kāda cita diploma metā centrā novietots Merkura cepures attēls. Rozentāls darinājis arī medaļu skices lauksaimniecības izstādēm. Saldus lauksaimniecības izstādes medaļā labajā pusē redzami zemnieks un zemniece ar lielu labības kūli. Uzraksts otrā pusē nav izstrādāts. Vecpiebalgas lauksaimniecības biedrības izstādes medaļas metā zīmējums apvienots ar uzrakstu. Zīmējumā attēlots labības kūlis ar izkapti un grābekli, zem tā teksts — «Darbā tautas nākotne».

Darināti arī zīmējumi plakātiem. Nepabeigts, tikko ieskicēts zīmējumu izstādes plakāta mets. Rozentāls zīmējumā izmantojis to pašu sievietes figūru, kas redzama freskā «Pie avota». Rozentāla grāmatu ilustrācijās, vāku zīmējumos, vinjetēs un visvairāk burtos jūtams laikmeta stils. Kā spilgts piemērs tam ir jau minētais vāka zīmējums Plūdoņa «Fantāzijai par puķēm».

Zīmējumiem un skicēm Rozentāls izmantoja dažāda formāta, biezuma un kvalitātes papirus. Ir gan labie Engra papīri, gan dažādi toņpapīri un bloki, gan arī dažādi gadījuma materiāli. Blokos visvairāk kustību studiju, ceļojumu skīču. Ir arī mazi, lēti skīču blociņi, gan labu franču firmu ražojumi. Daudzas skices zīmētas uz atsevišķām bloka lapām. Uz brūngana toņpapīra darināta skice gleznai «Kārdināšana». Arī skatuves priekš-



J. Rozentāls. Bērni. Zīmējums

kara daži varianti izpildīti uz toņpapīra. Uz pelēka toņpapīra zīmēts viens no strēlnieka kolorēto zīmējumu variantiem, izceļas baltais ietonējums. Reizēm mākslinieks izmanto zīmēšanai pavisam nejausul materiālus, tā Venēcijas gondoljers zīmēts uz kāda Milānas izstādes kataloga priekšlapas, bet atslēgas apkaluma skice ir kādas 1900. gada Parīzē izdotās reprodukcijas otrā pusē, kas ļauj noteikt arī zīmējuma rašanās laiku.

Dažreiz nepareizo zīmējumu mākslinieks izgriež, tādēļ diezgan daudzām zīmējumu lapām saglabājušās griezumu pēdas. Reizēm Rozentāls stingri norobežo laukumu, kurā risina kompozīciju, tas izskaidrojams ar vajadzīgā, piemērotākā formāta meklējumiem. Sikākiem zīmējumiem

mākslinieks izmanto šauras sloksnītes. Dažos gadījumos zīmējumi ir papīra lapas abās pusēs.

Visvairāk zīmējumu mākslinieks darinājis zīmūlī, jo ar to visātrāk var fiksēt redzēto. To izmanto gan dabas studijām, gan modeļu zīmējumiem. Ar grafitu veido gaismēnas. Vienā no modeļu galvas studijām ar grafitu iesegts spēcīgs, tumšs fons, uz kura labi izceļas sievietes profils. Ļoti glezniecisks iespaids zīmējumam «Somijā» (gleznas tiešs atdarinājums zīmūlī), kur ir ne tikai melnie un baltie laukumi, bet atveidotas pat toņu pārejas. Zīmūļa zīmējumos redzam, kā mākslinieks ar līnijas palīdzību veido formas, vērojama šo līniju daudzveidība.

Otrs tehnikas veids, ko Rozentāls izmantojis diezgan bieži, ir spalvas zīmējums. Parasti šajā tehnikā darinātas grāmatu ilustrācijas. Veikls un smalks tušas zīmējums redzams pašportretā. Spēcīgs, ar asu melnbalto laukumu kontrastu ir kāds alegorisks zīmējums: kalna galā spoža kā saule mirdz sirds, un ļaudis steigjas tai pretī. Zīmējums veidots kā tumšs siluets. Dažreiz ir izmantotas krāsainās tušas — gan lai atzīmētu vaudzīgo krāsu, gan arī lai darinātu kāda darba variantu. Tā viens no daudzajiem «Gulbju jaunavu» variantiem izpildīts ar krāsainām tušām, priekšmetus sīki iesvītrojot. Reizēm tušu izmanto kā papildinājumu vai arī zīmūļa skici pabeidz tušā, saglabājot grafīta pēdas, piemēram, nelielā darbiņā «Kaķu ģimene». Darinot skices gleznām, Rozentāls izmanto jauktas tehnikas, vienā zīmējumā apvienojot tušu ar krāsainiem zīmūļiem un guašu. Dažreiz zīmūli papildina viegli pasteļa vilcieni. Portretiem, aktu studijām viņš lieto brūno un zilo zīmūli. Kartonos zīmūli izmanto visai maz, zīmējumus izpilda ar ogle.

Savos zīmējumos Rozentāls lielu vērību veltī silueta skaidrībai. Viņam sveši sarežģīti rakursi, neskaidras kustības, neizteiksmīgs siluets. Zīmējumus, kas domāti ilustrācijām vai iespīšanai, apvelk ar precīzu kontūru. Siluetos Rozentāls cenšas izteikt darbības momentu, noskaņu. Mākslinieks izkopies augstu zīmēšanas tehnikas meistarību. Daudzi no Rozentāla zīmējumiem ir līdzvērtīgi viņa labākajiem stājdarbiem. Pagaidām šie zīmējumi plašākam skatītāju lokam nav pazīstami, jo atrodas privātās kolekcijās un Rozentāla piederīgo saudzīgā glabāšanā. Paldies viņiem par to.

MĀKSLINIEKS UN VIŅA DZIMTĀ PUSE

«...attēlot Saldus bez Rozentāla nozīmētu Saldus portretu viltot. Tieši Rozentāls ir Saldus acis, un ar tām mācījušies skatīties dabā un dzīvē visas latviešu mākslinieku paaudzes, visa mūsu nācija. Ne jau aiz nejaušības Saldus novads latviešu tēlotājam mākslai devis tik daudz izcilu talantu. Var droši sacīt: šie talanti nebūtu tā atraisījušies, ja nebijis Rozentāla lieliskā piemēra.»¹

Saldus — Jaņa Rozentāla dzimtā puse. Patiesi, šis novads izvadījis dzīvē un mākslā daudz izcilu mākslinieku: mūsu jubilāru — simtgadnieku, tēlnieku Kārli Zāli, Leu Davidovu-Medeni u. c. Bet visdziļākās saknes savā dzimtajā pusē laidusi Jaņa Rozentāla māksla.

Reizēm, ielūkojoties vai ieklausoties kādā daiļdarbā, pēkšņi asociācijas pārslēdzas uz radniecīgu motīvu citā daiļrades novadā. Tā, lasot Raiņa atmiņu grāmatā «Kastaņola» rindas «... Aspazija gan mēdz teikt, ka Kurzemes pavasaris esot skaistāks — taisnība: pāreja no sniega un dubļiem uz ziedošām ābelēm rada lielāku kontrastu; jo Kastaņolā janvāris un februaris daudz neatšķiras no marta vispārējās ainās...»², iztēlē iznirst Rozentāla glezna «Agrs pavasaris Kurzemē» — briestošas zemes, pavasara sulu pārpilnu koku pavasaris... Kaimiņgā, mutuļojošā dzīvo un radīt griba pulsē Jaņa Rozentāla daiļrades kokā. Gavilējošais esības prieks — tā ir pirmā izjūta, kas pārņem skatītāju, apstājoties pie daudziem meistara audekliem. Asociāciju paralēles risina tālāk citas Raiņa «Kastaņolā» lasāmas rindas:

«Arī Aspazijas, istas kurzemnieces sirds — un sirds, kā zināms, ir kurzemnieka gods (kursīvs mans. — V. K.) — arī tā sajūsminājās un uzlies-

¹ V. Ancītis, «Jaņa Rozentāla gads», Laikraksts «Padomju Zeme», 1966, 6. I.

² Rainis, XIV sēj., 629. un 630. lpp.

moja līdzī, kad pirmo reizi ieraudzīju klusā, tumšā maija vakarā uzliesmojam visos dārzos un pļāvās sikas, dzidras liesmiņas.»¹

Sirds — kurzemnieka gods... Vai tā nevaram teikt arī par Jani Rozentālu? Ar kādu mīlestību un sirsnību viņa gleznās atveidota Kurzemes daba un ļaudis! Un tauta māksliniekam maksā ar to pašu — mīlestību. Pieminot Jaņa Rozentāla 10. nāves dienu, Romāns Suta 1927. gadā rakstīja:

«Janis Rozentāls mūsu šajā mākslas vēsturē varbūt laimīgākais mākslinieks. Viņam bija lemts piepildīt savu laikmetu, dodot tam pēdējo noslēgumu. Janim Rozentālam nācās modināt savas tautas neesošo interesi par tēlotāju mākslu, bet viņš to varēja darīt, iekļaudamies sava laika jau pilnīgi nodibinātā un vispāratzītā estētikā. Viņa mākslinieciskās tieksmes arvien gāja līdztekus tautas caurmēra attīstībai un nekad neaizsteidzās tās priekšā tik tālu, ka rastos atsvešināšanās un savstarpēja nesaprašanās. Arī tādēļ Rozentāls sava laika vissaprastākais, vistuvākais un visvairāk mīlētais mākslinieks.»²

Romāns Suta, domājot par Jaņa Rozentāla mākslas ideāliem, formas īpatnībām, meklējumiem, dažādu tā laika Rietumeiropas mākslas virzienu un strāvojumu loku, kas zināmā mērā skāra mākslinieku, atzīst:

«Visi šie iespaidi, mākslinieka personības pārkausēti, radījuši Rozentāla lielo vispusību, kura liecina par viņa māksliniecisko tieksmju plašumu, bet kurā varbūt meklējami dažkārt saskatāmo trūkumu iemesli. Bet pārmet to nevaram māksliniekam, kas no Kurzemes līdzenumu šaurajiem un nabadzīgajiem apstākļiem tiecies pēc sava laika kultūras plašākiem apvāršņiem un ar savu gribu, talantu un pašreizējību iezīmējis viņos dažu labu savu tautu cildinošu sasniegumu. Ar savu sajūsmīgo un sajūsminošo personību Rozentāls pirmais modināja latvju tautā interesi uz tēlojošām mākslām. Šajā nozīmē viņš bija latvju tautas pirmā mīlestība, kas kā tāda mūžam paliks neaizmirstama.»³

Mākslinieks un dzimtā puse... Topošā mākslinieka dvēselei savu zīmogu uzspiež dzimtas puses skaistums, ļaudis, viņu darbs, rūpes, tradīcijas, mīlestība — tas viss atspoguļojas mākslinieka daiļradē.

Jau pirmajā lielajā gleznā — savā diplomdarbā, — pilnā balsī ierunājoties par latviešu tautas dzīves skaistumu un reizē sūrmī, Rozentāls at-

¹ Rainis, XIV sēj., 634. lpp.

² R. Suta. «Janis Rozentāls», «Ilustrēts Žurnāls», 1927, 1. nr.

³ Turpat.

veido to, kas viņam vistuvāks — Saldus apkārtnes ļaudis, kas pulcējušies pie Saldus baznīcas. Tāpēc Rozentāla darbs «No baznīcas» ir ne vien mūsu nacionālās, reālistiskās glezniecības stūrakmens, bet arī savdabīgs pieminēklis mākslinieka dzimtajam novadam. Desmitos skaitāmas Rozentāla gleznas un zīmējumi, kas atspoguļo Saldus apkārtni — laukus, birztaļas, Cieceres upi, Saldus un Cieceres ezerus, Saldus miestīņu, lauku ļaužu darbu, sadzīvi, priekus un rūpes. Zinot, cik liels īpatsvars Jaņa Rozentāla daiļradē, kā arī viņa personības izveidē bijis dzimtajam novadam, gribas ieskatīties mākslinieka un viņa novadnieku savstarpējo attiecsmju vēsturē. Par Jaņa Rozentāla, tikko Pēterburgas akadēmiju beiguša mākslinieka dzīvi Saldū sniedz ziņas U. Skulmes un A. Lapiņa monogrāfija «Janis Rozentāls», P. Zālīša raksts «Janis Rozentāls kā cilvēks un mākslinieks», Roberta Šterna monogrāfija «J. Rozentāls», laikabiedru atmiņas un citi materiāli. P. Zālītis tā raksturo šo laiku:

«Pēc piecu gadu ilgām studijām, pabeidzis akadēmiju ar I šķiras mākslinieka grādu, mākslinieks atgriezās uz dzimteni un nodomā apmesties Saldū. Saldū! Raksturiski. Izskaidrojams tas vienīgi ar Rozentāla lielo dzimtenes un savas tautas mīlestību, kā arī ar paļāvību uz savām spējām. Ierīkoja jau Saldū darbnīcu. Bet Saldus nebija un nevarēja būt tā vieta, kur apdāvināts, spējīgs, jauns mākslinieks varētu sev uz mūžu uzcelt savu mākslas svētnīcu. Materiālie apstākļi, kā jau tas bija paredzams, tad arī Rozentālu piespieda uzmeklēt lielāku darbības centru. Un tā 1901. gadā viņš par tādu izvēlējās Rīgu.»¹

Un tomēr... Ne jau tikai materiālie apstākļi bija cēlonis tam, ka Rozentāls nolemj atstāt dzimto pusi. Dzīve jauno mākslinieku nekad nebija lutinājusi. Taču smagāk par materiālām rūpēm radošo personību nomāca provinces dzīves šaurība, garīgu interešu trūkums cilvēkos. Bet nav jāaizmirst, ka Rozentālam te bija arī tuvi cilvēki. Daudz saldenieku apmeklējuši mākslinieku, un pret viņiem mākslinieks bijis sirsnīgs, atsaucīgs. Sevišķi sirsnīgas attiecības izveidojušās ar Brocēnu skolotāju Jēkabu Štameru (Štamers un viņa sieva ir modeļi gleznai «Uz lieveņa»), Štamers pozējis arī Rozentāla diplomdarbam) un mežsargu Mārtiņu Vēju. Ir zināms, ka Mārtiņš Vējš bijis biežs ciemiņš Rozentāla mājā. Paša spēkiem un ieklausoties Rozentāla padomos, Mārtiņš Vējš ir vingrinājies arī glezniecības mākslā.

¹ «Mājas Viesis», 1910, 52. nr.



Bijusi J. Rozentāla māja, kurā mākslinieks dzīvoja 1900. un 1901. gadā. Tagad — Saldus novadpētniecības muzejs

Viena krāsns un kamīns apsildīšanai. Trepes ar 20 pakāpieniem ved no ieejas uz darbnīcu ar mazu vestibulu. Darbnīcai priekštelpa — maza istabiņa, kur ir noliktava priekš krāsām, gleznu rāmjiem un audekliem.¹ Tiklīdz darbnīca (mājas II stāvs) tika pabeigta, Rozentāls mājas I stāvā iekārtojās vecākiem mājokli.

Par Rozentāla mājas likteni stāsta arī piemiņas plāksnes: viena no tām vēstī par mākslinieka dzīvi un daiļradi Saldū (1900—1901), otra — par

Daudz rūpju un rūgtu brīžu Rozentālam sagādājusi darbnīcas — mākslinieka «sapņu torņa» būve Saldū. Šo brīžu lieciniece ir neliela Mārtiņa Vēja atmiņu lapiņa, kas nejausi nokļuvusi Saldus novadpētniecības muzejā (Mārtiņa Vēja rokraksts «Atmiņas par Jani Rozentālu» nav saglabājies. — V. K.):

«1899. g. J. Rozentāls nopērk gruntsgabalu Saldus miestīņā, uz kura atrodas vairākas pussagruvušas ēkas. Viņš vienu ēku grib pārbūvēt sev un otrā stāvā uzcelt jaunu darbnīcu. Maija mēnesī sākās būves darbi. Pats mākslinieks zīmē un skicē darbnīcas plānu. Bet ne tik viegli iet ar būves darbiem. Namdari, kuri salīgst būvi, paņem rokasnaudu — pastrādā vienu vai divas dienas — aizbēg. Nāk atkal cits, jauns namdaris — vārdā Pinkausis(?), tas pabeidz «sapņu torņa» būvi. Darbnīca ir plaša, ar gaismas logu uz austrumiem. Griesti 4 m augsti.

¹ Paraksts muzejā: M. Vēja, J. Rozentāla skolnieka atmiņas par mākslinieka dzīvi un darbu Saldū. 1950. g.

