

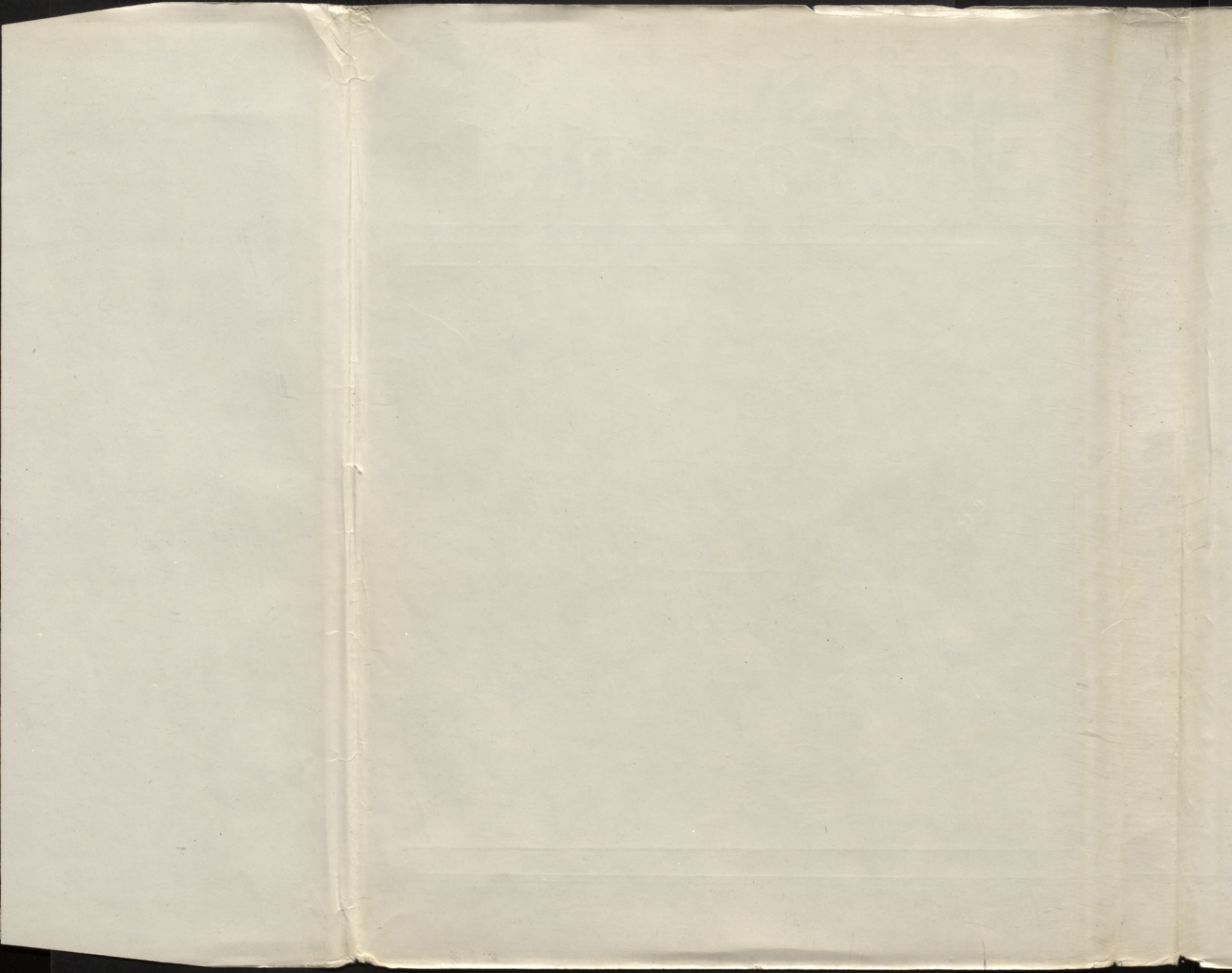
85-4

107

# Latviešu tēlotāja māksla

*Latviešu tēlotāja māksla*





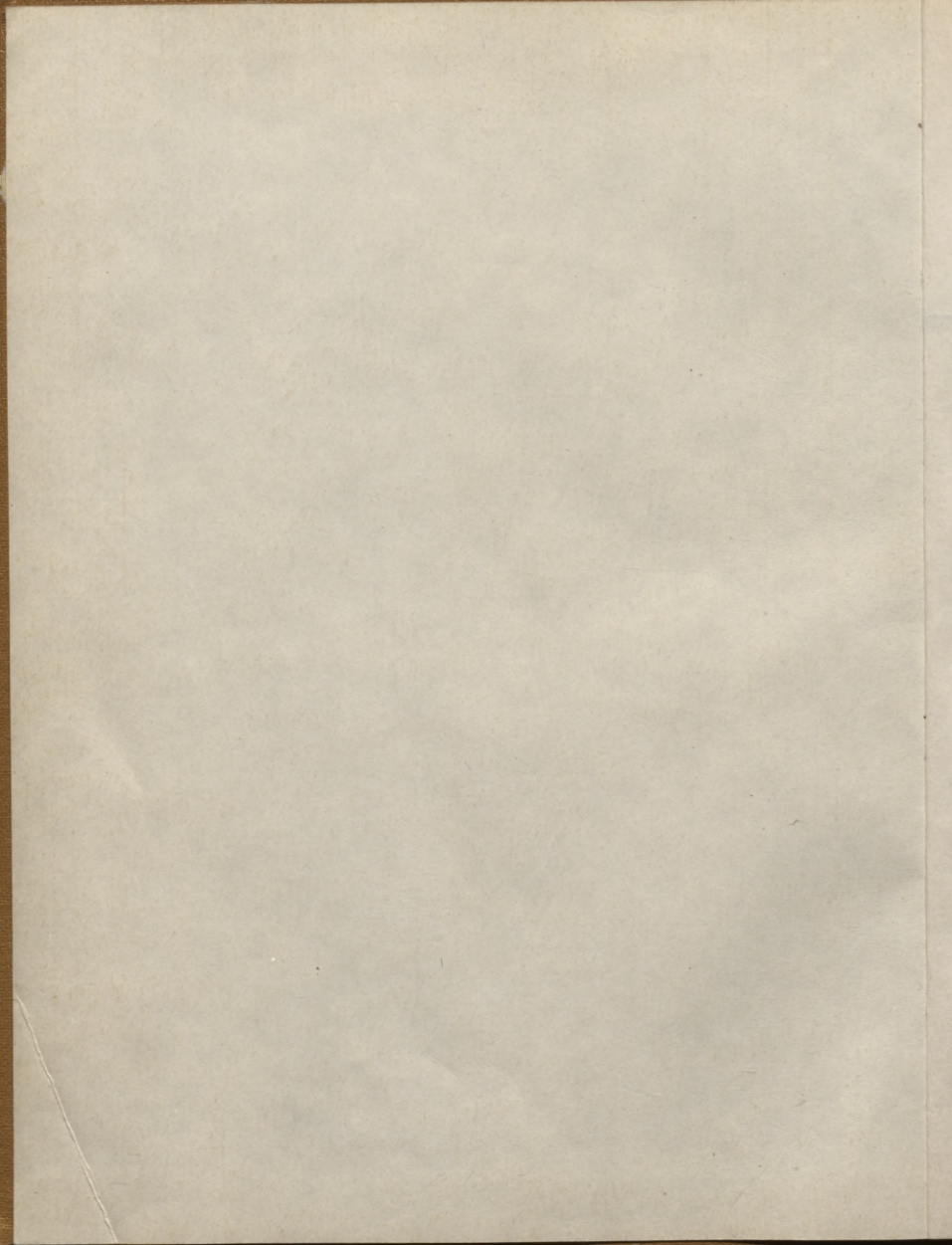
**Latviešu  
tēlotāja māksla**

---









*«Liesma» 1985*

---

«Istoria della Chiesa»

85-4  
L 107

# Latviešu tēlotāja māksla

---

Sastādījusi S. Cielava



Rīga «Liesma» 1985

85.103(2L)  
La802

Redkolēģija: R. Lāce, R. Bēms, V. Dišlers

Mākslinieks A. Grinbergs

Vija Lāča Latv. PSR  
VALSTS BIBLIOTĒKA

~~85~~ — 45.020

0604008668

Apvāka 2. pusē:  
I. Ranka. Trīs jaunas māses. 1978.  
Grantis.

L 490300000—225  
M801(11)—85 257—85

© Izdevniecība «Liesma», 1985

*Latviešu  
padomju māksla*

Lathyrus  
pachynotus

Laima Reihmane

## JAUNO PRASĪBU LĪMENĪ

PSKP XXVI kongresā un tam sekojošos PSKP CK plēnumu lēmumos noteikti tie aktuālie uzdevumi, kurus risina partija un tauta attīstīta sociālisma pilnveidošanas procesā. Mākslas attīstības aktivizācijā sevišķi nozīmīgs ir PSKP CK 1983. gada jūnija plēnumš, kas izvirzīja prasību pacelt jaunā, mūsdienu apstākļiem atbilstošā pakāpē ideoloģisko, audzināšanas un propagandas darbu. Plēnumā tika konstatēts, ka līdz ar tautas kultūras līmeņa celšanos pieaugusi mākslas loma sabiedrības dzīvē, tās ietekme uz mūsdienu cilvēku. Māksla arvien aktīvāk piedalās sabiedrisko ideālu stiprināšanas un komunistiskās audzināšanas darbā, darbaļaužu sociālās aktivitātes kāpināšanā, padomju sabiedrības patriotisko un internacionālo tradīciju tālākā izkopšanā. Tas katram māksliniekam liek apzināties jaunu sabiedriskās aktivitātes līmeni, skaidras pilsoniskās pozīcijas nozīmību daiļradē, augsta prasīguma un principialitātes nepieciešamību, atceroties, ka tikai partejiska pieeja palīdz izprast mūsu laika vadošās tendences.

Šie jautājumi bija PSRS Mākslinieku savienības valdes otrā plēnuma «Mākslinieki — tautai» un PSRS Mākslas akadēmijas 38. sesijas uzmanības centrā. Ar šīm problēmām cieši saistījās arī PSRS mākslinieku VI kongresa darba programma, kas rezumēja paveikto laikā no 1977. gada decembra līdz 1983. gada janvārim un izvirzīja jaunas attīstības līnijas nākamajam piecgadu posmam, tiecoties ieskatīties arī tālākā nākotnē.

PSRS mākslinieku VI kongress notika 1983. gada janvārī Maskavā. Tā darbā piedalījās 857 delegāti, kuri pārstāvēja 15 savienoto republiku un 20 autonomo republiku mākslinieku savienības, 6 novadu un 92 apgabalu un pilsētu mākslinieku organizācijas.

PSRS Mākslinieku savienības valdes pārskata referātu «Padomju mākslinieka cildenā sabiedriskā misija» nolasīja tās priekšsēdētājs PSRS Tautas mākslinieks N. Ponomarjovs. Raksturodams galvenās padomju mākslas attīstības īpatnības, viņš teica: «Padomju māksla varena ir tādēļ, ka arvien iejūtīgi uztver sabiedrības attīstības dinamiku. Tās daiļrades metodes — sociālistiskā reālisma — būtība atklājas mākslas aktīvā līdzdalībā dzīvē, humānistisko ideālu apliecinājumā, bezkompromisa cīņā ar visu, kas kavē sabiedrības progresu. Mūsu mākslas partejiskums, augstais idejiskums un tautiskums veidojušies nesaraujamā saistībā ar tautas dzīvi, tautas, kas cēļ jaunu komunistisku sabiedrību.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Пономарев Н. За высокое общественное призвание художника. — Советская культура, 1983, 18 янв.

Lielā Oktobra sociālistiskā revolūcija visām mūsu zemes tautām devusi neizsmeļamas garīgās izaugsmes iespējas. Mākslinieka talants kļuvis par nacionālu vērtību. Nacionālo kultūru savstarpējās bagātināšanās procesā nozīmīgu guvumu iemantojusi gan katras republikas māksla, gan visa sociālistiskā reālisma māksla kopumā. Pārliciecināši izskanēja referāta vārdi: «Mēs esam internacionālisti, un tas ir pamatā visiem spilgtākajiem tēlotājas mākslas meistaru sasniegumiem. Mēs esam reālisti, mūs vieno uzticība sociālistiskā reālisma metodei, kas veicina jaunus mākslinieciskos atklājumus. Mākslā mēs runājam vienā valodā, tai nevajag tulkojuma. Katra meistara sasniegumi, ikviena mākslinieciskās daiļrades veida uzplaukums brālīgo republiku mākslā apliecina kopējus panākumus, visas padomju mākslas uzplaukumu.»

Ciņās un darbā ir izveidojies padomju cilvēks — komunistiskās nākotnes visaugstāko ideālu paudējs. Līdz ar to par vienu no vissvarīgākajām mākslinieciskās daiļrades problēmām kļūst estētiskā ideāla problēma. Mākslinieki to risina daudzšķautņaini, samērojot ar tautas dzīvi, tās vēsturisko pieredzi, laikmeta sociālajām prasībām un padomju mākslas tradīcijām. «Ideāla problēma mākslā ietver sevī īstenības parādību cildenu, tēlainu iedzīvināšanu mākslas darbā,» uzsvēra N. Ponomarjovs.

Kongresā padomju māksla tika apskatīta kā vienota mākslinieciska sistēma, kurā blakus monumentālajai mākslai, dekoratīvi lietišķajai mākslai un citiem mākslas veidiem par galveno idejiski māksliniecisko uzdevumu risinātāju kļuvusi tieši stājmāksla. Te uzmanības centrā izvirzījās tematiskā glezniecība, kura paver jebkuras tēmas visplašākās atspoguļojuma iespējas ciešā saistībā ar nozīmīgām sociālām parādībām. Ņemot par pamatu atziņu, ka sīzētiski tematiskā stājglezna ir dziļi saturīgs, emocionāli izteiksmīgs daudzplānu darbs, N. Ponomarjovs teica: «Stājgleznas dziļais saturs, tās tēlainā dramaturģija vienmēr ir bijusi un paliek mākslas cildenāko īpašību pamats. Labākajos mūsdienu darbos sīzets iegūst attīstību laikā un telpā. Šo darbu varoņiem raksturīga izteikta aktivitāte.» Kā izcilākos piemērus viņš nosauca J. Moisejenko, A. Miļņikova, I. Zariņa, A. un S. Tkačovu, T. Jablonskas, P. Ņikonova, Dž. Skulmes, M. Savicka, I. Kličeva, S. Muradjana un vairāku citu autoru sniegumu.

Turpat atzīmēts, ka stājglezna šodien ievērojami bagātinās ar jaunām tēmām un motīviem, ka arvien lielāka uzmanība tiek pievērsta glezniecības īpašībām, mākslinieciskās formas estētiskajām kvalitātēm, ka tikai pasaules uzskata stabilitāte, idejiska pārliecība dod māksliniekam iespēju iedziļināties tajā dzīves patiesībā, kuru viņš savos darbos apliecina kā skaisto.

Centrālā padomju mākslas tēma ir darba tēma. Šīs tēmas veiksmīgāko risinājumu vidū nosauktas E. Iltnera, I. Dudņika, O. Vukolova, P. Osovskā un citu mākslinieku gleznas, minētas arī I. Helmūta grafikas lapas.

PSKP CK 1983. gada jūnija plēnums dziļi analizēja darba sfēras problēmas. Aktīvu atbalsi tās guva arī PSRS Mākslinieku savienības valdes otrajā plēnumā, kas notika tā paša gada decembrī. «Mūsu partija velta

visnopietnāko uzmanību šeit pastāvošo procesu un problēmu sarežģītībai, jautājumiem par cilvēku savstarpējām attiecībām darba kolektīvā un to ietekmi uz ražošanas efektivitāti. Mākslinieka uzdevums — nevis vienkārši ilustrēt notiekošo, bet gan atklāt cilvēka darba garīgo, tikumisko jēgu zinātniski tehniskās revolūcijas apstākļos. Izstādēs vēl arvien parādās ne mazums darbu, kuros ir visi mūsdienu ražošanas procesam raksturīgie atribūti. Bet nav galvenā — vēlēšanās saprast un tēlaini izteikt kolektīva un atsevišķa cilvēka darba augsto sabiedrisko jēgu. Tas noved pie tēlainā traktējuma šabloniskuma, shematisma,» teica N. Ponomarjovs, reizē akcentēdams arī darba daudzveidīgo raksturu: «Cieņu pelna ne tikai pašas mūsdienīgākās, zinātniski tehniskās revolūcijas radītās strādnieku profesijas. Ir arī sensenais fiziskais darbs. Un aiz tā arī stāv cilvēks ar visu savu sarežģīto iekšējo pasauli.»<sup>1</sup>

Par vienu no mūsdienu mākslas vissvarīgākajiem uzdevumiem kļūst mākslas un darba saistības paplašināšanās. Lielu uzmanību šai problēmai pievērš arī mūsu republikas Mākslinieku savienība. Mākslinieku un darba cilvēku draudzīgie kontakti ienes mākslā dzīves patiesību, nostiprina kolektīvisma jūtas, rada sava devuma sabiedriskās nozīmības izjūtu.

Par pamatu idejiski mākslinieciskā dziļuma sasniegšanai revolucionāri vēsturiskās tēmas ietvaros kalpo visas padomju mākslas pieredze. Mūsu mākslinieki radījuši izcilus darbus, kuros vēstures notikumu un revolucionārās kustības patiesīgums saplūst ar neparastu cilvēku raksturu spilgtumu un spēku. Pārlicenošākais piemērs ir padomju mākslinieku ieguldījums V. I. Leņina tēla atveidošanā. PSRS mākslinieku VI kongresā izcilāko sasniegumu vidū minēti N. Tomska, A. Kibaļņikova, L. Kerbela, J. Zariņa un citu autoru revolūcijas vadonim veltītie darbi.

Revolucionāri vēsturiskā tematika kļuvisi par vienu no visnozīmīgākajām daudznacionālās padomju tēlotājas mākslas šķautnēm. Tā organiski ietver sevī gan filozofiskas pārdomas par pagātņi, gan tās nozīmīguma izpratni šodienā; tā ietekmē laikabiedra patriotiskās pārlicības un pilsoniskās stājas veidošanos. Un tomēr, kā atzīmēja N. Ponomarjovs kongresa pārskata referātā, «mūsu uzmanības centrā aktīvāk jāienāk tēmām, kurās rastu attīstību Dzimtenes revolucionārās pagātnes notikumi, tie varoņi, kuru dzīves piemērs audzinājis ne vienu vien padomju cilvēku paaudzi».

Daudz atziņu par stājglezniecību tika izteiktas arī kongresa debatēs. Tā baltkrievu gleznotājs PSRS Tautas mākslinieks M. Savickis, atzīmēdams, ka saturiski ietilpīga vēsturiskā glezna pēdējos gados ir kļuvusi par retu parādību, aicināja visus mākslniekus pildīt savu pienākumu cīņā par mieru, radot kaujinieciskus, pat «uzbrūkošus» darbus. Leņingradietis PSRS Tautas mākslinieks J. Moisejenko teica, ka «glezna — tas ir laikmeta portrets. Un ir dažādi tā risinājuma ceļi, dažāda pieeja arī izteiksmes

<sup>1</sup> Пonomарев Н. Советские художники — народу. — Московский художник, 1983, 2 дек.

līdzekļiem, vērtībām, kas veido gleznu: krāsai un citām kategorijām, pret kurām mākslinieks nevar būt vienaldzīgs. Glezna — tas ir mākslinieka spriedums par dzīvi, tā apliecina ne tikai viņa profesionālo, bet arī pilsonisko līmeni.»<sup>1</sup>

PSRS Mākslas akadēmijas viceprezidents V. Kemenovs savukārt vērsās pret izstādēs vēl arvien sastopamiem paviršiem reportāžas rakstura darbiem. Raugoties no augstu estētisko ideālu pozīcijām, viņš ieteica atcerēties 19. gadsimta krievu demokrātisko reālistisko glezniecību un radoši izmantot tās pieredzi mūsdienu mākslas prakses bagātināšanā.

Īpaši svarīga nozīme ir darbam pie laikmeta pozitīvā varoņa tēla. PSRS mākslinieku VI kongresā visumā atzinīgi tika novērtēts padomju mākslinieku ieguldījums portreta žanra attīstībā. Bet sociālistiskās sabiedrības attīstības dinamika izvirza šim žanram jaunas prasības. «Uzmanības centrā jābūt tādām pozitīvā varoņa tēlam, kas būtu tuvs mūsu jaunajai paaudzei. Padomju cilvēkam šajā varonī jāvar pazīt sevi, jāšaredz šajā tēlā paraugs, kuru ir vērts atdarināt,» teica PSRS kultūras ministrs P. Demičevs, uzstājoties PSRS Mākslas akadēmijas 38. sesijā.<sup>2</sup> Šo domu turpināja N. Ponomarjovs PSRS Mākslinieku savienības valdes otrajā plēnumā: «Reālai personībai, kas apveltīta ar daudzveidīgām un reizē — tipiskām rakstura īpašībām, jāklūst par jaunā cilvēka ideāla izteicēju. Blakus mums ir daudz lielisku cilvēku — visu mūsu dzīves vērtību radītāju. Vai mēs pietiekami plaši parādām izstādēs savu laikabiedru tēlus? Diemžēl ne. Sevišķi nepietiekami šiem tēliem pievēršas stājglezniecība. Daudzējādā ziņā tas izskaidrojams ar tematikas sašaurināšanos, dzīves materiāla pavisu un šablonisko traktējumu.»<sup>3</sup> Plēnumā tika izvirzīts principiāls jautājums par mākslinieku maksimālu pievēršanos sociālai problemātikai, pilsonisko atbildību par sava darba rezultātiem.

Kaut arī vairums problēmu ir kopīgas visai stājmākslai, tomēr tēlniecības un grafikas attīstība izvirza arī virkni specifisku jautājumu.

Tā PSRS mākslinieku VI kongresā līdzās atzinīgam monumentālās tēlniecības attīstības vērtējumam bija atzīmēta arī mūsu stājtēlniecības lielā žanriskā daudzveidība, tēlainības bagātība, plašu tautas mākslas tradīciju izmantošana, sarežģīti daudzfigūru kompozīciju risinājumi, kuros telpiskā vide iegūst aktīva, tēlaina elementa lomu. Pozitīvi novērtēti arī straujais mazo formu tēlniecības uzplaukums, tai piemītošās plašās eksperimenta iespējas. Pārskata referātā ievērojamāko padomju stājtēlniecības meistaru vidū minēti arī latviešu tēlnieki A. Briede un L. Blumbergs. Tēlniecības attīstības problēmām bija veltīta arī PSRS Mākslinieku savienības sekretāra Vissavienības tēlniecības komisijas priekšsēdētāja J. Černova runa. Viņš uzsvēra, ka starpkongresu posmā, pieaugot stājtēlniecības īpatsvaram

<sup>1</sup> VI съезд художников СССР. [Стенограмма.] М., 1983, с. 98.

<sup>2</sup> К НОВЫМ ВЫСОТАМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ. — Советская культура, 1982, 27 нояб.

<sup>3</sup> Пonomарев Н. Советские художники — народу. — Московский художник, 1983, 2 дек.

Vissavienības izstādēs, paaugstinājusies arī skatītāju interese par šo mākslas nozari, tās specifikas izpratne.

Arī stājgrafika pēdējos gados bagātinājusies ar jauniem, nozīmīgiem sasniegumiem. Izcilāko padomju grafiķu vidū nosaukti arī mūsu republikas pārstāvji P. Uptis un G. Krollis. Mākslinieku daiļradē populāri kļuvuši stājgrafikas cikli, kuros svarīga tēma gūst daudzplānu risinājumu. Kopumā ievērojami sarežģītāka ir arī stājgrafikas lapu kompozīcija, daudzveidīgāki mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi. Sekmīgi tiek apgūtas jaunas grafikas tehnikas. Tomēr šajā kopumā pozitīvajā procesā vērojamas zināmas negatīvas tendences. Piemēram, grafikas lapas rūpīgai apstrādei nereti piemīt pašmērķīgs raksturs, izsmalcinātais paņēmieni palaikam mazina dzīves īstenības izjūtas tiešumu, tēlaini emocionālās iedarbības spēku. Tāpēc būtu svarīgi panākt, lai oriģinālo plastisko risinājumu meklējumi nevis traucētu, bet veicinātu tēla izteiksmīguma apliecinājumu.

Kongresa pārskatā daudz runāts arī par mūsdienās tik raksturīgo dažādu mākslas veidu mijiedarbību. Specifisku raksturu tā guvusi arī grafikā: arvien noteiktāk stājgrafikā ienāk mākslas un dokumentālās fotogrāfijas, pat kinematogrāfijas izteiksmes līdzekļi. Tajā pašā laikā pieaug zīmējuma un akvareļa patstāvīgā loma, strauji attīstās grāmatu grafika un plakāts.

Ar kopējo mākslas attīstības procesu cieši saistīta arī mākslas zinātne, mākslas kritika. Mākslas kultūras ietvaros mākslas kritika iegūst «estētiskās apziņas, mūsdienu mākslas izpratnes izteicējas lomu. Un tieši vispārējā mākslas kritikas aktivitātē paaugstināšana gan mākslas, gan visas tautas garīgajā dzīvē ir neatliekams uzdevums, kas atbilst tām mūsu kultūras attīstības perspektīvām, kuras izvirzījusi Komunistiskā partija,» teica mākslas zinātņu doktors V. Poļevojs, uzstājoties kongresā.<sup>1</sup>

Idejiski māksliniecisko kritēriju skaidrība un principialitāte kļuvusi par padomju mākslas kritikas tradīciju. Mākslas zinātnieku sekcijas parasti apvieno triju nozaru speciālistus — mākslas teorētiķus, mākslas vēsturniekus un mākslas kritiķus, kuri piedalās Mākslinieku savienības darbā. V. Poļevojs uzsvēra, ka pašlaik vismasveidīgākā, bet reizē arī visproblemātiskākā mākslas zinātnieku darbības nozare ir mākslas kritika, jo tās pamatu veido tieši mūsdienu mākslas attīstības procesa analīze un vērtējums.

Tēlotājas mākslas propagandas daudzveidīgo formu vidū īpaši svarīgu vietu ieņem izstāžu darbība. PSRS mākslinieku VI kongress atzīmēja, ka tā kļūst aizvien intensīvāka. Starpkongresu periodā PSRS Mākslinieku savienība noorganizējusi ap 20 000 izstāžu. Izstādes strauji nomaina cita citu. Bieži vien, gatavotas mēnešiem ilgi, tās pieejamas skatītājiem tikai dažas nedēļas. Šis gandrīz kinematogrāfiskais ekspozīciju maiņas ritms atstāj maz laika izstādes apskatam, vērtēšanai un analīzei. Apspriežot izstāžu darbības pilnveidošanas iespējas, tika pieņemts lēmums izveidot

<sup>1</sup> VI съезд художников СССР. [Стенограмма.] М., 1983, с. 172.

vienotu izstāžu eksponēšanas sistēmu, kas padarītu tās pieejamas iespējami plašākam skatītāju lokam. Izstāžu organizācijas jautājumi bija arī 1985. gadā notikušā PSRS Mākslinieku savienības valdes trešā un ceturrtā plēnuma uzmanības centrā.

Bez tam ceturtais plēnums konkretizēja tos uzdevumus, kuri bija galvenie arī PSRS Rakstnieku savienības 50. gadadienai veltītā plēnuma darba programmā. Šajā plēnumā, kurā piedalījās arī citu radošo savienību pārstāvji, norisa lietišķa saruna par mākslas lomu mūsdienu sabiedrības dzīvē, par daiļrades problēmu politiskajiem aspektiem. Ņemot par pamatu padomju literatūras un mākslas daiļrades metodi — sociālistisko reālismu, visi iepriekš minētie plēnumi izvirzīja literatūras un mākslas darbiniekiem dziļi idejiskus uzdevumus, uzsverot, ka jebkura mākslas darba sabiedrisko vērtību neatkarīgi no žanra un tematikas vispirms nosaka paša rakstnieka un mākslinieka aktīvā pilsoniskā pozīcija.

Mākslas nozīmes pastiprināšanos sabiedrības garīgās dzīves bagātināšanā, padomju cilvēku idejiskā un tikumiskā izaugsmē atzīmēja arī PSKP CK 1985. gada aprīļa plēnums. Tajā tika akcentēta mākslas sabiedriskās atbildības kāpināšanās, kas aizvien pieaug, gatavojoties PSKP XXVII kongresam, kā arī to vērienīgo uzdevumu risinājumā, kurus partija un tauta izvirzījusi mūsu sabiedrības jaunam attīstības posmam.

Cīņa par mieru šodien kļūst par vienu no vissvarīgākajiem padomju mākslinieku pienākumiem. Šajā sakarā PSRS mākslinieku VI kongress pieņēma aicinājumu visiem pasaules māksliniekiem, kurā ierosināja konsolidēt visus planētas progresīvos radošos spēkus, lai novērstu neprātīgo bruņošanās sacensību. Šis aicinājums tika pieņemts kā oficiāls dokuments Starptautiskās plastisko mākslu asociācijas un Starptautiskās kriķu asociācijas kongresos.

Atzīmējot 40. gadadienu kopš padomju tautas uzvaras Lielajā Tēvijas karā, ar jaunu spēku tika apliecināti mūsu zemes miera centieni. Uzvaras 40. gadadienai veltītajā svinīgajā sanāksmē PSKP CK ģenerāļsekretārs M. Gorbačovs teica: «Nosargāt cilvēka svētās tiesības dzīvot, nodrošināt stabilu mieru ir dzīvo pienākums pret miljoniem, kas krita cīņā par brīvību un sociālo progresu, kopīgs mūsu pienākums pret tagadējo paaudzi un nākamajām paaudzēm.»

Sarežģītie mūsdienu ideoloģiskās cīņas apstākļi, sociālistiskās sabiedrības attīstības dinamika, padomju mākslas starptautiskās autoritātes pieaugums katram māksliniekam izvirza arvien augstākas prasības, arvien noteiktāk liek apzināties savu lomu un atbildību sabiedrības priekšā.

## Rasma Lāce

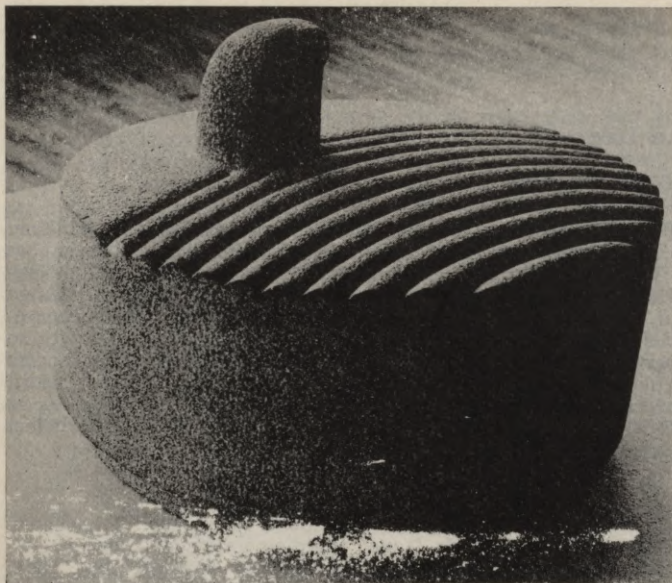
### SPRIEGUMA LAIKS

Republikas mākslas dzīves vispārējais tonuss, norises latviešu mūdienu tēlotājā mākslā sasniegušas tādu darbīguma, plašuma un daudzveidības pakāpi, kas vērtētajam pārsvarā aptverama lielos vispārīnājumos. Notikumu, faktu un datu daudzums pati par sevi ir ievērojamas cieņīga parādība, bet tās vērtība nekļūst mazāka, kvantitātei kā vielai iekausējoties mākslas attīstības procesa kontekstā. Raksta nolūks, analizējot šo vielu, pievērst uzmanību atsevišķām raksturīgām norisēm un tendencēm latviešu mūdienu tēlotājā mākslā, visvairāk glezniecībā, mēģinot izdarīt arī dažus secinājumus par mūsu mākslas centieniem, pamatojoties uz PSKP XXVI kongresa un PSKP CK 1983. gada jūnija plēnuma materiāliem un citiem svarīgiem laikmeta dokumentiem.

\*

1983. gads, kas sākās ar PSRS Mākslinieku savienības VI kongresu, atnesa latviešu mākslai daudz jaunu, atbildīgu uzdevumu, kuri, nomainīdami cits citu, turpina raksturot mūsu mākslas dzīvi arī 1984. gadā. Šajos uzdevumos ietilpa divu plašu latviešu mākslas izstāžu organizēšana Ļeņingradā un Maskavā, latviešu padomju plakāta skate Maskavā, grupu un atsevišķu mākslinieku darbu izstādes Maskavā, brālīgajās republikās un ārzemēs, piedalīšanās Vissavienības un starprepubliku mākslas skatēs. Sākot ar 1983. gada rudeni, gan Rīgā, gan Tallinā un Viļņā notikušas Baltijas republiku mūdienu mākslas daudzas kopējās izstādes: akvareļa, stājgrafikas un glezniecības kārtējās triennāles, pirmā starprepubliku miniatūrgrafikas izstāde, ceturrtā tēlniecības kvadrinnāle. Taš viss ietilpst parādībās, kas raksturoja mūsu mākslas dzīvi arī iepriekšējos gados. Toties mainījās šo parādību blīvums, ietilpība, pieauga to vispārējā nozīme, cenšanās ietiekties svarīgos mūdienu pasaules izzīņas, apguves un pārveides procesos. Aizvien skaidrāk mākslinieku kolektīva radošo un sabiedrisko darbību nosaka atzīņas, ko pauž partijas dokumenti, tās izskan mākslinieku forumos, domājot par mūdienu mākslas atbildību un līdzdalību cilvēces likteņu veidošanā. Padomju mākslinieku sestajā Vissavienības kongresā kā viena no galvenajām bija izteikta doma, ka mēs ceļam jaunu civilizāciju, kurā cildena un liela nozīme pieder mākslai.

Latviešu padomju tēlotāja māksla, izejot pasaulē ārpus republikas robežām, gūst aizvien plašāku atzinību. 70. gados galvenie starptautisko



O. Feldbergs. Pie tīruma. 1984. *Granīts*.

lauru plūcēji bija mūsu keramiķi un tekstilmākslinieki, toties 80. gados šiem lauriem līdzās virknējas zelta un sudraba medaļas, tāpat citas prēmijas, ko dažādās starptautiskās skatēs guvuši mūsu stājgrafikas, tēlniecības, glezniecības, plakāta un zīmējuma meistari. Šajā apstākļi skaidri saskatāms visas sociālistiskās mākslas, reālisma metodes augošais iespaids pasaulē. Šī iespaids novērtēšana, padomju mākslas noteicošās lomas apzināšana progresīvo tendenču attīstībā 20. gadsimta mākslā ir viens no mūsu mākslas zinātnes svarīgākajiem uzdevumiem. Vēsturiska nozīme ir faktam, ka Uffici galerija Florencē ieguvusi I. Zariņa «Pašportretu». Ievērojami aktīvāka un plašāka kļuvusi latviešu mākslinieku līdzdalība dažādos starptautiskos simpozijos un radošās nometnēs ārpus mūsu zemes robežām, galvenokārt sociālistiskajās valstīs. Lielāka rezonanse ir arī latviešu tēlotājas mākslas pārstāvju personalizistiskām kā ārzemēs, tā pašu mājās. M. Tabakas darbi Zviedrijā, I. Vasiljeva skulptūras Indijā un B. Baumanes gleznas Maskavā piesaistīja uzmanību ar reālisma un humā-

nisma, latviešu nacionālās mākslas skolas savdabību un radošās personības īpatnību atklāsmi. I. Vecozola, R. Bruzītes vai I. un G. Kroļļu, arī vairāku citu mākslinieku personālizstādes Rīgā savukārt apliecināja faktu, ka mūsdienu reālistiskai mākslai ir stipras tradīcijas un dziļas saknes, ka tai piemīt radošās domas spilgtums un jaunatklāsmes prieks.

Protams, ne jau katra vispārēja mākslas skate un ne jau katra personālizstāde, kuru liels skaits nereti iedarbojas arī nogurdinoši, sniedz šādu gandarījumu, jo ne vienmēr mēs ar pietiekamu atbildības sajūtu veidojam izstādi kā veselumu. Taču aktīvo, virzošo spēku klātbūtne jūtama pat tadā caurcaurēm neveiksmīgā izstādē, kāda 1984. gada Mākslas dienās ar devīzi «Daba. Vide. Cilvēks» bija sarīkota Pēterbāznīcā. Šī skate brīdināja, ka panākumu reibonis var novest pat līdz visatļautības bīstamai robežai. Taču mēģinājums radīt jaunu izstādes modeli, kurā stājmāksla sadarbojas ar lietišķo mākslu un dažādiem vides estētiskās organizācijas paņēmieniem, uzskatāms par tipiski mūsdienīgu tendenci, ko ne reizi vien jau apliecinājušas padomju mākslas izstādes, izvirzīdamas «vides estētiskā piesātinājuma problēmu»<sup>1</sup>.

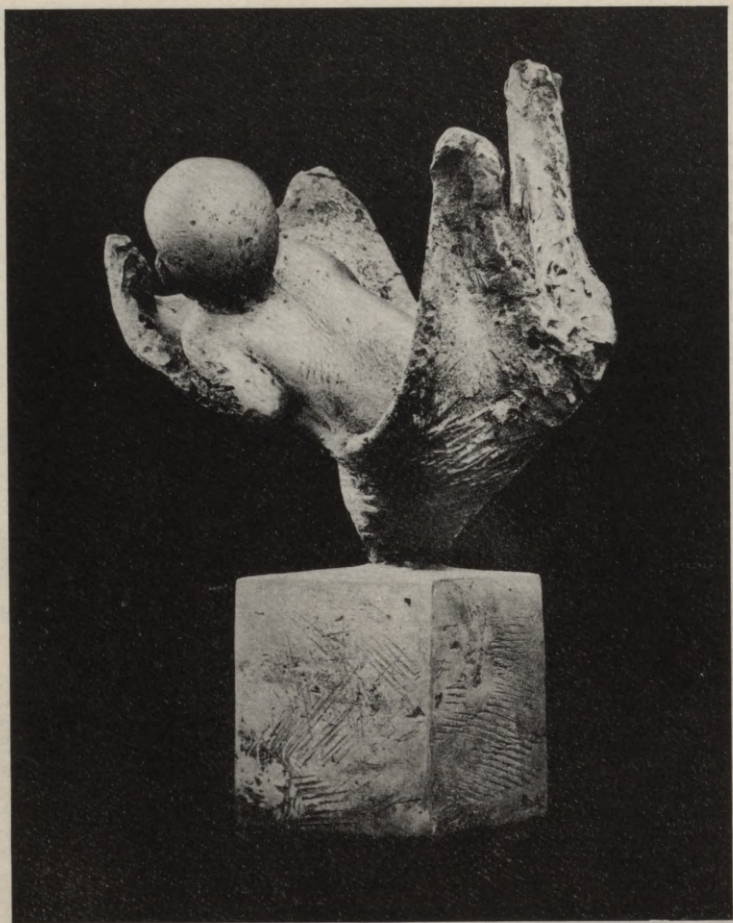
Vielu vērojumiem, pārdomām un secinājumiem sniedz ikvienu no nosauktajām parādībām. Tomēr mūsdienu latviešu tēlotājā mākslā vispirms gribas kā veselumu aplūkot ainu, ko sniedz republikas mākslas skate, kas notika Maskavā 1984. gada sākumā. Lietderīgi izanalizēt latviešu mākslas parādības, paturot prātā divus mūsdienu padomju mākslas zinātnē par galvenajiem atzītus aspektus: 1) sociālistiskās mākslas progresīvo pieredzi un 2) mūsdienu mākslas attīstības pretrunīgās parādības.<sup>2</sup>

Pirmā plašākā latviešu mākslas izstāde Maskavā notika 1955. gadā Latviešu mākslas un literatūras dekādes ietvaros. Tas bija laiks, kad noslēdzās un ar pirmajiem sasniegumiem vainagojās toreizējās vidējās un vecākās paaudzes mākslinieku darbs sociālistiskā reālisma daiļrades metodes apgūvē, kad mākslā sāka sevi pieteikt nākamā paaudze. Bija apgūta laikmeta galvenā — dzīves jauncelmses tēma, radīts priekšstats par pozitīvo varoni — darbīgu, pilsoniski aktīvu cilvēku, patiesā gaismā sāka atsegties revolucionārās cīņas tēma. Izstādes retrospektīvā daļa apliecināja, ka savos jaunajos centienos latviešu padomju māksla guva atbalstu nacionālās mākslas mantojuma demokrātiskās, reālistiskās tradīcijās. Izstādes laikā laikrakstā «Cīņa» parādījās toreiz aktīvākās gleznotāju ģenerācijas — V. Purviša skolas — pārstāvja E. Kalniņa apcerējums, kurā mākslinieks rakstīja: «Maskava mums devusi daudz, centīsimies kaut daļu no tā atdot atpakaļ savai tautai, padomju mākslai.»<sup>3</sup> Šī izstāde tad arī kļuva par jaunā posma sākumu, tā posma, kas ietvēra

<sup>1</sup> Sk.: Морозов А. Искусство в диалоге со временем. Из истории одной выставки. — Искусство, 1984, № 6, с. 8—14.

<sup>2</sup> Sk.: Светлов И. Особенности современного этапа в изучении искусства социалистических стран. — Искусство, 1984, № 4, с. 44—46.

<sup>3</sup> Kalniņš E. Devīgā Maskava. — Cīņa, 1955, 28. dec.



L. Ulmane. Atnākšana. No triptiha «Sieviete». 1984. Bronza.

sevi nākamās mākslinieku paaudzes aktīvo sadarbību. Par šī posma devumu mēs no jauna atskaitījāties Maskavā pēc trīsdesmit gadiem.

1984. gada izstāde, protams, nebija gluži retrospektīva, tomēr tā sniedza pietiekamu ieskatu arī tajās ceļazīmēs, kas vedušas uz šodienas mākslas dzīves plašo un daudzveidīgo ainu. Līdzās 70. gadu asociatīvi daudzslāņainajām un intelektuāli izsmalcinātajām gleznām un emocionāli daudzveidīgajam ikdienas poētikas tēlojumam, līdzās sociāli saasinātajam, bet savā būtībā visai shematiskajam laikmeta atveidojumam, ko šodien nomaina subjektīvi ietonētais īstenības tvērums, izcēlās monumentālie, romantiski heroiskie «skarbā stila» tēli, kuru klātbūtne glezniecības (daļēji arī tēlniecības) espozīcijā piešķīra visai izstādei vērienīgu skanējumu. Tas nenozīmē, ka mūsdienu mākslai trūktu šī vēriena. Nebūt ne. Grandiozā ekspozīcija, kuras 3700 m<sup>2</sup> bija ietilpināti 230 mākslinieku 828 darbi, parādīja, ka satura heroika un tēla monumentalitāte ir viena no stabilākajām latviešu mākslas īpašībām, kas iezīmējas jau 50. gadu darbos un turpina modificēties arī 80. gados (P. Postažs, «No jūras»; D. Rožkalns, cikls «Zeme un saknes»; J. Karlovs, «Tauta pie jūras»). Taču aizvadītajā laikposmā ievērojami mainījušās mākslas veidu un žanru savstarpējās attiecības un funkcijas. Tam, ko agrāk risināja viena pati glezniecība (daļēji arī estamps), šodien pievēršas daudzi mākslas veidi. Noticis arī akcentu pārstatījums. No vienas puses, te vērojams diferenciācijas, no otras puses — mijiedarbības process. Aplūkojot atsevišķu nozaru — glezniecības, tēlniecības vai grafikas izstādes, analizējot atsevišķus žanus, bieži jūtam vispusības trūkumu, sūrojamies par dzīves aspekta ierobežoto izpausmi.

Maskavas izstāde, kur vienlīdz spēcīgi darbojās visas ekspozīcijas daļas, jāva aplūkot mūsu mākslu kā sistēmu, kurā vērojama savstarpējo sastāvdaļu mijiedarbība un līdzsvars. Piemēram, radās iespēja tā pa istam pārliecināties, cik daudz globāli aktuālu problēmu un pilsoniskās, patriotiskās pārliecības ietverts latviešu plakātā. Aplūkots kā atsevišķa mākslas parādība, tas paver ieskatu arī latviešu stājmākslai raksturīgās kvalitātēs, piemēram, kolorīta izsmalcinātībā, zemtekstiem bagātā tēlainā izteiksmē, tieksmē vairīties no virspusēja deklarativisma, daļēji arī ievirzē uz sarunu ar atsevišķu cilvēku. Tieši plakātā visvairāk tiek izkoptas arī tādas mākslinieciskās formas kā paradokss, kas pēdējos gados jūtam ietekmē arī citus mākslas veidus, piemēram, stājgrafiku, ietecoties arī glezniecībā un tēlniecības mazajās formās. Varbūt šo mijiedarbību veicina apstākļi, ka nevien no mūsdienu plakāta māksliniekiem, kā to konstatē žurnāls «Tvorčestvo» rakstā par latviešu plakāta izstādi Maskavā, nav «tīrs» plakātnost, darbību plakātā apvienodams ar stājgrafiku, lietišķo grafiku, scenogrāfiju, glezniecību.<sup>1</sup>

Kritiski analizējot plakāta tematiku, tomēr jāatzīst, ka visvairāk vēlmju joprojām izraisa sabiedriski politiskais žanrs, jo līdzās filigrānajam

<sup>1</sup> Шагова А. Молодость латышского плаката. — Творчество, 1984, № 2, с. 5.



G. Krollis. Maizes smarža. No kolhoza «Lídums» ļaudīm veltītā triptiha. 1979. Zīmējums.

kultūras dzīves plakātam tas nereti zaudē publicistiskā asuma ziņā. Paļaušanās uz skatītāja intelektu nedrīkst mazināt politiskā plakāta pirmo un galveno uzdevumu — uzbrukt, aicināt, iekvēlināt.

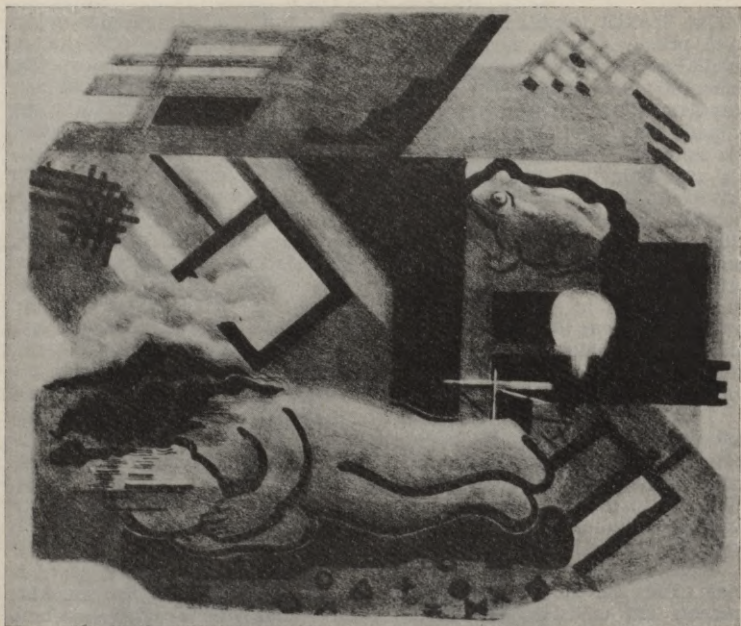
Cits glezniecības kādreizējais «smaguma punkts» — lielas figurāli tematiskas kompozīcijas — daļēji pārceļas uz tekstilmākslu, kas sekmīgi apvieno sevi monumentālās glezniecības un stājglezniecības kvalitātes. Tekstilmākslas nodaļa bija viena no spožākajām Maskavas izstādes sastāv-

daļām. Turklāt tekstilkompozīcija kā dekoratīvi lietišķās mākslas veids, kurā primāra nozīme ir materiāla un tehniskā izpildījuma estētiskajām kvalitātēm, tematiskā virsuzdevuma, satura poetizācijas risinājumā spējīgs izmantot tādas vispārinošus izteiksmes paņēmienus, kādi stājmākslā nav iespējami ( kaut gan centieni šajā virzienā pastāv). Te galvenokārt runa ir par formām, kas atrodas uz ornamenta un tēlainas metaforas robežas. No šejienes ir tikai viens solis līdz V. Kucina gleznām — batikām, I. Krolles mozaīkām un apgleznotajiem šamota apjomiem, kuros dzīves un dzīvības plūsmā apliecināta spilgtā alegoriskā izteiksmē. Tāpēc rodas jautājums par liecība, ka devīzes «Mākslinieki mieram», «Mieram un dzīvībai» un citas, ar kurām mēs apveltām savas izstādes, nereti spēcīgāk, atklātāk, sociāli aktīvāk izskan tieši dekoratīvi lietišķās mākslas darbos (protams, arī plakātā), nevis tēlotājas mākslas sniegunā. No vienas puses, tas ir likumsakarīgi, jo šie mākslas veidi orientēti uz sadarbību ar vidi un, pastiprinot savas tēlainās un tematiskās iespējas, tiecas daļēji ietvert sevī arī tēlotājas mākslas funkcijas. No otras puses, tomēr rodas jautājums, kādas idejiskās funkcijas šodien raksturīgas stājmākslai un kāda ir tās vieta mūsdienu mākslas kopējā sistēmā?

PSRS Mākslinieku savienības VI kongresa valdes pārskata referātā tika uzsvērts, ka stājmākslas idejiskie sasniegumi vienmēr veido mākslas vispārējā līmeņa pamatu, ka stājmākslā atspoguļotais laikabiedra tēls ir visas mūsu mākslas kamertonis. Izstāžu vērtējumā šī doma arvien tiek akcentēta. Tā A. Morozovs, atzīmējot, ka stājmāksla ir tikai viens no mākslinieciskās jaunrades veidiem, tomēr uzsver, ka stājmākslas darbi neapšaubāmi ir galvenie sociālo un māksliniecisko ideju generatori.<sup>1</sup>

Kongresā tika uzsvērta prasība pēc liela mēroga un lielas tēmas darbiem. Taču šos stājmākslas pienākumus, kā redzējam, šodien galvenokārt pārņem citi mākslas veidi. Bet vai mēs pietiekami skaidri saprotam, ko stājmākslā saukt par lielu mērogu un lielu tēmu? Ja vērtējam ar mērauklu, kāda bija raksturīga 60. un 70. gadiem, tad šodien tādu darbu mūsu mākslā atrast būs pagrūti. Nav nedz ritmisko «skarbā stila» kompozīciju, ne «asociatīvās gleznas» racionālo montāžu. Šodienas glezniecībā dominē fragmentāri tiešs īstenības vērojums. Un pat liela izmēra darbi tiek risināti sadzīviski vēstošā manierē (M. Polis, «Talkas rīts»; A. Meldere, «Nedēļas nogale»; D. Riņķe, «Ābolu konservu ceļa pagalmā»). Tas, kas iepriekš saistījās ar priekšstatiem par varonību dzīvē un darbā, tagad kļuvis par lietišķu ikdienas tēlojumu, dažkārt arī par vielu poētisku noskaņu izteikšanai. Zināmu kompromisu starp tēmas cildeno būtību un ikdienas ritma vērojumu saglabā stājgrafika (G. Krolļa cikls «Avots», D. Rožkalna «Rudzi», Dz. Ezergailes «Kolhoza ikdiena»), kuras izteiksmes nosacītībā aizvien koncentrējas satura būtiskas līnijas. Arī grafikā var manīt, ka priekšstats par «lielu tēmu» no darba procesa un sociālo cīņu

<sup>1</sup> Морозов А. Искусство в диалоге со временем. Из истории одной выставки. — Искусство, 1984, № 6, с. 14.



K. Upīte. Sapnis. 1979. *Litogrāfija.*

attēlojuma pārvietojas uz kategorijām, kas saistītas ar garīgo un ētisko vērtību izpratni, gremdēšanos cilvēcisko attiecību un pārdzīvojamu jomās paša mākslinieka «es» prizmējumā. Turklāt 80. gadu mākslai raksturīga tieši šī subjektīvā faktora pastiprināšanās, jo vispārfilozofiskās ētiskās problēmas bija izvirzītas jau iepriekšējā gadu desmitā. Šodien šīs problēmas ar izciliem panākumiem turpina risināt tādi mākslinieki kā Dž. Skulme, R. Valnere, E. Grūbe. Saprotams, ka arī šajā novadā laika gaitā ienāk korekcijas, kas virza vispārējo tuvāk personiskajam. 70. gadu «asociatīvā glezna» veidojās kā vispārēju priekšstatu un atziņu tēlaina konkretizācija, toties 80. gados šī vispārējā atziņa dzimst no personiski pārdzīvotā un pārciestā; metaforiskais vai alegoriskais attēlojuma veids vispārina tiešās izjūtas. Raksturīga šai ziņā ir R. Valneres glezna «Atvērumi». Varbūt ne visai veiksmīgi izvēlētais darba nosaukums liek domāt

par vienas paaudzes ziedošanos otras labā, tomēr attēlotais ir iekšēja protesta pilns un pauž lūgumu pēc cilvēcības. Arī tas ir sava veida «Lūgums 20. gadsimtam», ko bērna tēlā ietvērusi cita sieviete māksliniece — tēlniece L. Ulmane.

Personisko izjūtu dominante nojaušama arī «lielās tēmas» virzībā uz publicistiskumu. Tā I. Zariņa triptihs «Šodien pasaulē» reportāžu par pasaules dzīves ainām apvieno ar klasisko un mūžīgo Mātes tēlu, kas interpretēts sadzīviski liriskā skatījumā. Domāju, ka jēdziens «publicistiskums» apzīmē kvalitātes, kādas piemīt darbiem, kuros atsevišķs dzīves fakts emocionāli atklāts no noteiktām sociāli idejiskām pozīcijām. Fakta lielā nozīme publicistiski ievirzītos darbos neizslēdz vispārinājuma klātbūtni. Taču vispārinājums parasti jāizdara pašam skatītājam. Mākslinieks rosina uz to ar tēlaino motīvu montāžu, atkārtojumu. Šādas kvalitātes raksturo arī A. Goltjakova lielās, pilsoniskā patosa cauraustās gleznas «Bezdzibenis», «Ceļš kosmosā», «Fridrihs Canders». Līdzīga pieeja pasaules notikumu un iesaipdu atainojumā vērojama G. Kroļļa ciklos «Pilsētas spoguļi», «Balto dzērvju zemē» un citos 80. gadu darbos. Turklāt iesaipda kāpinājumam mākslinieks dažkārt pievēršas dzejai, kuras poētiskā vispārinājuma spēks ir lielāks par zīmējumā ietverto un kalpo par tā dziļākās jēgas izteicēju. Spilgts piemērs — Hirosimai veltītais G. Kroļļa dzejolis. Kaligrāfiski ierakstīts oforta lapā, tas kļuvis par kompozīcijas ornamentālu un jēdzienisku sastāvdaļu, saglabājot tomēr neatkarību kā tēlainās izteiksmes forma.

Jaunu satūra vērtību meklējumi norisinās paralēli izteiksmes līdzekļu pārmaiņām. Reizēm te vērojamas visai pretrunīgas parādības. Piemēram, jau iepriekš minētā teksta iesaistīšana tēlotājas mākslas darbā, kas pēdējos gados sākusī izplatīties ne tikai grafikā. Glezniecībā šo paņēmieni iecienījis B. Bērziņš. Viņa glezna «Trešās šķiras truša āda» ir sava veida kulinācija līdzīgu risinājumu vidū. Recenzijā par mūsu mākslas izstādi Maskavā, kas iespiesta laikrakstā «Pravda», B. Bērziņa darbi atzīmēti kā novatorisku meklējumu piepildīti.<sup>1</sup> Ko šajā kontekstā varam teikt par minēto darbu? Nedomāju, ka tas būtu uzlūkojams tikai par nejašu ekspromtu, jo ārējās formas bezkaislīgā dokumentalitāte ietver sevī arī estētiskas kvalitātes un satūra daudzslāņainību. No vienas puses, glezna pauž utilitārisma nosodījumu, protestu pret dabas postīšanu. Bet «klusās dabas» skopā priekšmetu valoda izraisa arī asociācijas par mākslinieka daiļrades vērtību. Nosacītība šeit aizēno faktu, krāsu laukumu smalkais salikums pakārto didaktisko tipveida līguma «publikāciju». Turklāt B. Bērziņš šeit, tāpat kā daudzos citos savos darbos, balstās uz tādiem izteiksmes līdzekļiem kā paradokss, groteska un ironija (reizēm arī sarkasms).

Taču atgriezīsimies pie rakstītā vārda ietveršanas tēlotājas mākslas darbā un padomāsim, cik tālā nepieciešama un kā pret to izturēties? Šķiet,

<sup>1</sup> Рожин А. Краски времени. — Правда, 1984, 17 апр.



D. Rožkalns. Ilustrācija izdevumam «Latviešu tautasdziesmas». 1982. *Linogrīzums*.

katrā atsevišķā gadījumā par to jāspriež individuāli, jo rakstītajam tekstam kompozīcijā ir arī sava vizuāla vērtība. Kā tīri ornamentālu, galveniem apjomiem un laukumiem pretstatītu elementu to izmanto, piemēram, L. Endzelīna klusajā dabā «Nauda», un šādā nozīmē teksts viņas

gleznās parādījies jau ne reizi vien. Tomēr šai tendencei ir kopīgas pazīmes: vienā gadījumā tā liecina par jaunrades intelektualizēšanās procesu, citā reizē — par saistību (lielākoties gan neapzinātu) ar dažām konceptuālisma izpausmēm. Kā tas parasti notiek, no mūsdienu modernisma virzieniem līdzīgās iezīmes tiek pārņemtas galvenokārt kā vizuāls efekts un, šajā gadījumā atspoguļojot racionālisma tendenci, piemērotas mūsu mākslas loģikai, tās atzīpu izteikšanai. Tomēr šie elementi nereti saglabā savu pretrunīgo raksturu un kļūst par grūti atšifrējamām zīmēm. Par to liecina, piemēram, O. Feldberga (un arī viena otra cita jauna tēlnieka) radošie meklējumi. Tēlnieka pievēršanās dabas ainavisko motīvu atveidošanai šķita gan neierasta, bet jau aprobēta parādība, kas 70. gados sakarā ar mazo formu tēlniecības strauju attīstību izplatījās visā pasaulē. Ainaviski žanrisku kompozīciju parādīšanās padomju tēlniecībā, telpas iesaistīšana skulpturālā kompozīcijā ļāva saskatīt jūtamu glezniecības iespaidu uz tēlniecību. O. Feldbergs savos ainaviskajos veidojumos gāja pa citu ceļu, meklējot dabas formu ritmu un apjomu būtisko izteiksmi, tuvinot tos nosacītām zīmēm. Šī nosacītība pastiprinājās darbos ar vispārinātu jēdzienisko saturu, piemēram, kompozīcijās «Līdzsvars», «Liktens». Šādu darbu saturs, kā izrietēja no paša mākslinieka skaidrojumiem, bija visai literāri iecerēts («Liktens» cirtumā, piemēram, izmantots senās kļaušu birkas paraugs ar robiem, kas apzīmē nostrādātās dienas). Nezinot ieceres saturu, skatītājs nereti uztver formu kā abstrakciju, kuru arī tulko patvaļīgi, pēc saviem ieskatiem. Jāvaicā, kādēļ tad vajadzīga tik konkretizēta iecere? Turklāt nevar arī apgalvot, ka darbs plastiskā un vispār mākslinieciskā ziņā ko iegūtu, ja līdzās būtu novietots paskaidrojošs teksts. Šķiet, apzinādamies šādu darbu pretrunīgumu, tēlnieks stāstošo pieeju pēdējā laikā sācis īstenot jaunā ciklā — dabas un cilvēka plastiskā apvienojumā («Pie jūras», «Pie tīruma», «Pie meža»). Bet viņa sekotāji jau pievēršas «aprakstītiem» akmeņiem (V. Titāns, «Mans akmens» no sērijas «Ceļa stabīņi»), kuros it kā atdzimst snaudošo rūn-akmeņu laiki. Šādas asociācijas nes sevī labu daļu romantisma, taču arhitektonisko elementu pārsvars uzbūvē un kompozīcijas plastiskās izteiksmības mazināšanās liecina arī par līdzīga veida darbu tīri racionālo ieceri, kuras idejiski estētiskā būtība ir visai pasīva.

Emocionālā un racionālā faktora attiecības mūsdienu mākslā ir stipri svārstīgas. Ņemot vērā latviešu mākslai raksturīgo tieksmi slēpt jūtas un pārdzīvojumus, brīžiem šķiet, ka intelektuālās vērtības mūsu mākslā kļūst aizvien noteicošākas. Tās izpaužas gan estampa kompozīciju racionālajās montāžās (I. Helmūta «Lauksaimnieki»), gan līdzīgajās gīpša fragmentu kompozīcijās tēlniecībā, kur demonstrēta atteikšanās no profesionālā veidojuma, tā vietā liekot atlējumu no dzīvā modeļa formām (A. Dumpe, A. Gulbis, O. Skarainis). Šiem atlējumiem, kuri, tāpat kā uzraksti uz darbiem, radušies zināmu vēsturisku un mūsdienīgu faktoru iespaidā, par daļēju attaisnojumu kalpo kompozīcijās ietvertie pašironijas un paradoksa elementi. Atklāts tomēr paliek jautājums par estētiskā ideāla (šīnī gadī-



J. Dimīters. Klusā daba. 1984.  
*Audeklis, eļļa.*

jumā — cilvēka ķermeņa naturālistiskās formas) sociālo, humāno un ētisko saturu, par tēlnieka profesijas radošo būtību, kuras nozīmīga sastāvdaļa ir pats veidošanas process, formas dzimšana mākslinieka rokās. Bet no tā vairās gan nosacīto zīmju cirtēji, gan mulāžkompozīciju papēmienu cienītāji. Katrā ziņā šādi eksperimenti uzņemami tikai nelielās devās un īpašu uzdevumu risinājumā, kā tas, piemēram, bija ar minēto triju tēlnieku «Jubilejas krēslu» vai ar tām pārkalpotajām būtnēm, kas popārta manierē darinātajā «objektā» Pēterbaznīcas ekspozīcijā kopā ar automašīnas graustu tika pasniegti kā atbaidošs iznīcinātas dabas personificējums (1984. gada izstāde «Daba. Vide. Cilvēks»). Taču par tēlotājas mākslas darbiem mūsu estētikas izpratnē tie diez vai dēvējami.

R. Bruzīte. Pie jūras. 1982.  
Granīts



Racionālisma vilnis, kas vienā gadījumā tiecas uz attēlojuma aizstāšanu ar vārdu, abstraktu zīmi, bet citā reizē profesionālu darbību pārvērs par izdomas demonstrēšanu ar patvaļīgi izvēlētiem līdzekļiem, ietver sevī tēlotājas mākslas reālistisko principu noliegumu. Šo tendenci uzskatāmi parādīja iepriekš minētā izstāde «Daba. Vide. Cilvēks». Līdzās nopietniem glezniecības, grafikas un tēlniecības darbiem, kā arī dizaineriskiem pieņemumiem virkne «objektu» (gan ar sakarīgi nolasāmu domu, gan bez tās) deklarēja nevis mākslinieka izvēles brīvību un izdomas spējas, bet gan kapitulāciju tēmas priekšā, nespēju atsegt tās būtību mākslinieciskā formā. Intelektuālisms šajos veidojumos kļuva par tēlainības noliegumu. Jāpievienojas P. Zeiles teiktajam, ka mākslā iznākumu nosaka ne tikai

talants, bet arī talanta virzība. Un aplūkotajos gadījumos tā «absolutizē atsevišķus modernisma vai avangardisma principus, nepakļaujot tos plašākajām un vispusīgākajām sociālistiskā reālisma iespējām kā metodes kvalitātēm»<sup>1</sup>.

