

SKAIDRĪTE CIELAVA

KULTŪRAS
VĒSTURE

VISPĀRĪGĀ MĀKSLAS VĒSTURE



Francijas māksla



Austrijas māksla



Čehijas māksla



Spānijas māksla

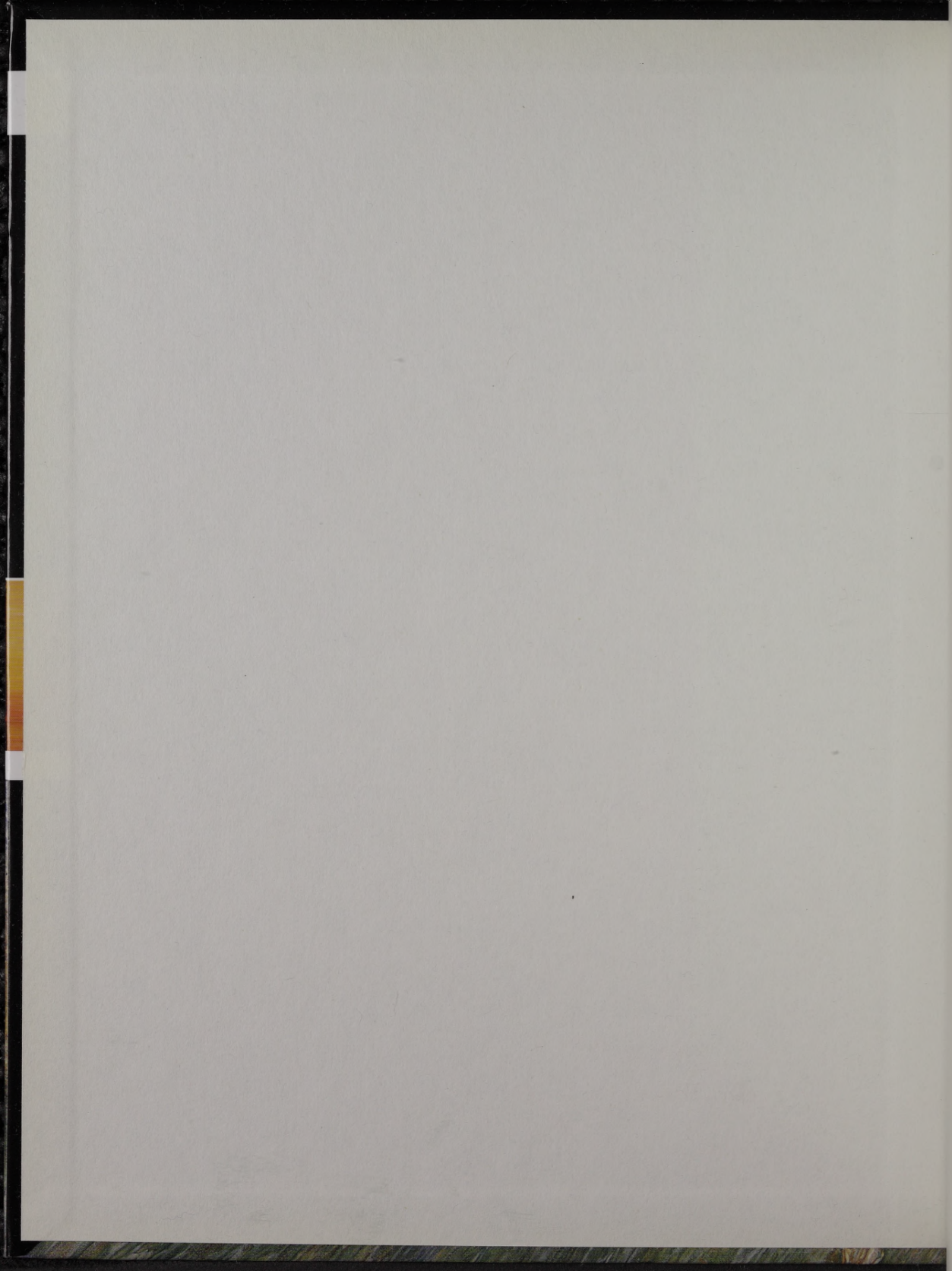


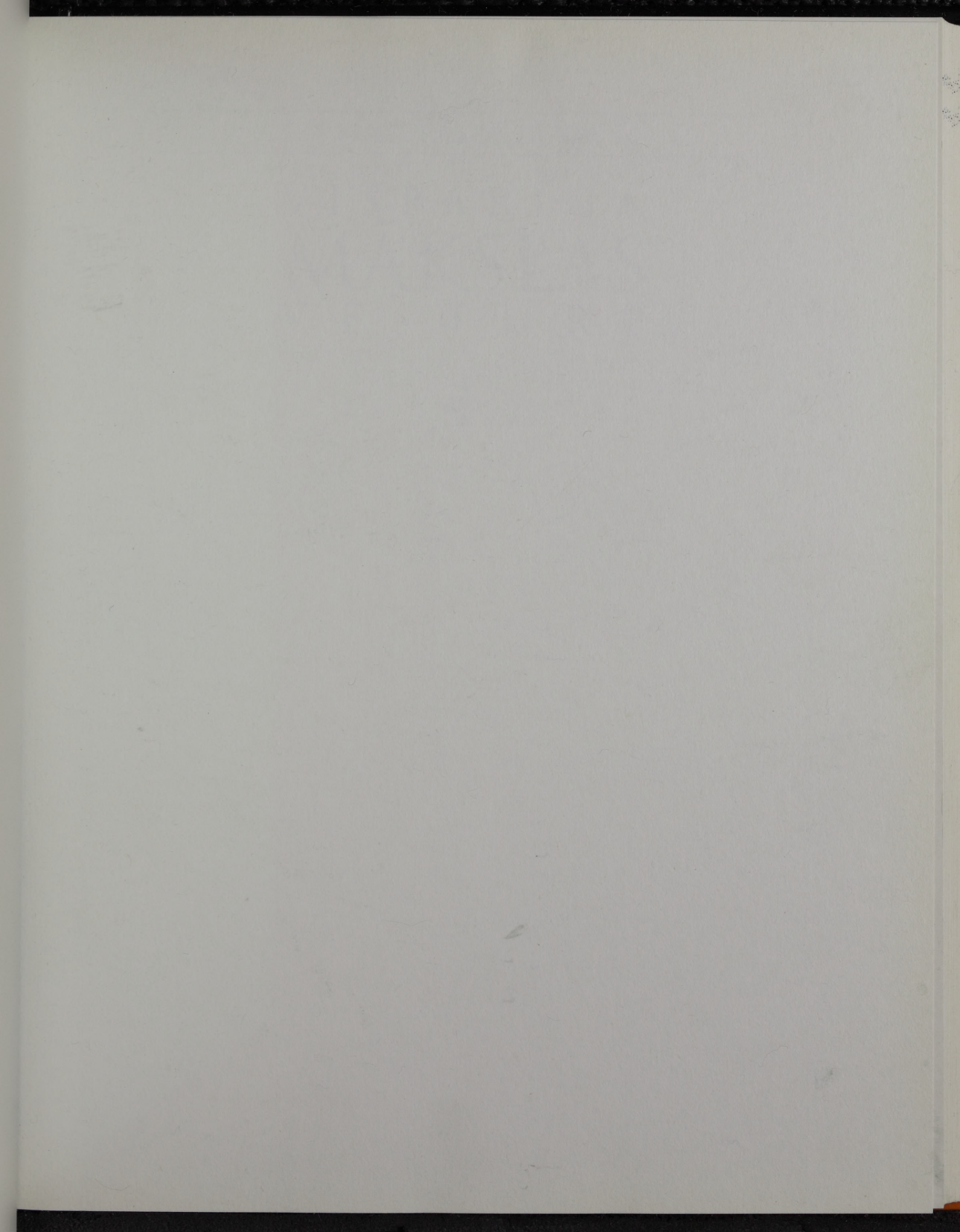
Latvijas māksla

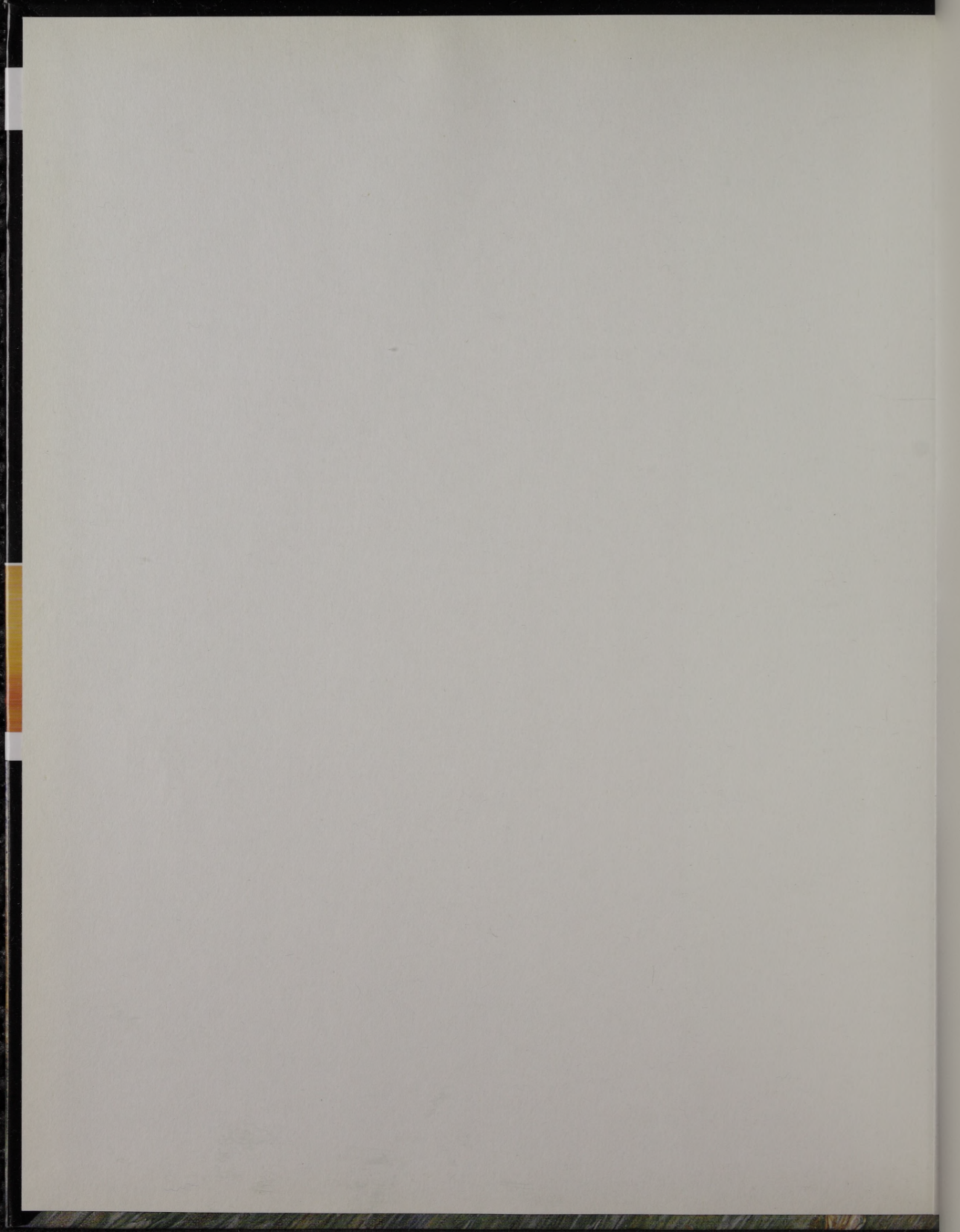


Vācijas māksla









L
7

KULTŪRAS VĒSTURE

VISPĀRĪGĀ
MĀKSLAS
VĒSTURE

4

KULTŪRAS VĒSTURE



L 98-4
L 97

L
7

SKAIDRĪTE CIELAVA

V I S P Ā R Ī G Ā
M Ā K S L A S
V Ē S T U R E
4

Mācību līdzeklis



ZVAIGZNE ABC

0304031207

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

7.03 (075.8)

Ci 221

Grāmatas iekārtojums veidots pēc mākslinieka
Aivara Sprūdža izstrādātā maketa.

Recenzente – *M ā r ī t e L a p i ņ a*,
mākslas maģistre, Latvijas Kultūras akadēmijas docente

Grāmatā izmantotas *Māras Alševskas*, *Jāņa Gžibovska*
un *Jura Smaļinska* fotogrāfijas.

SKAIDRĪTE CIELAVA
VISPĀRĪGĀ MĀKSLAS VĒSTURE IV

Redaktors *Andris Vilsons*

Māksl. redaktore *Māra Alševska*

Maketētāja *Irēna Kivliņa*

Tehn. redaktore *Iveta Kļaviņa*

Korektore *Gundega Rudzīte*

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

Red. nr. L-1383.

A/S Preses nams.

© Apgāds Zvaigzne ABC

ISBN 9984-36-027-X

Priekšvārds

“Vispārīgās mākslas vēstures” 4. sējums pievēršas Eiropas mākslā samērā īsam, toties meklējumu ziņā ļoti intensīvam laikposmam, kas saistās tikai ar 19. gs. vidu un 2. pusi. Šai laikā gan Eiropas arhitektūra, gan tēlotāja māksla pārdzīvoja lielas izmaiņas. Pēc klasicisma un ampīra posma, kas Eiropas zemēs visumā iesniedzās līdz 19. gs. 30. gadiem, izbeidzās vienotas stilistiskas koncepcijas attīstība, kura līdz tam visos attīstības posmos bija vienlaikus aptvērusi gan arhitektūru, gan tēlotāju mākslu, gan arī dekoratīvi lietišķo mākslu.

19. gs. vidū arhitektūra attālinājās no tēlotājas mākslas un sāka virzīties pa savu māksliniecisko meklējumu ceļu. Arhitektūra izstrādāja sev jaunu, atšķirīgu mākslinieciskās kompozīcijas metodi, kam tēlotāja māksla nesevoja un savukārt meklēja patstāvīgas koncepcijas formas, sasniedzot lielu daudzveidību un bagātību. Mazinājās monumentāli dekoratīvo formu nozīme, toties ļoti spēcīgu attīstību guva stāļformas, it īpaši glezniecībā un grafikā.

19. gs. vidū un 2. pusē arhitektūrā par mākslinieciskās kompozīcijas metodi kļuva *historicismis*, t.i., pievēršanās agrāko posmu arhitektūras mantojumam, apgūstot stilistiskus elementus no agrāko posmu arhitektūras objektiem. Šās parādības apzīmēšanai mākslas literatūrā bieži sastopams arī jēdziens *eklektisms*. Šajā apcerē apzināti lietots vārds “*historicismis*”, jo apgūšanas procesu lielā mērā noteica 19. gs. vidū un 2. pusē notiekošā zinātnes, it īpaši vēstures un arheoloģijas, straujā attīstība un līdztekus jauno pētījumu samērā plašā pieejamība. Tādējādi celtnu mākslinieciskās apdares stilistika tika radīta, smeļot atziņas iepriekšējo posmu arhitektūras vēsturē un ņemot no tās, kā tolaik šķita, pašu vērtīgāko un labāko.

Grāmatas viela iedalīta divās daļās. Pirmajā daļā aplūkota arhitektūras attīstība lielākajās Eiropas zemēs. Historicismis kļuva par vadošo metodi visā Eiropas arhitektūrā, sākot ar 19. gs. 30. gadiem, un turpinājās visu 19. gs. līdz pat 90. gadiem, kad to nomainīja *jūgendstils*, kas aptvēra ne tikai 19. gs. beigās, bet vairākās zemēs ietiecās arī 20. gs. sākumā. Tāpēc “Vispārīgās mākslas vēstures” 4. sējums nedaudz pārkāpj savus nospraustos hronoloģiskos ietvarus un, analizējot *jūgendstila* arhitektūru, ietiecas arī 20. gs. 1. gadu desmitā.

Otrajā daļā aplūkots daudzveidīgais tēlotājas mākslas (glezniecības, grafikas, tēlniecības) parādību loks. Tā kā 19. gadsimts bija laiks, kad visā Eiropā notika daudzi sociāli satricinājumi un revolūcijas, tad tēlotāja māksla, tiecoties atspoguļot dzīves norises, cieši pieskārsās arī to pretrunām, cilvēku ilgām un cerībām. Plašu izplatību guva dažādi romantiski strāvājumi, nostiprinājās reālisms kā patstāvīgs virziens,

kura ietvaros sāka apzināti izskanēt kritika par pastāvošajām pretrunīgajām dzīves parādībām. Arvien lielākā skaitā sevi pieteica dažādas nacionālās mākslas skolas.

Grāmatā atsevišķas nodaļas veltītas *romantisma* attīstībai un uzplaukumam Francijā, Vācijā, Anglijā, Spānijā, kā arī *reālisma* izplatībai un tā daudzajām izpausmēm visā Eiropā, pieskaroties ne tikai norisēm Francijā un Vācijā, bet arī Polijā, Čehijā un Ungārijā.

Apcerē aplūkotas arī *impresionisma* un *neoimpresionisma* nozīmīgākās parādības, skarot arī *simbolisma* virzienu un tā īpatnības cēloņus. Grāmatas teksts beidzas ar apskatu par *postimpresionisma* plašo izpausmju loku un tā spilgtāko pārstāvju (P. Sezana, P. Gogēna un V. van Goga) raksturojumu.

Kā atsevišķas nodaļas izdalītas "Tēlotājas mākslas attīstība Krievijā" un "19. gadsimta māksla Baltijā" (Latvijā, Igaunijā, Lietuvā). Tas darīts tālab, lai grāmatas lietotājiem būtu iespējams gūt priekšstatu, kā šo zemju māksla iekļaujas tālaika kopīgajā Eiropas mākslas kontekstā.

19. gs. beigās Eiropā, kā arī visas pasaules tēlotājā mākslā sākās sarežģīti un daudzveidīgi procesi, kas plaši izvērsās 20. gadsimtā un turpinās līdz pat mūsdienām. Taču savas savdabības un sarežģītības dēļ to analīze paliek ārpus šās vispārīgās mākslas vēstures apceres ietvariem, jo to neļauj ierobežotais sējuma apjoms.

Aplūkojamās "Vispārējās mākslas vēstures" 4. sējumā saglabāti tie paši principi Baznīcas svēto un sakrālās arhitektūras pieminekļu rakstībā kā iepriekšējos sējumos (sk. skaidrojumu iepriekšējo sējumu Priekšvārdā). Dažādo zemju mākslinieku vārdi atveidoti pēc pastāvošajiem latviešu valodas pareizrakstības principiem, iekavās dodot katram vārdam tā oriģinālrakstību. Tāpat kā "Vispārējās mākslas vēstures" iepriekšējos sējumos, arī 4. sējumā datējumi precizēti pēc Latvijas Republikā esošajiem nozīmīgākajiem enciklopēdiskajiem izdevumiem – "Phaidon Encyclopedia of Art and Artists", Oxford, 1985; "Искусство стран и народов мира", 1–5, Москва, 1962–1981.

Autore

I.

ARHITEKTŪRAS VISPĀRĪGĀS ATTĪSTĪBAS TENDENCES 19. GADSIMTA VIDŪ- 20. GADSIMTA SĀKUMĀ

1. Historicismisms un stilizācija (19. gs. vidus un 2. puse)

Līdz 19. gs. 30. gadiem visā Eiropas arhitektūrā vēl valdīja klasicisms. Klasicismā ēkas galvenās mākslinieciskās kompozīcijas iezīmes bija simetrija, frontalitāte, cēla vienkāršība un izteikts celtnes centrālās daļas akcentējums, plaši izmantojot antīko orderu elementus. Uz gludajām sienu plaknēm efektīgi izcēlās kolonnu portīki un orderu formās veidotie rizalīti.