1905. gada revolūcijas notikumiem Saldū. 1905. gadā Rozentāla «sapņu tornis» atguva dzīvību. Te tika nodibināts revolucionāro cīnītāju štābs, un tāpēc šurp steidza Saldus apkārtnes zemnieki, kas gribēja izcīnīt tautai brīvību. Viņu vidū ir «Bebru» jaunais saimnieks Miķelis Rozentāls. Daudzi no viņiem dārgi samaksāja par saviem sapņiem — citus gaidīja Sibīrijas katorga, citus — dzimtās zemes smiltis.

Jaunas pārvērtības Rozentāla «sapņu tornis» piedzīvoja 1949. gada 1. maijā, kad te tika nodibināts Saldus novadpētniecības muzejs (precīzāk — Kuldīgas novadpētniecības muzeja Saldus filiāle). Šī muzeja pirmsākums meklējams Mārtiņa Vēja dzīvoklī (jau 1946. g. 1. maijā). J. Rozentāla gleznas, zīmējumi, materiāli par mākslinieka dzīvi un daiļradi muzejā nokļuvuši pa dažādiem ceļiem. Lielāko daļu gleznu Saldus muzejam piešķīrusi LPSR Kultūras ministrija; «Meitenes portretu», zīmējumus un dažas Rozentāla personīgās lietas muzejam dāvājušas mākslinieka meitas; dažas gleznas — skolotāju Upenieku portretus, M. Vicinskas portretu u. c. — uz laiku muzejam uzticējuši saldenieki, šo gleznu īpašnieki; četrus Rozentāla darbus sakarā ar mākslinieka 100. dzimšanas dienai veltīto jubileju deponējis Liepājas vēstures un mākslas muzejs. Vairāku muzejā eksponēto darbu atrašanās vēsturi atspoguļo Jānis Sudmalis rakstā «Kā iegūti Jaņa Rozentāla darbi Liepājas muzejam»¹.

Jaņa Rozentāla darbu ekspozīcija Saldus muzejā ir fragmentāra, ļoti pieticīga; dažāda ir šo darbu mākslinieciskā vērtība. Ja varam paļauties uz Brocēnu skolotāja Šamera liecību, ko savukārt mums nodod Jānis Sudmalis, tad mākslinieka vecāku portreti pieskaitāmi pie Jaņa Rozentāla visagrīnākā daiļrades perioda paraugiem, jo tie uzgleznoti vēl pirms viņa iestāšanās Mākslas akadēmijā. Izpildījuma un kolorīta ziņā ļoti tuvi vecāku portretiem ir mežsarga Bērziņa un viņa sievas portreti. Un tomēr, salīdzinot šos portretus, liekas, ka vecāku portreti veidoti ar lielāku iejutību, dziļu cieņu pret vienkāršā darba cilvēka dzīves nopietnību un cildenumu. Skolotāju Dāvida Upenieka un Lidijas Upenieces, Mildas Vicinskas un citu saldenieku portreti vairāk aplicina mākslinieka kontaktu ar savas puses ļaudīm, mazāk viņa talanta iespējas. Šie darbi zināmā mērā raksturo pasūtītāju gaumi un mākslinieka attieksmi pret portretējamo, kā arī attiecīgā daiļrades perioda rokrakstu. Pievilcīgs ir Treijas portrets, iespējams, ka tas veidots Saldus periodā.

Rozentāla 100. dzimšanas dienas atcerei veltītajā izstādē Saldū bija

¹ Laikr. «Padomju Zeme», 1966. g. 17. februārī.

eksponēti daži portreti, kas pavisam maz pazīstami, piemēram, «Krēslīņa portrets» (1886), kas varbūt ir viens no visagrīnākajiem Rozentāla portretiem, «Sievietes portrets» (Rozentāla mātes māsa Anna), «Jūlijas Dreibergas portrets» (ap 1893. g.).

Saldus muzeja pastāvīgajā ekspozīcijā ir tikai viena žanra studija — «Veļas mazgātāja». Darbs gleznots ar lielu mīlestību un radošu prieku. Šī studija ir viens no daudzajiem mākslinieka darbiem, kas ataino glezno Cieceres upi.

Savu mīlestību pret Saldus pilsētu Janis Rozentāls atklāj, gleznojot vairākas tās ainavas. 1912. gadā darināti divi Saldus pilsētas ainavas varianti — «Miests Kurzemē» (Saldus muzejā) un «Miestiņš Kurzemē» (Rīgā, Valsts Mākslas muzejā). Droši vien par vienu no šiem variantiem arī stāsta Jānis Sudmalis rakstā «Kā iegūti Jaņa Rozentāla darbi Liepājas muzejam»:

«Pēc pārceļšanās uz dzīvi Rīgā mākslinieks savu dzimto pusi neesot aizmirsis un kādā apciemojumā uzgleznojis ar jaunības atmiņām saistīto Saldus pilsētiņas ainavu.»

Pēc Saldus skolotāja un gleznotāja Kārļa Taubes domām «Miests Kurzemē» gleznots no Biļļu kalna. Mazais Saldus miestiņš it kā snauz pagājušā gadsimta rāmās dzīves tecējumā. Atšķirīgs noskaņas un izpildījuma ziņā ir Saldus atspulgs ainavā ar nosaukumu «Saldus». Te mākslinieks izvēlējās citu redzes punktu, īpatnēju kolorītu.

Nav īsti zināms laiks, kad radīta «Ainava ar ganāmpulku». Varbūt šī ainava tapusi «Bebru» apkaimē, varbūt citā vietā, bet noskaņa ir radniecīga tam rāmajam mieram, kas apņem «Miestu Kurzemē».

Saldus muzejā glabājas arī dažas Rozentāla zīmējumu skices. Diezgan bagāts ir Rozentāla darbu reprodukciju, kā arī fotokopiju klāsts, kas stāsta par mākslinieka dzīvi un daiļradi. Kalendāru vinjetes, žurnāla «Vērotājs» vāku zīmējumi, skolas mācību grāmatu ilustrācijas — tas viss apliecina, ka mūsu gadsimta rītausmā latviešu māksliniekam patiesi bija jābūt «universālam».

Jaņa Rozentāla izvēlēto tēmu un sižetu saikne ar dzimto novadu, dažu darbu rašanās vēsture ir bijusi labi zināma mākslinieka tuvākajiem draugiem — Mārtiņam Vējam un skolotājam Jēkabam Štameram. No šiem cilvēkiem ziņas guvuši Kārlis Taube un Jānis Sudmalis. Jānis Sudmalis iepriekš minētajā rakstā «Kā iegūti Jaņa Rozentāla darbi Liepājas muzejam» stāsta:

«Apmeklējot Brocēnu skolas veco skolotāju Štameru, ieguvu no viņa vērtīgus datus ne vien par Rozentāla tālaika dzīvi un darbību, bet arī norādījumus, kur vēl atrodami viņa darbi. Sirmajam skolotājam bijušas tuvas, draudzīgas attiecības ar iecienīto mākslinieku. Strādājot pie akadēmijas diplomdarba, Rozentāls bieži ieradies tirgū vai pie baznīcas, kur novērojis un zīmējis saviem radošajiem nodomiem izraudzītos ļaudis. Dažreiz mākslinieks, uz ielas satikdams atbilstošu zemnieka tipu, aizturējis viņu un draudzīgi pierunājis nākt līdzi uz darbnīcu. Tāds gadījums bijis ar saimnieku no Putru mājām, kurš iebraucis Saldus dzirnavās. Kamēr graudi malti, Rozentāls isā laikā uzgleznojis šī zemnieka portretu, ko vēlāk izmantojis kā vienu no galvenajām figūrām savā diplomdarbā.

Dažreiz mākslinieks ilgāku laiku nav rādījies ļaudīs. Tas nozīmējis intensīvu darbu pie kādas jaunas gleznas. Darbu beidzis, Rozentāls — liksms un dzīvespriecīgs — atkal apmeklējis savus draugus, sirsnīgās sarunās pastāstījis par paveikto un nākotnes nodomiem.»

Pēc skolotāja K. Taubes domām akvarelis «Ganu meita» gleznots «Bebru» apkārtnē, bet «Gavilējošie bērni» — «Putru» apkaimē. Arī «Lauku sēta» esot gleznota «Bebru» apkārtnē, bet akvareļi «Pie abras» un «Pēc pusdienām» gleznoti «Ūķu» mājās. 1896. gads ir vairāku ar Saldus motīviem saistītu akvareļu dzimšanas gads — «Tirgus», «Rīta lūgšana», «Maizes mīcītāja» («Pie abras»), «Precības», «Ganu meita», «Krogū». Iespējams, ka arī gleznu «Siena laikā» un «No darba» iecerēs (ainava, ļaužu tipi) radušās dzimtajā pusē. Ainavā «Vasarā pie upes» («Vasara Kurzemē»), pēc K. Taubes domām, atainota Cieceres upe netālu no Cieceres ezera. «Rozentāla akmeni» varam redzēt divos darbos — «Pie strauta» un «Pēc ūdens». Saldus ezera tuvumā gavilē dziedošā «Ganu meita» (1898, tempera).

Vērtīgi ielūkojoties daudzajos no jau minētajiem darbiem un salīdzinot tajos attēloto ar šodienas Saldus pilsētu un apkārtni, redzēsim, ka laiks ir ienesis zināmas izmaiņas gan bijušajā Kurzemes miestinā, gan apkārtnē, gan ļaužu sejās. Bet jaunais nav vardarbīgi iznīcinājis vecās, «rozentālistiskās» ainavas vaibstus. Iebraucot Saldū, tūrists pazīs Saldus baznīcu, Cieceres upi, Saldus un Cieceres ezeru ar salu, kur esot radusies «Gulbju jaunavu» iecere. Bet tur, kur Rozentāla laikā bija tirgus laukums — tagad ir 1. Maija laukums ar Ļeņina pieminekli centrā; kur bija krogs — tagad ir tirgus laukums; kur klusībā Cieceres krastā atdusējās Rozentāla

iemīlotais akmens — tagad trauc asfaltēta šosejas lente; kur kādreiz Rozentāla ganiņi ganija savas cūkas, govīs, aitas — tagad izaugusi varena Brocēnu cementa un šifera rūpnīca... Un tomēr — blakus staltajām jaunceltnēm gan pilsētā, gan laukos vēl redzēsim tipiskas kurzemnieku mājas, tās pašas, kas redzamas Rozentāla darbos. Arī ļaužu tipos vēriņa acs saskatīs daudz radniecīga ar Rozentāla darbos redzēto. Sīkstie Kurzemes ļaudis, «rozentāliskie tipi», pateicoties mūsu glezniecības pioniera talantam, kļuva par latviskā tipa paraugiem sava laika glezniecībā.

Apritējis gadsimts kopš to cilvēku dzimšanas, kas veidojuši un kopuši mūsu tautas garīgo kultūru. Dažādi ir šo cilvēku dzimto māju likteņi. Rūdolfā Blaumaņa, tuva Rozentāla drauga un domu biedra 100. dzimšanas dienu daudzi jo daudzi viņa daiļrades cienītāji svinēja «Brakos»; mūsu dižā skaņraža Jāzepa Vītola 100. dzimšanas dienu skaņu mākslas draugi svinēja Gaujienas «Anņiņās»; Raiņa 100. dzimšanas dienu sagaidot, atdzīvojas Tadenava un citas dzejnieka bērniības un jaunības dienu liecinieces. Bet Rozentāla «Bebri» mākslinieka 100. dzimšanas dienas svētkos vēl ir skumji, pamesti... Šur tur ieskanējušās runas, strīdi, pat solījumi kaut ko darīt «Bebri» labā. Taču akmens pa īstam vēl nav iekustināts... Smēde, kurā Miķelis Rozentāls kalis savam dēlam laimi, nav saglabājusies. Dīķis — aizaudzis. Vairākus gadus «Bebri» saimniecības ēkā bijusi zirgu ferma. Zirgkopji dzīvojuši «Bebri» mājas vienā galā. «Bebri» prasīt prasās pēc nopietna remonta. Bet cilvēkam, kas pašreiz apdzīvo «Bebrus», attālam Rozentāla radniekam Fricim Rozentālam tas nav pa spēkam. Lai «Bebri» kļūtu memoriāls piemineklis, jāiet talkā sabiedrībai, pirmām kārtām — diženā mākslinieka novadniekiem.

Saldū vēl saglabājušies vairāki Jaņa Rozentāla laika liecinieki: mākslinieka pirmā skola (bijusī Krauzes privātskola) Striķu (tagad — 5. augusta iela) un Kapu ielas stūrī, Kultūras (toreiz — Sadraudzības b-bas) nams, kur kādreiz Rozentāls tēlojis Blaumaņa Tautkūči un darinājis dažām izrādēm dekorācijas, māja, kurā dzimuši darbi «Ieva», «Jaunība», «Ādams un Ieva» (5. augusta un Revolūcijas ielas stūrī), Rozentāla akmeņi Cieceres krastā. Pavisam jauna ir Jaņa Rozentāla iela, kas aizsākas netālu no Rozentāla «sappu torņa» — mājas-darbnīcas, tagadējā Saldus novadpētniecības muzeja. Vēl dzīvo cilvēki, kas sevī dzīvu nes lielā mākslinieka tēlu. Tādi ir Liepājas mākslinieks Jānis Sudmalis, kas mācījies pie Jaņa Rozentāla, mākslinieka mātes māsas meita Anna Veseļuna (dzīvo Saldus raj. kolhozā «Komunisti»), kas glabā tuvinieku dārgās atmiņas, skolotāja Jēkaba Šamera meita Erna Jātniece (dzīvo Saldū) un citi.

Godinot lielo mākslinieku, 100. dzimšanas dienas priekšvakarā Jaņa Rozentāla memoriālajā mājā — Kuldīgas novadpētniecības muzeja Saldus filiālē tika iekārtota jauna ekspozīcija; Čāpātāju kapos pie Rozentāla vecāku kapu kopiņām novietota piemiņas plāksne; rajona laikrakstā «Padomju Zeme» vairākas lappuses veltītas lielā novadnieka piemiņai; rajona un paraugsaimniecības «Druva» (šīs saimniecības teritorijā atrodas «Bebri») ļaudis organizēja mākslinieka jubilejas vakarus. Bet pats dārgākais piemineklis māksliniekam ir cilvēku sirdis, sirdis, kurām dārga patiesība un daiļums, kurām dārga Jaņa Rozentāla māksla.

NO JAŅA ROZENTĀLA PORTRETU VĒSTURES

Līdz tam laikam, kad uzplauka Jaņa Rozentāla daiļrade, nevar runāt par latviešu portreta glezniecību kā par nacionālās mākslas sastāvdaļu, kā par attīstītu latviešu glezniecības žanru, kaut gan nedaudziem Hūna portretiem piemīt augsta profesionālā meistarība, tomēr jāņem vērā, ka šī mākslinieka darbība norisa galvenokārt Krievijā un Francijā. Līdzīgs «ārpusnacionāls» raksturs ir arī Rozes portreta mākslai, viņa Rīgas posmā darinātie darbi maz saistīti ar latviešu portreta žanra turpmāko attīstību.

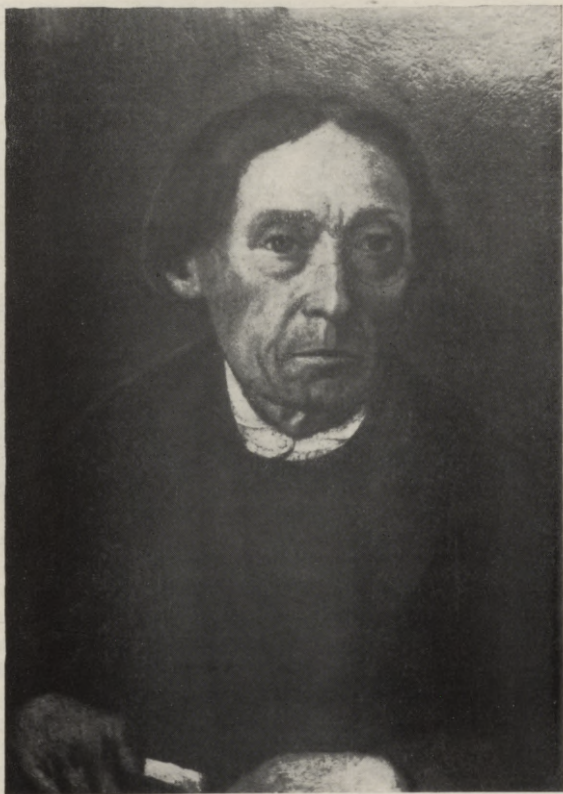
Daži citi saglabājušies portreti, kas attiecas uz laiku līdz 19. gs. 80.—90. gadiem, vai nu nav latviešu mākslinieku darbi, vai arī apliecina zināmu uztveres un attēlošanas veida primitīvismu.