Par galējībām mūsu mākslā tomēr nav nepieciešamības daudz runāt, jo tie ir atsevišķi izņēmumi. Izplatītākais racionāls kompozīcijas veids saistās ar tēlojuma nosacīto, reizēm rēbusveida raksturu, atsevišķu daļu šķietami patstāvīgo un pat nesaderīgo līdzaspastāvēšanu, rosinot skatītāju intensīvai prāta darbībai, meklējot šo elementu sakarības. Šādas kompozīcijas (kuras turklāt satur arī poētisku pārdzīvojumu) raksturīgas M. Kažociņai un R. Bēmam. Formālāk racionālā metode raisās H. Heinrichsones gleznās. Ļoti uzskatāmi tā parādījās arī J. Dimitera personālizstādē, sevišķi viņa klusajās dabās, kurās it kā sintezējās mākslinieka radošā daudzpusība, — plakāta mākslā, scenogrāfijā, glezniecībā izkoptās uzbūves likumības. Šajos nesavienojamā savienojumos un paradoksālajos pretnostatījumos, telpas un priekšmeta savstarpējās atsvešinātības spriegumā atbalsojas arī zināmi sirreālisma paņēmieni. Līdzīgas kvalitātes, galvenokārt balstītas paradoksa paņēmienos, piemīt arī M. Rikmanes, K. Smeļkova un vairāku citu grafiķu darbiem. Šāda prātnieciska ievirze vērojama arī tēlniecībā.

Baltijas republiku glezniecības VI triennāles (tā notika 1984. gadā Viļņā) kataloga ievadā uzsverta doma, ka mūsdienu cilvēka guvums ir viņa sarežģītība, ka, pateicoties tai, mēs uztveram pasauli un sevi plašāk un daudzpusīgāk nekā mūsu priekšteči. Šī ne pārāk jaunā un ne visai oriģinālā atziņa kalpo mūsdienu mākslas izpratnei tiktāl, cik tā apelē pie daudzveidības nepieciešamības. Jo «lielo tēmu» mūsdienu māksla risina arī ar savu daudzveidību, kas lūko atvērt un vadīt cilvēka sirdi un prātu visos tai pieejamos veidos. Tāpēc līdzās lozungu un kvēlu aicinājumu atklātai valodai mūsu mākslā pastāv racionāli izsmalcināti zemitēsti, līdzās J. Dimitera būrī ieslodzītajam ābolam — L. Purmales rīta miglā elpojošs dārzs, lauki, kuros viss fiksēts ar fotoobjektīva precizitāti (tikai šķiet, ka noteikta jūtu un pārdzīvojumu gamma bijusi arī fotoaparātam).

Kā racionālam, tā emocionāli impulsīvākam īstenības attainojumam patiesībā ir kopējas saknes un saturs, un uzlūkot kādu no šiem veidiem par galveno nav vajadzības. Vienojošais ir gan aktuālā tematika, gan dzīves izjūtas diktētie pārdomu un apceres procesi. Mākslinieks ar racionālu pieeju izliek to visu nosacītu elementu pretstatos, bet tas, kuram piemīt emocionālāka dzīves uztvere, vairāk izmanto noskaņas, kas izaug no konkrētas parādības vērojuma. Kopīgs abiem ir hiperbolos un metaforas lietojums, kas var iegūt visdažādākās izpausmes. Tā B. Delle triptihā «Vasara» operē ar alegoriskiem mēnešu personificējumiem, bet

<sup>1</sup> Zeile P. Sociālistiskais reālisms — mākslinieciski estētiska sistēma. — Lit. un Māksla, 1984, 20. janv.



J. Karlovs. Tauta pie jūras. 1983. *Vara kalums*.

L. Eglītes gleznā «Sasistais šķīvis» parādīta šķietami sadzīviska norise. Abos gadījumos tomēr radīta konkrēta poētiska forma ar asociatīvi plašu saturu. Jāteic, ka L. Eglītes dažkārt it kā nejausu dzīves fragmentu attēlojumi pēdējā laikā uzrāda tieksmi sniegt izvērstu tēmas padziļinājumu, apcerot ne tikai tagadni, bet arī pagātni, tvertu caur šodienas pārdzīvojumu. L. Eglītes glezna «Kara laiks. Sieviete ar bērnu» gan tieši, gan pastarpināti nes sevī vēsturiskas izjūtas dramatismu. Savukārt B. Delles «prinčos» un «karaļos», visādos pusdienlaika «ķiparos» dzīvo uzticība dabai, gaisam, kas «pilns ar cilvēku dzīvēm», kā saka pati māksliniece. Un tas jau ir gandrīz folklorisks īstenības skatījums, bet folkloras ētiskais saturs šodien saista daudzus māksliniekus. Ja dzīvīgas folkloristiskas tradīcijas meklēsim ne tikai arhaizējošos motīvos, bet arī paaudžu paaudzēs mantoto tikumisko vērtību apliecinājumā šodienīgos tēlos, materiālās un garīgās pasaules ciešā vienotībā, formas piesātinājumā un lakonismā, tad mūsu mākslas nacionālais raksturs atklāsies patiesi laikmetiskā daudzkrāsu šķērsgriezumā.

Vienkāršu ikdienas situāciju, šķietami maznozīmīgu priekšmetu un notikumu attēlojumā ieaustā emocionalitāte un filozofiskais zemitums veido vienu no mūsdienu latviešu tēlotājas mākslas raksturīgākām iezīmēm. Tā raksturīga mūsdienu gleznotāju vecākajai paaudzei — E. Kalniņam, Ā. Skridem un citiem, tāpat daudziem vidējās paaudzes pārstāvjiem

kā glezniecībā, tā pārējos tēlotājas mākslas veidos, sniedzot pasaules skatījuma viengabalainību un dzīves apliecinājumu. Tas pulsē, piemēram, R. Bruzītes granīta skulptūrās, E. Grūbes gleznās. Mākslinieciskās formas saturīgums te parādās nevis tēlojuma nosacītībā, bet izteiksmes līdzekļu tēlainībā. R. Bruzītes darbos, kuru «liktenīgajā noturībā un mūžības vienkāršībā» tēlniece L. Davidova-Medene saskata «miera un klusuma valstību gaišā, dzīves apliecinošā saskaņā»<sup>1</sup>, valdzina kustību lēnais un mierīgais ritms, gaismā it kā aprasojušas un ēnā samtainas, siltas elpas pilnas formas («Pie jūras», «Uz lāvas»). R. Bruzītes darbi saista ar savu sirsnīgo cilvēcību. Te ir tā pati pozu vienkāršība, apjomu monolitisms, noskaņu cildenais miers, ko savās gleznās mīl risināt Dž. Skulme, kaut gan viņas darbos izpaušmi gūst arī dramatiskais un pat traģiskais.

Spilgta savā filozofiski emocionālajā struktūrā ir E. Grūbes glezniecība. Šī atziņa nav jauna, tomēr jāuzsver mākslinieka daiļrades padziļināto saturisko kvalitāšu un formas kristalizēšanās 80. gadu darbos. Figurālo kompozīciju un kluso dabu tradicionālie motīvi viņa gleznās kļūst par noteikta ideāla, ētisko vērtību meklējuma kritērijiem. To mūsu mākslas izstādē Maskavā saskatījis mākslas zinātnieks A. Morozovs, atzīstot, ka E. Grūbes gleznā «Rudens» attēlotais jāuztver kā noteikts garīgi emocionāls stāvoklis, kas uzdod jautājumus: «Kas dzīvē ir vērtīgs? Kas cilvēkam ir vajadzīgs? Kas cilvēku dara skaistu?»<sup>2</sup>

Teiktāis attiecas ne tikai uz E. Grūbes daiļradi vien, lai gan tajā koncentrējas arī citas latviešu mākslā noturīgas tendences, kas ar jaunu skaidrību parādījās Baltijas republiku VI glezniecības triennālē Viļņā 1984. gadā. Runa ir par harmoniskā problēmu latviešu mākslā. Ieklausoties lielāko latviešu mākslas izstāžu, kas notiek ārpus republikas, vērtējumos, bieži nākas dzirdēt, ka mūsu māksla ir «harmoniska, dzīvi apliecināša». Tā tas bija, piemēram, arī sakarā ar mūsu mākslas izstādi Ļeņingradā. Mazāk par harmonisko tika runāts Maskavas izstādē (un tā, šķiet, ir viena no šīs ekspozīcijas priekšrocībām salīdzinājumā ar Ļeņingradas skati). Dzīves apliecinājums parādījās ne tikai kā harmoniskais, gaiši smaidīgais, bet arī kā konfliktu, pretstatu cīņu ietverošais. Jāpiebilst, ka latviešu mākslā šādas kvalitātes nemēdz bieži un atklāti izpausties. Bet īpatnība ir tā, ka konfliktu momentu, citiem vārdiem runājot, dramatisko faktoru, sevī bieži vien ietver tieši harmoniskais. Un to ir jāprot saskatīt. Tā mātes un bērna tēla saturā dažādu autoru darbos reizē ar harmonisko ievērt arī tas izjūtu un pārdzīvojumu komplekss, kas kopš seniem laikiem saistās ar domām par cilvēka ienākšanu dzīvē, par viņa sūtību, par visu, kas apdraud sevis piepildīšanu. Un šodien šī tēma izskan daudz asāk nekā jebkad.

Tas pats attiecas uz cieņu pret kultūras mantojumu, kas iezīmējas kā viena no aktuālām mūsdienu mākslas tēmām. Tā nebūt nesaistās tikai

<sup>1</sup> Davidova-Medene L. Atklājums. — Lit. un Māksla, 1984, 13. janv.

<sup>2</sup> Intervija ar A. Morozovu. — Lit. un Māksla, 1984, 2. martā.



D. Lapina. Rudens laukos. 1980—1981. *Audeklis, eļļa.*

ar pasīvajām retotendencēm, iespēju paslēpties no mūsdienu stresiem pagātnes idilliskuma gaisotnē. Mūsdienīga ideāla klātbūtne ienes šādos darbos lielas tēmas vērtības.

Aplūkojot mūsu republikas kolekciju glezniecības triennālē Viļņā, kuru pārsvarā veidoja jauno mākslinieku darbi, radās iespaids, ka daudziem no viņiem raksturīga tieši šāda harmoniskā tēla izpratne. Tā S. Krastiņas statistiskie cilvēki, kas gremdējas tuvībā dabai («Gulošais», «Divatā», «Cilvēki naktī»), nes sevī jūtamas iekšēja pretrunīguma un sarežģītības potences. Saprotams, ka jaunās gleznotājās darbos tēla ārējam statiskumam ne vienmēr ir iekšējs segums. Taču pārliecinoša ir tendence jebkurā tradicionālā situācijā un motivā (piemēram, «Kāzas») saskatīt kaut ko vairāk par apstādinātu mirkli, klusumā ievīt trauksmi, prieka šūpolēs — ziemas kailumu un aukstumu.

Jaunāko mākslinieku ļoti atšķirīgajos darbos ne vienmēr uzskatāmi iezīmējas ideāla kā harmonijas meklējums. Tajos biežāk sastopamas rotaļīgas ikdienas ainas (I. Iltnere, «Zane un vējš»; A. Zariņa, «Rīts un baltas sienas»). Šī tendence iezīmējas arī akvareļglezniecībā (piemēram, I. Vorkales darbos). Taču šķietami nenozīmīgo momentu attēlojumā darbojas tās pašas iekšējā konflikta likumības, kas saskatāmas E. Grūbes svinīgi sēdošajos zemiekos, maskējot satūra patieso dramatisko būtību ar grotesko deformāciju, līniju rotaļību, «priecīgu» krāsu laukumu skaļumu vai harmonizētu toņu klusumu un mieru.

Pret jauno mākslinieku aizraušanos ar intīmu tematiku bieži izsakām iebildumus. Un kārtējā izstādē vai kāda mākslinieka sniegums tik tiešām pelna kritiskas piezīmes, jo daudzos gadījumos ikdienas siktēma tālāk par savu vizuālo atveidojumu nesniedzas. Soreiz tomēr gribas pievērsties tādai latviešu mākslas un it īpaši glezniecības iezīmei kā tiešā tēlojuma poētiskajai daudznozīmībai.

Ne vienmēr to var saukt par metaforu, kaut gan šāds tēlojums daļēji ietver arī šī poētiskā paņēmiena elementus. Galvenokārt te tomēr izpaužas tautas garīgās dzīves dziļākajos slāņos izkoptā jūtu kultūra, kas gandrīz nekad neoperē ar pārdzīvojamu tiešu izteiksmi. Šāds tēlojuma veids izplatās arī mūsu jauno mākslinieku daiļradē, piešķirot māksliniecisku un pat sociālu nozīmību dažkārt pavisam necilu parādību atainojumam, apliecinot mūsu mākslinieku jaunākās ģenerācijas saistību ar noteiktām nacionālās mākslas kultūras attīstības līnijām. Šī parādība, protams, ir sarežģīta un pelna atsevišķu aplūkojumu vēsturiskā aspektā. Tā nav izolēta arī no citiem līdzīgiem procesiem mūsdienu mākslas attīstībā. Par to liecina kaut vai piezīme Vissavienības mākslas zinātņu institūta zinātniskās sēdes materiālos, ka mūsdienu sociālistiskās mākslas rakstura izpētē viens no svarīgākajiem ir jautājums, kādas īpatnības iegūst esamības harmonisko kategoriju interpretācija.<sup>1</sup>

Atzīstot harmonisko latviešu tēlotājā mākslā par galveno emocionālās izteiksmes veidu, kas ietver sevī plašus zemteksta slāņus, prasmi izteikt nozīmīgo caur šķietami nejaūso, nevar izslēgt no redzesloka to mūsu mākslinieku daļu, kuru darbos pārdzīvojamu izteiksme ietver sevī asu konfliktu un atklāj to tieši — tēmā, sižetā, kāpinātā izteiksmes ekspresijā. Visai plaši tas ienācis jaunākās paaudzes tēlnieku — L. Ulmanes, D. Nīcmanes, B. Strautiņa un citu mākslinieku mazās formas darbos un medaļās. Spilgti šāda tēlojuma piemēri ir I. Blumberga litogrāfija «Lietus», M. Muižules krāsainās dabaspēku alegorijas. Cilvēka rakstura, gribaspēka dinamisku izteiksmi sniedz L. Davidovas-Medenes un U. Zemzara portreti. Arī šie darbi iegulst mūsu mākslas kopējā ainā, tāpat kā tur dzīvo R. Piņņa un J. Pauļuka audeklu ekspresija, kā mūsu tautas mākslā

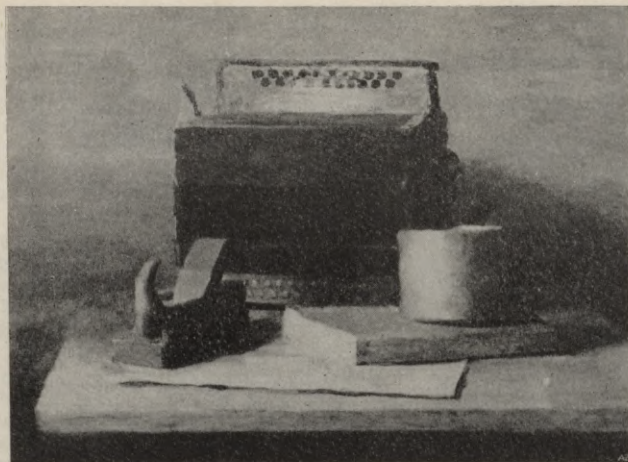
<sup>1</sup> Светлов И. Особенности современного этапа в изучении искусства социалистических стран. — Искусство, 1984, № 4, с. 44.



J. Zvirbulis. Polemika par retotēmu. 1980. Audekls, eļļa.

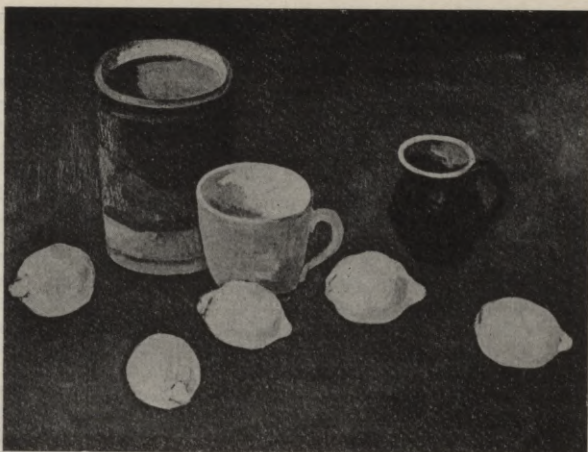
sadzīvo Vidzemes audumu smalkā tonalitāte ar Kurzemes tautastērpu krāsnajiem kontrastiem.

Kā svarīgas mūsdienu latviešu mākslas pilnības iezīmes aizvien tiek daudzīnāti divi tās kritēriji: augsts profesionālisms un spilgtu radošo individualitāšu daudzveidība. Šoreiz šīs daudzkārt apbēstās patiesības plašāk iztīrīt neuzskatu par vajadzīgu. Tomēr šīs iezīmes pelna dažus vārdus, jo nereti to jēga tiek nepareizi izprasta un pat pārspīlēta. Profesionālisms ir pirmais kritērijs, ar ko tiek vērtēts jauno mākslinieku devums, tas kalpojis par caurlaidi izstādē, par vairogu pret kritiku. Domāju, ka jautājums tomēr ir sarežģītāks, nekā rādās, jo profesionālisma jēdziens pa lielāku daļu tiek saprasts tīri amatnieciskā nozīmē (ar to sevišķi spoži prot operēt grafikā). Nobrieduši mākslinieki nereti apvainojas, ja tiek runāts par viņu darbu profesionālo līmeni pat cildinošā nozīmē, jo, lūk, tā esot pati par sevi saprotama lieta, ka profesionāla mākslinieka darbiem ir profesionāls līmenis. Protams, ir nozēlojami, ja kritikai nākas runāt par vāju zīmējumu, krāsas vai formas neizpratni, sliktu kompozīcijas uzbūvi (tādu gadījumu tomēr nav mazums mūsu mākslā). Aizraujoties ar šādu profesionālisma tulkojumu, mēs patiesībā zaudējam šīs kategorijas īsto jēgu, kas ietver sevī arī mākslinieciskās domāšanas un



A. Začests. Klusā daba. 1980. *Audekls, eļļa.*

vispārināšanas spējas, atbildību par savas profesijas sabiedrisko uzdevumu un funkcijām. Profesionālisms nav veikla amatnieka pašapziņa, tam nemitīgi jāvada mākslinieka meklējošais gars pretim aizvien jauniem, grūtākiem uzdevumiem, neapmierinoties tikai ar pasīvi iegūto dzīves pieredzi. Šajā sakarībā gribas atgādināt pazīstamā lietuviešu režisora J. Miltiņa teikto, ka jaunradē visaktuālākā problēma ir — «kā no profesionāļa kļūt par mākslinieku». Daloties pārdomās par profesionālisma problēmu, J. Miltinis runā arī par mākslinieku vidē populāro pašizteiksmes ideju, kurai savukārt ir vistiešākais sakars ar personības kategoriju. Lai gan režisors apcer aktiera jaunrades procesu, šķiet, ka viņa atziņas var adresēt arī citu radošo nozaru pārstāvjiem: «Māksla nav arī pašizpaušme (tagad populārs vārds). Tā neko nedod. Vismaz neko vērtīgu. Attiecīgā gada laikā vārdes purvos tāpat «liek sevi manīt». Vari būt lielisks profesionālis, pat virtuozs, tomēr ne mākslinieks. Vērtība tiek radīta. Tas ir akts, sevis pārveidošanas akts — spēle ar fantomu, ar otrinieku. Un šeit jau ir ritms, dinamika, šeit ir vīzija, maģija, mākslas izpaušme, bet nevis sevis izteikšana. Nevis pašizpaušme, bet citas pieredzes iegūšana. Tas ir konflikts ar sevi, kad no sevis iztāisi citu cilvēku un, uzkāpis citam plecos, ej tālāk, ieķeries Visumā. Noliegdams sevi, atrodi to, ko nebiji pieredzējis, ko nezināji. [...] Tas ir pavisam kas cits nekā par jebkādu cenu gribēt



O. Jaunarājs. Citroni. 1980. Kartons, eļļa.

izteikt tikai sevi. Jācenšas pārveidot sevi, jo no sevis tik un tā neizbēgsi un sevi neaizmirsīsi.»<sup>1</sup>

Tādā kārtā personības attīstības līmenis, spēja pārvarēt savas egocentriskās tieksmes tiek izvirzīta kā mākslinieciškuma un reizē — kā patiesa profesionālisma priekšnoteikums. Gribas piebilst, ka tas ir arī viens no aktīvas dzīves uztveres un laikmetiskas domāšanas priekšnosacījumiem, citiem vārdiem, tas ir ceļš uz «lielo tēmu» — uz sabiedriski nozīmīga satura atklāsmi mākslā.

Kritiska nostāja pret pašizteiksmi nebūt nenozīmē tās noliegšanu. Mūsu tēlotāja māksla kā pagātnē, tā arī mūsdienās sniedz tam pietiekami daudz piemēru. Nepareizs ir vienīgi apgalvojums, ka radošo individualitāšu bagātība ir tikai pēdējo gadu guvums, tāpat tas, ka sava — atšķirīga izteiksme ir kvalitāte, kas jāapgūst vispirms un par katru cenu. Tā rodas sašaurināts skatījums arī uz individualitātes problēmu, saiknējot to galvenokārt ar tā saukto mākslinieka rokrakstu, kas noved vienīgi pie atkārtotības. Bet vai varam pateikt, kāds bija E. Iltnera «rokraksts»? Neviens neņemties noliegt, ka viņš bija tieši tāda personība, kas katrā jaunā darbā spēja «iztaisīt no sevis citu cilvēku». Un šajā sevis, sava iepriekšējā

<sup>1</sup> *Miltinis J.* Monologi ar aktieriem. — Lit. un Māksla, 1983, 4. febr.

sasnieguma noliegšanā vienmēr bija jauna atraduma nojauisma, jauns sevis kā radošas personības apliecinājums. Sevis izteikšanas vajadzība te parādījās kā nepieciešamība iet tālāk, «ieķeroties Visumā».

Šos jautājumus skarot, domas kavējas ne tikai pie jaunajiem māksliniekiem. Uzmanību saista arī tie mākslinieki, kurus aizvien bijis grūti ietilpināt mūsu mākslas attīstības kopējās līnijās. Tā K. Fridrihsons kādā intervijā «Padomju Jaunatnē» trāpīgi nosaukts par kritikai «neērtu» mākslinieku. Šķiet, ka starp gleznotājiem šo apzīmējumu var attiecināt uz veselū virkni mākslinieku — J. Zvirbuli, J. Anmani, M. Tabaku, J. Jurjānu, L. Auzu, daļēji tāds vienmēr ir bijis arī R. Pinnis. Taču tieši pēdējos gados, aktivizējoties individuālā pasaules skatījuma izpausmēm latviešu mākslā, kļuvis jūtams, ka šie «neērtie» mākslinieki organiskāk iekļaujas arī mūsu mākslas kopīgā ritmā. Pie tam ne jau tāpēc, ka būtu atteikušies no saviem radošajiem principiem un stila. Neteiksim arī, ka viņi vienmēr un visur ir mūsu glezniecības izcilāko vērtību apliecinātāji. Taču izteiksmes veidu daudzveidībā spilgtāk atklājas, ka šie mākslinieki bieži koncentrē sevi atsevišķu stilistisku meklējumu, radošu ieviržu skaidrāko izpausmi, atsedzot gan to pozitīvās, gan arī vājās puses. Dažos gadījumos šos māksliniekus var uzskatīt arī par «izlūkiem», kuru atradumus apgūst un attīsta tālāk citi. Vai gan K. Fridrihsons nav visu mūsu tiecības pēc līnijas un krāsas saturiskās izteiksmības, cenzdamies aizturēt tajā savu domu, izjūtu un iespaidu plūsmu? Vai tas sirsnīgais naivisms, kas veido J. Anmaņa daiļrades pievilcīgāko pusi, nerod savu atbalsi arī citos mākslas veidos, ne tikai glezniecībā? Lidzīga situācija ir ar J. Jurjāna ziedu gleznojumiem (protams, risinātiem pavisam citā gleznieciskā kvalitātē). Tie mūsdienu cilvēka būtības dziļumi, ko savos labākajos portretos atsedz M. Tabaka, robežojas ar J. Zvirbuļa šķietami sadomātājam vizijām gleznieciski atšķirīgā amplitūdā. Bet L. Auzas pēdējo gadu darbi jau gluži organiski ietilpinās tajā mūsu mākslas publicistiskajā līnijā, par ko bija runa šī raksta sākumā.

R. Pinnis visu laiku pārsvarā ir ticis vērtēts kā «franču skolas» pārstāvis mūsu glezniecībā, bet ar pēdējo personālizstādi mākslinieks pavēris ieskatu nacionālā izpratnes savdabībā. Un glezniecības triennālē Viļņā 1984. gadā iegūtā prēmija ir atzinība ne tikai vecmeistara radošai vitalitātei. Izstādes kontekstā, kuru, kā jau minēju, pārsvarā veidoja jauno mākslinieku darbi, R. Pinnis, balstoties uz asociatīvās tēlainības, kontrastu ekspresijas, lakoniskas formas iekšējas spriedzes principiem, atklājas kā nozīmīgu latviešu glezniecības skolas vērtību izteicējs. Reizē nācās arī atzīt, ka jauno gleznotāju darbos šīs kvalitātes gan iezīmējās, taču mazāk pārliecinošā risinājumā, turklāt daļā darbu paliekot bez iekšēja pamatojuma.

Tas, kas pieredzējuša meistara daiļradē organiski sakņojas mākslinieciskās idejas, atziņu un vispārinājumu augsnē, jauno darbos bieži ir kā tukša čaļa. Tāpēc tieši jauno mākslinieku radošās attīstības procesā ļoti nozīmīga ir prasība pievērsties sabiedriski nozīmīgai tematikai, konkrētākiem

saturiskiem uzdevumiem. No šī viedokļa svētīgas ir tematiskās konkursu izstādes, piemēram, Madonā rīkotās lauku dzīvei veltītās mākslas skates, kurās jau ne reizi vien Aronas balvas piešķirtas jauniešiem māksliniekiem. Šajā pašā aspektā nozīmīgas ir arī devīzes, kuras mēs piešķiram republikas un citām plašākām mākslas izstādēm. Šādās skatēs gribētos redzēt vairāk to saturam atbilstošu darbu. Diemžēl XVI jauno mākslinieku darbu izstāde, kas notika 1984. gadā ar devīzi «Jaunatne mieram», apliecināja, ka šajā jomā vēl daudz un nopietni jāstrādā.

Procesi, kas šodien norisinās mūsu tēlotājā mākslā, nav noslēgti. Tajos iezīmējas gan iepriekšējo gadu ideālu atplūdi, gan jaunu veidošanās spriegā, nemitīgā darbā, radošo meklējumu ceļos, kuros jāpārvar arī daudzas pretrunas. Galvenais tomēr paliek atbildības apziņas izkopšana, ko republikas Tautas māksliniece Dž. Skulme, uzstājoties PSRS Mākslinieku savienības VI kongresā, nosauca par garīgā ekvivalenta radīšanu sabiedrības materiālajai dzīvei, atbildība par sabiedrības garīgo virzību. Tā ir arī atbildība par laikmeta virzību un cilvēces nākotni.

## Velta Lapacinska

### MINIATŪRGRAFIKAS UZZIEDS

Mūsdienu latviešu padomju grafika spraigi aktivizējusi visdaudzveidīgākās izteiksmes iespējas, funkcijas un uzdevumus. No monumentālām grafiskām formām (plakāts, uzskatāmā aģitācija, grafiskais dizains), kas uzrunā lielas cilvēku masas, tā arvien operatīvāk ieteicas preses un grāmatu novadā, padziļinot un papildinot arī stājgrafikas robežas. Starp visām šīm jomām nojaušamas savstarpējās saistes grafiskās kultūras izpratnē un pat atsevišķu grafikas veidu sintēzes tendences. Tanī pašā laikā vērojama arī atsevišķu grafikas veidu stabilizēšanās, specifisko uzdevumu apzināšanās un padziļināšana atbilstoši mūsdienu cilvēka garīgajām prasībām.

Bet tagadnes cilvēks, uz kuru ik brīdi milzīgos kvantumos iedarbojas informācijas lavīna, kurš cenšas paspēt, panākt, aptvert un izprast, pārsvārā atbalsta tādu mākslu, kas ātri iedarbojas gan laikā, gan telpā. Taču šis ļoti aizņemtais, lietišķais, noslogotais un steidzīgais, informācijas plūdus iestīgušais indivīds nebeidz ilgoties arī pēc klusa apcerīguma, pēc cilvēka iekšējās pasaules analīzes, pašizziņas, dvēseles miera un harmonijas. Rodas nepieciešamība apstādināt skrējieni, paraudzīties, vai dzīves mainīgumā nezūd stabilais, vai dziņa pēc racionālā nenomāc skaitļos neapreķināmos iracionālos jūtu resursus. Tādēļ tieši pēdējā desmitgadē sevišķā cieņā nākuši tādi mākslas veidi, kuru specifika vedina apjaust cilvēka visvārākās, trauslākās jūtu sfēras, iekšējās pasaules vibrācijas, psiholoģisko noskaņu gaisotni, intīmās pasaules trauslās un tādēļ it komplicētās, tikai noskārsmēs un nojautās mītošās patiesības, kas dziļi iekrāso mūsdienu cilvēka būtību, cilvēku savstarpējās attiecības, arī pašizziņu.

70. un 80. gadu māksla apliecinājusi, ka tā ieinteresēti reagē uz šo mūsdienu cilvēka pasaules izjūtu. Tieši tādēļ dažādās mākslas nozarēs izveidojās kopīgas iezīmes, kas atbilst sabiedrības apziņas aktuālām prasībām. Visās mākslas jomās vērojama sliekšme uz kamerstilam raksturīgo izteiksmi, intimitāti, romantismu. Tas veicināja mākslas darba un skatītāja «divsarunu» tuvplānā. 70. gados visā pasaulē milzīgu popularitāti iekarojusi tā dēvētā mazā skatuve, kur viena aktiera vai nedaudzu tēlotāju spēle maksimāli tuvināta skatītājam, ir intīmi un psiholoģiski tendēta. Cieņā nākušas arī literatūras mazās formas, ko apliecina padziļināti meklējumi esejas, epifānijas jomā. Lielos metienos tiek izdotas japāņu haikas, austrumu četrriņdes. 70. gadu mūzikā konstatētas zīmīgas sliekšmes: «I. Zemzara «Varšavas triptihs» klavierēm it kā par jaunu atklāj plaša



C. D. delite. Vētra. No cikla «Lauku miniatūras». 1980. *Oforts, akvatinta.*

dzejiska satura iespējas. [...] P. Plakidis 1980. gadā liek sava klavieru trio virsrakstā «Romantiskā mūzika». [...] J. Karlsons tai pašā laikā aktualizē gadsimta sākuma latviešu vokālās lirikas romantisko smeldzi. [...] P. Vaska beidzamo gadu kamermūzikā daudz romantiskās putnu simbolikas. [...] «Mūzika aizlidojošiem putniem» apliecina absolūti harmonisku dvēseles stāvokli — kā iespējamību, ilūziju, sapni.»<sup>1</sup>

Arī 70. gadu un vēlākā laikposma tēlotāju mākslu, tāpat dekoratīvi lietišķo mākslu jo dziļi skāruši šie procesi. Cilvēka jūtu, iekšējās pasaules, garīgo vērtību apjautās, estētisko ideālu jaunus meklējumus veidojās nereti visai komplicētas, tēlainas struktūras. To vidū vislikumsakarīgākā, laikmeta prasībām visvairāk atbilstoša un no šīm prasībām izrietoša izrādījusies tieši mazo formu izteiksme: līdzās lielformāta tekstilijām savu

<sup>1</sup> Klotiņš A. Romantisms — allaž un tagad. — Māksla, 1982, № 2, 30.—31. lpp.



L. Zikmane. Lapa. 1983. *Oforts*.

vieta ieņēmis minigobelēns; ar plastisko spilgtumu un koncentrēto tēlainību lielu popularitāti guvusi mazo formu tēlniecība; keramikā paplašinājušās sikplastikas iespēju robežas. Bet grafika apliecinājusi, ka tai šādi radošie meklējumi un uzdevumi ir it īpaši pieņemami, it kā «iedzimti». Jau pati grafikas specifika — līniju un laukumu radītā kompozīcija lapas plaknē — vedināt vedina uz darba aplūkošanu tuvumā, uz iedziļināšanos, izpēti un iejušanos — tātad uz intīmu divsarunu «skatītājs — stājdarbs». Trauslo līniju radītie raksti, laukumu smalki skapoto tonālo attiecību un ritmu daudzveidība spēj organizēt uzsvērti delikātu, filigrānu formas

veidolu, kas labprāt tiecas iekļauties nelielā, precīzi plānotā grafikas lapā un tādējādi pakļaujas psiholoģiski centrēta tēla savdabībai. Tieši ar to izskaidrojams miniatūrgrafikas spilgtais uzziens 70. gados. Tātad, no vienas puses, šis uzplaukums nav savrupstāvošs, tikai grafiku vien skarošs fenomens. Miniatūrgrafikas aktualizēšanās ir viena no mūsdienu mākslas vispārīgā attīstības procesa raksturīgākajām tendencēm. No otras puses, tieši grafikā miniatūrforma ir organisks, jau vēsturiski ieprogrammēts un aprobēts guvums, kas tai piemērots vairāk nekā jebkurai citai mākslas nozarei, jo gan senajā ķīniešu un japāņu, gan indiešu mākslas mantojumā, tāpat viduslaiku Eiropas miniatūrās un vēlāku laikposmu izsmalcinātajā grafikā dominē tieši mazās formas. Tātad sliekšme uz miniatūrformu ir gadsimtos izkopta. Patiesībā tikai 20. gadsimts ir «izrāvis» grafiku no šīs it kā neglābjamās vēsturiskās nolemtības un pavēris tai visplašāko pielietojuma loku ar stājmākslas funkciju kā galveno, attīstībā dinamiskāko. Tomēr raksturīgi, ka mūsdienu stājgrafika ar savu patiešām vērienīgo izteiksmes amplitūdu līdzās lielformāta kompozīcijām arvien kopj un pilnveido savu tūkstošgadīgo smalko un tradīcijām bagātu atzaru — miniatūrgrafiku. Tādēļ mazo formu kompozīcijas mēs šodien skatām kā stājgrafikas jomu, kā vienu no radoši dzīvīgākiem, tradīcijām bagātākiem un saistošākiem grafikas veidiem.

Kā liecina grafikas mazo formu starptautiskās kvadrinnāles, kas tiek rīkotas Banskā Bistricā (ČSSR), 70. gados interese par šīs nozares iespējām ievērojami augusi visā pasaulē. Padomju grafikā šie meklējumi visraksturīgākie tieši Baltijas republikām. Ne velti Rīgā jau bija sarīkotas četras republikas miniatūrgrafikas skates. Uzkrātā pieredze ļāva piekto šāda veida izstādi, kas notika Rīgā 1983. gada nogalē, veltīt visu triju Baltijas republiku miniatūrgrafikai. Tā bija pirmā miniatūrgrafikas triennāle. Šī izstāde kļuva par ievērojamu Vissavienības mēroga mākslas dzīves notikumu, ļaujot Baltijas republiku mazo formu grafikas problēmas aplūkot visā daudzveidībā, dodot iespēju labāk uztvert katras republikas devuma savdabību.

Kopējie momenti, kas izskaidro mūsdienu miniatūrgrafikas būtību, galvenokārt saistīti ar tēlainības meklējumiem, ar cilvēka iekšējās pasaules, psiholoģijas, asociatīvo redzējumu, dabas lirisko, izjusto apdzejojumu. Radīti pat dominējošie tēli. Viens no visbiežāk izmantotajiem veidoliem ir putns — trauksmes, romantisku ilgu un skaistuma simbols. Grafikās ir daudz puķu, zaru, augu, koku un ainavu motīvu tēlojumu, kas interpretēti gan patstāvīgu tēlu veidā, gan traktēti kā vinjetes vai romantizējošs pavadijums figurālām kompozīcijām. Bieži sastopami gadalaiku un dabas noskaņu atveidojumi, tverti dziļā kopsakarā ar cilvēku pārdzīvojumu un izjūtu tēlainu atklāsmi. Vērojama arī aizraušanās ar Austrumu zemju, it īpaši Japānas un Indijas motīviem.

Miniatūrājiem darbiem raksturīga īpaši koncentrēta un reizē lakoniska grafiskā izteiksme. Ik līnijai, ik punktam dots piesātināts domas atklāsmes svars. Kā vārdam dzejā. Tādēļ ikvienā kompozīcijā doma izslīpēta līdz filigrānai precizitātei. Taču, lai tieši miniatūrformātā sasniegtu šādu precizitāti, spēcīgi pieaug prasība pēc profesionālas erudīcijas, pēc visa tā,



V. Toli. Trīs princeses. No cikla  
«Laime». 1982. Kodinājums.

ko apzīmējam ar vārdu «grafisks». Tādēļ likumsakarīgi, ka Baltijās republiku plašo miniatūrgrafikas ekspozīcijas raksturu noteica klasiskās meln-baltās izteiksmes principiāls pārsvars. Mazais (dažkārt pastmarkas lieluma) formāts it kā pats diktē un pieprasa šo gadsimtos akceptētā melnbalto laukumu un līniju kontrasta nepieciešamību. Būdam vizuāli visskaidrākais un efektīgākais, tas ieceres atklāsmes nozīmē ir arī pats mērķtiecīgākais. Savukārt šis melni — balti — pelēkās stihijas līniju smalkumu un laukumu niansētību vislabāk nodrošina grafikas dobspieduma tehniku lietojums, it īpaši — oforts ar tā paveidiem. Visai sarežģīta ķīmiska apstrāde un kodināšana piešķir oforta tehnikā darinātiem darbiem arī reljefas, izsmalcinātas un greznas virsmas faktūras, kas vēl vairāk izceļ miniatūrgrafikas izteiksmes bagātību un filigrānumu.



M. Rikmane. Nogurušie ienaidnieki. 1982. Oforts.

Sen iesakņojies priekšstats, ka virtuozākie oforta tehnikas pārstāvji ir igauņu mākslinieki. Taču pēdējā laikā ar negaidīti daudzveidīgu oforta tehnikas izjūtu izceļas lietuviešu grafiķi. Iespējams tādēļ, ka tieši Lietuvas mākslai raksturīgas vēsturiski izveidojušās miniatūrmākslas tradīcijas. Mūsdienās, atdzimstot interesei par mākslas mazajām formām, acimredzot visai lietderīga bijusi iespēja šos dārgumus pārcilāt, atmodināt, akcentējot tieši nacionālo savdabīgumu. Viens no pirmajiem, kas atsāka un izvērsa meklējumus, sakņotus Lietuvas tautas mākslas tradīcijās, bija P. Repšis. Arī šodien viņa oforti izceļas ar izcilu māksliniecisku gatavību, poētiskā pārdzīvojuma koncentrētību un spēku.

Lietuvas grafiķā, arī miniatūrās, vienmēr saista temperaments, dzīvīgums, tieksme uz fantāziju, kas caurvīta ar groteskas un poēzijas savdabīgu apvienojumu. Lietuvas meistariem nav sveša improvizācija, kas paceļ pāri ikdienišķajam.

Vieglums, delikātums, šķietams gaisīgums un metveidīgums raksturīgs J. Stauskaites sniegunam. Liegs lineārisms, rotājoši ritmi caurvij E. Kriaučūnaites poētiski noskaņoto gadalaiku ciklu. Tehniskā izpildījuma



I. Dauškaite-Guobiene. Dziesma. 1981. *Oforts*.

skaidrību uzrāda D. Mažeikītes ofortu lapas «Atspīdumi», «Nakts ziedēšana», «Kosmoss» u. c. Meistarīgs oforta un akvatintas apvienojums rada tonāli bagātu noskaņu S. Eidrigēviča darbos. Ar īstu juvelierdarba smalkumu izceļas I. Dauškaites-Guobienes miniatūras «Sapnis» un «Kapričio». Viegļu, gaisīgu caurspīdīgumu un lakonismu pauž J. Daņiļauska lapas «Sieviete ar rozi», «Sieviete ar lietussargu», «Peldētāja» u. c. Ar prasmi pakļaut krāsainā oforta priekšrocības emocionālai noskaņai izceļas F. Kačenauskaites darbi «Ar izkapti» un «Pavasaris». Interesantas faktūras un gaismēnu kārtojums raksturo R. Kepežinska ofortus «Saulriets» un «Debesis».

Raksturīgi, ka arī citu tehniku lietojumā tieši lietuviešu mākslinieku darbos jūtams visaktīvākais novatorisms un eksperimentēšanas prieks. Ar savu neparastumu izceļas K. Grigaļūna kartona novilkumi, nelielajā formātā viešot pat monumentalizētu tēlu, kas tuvs lietuviešu folklorai un



P. Uptis. Jāņa Jaunsudrabiņa «Mūsmājas». 1976. Kokdzelums.

primitīvistu mākslas vienkāršībai («Mana pilsētiņa», «Putns virs lauka», «Rotallietā»). Neparasts un iespaidīgs savos sietspieduma meklējumos ir M. Vilutis. Viņa krāsainās miniatūras izceļas ar svinīgu noslēpumainību un greznumu. Lapās «Mēness», «Karalis», «Siluets» un citās vērojamas primitīvo tautu zīmējumu un tetovējumu studijas, kas ienesušas darbos lielu savdabīgumu. Ar klusinātu, palsu, pelēcīgi baltu, vāru toņu atturīgumu un savdabīgu formu stilizējumu izceļas V. Daņilauskaites linogrīzumu sērija «Rudens zīmes».

Arī igauņu miniatūrgrafikā galveno vietu ieņem dobspieduma tehnikā veiktie darbi. Ziemeļu kaimiņi savos darbos sasniedz neparastu tīrības, skaidruma, «caurspīdīguma» iespaidu. Piemēram, M. Neidres perfektās, dzidrās, kaligrāfiski smalkās grafikas «Ķirbis» un «Sausās lapas» ir apskaidrota miera, sīzētiska atturīguma izteicējas. Šīs kvalitātes īpaši izceļas, ja salīdzinām tās ar lietuviešu miniatūrgrafiku sīzētisko dzīvīgumu un dinamisko uzbūvi. Igaņu mākslinieki izmanto visu lapas formātu, līdz ar to vairāk izcelta lapas plakne, kompozīcijas pakļāvveida izstrādājums. Lietuviešu darbos vairāk dominē barokāls nemiers, apjomu akcenti, kas nevienmērīgi izkārtoti plaknē.



E. Otsings. Cinitājs II. 1980. *Kokgrebums*.

Ar perfektu formas noteiktību skatītājus uzrunā igauņu jaunās grafiķes T. Reinsalu miniatūras «Ābols» un «Lidojošā». Kā arvien estētiski tīkami, oforta faktūrām bagāti ir V. Tolli darbi, piemēram, «Austrālija»; kur ik kvadrātmilimetrs ir rūpīgi, pārdomāti risināts, atklādams dienvidzemes eksotiku. Ar savdabīgu oforta un akvatintas apvienojumu, panākot senatnīgu gravīru efektu, izceļas S. Ēlmas cikls «Vecā glezna». Smalki noskaņoti ir M. Juksines oforti «Vasaras vakars», «Oktobris» un «Augusts», kuros tehniskā izpildījuma precizitāte un virtuozitāte ļauj uzburt dabas mirkļa izjūtu. Ar mecotintas izteiksmes līdzekļiem īpatnējus mandalu zīmējumus sniedz A. Vinta. Mazliet savrupu vietu ieņem tēlainās ieceres un kaligrāfiskā risinājuma ziņā tīrie, skaidrie E. Otsinga kokgrebumi.

Latviešu mākslinieku stājgrafikā pēdējā laikā par dominējošo tehniku kļuvusi litogrāfija, taču miniatūrai vairums grafiķu tomēr izvēlas dažādus dobspieduma paņēmienus. Pretstatā kaimiņrepubliku miniatūrgrafikas



J. Liepiņš. Logs. 1983. *Oforts*.

uzskatāmajai konceptuālajai vienotībai (gan ar lokālām atšķirībām) pie mums vērojama diezgan izteikta viedokļu dažādība. Turklāt ne vienmēr tiek pilnībā novērtēta miniatūrgrafikas kā stājmākslas funkcija. Nereti miniatūras pieteic zināmas pretenzijas uz ilustrāciju, piemēram, V. Pugačovas, R. Kliečes-Ozoliņas, J. Antimonovas kompozīcijās. Dažbrīd, šķiet, ar atvieglotiem noteikumiem miniatūru klāstā iekļūvis vienkārši kāds izmēros mazāks stājdarbs, kādus vienmēr iespējams atrast grafiķu darbnīcās. Taču mūsu grafiķi rada arī darbus, kas apliecina izcilu miniatūrgrafikas kā stājmākslas specifikas izpratni. Par tādiem var atzīt L. Zikmanes lieliskos, izsmalcinātos ofortus. Ne velti par darbiem «Lapa», «Fragments» un «Kalnos» viņa saņēma vienu no trim galvenajām Baltijas republiku miniatūrgrafikas izstādes prēmijām. Ar precīzu miniatūrgrafikas

un oforta tehnikas kopsakara izjūtu izceļas M. Rikmanes, M. Dragūnes, M. Muizules, B. Ancānes, bet kokgrebumu jomā — V. Villeruša lapas. Protams, jāmin arī mūsu miniatūru meistara K. Čiruļa darbi, piemēram, cikls «Rīgas oforti» — šie apbrīnojami smalkie, romantiskie pilsētvides tēlojumi. Krāstoņu gradācijas ziņā tīkami ir V. Grišina darbi «Klusā daba», «Fantāzija» un citi. Teicama mērķu apziņa un tai atbilstoša grafiska izteiksme raksturīga G. Kroļļa kompozīcijām. Tēlaini koncentrēti un tādējādi piemēroti mazformāta grafikas prasībām ir A. Nikitina oforti «Klusā daba», «Bēgošā», kā arī cikls «Divi». Ar tehnisko precizitāti, kompozīcijas skaidrību izceļas I. Helmūta oforti. Radoši atraisītāk, tēlaini intīmāk un daudzveidīgāk tieši miniatūrā sevi apliecina J. Liepiņš. Izteiksmes ziņā neparasts, bet emocionāli iedarbīgs ir V. Ozoliņa cikls «Gada-laiki». Ar romantisku izjūtu, ko vieš kompozīcijas «kustīgums» un tonalitātes vieglums, uzrunā A. Jansones miniatūras «Sieviete-rasa» un «Sieviete-vējš». Teicama miniatūras būtības izpratne piemīt arī vairākiem jauniem māksliniekiem. Pārlicinoši šai ziņā ir E. Zariņa, J. Petraškēviča, I. Krūmiņas, L. Dineres darbi.

Interesantas ir kaimiņrepubliku mākslas zinātnieku domas par mūsdienu miniatūrgrafiku. Igaņu mākslas zinātnieks Juri Hains aizrādīja, ka republikas mākslinieki ir ļoti ieinteresēti miniatūras jomā un turpmāk izvērsīs vēl aktīvākus meklējumus šai virzienā, galvenokārt aktivizējot visas estampa tehnikas. Lietuviešu mākslas zinātnieks Alfonss Andruškavičs izvērsis pārdomas par miniatūrgrafikas un tā dēvētā «buduārisma» attiecībām. Vairākos intīmāk noskaņotos darbos viņš saskatījis šādas iezīmes, kuras arī kritizē. Maskavas mākslas zinātnieks Anatolijs Kantors iesaka aplūkot miniatūru ne tikai kā stājmākslas sastāvdaļu, bet plašāk — kopā ar grāmatzīmēm un dažādiem lietišķās grafikas veidiem. Domu un atziņu dzīvīgums ap šo nozari liecina, ka Baltijas republiku miniatūrmāksla izraisījusi nopietnu interesi un likusi pamatu tālākai attīstībai un radošai rosmei.

## Zigurds Konstants

### AKTS LATVIEŠU PADOMJU GLEZNICĪBĀ

Akts — mūsu mākslas zinātnē maz pētītais žanrs — latviešu glezniecībā aptver nepilnu gadsimta laika posmu. Šā žanra darbos fokusējās un savas pēdas atstājušas Eiropas aktu glezniecības dažādie vēsturiskie un modernie strāvājumi. Daudzkrāsainā rakstā akta žanrā savijušās latviešu mākslinieku atšķirīgās pasaules uztveres īpatnības un temperaments. Tādēļ latviešu aktu glezniecības mantojumā var atrast audeklus, sākot ar modeļa natūrālistisku un erotisku traktējumu un beidzot ar dziļi apgarotu, poētisku tēlojumu. Vieniem māksliniekiem aktu glezniecība bijusi tikai īslaicīga epizode viņu daiļrades biogrāfijā, bet citiem tā ieņēmusi nozīmīgu vietu — varbūt pašu intīmāko, liriskāko, patiesāko, tīrāko... Pie pēdējiem jāpieskaita tādi mūsu glezniecības vecmeistari kā Augusts Annuss, Aleksandra Beļcova, Kārlis Brencēns, Ansis Cīrulis, Ģederts Eliass, Kārlis Miesnieks, Janis Rozentāls, Voldemārs Tone, Konrāds Ubāns, Hilda Vika. Latviešu padomju mākslā aktu glezniecība nav tik daudzskaitlīga, tomēr allaž sevi apliecinoša. Īpaši sazēlusi 70. gados, tā pievērsa uzmanību 1979. gada Mākslas dienās sarīkotajā tematiskajā aktu glezniecības izstādē, kas bija aplūkojama Arhitektu namā.

Ņemot vērā, ka līdz šim ne latviešu, ne padomju mākslas zinātnē aktu glezniecība nav pētīta, analizēta, vērtēta, nepieciešams aplūkot vairākus metodoloģiska rakstura jautājumus, kas neizbēgami rodas, pieskaroties maz «cilātām» problēmām.

Vispirms jārunā par terminoloģiju. Latviešu mākslas vēstures un kritikas leksikā kopš gadsimta sākuma mākslas darbu, to skaitā gleznu, kurā attēlots kails cilvēks, apzīmē ar vārdu *akts*. Šis vārds kādreiz (un dažkārt arī vēl šodien) jāvis izvairoties no mākslinieka uzskatu, mērķu un izteiksmes līdzekļu ačgārņa tulkojuma, no iespējas tos saprast banāli vai vulgāri. Mēģinājums jēdzienu *akts*<sup>1</sup> latviskot, aizstājot ar vārdu *plīknis*

<sup>1</sup> Latviešu valodā šis apzīmējums aizgūts no vācu valodas. Tas konsekventi lietots vairākās latviešu valodā izdotās grāmatās. Sk.: Mākslas vēsture trīs sējumos. 2. sēj. R., 1935; Nodzeva A. Latviešu jaunākā glezniecība. R., 1981. Sk. arī: Svešvārdu vārdnīca. R., 1978, 30. lpp. Krievu valodā lieto divus šī žanra apzīmējumus: акт (БСЭ в 30-и т. Т. 1. М., 1969, с. 348) un ню (БСЭ, т. 18. М., 1974, с. 171), kas aizgūti attiecīgi no vācu un franču valodas. Savukārt pēdējā laikā izstādēs šī žanra gleznas parasti eksponē ar nosaukumiem: обнаженная(ый) vai натурщица(ик).

(varbūt krievu vārda обнаженный tulkojums?) uzskatāms par neveiklu. Pirmkārt, tādēļ, ka tikai plikums (kailuma nozīmē) nav un nedrīkst kļūt par šī žanra pašmērķi. Otrkārt, vārdam *pliks* latviešu leksikā piemīt zināma negācijas nokrāsa, apliecinot fizisko vai garīgo nabadzību. Tādēļ nevajadzētu lieki saraibināt mūsu mākslas terminoloģiju.

No metodoloģiskā viedokļa aktam kā žanram savukārt ir īpaša vieta pārējo žanru vidū. Un ne tikai tādēļ, ka tas vienlaicīgi ir kopīgs visiem tēlotājas mākslas veidiem; arī ne tādēļ, ka aktu veidošana, zīmēšana, gleznošana arvien bijusi un ir mākslinieku profesionālās sagatavošanas un pilnveidošanas procesa pamats. Akta žanrs vienmēr ir bijis sabiedrības intelekta, tās kultūras brieduma, pasaules uzskata, sadzīves tradīciju spogulis. Skatītāja, sabiedrības rezonansi uz aktu kā mākslas žanru nosaka ne tikai mākslas un estētiskās vērtības, bet arī pastāvošās ētikas normas un sociālpsiholoģiskie faktori.

Līdzšinējie teorētiskie pētījumi<sup>1</sup> un vairāku latviešu gleznotāju izteiktās atziņas nepārprotami atsedz aktu glezniecības satura, izteiksmes līdzekļu, mākslinieku izjūtu un domāšanas daudzveidību viena žanra robežās. Aktu glezniecības analīzi un vērtēšanu lielā mērā spēj atvieglot šo neviendabīgo kritēriju apvienojoša tipoloģizācija (skat. shēmu). Tādāļ jāpiebilst, ka šo iezīmju tipoloģiju nekādā gadījumā nedrīkst uztvert kā aktu klasifikācijas sastingušu shēmu. Visbiežāk praksē vienā gleznā vērojama vairāku iezīmju (tipu) koeksistence (saplūšana, pārsegšanās), un tikai atsevišķos spilgtākajos gadījumos kāda no iezīmēm izpaužas kā nenoliedzama dominante. Arī pati iezīmju tipoloģiskā shēma nav viendabīga, jo ietver sevī gan mākslinieku izteiksmes, izjūtu un domāšanas raksturīgās iezīmes, gan arī skatītāju (sabiedrības) vispārinātu uztveres un reakcijas gammu.

Tajā pašā laikā iezīmju tipoloģija ļauj izvairīties no aktu glezniecības vienpusīgas vērtēšanas un stingrāk saskatīt paša žanra robežas. Šādā sakarā *seksuālais*, *persvais*, *pornogrāfiskais* un *naturālais* akts, kas praktiski vērojams tikai Rietumu mākslas atsevišķos deģenerācijas gadījumos, padomju mākslā neparādās un par mākslu netiek uzskatīts. *Hedoniskajā* aktā priekšplānā izvirzīts mērķis izraisīt tīksmi par kailumu (kailuma vizuālā baudīšana), bet *erotiskajā* aktā — veicināt erotiskas izjūtas un pārdzīvojumus. Tādēļ mūsu sabiedrības morāle, ētika un tradīcijas tos neatbalsta; arī izstādēs tie parasti (varbūt ar retiem izņēmumiem) neparādās. Par robežšķirtni mūsu mākslā tādēļ jāuzskata *sensuālais* jeb jutekliskais akts, kura dažādās izpausmes mūsu mākslas pasaulē un sabiedrībā

<sup>1</sup> Sk.: Hausenstein W. Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten. München, 1917, 22 S.; Коллинский Ю. Образ человека в искусстве. Древняя Греция. М.—Л., 1939, 115 с.; Pečírka J. Die Frau in der Kunst. Praha, 1960, 135 S.; Clark K. The nude. London, 1964, 408 p.; Gotz E. Die Schönheit der Frau in der europäischen Malerei. Berlin, 1967, 252 S.; Die Grosse Enzyklopädie der Malerei, Bd. 1. Freiburg, Basel, Wien, 1976, S. 60—64.; Кучиньская А. Прекрасное. Миф и действительность. М., 1977, 164 с.; Bammes G. Der Akt in der Kunst. Leipzig, 1978, 113 S.



L. Āriņš. Klusā daba ar balto laukumu. 1975. *Audeklis, eļļa.*



J. Pigoznis. Pirms plaujas. 1984. Kartons, eļļa.



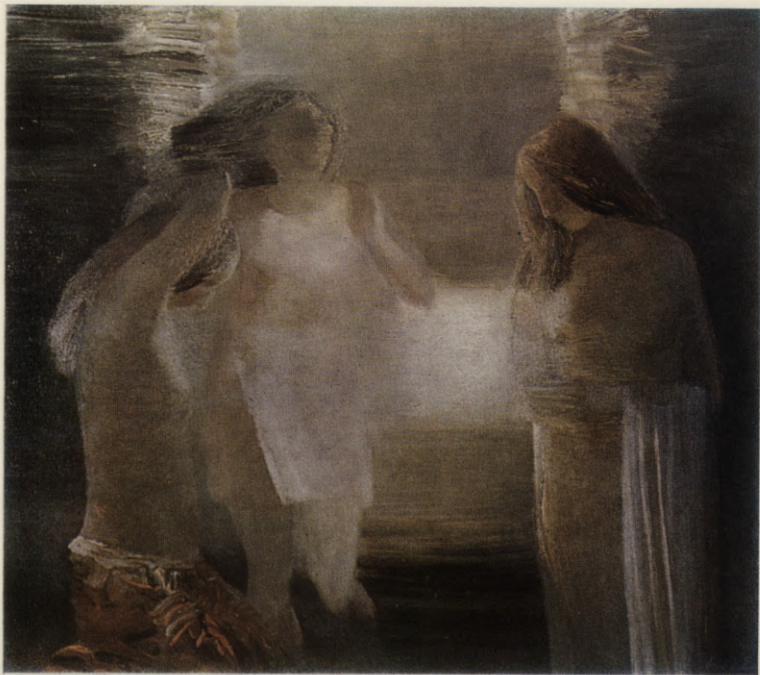
H. Blunavs. Veltijums P. Jurciņa dzejai. (Diptiha daļa). 1983. *Papīrs, akvarelis.*



K. Dreimane. Mājas. Audeklis, eļļa. 1982.



G. Grīva. Zemes spēks. 1984. Audeklis, eļļa.



I. Celmiņa. Lauku sievietes. 1982. *Audeklis, eļļa.*



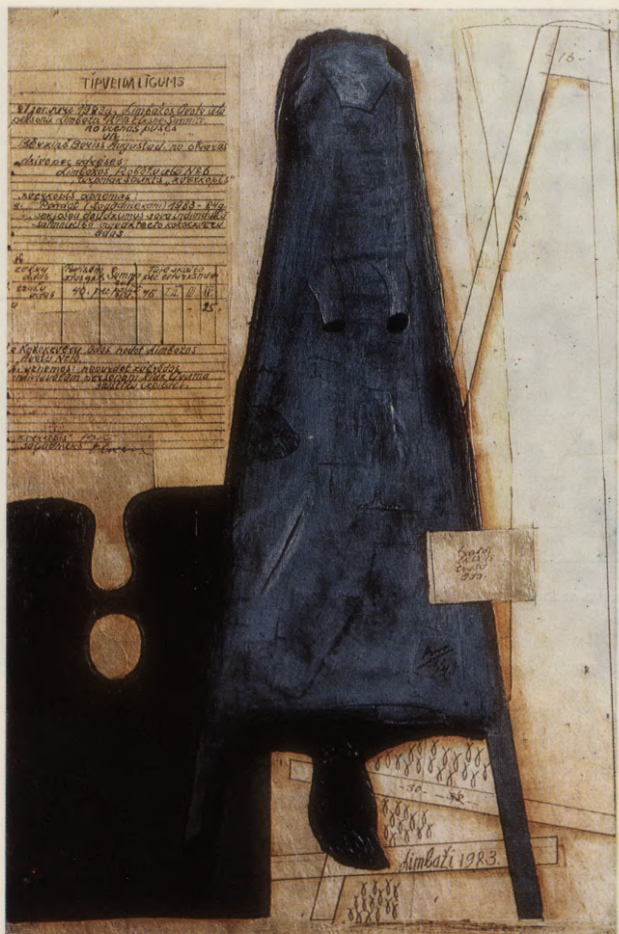
I. Iltner. Divi. *Audekls, eija.* 1984.



J. Jurjāns. Skolēnu dziesmu svētki. 1980. *Audeklis, eļļa.*



A. Naumovs. Ainava ar kuģiņiem. 1980. Audeklis, tempera.



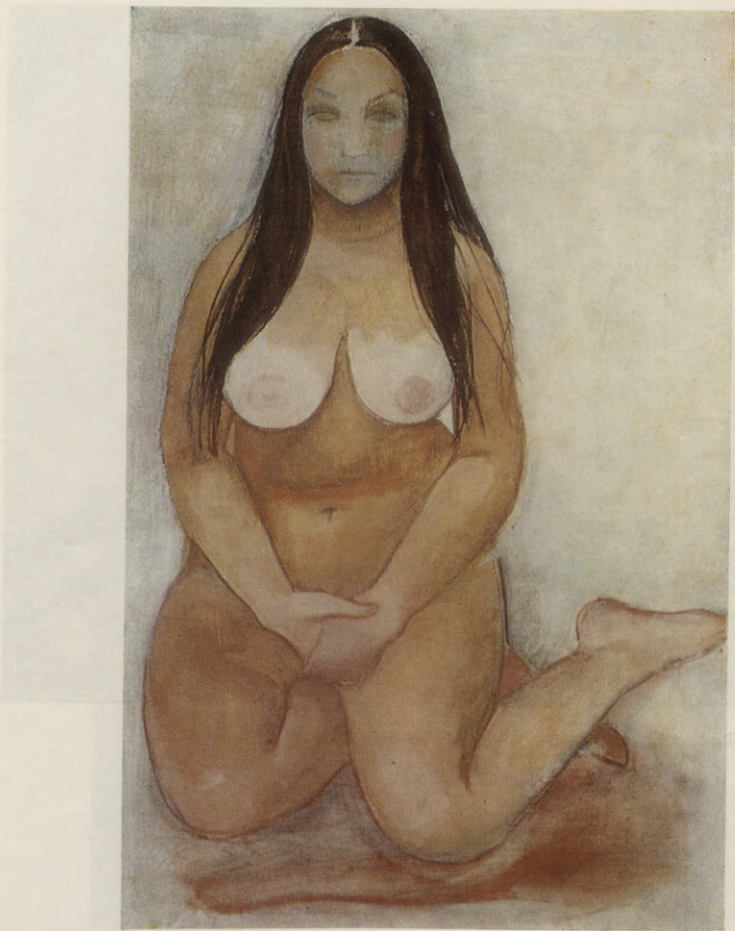
B. Bērziņš. Trešās šķiras truša āda. 1983. Audekls, eļļa.



E. Iltners. Jēkaba Kazaka portrets. 1982. *Audeklis, eļļa.*



R. Bēms. Rīts. 1984. *Papīrs, akvarelis.*



B. Baumanē. Akts. 1982. *Audeklis, eļļa*.



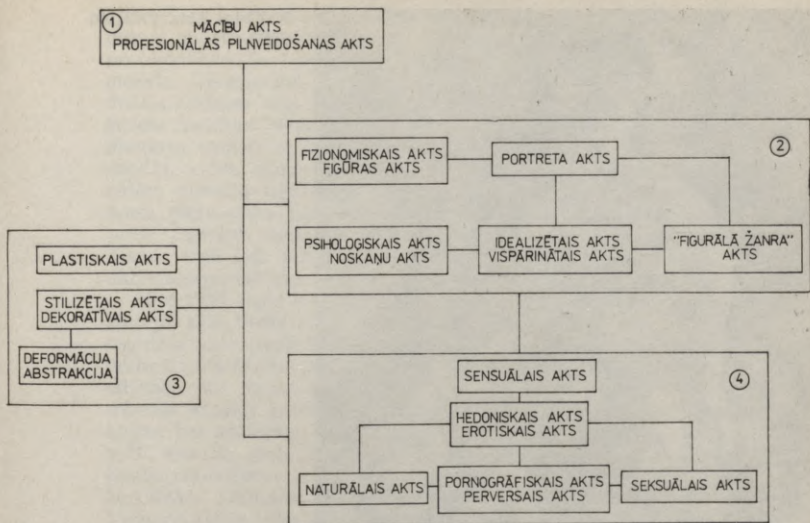
J. Pauļuks. Krāsu simfonija. 1975. Audekls, eļļa.



F. Pauļuka. Akts (Biruta I). 1971. *Papīrs, pastelis.*



L. Mūrnieks. Zilais akts. 1977. Audekls, eļļa.



Aktu glezniecības tipoloģijas shēma.

Shēma parāda nevienādīgo iezīmju savstarpējo saistību kopas: profesionālo izaugsmi (1), aktu veidus saturiskā (2) un māksliniecisko izteiksmes līdzekļu (3) nozīmē, kā arī skatītāju (sabiedrības) vispārīnāto uztveres un reakcijas gammu (4), kas praktiski vērojama tikai buržuāziskās sabiedrības mākslā.

tiek uztvertas visai pretrunīgi. Savukārt mācību un profesionālās pilnveidošanas aktu šajā žanrā var ietilpināt visai nosacīti, jo tie saistās vai nu ar mākslinieku mācību procesā izvirzītajiem uzdevumiem, vai arī ar profesionālo iemaņu tālākattīstīšanu. Līdz ar to aktu glezniecības tipoloģizācija ļauj aplūkot šī žanra attīstību un tā raksturīgākās iezīmes kā no satura, tā arī no formas viedokļa.