Tomēr jau 19. gs. 1. trešdaļā klasicisma estētiskās normas un kanoni vairs nespēja pietiekami reaģēt uz tām pārmaiņām, ko arhitektūrai sāka diktēt laikmets. Sākās jauns meklējumu loks, un līdz ar to mākslā izbeidzās vienotas stilistiskas koncepcijas attīstība. Līdz tam arhitektūra un tēlotāja māksla bija attīstījušās pa vienotas stilistikas gultni. Tagad tās attālinājās un sāka virzīties katra pa savu meklējumu ceļu. Arhitektūrai šo ceļu noteica lielās 19. gs. pārmaiņas ekonomikas un zinātnes laukā. Jaunie meklējumi arhitektūrā tomēr neieguva stilistisku viengabalainību, kā tas norisa stilu arhitektūrā iepriekšējos vēstures posmos, bet plaši tika izmantoti pagājušo laiku arhitektūras atdarinājumi (it īpaši – ēku

mākslinieciskajā apdarē). Līdz ar to par mākslinieciskās kompozīcijas metodi kļuva *historicismisms* un *stilizācija*.

Mākslas literatūrā vārda "historicismisms" vietā bieži sastopams arī apzīmējums "eklektisms", kas tomēr ir vienpusīgs un neraksturo aplūkojamo parādību objektīvi. Pievēršanos agrāko posmu arhitektūras mākslinieciskās apdares studijām tolaik noteica zinātnes, it īpaši – vēstures un arheoloģijas straujā attīstība, to pētījumu samērā plašā pieejamība salīdzinājumā ar iepriekšējiem posmiem. Radās doma arhitektūrā izmantot visu labāko, ko atstājuši iepriekšējie laikmeti. Tādējādi par iedvesmas avotu arhitektiem kļuva vēsturiskais mantojums. Celtnes gan no ārpuses, gan iekšpuses bagātīgi apdarināja pagājušo laikmetu stilu formās. Ap 19. gs. vidu izveidojās noteikti kompozīcijas principi un mākslinieciskās apdares paņēmieni. Parasts kļuva ailu un arhitektoniskā dekora elementu vienmērīgi ritmizēts kārtojums fasādēs, bagātīga sienu virsmu apdare.

Historicismisma princips bija izmantot visu iepriekšējo stilu arhitektoniskās formas atkarībā no pasūtītāja individuālās gribas, no pilsētībūvniecības vides, ēkas funkcijām un citiem apstākļiem. Celtniecības praksē izvēlējās divus ceļus: pirmkārt, celtni

izmantoja tikai viena noteikta stila formas, otrkārt, vienas celtnes izveidei ierosmes (t.i., apdares elementu detaļas) smēla no vairākiem vēsturiskiem stiliem. Līdz ar to daži pētnieki pirmo paņēmieni izdala atsevišķi un dēvē par stilizāciju. Vēl citi šādos gadījumos pat runā par jauniem stiliem un sauc tos par neogotiku, neobaroku u.tml. Jēdzieni “neogotika”, “neobaroks” u.c. tomēr nekādā gadījumā nenozīmē precīzu zināma stila atdarinājumu, bet gan tikai šim stilam atbilstošā dekora formu konsekventu izmantojumu. Stilizācija pārsvarā dominēja sabiedrisko ēku celtniecībā.

Izvēloties otro paņēmieni, historicisma celtnu fasādēs, kā jau minēts, tika izmantoti dažādi mākslinieciskās apdares elementi un detaļas. Bieži vien tās bija gotikas dekora formas, arī renesanses un klasicisma arhitektūras ordera elementi, daudzveidīga profila dzegu joslas, sandriki un ornamentāli rotājumi. No dažādiem vēsturiskiem stiliem patapinātie arhitektūras dekori visbiežāk tika izmantoti dzīvojamo ēku celtniecībā, it īpaši – slēgtās apbūves namos. Historicisma posma pilsētībūvniecībā, jo sevišķi – īres namu celtniecībā, par normu tolaik kļuva slēgta perimetrāla kvartālu apbūve. Apbūves sablīvēšanu noteica ne vien pieaugošā zemes dārdzība, bet arī zināmi estētiskie principi. Perimetrālā apbūve radīja viendabīgu, līdzsvarotu pilsētelpu. Tajā izceļas tikai ēku ielas puses fasāde, kas tad arī kļuva par vienīgo arhitektoniski mākslinieciskās idejas nesēju.

Lai gan fasādēs stilistiski tika variēti agrākie sasniegumi, ēku projektēšanā tomēr bija vērojams progress. Ieviesās jauni būvmateriāli, parādījās metāla un dzelzsbetona konstrukcijas, betona sienu bloki, jaunajām dzīves vajadzībām atbilstoši būvmasu kārtojumi. Ēkas sāka plānot

ērtākas, racionāli lietderīgākas. Tomēr jāteic, ka jaunie celtniecības principi pirmām kārtām lauza sev ceļu inženiertehniskajās jaunbūvēs – rūpnīcu cehu, dzelzceļa staciju ēku, tiltu, ūdenstorni un citu tamlīdzīgu objektu celtniecībā. No turienes tos pārnesa arī uz pārējo tipu ēkām.

Historicisms iekaroja savas pozīcijas 19. gs. 30. gados un kļuva par vadošo stilu visā turpmākajā 19. gs. Eiropas arhitektūrā līdz pat 90. gadiem. Historicisma ieviešanos un noturēšanos veicināja straujais celtniecības tehnikas progress, kas ienesa kardinālas izmaiņas materiālu un konstrukciju lietojumā. Jau 19. gs. sākumā celtniecībā sāka aktīvi izmantot metālu – vispirms čugunu, pēc tam dzelzi; 19. gs. otrajā pusē pārgāja uz tēraudu, vēlāk arī uz dzelzsbetonu. Ar katru gadu desmitu jauno būvmateriālu nozīme palielinājās. Tomēr ilgu laiku tos uzskatīja tikai par palīgīdzekļiem, tādēļ mēdza paslēpt zem mūra kārtas un izveidoja no iepriekšējiem stiliem pārņemtas dekoratīvas formas.

Aptuveni no 1830. līdz 1880. gadam Francijā, Vācijā, Anglijā un citur Eiropā tika uzceltas daudzas jaunas reprezentablas ēkas, kurām bija laikmetīgs plānojums, izmantotas modernas konstrukcijas, bet arhitektoniski dekoratīvās formas veidoja, vai nu kopējot vienu vēsturisku stilu, vai izmantojot dažādu stilu sajaukumu. Arhitekti šajā laikā pastiprināti interesējās par viduslaiku arhitektūru. Priekšstatu par to vispusīgi paplašināja franču arhitekta un arheologa *Ežēna Violē le Dika* (1814–1879) darbība. Tāpēc arhitektūrā bieži ienāca klasicisma un gotikas stilizējumi jeb neoklasicisms un neogotika.

Minētās stilizācijas it īpaši bija iecienījuši angļu arhitekti. Neoklasicisma garā tika celtas daudzas muzeju un koncertzāļu ēkas,



1. att. Č. Berijs, O. V. N. Pjūdžins. Parlamenta ēka Londonā. 1836–1868.

bet neogotikas stilā – galvenokārt baznīcas. Laikā no 1836. līdz 1868. g. pēc arhitekta Čārlza Beriņa projekta Londonā uzcēla milzīgo Parlamenta ēku, kuras iekštelpu izveidi tādā pašā stilā realizēja arhitekts Ogastess Velbijs Nortmors Pjūdžins. Šī ēka visā pilnībā veidota angļu gotikas formās.

Līdzās klasicisma un gotikas stilizējumiem Lielbritānijā, kas bija koloniāla lielvalsts, būvēja arī ļoti eksotiskas celtnes. Viens no spilgtākajiem piemēriem ir Džona Neša projektētais Karaliskais paviljons Braitonā (1815–1821), kura veidojumā gotikas elementi apvienojās ar krāšņu orientālismu Indijas Mogolu arhitektūras garā.

Agrākie stili tika atdarināti arī daudzās citās tālaika sabiedriskajās celtnēs. No 1861. līdz 1875. g. Parīzē uzcēla Lielās operas (*Grand Opéra*) ēku (arhit. Šarls Garnjē). Tā kā jaunās operas ēkas celtniecībai bija atvēlēti milzīgi līdzekļi, tad to cēla greznu un pompozu,

rotājumā atdarinot Eiropas 17. gs. baroka arhitektoniskās formas. Ēkas fasādes un arī interjeru bagātīgi izdaiļoja ar kolonnām, arkādēm un cilnī veidotām dekoratīvām detaļām. Sevišķi grezns ir foajē un divdaļīgās parādes kāpnes, kuru apdarei izmantots dažādu krāsu marmors un bronza.

19. gs. otrajā pusē lielas sabiedriskās ēkas stilizētās formās tika uzceltas arī citās Eiropas pilsētās. Berlinē tā bija *Reihstāga ēka* (1884–1894, arhit. Pauls Vallots), kuras apdarei izmantoti jaukti renesanses un baroka stilizējumi. Vienā laikā ar reihstāga būvi Lustgartena laukumā tapa arī *Berlīnes galvenā katedrāle* (1893, arhit. Jūliuss Rašdorfs), kas stilizēta baroka formās. Grandioza Parlamenta ēka (1904, arhit. Imre Šteindls) tika uzcelta arī Budapeštā. Smailais kupols, tornīši un dzeguļi, smailarkas, kā arī kontrforsī piešķir ēkai gotisku izskatu.



2. att. Dž. Nešs. Karaliskais paviljons Braitonā. 1815–1821.



2.a att. Dž. Nešs. Karaliskā paviljona Mūzikas istaba. 1815–1821.

Liela interese par jaunajiem būvmateriāliem un to lietojumu izpaudās inženiertehnisko būvju celtniecībā – tiltu, rūpniecības objektu un noliktavu būvē. Jau 1779. gadā Anglijā uzcēla čuguna tiltu pār Sevērnū. 19. gs. sākumā čuguna tiltu skaits pieauga visās Eiropas valstīs. Tehniskais jauninājums bija arī pirmās dzelzceļa stacijas ar stiklotiem pārsegumiem.

Jaunu materiālu un konstrukciju ieviešanu būvniecībā veicināja matemātikas un mehānikas zinātnes attīstība, kas ļāva būvniecībā izmantot statisko aprēķinu, lai precīzi noteiktu spiediena spēku konstrukcijās un nepieciešamos celtnu detaļu izmērus. Pirmo reizi metāla karkasa konstrukcijas lietotas, ceļot *Sv. Ženevjēvas bibliotēkas lasītāju zāli* (1843–1850, arhit. *Anrī Labrusts*) Parīzē. Zāles pārsegumu veido lēzeni kupoli, kas balstās uz tieviem čuguna stabiem. Katra nelielā kupola centrā ir apaļš stikla logs, pa kuru ieplūst gaisma. Lai gan konstrukcija ir racionāla, arhitekts tomēr

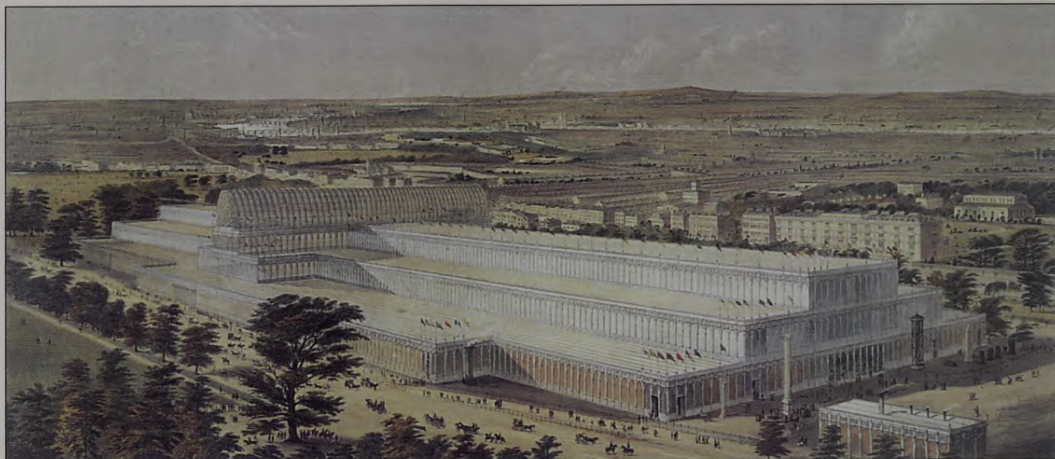
uzskatījis par vajadzīgu atsevišķiem elementiem piešķirt vēsturisko stilu formu. Piemēram, tievie čuguna stabi darināti antīku kolonnu veidā ar korintiskiem kapiteļiem. Turklāt konstrukcijas noslēptas aiz mūrētām sienām, kas apdarinātas renesanses garā. Tādu pašu sistēmu A. Labrusts vēlāk izmantojis arī Parīzes *Nacionālās bibliotēkas* būvē. Abās celtnēs stabu un arku metāla konstrukcijas vēl ietvertas ķieģeļu āršienā apvalkā.

Daudz tehnisku jauninājumu tika izmantots tirdzniecības ēku un dzelzceļa staciju būvēs. Konstruktīvā un arhitektoniskā ziņā drosmīga un oriģināla celtne bija slavenā "*Kristāla pils*" Londonā (1850–1851, arhīt. *Džozefs Pekstons*). Būtībā šī pils bija Lielbritānijā tolaik notiekošās

Pasaules izstādes vajadzībām uzcelts paviljons. Būves pamatā bija trīs stāvos konstruēts karkass, kura standartizētās čuguna sekcijas un arkas veidoja galerijas un centrālo transeptu. Paviljons viscaur bija pārsegts ar stiklu. "*Kristāla pils*" bija pirmā celtne, kur tik plašā mērogā izmantotas saliekamās čuguna konstrukcijas. Turklāt tās nebija maskētas. Gan konstrukcijas, gan plašais stiklojums bija arī galvenais mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis. Milzīgā no metāla un stikla darinātā celtne, kas aizņēma 72 000 m² lielu platību, gaismā mirdzēja un laistījās, atstājot uz skatītājiem neaizmirstamu iespaidu. To savā laikā dēvēja par "triumfējošo harmoniju" ("*Kristāla pils*" gājusi bojā 1936. g. ugunsgrēkā).



3. att. Š. Garnjē. Lielās operas ēka Parīzē. 1861–1875.



4. att. Dž. Pekstons. "Kristāla pils" Londonā. 1850–1851. Kolorēts zīmējums.

Arhitektoniskā un konstruktīvā ziņā oriģināla bija *Kingskrosas dzelzceļa stacijas ēka* Londonā (1852, arhit. *Lūiss Kjūbits*) ar divām milzīgām cilindriskām stikla velvēm. To karkasu veido izliektas metāla sijas. Celtnei izteiksmīgumu piešķir tieši šīs stiklotās velves, kas pārsedz plašo telpu.

19. gs. otrajā pusē Parīzē tika izstrādāts lielas daudzstāvu universālveikala ēkas tips. Interesantākā šāda veida būve bija universālveikals "*A bon marché*" (1876, arhit. *L. Bualo*, inž. *G. Eifelis*). Celtnes pamatā ir kaila metāla balstu un pārseguma konstrukcija. Franču inženieris *Gistavs Eifelis* (*Eiffel*, 1832–1923) vispār pavēra jaunas tehniskas un mākslinieciskas iespējas vieglu tērauda spraišļu izmantošanai. Viņa ievērojamākais darbs šajā virzienā ir 1889. gadā Pasaules izstādei Parīzē uzceltais skatu tornis, kas pazīstams ar nosaukumu "*Eifeļa tornis*" (tā sākotnējais augstums bija 300 m). Tornis ir unikāla celtnie, kas toreiz uzskatāmi demonstrēja celtniecības tehnikas jaunus sasniegumus. Tam ir vairākas platformas, ko izmanto gan apkārtnes

vērošanai, gan radio un televīzijas raidījumu vajadzībām. Šī celtnie stimulēja celtniecības un arhitektūras tālāko attīstību.

Lai gan celtniecības tehnika bija guvusi nenoliedzamus panākumus, un, kā redzam,



5. att. G. Eifelis. *Eifeļa tornis* Parīzē. 1889.

bija jau radušās daudzas jaunas modernas celtnes, tomēr historicisms un stilizācija joprojām bija plaši izplatīti. Liela daļa jaunceltnu vēl arvien tika celtas pēc šīs metodes.

19. gs. 90. gados historicisma metode tomēr bija sevi galīgi izsmēlusi. Izplatītie dekora mākslinieciskās kompozīcijas paņēmieni sāka deformēties un ieguva jau bezgaumīgas pārbīvētības raksturu. Līdz ar to arvien vairāk saasinājās pretruna starp ēku laikmetiskajiem telpiski konstruktīvajiem risinājumiem un ārējām mākslinieciskajām formām. Sabiedrībā arvien spēcīgāk sevi pieteica prasība pēc ēkas celtniecības principu un tās mākslinieciskās izveides un apdares vienotības. To solīja jūgendstils.

2. Jūgendstils (19. gs. beigās–20. gs. 1. gadu desmits)

Jūgendstils radās Anglijā kā lietišķi dekoratīvās mākslas virziens pretstatā tolaik rūpniecībā izplatītajām mākslas priekšmetu formu un rotājuma nivelēšanas tendencēm. Virziena teorētiskos pamatus izstrādāja angļu rakstnieks, mākslinieks un sabiedriskais darbinieks *Viljams Moriss* (*Morris*, 1834–1896). Viņš bija beidzis Oksfordas Universitāti, kādu laiku studējis arī arhitektūru un dekoratīvi lietišķo mākslu. Sākumā V. Moriss bija tuvs prerafaēlītiem (sk. 46. lpp.). Vēlāk viņš sāka asi kritizēt pagrimumu Anglijas dekoratīvi lietišķās mākslas rūpniecībā un propagandēt mākslas amatniecības iedzīvinājumu. Jau sākot ar 1862. gadu, pēc V. Morisa iniciatīvas tika dibinātas dažādas dekoratīvi lietišķās mākslas darbnīcas, kuru darbā piedalījās arī viņš pats, izgatavojot metus mēbelēm, tapetēm, dekoratīviem

audumiem utt. Šajos metros viņam patika rotājumam stilizēt augu motīvus, kā arī atdarināt gotiskās mākslas paraugus. 1890.–1891. gadā V. Moriss nodibināja arī grāmatu spiestuvi, kurā pats vadīja izdevumu māksliniecisko noformējumu, radīdams tolaik Anglijā ļoti izplatītu grāmatu mākslinieciskās apdares tipu, plaši izmantojot dekoratīvi stilizētus augu motīvus un eksotiskus ornamentus. Kopā ar V. Morisu strādāja arī gleznotājs Edvards Kolijs Bērnss-Džonss. Viņu aktīvā darbība daudzējādā ziņā sagatavoja jauna mākslas virziena un reizē stila rašanos.

Jaunais stils ienāca mēbeļu apdarē, porcelāna un stikla apstrādē, metālmākslā, dekoratīvajos audumos. 1894. gadā Londonā sāka iznākt žurnāls "*The Studio*", kas plaši propagandēja jaunās idejas. Līdz ar to 19. gs. 90. gadu otrajā pusē jaunais stils izplatījās visā Eiropā, kur kļuva pazīstams ar dažādiem nosaukumiem. Anglijā tas bija *modern style*, Francijā – *art nouveau*, Vācijā – *Jugendstil*¹, Austrijā – *Sezessionstil* (jo to propagandēja mākslinieku apvienība "*Sezession*"), Itālijā – *stile liberty*, Spānijā – *modernismo*, Krievijā – *stil modern*. Jauno stilu propagandējošie izdevumi iznāca ne vien Londonā, bet arī citur. Mīnhenē tāds bija žurnāls "*Jugend*" (no tā cēlies stila vāciskais nosaukums), Parīzē – "*Revue Blanche*" un citi.