Rozentāla portretu glezniecība jau ir saistīta ar mākslinieka apzinātu un mērķtiecīgu latviešu kultūras veidošanas darbu, latviešu mākslā tā ievada nepārtrauktu attīstības līniju, kas turpinās līdz pat mūsdienām. Viņa izkoptās spējas pārliecinoši attēlot cilvēka ārējo izskatu un garīgās dzīves norises, viņa gleznošanas meistarība paceļ latviešu portretu līdz krievu un citu Eiropas tautu tā laika mākslas līmenim. Taču Rozentāls ir ne tikai latviešu portreta žanra celmlauzis, viņa portretu glezniecība veido latviešu mākslā izcilu attīstības pakāpi, kādu retos gadījumos sasniegta vēlāka laika latviešu gleznotāji.

Rozentāla labāko portretu nozīmi lielā mērā nosaka šo darbu reālistiskās īpašības. Tomēr bieži vien modeļu traktēšanas paņēmieni liecina gan par mākslinieka radošiem meklējumiem, gan par viņa portretu mākslas nepilnībām. Šajā rakstā aplūkotas dažas lappuses no Jaņa Rozentāla portretu vēstures.

Laikam katram māksliniekam ir savs «skološanās» laiks, kas var noslēgties daudz ātrāk par oficiālo skolas beigšanas datumu vai turpināties vēl pēc tam. Rozentāla portretu mākslā šis «skološanās» laiks ilgst, spriežot pēc zināmiem darbiem, apmēram līdz akadēmisko studiju posma vidum.

Pie šā posma darbiem pieder vēl bērnišķīgi izpildīti vectēva un vec-



J. Rozentāls. Tēva portrets. 19. gs. 80. gadu vidus

mātes portreti, kuriem tad seko savdabīgi gleznojumi no māldera mācekļa un amatnieku skolas apmeklēšanas gadiem (tēva un mātes, Krēslīņa portreti). Raksta autoram nav zināms, ko mācīja cunftes mālderu meistars un zīmēšanas pasniedzējs skolā, bet, iespējams, pirmā

gleznošanas metode ļāva apslēpt iesācēja nedrošību šajos darbos. Tie gleznoti ar dogmatisku nosacītību, ar vienkāršojumu un pat zināmu meistarību, — īpašībām, kas varēja saglabāties amatnieku darbos vēl no iepriekšējiem gadsimtiem, taču Krēslīņa portretā ir arī precīzs, «fotogrāfisks» modelējums. Tālākās mācības Pēterburgas mākslas akadēmijā, acīm redzot, jau galīgi pievērs Rosentālu 19. gadsimtam tipiskai mākslai.

Vairāki portreti, kas varētu attiekties uz studiju sākumu, it kā nes sevī jaunas attīstības pakāpes — vienmuļu, vienveidīgu gleznojumu ar pelēkām pusēnām, kuras dod sejām nedzīvu izteiksmi, «gipša» toni no maina gaismēnās vairāk izstrādātas formas, arī krāsas kļūst variētākas, to gradācijas smalkākas (Upenieku, tad mežsarga Bērziņa un viņa sievas portreti). Atbrīvošanos no skolnieka nevarības sekmēja droši vien arī agri iesāktā profesionāla portretista darbība, gleznojot Saldus apkārtnes zemniekus un Pēterburgas latviešus. No šiem pasūtījumiem saglabājies cenzora Remiķa portrets, kas krāsu attiecību un sejas plastiskā veidojuma ziņā liekas izpildīts pavirši, bet portretiski lietišķi.

Jāšaubās, vai visos iepriekš minētajos darbos Rosentāls pievērsa uzmanību cilvēka psiholoģijas dziļai un apzinātai analīzei vai citiem mērķiem, kas saistīti ar portreta mākslu; tēlojums drīzāk radās «pats no sevis», māksliniekam cenšoties sasniegt vienīgi tiešu līdzību ar dabā redzamo vai arī paveikt to pašu, ko rādīja akadēmijas audzēkņu glezniecības augstāka līmeņa paraugi un izstādēs redzētie darbi.

Šī mākslinieka atkarība no skolnieciskā pieredzes trūkuma nav vairs manāma divu jaunu sieviešu gleznojumos (tos vieno rožaini dzeltenīgā krāsa), kā arī studijām līdzīgos portretos no diplomdarba darināšanas laika. Tagad radusies spēja gleznot vienoti, reizē pietiekami skaidri iezīmējot detaļas, tāpat arī aktīva savu mērķu realizēšana portretā. Šīs iezīmes skaidri redzamas tieši iepriekš minētajos sieviešu portretos, kur pozas un apģērbi izvēlēti tā, lai attēlotās sievietes izskatītos pievilcīgākas un ideālākas. Vienā no šiem portretiem pat atrasts stils, kas atgādina «klasisku» traktējumu.

Te redzamas jau vairākas tipiskākās Rosentāla portretu īpatnības (izņemot klasisko pieskaņu), kas raksturīgas viņa vēlākā laika darbiem. Rakstot vispārīgi, varētu teikt, ka viņa portreti rāda 19. gadsimta otrās puses reālisma inertu attīstību ar daļēju impresionisma piejaukšanos. Tieša dabas atdarināšana portretā (ar nedaudziem izņēmumiem) saglabājusies līdz mākslinieka darbības beigām. Triepiens diezgan plašs un darbu studijveidīgā nenobeigtība atklāj krāsu patstāvīgās iedarbības nozīmi. Cilvēka



J. Rozentāls. B. Borherta portrets. 1901

attēlojumā vērojama tendence rādīt viņu kā nejausa vērojuma daļu. Glezniecisks momenta konkretizējums, ko Rozentāls, liekas, mācēja vislabāk, dažreiz dod diezgan smalkas portretējamo cilvēku jūtu nianšes un var pasargāt no pārsteidzīgiem vispārinājumiem, bet ne vienmēr ļauj parādīt būtiskākās īpašības. Vairāk personīga ir arī nosliece uz pozitīvā izcelšanu; kritiskas pieejas modelim praktiski nav.

Bieži attēloto cilvēku pozas un sejas rāda kādu kustību, mainīgu izteiksmi; nepiespiestība, kas tajās izteikta, ir pastiprināta, dažreiz tai piemīt vērojošas ironijas noskaņa. Tikpat bieži mākslinieks tēlo priecīgu vai mazliet uzbudinātu garastāvokli, kam pretstatā ir arī skumjas un ilgas. Droši vien daudzos darbos labi redzams Rozentāla paša raksturs, tieši viņa impulsivitāte, optimistiski mērķtiecīga un neorganizēta daba, ko var uzminēt pēc pašportretiem un laikabiedru stāstiem.

Sākuma posma portretos, runājot par tiem kopumā, jūtams portretējamo godīgums, iekšēja skaidrība, pat miers, neskatoties uz ārējo

dzīvumu. Vēlākajos darbos tas sastopams retāk. Domājams, te izteiktas paša mākslinieka rakstura īpašības, kuras neapzināti tika ienestas modeļu tēlojumā. Sakarā ar to rodas iespaids par sava veida augšupeju Rozentāla daiļrades sākumā, kam par iemeslu varēja būt panākumi grūtību uzveikšanā, pārliecība par viņa darba nepieciešamību latviešu tautas kultūras veidošanā.

Līdz 90. gadu beigām Rozentāla darbiem vairāk piemīt 19. gs. otrās puses reālisma tradīcijas. Tās arī nodrošina raksturu dažādību viņa portretos, kas gleznoti pēc akadēmijas beigšanas, — aristokrātiski cēlais, uzmanīgais, it kā neuzticīgais Purvītis, pašpārliecinātā, mierīgā Lindke, vēsā un laipnā muižniece Līvena, spēcīgais, mazliet satrauktais Lindbergs. Reālisma patumšais, drūmais tonis jau savienojas ar krāsu svaigumu.

Gadsimtu mijas un jaunā gadsimta pirmajos 5—6 gados Rozentāla darbos maz iezīmju kopības. Vēl turpina eksistēt iepriekšējā glezniecības metode ar palielinātu tendenci uz attēlojuma nejausību (P. Feders parādīts pagrieziena pret skatītāju, Borherts un Engelhardts attēloti pie istabas sienas gleznas malā). No šāda veida darbiem P. Federa portretā un pašportretā (ap 1900. g.) reālisms vislaimīgāk savienots ar gleznieciskiem vispārīnājumiem un krāsu sulīgumu, kas tos padara, liekas, par pašiem vērtīgākajiem citu Rozentāla šā žanra darinājumu vidū. Teiktais sevišķi attiecas uz pašportretu, šai darbā iespaida spēku palielina attēlotais mākslinieka spraugums un iedvesma.

Blakus — vairāki sieviešu portreti ar ierastiem idealizācijas paņēmieniem, pozu un aksesuāru nolūks — palielināt modeļa pievilcību. Vieglās skumjas, izklaidība, kas it kā slēpj izskaistināšanas tieksmi, padara attēlotās sievietes «interesantākas». Tādas ir vēsi saprātīgā Šteengele-Kameņeva, jutekliskāka Millija Berga un citas.

Jaunā metode ir modeļa un priekšmetu izgaisināšana apkārtējā vidē, tas tēlojumu padara maigi neskaidru, noslēpumainu (arhaiskāks pēc sava patumšā kolorīta ir portrets, kur Malvine Vignere-Grinberga parādīta pie klavierēm, vēlākie portreti — Meri Grinbergas un mākslinieka sievas attēli pastelī ir krāsaināki). Tomēr pakļaušanās izgaisinājumam nav pilnīga, sejas izveidotas detaļās, portreta pārvēršana par fantastisku vīziju ir tikai daļēja.

Cilvēka «izkušana» reālajā gaismēnā un reizē arī emocionālā abstrahējumā daļēji notiek arī dažos «Mātes un bērna» variantos (šo darbu tematiskā satura dēļ tos var saukt par portretiem tikai nosacīti, lai gan pozē Rozentāla sieva un meita). Diezgan bravūrīgi uzgleznotās figūras,



J. Rozentāls. Krastkalnes portrets. 1913

zaļumu vai iekštelpas attēlojums sadalās saules gaismā, refleksos it kā izsakot mākslinieka sajūsmu, to «iekšēja prieka un kairinājuma sajūtu», ko viņš uzskata par īsta mākslas darba apliecinājumu.

Atšķirīgs no visiem iepriekš minētajiem darbiem ir Litkena portrets un 1905. gadā gleznotā pavecā sieviete. Melanholija te ir istāka, skatītājam atklājas šo cilvēku nogurums, kas nebija tipisks Rozentāla agrāko gadu darbiem. Litkena iegremdēšanās sevī, sievietes sausnējā seja izraisa nopietnības, atturīgas rezignācijas iespaidu.

Koloritā blakus siltākām parādās zilganas krāsas, gan kā impresionistiskās krāsu gammas sastāvdaļa, gan kā valdošs, vienmuļš koptonis, kas noskaņu padara vēsāku.

Visas šīs pārmaiņas, kas parādās gadsimtu mijā, saistāmas galvenokārt ar jaunu vērtību meklēšanu, varbūt arī ar Rozentāla kā profesionāla gleznotāja nedrošo materiālo stāvokli šai laikā. Te daļēji izteicās arī nepietiekami skaidra savu tālāko mērķu izpratne.

Modeļa pakļaušana apkārtējai videi vai arī izkliedēšana tanī neveicina tiešāko portreta uzdevumu risinājumu. Atgriešanās pie šo uzdevumu veikšanas, pat lielāka pievēršanās tiem, nekā tas bija agrāk, notiek 10. gadu otrajā pusē un turpinās līdz 1916. gadam. Cilvēks te vairāk uzmanības centrā, un var runāt par Rozentāla portreta kā žanra uzplaukumu, kas gan citā ziņā savienots ar regresu: idealizācija tagad kļūst sevišķi vienveidīga un šabloniska. Šai laikā visbiežāk sastopams ārēji izteiktais priecīgais noskaņojums, miesas ir ziedoši veselīgas, sieviešu apģērbi un portretu foni kļuvuši bagātāki. Smaida it kā laimes izjūtā atmetusi galvu Hesa, mazliet cinisks un bezbēdīgs ir Jakša smaids, liekas, ka aiz spēku pārpilnības smaids arī Malvīne Vīgnere-Grīnberga, bet visi šie smaidi ir mehāniski, dzīvesprieks pa pusei nedabisks un zem tā var slēpties vēsums un lietišķība (Mengelei, M. Vīgnerei-Grīnbergai, Krastkalnei).

Dažos darbos (Blaumaņa, Forseļa, M. Rozentāla, Rezevska portretos) atkārtojas attēloto cilvēku valdonība, iekšēja spēka kāpinājums, pārākuma apziņa, kas norāda varbūt uz «akadēmiski» vienkāršotu vīriešu raksturojuma tendenci.

Ainas pilnības dēļ būtu jāmin arī darbi, kur dominē objektīva nepretenciozitāte (Forseļa galva, 1911. g. gleznotais sievas portrets, Ņefedovas portrets).

Nav zināms, cik liela loma bija pašam gleznotājam portretējam sievietes apģērba izvēlē. Pārmērīgi izskaistinātie, gaumes ziņā gandrīz eksotiskie (hipertrofētas cepures, kažokādas, brīvi krītošas krokas u. c.) tērpi



J. Rozentāls. Vijolnieka R. Miķelsona portrets. 1916

dod izaicinoši dekoratīvus efektus. Rakstainās fonu daļas, spīguļojošie gleznu ietvari attēloto figūru aizmugurē un citas detaļas, kuru izvēlē gleznotājs, acīm redzot, nebija tik atkarīgs no modes, rāda līdzīgu tieksmi pēc izgreznošanas.

Formās šai laikā vērojama atgriešanās pie lielākas skaidrības, līnijas un kontūras dažreiz ritmiski viļņotas un liektas, kas liecina par modernā stila ienākšanu Rozentāla portreta mākslā. Krāsās blakus izsmalcināti pelēkai gammai un priekšmetu koptoņa dalījumam redzami arī spilgtāki un lielāki laukumi, kas labi saskaņojas ar modeļu juteklību un viņu vienkāršoto traktējumu.

Raksta autoram trūkst ziņu, kas ļautu noteikt šā laikposma daiļrades īpatnību galveno cēloni. Atkarība no pasūtītāju prasībām, acīm redzot, Rozentālam nebija noteicoša, jo citu žanru darbi, kas bija brīvi no pasūtītāju gaumes ietekmēm, rāda kopējā noskaņojuma ziņā apmēram tādu pašu ainu. Mākslinieka dzīves un darba apstākļi šajā periodā, cik var spriest, ir labvēlīgi.

Vai tam cēlonis meklējams pašapmierinātībā, inertumā meklēt ko jaunu, apslēptajās iekšējās pretrunās? Vai arī tas saistīts ar nespēju saskatīt tālākas attīstības perspektīvas, kas modernistu darbos likās maznozīmīgas?

Vijolnieka Miķelsona portretā paustā nedaudz mākslotā pieticība un it kā sāpju sasprindzinājums, kas vēl lielākā mērā raksturīgs Rezevska portretam, kā arī šo darbu kontrastējošā gaismēna varbūt norāda uz tieksmi pēc asākiem, nesaudzīgākiem priekšstatiem emocionālās iedarbības ziņā. Šīs iezīmes, kas parādās Rozentāla pēdējos darbos, iespējams varētu realizēties viņa daiļrades tālākā attīstībā, ja mākslinieka pēkšņā nāve to nebūtu pārtraukusi.

LATVIEŠU PRESE PAR MĀKSLINIEKU
ĀDAMU ALKSNI

Pirmais raksts par Ādamu Alksni latviešu presē parādījās 1897. gadā. Tas bija nekrologs, kas pārsteidza mākslinieka draugus, kuri zināja viņu pašamies ārzemju ceļojumam. Taču šis nekrologs neko neizteica latviešu sabiedrības lielam lielai daļai, kas mākslinieku Ādamu Alksni vēl nebija paguvusi iepazīt. Tikai pirms četriem gadiem viņš bija pabeidzis Pēterburgas Mākslas akadēmiju, un tikai vienā izstādē Latvijā Ādams Alksnis bija paguvis piedalīties. Tā bija latviešu etnogrāfiskā izstāde, kas tika organizēta Rīgā 1896. gadā un kur bija eksponēti arī septiņu latviešu mākslinieku darbi. Šos māksliniekus var pieskaitīt otrajai latviešu mākslinieku paaudzei, un to pulciņš, kā redzams, nebija visai liels. Taču šajā izstādē piedalījās tādi gleznotāji kā Janis Rozentāls un Vilhelms Purvītis, bez kuru vārdiem nav iedomājama latviešu mākslas vēsture. Arī Ādamam Alksnim gadu gaitā latviešu mākslā tika ierādīta vadoša vieta, tomēr rakstos, kas apcerēja etnogrāfisko izstādi, neviens no šiem māksliniekiem nebija pieminēts.