Uz kādām tradīcijām balstās latviešu padomju aktu glezniecība? Gleznieciskajā aspektā — uz tautas mentalitātē un etnogrāfijas tradīciju pārmantojamībā izauklēto smalko kolorīta izjūtu, uz profesionālajā reālistiskajā mākslā izkopto plastiskās formas izpratni. Žanriskajā aspektā aktu glezniecība Latvijā spēcīgi uzzēla 20. un 30. gados, jo konkrētie vēsturiskie apstākļi veicināja «gleznotāju noslēgšanos sevī vai šaurā sabiedrības lokā, individuālismu, ierobežotu skatu uz cilvēku vienīgi kā uz individu,



K. Ubāns. Akts. 1962. Au-  
deklis, eļļa.

zināmu intereses trūkumu par plašākām sabiedrības dzīves problēmām».<sup>1</sup> Tādēļ blakus tādiem dominējošiem žanriem kā ainava, klusā daba un portrets liela vērība tika veltīta arī aktam. Turklāt nopietna uzmanība aktu glezniecībai bija pievērsta arī Latvijas Mākslas akadēmijā kā pamatoti ļoti svarīgai mācību procesa sastāvdaļai.

Latviešu padomju glezniecības attīstības pirmais posms praktiski saistīts ar 40. gadu beigām un 50. gadu sākumu. Vērienīgā laikmeta attēlošana tematiskās gleznās tolaik zināmā mērā veicināja intimo žanru pašizolāciju. Īpaši tas attiecināms uz aktu glezniecību.

50. gadu beigās aizsākās jauns posms gan latviešu, gan visā padomju glezniecībā. Šajā laikā mūsu mākslā aktīvi ienāca paaudze, kas ienesa glezniecībā jauna satura un jaunas formas sakausējumu. Tas vēlāk guva

<sup>1</sup> Citēts no grāmatas: *Nodīeva A.* Latviešu jaunākā glezniecība. R., 1981, 11. lpp.

apzīmējumu «skarbaiss stils», kas jūtīgi uztvēra pārmaiņas dzīvē, atspoguļoja augstās cilvēku morālās attiecības, apguva laikmeta garu izteicošu problemātiku. Šajā periodā stājmākslu ļoti spēcīgi ietekmēja monumentālā māksla. Glezniecībā, kurā dominēja figurālais žanrs, personības individuālās iezīmes bija nivelētas, lai tādējādi labāk atklātu indivīda tipoloģiskās īpašības. Nedaudz atslābinot gleznā personāža nozīmi, mākslinieki pievērsa uzmanību tās galvenajai idejai. To panāca ar atturīgu kolorīta uzbūvi, krāsu ritmiem, gandrīz konturētu zīmējumu, skatītājam pietuvinātām cilvēku figūrām gleznas priekšplānā. Tomēr tas nenozīmēja, ka mūsu glezniecība būtu kļuvusi vienpusīga uz citu žanru rēķina (vienīgi prese pievērsa šiem žanriem mazāku uzmanību, īpaši tos neacentējot). Tomēr tieši šajā laikposmā mūsu glezniecībā bija vērojamas arī pirmās aktivizācijas iezīmes akta žanrā. Kā tās izpaudās?

Kad 1957. gadā LPSR Mākslinieku savienības gleznošanas un zīmēšanas studiju<sup>1</sup> sāka vadīt tolaik jaunais mākslinieks L. Mūrnieks, tajā tika uzsākta regulāra aktu zīmēšana un gleznošana, kas turpinās līdz šodienai. Studija nodrošina māksliniekus ar modeļiem, bez kuriem aktu žanra normāla attīstība nav domājama. Ar aktu zīmēšanu un gleznošanu viena gada robežās studijā caurmērā nodarbojās trīsdesmit līdz četrdesmit mākslinieku, bet pastāvīgo dalībnieku skaits bija daudz mazāks.<sup>2</sup> To gleznotāju vidū, kas 50. gadu beigās un 60. gadu sākumā vairāk vai mazāk aktīvi piedalījās izstādēs ar aktiem, jāmin Biruta Baumanē, Aleksandra Beļcova, Leo Kogle, Laimdota Mūrnieks, Aleksandrs Toropins, Konrāds Ubāns, Rita Valnere, Hilda Vīka, Uldis Zemzaris.

Tālāka aktu glezniecības aktivizācija republikā bija vērojama 60. gadu beigās un 70. gados, ko noteica pārmaiņas tēlotājā mākslā. Lai gan «skarbaiss stils» vēl arvien pieauga spēkā, tomēr 60. gadu otrajā pusē jauno mākslinieku izstādēs sāka parādīties darbi ar pilnīgi citu emocionālo un plastisko uzbūvi. Tiesme daudzveidīgi atklāt personības iezīmes savienojās ar noslieci uz dzīves kopīgo likumsakarību izziņāšanu. Tādēļ lielas, sociāli nozīmīgas problēmas bieži vien atklājās nevis kāda konkrēta notikuma atainojumā, bet gan dzīves atmosfēras un mūsdienu cilvēka personības padziļinātā atklāsmē. Mākslas zinātniece S. Cielava šajā sakarā atzīmē, ka «[...] stājglezniecība tiecas ieskatīties cilvēku iekšējās pasaules kolīzijās, viņu garīgajās attiecībās ar citiem indivīdiem. Tas veicina arvien lielāku atsacīšanos no ikdienas sižetikas un virza uz nosacītu motīvu izraudzīšanu. Šie motīvi maina mākslas tēla struktūru un pastiprina metaforas lietojumu, bet tā ar savu simboliski asociatīvo koncentrāciju savukārt sekmē parasto žanru robežu nojaukšanos».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> LPSR Mākslinieku savienības gleznošanas un zīmēšanas studija pašlaik atrodas Kirova ielā 57. Sīkāk par studiju sk. rakstā: *Lidums J. Mākslinieku studijā.* — Zvaigzne, 1981, № 7, 25. lpp.

<sup>2</sup> Statistiskās ziņas iegūtas no studijas reģistrācijas žurnāliem.

<sup>3</sup> *Cielava S. Zenru dinamika latviešu padomju glezniecībā.* — Krāj.: Vienotā daudzveidība. R., 1978, 111. lpp.

No vienas puses, minētie žanru dinamikas procesi ārda arī aktu glezniecības tradicionālos priekšstatus, no otras puses, mūsdienās valdošās mākslas ievirzes daudzējādā ziņā ir tuvas aktu glezniecības būtībai. Sabiedrības uzmanības centrā pašlaik ir cilvēks, viņa individualitāte, personība. Pastiprinājusies interese par sievieti — māti, dzīvības turpinātāju; noliedzošu reakciju sabiedrībā izraisījusi pārprastā sievietes emancipācija, viņas esības un sūtības nepareizā izpratne. Akts mākslā pašreiz pauz vientulības un atsvešinātības saucienu pēc mīlestības, siltuma; tas cenšas tvērt cilvēka esības dziļākos slāņus, noraida ārējā prestiža izpausmes sabiedrībā, atklāj vēlēšanos tuvoties atkailinātam (vārda burtiskā un pārnestā nozīmē), nesamākslotam, dabiskam cilvēkam.

Par organisku žanra aktivizācijas rezultātu 60. gadu beigās un 70. gados liecina izstādēs eksponēto aktu gleznojumu īpatsvara pieaugums. Pareizāk sakot, to klātbūtnē izstādēs (kā kopējās un tematiskās, tā arī personālās) vairs nebija gadījuma raksturs.<sup>1</sup>

Aplūkojot atsevišķu mākslinieku devumu aktu glezniecības žanrā, bez jau minētās aktu tipoloģijas iezīmēm jāņem vērā arī aplūkojamā žanra īpatsvars visas jaunrades klāstā, periods, kurā tapuši mākslinieciski nozīmīgākie aktu gleznojumi. Tāpēc Franciska Varšlavāna, Hildas Vikas, Konrāda Ubāna ieguldījumu šī žanra attīstībā pareizāk būtu analizēt latviešu pirmspadomju aktu glezniecības kontekstā, kaut arī viņu devumam ir zināma loma aktu žanra izveidē latviešu padomju mākslā. It īpaši tas attiecināms uz Konrāda Ubāna mākslinieciskā rokraksta iespaida sfēru<sup>2</sup>, iespējams vairāk tehnisko līdzekļu lietojuma ziņā, mazāk — jaunās paaudzes gleznotāju individuālā skatījuma izaugsmē. Katrā ziņā šādas sakarības var meklēt vairāku citu gleznotāju (kuriem saglabājušies agrinie — studiju perioda darbi) daiļradē.<sup>3</sup>

No 50. gados veidojušās paaudzes visredzamāk sevi aktu glezniecībā pieteikuši Laimdota Mūrnieks, Uldis Zemzaris, Biruta Baumane, Felicita Pauļuka, kuru ļoti atšķirīgie izteiksmes līdzekļi savu individualitāti saglabājuši arī aktu žanrā.

Laimdota Mūrnieka gleznās sievietes tēls idealizēts — viņu interesē modeļa pozas elegance, ķermeņa uzbūves proporcionalitāte. Ne velti

<sup>1</sup> 1979. gada aprīlī Rīgā, Arhitektu namā, notika tematiskā aktu glezniecības izstāde. 23 mākslinieki iesniedza 41 darbu. Tika pieņemti un eksponēti 12 mākslinieku (B. Baumane, A. Danemane, L. Eglite, A. Klucis, M. Muižele, I. Muižulis, L. Mūrnieks, A. Nikitins, F. Pauļuka, M. Rikmane, J. Siliņš, B. Šenberga) 17 darbi (13 darbi eļļas, 1 — pasteļa, 2 — akvareļa, 1 — jautā tehnika). Savukārt personalizstādes aktu gleznojumus izstrādājuši: B. Baumane — 1976. gadā Rīgā (15); 1983. gadā Maskavā (15); L. Mūrnieks — 1964. gadā Rīgā (4); 1982. gadā Rīgā (4); F. Pauļuka — 1979. gadā Rīgā (35); U. Zemzaris — 1965. gadā Rīgā, Tartu (3); 1974. gadā Tukumā (3); 1974. gadā Maskavā (4).

<sup>2</sup> K. Ubāns, ilgus gadus (1945—1951 un 1957—1980) būdams LPSR Valsts Mākslas akadēmijas pasniedzējs, vēlāk profesors, vadīja arī aktu studijas.

<sup>3</sup> LPSR Valsts Mākslas muzejā, piemēram, glabājas B. Bērziņa «Akts pie jūras» (1958, inv. № LSZ-4084, audekls, eļļa, 100×80), A. Stankēviča «Akts» (1950. gadi, inv. № LSZ-4094, audekls, eļļa, 126×75).



L. Kokle. Akts. 1963. Kartons, eļļa.

mākslinieka iecienītākie modeļi ir balerīnas, sportiska tipa sievietes ar izkoptu ķermeņa kultūru. Tādēļ galvenais nav tēla portretiskuma precīza atklāsme, jo gandrīz ikvienā modeļī Laimdots Mūrnieks saskata vispārināta sievišķā skaistuma ideāla iemiesojumu. Sevišķu uzmanību viņš velta roku, plecu, ķermeņa formām, saskaņojot tās gleznieciskos ritmos. Viņa modeļi pa lielākai daļai ir iegrimuši pārdomās, rezignācijā. Ar šādas noskaņas palīdzību L. Mūrnieks pauž zināmas mūsdienu cilvēka romantisma alkas. Viņa akti gleznoti dekoratīvās plaknēs, ar kontūrām norobežojot tos no apkārtnes, uzsverot ķermeņa vijīgumu. Krāsziestu mākslinieks parasti risina maigos, reizē piesātinātos toņos, atsevišķos gadījumos neatsakoties arī no krāsu kontrastiem.

Akti Ulda Zemzara daiļradē ir kā turpinājums viņa portretu glezniecībai. Akts un portrets šajā gadījumā saplūst un kalpo mākslinieka izvēlētā mērķa atklāšanai. U. Zemzaris to apstiprina, noraidot aktu žanrisko izdališanu savā daiļradē. Tāpat kā portretā, par savu galveno uzdevumu aktu glezniecībā Uldis Zemzaris uzskata precīzu modeļa portretisko attēlojumu: arī atsevišķos aktu gleznojumos viņš tiecas trāpīgi atklāt cilvēka indivi-

dualitāti, dodot skatītājam iespēju redzēt mākslinieka attieksmi pret modeli. To visu pastiprina izteiksmes līdzekļu izvēle — ekspresīva līnija, raksturīgs modeļa novietojums telpā, tā poza un kustība, kas apvienojas ar piesātinātu krāsainību. Tā, piemēram, 1971. gadā darinātais pusakts «Maigums»<sup>1</sup>, kurā uzgleznota mākslinieka dzīvesbiedre, gaidot bērnu, nenoliedzami izceļas ar savām portretiskajām kvalitātēm; šo tēlu aptver dziļa humānisma un mīlestības oreols. Aktā «Meitene ar sveci» (1974)<sup>2</sup>, kurā tiri gleznieciski risinātas gaismēnu problēmas, dominē figurālā žanra un noskaņu akta tipoloģiskās iezīmes. Savukārt tādi darbi kā «Aktus lie-dagā» (1973), «Gulošā uz dzeltenās segas» (1969), «Baltais akts» (1963)<sup>3</sup> ir ekspresīvāki, ar uzsvērti neizstrādātu sejas atveidu, kas it kā liecina par to, ka mākslinieka uzdevums bijis dažādu koloristisko un kompozi-cionālo uzdevumu risinājums. Jāatzīmē, ka Uldis Zemzaris ierindojams to mūsu gleznotāju vidū, kas viskonsekventāk demonstrē aktus dažādās izstādēs gan republikā, gan arī ārpus tās.

Ne mazāk aktīvi aktus eksponē izstādēs Biruta Baumane. Neraugoties uz savdabīgā māksnieciskā rokraksta pastāvību, viņas sieviešu aktu gleznojumiem raksturīga ļoti plaša tēla atklāsmes daudzveidība — neatšķetināmā kamolā te saplūst visdažādākās noskaņas. Sievietes pār-dzīvojumu skala Birutas Baumanes gleznās it kā nākusi no pašas māksli-nieces dienasgrāmatas. Šī subjektīvo izjūtu gamma — no mierīgām un līdzsvarotām līdz dziļi dramatiskām un smeldzīgām noskaņām — allaž pavadījusi mākslinieces daiļradi. Cilvēks, tā dvēseles skaidrums un bagā-tība ir īpašības, kuras visvairāk interesē Birutu Baumani. Arī aktos atklājas tas pats plašais cilvēka izjūtu diapazons. Reizēm viņas gleznotie akti uztverami kā portreti, lai arī modeļu vārdus māksliniece šo darbu nosaukumos nemin. Modeļa poza, sejas izteiksme runā par cilvēka rak-sturu, par mākslinieces attieksmi pret to. Arī vienkārši par aktiem tie reti kad tiek nosaukti.<sup>4</sup> Visbiežāk nosaukumi pauž noskaņas. Lūk, cik poētiski skan 1971. gadā darinātais aktu triptihs: «Ledus iešana», «Degošā», «Slikstošā».<sup>5</sup> Ar siltumu un sajūsmu māksliniece runā par modeļiem, kuriem piemīt tādas vārdos netveramās īpašības, kas spēj raisīt domu, liek jūsmot par glezniecisko risinājumu: «Modelim ir milzīga nozīme. Dzīvē ir citādi, tur ir citas prasības. Ir mums studijā brīnišķīgi modeļi — plastiski atraisīti. Taisni bail, ka tēlnieki «nenogrābj».

Reizēm aktu gleznojumos B. Baumani visvairāk saista krāsu attiecības, tumšo un gaišo laukumu sabalsojumi, gaismēnu problēmas. Māksliniece pati atzīmē: «Dažkārt es aktu gleznoju kā kluso dabu. Modeļa ķermeņa apaļīgās formas asociējas ar kluso dabu priekšmetiskumu.»

<sup>1</sup> U. Zemzara īpašums. Bija eksponēts 1974. gadā Maskavā.

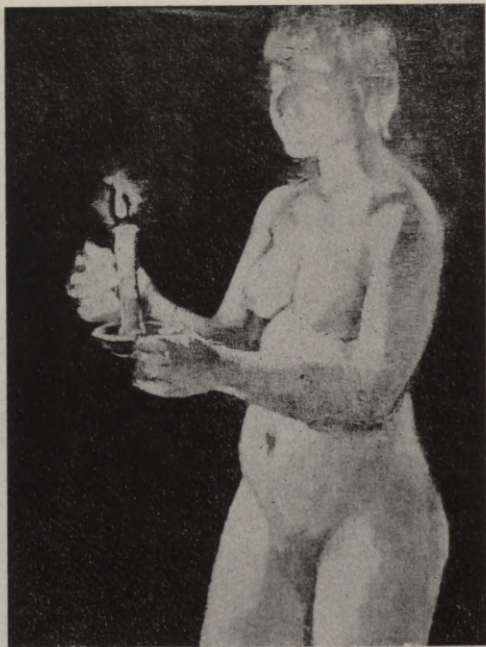
<sup>2</sup> LPSR Valsts Mākslas muzeja īpašums (1974, inv. № LSZ-3862, audekls, eļļa, 92×70).

<sup>3</sup> U. Zemzara īpašums.

<sup>4</sup> Viens šāds B. Baumanes darbs atrodas LPSR Valsts Mākslas muzejā («Aktus», 1977, inv. № LSZ-4117, audekls, eļļa, 70×100).

<sup>5</sup> B. Baumanes īpašums. Bija eksponēti mākslinieces personālizstādē Rīgā 1976. gadā.

U. Zemzaris. Meitene ar  
sveci. 1974. Audeklis, eļļa.



Nozīmīgs ir Felicitas Pauļukas ieguldījums aktu žanra attīstībā latviešu glezniecībā. Būdama izcila portretiste, viņa katrā modeļa gleznojumā tiecas atklāt būtību, vairāk vai mazāk izteikt personības garīgo bagātību. Viņas darinātie akti vienlaikus ir arī portreti. Ietverot visu cilvēka ķermeni, tie paplašina klasiskā portreta ietvarus. Cilvēka fizisko un garīgo īpašību sakausējumā izkristalizējas viņa rakstura būtība. Māksliniecei ir savi iemīļotie modeļi,<sup>1</sup> kurus viņa glezno atkārtoti, tādējādi maksimāli iedziļinoties personības īpatnībā. Dažkārt mākslinieces darinātie akti šķiet

<sup>1</sup> Pieci F. Pauļukas aktu gleznojumi atrodas LPSR Valsts Mākslas muzejā — «Erika» (1975, inv. № CP-6484, papīrs, pastelis, 73×102), «Žanna. V» (1976, inv. № CP-6838, papīrs, pastelis, 101×75) u. c. LPSR Mākslas fondā — divi: «Dzintra. II» (1970, inv. № 11811, papīrs, pastelis, 71,5×102), «Žanna» (1973, inv. № 12365, papīrs, pastelis, 91×72).



A. Çërmanis. Maksimalieka darbnicā, 1976. Kartons, eļļa.

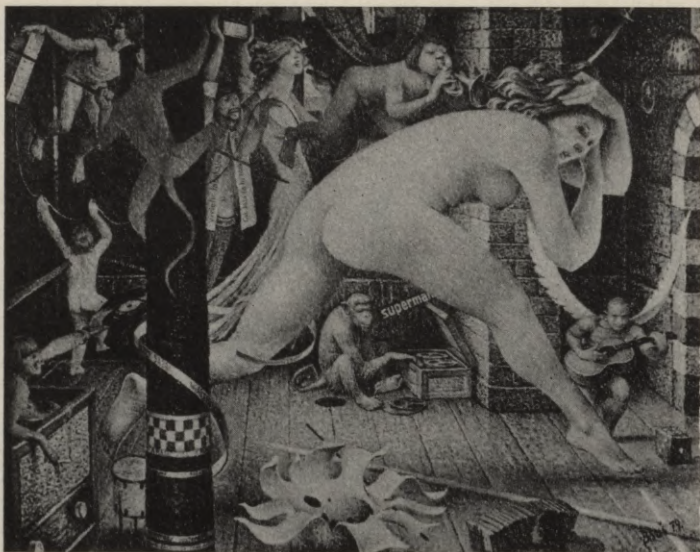
M. Zavickis. Akta studija.  
1977. Papīrs, pastelis.



nedaudz sensuāli. Varbūt. Tomēr māksliniece, apveltīta ar augstu meistarību un takta izjūtu, tikai tuvojas šai robežai, bet nekad to nepārkāpj. Mākslas zinātniece Rasma Lāce teikusi trāpīgus vārdus par Felicitas Pauļukas darinātiem aktiem: «Mākslinieces aktu gleznojumi bijīgi pieskaras cilvēka vispersoniskākajām izjūtām. Tajos ir izmisuma kliedziens un topošās mātes iekšējais starojums, vēsa savas estētiskās pilnības apziņa un jaunības neskaidro alku aprīses, vientulības un protesta balss, dzīves harmoniska papildījuma apliecinājums. [...] Vistuvāk, protams, tie ir portretam.»<sup>1</sup>

Iemīļota Felicitas Pauļukas glezniecības tehnika ir pastelis. Pastelglezniecība ar smalki niansētām toņu pārejām, matēto, samtaino virsmu ļoti

<sup>1</sup> Lāce R. Katrs saņem savu seju. — Lit. un Māksla, 1979, 28. dec., 12. lpp.



A. Baušņenieks. Skrejošais akts. 1979. Audekls, eļļa.

piemērota aktu žanra specifikai. Klusinātā, atturīgā, tonāli niansētā krāsu gammā māksliniece risina sarunu par savu ētisko un estētisko ideālu, kuru viņa saskata apgarotajā, daiļajā un sievišķīgajā.

Kā jau minēju, pārējo 50. gados izveidojušos gleznotāju saistība ar aktu žanru bija visai epizodiska. Savdabīgu vietu šo mākslinieku vidū ieņēma pāragri no dzīves aizgājušais Leo Kokle. Viņa gleznotajos sieviešu aktos un studijās iemiesotas nevaldāmas dzīves alkas, brāzmais esības prieks, zināma bohēmas elpa, arī maigums, tikko tveramas skumjas, pat traģisms. Vairums aktu tapuši mākslinieka darbnīcā, mazāk pēc skicēm, kas darinātas Mākslinieku savienības gleznošanas un zīmēšanas studijā. Iespējams, ka mākslinieka paša fiziskās ciešanas lika viņam aktus gleznot kā himnu ķermeņa daiļumam.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> L. Kokles aktu gleznojumi atrodas LPSR Valsts Mākslas muzejā — «Kailā» (1959, inv. № LSZ-2345, audekls, eļļa, 73×60); LPSR Mākslas fondā — «Akts» (1963 (?), inv. № 4002, kartons, eļļa, 62×88).

Savdabīga vieta aktu glezniecībā pieder Borisam Bērziņam. Patiesībā tie nav akti klasiskajā izpratnē. Cilvēka kailķermenis bieži vien viņam vajadzīgs savas tēmas un domas atklāsmei, ieceru realizēšanai. Pirts.<sup>1</sup> It kā parasta un ikdienišķa parādība, bet Borisa Bērziņa gleznās pirts skatīti pauž domu par dzīves patiesīgumu, par tradīciju pārmantojamību, par dzīves stabilitāti, kur ikdienas steigai nav vietas. To akcentē arī kompozīcijas līdzsvars, mierīgie horizontālo un vertikālo līniju ritmi. Vitālajos, pilnīgajos sieviešu augumos mākslinieku saista apaļo formu plastiskums. Īpaša nozīme Borisa Bērziņa gleznās ir kolorītam — šķietami monohromais gleznojums ietver sevī visbagātāko toņu gradācijas, kas bieži kļūst par darba pamatvērtību.

Savukārt Ausekļa Baušķenieka «līdzdalību» aktu glezniecībā var uzskatīt par ļoti nosacītu. Gleznotāja rokraksts pašlaik kļuvis tik savdabīgs, ka žanru robežas visai grūti sazimēt. Sievietes aktu mākslinieks iekļauj atsevišķos darbos kā organiski nepieciešamu un kompozicionāli labi izsvartu gleznas sastāvdaļu, kas vērtējama tikai kontekstā ar visu dziļi iecerēto domu.

Induļa Zariņa atsevišķie aktu gleznojumi<sup>2</sup> drīzāk jāuzskata par vienu no viņa universālā talanta izpausmēm un nodevu savai visuvarēšanai nekā par nopietnu devumu aktu žanrā. Mākslinieku neinteresē personība, viņš glezno aktu vispār. Viņu saista tīri gleznieciskie mērķi: ķermeņa novietojums telpā, krāsu attiecības, gaismēnas.

Jāņa Pauļuka 60. un 70. gados darinātie aktu gleznojumi visai nosacīti iekļaujami šī žanra ietvaros. Tiem raksturīga brīva un nepiespiesta kompozīcija, bagāta un skanoša krāsa, dzīva un dinamiska gleznošanas maniere. Viņa aktu gleznojumiem piemīt minimāla plastiskā modelēšana. Tas dod iespēju saplūdināt telpiskumu ar plakni un ievadīt skatītāju tuvuma un tāluma, pieejamā un nesasniedzamā burvīgajā nenoteiktībā. Daudzos gadījumos Jānis Pauļuks panāk realitātes efektu, noliedzot optisko ilūziju. Viņš glezno nevis cilvēka augumu, ķermeni, bet stāvokli, kustību, nevis anatomiski precīzi atveidotu galvu, bet kopējo tēla ekspresiju.

Daudz aktu Jānis Pauļuks darinājis 40. un 50. gados, kas izstādēs ne reizi nav demonstrēti. Mākslas zinātniece Tatjana Suta šo periodu raksturo šādi: «Visi uzdevumi šai laikā centrējas ap vienu problēmu — «izteikt savu lielo dvēseli caur vienu sievieti». Cik dziļi un ar kādu amplitūdu tas Jānim Pauļukam izdevies — paliek viņa lielais noslēpums, jo jaunības darbu krātuve ir mākslinieka klusā svētnīca, kas ārpusaulei slēgta. Cieši cits pie cita šeit rindojas neskaitāmi audekli — Jāņa Pauļuka krāsainās grēksūdzes — sievietes bijīgas pielūgsmes, lielas mīlestības un arī dziļa izmisuma liecinieces.»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Kā piemēru var minēt B. Bērziņa gleznu «Pirti» (1968, inv. № LSZ-2959, audekls, eļļa, 146×187), kas atrodas LPSR Valsts Mākslas muzejā.

<sup>2</sup> Viens no tiem reproducēts žurnālā «Māksla» (1979, № 3, 11. lpp.).

<sup>3</sup> Suta T. Savaldītais spēks. — Māksla, 1977, № 3, 9. lpp.



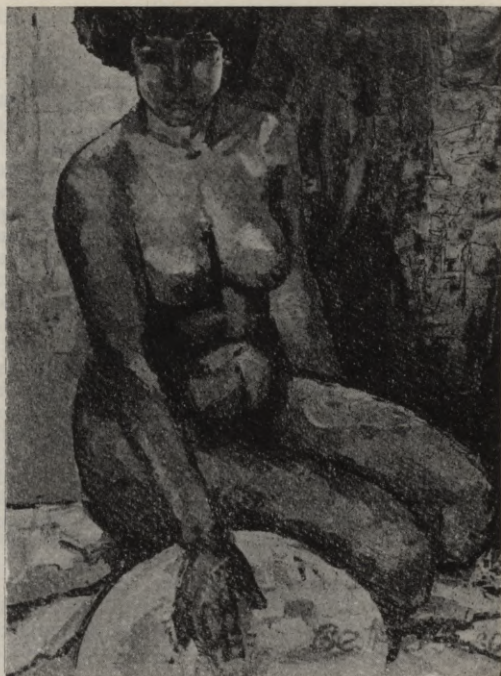
A. Meldere. Akts. 1980. *Audekls, eļļa.*

Pats Jānis Pauļuks par aktu trāpīgi izsakās: «Ja tu glezno sievieti, tad tu glezno tā, lai nebūtu viena pliekana pornogrāfija, lai tu netiksminātos gar ķermeni. Tev jāparāda tā, lai nejūt, ka tā ir miesa, jāparāda, ka tā ir māksla.»<sup>1</sup>

Jaunākā gadagājuma mākslinieku daiļrades izvērtēšana, kā vienmēr, ir daudz nepateicīgāks un problemātiskāks uzdevums. Viņu radošās bio-

<sup>1</sup> Suta T. Savaldītais spēks. — Māksla, 1977, № 3, 9. lpp.

R. Beitners. Akts. 1980.  
*Audeklis, eļļa.*



grāfijas ir samērā īsas, ieguldījums aktu žanrā pārāk epizodisks un neregulārs, lai spriestu, vai tas nav tikai gadījuma rakstura devums. Turklāt vērtēšanu aprūstina arī fakts, ka vairāki jaunāko paaudžu gleznotāji noliedz žanrisko dalījumu vai arī par to neinteresējas, šo nostāju demonstrējot gan savos darbos, gan arī vārdos. Kā piemēru šajā sakarā var minēt Baltijas republiku ceturtajā glezniecības triennālē «Viļņa'78» eksponēto Silvijas Meškones darbu «Mākslinieka darbnīcā» (1977) un Īvara Muižuļa kompozīciju «Vasaras dziesma» (1976). Abos darbos aktu gleznojumi iekļauti kā figurālā žanra organiska sastāvdaļa.

Līdzīga mēraukla jāpatur, vērtējot arī Laimas Eglītes aktu gleznojumus. Tie parasti tiek risināti nelielos formātos, dzeltenī pelēkā krāsu gammā. Šajos aktos dominē personāžu vispārinājums, galvenā vērība veltīta

noskaņas radīšanai. Māksliniece strādā bez «dzīvā modeļa», nevēloties pakļaut savu mākslu žanriskajam dalījumam. Pati Laima Eglīte saka: «Kā mākslas tēls mani interesē tikai sievietē, arī bērns. Mani aktu gleznojumi būtībā neatšķiras no pārējiem vispārīnātajiem sieviešu tēliem — galvenais tajos ir noskaņa, plastika.» Varbūt austrumu mākslas ietekme veidojusi Laimas Eglītes darbus, to skaitā arī aktu gleznojumus, statiskus, minorus, nedaudz aizlauztus, mierīgus, «sevi iegrimušus».

Mazskaitliski, bet daudzsološs ir Anitas Melderē devums aktu žanrā, par ko liecināja, piemēram, 1980. gada augustā republikas jauno mākslinieku darbu 13. izstādē eksponētais «Akts», kas gleznots brīviem, atraisītiem otas triepieniem ar vispārīnātu tēla traktējumu un dekoratīvi spožu krāsu izteiksmi. Minētajā gleznā māksliniece, viņas pašas vārdiem runājot, «risinājusi sievietes noskaņas un izjūtas — sava skaistuma, arī savas vientulības apzināšanu». Līdzīgi Laimai Eglītei Anita Melderē neglezno «dzīvu modeli». Viņas noskaņu, izjūtu, pārdomu, uzskatu izteikšanai tas nav tik nepieciešams.

Sākot ar 70. gadu otro pusi, aktu glezniecībai aktīvi pievērsās vēl vairāki jaunās paaudzes gleznotāji, kas ar saviem darbiem sistemātiski piedalījušies gan kopējās, gan personalizētās: Andrejs Ģērmanis<sup>1</sup>, Juris Ģērmanis<sup>2</sup>, J. Silinš, V. Eglītis<sup>3</sup>, I. Lūse, I. Reinholds, M. Rikmane<sup>4</sup> un citi.

Runājot par citu republikas pilsētu mākslinieku ieguldījumu aktu glezniecības žanrā, vispirms jāatzīmē Jūrmalas mākslinieki, kuri pievērsās aktam tikai 70. gadu nogalē, bet jau 1980. gada aprīlī Mākslas dienu laikā sarīkoja savu atskaites izstādi.<sup>5</sup> Tajā savas gleznas demonstrēja V. Bušs, R. Beitners, M. Veisbārde un Ģ. Paeglīte. Tie ir dažādu paaudžu mākslinieki ar atšķirīgiem rokrakstiem. Jelgavas mākslinieku vidū aktu žanrā savu vārdu teikuši Guntis Strupulis un Edvīns Kalnenieks.<sup>6</sup> Lai gan Gunta Strupuļa devums aktu žanrā nav daudzskaitlīgs, tomēr nevar neatzīmēt viņa 1973. gadā plašākai publikai

<sup>1</sup> A. Ģērmaņa aktu gleznojumi bija eksponēti personalizētā 1979. gada jūlijā Rīgā, Zinību namā, un 1980. gada septembrī Cēsīs.

<sup>2</sup> J. Ģērmaņa aktu gleznojumi bija eksponēti personalizētā 1981. gada novembrī Rīgā, Zinību namā. Sk: E. Smites isrecenziju «Pamatēma — sievietē» (Lit. un Māksla, 1981, 20. nov., 4. lpp.).

<sup>3</sup> No 1980. gada 7. septembra līdz 5. oktobrim Tukumā notika V. Eglīša un J. Silīņa kopēja personalizētā; eksponēto darbu klāstā bija arī astoņi V. Eglīša un deviņi J. Silīņa aktu gleznojumi. Tie isi, bet samērā trāpīgi raksturoti A. Ģērmaņa isrecenzijā (Lit. un Māksla, 1980, 26. sept., 14. lpp.) un I. Runkovska recenzijā (Pad. Jaunatne, 1980, 3. okt., 4. lpp.). No 1983. gada 24. decembra līdz 1984. gada 24. janvārim Siguldā notika V. Eglīša personalizētā, kurā bija eksponēti arī 8 aktu gleznojumi. Par to rakstīja A. Osmanis isrecenzijā (Lit. un Māksla, 1984, 20. janv., 6. lpp.).

<sup>4</sup> M. Rikmanes pieci aktu gleznojumi bija eksponēti personalizētā 1978. gada novembrī Tukumā, bet viens gleznojums — aktu izstādē 1979. gada aprīlī Rīgā, Arhitektu namā.

<sup>5</sup> Par to minēts A. Ģērmaņa isrecenzijā (Lit. un Māksla, 1980, 25. apr., 10. lpp.).

<sup>6</sup> Viens no E. Kalnenieka darbiem (1976/78, inv. № 4573, audeklis, pastelis, 72×65) atrodas LPSR Mākslas fonda kolekcijā.

demonstrēto gleznu «Mākslinieka darbnīcā»,<sup>1</sup> kuru savā būtībā jāattiecina uz figurālo žanru, jo aktam tajā ir tikai pakārtota nozīme. Savukārt Liepājā aktu glezniecībai jau ilgāku laiku pievērsies Mārtiņš Zavickis.<sup>2</sup>

Aplūkojot kopumā aktu latviešu padomju glezniecībā, jāatzīmē tā žanriskā stabilitāte un tālākā attīstība, neraugoties uz izteiktu žanru dinamiku (saplūšanu) pēdējo pāris desmit gadu laikā. Aktu glezniecība latviešu padomju mākslā nosacīti dalāma divos periodos: 50. gadi — 60. gadu sākums un 60. gadu beigas — 80. gadi. Pirmais no šiem periodiem darbu ziņā ir mazskaitliskāks, savās izpausmēs pasīvāks. Mākslinieciskās izteiksmes ziņā tas it kā turpina latviešu pirmspadomju glezniecības tradīcijas. Otrais periods darbu skaita ziņā ir dāsnāks, aktīvāks izpausmēs un būtībā sasaucas ar laikmetīgajām mākslas tendencēm — tieksmi iedziļināties laikabiedra tēlā, izteikt cilvēka emocijas un pasaules uztveri. Raksturīgi, ka «skarbā stila» iezīmes pat tā apogeja laikā neatstāja (arī nevarēja atstāt) pēdas aktu glezniecībā.

Tajā pašā laikā aktam latviešu padomju glezniecībā neatkarīgi no periodizācijas un atsevišķu mākslinieku individuālo rokrakstu savdabības ir vairāki vienojoši faktori. Pirmkārt, spilgti izteikts gleznieciskums, augsta krāsas kultūra. Otrkārt, vairoties no žanra ietvaru šaurības, akts latviešu padomju glezniecībā ir ļoti monolīts savos pamatvērtību meklējumos, domas filozofiskā atklāsmē.

<sup>1</sup> Atrodas LPSR Valsts Mākslas muzejā (inv. № LSŽ-3514, audekls, eļļa, 165×200).

<sup>2</sup> Viens no M. Zavicka pastelgleznojumiem (1976, inv. № CP-6995, papīrs, pastelis, 64×90) atrodas LPSR Valsts Mākslas muzejā.

Pēteris Bankovskis

## POZITĪVAIS ARGUMENTS

Saules zelta kamols ritinās, ritinās no vienas debesmalas uz otru — simtiem, tūkstošiem gadu. Un ierastais ritums atbalso zemē, kokos, cilvēkos. Vai paceļam acis pret augusta nakts zvaigžņoto jumtu, vai ienirstam pļavas ziedošajā tūkstošveidībā, vienalga, jūtam asins šalkas deniņos. Kā tās skan ar nebeidzamo laika plūsmas šalku uz pierastās un tāpēc allaž no jauna atklājamās zemeslodes.

Kā skan? Taču jau katram no mums savādāk. Ko izjūt, pirmo cīruļa dziesmu saklausot, teiksim, pārdevēja no galantērijas veikala un kolhoza priekšsēdētājs? Bet cīruļa dziesma tāds atsevišķs gadījums vien ir, kaut tradicionāli ar simbola krāsu klāt. Un simbolikas klātesamība ir jau mūsu visu kopīgs īpašums. Šai zemē, šai laikā un šai tautā. Arājs ar, grāmatvedis rēķina, gleznotājs glezno. Atšķirīgi darbi. Bet, vienlīdz nopietni veikti, tie iegūst īpašu skanējumu. Un tad sākas tās šalkas deniņos un nokļūstam it kā tuvāk zvaigžņotajai debesij.

Es nezinu, kā Dace Lielā glezno. Viņas darbnīcā skatītājs — ne diks neprātējs, ne gudrs pamācītājs — nav vajadzīgs. Bet redzu gleznas — izstādēs, viņas mājās, rokās un acīs. Krāsa pie krāsas, gaismām pretstatītas ēnas. Te spožāk, te blāvāk, tur — tai stūrī — ieskrāpēts ar otas kātu. Māksliniece atkāpjas, paskatās, kā iznācis. Atkāpjas, paskatās, pagriežas, un... gleznas vairs nav. Tik ātri viņas darbi iziet pasaulē kur nu kurais.

Divus gadus, 1982. un 1983. gadā, Dace Lielā saņēma pirmo prēmiju Madonas rajona starpkolhozu apvienības «Arona» rīkotajā konkursā par lauku dzīves atspoguļojumu tēlotājā mākslā.

«Ziemā». Šis 1982. gadā prēmētais darbs mājvietu atradis mežu pētniecības stacijas «Kalsnava» sanāksmju zālē. Palielais audekls pavisam ierasti iekļaujas ne pārāk izcilajā interjerā, atdzīvinot to, ja vēlaties — emocionāli uzsprižinot telpas galasienu. Atbrīvojot gaismu un āra gaisu. Kā gandrīz visās Daces Lielās gleznās. Jaunā gleznotāja ar katru darbu, šķiet, noārda kādu barjeru starp gleznu un ārpusauli. Varbūt pat tīri optisku barjeru. Ziema ir Daces Lielās īstais laiks. Viņa tēlo dziļā perspektīvā gremdētu darba ikdienas atmosfēru. Jā, tieši atmosfēru, nevis no dabas pārkopētu atsevišķu gadījumu. It kā tradicionālie ziemas meža darbi — malkas sagāde, sīku žagaru dedzināšana — viņas skatījumā iegūst vispārinājuma spēku. Nāk prātā latviešu klasiskajā literatūrā lasītie meža



D. Lielā. Ziemā. 1982. *Audeklis, eļļa.*

darbu tēlojumi, rada pat aizdomas par idillisku pasaules skatījumu. Re, cik smuki viņi cilā žaģaru nastiņas, re, kā bērniņi palīdz! Un kā tālajās, tik mīļi starp pauguriem izkaisītajās viensētās omulīgi dūmi stūdz pret auksto ziemas debesi. Tajā pašā laikā nāk cita doma — kāpēc skaistu, mierīgu mūsu zemes un cilvēku attēlojumu uzreiz vajadzētu dēvēt par idilli, tam salkanumu piedēvējot? Jaunā gleznotāja taču mēģina sintezēt to redzējumu kopumu, kādu izstrādājusi viņas pieredze. Maz vēl redzējusi un pieredzējusi? It kā mākslinieka pieredzi neveidotu laikmeta gaisotne. Un tā vien šķiet, ka rītmās darbošanās nopietnais tēlojums ik brīdi skan skaļāk, pat brīdinošāk, tiklīdz atminamies mūsdienu cilvēka un dabas sadzīvošanas ainu. Dace Lielā savās gleznās nerāda smagos treilerus, meža materiālu krautuves vai jaunā lauku ciemata pagaidām pretrunīgo dabu. Laikmeta gaisotni viņa meklē un atrod tradicionālajā roku darbā, kur galvenais bijis un ir cilvēks pats. Cik bieži, tehnikas plusus un minusus apcerot, tieši cilvēku nobīdām ēnā. Dace Lielā gan no ēnām nebīstas, bet tās ir gleznieciskās ēnas, mākslinieciski tvērtas, apstādīnāta laika koloristiskās faktūras pamatelementi. Līdz ar gaismām, protams. Gleznas



D. Lielā. Pie upes. 1983. *Audeklis, eļļa.*

kompozicionālais kārtojums ar ļoti augsto horizontu un tam paralēli, gandrīz jostveidīgi kārtotiem plāniem, kuros cilvēku grupai visā audekla platumā ierādīta stabila centrālā vieta, piešķir darbam monumentālu ievirzi. Tikpat monumentāli risināts gandrīz monohromais vēso, pelēkzilo toņu kārtojums. Tā ir īsta ziemas diena, un kontūru mikstinājums, līniju ritma ornamentālais smalkums asociējas ar sarmu, ar to salto stingumu, kurā lēni ritošās dzīvības sulas pussnaukā gaida pavasari. Tikai cilvēks tā nevar gaidīt. Siltums, vispirms jau sirdssiltums, jāiznes cauri visiem garajiem ziemas sniegiem.

Ar gleznu «Pie upes» Dace Lielā reprezentējās un uzvarēja 1983. gada konkursā. Vakars. No mazās upītes teju, teju kāps siltā vasaras migla, aizsedzot, spokaini pārveidojot otrā krastā samestās siena gubiņas. Beigusies darba diena, ļaudis atgriežas no plavas. Ir, protams, nogurums, nobrāzta plauksta, saulē un darba sviedros iztvīkusi miesa. Bet gleznotāja rāda mieru. Mieru vispirmām kārtām. Kā tā meitene sapin bīzi, kā tā otra lepmi nes grābekli pār plecu. Un plāvējs raugās (viņš attēlots

stingri profilā) it kā cauri visiem pārējiem, it kā uz mūžu tos savā skatienā ierakstīt gribēdams. Miers. Un atkal liekas, ka māksliniece turas pretī vispārpieņemtajām žēlabām par stresiem, par mūsdienu urbanizētās (arī lauku) vides nomācošiem ritmiem, par vides, kā arī cilvēku attiecību piesārņošanu. Viņa rāda tīru pasauli. Ne velti kompozīcijas centrs atstāts brīvs, lai ir ūdens mirdzumam un upe, kurā var izspēlēties.

Abās gleznās ieskatoties, jādomā par izvēlēto tipāžu, par ģimeniskuma manifestēšanos Daces Lielās darbos. Bērns kā aktīvs dzīves procesa līdzdalībnieks, nevis kā auklējama spēllietīņa vai pamests nabadziņš, ir viņas līdzšinējās glezniecības būtisks, bieži pat galvenais jēdzieniskās slodzes nesējs. Abos «Aronas» konkursa darbos bērni nav izvirzīti kompozīcijas centrā, toties viņi (piemēram, gleznā «Pie upes») veido koloristisko akcentu. Abās gleznās pa bērna figūrai redzam apakšējā kreisajā malā (gandrīz vienā un tai pašā vietā). Līdz ar to vismaz vienai skatītāju daļai tie var būt psiholoģiskās uztveres mezglpunkti.

Dabas miers, cilvēku iekšējās enerģijas piepildītā statika, atmosfēras dzidruma, izlīdzinātais kolorīts ir komponenti, kas veido pozitīvo argumentu Daces Lielās abās gleznās. Pozitīvo argumentu strīdā starp tik ļoti vajadzīgo dvēseliski bagāto cilvēka un dabas harmoniju no vienas puses un dažkārt nekontrolējamu tehnikas uzbrukumu — no otras. Dace Lielā savos darbos apliecina šīs harmonijas iespējamību. Un tāds apliecinājums mums visiem ir ļoti vajadzīgs. Tikai varbūt to nepamanīsim, izstādē no darba pie darba amoka skrējienā joņojot. Apstāsimies un paskatīsimies apkārt — uz to arī aicina šīs gleznas.

Māriete Lapiņa

## MĀKSLĀ UN CIŅĀ NODZĪVOTS MŪŽS

*LPSR Tautas mākslinieka Artūra Lapiņa piemiņai*

Laiks steidzas tik ātri, tik nemanāmi... Šķiet — tikai vakar Operas un baleta teātra durvis pēdējo reizi vēra Latvijas PSR Tautas mākslinieka PSRS un Latvijas PSR Valsts prēmiju laureāta scenogrāfa Artūra Lapiņa stingrā roka. Bet laiks ir nežēlīgs, tas nesaudzē nevienu, nevienu netaupa. Tāpēc skaistā un saulainā 1983. gada 2. septembra diena tik asi kontrastēja ar zaudējuma sūrmu un sērām, kas ietina Operas namu, uz kuriem nāca tauta, lai atvadītos no latviešu padomju scenogrāfijas dižmeistara Artūra Lapiņa.

Latviešu padomju teātris cieta smagu zaudējumu, otro viena gada ietvaros. Vispirms no dzīves šķīrās Ģirts Vilks pašā pavasara plaukumā, pēc tam — Artūrs Lapiņš atvasarā. Abi — visskaistākajos gadalaikos, kad daba pilna smaržu un saulē sasīlūšais gaiss vibrē, kad rokas tik ļoti alkst darbu. Bet — steidzas laiks. Un paliek tikai mūsu padarītie vai nepadarītie darbi, sniegums, ko mantos tie, kuri nāks aiz mums, kuri darīs tālāk to, ko nepaspējām mēs. Tāpēc, tāpat kā vienmēr, katru vakaru Operas un baleta teātra zālē lēni dziest spuldzes, diriģenta roka ceļ zizli, atskan pirmās mūzikas skaņas, veras priekšgars, un uz skatuves sāk dzīvot operu «Spēlēju, dancoju», «Aīda», «Boriss Godunovs», «Tanheizers» tēli. Skatuvisko ietēru šiem iestudējumiem veidojis Artūrs Lapiņš.

Kāda erudīcija, kāda iztēles bagātība bija nepieciešama, lai atklātu atšķirīgu laikmetu un darbības vides īpatnības, dažādu autoru individualitātes. Artūram Lapiņam netrūka nedz erudīcijas, nedz iztēles. Mākslinieka veidotajām dekorācijām arvien piemita pārliecinošs vēsturiskā laikmeta raksturojums, tās vienmēr bijušas efektīgas un, pats galvenais, muzikālas, jo Artūrs Lapiņš mīlēja un dziļi izprata mūziku.

Turpat četrus gadu desmitus opermākslas cienītāji varēja vērot Artūra Lapiņa grandiozās skatuves gleznas, sekot mākslinieka izaugsmei un nerimtīgai attīstībai. Mākslinieks arvien uzskatīja, ka scenogrāfam jāpārzina visu laikmetu stili, apgērba mode, darbarīki, jāpazīst sabiedrības paražas un cilvēku sociālās attiecības, jāorientējas ģeogrāfijā, jāprot izvēlēties visizteiksmīgākās, visraksturīgākās detaļas. Lūk, kāpēc Operas apmeklētāji vienmēr jūsmojuši par mērķtiecīgajām, skaistajām un monumentālajām dekorācijām, ko radījusi mākslinieka bagātā izdoma. Tāpēc jo bieži, veroties priekšskaram, skatītāju zālē atskanēja aplausi, veltīti Artūra Lapiņa uzburtajai tēlu pasaulei. Tā bija Ž. Ofenbaha «Hofmaņa

stāstos», Š. Guno «Faustā», N. Rimski-Korsakova «Teiksmā par neredzamo pilsētu Kitežu» un daudzās citās izrādēs, kuru skatuviskais ietērpis izauga līdz grandioza simbola vispārīnājumam. Stingri turēdamies tradīcijām un izteiksmes līdzekļiem bagātās reālistiskās mākslas ietvaros, Artūrs Lapiņš izvairījās no nemotivētas, mākslotas stilizācijas, necentās panākt pārspīlētu dinamiku un ekspresiju ar slīpām plaknēm, ačgārnām perspektīvām, tīšu originalitāti un lētiem tehniskiem efektiem. Viņš uzskatīja, ka ar dekorācijām neviens nav jāpārsteidz, bet gan jāpārlicina, ka tikai šādā vidē un apstākļos iespējama konkrētas izrādes norise. Un vēl. Artūrs Lapiņš daudz domāja par tiem cilvēkiem, kuri realizēs viņa ieceres, par tehnisko personālu, par skatuves strādniekiem, ar kuru rokām starp cēlieņiem tiks veiktas dekorāciju pārbūves. Viņš domāja par to, lai dekorācijas būtu iespējami vieglas, tehniski ērti uzstādāmas. Un tas arvien bija un būs ļoti svarīgi, it īpaši tādā lielā telpā, kāda ir Operas skatuve.

Tam visam bija vajadzīgs milzu spēks, kas auga un brieda agrā jaunībā, kad Tukuma apkaimes zēns mācījās cīnīties ar grūtībām, laužot sev ceļu uz mākslu, lai piepildītu bērnībā izloloto sapni — kļūtu par gleznotāju. Skolas gaitas Artūrs Lapiņš sācis Tumes, pēc tam — Smārdes pamatskolā, kur mācījās pie lieliskiem skolotājiem — Friča un Lidijas Braucējiem. Šiem cilvēkiem mākslinieks visu mūžu bija pateicīgs par dāsni dāvāto sirds siltumu, morālo un materiālo atbalstu grūtos brīžos. Ar viņu palīdzību Artūrs Lapiņš turpināja mācības Tukuma vidusskolā. Šeit viņš iesaistījās nelegālajā revolucionārajā kustībā, šeit veidojās un nobrieda viņa griba, šeit 1926. gadā notika viņa darbu pirmā izstāde, kas bija sarīkota kopā ar Ansi Artumu. Tas deva stimulu tālākajām gaitām — ceļam uz Rīgu, uz Mākslas akadēmiju un arī uz Operu, uz kuriem topošo mākslinieku aicināja strādāt viens no tā laika vadošajiem skatuves gleznotājiem — Ludolfs Liberts. Te Artūrs Lapiņš pieredzējušu meistarību vadībā izgāja labu skolu, iepazīna scenogrāfa darba specifiku, iemīlēja to. Tanī pašā laikā mākslinieks aktīvi iekļāvās revolucionārajā cīņā. Tāpēc 1932. gadā Artūram Lapiņam no studentu saimes nācās aiziet un izglītību turpināt pašmācības ceļā. Taču griba jau bija rūdīta un mērķis nosprausts. Mākslinieks turpināja strādāt, un viņa darbi aizvien parādījās gadskārtējās izstādēs, arī mākslinieku biedrības «Zaļā vārna» rīkotajās skatēs. 30. gados darinātie darbi uzrāda mākslinieku jau kā labu portretistu unklusās dabas meistarību ar izkoptām kolorista īpašībām. Par to liecina 30. gadu beigās gleznotais «Mārča portrets» un «Klusā daba», kur vērojams smalks krāsu uzliciens un temperamentīgi plūstošs otas raksts. Varbūt Artūrs Lapiņš varētu kļūt par vienu no mūsu stāiglezniecības pilāriem, ja viņa radošā biogrāfija neievirzītos citā gultnē.

1940. gadā, kad Latvijā atjaunoja padomju varu, Artūram Lapiņam uzticēja Drāmas teātra galvenā mākslinieka pienākumus. Šeit viņš sastapās ar režisoru Jāni Zariņu, un viņi kļuva par domubiedriem un palika tādi arī pēc daudziem, daudziem gadiem, kad liktenis viņus atkal saveida kopā — šoreiz jau Operas un baleta teātrī. Šajā laikposmā Artūrs Lapiņš

bija arī viens no mūsu Mākslinieku savienības organizētājiem. Tomēr veiksmīgi aizsāko jaunrades darbu pārtrauca karš, un mākslinieks otu nomainīja pret šauteni. Viņš cīnījās atsevišķajā strādnieku vienībā, kas ar kaujām caur Igauniju atkāpās no Latvijas.

Kara gados Artūrs Lapiņš strādāja vispirms Kirovā, pēc tam Ivanovā, darinot plakātus, grāmatu mākslinieciskos ietērpus, gleznojot. Sākot ar 1942. gada rudenī, mākslinieks iesaistījās Latvijas PSR Valsts mākslas ansambli, pildot galvenā mākslinieka pienākumus. Ivanovā radīti daudzi portreti, kas iegājuši latviešu padomju glezniecības vēsturē, tapis skatuviskais ietērps F. Rokpeļņa lugai «Es, karā aiziedams» un N. Grinfelda operai «Rūta». Abi uzvedumi tika parādīti Maskavā latviešu mākslas nedēļas ietvaros 1943. gada aprīlī. Šo uzvedumu noformējums saņēma augstu kritikas vērtējumu.

Pēckara gados Artūra Lapiņa ceļš mākslā cieši savijās ar Operas un baleta teātri, ar skatuves glezniecību, neatstājot novārtā arī stājglezniecību, kur mākslinieka stiprā puse bija portrets. Strādāts tika arī ainavas un klusās dabas žanrā. Taču galvenais, visam pāri stāvošais bija Teātris. Tas pilnīgi paņēma mākslinieku savā varā. Viņš bija viens no tā stiprākajiem balstiem. Artūra Lapiņa nesavtīgā kalpošana savai tautai, sabiedrībai, partejiskā principālitate arvien atstāja dziļu iespaidu uz cilvēkiem, ar kuriem viņam nācās saskarties gan sabiedriskajā darbā un mākslā, gan arī, risinot mākslas teātrijas problēmas. Mākslinieka spilgtais talants, neizsīkstošā darba mīlestība un lielās teorētiskās zināšanas palīdzēja augt un veidoties visam teātra kolektīvam.

Ārkārtīgi vērtīgu ieguldījumu Artūrs Lapiņš devis mākslas teorijā un publicistikā. Viņš labi izprata sociālistisko reālismu, lieliski pārzināja marksistisko filozofiju, no šīm pozīcijām arī pieejot aktuāliem tēlotājas mākslas attīstības jautājumiem un pagātnes mantojuma izvērtēšanai. Īpaši liela nozīme bija Artūra Lapiņa darbībai mākslas kritikas laukā 40. un 50. gados, laikā, kad latviešu padomju mākslas zinātne atradās veidošanās stadijā. Artūra Lapiņa publikācijām raksturīga partejiska principālitate, sociālistiskā reālisma radošās metodes uzdevumu dziļa izpratne visas padomju (arī latviešu padomju) tēlotājas mākslas konkrētajā attīstības posmā. Viņa raksti aicināja cīnīties pret trūkumiem, vērsās pret dažkārt vērojamo mākslas idejisko atpalcību, runāja par principiālas mākslas kritikas nepieciešamību. Artūrs Lapiņš bija viens no vadošajiem mākslas teorētiskās domas virzītājiem, viens no tiem, kuri kura daudz mācījās jaunā, topošā latviešu padomju mākslas zinātnieku paaudze. Ļoti daudziem Artūrs Lapiņš palīdzēja noskaidrot viņu teorētisko platformu, gan draudzīgi pamācīdams, gan arī nesaudzīgi kritizēdams. Jo viņam ļoti rūpēja, lai mākslas zinātnes sfērā darbotos vispusīgi izglītoti, erudīti un partejiski principiāli cilvēki, kas cīnītos par patiesu padomju tēlotāju mākslu. Un ne velti viena no paša mākslinieka personības raksturīgākajām īpašībām bija godīgums un patiesīgums kā dzīvē, tā mākslā. Visām parādībām Artūrs Lapiņš piegāja dialektiski, nenonākot dogmu gūstā. Artūrs Lapiņš —

mākslinieks nebija atdalāms no Artūra Lapiņa — komunistā. Un cik daudziem viņš ar savu nelokāmo, principiālo nostāju ir palīdzējis atrast ceļu dzīvē un mākslā.

Artūru Lapiņu interesēja itin viss. Viņš alkatīgi vāca iespaidus un krāja zināšanas. Vai tā bija zinātne vai tehnika, literatūra vai mūzika, visam mākslinieks pievērsās ar lielu nopietnību un atbildības sajūtu. Tāpēc arī viņa zināšanas bija enciklopēdiskas un erudīcija — neiedomājami plaša.

Tikpat plašs un daudzveidīgs bija arī Artūra Lapiņa darbības lauks. Mākslinieks allaž atradās Padomju Latvijas sabiedriskās un kultūras dzīves centrā. Daudzi viņa darinātie skatuves ietēri iegājuši padomju scenogrāfijas zelta fondā, daudzi vēl turpina dzīvot uz skatuves, aizraujot skatītāju ar savu vērienīgumu. Atšķirīgus pēc uzbūves skatuves ietērpus vieno spēja izjust mūziku, prasme atveidot to vizuāli, likt saklausīt un sarežģēt uzveduma muzikālo dramaturģiju.

Prasības, ko mūsdienu padomju teātra mākslas principi, skatītāji uzstāda scenogrāfam, nav mazas. Darināt labas dekorācijas nozīmē, ka tām jābūt nevainojamām gan no gleznieciskās, gan uzveduma puses. Jo dekorācijas ir visa uzveduma organiska sastāvdaļa, un tām jārunā kopīga valoda ar pārējiem inscenējuma elementiem. Tām jāpalīdz izcelt ideja, ko izteic uzvedums, tā nedrīkst būt kaut kas atsevišķs, kaut kas pats par sevi, kas novirza uzmanību no galvenā, no kopīgā. Un tani pašā laikā dekorācijas nedrīkst būt bālas, bezpersoniskas. Artūram Lapiņam piemita retā īpašība, kas ļāva viņam veiksmīgi tikt galā ar šiem nosacījumiem. Šī retā īpašība bija mēra sajūta, rūpīgs un pārdomāts darbs pie katra uzveduma. Drošām, plastiskām līnijām tika radīti operu un baletu monumentālie ietēri, greznī un bagātīgi, kas tomēr nekad nekluva uzbāzīgi un nevajadzīgi skaļi, jo mākslinieks prata radīt greznumu bez apžilbinošiem ārējiem efektiem. Formu un krāsu bagātība pārliecināja ar savu dziļo iekšējo loģiku, kura vienmēr tika balstīta uzvedumā. Artūrs Lapiņš bija viens no tiem māksliniekiem, kurš necentās spīdēt ar vārdiem vai ārieni, bet gan sevi pierādīja darbos.

Darba arvien bija daudz. Un tas bija veltīts vienam mērķim — cilvēkam, lai palīdzētu viņam labāk izprast operas vai baleta ideju, palīdzētu iejusties attēlotajā laikmetā un mūzikas raksturā. Artūra Lapiņa darbs, viņa radītie skatuviskie ietēri balstījās uz atziņu, ka režijas un scenogrāfa uzdevums ir pēc iespējas dziļāk atklāt uzveduma dramaturģiju. Un tāpēc uz mūzikas, kora un solistu dziedājumu un darbības dinamiku un harmonisku saskaņotību arī tika virzīti visi izteiksmes līdzekļi. Un, ja mūzika un režija to prasīja, tad mākslinieks spēja radīt gan reālistisku darbības telpu, tērptu greznās dekorācijās, gan izvēlēties pilnīgi nosacītu traktējumu. Jo kā scenogrāfs Artūrs Lapiņš spēja būt ļoti elastīgs. Viņam piemita mūsdienu, telpiska domāšana, un viņam nepiemita tas, ko mēs tik bieži dzirdam un kas skan tik pašapliecinoši, — viņš mākslā necentās «izteikt sevi». Jo viņam tas vienkārši nebija vajadzīgs.

Ikdienas darbā aizsteigušies gadi. Vairāk nekā sešdesmit operām un baletiem mākslinieks veidojis scenogrāfisko vidi. Un ne tikai tas liks mums atcerēties Artūru Lapiņu. Valsts svētku reizēs ielās līdzās PSRS Valsts karogam plīv mūsu republikas — Latvijas PSR — karogs. Šā karoga autors ir Latvijas PSR Tautas mākslinieks Artūrs Lapiņš. To vajadzētu zināt tāpat kā to, ka mūsu republikas ģerboņa autors ir Latvijas PSR Tautas mākslinieks Artūrs Apinis. Savas valsts, savas tautas vēsture ir jāpazīst un jāciena. Šī vēstures pazišana un cienīšana bija viena no Artūra Lapiņa raksturīgākajām īpašībām.

Tagad molberts un ota — mākslinieka darba uzticīgie līdzgaitnieki — var atpūsties. Artūrs Lapiņš tos vairs neņems rokās, lai darinātu jaunu darbu. Pār viņa darbiem un darbarīkiem nolaidies lielais Miers.

Un tomēr vēl bija mākslinieka atgriešanās sākotnē — Tukumā, kur Mākslas un novadpētniecības muzeja telpās 1984. gadā no 4. līdz 29. februārim notika Artūra Lapiņa darbu piemiņas izstāde. Mākslinieks vēlreiz — savos darbos — tikās ar novadniekiem. Un ne tikai ar novadniekiem, bet arī ar draugiem un darba kolēģiem. Viņu atceres vārdos izskanēja dziļa apbrīna par Artūra Lapiņa darba tikuma lielumu, par viņa sirsniņo atsaucību un spēju ieklausīties jaunajos māksliniekos, par nesavtīgo vēlēšanas palīdzēt ar vārdiem un darbiem. Ikviens meistarū atcerējās kā lielu cilvēku, daudzpusīgu mākslinieku un aktīvu cīnītāju Augstākās idejas vārdā. Tālāk iepazīstināsim lasītājus ar dažiem atmiņu stāstījumiem.

Dzejnieks Jūlijs Vanags: «Kad mēs pēc Lielā Tēvijas kara atgriezāmies mājās, Artūrs Lapiņš palīdzēja izvērtēt līdzšinējo mākslas devumu. Tas bija ļoti grūts un smags darbs.

Cetrdesmit pirmais gads mūs saveda kopā, jo Artūrs Lapiņš gatavoja dekorācijas pirmajam padomju lugas iestudējumam Drāmas teātrī. Ja Artūrs Lapiņš nebūtu kļuvis par scenogrāfu, varbūt viņš būtu kļuvis par vienu no mūsu labākajiem portretistiem. To apliecina viņa meistarīgi gleznotie portreti. Artūrs Lapiņš varētu kļūt arī par ļoti labu ainavistu. Taču Operas teātrī viņš atrada savu galveno uzdevumu — radīt latviešu padomju operuzveduma scenogrāfiju.

Tie bija skaisti laiki, kad Edgars Tons, Kārlis Liepa un Artūrs Lapiņš vakarā pēc izrādes nāca kopā un sprieda, kā veidot nākamo operas uzvedumu. Šo mākslinieku devums veidoja pamatu, uz kura radās vislielākie darbi.»

Gleznotāja Rita Valnere: «Mani patiesi ļoti saviļņo Artūra Lapiņa portretu gleznojumi, kuros atklājas viņa paša darba, kāda rakstura šķautne. Cik viņš jūtīgs, smalkjūtīgs bijis. Varbūt mums ārēji tas kaut kur palicis paslēpts. Bet, lūk, šodien ir jādomā par cīņas nepieciešamību, par cīņas aicinājumu, kurai viņš arī bija ziedojis savu dzīvi un kura laikam visvai-

rāk izpaudās tādā kopdarbā, tādā salējumā, kāda bija Operas skatuve. Lūk, tieši šis kolektīvais darbs, nepieciešamība veidot, celt kaut ko lielu, grandiozu, savilņojošu kļuva manai paaudzei par piemēru, aicināja būt pilsonim, cīnītājam.

Viņš bija prasīgs pret mums — jaunajiem. Viņš mūs aicināja kļūt par cīnītājiem, apzināties lomu un uzdevumu, kāds ir māksliniekam. Un par to viņam arī vislielākais paldies.