No dekoratīvi lietišķās mākslas jūgendstils pārsviedās uz tēlotāju mākslu (lietišķo grafiku, grāmatu mākslu, plakātu, glezniecību), kā arī uz arhitektūru, kur tas guva plašas izpausmes iespējas. Jaunais stils tika piedāvāts kā visus vizuālās mākslas veidus un arhitektūru visaptverošs, savam laikmetam atbilstošs stils, kas Eiropas zemēs

¹ Latviešu mākslas literatūrā jaunā stila nosaukums pārņemts no Vācijas.

bija beidzis pastāvēt līdz ar klasicisma norietu. Arhitektus pie jūgendstila idejām saistīja tā noliedzošā nostāja pret historicisma būvmākslas retrospektīvo dabu. Modās doma, kas pauda pilnīgu atteikšanos no vēsturisko formu kopēšanas un izvirzīja uzdevumu radīt jaunu, laikmeta garam atbilstošu arhitektūru ar izteiksmīga arhitektoniskā tēla meklējumiem.

Jūgendstila piekritēji arhitekti ieviesa brīvu, funkcionāli pamatotu celtnu plānojumu, karkasa konstrukciju un jauno būvmateriālu (metāla, dzelzsbetona, stikla u.c.) plašu izmantojumu, keramikas un glazētu podiņu iesaisti ēku apdarē. Historicismam raksturīgo iekšējā plānojuma pakļautību ārējām būvformām nomainīja ar pilnīgi pretēju principu: celtnes arhitektoniskais ārējais veidols tagad lielākā vai mazākā mērā tika atvasināts no iekšējā plānojuma struktūras. Jūgendstila metodoloģijas pamatā bija neparasts, netradicionāls būvmasu kārtojums, kas saistījās ar simetrijas un regularitātes noliegumu. Izplatību guva dinamiski būvmasu kārtojumi, plūstošas ēkas silueta līnijas, ēkas ar nenoteiktām kontūrām. Citreiz tā bija tieksme pēc formu izteiktas ģeometrizācijas. Tika izstrādāts arī jauns fasāžu noformējums.

Jūgendstila arhitekti neatteicās no ēku dekora un rotāja gan celtnu fasādes, gan iekštelpas. Taču tika pilnīgi atmests iepriekšējais tradicionālais dekors, ko veidoja galvenokārt dažāds ordera detaļu izmantojums. Jūgendstila meistari izstrādāja savus īpašus dekora veidus un tā motīvus. Iecienīti kļuva ūdensaugu, tropu floras un eksotisku dzīvnieku atveidi. Galvenokārt izcēla augu iekšējai struktūrai piemītošo linearitāti un ritmiku. Plaši izplatījās mikropasaules motīvi, tās palielinātās,

neparasti ornamentālās formas. Jūgendstilā ornaments parasti ne tikai rotāja ēku, bet piedalījās arī tās iekšējās kompozicionālās struktūras veidošanā. Turklāt šis ornaments nebija visur viendabīgs. Beļģu arhitektūrā, piemēram, tika izkopts ornaments ar vijīgu, plūstošu līniju savienojumiem, neregulāri izvietotiem augu elementiem, kas apvienoja plaknes, aktivizēja telpu, piešķīra tai emocionālu izteiksmi. Turpretim Skotijā bija izplatīts izsmalcināts, ģeometrizēts ornaments, gaišas krāsas. Austrijā savukārt dominēja stingrs, ģeometrisks ornaments, kur neskaitāmās variācijās atkārtojās aplis, kvadrāts, taisnstūris, lode vai kubs.

Viskonsekventāk un visspilgtāk jūgendstila arhitektūras pārstāvju centieni īstenojās individuālo savrupnamu celtniecībā. Taču tika celtas arī daudzas sabiedriska rakstura ēkas – tirdzniecības nami, stacijas, teātru ēkas, daudzdzīvokļu īres nami.

Visstraujāk jūgendstila arhitektūra uzplauka Beļģijā, Austrijā, Vācijā, Skotijā. Par tās centriem kļuva Brisele, Vīne, Minhene, Berlīne, Glāzgova, Londona. Šajos centros darbojās ievērojamākie jūgendstila pārstāvji. Viens no pirmajiem šā stila objektiem (jau izkoptā veidā) 1893. gadā parādījās Briselē un piederēja inženierim Taselam. Tā projektētājs bija *Viktors Ortā (Horta, 1861–1947)*. Ēka iekļāvās perimetrālā apbūvē, tā ka pret ielu tā bija pavērsta tikai ar fasādi. Tās atsevišķās telpas ir plānotas dažādos līmeņos. Telpas nav savstarpēji norobežotas ar durvīm, bet brīvi pāriet cita citā. Arhitekts pilnīgi atteicies no orderu detaļu izmantojuma, toties kā dekoratīvs elements fasādē parādās stiklots erkens. Savukārt interjera apdarē šeit pirmoreiz atklātas metāla konstrukciju mākslinieciskā izteiksmīguma iespējas. Tās saplūst ar



6. att. V. Ortá. *Tasela savrupmāja Briselē. Interjers. 1893.*

grafiskā zīmējuma līnijām, kas izvietotas gar sienu un griestu plaknēm un veido vijīgus viļņveida dekoratīvus izlocījumus. Pēc V. Ortá projektiem 90. gados celtas arī vairākas citas savrupmājas, *Briseles Tautas nams* (1899), *Universālveikala ēka* (1901) un citi objekti. Ar saviem interjera dekora izveides principiem V. Ortá iedibināja zināmu jūgendstila rotājumu meklējumu virzienu. Ortá līnija jeb, kā viņš pats teica, "pātagas cirtiens" kļuva par vienu no raksturīgākajiem jūgendstila rotājuma elementiem visā Eiropas zemju arhitektūrā.

Liela nozīme jūgendstila attīstībā un izplatībā bija arī otra beļģu mākslinieka –

dekoratīvi lietišķās mākslas meistara un arhitekta *Henrija van de Veldes* (*Velde*, 1863–1957) praktiskajai un teorētiskajai darbībai (1900. gadā viņš pārcēlās dzīvot uz Vāciju). Savus uzskatus mākslinieks paudis plašās teorētiskās apcerēs¹. Viņš stingri nostājās pret iepriekšējo stilu dekoratīvajiem patapinājumiem un aizstāvēja domu, ka telpiskai videi gan izbūves, gan dekora ziņā jābūt viengabalainai un tajā jāvalda harmonijai. Par galveno van de Velde uzskatīja ēku konstruktīvās telpiskās struktūras loģiku, kā arī līdzsvarotību starp dekori un pašu arhitektūras objektu. Viņš ieteica vispār studēt gotikas stila arhitektūru, kurā šī saikne starp celtnes telpiski konstruktīvo uzbūvi un māksliniecisko apdari ir organiska. Jaunā, laikmetīgā stila pamatpazīmēm, pēc van de Veldes domām, jābūt loģikai un no tās izrietošai racionalitātei, izmantoto līdzekļu pilnīgai atbilstībai mērķim.

H. van de Veldes projektētajām celtnēm raksturīgs brīvs plānojums, detalizēts interjera izveidojums un tā organiska saistība ar ēkas ārējo veidolu. Viens no kompozīcijas formu pamatelementiem ir ekspresīva, dinamiski liekta, plūstoša līnija, jo tā, kā uzskata arhitekts, vislabāk atklājot moderno konstrukciju būtību. Šī līnija dominē arī visās van de Veldes projektētajās mēbelēs un dekoratīvi lietišķās mākslas izstrādājumos. Arī viņa celto māju eksterjeri izrāda tieksmi uz izliektām formām, tiem trūkst ornamentāla dekora, visur galvenā ir līnija. Kā nozīmīgākie van de Veldes projektētie objekti tiek minēta *savrupmāja*

¹ *Velde H. van de. Die Renaissance im modernen Kuntsgewerbe.* – Berlin, 1901; *Kunstgewerbliche Laienpredigten.* – Leipzig, 1902; *Der neue Stil.* – Weimar, 1906.



7. att. H. van de Velde. Ničes arhīva lasītava Veimārā. 1903.

“*Bloemenwerf*” Briselē (arī interjera izveide un iekārtas priekšmeti, 1895), *Folkvanda muzeja ēka* un interjera mākslinieciskā apdare Hāgenē (1902), *Mākslas skolas ēka* Veimārā (1904–1911) u.c.

Abstrakta liekta līnija bija galvenais elements arī franču arhitekta *Hektora Gimāra* (*Guimare*, 1867–1942) projektētajos darbos. Tajos konstruktīvie elementi it kā saplūst ar dekoru. Tiek izmantota materiāla,



8. att. H. Gimārs. *Metro ieeja Parīzē. Ap 1900.*

arhitektonisko formu un krāsu liela dažādība. Slavenas ir H. Gimāra projektētās izsmalcināti greznās Parīzes metro ieejas (ap 1900), kas darinātas no iepriekš izgatavotiem, tumšzaļi krāsotiem čuguna elementiem. Nozīmīgi arhitektūras pieminekļi ir arī H. Gimāra Parīzē celtās ēkas – savrupmāja “*Castel Béranger*” (1898), “*Humbert de Romans*” (1902) un citas.

Arī Austrijas jūgendstila arhitektūra izcēlās ar zināmu atturību dekora izmantojumā, nepiešķirot tam pārāk lielu lomu. Dekors tika izmantots galvenokārt kā akcents ēkas kopējā kompozicionālā veidojumā, piemēram, ieejas izcelšanai, ēkas ārsienu augšējām vainagojumam, iekštelpu sienu plakņu ornamentālam ietvaram.

Viens no Austrijas jūgendstila ievērojamiem pārstāvjiem bija *Oto Vāgners* (*Wagner*, 1841–1918), ilggadējs Vīnes Mākslas akadēmijas profesors (1894–1912), reizē teorētiķis un praktiķis. Jau 1894. gadā iznāca O. Vāgnera teorētiskais darbs “*Mūsdienu arhitektūra*”, kur tās autors pauž savu radošās darbības kredo. Arī viņš uzstājas pret jebkādiem atdarinājumiem mākslā, izsaka domu, ka laikmetīgai mākslai jārada pašas izstrādātas formas. Apcerējumā skan aicinājums uz vienkāršību un arhitektūras formu ģeometrizāciju.

Pēc O. Vāgnera projektiem Vīnē celti gan dzīvojamie nami (“*Majolikas nams*”, 1898), gan sabiedriskās ēkas (*Vīnes pasta un krājķases ēka*, 1904–1906; *Šteinhofa psihiatriskā slimnīca*,

1904–1907), arī baznīcas (*Sv. Leopolda baznīca*, 1904–1907). Par visai nozīmīgu O. Vāgnera projektētu objektu tiek uzskatīta dzelzceļa stacijas “Karlsplatz” ēka Vīnē (1894–1897), kur konsekventi respektēti jūgendstila principi: nevainojams funkcionālais risinājums, jauno būvmateriālu – metāla, dzelzsbetona – izmantojums, saistot tos kopā ar tradicionālajiem būvmateriāliem un izceļot pēdējo dabiskās īpašības (piemēram, ieviešot slīpētas marmora virsmas). O. Vāgners savās projektētajās celtnēs arhitektoniskās uzbūves pamatā licis geometrizzētas formas un minimāli izmantojis ornamentālo rotājumu.



9. att. O. Vāgners. Dzelzceļa stacija “Karlsplatz” Vīnē. 1894–1897.

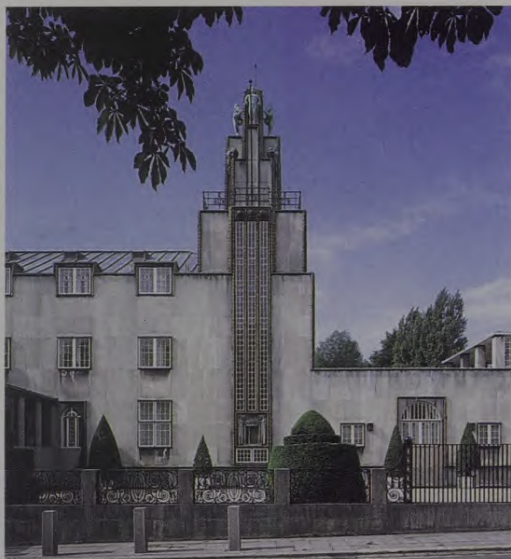
O. Vāgnera skolnieki bija Jozefs Olbrihs (*Olbrich*, 1867–1908) un Jozefs Hofmanis (*Hoffmann*, 1870–1956). Viņi abi savās projektētajās celtnēs turpināja izmantot geometrizzētu būvapjomu kārtojumus, konsekventi ieviešot geometrisku figūru kompozīcijas arī dekorā. Šo arhitektu iemīļotākie rotājuma motīvi ir kvadrāts, taisnstūris, aplis, šaha galdiņa raksts, kubs, lode. Rotājumu veidoja, dažādi variējot toņu un faktūru materiālus, piemēram, iestiprinot krāsainās keramikas plāksnītes pelēkā apmetumā. J. Olbrihs projektējis Vīnes mākslinieku apvienības “Sezession” ēku (1898),



10. att. J. Olbrihs. Vīnes mākslinieku apvienības “Sezession” ēka. 1898.



10.a att. J. Olbrihs. Apvienības “Sezession” ēkas jumta kupola fragments. 1898.



11. att. J. Hofmanis. Stoklē pils Briselē. 1905–1911.

kā arī mākslinieku darbnīcas (1899–1901). Vīnes jūgendstila formas plaši ietekmēja visas Eiropas arhitektūru, jo vairāki šo arhitektu projekti tika realizēti arī ārpus Austrijas (Darmštatē, Briselē, Diseldorfā u.c.).

Savdabīgā lietišķi racionālā virzienā jūgendstils attīstījās Skotijā (Glāzgovā), vēlāk arī Londonā, kur šā virziena priekšgalā atradās arhitekts un mākslinieks Čārlzs Renijs Makintošs (*Mackintosh*, 1868–1928). Glāzgovas arhitektu grupas celtajām ēkām raksturīgi taisnu ģeometrisku būvmasu kārtējumi, neparastas proporcijas, izsmalcināti atturīgs ornamentāls dekors, kas arī tiecas uz ģeometrizētu līniju ritmiem. Mākslinieciskajā apdarē šī grupa smēla iedvesmu prerafaelītu darbos (sk. 46. lpp.), japāņu 18. gs. un 19. gs. sākuma krāsainajā grafikā un ķeltu miniatūru mākslā. Nozīmīgākā Č. R. Makintoša projektētā celtnē ir *Glāzgovas Mākslas skolas ēka* (1898–1909), kurai īpašu savdabību piešķir stiklotā fasāde.

Jūgendstils Eiropas arhitektūrā izplatījās ļoti strauji. Tāpēc vietumis kā jauninājums nereti tika uztverts tikai tam raksturīgais ārējais dekors, nesaskatot šī stila galvenās iezīmes – jauno materiālu un konstruktīvo paņēmieni, kā arī telpiskās uzbūves principu pielietojumu. Tāpēc tas reizēm saplūda ar historicisma paņēmieniem, mainījās tikai dekora motīvi. Barokāli stilizēto ēku fasādēs, piemēram, tika ienests jūgendstila daudzveidīgais stilizēto augu ornamenti. Visai uzskatāmi šī parādība izpaudās Vācijā, it īpaši – Minhenē, kur jūgendstila idejas vispirms plaši ienāca lietišķi dekoratīvajā mākslā. Līdz ar to arī arhitektūrā šā stila elementi sākumā parādījās tikai celtnu dekorā un saplūda ar iepriekšējā historicisma posmā Vācijā tik izplatītajiem baroka un rokoko formu stilizējumiem, reizē radot ar dekoru pārbagātas fasādes. Taču lielākoties arī aiz ārišķīgās dekoratīvo formu pārblīvības slēpās kvalitatīvi jauna tipa saikne starp celtnes utilitāro nozīmi un tās māksliniecisko apdari.

Tajā pašā laikā Berlīnē sākās cits, gluži racionāls jūgendstila novirziens, t.s. *vertikālisms*, kur fasādēs tika izmantoti vertikāli arhitektoniski elementi. Vertikālisma stilistika izrietēja no metāla un dzelzsbetona karkasa konstrukcijām, kuru izlietojumam ļāva atspoguļoties arī fasādēs. Īpaši nozīmīgs paraugs šai ziņā bija *universālveikala "Wertheim" celtnē Berlīnē* (1897–1904, arh. *Alfreds Mesels*). Tā bija no dzelzsbetona celta ēka, kuras fasādi visu stāvu augstumā aizņēma tādu ritmiski kārtotu vertikālu balstu rinda, starp kuriem izvietojās logi. Šis gotikas formām līdzīgais vertikālais fasādes risinājums vēlāk ietekmēja daudzu līdzīgu objektu celtniecību. Vertikālisms sāka parādīties arī Berlīnes īres namu eksterjerā.



12. att. Č. R. Makintošs. Glāzgovas Mākslas skolas ēka. 1898–1909.



13. att. A. Gaudī. Dzīvojamā māja "Casa Milà" Barselonā. 1905–1910.

To panāca, izvietojot cauri visiem stāviem ejošus erkerus, pilastrus un lizēnas. 20. gs. sākumā plaši ieviesās erkeri, kas ne vien plastiski bagātināja ēku ārējās fasādes, bet panāca arī iekštelpu labāku izgaismojumu un vēdināmību – tas sevišķi svarīgi bija ielu perimetrālajā apbūvē.

Ar spilgtu novatorismu, pasakainu fantāzijas lidojumu izceļas spāņu arhitekta *Antonio Gaudī* (1852–1926) darbi. Izmantojot konstrukciju un materiālu jauninājumus, slavenais spāņu jūgendstila pārstāvis projektējis celtnes (bieži ar polihromu apdari), kuru sarežģīti izliektie apjomi atgādina organiskās pasaules formas.

Nozīmīgāko darbu vidū minama *Svētās Ģimenes baznīca* (1884–1926), dzīvojamās mājas "*Casa Batlló*" (1905–1907), "*Casa Milà*" (1905–1910; visas Barselonā).

19. gs. 90. gados jūgendstils aizsniedza arī Amerikas Savienotās Valstis, kur to aizsāka Čikāgas arhitekts un teorētiķis *Lūiss Henrijs Salivans* (*Sullivan*, 1856–1924), kurš bija mācījies Daiļo mākslu skolā Parīzē. Viņš nostājās pret tolaik ASV arhitektūrā iesakņojušos historicismu, kura pārstāvji padarīja Amerikas debesskrāpjus līdzīgus viduslaiku baznīcu torņiem, izgreznojot tos ar gotikas un klasicisma stilu detaļām. L. H. Salivans, izmantojot tērauda

konstrukciju karkasu, izstrādāja racionālu administratīvās ēkas tipu, akcentējot fasādes vertikālā dalījuma ritmus. Arhitektoniskajā kompozīcijā viņš organiski iekļāva arī paša jūgendstilā izstrādāto ornamentu un dažādu stādu motīvus. L. H. Salviana nozīmīgākie projektētie darbi: *Čikāgas teātra zāle "Auditorium"* un *universālveikals "Carson, Pirie and Scott"* (abi 1899–1904), *administratīvā ēka "Wainwright Building"* Sentluisā (1890–1891) un citi.

20. gs. sākumā jūgendstils pārgāja savā vēlinajā, konstruktīvajā attīstības posmā. Dekoratīvo rotājumu nozīme ēku fasādēs tagad samazinājās līdz minimumam. Galvenā uzmanība tika koncentrēta uz konstruktīvo elementu izteiksmības kāpinājumu – fasādes laukumu, logailu un stabu proporcijām. Kvalitatīvas izmaiņas ļāva gūt arī jaunākie sasniegumi celtniecības tehnikā un jauno būvmateriālu plašs lietojums. Arvien jaušamāka kļuva tieksme pēc arhitektūras formu ekonomijas, kā arī visā celtnes kompozīcijā akcentēt uzdevumu, kādam ēka domāta, izcelt būvmateriālu īpatnības.