Iespējams, ka nedaudzajiem šajā izstādē eksponētajiem Ā. Alksņa darbiem bija grūti izcelties pārējo septiņu autoru darbu vidū. Un par viņa daiļradi arī pēc tam sabiedrība vēl ilgi neko nav zinājusi. Viņa vārdu sāka aizmirst arī mākslinieku aprindās. Tāpēc bija jāatgādina, kāda ir Ādama Alksņa daiļrades nozīme latviešu mākslā.

Par gleznotāja personības un daiļrades būtību pirmoreiz lasām apcerējumā, kas veltīts Ādamam Alksnim. Raksta autors ir mākslinieka draugs un studiju biedrs gleznotājs Janis Rozentāls. Raksts top septiņus gadus pēc pāragrās gleznotāja Ādama Alksņa nāves un tiek publicēts 1904. gadā žurnāla «Vērotājs» divos numuros (3. un 4.). Šajā rakstā J. Rozentāls pasvīturo: «Alksņa jumta istabiņa Vasilija salā, kurā viņš ilgus gadus dzīvoja ar savu pirmo draugu un kolēģi — rīdzinieku B. Borhertu, drīzi vien izvērtās par pastāvīgu satiksmes vietu visiem jaunajiem biedriem. Jau pēc tās cienas, ar kādu uz viņu lūkojās kā uz vecāko, nesamērojami pārāko mākslā, viņš visiem jaunajiem bija padoma devējs un atspaidis, bet

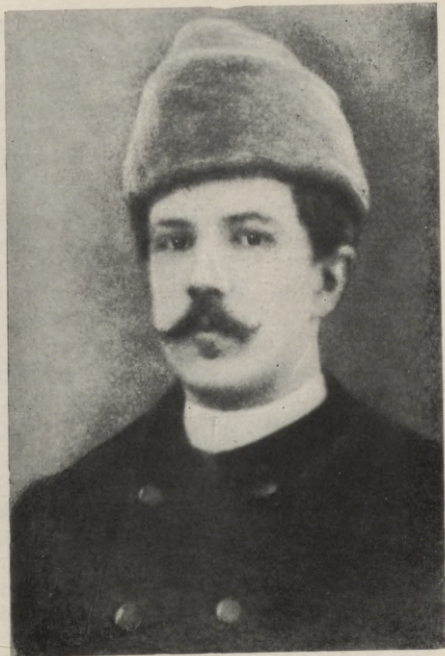
jo vairāk caur savu silto sirdi un bezgalīgo labsirdību un pašuzpurēšanos, ar kādu viņš izturējās pret visiem, ar kuriem reiz iepazinies, un tāpat caur savu apdomību un plašajām zināšanām viņš, pašam to nemaz neziņot un negribot, bija tapis visiem par galvu un tēvu.»

Un, kaut arī J. Rozentāla nolūks bija atsaukt latviešu mākslinieku atmiņā «Rūķa» patieso vadītāju šā pulciņa darbības labākā laikposmā, kaut arī viņš raksta, ka «... daudz kas, ko mūsu mākslinieki domāja esam paši izcēlušī, ir atvedams atpakaļ uz Alkšņa iekustinājumu un iniciatīvi», tas viņam nav izdevies. Ā. Alkšņa četri zīmējumi tiek gan izstādīti pirmajā latviešu mākslinieku izstādē 1910. gadā, bet tas arī ir viss. Līdz pat mūsu gadsimta divdesmito gadu sākumam Ā. Alkšņa vārds presē vairs nefigurē. Tikai 1919. gadā — tātad piecpadsmit gadu pēc jau minētā J. Rozentāla raksta — gleznotājs J. Grosvalds publicē žurnālā «Revue baltique» rakstu par latviešu mākslu, kurā atkal runā par Ā. Alkšņa vietu latviešu glezniecībā. Šā raksta tulkojumu iespiež arī kādā no latviešu avīzēm.

Ap šo laiku latviešu mākslinieku skaits pārsniedz jau pussimtu (latviešu retrospektīvajā mākslas izstādē 1919. gadā katalogs min piecdesmit vienu mākslinieku, Ā. Alkšņa viņu vidū nav). Ir notikušas četras latviešu mākslinieku darbu izstādes Rīgā, vairākas izstādes pirmā pasaules kara laikā Krievijā. Pirmsrevolūcijas perioda Krievijas mākslas dzīves visai vētraino notikumu iespaidā latviešu mākslinieku saujīnā veidojas dažādu meklējumu tendences. Ieplūst arī Rietumeiropas glezniecības ietekmes. Vairāku latviešu mākslinieku mūžs šajā laikā ir jau pārtrūcis (K. Hūna, J. Federa, Ā. Alkšņa, V. Zeltiņa, V. Matveja, J. Rozentāla, R. Pērles). Tas dod pamatu zināmam atskatam, zināmiem secinājumiem un vispārinājumiem, kurus J. Grosvalds iezīmē savā rakstā. Viņš, starp citu, saka, ka Ādams Alksnis ir latviešu nacionālās glezniecības pamatlicējs. 1923. gadā to pašu atkārtoti Romāns Suta, izdodams īsu latviešu mākslas vēsturi atsevišķā grāmatīņā.

1925. gadā tiek atklāta gleznotāja Ādama Alkšņa darbu pirmā personālizstāde. No rakstiem presē uzzinām, ka izstāde bija iecerēta jau agrāk, bet grūtības sagādājis tas, ka visi zināmie mirušā mākslinieka darbi pirmā pasaules kara laikā tika aizvesti uz Petrogradu, no kurienes 1924. gadā pēc ilgas sarakstes atvesti atpakaļ uz Rīgu («LMVB¹, kurai Alkšņa darbi bija priekš kara nodoti, bet pa kara laiku izvesti uz Pēterpili, tikai pagā-

¹ Latvju mākslas veicināšanas biedrība.



Mākslinieks Ādams Alksnis

jušā gada sākumā pēc lielām grūtībām tos dabūja atpakaļ uz Latviju, un tikai tagad tie no Alkšņa māsas iegūti par biedrības īpašumu.»¹⁾

Izstādē eksponētie 305 darbi (15 eļļas gleznas, 38 akvareļi, 252 zīmējumi) visā pilnībā apstiprina jau J. Rozentāla izteikto domu par Ā. Alkšņa vietu un nozīmi latviešu tēlotājā mākslā, kas, kā šķiet, vairs nebūtu apstrīdama. Un tomēr recenzijās par Ā. Alkšņa piemiņas izstādi, kuras parādās presē, var saskatīt, ka šo rakstu autoriem ir ļoti atšķirīgi uzskati par Ā. Alkšņa daiļradi. Vairāku recenzentu domas ir līdzīgas J. Rozen-

¹ Balss, 1925, 53. nr.

tāla un J. Grosvalda uzskatiem, toties citi ne tikai noliedz Ā. Alkšņa nopelnus latviešu nacionālās mākslas izveidē, bet pat uzskata viņu par negatīvu parādību latviešu glezniecībā un secina: «Laika rats Alkšņa māksliniecisko darbību jau nostādījis zināmā vēsturiskā perspektīvā, caur ko arī izskaidrojama sabiedrības vēsā interese par izstādītajiem darbiem.»¹ Par to, ka izstāde patiešām bija slikti apmeklēta, norādīts vairākos šajā gadā publicētajos rakstos un informācijās.

Līdzās Ā. Alkšņa izstādes recenzijām šajā gadā presē parādās arī viens no nedaudzajiem atmiņu rakstiem par mirušo mākslinieku. Tā autors ir tēlnieks Gustavs Šķilters. No šī raksta tuvāk uzzinām par gleznotāja pār-agro nāvi, kā arī par to, ka Šķilters ir pēdējais, kas ticies ar Ā. Alksni Rīgā, Suvorova viesnīcā, kur abi mākslinieki bija apmetušies. Kad G. Šķilters iegājis pie Ā. Alkšņa, viņam, izrādās, jau bija sākusies saindēšanās. Mākslinieks slikti juties, pats ārā nav vairs gājis, bet lūdzis G. Šķilteru izdarīt dažus pirkumus. Ārsts, kas Alksnim izdarījis nelielu deguna operāciju, uz dažām dienām izbraucis no Rīgas, un Alksnis gaidījis viņa atgriešanos.

Kāds cits atmiņu raksts, kas publicēts 1932. gadā (A. Melnalksnis, «Gleznotājs Ā. Alksnis un viņa Kēte»²) stāsta par mākslinieka lielo mīlestību uz zirgiem. «Nekas tā neizceļ zirgu kā vienkāršas lauku ragavas», mēdza teikt Ādams Alksnis, un tāpēc «Ziemassvētku brīvlaikā Ādams ar savu nelaiķa draugu Fjodorovu (Pēterburgas Mākslas akadēmijas audzēknis, Ā. Alkšņa studiju biedrs. — G. T.) ieradās mājās, lai uzgleznotu savu draugu Kēti, iejūgtu īstās «rūveniešu ragūs».

Līdzās iepriekš minētajam gleznotāja J. Rozentāla apcerējumam šie divi raksti būtībā ir vienīgie, kas sniedz sīkāku ieskatu Ā. Alkšņa dzīvē. Visi pārējie raksti apcer viņa daiļradi. G. Šķilters, starp citu, sniedz pilnīgi atšķirīgu Villevaldes darbnīcas raksturojumu, nekā to lasām daudzos citos rakstos: «Akadēmijā toreiz valdīja pseidoklasicisma gars ar sevišķi stingru akadēmisku rutīnu. It īpaši kara ainu gleznošana bija viskonvencionālākā un šabloniskākā glezniecības nozare.»³

Trīsdesmitajos gados par Ādamu Alksni tiek daudz rakstīts. Šai laikā parādās tā saucamie problēmu raksti par latviešu glezniecības dažādu

¹ E. Tūters, «Sieviete», 1925, 4. nr.

² Jaunākās Zinas, 1932, 186. nr.

³ Latvīis, 1925, 1047. nr.



Ā. Alksņa darbnīca (otrajā stāvā) Rūjienā

žanru attīstības tendencēm, par tematikas izvēli, un daudzos no šiem aperējumiem ievērojama vieta ierādīta arī Ādamam Alksnim.

Tomēr īpaši daudz par mākslinieku tiek rakstīts tieši Padomju Latvijas presē. Pārsvārā tie ir jubilejas raksti un recenzijas, kas veltītas divām Ā. Alksņa darbu personālizstādēm (1947. un 1964. gadā). Padomju laikā iznāk arī pirmā grāmata par Ādamu Alksni, ko uzrakstījis mākslinieks A. Lapiņš, mēģinot zinātniski nopamatot Ā. Alksņa vietu latviešu glezniecības vēsturē. 1964. gadā tai seko neliels mākslinieka 100 gadu jubilejai veltīts izdevums.

Izanalizējot visus rakstus par Ādamu Alksni, jāatzīst, ka maz ir tādu autoru, kas būtu meklējuši jaunus materiālus par mākslinieku, kurš pēc 1925. gadā sarīkotās personālizstādes ar katru gadu desmitu gūst arvien lielāku popularitāti. Tie parasti atkārto cits citu, bieži vien ar visām kļūdām. Tā raksturīgi, piemēram, ka pat nekroloģā ieviesusies kļūda (tajā

minēts, ka Ā. Alksnis dzimis 1866., nevis 1864. gadā) vēl ilgi tiek atkārtota. Jaunus materiālus nav vācis arī A. Lapiņš, sagatavodams savu grāmatu. Uz šo faktu savā laikā, novērtējot grāmatu, norādījis Miķelis Ivanovs: «Par Ādama Alksņa dzīvi ir pastāstīts tā īsajā biogrāfijā, bet īsts priekšstats par viņu kā cilvēku nerodas, ne attiecības pret citiem māksliniekiem utt. Ir iespējams savākt plašu, jo plašu materiālu par Ādamu Alksni, par cik mūsu republikas vecākie mākslinieki — Gustavs Šķilters, Teodors Zaļkalns, Jūlijs Madernieks u. c. ir tieši Ādama Alksņa laika biedri un viņa draugi. Šis atmiņas varēja plašāk izmantot monogrāfijā par Ādamu Alksni.»¹

Diemžēl jāatzīst, ka šodien daudzas no šīm iespējām ir jau nokavētas...

Bet tajā laikā, kad tapa iepriekš minētā grāmata, vēl bija dzīva pat mākslinieka Ā. Alksņa mātes māsa, kā to stāsta viņas meita L. Zanda. Mātes māsa bijusi tikai septiņus gadus vecāka par mākslinieku, bet māšīcai, māksliniekam mirstot, bija ap septiņi gadi. Taču viņa atceras, ka, ciemojoties brālēna darbnīcā Rūjienā (tagad L. Zanda dzīvo Mazsalacā), viņai patīcis apskatīt gleznojumus un zīmējumus, ar kuriem līdz augšai bija piekrauta dīvāna atvilktnē. Viņa tāpat zināja stāstīt (pēc mātes atmiņām), ka Ā. Alksnis mājās ļoti daudz zīmējis un gleznojis, bet savus darbus nelabprāt rādījis māksliniekiem, kas braukuši pie viņa ciemos, toties radi un paziņas, kas nākuši tēva veikalā iepirkties, vienmēr varēja iepazīties ar viņa zīmējumiem un gleznojumiem. Bez tam, kā stāsta L. Zanda, Ā. Alksnis ļoti daudz savu darbu izdāvinājis, tā ka vismaz līdz pirmajam pasaules karam Rūjienas apkārtnē (arī pilsētā) bija izklīdis daudz viņa darbu.

Viss teiktais ļauj secināt, ka mākslinieka šķietami tik labi pazīstamā dzīve vēl nepavisam nav līdz galam izzināta. Nopietni pētījumi par to var dot ne tikai jaunus, bet arī negaidītus atklājumus. Par laimi Ā. Alksņa otrajā dzimtenē — Rūjienā gleznotājs ir atradis sev patronu mākslinieka un skolotāja J. Galzona personā. Šis cilvēks jau gadiem ilgi vāc materiālus un ziņas par Ādama Alksņa dzīvi un darbību, kas, domājams, tiks apkopoti mākslinieka piemiņas muzejā, kuru Ā. Alksņa bijušajā darbnīcā Rūjienā ar lielu enerģiju un neatlaidību veido šis entuziasts.

¹ M. Ivanovs «Grāmata par Ādamu Alksni». Karogs, 1952, 7. nr.

CILVĒKS AIZIET, PALIEK DARBS

Cilvēka dzīvei parasti ir nozīme tanī laika sprīdī, kamēr viņš darbojas pārējo vidū, bet pēc nāves atmiņas par viņu izbāl jo tālāk, jo ātrāk, un pēc gadu desmitiem svarīgs vairs ir tikai cilvēka darbs, kas kā neliela deva ieguldīts lielajā sabiedrības darba daļā.

Tomēr ar lielu radošu personību ir citādi. Nepieciešams kaut neilgu laiku pabūt mākslinieka darbu vidū, iejusties šajā mūžam nemierīgajā, trauksmes un ieceru bagātajā radīšanas atmosfērā, un liekas, ka ar skatītāju runā pats mākslinieks. Mēs reizam tā laika notikumus, laikmeta noskaņas, cilvēkus. Un skatītājs it kā jūt mākslinieka kvēlo un valdonīgo elpu. Cilvēks nav miris, viņš ir šeit, savu skatītāju vidū.

Liekas, katru, kam laimējās redzēt lielā kopumā profesora Ugas Skulmes (1895—1963) atstāto radošo mantojumu, pārņem šī sajūta. Tik dzīvi, tēlaini un iespaidīgi lielais mūža darbs runā ar skatītāju.