LPSR Vēstures muzeja direktors Jevgeņijs Vanags: «Ikviens varēja kļūt bagātāks, sarunājoties, sastopoties ar Artūru Lapiņu. Savā dzīvē, savā darbā viņš arvien interesējās par daudz ko citu, ne tikai par mākslu. Vai tā bija vēsture, vai tā bija mūzika, vai tā bija tehnika — viss bija viņa redzeslokā. Vairāk nekā trīsdesmit gadus viņš bija Operas teātra partijas organizācijas sekretārs. Tas prasīja daudz laika, daudz enerģijas. Reizēm viņš bija nikns un kritisks līdz nežēlībai, reizēm — paškritisks līdz nevaļadībai.

Artūrs Lapiņš bija cilvēks, kurš jutās atbildīgs par visu. Ne tikai par skatuves ietēru, ne tikai par dekorācijām, par dekorāciju ceļu, bet par visu, kas notika teātra dzīvē. Un tas bija ļoti svarīgi gan pašam māksliniekam, gan visam teātra kolektīvam.»

Režisors Arnolds Liniņš: «Mani vēl samērā jaunu režisoru darbs Operas teātrī saveda kopā ar diviem lieliem mūsu mākslas meistariem — režisoru Jāni Zariņu un scenogrāfu Artūru Lapiņu. Viņos abos dzīvoja mūsu tautas darba tikums. Nekas nekad nevarēja Artūram Lapiņam aizstāt darbu. Ne atvaļinājums, ne atpūta, nekādi vilinājumi pie dabas vai iespēja kaut kur pabūt nevarēja kaut uz neilgu laika sprīdi aizstāt pienākumu pret darbu. «Man ir jāstrādā, man ir jāstrādā.» Es arvien dzirdēju no mākslinieka tikai to, ka viņam ir jāstrādā.

Artūrs Lapiņš, būdams komunist, ievērojams sabiedriska darbinieks, bija ārkārtīgi draudzīgs un demokrātisks cilvēks. Tas siltums, tas biedriskums, koleģialitāte vislabākajā nozīmē, ko varēja izjust, satiekoties ar viņu, prasīt prasās pēc apraksta kādā daiļdarbā, ko būtu veicis liels rakstnieks. Gados vecāks par mani, viņš nekad nelika sajūst, ka būtu kaut kādā ziņā pārāks, un bez atlikuma dalījās visās savās zināšanās, nekad neliedza padomu. Un arvien ar milzīgu ieinteresētību atbalstīja cilvēku, ja šajā cilvēkā saskatīja labus, pozitīvus, derīgus nodomus.

Tādu es Artūru Lapiņu arvien paturēju atmiņā. Un es gribētu — kaut mums, tiem, kas šodien staigājam pa zemi, izdotos pilnveidot sevi, nest šīs cilvēciskās gaišās īpašības sev līdzī un nodot nākamajām paaudzēm, kas paliks pēc mums.»

## KĀRLIS SKRODERIS LATVIEŠU PADOMJU GLEZNICĪBAS KONTEKSTĀ

### *Biogrāfiskā izziņa*

Kārlis Skroderis dzimis 1914. gada 15. jūlijā Ziemeļvidzemē, miris 1972. gada 20. jūnijā Rīgā. 1929. gadā beidzis Jaunlaicenes pagasta sešklasīgo pamatskolu, bet 1938. gadā — Rīgas pilsētas tehnikumu. Ilgu laiku (no 1938. gada līdz 1965. gadam) strādājis par būvtehniķi un inženieri vairākās izglītības sistēmas iestādēs un uzņēmumos Rīgā. Kopš 1965. gada nodevies tikai glezniecībai. Izstādēs sācis piedalīties no 1945. gada. Viņa darbi bijuši eksponēti daudzās republikas un Vissavienības izstādēs. Personālās un piemiņas izstādes Rīgā (1970, 1984), Jūrmalā (1971, kopā ar V. Svirski), Daugavpilī un Brocēnos (1973), Jūrmalā (1974). LPSR Mākslinieku savienības biedrs no 1968. gada. Gleznojis galvenokārt klusās dabas un ainavas.

Iepazīstinām lasītājus ar gleznotāju Romja Bēma un Borisa Bērziņa atmiņām par īpatnējo mākslinieku autodidaktu Kārli Skroderi.

### **Romis Bēms**

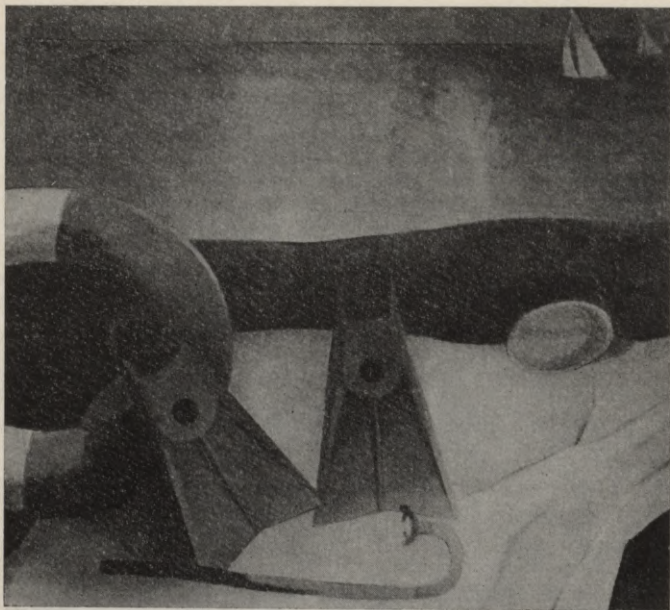
Ar Kārli Skroderi iepazīnos aptuveni 50. gadu vidū. Toreiz Skolotāju namā tika organizēta zīmēšanas skolotāju radošo darbu izstāde, un arī viņš kā Rīgas pilsētas Izglītības nodaļas darbinieks piedalījās šajā pasākumā. Neilgu laiku pēc tam mūsu pazišanās nostiprinājās ar gleznotāja Ādolda Melnāra starpniecību, kurš ar Kārli Skroderi bija sadraudzējies jau agrāk. Kārļa Skrodera toreizējo tuvāko draugu — mākslinieku pulkam var pieskaitīt arī Jūliju Viļumaini un Egonu Cēsnieku. Iespējams, ka bija arī vēl citi, kurus nezināju vai netiku pamanījis, bet paziņu loks mākslinieku aprindās Kārlim Skroderim bija visai plašs. Manuprāt, vistuvākais no šiem draugiem viņam bija Ādolfs Melnārs. Abu savstarpējās simpātijas vispirms sakņojās tīri cilvēciskās kvalitātēs, kuras tuvināja un vienoja šos pēc temperamenta tik atšķirīgus cilvēkus. Protams, viens no galvenajiem draudzību stiprinošiem faktoriem bija Kārļa Skrodera nesavtīgā, pat aizkustinošā mākslas mīlestība. Viņam toreiz jau bija liela glezniecības autodidakta pieredze. Gribētos lietot tieši šo terminu kā visatbilstošāko Kārļa Skrodera mākslinieciskās darbības apzīmēšanai. Jebkurš cits viņa daiļrades ceļa un centienu apzīmējums būtu neprecīzs.



K. Skroderis. Ziediņi. 1964. *Audekls, eļļa.*

Kārlis Skroderis labi orientējās mākslas vērtību pasaulē. Viņš meklēja ceļu savas patiesības mākslinieciskai izteiksmei glezniecības klasiķu un laikabiedru darbos, tur gūto salīdzinādams un sabalsodams ar paša izjūtām. Tās pirmajā mirklī varēja likties visai trauslas, bet pēc būtības bija sīkstas, pārliecības spēkā balstītas. Kā pierādījies, tad izjūtas dziļums un patiesums arī ir Kārļa Skrodera gleznu vērtības galvenā mēraukla.

Visi, kas pazina Kārli Skroderi kā cilvēku un sabiedrības locekli, droši vien raksturos viņu visai līdzīgi. Korekts, vienmēr laipns, atsaucīgs un iejūtīgs, tolerants pret draugu rakstura īpatnībām, varētu teikt, arī vājībām. Tas viss nebija mākslīgi pieņemts, bet piederēja pie viņa personības būtības. Tādēļ saprotams, ka arī uz Kārļa Skrodera daiļradi minētās īpašības atstāja noteiktu iespaidu. Pēc savas dabas viņš, manuprāt, bija



K. Skroderis. Klusā daba ar akvalangista piederumiem. 1971. *Audekls, eļļa.*

estēts, kas no dzīvē vērotā izlobīja visu skaisto, bet izskaistināšana kā tāda Kārlim Skroderim bija sveša. Lielajā mākslas kopainā to nevarētu uzskatīt par kādu izņēmuma parādību, bet 50. gadu otrajā pusē iepriekš minētais Kārli Skroderi nostādīja viņam ne visai izdevīgā pozīcijā. Šajā laikā līdz ar daudzu māksliniecišķās izteiksmes līdzekļu rehabilitāciju dienas kārtībā nāca krāsā un otas triepienā sulīga glezniecība, kas uz noteiktu periodu kļuva par dominējošo. Šīs ievirzes sekotāji necentās izprast klusākas un jutīgākas parādības, tās atklāti ignorējami. Tapēc Kārļa Skrodera un viņa tuvāko draugu — mākslinieku attiecības bija visai īpatnējas. Šiem vitālajiem vīriem Kārļa Skrodera glezniecība, lai gan tajā bija akumulēta liela māksliniecišķās kultūras bagāža, likās pārlietu jūtīga. Šāda vai līdzīga rakstura vērtējumi un kritika gan uzvilnīja viņa daiļradē zināmu iekšēju pulsējumu, bet nespēja novirzīt no paša izjūtu

K. Skroderis. Klusā daba ar zaļo vāzi. 1971. *Audeklis, eļļa.*



lauztās gultnes. Gribēdami Kārļa Skrodera daiļradē saskatīt tuvāko iespaidu loku, viņa darbos ar zināmu piepūli dažkārt varam nojaust Ādolfā Melnāra glezniecības atbalsis, taču arī tās ir iekausētas paša izveidotos un izkoptos glezniecības principos.

Diezgan ilgajā pazišanās laikā esmu redzējis ne mazumu Kārļa Skrodera darbu, zināju arī, ka viņš daudz glezno. Taču ar laiku izrādījās, ka māksliniekam dzīvam esot, īsta priekšstata par viņa paveikto nebija ne man, ne arī citiem draugiem, ja nu vienīgi tuviniekiem. Šodien redzam, ka viņa gleznu klāsts ir negaidīti apjomīgs un visādā ziņā respektējams. Kā jau tas allaž mēdz būt, viņa devumā vērojamas arī kvalitātes svārstības, taču bez būtiskas novirzes no augšup kāpjošās līnijas, kurā palaikam iemirdzas patiesi pārsteidzoši atklāsmes momenti. Negribu Kārli Skroderi

pieskaitīt pie tādiem novatoriem, kas apsteiguši savu laiku un glezno nākamām paaudzēm. Taču raksturīgi, ka ar katru nākamo mākslinieka darbu piemīņas izstādi no viņa daiļrades mantojuma iznirst arvien vairāk gleznu, kas ienes savu niansi mūsu glezniecības daudzveidīgajā kopainā, ieņem tanī stabili vietu. Atklājās arī nenoliedzamā patiesība, ka Kārļa Skrodera jūtīgums ir cieši saistīts ar laikmeta izjūtu šī jēdziena tīri emocionālā nozīmē.

### **Boriss Bērziņš**

Kārli Skroderi atceros kā smalku, nosvērtu cilvēku, tāda pati ir arī viņa glezniecība. Kārtojot 1984. gadā viņa piemīņas izstādi, vēlreiz pārlicinājos, ka mākslas darba radīšanā galvenais nav stils, izpildījuma maniere un pat zināšanas, ko var iegūt mācību ceļā, bet tās vienreizējās dabas dotības, kas ieliktas māksliniekam šūpulī. Skroderis ir liriķis no galvas līdz kājām. Tiekoties ar kolēģiem, viņš mīlēja runāt par mākslu, par glezniecības tehnoloģiju, kompozīciju, par klusām dabām, ainavām un par dabu. Viņa glezniecība drīzāk ir apcerīga, intīma nekā impulsīva un skaļa.

Un vēl es gribu pateikt par Kārļa Skrodera vienreizējām dabas dotībām — viņam bija aprbrinojama krāsu un kolorīta izjūta. To spilgti pierāda tādi darbi kā «Rozes baltā vāzē», «Jūras krasts», «Klusā daba ar āboliem», «Ainava ar siena kaudzēm». Mūsu ainavu un kluso dabu glezniecībā Kārlim Skroderim ir sava paliekoša vieta.

## MĀKSLINIEKI PAR MĀKSLU

Indulis Ranka

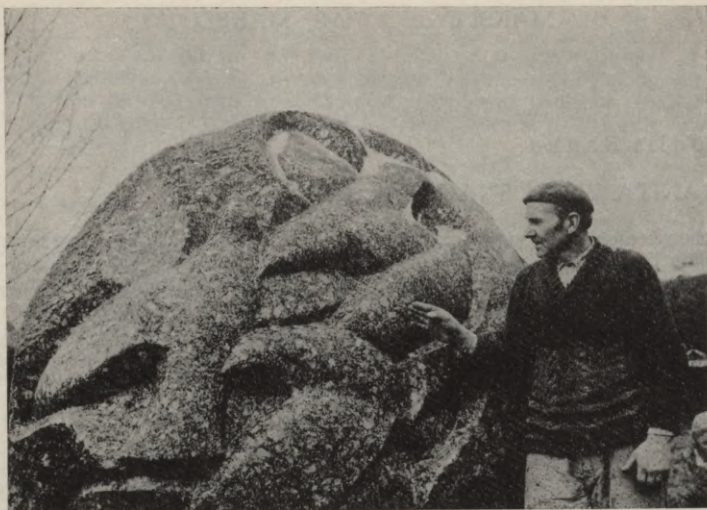
### GRANĪTA BLUĶĪ SNAUDOŠĀ IDEJA

Ja man šodien kāds jautātu, kādēļ no glezniecības, kurai kopā ar mākslas skolām biju atdevis ap divdesmit savas patstāvīgās dzīves sākuma pavasarīgo, saulaino gadu, pārgāju uz tēlniecību, es varētu atbildēt dažos vārdos: man te daudz noslēpumu, nav pieņēmumu un dogmu, te varu apmierināt savu tieksmi uz monumentalismu — glezniecībā sienas man neviens neatvēlēja. Tēlniecībā brīva daba, brīvi materiāli.

Žurnālisti iemīļojuši frāzi: «... tēlnieks nostājās pie akmens.» Agrāk domāju, ka visi tēlnieki tā tiešām strādā. Nebija arī brīvas naudas, ko maksāt akmeņkaļiem. Bet bija vēlēšanās izlādēties fiziskā darbā. Un tā es nokļuvu pie savas metodes.

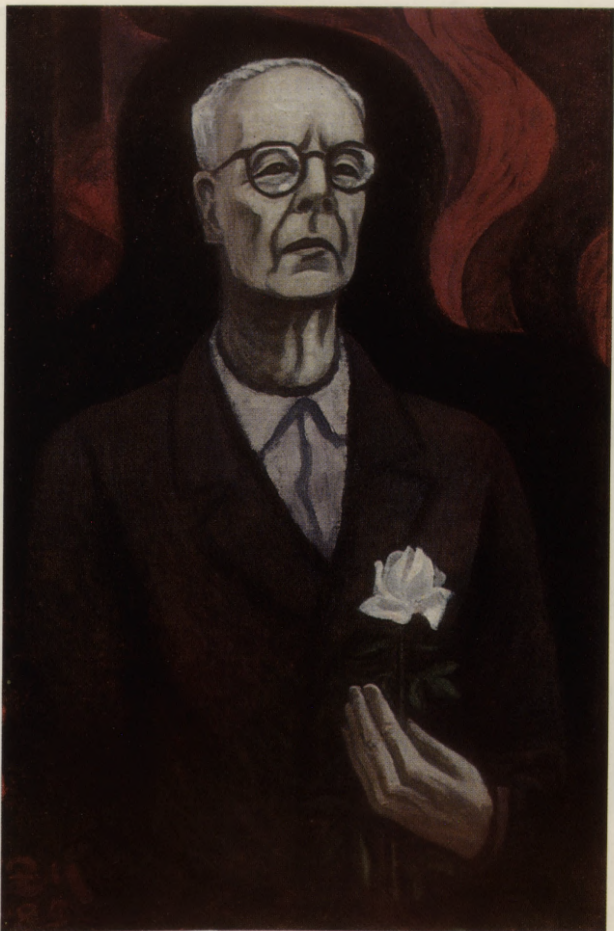
Mani snaudošās idejas palīdz atraisīt granīta bluķu pirmatnējās formas, mana darba līdzdalībniece ir pati daba. Manas darbnīcas teritorijā tēlniecības materiāls — akmens — izvietots plastiski, dekoratīvi, ar izstādes ekspozīcijas nozīmi. Visu gadu strādājot laukā, grozoties ap puspabeigtiem, tikko aizsāktiem un pavisam neskartiem akmeņiem, gribot negribot redzu visas tās metamorfozes, ko daba glezno un veido šajā materiālā. Tikai turi acis vaļā, tikai ņem un izvēlies, ko tev vajag. Akmeņi izkārtoti tā, lai vizizdevīgāk parādītu savu masu. Un katrs gaida savu kārtu. Galvu atmetis, es staigāju starp viņiem kā starp augošiem lietaskokiem, kā pa ideju mežu. Kurā akmeņi visskaidrāk atbalsojas manas dzīves redzējums, ar to arī sāku. Tam metos virsū ar āmuru un cirtni. Bet pēc kāda laika, sajutis spēku apsikumu vai iztēles neskaidrību, eju pie nākamā. Bet šis lai turpina briedināt sevī slēpto tēlu. Apkārt valda daba, jo dzīvoju pilsētas nomalē. Garām tek upīte krunkainiem krastiem, puīšēļi tarkšķina mopēdus, rej suņi, spīd saule, līst lietus, krīt sniegs, kož sarma, un atkal spīd saule, un atkal līst lietus... Bet es staigāju pa savu ideju mežu, skatos, klausos, ko man saka akmeņi un ko daba atbild manai iztēlei. Tā bieži vien jūtos kopā ar saviem akmeņiem kā pasaules gals un sākums, tās nebeidzamība.

Jau akmeņu pārvešana no svaigi meliorētu un sakārtotu lauku malām, kur es viņus esmu atradis, saistās ar pārdzīvojumiem, kas savilņo līdz pašiem sirds dziļumiem. Nekad jau neiztiek bez starpgadījumiem, bez aizķeršanās, un ekspedīcijas parasti noslēdzas manā darbnīcā vasaras naktīs tā pret rīta pusi. Trileru un autokrānu vadītāji, buldozeristi pārguruši, sanervozējušies, līdz aizsmakumam izstrīdējušies par labākajiem transportēšanas paņēmieniem, dažkārt apmainās ar «laipnībām». Es katr-



Indulis Ranka 1983. gadā.

reiz tikko turos kājās no smago un skabargaino tērauda trošu staiņšanas pa dubļiem, iekārtojot akmeņus pacelšanai. Esmu pusdzīvs no nervu sasprindzinājuma — ka tikai viss izdotos labi. Bet gala iznākumā jūtos laimīgs — atkal pāris jaunu akmeņu apmetušies uz turpmāko dzīvi manā darbnīcā. Šādu romantiku citādi gandrīz neiespējami iztēloties mūsdienu civilizētājā sabiedrībā. Bet romantikai pieejams esmu bijis vienmēr, kopš sāku savu radošo dzīvi. Revolucionāri romantiskā dzeja, Gorkijs, Rainis, Bēthovens, Šekspīrs mani aizrāva, sagrāba savā varā un vairs neatlaida. Vēsturiskās tautu brīvības cīņas, cīnītāja neparastā ticība idejai, dvēseles spēks un pašai dziedība mani pacēla kā uz spārnēm. Es to stāstu tādēļ, ka šie pirmsākumi daudz ko izskaidro manā vēlākajā tēlnieciskā pieejā, tie ir ļoti būtiski. Bet pāriešana «tēlniecības nometnē», manuprāt, bija nobriedusi likumsakarīgi. No Mākslas akadēmijas sienās apgūtajiem formāliem glezniecības paņēmieniem un likumiem es nepratu atdalīt, pārkausēt sevi tos, kas varētu kļūt par vienīgi man piemītošiem, kas paceltu manis jaunībā uzsūktos revolucionāri romantiskās izjūtas slāni un no tā izrietošo ziedošanos tautai, tās dvēseles izteikšanai. Ja atskaita anatomijas lekcijas Mākslas akadēmijā pie profesora Kārļa Jansona un



Z. Muceniece. Dzejnieka E. Vēvera piemiņai. 1985. *Audeklis, elļa.*



E. Grube, 1941. gads. 1985. *Audekls, eĵa*.



I. Vecozols. Aktiera L. Krivāna portrets. 1984. Audeklis, eļļa.



A. Lapiņš. Dekorāciju mets Ž. Bizē operai «Karmena». 1957.



A. Lapīņš. Mārcis. 1939. *Audeklis, eļļa.*



I. Vecozols. Pirti. 1983. *Audekls, elja.*



I. Vecozols. Tīrgus provincē. 1983. *Audeklis, eĶa.*



I. Vecozols. Klusā daba ar avizēm. 1978. Audekls, eļļa.



I. Vecozols. Pie bocmana. 1984. Audekls, eĵa.



I. Vecozols. Bērzu sulas. 1978. Audekls, eļļa.



K. Skroderis. Rozes. 1970. *Audekls, eġġa.*



K. Skroderis. Klusā daba ar pudelēm. 1970. *Audeklis, eļļa.*



K. Skroderis. Labības lauks. 1971. *Audeklis, eļļa.*



I. Zariņš. Rekviēms. 1985. Kartons, eļļa.



V. Maldupe. Upes vidū. 1985. *Audeklis, eļļa.*



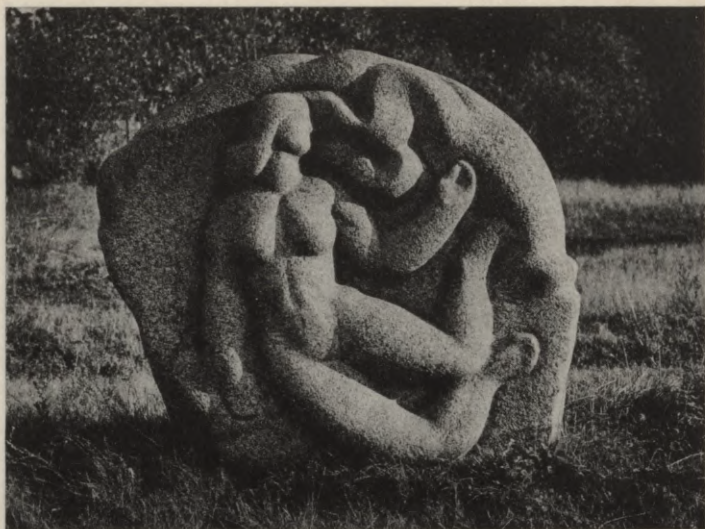
V. Ozols. Turpinājums. 1984. Kartons, e/la.



I. Ranka. Jauneklis I. 1972. *Granīts*.

bezgalīgās zīmējumu straumes, ko radījušas manas rokas, tēlniecību tieši nekur un nekad neesmu mācījies. Taču — ap 60. gadu otro pusī — pamodusies interese par domāšanu un izteikšanos ar reljefa palīdzību manī vairs nenoklusa, tā tikai pieņēmas spēkā un kļuva arvien stiprāka. Tā solīja neierobežotas izteiksmes iespējas, jo es nemaz nezināju, kā drīkst un kā nedrīkst veidot un sacerēt. Šī interese izrāva mani no gandrīz desmit gadus ieilgušas stagnācijas glezniecībā.

Sākās manas patstāvīgās studijas. Balstīties es varēju tikai uz dabu, tautas mākslu, zīmētprasmi un savu godīgumu. Tas viss kopumā bieži



I. Ranka. Rakstnieks un mūza. 1972. Granīts.

noveda mani līdz triumfējošai sajūsmi, līdz katarsei savā darbā. Atzīstos, ka akadēmijas mācību metode, kas gadiem ilgi spodrīna formālo meistarību, lai bijušais students pēc tam, kad nostāsies uz patstāvīgām «radošām kājām», no daudz kā varētu atteikties kā no lieka balasta ( kaut vai no skolotāju uzskatiem un izteikumiem), mani nekad neiepriecināja. Gluži otrādi — tieši tādēļ man studiju laikā Mākslas akadēmijā bija daudz sāpīgu konfliktu.

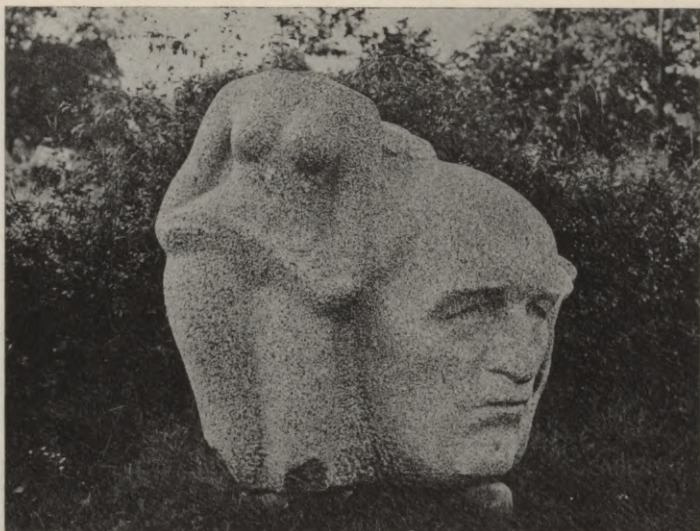
Savu dzīvi esmu mēģinājis ievirzīt tā, lai uzdevumi un pienākumi ārpus darbnīcas un radošais darbs mani nesadrumstalotu, nepadarītu nevozu, nesadalītu sīkumos. Lai lielāko daļu sava laika es varētu pavadīt pie saviem akmeņiem. Es, protams, pats kaļu savus akmeņus; arī akmeņu grozīšanu, uzstatišanu, līdzsvara meklējumus parasti izdaru pats, strādājot ar domkratiem, vinčām, svirām. Tā es daudz tuvāk nokļūstu topošā uzdevuma centram, it kā ieeju akmenī, un tas kļūst man tuvs savās masās un ritmos. Tā noticis pat ar vislielākajiem akmeņiem, pie kuriem esmu strādājis. Ir varena sajūta, kad tu ar savu muskuļu enerģiju un atjautību vari piespiedmitonnīgu milzeni piespiest pacelties no savas «gultas» un



I. Ranka. Piemineklis Lielajā Tēvijas karā kritušajiem karavīriem. Siguldas Brāļu kapi. 1979. Granīts.

novaldīt tā, lai viņš neatgultos tur atpakaļ, jo tavos atbalsta punktos slēpjas tāds svars, kas pat viscietāko oļumāla pamatu pārvērš gumijotā atsperē.

Pēc isākām vai garākām dažkārt vairāku gadu pārdomām un uzmetumiem uz papīra, situācijas daudzkārtējās registrācijas plastilīnā sāku komponēt akmeni ar cirtni, atdalot slāni pēc slāņa — kā noloba sīpolu. Atcerieties, kā Pērs Gints inventarizēja savu dzīvi H. Ibsena lugā? Stipri līdzīgi arī es gaidu kodola parādīšanos. Pie kam darba procesā tieši cirtņa pieskārieni akmenim man liekas vismazāk traucējoši. Ciršanas procesā notiek fizikāli dinamiska savienošānās ar akmeni, bet katram akmenim nepieciešams citāds uzsiens. Bez atjautības un īpašas piepūles, kas vajadzīga, lai pārvarētu katra akmens «personības pretestību» — struktūras mehāniskās īpatnības —, nav laba rezultāta. Tādēļ uzskatu, ka ciršana ir visaristokrātiskākais tehniskais paņēmieni, ko šimbrīžam var atļauties tikai retais. Vai nav paradokss? Elektronikas, lāzeru, kosmisko lidojumu ērā kāds cilvēks tup uz ceļiem, pat guļ uz vēdera savu akmeņu priekšā un, noplūzdams sviedriem, gadiem ilgi kā spiritists cenšas izsaukt garus no viscietākā veidojamā materiāla! Domāju, ka dzīves pilnīgākas apliecināša-



I. Ranka. Veltījums Kārlim Eglem. 1974. *Granīts*.

nas vārdā jāspēj sadzirdēt ne tikai pērkona grandieni, bet arī zāles augšana.

Un kur tad plenēra skulptūras specifika! Tās vārdā bieži vien nākas aizmirst paņēmienus un priekšnosacījumus, kas mūsu tēlniecībā bija izplatīti iepriekšējās desmitgadēs. Kā piemēru varētu minēt jautājumu par tēlniecībā lietojamām granīta šķirnēm. Izpratni par tām zināmā mērā bija iespaidojusi marmora plastikas specifika. No tās izrietēja, ka granītam jābūt īpaši smalkgraudainam, vienmērīgam, ar minimālu ogles piedevu, neslāņainam, kas atbilda izstāžu telpu, muzeju interjeru specifikai — sterilitātei, kas paredz eksponēšanai smalki izstrādātus nelielus darbus, apskatāmus galvenokārt tuvplānā. Dabā prasības ir citas, bieži diametrāli pretējas. Tikai dabā akmens var sākt runāt pilnīgi savā — neatkarotājamā balsī. Un vispār jāpiebilst, ka pēdējās desmitgadēs daudzi mūsu mākslinieki pārāk viegli lika gandrīz vai vienlīdzības zīmi starp jēdzieniem labs, ilgmūžīgs materiāls — akmens, tāpat — laba skulptūra. Ir pašlaik strāvotājums pie mums, it īpaši jauno mākslinieku vidū, kas pret to cīnās. Piemēram, ar ģipša veidojumu daļēju rehabilitāciju izstādēs. Es cīnos, papla-



I. Ranka. Spīdolas akmens. 1981. *Granīts*.

šīnot akmens šķirņu sortimentu, izmantoju daudz tādu akmeņu, kam iepriekšējā tēlnieku paaudze vispār neskatījās virsū.

Ar prieku konstatēju, ka, ienākot tēlniecībā, nepārtrūka man tuvu tēmu loks, manu gleznu sižeti izrādījās piemēroti arī akmens masām. Un notika atbrīvošanās no izteiksmes spazmām. «Elpot» mākslā kļuva viegli: tēlniecība atbrīvoja izteiksmi, disciplinēja domu, padarīja skaidrākus sižetus, kas man jaunības gados, ņemot vērā ievirzi un poēziju, literatūru, dramaturģiju, bija pārāk samezgloti, pārblīvīti.

Lielākai manu skulptūru daļai sižeti tiešām sakņojas poēzijā. Man patik tēmu, ko esmu izvēlējies, transformēt, pacelt zināmā garīgā līmenī. To pašu varu teikt par saviem akmens blūkiem — tie nav tikai karjerā izplēstie bloki, bet gan «vēsturiskas personas». Tādēļ katram akmenim meklēju tieši tam atbilstošu poētisku tulkojumu — notiek mans dialogs ar akmeni. Divdesmitpiectonnīgam kolosam «Trīs jaunas māsas sēž rožu dārzā» — darbam par jaunības tēmu — izvēlējos oranži sārtu akmeni ar lieliem, «ābolainiem» kristāliem, kas saulainā laikā met skatītājam acīs saules spoguļišus, kas simbolizē jaunības dvēseles skaidrību. Turpreti paš-



I. Ranka. Veļu akmens. 1982. *Granīts.*

laik topošai tautasdziesmai par mirušo piemiņas tēmu ir tumšpelēka krāsa, stipri izteikta slāpāinība, gaiši sārts smalku līniju svītrojums. Plastiskā tēla pamatā — miglas vālu forma (loti izteiksmīga metafora, ko slēpj sevī četrtrindes uzbūve), kas manā iztēlē izsauc veselul asociāciju lavīnu gan no manis paša dzīves, gan mūsu tautas tradīcijām.

Seno tautu mākslinieki cirta akmeņi un kokā un uzstādīja dažādu dievu tēlus, lai atbaidītu ļaunos garus. Skulptūra bija «lietojama». Man tas patīk. Es domāju, ka arī šolaik mūsu skulptūras kā sargkareivji stāv cilvēka un sabiedrības augšupejas, gaišās nākotnes sardzē. Vismaz tā tam vajadzētu būt. Māksla nedrīkst kļūt pašmērķīga kā vēja ziedi.

Kad sāku nodarboties ar tēlniecību, man ļoti patika tās memoriālās iespējas — skulptūra var un tai vajag izteikt cilvēka mūža kopsavilkumu. Tā ir skulptūras dabiska sūtība — atstāt kādu labu vārdu, ar ko palicēji godina aizgājēju. Bet tautasdziesmās tūkstošiem un tūkstošiem dzīvju gul. Plīvo un trisuļo dziesmiņās tautas dvēselīte. Iecentrēta, iegriezta, ievirpuļota metaforās, tā kļuvusi nezūdama. Šo četrtrindu vienkāršība kā saulainu rasas pērlīšu piebērtā pļava atmirdz tādā varavīksnotā spēkā, kura izteikšana prasa visnopietnāko — monumentālo formu. Un bija jāmeklē



I. Ranka. Bitenieka ligaviņa. 1982. *Granīts*.

vistvirtākā, visietilpīgākā forma — bumba vai lode, piliens vai elipse — kā tautasdziesmas dinamiskas izteicēja. Tās vārdā es sāku nopietni iedziļināties dabas formu pasakaini sarežģītajā labirintā un izveidoju darbu grupu ar kopīgu nosaukumu «Audzelības mistērijas». Tieši tās deva man atslēgu arī cilvēka auguma formu satvaram, izsakot savu tautasdziesmu izpratni. Un tas brīnišķīgi sabalsojas ar mana iemīļotā materiāla — akmens — īpašībām un manu principu — pēc iespējas mazāk ņemt nost no katra akmens, iespējami mazāk zaudēt no sākotnējās masas, ar minimāliem līdzekļiem sasniegt maksimālo iespaidu.

Praksē katrs lielāks atšķelums, pat pamatnes laukuma lielāks iedalījums nelāgi atsauca uz darba harmoniju. Šis apstākļi laimīgi sakrīt ar manu pievēršanos tautasdziesmu studijām, šajās dziesmās atrodu visu detaļu līdzsvaru, satura noapaļotību, stingru harmoniju. Manā uztvērē katrs akmens blūķis ir vienreizējs, neatkārtojams uz mūsu planētas. Katram ir tūkstošgadīga biogrāfija. Vai jūs varat iztēloties, kā ritējis akmens mūžs, kamēr no asas Skandināvijas kalnu atlūzas, radzes tas kļuvis par maigi apaļīgo, smagi dinamisko būtni? Kādi spēki ar viņu un pret viņu darbojušies, kādi vēji pār to brāzušies kopš aizlaikiem? Par to domājot, sirds kļūst neizturami pilna, dzižuma apjēgsmes pārņemta un dzen darboties, meklēt, pētīt, sijāt, dalīt, vienot — radīt.

Ir manai metodei savi oponenti. Pat no vistuvākajiem draugiem.

Parka skulptūra patiešām vēl ir tikai savas attīstības pirmsākumos, un tās attīstības tempi nav tik strauji, kā gribētos, kā diktē dzīves nepieciešamība. No dažādām republikas vietām pienāk pieprasījumi pēc brīvdabas tēlniecības ekspozīcijām, vērojama vēlēšanās, lai māksla ienāk dzīves ikdienā. Tikai materiāli tehniskās bāzes un finansu problēmu nepietiekama novērtēšana labajiem nodomiem pagaidām vēl bieži vien pārvelk stripu. Vai par to mēs visi nevarētu kopīgi padomāt, turklāt augstākā — dažādu atbildīgu organizāciju vadītāju līmenī?

Mūsu folklorā — tā ir tautas dzīves poētiska enciklopēdija. Tagad savākti vairāki miljoni dziesmu. Tās apcer visu dzīvi un sadzīvi, visus garastāvokļus, ietver sevi tautas mūžu. Brīvi un neierobežoti tās runā arī par to, kas ir svarīgākais, noderīgākais mūsdienu cilvēkam.

Lai vispilnīgāk izteiktu savu iekšējo balsi, monumentālos tēlos iemūžinātu tautas dzīves vēsturisko piemiņu, sniegtu folkloras tēlniecisku interpretējumu, esmu sācis ansambļa veidošanu, veltītu mūsu tautas garamantu pirmajam savācējam un apkopotājam — Krišjānim Baronam. Par godu viņa 150. dzimšanas dienai 1985. gadā ansambļa pirmā kārtā nodota atklātībai. Tur ceru likt lietā savu tieksmi uz monumentālo mākslu, konkrētos darbos ietvert pēdējos piecpadsmit gados savāktās atziņas. Liktenim labpaticis, lai ceļu uz tēlniecību es sataustītu samērā vēlu, un manu meklējumu laiks nav bijis sevišķi ilgstošs, tādēļ jāatzīst, ka ansambļa veidošana ir arī manas prasmes pilnveidošanās ceļš. Krišjāņa Barona Dainu taka kļūst arī par manas dzīves un mākslas brieduma taku.

### *Mākslas zinātnieces komentārs*

*Jau toreiz, 60. gadu nogalē, kad Indulis Ranka — gleznotājs — pēkšņi pārsteidza visus ar ipatnējām, vitalitātē kūsājošām granītskulptūrām, viņa darbos bija nojaušama patiesi dedzīga azarta un enerģijas, pārliecības un fantāzijas mutuļošana. Šie un arīdzan vēlākie darbi liecināja, ka Indulis Ranka akmenim tuvojas bez aizspriedumiem. Liekas, ka, akmens priekšā un kalšanas darbā sevi ar akmeni saskaņodams, Indulis Ranka — tēlnieks — ir domu domas izdomājis. Kopš paša sākuma un arī tagad tēlnieks akmenī strādā tikai tieši, bez iepriekšēja darba modeļa veidošanas. Šī*

tā dēvētā tiešā akmens kalšanas metode mūsu gadsimta pasaules tēlniecībā ir visai plaši izplatīta parādība. Pie mums Indulis Ranka bija viens no pārliecinātākajiem šīs pieejas aizsācējiem. Tiešais, improvizētu un brīvu tēlu, masu un formu kārtojumu pieļaujošais izteiksmes veids lieliski atbilda Induļa Rankas temperamentam. It īpaši šāda pieeja attaisnojās, pamatīgi lielus akmeņus kaļot.

Tā kā Induļa Rankas darbi radīti āram, tie prasa un laimīgā kārtā atrod (galvenokārt gan pateicoties paša tēlnieka iniciatīvai) vietu zem saules. Indulis Ranka savus darbus vārda visticšākajā nozīmē dāvāna cilvēkiem. Pirms gadiem, nedomādams par kādu materiālu atlidzinājumu, tēlnieks sāka veidot savu skulptūru plaviņu pie Mārupītes, vietā, kas bija nezālēm aizaugusi un dražām piemētāta.

Pašlaik tēlnieks īsteno sava mūža lielo ieceru — veido Dainu pasaulei veltītu skulptūru parku Siguldā. Indulim Rankam, viņa degsmes aizrauti, palīdz daudzi cilvēki, tēlnieks saņem dažāda veida atbalstu. Tomēr kopumā viņa topošās un jau tapušās granītskulptūras Siguldā ir īsteni nesavtīga, pašai izdzīvi strādājoša cilvēka — radītāja dāvāna savai tautai. Galvenajās līnijās skulptūru kopu Siguldā Indulis Ranka paveicis 1985. gada vasarā. Taču esmu dzirdējusi tēlnieku sakām, ka folkloras tēlu pasaule ir darbs visam mūžam.

Būtu jāpiebilst, ka folkloru Indulis Ranka izprot un izjūt ne tikai kā senatnes atbalsi, bet gan kā pašā dabā, gaisā, akmeņi, cilvēkā pastāvīgi esošu realitāti. Kā dimensiju, kas apveltīta ar audzēlīgu spēku.

Nekad nebūdami ar vēsu prātu izsvērti, Induļa Rankas spēkpilnie, noapaļotās vai skaldnotās formās risinātie tēli ne vienmēr ir gluži nevainojami. Reizēm tajos atradīsim arī kādu mazāk pārliecinošu pāreju no samērā nosacīta ķermeniskuma attēlojuma uz tektoniski atsegtākām detaļām. Par tās vai citas skulptūras risinājumu varbūt varam arī padiskutēt. Tomēr mūs savā varā arvien paņem milzu dzīvesspēka elpa, kas strāvot strāvo no katra Induļa Rankas izkallā akmens. Un mēs, tāpat kā tēlnieks, ticam un arīdzan redzam, ka, iedzīvodamies dabā, granīta tēli top par modri dzīvu Latvijas ainavas daļu, cieši saaug ar apkārtējo vidi.

1984. gadā Indulis Ranka nosvinēja savu piecdesmito dzimšanas dienu. Pārņēmts ar savām iecerēm, viņš nav sastopams. Nav atrodams. Kļuvis gandrīz par leģendāru cilvēku. Savus lielos, Latvijas laukos noskaftos akmeņus viņš vērs tēlos viens pats, turklāt gandrīz vai fantastiski īsā laikā.

Reizēm liekas, ka viņš ir tas pasaku puisis, kuram viss padodas, jo viņa karstā, cilvēku stiprināšanai vērstā sirds spēj paveikt visu. Un, paraugoties mazliet ar atkāpi, no nākamības viedokļa, gribas ticēt, ka šodienas leģenda par Tēlnieku — darba vīru — augs augumā līdz ar viņa radīto skulptūru iesakņošanos laikā, tautā, dzimtenes dabā. Aculiecinieki Induļa Rankas darbu pie Dainu parka tēliem atcerēsies kā īsteni cildenas, pašai izdzīvas jaunrades liecību.

Ruta Čaupova

## Imants Vecozols

### UZGLEZNOT BŪTĪBU

*Imants Vecozols pieder pie tiem māksliniekiem, kuru daiļradē uzskatāmi atklājas latviešu glezniecības tradīcijas, kuri daiļrades ierosmi atrod sev tuvā apkārtnē un cilvēkos. Viņa novatorisms izpaužas reālistisko tradīciju attīstībā, mūsdienu cilvēka izpratnē, šodienas problēmu skatījumā.*

*Imanta Vecozola ceļš uz mākslu no pirmā acu uzmetiena šķiet gluds, bez asiem likločiem. Dzimis (1933. gada 22. jūlijā) un audzis laukos — Liezērē — un jau bērnībā apjautis mākslas pievilksanas spēku, viņš dodas uz Rīgu studēt mākslu. Vispirms viņš mācās Jaņa Rozentāla mākslas vidusskolā (1949—1954), pēc tam — Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijā (1954—1960). Tad seko ilggadīgs pedagoga darbs (sākumā — Rīgas lie-tišķās mākslas vidusskolā, bet no 1967. gada — Mākslas akadēmijā). Izstādēs (gan republikas, gan Vissavienības) viņš sāk piedalīties jau stu-diju laikā — 1958. gadā. Par nozīmīgu ieguldījumu latviešu padomju mākslas attīstībā Imantam Vecozolam 1980. gadā piešķirts Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums.*

*Imanta Vecozola darbu tematiskā ievirze sakņojas mākslinieka ciešā saskaņā ar dabu, ar tās dziļu izpratni, ar zemnieku darbu. Savu attieksmi pret cilvēkiem, pret dzimto zemi mākslinieks pauž gan figurālās kompozīcijās, gan portretos, klusās dabās un ainavās.*

*Imanta Vecozola gleznas liekas vienkāršas uzbūvē un izteiksmes līdzekļu lletojumā, taču šī šķietamā vienkāršība ir prasījusi milzum daudz sūra, mērķtiecīga darba gan savas garīgās pasaules bagātināšanā, gan tīri glezniecisko paņēmieni izkopšanā, uzņemoties grūti risināmus, sarežģītus uzdevumus.*

*Viņa patstāvīgā darbības sākotne sakrīt ar «skarbā stila» uzvaras gā-jienu padomju mākslā. Imanta Vecozola tā laika darbos dominē viņa šo-dienas daiļradei neierasti vispārināts, dažkārt pat shematiski iezīmēts cil-vēka attēlojums. Šo darbu vērtību noteic augstā gleznieciskā kultūra, smalki niansētās krāsoņu gradācijas. Taču Imanta Vecozola mākslas spēks slēpjas tieši cilvēka garīgās pasaules atklāsmē, kas visspožāko izpaušmi gūst laikabiedru portretējumos.*

*Viņa pēdējo gadu daudzfigūru kompozīciju (zemnieku grupas dažādās dzīves situācijās) varoņi kļuvuši emocionāli atraisītāki. Šīs kompozīcijas zināmā mērā var uzskatīt par grupu portretiem. Pacelts simbola līmenī, zemnieka tēls viņa gleznās kļuvis par noteiktas sociālās grupas izteicēju*

un raksturotāju. Māksliniekam izdevies panākt patiesu laikmeta un tautas dzīves izjūtu.

Ar īpašu pietāti Imants Vecozols glezno portretus. Mākslinieks cenšas izprast modeļa dvēseles stāvokli, situāciju, kādā tas atrodas, noraksturot viņa garīgo pasauli.

Kā lieliska daiļrades laboratorija visdažādāko formālo problēmu — gaismas un telpas likumību, priekšmetu un laukumu savstarpējo attiecību, koloristiskā modelējuma — risinājumam kalpo klusās dabas. Imanta Vecozola daiļradē klusās dabas žanrs vienmēr ieņēmis lielu vietu. Īpašu interesi izraisa tie priekšmetu attēlojumi, kuros perfektais gleznojums it kā palicis otrajā plānā, izceļot gleznā parādīto lietu nozīmību un raisot pārdomas par cilvēka un vides savstarpējām attiecībām.

Gadu gaitā Imants Vecozols uzkrājis pieredzi, meistarību gan radošajā, gan pedagoģiskajā darbā. Viņu allaž urdījušas domas par glezniecību kā mākslas nozari kopumā, par savu vietu tajā, par mākslinieka profesijas ētiku un uzdevumiem. Daļa no šīm pārdomām tagad tiek uzticēta lasītājiem.

*Ilze Konstante*

## **Par portretu**

Portrets ir žanrs, kas vispilnīgāk spēj izteikt cilvēka pārdzīvojumus, visas iespējamās viņa jūtu un domu izpausmes. Neviens no maniem amata biedriem nenoliegs, ka portrets salīdzinājumā ar citiem glezniecības žanriem ir visatbildīgākais un reizē — pats grūtākais. Jo mēs atbildam ne tikai skatītāja, bet arī modeļa priekšā. Atveidot ārējo veidolu — tas ir elementāri. Ja tas tiek ņemts par portreta pamatu, tad iznāk tikai modeļa ārienes fiksācija.

Es domāju, ka ikviens gleznotājs savas mākslinieciskās koncepcijas, sava pasaules traktējuma un laikmetīguma, kā arī tīri tehnoloģiskās valodas vistiešāko pārbaudi, attaisnojumu un mērauklu var rast, gleznojot portretus. Šajā žanrā ir tikai divas iespējas — vai nu gleznotāja būtību ietverošā sistēma iztur pārbaudi portreta priekšā, vai arī sabrūk kā tukša čaula, ja tai trūkst īsta kodola.

Jā, bez portreta glezniecība nav pilnīga. Mēs portretus varam negleznot, bet mums šad tad der padomāt, vai ar to bagāžu, kas ir mūsu rīcībā, mēs esam spējīgi uzgleznot portretu, «nedancojot» tam pa virsu, to nepazudinot. Ar konkrētu cilvēku attēlojumiem mēs nedrīkstam veikt savus mēģinājumus, tas nav godīgi. Glezniecībā tā ir ētikas, morāles problēma. Izstādēs bieži var redzēt portretus, kurus gleznojis mākslinieks nerēķinās ar šo problēmu, bet tikai ar savas glezniecības īpatnībām. Neatsedz portretējamā cilvēka individualitāti, bet demonstrē sevi tīri formāli. Sādā darbā var būt spoža gleznieciska valoda — tērpu un debess atveidā viņš jūtas kā varonis. Protams, tādām viņam gribas būt arī sejas gleznojumā,

bet tā nepakļaujas, un tad viss tiek darīts ar varu, jo bērna autiņos skatītāju priekšā stāvēt negribas. Un tad modernas glezniecības vārdā palīgā nāk formāli glezniecisks triks zem emocionalitātes maskas.

Es daudz esmu domājis par tiem šķietami necilvēkiem portretiem — šedevriem, kuri no pirmā acu uzmetiena nepārsteidz ar spožo glezniecību (vismaz to nevar uzreiz saskatīt), bet kuri it kā vibrē, pulsē, ir dzīvības pilni. Nekas nav gleznots, lai izraisītu apbrīnu, nekā nav sastindzis. Mēs tiekam ievadīti iztēles pasaulē, uz mūsu apziņu iedarbojas laiks un telpa — kategorijas ar bezgalības nozīmi. Gleznotājs, aizmirdams sevi, atteikdamies no pārspilētā azarta, atsedz jaunu pasauli bez pretenzijām uz savu vietu tajā.

Viss atkarīgs no mūsu garīgās pasaules. Bieži galvenā vērība veltīta glezniecības formālajai pusei, nevis dzīves izpratnes padziļinājumam. Tuvošanās cilvēku, parādību un lietu būtībai atkarīga no katra mākslinieka inteliģences, intelekta un talanta.

## Par būtību

Tikai kopētājs glezno to, ko redz savā priekšā, nedomādams par attēlojamā objekta vai notikuma dziļāku jēgu. Viņš neorganizē, nesaasina savus izteiksmes līdzekļus, lai izteiktu cilvēka, kādas dzīves parādības vai priekšmeta nozīmi. Var gadīties, ka viņš pārdzīvo, bet tas vēl nenozīmē, ka viņš spējīgs atklāt objekta būtību.

Kas tad ir būtība, kurai jābūt atsegtai gleznā? Katrai parādībai ir sava nozīme, savas raksturīgas, tikai tai piemērotas īpašības. Māksliniekam jāprot saskatīt, kādēļ cilvēks smejas vai raud, kāda ir viņa vieta zemes virsū. Jo vairāk mēs uzzināsim par faktu vai objektu, ko gleznojam, un jo plašāks un nozīmīgāks būs mūsu rīcībā esošais izziņas materiāls, jo tuvāk mēs piekļūsim attēlojamās parādības būtībai. Kāpēc māksliniekam jāglezno, piemēram, lauku cilvēki, ja viņš tos neizprot un nespēj atklāt viņu būtību, bet tikai demonstrē savus paņēmienus? Tas ir necienīgi un apvainojoši. Atrasisītība glezniecībā — tā nav patvaļīga attieksme pret to, ko glezno, tā ir brīva izteiksmes līdzekļu valoda par mums zināmo.

Visu nekad nevar uzzināt, ar to jāsamierinās, un tāpēc jājūt godbijība tā cilvēka priekšā, kuru gleznojam, jo varbūt ir vēl kādas sakarības un personībai piemērotas nozīmīgas īpašības, kuras mūsu prāts šobrīd vēl nespēj aptvert. Nezināmā priekšā nevajag būt nervozam, arī tramīgam ne. Virišķīgi jāsamierinās ar to, ka daudz ko nespēsim uzzināt līdz galam. Ja mēs to spētu, tad citiem nebūtu ko darīt, tad vairs nebūtu nozīmes gleznot sievieti ar bērnu, puķes vai bērzus. Kas nav lemts vienam, to varbūt paveiks citi un otrādi. Tā ir iekārtota pasaule. Katram pienākas tāda vērtība, cik vērts viņš pats. Tādu, kas blēdās un mātās, visos laikos un visās mākslās ir bijis daudz. Tie bieži vien bijuši talantīgi improvizatori. Bet tikai improvizatori, ne jaunā atklājēji.

## Par pieņēmumu vai nosacījumu

Ikviens iecere, ideja, kuru cenšas realizēt mākslinieks, ir pieredzes, novērojumu, atziņu un iztēles apkopojums. Mūsu doma izpaužas kā bezgaldaudzo kadru, ainu un situāciju kopsavilkums. Tā kā īstenībā nav iespējams ieraudzīt tādu skatu vai kadru, kas adekvāti izteiktu mūsu redzēto, izjusto, izprasto un iztēloto, tad mēs šo skatu gleznā veidojam, ņemot par pamatu daudzus nosacījumus un pieņēmumus. Mēs izdarām atlasī, izvēlamies raksturīgāko, liekam darboties savam intelektam, emocijām, iztēlei.

Taču ikviens pieņēmums, nosacījums būs ārišķīgs, formāls, ja tas neasociēties ar realitāti, nekalpos tās izpratnei. Lai arī kā mēs gleznotu, lai arī kādus uzdevumus sev izvīrētu, lai arī cik tie mums būtu izdevīgi, tie nekad nedrīkst pakļaut sev īstenību. Citiem vārdiem runājot, fantāzijas lidojums nedrīkst traucēt izpratni. Uz izdomas rēķina mēs kā realisti nedrīkstam zaudēt ne idejiskā, ne vizuālā plāksnē.

Ja gleznas tēls ir sadomāts, no dzīves atrauts, tad nelīdzēs ne skaistie saukļi, ne modernās glezniecības atbalsts, ne arī atsaukšanās uz latviešu glezniecības tradīcijām. Tas ir un paliek vienkārši formālisms. Labākā gadījumā iznāk jauks karnevāls provinces gaumē, bet tam nav nekāda sakara ar nopietnu glezniecību.

Protams, viss, ko es saku, nav tik vienkārši. Dažkārt grūti novilkt skaidru robežu starp isto un šķietami nopietno mākslu. Gleznot var visādi, atbilstoši spējām un individualitātei. Glezna var būt arī dabas studija, kuras vērtību nosaka tiešais dabas iespaids konkrētā laika sprīdī. Emociionāls pārdzīvojums arī tādā darbā būs jaunatklājums, vienreizīgums, arī tas balstīsies uz meistarību un pieredzi. Jāpiebilst, ka ikvienam nosacījumam vai pieņēmumam jābūt tik meistarīgi aplēptam, lai to nevarētu atšifrēt kā prāta aprēķinu.

Varbūt Velaskess, gleznojot Inocentu X, daudz ko ir izdomājis un lie-tojis tādus paņēmienus, kuri vislabāk ļāva atsegt pāvesta būtību, bet es šo pieeju neredzu, es to nespēju atšifrēt (ja tā vispār pastāv). Manās acīs pāvests ir vienkārši nosēdināts krēslā un no dabas nogleznots tā, kā to spēja Velaskess. Šajā portretā ir viss — jēdzienu «realitāte» un «pāvests» izpratne, un vēl daudz kas cits.

## Tehniskais izpildījums

Daudzi gleznotāji uzskata, ka gleznā viss atkarīgs no izpildījuma. Nav svarīgi, ko glezno, galvenais ir krāsu uzliciens — tam jābūt emocionālam, iztēli rosinošam. Protams, ar krāsas uzlicieni var daudz ko pateikt, ja tas nav kļuvis par pašmērķi. Lai arī cik tas būtu virtuozs, tas ir tikai līdzeklis, kas kalpo gleznas kopējam veidolam. Šis līdzeklis jālieto ar labu mēra sajūtu un gaumi, citādi gleznojums kļūst ārišķīgs. Krāsa, zīmē-

jums, kompozīcija, arī tehniskie paņēmieni jāiekausē gleznas saturā, arī tiem ir jānes saturiskā slodze. Pārspilējums, kam ir piešķirta vērtība pašam par sevi, dažkārt intrigē kā neredzētas, vēl neizdibinātas amata prasmes izpausme. Tā var būt gan neatšifrējami sarežģīta, gan savā vienkāršībā pievilcīga, bet arī te slēpjas pārspilējums, tikai uz pretējo pusi. Es netaisos noliegt tehnisko paņēmieni lomu gleznā. Tikai nevajag iedomāties, ka tieši tajos slēpjas gleznotāja meistarība. Pārspilējot tehniskā izpildījuma lomu, mēs varam nonākt tehniskajā formālismā. Nereti gleznotājs ir atmetis dziļāku saturu un visus dzīves vērojumus — tehniskais paņēmieni kļuvis par visspēcīgu domināti. Triepiena originalitātes vārdā zudusi pietāte pret lietām, notikumiem, autoritātēm. Labi, ja par izpildījumu nav jādodomā, kad viss izriet it kā pats no sevis. Tad jūti sevi saplūstam ar to, ko glezno. Tie ir skaisti brīži, kas rodas lielas nepieciešamības un mīlestības paspārnē. Tad arī skatītājs vairs neredz meistarību, bet, kā sacīja Konrāds Ubāns —, jūt mākslinieka dvēseli.

\*

Bez šaubām, mēs visi esam par lielu un nopietnu mākslu, kas ir brīva no rotaļas gan ar sevi pašu, gan ar skatītāju. Reizi pa reizei derētu iedomāties, vai laika gaitā neesam zaudējuši īpašības, kas kādreiz veidoja mūsu dzīves pamatu. Vai sejas un vide (es domāju mākslas pasauli), kas gadu gadā ir ap mums, nepadara mūs imūnus pret daudzām dzīves parādībām? Mēs spoguļojamies viens otrā, bet tā ir vienkārši vārišanās savā sulā. Māksliniekam viņa sabiedriskais stāvoklis jāsaprot kā atalgojums par kalpošanu tautai. Tās nav uzspilētas pateicības jūtas, bet gan savas darbošanās jēgas izpratne. Māksliniekam jāapzinās sava mijiedarbība ar sabiedrību, viņš nedrīkst spekulēt ar dāvanu, ko sauc par talantu.

*Rakstu publicēšanai  
sagatavoja Ilze Konstante*

*Latviešu  
mākslas vēsture*



Dace Lamberga

## KONSTRUKTĪVISMIS UN LATVIEŠU GLEZNICĪBA

Latviešu mākslas vēsturē konstruktīvisma parādības analizētas galvenokārt no dizaina un plakāta mākslas viedokļa apcerējumos par Gustavu Kluci, kas darbojās Padomju Krievijā. Taču buržuāziskajā Latvijā 20. gadu sākumā šis termins sevišķi populārs kļuva tieši glezniecībā, kaut gan tā būtība daudziem palika neskaidra. Latviešu mākslas literatūrā ar konstruktīvismu bieži saista Rīgas mākslinieku grupas darbību 20. gados, jo uz to orientē tālaika prese. Tādēļ pat daļa mūsdienu mākslas zinātnieku nešķiro Rīgas grupas biedru daiļradi un visus bez izņēmuma sauc par konstruktīvistiem. Tikai pēdējos gados sāk parādīties publikācijas, kuru autori mēģina noskaidrot termina «konstruktīvisms» būtību.<sup>1</sup>

No vienas puses, šo konservatīvo viedokli (kaut gan konstruktīvisma vieta grupas daiļradē ir stipri apšaubāma) var izskaidrot ar to, ka citādi varbūt grūti atrast kopsaucēju kompozīcijām, kurās valda ģeometrizēti racionāla uzbūve un apvienotas kubisma un pūrisma iezīmes, kā arī katra autora individuālie meklējumi šo virzienu robežās. Bet, no otras puses, šāds viedoklis rada aplamu priekšstatu par latviešu glezniecību 20. gados. Pēdējā laikā citās valstīs — Ungārijā, Polijā, Čehoslovākijā — pieaugusi interese par konstruktīvisma parādībām pamudinājusi arī mūsu mākslas zinātniekus precizēt virziena nozīmi un iespējamās izpausmes latviešu mākslā.

No latīņu vārda «*constructio*» — struktūra, uzbūve, plāns — atvasināto terminu «konstruktīvisms» skaidrojošās vārdnīcas vērtē dažādi. «Svešvārdu vārdnīcā»<sup>2</sup> tas saistīts tikai ar parādībām arhitektūrā. «Lielajā padomju enciklopēdijā»<sup>3</sup> norādīts, ka padomju mākslas zinātne ar terminu «konstruktīvisms» apzīmē apkārtējās vides «konstruēšanu» un rūpniecisko mākslu un ka to var attiecināt tikai uz dizainu, arhitektūru, grāmatu grafiku, plakātu, tērpiem un audumu zīmējumiem. Konstruktīvismu tēlotāajā mākslā Lielajā padomju enciklopēdijā saista tikai ar ārzemēm, kur tas izpaužas kā «viens no avangardisma virzieniem, kurā izmantoti dažādi agrā padomju konstruktīvisma formālie meklējumi».

<sup>1</sup> Lāce R. Profesijas atbildība. — Lit. un Māksla, 1981, 5. febr.

<sup>2</sup> Svešvārdu vārdnīca. R., 1978, 389. lpp.

<sup>3</sup> Конструктивизм. — Большая советская энциклопедия в 30-и т. Т. 13. М., 1973, с. 53.

Toties VDR izdevums «*Lexikon der Kunst*»<sup>1</sup> diezgan plaši analizē konstruktīvistu, norādot, ka šā virziena iedīgli rodas pēc 1900. gada; tā ir daudzslāpaina un pretrunīga mākslinieciskā reakcija uz moderno ražošanas spēku attīstību. Pievērsties pirmajām raksturīgajām konstruktīvisma parādībām arhitektūrā, leksikons min vācu arhitektu Pēteru Bērensu, kā arī Čikāgas un Vīnes skolas jauno konstruktīvo domāšanu, tēlniecību — Marsela Dišana priekšmetiskos objektus, Vladimira Tatļina un Aleksandra Rodčenko telpiskās konstrukcijas, bet glezniecībā — Pita Mondriāna neoplasticismu un Kazimira Maļeviča supremātismu.

Geometriskā abstrakcionisma paveids — supremātisms — nostabilizējās krievu mākslā ap 1915. gadu, kaut gan nosaukums bija radies jau 1913. gadā Maskavā.<sup>2</sup> Pēc K. Maļeviča domām, mākslai, kas atrodas reliģijas un cariskās valsts kalpībā, vajag no šīm funkcijām atteikties un mosties jaunai dzīvei, kuru viņš saskatīja tieši supremātisma glezniecībā. Jau ap 1918. gadu Padomju Krievijā radās pirmās konstruktīvās kompozīcijas, bet vēl 1919. gadā eksistēja tikai tādi jēdzieni kā «bezpriekšmetiskā daiļrade» un «supremātisms». Jēdziens «konstruktīvisms» Padomju Krievijā radās 1921. gadā. Viens no tā lozungiem, kura autors bija A. Rodčenko, skanēja šādi: «Konstrukcija ir mūsu laikmeta pasaules uzskats.»<sup>3</sup> Tā kā raksta ietvaros nav iespējams plašāk pievērsties 20. gadu padomju mākslas parādībām, gribētos vismaz izmantot atziņas no Lāzara Ļisicka (pseidonīms El Ļisickis) referāta «Jaunā krievu māksla», ko viņš 1922. gadā nolasiņa Berlīnē.<sup>4</sup> Kā 20. gadu nozīmīgākās glezniecības parādības L. Ļisickis minēja 1) supremātismu, kuru bez K. Maļeviča pārstāvējuši vēl Vladimirs Tatļins, Olga Rozanova, Aleksandrs Drēviņš, Ivans Kļuns, un 2) bezpriekšmetisko glezniecību, kuras tipiskākais pārstāvis bija Vasilījs Kandinskis. «Bet vajadzība pēc kārtības kā pēc visu mākslu pamata» cirta trešo ceļu uz konstruktīvo mākslu, kam «pamatus veidoja Krievijas revolūcija». Pēc L. Ļisicka domām, konstruktīvisma attīstība sākās spontāni un virziena likumības tika noskaidrotas ne tikai Krievijā, bet arī Rietumu mākslā. Padomju Krievijā konstruktīvismam pievērsās divas mākslinieku grupas. Viens grupējums noliedza tēlotāju mākslu, visus spēkus veltot tehnikai, mūsdienu izpratnē — dizainam, un šo ievirzi tādēļ sauca par lietismu (вещизм). Viņi uzskatīja, ka vajag radīt vienkāršus, augstā mākslinieciskā kvalitātē izpildītus priekšmetus. 1921. gadā lietisma piekritēji parakstīja deklarāciju, kurā atteicās no tēlotājas mākslas un pārgāja uz rūpniecisko mākslu. Otrs grupējums (pie tā piederēja arī Gustavs Klucis), kuru vadīja K. Maļevičs un L. Ļisickis, strādāja glezniecībā, plakātā, grafikā. V. Tatļinam varbūt pietrūka nepie-

<sup>1</sup> *Lexikon der Kunst*. Band II, Leipzig, 1976, S. 683-685.

<sup>2</sup> Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное искусство и супрематизм. М., 1919, с. 16.

<sup>3</sup> Karginow G. Rodshenko. Budapest, 1979, S. 91.