Ievērojamākie vēlā jūgendstila posma pārstāvji bija: Holandē – *Hendriks Petruss Berlage* (*Berlage*, 1856–1934), Vācijā – *Pēters Bērenss* (*Behrens*, 1868–1940), Francijā – *Tonī Garnjē* (*Garnier*, 1869–1948) un *Ogists Perē* (*Perret*, 1874–1954). Viņi vēl visumā strādāja jūgendstila garā, bet jau tuvojās jaunās, 20. gs. arhitektūras celtniecības principiēm un stilistikai. Jau pirmā H. P. Berlages projektētā

ēka – *Amsterdams biržas nams* (1903) – atstāja milzīgu ietekmi uz visu Eiropas arhitektūru. Pēc sava rakstura tā bija pārejas forma no jūgendstila uz jauna tipa celtnēm. Vācu arhitekts P. Bērenss koncentrēja uzmanību uz rūpniecības ēku būvniecību, kuras senāk nemaz netika uzskatītas par arhitektūras objektiem, P. Bērenss vadīja lielās vācu industriālās apvienības "AEG" celtniecības darbus. Pēc viņa projekta uzcēla apjomīgo *Turbīnu fabriku* Berlīnē (1909) un citus objektus.

Krievijā jūgendstils parādījās 19. un 20. gs. mijā, vispirms bagātnieku savrupmāju arhitektūrā, taču drīz vien tas aptvēra arī pārējos ēku tipus, starp tiem, piemēram, masveidā celtos īres namus. Viens no ievērojamākajiem šā stila meistariem Krievijā bija Maskavas arhitekts *Fjodors Šehtels* (1859–1926). Viņš projektēja *Rjabuškina savrupmāju Maskavā* (1900), *Jaroslavas stacijas ēku* (1902) un citas būves. Sanktpēterburgas arhitekts *Frederiks* (Fjodors) *Lidvals* (1870–1945) bija specializējies īres namu celtniecībā, ienesot šās celtniecības nozarē pozitīvas pārmaiņas un pilnveidojumus.

Jūgendstils plašu izplatību guva arī Latvijas arhitektūrā, it īpaši – Rīgā. Aptuveni laikā no 1902. līdz 1914. gadam praktiski gandrīz visi Rīgas arhitekti savā ēku projektēšanas darbā izmantoja jūgendstilam raksturīgo telpisko plānojumu, daļēji arī dekoratīvās formas (plašāk par Latvijas arhitektūru sk. nodaļu "19. gadsimta māksla Baltijā").

II.

IZPLATĪTĀKIE 19. GADSIMTA TĒLOTĀJAS MĀKSLAS VIRZIENI UN STILI EIROPĀ

Kamēr arhitektūra attīstījās pa historicisma un jūgendstila gultni, tikmēr Eiropas tēlotāja māksla pieredzēja daudzas un dažādas kolīzijas un virzienus, kas savu spēcīgāko atspoguļojumu rada glezniecībā un grafikā. 19. gadsimts bija ļoti sarežģīts laikmets, ko plosīja sociālas nesaskaņas, revolucionāri uzliesmojumi un politisku režīmu maiņa¹. Visiem šiem notikumiem līdzī dzīvoja arī mākslinieki, un tie nevarēja neatstāt iespaidu arī uz viņu radošo darbu – viņu pārdzīvojumiem, noskaņām, vēlmēm, ideāliem un to piepildījumu. 19. gs. mākslai evolucionējot, bieži mainījās virzieni un cits citam sekoja *romantisms*, *reālisms*, *impresionisms*, *neimpresionisms*, *simbolisms* un *postimpresionisms*. Tuvojoties 20. gs., radošie meklējumi kļuva arvien drudžaināki, saspringtāki. Reizēm daži jaunie virzieni

parādījās pat vienlaikus, cits citu noliedzot. 19. gs. beigās radās nodoms veidot vienotu stilu (jūgendstilu), kur tēlotāja māksla un dekoratīvi lietišķā māksla kopā ar arhitektūru iekļautos atkal vienotā laikmeta stilistikā.

1. Romantisms

Romantisms bija idejisks virziens visā Eiropas mākslas kultūrā. Tas aizsākās 18. gs. beigās tēlotājā mākslā (glezniecībā, grafikā) un izvērsās 19. gs. pirmajā pusē (īpaši – 20.–30. gados), aptverot arī literatūru, mūziku un teātra mākslu. Sociālie satricinājumi, ko izraisīja Lielā franču revolūcija (1789), savīlņoja plašus sabiedrības slāņus ne vien Francijā, bet arī citās Eiropas zemēs. Šie notikumi rosināja nacionālās atbrīvošanās kustību mošanos, deva impulsus cīņai pret dzimtbūšanu. Straujā kapitāla uzkrāšanās pavēra ceļu cilvēku mantrausībai, aukstam aprēķinam savstarpējās attiecībās. Tas modināja sabiedrībā ilgas pēc kaut kā jauna, labāka, rosināja nojautas par jaunu cilvēcisku attiecību iespējamību. Romantisma ideāli nepienēma šās pilsoniskās sabiedrības ikdienišķumu un pelēcību, tāpēc centās tai pretstatīt visu neparasto, ārkārtējo, visu, kas pārsteidz ar jūtu spēku un pārdzīvojuma dziļumu.

¹ Tikai Francija vien nepilnu 70 gadu laikā pārdzīvoja šādas galvenās politiskās pārmaiņas:
1804–1814 – Pirmās (Napoleona I) impērijas posms;

1814–1830 – Restaurācijas periods, Burbonu dinastijas atjaunošana;

1830 – Jūlija revolūcija, Burbonu dinastijas glābšana;

1848 – Februāra revolūcija;

1848–1852 – Otrās republikas periods;

1852 – Otrās impērijas nodibināšana, Napoleona III diktatūra;

1870–1871 – Francijas-Prūsijas karš, Otrās impērijas krišana; Trešās republikas nodibināšana; Parīzes Komūna.

Tēlotājā mākslā romantisma virziens lauza sev ceļu visai sarežģītā saistībā ar vēl visumā valdošo klasicismu. Pretstatā 18. gs. apgaismotāju un klasicisma virziena sludinātajai saprāta varenībai, saprāta un ideālā skaistuma mākslai romantisma pārstāvji izvirzīja emocionalitāti, cilvēciskas kaislības, individuālu pārdzīvojumu, aizstāvēja domu par personības heroizāciju, aicinot šo personību iesaistīties cīņā pret pastāvošajiem tikumiem, pret apkārtējo naidīgo vidi. Tāpēc romantismā viena no galvenajām tēmām, it īpaši literatūrā, bija varoņa dzīve un cīņa par izraudzīto mērķi. Tā kā šādam varonim nereti nācās ciest un pat doties nāvē, tad romantisma mākslu bieži caurstrāvo arī melanholija, vilšanās un pesimisma noskaņas.

Pilnīgi tika noraidīta klasicisma estētikas galvenā prasība – meklēt paraugus antīkajā mākslā, antīkās vēstures notikumos un antīkajā mitoloģijā. Tā vietā skanēja aicinājums pievērsties sava laika dzīves parādībām un notikumiem, nacionālās vēstures tēmām, dzimtās zemes un tautas daiļradei. Tas veicināja ainavas žanra izplatību, jo pārdzīvojumu un noskaņas labi varēja paust ar dabas tēlu palīdzību. Tēmu atlase ļāva romantisma virziena mākslas darbiem piešķirt arī spilgtas nacionālās iezīmes atšķirībā no klasicismam piemītošā absolūtā universalisma. Romantisma pārstāvji ne tikai mīlēja kavēties pie sava laika notikumiem un dzimtās zemes tēla, viņus interesēja arī tāda vide, ko vēl nebija skārusi civilizācija. Lielas simpātijas romantisma pārstāvjos kā literatūrā, tā arī tēlotājā mākslā raisīja Tuvo Austrumu pasaule, arī Ziemeļāfrika. Šo interesi rosināja jau Napoleona karagājiens uz Ēģipti 18. gs. beigās, kā arī 19. gs. vēsturiskie notikumi – Grieķijas neatkarības cīņas, Alžīrijas iekarošana.

Daļa romantisma pārstāvju uzskatīja, ka cilvēkus un visu sabiedrību no nekrietnības var glābt reliģija, tāpēc savos darbos viņi tiecās paust dievbijības ideālus un dvēseles skaidrību, aicinot meklēt ierosmes viduslaiku kultūrā un cenšoties to idealizēt.

Īpašu, tikai sev raksturīgu stilistiku romantisms tēlotājā mākslā neizstrādāja. Pretēji klasicismam, kas par visu augstāk vērtēja līniju un formu skaidrību, romantisms priekšroku deva krāsai un krāsu saskaņai.

Klasicisma māksla vēl 19. gs. sākumā ieņēma spēcīgas pozīcijas. Tās principus kopa un attīstīja daudzās mākslas akadēmijās, kas Eiropas zemēs pastāvēja kopš 16. gs. beigām. Mākslas akadēmijas mākslinieciskās izglītības pamatā lika "mūžīga" skaistuma normas, kas bija izstrādātas, kanonizējot klasiskās (antīkās un renesanses) mākslas paraugus, dogmatiski pieņemot to ārējo formu. Lai gan akadēmijās mācīja zīmēt un gleznot pēc dzīva modeļa, formu nepilnību novēršanai audzēkņiem bija rūpīgi jāstudē arī antīkie paraugi. Sava laika īstenības attēlojumu akadēmijās parasti uzskatīja par īstas mākslas necienīgu un audzēkņiem ieteica pievērsties antīkās mitoloģijas, vēstures un Bībeles tematiem. Akadēmijas, protams, sekmēja mākslinieka profesionālo iemaņu apgūšanu, taču ar laiku visas šīs rūpīgi koptās normas, nosacījumi, paraugi un dogmas uzspieda akadēmijas proponētajai mākslai negatīvu zīmogu, padarīja to nedzīvu. Jaunie mākslinieki gleznoja cēlus sižetus, to izpildījumā valdīja harmonizēta un idealizēta līnija, smalks modelējums. Šādā ievirzē turpināja strādāt vairums mākslinieku, kas bija mācījušies akadēmijās. Tādā pašā garā viņi mācīja gleznot citās mākslas mācību iestādēs, kur strādāja par pedagogiem. Šādu mākslu

atbalstīja arī valdošās aprindas, un Francijā tā ieguva apzīmējumu "akadēmisms". Būtībā "akadēmisms" nebija ne īpašs virziens, ne arī stils, bet klasicisma dogmās sastingusi elitāra māksla. Protams, augstākos valsts apbalvojumus saņēma tikai akadēmisma tradīcijās ieturēta māksla. It īpaši liels atbalsts akadēmiskajai mākslai tika sniegts Napoleona I valdīšanas un arī Otrās impērijas laikā. Arī Salona¹ izstādēs pieņēma galvenokārt akadēmisma garā darinātus darbus. Ar laiku tiem radās vēl cits jauns apzīmējums – salona māksla². Jēdziens "akadēmisms" bija plaši izplatīts arī citās Eiropas zemēs. Romantisms bija protestējoši noskaņots pret akadēmisko mākslu.

Romantisms Francijā

18. gs. beigās un 19. gs. sākumā izcila personība franču mākslā bija gleznotājs un revolucionāri ievirzītā klasicisma pārstāvis *Žaks Luijs Davids* (*David*, 1748–1825). Kā jau klasicismā pieņemts, Ž. L. Davids tēmas lielākoties smēlās no antīkās vēstures un bagātināja tās, zemtekstā aicinot uz varoņdarbu dzimtenes labā. Taču viņa otaī pieder arī tiešs Lielās franču revolūcijas notikumu attēlojums ("*Marata nāve*", 1793, Briseles Mākslas muzejs), kā arī liels skaits revolūcijas dalībnieku un vienkāršās tautas

pārstāvju portretu. Daudz laika Davids veltīja arī pedagoģiskajam darbam, Parīzes Daiļo mākslu skolā vadot lielāko meistardarbnīcu un atstājot pēc sevis daudz skolnieku un darba turpinātāju. Sekojot sava skolotāja metodiskajiem principiem, šie jaunie mākslinieki tomēr ienesa savā daiļradē arī romantisma vēsmas. Var pat teikt, ka franču romantisms zināmā mērā izauga no Davida revolucionāri ievirzītā klasicisma tradīcijām, tāpēc tas attīstījās kā virziens, kas akcentēja personības brīvību, aicināja cīnīties pret pastāvošās pasaules ļaunumu un aizspriedumiem. No daudzajiem Davida skolniekiem mākslas zinātnē tiek izcelti F. Žerārs, P. N. Gerēns, A. Ž. Gro un Ž. O. D. Engrs, kuru darbības laiks sakrīt ar romantisma laikposmu. Kā *Fransuā Žerārs* (*Gérard*, 1770–1837), tā arī *Pjērs Narkiss Gerēns* (*Guérin*, 1774–1833) gāja lielākoties pa Davida iemīto taku, neizrādot lielāku patstāvību, lai gan savā laikā guva spožus panākumus un popularitāti. F. Žerārs atstājis mākslas vēsturē pēdas kā Napoleona I uzvaru cildinātājs un portretu gleznotājs. Viņa portretu gleznojumus augstu vērtēja Pirmās impērijas galmā, vēlāk viņš kļuva arī par Ludviķa XVIII galma favorītu. P. N. Gerēna darbnīcā savukārt mācījušies vairāki slaveni romantisma posma franču gleznotāji – Teodors Žeriko, Ežēns Delakruā un citi, tā ka šo darbnīcu kāds tālaika mākslas kritiķis pat nosaucis par franču "romantisma šūpuli". Kopš 1822. gada P. N. Gerēns vadīja Franču akadēmiju Romā.

Uzticams Ž. L. Davida draugs un viņa pedagoģisko principu sekotājs bija *Antuāns Žans Gro* (*Gros*, 1771–1835). Taču tajā pašā laikā tieši Gro bija tas, kurš attālināja franču vēsturisko glezniecību no klasicisma principiem un ienesa tajā romantisku skanējumu. 1796. gadā Napoleons Bonaparts

¹ S a l o n s – periodiska jaunāko mākslas darbu izstāde Francijā. Salonu sāka organizēt 1667. gadā Francijas Karaliskā glezniecības un tēlniecības akadēmija. No 1737. līdz 1848. gadam šīs izstādes notika Luvra t.s. Kvadrāta salonā (*Salon carré*), no kā cēlies arī izstādes nosaukums.

² S a l o n a m ā k s l a – sākumā māksla, ko atbalstīja Salona organizatori un žūrija. Plašākā nozīmē mūsdienās par salonmākslu (salonisku mākslu) tiek dēvēti ārišķīgi skaisti, uz banālu gaumi orientēti mākslas darbi.

iesaistīja jauno mākslinieku savā Itālijas karagājienā. Līdz ar to Gro vēsturiskajās gleznās kļuva jūtami tiešo dzīves vērojumu dramatiskie iespaidi. Pie populārākajiem Gro darbiem pieder glezna "Napoleons uz Arkoles tilta" (1796, Parīze, Versaļas pils; autora kopija Sanktpēterburgā, Ermitāžā). Tas ir jauna, nedaudz idealizēta karavadona tēls, kas, drosmīgi pacēlis karogu, trauksmaini sauc sev līdzī kaujiniekus. Gan figūras kompozicionālais nostatījums, gan spēcīgās, skanīgās krāsās ieturētais gleznojums piešķir darbam lielu emocionālu piesātinājumu un romantisku pieskaņu. No tā strāvo iekšēja vētrains dinamika un trauksmais sasprindzinājums.

Tiešā dzīves vērojuma iespaidi saskatāmi arī lielajā daudzfigūru kompozīcijā "Napoleons kaujas laukā pie Eilavas" (1801,



14. att. A. Ž. Gro. Napoleons uz Arkoles tilta. 1796.

Parīze, Luvrs). Ļoti patiesi attēlots piesnigušais kaujas lauks, pār kuru slīgst pelēcīgās debesis, kas pievilkušās ar ugunsgrēku dūmiem. Emocionāli izteiksmīgi un pat nežēlīgi raksturots priekšplāna skats ar kritušajiem un vēl mirstošajiem, sniegā ieputinātajiem karavīriem, atstājot otrā plānā pašu karavadoni un viņa štāba grupu. Tas viss uzgleznots bagātā krāstoņu salikumā, kādu pirms tam neviens franču mākslinieks tādā līmenī nebija parādījis. Daudzveidīga jūtu un ciešanu gamma paveras arī citā, krāsās un kompozīcijā izteiksmīgā daudzfigūru gleznojumā "Napoleons pie mēra slimniekiem Jafā" (1804, Parīze, Luvrs), kur attēlota epizode no Napoleona karagājiena uz Ēģipti. Gleznā redzams kāds slimu mirstošu cilvēku pilns Austrumu mošejas pagalms. Personāžs attēlots tik reāli, ka skatītājā izraisa dziļu līdzcietību. Gro ar šo darbu ļauj ieskanēties romantismam tik raksturīgajām humānisma stīgām un vienlaikus modina interesi par Austrumiem, kas arī vēlāk kļuva par vienu no romantisma virziena tematikas komponentiem. Ar savu tēlu psiholoģisko un emocionālo izteiksmību, ar kompozicionālo dinamiku un skanīgo kolorītu Gro spēcīgi ietekmēja 19. gs. 20. gadu franču mākslinieku jauno paaudzi, kas viņu uzskatīja par savu skolotāju un jaunās, romantiskās mākslas priekšteci.

Spēcīgs franču romantisma mākslas izvērsums vērojams 19. gs. 20. un 30. gados un ir saistīts ar izcilā glezniecības meistara Teodora Žeriko (*Géricault*, 1791–1824) daiļradi. Žeriko tiek uzskatīts par īsto romantisma virziena aizsācēju Francijā. Mītoloģija un alegorijas šo mākslinieku atstāja pilnīgi vienaldzīgu. Visi viņa darbu sīzēti ņemti no sava laikmeta aktuāliem dzīves notikumiem. Daba, dzīve, visdažādākās tās norises bija



15. att. T. Žeriko. *Impērijas gvardes jēgeru virsnieks uzbrukumā*. 1812.

viņa gleznu tēmas. Žeriko ļoti mīlēja zirgus, tāpēc savas studijas sāka pie batāliju un zirgu gleznotāja Karla Vernes. Vēlāk viņš mācījās Ž. L. Davida skolnieka P. N. Gerēna darbnīcā, taču vislielāko ietekmi uz viņu atstāja A. Ž. Gro daiļrade. No Gro viņš mācījās gleznas uzbūves dinamismu un heroisko patosu. Šis iezīmes atklājās jau vienā no agrīnajām Žeriko gleznām *"Impērijas gvardes jēgeru virsnieks uzbrukumā"* (1812, Parīze, Luvrs). Tas bija tiem laikiem neparasts darbs – ar vētrainām zirga un jātnieka kustībām, ar formu spēcīgo modelējumu, ar trauksmainu, enerģisku otas rakstu un krāsu kontrastiem. Glezna tapusi 1812. gadā, kad Napoleons devās savā karagājienā uz Krieviju, un tajā atspoguļojas arī franču armijas toreizējais

kaujinieciskais noskaņojums un cerīgie nākotnes plāni. Žeriko gleznojis vēl arī citus no Napoleona armijas gaitām ņemtus sižetus, kuros iedzīvināts gan slavas apvīts varoņgars, gan ciešanas.

Pēc Pirmās impērijas krišanas Žeriko pievērsās laikmetīgai tematikai, kurā ieskanas pastāvošo dzīves realitāšu kritisks vērtējums. Slavenākā Žeriko tālaika glezna ir *"Medūzas" plosts* (1819, Parīze, Luvrs). Tas ir dramatisks darbs, kura tapšanu rosinājusī franču fregates "Medūza" bojāeja Atlantijas okeānā 1816. gada vasarā. Šis notikums saviļņoja visu Parīzi. Fregate gāja bojā valdības aprindu ieceltā nepieredzējušā kapteiņa vainas dēļ. Vairums pasažieru noslīka, izglābās tikai 149 cilvēki, kuri patvērās uz pašu izgatavota plostā, kas tos nesa pa trakojošo jūru. Žeriko gleznā attēlojis mirkli, kad uz plostā patvērušies ierauga tālumā kuģi un sasprindzina pēdējos spēkus, lai dotu signālu. Mākslinieks rada dažādus cilvēku tipus – gan tādus, kas grib glābties un izmisīgi vicina baltu drēbes gabalu, gan tādus, kuri ir iekrituši apātijā, gan tos, kas uz plostā jau gājuši bojā no slāpēm un šausmām. Visi tēli šeit heroizēti. Izvirzītas priekšplānā, iespaidīgi tiek attēlotas ciešanas un nāve. Gleznotājs pauž savas dusmas un sašutumu par notikušo, un tas skan kā pilsoniskās drosmes izpaudums. Gan jūru, gan plostu, gan tipāžu mākslinieks gleznojis pēc dabas. Gleznas kolorīts ir patumšs, tas balstīts uz asiem gaismēnu kontrastiem.