Mākslinieks dzimis Jēkabpilī kaļķa deģa ģimenē kā septītais bērns. Ģimenes darbīgais gars, zinātkāre, tieksme pēc izglītības veido nākamā mākslinieka raksturu. Uga Skulme sāk skolas gaitas vietējā «Kesteru» skolā, bet 1904. gadā pāriet uz Jēkabpils tirdzniecības skolas II sagatavošanas klasi. Šeit, Jēkabpils tirdzniecības skolā, sākās nākamā mākslinieka interese par tēlotāju mākslu. Ugas Skulmes neapšaubāmo talantu saskata toreizējais zīmēšanas skolotājs, mākslinieks J. Kuga. Zīmēšanas mākslā viņu ievada arī vecākais brālis Otis, kas jau sācis darināt dažus akvareļus. Arī Uga piedalās skolas žurnāla izdošanā, zīmējot tam pa viņjetei. Šī interese par mākslu un gleznošanas mēģinājumi iet paralēli tālākām skolas gaitām Dubultu ģimnāzijā (1909—1912) un Aleksandra ģimnāzijā Rīgā (1913). 1909. gadā laikrakstā «Dzimtenes Vēstnesis» tika iespiests Ugas Skulmes pirmais zīmējums — «Dubultu ģimnāzija». Šai pašā ģimnāzijā nākamais mākslinieks iepazīstas ar akvareļu tehniku, mācoties pie V. Andrejeva, bet zīmēšanu J. Madernieka mākslas studijā.

Lai iegūtu augstāko izglītību, U. Skulme dodas uz Pēterburgu un, daļēji ģimenes ietekmēts, 1913. gadā iestājas Pēterburgas universitātes



U. Skulme. Grāmatas vāks. Ap 1920. gadu

Juridiskajā fakultātē. Tomēr lielākoties viņš klausās lekcijas mākslas vēsturē, mācās pie krievu mākslas meistariem D. Ainalova, V. Dmohovska, L. Biļibina un citiem māksliniekiem, kā arī Pēterburgas Mākslas veicināšanas biedrības skolā. 1914. gada rudenī mākslinieks sāk studēt Pēterburgas Mākslas akadēmijā Arhitektūras fakultātē. Zinot arī to, ka viņš bijis labs matemātiķis un eksakto zinātņu pazinējs, nav jābrīnās par mākslinieka aso spriešanas spēju un loģisko domu gaitu, kas raksturīga viņa kritikām un teorētiskajiem rakstiem. Tas jūtams arī viņa kompozīcijas paņēmienos, stingri būvētajā zīmējumā un daudzos skaidros, perspektīvi pareizos arhitektūras objektu attēlojumos.



U. Skulme. Jēkabmiests. 1921

Šajā pašā laikā Uga Skulme sāk aktīvi piedalīties tēlotājas mākslas izstādēs. Pirmo reizi tas notiek 1914. gadā grafikas izstādē Rīgā, kur viņš eksponē zīmējumus un dažas ilustrācijas Raiņa lugai «Indulis un Ārija», tad 1915. gadā Latviešu mākslas izstādē Pēterburgā, 1916. gadā Maskavā un pēc pirmā pasaules kara mākslinieks piedalās vai visās latviešu mākslas izstādēs gan Rīgā, gan citās Latvijas pilsētās un ārzemēs.

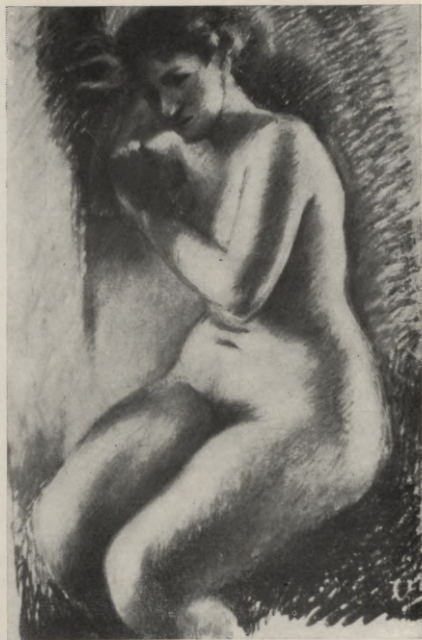
Studiju gadi diemžēl noris pirmā pasaules kara laikā. Viņš iedzīlīnās mākslas teorijas jautājumos, kā arī papildinās K. Petrova-Vodkina glezniecības darbībā, tomēr studijas nav sistemātiskas. Tad tās pārtrauc iesaukums kara dienestā, mācības sapieru rezerves bataljonā un vēlāk

kara skolā, ceļu būvju darbu vadītāja pienākumi Kaukāza un Ziemeļu frontē, ievainojums, ārstēšanās lazaretē. Bet šis laika posms deva māksliniekam bezgala daudz novērojumu un ierosmju, kuras vēlāk atspoguļojās viņa radošajā darbā: 1950. gadā mākslinieks radījis zīmējumu ciklus «Vainags Fabriciusam» un «Vecā Turcija».

1920. gadā Uga Skulme atgriezās dzimtenē. Sākās viņa darbība mākslā, kas aptver ne tikai māksliniecisko daiļradi vien. Uga Skulme ir vispusīgi attīstīta un mūžam meklējoša personība — gan gleznotājs, gan grafiķis, gan mākslas zinātnieks un pedagogs. Uga Skulme ir viens no «Rīgas mākslinieku grupas» dalībniekiem un organizatoriem, tikpat aktīvi viņš darbojas arodbiedrībās, preses un mākslinieku biedrībās, nežēlo laiku un pūlīpus progresīvās mākslas veicināšanai un atbalstīšanai.

Ugas Skulmes daiļrade veidojās un attīstījās buržuāziskās Latvijas apstākļos, kad liela ietekme latviešu mākslā bija Rietumeiropā valdošajām mākslas strāvām. Šo laiku viņa daiļradē mākslas teorētiķi apzīmē par līkumainu un iekšējās nervozitātes pilnu. Tāds tas arī bija. Bet aplam būtu nesaredzēt, ka šos «likumus» veido mākslinieka dažādie meklējumi, jo viņš nekad nav apstājies pie kaut kā viena; aplam būtu nesaprast, ka iekšējā nervozitāte ir tikai mākslinieka temperamentīgā un trauksmainā pieeja darbam. Vienā no saviem rakstiem J. Bīne apgalvo, ka Uga Skulme katrā izstādē nākot klajā ar kādu jaunumu. Bet, aplūkojot tā perioda darbus kompaktā skatījumā, ir skaidrs, ka tā nav tikai ārēja vēlēšanās radīt jaunumus, bet gan dziļa, pētnieciska interese par glezniecības tik dažādajām iespējām. Divdesmito gadu pirmajā pusē šie formas meklējumi atspoguļo sava laikmeta elpu. Stingri konstruētais skopais zīmējums piemīt cilvēku ķermeņu studijām. Nedaudzās spēcīgi zīmētās līnijas rada izteiksmīgas kustības. Sāda stilistiska koncepcija vērojama arī gleznā «Muzikanti» (1923), vairākās klusajās dabās un ainavās. Tās šķiet kā samaksa kubistu ievadītai formu rotaļai.

Interese par formu, tās veidošanu saista mākslinieku visā viņa daiļrades gaitā, bet šās intereses pamatā ir gluži cita pozīcija nekā formalistiem. Uga Skulme visā savā radošā darbībā ir bijis mākslinieks reālists, un to konkrēto un skaidro formu izpratni, ko iemācījās, studējot arhitektūru, viņš prata atspoguļot arī glezniecībā. Bez šīs iezīmes viņa daiļradē vienmēr jūtas vēl divas citas, kurām viņš palika uzticīgs visā savā jaunradē. Pirmā no šīm līnijām ir zīmējums, kuru mākslinieks spēj veidot ar istu virtuozitāti, otrā līnija — gleznieciskais moments, kuram viņa darbos vienmēr ir noteicošā vieta. Nemitīgie meklējumi jeb «jaunumi»,



U. Skulme. Akts, 1930. gadi

kā tos reiz raksturoja kritika, ir tikai šo divu komponentu — zīmējuma un gleznieciskuma dažādās attiecības, kurām mākslinieks prot piešķirt neskaitāmas variācijas, kas sevišķi spilgti izpaužas jau dažus gadus vēlāk gleznotajā «Ģimtnē» ar suni, kur sēdošās sievietes stāvs gan vēl raksturots ar stingru līniju un paskarbu formu, bet gleznieciskie elementi jau ienes portretā lielāku jūtu izpausmi.

Tās pašas iezīmes piemīt arī tā laika grafikas darbiem, kuriem ir redzama vieta mākslinieka daiļradē. Viņa grāmatu ilustrācijas un citi noformējuma elementi liecina par zīmējuma meistarību. Kā piemēru varētu minēt ilustrācijas pasakai «Mūžība» (1921). Mākslinieks aktīvi



U. Skulme. Rudens ziedi. 1950. gadi

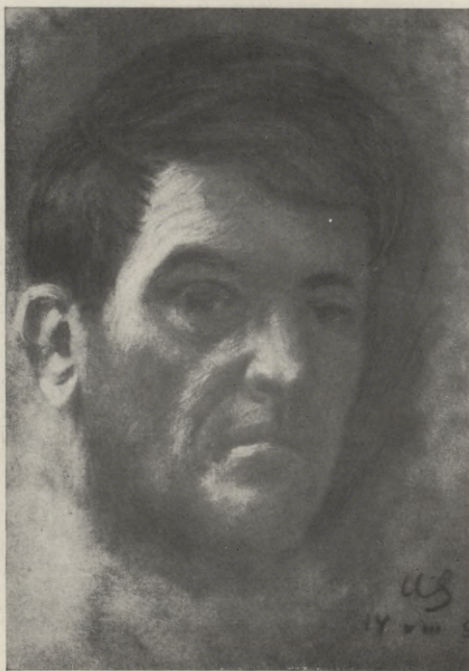
strādāja satīriskajā žurnālā «Ho-ho». Gan vāka zīmējumos, gan karikatūrās ar līniju un proporciju apzinātu sagrozījumu viņš prot panākt satīrisku tēlu ļoti asu raksturojumu.

Ugas Skulmes radošos meklējumus un rūpīgās studijas bagātinājuši arī vairāki ceļojumi uz Rietumeiropas mākslas centriem. 1922. gadā Uga Skulme apciemoja Somiju, 1930. gadā — Itāliju, viņš iepazinās ar mākslas dzīvi Vācijā, Francijā, Spānijā, Holandē, Beļģijā u. c. Viņa darbi tiek izstādīti gan Stokholmā, gan Oslo, Briselē, Varšavā un citās Eiropas pilsētās, daļa no tiem glabājas ārzemju muzejos.



U. Skulme. Vasarnīca Ogrē. 1950. gadi

Trīsdesmitajos gados mākslinieka rokraksts jau ir nostiprinājies, kļuvis spilgti individuāls. Šai periodā mākslinieks strādā galvenokārt eļļas un pastela tehnikā. Daudz glezno portretus, aktus, klusās dabas, ainavas un sadzīves žanrus. Stingri būvēto formu Uga Skulme tagad veido ar gleznieciskiem līdzekļiem, apliecinot sevi kā teicamu koloristu. Parasti viņa gleznām piemīt mierīgs koptonis, ar spilgtākiem krāsu laukumiem, kas izceļ nepieciešamās detaļas. To var novērot portretos, bet it sevišķi aktos, un tikai ainavās mākslinieks atkāpjas no šī mierīgā krāsu salikuma, veidojot lielāku kontrastu. Tomēr viņa gleznās nav vērojama pasivitāte. Dinamiku un spēku mākslinieks panāk ar pastingru triepienu un kustības ritmu. Cilvēka auguma brīvā attēlošana dažādos stāvokļos sasniegta, pavēloties daudzajiem zīmējumiem un studijām, ko mākslinieks darina katras gleznas tapšanas gaitā. Viens un tas pats modelis tiek attēlots vairāk nekā desmit pagriezīenos un pozās. Gleznojot aktus eļļas tehnikā, mākslinieks iecienījis pelēcīgos toņus, piešķirot cilvēka miesai metālisku nokrāsu, kuru izceļ baltie refleksi, mierīgais apgaismojums un bieži pielietotais tumšais fons. Kā piemēru varētu minēt 1928. gadā gleznoto «Aktu»,



U. Skulme. Pašportrets. 1957

bet vēl vairāk tas parādās trīsdesmito gadu darbos. Tā laika portreti parasti attēlo mierīgu, apvaldītu, pārdomu pilnu cilvēku. Tomēr šie darbi paūž nevis mieru, bet potenciālu trauksmainību. Tādi ir vairāki sievas portreti, jaukais tēva portrets, bet it sevišķi šis iezīmes piemīt interesantajam dēla portretam, kas ieturēts rožainā koptonī.

Kluso dabu vidū daudz puķu gleznojumu. Ziedus Uga Skulme mīlējis attēlot arī vēlākajā daiļrades periodā, un zīmīgi, ka pēdējais viņa darbs, ko mākslinieks uzgleznojis jau slimnīcā, ir klusā daba ar ziediem. Ziedus Uga Skulme tēlo ļoti īpatnēji: fons, galds ar dažiem priekšmetiem, gald-

auts un vāze tiek gleznoti it kā izplūdušā, tumšā koptonī, bet paši ziedi atveidoti košās, sulīgās krāsās.

Daudzus portretus un aktus mākslinieks darinājis pastelī. Pārsvārā tās ir studijas, gleznotas galvenokārt uz liela formāta lapām. Veiksmīgi izmantojot dažādi ietonēto papīru, Uga Skulme prot panākt ļoti smalkas noskaņas. Sniedzot akta spilgti glezniecisku interpretāciju, pasteļa tehnikā viņš parāda arī intīmāku, noskaņām bagātāku tēla raksturojumu.

Buržuāziskās Latvijas pēdējos gados mākslinieks vairs nestrādā ne pedagoģiskajā, ne administratīvajā darbā. Galvenokārt viņš nododas daiļradei. Tikai pēc padomju varas atjaunošanas Latvijā 1940. gadā Uga Skulme atkal sāka savu daudzpusīgo darbību dažādās mākslas jomās. Pirmām kārtām tā ir pedagoģija, kura māksliniekam tuva visā viņa dzīves laikā. Jau 1919. gadā Uga Skulme strādāja par zīmēšanas skolotāju Sverdlovskas mākslas skolā. Pēc atgriešanās Latvijā viņš strādāja gan Rīgas pilsētas 28. pamatskolā, gan 3. un 4. palīgskolā, gan Raiņa ģimnāzijā un neilgi Tautas Augstskolā par zīmēšanas studijas vadītāju. Ar sevišķu prieku Uga Skulme sveica iespēju strādāt LPSR Valsts Mākslas akadēmijā (no 1941. gada līdz pat mūža galam, ar pārtraukumu fašistiskās okupācijas laikā). Studenti atceras profesoru Ugu Skulmi kā stingru un prasīgu pedagoģu, atsaucīgu vecāko biedru.

Paralēli pedagoģiskajam darbam Uga Skulme no jauna sāka pievērsties mākslas zinātnei un mākslas kritikai. Savas pirmās kritikas mākslinieks publicējis 1919. gadā Sverdlovskas laikrakstos, arī pēc atgriešanās Rīgā viņš turpināja rakstīt aperējumus par mākslu. Kā erudīts mākslas zinātnieks Uga Skulme piedalījās «Latviešu konversācijas vārdnīcas» sastādīšanā, kā arī sarakstīja vairākas nodaļas «Mākslas vēsturei», kas tika izdota prof. V. Purviša redakcijā. Padomju varas gados viņš raksta apcerējumus par latviešu padomju mākslas problēmām, apskatus par notikumiem mākslas dzīvē, kā arī kritikas, kurās ir stingrs reālistiskās mākslas aizstāvis. Uga Skulme lasa arī referātus, strādā terminoloģijas komisijā. 1954. gadā kopā ar A. Lapiņu viņš uzraksta monogrāfiju par Jani Rozentālu, bet 1957. gadā — grāmatu «Akvarelis».

Akvareļa tehnika kļūst par vienu no iemīļotākajām Ugas Skulmes daiļrades pēdējā periodā. Šajā laikā mākslinieks pievēršas ainavai un zvejnieku dzīves tematikai. Daļēji šo pievēršanos intīmākai, mazāka formāta glezniecībai var izskaidrot ar mākslinieka veselības pasliktināšanos. Tomēr arī 50. gados Uga Skulme darina ļoti daudz darbu arī eļļas glezniecības un zīmējuma tehnikās. Viņš daudz strādā, it sevišķi vasarās. Tad

top veselās akvareļu un zīmējumu sērijās. Ir arī daudz neliela izmēra eļļas studiju, galvenokārt ainavas, kurās vērojama jauna gleznieciska pieeja dabas uztverei. Mākslinieks tagad labprāt glezno mierīgā koptonī ieturētus dabas skatus, kuros gaismas un ēnas kontrastus parāda ar vienas krāsas dažādām gradācijām. Mākslinieku nodarbina gaismas attēlošanas problēma, kuru risinot viņš parāda dabas vareno plašumu un skaistumu. Tā rodas liels daudzums akvareļu, kuru vidū sevišķi nozīmīgs ir piedesmitajos gados gleznotais tā sauktais Skultes cikls. Te Uga Skulme ar lielu mīlestību attēlo jūru, bet galvenokārt mākslinieku saista zvejnieku dzīve. Viņš labprāt glezno gan zvejnieku laivas, gan darbu zivju apstrādāšanas fabrikā, gan ostu ar jūras piekrasti.