<sup>4</sup> *Lissitzky-Küppers S. El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*. Dresden, 1967, S. 330—340.

ciešamās tehniskās izglītības, lai viņš varētu realizēt savus unikālos telpiskos projektus, toties viņa spēcīgais talants katrā ziņā veicināja laikabiedru mākslinieciskos meklējumus. Kopā ar G. Lucī, A. Rodčenu, N. Gabo, K. Maļēviču, L. Ļisicki un citiem viņš izveidoja konstruktīvistu grupu, kas savos darbos apjūsvoja modernās tehnikas skaistumu, taču izmantoja tās paraugus bez jebkāda mērķa un satura. Tāpēc viņu daiļrade ieguva «naīvi romantiskā tehnicisma» nosaukumu. Pirmoreiz konstruktīvisi kopā uzstājās 1921. gadā Maskavā Jauno mākslinieku izstādē, bet 1922. gadā Padomju Krievijas mākslas izstādē Berlīnē konstruktīvisms kļuva par sensāciju.<sup>1</sup>

Līdz ar to pilnīgi saprotama kļūst norāde par konstruktīvisma glezniecības izpausmēm tikai ārzemju mākslā, jo tie padomju mākslinieki, kuri nodarbojās ar glezniecību 20. gadu sākumā, dažādu iemeslu dēļ vairāk uzturējās Vācijā. L. Ļisickis, piemēram, 1921. gada beigās devās turp ar uzdevumu nodibināt sakarus starp padomju un vācu māksliniekiem, paņemot sev līdzī konstruktīvisma idejas, kuras kopā ar Iju Ērenburgu propagandēja žurnālā «Vešč». Viņu abu aizraušanos ar stājmākslu kritizēja Aleksejs Gans savā grāmatā «Konstruktīvisms» (1922): «Biedru Ērenburga un Ļisicka galvenā kļūda ir tā, ka viņi nevar tikt valā no mākslas. Viņi vienkārši identificē jauno mākslu ar konstruktīvismu.»<sup>2</sup>

V. Kandinski Tautas izglītības komisariāts 1921. gadā nosūtīja par pasniedzēju uz Bauhausu.<sup>3</sup> Viņa maniere no gleznieciski bezpriekšmetiskās kļuva stipri konstruktīvāka, vienīgi kompozīcijā bija sadrumstalotāka nekā K. Maļēvičam. Vispār tajā laikā Berlīnē uzturējās daudz krievu mākslinieku, kuri tur bija ieradušies sakarā ar pirmo padomju mākslas izstādi 1922. gadā.

Holandiešu glezniecībā konstruktīvisms radās 1912. gadā Pita Mondriāna neoplasticisma veidā. Izveidojās mākslinieku grupa «*De Stijl*», kuras otrs izcilākais pārstāvis bija Teo van Dūsburgs. Krievu un holandiešu mākslinieki būtībā radījuši trīs konstruktīvisma glezniecības pamatfāzes, kuras vēsturiski attīstījušās no kubisma un futūrisma, pastiprinot tendenci uz ģeometrizēti tīrām formām un elementāru krāsu skalu. P. Mondriāna neoplasticisms balstās uz vertikālu un horizontālu plakņu shēmu, ko T. van Dūsburgs papildināja ar diagonālēm. Padomju konstruktīvismu bagātināja arī telpiskas sistēmas, kā, piemēram, L. Ļisicka «prouni»<sup>4</sup>.

Padomju konstruktīvisms kopā ar holandiešu grupu «*De Stijl*» spēcīgi iespaidoja vācu glezniecību, un par šī virziena kristalizācijas punktu Vācijā kļuva Bahausa skola.<sup>5</sup> Veimārā bez V. Kandinska darbojās arī T. van Dūsburgs, Laslo Mohoj-Naģs, Jozefs Alberss un citi. Vācijas

<sup>1</sup> Lissitzky-Küppers S. El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. S. 16.

<sup>2</sup> Karginow G. Rodschenko. S. 90.

<sup>3</sup> Москва—Париж 1900—1930. Т. 1. М., 1981, с. 360.

<sup>4</sup> Проун — проект утверждения нового.

<sup>5</sup> Vogt P. Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert. Köln, 1976, S. 156.

mākslas dzīvē konstruktīvisms ieņēma nozīmīgu vietu, par ko liecina Starptautiskajā progresīvās mākslas kongresā, kas notika 1922. gadā Diseldorfā, nodibinātā starptautiskā konstruktīvistu frakcija ar T. van Dūsburgu, L. Līsicki un H. Rihteru priekšgalā. Tomēr pašu vācu konstruktīvistu vidū nav slavenu vārdu. Jozefa Albersa, Kurta Švitera, Fridriha Vordemberges-Gildeverta, Valtera Deksela meklējumi parasti paliek izcilo mākslinieku ekspresionistu ēnā.

Ungāru konstruktīvistu pēc 1919. gada revolūcijas sakāves Ungārijā dzīvoja emigrācijā, jo sociālā un garīgā atmosfēra dzimtenē bija pārāk nomācoša. Lajošs Kasaks Vīnē izdeva žurnālu «MA», kurā popularizēja «gleznoto arhitektūru».<sup>1</sup> Savukārt Berlīnē un Veimārā, Bauhauša skolā darbojās jau minētais Laslo Mohoj-Naģš, Alfreds Forbats un konstruktīvisma teorētiķis Erno Kalloj.<sup>2</sup> 1928. gadā Ungārijā mākslinieki mēģināja nodibināt Bauhausam līdzīgu institūtu — «Mühely», un, pēc ungāru mākslas zinātnieku domām, tas nolīdzināja ceļu Viktoram Vašarheji, kas vēlāk Parīzē ar uzvārdu Vasareli ievadīja nākamo konstruktīvisma fāzi — abstrakto konstruktīvismu.<sup>3</sup>

1923. gadā Polijā radās konstruktīvistu grupa «Blok». Gleznotāju V. Stšemiņski un tēlnieku K. Kobro Padomju Krievijā jūtami iespaidoja K. Maļēviča idejas. Tādēļ, 1922. gadā atgriezušies Polijā, viņi sāka paplašināt savu domubiedru pulku.<sup>4</sup> 1924. gadā «Blok» konstruktīvistu piedalījās Rīgas mākslinieku grupas izstādē. Mūsu kritikas atsauksmes par «Bloka» devumu bija diezgan negatīvas. Galvenais iebildums — poļu mākslinieki kā gleznotāji vēl nebija nobrieduši.

Par konstruktīvisma paveidu «*Lexikon der Kunst*» uzskata arī franču pūrismu, ko pārstāvēja Šarla Žannerē (pseidonīms Le Korbizjē) un Amedē Ozanfāna glezniecība. Viņu spēcīgi geometrizedātās klusajās dabās tomēr izpalika konstruktīvismam raksturīgā formu abstrakcija.

Apvienojot šo novirzienu pamatprincipus, iespējams izsecināt konstruktīvisma glezniecības modeli. Tā pamatā ir gleznas kompozīcijas harmonija, izteikta visu formu vienkāršošana līdz geometriskiem pamatelementiem, kas konstruktīvismu pielīdzina geometriskajam abstrakcionismam. Konstruktīvā stājglezna ir līdzsvara un proporcionalitātes, harmonijas un kontrastu apvienojums. Kolorīts tiek reducēts līdz pamatkrāsām — zilajai, sarkanajai, dzeltenajai, kurām nāk klāt vēl «nekrāsas»<sup>5</sup> — melnā, baltā, pelēkā. No glezniecības tiek izslēgti jebkādi figurāli elementi, un māksla, kā izteicis K. Maļēvičs, tiek atbrīvota no «priekšmetiskās pasaules balasta». Līdz ar to konstruktīvās kompozīcijas nepakļaujas individuālam izskaidrojumam un materiālām asociācijām. Kvadrāts un

<sup>1</sup> Kőrner E. Die ungarische Kunst zwischen den beiden Weltkriegen. Dresden, 1974, S. 21.

<sup>2</sup> Turpat, 22. lpp.

<sup>3</sup> Turpat, 23. lpp.

<sup>4</sup> Šmejkal F. Česky konstruktivismus. — Umeni, 1982, № 3, s. 239.

<sup>5</sup> P. Mondriāna termins.

kubs tiek manifestēti kā universālas pamatformas. Protams, konstruktīvismu nedrīkst analizēt tikai no formas viedokļa, tādēļ arī neuzņemos sniegt tā pilnīgu raksturojumu. Vēl jo vairāk tāpēc, ka šis jēdziens nebija īsti skaidrs arī laikabiedriem. 1923. gadā L. Mohoj-Nags, piemēram, vēstulē lūdza A. Rodčenko, lai viņš izskaidro to, jo «šis vārds Vācijā pēdējā laikā ir kļuvis sevišķi labi pazīstams, bet par šī jēdziena saturu tikai ļoti nedaudziem ir pareizs priekšstats».<sup>1</sup>

Beidzot dienas kārtībā nāk jautājums, kādā veidā un no kurienes latviešu mākslā ienācis jēdziens «konstruktīvisms» un kāds tam sakars ar mūsu glezniecību. Liekas, ka latviešu mākslinieki ar konstruktīvismu būs iepazinušies tieši Vācijā. Pirmkārt, Rīgas mākslinieku grupas biedri, kas uzturējās Padomju Krievijā, atgriezās no turienes līdz 1920. gadam, bet termins «konstruktīvisms» tur ieviesās gadu vēlāk. Nav šaubu, ka ar supremātisma paraugiem latviešu gleznotāji varēja iepazīties, taču šis virziens ne uz vienu no viņiem, izņemot varbūt A. Drēviņu, kurš turpināja darboties Maskavā, nav atstājis ne mazāko iespaidu. Otrkārt, Padomju Krievijā tiešām vairāk attīstījās konstruktīvisma lietišķais — dizaina virziens, kas latviešu rūpniecisko mākslu netika skāris. Turklāt paši krievu konstruktīvistu tajā laikā vairāk uzturējās Vācijā. Treškārt, jēdziens «konstruktīvisms» latviešu mākslā parādījās tikai pēc 1922. gada, kad buržuāziskā Latvija tika atzīta *de jure*. Līdz ar to mākslinieki varēja brīvi braukt uz ārzemēm, ko Rīgas grupa darīja gandrīz pilnā sastāvā.

Braucot uz Parīzi, latviešu mākslinieki šķērsoja arī Vāciju, un Berlīnē pilnībā varēja gūt priekšstatu gan par padomju, gan par citzemju konstruktīvismu. Berlīnē tajā laikā dzīvoja latviešu tēlnieks Kārlis Zālītis (vēlāk — Zāle), kurš bija aktīvs jauno mākslas virzienu, arī konstruktīvisma, piekritējs, par ko liecina gan viņa paša daiļrade, gan Berlīnē 1923. gadā kopā ar tēlnieku A. Dzirkali izdotais pirmais latviešu mākslas žurnāls «Laikmets». Tā saturu savukārt nenoliedzami ietekmēja L. Ļisicka un I. Erenburga izdotais žurnāls «Vešč». Tātad atliek secināt, ka latviešu mākslinieki konstruktīvisma idejas pārņēma tieši no krievu padomju mākslas, bet dažādu vēsturisku apstākļu dēļ tas notika Vācijā. Šo variantu zināmā mērā apstiprina salīdzinājums ar čehu konstruktīvismu. Čehiem atšķirībā no poļiem nebija tiešu kontaktu ar padomju mākslu, un ar konstruktīvismu viņi iepazinās 1922. gadā tieši ar Vācijā izdotā žurnāla «Vešč» starpniecību.<sup>2</sup>

Tādēļ nav jābrīnās, ka pēc iespaidiem bagātajiem ārzemju ceļojumiem Rīgas mākslinieku grupas 2. izstāde bija visavangardiskākā. Taču, kā

<sup>1</sup> Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982, с. 117.

<sup>2</sup> Smejkal F. Česky konstruktivismus. — Umeni, 1982, № 3, s. 214.

liecina šā posma gleznas (vairākas no tām reproducētas izstādes katalogā), klasiski tīrus konstruktīvisma paraugus to vidū nevar atrast. Tāpat nevienas gleznas nosaukums nav saistīts ar terminu «konstruktīvisms». Tomēr kritiķās par 1923. un 1924. gada Rīgas grupas izstādēm dominēja tieši šis termins. Mākslas zinātnieks J. Siliņš šo posmu dēvēja par ekspresīvā konstruktīvisma un kubisma periodu, radot diezgan neskaidru priekšstatu. Par kubismu viss liekas būtu skaidrs, bet konstruktīvisms pēc savas būtības nevar būt ekspresīvs, jo izslēdz jebkādu emocionālītāti un līdz ar to — arī ekspresiju. Toties mākslas zinātnieks V. Peņģerots rakstos par konstruktīvismu<sup>1</sup> vairāk pakavējās pie arhitektūras un lietišķās mākslas paraugiem pasaules mākslā, bet «Mākslas vēsturē»<sup>2</sup> šo virzienu ir pieminējis tikai garāmejot. Rakstnieks un mākslas teorētiķis A. Kurcijs savā apcerējumā «Aktīvā māksla», kuru 1923. gadā publicēja Leipcigā, izmantoja diezgan īpatnējus jēdzienus, kā, piemēram, «konstruktīvs reālisms», «abstrakti konstruktīvais» vai «konstruktīva mākslas darba uztvere».<sup>3</sup> Pēdējais jēdziens varbūt pat diezgan labi varētu atbilst priekšstatam par konstruktīvismu latviešu mākslā, jo šis virziens pie mums vairāk atklājās kā pasaules uzskats, kā noteikta mākslinieciska domāšana, kas latviešu gleznotāju radošajā darbībā praktiski tomēr neatspoguļojas un paliek tikai teorētisku prātojumu līmenī.

Liekas, ka Vācijā dzirdētais un iepazītais termins «konstruktīvisms» daudziem Rīgas grupas māksliniekiem iegūlās prātā, un, nedomājot par tā segumu, viņi ar šo jēdzienu sāka apzīmēt arī savu daiļradi. Latviešu gleznotāji acīmredzot konstruktīvismu saprata kā konstruktīvi veidotu gleznas uzbūvi, kas ir pamatā arī kubismam, no kura konstruktīvisms ir izaudzis. Spriežot pēc gleznām un attēliem presē, vispopulārākais modernās glezniecības virziens Rīgas grupas daiļradē 20. gados bija kubisms, kas savā dzimtenē Francijā zināmā mērā jau bija zaudējis aktualitāti. Pirmos agrīnā kubisma iespaidus latviešu gleznotājiem sniedza Maskavas un Petrogradas muzejos un mākslinieku darbnīcās redzētais, jo daudzi no viņiem Pirmā pasaules kara laikā un pirmajos pēcrevolūcijas gados mācījās Krievijas mākslas skolās. Saskare ar to kubisma vidi, kurā darbojās Pablo Pikaso, Fernāns Ležē, Huans Grī un Žoržs Braks, radās tikai ar 1922. gadu. Tādēļ arī nākošā grupas izstāde bija izteikti «kubistiska», kaut arī lielākā grupas daļa nepakļāvās šim virzienam.

Rīgas grupas gleznotājus visvairāk saistīja tieši kubisma sintētiskā stadija, kas Francijā bija aktuāla laikā no 1912. līdz 1914. gadam. To raksturo kompozīcijas uzbūves skaidrās un kompaktās formas, kurās izzudis dziļums un tiek uzsvērta plakne un formu geometrizācija, bet salīdzinoši ar kubisma analītisko fāzi ir pieaudzis priekšmetiskums un

<sup>1</sup> Peņģerots V. Ceļš uz konstruktīvismu. — Daugava, 1929, № 5, 631. lpp.; Dažas domas par konstruktīvismu. — Daugava, 1929, № 7, 887. lpp.

<sup>2</sup> Peņģerots V. Glezniecība Latvijā 19. un 20. gs. — Grām.: Mākslas vēsture trīs sējumos. 2. sēj. R., 1935, 448. lpp.

<sup>3</sup> Kurcijs A. Aktīvā māksla. Kop. r. piecos sēj. 5. sēj. R., 1982, 466.—515. lpp.

interese par kolorītu. Avangardiskās tendences dominēja vēl tikai nākamajā — 1924. gadā sarīkotajā Rīgas grupas izstādē, kas tāpat sacēla lielu troksni sabiedrībā un izpelnījās diezgan rezervētas kritikas atsauksmes. Kritiķiem radās pamatoti iebildumi, ka visas gleznas stipri līdzīgas, turklāt tuvas franču oriģināliem. Gleznotājs Kārlis Miesnieks, piemēram, pārmeta Ugam Skulmem, ka tas, kopējot Pikaso, paraksta savu vārdu,<sup>1</sup> bet Gustavs Škilters ierosināja Rīgas grupas skati nosaukt par «trauku izstādi».<sup>2</sup> Klusā daba tiešām bija kļuvusi par iemīļotāko Rīgas grupas žanru, jo deva plašākas iespējas nodarboties ar specifiski profesionālām kompozīcijas uzbūves, kolorīta un formu sintēzes problēmām. Pudeles, vāzes un augļi, apvienoti ar ģeometriskām plaknēm irēālā telpā bez gaismēnām un gaisa, — tādas 20. gadu sākumā lielākoties bija Rīgas grupas mākslinieku gleznotās klusās dabas. Un bieži vien atšķirt autoru rokrakstus patiešām nebija iespējams.

Rīgas grupas gleznotājiem kritika bieži vien pārmeta to, ka viņi, pasludinādami sevi par jaunās latviešu glezniecības veidotājiem, strādā «Parīzes šnitē». Toties franču un latviešu gleznotāju filozofiski estētiskie uzskati bija atšķirīgi. Franču kubisti sludināja, ka glezniecības galamērķis — valdīt un virzīt pūli. Rīgas grupas mākslinieki nebija tik augstprātīgi un centās sekot Jēkaba Kazaka domai, ka mākslas darbam vajag iedarboties uz cilvēka jūtām, ka tam jābūt saprotamam. Tomēr jāatzīst, ka lielākajai laikabiedru daļai Rīgas grupas neierastā glezniecības maniere palika sveša un nesaprotama.

Ne tikai visā 20. gadu latviešu glezniecībā valdīja krasi pretstati attiecībā gan pret autora atklāsmi, gan pret formu daudzveidību. Tie valdīja arī Rīgas grupas ietvaros, jo pat vizuāli iespaidīgā kubisma formu nosacītība nespēja aizēnot vitālos reālisma vaibstus. Lielai daļai grupas biedru nebija nekāda sakara ne tikai ar konstruktīvisma idejām, bet arī ar kubisma principiem.

Pirmo kubistisko darbu latviešu mākslas izstādē eksponēja Oto Skulme, taču viņš ātri mainīja daiļrades metodi, un par konsekvēntāko kubistu latviešu glezniecībā jāuzskata Romans Suta. 20. gadu sākumā mākslinieku spēcīgi aizrāva kubistisko kompozīciju intelektuālisms, un viņš citu pēc citas gleznoja klusās dabas, kurās atkārtojās kubismam raksturīgo priekšmetu uzstādījumi — pudeles, augļu trauki, stūrainas galda plaknes. Tomēr mākslinieks nekad nezaudēja saikni ar reālajām dabas formām. R. Sutas darbi saņēma krasi atšķirīgas atsauksmes, līdz beidzot atzinīgu vērtējumu guva «Klusā daba ar trīsstūri» (1924), kurā «operēdams ar vienkāršām, reālām formām», autors esot «panācis pie viņa vēl neredzētu gatavību».<sup>3</sup> Kompozīcijas uzbūve gan vairs nav tīri kubistiska, jo galds

<sup>1</sup> Miesnieks K. Rīgas mākslinieku grupas izstāde. — Jaunākās Ziņas, 1923, 12. dec.

<sup>2</sup> Škilters G. Poļu apvienības «Bloks» un Rīgas mākslinieku grupas izstāde. — Latvīvis, 1924, 961. lpp.

<sup>3</sup> Melderis E. Rīgas mākslinieku grupas izstāde. — Ritums, 1924, № 10, 790. lpp.

un ēkas aiz loga risinātas perspektīvā skatījumā, papīra rullis attēlots apjomīgi un tikai trīsstūra lineāls gleznas centrā vēl palicis plakans. R. Sutu saistīja arī ap 1916. gadu pasaulē nākušais pūrisms, kuru zināmā mērā pat var uzskatīt par kubisma augstāko stadiju. Gleznojot darbu pūrisma manierē, kas atšķirās ar lielāku kompozīcijas stingrību un tīrās formas dominanti, «pēc objektu atlasēs māksliniekam jāatmet visi gadījuma rakstura elementi, atstājot tikai pamatformas, bet pēc tam kompozīcija jāorganizē tā, lai radītu matemātiskas kārtības iespaidu. Savas teorijas pamatu pūristi meklēja mašīnas konstrukcijas loģikā un ekonomijā.»<sup>1</sup> Tieši šajā faktorā acimredzot tiek saskatīta franču pūrisma saistība ar konstruktīvisma pamatprincipiem. Rīgas mākslinieku grupas biedri centīgi studēja franču pūristu žurnālu «*L'Esprit Nouveau*», un R. Suta personiski pazina Šarlu Žannerē (Le Korbizjē) un Amedē Ozanfānu. Tomēr visumā pūrisma izpausmes latviešu glezniecībā bija niecīgas, tādēļ tās arī nekad nav īpaši akcentētas ārpus kubisma ietvariem. Tās izpaudās tikai kā atsevišķu elementu kārtojums kubistiskās kompozīcijās, un R. Sutu, liekas, vairāk saistīja Le Korbizjē unikālo arhitektūras projektu vērienīgums. Katrā ziņā mākslinieka pievēršanās konstruktīvi ievirzītai kompozīcijas uzbūvei radījusi vienu no izcilākajām parādībām latviešu dekoratīvajā mākslā — darbnīcas «Baltars» porcelāna apgleznojumus. Kaut arī reti kādā šķīvju gleznojumā iespējams saskatīt konstruktīvisma principus («Konstrukcija», 1926), tomēr kompozīcijas «Kāzas» (1928), «1905. gads» (1927) vai «Mīlestība» (1927) lieliski apliecina, ka formu ģeometrizēta stilizācija kopā ar krāsu skanību spēj radīt saturā un formā izteiksmīgus mākslas darbus.

Līdz pat 30. gadu sākumam kubismam nelokāmi pakļāvās Erasts Šveics, tikai viņa darbos gleznieciskais ne viennēr sabalsojās ar konstruktīvi veidoto uzbūvi, bet sīkie deformējumi formu sasmalcināja, padarīja neskaidru. 1923. gada izstādē E. Šveica glezniecība, piemēram, kompozīcijā «Figūra» bija diezgan tālu atkāpusies no reālisma. Figūras siluets ar grūtībām apjaušams, vienīgi galvas forma un nedaudz iezīmētā roka ļauj nojaust, ka plakņu kārtojuma pamatā ir cilvēka stāvs. Tomēr pat šajā gleznā nav ne vēsts no konstruktīvisma tehniskās un matemātiskās precizitātes un formu tīrības. Aleksandra Beļcova kubisma manierē gleznoja laikā no 1922. līdz 1925. gadam. Lietojot ģeometrizēto plakņu un krāsu kontrastus, kā arī dabas formu deformāciju, māksliniece veidoja gan klusās dabas, gan figurālās kompozīcijas, taču tajās nav konstruktīvisma iezīmju.

Atšķirībā no kolēģiem Niklāvs Strunke kubisma ievirzē gleznoja nevis populārās klusās dabas, bet portretus, kuros gan bija pagrūti sameklēt līdzību ar modeli. Ģeometriskas plaknes un svītras acu vietā veidoja itāliešu mākslinieka Ivo Panadži ģimetni, bet pašportretā N. Strunke savu

<sup>1</sup> Dulewicz A. Słownik sztuki francuskiej. Warszawa, 1981, s. 346.

izteiksmīgo profilu attēloja kā aplikatīvu siluetu. Itālijas ainavā «*Rocca di Papa*» ģeometrizētie ēku apjomi būvēti it kā perspektīviski, tomēr telpiskuma iespaidu nerada. Krāsainie māju kubi, kas, sakrauti cits aiz cita, tiecoties augšup, perspektīvā veido dažāda platuma leņķus, un dziļuma iespaids līdz ar to izpaliek. N. Strunkes intelektuālā, arhitektoniski būvētā glezniecība pēc sava gara varbūt bija konstruktīvismam tiešām tuva, bet izteiksmes līdzekļos autors apmierinājās tikai ar kubisma elementiem. Vēl jāpiebilst, ka N. Strunkes kompozīcijas diez vai varēja spēlēt kādu lielu lomu latviešu konstruktīvisma lokālā varianta veidošanā, ja arī tāds būtu bijis. 1923. un 1924. gada Rīgas grupas izstādēs mākslinieks nemaz nepiedalījās, jo tajā laikā studiju nolūkos uzturējās Itālijā.

Voldemārs Tone, kas nopietni bija studējis vecmeistaru glezniecību, 1920. gadā pilnīgi apzināti pārgāja uz kubistisku manieri, mēģinādams iedziļināties glezniecības «mehānikas» noslēpumos. Viņu interesēja tehnoloģiski pareiza audekla sagatavošana un vecmeistaru tehnikas — pagleznojumi, lazūras, optiski krāsu savienojumi. Tādēļ mākslinieks reiz pateica: «Mēs negribam savu glezniecību iesākt ačgārnī — ar franču deformētām konstrukcijām, bet šo franču laboratoriju atradumus izmantot priekš mūsu glezniecības zelta laikmeta nozīmes.»<sup>1</sup> V. Tones pirmais kubistiskais portrets «Sieviete ar balodi» izcēlās ar formu vienkāršību un tam laikam neierasti nosacītiem sejas vaibstiem. Nākamie gleznojumi kļuva kompozicionāli sarežģītāki, noskaņā pat it kā emocionālāki. «Divas sievietes» atstāj Renesanses mākslai raksturīgās līdzsvarotās harmonijas iespaidu gan ar niansēto kolorītu, gan figūru un ainavas zīmējuma ritmiku. Bet sievietes tēlu gleznā «Pie loga» jau skārusi tā sievišķības burvība, kas pilnībā atklājās 30. gadu portretos.

1921. gadā V. Tone konstruktīvā ievirzē gleznotos kubistiskos darbus parādīja personalizstādē, gūstot gan atzinību, gan nopelumus. Ļoti asi kolēģi kritizēja K. Miesnieks. Pēc viņa domām, V. Tones darbi liecinot «par augsto mākslas problēmu neizprašanu», jo tie esot «steidzīgi saražoti plakātiski gleznojumi, kam nav vajadzīgās mākslas vērtības.»<sup>2</sup> Tā kā abiem māksliniekiem bija pilnīgi pretēji uzskati par glezniecības uzdevumiem, šī kritika ir labi saprotama. Tomēr K. Miesnieks arī pats izmēģināja roku, kubistiski deformējot formu, taču ap 1920. gadu gleznoto darbu «Meitene ar kaķi» savās personalizstādēs nekad nerādīja.

1922. gadā, kad citu mākslinieku daiļradē pastiprinājās interese par kubismu, V. Tone jau gleznoja pilnīgi reālistiskos klusās dabas zemes krāsu gammā ar uzsvērtu apjomu, telpisko dziļumu un mīkstu pastozu triepienu. Tomēr viņš, liekas, bija viens no patstāvīgākajiem un savdabīgākajiem kubisma glezniecības interpretētājiem latviešu mākslā.

<sup>1</sup> Murano, Rīgas mākslinieku grupas un poļu «Bloka» apvienotā izstāde Pilsētas muzejā. — Balss, 1924, 21. nov.

<sup>2</sup> Miesnieks K. Voldemāra Tones gleznu izstāde. — Latvijas Sargs, 1921, 8. janv.

Jāņa Liepiņa 20. gadu daiļrades metodi grūti saistīt ar kādu noteiktu virzienu. Tāpat kā daudzi citi jaunie latviešu mākslinieki, viņš gleznoja, uzsvērdams plakņu, priekšmetu vai figūru ģeometriskās formas un vairīdamies no telpiskā dziļuma attēlojuma. 1920. gadā viņš gleznoja žanrus ar piepilsētas ļaudīm — dzērājiem un muzikantiem, kuru figūrās jaušama acīm redzama deformācija. Klusajām dabām J. Liepiņš pievērsās tikai 20. gadu vidū. Tajās viņš plakni apvienoja ar apjomīgumu. Kompozīcijās, kuras nedaudz atgādina aplikācijas, gandrīz viss ir plakans — piena krūzes, grozi ar āboliem, galdi, krēsli un tikai kāds viens priekšmets, piemēram, galdauts, gleznots plastiski apjomīgs, kaut arī gaismēnu modelējums vēl samērā nosacīts un shematisks («Klusā daba ar pipi», 1927). Tieši klusajās dabās J. Liepiņa glezniecība kļuva dekoratīvāka, spilgtās krāsas veidoja skaidri iezīmētus plānus un priekšmetu siluetus.

Oto Skulmem 20. gadu sākumā gleznošanas metode, šķiet, bija daudzkārt atkarīga tieši no izvēlētā žanra. Kubisma manierē tapušas galvenokārt klusās dabas, kurās gleznas kārtojas cita aiz citas, bet skatpunkts ņemts vienlaicīgi no augšas un no sāniem. Kubisma formu ģeometrizētā nosacītība iespaidojusi arī «Kuldīgas ainavu» (1922), kurā Alekšupīte aizvijas dziļumā starp smailjuntainām ēciņām. Līdztekus ainavām un klusajām dabām gleznotie portreti («Sievas portrets», 1923) ir izteikti reālistiski.

Pārējo Rīgas mākslinieku grupas gleznotāju — Konrāda Ubāna, Leo Svempa, Ģederta Eliasa, Jāzepa Lindberga un Jāņa Cielava — daiļrades metode bija reālistiska. Laikmeta mākslas iespaidā viņi bija pārņēmuši tikai atsevišķus izteiksmes līdzekļus un papēmienu no citiem Eiropas 20. gadsimta sākuma glezniecības virzieniem. Šo mākslinieku darbus raksturo izteikts gleznieciskums ar spēcīgāku vai atturīgāku triepiena ekspresivitāti, un tādēļ viņi nekad necentās pievērsties kubisma intelektuālismam, jo tas bija sveids viņu būtībai. Ugu Skulmi ap 1921. gadu gan ieinteresēja kubisma formu ģeometrizācija («Jēkabmiests»), taču pēc Parīzes apmeklējuma 1922. gadā viņš kļuva par vienīgo Rīgas grupas gleznotāju, kas ietekmējās nevis no retrospektīvā, bet gan no laikmetīgā mākslas virziena. Tāds bija 20. gadu sākumā Pablo Pikaso radītais neoklasicisms, kas stilistiski bija sevišķi tāls no konstruktīvisma.

Taču, kā jau raksta sākumā bija minēts, prese un kritika visus Rīgas grupas gleznotājus meta pār vienu kārti un dēvēja par konstruktīvistiem, jo vēl nav bijis īsti skaidra priekšstata par šo virzienu. Tomēr kādā recenzijā varēja izlasīt diezgan pravietiskus vārdus: «.. konstruktīvās gleznas pie mums neieviesīsies tāpat kā neieviesās dekadans un futurisms, bet Rīgas grupa caur to nonāks pie atzinīgas kompozīcijas likumu izpratnes.»<sup>1</sup> Vienīgi termina «konstruktīvais» vietā šeit būtu jālieto jēdziens «kubistiskais». Terminoloģijas precizitātes jautājumiem tajā laikā nepievērsa pienācīgu uzmanību un tādēļ nekritiski tika pieņemts viss jaunais

<sup>1</sup> Latvijas Kareivis, 1924, 1. janv.

un aktuālais. Tikpat mehāniski Rīgas mākslinieku grupa 1919. gadā pieņēma savas apvienības sākotnējo nosaukumu — Ekspresionistu grupa, kaut gan ar šo virzienu viņiem nebija nekāda sakara. Grūti konstatēt, cik lielā mērā pirms Pirmā pasaules kara viņi varēja ar ekspresionismu iepazīties. Jādoma, ka galvenokārt no preses un izstāžu katalogiem, jo Rīgas grupas pirmās izstādes (1920) kataloga ievadā izteiktas domas, kas ir līdzīgas vācu ekspresionistu grupējuma «Die Brücke» 1910. gada Berlīnes izstādes katalogā izteiktajam: «Visu zemju jaunie mākslinieki... negrib vairs dabu attēlot visās ātri pārejošo parādību formās, bet sakāpināt savu uzveri pret objektu tā, lai rastu tā raksturīgāko izteiksmi.»<sup>1</sup> Bet Rīgas grupas mākslinieki deklarē, ka viņus vairs neapmierina vienkārša reālās dabas attēlošana un ka viņi grib darbos sniegt savu individuālo dabu, savu garīgo būtību. Kaut arī ekspresionisma iezīmes Rīgas grupas daiļradē izpaužas minimāli, tomēr vēl 20. gadu beigās tās biedrus dažkārt pēc inerces dēvē par ekspresionistiem.

Konstruktīvisma jēdziens latviešu glezniecībā tiek saistīts vienīgi ar Rīgas mākslinieku grupu. Tomēr, aplūkojot šīs grupas daiļradi, varam konstatēt, ka neatradīsim tajā klasiskā konstruktīvisma ģeometrizētās konstrukcijas. Un pat franču pūrisms, ja to uzskatīsim par konstruktīvisma paveidu, latviešu glezniecībā «tīrā» veidā nepastāvēja. Līdzīga situācija bijusi 20. gadu čehu mākslā. Mākslas zinātnieks Františeks Šmejkalš konstatē, ka «konstruktīvisma glezniecība pie mums atšķirībā no Polijas un Ungārijas praktiski neeksistēja. [...] Dažas parādības šeit, protams, bija, bet tās ilgi nepastāvēja.»<sup>2</sup> Tāpat arī Latvijas vidē konstruktīvisma teorētiskās idejas izpaudās tikai kubisma ietvaros. Tādēļ mūsdienu mākslas zinātniekiem, lietojot terminu «konstruktīvisms», vajadzētu striktāk nodalīt tā pamatizpausmes cittautu mākslā no 20. gados latviešu mākslinieku un kritiķu vidū aplam valdošās izpratnes, kurā konstruktīvi būvētas kubistiskas kompozīcijas tika radītas zem konstruktīvisma izkārtnes. Ne satura, ne formas ziņā neviens no abiem virzieniem nav ne radošāks, ne vērtīgāks, un apstākļi, ka konstruktīvisms radies Padomju Krievijā pēcrevolūcijas gados, būtībā atspoguļojot pārprastus centienus pēc mākslas demokratizācijas, vēl nenozīmē, ka tam piemita augsts idejisks līmenis.

20. gadu sākumā kubistiskie, tam laikam tik neierastie glezniecības paņēmieni izraisīja krāsas pretrunas mākslinieku vidū. Kaut arī formu vienkāršošanas vilnis ātri noplaka, tomēr jāpiebilst, ka tie gleznotāji, tēlnieki un grafiķi, kuri savā laikā bija pievērsušies formu sintēzes meklējumiem, iemantoja nopietnāku attieksmi pret kompozīcijas uzbūvi, zīmējuma ritmiku, plastiku un kolorītu nekā tie mākslinieki, kurus šīs problēmas nemaz nav skārušas. Turklāt formu sintēzes meklējumi pamudināja gan laikabiedrus, gan mūsdienu māksliniekus pārvērtēt pastāvošās vērtības un meklēt jaunas radošas atziņas.

<sup>1</sup> Vogt F. Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert. Köln, 1976, S. 64.

<sup>2</sup> Šmejkal F. Cesky konstruktivismus. — Umeni, 1982, № 3, s. 234.

Elita Grosmane

## VECPILS KOKGRIEZUMU DATĒJUMA PROBLĒMA

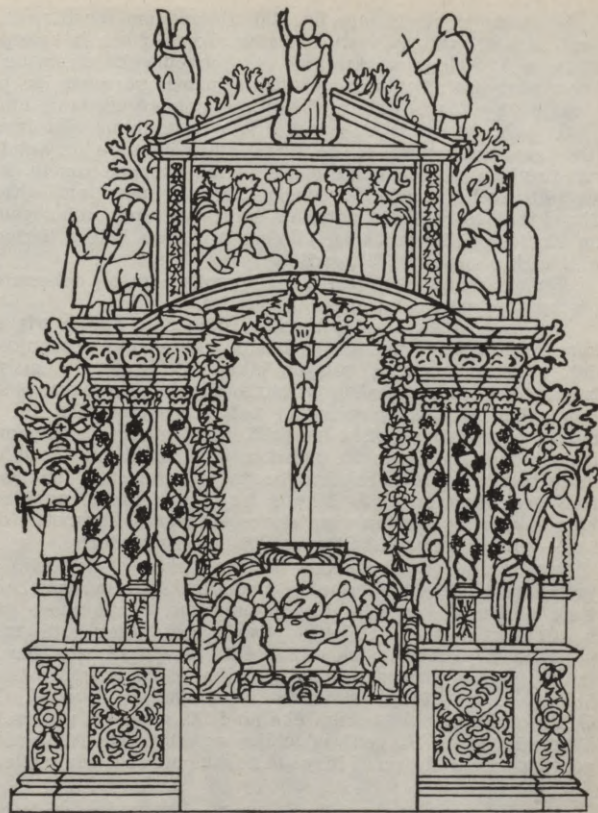
Vecpils katoļu baznīca atrodas Liepājas rajona Vecpils ciemā. Tās interjera iekārta līdz šim nav saistījusi nedz pētnieku, nedz interesentu uzmanību. Šie barokālie kokgriezumi palika bez ievērības, iespējams, tāpēc, ka Borisa Viperas grāmatā «Latvijas māksla baroka laikmetā» bija publicēts vēlāis iekārtas darināšanas datējums. Autors uzskatīja, ka tā pagatavota 1851. gadā un atbilstoši šim gadaskaitlim to stilistiski raksturoja: «Nav šaubu, ka .. šeit vēl dzīvas baroka atmiņas — vispārējā altāra un luktu kompozīcijā un atsevišķos dekoratīvos motīvos. Bet līdz ar to skaidrs, ka visas šīs atmiņas jau zaudēja savu spriegumu, ka tās vairs iekšēji nepārliedina. Skaidrs, ka kokgriezējs, tā sakot, patvarīgi fantazē par vēsturiskiem motīviem, papildinot un pārveidojot akanta, vīto kolonnu, gliemežvāka barokālos motīvus ar paša izgudrojumiem, ar tautas mākslas ārpuslaika loģiku.»<sup>1</sup>

Apskatot šodien Vecpils baznīcas dekoratīvo iekārtu, pirmkārt, redzam, ka baroka paņēmieni un elementi šeit tomēr ir dominējošie, nevis saskaņā tikai atsevišķos dekoratīvos motīvos. Tādēļ rodas šaubas gan par to, ka te tikai atdzīvīnātas «baroka atmiņas», gan par iekārtas vēlo datējumu. Atribūcijas jautājums ir izšķirošais mākslas vēstures senāko periodu pētniecībā. Arī tad, ja kļūda ir neliela — tikai pāris gadu desmitu —, tā tomēr var atsaukties uz iekārtas stilistisko raksturojumu.

Otrkārt, vairāku Vecpils baznīcas iekārtas priekšmetu uzbūvē un dekoratīvajos veidojumos sastopam tieši 19. gadsimta vidum tik raksturīgos papēmienu. Ja vēl nemam vērā šī perioda dekoratīvajā mākslā valdošā historisma jeb eklektisma tieksmi uz vēsturisko stilu atdarinājumiem, kļūst saprotama tendence saskatīt šajā iekārtā baroka stila novēlotu atspoguļojumu.

Vecpils baznīcas iekārtai radniecīgus darinājumus atrodam samērā plašā reģionā: Subatē (Daugavpils rajons), Indricā (Krāslavas rajons), Kaldabruņā un Gārsenē (Jēkabpils rajons), Stellmuižā (Lietuvas PSR Zarasu rajons). Tie visi datēti ar 17. gadsimta beigām vai 18. gadsimta sākumu (izņemot Gārsenes baznīcas iekārtas daļas, kas tapušas vēlāk — 18. gadsimta beigās) un uzskatāmi par viena loka kokgriezēju darbiem. Arī Vecpils baznīcas iekārta iekļaujas šajā grupā, tādēļ radās nepieciešamība

<sup>1</sup> Vipers B. Latvijas māksla baroka laikmetā. R., 1937, 205. lpp.



Vecpils baznīcas retabla rekonstrukcija. Rekonstrukcijas autore E. Grosmane.

pārskatīt tās datējumu, pavirzīt to par 150 gadiem atpakaļ. Lai iegūtu pārliecinošu izskaidrojumu šai tik svarīgajai atribūcijas problēmai, mēģināsim izsekot iekārtas tapšanas gaitai un iedziļināties tās uzbūves stila pretrunās.

Vispirms pievērsīsimies līdz šim zināmajiem rakstītajiem materiāliem par Vecpils baznīcas vēsturi. Dažas skopas ziņas ir apkopotas Landzes mācītāja T. Kalmeijera krājumā par Kurzemes baznīcām un mācītājiem,<sup>1</sup> kuras pārsvarā aizgūtas no kādas nezināmas personas jau pagājušā gadsimta vidū publicētā raksta «Katoļi piesavinās Vecpils un Ilmājas baznīcas 1726. gadā un ap 1738. gadu».<sup>2</sup> Šajā apcerējumā sīki izsekots strīdam (tas ilga gandrīz visu 18. gadsimtu) starp luterāņu un katoļu konfesijām par tiesībām uz abām baznīcām. Neliela piezīme par to, ka 1698. gadā Vecpilī uzcelta baznīca, atrodama L. Slokas apcerējumā «Kurzemes draudžu chronikas».<sup>3</sup> LPSR Centrālajā Valsts vēstures arhīvā glabājas izraksts no Kurzemes, Livonijas un Piltenes apgabalu katoļu baznīcu vizitācijas aktiem, kas sastādīti 1761. gadā.<sup>4</sup>

Tas arī ir viss, kas rakstīts par Vecpils baznīcu; dekoratīvā iekārta un tās tapšanas gaita nekur netiek pieminēta.

Kas tad šodien atrodas baznīcas interjerā? Tur ir trīs altāru retabli, kancele, kristāmā trauka postaments, altāra daļu nožogojošā balustrāde, ērģeļu luktas, ērģeles, sols un biktssols.<sup>5</sup> Visiem šiem priekšmetiem, izņemot 19. gadsimta vidū uzstādīto ērģeļu prospektu, piemīt stilistiska radniecība. To kompozicionālā uzbūve, skulpturālie un ornamentālie motīvi pārsvarā ir tipiski barokāli, tādēļ pilnīgi pieņemams uzskats, ka iekārta darināta 17. un 18. gadsimtu mijā, tāpat laikā, kad Vecpilī uzcelā mūra baznīcu. Tās celtniecību finansēja Vecpils un Ilmājas baznīcu patrons ģenerālmajors Otto Ernests fon Rappe (uz to norāda arī ģerbonis kora luktās, Rappes un viņa sievas — Annas Elizabetes, dzimušas Korfas, — iniciāļi un gadaskaitlis — 1700 — baznīcas tornī).

Nevar noliegt, ka Vecpils baznīcas iekārtas atribūciju ļoti sarežģīja jautājums par tās konfesionālo piederību. Kurzemes un Zemgales hercogistē noteicošā konfesija bija luterānisms. Pēc hercoga pavēles katoļu baznīcas cēla tikai lielākajās pilsētās, bet dažos gadījumos katoļticīgo vajadzībām piemēroja jau esošās ēkas privātipašumos. Parasti tas notika tad, ja zemes īpašnieks mainīja ticību, kā piemēram, Alsungā, Ilūkstē, Subatē u. c.<sup>6</sup> Līdzīgs stāvoklis izveidojās arī Vecpilī. Ģenerālmajora O. E. fon Rappes celtā mūra ēka ap 1700. gadu vēl piederēja luterāņiem. Viņa dēls, kas 1716. gadā salaulājās ar katoļticīgo Annu Mariju Vilkeni, pārgāja katoļticībā un 1726. gadā nolēma arī abas sev piederošās baznīcas

<sup>1</sup> *Kallmeyer Th.* Die evangelischen Kirchen und Prediger Kurlands. Riga, 1910, S. 35-36, 147.

<sup>2</sup> Die Besitznahme der protestantischen Kirchen zu Altenburg und Ilmajen durch die Katholiken, in den Jahren 1726 und um 1738. Inland, 1853, S. 922-926.

<sup>3</sup> *Sloka L.* Kurzemes draudžu chronikas. III, R., 1934, 250. lpp.

<sup>4</sup> LCVVA, 4038 f., 2. apr., 726. l., 153. lp.

<sup>5</sup> Vecpils baznīcas iekārtas krāsojuma problēma netiek aplūkota, jo tai nav atribūtīvas nozīmes. Pašreizējo polihromiju tā ieguvusi remonta laikā 1956.—1957. gadā.

<sup>6</sup> *Diedrich H.* Zur Geschichte der katholischen Kirche in Kurland während der herzoglichen Zeit. — Sitzungsberichte der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst. Mitau, 1898, S. 11.



Vecpils baznīcas centrālā altāra retabls. Ap 1700. gadu.

Vecpilī un Ilmājā nodot katoļu vajadzībām (nodošanas aktu 1727. gadā apstiprināja Polijas karalis Augusts II). Tomēr konfesiju maiņai nācās sadurties arī ar opozīciju. Pēc jaunā Rappes nāves sākās ilgstoši strīdi, tiesas procesi, notika pat bruņota sadursme. Visa tā rezultātā Vecpils baznīca palika katoļiem, bet Ilmājas baznīcu savukārt 1782. gadā atguva luterāņi<sup>1</sup>.

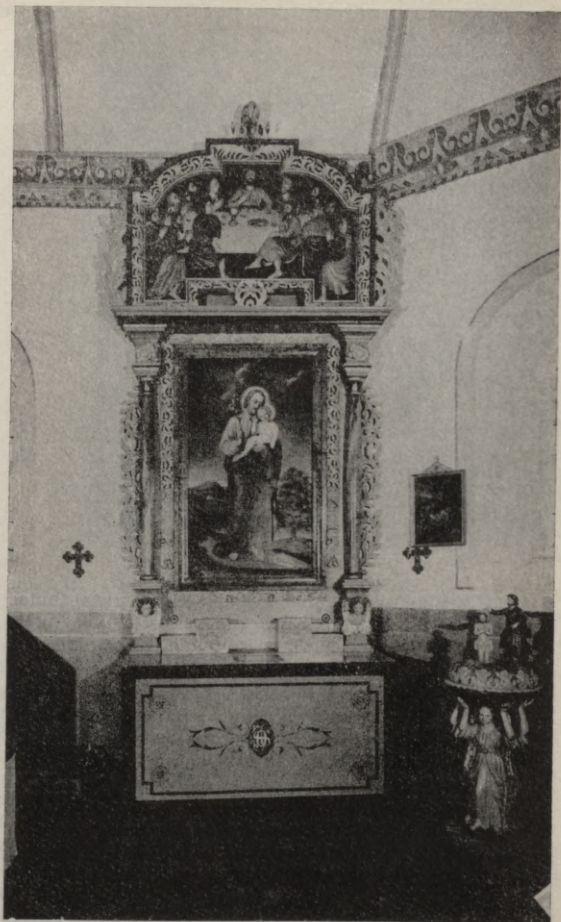
Vai šādi konfesiju maiņai var būt kāds sakars ar baznīcas interjera izveidi? Noteikti jāņem vērā, ka katrai ticībai ir savi specifiski kulta priekšmeti un sava ikonogrāfija, kas var iespaidot interjera telpisko risinājumu. Luterāņu baznīcās parasti ir tikai viens altāris, toties Vecpils baznīcā to ir trīs atbilstoši katoļticības prasībām pēc vairākiem altāriem, kas veltīti dažādiem svētajiem. Ja šos altārus ap 1700. gadu uzstādīja luterāņi, tad kādēļ viņiem būtu vajadzīgi trīs altāru retabli, bet, ja to 1726. gadā izdarīja katoļi, rodas jautājums, kādēļ šeit neredzam nekādu vēlā baroka tuvošanas vēstošu pazīmju?

Kopumā mūsu rīcībā ir trīs varbūtēji iekārtas priekšmetu darināšanas laiki, t. i., ap 1700. gadu, pēc 1726. gada un 1851. gads. Lai šajā datējumā haosā iegūtu skaidrību, vispirms pievērsīsimies iekārtas priekšmetu detalizētai analīzei.

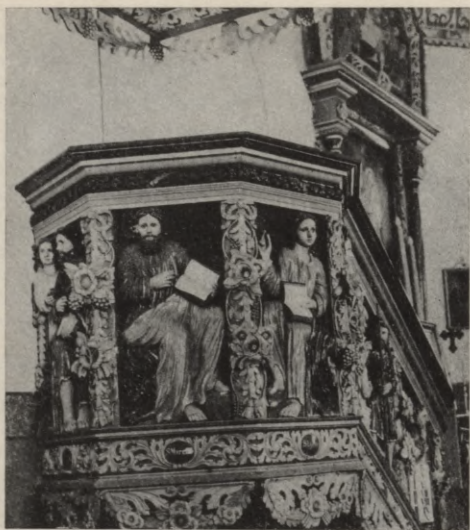
Lielākajam altāra retablam ir divi stāvi un noslēdzošais frontons ar skulptūrām. Tas novietots uz augstas, ornamentētiem pildīņiem rotātas pamatnes. Retabla centrā atrodas glezna «Sv. Lavrencijs», kuru 1851. gadā uzgleznojis zīmēšanas skolotājs no Liepājas Frīdrihs Gotlibs Špērs. Gleznu ietver ziedu, lenšu un lapu ornamentālā vija, kas «pārtrūkst» gleznas apakšējā trešdaļā. Gleznas katrā pusē atrodas trīs vītas korintiskā ordena kolonnas ar vīnogu ķekariem un divas apustuļu figūras. Pirms 1956.—1957. gada remonta retabla sānus rotāja kupls akanta lapu un ziedu ornaments (tā demontētie fragmenti atrodas baznīcas tornī). Pirmo stāvu noslēdz bieza, profilēta, centrā segmentveidīgi izliekta dzega.

Retabla otrā stāva centrā atrodas cilnis «Kristus Ģetzemanes dārzā». Kā mākslinieks attēlojis šo tradicionālo bībeles sižetu? Iedvesmu viņš acīmredzot smēlies no Lūkasa evaņģēlija (vai arī no kādām grafiskām šīs tēmas variācijām), kā to kopš seniem laikiem darīja lielākā daļa Eiropas gleznotāju un tēlnieku, kas savā daiļradē pievērsušies šai tēmai. Tomēr Vecpils cilņa autors pieļāvis arī zināmas atkāpes no tradicionālā traktējuma. Šeit mēs neredzam realitātei tuvinātu tukšnešainu vai klinšainu ainavu, bet gan ar kokiem, zāli un puķēm bagātīgi noaugušu pakalnu, uz kura siluetteveidīgi izceļas galvenās darbojošās personas: centrā — ceļos noieties Kristus, kreisajā pusē — neveiklās pozās aizmigušie mācekļi, bet labajā augšējā stūrī — eņģelis. Lai piešķirtu kompozīcijai perspektīvisku risinājumu, tās priekšplāna malās kuliseidīgi novietotas palmas, aiz tām — primitivizētas, dažādās proporcijās attēlotas figūras, bet fonā —

<sup>1</sup> Die Besitznahme der protestantischen Kirchen zu Altenburg und Ilmajen durch die Katholiken, in den Jahren 1726 und um 1738. Inland, 1853, S. 922-926.



Vecpils baznīcas sānu altāra retabls un kristāmā trauka postaments.



Vecpils baznīcas kanceles korpus.

kokiem noaugušais pakalns. Bagātā augu valsts, fantastisko koku ķekarveidīgā lapotne, siluetveidīgās, nosacītās figūras un to barokālais izvietojums pa diagonāli piešķir šai ainai spriegumu un oriģināli traktēta pārdzīvojuma tiešumu. Šī tēma izmantota arī Indricas baznīcas altāra retabla otrajā stāvā. Kaut arī kompozīcija ļoti līdzīga Vecpils baznīcas cilnim «Kristus Ģetzemanes dārzā», taņi tomēr vērojamas izmaiņas: mazinājusies fona fantastiskā pieblīvētība, figūras veiksmīgāk iekļaujas ainavā, to proporcijas vairāk saskaņotas. Tādēļ arī sīzets skaidrāk no-lasāms.

Vecpils baznīcas altāra retabla cilni ietver ornamentētas lizēnas, akanta lapas un katrā pusē — divas apustuļu figūras. Visu uzbūvi noslēdz vidū pārrauts trīsstūra frontons, kura lauzumā attēlots Kristus ar zemeslodi, bet pakājes abās pusēs — apustuļu figūras.

Aplūkojot retabla uzbūvi kopumā — gan tā dalījumu stāvos, kompli-cēto, bet reizē simetrisko elementu izkārtojumu, ordera uzsvērto sarežģī-tību, figūru teatrālās pozas un žestus, gan arī bagāto tērpu krokojumu, akanta lapu un ziedu ornamenta pārpilnību —, jāatzīst, ka visi šie elementi nenoliedzami liecina par attīstīta baroka izpausmēm. Taņi pašā laikā atse-



viškos gadījumos, piemēram, vīto kolonnu vīnogu ķekaru pārliecīgā uzsvēršanā un ciļņa «Kristus Ģetzemanes dārzā» kompozīcijas fantastikā un pārblīvētībā, vēl jūtamas 17. gs. otrās puses tradīciju atskaņas.

Atšķirībā no samērā viengabalainā lielā retabla daudz pretrunīgāki ir sānu retablu risinājumi. Retabls, kas atrodas labajā pusē, jeb tā sauktais «Kristus sirds» altāris ir tāfeles tipa veidojums. Centrālo gleznu, kuru 1932. gadā parakstījis Liepājas mākslinieks Ž. Šenbergs (pirms tam te atradās glezna «Dievmāte ar bērnu»), ietver akanta lapu un ziedu barokālais ornaments, kura izkārtojums nav viendabīgs; gleznas augšējā daļā atrodas plata, segmentveida akanta lapu josla, kas nevis loģiski noslēdzas vai pāriet sānu malu ziedu ornamentā, bet ir nogriezta un mehāniski savienota ar sānu vītņēm. Gleznu ietver retabla karkasu veidojošās kolonnas, kas pilnīgi atšķiras no lielā altāra virtuozī grieztajām kolonnām, tās ir garas, cigārveida, ar nesamērīgi maziem nenosakāma ordera kapiteljiem. Vienīgi uzgleznotās, stilizētās akanta lapas tos tuvina priekšstatam par korintisko orderi. Retabla sānus savukārt rotā kupls, barokāls akanta lapu ornaments. Virs dzegas novietotā noslēdzošā kompozīcija

veidota tikai no barokāli traktētiem elementiem — akanta lapu lokā ietvertā medaljona, divu apustuļu figūrām un eņģeļa figūras, kas noslēdz visu kompozīciju.

Līdzīgi būvēts arī otrs sānu retabls, kas atrodas centrālā altāra kreisajā pusē. Dominējošo vietu šeit tāpat ieņem glezna, kuru 1851. gadā uzgleznojis Frīdrihs Gotlībs Špērs. Gleznai atstāts 19. gadsimta vidū darinātais ierāmējums, kuru, veidojot dubultkāmi, no ārpuses ietver barokāls ornaments. Tāpat kā iepriekš minētā sānu retablā, arī šeit vērojams trīs dažāda tipa akanta lapu un ziedu viju mehānisks savienojums. Atkārtota arī uzbūves pamatkonstrukcija, kuru veido tādas pašas cigārveidīgas kolonnas ar neizteiksmīgiem kapiteļiem, vienīgi virs dzegas redzams nevis dažādu barokālo elementu savienojums, bet gan liels, visu retabla platumu ietverošs cilnis «Svētais vakarēdiens», kas nenoliedzami ir darināts vienlaikus ar lielā retabla otrā stāva cilni «Kristus Ģetzemanes dārzā». Kompozīcija būvēta pēc līdzīgiem principiem; tā gan horizontāli, gan vertikāli dalās trīs daļās un kārtota tā, lai pēc iespējas izceltu centrālo figūru — Kristus tēlu, virs kura tāpat atrodas uz āru izliekts cilņa ierāmējums. Kristus tēlu ietverošie mācekļi cieši sablīvēti un simetriski sadalīti divās grupās. Kopumā kompozīcija ir skaidra un lakoniska, tai trūkst jebkādas daudzvārdības. Barokālu raksturu cilnim piešķir vienīgi mācekļu tērpu krokojums. «Svētais vakarēdiens» baroka laikmetā Latvijā pieder pie populārākajiem sižetiem kā tēlniecībā, tā glezniecībā. Vairākkārt tas atkārtojas Vecpils baznīcai radniecīgo iekārtu lokā. Salīdzinājumā ar analogiskiem Stellmuižas un Subates baznīcu cilņiem Vecpils baznīcas «Svētais vakarēdiens» ieņem starpstadiju šīs tēmas attīstībā. Stellmuižas baznīcas kompozīcija iespiesta gandrīz vai kvadrātveida laukumā, toties Vecpils un vēl jo vairāk Subates baznīcā tā izstiepta horizontālā virzienā. Tomēr šajos trijos cilņos redzam vienas un tās pašas kompozīcijas variācijas ar nelielām izmaiņām.

Kopumā raksturojot Vecpils baznīcas sānu retablus, abos saduramies ar pretrunām, kuras rada 19. gadsimta vidū veidotās pamatzubūves un barokālo dekoratīvo un ornamentālo daļu savienojums, tādēļ šiem sānu retabliem trūkst stila vienības, kas dominē lielajā altārī.

Stila ziņā absolūti viengabalaina turpretī ir Vecpils baznīcas kancele. Tās pamatsastāvdaļas ir balsts, korpuss ar margām un jumtiņš. Balsta pamatne rotāta ar iegravētu zāli un puķēm (liekot jauno baznīcas grīdu, tā daļēji aizsegta), tās centrā palma ar lieliem vīnogu ķekariem zem lapotnes. Palmu kā baznīcas iekārtas priekšmetus dekorējošu elementu izmantoja jau agrajā barokā, lai gan tās popularitāte vēl nebija tik liela kā vēlā baroka un rokoko mākslā. Latvijā palmas atveids sastopams tikai Vecpils baznīcas iekārtai radniecīgo parādību lokā, t. i., Subates un Stellmuižas baznīcās (šeit jāpiezīmē, ka Stellmuižas baznīcas iekārtu uzskata par darinājumu, kas atvests no Latvijas). Kanceles korpuss atbilstoši noturīgai tradīcijai vēl ir poligonāls, tā ziedu vijām atdalītajos pildīņos atrodas evaņģēlistu attēlojumi. Visas četras figūras grieztas, vadoties pēc

Vecpils baznīcas kristāmais  
trauks (fragments).



viena principa: ķermeņa augšdaļa attēlota pretstatā, bet kājas profilā; seju risinājumā savukārt saskatāmi divi tipi: pirmā tipa sejas ir bārdainas, pusmūža cilvēkiem piederošas (Mateuss un Markuss), otrā tipa sejas ir jaunas, ar sievišķīgiem vaibstiem (Lūkass, Jānis un eņģelis). Tehniskā izpildījuma ziņā evaņģēlistu figūras atšķiras no citām Vecpils baznīcas iekārtas skulptūrām — tās ir vairāk saplacinātas, platakas, ar ritmiski izceltu tērpa kroku griezumu. Acīmredzot šādu dekoratīvi primitīvu figūru risinājumu tēlnieks izmantojis, lai maksimāli aizpildītu kanceles pildīņu laukumus. Kanceles kāpņu margas sadalītas divās daļās: vienā attēlota sīžētiska aina «Kristus kristīšana», otrā — Mozus. «Kristus kristīšanu», kas kristīgajā ikonogrāfijā ir plaši izplatīts sīžets, tēlnieks attēlojis samērā tradicionāli. Šeit redzam tiešu bībeles teksta ilustrāciju: šaurā Jordānas upē (plastisks izcilnis) stāv Kristus, tam līdzās uz sauszemes — Jānis Kristītājs ar svētījamo ūdeni rokā, augšā — balodis (kas pareģo Kristum izredzētā misiju) mākoņu ielokā. Svaigumu šai ainai piešķir tēlniecības

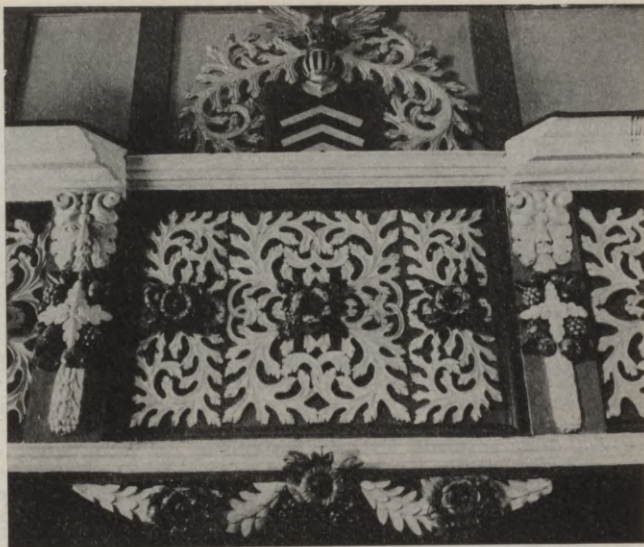
izteiksmes līdzekļiem nespecifiski ainaviski motīvi (piemēram, upes ūdens). Kāpņu margu pēdējā pildīnā attēlots Mozus ar baušļu galdiņu un krustu. Figūra griezta pēc tiem pašiem principiem, kas raksturīgi evaņģēlistu attēlojumiem. Bez tematiskiem cilpiem kanceles korpusu un kāpņu margas rotā bagātīgs ornaments — daudzveidīgas, simetriski kārtotas akanta frīzes, festoni, puķu vītnes, kas nenonāk pretrunā ar kanceles uzbūves loģiku.

Kanceles jumtiņš arī ir poligonāls. Tā apakšējā daļā atrodas ikonogrāfiski nepieciešamais balodis zeltītu staru ielokā. Virs ornamentētās pamatnes novietotas piecas eņģeļu skulptūras ar moku rīkiem. Eņģeļi tērpti šim tēlniecības lokam raksturīgos kreklos un hitonos, ko apņēm josta ar sprādzi (līdzīgi apģērbti eņģeļi sastopami Subates un Kaldabruņas baznīcās). Jumtiņu noslēdz puskaila «Salvator Mundi» («Pasaules glābējs» — viena no Kristus ikonogrāfiskajām formām) figūra ar uzvaras karogu, kurai sirreālu pieskaņu piešķir ar atsegto ķermeni kontrastējošā, ap kājām aptinušies čūska, acimredzot ļaunprātības simbols. Tik daļrunīgs «Augšamcelšanās» traktējums specifisks tieši Vecpils baznīcās kancelei, jo Subates baznīcā, kur redzam līdzīgu kanceles jumtiņa noslēgumu ar «Salvator Mundi» figūru, koka tēlnieks ir atteicies no jebkādiem dziļdomīgiem papildinājumiem.

Kopumā raksturojot Vecpils baznīcās kančēli, jāatzīst, ka tā ir vienotā attīstīta baroka stilā ieturēts darinājums, kuru, izņemot krāsojumu, nav skāruši nekādi vēlāka laika pārveidojumi vai papildinājumi.

Nemainītā veidā līdz mūsu dienām nonācis arī Vecpils baznīcās kristāmā trauka postaments. Tas sastāv no profilētās astoņstūra pamatnes, trim spārnotām eņģeļu figūrām, kas paceltās rokās tur kristāmā trauka pamatni (tā atgādina gliemežvāku), un vāka ar sižetisku «Kristus kristīšanas» ainu. Pēc tipa un apģērba eņģeļi atkārto kanceles jumtiņa figūras. Sevišķi interesants ir vāka risinājums, kurā atkal sastopamies ar Kristus kristīšanas tēmu, kas līdzīga kanceles kāpņu margu kristīšanas ainas risinājumam. Vienīgi, piemērojoties citiem izteiksmes līdzekļiem, t. i., apal-skulptūras specifikai, tēlnieks ir atteicies no simboliskās baloža figūras mākoņu ielokā, turpretī izteiksmīgi veidojis kristāmā trauka vāka pamatnes formu, attēlodams apkārt likloču līnijām iezīmētajai upei nelīdzenus, akmeņainus krastus ar dažviet augošām puķēm un ložņājošām čūskām. Šī interese par čūskas attēlojumu raksturīga tieši Vecpils baznīcās iekārtai, jo ne Subates, ne Kaldabruņas baznīcā tā vairs neatkārtojas. Tādēļ var runāt, ka Vecpils baznīcās iekārtā saglabājās plastiskais «naturalisms», kas 17. gadsimta beigās vēl bija sastopams dekoratīvajā tēlniecībā, bet 18. gadsimta sākumā jau pilnīgi zaudēja aktualitāti.