Valdošās aprindas gleznu neatzina, jo uzskatīja, ka tā vērsta pret satiksmes un kuģniecības resoru. Sarūgtināts par to, mākslinieks devās uz Angliju; tur viņš iepazinās ar Dž. Konstelbu. No šī ainavista viņš guva paliekošus iespaidus, tādējādi bagātinot savu gleznu koloristiskās vērtības.



16. att. T. Žeriko. "Medūzas" plosts. 1819.

Žeriko mira agri. Viens no viņa pēdējiem darbiem ir glezna "Brīvo zirgu skriešanās sacīkstes Romā" (ap 1817, Parīze, Luvsrs), kur attēlota kāda Romā notikuša karnevāla epizode. Glezna nav risināta žanriskā noskaņā, tā vairāk ir heroiska kompozīcija, kas slavina vīrišķību un tautas spēkā saskata varonību. Darbā redzama krāsainos tērpos ģērbtu jātņieku grupa, kas kārtota trauksmainā kustībā pa horizontāli. Šeit ienāk Žeriko gleznām vēl neierasts, neparasti spilgts kolorīts (zirgi, jātņieku tērpi), kā arī franču glezniecībā vēl neierasti reāls dabas tēlojums ar viegliem mākoņiem klātajām debesīm.

Pēc Žeriko nāves par franču romantisma virziena mākslinieku jaunās paaudzes

vadoni kļuva Ežēns Delakruā (*Delacroix*, 1798–1863), pēc dabas dzimis kolorists. Arī viņš bija studējis Parīzes Daiļo mākslu skolā P. N. Gerēna vadītajā darbnīcā; daudz mācījies no T. Žeriko. Vēlāk 20. gados viņš apceļoja Angliju, bet 30. gados – Alžīriju un Maroku. Dažādās mākslas krātuvēs Delakruā patstāvīgi studēja Venēcijas skolas gleznotāju (Paolo Varonezes, Ticiāna), baroka meistaruru (Pītera Paula Rubensa), kā arī angļu mākslinieku (Džona Konstebla, Džozefa Melorda Viljama Tērnera) darbus un izveidoja savu stilu, kam raksturīga dinamiska kompozīcija, ekspresīvs, biezs otas triepiens, piesātināts kolorīts, spēcīgi gaismēnu un krāstoņu kontrasti. Viņš viens no pirmajiem glezniecībā sāka izmantot dalītās krāsas,

papildtoņu sistēmu, krāsainās ēnas un refleksus. Delakruā pievērsās reāliem sava laika notikumiem, reizēm kompozīcijā saliedējot reālu tipāžu ar fantāzijas tēliem. Viņa darbi pauda humanistiskus uzskatus un brīvības cīņu idejas.

Debija māksliniekam notika 1822. gadā ar gleznu *"Dante un Vergilijs"* (1822, Parīze, Luvers) pēc Dantes *"Dievišķās komēdijas"* motīviem. Darbs izcēlās ar dramatiskām noskaņām, figūru spēcīgu plastisko risinājumu un krasiem krāsu kontrastiem. Vēl spēcīgāku iespaidu uz skatītājiem atstāja

glezna *"Hijas grautiņš"* (1824, Parīze, Luvers), kur atspoguļota kāda grieķu brīvības cīņu epizode. Tolaik šis grieķu tautas cīņas pret turku apspiedējiem saistīja visu Eiropas progresīvo cilvēku uzmanību. Uz Grieķiju cīnīties aizbrauca arī romantiski noskaņotais jaunatnes elks angļu dzejnieks Džordžs Gordons Bairons, kurš tur gāja bojā. Gleznas pamatā ir patiess notikums – turku soda ekspedīcijas iebrukums Grieķijai piederošajā Hijas salā, tās ciemu nodedzināšana un visu to iedzīvotāju nogalināšana, kas bija prasījuši nacionālo neatkarību. Gleznas priekšplānā



17. att. E. Delakruā. *Brīvība sauc tautu uz barikādēm*. 1831.

izvēsta bēdu pārņemtu, izsūtīšanai verdzībā nolemtu cilvēku grupu. Attēlots viņu pazemojums un ciešanas, kas sevišķi tragiski kontrastē ar aizmugurē zirgā sēdošo turku karavīru un skaisto dienvidu dabu fonā. Pēc mākslas vērtētāju atzinuma, franču romantiskajā glezniecībā īsti meistarīgs risinājums pirmoreiz tika sasniegts tieši šajā Delakruā gleznā.

1830. gada Jūlija revolūcijas ietekmē tapusi glezna *"Brīvība sauc tautu uz barikādēm"* (1831, Parīze, Luvrs). Gleznas otrs nosaukums – *"1830. gada 28. jūlijs"*. Šis darbs

tieks uzskatīts par Delakruā daiļrades kalngalu. Arī tajā attēloti reāli sava laika notikumi. Kompozīcijas centrā ir daudzveidīga cilvēku grupa – 1830. gada jūlija cīnītāji uz barikādēm. Grupa kārtota dinamiskā kustībā pa diagonāli, un tās centrā ir trauksmais fantastisks tēls – Brīvības alegorija. Krāstoņu risinājums balstīts uz kontrastiem. Krāsu laukumi kļūst arvien intensīvāki virzienā uz kompozīcijas centru – Brīvības alegorijas figūru sarkanajā frīģiešu cepurē un pacelto trīskrāsaino Francijas karogu.



18. att. E. Delakruā. *Alžīrijas sievietes savā mītnē*. 1834.



19. att. E. Delakruā. *Pašportrets*. 1827.

Delakruā daiļrades tematiku manāmi ietekmēja viņa ceļojums 1832. gadā uz Ziemeļāfriku (Alžīriju, Maroku). Viņu saistīja turienes krāšņā, eksotiskā daba, savdabīgie cilvēki, viņu dzīvesveids. Jauno iespaidu ietekmē mākslinieks gleznojis harēma ainas (*"Alžīrijas sievietes savā mitnē"*, 1834, Parīze, Luvrs), turienes iedzīvotāju paražas (*"Ebreju kāzas Marokā"*, ap 1841, Parīze, Luvrs), eksotiskus medību skatus (*"Lauvu medības Marokā"*, 1854, Sanktpēterburga, Ermitāža) u.c. Nozīmīga vieta franču glezniecībā ir arī Delakruā gleznotajiem portretiem (*"Pašportrets"*, 1827, Parīze, Luvrs).

Mūža nogalē mākslinieka daiļradē dominēja vēstures tēma. Ar saviem vēsturiskajiem gleznojumiem Delakruā radīja jaunu šā žanra veidu, kur galvenais

nav pats vēsturiskais notikums, bet gan cilvēku izjūtas, attēlotā konflikta apstākļos izraisīti dvēseles pārdzīvojumi. Dziļas pārdomas izraisa viņa glezna *"Krustneši Konstantinopolē"* (1841, Parīze, Luvrs). Šajā daudzfigūru kompozīcijā atveidots brīdis, kad krustnešu vadoņi iejāj iekarotajā pilsētā. Visapkārt klist nelaimīgu iedzīvotāju pūļi, kas lūdz žēlastību un meklē, kur patverties no iekarotāju karavīru laupīšanām. Baismīgi izskatās šie svešādās bruņās tērptie krustneši ar spalvām rotātajās bruņucepurēs. Un neviļus rodas jautājums, kā vārdā notiek šī drūmā un nežēlīgā aina, kas izvērsta uz brīnišķīgā gaišzilo debesu un skaistās, vieglā dūmakā grimstošās, gadsimtiem vecās pilsētas fona.

Delakruā darinājis arī monumentāli dekoratīvus gleznojumu ansambļus vairākām Parīzes ievērojamām celtnēm. Tie ir sienu gleznojumi Burbonu pilij (1833–1847), Luksemburgas pilij (1845–1847), Apollona galerijai Luvrā (1849–1851). Drosmīgs novatorisms atklājas šiem gleznojumiem darinātajās skicēs.

Nozīmīgu vietu Delakruā mantojumā ieņem viņa litogrāfijas tehnikā tapušās ilustrācijas Viljama Šekspīra, Johana Volfganga Gētes, Džordža Gordona Bairaona un Valtera Skota grāmatām, kas uzskatāmas par īstiem šedevriem. Viena no veiksmīgākajām ir Gētes *"Fausta"* mākslinieciskā apdare. Vēstulēs un dienasgrāmatā Delakruā sniedzis tālaika mākslas parādību raksturojumu, popularizējis romantisma virziena estētiskos uzskatus.

Izcils franču 19. gs. 1. puses gleznotājs, kaut gan nav pilnībā pieskaitāms pie romantiķiem, bija *Žans Ogists Dominiks Engrs* (Ingres, 1780–1867). Par šo mākslinieku mākslas vēsturē ir izteikti un joprojām tiek



20. att. Ž. O. D. Engrs. *Leonardo da Vinči nāve*. 1818.

pausti ļoti atšķirīgi vērtējumi. Daži viņu pilnīgi nepelnīti pieskaita pat pie epigoniskajiem, stagnantajiem akadēmisma pārstāvjiem. Patiesībā Engrs stāv it kā mazliet nostatu no sava laika virzieniem, īsti neieklaujoties nevienā no tiem. No vienas puses, viņš savos ideālā skaistuma meklējumos aktīvi pievēršas antikajai pasaulei un dižrenesances meistarū daiļradei. No otras puses, neparasti asais Engra skatiens uz dzīvi un cilvēkiem (par to liecina viņa portretu gleznojumi), daudzie vēsturiskie gleznojumi un orientālie darbu

motīvi liecina arī par noteiktām romantisma tendencēm.

Engrs mācījās Tulūzas Mākslas akadēmijā, pēc tam kopā ar vecākiem pārcēlās uz Parīzi, kur pabeidza Ž. L. Davida vadīto Daiļo mākslu skolas meistardarbnīcu, saņemot lielo godalgu – braucienu uz Romu zināšanu papildināšanai. Romā viņš ieradās 1806. gadā un nodzīvoja tur ilgus gadus, daudz individuāli studējot antīko un renesances mākslu (it īpaši Rafaēla darbus).

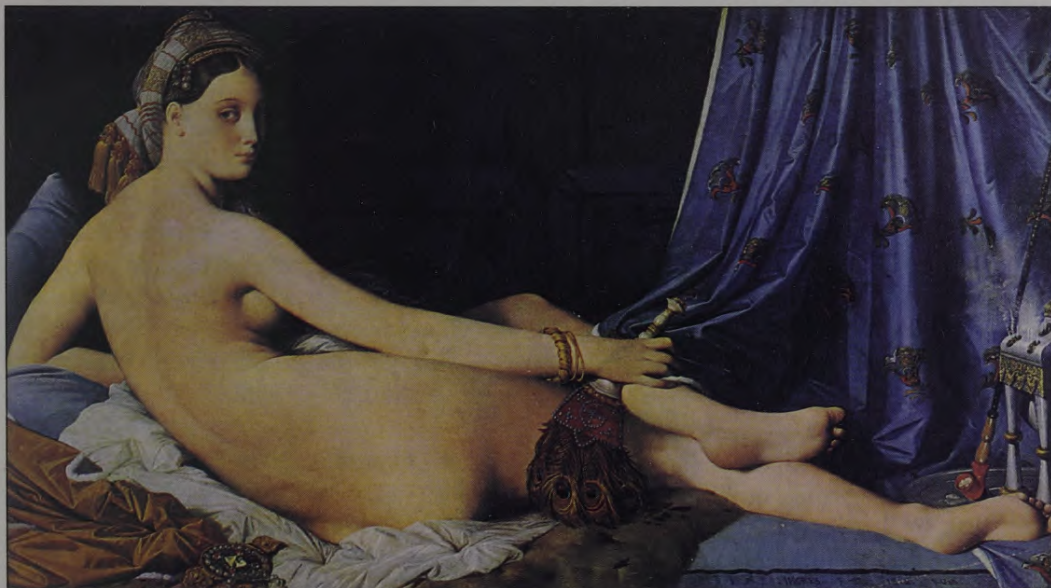
Engru kritizēja jau viņa dzīves laikā: klasicisti viņam pārmeta zināmu atkāpšanos

no skolotāja Davida principiem, savukārt romantisma pārstāvji – tieksmi pēc antikā skaistuma ideāla, šķietamu vienaldzību pret kolorītu. Tas izskaidrojams ar to, ka teorētiski Engrs neatzina mākslā jaunu virzienu attīstības iespējas. Viņš uzskatīja, ka viss jau ir bijis, tāpēc velti meklēt kaut ko tādu, kas pārspētu antikajā posmā un renesanses laikā radīto. Līdz ar to viņš savā mākslā centās turpināt un izkopt tālāk iesakņojušās tradīcijas, tomēr nekļūstot par agrākās mākslas epigoni. Līdzīgu domu izteicis arī viens no latviešu gleznotājiem un mūsu pirmajiem profesionālajiem mākslas vērtētājiem Uga Skulme, sakot, ka Engrs esot izaudzis no Davida skolas, tomēr savās kompozīcijās atmetis klasicismam piemītošās statuārās pozas, izteiksmes patētiku, viņa pieeja esot tuvāk reālajai dabai. Tas ir tieši tas, ko viņam pārmeta klasicisti. Pēdējā laikā pat pašās autoritatīvākajās enciklopēdijās tiek

norādīts, ka Engrs pārstāv romantismu, kas spilgti izpaužas izraudzītajos sižetos, abstraktajās arabeskās un krāsu laukumos.

Engrs pats sevi uzskatīja par vēsturiskās glezniecības pārstāvi. Tieši viņa vēsturiskajās kompozīcijās var saskatīt romantismam vispār piemītošas iezīmes. Atšķirībā no citiem franču romantisma pārstāvjiem Engrs, līdzīgi vācu vai angļu romantiķiem (par to būs runa turpmākajā tekstā), pievērsās viduslaikiem, tēmas smēļot literatūrā, vēsturē un reliģiskos mītos (*"Leonardo da Vinči nāve"*, 1818, Parīze, Mazā pils; *"Ludviķa XIII svīnīgais solījums"*, 1824, Montobanas katedrāle). Viņš iemūžināja savos darbos reliģiskas jūtas, slavināja kristietību un monarhiju.

Engrs ļoti mīlēja gleznot sieviešu kailfigūras: visas izceļas ar precīzu zīmējumu un izteiksmīgu gleznojumu. Arī šajos kailfigūru gleznojumos izmantotie orientālie motīvi un austrumnieciskie tēli



21. att. Ž. O. D. Engrs. *Lielā odaliska*. 1814.



22. att. Ž. O. D. Engrs. *Turku pirts*. 1864.

tuvina mākslinieku romantiķiem. Tās ir viņa daudzās mazliet gurdās, noslēpumainās odaliskas, šīs Turcijas sultānu harēma baltās verdzenes, no kurām sultānu izvēlējās sev sievas (*"Lielā odaliska"*, 1814, Parīze, Luvs). Engra erotiskajā vīzijā *"Turku pirts"* (1864,

Parīze, Luvs), kas gleznota tondo formā, sieviešu figūras izstaro siltu jutekliskumu, viņu ķermeņu līnijas un izlocījumi ir tik apbrīnojami, ka tiešām atgādina arabesku fantastiskos vijumus. Dažas no kailfigūrām viņš gleznoja un pilnveidoja gandrīz vai

visu mūžu. Tā slaveno gleznu "Avots" (1820–1856, Parīze, Luvrs) Engrs sācis jaunībā, bet pabeidzis sirmā vecumā. Sieviešu figūras Engram arvien atveidotas nevainojamās, izsmalcinātās formās, izmantojot graciozu, izkoptu līniju. Mākslinieks bija līnijas meistars. Precīzu, plūstošu līniju viņš uzskatīja par galveno izteiksmes līdzekli mākslas darbā atšķirībā no Delakruā, kurš priekšroku arvien deva krāsai un krāstoņiem.

Engrs koloristiski ir atturīgs, bet savā ziņā oriģināls. Viņa krāstoņu salikumiem piemīt skaidrība, harmoniskums, saskaņotība.

Nozīmīgi ir Engra gan eļļas gleznojuma, gan zīmējuma tehnikā darinātie psiholoģiskie portreti, kas ir kompozicionāli izsvāroti un plastiski izteismīgi. Viens no spožākajiem – mākslinieka "Pašportrets" (1861, Parīze, Luvrs), kur redzama enerģiska, garīga spēka pilna personība ar asu skatienu, skarbi savilktām uzacīm. Liels izteismīgums un spēcīgs raksturojums sasniegts arī franču preses magnāta "Luija Fransuā Bertēna portretā" (1832, Parīze, Luvrs). Izsmalcināta forma, nevainojams zīmējums, lieliski tvertsi siluets – tādas ir Engra portretu galvenās iezīmes.

Engram bija daudz skolnieku, bet neviens no viņiem nenasniedza sava skolotāja mākslas līmeni. Daļa no viņiem turpināja klasicisma tradīcijas; daudzi glezvoja sieviešu kailfigūras, taču atmēta Engra tēliem piemītošo klasisko cēlumu. Viņi ieplūda franču akadēmiskās mākslas uzturētāju pulkā. Raksturīgs piemērs šai ziņā bija gleznotājs Tomā Kutīrs (Couture, 1815–1879).

19. gs. 20.–30. gados uzplauka arī franču grafika. To veicināja jau 18. gs. beigās gūtie sasniegumi ksilogrāfijas un litogrāfijas tehnikas attīstībā. Radās vairāki izcili grafiķi. Visievērojamākais no viņiem bija Nikolā

Tusēns Šarlē (Charlet, 1792–1845). Viņš atstājis daudzus litogrāfijas tehnikā darinātus demokrātiskas ievirzes darbus, kuros gan republikas, gan impērijas laika dzīves ainas mijas ar tautas sadzīves skatiem no zemnieku un amatnieku vides.

Nopietnus panākumus guva arī Ogīsta Rafē (Raffet, 1804–1860) māksla. Viņš darinājis spilgtas, romantiskas noskaņas pilnas litogrāfijas, kurās poētiskā un dinamiskā izteismē attēlojis republikas laika karus un Napoleona karagājienus. Par izcilāko franču romantisma laikmeta grafikas darbu tiek uzskatīta Rafē litogrāfija "Nakts skate" (1837).

19. gs. 30. gadu beigās romantisma noskaņas ieguva arī franču tēlniecība. Izcilākais šā laika meistars bija Fransuā Rids (Rude, 1784–1855). Viņa daiļradi mākslas lietpratēji uzskata par franču romantisma posma tēlniecības augstāko virsotni. Rids kļuva pazīstams ar marmora statuju "Neapoles zvejniekzēns" (1831, Parīze, Luvrs). Tajā sasniegta nevainojama plastisko formu ritmiska uzbūve, kā arī virtuozā materiāla apdare. Pēc tam Rids radīja savu slaveno augstcilni "Marselēja" (1833–1836), kas mākslas vēsturē tiek uzskatīts par franču romantisma posma tēlniecības šedevru. Cilnis rotā populārās Triumfa arkas vienu pilonu¹. Tā ir daudzfigūru kompozīcija, kuras ieceri rosinājis patiess notikums. Tēlnieks atveidojis brīvprātīgo grupu, kas 1892. gadā nosargājusi Francijas republiku kaujā pie Valmī. Cīnītāju figūras viņš traktējis nosacīti, ietērpjot tās seno gallu tērpis un ienesot viņu vidū kaila jauneklā figūru. Visa grupa tverta trauksmainā

¹ Triumfa arka atrodas Parīzē, Šarla de Golla laukumā. Uz tās otra pilona novietota tēlnieka Žana Pjēra Korto (1787–1843) darināta skulpturāla grupa "Napoleona I kronēšana".