Visu mūžu mākslinieks ir uzticīgs arī zīmējumam. Pēdējos gados darinātie zīmējumi liecina par to, cik nozīmīga daiļrades nozare tā bijusi mākslinieka mūžā. Aplūkojot to darbu vien, kas ieguldīts ciklā «Vainags Fabriciusam,» redzam ļoti nopietnu un dziļu pieeju tēmas risinājumam: šim ciklam Uga Skulme darinājis vairākus simtus vissīkāko detaļu studiju un skiču. Te attēloti dažādi cilvēku tipi, daudzveidīgas kustības, ķermeņu stāvokļi un rakursi, te ir parādīti zirgi, koki, krūmi un visādi priekšmeti. Vienam un tam pašam zīmējumam ir vairākas studijas, kas bieži vien izpildītas dažādās tehnikās — gan zīmūlī, gan akvarelī vai kolorētā zīmējumā. Šāda pieeja daiļrades procesam vispār raksturīga Ugas Skulmes darba stilam. Strādājot pie teātra dekorācijām (Uga Skulme noformējis Drāmas teātri vairākas lugas), mākslinieks darina daudzas skičes, studē laikmetu, izgriež maketus, variē priekšmetus utt.

Mākslinieks un zinātnieks — Uga Skulme no sava darba bagātā mūža atstājis lielu mantojumu. Viņa darbu pēcnāves plašajā izstādē Rīgā 1967. gada pavasarī varēja ietvert tikai nelielu daļu no tā, ko savā darbīgajā mūžā paveicis mākslinieks.

ISI PAR ĀDOLFA MELNĀRA MĀKSLU

Vērojot Ādolfa Melnāra atstāto glezniecības mantojumu, izjūtam apbrīnu par mākslinieka sīksto, neatlaidīgo darba gribu. Ar spēka pilnu otu viņš stāsta mums par Latvijas skaisto dabu, par latviešu zemnieka smago, bet raženo darbu, ko pats izjutis jaunības gados, strādādams Durbes tīrumos.

Ādolfs Melnārs ir strādnieka dēls (dzimis 1908. g. Liepājā, miris 1963. g. Rīgā). Viņa vecāki (pēc izcelsmes zemnieki) pārcēlās uz dzīvi pilsētā. Vēlēšanās vairāk izzināt, būt tuvāk mākslas centram, aizved Ā. Melnāru pēc pamatizglītības apgūšanas uz Rīgu. Šeit viņš mācās 4. vidusskolā, pelnīdams iztiku, strādājot uz dzelzceļa, kā arī dažādus gadījuma darbus, jo vecāki nevar sniegt materiālu atbalstu. Viņš vēro visu, kas notiek Rīgas mākslas dzīvē, un daudz zīmē. Grūto materiālo apstākļu dēļ Ā. Melnārs tomēr spiests pārtraukt mācības vidusskolā. Viņš atstāj Rīgu un vienu gadu nostrādā pie kāda Durbes lielsaimnieka. Smagais darbs dod jaunajam liepājniekam īstu un pamatīgu dzīves rūdījumu. Latviešu zemnieka sīkstais, pacietīgais darbīgums liekas uz laiku laikiem iesakņojas Ā. Melnārā.

Ā. Melnārs atkal dodas uz Rīgu un sāk mācīties Kārļa Miesnieka studijā, bet 1929. gadā iestājas Latvijas Mākslas akadēmijas sagatavošanas kursos. Šajā laikā viņš cītīgi strādā, rodas daudz ainavu studiju, un 1930. gadā no 2. sagatavošanas kursa Ā. Melnārs tiek uzņemts akadēmijas glezniecības nodaļā, prof. V. Purviša meistardarbnīcā.

Jau studiju gados, sākot ar 1934. gadu, viņš piedalās Kultūras fonda rīkotajās izstādēs, tāpat arī studentu izstādēs. Topošā mākslinieka intereses saista arī figurālā glezniecība, un 1935. gadā Ā. Melnārs pāriet uz Ģ. Eliasa vadīto figurālās glezniecības meistardarbnīcu.

Šajā laikposmā Melnārs strādā ar lielu aizrautību, studē muzejā T. Ūderu, J. Kazaku un meklē savu ceļu mākslā. Viņš noraida impresiju, galējo ekspresiju, noraida arī akadēmiski sauso glezniecību, cenšas rast dzīves



Ā. Melnārs. Biešu griezējas. 1947

un dabas dziļākās būtības izpratni, veselīgu skatu uz dzīvi, cenšas atrast savai izjūtai piemērotu glezniecisko valodu.

Ā. Melnāra agrīnie darbi gleznoti pasmagā un tumšā kolorītā. Tie izceļas ar formu saplūdinājumu, ainavās atmešs viss liekais, maznozīmīgais, tās tvertas tikai lielās masās. Daudz Melnārs strādā pie klusajām dabām, jo mākslinieku interesē priekšmetu apjomīgums, vieliskums, formas jautājumi. Tie ir meklējumu, maldu un atradumu gadi, mākslinieka jaunrades principu noskaidrošanas laiks.

Pamazām tumšo toņu izturētajā gammā ieskanas spilgti un skaļi spektra krāsu akordi, faktūra kļūst pastozāka. Tuvs savā mākslā Melnāram ir pedagogs Ģ. Eliass, kurš profesionālo meistarību apguvis Briseles Mākslas akadēmijā, atnesot no turienes līdz ierosmes. Ģ. Eliasa zemnieciski robustās, sulīgās glezniecības formas, spēcīgie krāsu kontrasti un temperamentīgais triepiens mācīja glezniecisko drosmi. Tāpēc nav jābrīnās, ka Melnāra talanta attīstību visdziļāk ietekmē Ģ. Eliasa, kā arī J. Liepiņa spēka un ekspresijas pilnā māksla.



Ā. Melnārs. Saulespuķes. 1948

Mākslas akadēmiju Ā. Melnārs beidz 1939. gadā ar diplomdarbu «Rudzu plauja», iegūstot mākslinieka grādu un tiesības strādāt pedagoģisko darbu. Jaunais mākslinieks šai gleznā pauž zemnieka darba sūrumu, parādot smagajā darbā salikušās, vientuļās zemnieku figūras. Kompozīcijas smagnējība un ekspresija izteikta sulīgā krāsiedā, drošiem un platiem otas triepieniem.

Pēc Mākslas akadēmijas beigšanas, sākot ar 1940. gadu, Ā. Melnārs strādā par zīmēšanas skolotāju 2. pilsētas vidusskolā.

Pēc kara — 1945. gadā mākslinieks sāk strādāt Lietišķās mākslas vidusskolā par zīmēšanas un gleznošanas skolotāju, līdztekus izmantodams katru brīvo brīdi gleznošanai. Aktīvā un radošā darbā mākslinieks turpina pasāktā glezniecības ceļa tālāku izkopšanu.

Žanra gleznu tēmas visvairāk saistītas ar lauku darbu ainām. Šis žanra



Ā. Melnārs. Baravikas. 1955

kompozīcijas, tāpat kā pati dzīve, ir kustības un dinamikas pilnas. Zemnieku stāvi ir raupji un smagnēji kā māla zeme, ko viņi apstrādā. Un mēs saprotam, ka mākslinieks mīlēja ne tikai savu mākslu, bet vispirms viņš mīlēja dzīvi, visu patieso un cilvēcisko.

Viena no veiksmīgākajām mākslinieka kompozīcijām ir 1947. gadā gleznotais darbs «Biešu griezējas». Te izjūtama rudens darbu steiga, sašpringtais dabas nemiers, tuvojoties kārtējam lietus brāzienam. Sieviete stāvs gleznas priekšplānā pauž raitu spraigumu, kas pretstatīts vecīgās sievietes lēnajām, ierastajām kustībām. Piesātināto toņu sabiezējumi pastiprina kompozīcijas ekspresiju, gaišo un tumšo laukumu kontrastus.

Mākslinieks pievēršies arī klusajām dabām, izkopsams tā saucamo «zemniecisko» klušo dabu latviešu glezniecībā. Ievēribu guvušas 1948. un 1949. gadā gleznotās kompozīcijas «Klusā daba ar rutku», «Klusā daba ar koka karoti» un daudzas citas. Melnāram klusā daba nav tikai ar dažādiem formu meklējumiem saistīts eksperiments vai dekoratīvi ritmisks priekšmetu attēlojums. Viņa klusās dabas raksturo cilvēka attiecības pret pašu īstenību, tās pauž dzīvi apliecinošas noskaņas un emocijas. Melnārs spilgti attēlo lauku cilvēka azaida galda pievilcīgo nemākslotību. Viņš



Ā. Melnārs, Sigulda. 1958

rāda zemnieku ikdienas dzīves piederumus, atveido vienkāršus un pamatīgus priekšmetus, kas nereti ir viņu pašu rokām veidoti. Kluso dabu kompozīcijas ļoti veiksmīgas, tajās atmests viss maznozīmīgais.

Mākslinieks pievērsies arī jaunajai kolhozu tēmai: kartupeļu un kulšanas talkām, labības plaujai utt. Šie darba procesu tēlojumi ar savu spraigumu ir tuvi viņa dzīves uztverei un smagnējai paletei.

Melnāra daiļradē atspoguļojumu guva arī revolucionārās cīņas tēma. 1950. gadā top A. Megņa, Ā. Melnāra un J. Viļumaiņa kopējais darbs «Strādnieku demonstrācijas apšaušana Rīgā 1905. gada 13. janvārī». Šajā darbā izteikta revolūcijas nemierīgā cīņas atmosfēra.

1956. gadā Ā. Melnārs sarīkoja Mākslinieku savienībā atskaites izstādi, kurā tika eksponēti 30 darbi. Viņa žanra gleznās un ainavās vērojams spēciņgs un veselīgs reālisms.

Sākot ar 1956. gadu, mēs jau sastopamies ar spilgti izteiktu un noskaidrotu mākslinieka personību, kas neatlaidīgi iet uz priekšu savā attīstībā. Viņa paleta kļuvusi skanīgāka un spožāka koloritā, kompozīcijām raksturīgi lieli, koši, piesātināti, bet stingrās formās ieturēti krāsu laukumi.



Ā. Melnārs. Mazpilsētas skats. 1959

Ziedošas ābeles, svaigi uzarta un kā pēc nolijuša lietus valga zeme, zaļie koki un rudenīgais briedums zeltainajos laukos — visu šo motīvu izraisītās emocijas tvertas spēcīgos krāsu laukumu pretnostatījumos, ar temperamentīgu, enerģisku triepienu. Mākslinieks meklē iespējas izteikt dabas sulīgo krāsu ziedu drošā gleznieciskā valodā, no melnā līdz spalgai krāsainībai, bieži vien formas pastiprinot ar tumšu kontūru. Sevišķi viņš mīl rudeni, sniedzot šim gadalaikam piemītošo intensīvo, spilgto krāsu savdabīgu interpretāciju.

Ainavu galvenie motīvi ir Kurzemes līdzenie lauki, Piebalga, Siguldas apkaime un mazpilsētas. Mūsu republikas un arī Lietuvas mazpilsētu skatos mākslinieks pratis kompozicionāli izdevīgā griezumā atklāt iezīmes, kas raksturīgas katrai no tām. Bieži mākslinieks izvēlas dabas stihijas kāpinātus momentus, piemēram, gleznā «Negaisis virs Talsiem». Satumsinātajā krāsu gammā atplaiksnī vienīgi gaišo nameļu silueti kompozīcijas centrā.

Ainavā «Sabile», kur attēloti vītoliem apaugušie Abavas krasti un bal-

tās mājas ar kārniņu jumtiem, šim pieticīgajam klusumam pretstatīts jaunais tilts pār Abavu — kā jaunas dzīves iezīme.

Arī Lietuvas piejūras pilsētiņās, daudzajos Palangas un Kretingas skatos, mākslinieks pratis saskatīt tīri lietuvisko kolorītu.

Aplūkojot klusās dabas, redzam, ka mākslinieku valdzina ne tikai zemes spēks, zemnieku darba sūrumš, bet arī šī darba augļu vienreizīgais, gaviļējošā krāsu priekš izteiktais skaistums. Košās krāsās tvertie rudens augļi nes sevī vasaras svelmaino sauli.

1958. un 1959. gadā gleznotās «Klusā daba ar Latgales krūzi», «Klusā daba ar divām krūzēm» un citi darbi liecina par to, ka māksliniekam pievilcīgs šķitis tieši tautas daiļamata meistaruru rokām veidotais māls, tā tvirtais raupjums, vienkāršās, sulīgās formas. Lai pasvītrotu priekšmetu vieliskumu, viņš apvieno gaismas laukumus, izceļ tos, pretnostatot ēnas plāniem. Formu mākslinieks veido neizzīmējot, bet, kur vajag, pastiprinot to ar spēcīgu triepienu vai kontūru.

Ā. Melnāram ir kontrastos gleznotas un arī tonāli saskaņotas klusās dabas, piemēram, «Baravikas», kas darinātas silto toņu gammā, vai arī «Kastaņi» ar smalkām zaļās krāsas niansēm: sulīgā, pastozā gleznojumā mākslinieks rāda piebriedušiem, adataniem kastaņiem pilnus zarus platā māla traukā. Taču arī šeit ieskanas neliels kontrasta akcents: uz galda nokritušais degoši oranžais pīlādžu zars. Slāpēti zeltainas atvīz viņa «Saulespuķes» uz zilgani violetā fona.

Skatot Melnāra ainavas un klusās dabas, mēs jūtam, ka tas pats emocionālā pārdzīvojuma spēks, kurš no žanra tēmu dinamiskā loka aizplūst uz klusajām dabām un ainavām, arī šeit saglabā savu ekspansīvo ieturību.

Mākslinieks pievērsies arī zvejnieku dzīvei. 1958. un 1959. gadā gleznotie darbi «Zvejnieku osta Lietuvā», «Tiklu žāvēšana», «Salacgrīva» un citi zināmā mērā ievadīja lielāku tematisko kompozīciju «Zvejnieks ar lasi», kas darināta 1962. gadā. Pie meistara izcilākajām lielajām tematiskajām kompozīcijām pieder «Uz darbu», «Latviešu strēlnieki» u. c. Te atspoguļojas dziļa dzīves patiesības izjūta.

Gleznotājs, būdams ar tik nobriedušu individuālo rokrakstu, tomēr arvien spējis atrast jaunus ceļus dzīves īstenības attēlošanai un savas gleznieciskās valodas pilnveidošanai.

MĀKSLINIEKS AR JŪTĪGU SIRDĪ

Cetrdesmit dzīves gadu jaunrades darbā nav daudz, dažam tas var būt tikai sākums sava rokraksta veidošanā. Leo Kokles (1924—1964) īsais mūžs bija koncentrēta darba pilns, viņš aizgāja no dzīves savu spēku atīstības un pilnveidošanās posmā.

Nebūs pārspilēti teikts, ka L. Kokle atstājis daudz. Radošos meklējumos vēl neaizgājis līdz galam, viņš tomēr jau paspēja izveidot savu māksliniecisko rokrastu. Dzīvesprieks un formu bagātība, cenšanās izprast īstenību — šādi spilgti iespaidi mūs apņem, kavējoties pie L. Kokles audkliem. Mākslinieks mīlēja iedziļināties dažādās dzīves jomās, cilvēku raksturos, mīlēja dabu, tāpēc gleznoja gan portretus, gan kluso dabu, gan sadzīves žanru un arī ainavas. Viņš bija viens no tiem māksliniekiem, kas latviešu padomju glezniecībā ienesa dzīvinošu skanējumu. Sprotams, ne visi darbi māksliniekam var būt vienlīdz veiksmīgi. Arī L. Kokles daiļradē sastopami gan panākumi, gan arī neveiksmes, tomēr jāatzīmē, ka pozitīvais vērtējums gūst pārsvaru.

L. Kokles jaunradē izšķirami dažādi periodi, kas uzrāda jūtamas atšķirības. Tie raksturo viņa augšanu un pilnveidošanos. Neapmierinādamies ar sasniegto, mākslinieks vienmēr meklēja jaunus izteiksmes līdzekļus, centās interesantāk risināt krāsu valodu. Vienmēr viņam likās, ka daži agrāk radītie darbi ir mākslinieciski mazvērtīgi, tie nav jāsauglabā. Šāda paškritiska pieeja tomēr ir bijusi pārlicieku stingra, jo katra posma darbiem piemīt sava pozitīva kvalitāte.