Kristāmā trauka pamatne ir tipisks attīstīta baroka paraugs. Vēl baznīcā atrodas divi objekti — pie sakristejas durvīm novietotais sols un kora luktas —, kuru atsevišķu sastāvdaļu stilistiskais raksturojums ir pret-runīgs.



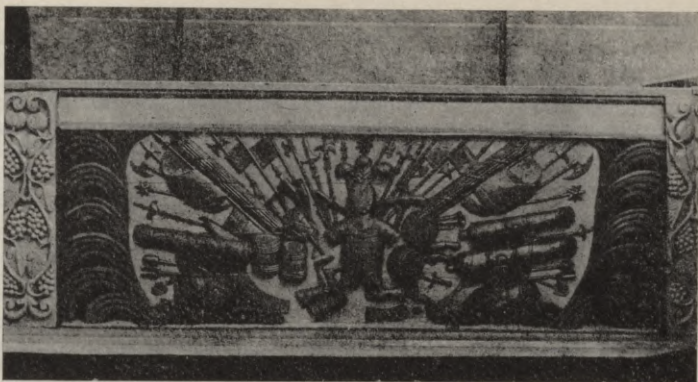
Vecpils baznīcas kora luktu fragments.

Reprezentācijas vajadzībām izgatavotais sols ir vienkāršs sēdeklis, kura priekšā atrodas plata, dekoratīva aizsargsiena. Tās rotājumu veido ar vertikālu vīnogulāju greznotas malas, kas ietver pildiņu palmu lapu ielokā. Pildiņa vidusdaļā izkārtoti kara atribūti — bruņas, lielgabali, šķēpi, lodes. Salīdzinot malu vīnogulāja un pildiņa dekoratīvo traktējumu, motīvu izvēlē un risinājumā saskatīsim zināmas pretrunas. Malu vīnogulājam pilnīgi trūkst barokam specifiskā plastiskuma un sulīguma (kādu to redzam centrālajā retablā un kancelē), tas ir plakans, ķekarus un lapas noslēdz asi stūri; kopējā vītnes veidojumā drīzāk sajūtamas agrā manierisma atskaņas, nevis vēlā manierisma vai agrā baroka ornamenta iezīmes. Tādēļ šā rotājuma tapšanas laiks nevar būt vēlāks par 17. gadsimta 50. gadiem. Pildiņa risinājumā savukārt izpaužas Vecpils tēlniekam raksturīgās īpatnības, kas atspoguļojas ovālajā palmu lapu (atcerēsimies ciļņa «Kristus Ģetzemanes dārzā») un kanceles korpusa balsta palmas) ietvertajā ierāmējumā. Kara atribūtu parādīšanās sola dekorācijā iespējams saistīta ar baznīcas patrona ģenerālmajora O. E. fon Rappes

vēlēšanos īpaši izcelt savu sēdekli. Līdzīgi motīvi atkārtojas Indricas baznīcas altāra retablā, kur vienā pusē vertikālās joslās sagrupēti svēto (kāpnes, stangas, Veronikas sviedrauts u. c.), bet otrā pusē — kara (lielgabals, cimdi, durklis u. c.) atribūti. Rezumējot šo vizuālo informāciju, varam secināt, ka 17. un 18. gadsimtā, darinot sava laikmeta gaumei atbilstošus iekārtas priekšmetus, mākslinieki pratuši novērtēt arī iepriekšējā laikposma sasniegumus un veiksmīgi apvienojuši vienā mākslas darbā dažādos vēstures periodos radušos elementus (šāda veida racionālisms manierisma un baroka laikmetā atkārtojas vairākkārt. To apliecina, piemēram, Kuldīgas Katrīnas baznīcas kanceles jumtiņš, Liepājas Annas baznīcas biktssols u. c.).

Stilistiski tikpat nevienādabīgas ir arī baznīcas kora luktas. Tās balsta piecas apaļas kolonnas un divas puskolonnas, kas novietotas uz augstām pamatnēm, kuras klātas ar mikstiem S veida ornamenta vijumiem. Sevišķi neizprotams ir kolonnu kapitēju primitīvais veidojums, grūti pat pateikt, kura ordera imitācija tā varētu būt — korintiskā vai kompozitordera. Šie kapitēji ir pilnīgs pretstats retabla kolonnu smalkajam griezumam, kas parāda, ka kokgriezējs labi pārzinājis klasiskā ordera uzbūves principus. Pat ja kolonnu proporcijās saskatīsim kādas atkāpes no antīkā ordera uzbūves, tad nekādā ziņā primitīvisma virzienā. Tādēļ gribētos samērā droši apgalvot, ka kolonnas pēntas no kādas senāk darinātas konstrukcijas, par ko liecina ne tikai to vienkāršotā uzbūve, bet arī no manierisma laikiem nākošie ornamenta S veida liekumi, kas pilnīgi atšķiras no retabla un kanceles ornamenta. Domājams, ka šīs luktu kolonnas izgatavotas 17. gadsimta 60.—80. gados. Kora luktu margas sadalītas vienā lielākā — centrālā un sešos mazākos (katrā pusē simetriski pa trim izkārtotos) pildiņos. Tos nodala vertikālas ornamenta joslas, kurās pamišus atkārtojas gliemežvāks un maskarons, bet pildiņos aplikatīvs ažiurs akanta lapu ornaments, kādu redzējam retablā un kancelē. Luktu centrā piestiprināts Rappes dzimtas ģērbonis. Acīmredzot luktu pamatkonstrukcija izveidota agrāk — jau 17. gadsimta otrajā pusē, bet gadsimta pašās beigās vai jau 18. gadsimta sākumā tā papildināta ar izteikti barokālo ornamentāciju.

Raksturojot visu Vecpils baznīcas iekārtu kopumā, jāsecina, ka ticamākais tās darināšanas laiks (izņemot atsevišķus 17. vai 19. gadsimta elementus) ir 17. un 18. gadsimtu mija, jo dominējošās ir tieši attīstīta baroka iezīmes (simetriskā arhitektoniskā uzbūve, vītās kolonnas, daudzie profilējumi, teatrālie figūru žesti, bagātīgais tērpu krokojums, akanta lapu un ziedu ornamenta pārsvars). Par labu šādai atribūcijai liecina fantastisko elementu (čūskas, «Ģetzemanes dārza» koki, palma ar vīnogu ķekariem) saglabāšanās, kā arī Vecpils baznīcai analogās iekārtas Latvijā (Kaldabruņa, Subate, Indrica) un Lietuvā (Stellmuiža), kuras tiek datētas ar 17. gadsimta beigām un 18. gadsimta sākumu. Tomēr tas, ka 1700. gadu uzskatīsim par ticamāko iekārtas tapšanas laiku, vēl neizskaidro visas paroknas, jo no trim baznīcas retabliem tikai centrālais ir tipisks



Vecpils baznīcas sols.

attīstīta baroka paraugs, bet sānu retablos vērojams 17. un 18. gadsimtu mijas un 19. gadsimta elementu sajaukums. Arī pieņēmums, ka tie darināti 1851. gadā (uz to norāda gleznas, kolonnas un retablu uzbūves pamatprincipi), nespēj izskaidrot, no kurienes galdnieks vai kāds cits amatnieks, kas veicis šo darbu, ņēmis tik lielu skaitu barokālo dekoratīvo elementu.

Meklējot atbildes uz visām ar Vecpils baznīcas iekārtas tapšanas laiku saistītajām problēmām, bez detalizētas stilistikās analīzes un analogijām izšķirošā nozīme bija jaunatrastajiem Vecpils baznīcas inventarizācijas protokoliem. Nesen noskaidrojās, ka baznīcas arhīvā glabājas ar tās vēsturi saistīti dokumenti. Vissenākā bija 1726. gadā katoļu iesāktā metrika. Baznīcas iekārtas tapšanas vēstures precizēšanā neatsverami bija 16 baznīcas inventarizācijas protokoli no 1771. gada līdz 1936. gadam, kas sastādīti latīņu, poļu, krievu un latviešu valodā.

Vecākajā baznīcas inventarizācijas protokolā no 1771. gada lasām: «Lielais altāris, kurš ir vienīgais, ir ar Dievmātes attēlu, gleznotu uz audekla, rotāts ar skulptūrām.»<sup>1</sup> Tātad 1771. gadā baznīcā atradies viens, nevis trīs altāri, un, spriežot pēc tālākā apraksta, tas līdz mūsu dienām nav mainījis savu izskatu, izņemot gleznu «Svētais Lavrencijs», kas 1851. gadā nomainīja gleznu «Dievmāte ar bērnu» (līdz 1932. gadam tā atradās sānu altārī). Pārējie iekārtas priekšmeti — kancele, kristāmā

<sup>1</sup> Inventarium Altenburgensis et Ilmagensis. 25 Februarii Anno 1771. [Vecpils baznīcas arhivs.]

trauka pamatne un ērģeļu luktas — nav mainījuši savu izskatu. Neparasts šķiet tikai biktssola apraksts: «Tajā pašā prezbiterijā (t. i., altāra telpā — E. G.) sēdēklis trim personām ar skulptūru, kurā attēlots Kristus ar divpadsmit apustuļiem, un tas viss kalpo grēksūdzei.»<sup>1</sup> Biktssola kā kulta priekšmeta pielietojums un tā atrašanās vieta altāra telpā atbilst kā luteriņcības, tā katoļcības prasībām. Savdabīgs tikai šķiet tā papildinājums ar cilni «Svētais vakarēdiens». Turpmākie Vecpils baznīcas vizitācijas protokolu apraksti ar nelielām pārmaiņām atkarojas līdz pat 1856. gadam<sup>2</sup>, kad baznīcā minēti jau trīs altāru retabli. Bet kā lai izskaidro šo objektu stilistisko radniecību ar pārējo iekārtu, un no kurienes iegūti 17.—18. gadsimta mijas kokgriezumi? Acīmredzot 1851. gadā baznīcā nolēma uzstādīt sānu retablus un par izejmateriālu to dekorēšanai izmantoja dekoratīvās daļas un skulptūras no citiem priekšmetiem, pirmām kārtām biktssola cilni «Svētais vakarēdiens». Tā radās savdabīgi darinājumi, kas apvieno sevī 17.—18. gadsimtu mijas plastiskās un ornamentālās daļas un 19. gadsimtā veidoto kolonnu karkasu ar centrālo gleznu, radot samērā veiksmīgu baroka retablu ilūziju, lai gan, detalizētāk aplūkojot abus sānu retablus, varam pamanīt atsevišķu daļu mehānisku savienojumu. Biktssolu, kuram tika noņemti dekoratīvie papildinājumi, novietoja zem ērģeļu luktām, kur tas atrodas arī pašlaik.

Tomēr ievērosim zināmu nesaskaņu starp biktssolu un cilni «Svētais vakarēdiens», ja iztēlē rekonstruēsim inventarizācijas protokolā aprakstīto izkārtojumu. Biktssola rotāšana ar sižetisku cilni neizraisa izbrīnu, jo arī Subates baznīcas biktssola apakšējā daļā redzams cilnis, kas aizņem visu plakni. Vecpils baznīcā neparasts ir tā novietojums virs biktssola jumtiņa un nedekorētais pildīš biktssola apakšējā daļā. Solam un cilnim «Svētais vakarēdiens» trūkst gan tematiskas, gan proporcionālas vienības. Iespējams, ka tas bija tikai mehānisks savienojums, jo «Svētā vakarēdiena» tēma parasti risināta centrālajā kulta priekšmetā — altāra retablā, kā to redzam Subates un Gāršenes baznīcās, tāpat Stellmuižas baznīcas altāra retabla rekonstrukcijā.<sup>3</sup> Domājams, ka arī Vecpils baznīcas centrālā altāra retablā kādreiz atradies cilnis «Svētais vakarēdiens»<sup>4</sup>. Lai piemērotu altāri katoļu kulta vajadzībām, tas jau 18. gadsimtā izņemts no retabla un piestiprināts virs biktssola, bet no turienes savukārt 1851. gada pārbūvju laikā pārcelts uz sānu retablu.

<sup>1</sup> Inventarium Altenburgensis et Ithagensis. 25 Februarii Anno 1771. [Vecpils baznīcas arhīvs.]

<sup>2</sup> Wizyta Kościoła Altenburgskiego w 1856 roku. [Vecpils baznīcas arhīvs.]

<sup>3</sup> Stellmuižas baznīcas iekārtu pašlaik restaurē, noņemot 20. gadsimta krāsas slāni. Paredzēta arī iekārtas rekonstrukcija, atgriežoties pie tās sākotnējās uzbūves un iemontējot retablā cilni «Svētais vakarēdiens», kas pašlaik glabājas Lietuvas PSR Vēstures un etnogrāfijas muzeja fondos. Sk.: M. Matusakaitē. Senoji medžio drožyba Stelmuzės liaudies skulptūros muziejuje. — Muziejai ir paminklai. Vilnius, 1980, p. 19.

<sup>4</sup> Rīgas Politehniskā institūta Arhitektūras fotogrammetrijas laboratorijas stereogrammetriskie uzņēmumi. Mērogs 1:40.

Tā kā dokumenti, kas glabājas baznīcas arhīvā, netika lasīti, bet sākotnējais iekārtas uzstādīšanas laiks aizmiršies, arvien vairāk tika absolūtizēti 1851. gadā notikušie pārkārtojumi un papildinājumi. 1932. gadā, smeloties informāciju vietējo iedzīvotāju atmiņās, pieminekļu inspektors pieredzes trūkuma dēļ pieņēma šo gadaskaitli par iekārtas tapšanas gadu.<sup>1</sup> Šis gadaskaitlis fiksēts arī 1936. gada baznīcas inventarizācijas protokolā<sup>2</sup>. Tādējādi 1851. gads kā Vecpils baznīcas iekārtas darināšanas laiks ar B. Vīpera autoritatīvo starpniecību nonācis līdz pat mūsu dienām. Bet, kā pārliecinājāties, šis apgalvojums nav pareizs.

<sup>1</sup> Latvijas PSR Kultūras ministrija. Muzeju, tēlotājas mākslas un pieminekļu aizsardzības pārvaldes arhīvs. Lieta № 107. Vecpils katoļu baznīca.

<sup>2</sup> Vecpils Rom. — katoļu draudzes baznīcas inventāra saraksts sastādīts vizitācijas laikā 1936. gada 4. jūnijā.

Rihards Pētersons

## TĒLNIEKA AUGUSTA BIJAS DZĪVES UN RADOŠĀ DARBA EPIZODES

Tēlnieka Augusta Bijas (1872—1957) vārds Latvijā nav plaši pazīstams. Skopas ziņas par viņu sniedz enciklopēdiski izdevumi,<sup>1</sup> arī atsevišķi apcerējumi par mākslu<sup>2</sup> un tās konkrētajām attīstības problēmām<sup>3</sup>, arī dažas publikācijas presē<sup>4</sup>. Daļēji šī informācija apkopota LPSR Valsts Mākslas akadēmijas Latvijas mākslas vēstures mācību laboratorijā, kur atrodas arī beļģu mākslinieka A. Dimulēna (*Dumoulin*) 1974. gadā uzrakstītais ziņojums. Tajā sniegti atsevišķi mākslinieka dzīves dati un novērtēti vairāki Augusta Bijas veidoti darbi — apaškulptūras un plaketes. Visi šie materiāli kopumā dod priekšstatu par mākslinieka dzīves ceļu un nedaudz — arī par viņa daiļradi, jo, kaut rakstos un publikācijās ir darbu reprodukcijas, tās tikai pastarpināti ļauj spriest par Augusta Bijas mākslu. Tēlnieka darbu republikā nav daudz, un tie atrodas galvenokārt Latvijas PSR Mākslas muzejā<sup>5</sup> un Latvijas PSR Aizrobežu mākslas muzejā<sup>6</sup>, divi darbi — arī Jūrmalas vēstures un mākslas muzejā<sup>7</sup>. Tas, protams, nav daudz, ja pēc A. Dimulēna ziņojuma Augusts Bija ir realizējis ap 250 portretu. Lai arī visi pieminētie publicējumi piemin Augustu Biju kā vērā ņemamu mākslinieku, tomēr «mums nav īsti apvienota, sīkākos pētījumos pamatota priekšstata par šī meistara personību un darbību»<sup>8</sup>. Bez

<sup>1</sup> Latviešu konversācijas vārdnīca 21 sēj. R., 1928—1929, 2. sēj., 2375 sl.; Latvijas PSR Mazā enciklopēdija 3 sēj. R., 1967, 1. sēj., 231. lpp.

<sup>2</sup> Mākslas vēsture 3 sēj. R. [b. g.]. 1. sēj., 409.—410. lpp.; Latvju māksla. [J. Dombrovska red.] R., 1925, 207.—209. lpp.

<sup>3</sup> *Čaupova R. Portrets latviešu tēlniecībā. R., 1981, 55.—57. lpp.; Celma I. Tēlnieka Augusta Bijas veidotais Raiņa krūšutēls. — Krāj.: Raiņa gadagrāmata. R., 1981, 134.—141. lpp.; Zemdega K. Tautas dzejnieka Raiņa tēls glezniecībā, skulptūrā un grafikā. — Krāj.: Raiņa daiļrade. R., 1954, 343.—358. lpp.*

<sup>4</sup> Latviešu mākslinieks ārzemēs. — Mājas Viesā Mēnešraksts, 1904, № 4, 316. lpp.; Ievērojams latviešu mākslinieks ārzemēs. — Latvijas Vēstnesis, 1920, № 4, 3. lpp.; *Siliņš J. Augusts Bija. — Ilustrēts Žurnāls*, 1925, № 6, 170.—172. lpp.; Izglītības Ministrijas Mēnešraksts, 1927, № 3, 200.—204. lpp.; *Tidemanis J. Slavens latvju mākslinieks Beļģijā. — Atpūta*, 1932, № 423, 23. lpp.; *Jaunākās Ziņas*, 1932, 26. nov., 2., 26. lpp.

<sup>5</sup> Astonas plaketes un apaškulptūras.

<sup>6</sup> Trīspadsmit plaketes un medaļas. 1934. gadā tās kopā ar citām beļģu mākslinieku plaketēm un medaļām dāvinātas Latvijas Valsts mākslas muzejam. — Sk.: Beļģu jaunlaiku medaļu nodaļas katalogs. R., 1935.

<sup>7</sup> Apaškulptūra «Vada vilcējs». Ģipsis, 105×110, inv. № 6587. Plakete «Margrieta». Bronza, 19,5×34,5 Inv. № 10915.

<sup>8</sup> *Čaupova R. Portrets latviešu tēlniecībā. R., 1981, 57. lpp.*

atceres pagāja arī mākslinieka simtgade. Acīmredzot bez izsmelošākas informācijas un plašākiem pētījumiem nebūs iespējams noteikt tēlnieka vietu Latvijas mākslas vēsturē. Ņemot vērā objektīvās grūtības, kādas rodas, vērtējot ārzemēs izglītību guvušu un tur arī visu savu darbīgo mūžu pavadījuša mākslinieka devumu, tomēr nākas konstatēt, ka ne jau viss pieejamais materiāls ir apgūts un Augusta Bijas daiļrades nozīme Latvijas mākslas vēsturē varētu būt arī svarīgāka. Šā raksta uzdevums ir papildināt ziņas par atsevišķiem mākslinieka biogrāfiskiem datiem<sup>1</sup>, kā arī norādīt uz tiem faktiem, kuri liecina par Augusta Bijas centieniem rast saites ar dzimtenes kultūru, par vēlēšanos ieņemt tajā arī savu vietu.

19. gadsimtā Rīgas jūrmalā, tagadējā Asaru teritorijā, bija vairākas apdzīvotas vietas ar atsevišķām zvejnieku sētām un divas lielākas mājas, ko sauca par Lielasariem un Mazasariem. Tā 1826. gada revīziju listēs<sup>2</sup> minētas mājas Baļķi (tagad Kāpu ielā 102), kurās dzīvo divi saimnieki — Baļķis un Bija, un apdzīvota vieta Mazasari, kur arī ir divi saimnieki — Bija un Brākmanis. No teiktā var secināt, ka Biju dzimta dzīvo Rīgas jūrmalā vismaz no 19. gadsimta. Tā sazaroties Asaru apkārtnē un pārsvarā nodarbojas ar zvejniecību. Visi avoti droši min, ka Augusts Bija dzimis 1872. gada 27. novembrī Rīgas jūrmalā, Asaros. Daudz mazāk zināms par tēlnieka vecākiem un tuvākiem radiem. O. Keneciuss saglabājis senu Bībeli, kurā ierakstīti Augusta vecāku Jāņa un Katrīnas Biju bērni: meitas Evelina Johanna Klāra (dz. 1866. g.), Emma Rozālija (dz. 1870. g.), Olga Aleksandra (dz. 1876. g.), Klāra Elizabete (dz. 1880. g.) un dēli Kārlis Antons (dz. 1869. g.), nākamais tēlnieks Augusts Kaspars (dz. 1872. g.), Edvards Pēteris (dz. 1874. g.), Voldemārs Kārlis (dz. 1878. g.), Aleksandrs Reinholds (dz. 1882. g.), Oskars Andrejs (dz. 1886. g.), Ernests Ansis (dz. 1886. (?) g.). Augusta Bijas vectēvs Andrejs Bija arī nodarbojās ar zvejniecību, un tam bijušas daudzas zemes kā pašos Asaros, tā arī pļavu gabali pie Lielupes.<sup>3</sup> Vectēvam bija desmit bērni, viņu vidū trīs dēli — Jānis, Aleksandrs un Juris. Jānis, Augusta Bijas tēvs, beidzis Engures jūrskolu, mācījās vēl kādā jūrskolā ārzemēs un brauca par kapteini uz šonera, ko tam nopirka tēvs.

Pēc kādas nelaimes ar kuģi pie Gotlandes salas Jānis un vēl daži no komandas locekļiem izglābušies, bet veselība kopš tālaika kļuva sliktāka. Pēc atgriešanās no Gotlandes, kur Jānis Bija ilgāku laiku veselējās, viņš apmetās Asaros, dabūja pūrvieta zemes (pārējā zeme pēc tēva nāves bija brāļa Aleksandra īpašumā), uzbūvēja māju (Andreja ielā 1, tagad Kāpu ielā 64) un sāka saimniekot, nodarboties ar zvejniecību.

<sup>1</sup> Biogrāfiskie dati, kā arī daži saglabājušies dokumenti un fotouzņēmumi iegūti no Augusta Bijas māsasdēla Oskara Keneciusa (dzimis 1914. gadā, dzīvo Rīgā, Beļinska ielā 6, dz. 1).

<sup>2</sup> Bēlte P. Rīgas jūrmalas, Slokas un Ķemeru pilsētas ar apkārtni. Vēsturisks apraksts. [Pers. izd.] 1935, 50. lpp.

<sup>3</sup> Zemi Andrejs Bija, domādams, rentēja, jo tā Asaros, kā arī Melluzos un Majoros piederēja Nurmuižas baronam Firksam.



A. Bijas vecāku māja Asaros.

Jānis Bija apprecēja Dundagas pagasta lielsaimnieka Bediņa meitu Katrīnu, kura izgāja pie vīra pret tēva gribu, un tādēļ viņš materiāli jauno ģimeni nav atbalstījis, kaut arī Jānis un Katrīna dzīvoja visai nabadzīgi, pastāvīgās naudas grūtībās. Jāatzīmē, ka Jāņa Bijas brālis Aleksandrs, kuram tēvs bija atstājis lielus zemes īpašumus, arī viņu nepabalstīja. Trešais brālis — Juris izmācījās amatu un Rīgas jūrmalā nedzīvoja. Vēl šobrīd nedaudzi palikušie vecie Asaru iedzīvotāji atminas Biju dzimtā «trūcīgos» un «bagātos».

Šī atkāpe dzimtas vēsturē lielā mērā izskaidro, kādēļ Augusts Bija varēja izšķirties doties tik tālu prom svešumā. Patstāvība bija spiesta nepieciešamība, jo tēvs ar māti palīdzēt nevarēja. Tādēļ arī Augusts ar māsu Emmu sešus gadus ziemu un vasaru pavadīja pie mātes radiem Dundagas apkaimē, kalpodams par ganu un pie saimniecības darbiem. Tādējādi bērnībā viņš bija tikpat kā šķirts no ģimenes.

Uzmanību saista dzimtas īpatnējais uzvārds — Bija. Pārlūkojot jau pieminētās publikācijas un citus materiālus, atrodam tajos šī visai nepa-

rastā uzvārda dažādas rakstības variantus: Bediņš — Bija<sup>1</sup>, Behrs<sup>2</sup>, Biga<sup>3</sup> un Biege<sup>4</sup>. Acīmredzot no diviem pēdējiem rakstības variantiem, tos latviskojot, izveidojās uzvārds Bija. 19. gadsimta pašās beigās apvidus kartē tad arī ierakstīts — Janne Bija.<sup>5</sup> Arī pats tēlnieks savus darbus parakstīja ar uzvārdu Bija. Bediņš ir Augusta Bijas mātes Katrīnas meitas uzvārds un attiecībā uz tēlnieku nebūtu lietojams.

Aptuveni četrpadsmit gadu vecumā<sup>6</sup> Augusts Bija sāka mācīties mehāniķa (iespējams, arī graviera vai kokamatnieka) amatu un iestājās Rīgas (vācu) amatnieku biedrības amatniecības skolā. Apmēram divdesmit gadu vecumā topošais tēlnieks dodas prom no dzimtenes. Vispirms ceļš veda uz Somiju, un brauciena mērķis — izvairīšanās no karadienesta. Somijā Augusts Bija kādu laiku strādāja par koka virpotāju. Pēc tam viņš devās uz Kristiāniju (tagad. Oslo), kur pa dienu strādājis par kuriņātāju, bet vakaros mākslas amatniecības skolā pie tēlnieka Šeibroka. Tad pat Augusts Bija izgudro (vai arī pilnveido) gravēšanas mašīnu ļoti smalku darbu izstrādāšanai. Tas liecina, ka viņš acīmredzot jau agrāk bija apguvis mehāniķa amatu. Pēc tam Karaļaučos (Kēnigsbergā) viņš mācījās pie medaļu meistara Ivona Trondsenā. 1897. gadā Augusts Bija iestājās Briseles Karaliskajā mākslas akadēmijā un mācījās tēlniecību un medaļu veidošanu pie tēlnieka Šarla Vanderstapena, paralēli strādādams par gravieri Viskemana uzņēmumā. 1900. gadā viņš beidza akadēmiju ar pirmo godalgu un arī mācību laikā par saviem darbiem arvien saņēma godalgas. Jau akadēmijā Augusts Bija iepazinās ar nākamo dzīvesbiedri Andželiku Lepā, kura arī tur mācījās. Pēc akadēmijas beigšanas sāks mākslinieka radošā darba mūžs. Augusts Bija gribēja doties atpakaļ uz Norvēģiju, taču viņa sievastēvam piederēja tēlniecības un gravēšanas darbnīca, kurā iesaistījies arī Augusts Bija, vēlāk pārņemdams tās vadību savās rokās.<sup>7</sup>

Augusts Bija veidoja monumentālas skulptūras, medaļas, sīkplastikas darbus un stājskulptūras un arī cilņus. Augstu izpildījuma meistarību tēlnieks sasniedza tieši sīkplastikā, veidojot plaketes un medaļas. Mākslas zinātnieki Augusta Bijas daiļradē saskata vairākkārtējas izteiksmes formu maiņas — gan sekošanu Konstantīna Menjē reālismam un tematikai, gan piesliešanos impresionismam vai vienkāršotām ritmiski kustīgām formām, kā arī Rodēna tradīciju iespaidu. Konstantīns Menjē (1831—

<sup>1</sup> Latviešu skulptors Beļģijā. — Latvijas Sargs, 1920, № 161, 3. lpp.; Ievērojams latviešu mākslinieks ārzemēs. — Latvijas Vēstnesis, 1920, 22. jūl., 3. lpp.

<sup>2</sup> Latviešu mākslinieks ārzemēs. — Mājas Viesa Mēnešraksts, 1904, № 4, 316. lpp.

<sup>3</sup> *Belte P.* Rīgas jūrmalas, Slokas un Kēmeru pilsētas ar apkārtni. Vēsturisks apskats, 50. lpp.

<sup>4</sup> CVVA, 2706 f., 1. apr., 36. lieta, 403.—404. lpp. [Pirmās Viskrievijas tautas skaitīšanas aptaujas lapa, 1895. g.]

<sup>5</sup> CVVA, 6828 f., 2. apr., 764. lieta.

<sup>6</sup> O. Keneciusa sniegtā informācija.

<sup>7</sup> O. Keneciusa sniegtā informācija.

1905) bija izcils beļģu gleznotājs un tēlnieks, kurš reālistiski atveidoja darba cilvēkus un arī darba procesu. Viņa skulptūru plastiskās izteiksmības pamatu veido ķermeņa fiziskā spēka attēlojums, bieži vien galēja sasprindzinājuma mirkļos, kad īpaši spilgti atklājas muskuļu spēks, visa auguma spriegums. Demonstrējot raupja fiziska spēka iespējas, tēlnieks prata izteikt darba procesa un arī cilvēka ķermeņa poetizāciju. Teiktais lielā mērā attiecināms arī uz Augusta Bijas skulptūru «Vada vilcējs», kura glabājas Jūrmalas vēstures un mākslas muzejā. Puskails vīrietis (viņa ķermenis atveidots puspagriezienā), sakopojis visus spēkus (par to liecina saspringtie muskuļi un sejas izteiksme) un slīpi atspēries pret zemi, velk zvejas vadu. Reālistiski ekspresīvā, plastiski rūpīgi izstrādātā figūra ar smalki modelēto seju apliecina tēlnieka augsto veidošanas un kompozīcijas meistarību. Darbs nav datēts, taču attiecināms uz Augusta Bijas daiļrades agrīno posmu.

Šī skulptūra bija eksponēta 1924. gadā starptautiskajā kooperācijas izstādē Ģentē (Beļģijā) Latvijas paviljona centrā. Augusts Bija aktīvi piedalījās izstādes Latvijas nodaļas dekoratīvajā iekārtošanā un bez minētās skulptūras vēl atvēlēja tai lielu zīmētu plakātu. (Interesanti, ka šajā izstādē Beļģija piedāvāja plašu kultūras programmu, tēlotāju mākslu reprezentējot ar Konstantīna Menjē darbu ekspozīciju.)

Presē Augusts Bijas darbs sākumā tiek dēvēts par «Zvejnieku». J. Dombrovskis šo skulptūru reproducē «Latvju mākslā» un nosauc par «Vada vilcēju». Arī J. Silīņš savos rakstos lieto šo nosaukumu. LME šis darbs atkal nosaukts par «Zvejnieku». Kompromisa variants atspoguļots Jūrmalas vēstures un mākslas muzeja dokumentācijā, kur minēts cits skulptūras nosaukuma variants — «Zvejnieks velk tīklu». Darbs Jūrmalas muzejā atrodas kopš 1962. gada, kad tika saņemts no Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja. Rīgas muzejs savukārt 1951. gadā bija to deponējis no Latvijas PSR Lauksaimniecības ministrijas. Vecie pieņemšanas un nodošanas akti ir nozaudēti, tāpēc pagaidām nav skaidrs, kādā veidā skulptūra nokļuvusi Lauksaimniecības ministrijā. Ņemot vērā, ka darbs bija eksponēts kooperācijas izstādē, kurā Latvija parādīja galvenokārt lauksaimniecības produkciju, iespējams, ka autors skulptūru bija atdevis Latvijas pārstāvjiem un tā kļuva par Lauksaimniecības kameras īpašumu.

1981. gadā skulptūra stipri cieta (ģipsis ir neizturīgs materiāls), tā sadalījās vairākos gabalos, neskarta palika tikai galva. Diemžēl līdz pat šai dienai muzejs skulptūru nav varējis restaurēt. Šis fakts kārtējo reizi apstiprina patiesību, ka visus vērtīgākos tēlniecības darbus, kas atveidoti ģipsī, nepieciešams atliet bronzā, lai nodrošinātu to saglabāšanu.

Par Augusta Bijas saikni ar Latviju un vēlmi rast arī dzimtenē savas darbības atspoguļojumu liecina viņa 1926. gadā piesūtītie meti Jāņa Poruka kapa piemineklim, kā arī dažiem citiem pieminekļu konkursiem domātie meti. J. Poruka kapa piemineklim mākslinieks atsūtīja pat astoņus metus, un pieminekļa celtniecības komiteja sākumā vienojās, ka pieminekli

pasūtīs Augustam Bijam.<sup>1</sup> Tēlnieks jau sagatavoja bronzu skulptūras atliešanai. Tomēr drīz vien viņa metus noraidīja, lai gan divus no tiem novērtēja visai atzinīgi<sup>2</sup>, it īpaši variantu, kas 1920. gadā bija ieguvis pirmo godalgu Beļģijā sarīkotajā konkursā kā labākais pieminekļa mets Pirmajā pasaules karā kritušajiem karavīriem.<sup>3</sup> Attēlodams uz priekšu noliekušos sievietes stāvu, titu it kā plīvurā, bez noteiktām apģērba vai sejas aprisēm, tēlnieks tiecās pēc plašāka vispārinājuma. Laikabiedri saskatīja šajā tēlā dzīvības un nāves simbolu, kas izteica ne tikai sāpes par zudušo, bet pauda arī mūžīgās jaunības, atdzimšanas ideju. Tēls tomēr liekas pārāk sasaistīts, nenoteikts laikā un telpā, tas pauž «nacionālo un personīgo iezīmju trūkumu», kā atzīmēts V. Purviša rediģētajā «Mākslas vēsturē». Pieminekli, kā zināms, izveidoja Teodors Zaļkalns. Latviešu memoriālajā tēlniecībā tas ir viens no izcilākajiem darbiem.

Augusta Bijas nošķirtība no savas tautas dzīves, no tās kultūras tradīcijām izrādījās pārāk dziļa, par ko liecināja viņa meti citiem pieminekļu konkursiem dzimtenē. Metus viņš sūtīja pēc paša iniciatīvas, joprojām tiekdamiem rast saiknes ar Latviju. Kāda meta neliela reprodukcija<sup>4</sup>, kura nevar atklāt monumentālās tēlniecības darba ideju un vērienu, tomēr ļauj nojaust, ka Augusts Bija iecerēja izvērstu, plašu kompozīciju no bronzas ciļņiem, kuri izvietoti uz horizontālās sienas. Centrā paceļas obelisks. Uz horizontālās sienas seši ciļņi (trīs katrā pusē), novietoti uz savstarpēji izvīzītiem plaknēm, novērš monotonas, vienmuļas kompozīcijas iespaidu. Kompozīcijas horizontālo virzību līdzsvaro augstais obelisks. Tomēr reprodukcija nedod iespēju precīzi noteikt pieminekļa proporcijas, detaļas, ciļņu sižetus. Liekas, Augusts Bija centies savu ideju pasniegt pārāk ilustratīvi, shematiski vienkāršoti. Viņš iecerēja realizēt šo darbu bronžā. Tomēr šajā materiālā zūd spilgtās monumentalitātes priekšrocības, kura latviešu tēlniecībā kļuva jau tradicionāla akmens veidojumos.

Vēl ar Augusta Bijas vārdu dažkārt saista Brāļu kapus Pirmajā pasaules karā kritušajiem karavīriem Asaros.<sup>5</sup> Izteiktas domas, ka tēlnieks atsūtīja pieminekļa metu, kas realizēts materiālā jau uz vietas. Zīmīgi, protams, ka Biju dzimta ir no Asariem. Turklāt Aleksandrs Bija 1926. gadā viesojās pie brāļa Beļģijā<sup>6</sup> un bija 1928. gadā izveidotās Asaru brāļu kapu rīcības komitejas priekšsēdētājs. Kapu ierīkošanu un labiekārtošanu pabeidza

<sup>1</sup> Jaunākās Ziņas, 1926, 9. aug., 5. lpp.

<sup>2</sup> Latvī, 1926, 10. aug., 5. lpp.

<sup>3</sup> Sk. žurnālu «Notre Pays. Revue panoramique Belge» (1920, 28 mars), kas atrodas Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Fundamentālās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodalījumā, lieta «Bija» 1., 15.

<sup>4</sup> Atpūta, 1931, № 327, 26. lpp.

<sup>5</sup> Kristīnes Kalsones atmiņas. Glabājas Jūrmalas vēstures un mākslas muzeja pieminekļu aizsardzības sektora zinātniskajā arhīvā, mape № 3-2. O. Keneciusa sniegtā informācija.

<sup>6</sup> Ieraksts Mājas grāmatas 8. lpp. par Aleksandra Bijas ierašanos no Beļģijas 1926. gada 1. novembrī. O. Keneciusa īpašums.

30. gadu sākumā, un būtu loģiski, ka pieminekļa celšanai izmantotu Augusta Bijas ieteikumus. Tomēr šiem minējumiem pagaidām nav pierādījumu. Esošo Brāļu kapu pieminekli Asaros atklāja 1939. gada 22. oktobrī.<sup>1</sup> Tā autors — tēlnieks Mārtiņš Šmalcs.

Augusts Bija veiksmīgi strādāja sīkplastikā un stājskulptūrā, atveidojot konkrētas personas vai risinot nozīmīgas sabiedriskas vai filozofiskas tēmas. Šajos darbos mākslinieks sasniedza individuālo iezīmju un tēla vispārēja raksturojuma augstu pakāpi. Jūrmalas vēstures un mākslas muzejā atrodas plakete «Margrieta»<sup>2</sup>. Šo darbu muzejs 1983. gadā iegādājās no pilsones, kura to savukārt atrada kādā no Pārdaugavas mājām. Kā plakete tur nokļuva un kam īsti piederēja, laimā paliks nenoskaidrots. Plakete ir taisnstūra, tās centrā profilā, ar skatu pa kreisi, attēlota sievietes galva un auguma plecu daļa, nedaudz iekonturējot apgērba aprises. Portretam kreisajā pusē gar malu no augšas uz leju ievaidots vārds «Margrieta» un tēlnieka paraksts — Bija. Sievietes seja veidota ļoti rūpīgi, smalkām pārejām, plastiski pārliecinoši. Tās vaibsti ir mazliet vīrišķīgi, pat robusti. Taisnais skatiens, stingrie sejas panti liecina, ka tā ir drīzāk racionāla, nevis emocionāla tipa sieviete.

Par Augusta Bijas veidoto Raiņa krūšutēlu jau rakstīts pietiekami plaši, turklāt vairāk nekā par jebkuru citu viņa veidoto darbu. To atzinīgi novērtējuši Gustavs Šķilters<sup>3</sup> un Kārlis Zemdega<sup>4</sup>. Šim portretam ir paliekoša mākslinieciska vērtība. Par krūšutēla tapšanas apstākļiem uzzinām no J. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja J. Raiņa fonda glabātāja Ilzes Celmas publikācijas.<sup>5</sup>

Raiņa krūšutēls veidots 1926. gadā, tad atliets bronzā. 1927. gada februārī to iegūst Beļģijas Mākslas un zinātņu ministrija. Tanī pašā gadā krūšutēlu eksponē Šerbekas mākslinieku gleznu un skulptūru izstādē Briselē. Tā attēls rotā šīs izstādes kataloga vāku. Pašlaik skulptūra glabājas Rietumflandrijas pilsētiņas Louvas municipalitātes namā. Vēl I. Celma vērš uzmanību uz Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādi Rīgā, kurā eksponēts Augusta Bijas darinātais Raiņa krūšutēls, un uz avižu ziņu par to, ka 1940. gadā Raiņa krūšutēls bija «izraidīts» no Latvijas. Papildus teiktajam iespējams vēl atzīmēt, ka Neatkarīgo mākslinieku vienības rudens izstāde, kurā eksponēja arī šo krūšutēlu, Rīgas Pilsētas mākslas muzejā ilga no 1926. gada 7. novembra līdz 5. decembrim.<sup>6</sup> Šo darbu no Beļģijas uz Latviju 1926. gada oktobrī atsūtīja pats Augusts Bija, iespē-

<sup>1</sup> Jaunākās Ziņas, 1939, 23. okt., 16. lpp.

<sup>2</sup> Latvijas PSR Aizrobožu mākslas muzejā atrodas otrs šāds darbs: plakete «M. Grinblate», bronza, 7×12, inv. № 16. Atšķirības ir plakešu izmēros un autora paraksta izvietojumā.

<sup>3</sup> Lātvīs, 1926, 21. nov. 3. lpp.

<sup>4</sup> Krāj.: Raiņa daiļrade, 348. lpp.

<sup>5</sup> *Celma I. Tēlnieka Augusta Bijas veidotais Raiņa krūšutēls.* — Krāj.: Raiņa gadagrāmata. R., 1981, 134.—141. lpp.

<sup>6</sup> Neatkarīgo mākslinieku vienības rudens izstādes katalogs. R., 1926.

ARTISTE-SCULPTEUR  
MÉDAILLISTE-GRAVEUR

A. BIJA

KUNSTBEELDHOUWER  
GRAVERDER-MEDALIST



ANCIENNE MAISON  
OUD HUIS

HOOSEMANS

FONDÉE EN 1842  
GESTICHT IN

MÉDAILLES MASSIVES  
POUR FESTIVALS ET CONCOURS

Insignes pour Sociétés

Médailles Creuses pour Prix Ecoles, Pen-  
sionnats. Réduction par système A. BIJA.  
Fabrique de Fixe-Cois



MASSIEVE MEDALLIËN  
VOOR FESTIVALS EN PRIJSKAMPEN

Kenspelden voor Maatschappijën

Uitgegraveerde Medallieën voor Prijsuit-  
deelingen, Kostscholen. Verminderings-  
stelsel A. BIJA. — Fabrik van Kenspelden.

ESTAMPAGE A FAÇON, TIMBRES EN CAOUTCHOUC  
PLAQUES ET ENSEIGNES ÉMAILLÉES

8, Quai au Bois de Construction  
BRUXELLES

COMpte CHEQUES-POSTAUX 133847

8, Timmerhoutkaai  
BRUSSEL

Brisele 5 Novombri 1926. Carst. J. J. J.  
Mitas Brālim Aleksandram,  
Meaprotam (1926) 23-24  
Vaj vro i labi un nāstigi. 23-24  
Hārosam? Un somasam? 23-24  
atēla i gremāmas no mās. 23-24  
Vaj labi apguvotā izatēti?  
Ka jūta celotānci u bijus? 23-24  
Loh intresjas par to. Vaj, vai satīca  
i, kaomahā? ka ar pās gāga?  
So sanēmu 4 Vistula - atēdējā  
uz ik atēras, un kāpēc? 23-24  
apdromātam. Kadēti nēca, nāstigi?  
Vaj u blāi pās lētas vesēdēto?  
Mās esam vīri vesēli - es beidzu  
Jambal Jankmāches, nāstigi  
nēdēli, tās presētēti fotos no  
mās portretu atēla, māsme vī  
Biro kungs i atēli - 21 novombri Brisele.  
Vaj antēdēpēns i atēdēti sūs dēbrīgs  
Prestē vīna lē katologa kams vīgs  
pentiūn. Kārcina vīns pagēdēms  
Mās palēkam atēdēti gaidēdēmi  
un vīns labi tās rēlētāmi  
Angele un Tavs brālis August



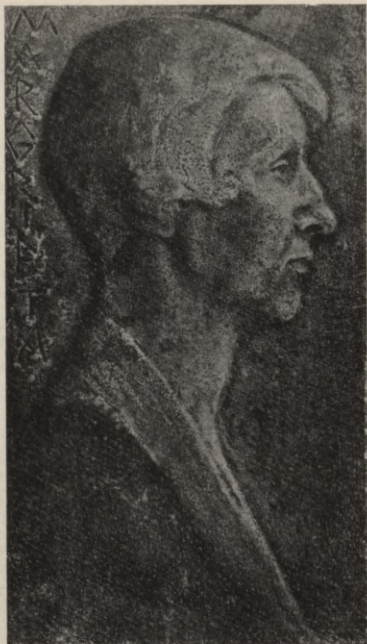
Monsieur A. Bija

Andrejs vīla st. 1. Osari

Rigas - Jermala

Rēpublique Lettonie  
au Latvie

A. Bijas skulptūru un medaļu darbnīcas (Brisele) vizītkarte un vēstule brālim Aleksandram šīs vizītkartes aizmugurē. 1926.



A. Bija. Margrieta. Plakete. 1930. gadi.

jams, ar brāli Aleksandru, kurš tolaik tur viesojās.<sup>1</sup> To apliecina arī Augusta Bijas 5. novembrī sūtītā pastkarte brālim Aleksandram ar sekojošu tekstu: «Vai viss ir labi un kārtīgi izdevies ar pārvešanu? Cik samaksāji par Raiņa attēla izņemšanu no muitas? Vai labi apgaismota izstādē? Kā jūras ceļošana ir bijusi?»<sup>2</sup> Laikposms starp Rīgas un Briseles izstādēm ir tikai divi mēneši. Tas gan ir pietiekami liels skulptūras pārvešanai, bet liek apšaubīt tādu steigu, ņemot vērā savlaicīgi reproducēto portreta attēlu uz Šerbekas izstādes kataloga vāka. Interesi saista divi

<sup>1</sup> Kuģniecības firmas «Brāļi Seeberg» atbilde Aleksandram Bijam par iespēju 1926. g. oktobrī izbraukt no Beļģijas uz Latviju atrodas Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Fundamentālās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā, lietā «Bija», 1., 8.

<sup>2</sup> Pastkarte atrodas O. Keneciusa īpašumā.

visai rūpīgie Augusta Bijas darbnīcas iekštelpu apraksti.<sup>1</sup> 1928. gadā Raiņa krūšutēla mākslinieka darbnīcā nav, bet 1932. gadā tas jau novietots tur gada vietā. Raksta autors izsaka nožēlu, ka šis darbs neatrodas Rīgā un ka otru Raiņa portreta eksemplāru ieguvusi Beļģijas Mākslas ministrija. Tas saskan ar jau zināmo. Laikrakstā «Jaunais Komunārs» ievietotajam materiālam ir retrospektīvs raksturs.<sup>2</sup> Tā autors atsaucas uz pagātnes faktiem, neminot gadus. Pamatoti var uzskatīt, ka buržuāziskās Latvijas «kādreiz valdošo kultūras dzīves noteicēju patieso nostāju iepretim Rainim» raksturo viņu attieksme pret jau minēto 1926. gadā atsūtīto un eksponēto darbu. Iespējams, Augusts Bija to pēc izstādes vēlējies dāvēt kādam no Latvijas muzejiem, taču krūšutēls tika nosūtīts atpakaļ uz Briseli. Doms par to, ka muzejam vajadzētu iegādāties šo darbu, izteiktas arī tālaika presē,<sup>3</sup> taču iemesli, kāpēc labi domātā iecere nebija realizēta, vēl jānoskaidro. Raiņa krūšutēla otrā eksemplāra atrašanās vieta pašlaik nav zināma. Laikrakstā «Jaunais Komunārs» minēts, ka šis mākslas darbs atrodas Antverpenes muzejā.

Jau 1921. gadā Augusts Bija sāka meklēt kontaktus ar Latviju, oficiāli piedāvādams savus pakalpojumus kā gravieris un medaļu meistars. (Starp citu, arī viņa sieva iemācījās labi runāt latviski.) Bez jau pieminētiem darbiem tēlnieks veidoja daudzus portretus, kāda pieminēja metu un citus darbus. Viņš neapšaubāmi apzinājās savu tautību, centās iekļauties Latvijas kultūras dzīvē. Šķiet, ka Latviju Augusts Bija tomēr nav apmeklējis, kaut gan šādu domu lolojis.<sup>4</sup> Tēlnieks miris 1957. gada 6. aprīlī, tā arī neradis atsaucību dzimtenē.

Latviešu māksla var lepoties ar izciliem tēlniekiem, kuri dzīvoja un darbojās 20. gadsimta pirmajā pusē. Tomēr mēs nedrīkstam vieglu roku atteikties no tautieša, kurš, lai gan guva izglītību ārpus Latvijas un tajā vairs neatgriezās, tomēr kļuva par atzītu mākslinieku ar paliekošu vārdu mākslas vēsturē. Vienojošās tendences dažādu zemju kultūru mijiedarbības procesā mūsdienās kļūst arvien noteiktākas. Augusts Bija, būdam latvietis, iesaistījās Beļģijas mākslas dzīvē, darbojās tās mākslas virzienu iespaidā. Viņa dzīves gājums dod iespēju izsekot etniski sveša elementa pielāgošanās spējam citā vidē, viņa daiļrades attīstības procesam. To fiksējot, mēs spēsim atklāt paša Augusta Bijas mākslinieciskās personības lielumu un līdztekus — novērtēt arī savu laikabiedru tēlnieku devumu, kuru darbi apliecina ne tikai talanta un profesionālas skolas, bet arī latviešu nacionālās kultūras klātesamību, pēc kuras tik ļoti tiecās Augusts Bija, bet ko viņš nekad tā arī nenasniedza.

<sup>1</sup> Zāģeris V. Viesos pie latvju mākslinieka Augusta Bijas Briselē. — *Latvis*, 1928, 10. aug., 8. lpp.; *Kur Briselē pie durvim mirdz Latvijas saule.* — *Jaunākās Ziņas*, 1932, 26. nov., 2. lpp.

<sup>2</sup> Dainis P. Raiņa skulptūra, ko izraidīja no «demokrātiskās» Latvijas. — *Jaunais Komunārs*, 1940, 20. sept., 6. lpp.

<sup>3</sup> *Jaunā Nedēļa*, 1926, № 24/25, 12. lpp.

<sup>4</sup> Tidemanis J. Slavens latvju mākslinieks Beļģijā. — *Atpūta*, 1932, № 423, 23. lpp.

Dzidra Blūma

## GORDONS KRĒGS UN LATVIEŠU SCENOGRĀFIJA

Angļu aktieris, režisors un scenogrāfs Gordons Krēgs (1872—1966) mākslas pasaulē pazīstams ar jaunrades drosmi un idejām, no kurām barojas visa 20. gadsimta pasaules scenogrāfija. Par G. Krēgu un viņa darbību dažādu valstu teātros sarakstīts liels skaits grāmatu, arī viņš pats ir daudzu teorētisku rakstu un grāmatas autors.

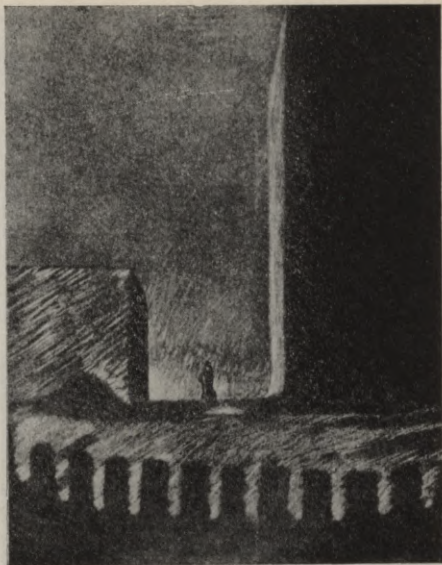
Sevišķu popularitāti G. Krēgs sasniedza 60.—70. gados, kad pasaules teātra dzīvē pastiprināti sāka realizēties viņa gadsimta sākumā proponētās domas un idejas. Jau savā grāmatā «Mana dzīve mākslā» K. Staņislavskis rakstīja, ka G. Krēgs ir apsteidzis savu laiku par pusgadsimtu. Arī pats mākslinieks žurnālā «Maskas» 1925. gadā izteica pārliecību, ka viņa atklātais «kustības efekts» varētu realizēties uz skatuves laikā no 1960. līdz 2000. gadam. Šie paredzējumi piepildījušies, jo 60. gadu sākumā Eiropas teātros sākās eksperimenti kinētiskās scenogrāfijas jomā, kas 70. gados sasniedza kulmināciju. Vienlaikus notika pastiprināta pievēršanās G. Krēga daiļrades principu pētniecībai.

Arī padomju teātra zinātnieki 70. gados aktīvi pievēršas G. Krēga teorētiskās domas un praktiskās darbības skaidrošanai rakstu krājumos, žurnālos, disertācijās. Īpaši daudz šai jomā veikusi mākslas zinātniece Tatjana Bačelis, kas sarakstījusi arī monogrāfiju «Šekspīrs un Krēgs» (izdota Maskavā 1983. gadā).

Neraugoties uz lielo G. Krēga popularitāti un viņa nenoliedzamo ietekmi uz mūsdienu latviešu scenogrāfijas attīstību, mūsu mākslas zinātnē šī tēma vēl nav skarta, lai gan mūsu scenogrāfi G. Krēga idejas daudzkārt ieauduši savu skatuves iekārtojumu pamatā. Šis raksts varētu būt aizsākums minētās tēmas apgūvē.

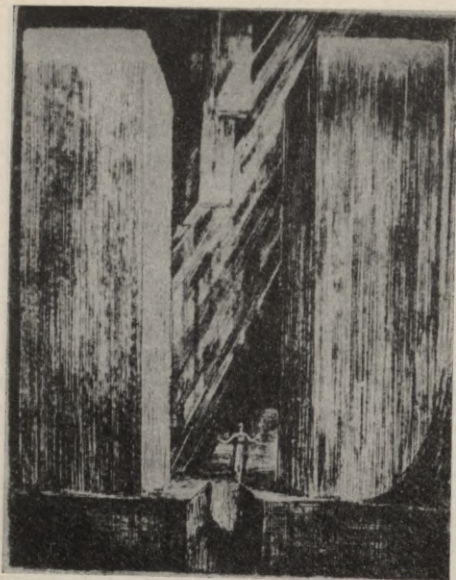
Atgriezīsimies gadsimta sākumā, kad sāka veidoties G. Krēga domas par teātra skatuves telpas pārveidošanu. Pārmaiņas stilu virzībā notika tēlotājā mākslā, arhitektūrā, literatūrā un arī dramaturģijā. Reālismu skatuves mākslā nomaina simbolisms un nosacītība, te vietu rod gan ekspresionisms, gan konstruktīvisms, gan citi tēlotājas mākslas novirzieni. Sakarā ar jaunajiem meklējumiem bieži par sevi liek runāt G. Krēgs, tāpat šveiciešu mākslinieks Ā. Apia un vācu skatuves reformators G. Fukss. Viņu jauninājumi skatuves telpas pārveidē tolaik galvenokārt palika teorijas līmenī, jo skatuves tehnika vēl bija stipri nepilnīga. Pirmos mēgi-

G. Krēgs. Dekorāciju mets  
V. Šekspīra traģēdijai «Ham-  
lets». 1. cēliens. 1907.



nājumus izvest dzīvē šo reformatoru idejas izdara jaunie režisori K. Stanišlavskis, M. Reinhards, vēlāk — V. Meijerholds un A. Tairovs.

Skatuves telpas pārveides galvenā ideja — vēlēšanās atteikties no iluzorās vides, ko panāca ar perspektīvās glezniecības paņēmieniem. Tādā vidē aktiera ķermeņa proporcijas bieži neatbilda telpas arhitektoniskajām proporcijām. Jaunā estētikas ievirze centās radīt telpas ilūziju bez gleznoto dekorāciju palīdzības, aizstājot tās ar krāsas un gaismas radītu noskaņu. Vistālāk šīs idejas attīstīja G. Krēgs. Viņš gribēja atvērt norobežoto skatuves telpu un reizē atbrīvot skatītāja fantāziju, dodot tam iespēju skatīt telpu un «traģēdijas garu» kustībā. G. Krēgs uzskatīja, ka uz skatuves jāvalda nevis operai vai traģēdijai kā tādai, bet gan cilvēka garam, ko izsaka nevis cilvēka figūra, bet gan telpas kustība. Viņš uzskatīja, ka cilvēks nav Visuma valdnieks un ka starp cilvēku un vidi nav harmonijas. Cilvēka gars mūždien izjūt ārpaules nospiedošo varu, un to G. Krēgs vēlējās attēlot uz skatuves. Tolaik daudzi šīs idejas neizprata, bet tie, kas pieslējās novatoriem, savukārt



G. Krēgs. V. Šekspīra tēma.  
No cikla «Kustība». 1907.  
Oforts.

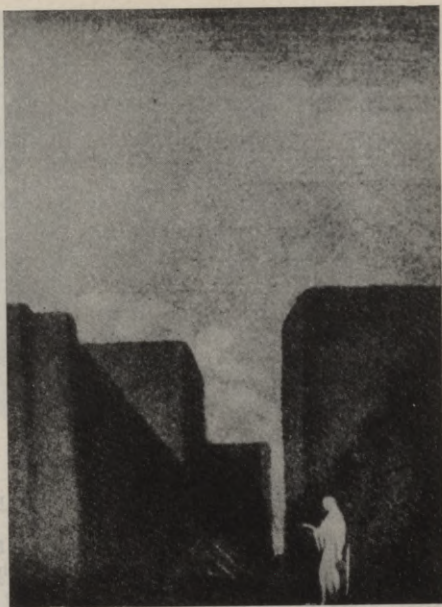
nespēja tās pilnībā realizēt atpalikušās skatuves tehnikas dēļ. Arī aktieru spēles veids neatbilda jauninājumu garam, tādēļ gadsimta sākumā daudzās zemēs tika dibinātas aktieru studijas.

Isumā aplūkosim, kā izpaudās šie jauninājumi uz skatuves gadsimta sākumā.

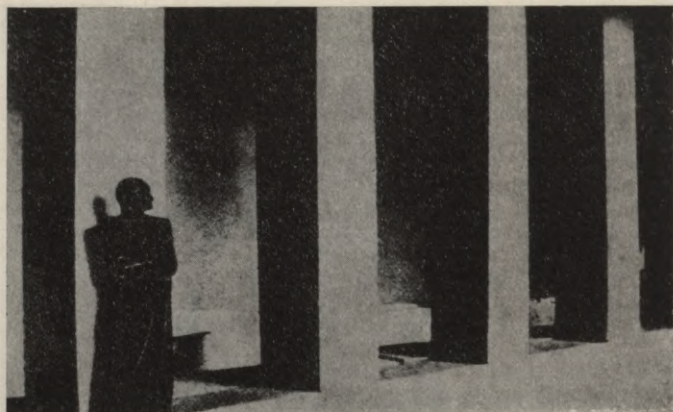
Ā. Apia galvenokārt pievērsās muzikālajam teātrim, savu teoriju balstot uz R. Vāgnera opermākslas pieredzi, uz aktiera kustību telpā, ko nosaka noteikts ritms. Viņš akcentē arī muzikālos un ritmiskos elementus telpas veidošanā. Ā. Apia, tāpat kā G. Krēgs, uzskata, ka cilvēka figūras noapaļotajām formām visvairāk atbilst arhitektoniskais fons ar ģeometriskām līnijām. Ā. Apia lieto dažādas kāpņu izbūves, lai kārtotu aktierus ritmiskās grupās. (Šo paņēmieni vēlāk bieži izmanto M. Reinharde.) Lai gan Ā. Apia reti lieto gleznotās dekorācijas un «krāso ar gaismu», taču pilnīgi no tām neatsakās.

Arī G. Krēgs skatuves telpas veidošanā akcentē arhitektonisko uzbūvi, taču to vienkāršo, izlīdzoties ar tās fragmentiem (kolonnas fragments,

G. Krēgs. Dekorāciju mets  
V. Šekspīra traģēdijai «Mak-  
bets». 5. cēliens. 1905.



arkas pusaploce, celtnes fragments). Iestudējumā viņš izceļ žestu, kustību, līniju, gaismu, kopējo izrādes ritmu. Kā Ā. Apia, tā G. Krēgs lielu uzmanību pievērš tam, lai aktiera augumus saskaņotu ar dekorāciju proporcijām. Ā. Apias skatuves iekārtojumā valda horizontālie ritmi, G. Krēgs tiecas augšup, viņa plastika ir vertikāla. G. Krēga iestudējumos aktieris kustas patiesā vidē, nevis uz attēlotas telpas fona. Sākuma posmā G. Krēgs vēl lieto gleznotas dekorācijas, bet pakāpeniski atsakās no tām. Viņa skatuves telpas veidošanas evolūcija ir šāda: 1) telpas vienkāršošana ar nedaudziem tēlotājas mākslas elementiem; 2) skatuves iekārtojums ar drapērijām; 3) būvēti vertikāli arhitektoniski apjomi vai fragmenti; 4) širmji. G. Krēga mākslas tālākā attīstības posmā dekorācijas sastāv no kubiem un taisnstūra paralēlepīdējiem. Viņš kombinē dekorācijas arī ar širmjiem, kas apvilkti ar plānu drānu. Ā. Apia sniedz nojautu par vietu un laiku, bet G. Krēgs vienmēr veido skatuvi ārpus laika un telpas. Viņa iemīļotie autori ir V. Šekspīrs un H. Ibsens.



G. Krēgs. Makets V. Šekspīra traģēdijai «Hamlets». 1. cēliena 4. aina. 1910.

Pirmo mēģinājumu ar abstraktu telpu G. Krēgs izdara 1903. gadā savas mātes E. Terī vadītajā «Imperial» teātrī Londonā, kur pats iestudē H. Ibsena drāmu «Ziemeļu varoņi». Pretēji H. Ibsena iecerētajai konkrētajai videi G. Krēgs liek aktieriem darboties abstraktā telpā, ko veido tumšs skatuves aizmugures fons, vertikāles, gaismas aploces, drapērijas. Viņš atsakās no sānu kulisēm un rampas, gaismas kūļi izgaismo aktierus no skatuves augšas un sāniem. G. Krēgs atsakās arī no konkrēta laikmeta apģērbiem. Arhaiskos tērpus (apmetņus) gatavoja no rupja, pelēcīga auduma astoņos toņos, kas, attiecīgi izgaismoti, izcēlās uz skatuves tumšā fona. Valdnieku tērpos izmantoja zeltītu ornamentu un smalku virvju pinumus. Uz skatuves bija reāla darbība neregulārā vidē. Publika izrādi nesaprata, un tā pēc mēneša bija jānoņem. Nākošo mēģinājumu G. Krēgs izdara 1906. gadā Florencē, kur kopā ar E. Duzi iestudē H. Ibsena lugu «Rosmersholma». Kā atceras A. Dunkane, uz skatuves bija redzama milzu telpa zilās drapērijās, tā atgādināja Ēģiptes templi. Ar gaismas palīdzību tika radīta atmosfēra, kas vēstīja nāves priekšnojautas, skumjas un sāpes. Arī šis iestudējums neguva skatītāju atsaucību — tas piedzīvoja tikai vienu izrādi.

Ar lielākiem panākumiem vainagojās G. Krēga un K. Staņislavska kopdarbs, iestudējot V. Šekspīra «Hamletu» Maskavas Dailes teātrī 1911. gadā (tas jau daudzkārt aprakstīts dažādos avotos).

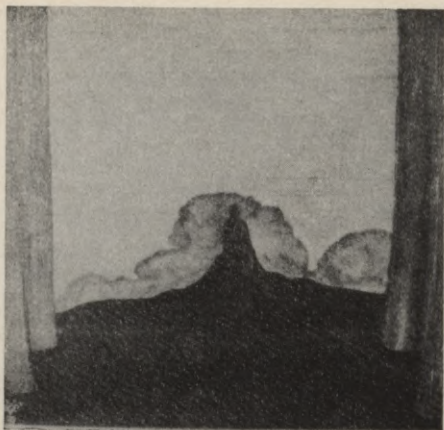
G. Krēgs pirmais (1905. gadā) pielietoja vienotu skatuves uzbūvi visai izrādei, katrā no ainām mainot tikai atsevišķus elementus. Jau



1907. gadā G. Krēgs atklāja jaunu skatuves iekārtojuma principu — abstrakto plakņu kustību telpā, kas to sadala un veido uzveduma kinētisko struktūru. Taču pielietojumu tas gūst tikai 60. gados. Šajā jomā lieli nopelni pieder slavenajam čehu māksliniekam J. Svobodam, kura darbībai veltīti daudzi apcerējumi. Tādējādi redzam, ka mūsdienu scenogrāfijas ciltstēvs ir G. Krēgs, kura idejas tālāk attīsta dažādu zemju režisori un scenogrāfi.

Šajā procesā latviešu scenogrāfija nestāv savrup un jau no gadsimta sākuma cenšas iekļauties jauno meklējumu lokā, cik to atļauj līdzekļi un skatuves tehnika.