23. att. F. Rids. *Marseljēza*. Augstcilnis no Triumfa arkas Parīzē. 1833–1836.

kustībā, saistot to ar pāri cīnītāju galvām lidojošo alegorisko "Marseljēzas"¹ figūru, kas visai kompozīcijai piešķir revolucionāra romantisma kvēli. Ciļņa plastiskajā izveidē izmantoti vairāki klasicisma elementi, radot monumentāla diženuma iespaidu un palīdzot kompozīciju sasaistīt ar arkas arhitektūru. Ciļņa kompozīcija izceļas ar tēlniecisko formu izteiksmīgu ritmiku, gaismēnu kontrastiem un bagātīgu plastisko apdari.

Romantisms Vācijā

Vācu romantisma izpausmes galvenokārt saistītas ar divām mākslinieku grupām un skar lielākoties glezniecību. Pirmā grupa bija t.s. nācarieši. Šī kustība aizsākās 1806. gadā, kad grupa Vīnes Mākslas akadēmijas studentu paziņoja, ka nevēlas sekot akadēmijā valdošajām klasicisma idejām. 1809. gadā šī grupa, pie kuras piederēja Francs Pfors, Johans Frīdrihs Overbeks, Johans Konrāds Hotingers, Georgs Ludvigs Fogels, Jozefs Zuters un Jozefs Vintergersts, nodibināja brālību, ko nosauca viduslaiku gleznotāju gildes patrona Sv. Lūkas vārdā (*Lucasbund*). Brālības biedri ne tikai norobežojās no klasicisma, bet aktīvi pauda domu par viduslaiku glezniecības tradīciju atdzimšanas nepieciešamību. Viņi iestājās par mākslas un reliģijas apvienošanu tādā veidā, kādā tā bija pastāvējusi vēl pirms reformācijas. Viņi gribēja būt skaidri un dievbijīgi un deva savstarpēju zvērestu, ka paudīs savos darbos tikai patiesas un skaidras jūtas.

Vācijā tas bija smags laiks, jo Napoleona karaspēks patlaban sagrāva lielāko no Vācijas valstiņām – Prūsiju. Arī visa pārējā Vācijas teritorija bija izpostīta. Tādēļ daļā vācu

mākslinieku, it īpaši jaunatnē, radās tieksme attālināties no esošās drūmās dzīves īstenības. Iedvesmu savām jūtām un to mākslinieciskajām izpausmēm viņi gribēja smelties reliģijā, it īpaši katolicismā.

1810. gadā daļa no grupas pārcēlās uz dzīvi Romā, jo uzskatīja, ka tikai Svētās Romas pilsētā viņi spēs vislabāk īstenot savas ieceres. Jaunie mākslinieki apmetās klosterī un sāka piekopt mūkiem līdzīgu dzīvesveidu – nodoties gavēšanai, lūgšanām u.tml. Katru rītu viņi vispirms nometās ceļos savu molbertu priekšā un tikai tad ķērās pie otām. Arī apģērbi viņi izvēlējās neparastu – valkāja tunikas, bet matus neapgriezta un sasukāja tā, kā tas tika darīts Jēzus dzīves laikā. Īpatnējā apģērba un izskata dēļ kāds no Romā dzīvojošiem māksliniekiem – Jozefs Kohs jokodamies Sv. Lūkas brālības locekļus nosauca par nācariešiem². Šī iesauka pielīpa un ir iegājusi mākslas vēsturē kā Sv. Lūkas brālības biedru oficiālais apzīmējums.

Grupas sastāvs nebija liels. Kā aktīvākie nācarieši minami *Francs Pfors* (*Pforn*, 1788–1812), *Johans Frīdrihs Overbeks* (*Overbeck*, 1789–1869), *Pēters fon Kornēliuss* (*Cornelius*, 1789–1867), *Johans Antons Rambū* (*Ramboux*, 1790–1866), *Jūliuss Šnors fon Kārolsfelds* (*Careolsfeld*, 1794–1872). Nācariešu lokam tuvs vēl bijis itāliešu gleznotājs *Tommazo Minardi* (*Minardi*, 1787–1871) un vācu mākslinieks *Vilhelms fon Kaulbahs* (*Kaulbach*, 1805–1874).

¹ M a r s e l j ē z a – Lielās franču revolūcijas himna, kas sākas ar vārdiem "Uz priekšu, tēvu zemes dēli...".

² Vārda izcelsme saistīta ar seno jūdu pilsētas Nācaretes nosaukumu. Arī Jēzus, kas nāca ar savu jauno mācību, bieži tiek dēvēts par "Jēzu no Nācaretes". Tāpēc brālības locekļiem, kas tāpat pauda jaunus uzskatus, šāds apzīmējums likās gluži piemērots.

Nācariešus visvairāk iedvesmoja alegoriski un reliģiski sižeti, kurus viņi smēla viduslaiku literatūrā un Bībelē, bet vēlāk arī Vācijas vēstures notikumos un vācu mitoloģijā, darinot daudzfigūru kompozīcijas un portretiskus gleznojumus. Par saviem paraugiem glezniecībā viņi uzskatīja Džoto un tā laikabiedrus, vācu gleznotāju un grafiķi Albrehtu Dīreru, kā arī itāliešu gleznotājus Fra Andželiko, Pjetro Perudžīno un Rafaēlu, kurus tad arī centās atdarināt. Veco meistarū atdarināšana visumā piešķir nācariešu daiļradei eklektisku raksturu, kas izpaužas gan kompozicionālajā uzbūvē, gan tēlu plastiskajā traktējumā. Nācariešu glezniecībā dominēja reliģiskas tēmas, idealizēti tēli, jo viņi uzskatīja, ka īsta māksla ir tikai tā, kas iedvesmu smel reliģijā. Viņi daļēji atsacījās arī no formu plastiskā modelējuma, izcēla līniju un gleznojumu plāknē.

Par glezniecības augstāko veidu nācarieši pasludināja monumentāli dekoratīvo glezniecību, it īpaši – fresku, ko centās savā daiļradē atdzīvināt. Kolektīvi grupās strādājot, viņi laikā no 1816. līdz 1829. gadam veica vairākus lielus pasūtījumus, vienu – Prūsijas ģenerālkonsula rezidencei Romā (1816–1817), otru – kāda Romas sabiedrībā plaši pazīstama augstmaņa villai. Tā kā šo monumentāli dekoratīvo gleznojumu sižeti bija ņemti no Bībeles leģendām un darināti, sekojot veco meistarū paraugiem, tie zināmās aprindās sagādāja nācariešiem Eiropas mēroga slavu.

Ievērojamākie nācariešu grupas pārstāvji bija Johans Frīdrihs Overbeks un Pēters fon Kornēliuss. Taču arī viņu darbi nav brīvi no eklektisma izpausmēm. Tā, piemēram, Overbeka kompozīcija *"Reliģijas triumfs mākslā"* (1840, Frankfurte, Štēdela institūts; skice Sanktpēterburgā, Ermitāžā) stipri atgādina Rafaēla *"Atēnu skolu"*, bet *"Apokalipses jātnieki"* (1841, Berlīne, Nacionālā



24. att. J. F. Overbeks. *Vācija un Itālija*. 1815–1828.

galerija) liek atcerēties A. Dīrera populāro gravīru. No 1815. līdz 1828. gadam Overbeks uzgleznoja savu populāro kompozīciju *"Vācija un Itālija"* (Mīnhene, Jaunā pinakotēka), kurā alegoriskā veidā attēlota abu nāciju brālīga sadraudzība un kuru zināmā mērā var uzskatīt par nācariešu programmas darbu. Arī šajā gleznojumā mākslas vērtētāji saskata Rafaēla un Umbrijas 15. gs. glezniecības tiešus iespaidus.

Lai gan nācariešu grupējums radās kā protests pret klasicisma tradīcijām (par atteikšanos sekot klasicisma rutīnai J. F. Overbeks savā laikā pat tika izslēgts no Vīnes Mākslas akadēmijas), tomēr turpmākajā evolūcijā, aizstāvot reliģiskā satura nepieciešamību mākslā un atdarinot vecmeistarū, viņi pamazām savā mākslā saplūda ar klasicisma epigoņiem un daudzējādā ziņā satuvinājās ar akadēmisko mākslu. Piemēram, P. fon Kornēliusa gleznotās freskas ar antīkajai mitoloģijai veltītajiem sižetiem Mīnhenes Gliptotēkā (1820–1830) un altārglezna *"Pastarā tiesa"* Sv. Ludviķa baznīcai Mīnhenē

(1829–1840) jau ne ar ko neatšķirās no akadēmisma ievirzes darbiem. P. fon Kornēliusu Bavārijas princis iecēla pat par Mīnhenes Mākslas akadēmijas rektoru. Nācariēšu aizsāktās romantiskās tradīcijas iepļūda vācu akadēmiskajā vēsturiskajā glezniecībā un saglabājās līdz pat 19. gs. vidum.

Viens no apdāvinātākajiem tālaika vācu vēsturiskā žanra meistariem bija Diseldorfas gleznotājs *Alfrēds Rētels* (*Rethel*, 1816–1859). Par viņa labāko darbu tiek uzskatīts fresku cikls, kas darināts Āhenes rātsnamam (1840–1851). Vēsturiskās ainas, kas veltītas Franku valsts karaļa Kārļa Lielā dzīves gaitām, traktētas romantiski pacilājošā garā¹.

Otrs nozīmīgs vācu romantisma strāvojums 19. gs. pirmajā trešdaļā bija saistīts ar panteistisku jūsmu un godbijību pret dzimtenes dabu. Šā strāvojuma pārstāvji pievērsās galvenokārt dabas tēlam – ainavai, cenšoties atveidot cilvēka dvēseles savijņojumu dabas skaistuma uztveres brīdī. Par šā strāvojuma ievadītāju tiek uzskatīts *Filīps Oto Runge* (*Runge*, 1777–1810), kas darbojās Hamburgā. Viņš bija tuvs Hamburgas literātu romantiķu aprindām, interesējās par teorētiskiem jautājumiem un sarakstīja traktātu “Krāsu aplis”, kurā apcerētas krāsu simbolikas problēmas un krāsoņu harmonija. Runge bija mācījies Kopenhāgenas (1799–1801) un Drēzdenes (1801–1803) Mākslas akadēmijā. Šā mākslinieka talants visspēcīgāk izpaudies ainavas, bet jo sevišķi portreta žanrā. Runges darbiem raksturīga filozofiskas domas klātbūtne. Tajos izpaužas rūpes par cilvēku likteņiem, prieks par dzimtenes dabas krāšņumu.



25. att. F. O. Runge. *Vecāku portrets*. 1806.

Dziļi emocionāli un patiesīgi tverti ir Runges portreti. Par vienu no tādiem uzskatāms viņa “*Pašportrets*” (1805, Hamburga, Kunsthalle). Tajā ir meistarīgs zīmējums un dziļš analītiķa vērojums. “*Vecāku portretā*” (1806, Hamburga, Kunsthalle) vecāki gleznoti kopā ar mazbērniem uz rūpīgi atainotas ainavas fona. Sirsnīgs un aizkustinošs ir grupas portrets “*Mēs trijātā*” (1805, Hamburga, Kunsthalle), kur mākslinieks attēlojis sevi kopā ar sievu un brāli.

Runge bija iecerējis arī gleznu ciklu “*Diennakts laiki*”, kas aptvertu četras kompozīcijas: “*Rīts*”, “*Pusdienlaiks*”, “*Vakars*” un “*Nakts*”. Iecere bija paust domu par

¹ A. Rētels šim fresku ciklam darinājis kartonus, kā arī pats uzgleznojis četras kompozīcijas.



26. att. F. O. Runge. *Mēs trijātā*. 1805.

nepārtrauktu kustību dabas un cilvēka dzīvē, par dabas un cilvēka līdzeksistences harmoniju. No iecerētā cikla mākslinieks paguva pabeigt tikai pirmo gleznu "*Rīts*" (1808, Hamburga, Kunsthalle). Tajā gaišās krāsās attēlota dabas atmoda – brīnišķīga pavasara ainava saullēkta brīdī un daudzas alegoriskas lidojošu eņģeļu figūras. Šeit gleznieciski, ar krāsu simbolikas palīdzību, kā arī kompozicionāli sakausēts reālais un fantastiskais; tā ir tieša, emocionāla dabas uztvere un abstrakts alegorisms, kas vēlāk kļūst par šā vācu romantisma strāvojuma raksturīgu iezīmi.

Par 19. gs. sākuma spilgtāko vācu romantiskās ainavas pārstāvi var uzskatīt

Kasparu Dāvidu Frīdrihu (*Friedrich*, 1774–1840). Viņš dzimis un uzaudzis nelielā Baltijas jūras piekrastes pilsētiņā Greifsvaldē. Pēc studijām Kopenhāgenas Mākslas akadēmijā (1794–1798) Frīdrihs apmetās uz dzīvi Drēzdenē; tur aizritēja viss viņa mūžs. No 1816. gada viņš bija Drēzdenes Mākslas akadēmijas loceklis, bet no 1824. gada – profesors.

Mākslinieks visvairāk gleznojis Baltijas jūras piekrastes ainas ("*Pļava pie Greifswaldes*", 1820–1830, Hamburga, Kunsthalle), seno vācu pilsētu gotiskos siluetus, Saksijas, Tīringenes un Silēzijas kalnus ("*Milzu kalni miglā*", 1815–1820, Mīnhene, Jaunā pinakotēka). Frīdriha ainavas ir konkrētas,



27. att. F. O. Runge. *Rīts*. No cikla "Diennakts laiki". 1808.

to amatā ir daudzas dabas studijas un zīmējumi, uz kuru pamata izvērsti koloristiski risinājumi. Visas šīs ainavas caurauž klusa apcere, apbrīna par dabā vēroto skaistumu. Gleznotājs dziļi noliec galvu dabas diženuma priekšā. Ar dabas tēlu palīdzību viņš pauž arī savus pārdzīvojumus, kas reizēm ir priecīgi, bet reizēm – pilni drūmām pārdomām. Iemīļots ir klinšainas kalnu ainavas motīvs, ko viņš gleznojis dažādos diennakts laikos, priecādamies par klinšu līniju un siluetu plūdumu, par krāsu zaigu uz to kraujām saules lēkta vai rieta stundās (*"Kalnu ainava"* vairākos variantos;

glabājas Berlīnē, Nacionālajā galerijā un Maskavā, Tēlotājas mākslas muzejā).

Ainavu gleznojumus bieži papildina cilvēku figūras, kurām kompozīcijā ir būtiska nozīme, jo tās saistītas ar attēloto dabu. Reizēm šie cilvēki varenās dabas klēpī jūtas vientuļi, reizēm vēro un apbrīno šo dabu. Gleznā *"Divi vīri mēnesnīcā"* (1819–1820, Drēzdenes gleznu galerija) attēlota romantiska pilnmēness nakts kalnos. Visapkārt paceļas koki ar divaini izlocītiem zariem, un šā krāšņuma vidū stāv divi apbrīnas pārņemti cilvēki, kas it kā saplūduši ar redzēto.



28. att. K. D. Frīdrihs. *Milzu kalni miglā*. 1815–1820.



29. att. K. D. Frīdrihs. *Divi vīri mēnesnīcā*. 1819–1820.

Arī daudzi citi vācu mākslinieki šai laikā gleznoja romantiskus dabasskatus – ļoti bieži Alpu kalnu ainavas vai bieza meža atveidus –, cenšoties tvert dabas krāšņumu, tās krāsu attiecību daudzveidību un skaistumu.

19. gs. 30.–40. gados vācu un arī austriešu mākslā parādījās īpašs strāvojums, kas mākslas vēsturē tiek dēvēts par *bīdermeiera stilu*¹. Tas izpaudās galvenokārt dekoratīvi lietišķajā mākslā, taču vienlaikus skāra arī tēlotāju mākslu – glezniecību un grafiku. Bīdermeiera stila tēlotājas mākslas darbos

tiek romantizēti un idilliski attēlota pilsētas sīkpilsoņu vide, viņu tradicionālais dzīvesveids ar tam raksturīgajām nacionālajām iezīmēm. Galveno vietu šajos darbos ieņem detalizēti atveidotas ikdienas ainas, sadzīve, mājīgi interjeri, arī dabasskati. Par tipiskiem bīdermeiera stila pārstāvjiem tiek uzskatīti Georgs Kerstings, Ludvigs Rihters, Karls Špicvēgs (Vācijā), kā arī Morics fon Švinds un Ferdinands Georgs Valdmillers (Austrijā).

Nozīmīgākais no viņiem bija austrietis *Morics fon Švinds* (*Schwind*, 1804–1871). Viņš bija mācījies Vīnes un Mīnhenes Mākslas akadēmijā, bet no 1847. gada darbojās galvenokārt Mīnhenē. Švinds darinājis sadzīviska rakstura eļļas gleznas, kā arī liela

¹ Nosaukums radies ap 1850. gadu pēc vācu dzejnieka Ludviga Eihrota satīrisko dzejoļu varoņa – sīkpilsoniska filistra vārda.



30. att. M. fon Švinds. *Pie ūdens*. Akvarelis no sērijas "Pasaka par septiņiem kraukļiem". 1857–1859.

izmēra kompozīcijas akvareļa tehnikā, kurām tēmas ņēmis no vācu tautas leģendām un pasakām. Šo darbu gleznojumā daudz uzmanības pievērsts senatnīgas, romantiskas noskaņas radīšanai (sērija "Pasaka par septiņiem kraukļiem", 1857–1859, Veimāra, Valsts mākslas kolekcija). Švinda sadzīves ainu gleznojumos valda liriskas noskaņas. Tās lielākoties ir mazu, idillisku pilsētiņu atveidi ar šaurām ieliņām, senlaicīgiem namiem un strūklakām ("Kāzu ceļojums", 1862, Minhene, Šaka galerija). Šo gleznu personāži – labsirdīgi un vienkārši. Tie raisa domas par veco, provinciālo pilsētiņu ļaužu veselīgo un pieticīgo dzīvesveidu. Švinds darbojies arī monumentāli dekoratīvajā glezniecībā, ilustrējis grāmatas.

Sākot ar 19. gs. 30. gadiem, M. fon Švindam līdzīgā garā mazpilsētu sadzīves ainas gleznojuši arī vairāki citi vācu gleznotāji, kuru vidū spilgtākais bija Minhenes mākslinieks *Karls Špicovēgs* (*Spitzweg*, 1803–1885).

Vācu tēlniecību romantisms neskāra. 19. gs. 1. pusē tajā joprojām neierobežoti valdīja klasicisms. Dominēja Berlīnes skola ar *Gotfrīdu Šādovu* (*Schadow*, 1764–1850) priekšgalā. Viņa ievērojamākie darbi ir Berlīnes *Brandenburgas vārtu skulptūras* (1789–1794) un dažas vācu karavadoņu statujas. Izcilākais Berlīnes skolas meistars bija *Kristiāns Rauhs* (*Rauch*, 1777–1857). Viņam piemita spēcīga monumentalitātes izjūta un prasme radīt majestātisku, cildenu tēlu. Šīs iezīmes saskatāmas arī Rauha darinātajās prūšu ģenerāļu statujās un Prūsijas karaļa Frīdriha II pieminekli Berlīnē (1839–1851). Šeit bronzā lietā valdnieka portretiskā figūra pacelta uz augsta postamenta, kas pārbļīvēs ar daudziem figurāliem tēliem un dekoratīvām detaļām.



31. att. M. fon Švinds. Kāzu ceļojums. 1862.