Leo Kokles mākslinieka ceļš sākās J. Tilberga studijā. Jau pirmajos jaunā gleznotāja darbos izpaudās viņa talanta stiprākā puse — izrādījās, ka Leo Koklem ir lieliskas portretista spējas, kuru tālākai pilnveidošanai tad arī būtu jāpievērš galvenā uzmanība. Skolotāja liktais pamatakmens un sirsnīgais topošā mākslinieka darbs palīdz radīt pirmo atzinīgi vērtējamo gleznu — pašportretu (1943). Uz patumša aizmugures un apģērba fona izcelta gaišā seja un roka. Gleznai piemīt patīkams kolorīts un precīzs zīmējums. Pie šī posma darbiem pieder arī mākslinieka drauga mātes

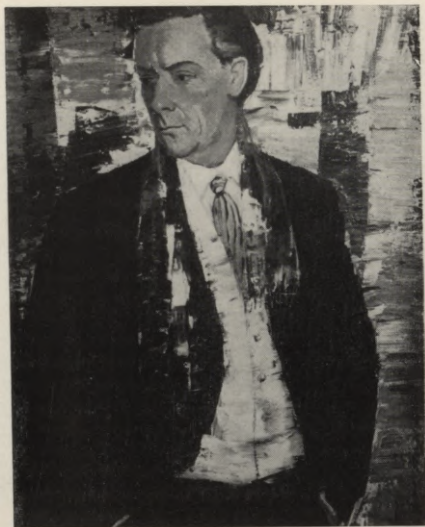


L. Kokle. Dziļais arums. 1961

M. Immures portrets. Izjusti uzgleznotajā vecās sievietes tēlā vēl jūtama Kokles skolotāja J. Tilberga ietekme.

Pirmajos pēckara gados radīti vairāki darbi, kuros dzīves uztvere atbilst tā laika skarbumam («Kādreizējā Rīgā», «Sava laika centrālais notikums», «Tirgus», «Strādnieki»). Šajās gleznās pārsvarā ir nopietni, klusināti krāsu toņi, tendence iztikt bez poētiskuma. Emocijas mākslinieks krāj vēlākiem darbiem.

Arvien vairāk un vairāk iedziļinoties dzīves daudzveidībā, mākslinieks rada arī kompozīcijas ar laikmetīgiem sižetiem, sevišķi par kolhozu tēmām. Tomēr viņa intereses nepārtraukti saistītas ar portretu glezniecību. Baletdejojāja N. Korjagina portrets Romeo lomā ir viens no vairākiem darbiem, kuros jūtams klasisko tradīciju gars («Pašportrets», 1950, Andas portrets, 1952). Interesanti atzīmēt, ka šajā posmā arī klusās dabas mākslinieks gleznojis «vecmeistaru skatījumā». Tie ir vienkārši krāsās un nepretenciozi kompozīcijā, bet var just, ka mākslinieks ar lielu mīlestību cenšas atklāt apkārtējo lietu būtību, dvēseli.



L. Kokle. Aktiera Valda Akurātera portrets. 1963

Sākot ar piecdesmito gadu beigām, L. Kokle izveidojas par tādu, kādu mēs viņu esam paturējuši atmiņā — atraisītu, emocionālu, dzīvi apliecinošu. Nenogurstošā darbā L. Kokle meklē jaunus ceļus, lai savu mākslu padarītu dzīvāku. Viņa gleznās jau vērojams zināms vispārinājums, lakoniskums, tajās tiek izcelts raksturīgais, jūtama pievēršanās kolorīta problēmām. Mākslinieks neaizmirst vēlīt laiku arī klusai dabai un ainavām. Kluso dabu gleznojumos pārsvarā ziedu kompozīcijas priecīgās krāsās — «Rozes» (1953), «Ziedi» (1958), «Saulespuķes» (1960), «Zeltainie ziedi» (1962). Tikpat veiksmīgs krāsu un kompozīcijas risinājums ir arī citās klusajās dabās. «Klusā daba ar balto kafijas kannu» (1959) iepriecina ar kompozicionālo izkārtojumu un krāsu attiecībām. Vairākos izbraukumos uz laukiem top arī dabas studijas. Tomēr jāpiebilst, ka ainava nav tas žanrs, kurā L. Kokle parādījis labākos sniegtumus.

Ar sešdesmito gadu sākumu L. Kokle vairāk pievēršas portretu glez-



L. Kokle. Gaišmate (Velta). 1963

niecībai, kas arī ieņem viņa darbu vidū dominējošo vietu. Mākslinieks uzskatīja, ka portrets ir tas žanrs, kas prasa lielāku atbildību. Gleznojot portretu, nepieciešama iepriekšēja iedziļināšanās portretējamā cilvēka raksturā, viņa daudzpusīga iepazīšana. L. Kokle to arī centās veikt, tāpēc viņa darbu vidū ir tik daudz veiksmīgu portretu. Mākslinieks meklēja ne vien tipiskāko, kas būtu jāuzsver portretā, bet lielu nozīmi piešķīra arī fonam, pārvēršot to par vides raksturotāju. Kā piemēru varētu minēt aktierā V. Zenberga portretu (1963). Viņa gaišā figūra izceļas uz gandrīz vienkāršainās, tumšās aizmugures fona. Skatītājs visu uzmanību pievērš tēlam, portretējamā cilvēka raksturam. Tikpat neitrāls aizmugures fons ir prof. P. Stradiņa portretā (1963). Pats mākslinieks dažus savus portretus uzskatīja par sevišķi veiksmīgiem — tie ir arhitekta O. Kraukļa (1959),



L. Kokle. Bērņa portrets (Aija Upīte). 1963

gleznotāja I. Zariņa (1959) un šahista M. Tāla (1960) portreti. Kā šajos, tā arī citos portretos L. Kokle ir meistarīgi atklājis cilvēka iekšējo būtību, panākot vajadzīgo noskaņu gleznas kopiespaidā. Arhitekta O. Kraukļa mazliet pieliektā galva, viņa poza rada pārdomu brīža iespaidu. To apstiprina sejas izteiksme, kurā vērojam zināmu iekšēju koncentrētību, ārēji tomēr saglabājot atturību. Portretējamā tuvību mākslas pasaulei it kā pasvītro daži apgērba atribūti — svīteris, berete un plecam pārsviesta šalle. Portrets gleznots drošiem, lieliem triepieniem. Gaišais aizmugures fons, figūras kompozicionālais risinājums piešķir šim tēlam monumentalitātes tendences. Līdzīgas iezīmes saskatāmas arī M. Tāla portretā. Profilā gleznotais šaha meistars koncentrējies spēlē, un viņa stāvs, kuru var salīdzināt ar pieminekli prāta asumam, aizpilda gaiši iegleznotā audekla vidusdaļu. Savos portretos L. Kokle sniedzis gan dziļu un saspringtu domu tēlojumus, gan lirisku jūtu atveidojumus, kas labi raksturo arī viņam pašam piemītošo iekšējo noskaņu loku.

Pēdējos dzīves gados mākslinieka uzmanību bieži vien saistījuši cilvēka dvēseliskie pārdzīvojumi, kurus viņš centies izteikt portretos. Iekšējām izjūtām veltītie darbu nosaukumi — «Skumjas», «Mirkļa aizmiršanās», «Kādas dvēseles simfonija» un citi izteic paša mākslinieka noskaņas. Šāda rakstura gleznu grupai ir etapa nozīme mākslinieka daiļrades tālākajā attīstībā: iezīmes, kas raksturīgas šiem darbiem, varēja pāraugt jaunā kvalitātē.

L. Kokles darbi pilni spēcīgas emocionalitātes, jo mākslinieks dziļi mīlēja dzīvi un mākslu. Viņa garīgā pasaule bagātinājās darbu pilnveidošanas un dzīves daudzpusības studēšanas savstarpējā mijiedarbībā. L. Kokle bija mākslinieks optimists. Šo viņa īpašību nemazināja veselības traucējumi, tieši otrādi — grūtību pārvarēšana veidoja spēcīgu mākslinieka intelektu, ticību labajam un jaukajam dzīvē. L. Kokle ar visu sirds degsmi iekļāvās padomju kultūras bagātību vairošanā. Viņš nenoslēdzās tikai tēlotājas mākslas sfērā, bet uzturēja kontaktus ar citu nozaru kultūras darbiniekiem. Tas zināmā mērā palīdzēja risināt problēmas, kas saistīja gleznotāju. L. Kokle izrādīja lielu aktivitāti, publicējot savas pārdomas par mākslu mūsu periodikā.

Savu ieguldījumu sabiedrības labā L. Kokle ir devis arī P. Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja iekārtošanā. Kopīgais darbs tuvināja viņu ar prof. P. Stradiņu. Šī tuvība palīdzēja L. Koklem viņa mākslinieka darbā. L. Kokle sabiedriski darbojās arī Mākslinieku savienībā. Aktīvs un aizrautīgs katrā pasākumā, L. Kokle neapstājās grūtību priekšā un prata vienmēr paveikt iecerēto. Nepaveikts palika tikai tas, ko uz visiem laikiem pārtrauca nepielūdzamā slimība. Palika skatītāju vērtējumam nepārādīti arī daži darbi, kurus mākslinieks paspēja vēl uzgleznot pēc savas personālās izstādes 1964. gada aprīlī. Zīmīgi, ka šie pēdējie darbi ir portreti. Kā mākslinieks pats atzina, viņa uzmanības centrā vienmēr bija cilvēks.

LIELUMA MEKLĒTĀJS

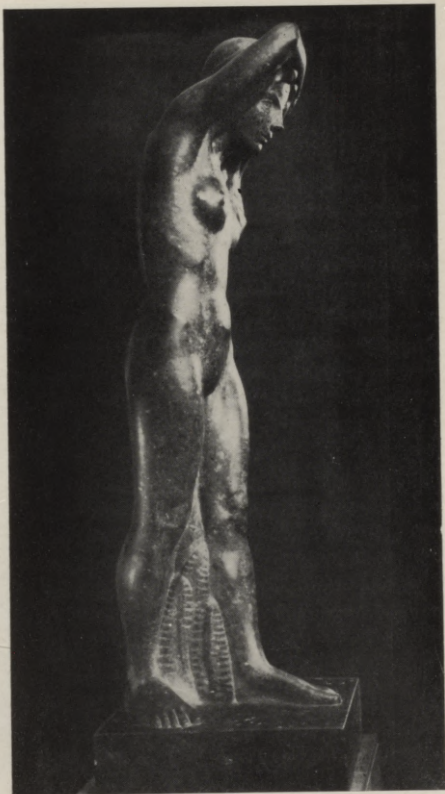
Latvijas pļāvās un mežos guļ daudz laukakmeņu — tvirti un skarbi tie iekļaujas ainavā, līdz atnāk cilvēks, kas, akmenim atdodams savu sirdi, padara to dzīvu, iemāca runāt visiem saprotamā skaistuma valodā. Viens no tādiem cilvēkiem bija Cīravas zemnieka dēls, kas nav kļuvis par zemes kopēju, bet visus savus spēkus atdevis akmenim, lai no mūsu parastā laukakmens, no Kararas marmora vai Somijas granīta un Norvēģijas labradora radītu aparotus tēlus.

Tas bija skulptors Kārlis Zemdega (1894—1963).

Jau pagājuši četrdesmit gadu, kopš latviešu tēlniecībā parādījās viņa veidotie cilvēka ilgu, domu, pārdzīvojumu iemiesojumi akmenī. Daudzos Latvijas novados, lielās un mazās pilsētās un ciemos, parkos un kapsētās mēs atrodam Kārļa Zemdegas monumentālos un memoriālos pieminekļus. Iztādēs viņa stājskulptūras un portreti ir nesuši slavu mūsu republikas mākslai. Katrs bērns jau pirmajos skolas gados uzzina viņa vārdu blakus Raiņa vārdam.

Saskare ar mākslas pasauli nākošajam meistaram sākās jau pirmsskolas gados, kad viņš sāka cītīgi zīmēt, bet pēc tam arī gleznošanas stundās Aizputē. Savu profesionālo izglītību Zemdega turpināja Blūma zīmēšanas skolā Rīgā un Viļņas mākslas skolā. Tam seko filozofijas studijas Latvijas universitātē (1921—1925) un skulptora un gleznotāja prasmes apgūšana Latvijas Mākslas akadēmijā (1921—1927) pie profesoriem K. Rončevska un J. Tilberga. Pienāk brīdis, kad jāizšķiras, kurai mūzai kalpot — glezniecībai vai skulptūrai. Uzvar bērnības atmiņas par Kurzemes pakalni akmeņiem — Kārlis Zemdega kļūst par tēlnieku.

1927. gadā viņš pabeidz diplomdarbu «Jēkaba cīņa ar eņģeli». Te parādās topošā mākslinieka daiļradei raksturīgas iezīmes: plastiski nevainojami veidotā, monolītā kompozīcija, dinamiskas kustības. Kārlis Zemdega necenšas sniegt senās leģendas tēlainu pārstāstījumu vien, bet meklē dziļāku saturu. Mūsu priekšā lepns, iekšēju pretrunu plosīts jauneklis, kas cīnās par tiesībām būt cilvēkam, apzināties pašam sevi. Tas ir it kā paša mākslinieka kredo — cīņa par iekšēju cilvēcisku brīvību. Šis cīņas



K. Zemēga. Nox minor (Mazā nakts). 1928

kulmināciju mākslinieks saskata humānisma idejās, kas dažādos veidos
rod izpausmi gandrīz vai ikvienā viņa darbā. Humānisms ir Kārļa Zemēgas
daiļrades galvenais spēks.

Starplaikā no 1928. gada, kad tapa «Nox minor» («Mazā nakts») līdz



K. Zemdega. Mikelandželo portrets. 1948

1963. gadam, kad bija izveidota «Nox major» («Lielā nakts»), noiets sarežģīts garīgās izaugsmes ceļš, šis laikposms ietver visu tēlnieka daiļrades mūžu.



K. Zemdega. Peldētāja. Detaļa

Kārļa Zemdegas estētiskais ideāls ir jauns, spēcīgs, dzīvei modies cilvēks. Mākslinieks meklē un atklāj skaistumu cilvēkā, no vairākiem konkrētiem modeļiem sintezē vienotu, vispārinātu veidolu. Viņš rada iekšējās skaidrības apdvestus, līdzsvarotus, domu bagātus tēlus. Tiem piemīt

īpats latviskums, kas gandrīz netverami izpaužas tipāzā — meiteņu klaidā izlaistajās vai mezglā sasietajās matu pīnēs, sejas ovālā, uzacu lokos un stingrajos, taisnajos profilos, jaunekļu samērīgajos, sportiski sausnējos augumos un kuplajās matu cirtās.

Norvēģijas labradorā cirstās «Mazās nakts» smuidrais, staltais stāvs, «Peldētāja» (1923), «Madonna Orans» (1934) un vairāki citi sieviešu tēli, darināti slīpētā granītā, ir ļoti plastiski. Nepievēršot uzmanību naturālistiskām detaļām, mākslinieks augumus modelējis sevišķi iejutīgi. Šī posma darbos dominē tikko manāmas, maigas, plūstošas formu pārejas. Izcili pateicīgs ir «Mazās nakts» iecerēšanai izvēlētais materiāls — gaišie kristāli gludajā, melnajā labradorā virsmā mirgo dažādu nokrāsu zaiņojumā kā mazas zvaigznes pie nakts debesīm.

Kādu meistars materiālā iecerējis «Nox major», mēs diemžēl nezinām, jo tā palika tikai ģipsī, taču šī darba mets liecina, ka tas ir viens no plastiski vijīgākajiem un emocionāli piesātinātākajiem Kārļa Zemdegas darbiem. Pats viņš izteicies, ka gribējis ar plastiskiem līdzekļiem raksturot mirkli, kad beigusi skanēt melodija.

Ritmiskais formu plūdums īstu muzikālu melodiskumu sasniedzis «Mūzā» (1948) — veidojumā, ko pats mākslinieks uzskatīja par vienu no saviem veiksmīgākajiem šāda rakstura darbiem. Tas ir iecerēts kā memoriāls piemineklis komponistam Emīlam Dārziņam. Iekšējā dīzuma cauraustajā stāvā, ko daļēji sedz ritmiskās krokās plecām pārņemtais audums, jūtam apvaldītu mieru, atklātā seja pauz noskaņām bagātu iekšējo pārdzīvojumu, kādu māksliniekā allaž izraisījis E. Dārziņa iejutīgā mūzika.