1907. gadā Maskavā Dailes teātrī K. Staņislavskis L. Andrejeva simbolu drāmas «Cilvēka dzīve» iestudējumā izdara eksperimentu ar melno samtu, lai radītu nereālas telpas ilūziju (lai būtu «kā sapnī»). Telpa un lietas te tika pasniegtas kā shēma, lietojot baltu auklu kontūras. Gadu vēlāk līdzīgā manierē šo lugu iestudēja Jaunajā Rīgas teātrī režisors A. Mierlauks ar J. Madernieka skatuves ietērpu. Savukārt Rīgas Latviešu teātris 1909. gada nogalē pirmo reizi pievērsās vienotam skatuves uzbūves principam, iestudējot V. Šekspīra traģēdiju «Hamlets» (režisors P. Ozoliņš). Skatuves ietērpu veidoja arhitekts E. Laube, galvenokārt



G. Krēgs. Dekorāciju skice  
V. Šekspīra traģēdijai «Hamlets».  
1. cēliena 5. aina. 1904.

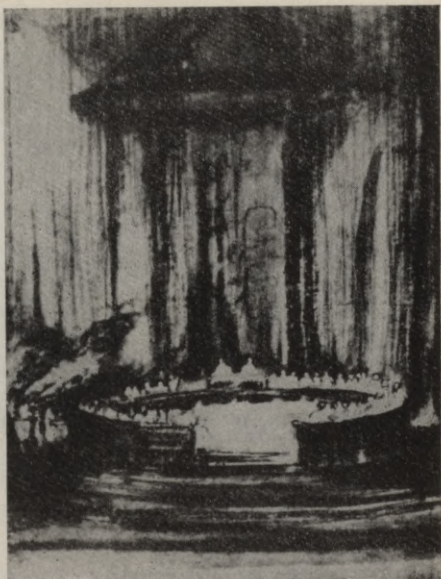
lietojot drapērijas, ēku un kolonnu fragmentus, par ko saņēma kritikas nosodījumu, jo «nav studēta Dānijas daba un arhitektūra».

G. Krēga iemīļotie četrstūra stabi un melnas drapērijas tika pielietotas E. Verharna lugas «Filips II» iestudējumā Jaunajā Rīgas teātrī 1914. gadā (viesrežisors A. Granovskis no Pēterburgas). Visa izrādes darbība norisa naktī, drūmo noskaņu palīdzēja radīt lāpu apgaismojums un ērģeļu skaņas fonā. Savukārt šīs izrādes iespaidā tapa A. Mierlauka iestudējums — R. Valtera drāma «Tornī» 1914./15. gada sezonā. Arī te darbība norisa uz tumšas skatuves sveču gaismā, ar minimālām dekorācijām.

Nosacīta tipa dekorācijām konsekventi pievērsās dekorators J. Muncis, kurš sadarbībā ar režisoru R. Veicu 1914. gadā Rīgas Latviešu teātrī iestudē V. Šekspīra «Antoniju un Kleopātru», kur telpas veidošanā izmantoti kolonnu fragmenti, drapērijas, bet Kleopātras mauzolejā — taisnstūra paralēlskaldņu princips. Ainavā dominē Ā. Apīas iemīļotās cipreses. Abu mākslinieku iestudējumā 1915. gadā top V. Šekspīra «Makbets» ar minimālām dekorācijām — skatuvi iekļauj melnas samta kulises, mainīts tiek vienīgi aizmugures fons. Lugas ideju simbolizē trīs krāsas — melns, sarkans un pelēks. Iespaidīga bijusi somnambuliskā aina, kurā lēdija Makbeta parādījusies uz tumšās skatuves kāpnēm, turēdama rokā degošu sveci, kuras liesma izgaismojusi tās bālo seju. (Vēlākajos gados aktierus uz tumšās skatuves izgaismoja prožektora stars.)

R. Veics neilgu laiku bija mācījies Berlīnē un tur nonācis M. Reinharda iestudējumu ietekmē, tādējādi iepazīdamies ar G. Krēga ideju novitātēm

G. Krēgs. Dekorāciju skice  
H. Ibsena lugai «Ziemeļu  
varoņi». 1903.



M. Reinharda režijā. Pirmā pasaules kara laikā J. Muncis dzīvoja Petrogradā, mācījās pie V. Meijerholda, kurš savukārt izrādēs centās realizēt G. Krēga domu par skatuves sintēzi, kur skaņa, gaisma, krāsa, kustība, aktieru spēle rada vienotu veselumu. Te gūto pieredzi J. Muncis vēlāk pārnesa uz Dailes teātri Rīgā.

Petrogradā J. Muncis jaunā virziena idejas nevarēja realizēt līdzekļu trūkuma dēļ, tādēļ lielāko daļu iestudējumu latviešu trupas uzveda draņķu iekārtojumā. Vairāk līdzekļu ar izglītības komisāra A. Lunačarska palīdzību izdevās iegūt 6. Tūkuma latviešu strēlnieku komunistiskā pulka teātra (saīsināti — Komunistiskais teātris, dibināts 1918. gadā) vajadzībām. Šajā teātrī pirmiestudējumu piedzīvoja A. Lunačarska luga «Vara» («Karaļa bārdzīnis»). Saglabājusies viena dekorācijas skice, kas rāda baznīcas iekštelpu. Ar pilastru rindas fragmentiem, kuru augšdaļu nošķel skatuves portāls, J. Muncis centās panākt telpas monumentalitātes ilūziju. Šis pašas izrādes fotouzņēmums rāda citu ainu ar lakonisku karaļa telpas

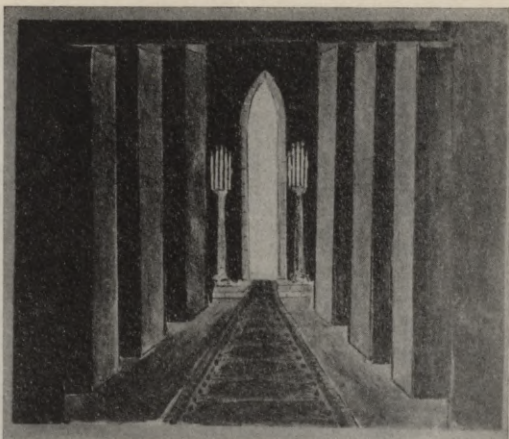


Skats no E. Verharna lugas «Filips II» uzveduma Jaunajā Rīgas teātrī.  
A. Granovska režija un scenogrāfija. 1914.

iekārtojumu uz melnu drapēriju fona. Kulises, arkas un apgleznotas dekorācijas te vairs nav lietotas.

Jauni meklējumi skatuves telpas veidošanā redzami skiču uzmetumos iecerētajam A. Lunačarska lugas «Fausts un pilsēta» iestudējumam Komunistiskajā teātrī, kas nerealizējās sakarā ar teātra likvidēšanu 1919. gadā. Arī šajās skicēs telpas ilūziju rada drapērijas apvienojumā ar arhitektūras detaļu fragmentiem.

Jaundibinātajā Dailes teātrī J. Muncis kopā ar režisoru E. Smiļģi turpina jaunu formu meklējumus skatuves sintēzes radīšanā. Dailes teātra pastāvēšanas pirmajos piecos gados J. Muncis konsekventi atsakās no apgleznotām kulisēm un arkām, lietojot gleznieciskus elementus tikai fona dekorācijām. Viņa radītajā skatuves telpā galvenokārt dominē drapērijas, arhitektūras fragmenti — arkas, kolonnas, kāpnes, fonā — iemīļotās cipreses. Tāds skatuves iekārtojums bija skatāms V. Šekspīra «Romeo un Džuljeta», G. Bihnera «Dantona», K. Ābeles «Ligatūras», Aspazijas «Sidraba šķidrauta», kā arī citu lugu iestudējumos. Par «Sidraba šķidrautu» Dailes teātra trešās sezonas programmā, citējot recenziju, atzīmēts: «Dailes teātris, sekodams Reinharda skatuves izpratnei, nepiemērojas uzvedumā taisni attiecīgi drāmai, bet cenšas darbu skatuviski pārrādīt zināmā noska-

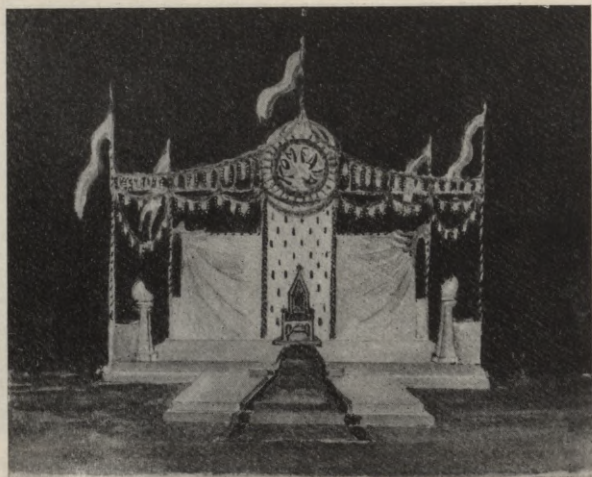


J. Muncis. Dekorāciju mets A. Lunačerska lugai «Vara» («Karala bārdzīnis»). 1918.

notībā, dodams te dramaturgam, režijai un aktieram daudz brīvu iespēju. Daudzpielietotā šoreiz gaismas spēle nedibinājas uz gaištumsu, bet uz varavīksnes iluminatīvu krāsainību.» J. Munča iestudējumos liela loma bija ierādīta gaismas maiņām, kas veidoja izrādes kopnoskaņu, atmosfēru. Sevišķi tas izpaudās Raiņa lugas «Uguns un nakts» uzvedumā, kur katram tēlam bija sava krāsu gamma, savs staru kūlis, kas to izgaismoja.

20. gados G. Krēga un Ā. Apas idejas iemiesojās konstruktīvistu realizētajos maketos. Visspilgtāk tās izpaudās V. Meijerholda un A. Tairova iestudējumos, abiem režisoriem sadarbojoties ar scenogrāfiem A. Vespiņu, L. Popovu, V. Ščko, I. Rabinoviču, N. Altmanu, brāļiem V. un G. Stenbergiem.

Arī latviešu scenogrāfi sekoja šīm strāvām. No gleznieciskām dekorācijām atteicās, piemēram, H. Līkums daudzos inscenējumos (E. Tollera «Katlu ugunis», G. Kaizera «Gāze», V. Hāzenklēvera «Laulības slēdz debēs») Rīgas Strādnieku teātrī. Nosacīti konstruktīvs skatuves ietērs tapa J. Kalniņa operas «Hamlets» iestudējumam Nacionālajā operā 1936. gadā. Uz griežamās ripas H. Līkums veidoja sarežģītu labirintu, kas sasaucās ar Hamleta domu spraigumu un trauksmaino izrādes atmosfēru.



J. Muncis. Dekorāciju mets lugai «Cars Maksimilians» (pēc krievu teikas motīviem). 1918.

Nosacītam skatuves iekārtojuma pievēršās arī mākslinieki A. Vincklers, R. Suta. Līdz Otrajam pasaules karam Latvijas teātros paralēli pastāvēja kā gleznieciskais, tā nosacīti konstruktīvais skatuves iekārtojums, prevalējot pirmajam.

Jaunais G. Krēga ideju atdzimšanas vilnis Eiropā parādās 60. gados. Tas galvenokārt vērojams J. Svobodas jaunradē, kas tālāk attīsta G. Krēga, Ā. Apīas un konstruktīvistu tradīcijas. Jau 1903. gadā G. Krēgs raksta par nodomu organizēt skatuves telpu ap vienu centrālo objektu, kas pauž uzveduma pamatideju. 60.—70. gadu scenogrāfijā šis paņēmieni kļūst par vadošo. Mūsdienu scenogrāfija cenšas skatuves telpu traktēt kā filozofisku kategoriju, radīt skatītājā asociāciju plūsmu par vides un aktiera mijiedarbību. Izsekot tam, kā šīs tendences attīstījās latviešu padomju scenogrāfijā, ir atsevišķa pētījuma tēma.

# *Hronika*

# Chronicle

The first part of the chronicle is devoted to a description of the country and its inhabitants. The author describes the various tribes and their customs, as well as the geographical features of the region. He also mentions the different languages spoken by the people and the various religions practiced.

The second part of the chronicle is a history of the country from its earliest times to the present. The author describes the various wars and conflicts that have taken place, as well as the different dynasties that have ruled the country. He also mentions the various reforms and changes that have taken place over the years.

The third part of the chronicle is a collection of legends and stories that are popular among the people. The author describes the various heroes and heroines of the country, as well as the different events and incidents that are said to have taken place. He also mentions the various superstitions and beliefs that are held by the people.

The fourth part of the chronicle is a collection of laws and regulations that are in force in the country. The author describes the various laws that govern the people, as well as the different regulations that are in force. He also mentions the various courts and tribunals that are in place.

The fifth part of the chronicle is a collection of poems and songs that are popular among the people. The author describes the various poems and songs that are said to have been composed by the people, as well as the different events and incidents that are mentioned in them. He also mentions the various customs and traditions that are associated with the poems and songs.

## Daiga Freimane

### MĀKSLAS DZĪVES HRONIKA PAR 1982. GADU<sup>1</sup>

#### GODA NOSAUKUMI

*Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks*

1. Edvardam Grūbem, gleznotājam (11.02.)
2. Jāzepam Pigozrim, gleznotājam (12.02.)

*Latvijas PSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks*

Aleksandram Naloginam, gleznotājam (17.09.)

#### VALDĪBAS APBALVOJUMI

*Latvijas PSR Augstākās Padomes Prezidija Goda raksts*

Vladimiram Kozinam, profesoram, gleznotājam

*Latvijas PSR Valsts prēmija*

Gunāram Krollim par triptihu «Veltījums kolhoza «Lidums» ļaudīm» un citiem darbiem, kas radīti 1980.—1981. gadā.

#### CITI APBALVOJUMI

*Latvijas PSR MS diplomu un medaļas par 1981. gada labāko jaunrades sniegumu saņēma:*

1. Jānis Pauļuks par gleznām «Pludmale», «Iela» un «Taņa», kas bija eksponētas 1981. gada personālizstādē.
2. Jānis Karlovs par dekoratīvu skulptūru «Strēlnieks», kas uzstādīta Rīgas TEC-2 teritorijā.
3. Lilita Postaža par gobelēniem «Zāļu vakarā» un «Jāņu nakts», kas bija eksponēti 1981. gada personālizstādē Rīgā.

PSRS Mākslas akadēmijas zelta medaļa tika piešķirta (02.12.) tēlniecei Aleksandrai Briudei par bērniem veltītu skulptūru sēriju.

#### LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKU DARBU VISPĀRĒJĀS UN GRUPU IZSTĀDES RIGĀ

Republikas 10. stājgrafikas darbu izstāde (384 darbi) līdz 17.01. izstāžu zālē «Latvija». Kōktēlnieku grupas darbu izstāde «Koka plastika» 8.01.—7.02. TN.

<sup>1</sup> Turpinājums mākslas dzīves hronikas pārskatam, kas ievietots 1984. gadā izdotajā krājumā «Latviešu tēlotāja māksla».

*LPSR MS 10. kongresam vēltās izstādes*

- Dekoratīvi lietišķās mākslas izstāde (696 darbi) 22.01.—28.02. izstāžu zālē «Latvija».  
Gleznu izstāde (127 darbi) 12.02.—09.03. MM.  
Grafikas un akvareļu izstāde 16.02.—29.03. AMM.  
Tēlniecības izstāde (32 autoru 49 darbi) 19.02.—29.03. TN.  
Mazo formu tēlniecības izstāde (41 autora 123 darbi) 19.02.—28.03. AMM.  
Monumentāli dekoratīvās mākslas un dizaina izstāde (58 autoru 157 darbi) no 18.02. LPSR Mākslas akadēmijā.  
Lietišķās mākslas kombināta «Māksla» meistaru darbu izstāde (132 autoru 496 darbi) 19.02.—21.03. MN.  
Plakātu izstāde (29 autoru 67 darbi) no 19.02. Pēterbaznīcā.  
Latgales keramikas izstāde līdz 21.02. LPSR Vēstures muzejā.  
Scenogrāfu darbu izstāde martā LPSR Teātra muzejā.  
Kariatūristu grupas darbu izstāde (23 autoru 58 darbi) 16.03.—04.04. RZN.  
Gleznu izstāde «V. Purvītis un viņa skola» (159 darbi) 17.03.—03.04. MM.

*Mākslas dienām vēltās izstādes*

- Glezniecības un grafikas izstāde «Mākslas dienas-82» (232 darbi) 09.04.—09.05. izstāžu zālē «Latvija».  
Tēlniecības darbu izstāde (41 autora 57 darbi) no 09.04. TN.  
Dekoratīvi lietišķās mākslas izstāde «Mūsu mājai» (355 darbi) 09.04.—16.05. AMM.  
Scenogrāfijas izstāde par Gētes tēmu (29 autoru 65 darbi) no 09.04. LPSR Teātra muzejā.  
Jauno mākslinieku tēlotājas mākslas un dekoratīvi lietišķās mākslas izstāde no 09.04. r. a. «Radiotehnika».  
Jauno grafiku darbu izstāde no 09.04. Dzelzceļnieku kultūras pilī un Rīgas 30. bibliotēkā.  
Jauno mākslinieku akvareļu un grafikas darbu izstāde no 09.04. Centrālajā poligrāfiku klubā.  
Grafikas izstāde «Veltījums latviešu sarkanajiem strēlniekiem» (20 darbi no ID fondiem) 12.04.—25.05. Rīgas vagonu rūpnīcā.

LPSR mākslinieku — Lielā Tēvijas kara dalībnieku 14. darbu izstāde (41 autora 73 darbi) 07.05.—30.05. MN.

LPSR Mākslas muzeja jaunieguvumu izstāde (48 darbi) 14.05.—20.06. MM.  
Jauno mākslinieku grupas darbu izstāde līdz 16.05. RZN.  
Grafikas darbu izstāde «Viņš un viņa» (23 autoru 67 darbi) 18.05.—06.06. RZN.  
Starptautiskajai muzeju dienai vēltā izstāde no LPSR muzeju fondiem 14.05.—04.06. izstāžu zālē «Latvija».

Gleznu un medaļu izstāde, vēltā Starptautiskajai muzeju dienai (33 darbi no MM fondiem) no 18.05. Teodora Zalkalna muzejā.

Izstāde «Dabas aizsardzības plakāts» (25 autoru 44 darbi) līdz 10.06. LPSR Dabas muzejā.

4. Republikas medaļu izstāde (351 darbs) 06.07.—01.09. AMM.  
Daugavpils mākslinieku darbu izstāde (44 darbi no Daugavpils muzeja fondiem) 30.07.—15.09. Gustava Šķiltera muzejā.

Izstāde «Zeme un darbs» (82 darbi no MM fondiem) 6.08.—5.09. MM.  
LPSR MF kolekcijas gleznu izstāde līdz 15.08. MN.  
Latviešu kokdzelumu izstāde (119 darbi) 13.08.—5.09. AMN.  
LPSR mākslinieku darbi Vissavienības izstādei «PSRS — mūsu Dzimtene» (81 darbs) 8.09.—13.09. MM.

PSRS nodibināšanas 60. gadadienai vēltā izstāde «Dzimtenes sardzē» (63 darbi) 24.09.—24.10. MM.

PSRS nodibināšanas 60. gadadienai vēltā Dekoratīvās mākslas kombināta pārskata izstāde no 5.10. MN.

Stājgrafikas izstāde «Zinātne un zinātniskā fantastika» 19.10.—8.11. RZN.  
Tēlotājas mākslas izstāde «Rudens-82» (227 darbi) 29.10.—21.11. izstāžu zālē «Latvija».  
8. republikas plakātu izstāde (126 darbi) 4.11.—19.12. MM.  
Mazo formu tēlniecības izstāde (61 darbs) no 5.11. AMM.  
PSRS nodibināšanas 60. gadadienai veltīta republikas uzskatāmās aģitācijas izstāde līdz 3.12. LPSR Mākslas akadēmijā.  
Aģitācijas porcelāna izstāde (39 darbi no MM fondiem) novembrī un decembrī Teodora Zaļkalna muzejā.  
Latgales mākslinieku grupas darbu izstāde no 2.12. (45 autoru 69 darbi) MN.  
Baltijas republiku 6. kvareļu izstāde (384 darbi) 7.12.—31.12. izstāžu zālē «Latvija».

#### *Alūksnē*

Izstāde «Jauniegvumi grafikā un medaļu mākslā» (27 autoru 62 darbi no ID) 12.02.—12.03. Alūksnes muzejā.  
Izstāde «Portrets glezniecībā un tēlniecībā» (14 autoru 14 darbi no ID) 13.03.—10.04. Alūksnes muzejā.  
Izstāde «Jauniegvumi kvareļi» (18 autoru 23 darbi no ID) aprīlī Alūksnes rajona Kultūras namā.  
Plakātistu grupas autordarbu izstāde (6 autoru 60 darbi no ID) 15.11.—7.12. Alūksnes muzejā.

#### *Bauskā*

Rundāles pils muzeja restauratoru darbu izstāde līdz 16.01. (53 darbi) Bauskas muzejā.  
Izstāde «Ainava glezniecībā» (17 autoru 19 darbi no ID) 25.03.—10.04. Bauskas muzejā.  
Bauskas novada mākslinieku darbu izstāde 6.04.—11.05. (17 autoru 186 darbi) Bauskas muzejā.  
Izstāde «Jauniegvumi kvareļi» (19 autoru 25 darbi no ID) 12.04.—30.04. Bauskas muzejā.  
Plakāta mākslinieku grupas autordarbu izstāde (6 autoru 60 darbi no ID) 15.07.—25.08. Bauskas muzejā.  
Izstāde «Jauniegvumi grafikā un medaļu mākslā» (28 autoru 62 darbi no ID) 27.07.—25.08. Bauskas muzejā.  
PSRS 60. gadadienai veltīta grafikas izstāde (12 autoru 30 darbi no ID) 2.11.—24.11. Bauskas muzejā.

#### *Cēsīs*

Vidzemes novada mākslinieku tēlotājas mākslas darbu izstāde un 3. Vidzemes keramiku darbu izstāde no 9.04. Cēsu muzejā.  
Dekoratīvo tekstiliju izstāde 17.05.—15.06. (17 darbi no ID) Cēsu muzejā.  
Kolhoza «Taurene» sarīkotā sabiedriski politiskā plakāta konkursa izstāde 13.07.—20.07. Cēsu muzejā.  
PSRS 60. gadadienai veltīta Vidzemes novada mākslinieku darbu izstāde decembrī Cēsu muzejā.

#### *Daugavpilī*

Daugavpils mākslinieku 11. darbu izstāde no 13.04. Daugavpils muzejā.  
Plakātistu grupas darbu izstāde (6 autoru 60 darbi no ID) līdz 28.06. Daugavpils muzejā.  
Grafikas darbu izstāde no Daugavpils muzeja fondiem līdz 1.08. Daugavpils muzejā.

#### *Gulbenē*

Latvijas PSR mākslinieku ekslibru izstāde līdz 4.04. Gulbenes muzejā.  
PSRS 60. gadadienai veltīta latviešu padomju grafikas darbu izstāde līdz 15.08. Gulbenes muzejā.

### *Jelgavā*

Pasteļu izstāde no 9.04. Jelgavas mūzikas skolā.  
Jelgavas mākslinieku dekoratīvi lietišķās mākslas darbu izstāde līdz 9.05. Jelgavas muzejā.

PSRS nodibināšanas 60. gadadienai veltīta Jelgavas mākslinieku darbu izstāde decembrī Jelgavas muzejā.

### *Jēkabpilī*

Jauno mākslinieku gleznu izstāde (18 autoru 23 darbi no ID) 22.06.—16.07. Jēkabpils muzejā.

Mazo formu tēlniecības darbu izstāde (18 autoru 18 darbi no ID) 19.08.—25.09. Jēkabpils muzejā.

Plakātu izstāde (6 autoru 60 darbi no ID) 14.09.—14.10. Jēkabpils Oškalnu kultūras namā.

Izstāde «Oktobra revolūcijai — 65» (19 autoru 20 darbi no ID) Jēkabpils muzejā.

### *Jūrmalā*

Izstāde «Ainava un ziedi» (7 autoru 14 darbi no Jūrmalas muzeja fondiem) 11.03.—12.04. Jūrmalas muzejā.

Jūrmalas mākslinieku darbu izstāde, veltīta Mākslas dienām (53 autoru 72 darbi) 8.04.—10.05. Jūrmalas izstāžu zālē.

Izstāde «Sports mākslā» (83 autoru 114 darbi) 16.07.—15.08. Jūrmalas izstāžu zālē.

Gleznu izstāde no Jūrmalas muzeja fondiem (16 autoru 24 darbi) 8.09.—27.09. Jūrmalas izstāžu zālē.

Jūrmalas mākslinieku grupas darbu rudens izstāde (41 autora 122 darbi) 11.10.—31.10. Jūrmalas izstāžu zālē.

### *Kuldīgā*

Ventspils mākslinieku darbu izstāde līdz 30.05. Kuldīgas muzejā.

Izstāde «Mājoklis un ģimene» līdz 15.08. Kuldīgas koncertzālē.

Izstāde «Dizains — Kuldīgai» līdz 15.08. Kuldīgas rajona Izpildkomitejas zālē.

Keramikas izstāde no Kuldīgas muzeja fondiem līdz 19.09. Kuldīgas koncertzālē.

Izstāde «Kuldīga grafikā un akvareļi» no Kuldīgas muzeja fondiem no 25.09. Kuldīgas koncertzālē.

### *Liepājā*

Gleznu izstāde no Tukuma muzeja fondiem 28.01.—14.02. Liepājas muzejā.

Liepājas mākslinieku tēlotājas mākslas izstāde (18 autoru 42 darbi) 8.04.—25.04. Liepājas muzejā.

Kombināta «Māksla» Liepājas nodaļas meistarų darbu izstāde (27 autoru 81 darbs) 29.04.—16.05. Liepājas muzejā.

PSRS Mākslinieku savienības Mākslas fonda darbu izstāde, veltīta PSRS 60. gadadienai (41 autora 46 darbi) 20.05.—06.06. Liepājas muzejā.

Ventspils mākslinieku darbu izstāde (19 autoru 82 darbi) 12.08.—29.08. Liepājas muzejā.

Izstāde «Kurzemes keramika» (piedalās 54 autori) 2.09.—19.09. Liepājas muzejā.

Izstāde «Kurzemes keramika» no MM un Liepājas muzeja fondiem 3.10.—1.11. Liepājas muzeja filiālē.

Izstāde «Ainava latviešu glezniecībā» (26 autoru 28 darbi no ID) 4.11.—21.11. Liepājas muzejā.

PSRS 60. gadadienai veltīta Liepājas mākslinieku tēlotājas mākslas izstāde (45 darbi) 16.12.1982.—2.01.1983. Liepājas muzejā.

### *Madonā un Madonas rajonā*

Mākslas darbu konkursa «Arona-81» izstāde (27 autoru 45 darbi) 17.01.—13.02. Madonas rajona kultūras namā.

Madonas mākslinieku grupas darbu izstāde (12 autoru 39 darbi) 24.01.—20.02. Madonas muzejā.

Madonas muzeja fondu izstāde (8 autoru 21 darbs) 10.02.—1.03. p. s. «Viesiena» kultūras namā.

Miniaturtekstiliju izstāde (3 autoru 40 darbi no ID) 2.03.—15.03. Madonas mākslas skolā.

Madonas mākslinieku grupas darbu izstāde no 9.04. p. s. «Aiviekste» klubā.

LPSR Mākslas fonda grafikas izstāde 11.04.—11.05. (14 autoru 27 darbi) Madonas rajona kultūras namā.

1981. gadā darināto latviešu grāmatzīmju izstāde 11.04.—11.05. (10 autoru 32 darbi) Madonas rajona centrālajā bibliotēkā.

LPSR Mākslas fonda gleznu izstāde 11.04.—11.05. p. s. «Barkava» klubā.

Izstāde «Vienmēr modri» (15 autoru 16 darbi no ID) 6.11.—6.12. Madonas muzejā.

PSRS 60. gadadienai veltīta izstāde «Draugu zemes, draugu sejas» (10 autoru 17 darbi no ID) 9.12.1982.—10.01.1983. Madonas muzejā.

Mākslas darbu konkursa «Arona-82» izstāde (57 autoru 68 darbi) 9.12.1982.—17.01.1983. Madonas rajona kultūras namā.

### *Rīgas rajonā*

LPSR MS glezniecības studijas dalībnieku darbu izstāde no 9.04. Ķekavas pārvietojamās mehanizētās kolonnas pārvaldē.

Jauno mākslinieku grupas (L. Kariņa-Līce, I. Silīņa, G. Slapina, S. Goževica, I. Spalviņa, J. Spalviņš, I. Vorkale, G. Suhanovs, V. Vizulis, M. Začeste) akvareļu izstāde «Lauktehnikas» Siguldas nodaļas izstāžu zālē līdz 15.04.

Gleznotāju grupas (I. Dobrāja, K. Dobrājs, L. Postaža, P. Postažs, R. Freidenfelds, M. Peilāne, V. Šveide) darbu izstāde LPSR Dārzkopības un bīskopības biedrības Saulkrastu nodaļā no 9.04.

7. dārza keramikas izstāde 30.04.—1.10. Siguldā, Cēsu ielā 10.

Latviešu padomju mākslinieku gobelēnu izstāde jūnijā «Lauktehnikas» Siguldas nodaļas izstāžu zālē.

Ķīpsalas keramiķu grupas darbu izstāde no 18.06. Siguldas muzejā.

### *Rēzeknē*

Izstāde «Latgale glezniecībā» (10 autoru 28 darbi no Rēzeknes muzeja fondiem) 5.02.—9.03. Rēzeknes muzejā.

Izstāde «V. I. Leņina tēls grāmatzīmēs» (80 darbi) 19.02.—1.05. Rēzeknes muzejā.

Latgales novada mākslinieku darbu izstāde (28 autoru 50 darbi) 29.12.1982.—1.02.1983. Rēzeknes muzejā.

Ainavu un kluso dabu izstāde (19 autoru 19 darbi no MF) 29.07.—30.09. Stučkas muzejā.

### *Talsos*

Izstāde «Jauniegvumi akvareļi» (19 autoru 24 darbi no ID) 2.03.—21.03. Talsu muzejā. Talsu un Tukuma mākslinieku darbu izstāde (8 autoru 30 darbi) 6.04.—2.05. Talsu muzejā.

Ventspils mākslinieku grupas darbu izstāde (15 autoru 102 darbi) 1.06.—27.06. Talsu muzejā.

Tekstiliju izstāde (3 autoru 12 darbi no ID) 4.08.—5.09. Talsu muzejā.

Talsu novada mākslinieku darbu izstāde (18 autoru 42 darbi) 5.10.—31.10. Talsu muzejā.

Talsu mākslinieku darbu izstāde, veltīta PSRS 60. gadadienai, 8.12.1982.—9.01.1983. Talsu muzejā.

### Tukumā

Izstāde «V. Purvītis un viņa skolnieki. Gleznas no privātkolekcijām» (11 autoru 41 darbs) 19.02.—10.03. Tukuma muzejā.

Izstāde «Grafika, akvareļi, pastēļi» 20.03.—4.04. (26 autoru 55 darbi no Tukuma muzeja fondiem) Tukuma muzejā.

Tukuma mākslinieku 22. tēlotājas mākslas izstāde (25 autoru 46 darbi) 9.04.—2.05. Tukuma muzejā.

J. Krieva simtgadei veltīta izstāde «Tukuma keramika» no muzeja fondiem līdz 15.08. Tukuma muzejā.

Jelgavas mākslinieku darbu izstāde (13 autoru 38 darbi no Jelgavas muzeja fondiem) 28.08.—19.09. Tukuma muzejā.

### Valkā

Izstāde «Ainava glezniecībā» (22 autoru 22 darbi no ID) 19.01.—7.02. Valkas muzejā. Plakātistu grupas autordarbu izstāde (6 autoru 59 darbi no ID) 20.03.—5.04. Valkas muzejā.

Jauno mākslinieku tekstiliju izstāde (10 autoru 12 darbi no ID) 18.05.—14.06. Valkas muzejā.

Jauno mākslinieku gleznu izstāde (17 autoru 20 darbi no ID) 18.05.—14.06. Valkas muzejā.

Izstāde «Jauniegvumi grafikā un medaļu mākslā» (28 autoru 62 darbi no ID) 19.06.—13.07. Valkas muzejā.

Mazo formu tēlniecības izstāde (19 autoru 19 darbi no ID) 13.07.—13.08. Valkas muzejā. PSRS 60. gadadienai veltītā latviešu padomju grafikas darbu izstāde (12 autoru 30 darbi no ID) 14.12.1982.—9.01.1983. Valkas muzejā.

### Valmierā un rajonā

Jauno mākslinieku dekoratīvo tekstiliju izstāde (10 autoru 12 darbi no ID) 1.01.—13.01. Rūjienas muzejā.

Rūjienas novada mākslinieku darbu izstāde (3 autoru 62 darbi) 14.04.—20.06. Rūjienas muzejā.

2. republikas miniatūru izstāde no 10.04. Valmieras muzejā.

Dekoratīvo tekstiliju izstāde (17 darbi no ID) 10.04.—9.05. Valmieras muzejā.

5. plakātu un lietišķās grafikas darbu izstāde oktobrī Valmieras muzejā.

Jelgavas mākslinieku darbu izstāde līdz 28.11. Valmierā, Simaņa baznīcā.

### LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKU PERSONĀLĀS UN GRUPU IZSTĀDES

Aides B. gleznu izstāde no 9.04. z. k. «Uzvara» Lielupē.

Akselroda M. darbu izstāde «Lietišķā grafika medicīnā» līdz 8.04. Valmieras rajona centrālajā slimnīcā.

Alberga V. personālizstāde (32 darbi) no 2.12. TN.

Andrejeva K. darbu izstāde (84 darbi) 15.01.—7.02. MM.

Anmaņa J., Daņilevska U., Meldera I., Muižules M., Vizuļa V. akvareļu un Lūses I. pastēļu izstāde no 9.04. Preses namā.

Antimonovas J. stājgrafikas un ekslibru izstāde no 23.02. grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Apines B. darbu izstāde 9.04.—13.05. kolhoza «Ķekava» administratīvajā ēkā.

Artuma A. darbu izstāde no 9.04. Kandavas sovhoztehnikumā.

Aulmanes D., Mārcenšs M. un Spalvīpas G. multiplikācijas filmu skiču izstāde (19 darbi) 11.04.—11.05. Madonas mākslas skolā.

Auniņš M. sk. Dubiņa D.

Ābols O. sk. Skulme Dž.

Āriņa L. gleznu un zīmējumu izstāde (75 darbi) 7.05.—3.06. Tukuma muzejā, (73 darbi) no 10.06. MN.

Baltiņas M., Grīsis B. un Jansones A. tēlniecības darbu izstāde Priekuļu selekcijas un izmēģinājumu stacijā.

Baltmanes E. 100 gadu jubilejas izstāde (15 darbi) 15.03.—31.03. Jēkabpils muzejā.

Barkāna G., Ieviņa A. un Kluča A. gleznu un serigrafiju izstāde no 9.04. Kuldīgas muzejā.

Baumas Dz. akvareļu izstāde no 4.06. Ugunsdzēsības muzejā.

Bauzes E. gleznu izstāde (17 darbi) 27.08.—26.09. Jūrmalas muzejā.

Blitnera R. darbu izstāde no 9.04. sanatorijā «Jaunķemeri».

Berneris M. gleznu izstāde no 9.04. Gailezera slimnīcā.

Bērziņas M. gleznu izstāde novembrī «Lauktehnikas» Siguldas nodaļas izstāžu zālē.

Bērziņš L. sk. Lieckalniņa I.

Blumbergas R., Bogustovas R. un Urtānes M. miniatūrgobelēnu un Blumberga L. skulptūru izstāde līdz 15.07. Bulduru sovhoztehnikumā.

Blunava H. akvareļu izstāde līdz 24.01. Kuldīgas muzejā, līdz 7.04. Salacgrīvas z. k. «Brīvais vilnis» kultūras namā, līdz 2.05. Ainažu kultūras namā, jūnijā LPSR ZA Organiskās sintēzes institūtā.

Brektes I. akvareļu izstāde 4.01.—24.01. Liepājas muzejā, novembrī grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Brektes J. akvareļu izstāde no 9.04. Valmieras piena kombinātā (13 darbi no ID) 17.07.—18.08. Jēkabpils muzejā, līdz 2.12. Saldus sovhoztehnikumā.

Brence M. sk. Aulmane Dz.

Briedis G. sk. Gailītis M.

Bogustova R. sk. Blumberga R.

Buša K. darbu izstāde aprīlī—maijā Revolūcijas muzejā.

Buša V. darbu izstāde no 9.04. Jūrmalas bērnu mūzikas skolā, 21.05.—28.06. Jūrmalas izstāžu zālē (35 darbi).

Butelis A. sk. Ivane M.

Daniļevskis U. sk. Anmanis J.

Davidovas-Medenes L. tēlniecības darbu izstāde visu gadu Skulptūru dārzā.

Dāles K. darbu izstāde no 9.04. Valmieras bērnudārzā «Spridītis», līdz 30.05. Mazsalacas kultūras namā.

Dembo A. grafikas izstāde līdz 28.06. Daugavpils muzejā (78 darbi no ID), 17.08.—15.09. Ventspils Vēstures muzejā, (1.07.—18.07.) Liepājas muzejā.

Dembo A. un Ozoliņas A. grafikas darbu izstāde (18 darbi) 11.04.—11.05. Jaunkalsnavas astongadīgajā skolā.

Detlava E. keramikas izstāde 10.04.—20.04. Valkas muzejā.

Dimitera J. plakātu izstāde no 9.04. Vaidavas ciema kultūras namā, no 18.05. Ugunsdzēsības muzejā.

Dragūnes M. grafikas izstāde 13.01.—18.02. (31 darbs no ID) Rūjienas muzejā, līdz 18.03. Valmierā, Simaņa baznīcā.

Droņa A. gleznu izstāde (21 darbs) 11.04.—11.05. Kalsnavas ciema Aiviekstes Tautas namā.

Dārzniece I. sk. Krasta M.

Drēviņa A. darbu izstāde (69 darbi) 17.12.1981.—10.01.1982. MM.

Drozdovska N. dekoratīvās glezniecības darbu izstāde (28 darbi) 9.04.—17.05. Jūrmalas muzejā.

Dubiņas D. un Auniņa M. metālmākslas darbu izstāde līdz 17.10. ZN.

Caunes Ē. akvareļu izstāde 11.04.—11.05. (13 darbi) Varakļānu PMK.

Cihovskas S. un Knopkena K. keramikas izstāde no 3.09. Skrundas kultūras namā.

Ciruļa K. ofortu izstāde oktobrī Dvietē, Mičurina kolhoza klubā, 1.04.—25.05. (16 darbi) Meirānu astongadīgajā skolā.

Eglītes R. darbu izstāde 16.07.—15.08. Siguldas muzejā.

Eglīte S. sk. Postaža L.

- Eliasa Ģ. gleznu izstāde 18.05.—13.06. Jelgavas muzejā.
- Elksnītes S. gleznu izstāde (30 darbi) 18.06.—15.07. Ventspils Vēstures muzejā.
- Ezernieka G. gleznu izstāde 4.11.—30.11. Jelgavas muzejā.
- Feldberga O. tēlniecības darbu izstāde (40 darbi) 3.09.—2.10. TN.
- Fridrihsona K. darbu izstāde (74 darbi) 9.04.—9.05. MM, akvareļu izstāde «Indiāņu gaita» novembrī pansionātā «Mežciems».
- Gagaiņa J., Pekēļa G. un Urbāna I. darbu izstāde (173 darbi) 8.09.—17.10. AMM.
- Gailīša M. darbu izstāde no 9.04. LPSR Zinātniskās restaurācijas pārvaldē.
- Gailīša M., Briēža G. un Vārpas A. gleznu izstāde no 9.04. J. Rozentāla un R. Blaumaņa memoriālajā dzīvokli-muzejā.
- J. Galzona piemīņas izstāde līdz 7.02. Valmieras muzejā, 27.06.—26.09. (27 darbi) Rūjienas muzejā.
- Gerasimovas V. keramikas izstāde (36 darbi) 4.01.—31.01. Liepājas muzeja filiālē.
- Gīgas G. darbu izstāde no 9.04. z. k. «Zvejnieks» Skultē.
- Gleizdāna P. grafikas darbu izstāde pēc P. Jurciņa dzejas motīviem decembrī Ludzas muzejā.
- Gleizdāna P., Gribustes J., Paura E. un Tabora Z. darbu izstāde no 9.04. Rēzeknes lie-tiškās mākslas skolā.
- Granta V. darbu izstāde no 9.04. Alsungas kultūras namā.
- Grāviša O. darbu izstāde no 9.04. p. s. «Vestiena» klubā.
- Gribuste J. sk. Gleizdāns P.
- Grisle B. sk. Baltiņa M.
- Grūbes E. gleznu un Seiksta J. keramikas darbu izstāde (55 darbi) 11.04.—28.04. Lie-zēres Tautas namā.
- Gudovska V. akvareļu izstāde no 9.04. LPSR Dārkopības un biškopības biedrības Siguldas nodaļas izstāžu zālē.
- Ģelzes-Ozoliņas I. keramikas un Sprīdzāna P. gleznu un dekoru izstāde 9.04.—17.05. Ventspils vēstures muzejā.
- Ģērmaņa J. gleznu izstāde līdz 8.03. Cēsu muzejā, no 9.04. 5. poligrāfijas mākslas pro-fesionāli tehniskajā vidusskolā, (27 darbi) 13.12.1982.—13.01.1983. Alūksnes muzejā.
- Ģērmaņa A. darbu izstāde no 9.04. z. k. «Brīvais vilnis» Salacgrīvā.
- Klēbaha H. darbu izstāde no 9.04. Vecpiebalgas ciema padomē.
- Klucis A. sk. Barkāns G.
- Kluša M. plakātu izstāde (15 darbi) 13.04.—11.05. Ērgļu kultūras namā, tušas zīmējumu izstāde (38 darbi) no 16.06. ZN.
- Kļaviņa A. darbu izstāde no 9.04. p. s. «Liepāja».
- Knopkens K. sk. Čihovska S.
- Kopštāles D. keramikas izstāde (52 darbi) 14.10.—31.10. Liepājas muzejā.
- Kozins V. sk. Karagodins N.
- Krastas M. un Dārznieces I. darbu izstāde «Mode un rotas» (89 darbi) no 9.04. ZN.
- Krastiņa D. keramikas izstāde (72 darbi) 30.11.—26.12. ZN.
- Krastiņa M., Mētras A. un Sidara P. keramikas un tekstiliju izstāde (96 darbi) 15.04.—6.07. Gustava Šķiltera muzejā, (25 darbi) 11.06.—4.07. Tukuma muzejā.
- Krastiņa M., Lakša P., Mētras A. un Sidara P. Kurzemes keramikas dienām veltītā darbu izstāde līdz 3.09. Kuldīgā, Ļeņina ielā 3.
- Krastiņš P. sk. Kalve P.
- Krolles I. un Menteles N. keramikas izstāde (45 darbi) 11.04.—11.05. Pamatu ciema «Rubenoss».
- Krojļa G. grāmatu ilustrāciju izstāde (61 darbs no ID) 12.08.—10.09. Valkas muzejā, 15.10.—30.10. Bauskas muzejā, 16.12.—31.12. Ventspils Vēstures muzejā.
- Krojļa G., Pigožņa J., Mickēviča M. un Sviles R. darbu izstāde no 9.04. Inešu ciema Tautas namā.
- Kronenberga A. darbu izstāde (102 darbi) no 26.11. MM.
- Krūmiņa I. sk. Jakobi I.
- Krūmiņa O. darbu izstāde no 9.04. Priekuļu sovhoztehnikumā.
- Kūgelis A. sk. Linkaite M.

- Laksis P. sk. Krastiņa M.  
Lakševica T. darbu izstāde no Kuldīgas muzeja fondiem no 6.06. Kuldīgas muzeja filiālē.  
Lauvas L. darbu izstāde no 9.04. Skrundas kultūras namā, līdz 7. 03. Liepājas muzejā,  
līdz 27.06. Kuldīgas muzejā.
- Lejnieka K., Līciņa V., Mētras A. un Sidara P. darbu izstāde no 9.04. Ēdoles kultūras  
namā.
- Lieckalniņa I., Strautas G. un Bērziņa L. darbu izstāde aprīlī grāmatnīcā «Mākslas  
grāmata».
- Lielkrastes-Leitlandes M. gleznu izstāde augustā Rīgas Botāniskajā dārzā, līdz 3.10.  
Valmieras muzejā, 4.10.—30.11. Rūjienas muzejā.
- Lielmaņa M. gleznu, Viliamas E. grafikas un Nagliņa J. tēlniecības darbu izstāde  
(47 darbi) 8.06.—27.06. ZN.
- Liepiņa J. stājgrafikas un ekslibri izstāde (43 darbi) 12.01.—31.01. Stučkas muzejā,  
oktobrī RPI.
- Lindbergs E. sk. Kalve P.  
Linkaites M., Zariņas E. un Kiģeļa A. keramikas izstāde no 3.09. Saldus muzejā.  
Lices A. ādas plastikas darbu izstāde (43 darbi) 7.04.—31.05. Doles muzejā.  
Līcītis V. sk. Lejnieks K.  
Lubgānes A. grafikas darbu un Zvagules E. keramikas izstāde (17 darbi) 18.06.—25.07.  
Jūrmalas muzejā.
- Lukšo L. sk. Šmidkena S.  
Luteris A. gleznu izstāde (18 darbi) 14.05.—7.06. Rēzeknes muzejā.  
Lūse I. sk. Anmanis J.  
Mackara V. gleznu un zīmējumu izstāde (46 darbi) 16.06.—4.07. Liepājas muzejā.  
Martinsona P. keramikas izstāde 9.04.—15.05. Rēzeknes lietišķās mākslas vidusskolā.  
Mauriņas B. gleznu izstāde (32 darbi) 26.01.—14.02. ZN.  
Medņa O. piemiņas izstāde (47 darbi) 12.10.—1.12. Gulbenes muzejā.  
Melnbārdes-Krisbergas H. darbu izstāde «Es sākos otrreiz» no 9.04. Kuldīgas koncert-  
zālē.
- Meldere E. tēlniecības darbu izstāde līdz 11.07. Valmieras muzejā.  
Melderis A. gleznu izstāde (47 darbi) līdz 8.08. Lapmežciemā, z. k. «Selga» izstāžu  
zālē.
- Melderis I. sk. Anmanis J.  
Mentele N. sk. Krolle I.  
Mercas V., Naumova A., Sīmsona J., Svīles E. un Zvaigznes S. darbu izstāde 11.04.—  
11.05. p. s. «Viesiena» kultūras namā.  
Mežavilka U. akvareļu izstāde no 9.04. z. k. «1. Maijs». Mērsragā.  
Mētra A. sk. Krastiņa M. un Lejnieks K.  
Mickēviča M. sk. Krollis G.  
Miežiņa K. personālizstāde «Ainava teātrī» no 6.10. Teātra muzejā.  
Mikāns V. tēlniecības darbu izstāde no 8.10. TN.  
Muižnieka O. scenogrāfijas darbu un grāmatu grafikas izstāde (64 darbi) 3.09.—3.10.  
Teātra muzejā.
- Muižule M. sk. Anmanis J.  
Mūrnieka L. darbu izstāde (58 darbi) 14.05.—13.06. MM, (21 darbs) 11.04.—11.05. Ma-  
donas muzejā, septembrī Cēsu muzejā, novembrī p. s. «Zemgale» Kultūras pili.  
Nagliņš J. sk. Lielmanis M.  
Naumovs A. sk. Merca V.  
Opmanes R. litogrāfiju izstāde martā Dobeles kultūras namā, līdz 1.06. Bulduru sov-  
hoztehnikumā.
- Ozola V. un Vecozola I. gleznu izstāde 28.07.—3.10. Doles muzejā.  
Ozoliņa A. sk. Dembo A.  
Pakalniņa A. un Oša E. gleznu izstāde no 9.04. ražošanas apvienībā «Cēsu alus».  
Palepas-Ubānes L. gleznu izstāde (43 darbi) 20.10.—28.11. Stučkas muzejā.  
Pankoka A. darbu izstāde no 9.04. LPSR ZA Mikrobioloģijas institūtā.

- Pankoka M. kokgriezumu izstāde (26 darbi no Liepājas muzeja fondiem) 30.07.—1.09. Liepājas muzejā.
- Pauliņa A. gleznu izstāde no 9.04. Tukuma mūzikas skolā.
- Pura E. sk. Glezdāns P.
- Pekelis G. sk. Gagainsis J.
- Petraškēvičs J. sk. Polis M.
- Pikas B. darbu izstāde no 9.04. Rīgas kinostudijā.
- Pilikseres E. darbu izstāde līdz 4.03. Valmieras muzejā.
- Pigoznis J. sk. Krollis G.
- Pigožņa J. darbu izstāde no 9.04. Rendas kultūras namā, no 25.11. zīmējumu, ilustrāciju un medaļu izstāde Rēzeknes lietišķās mākslas skolā, no 26.11.—26.12. gleznu izstāde Rēzeknes muzejā.
- Poikāna I. gleznu un grafikas izstāde no 9.04. Rīgas pilsētas 7. klīniskajā slimnīcā.
- Poļa M., Purmales L., Siliņas I. un Petraškēviča J. darbu izstāde no 17.04. kolhoza «Ezercieņi» klubā.
- Postažas L., Eglītes S., Rozenberga E. tekstiliju izstāde (12 darbi no ID) līdz 10.11. p. s. «Zemgale» Kultūras pili, 15.12.1982.—10.01.1983. Alūksnes muzejā.
- Prēdeļa U. darbu izstāde no 9.04. z. k. «Selga» Lapmežciemā.
- Pumpura A. batikas darbu izstāde līdz 8.08. Jelgavas muzejā, 17.08.—5.09. ZN.
- Purmale L. sk. Polis M.
- Putniņa M. gleznu un grafikas darbu un Putniņas J. paklāju izstāde (28 darbi) 3.02.—28.02. Liepājas muzeja filiālē.
- Rancāns A. sk. Unda J.
- Ranka M. sk. Kalnišķe M.
- Raudseps V. sk. Veisbārde M.
- Reinberga J. plakātu izstāde decembrī Ugunsdzēsības muzejā.
- Riekstiņa J. grafikas darbu izstāde (78 darbi) 7.07.—25.07. Liepājas muzeja filiālē.
- Rikmanes M. gleznu un grafikas darbu izstāde no 9.04. J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā.
- Rozenbergs E. sk. Postaža L.
- Rozenberga P. scenogrāfijas darbu izstāde no 9.04. Cēsu muzejā.
- Rožkalna D. grafikas darbu izstāde 26.07.—1.09. Kandavas tūristu bāzē.
- Rožlapiņa D. personālizstāde (50 darbi) 1.09.—27.09. Jūrmalas izstāžu zālē.
- Rubuļa V. gleznu izstāde maijā Ogres trikotāžas kombinātā.
- Rubuļa V. un Zariņas A. gleznu izstāde aprīlī Tukuma mūzikas skolā.
- Saukas K. darbu izstāde no 9.04. Nigrandes sabiedriskajā muzejā.
- Seiksts J. sk. Grūbe E.
- Seiksta J. keramikas izstāde (158 darbi) 11.12.1982.—31.01.1983. Gustava Šķiltera muzejā.
- Sidars P. sk. Krastiņa M. un Lejnicks K.
- Siliņas I. akvareļu izstāde (45 darbi) līdz 25.07. ZN.
- Siliņa I. sk. Polis M.
- Siliņa H. darbu izstāde no 9.04. z. k. «9. Maijs» Mangaļos un Jaunpils Lauksaimniecības izmēģinājumu saimniecībā, 28.05.—15.07. (49 darbi) Jūrmalas izstāžu zālē.
- Simsones D. un Simsona J. darbu izstāde no 9.04. Matišu ciema kultūras namā.
- Simsons J. sk. Merca V.
- Sīlis I. ādas plastikas darbu izstāde līdz 24.10. (93 darbi) Arhitektu namā.
- Skulmes Dž. darbu izstāde 23.03.—5.04. Bulduru sovhoztehnikumā.
- Skulmes Dž. un Ābola O. darbu izstāde no 9.04. z. k. «Carnikava».
- Skulmes O. darbu piemiņas izstāde no 9.04. Mālpils sovhoztehnikumā.
- Slapiņa G. sk. Aulmane Dz.
- Spalvina J. gleznu izstāde (37 darbi no ID) 16.02.—13.03. Valkas muzejā, 9.04.—5.05. Saldus muzejā, (11. darbi no ID) 11.08.—31.08. Madonas muzejā, līdz 6.12. Valmieras muzejā.
- Spilnera J. gleznu izstāde no 9.04. kolhoza «Taurene» klubā.

- Spridzāns P. sk. Ģelze-Ozoliņa I.  
 Sprinģa J. akvareļu izstāde līdz 21.03. LPSR ZA Organiskās sintēzes institūtā, (30 darbi no ID) 26.08.—3.09. Bauskas muzejā, līdz 6.10. p. s. «Zemgale» Kultūras pili, (39 darbi) 4.11.—5.12. Talsu muzejā.
- Stankēviča A. darbu izstāde no 23.12. (55 darbi) MM.  
 Strauta G. sk. Lieckalniņa I.  
 Sudmaļa J. 95 gadu jubilejas izstāde (135 darbi) 23.11.—12.12. Liepājas muzejā.  
 Suhanova G. stājgrafikas darbu izstāde janvārī ZN.  
 Suhodrevas E. darbu izstāde no 9.04. r. a. «Radiotehnika».  
 Svīle E. sk. Merca V.  
 Svīle R. sk. Krollis G.  
 Svirskā V. gleznu izstāde maijā p. s. «Madliena» kultūras namā, jūlijā Ceraukstes kultūras namā, 26.11.—17.12. (18 darbi) Alūksnes muzejā.  
 Strupuļa J. personālizstāde no 1.12. LPSR Revolūcijas muzejā.  
 Šmidkenas S. un Lukšo L. keramikas izstāde (45 darbi) 1.10.—28.11. Gustava Šķiltera muzejā.
- Strauhas B. un Strauha A. ādas plastikas darbu izstāde (49 darbi) no 16.02. ZN, 18.03.—10.04. Liepājas muzeja filiālē.  
 Šveides V. gleznu izstāde 15.07.—14.08. Saulkrastos, Ļeņina ielā 12.  
 Tabore Z. sk. Glezdāns P.  
 Tidemaņa J. darbu izstāde (40 darbi) 15.09.—8.11. MM.  
 Treiņa V. scenogrāfijas darbu un grafikas izstāde līdz 1.07. Limbažu rajona Ausekļa muzejā «Sipolos».
- Undas J. akvareļu un Rancāna A. kokgriezumu izstāde (19 akvareļi un 26 kokgriezumi) 8.01.—7.02. Ventspils Vēstures muzejā, (39 akvareļi un 27 kokgriezumi) 30.03.—20.04. Jēkabpils muzejā.
- Upīša P. grafikas darbu izstāde no 5.06. Cēsu muzejā, no 10.04. Siguldas muzejā.  
 Valdmaņa M. grafikas darbu izstāde līdz 15.06. Jelgavā Lauksaimniecības akadēmijā.  
 Vārpa A. sk. Gaillitis M.  
 Vecozols I. sk. Ozols V.  
 Veisbārdes M. un Raudsepa V. zīmējumu un pasteļu izstāde no 9.04. Bulduru sovhoztehnikumā.
- Viliama E. sk. Lielmanis M.  
 Vizulis V. sk. Anmanis J.  
 Vizuja V. darbu izstāde no 9.04. Kuldīgas rajona kultūras namā.  
 Vicupe G. sk. Dārzniece I.  
 Vitola A. darbu izstāde no 9.04. Straupes koncertzālē.  
 Vogula V. keramikas izstāde 10.04.—10.05. Rēzeknes muzejā (125 darbi).  
 Začestis M. un Začesta A. darbu izstāde no 9.04. Burtnieku ciema kultūras namā.  
 Zaķis R. darbu izstāde no 10.07. Ogres Vēstures un mākslas muzejā.  
 Zariņa A. sk. Rubulis V.  
 Zariņa E. sk. Linkaite M.  
 Zeberīns I. sk. Kalve P.  
 Zeberīņa I. simtgadu atceres izstāde 28.08.—19.09. Kuldīgas muzejā, 3.12.—28.12. Liepājas muzeja filiālē (81 darbs no Kuldīgas muzeja fondiem).
- Zēbergas M. darbu izstāde no 9.04. Mārupes vidusskolā.  
 Zemītes G. personālizstāde (41 darbs) 16.06.—22.07. TN.  
 Ziemeles I. gleznu izstāde no 25.08. MN.  
 Zikmanis L. darbu izstāde no 9.04. Livbērzē, p. s. «Jelgava» kultūras namā.  
 Zītares M. darbu izstāde no 9.04. z. k. «Banga» Rojā.  
 Zundes M. plakātu un Bērentes I. akvareļu izstāde Gulbenes muzejā.  
 Zupiņa A. gleznu izstāde līdz 12.12. Kuldīgas muzejā.  
 Zvaigzne S. sk. Merca V.  
 Zvejsalnieka O. gleznu izstāde (50 darbi) no 8.01. MN.  
 Zviedra A. darbu izstāde no 9.04. Rīgas Internacionālajā jūrnīeku klubā.

LATVIJAS PSRS MĀKSLINIEKU DARBU IZSTĀDES KPFSR  
UN CITĀS PADOMJU REPUBLIKĀS

Vissavienības jauno mākslinieku darbu izstāde (118 autoru 364 darbi) janvāri, februāri Maskavā.

Glezniecības un grafikas darbu izstāde no LPSR MF (61 autoru 61 darbs) aprīli Permā.

Gleznu izstāde no LPSR MF kolekcijas «Jubilejas pavasaris» (17 autoru 17 darbi) aprīli, maijā Erevānā, Mākslinieku namā.

Lietišķās mākslas darbu izstāde no LPSR MF kolekcijas (83 autoru 112 darbi) no 11. jūnija Panevēžā, Novadpētniecības muzejā.

Latvijas dekoratīvo tekstilju un keramikas izstāde no 4.06. Ļeņingradā, Jelagina pils muzejā.

Gleznu izstāde no LPSR MF kolekcijas augustā Šauļos (44 darbi), septembrī Novosibirskā (61 darbs).

Latgales keramikas izstāde no 9.09. (85 autoru 2010 darbi) Centrālajā izstāžu zālē Maskavā.

PSRS MS kongresam veltīta tēlotājas mākslas izstāde augustā, septembrī (72 autoru 231 darbs) Maskavā.

Izstāde «Padomju Latvijas tēlotāja māksla. Gleznniecība. Medaļas» (54 autoru 68 gleznas, 6 tēlnieku 32 medaļas) 5.10.—7.11. Ļvovas gleznu galerijas izstāžu zālē, 26.11.—25.12. Doneckā.

Jauno mākslinieku darbu triennāles izstāde «Jaunība-82» līdz 1.11. Viļņā piedalījās 13 autori). Lietuvas PSR MS prēmija O. Feldbergam, diplomu — S. Krastiņai, D. Lielai, K. Šmelkovam, J. Putrāmam.

Grāmatzīmju izstāde «Draudzības zīmes» no 26.10. Viļņā, Mākslas darbinieku namā (piedalās J. Antimonova, D. Ezergaile, A. Jansone, R. Opmane, V. Rešnis, P. Upiītis).

Latviešu padomju ainavu un kluso dabu izstāde 12.11.—27.12. (70 darbi no ID) Tulā.

Vissavienības tēlotājas mākslas izstāde «Vienmēr modri» (24 darbi) Maskavā.

PSRS aviācijas 60 gadu jubilejai veltītā Vissavienības izstāde (18 autoru 39 darbi) no 20.12. Maskavā.

Blumberga I. personālizstāde no 5.11. (190 darbi) Kaunas mākslas galerijā.

Dembo A. grafikas darbu izstāde (112 darbi) 12.02.—21.03. Viļņā.

Dembo A. un Upiša P. grafikas darbu izstāde (232 darbi) no 24.09. Tallinā, MF izstāžu zālē.

Martinsona P. personālizstāde no 29.04. Ļeņingradā, no 29.10. Tallinā, Tamsāres muzejā (112 darbi).

Purmales L. un Poļa M. gleznu izstāde (64 darbi) no 16.11. Tallinā, Kadriorgas pili.

Ušpela A. personālizstāde (101 darbs) no 6.04. Maskavā, Centrālā mākslas darbinieku nama izstāžu zālē.

Zariņa I. gleznu izstāde no 4.06. Tretjakova galerijā Maskavā.

KPFSR UN CITU PADOMJU REPUBLIKU MĀKSLAS IZSTĀDES  
LATVIJAS PSR

Ādas plastikas izstāde no Igaunijas PSR (104 darbi) 22.01.—14.02. AMM.

Vitebskas mākslinieku grupas darbu izstāde līdz 21.02. Daugavpils muzejā.

Izstāde no Igaunijas PSR «Kohtlajerves ainava māksla» (8 autoru 49 darbi no Kohtlajerves muzeja fondiem) 5.03.—28.03. Stučkas muzejā.

Helma-Ūdrasa E. (Igaunijas PSR) keramikas izstāde 10.04.—20.04. Valkas muzejā.

Kerenda A., Okasa E. un Torna I. (Igaunijas PSR) grafikas darbu izstāde 15.04.—30.04. (34 darbi) MN.

Sauju (Lietuvas PSR) mākslinieku darbu izstāde no 17.04. Jelgavas muzejā.

Gruzijas PSR scenogrāfu darbu izstāde (22 autoru 111 darbi) 2.06.—18.06. AMM.

Padomju tautu māksles darbu izstāde, veltīta PSRS nodibināšanas 60. gadadienai (23 darbi no MM fondiem) 16.07.—1.08. MM.

Veljalas S. (Igaunijas PSR) grafikas darbu izstāde no 27.07. ZN.

Igaunijas PSR mākslinieku darbu izstāde līdz 8.08. Valmierā, Simaņa baznīcā.

Malinauska E. (Lietuvas PSR) personalizstāde (84 darbi) no 23.09.—10.10. Liepājas muzejā.

PSRS nodibināšanas 60. gadadienai veltīta izstāde «PSRS — mūsu dzimtene» (259 darbi) 30.09.—24.10. izstāžu zālē «Latvija».

## LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKU DARBU IZSTĀDES ĀRZEMES

Grafikas, miniatūrtekstiliju, dzintara rotu un plakātu izstāde (41 grafika, 61 tekstilija, 55 rotas, 40 plakāti no ID) no 7.02. Kīprā.

Skulmes Dž., Ābola O. un Mūrnieka L. gleznu izstāde (42 darbi) februārī, martā Bratislavā (ČSSR), no 11.12. Austrijā.

Latvijas PSR scenogrāfu darbu izstāde (12 autoru 103 darbi) no 18.03. Helsinkos, Padomju kultūras un tehnikas centrā.

Krojļa G. personalizstāde (42 darbi) martā Rusē (Bulgārijā).

Grafikas darbu izstāde no LPSR MF kolekcijas (30 autoru 38 darbi) maijā Tunisā.

Izstāde «Mūsdienu padomju mākslas aspekti» 2.07.—29.08. Ķelnes Valsts muzejā un Āhenas Jaunajā galerijā (VFR). Piedalās: E. Iltners, E. Grūbe, I. Vecozols, I. Zariņš, H. Silīņš, L. Svemps, Dž. Skulme, I. Helmūts, K. Cirulis.

Gleznu izstāde no LPSR MF kolekcijas (45 darbi) septembri Pori (Somija).

Briedes A. personalizstāde «Miers. Draudzība. Saule» (36 darbi) 16.10.—23.10. Berlīnes Mākslas akadēmijā (VDR).

Vasiljeva I. tēlniecības darbu izstāde (67 darbi) decembrī Indijā.

## ĀRZEMJU MĀKSLAS IZSTĀDES LATVIJAS PSR

Vecmeistaru darbu izstāde (39 darbi no AMM fondiem) no 8.02. AMM.

Roitera E. (Rietumberlīne) tēlniecības darbu izstāde (79 darbi) 20.04.—4.05. AMM.

Grafikas darbu, tēlniecības un gobelēnu izstāde, veltīta Francijas dienām PSRS (154 darbi) 11.06.—8.09. AMM.

Brēmenes (VFR) mūsdienu mākslas izstāde (57 darbi) 2.08.—8.08. AMM.

Rostokas dienām veltītā izstāde «Māksla un apkārtējā vide» (140 darbi) 9.09.—28.09. AMM.