Romantisms Anglijā

Romantisma virziens, kas 19. gs. 1. pusē plaši izplatījās Eiropā, nepagāja garām arī Anglijas tēlotājam mākslai. 1848. gadā jaunu mākslinieku grupa – Viljams Holmens Hants, Džons Everets Mīlejs un Dante Gabriels Roseti – nodibināja “Prerafaelītu brālību” (*Pre-Raphaelite Brotherhood*)¹. Arī šī grupa noraidīja dominējošo oficiāli atzīto akadēmismu. Par savu ideālu tā pasludināja viduslaiku un itāliešu agrās renesanses tēlotāju mākslu, tātad mākslu, kas bija pastāvējusi pirms Rafaēla. Viņi gribēja aiziet no akadēmisma pliekanības un rutīnas, sapņoja atgriezties pie pirmsrafaēla laikiem, jo uzskatīja, ka toreiz reliģiskās jūtas bijušas patiesas un dabas uztvere – tieša, nesaistīta ne ar kādiem klasicisma kanoniem un dogmām.

Prerafaelītiem bija zināma radniecība ar vācu nācariešiem, it īpaši – vēlmē pēc viduslaiku reliģiskās mākslas atdzimšanas. Prerafaelīti jūsmoja par viduslaiku reliģisko dzeju, viņu ideāls bija angļu romantiskā virziena literātu (Džona Kītsa, Persija Biša Šellija, Alfreda Tenisona) daiļrade. Viņu gleznās dominēja sižeti, kas bija ņemti no Jaunās Derības, viduslaiku leģendām un literatūras, tajos bieži atspoguļojās abstrakts skaistuma un mīlas kults. Prerafaelītu centienus labvēlīgi uztvēra un teorētiski atbalstīja angļu rakstnieks un mākslas teorētiķis Džons Raskins (*Ruskin*, 1819–1900), kurš bija industrijas straujās attīstības un kapitālisma pasaules pretinieks, angļu filozofa, vēsturnieka un romantiskā utopista Tomasa Kārlaila piekritējs. Savos darbos

(lielākais no tiem – traktāts “Mūsdienu gleznotāji”, 1–5, 1843–1860) Raskins propagandēja skaistā un tikumiskā vienību mākslā, rakstīja par mākslas ētiskās un sociālās audzināšanas funkciju nepieciešamību, no romantisma pozīcijām kritizēja pastāvošo kapitālistisko iekārtu un straujo industrializāciju, centās parādīt tās negatīvo ietekmi uz mākslas attīstību. Dž. Raskina uzskati stimulēja prerafaelītu radošo darbību, stiprināja viņu pārliecības nostabilizēšanos. 1851. gadā Raskins pat sarakstīja grāmatu “Prerafaelīti”.

Viens no prerafaelītu grupas dibinātājiem bija Dante Gabriels Roseti (*Rossetti*, 1828–1882); viņš mācījies Londonas Mākslas akadēmijā (1846–1848). Savas daiļrades sākumā viņš gleznoja ainas no Sv. Dievmātes dzīves



32. att. D. G. Roseti. *Beata Beatriče*. 1863.

¹ Nosaukumā ietverts atvasinājums no itāliešu renesanses gleznotāja Rafaēla vārda un tulkojumā nozīmē “pirms Rafaēla”.

(*"Marijas bērība"*, 1849; *"Pasludināšana"*, 1850; abas Londonā, Teita galerijā). 50. gadu 2. pusē mākslinieks novērsās no reliģiskajiem sižetiem un iegrīma itāliešu viduslaiku un agrās renesanses (it īpaši – Dantes) dzejā, viduslaiku leģendu pasaulē un angļu romantiķu sacerējumos, kļuva arvien mistiskāks. Galvenais viņam kļuva iemīlotās sievietes tēls. Mākslinieks gleznoja vienu un to pašu sievietes tipu gan kā Veneru, gan kā Dantes Beatriči, gan kā Daiļo dāmu no teikas par karaļa Artūra galmu. Roseti līnija kļuva dekoratīvi lauzīta, bet krāsas – fantastiskas (*"Mīlotā"*, 1856–1866; *"Dantes mīlestība"*, 1859; abas Londonā, Teita galerijā; *"Dantes sapnis"*, 1870–1871, Liverpūle, Vokera mākslas galerija). Šajos darbos atveidota kāpināta jūtu dzīve, jutekliskas un melanholiskas sievietes skaistuma ideāls. Roseti stilam piemīt pirmsrenesanses gleznotājiem raksturīgā kompozīcijas skaidrība, apjomīgs formu modelējums, no gaismas avota neatkarīgi gaišu lokālkrāsu salikumi.

No Jaunās Derības un viduslaiku vēstures ņemti sižeti raksturo arī *Viljama Holmena Hanta* (Hunt, 1827–1910) glezniecību. Hanta darbi tuvi prerafaēlītu ideologa Dž. Raskina programmai, kas sludināja izskaust sabiedrības netikumus ar mākslas ietekmes palīdzību, ar audzināšanu reliģijas un skaistuma garā. Hants saskatīja Eviņģēlijā tikumības ideālu. Eviņģēlija ierosināta ir Hanta simboliskā glezna *"Pasaules gaisma"* (1852–1853, Oksforda, Kībla koledža), kur Kristus ar ērkšķu kroni galvā klausdzina pie nabadzīgas būdiņas durvīm. Tajā pausta doma par Kristu kā nabago mierinātāju. 1853. gadā Hants aizbrauca uz Palestīnu, kur sāka ar dokumentālu precizitāti gandrīz naturālistiski attēlot Eviņģēlija tēmas.



33. att. V. H. Hants. *Pasaules gaisma*. 1852–1853.

Džons Everets Milejs (Millais, 1829–1896) kļuva slavens ar savas glezniecības tehnisko virtuoziētāti. Arī viņš sižetus smēla no Jaunās Derības mītiem (*"Kristus vecāku namā"*, 1850, Londona, Teita galerija), bet visvairāk no viduslaiku literatūras un jaunlaiku dzejnieku romantiķu darbiem. Literatūra



34. att. Dž. E. Milejs. *Ofēlija*. 1852.

rosinājusi viņa daudzfigūru kompozīciju "*Lorenco un Izabella*" (1849, Liverpoolē, Vokera mākslas galerija). Tā tapusi pēc angļu romantiskā virziena dzejnieka Dž. Kītsa poēmas "*Izabella*" motīviem, kas stāsta par mīlestības skaistumu un tragiskumu. Gleznojumam piemīt liela formu skaidrība un loģisks kompozicionālais risinājums. Tāpat kā visiem prerafaēliem, arī Milejam ir paradums par modeļiem izraudzīties savus tuviniekus un paziņas, precīzi atveidojot to sejas un apģērbus, reālo apkārtni, interjerus, kokus, zāli, puķes. Mileja paziņu loks atpazīstams arī gleznā "*Lorenco un Izabella*".

Kompozīcijas "*Ofēlija*" (1852, Londona, Teita galerija) tēma tapusi pēc Viljama

Šekspīra lugas "*Hamlets*" motīviem. Tajā attēlots Ofēlijas nāves skats. Gleznā ir brīnišķīgs ainavas gleznojums, kam izraudzīts reāls dabas stūrītis ar upi, ko ieskauj romantiski koku, krūmu un ziedu gleznojumi. Šajā poētiskajā vidē iekomponēts ūdenī grimstošais sievietes augums, viņas seja, kurā dziest vēl pēdējais apziņas starojums. Arī šajā gleznā Ofēlijas tēlam izraudzīta pazīstama modele.

Prerafaēlītu grupas mākslinieku darbība apsīka ap 1860. gadu un vēlāk saplūda ar simbolismu. Viņu uzskati un gleznieciskais mantojums deva impulsus simbolisma un jūgendstila virzieniem.

19. gs. 1. pusē Anglijā, vēl pirms prerafaēliem, savu darbību izvērsa

arī ainavistu grupa, kas bija apmetusies nelielas austrumu provinces pilsētiņas Noričas apkaimē. Šī grupa mākslas vēsturē ieguvusi nosaukumu *Noričas skola*. Tās iedibinātājs un vadītājs bija autodidakts *Džons Kroms vecākais* (*Crome*, 1768–1821), kas jaunībā bija strādājis par krāsotāju. Vēlāk, nododamies patstāvīgām dabas studijām, viņš centās rast iedvesmu savai daiļradei dabā, mācīties no tās, tāpēc meklēja tajā vienkāršus motīvus un tiem atbilstošus krāsu salikumus.

Krietnu soli tālāk par Noričas skolas gleznotājiem spēra mākslinieks *Džons Konstebls* (*Constable*, 1776–1837). Konstebls bija dzimis un uzaudzis laukos, līdz ar to dziļi uzņēmis dabas iespaidus, un tie vēlāk izpaužas viņa daiļradē. 1799. gadā viņš devās uz Londonu, kur laikā no 1800. līdz 1805. gadam mācījās Londonas Mākslas

akadēmijā, vienlaikus patstāvīgi studējot franču klasicisma meistarū N. Pusēna un K. Lorēna daiļradi. Vēlāk Konstebls atsacījās no šiem saviem sākotnējiem paraugiem un vispār no akadēmiskās glezniecības kanoniem un pievērsās tiešām dabas studijām. Mākslinieks sāka gleznot, kā pats izteicās, savas “mīlās, vecās zaļās Anglijas” pakalnus, upes un ielejas, pūloties iedzīvināt ikvienas ainavas gleznojumā izjusto sirsniņu pret dzimto zemi.

Sākumā viņš savas ainavas darināja pēc dabā gleznotām skicēm, bet vēlāk strādāja tieši dabā, plenērā, bija viens no pirmajiem plenēristiem. Viņš mīlēja atveidot dažādus konkrētus motīvus, kur atspoguļojas Anglijai raksturīgie mainīgie laikapstākļi, tās mitrais jūras gaiss, no jūras nākošo vēju trauktie mākoņi. Mākslinieks gleznoja arī saulainas,



35. att. Dž. Konstebls. *Stounhendža*. 1836.

svētdienīgas noskaņas pilnas ainavas ar labības laukiem un pļāvām. Visvairāk Konstebls gleznojis Londonas apkaimē un Anglijas dienvidos – Solsberī apkārtnē (*“Labības lauks”*, 1826, Londona, Nacionālā galerija; *“Skats uz Haigetu no Hempstedas kalniem”*, 1834, *“Stounhendža”*¹, 1836; abi Londonā, Viktorijas un Alberta muzejā).

Tiešie dabas iespaidi un smalki izstrādātā gaismēnu tonālo attiecību sistēma ļāva māksliniekam radīt spēcīgu glezniecisko iespaidu. Viņa veidotais dabas tēls arvien piesātināts ar poētisku izjūtu un lielu

¹ *Stounhendža* – viena no lielākajām sakrālajām megalītu celtnēm pasaulē (2. gt. p.m.ē.). Atrodas netālu no Solsberī.

emocionalitāti. Gleznu gaišā noskaņa tuvina Konsteblu romantismam raksturīgajai tieksmei pēc kaut kā cēla un ilgota. Tomēr angļu augstākās aprindas mākslinieka sirsnīgās ainavas neko augstu nevērtēja. Tikai 1829. gadā, pēc tam, kad Konstebls kļuva pazīstams ārzemēs (it sevišķi Parīzē), kur par viņu sajūsminājās gan romantiskā, gan jaunā, reālistiskā virziena gleznotāji, mākslinieku ievēlēja par Londonas Mākslas akadēmijas akadēmiķi.

Konstebla gleznu izmēri ir lielākoties nelieli, to kompozicionālie un gleznieciskie paņēmieni – daudzveidīgi. Ainavā *“Siena rati”* (1821, Londona, Viktorijas un Alberta muzejs) ar gleznieciskiem līdzekļiem, lietojot



36. att. Dž. Konstebls. *Siena rati*. 1821.

pastozus otas triepienus, radīta plašas telpas ilūzija. Gleznā *"Aulekšojošais zirgs"* (1825, Londonas Mākslas akadēmija) savukārt izmantots dinamisks kompozicionālais kārtojums un enerģisks formu modelējums, kas piešķir darbam trauksmainu noskaņu. Kompozīcijā *"Solsberī: Skats uz katedrāli"* (ap 1829, Londona, Viktorijas un Alberta muzejs) panākts veiksmīgs koku lapotņu gleznojuma pretstatījums katedrāles arhitektonikai, vienlaikus to visu saplūdinot vienā mākslinieciskā veselumā.

Konstebļa glezniecībai bija būtiska ietekme uz franču Barbizonas skolas mākslinieku daiļradi.

Nozīmīgu vietu 19. gs. 1. puses angļu ainavu glezniecībā ieņem *Džozefs Melords Viljams Tērners* (Turner, 1775–1851). Arī viņš bija beidzis Londonas Mākslas akadēmiju (1789–1793), un viņa ceļš mākslā visu mūžu bija veiksmīgs. Jau 1802. gadā vēl gados jaunais mākslinieks tika ievēlēts par minētās akadēmijas akadēmiķi, bet 1808. gadā kļuva profesors. Ar saviem ainavu gleznojumiem viņš guva panākumus visās Anglijas mēroga izstādēs.

Tērners kā gleznotājs veidojās spēcīgā franču klasicisma mākslinieka K. Lorēna ainavu glezniecības iespaidā. Tolaik viņš gleznoja liela izmēra kompozīcijas ar antiķiem sižetiem, piemēram, tādas kā *"Odisejs un Polifēms"* (1829, Londona, Nacionālā galerija). Jau šajos darbos parādās mākslinieka tieksme meklēt savdabīgus gaismas avotus, kas ļauj īstenot neparastus gleznieciskus efektus. Taču pamazām viņš pāriet uz dabā vērotu ainavu atveidiem, it īpaši mīl gleznot saules lēktus un rietus, izmantojot spilgtas, tīras krāsas un ļaujot apkārtējo priekšmetu aprisēm it kā izplūst. Mākslinieka iemīļotā tēma ir arī romantiski dabas stihijas tēlojumi (vētras, sniegpuetņi),

kas tiek iedzīvināti visai oriģinālās kompozīcijās.

Viena no populārākajām Tērnera gleznām ir *"Kuģa "Téméraire" pēdējais reiss"* (1838, Londona, Nacionālā galerija). *"Téméraire"* (tulkojumā no franču val. – "Pārdošais") bija karakuģis, kas savā laikā piedalījās Trafalgaras kaujā¹. Šā darba izcelsmei ir sava priekšvēsture. Kādu dienu Tērners redzēja, ka pa Temzas upi neliels tvaikonītis velk veco, milzīgo, savu laiku nokalpojušo karakuģi pārstrādāšanai lūžņos. Šī aina atstāja uz mākslinieku tādu iespaidu, ka viņš no redzētā radīja gleznieciski spožu un pārdomām piesātinātu tēlu. Vēlās rieta saules apspīdēts, vecais, lepnaiss karakuģis, ko velk mazais tvaikonītis, lēni un cienīgi veic savu pēdējo reisu. Zemu pie apvāršņa slidošā saule jau grimst aiz tumšajiem mākoņiem, tikai viens tās stars vēl izgaismo kādu joslu virs ūdens virsmas un liek pievērst uzmanību notiekošajam. Mākslinieks it kā salīdzina veco, slaveno karakuģi ar primitīvo, ogļu putekļiem klāto tvaikonīti, ar to akcentējot pretstatu starp veco, aizejošo un jauno, kas to nomaina.

Pēdējais ievērojamais Tērnera darbs ir glezna *"Lietus, tvaiks un ātrums"* (1844, Londona, Nacionālā galerija). 19. gs. vidus un 2. puse bija laiks, kad Anglijā strauji norisa industrializācijas process, kad tika celti lieli ražošanas korpusi, ierīkotas dzelzceļa līnijas un būvēti tilti. Mierīgajā, zaļajā Anglijas ainavā iebrazās jaunās tehnikas radītās pārmaiņas. Gleznā attēlots lielais Rietumu dzelzceļš, kad, tvaika lokomotīves vilkts, vilciena sastāvs vētras un lietus laikā drāžas pāri tiltam. Tas īstenībā

¹ Trafalgaras kauja notika 1805. gadā, Napoleona I karu laikā, kad angļu flote sakāva franču un spāņu eskadru un tādējādi sekmēja Lielbritānijas nostiprināšanos par jūras lielvalsti.



37. att. Dž. M. V. Tērnērs. Kuģa "Téméraire" pēdējais reiss. 1838.

vairs nav ainavas tēlojums, bet gan topošā industrializācijas laikmeta vīzija. Ir izzudušas apkārtējo priekšmetu aprises, un viss it kā saplūdis mēļu un gaišpelēku toņu pretstatos radītā virpulī un novests līdz pārspīlētām koloristiska efekta kāpinājumiem. Sava emocionālā pārdzīvojuma vizuālo iespaidu mākslinieks panāk ar pastozas faktūras spēli, ar mirgojošu krāstoņu kontrastos balstītu kolorītu.

Tērnērs lielā mērā sekmējis arī akvareļglezniecības attīstību Anglijā. Viņš viens no pirmajiem sāka augu krāsvielu vietā izmantot minerālkrāsvielas, tā radot plašāku un gaišāku krāstoņu gammu. Ar Tērnēra

aktīvu līdzdalību 19. gs. sākumā angļu ainavu glezniecībā ienāca akvareļa tehnika. Jau 1805. gadā vairāki angļu gleznotāji nodibināja *Akvarelistu biedrību*, kuras rīkotās izstādes drīz vien kļuva ļoti populāras, līdzīgi kā tas bija ar Salona izstādēm Francijā. Angļu akvarelisti izstrādāja vieglu, atraisītu gleznošanas manieri, plaši izmantojot krāsu pludinājumus uz mitra papīra. Tādā veidā varēja iegūt dzidrākus krāstoņus un pilnīgāk attēlot dažādus gaismas efektus. Akvareļglezniecības tehnikas sasniegumi rosināja angļu ainavistus panākt, lai arī eļļas gleznojumus padarītu gaišākus, un tas savukārt sekmēja efektīgāku gaismas un gaisa atveidojumu.



38. att. Dž. M. V. Tērnērs. *Lietus, tvaiks un ātrums*. 1844.

To mākslinieku vidū, kas angļu mākslā pārstāvēja romantisma tendences, nozīmīga vieta ir arī dzejniekam, grāmatu ilustratoram un gleznotājam Viljamam Bleikam (*Blake*, 1757–1827). Īstenībā viņš ir autodidakts, jo mācījies Londonas Mākslas akadēmijā tikai vienu gadu (1778), pēc profesijas bija gravieris. Viņš strādāja oforta, ksilogrāfijas un akvareļa tehnikā. No mākslas dzīves stāvējis nomaļus, bijis pazīstams ar savu dumpīgo raksturu. Bleiks darinājis ilustrācijas daudziem nozīmīgiem izdevumiem (*Ījaba grāmata*, 1820; *Vergilija "Bukolikas"*, 1820–1821; *Dantes poēma "Dievišķā komēdija"*, 1825–1827 u.c.).

Gleznojis arī akvareļus pēc Bībeles un literatūras darbu motīviem ("*Jēkaba sapnis*", 1800–1805, Londona, Britu muzejs; "*Zaudētā paradīze*" pēc Džona Miltona darba motīviem, 1807, Londona, Viktorijas un Alberta muzejs). Bleika darbos atspoguļojas brāzmaina fantāzija un nemierpilns dvēseles stāvoklis. Ar saviem alegoriskajiem un brīžiem mistiskajiem tēliem viņš izteic sarežģītas domas par pasauli un tās likteņiem, ieskicē cilvēka ilgas pēc brīvības.

Romantisma posmā Anglijā darbojās arī grafiķis un grāmatu ilustrators Tomass Bjūiks (*Bewick*, 1753–1828). Viņš ilustrēja galvenokārt populārzinātniska rakstura grāmatas. Tās ir



39. att. V. Bleikhs. *Kad rīta zvaigznes gaviļēja*. Ilustrācija Ījaba grāmatai. 1820.



40. att. V. Bleiks. *Mīlētāju virpuļviesulis*. Ilustrācija Dantes poēmai "Dievišķā komēdija". 1825–1827.

"*Vispārīgā četrkājaino vēsture*" (1790), "*Anglijas putni*", (1797–1804) u.c. Ikviens no attēlotajām dzīvajām radībām raksturota ļoti rūpīgi un parādīta savā vidē, starp krūmiem un zālē, putni sēž koku zaros. Mākslinieks it kā priecājas par dabas formu daudzveidību. Bīži ievērojams vēl ar to, ka viņš bagātinājis ksilogrāfijas tehniku, līdztekus iepriekš pazīstamajam kokgriezumam izgudrojot kokgrebumu, kur attēla novilkumam tiek izmantots nevis garenšķiedras dēlis, bet gan stāvšķiedras koka plate. Tas deva grafiķiem iespēju rast daudzveidīgu un smalkāku līniju risinājumu. Šis paņēmiens tiek izmantots grafikas mākslā līdz pat mūsdienām.