Cilvēka radošās domas slavinājums skan arī sēdoša jaunekļa tēlā, kam autors devis nosaukumu «Iecere» (1947).

Ar šāda rakstura darbiem Kārļa Zemdegas daiļradē it kā satuvinās stājskulptūra, dekoratīvā un memoriālā tēlniecība, piemēram, grupā «Atdzimšana» (1937).

Taču pats monumentālākais un dižākais meistara sniegums daiļrades sākuma periodā ir Jāņa Raiņa kapa piemineklis (1934). Jaunekļa tēlā, kas izcirsts sarkanīgā, pulētā Somijas granītā, atveidots atmodas mirklis, ietverta doma par cilvēka gara spēku, doma par cīņu, kas vēl turpināsies, par gaismas uzvaru: «Un spēcīgs celšos es pret sauli augšā!» Gan kompozīcijas trauksmainās diagonāles, gan pret sauli pavērstā seja pauž dinamisku dzīves apliecinājumu. Ja Kārlis Zemdega nekā vairāk nebūtu radījis kā vien šo pieminekli, arī tad viņa vārds būtu neizdzēšami ierak-



K. Zemdega. Bārenīte. 1962

stīts latviešu skulptūras mūžīgo vērtību sarakstā. Taču mākslinieks devis daudz vairāk. Viņš radījis desmitiem pieminekļu un stājskulptūru, kam istā vieta laikam tomēr ir parku zaļumā un saules staros, nevis izstāžu zālēs. Pats skulptors tik ļoti milēja dabu, ka savas darbnīcas apkārtni bija



K. Zemdega. Nox major (Lielā nakts). Detaļa. 1963

pārvērtis istā botāniskajā dārzā. Un tur viņš vismīlāk arī skatīja savus gara un roku radītos akmens «bērnus».

Portretos mākslinieka daiļrade gājusi divos virzienos. Dažkārt viņš akmēnī vai bronzā attēlojis savu ģimenes locekļu tuvos vaibstus («Meitenes galva», 1935, «Meitas portrets», 1952 u. c.). Tajos galvenais ir sirsnīga vienkāršība, maiga sievišķība un skaidrība.

Otru grupu veido izcilu cilvēku portreti. Mākslinieka iecerei pieder gan Ļeņina biste (1941) — pirmais proletariāta vadoņa portrets latviešu skulptūrā, gan Mikelandželo cilvēces sāpju kveldēto vaibstu attēlojums, gan aizrautības apdvestais Staņislavskis, gan beidzot mūsu Rainis.

Kārlī Zemdegā ir kaut kas dziļi radniecisks Rainim. Tēlnieka personībai piemēta neparasti augsta iekšējā kultūra, neatlaidīga tieksme pēc nemītīgas pilnveidošanās, dzīves parādību filozofiska apcere. Tāpat kā Rainis, Kārlis Zemdega savā mākslā ir filozofs. Raiņa nozīmi latviešu tautā māks-



K. Zemdega. Pieminēklis Rainim

slinieks jo spilgti izjutis dzejnieka bērū dienā, skatot daudzos ļaužu tūkstošus, kas nesuši nelaiķim pēdējo sveicienu. Tad dzimusi doma radīt dzejnieka kapa pieminēkli, kas būtu Raiņa cienīgs.

Taču visciešāk Kārlis Zemdega savu daiļradi sasaista ar Raiņa tēlu pēckara gados. Viņš piedalās Raiņa pieminēkļa konkursos, veido virkni

dzejnieka portretu, no kuriem populārākie ir iesāti pelēka granīta cirsta herma (1954, atrodas Jelgavā), tumšsarkana granīta biste LPSR Valsts Akadēmiskajā Raiņa Dailes teātrī (1956) un tumšzaļa diorīta krūšutēls (1957), kas it kā koncentrē sevī visu to, ko Kārlis Zemdega izanalizējis un izjutis, strādājot pie Raiņa tēla veidošanas. Pats viņš laikrakstā «Literatūra un Māksla» par savu darbu pie Raiņa portretiem raksta: «Mans nolūks bija parādīt, cik daudz cēluma ir Raiņa dvēseles un viņa darbu dziļumā un smalkumā. Gribēju atklāt, kā no Raiņa personības izstaro viņa gara avotu spēki, gan dramatiskie, gan liriskie. Nevarēju neizvēlēties viņa sejā arī sāpju līnijas, ko ierakstījušas buržuāziskajā sabiedrībā piedzīvotās kliegstošās netaisnības. Domāju, ka šādā uztverē lielais dzejnieks nav pamatšķirai tālāks, bet gan tuvāks, jo, būdams nesalauzams cīnītājs, Rainis bija arī tautas sirds, tautas cerību un ilgu un arī tautas sāpju dzejnieks. Raiņa diženā personība ir tik daudzpusīga, ka tās attēlojumā nav pieļaujams šaurums, ierobežotība.»

Pēc šīs daudzpusības Kārlis Zemdega tiecies arī Raiņa pieminekļa konkursiem iesniegtajos projektu variantos (1947. un 1957. gadā). Viņa «Kalnā kāpējs», ko mākslinieks iesniedza žūrijai ārpus konkursa, tika pieņemts realizēšanai. Ar lielu entuziasmu meistars ķērās pie darba modeļa veidošanas un meklēja piemērotu monolītu. Arī šoreiz Kārlis Zemdega deviņus metrus augsto sēdošā Raiņa figūru katrā ziņā gribēja redzēt viengabalainu, slīpētā granītā cirstu, lai labi izceltos materiāla mirdzošais grauds. Akmens blūka meklēšana un transportēšana prasīja ilgāku laiku, un skulptors nepiedzīvoja Raiņa pieminekļa atklāšanas dienu Komunāru laukumā, kas notika reizē ar dzejnieka 100. dzimšanas dienu. Meistars mira 1963. gada 9. novembrī.

Kārļa Zemdegas mūža ieceri pabeidza viņa bijušie audzēkņi LPSR Mākslas akadēmijā — L. Blumbergs un A. Gulbis, kas daudz strādājuši kopā ar savu skolotāju tā daiļrades pēdējā posmā, vislabāk zināja viņa ieceres un prata tās ar paša autora paņēmieniem realizēt.

Tagad Lielais Rainis, viens no dižākajiem Padomju Latvijas monументālās skulptūras darbiem, ir kļuvis arī par skaistu pieminekli tā radītājam — tēlniekam Kārlim Zemdegam.

<i>Ievadam</i>	5
--------------------------	---

LATVIEŠU PADOMJU MĀKSLA

Miķelis Ivanovs. Ievērojamu darba cēlienu noslēdzot	9
Rasma Lāce. Mantojums un laikmets	16
Emīls Melderis. Teodoram Zaļkalnam 90 gadu	44
Pēteris Savickis. Mākslas mestais draudzības tilts	60
Ausma Balcerbule. Nākotnes doma — mans sargs... (Dažas pārdomas par K. Zemdegas pieminēkli J. Rainim)	67
Emīlija Jaunzeme. Dekorācijas J. Raiņa lugu uzvedumiem	70
Gundega Ivanova. Jaunas iezīmes latviešu mūsdienu lietišķajā mākslā	81
Romīša Bēms. Piezīmes par latviešu padomju akvareļglezniecības attīstību	94
Lilija Griene. Pirmā republikāniskā plakātu izstāde	115
Ausma Balcerbule. Mūsdienu memoriālo ansambļu risinājuma principi un Salaspils monuments	121
Herberts Dubins. Dizains un tā interpretācijas	129

LATVIEŠU MĀKSLAS VĒSTURE

Jānis Birzgalis. Sociālistiskās revolūcijas štābā	143
Genoveva Tidomane. Latviešu mākslinieku darbība Padomju Savienībā pēc Oktobra revolūcijas	169
Lilija Zariņa. Latviešu padomju mākslinieku darbība Tēvijas kara gados Ivanovā	190
Māra Zaura. Mazāk pazīstamie J. Rozentāla zīmējumi	204
Veronika Kučinska. Mākslinieks un viņa dzimtā puse	215
Eduards Kļaviņš. No Rozentāla portretu vēstures	224
Genoveva Tidomane. Latviešu prese par mākslinieku Ādamu Alksni	233
Iļga Grase. Cilvēks aiziet, paliek darbs	239
Ināra Novadniece. Isi par Ādolfu Melnāra mākslu	249
Arnīš Zīle. Mākslinieks ar jūtīgu sirdi	256
Ausma Belmane. Lieluma meklētājs	262

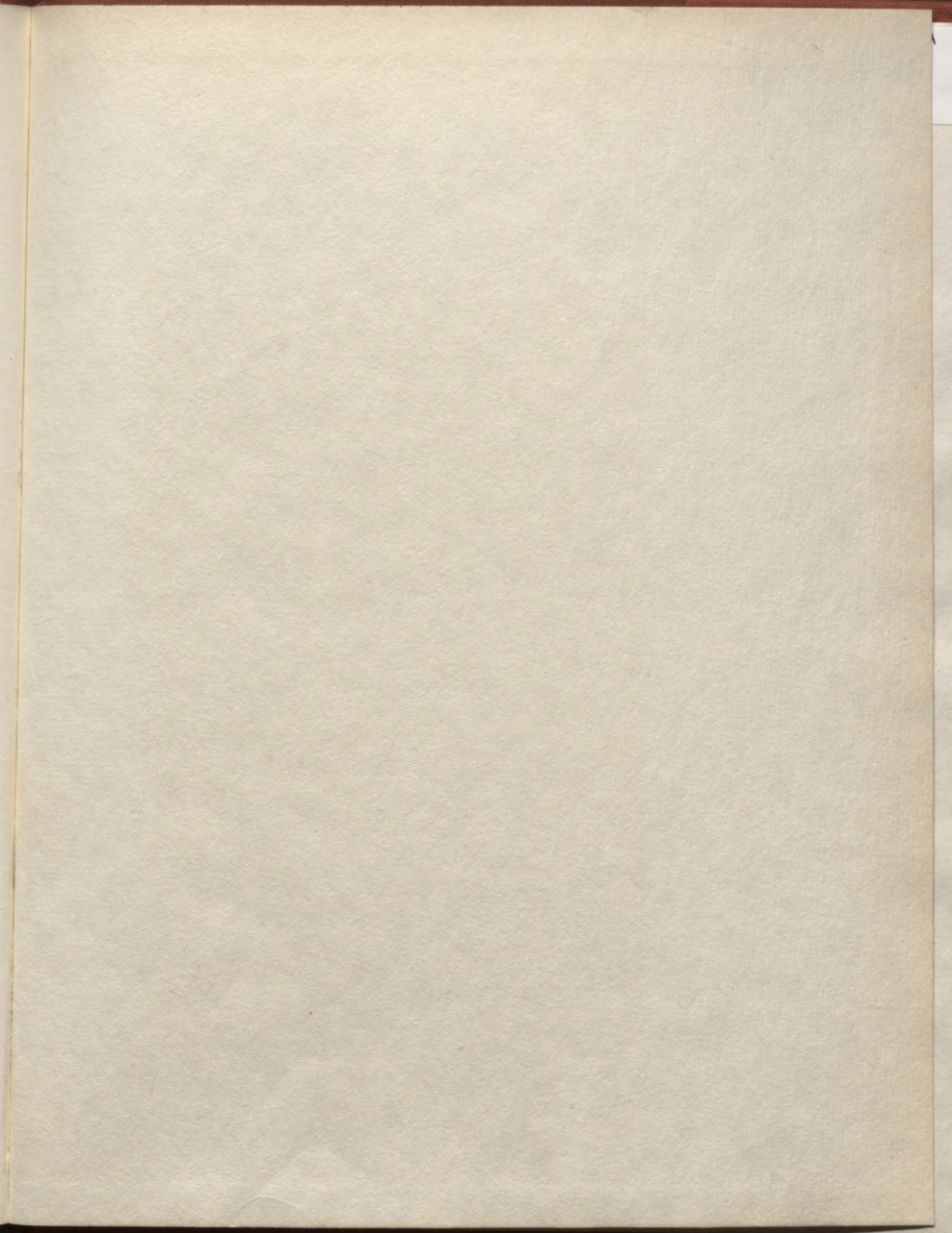
ЛАТЫШСКОЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

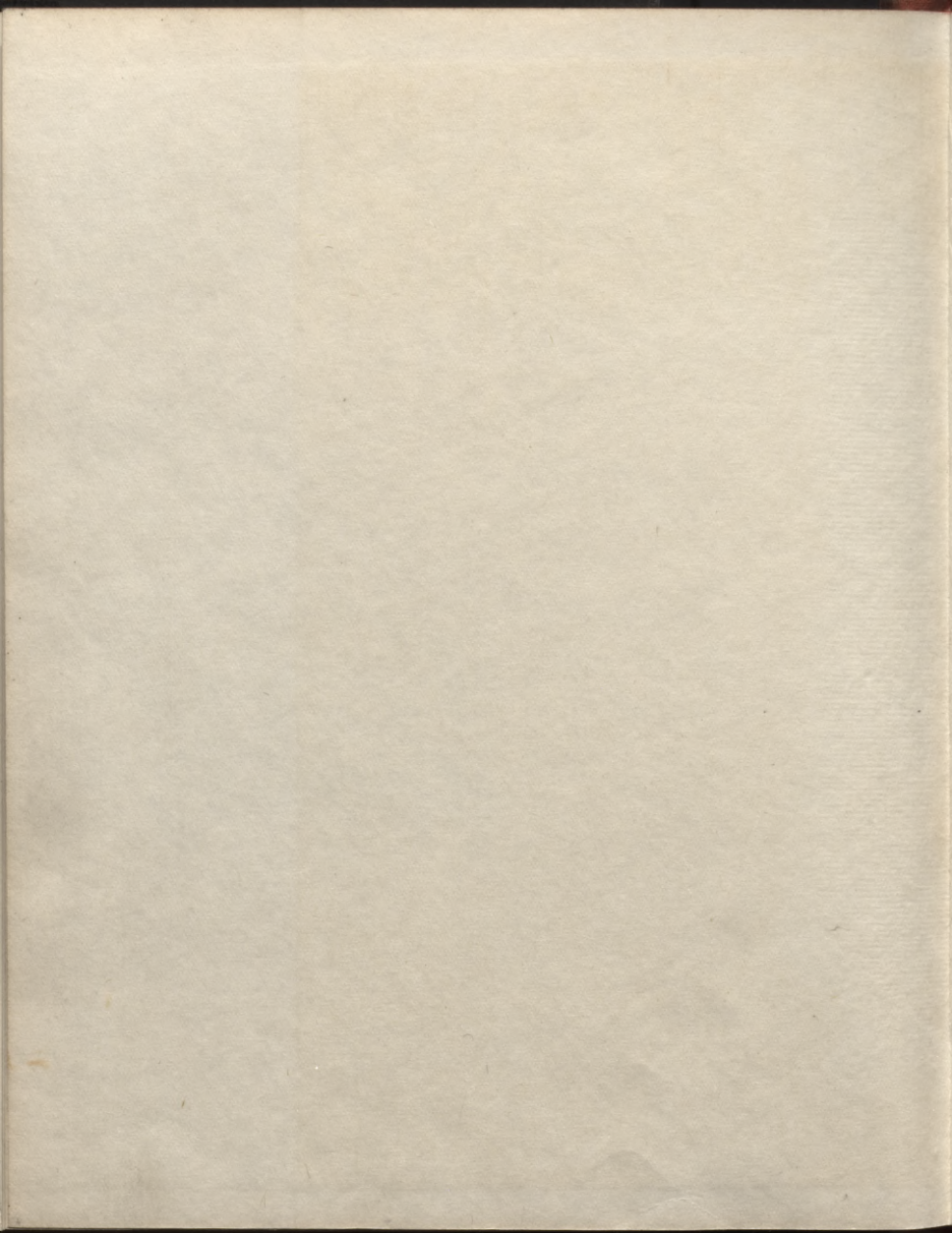
Издательство «Лиезма»

На латышском языке

Redaktore K. Bērziņa. Māksl. redaktore N. Sakirjanova. Tehn. redaktore V. Dārzina. Korektore R. Filipsone. Nodota salikšanai 1967. g. 16. jūnijā. Parakstīta iespiešanai 1968. g. 23. februārī. Krita papīrs 120 g. formāts 70×90/16. 17,75 fiz. iespiedl.; 20,77 uzsk. iespiedl.; 17,11 izdevn. l. Metiens 5000 eks. JT 17020. Maksā 1 rbl. 95 kap. Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 21235-MM1135. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Preses komitejas Poligrāfiskās rūpniecības pārvaldes Rīgas Paraugtipogrāfijā Puškina ielā 12. Pasūt. Nr. 1042.

7L





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0304008412

1995