Gambino P. (Itālija) grafikas darbu izstāde 12.10.—21.11. AMM.

Cehoslovākijas medaļu izstāde (575 darbi) no 10.12. AMM.

## KONGRESI, KONFERENCES, RADOŠĀ DARBA SANĀKSMES

24.02.—26.02. Rīgā, Politiskās izglītības namā, notika LPSR MS 10. kongress.

Par LPSR MS valdes priekšsēdētāju ievēlēja Dž. Skulme, par valdes pirmo sekretāru — G. Krollis. Ievēlēti vēl seši valdes sekretāri — A. Dembo, A. Gulbis, J. Pigoznis, E. Rozenbergs, L. Šenbergs, M. Tabaka. Par LPSR MS revīzijas komisijas priekšsēdētāju ievēlēts K. Pētersons. Par LPSR MF valdes priekšsēdētāju ievēlēts A. Dembo.

26.07.—15.08. Jelgavas rajonā, p. s. «Vilce», bija organizēta LPSR MS mākslinieku jaunrades nometne «Pleņērs-82». Piedalījās 20 mākslinieki.

No 1.07. Kuldīgā notika radošais seminārs «Dizains Kuldīgai-32».

18.11.—23.11. Dzintaru jaunrades namā notika 3. republikas mākslas zinātnieku seminārs «Aktuālas mūsdienu mākslas kritikas un mākslas vēstures izpētes problēmas».

14.12. Preses namā Rīgā notika LPSR MS valdes paplašinātais plēnums un teorētiska konference, veltīta PSRS 60. gadadienai.

## MĀKSLAS DZĪVES HRONIKĀ LIETOTIE SAĪSINĀJUMI

- Arhitektu nams — LPSR Arhitektu savienības telpas  
ID — LPSR Mākslas muzeju un izstāžu apvienotās direkcijas Izstāžu daļa  
AMM — Latvijas PSR Aizrobežu mākslas muzejs  
MM — Latvijas PSR Mākslas muzejs  
MN — Mākslinieku nama izstāžu zāle  
MF — Latvijas PSR Mākslas fonds  
MS — Mākslinieku savienība  
RZN — Republikas Zinību nams  
p. s. — padomju saimniecība  
z. k. — zvejnieku kolhozs  
Alūksnes (Bauskas, Daugavpils, Jēkabpils, Kuldīgas, Madonas, Talsu) muzejs — Alūksnes (Bauskas, Daugavpils, Jēkabpils, Kuldīgas, Madonas, Talsu) Novadpētniecības un mākslas muzejs.  
Kuldīgas muzeja filiāle — Kuldīgas Mākslas un novadpētniecības muzeja filiāle ← koncertzāle Katrinas baznīcā.  
Cēsu (Jelgavas, Jūrmalas, Liepājas, Saldus, Stučkas) muzejs — Cēsu (Jelgavas, Jūrmalas, Liepājas, Saldus, Stučkas) Vēstures un mākslas muzejs.  
Ludzas (Gulbenes, Rēzeknes, Valkas, Valmieras) muzejs — Ludzas (Gulbenes, Rēzeknes, Valkas, Valmieras) Novadpētniecības muzejs.  
Valmieras muzeja filiāle — Valmieras Novadpētniecības muzeja filiāle — koncertzāle Simaņa baznīcā.  
Rūjienas muzejs — Rūjienas sabiedriskais A. Alksņa memoriālais muzejs.  
Tukuma muzejs — Tukuma Mākslas un novadpētniecības muzejs.

## RECENZIJAS

Reprodukciju albums «Maija Tabaka».  
Rīga, «Liesma», 1983.

Mākslas zinātnieka Zigurda Konstanta sastādītais reprodukciju albums «Maija Tabaka» ir pirmais izdevums no izdevniecības «Liesma» ielānotās sērijas «Mūsu mākslinieki» un jāatzīst, ka ievada to pārlicinot. Mūsu mākslas izdevumiem neparasti lielais metiens — 50 000 eksemplāru — tika izpārdots tikpat ātri kā dailliteratūras bestselleri. Tas neapšaubāmi liecina par Maijas Tabakas glezniecības augsto māksliniecisko līmeni un plašo popularitāti sabiedrībā.

Albumam ir trīs daļas. Pirmo — galveno daļu veido septiņdesmit krāsainas reprodukcijas, ieskaitot vācu mākslinieka Volfa Fostela radīto M. Tabakas portretu. Tad seko plašs Z. Konstanta ieskats mākslinieces radošajā darbībā un gleznu zinātniskais apraksts. Izdevumā reproducētas trīsdesmit deviņas gleznas (agrākās datētas ar 1963. gadu, bet pēdējās — ar 1981. gadu) atspoguļo gandrīz divdesmit gadu darbu. Līdz ar to hronoloģiskā secībā, pa gadiem un pat pa mēnešiem, mēs varam izsekot mākslinieces estētisko uzskatu un profesionālās meistarības attīstībai, kā arī pilsoniskai attieksmei pret līdzcilvēkiem un sevi pašu. Daudzu gleznu reproducētie fragmenti ļauj tuvāk iepazīt modeļus, māksliniecei piemērotās cilvēka rakstura atklāsmes spējas, kā arī izceļ krāsas faktūru un otas triepiena plastiku. Diemžēl zemā poligrāfiskā izpildījuma dēļ lielākā daļa attēlu ir miglaini, neskaidri, kas nepiedodami deformē glezniecības būtiskāko izteiksmes līdzekli — kolorītu.

Tekstu Z. Konstanta ir iedalījis vienpadsmit nodaļās, kurās kaleidoskopiski atklājas Maijas Tabakas dzīves būtība — glezniecība. Nav viegls uzdevums vērtēt mūsdienu mākslinieka radošo darbību, ja priekšā, kaut sasniegts brieduma posms, vēl daudz meklējumu, varbūt arī krustceļu. Mākslinieces tiešo stāstījumu par bērību, par vērtību pārvērtēšanas posmiem dzīvē un mākslā, par atsevišķām personībām, kuras tieši vai netieši

ietekmējušas interešu loku, autors mij ar paša pārdomām un darbu analīzi. Šāds literāri atbrīvots stils ļauj tiešāk atklāt M. Tabakas personības savdabību, viņas subjektīvo attieksmi pret apkārtējo pasauli. Māksliniece saka: «Katru savu gleznu es ieceru kā režisors,» — un tieši tādēļ svarīgas ir atziņas, kas viņu pamudinājušas tādā un ne citādā veidā traktēt savus varoņus. Tā blakus mākslas zinātnieka viedoklim mēs varam iepazīties ar pašas mākslinieces izjūtām un pārdzīvojumiem, radot gleznas «Sievietes», «Aleksis», «Džungļi».

Mākslinieces daiļrade tiek atspoguļota nevis rāmā secībā, bet gan izceļot nozīmīgākos radošās darbības posmus — pirmos meklējumus, sabiedriski nozīmīgas tematikas atspoguļojumu, A. Kolontajas personības sugestīvo iespaidu. Protams, arī šī albuma tekstā var atrast neveiklākus vai arī liekus teikumus, taču tas darba vērtību neesapaido. Manuprāt, no kopējās ievirzes stilistiski krit āra tiri teorētiskā nodaļa «Jauno māksla», kura neļauj uzvert ne mākslinieces, ne autora viedokli un tikai vispārināti ieskicē pieteikto problēmu.

Trešās daļas — «Gleznu zinātniskais apraksts» — struktūra latviešu mākslas izdevumā izmantota pirmoreiz. Būtibā tas ir zinātnisks katalogs, kurā gleznu analīzes nemaz nav. Toties par katru darbu dotas sīkas ziņas — nosaukums, izpildījuma tehnika, izmēri, atrašanās vieta, tapšanas vieta un laiks, dati par modeli, kur un kad darbs izstādīts un reproducēts. Tāds zinātnisks katalogs ir vērtīgs ieguvums jebkuram mākslas zinātniekam. Katrai glezmai izveidota zinātniska «biogrāfija». Ipaši saistoša jebkuram albuma lasītājam ir iepazīšanās ar kompozīciju personāžu prototipiem. Lai gan albuma loksņu skaits ir ierobežots, tomēr tādā nopietnā izdevumā gribētos redzēt arī izstāžu sarakstu un bibliogrāfiju.

Z. Konstanta sastādītais albums «Maija Tabaka», kurā raitais stāstījums veiksmīgi sakausēts ar zinātnisko nopietnību, ir labs ceļā rādītājs tiem autoriem, kuri veidos nākamos sērijas «Mūsu mākslinieki» izdevumus.

*Dace Lambergā*

Reprodukciju albums «Latviešu padomju stājgrafika».

Rīga, «Liesma», 1982.

1982. gadā izdevniecības «Liesma» apgādā iznācis reprodukciju albums «Latviešu padomju stājgrafika». Tā sastādīta un teksta autore ir mākslas zinātniece Laima Reihmane, māksliniecisko apdari un maketēšanu veicis grafiķis Uldis Sosnovskis.

Albuma ievadā dots ieskats latviešu stājgrafikas vēsturē, tās progresīvajās tradīcijās, kurām bijusi svarīga nozīme latviešu padomju grafikas izveidē, tās idejiski māksliniecisko un plastisko vērtību uzkrājumā. Tādā kontekstā 60. un 70. gadu stājgrafikas raksturojums dod priekšstatu par galvenajām šī mākslas veida attīstības tendencēm. Galvenā autore uzmanība pievērsta 70. gadu stājgrafikas problēmu apskātam. L. Reihmane grafikas izaugsmi aplūko gan hronoloģiski statistiskā aspektā (izstāžu dinamika, to izplatība, popularitāte un nozīme), gan tematikas, žanru attīstības izpausmē. Analizējot pedējo faktoru, tiek uzsvērtā intensīva mākslinieciskās tēlainības evolūcija, estampa tehniku izpratnes pieaugums. Lai atspoguļotu šo evolūciju, autore stāsta par dažādu paaudžu grafiķu atšķirīgiem meklējumiem un devumu, īpaši izceļot asociatīvās, metaforiskās tēlainības atradumus 60. gadu beigās un 70. gados. L. Reihmane norāda, ka šie jaunās tēlainības meklējumi un pārmaiņas žanru struktūrā ir savstarpēji saistītas parādības. Līdz ar to albuma tekstā visumā izvērtēta analizēta dažādo žanru specifika un uzskatāmi atklāta atveišķu individualitāšu savdabība, interešu loks un meklējumu daudzveidība. Vislielāko uzmanību autore veltījusi laikmeta tēmas analīzei, jo tieši laikmeta dzīves atainojums ir latviešu mūsdienu grafiķu interešu degpunktā, par ko liecina I. Helmūta, G. Krolla, A. Dembo, L. Zikmanes, M. Rikmanes un citu mākslinieku devums. L. Reihmane uzsver, ka mūsdienu latviešu stājgrafikā tēlainības meklējumi cieši saistīti ar pārmaiņām, kas norisinās citos tēlotājas mākslas veidos, arī visā mūsdienu kultūrā. Tādējādi uzsvērts kopsakars ar glezniecības meklējumiem, atklāta grafikas poētiskās struktūras kopība ar dzeju un literatūru. Visi saturs un mākslinieciskās tēlainības meklējumi cieši saliedēti ar grafikas tehniku attīstību. Albuma teksta daļu noslēdzot, L. Reihmane iepazīstina ar latviešu estampa tehniku tradīcijām un pilnveidi līdz pat 80. gadu sākumam.

Attēlu klāsts kārtots, vadoties pēc mākslinieku paaudžu principa, četrās lielās grupās. Šāds dalījums tomēr šķiet visai nosacīts, vietām problemātisks, jo ne visu autoru devumu iespējams strikti iekļaut vienas paaudzes ietvaros (piemēram, G. Krollis un D. Rožkalns iedalīti katrs citā paaudzē). Albuma nobeigumā sniegta īsas biogrāfiskas ziņas par katru autoru.

Attēlu klāsts izraudzīts mērķtiecīgi, reprodukciju kvalitāte laba, tomēr būtiskas pretenzijas izraisa desmit attēli, kas reproducēti lapušu atvērumos un kuru kompozīciju ļauž grāmatas locījuma vieta. Tomēr albuma makets kopumā atstāj novatorisku, eļegantu iespaidu.

Vissavienības mākslas izdevumu konkursā par gada labāko sniegumu mākslas zinātnē L. Reihmane par šo albumu saņēma PSRS Mākslinieku savienības diplomu.

*Velta Lapacinska*

Ināra Novadniece. Jūlijs Madernieks.  
Rīga, «Zinātne», 1982, 173 lpp.

Saņemot I. Novadnieces monogrāfiju «Jūlijs Madernieks», latviešu mākslas zinātnē ir kļuvusi bagātāka ar nopietnu, rūpīgi izstrādātu pētījumu. Minētais darbs bija gaidīts. Īpaša nozīme tam ir profesionālās un tautas lietišķās mākslas mijiedarbības likumsakarību pētīšanas stadijā. Dažādās mūsu republikas pētniecības iestādēs ir uzkrāts bagāts empiriskais materiāls par atsevišķām tautas mākslas un profesionālās lietišķās mākslas nozarēm, kas teorētiski tomēr nepietiekami izvērtēti. Joprojām daudzi atsevišķu žanru pētnieki spiesti aprobežoties tikai ar tipoloģiska rakstura spriedumiem par aplūkojamo mākslas prārādību estētiskām kvalitātēm, nespējot atsegt vēsturiski un sociāli nosacītas šo parādību saknes. Šai sakarā I. Novadnieces pētījums iegūst jo sevišķu vērtību — tāni visā sarežģītībā raksturoti laikmeta vēsturiskie apstākļi kā pamats, uz kura veidojās latviešu profesionālās lietišķās mākslas celtnes un darbojās J. Madernieks kā viens no šīs celtnes līdzveidotājiem.

Ievadā formulēts monogrāfijas uzdevums — aplūkot J. Madernieka jaunradi vienotībā ar latviešu kultūras un mākslas attīstību. Šis uzdevums veikts ar uzviju. Arī grāmatas plāns un satura izklāsta izkārtojums iebildes neizraisa. Autore secinājumi balstās uz plašas un vispusīgas avotu bāzes. Dažādos arhīvos atrodamo datu, kā arī rakstīto avotu analīze devusi iespēju parādīt laikmeta nosacītos faktoros, kas kavējuši vai veicinājuši J. Madernieka personības veidošanos. I. Novadniece izmantojusi arī J. Madernieka darbībai vēltītās agrāko laiku publikācijas. Šim apstāklim aplūkojamajā monogrāfijā bija divējāda loma: pirmkārt, pozitīva — agrākās publikācijas devušas tādas mākslinieka dzīves un darba faktus, kādus šodien vairs nav iespējams savākt; otrkārt, negatīva — novecojušiem, bet aprobētiem uzskatiem (attiecībā uz tautas mākslu) I. Novadniece kautrējusies runāt pretī, tāpēc savu autore nostāju demonstrējusi vairāk ar faktu izkārtojumu, mazāk — ar to skaidrojumu (II un III nodaļā).

Grāmatā apkopoti arī vērtējumi, ko par J. Madernieka mākslu teikuši viņa laikabiedri. Šādi teksti ļoti labi parāda sabiedriskās domas attieksmi pret mākslas jautājumiem, taču pētniekam ar tiem jāpieiet visai uzmanīgi: tie maz noder par ceļa rādītājiem iespējamo secinājumu veidošanā, jo tajos pārāk izcelti katra autora subjektīvie uzskati. Minēto citātu autori nav bijuši ne grafiķi, ne profesionāļi, ne arī tautas lietišķās mākslas speciālisti, tāpēc viņiem trūkst speciālo zināšanu, lai pēc būtības novērtētu J. Madernieka devumu mākslā. Sakarā ar to attaisnojama ir grāmatas autore rīcība — izmantot šos citējumus ārpus analīzējošā teksta, tikai sava laika garīgās gaisotnes raksturojumam.

Kopumā pozitīvi vērtējamā monogrāfija izraisa arī dažus vēlējumus. Galvenais no tiem — lai autore būtu dziļāk iepazīsinusi J. Madernieka dzimtās puses tautas mākslu, kas mākslinieka dzīves laikā bija ļoti klusināta, ornamentāli pat nabadzīga. Šķiet, tautas mākslai J. Madernieka mākslinieciskās domas ievirzē bijusi mazāka loma, nekā to rāda autore. Proporcionalai lielākai nozīmei viņa ipatnējā stila veidošanās gaitā piešķirama profesionālai izglītībai un mākslinieka meklējumiem Krievijas un Viduseiropas tautu mākslā.

Saskaņā ar savu uzdevumu grāmatas autore saistījusi J. Madernieka darbību galvenokārt ar latviešu mākslas gaitām, līdz ar to mākslinieka devums ornamentikā un lietišķajā

mākslā dažos aspektos izgaismots tikai daļēji. Tomēr tāda izcila personība kā J. Madernieks būtu pelnījusi, lai viņu parādītu uz plašāka, visas Viduseiropas mākslas areāla fona. Tas nu šoreiz paliek nākotnes uzdevums. Jāatzīst, ka I. Novadniece veikusi ļoti vajadzīgu darbu. Tādu pašu nopietnu izvērtējumu gaida arī R. Zariņa, J. Straumes u. c. atstātais mantojums. Detalizētā, uz rūpīgi savākta un profesionāli analizēta materiāla bāzes balstītu pētījumu nepieciešamība mūsdienās ir ļoti liela, jo jautājums par tautas mākslas un profesionālās lietišķās mākslas sakarībām sabiedrībā vēl joprojām pastāv ne mazums klūdaiņu uzskatu, kas atvasināti no aptuveniem, vispārējiem, pat tendencioziem vērojumiem. Jāpiebilst, ka monogrāfija «Jūlijs Madernieks» I. Novadniecei radošajā biogrāfijā ir pagaidām augstākā virsotne.

Aina Alsupe

Reprodukciju albums «Ilmārs Blumbergs».  
Rīga, «Liesma», 1983.

Albuma sērijā «Mūsu mākslinieki» iznākuši jau vairāki izdevumi par populāriem latviešu mūsdienai māksliniekiem. Tāds ir arī Ilmārs Blumbergs, kuru pazīstam kā scenogrāfu, stājgrāfiķi un plakātistu. Albums veltīts pirmajai no šīm mākslinieka daudzpusīgās jaunrades šķautnēm, kaut gan titullapas aizmugure rotāta ar I. Blumberga teātra plakātu attēliem, bet izstāžu saraksts atspoguļo viņa līdzdalību mākslas dzīvē arī kā grafiķim un plakātistam. Katrā ziņā šie momenti it kā norāda, ka I. Blumberga daiļrades raksturojumā daudz kas vēl palicis «aiz kadra». Albuma galvenais saturs — reprodukcijas un Maskavas mākslas zinātnieka Viktora Berjokina teksts latviešu, krievu un angļu valodā. Arī pats I. Blumbergs kā albuma iekārtotājs savukārt uzsver, ka viņa radošo centienu galvenās vērtības meklējamas scenogrāfijā.

Albuma iznākšanas laikā I. Blumberga darbība dažādos republikas teātros tuvojās pusotram gadu desmitam un viņa skatuvisko veidojumu skaits — apaļam piecdesmit. Tie ir respektējami skaitļi, kas atsedz intensīvu radošo meklējumu procesu, kāds raksturo ikvienu I. Blumberga sniegumu un visu viņa māksliniecisko darbību kopumā.

V. Berjokins, būdams viens no aktīviem jaunākās scenogrāfijas teorētisko problēmu pētniekiem, pamatoti vērtē I. Blumbergu kā 70. gadu padomju scenogrāfijas «lielā stila» raksturīgu pārstāvi. Analizējot mākslinieka darbu pie A. Upiša «Žannas d'Arkas», P. Pētersona un I. Ziedoņa «Spēlē, Spēlmani», Ž. Rasina «Fedras», H. Ibsena «Branda» un «Pēra Ginta», A. Čehova «Kaijas», J. Raiņa «Jāzepa un viņa brāļiem» un vairākiem citiem uzdevumiem republikas dramatiskajos teātros, autors raksturo I. Blumbergu kā spīgltu racionāli konceptuālā tipa mākslinieku, kurš cenšas īstenot katru savu ieceru, balstoties uz maksimāli skaidriem idejiskiem mākslinieciskiem un specifiski scenogrāfiskiem principiem. V. Berjokins norāda, ka mākslinieku nodarbina cilvēka esamības filozofiski vispārinātas problēmas, kuras viņš aizvienā cenšas ietvert savas «plastiskās režijas» simboliskajās, daudzveidīgajās formās. I. Blumbergs maksimāli izmanto vienotu skatuvisko uzbūvi, aktiera un vides sadarbību, «lidzspēlējošās» dekorācijas, apgaismojuma, krāsas un faktūras tēlainās iespējas. Tradicionālajām skatuves glezniecības formām viņš atrod pavisam jaunu, novatorisku pielietojumu.

Pievēršoties atsevišķu ieceru (piemēram, A. Čehova «Kaijas» skatuves ietēra) sīkākam tapšanas aprakstam, V. Berjokins uzskatāmi atklāj mākslinieka radošās koncepcijas attīstību, stilistisko izteiksmes līdzekļu pilnveidošanos.

Rādīdams pietiekami pārliecinātu priekšstatu par I. Blumbergu kā savdabīgu, arvien radoši meklējošu mākslinieku, kam piemīt filozofiski padziļināta domāšana, autors mazāk uzmanības pievēršis ieceru īstenošanas procesam teātri, režisora un scenogrāfa sadarbības problēmām un skatuviskā rezultāta analīzei. I. Blumberga devums pārsvarā aplūkots kā suverēna mākslinieciska koncepcija, kuras īstenošanā citiem uzdevuma līdzveidotājiem ir tikai pakārtota nozīme. Ņemot vērā I. Blumberga aktīvo rezisoriski māksliniecisko pozīciju, tā tas tiešām arī ir. Taču šeit slēpjas arī mākslinieka darbības pretrunas. V. Berjokins izliekas to neredzam, kaut gan teksta pilnīgākajā variantā (krievu valodā) mēģināts apgalvot, ka «mākslinieks vienmēr cenšas panākt pilnīgu savas «plastiskās režijas» saplūšanu ar visu uzveduma režiju». Šajā sakarā nav saprotams, kāpēc, tulkojot tekstu latviski,

šāda rindkopa izlaista, tāpat kā veselas lappuses, kurās autors pievērsies mākslinieka daiļrades evolūcijas sīkākai analīzei, atsevišķu darbu savstarpējai salīdzināšanai un izseko, kādas pārvērtības radušās atsevišķu ieceru (piemēram, H. Ibsena «Brands») tapšanas gaitā. Tas nekādā gadījumā nenāk par labu mākslinieka kopīgā radošā darba un atsevišķu uzvedumu istenojuma izpratnei. (Tā latviešu tekstā pilnīgi pazudis priekšstats par «Branda» spēles laukuma kustīgo formu.) Tulkojumam vietumis var izteikt pretenzijas arī par satura patvaļīgu skaidrošanu. Tā sakarā ar Ž. Anuija «Mēdeju» krievu tekstā teikts, ka tās scenogrāfija veidota tā, lai lugu varētu uzvest «jebkuros ārpusteātra apstākļos». Tulkojumā lasām: «Lai izrādi varētu spēlēt jebkurās telpās — skolu aktu zālēs un citur.» Atsevišķos gadījumos būtu gribējies redzēt arī precīzāku speciālo terminu lietojumu. Vārdkopa «сцениграфический образ в форме единой установки» tulkota kā «vienotas orientācijas scenogrāfiskais tēls», termins «эскиз» (skice) aizstāts ar terminu «makets»; neprecīzas terminoloģijas dēļ vietumis mainīti un padarīti neskaidri priekšstati par vidi un tml. Neprecizitātes, kas sastopamas arī autora pamattekstā («Fedras» «asinssarkanās» drāpērijas, «barbariskā mistērija aina» «Jāzēpa un viņa brāļu» pirmajā daļā un galds kā «galvenais gaismas avots, no kura plūst stari», otrajā daļā), liek domāt, ka autors šos uzvedumus interpretē tikai pēc I. Blumberga materiāliem, bet pašas izrādes nav redzējis. Paviršība izpaužas datējumu nenoteiktībā («Zanna d'Arka» latviešu tekstā — 1972. gads, krievu tekstā — 1971. gads, «Mistērija par cilvēku» latviešu tekstā — 1973. gads, krievu tekstā — 1972. gads).

Albuma ilustratīvā daļa sniedz plašu ieskatu I. Blumberga nozīmīgāko scenogrāfijas darbu iecerēs. Dīemžēl daudzu attēlu, sevišķi kostīmu gleznojumu saīsinātie izmēri neļauj atklāt tēlu raksturu, kas šajā gadījumā ir visai būtiski. Tas, tāpat kā krāsu vienkāršojums attēlos, mazina izdevuma vizuālo efektivitāti.

Kopumā albums uztverams kā pirmais (dīemžēl ne viscaur veiksmīgais) mēģinājums daļēji iepazīstināt ar vienu no savdabīgākajām personībām latviešu mūsdienu mākslā.

*Rasma Lāce*

Veronika Kučinska. Mākslas keramika Latvijā (1960—1980). Rīga, «Zinātne», 1982, 135 lpp.

Māla un labu podnieku Latvijā nekad nav trūcis. Šajā augsnē mūsu gadsimta sākumā sadīgušie mākslas keramikas asni šodien sažēluši jo koši un sakoplojuši tik vareni, ka nav vairs caurskatāmi. Tādēļ jo skumjāk ir apzināties, cik maz mums nopietnu, apkopojotu un izvērtēto pētījumu par keramiku. Tagad ar nelielu laika atstarpī viena pēc otras, it kā cenšoties atgūt nokavēto, parādījušās divas monogrāfijas. Pirmā no tām — A. Nodievas grāmata «Latviešu keramika» (R., «Liesma», 1977, 158 lpp.), otra — recenzējamais darbs.

V. Kučinska jau daudzus gadus veltījusi latviešu keramikas izpētei, sekojusi tās attīstībai, labi iepazīsinusi šodien aktīvo keramiķu mākslinieciskos rokrakstus. Tādēļ viņa izvēlējusies vajadzīgu, bet grūtu un daudzējādā ziņā nepateicīgu uzdevumu: apkopot iespējami lielāku faktu materiālu, piemērot literatūrā jau piedāvātos keramikas sistematizācijas principus konkrētajiem apstākļiem, kā arī izstrādāt jaunu, savu metodoloģiju mākslas keramikas izpētei.

Monogrāfijas nenoliedzama veiksmē ir bagātais faktu materiāls, kas ietverts gan pašā tekstā, gan arī literatūras norādēs, piezīmēs, pielikumos. Ļoti pozitīvi vērtējamas biogrāfiskās zinas vairāk nekā par simtu Padomju Latvijas keramiķu.

Tajā pašā laikā izpētes metodoloģijā, savāktā materiāla sistematizācijā un terminoloģijā ir daudz neskaidrību. Tam ir gan objektīvi, gan arī subjektīvi iemesli. Objektīvi tādēļ, ka tieši pēdējie divdesmit trīsdesmit gadi keramikā radījuši veselu rindu vēl neatrisinātu jautājumu.

Neskaidras joprojām ir tautas keramikas, pašdarbības keramikas un profesionālās keramikas savstarpējās attiecības, pie kam pēdējais termins ir visai neprecīzs un acīmredzot radies tādēļ, ka labāku vēl nav izdevies atrast. Profesionāla šī vārda vispārpieņemtājā nozīmē ir arī tā šodienas Latgales keramikas daļa, kuru tomēr pieskaita pie tautas kera-

mikas. V. Kučinska izsaka domu, ka profesionālo mākslinieku saimē jāierindo visi keramiķi, kas guvuši izglītību Mākslas akadēmijā vai lietišķās mākslas vidusskolās (tas izriet no teksta 42. lpp.). Neaurgoties uz to, autore keramiķu skaitā, piemēram, nav iekļāvusi Nopelniem bagāto mākslas darbinieci LPSR Valsts Mākslas akadēmijas absolventi Z. Ulsti, bet sniegusi ziņas par P. Martinsonu, kurš beidzis LPSR Valsts universitāti. Ari pieredība pie Mākslinieku savienības, spriežot pēc grāmatas, nav profesionalitātes kritērijs. No minētā redzams, ka termins «profesionālā keramika» pieļauj visai daudzveidīgu interpretējumu un, pats galvenais, tam ir ļoti neskaidras, izplūdušas robežas.

Tikpat neskaidras robežas ir terminam «keramika», kas rotā grāmatas vāku. Nu jau vairākus gadu desmitus mūsu mākslas praksē ar šo terminu galvenokārt apzīmē visus keramikos materiālus, izņemot porcelānu un fajansu. V. Kučinska savā monogrāfijā it kā cenšas šo pieeju saglabāt, bet dara to nekoncekventi. Rīgas porcelāna rūpnīcas mākslinieku daiļrade grāmatā nav atspoguļota, bet P. Martinsona devums šajā materiālā ir analizēts. Ja monogrāfijā uzmanības centrā ir latviešu vadošo keramiķu darbi (ši doma akcentēta 8. lpp.), tad nezin vai jaunā māksliniece S. Auere (96. krāsainais attēls) ir «vadošāka» par Nopelniem bagāto mākslas darbinieci Z. Ulsti. Kādēļ blakus H. Melnbārdes-Krisbergas dekoratīvajam porcelāna šķīvjiem (92. krāsainais attēls) nekas nav pateikts par M. Zaura 60. gadu pirmajā pusē apgleznotajiem šķīvjiem?

Subjektīvas grūtības izpētes materiāla sistematizācijā, manuprāt, autorei izraisīja vēlēšanās saturā un formā neatkārtot jau minēto A. Nodievas grāmatu, bet rast svaigu, izsmelšu pieeju materiāla kārtojumā, pamatojumos, kopsakarībās. Tieši šī vēlēšanās, iespējams, nav ļāvusi V. Kučinskai pietiekami atrasties. Keramikas dalījums pēc žanriskās pieredzes (līdz ar to — arī grāmatas nodaļās) unikālajā, sikplastikā un monumentālā dekoratīvajā keramiķā nav korekts, jo tie nav viennozīmīgi, salīdzināmi jēdzieni. Ari sikplastika un monumentālā dekoratīvā keramika var būt unikāla.

Atsevišķas neprecizitātes autore pieļāvusi pielikumā — keramikas materiālu un tehnoloģijas raksturojumā, piemēram, mālu klasifikācijā (113. lpp.) u. c.

Tomēr kopumā V. Kučinskas monogrāfija ir liels ieguldījums latviešu mākslas keramikas apzināšanā un izpētē. Tā nodērs ikvienam, kas pēta mūsu keramiku vai vienkārši interesējas par to. Tāpēc žēl, ka izdevniecība «Zinātne» publicējusi grāmatu tikai 5000 eksemplāru metienā, kuru izpirka īsā laikā. Nelielais metiens zināmā mērā mazina grāmatas sabiedrisko nozīmi.

*Zigurds Konstants*

Reprodukciju albums «Изобразительное искусство Латвийской ССР», Москва, «Советский художник», 1983.

Izdevniecība «Советский художник» 1983. gadā laida klajā samērā plašu albumu «Изобразительное искусство Латвийской ССР», kurā aptverts materiāls par glezniecību, akvareli, scenogrāfiju, skulptūru, grafiku un dekoratīvo lietišķo mākslu (keramiku un tekstilu). Lai gan albuma metiens ir samērā neliels (20 000 eksemplāri), ir pamats domāt, ka šis itetilpīgais izdevums spēs propagandēt latviešu padomju mākslu arī ārpus mūsu republikas robežām.

Albuma sastādītājas — mākslas zinātnieci Rasma Lāce un LPSR Mākslas muzeja latviešu padomju mākslas nodaļas vadītāja Dace Lamberga. Ar nedaudziem izņēmumiem izdevumā reproducēti un R. Lāces ievadā apskatīti darbi, kas radušies pēc 1965. gada, jo albums nepretendē uz visas latviešu padomju mākslas apskatu, bet akcentē galvenokārt jaunāko. Uzreiz gan jāpiebilst, ka jaunie mākslinieki, kas kļuva populāri 80. gadu sākumā, albumā nav pārstāvēti, jo diemžēl līdz lasītājam grāmata nākusi visai ilgu ceļu.

Kādēļ par robežšķirtni izvēlēts 60. gadu vidus? R. Lāce to pamato ievadā. Tas ir laiks, kad spēcīgi iezīmējas mūsu stājmākslu idejiskais un mākslinieciskais briedums, aktīvizējas un spēcīgi attīstās monumentālā tēlniecība, jūtams dažādu dekoratīvo lietišķās mākslas veidu pacēlums. Šajos gados pieaug arī mākslas tēla emocionāli filozofiskais piesātinājums, māksliniecisko izteiksmes līdzekļu un individuālo rokkrastu daudzveidība, visu mākslas nozaru saistība ar dzīvi. R. Lāce uzsver, ka, apgūdama savas tautas, brālīgo republiku un pasaules mākslas plašo devumu, latviešu mūsdienu māksla pastāvīgi bagātinās arī

ar jaunu, dzīvē smeltu saturu, novatoriskiem formas meklējumiem, kas atspoguļo mūsu mākslinieku tēlaino domāšanu.

Nav viegli nepilnās desmit lappusēs dot pārskatu par mūsu mākslas sniegumu gandrīz divdesmit gados. Varētu izmantot faktu hronoloģisko secību, tomēr tik nelielā laikposmā ievērojamu pārmaiņu bija visai maz. Stingra turēšanās pie tradicionālā žanru attīstības principa savukārt atkārtotu iepriekšējo gadu izdevumu struktūru. R. Lāce izvēlējās sarežģītāko ceļu. Viņa analizē atsevišķu autoru daiļradi, akcentējot nozīmīgākos darbus un līdz ar to tiecoties parādīt arī svarīgākās žanru attīstības novitātes.

Nemot par pamatu to mākslinieku daiļradi, kuru darbi veido mūsdienu mākslas izstāžu aktīvo kodolu, R. Lāce atceras arī pamatu — vecmeistarus, kuru veidotās tradīcijas radījušas augsni šodienas devumam. Augstu vērtējams fakts, ka ievada autore samērā plaši runā par memoriālajiem ansambļiem, kas parādīti arī reprodukcijās.

Albuma apjoma dēļ sastādītājam diemžēl nav varējušas iekļaut šajā izdevumā ādas plastiku, mākslas darbus no koka un metāla.

Kopumā albums uzskatāms par nozīmīgu ieguldījumu latviešu padomju mākslas vēsturē. Par to jāpateicas sastādītājam.

*Ināra Neļedova*

### Grāmatas par tēlniecību

Ar izdevniecības «Zinātne» starpniecību Latvijas PSR Mākslinieku savienība publicējusi grāmatas par tēlniekiem Alvinu Veinbahu (I. Kaksis, «Alvine Veinbaha», 1982, 3000 eks.) un Jāni Zariņu (A. Balcerbule, «Jānis Zariņš», 1983, 5000 eks.). Abi autori ir pieredzes bagāti mākslas zinātnieki, kuru interese par tēlniecības problēmām — ilgstoša un noturīga. Taču kā atsevišķu grāmatu autori A. Balcerbule un J. Kaksis ar šiem izdevumiem debitē.

Abas grāmatas piepulcējas jau iepriekš izdevniecībā «Zinātne» iznākušajām R. Lāces grāmatām par tēlniekiem Martu Langi un Kārli Jansonu, S. Cielavas sakārtotajam tēlnieku Lizes Dzeguzes un Rūdolfa Aldera atmiņu stāstījumam «Viena mūža par maz». Tādēļ jau varam runāt par veselu latviešu tēlniecībai veltītu izdevumu sēriju (kaut arī šīs grāmatas netiek pieteiktas kā sērija). Ja šim klāstam pieskaitām vēl dažādu izdevniecību izdotās monogrāfijas par Teodoru Zaļkalnu un Aleksandru Briedi (par katru pat vairāki izdevumi), par Gustavu Šķilteru, Leu Davidovu-Medeni un Ļevu Bukovski, grāmatas par latviešu koktēlniecību, R. Čaupovas grāmatu par latviešu portrettēlniecību, R. Lāces sastādīto albumu «Latviešu tēlniecības vecmeistari», iegūstam diezgan pamatīgu sarakstu, kas ļauj apgalvot, ka latviešu tēlniecības samērā negarais attīstības ceļš tiek nopietni pētīts un vērtēts (vismaz galvenajās līnijās).

«Zinātnes» izdevumiem par tēlniecību jau izveidojušas zināmas tradīcijas, kuras saglabātas arī abos jaunajos izdevumos. Stāstījumu veido izvērstes mākslinieka dzīves un daiļrades ceļa apskats, darbu analīze un vērtējums. Tekstu papildina dažāda rakstura pielikumi, kā arī 50—70 melnbalti attēli. Vienāda formāta grāmatu vāku rotā kādas skulptūras vai tās fragmenta fotoattēli.

R. Lāces grāmatas par tēlniekiem Martu Langi un Kārli Jansonu papildināja arī attēlu saraksts krievu valodā, kas nenoliedzami darīja šīs grāmatas (un līdz ar to arī latviešu tēlniecību) kaut nedaudz tuvākas interesentiem ārpus mūsu republikas robežām. Varēja jau sākt cerēt uz teksta īsu izklāstu krievu valodā, varbūt arī kāda svešvalodā, bet nu redzam, ka šīs cerības bijušas pāragras un nezin vai nebūs pavisam veltīgas, jo grāmatas par Alvinu Veinbahu un Jāni Zariņu vairs nav arī attēlu saraksta krievu valodā. Grūti atvairst sajūtu, ka pašī sevī tiši apzogam.

«Zinātnes» izdevumus par tēlniecību vieno vēl kāda raksturīga īpatnība — tie visi tapuši mākslas zinātnieka sadarbībā ar mākslinieku, kuram grāmatā veltīta. Rezultātā — bagātāks faktu materiāls, drošāka sniegto ziņu ticamības pakāpe. Galu galā šis ir viens no ceļiem, kā mūsu izdevumi par tēlnieku mākslu var kļūt (un dažkārt arī kļūst) dzīvāki, saistošāki. Jāpiebilst, ka ievēribas vērts ir katrs faktors, kas pilnveido šos izdevumus, jo nav izslēgts, ka tuvākajos gados (vai pat gadu desmitos) tās būs vienīgās grāmatas par šiem māksliniekiem. Tāpēc grāmatu autoriem jāstrādā ar lielu atbildības sajūtu.

R. Lāces grāmatas par Martu Langi un Kārli Jansonu raksturo ļoti koncentrēts, lakonisks teksts (apmēram 10—20 grāmatas lappuses), autores uzsvērti korektā, nedaudz distancētā attieksme pret māksliniekiem. Jaunajās grāmatās vērojama tieksme pēc izvērsta stāstījuma («Alvine Veinbaha» — apmēram 30 lappuses, «Jānis Zariņš» — apmēram 23 lappuses), turklāt satura izklāsts katrā no tām ir atšķirīgs.

Grāmata par Jāni Zariņu A. Balcerbule iekļāvusi pagaru tēlnieka bērnības un jaunības atmiņu izklāstu, kā arī viņa atziņas par tēlniecību. Jāņa Zariņa lietišķais, pastropus teikumos paustais stāstījums labi sabalsojas ar autores stilu, ko raksturo lietišķums un konkrētība. Ieskatoties tēlnieka daiļrades ceļā, autore akcentējusi vēsturiski revolucionārās tēmas izvērsumu monumentālajā tēlniecībā (īpaši uzsvērt tēlnieka darbību Ventspilī), bet portreta žanrā — pozitīvo vērtību apliecinājumu poētiskā vai heroiski monumentalizētā portretētlā. Raksturota arī Jāņa Zariņa darbība medaļu mākslas jomā. Grāmatas papildmateriāls pieticīgs — svarīgākie dzīves dati un attēlu saraksti.

Var pievienoties pašas autores teiktajam — tas tiešām ir «isais ieskats J. Zariņa jaunradē», mēģinot ieskicēt tēlnieka darbības pamatlinijas un paveikto. Šāda uzdevuma ietvaros grāmata neapšaubāmi iekļaujas (vietām pat pārsniedz solīto). Protams, varētu vēlēties gan darbu sarakstu, gan izstāžu sarakstu, bet «isais ieskats» tādu it kā neprasa ( kaut gan palaikam šādi materiāli tiek iekļauti pat solidas izstādes katalogā, un vairāk par katalogu no šāda izdevuma gan varam gaidīt).

Grāmata par Alvīnu Veinbahu mūsu mākslas literatūrā ir savā ziņā vienreizēja. Grāmatas autors Jānis Kaksis ir mākslinieces virs, vairāku monumentālās tēlniecības darbu un projektu līdzautors, kā arī — cik var spriest no šīs grāmatas — tēlnieces biogrāfs, kas uzņemtos pienākumus veic regulāri un precīzi. Pateicoties šim apstāklim, grāmatai ietverti bagātīgi palīgmateriāli: svarīgākie dzīves dati, piedalīšanās izstādēs (ar eksponēto darbu sarakstu), piedalīšanās pieminekļu projektu konkursos (gan minot tikai žūrijas komisijas atzinīgu vērtējumu guvušos darbus), uzstādītie darbi. Minēto materiālu ietilpība šo grāmatu tuvina monogrāfijas tipa izdevumam.

Par tēlnieces dzīves un darba gaitām J. Kaksis stāsta saistoši un saprotoši. Grāmata lasāma ar interesi (ko ne vienmēr var teikt par mūsu mākslas zinātnieku rakstu darbiem). Alvīnes Veinbahas tēls veidojas spilgts un reljefs. Kā īpašu grāmatas vērtību grābētos uzsvērt autora taktu, atklātību un virišķību, runājot par grūtībām, sarežģījumiem, sāpīgiem dzīves brīžiem. Manuprāt, pie mums šī ir pirmā publikācija, kurā autors uzdrošinājis šādu atklātības pakāpi. Es liktu šo grāmatu izlasīt visiem tiem jauniešiem, kas tiecas iekļūt Mākslas akadēmijā, un padomāt, vai viņi ir gatavi arī tik grūtam mūžam, ko visbiežāk mūsu šodienas mākslinieku portretējumi tiek veidoti kā uzvaru un atzīnību virkne.

Tāpat abas grāmatas — J. Kākša «Alvine Veinbaha» un A. Balcerbules «Jānis Zariņš» — vērtējamas kā nopietns ieguldījums mūsu tēlniecības izpētē, katrā — savu uzstādīto uzdevumu robežās.

Pārļapojot grāmatas par latviešu tēlniecību, mēģināju paskatīties uz tām ar pārdesmit gadu distanci. Darbu saraksti un pārējais faktu materiāls kļuvis vēl vērtīgāks, biogrāfiskās ziņas un dzīves stāsta nianse — tāpat. Savu nozīmi saglabās arī radošās darbības gaitas apraksts un veiksmīgāko darbu analīze. Bet... Un te nonākam pie problēmas, kas gan attiecināma ne tikai uz šīm grāmatām, bet uz mūsu mākslas zinātnes un mākslas vai — mākslas zinātnieku un mākslinieku — attiecībām vispār. Tā ir medaļas otrā puse jautājumā par viņu sadarbību, topot grāmatai par mākslinieku. Vai tam tie pašā rakstītāji, vai tam noticēs lasītāji (vienalga, šodien vai pēc pārdesmit gadiem), ka 70. un 80. gados Latvijā strādāja mākslinieki, kuru radošajā darbā bijušas tikai veiksmes? Vai vēlamo neuzdodam par esošo, iecerēto — par praktiski realizētu? Nē, es neaicinu ar šāktīšanās ar darvu, bet patiesi vārds jau nekad nav bijis tā darvas karote, kas sagandē medus mucu. Ja mūsu tēlotāja māksla šodien ir stipra, tad patiesi, objektīvi vērtējums to tikai stiprinās. Tiesa, tas prasa virišķību gan no mākslas zinātnieka, gan arī no mākslinieka.

Lasītājs, kas interesējas par latviešu tēlniecības vēsturi, pievērsīsies izdevniecības «Liesma» 1982. gadā izdotajam albumam «Latviešu tēlniecības vecmeistari». Tā sastādītāja Rasma Lāce ievadā paskaidro: «Šajā albumā aplūkota tikai to meistarību daiļrade, kuri,

nākdami no gadsimta sākuma un tā pirmajiem gadu desmitiem, ir kļuvuši par aktīvu spēku latviešu padomju tēlniecības attīstībā.»

So ieceri realizējot, astoņi autori — R. Lāce, K. Baumanis, I. Skujeniece, I. Straume, O. Ābols, A. Balcerbule, I. Nefedova, S. Cielava — rakstījuši par deviņiem tēliem — Teodoru Zaļkalnu, Gustavu Šķilteru, Emīlu Melderi, Martu Skulmi, Kārli Jansonu, Kārli Zemdegu, Aleksandru Briedi, Martu Langi, Līzi Dzeguzi.

Ar katru tēlnieku iepazīstina īss biogrāfisks pārskats, 11—15 darbu attēli un apcere par mākslinieka radošo darbību. Šīs apceres ir lietišķas un lakoniskas. Katra tēlnieka dzīve un daiļrade skatīta latviešu tēlniecības un pasaules mākslas attīstības kontekstā.

Attēlu sarakstā var atrast pa kļūmei, tas, protams, nav patikami, bet nespeciālists to neievēros. Šīs kļūmes un dažas sīkas neprecizitātes tekstā nespēj mazināt albuma vērtību.

Albuma metiens — 25 000 eksemplāru — liek domāt, ka tas adresēts visai plašam interesentu lokam (teksts iespiests četrās valodās).

Gribētos pievērst uzmanību zināmai (manuprāt, būtiskai) disonansei starp albuma diezgan lielo metienu un apceru stilu, kas vietām vairāk atbilst stingri zinātniskam, nevis populāram izdevumam.

*Edvarda Šmite*

## ĪSAS ZIŅAS PAR AUTORĪEM

- Aina Alsupe — vēstures zinātņu kandidāte, LPSR akadēmijas Vēstures institūta Etnogrāfijas sektora vecākā zinātniskā līdzstrādniece.
- Pēteris Bankovskis — mākslas zinātnieks, laikraksta «Padomju Jaunatne» korespondents.
- Romis Bēms — gleznotājs, mākslas zinātnieks, mākslas zinātņu kandidāts, LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks, LPSR Valsts Mākslas akadēmijas docents.
- Boriss Bērziņš — gleznotājs, LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks, LPSR Valsts Mākslas akadēmijas pedagogs.
- Dzidra Blūma — LPSR Zinātņu akadēmijas A. Upiņa Valodas un literatūras institūta Tēlotājas mākslas nodaļas jaunākā zinātniskā līdzstrādniece.
- Skaidrīte Cielava — mākslas zinātniece, mākslas zinātņu kandidāte, LPSR Zinātņu akadēmijas A. Upiņa Valodas un literatūras institūta Tēlotājas mākslas nodaļas vecākā zinātniskā līdzstrādniece.
- Ruta Čaupova — mākslas zinātniece, LPSR Zinātņu akadēmijas A. Upiņa Valodas un literatūras institūta Tēlotājas mākslas nodaļas jaunākā zinātniskā līdzstrādniece.
- Daiga Freimane — mākslas zinātniece, Latvijas PSR Mākslinieku savienības bibliotēkas vadītāja.
- Elita Grosmane — mākslas zinātniece, mākslas zinātņu kandidāte, LPSR Zinātņu akadēmijas A. Upiņa Valodas un literatūras institūta Tēlotājas mākslas nodaļas jaunākā zinātniskā līdzstrādniece.
- Ilze Konstante — mākslas zinātniece, LPSR Mākslas muzeja direktora vietniece zinātniskajā darbā.
- Zigurds Konstants — mākslas zinātnieks, ķīmiķis, ķīmijas zinātņu kandidāts, LPSR Zinātņu akadēmijas Neorganiskās ķīmijas institūta laboratorijas vadītājs.
- Rasma Lāce — mākslas zinātniece, mākslas zinātņu kandidāte, LPSR Nopelniem bagātā kultūras darbiniece, LPSR Zinātņu akadēmijas A. Upiņa Valodas un literatūras institūta Tēlotājas mākslas nodaļas vadītāja.
- Dace Lambērga — mākslas zinātniece, LPSR Mākslas muzeja Latviešu padomju mākslas nodaļas vadītāja.
- Māriete Lapina — mākslas zinātniece, LPSR Zinātņu akadēmijas A. Upiņa Valodas un literatūras institūta Tēlotājas mākslas nodaļas vecākā laborante.
- Velta Lapacinska — mākslas zinātniece, LPSR Zinātņu akadēmijas A. Upiņa Valodas un literatūras institūta Tēlotājas mākslas nodaļas jaunākā zinātniskā līdzstrādniece.
- Ināra Ņefedova — mākslas zinātniece, LPSR Nopelniem bagātā kultūras darbiniece, LPSR Kultūras ministrijas Mākslas muzeju un izstāžu apvienotās direkcijas direktore.
- Rihards Pētersons — Jūrmalas Vēstures un mākslas muzeja pieminekļu aizsardzības sektora vadītājs.
- Indulis Ranka — tēlnieks.
- Laima Reihmane — mākslas zinātniece, LPSR Valsts Mākslas akadēmijas pasniedzēja.
- Edvarda Šmite — mākslas zinātniece, LPSR Mākslas muzeja Masu izglītojošā darba nodaļas vadītāja.
- Imants Vecozols — gleznotājs, LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks, LPSR Valsts Mākslas akadēmijas docents.

## SATURS

### LATVIEŠU PADOMJU MĀKSLA

Reihmane Laima. Jauno prasību līmenī . . . . .	7
Lāce Rasma. Sprieguma laiks . . . . .	13
Lapacinska Velta. Miniatūrgrafikas uzziens . . . . .	36
Konstants Zigurds. Akts latviešu padomju glezniecībā . . . . .	47
Bankovskis Pēteris. Pozitīvais arguments . . . . .	64
Lepiņa Māriņa. Mākslā un ciņā nodzīvots mūžs . . . . .	68
Kārlis Skroderis latviešu padomju glezniecības kontekstā . . . . .	74
Ranka Indulis. Granīta blūķī snaudošā ideja . . . . .	79
Vecozols Imants. Uzgleznot būtību . . . . .	90

### LATVIEŠU MĀKSLAS VĒSTURE

Lamberga Dace. Konstruktīvisms un latviešu glezniecība . . . . .	97
Grosmane Elita. Vecpils kokgriezumu datējuma problēma . . . . .	108
Pētersons Rihards. Tēlnieka Augusta Bijas dzīves un radošā darba epizodes . . . . .	124
Blūma Dzidra. Gordons Krēgs un latviešu scenogrāfija . . . . .	134

### HRONIKA

Freimane Daiga. Mākslas dzīves hronika par 1982. gadu . . . . .	147
---	-----

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЛАТЫШСКОЕ СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Рейхмане Лайма. На уровне новых требований . . . . .	7
Лāце Расма. Время творческого накала . . . . .	13
Лапацинска Велта. Расцвет графики малых форм . . . . .	36
Констант Зигурд. Обнаженная натура в латышской советской живописи . . . . .	47
Банковскис Петерис. Положительный аргумент . . . . .	64
Лепиņa Мариня. Прожитая в борьбе и искусстве жизнь . . . . .	68
Карлис Скродерис в контексте латышской советской живописи . . . . .	74
Ранка Индулис. В глыбе гранита дремлющая мысль . . . . .	79
Вецозолс Имантс. Отобразить существенное . . . . .	90

### ИСТОРИЯ ЛАТЫШСКОГО ИСКУССТВА

Ламберга Даче. Конструктивизм и латышская живопись . . . . .	97
Гросмане Элита. Проблема датировки резьбы по дереву в церкви Вецпилса . . . . .	108
Петерсонс Рихардс. Эпизоды жизни и творчества скульптора Августа Би . . . . .	124
Блума Дзидра. Гордон Крэг и латышская сценография . . . . .	134

### ХРОНИКА

Фреимане Даига. Хроника художественной жизни за 1982 год . . . . .	147
--	-----

ИБ № 4449

ЛАТЫШСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ  
ИСКУССТВО

Рига «Лиезма» 1985

На латышском языке

Составитель С. Циелава

Художник А. Гринбергс

LATVIĒSU TĒLOTĀJA MĀKSLA

Redaktore K. Bērziņa  
Mākslinieciskais redaktors M. Adumāns  
Tehniskā redaktore L. Engere  
Korektore M. Tirzīte

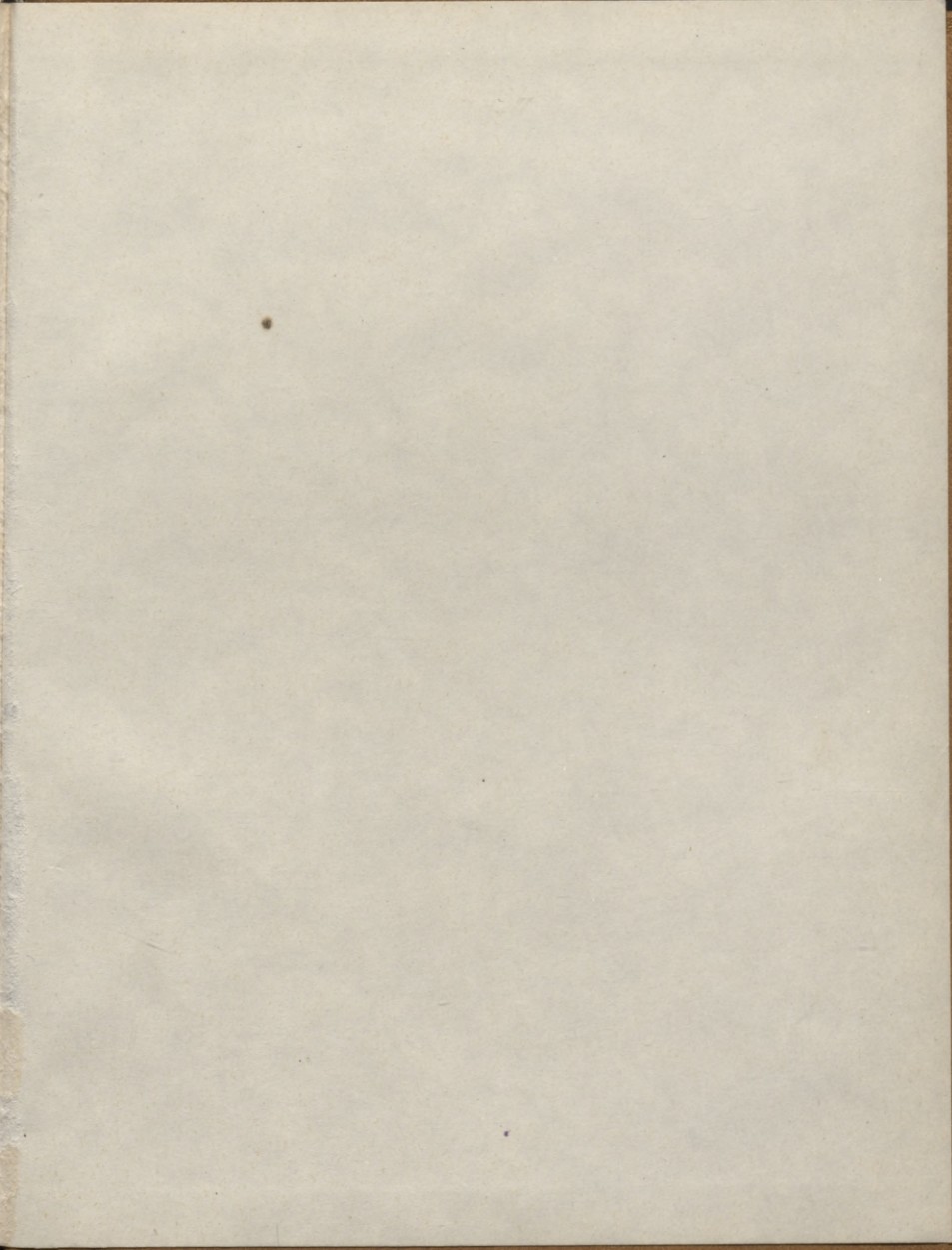
Nodota salikšanai 01.04.85. Parakstīta iespiešanai  
20.09.85. JT 11154. Formāts 70×90/16. Dobspiedes  
papīrs № 1. Baltikas garntūra. Augstspiedums, 14,91  
uzsk. iespied.; 22,22 uzsk. krāsu nov.; 13,71 izdevn.  
l. Metiens 6000 eks. Pasūt. № 102325. Cena 1 rbl.  
80 kap. Izdevniecība «Liesma», 226047 Rīgā, Padomju  
bulv. 24. Izdevn. № 225/32165/M-1575, iespiesta  
Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas  
un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraug-  
tipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatve 11.

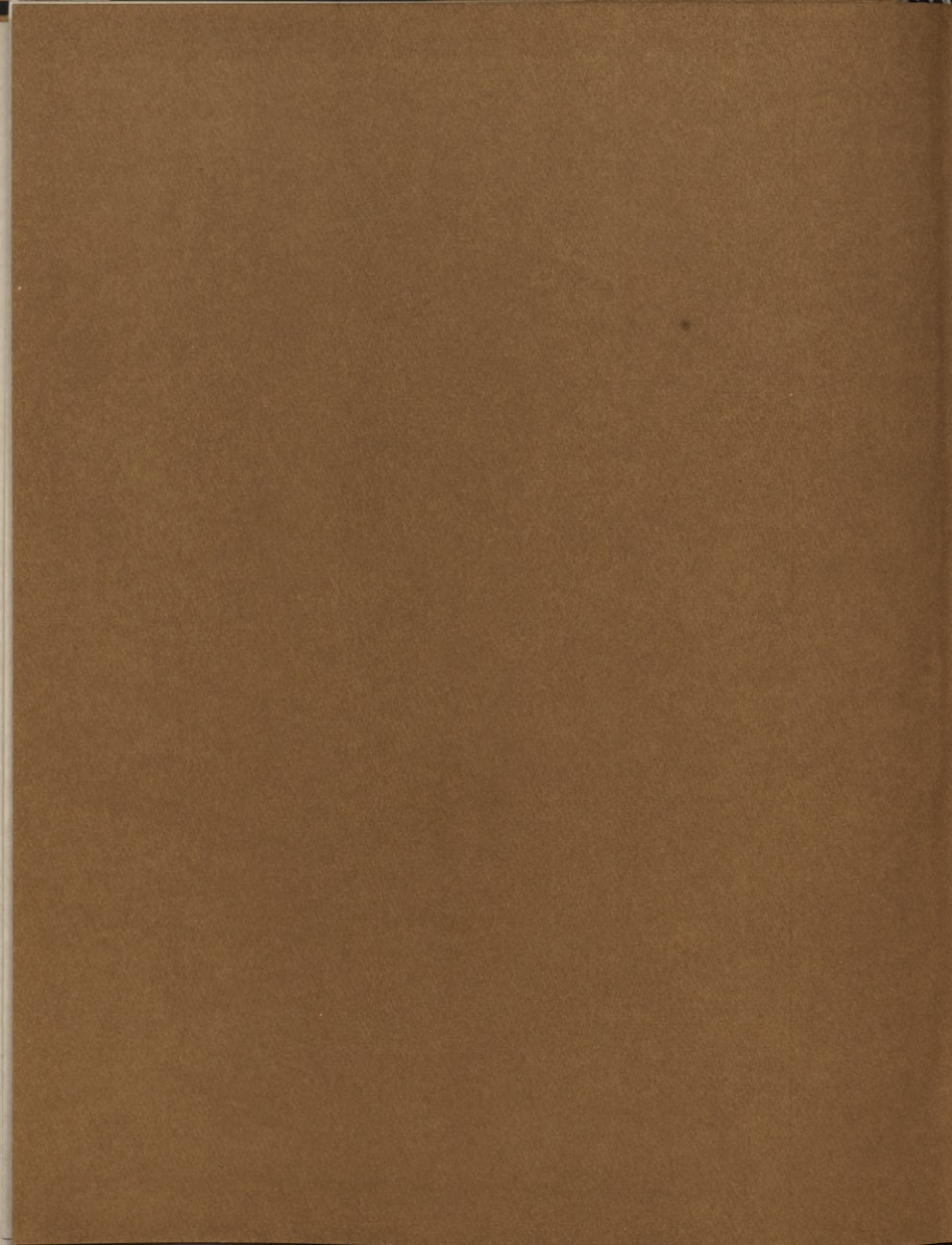
La 802 **Latviešu tēlotāja māksla: [Rakstu krāj.] / Sast.**  
S. Cielava. — R.: Liesma, 1985 — 170 lpp., il.,  
16 lp. il.

Krājumā ievietoti raksti, veltīti latviešu padomju dažādu tēlotājas  
mākslas nozaru aktuālajām attīstības problēmām, kā arī latviešu mākslas  
vēstures jautājumiem.

490300000—225  
L M801(11)—85 257—85

85.103(2L)



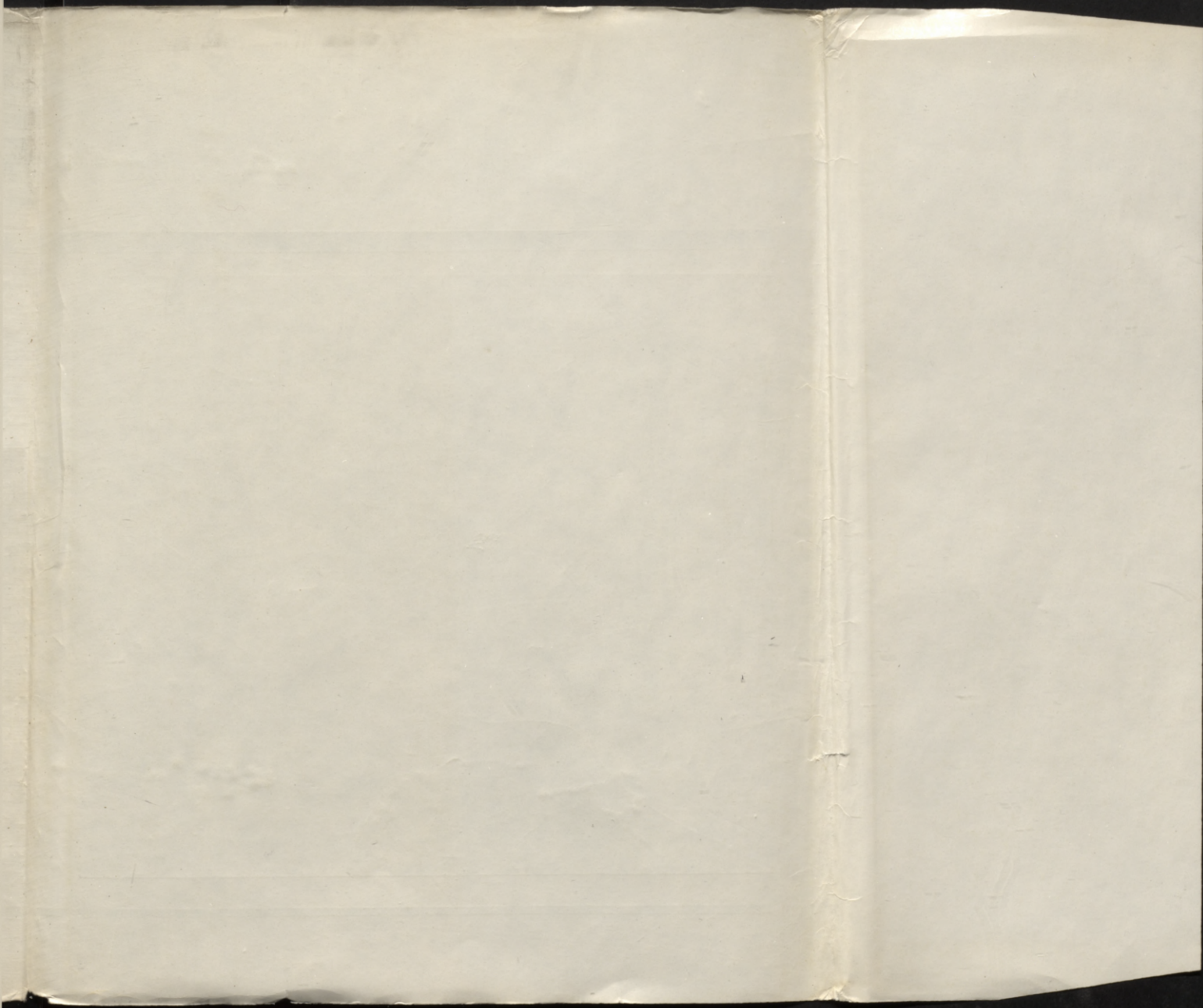


LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0304008668

120





*Latviešu tēlotāja māksla*