Goijas fenomens Spānijā

18. gadsimtā Spānija bija viena no visvairāk atpalikušajām zemēm. Veco feodālo attiecību sairšanas process te norisā visai sarežģīti un pretrunīgi. 19. gs. sākumā valstī notika spāņu tautas atbrīvošanās cīņās pret Napoleona I okupācijas režīmu (1808), tad sekoja divu revolūciju uzliesmojumi (1808–1814 un 1820–1823), pēc tam to sakāve un izrēķināšanās ar revolucionāriem. Sākot ar 18. gs. 2. pusi, Eiropā vispārizplatīto apgaismības ideju ietekmē arī Spānijā radošās inteliģences slāņos tomēr pamazām modās tieksme atjaunot agrāko nacionālās

kultūras vērienu. Šie centieni izpaudās tālaika spāņu prozā, dzejā, publicistikā un dramaturģijā, bet visspilgtāk – tēlotājā mākslā, ko gandrīz vienpersoniski pārstāvēja gleznotājs un grafiķis Fransisko Hosē Goija, kurš vairāk nekā citi tālaika spāņu mākslinieki iedzīvināja savā mākslā gan tautas traģisko likteni, gan tās varonību. Tāpēc līdztekus reālisma principos balstītiem darbiem Goiju var uzskatīt arī par pirmo romantisma aizsācēju Eiropas tēlotājā mākslā, kaut gan kā virzienu to pirmie iedibināja franču mākslinieki.

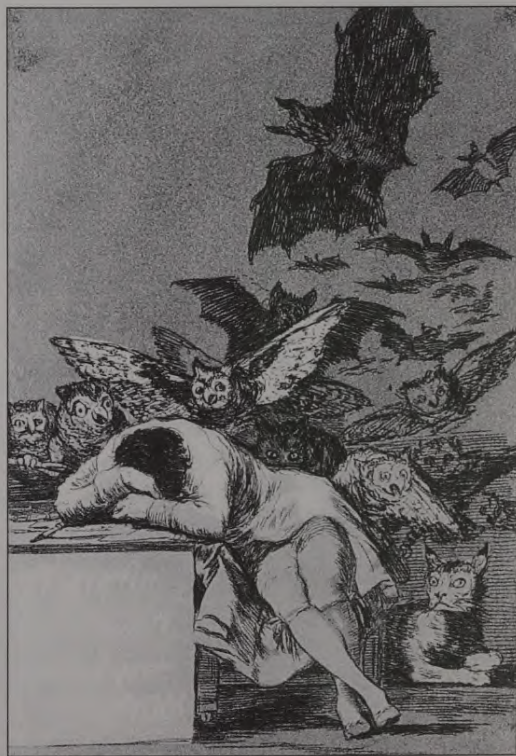
Fransisko Hosē Goija (Goya, 1746–1828) bija sarežģīta personība. Viņa daiļrades daudzveidīgo impulsu avots bija reālās dzīves stihija un ar to saistītie personiskie pārdzīvojumi, kas modināja trauksmainu protestu pret sociālo netaisnību. Nozīmīgu vietu mākslinieka daiļradē ieņem groteska, alegorija, simbolisma elementi, tajā pašā laikā viņa daiļradi kopumā caurstrāvo kvēla dzīves elpa, laikmeta vēsturiskā konkrētība.

Māksliniecisko izglītību Goija ieguva Saragosā un Madridē, mācoties vairāku turienes akadēmiskās ievirzes mākslinieku darbnīcās, bet vēlāk papildinoties Itālijā. Pazīstams Goija kļuva, kad bija izgatavojis Madrides Karaliskajai gobelēnu manufaktūrai kartonu sēriju (1776–1791), jo šajā darbā atklājās jaunā mākslinieka neparastās gleznotāja dotības. Pirmajā kartonu sērijā bija attēlotas ainas no spāņu tautas dzīves: ražas novākšana, dažādas svētku izdarības, pastaigas, ielu spēles u.tml. Kartonu kompozīcijas bija gleznotas lieliem, nosacītiem krāsu laukumiem un balstījās uz tīru, skanīgu krāsoņu sabalsojumiem. Tās bija dzīvespriecīgas un labi atspoguļoja spāņu sadzīves paradumus un Spānijas raksturīgo ainavu. Otro kartonu sēriju mākslinieks veltīja dažādu izteiksmīgu

spāņu tautas tipu atveidam. Te valdīja atturīgākas, tonāli niansētākas krāsas.

Goijas popularitāte bija tik liela, ka Madrides Mākslas akadēmija viņu ievēlēja par savu locekli, bet 1789. gadā māksliniekam tika piešķirts galma mākslinieka nosaukums. Augstākās aprindas pilnīgi apbēra Goiju ar portretu pasūtījumiem.

90. gados Goijas dzīvē notika lūzums – viņš saslima un zaudēja dzirdi. Tas notika vienlaikus ar sociāli politiskā stāvokļa saasināšanos valstī. Mākslinieks sāka saasināti uztvert apkārtējos sabiedriskos un politiskos notikumus. Daudzi Goijas tuvākie draugi tika politiski vajāti un izraidīti trimdā.



41. att. F. H. Goija. *Kad saprāts guļ*. No ofortu sērijas "Kapričezes". 1793–1797.



42. att. F. H. Goija. Karaliskās ģimenes grupas portrets. 1800.

Līdz ar to mākslinieka daiļradē ienāca jaunas tēmas un noskaņas. Mainījās pat gleznojuma maniere, krāsas. Parādījās tumši brūngani krāstoņi, ko tikai retumis atdzīvināja kāds sarkanas, dzeltenas vai zilās krāsas trieciens.

Šajā laikā tapa liela ofortu sērija (83 lapas), kas saucās "Kaprīzes" ("Caprichos", 1793–1797, izdota 1799. g.). Tajā par galveno izteiksmes līdzekli kļuva groteska. Ar drosmīgi tvērtiem tēliem un situācijām, kas bija ņemti no tautas ticējumiem, parunām un fabulām, mākslinieks atsedza tālaika Spānijas dzīves īstenības negatīvās puses – valdošo aprindu

jaunumu, tumsonību, aristokrātijas trulumu, liekulību, garīdzniecības alkatību, māņticību, tautas masu fanātismu. Reālais te saplūda ar fantastiku, tēlojums robežojās ar karikatūru.

Drīz pēc ofortu sērijas "Kaprīzes" Goija saņēma pasūtījumu apgleznot kupola iekštelpu Floridas Sv. Antonija katedrālei Madridē (San Antonio de la Florida, 1798). Gleznojuma sižetam tika izmantota leģenda, kas stāsta, kā Floridas Sv. Antonijs panācis, lai nogalinātais sāktu runāt un nosauktu savu nonāvētāja vārdu, tādējādi izglābjot no soda nevainīgi notiesāto. Freska ir milzīga,

tā ietver 40 dabiska lieluma figūras. Gleznojumā dominē lieli, brīvi klāti krāsu laukumi. Freskas kompozīcija tuvināta žanra ainai, ienesot tajā dzīves realitātes elementus.

Joprojām, arī 90. gados, Goija vēl saņēma daudz portretu pasūtījumu. Viņa portretējamo diapazons ir plašs. Goija uzgleznoja arī "*Karaliskās ģimenes grupas portretu*" (otrs nosaukums – "*Kārlis IV ar ģimeni*", 1800, Madride, Prado), kam mākslas vēsturē nav līdzīga. Tā ir izcila kompozīcija, kurā sniegts augstdzimušo portretējamo dziļi patiesi individuālais un psiholoģiskais raksturojums, neslēpjot arī garīgo tukšumu un trulumu. Portretējamie stāv sastingušās pozās, tērpušies greznos karaliskos tērpos. Tajā pašā laikā darbs gleznieciski ir ļoti iespaidīgs, gleznots ar plašiem, enerģiskiem otas triepieniem, bagātos krāsoņu salikumos.

Ar lielu iejūtību gleznoti mākslinieka draugu un citu inteliģences pārstāvju portreti; tajos atklājas šo cilvēku dvēseles un intelekta bagātība. Svarīgu vietu Goijas gleznoto portretu klāstā ieņem spilgti raksturotie, iekšējas kaismes pilnie sievietes tēli. Pie tādiem pieder aktrises "*Marijas Rosārijas Gernandesas portrets*" (1802, Madride, Mākslas akadēmija). Jaunas, ziedošas sievietes tēls iemūžināts "*Fransiskas Sabasas Garsijas portretā*" (ap 1805, Vašingtona, Nacionālā galerija). Īpaši izceļas Goijas gleznotais jaunas sievietes tēls, kas pazīstams ar vispārinātu nosaukumu "maha" (tā sauca vienkāršu, koķetu meiteni no tautas vidus). "Maha" gleznota divos variantos – "*Apģērbtā maha*" un "*Kailā maha*" (abas ap 1802, Madride, Prado). Lai gan Spānijā tolaik bija aizliegts attēlot kailas sievietes ķermeņi, Goija savā gleznojumā nav baidījies reāli atklāt sievietes juteklisko skaistumu, kas ir tik ļoti tāls no valdošajiem akadēmisma kanoniem.

F. H. Goijas patriotisms spēcīgi izpaužas spāņu nacionālās atbrīvošanās cīņu gados (1808–1814). Šai laikā tapušas daudzas viņa gleznas, kā arī ofortu lapas. No gleznām pazīstamākās ir "*Sacelšanās 1808. gada 2. maijā*" un "*Nemiernieku nošaušana naktī uz 1808. gada 3. maiju*" (abas 1814, Madride, Prado). Gleznas "*Nemiernieku nošaušana...*" kompozīcija balstās uz divu naidīgu grupu pretstatījumu. Kreisajā pusē redzami tautas pārstāvji – brīvības cīnītāji, pretējā – zaldāti ar šaušanai pavērstiem šauteņu stobriem. Nemiernieku grupu izgaismo spocīga dzeltenīga gaisma, kas to it kā izrauj no Madrides nakts tumsas un ļauj ielūkoties nāvei nolemto sejās, kur atspoguļojas drausmīgā mirkļa dažādās izjūtas. Īpaši izcelts grupas centrālais tēls, kurā šķiet koncentrēts viss nāvei nolemto cilvēku kaismīgais protests pret nežēlīgo varmācību. Gaismas un ēnas laukumu dinamiskie pretstati, asi konturēto atsevišķo figūru un grupējumu silueti piešķir gleznojumam traģisku saspringtības noskaņu.

Līdzīgus tautas ciešanu motīvus Goija izvēlējās arī ofortu sērijā "*Kara šausmas*" ("*Desastres de la guerre*", 1808–1820). Šās sērijas epizodēs lielākoties attēloti kaujas skati, iekarotāju zvērīgās izdarības un tautas pretošanās, drūmā reakcijas perioda iestāšanās, inkvizīcija. Sērijas tēli risināti vispārinātās, monumentalizētās formās, tie ir patiesi un emocionāli iespaidīgi.

Reakcijas gados Goija apmetās dzīvot Madrides ārpusē kādā namā, ko nosauca par "*Kurlā vīra māju*" ("*Quinta del Sordo*"). Šeit viņš no 1815. līdz 1823. gadam dzīvoja šaurā, noslēgtā tuvu cilvēku lokā un nodevās drūmām pārdomām par dzimtenes likteni. Mākslinieka pesimistisko noskaņojumu pauž viņa šai laikā eļļas tehnikā darinātie mājas sienu gleznojumi – panno (1822) un



43. att. F. H. Goija. *Apģērbtā maha*. Ap 1802.



44. att. F. H. Goija. *Kailā maha*. Ap 1802.



45. att. F. H. Goija. *Nemiernieku nošaušana naktī uz 1808. gada 3. maiju*. 1814.

nepabeigtā ofortu sērija "*Dīvainības*" ("*Disparates*", 1820). Kā sienu gleznojums, tā ofortos mākslinieka doma pausta sarežģītā alegoriju valodā, izmantojot maksimāli saasinātas groteskas paņēmienus un metaforas. Piemēram, sienas viņš noklāja ar tumšos krāsoņos gleznotām fantastiska rakstura kompozīcijām, kuru saturs grūti atšifrējams. Piemēram, skarbs sievietes tēls ar zobenu rokā ļauj nojaust, ka te iedzīvīnāta taisnīgas atmaksas ideja. Citviet klints virsotnē paceļas nocietināta pilsēta, ko apšauda no lielgabaliem, u.tml. Visa šī sarežģīti asociatīvi alegoriskā tēlu sistēma



46. att. F. H. Goija. *Kāda varonība!*
No ofortu sērijas "*Kara šausmas*". 1808–1820.

neskaidri atspoguļo tālaika reālās dzīves norises un mākslinieka paša smagos iekšējos pārdzīvojumus. Šajās kompozīcijās grūti uztvert kādu vienotu iecerī. Tās vairāk atgādina patstāvīgus stādarbus, kas gleznoti pārsvarā melnos un brūni pelēkos krāstoņos ar retiem baltās, dzeltenās un sārtās krāsas piesitieniem. Gleznojuma maniere – brāzmaina, faktūra – sarežģīta un daudzveidīga.

Trāgiskas stīgas ieskanas arī šai laikā gleznotajā Goijas "*Pašportretā*" (1815, Madride, Prado), kuru iekšējās garīgās pasaules atklāsmes ziņā daži mākslas zinātnieki salīdzina ar Rembranta brieduma gadu pašportretiem.

Tomēr brīdi pa brīdim mākslinieka ticība tautā mītošajiem gaišajiem spēkiem atjaunojas. Laikā no 1819. līdz 1822. gadam viņš darina vairākas nelielas sadzīvīskā žanra gleznas, kur atklājas vienkāršā cilvēka skaistums un spēks. Šajos darbos no jauna parādās gaiši krāstoņi un harmoniski krāsu sabalsojumi, kā tas redzams poētiskajā gleznā "*Meitene ar krūzi*" (ap 1820, Budapešta, Mākslas muzejs). Minētajā laikposmā Goija pabeidza ap 1815. gadu aizsāktu sēriju "*Vēršu cīņas*" ("*Tauromaquia*").

1824. gadā mākslinieks pārcēlās uz dzīvi Francijā un apmetās Bordo pilsētīnā, kur jau dzīvoja pulciņš Spānijas liberāli noskaņoto emigrantu. Būdams galīgi slims, Goija šajā laikā vēl aktīvi strādāja, pagūstot uzgleznot poētisko zemnieces tēlu "*Bordo piena pārdevēja*" (1824–1828, Madride, Prado), kā arī vairākus lieliskus savu draugu – trimdinieku portretus.

Spānijas 19. gs. 1. puses mākslā Goija ir vientuļš, viņam nav sekotāju. Toties viņa daiļrade atstāja visai spēcīgu ietekmi uz franču romantisma posma mākslinieku (Teodora Žeriko, Ežēna Delakruā) glezniecību.

2. Reālisms

19. gs. vidū romantismu no Eiropas mākslas dzīves pirmajām pozīcijām izspieda jauns spēcīgs strāvojums – reālisms, reizē daiļrades virziens un metode. Tas lauza sev ceļu asā cīņā ar tiem sabiedrības spēkiem, kas aizstāvēja gan klasicisma tradīcijās sastingušo akadēmismu, gan arī līdzšinējo romantismu. Reālisms, pārņemdam un pārstrādādam sevī iepriekšējo klasicisma un romantisma virzienu labākās, izkoptākās mākslinieciskās tradīcijas, ar laiku kļuva noteicošais visos daiļrades veidos (literatūrā, tēlotājā mākslā, teātra mākslā, mūzikā) visās Eiropas valstīs, Krieviju ieskaitot. Tas noturīgi pastāvēja līdz pat 19. gs. beigām līdztekus jaunajiem virzieniem, kas radās 19. gs. 2. pusē.

Tā kā reālisma virziens attīstījās dažādās valstīs, tam piemita nacionālās atšķirības, tomēr vienojošais elements bija sabiedriskās un demokrātiskās idejas, kas tajā laikā valdīja visā Rietumeiropā un bija saistītas ar lieliem sabiedriskās aktivitātes uzplūdiem. Tā bija 1830. gada revolūcija, pēc tam 1848. gada revolūcija, savu eksistenci pieteica topošais proletariāts, gaisā virmoja tautu nacionālās atbrīvošanās idejas. Arī daudzi mākslinieki piedalījās šajos sabiedriskajos notikumos, dzīvoja tiem līdzī. Līdz ar to reālisma virziens 19. gs. mākslā attīstīja kritizējošas tendences. Tas nosodīja pastāvošo sociālo netaisnīgumu. Mākslinieki sāka orientēties uz dzīves īstenības dziļāku iepazīšanu, izvirzot obligātu prasību attēlot sava laikmeta dzīvi dažādās tās ikdienas izpausmēs.

Tēlotājā mākslā reālisma metode bija pazīstama ļoti sen, visos agrākajos kultūras attīstības posmos, un ir attiecināma uz darbiem, kam pamatā patīess dabas un

dzīves vērojums un attēlojums. Visspilgtāk šī metode īstenojās renesanses un apgaisības posma apstākļos. Mākslas vēsturē ir pazīstami 17. gs. Nīderlandes reālistiskās mākslas paraugi; pēc reālisma metodes strādājuši tādi mākslinieki kā Karavadžo, Rembrants, D. Velaskess un daudzi citi, ievērojot, protams, sava laika estētiskās prasības gan tematikas loka izvēlē, gan mākslinieciskā izpildījuma ziņā. Par virzienu šī metode kļuva tikai 19. gs. 40. gados un konsekventāko izpausmi guva līdz 80. gadiem, kad par galveno mākslas uzdevumu izvirzījās prasība apliecināt ikdienas dzīves estētiskās vērtības; kad godā tika celtas tēmas, kuras klasicisma un akadēmisma mākslas žanru hierarhijā bija uzskatītas par otršķirīgām. Sava laika notikumu un ikdienas darba attēlojums (sadzīviskais žanrs), klusā daba, ainava, portrets tagad kļuva līdzvērtīgi vēsturiskajam žanram. Oficiālās mākslas vide šo reālistu izaicinājumu akadēmismam noraidīja un visus reālistu darbus pasludināja par vulgāriem.

Sava laikmeta dzīvi (atšķirībā no klasicisma) tiecās attēlot arī romantisma virziena pārstāvji, taču viņi to darīja, raugoties uz dzīvi caur savu emociju prizmu. Reālisma prasība bija, lai šis skatījums būtu objektīvs, līdzsvarots, mierīgs. Arī klasicisms iestājās par līdzsvarotību mākslas darbā, taču klasicisms estētiskās kategorijas – *skaistā* – meklējumos centās to uzlabot pēc antīkajiem paraugiem. Reālisma atziņa turpretim bija, ka *skaistais* rodams reālajā dzīvē, bet, lai to rastu, no visas dzīves daudzveidības ir jāatlasa tipiskais. Tātad dzīves patiesība kā mākslas galvenā vērtība, galvenais mākslas priekšmets – cilvēks, tā vispusīgs objektīvs attēlojums – tāda bija 19. gs. reālisma pamattendence.

Apliecinādami ikdienas dzīves estētiskās vērtības, kā arī būdami laikmeta sociālo ideju iespaidā, reālisma virziena pārstāvji īpaši pievērsās sabiedrības zemāko slāņu (zemnieku, strādnieku, amatnieku) darbam un sadzīvei, bieži parādot to kritiskā aspektā. Tēlotājā mākslā reālisms kļuva par galveno metodi visos tās veidos (glezniecībā, grafikā, tēlniecībā), taču pirmajā vietā izvirzījās glezniecība un tās sadzīviskais žanrs, respektīvi, tematiska glezna.

19. gs. vidū un 2. pusē vadošo lomu Eiropas mākslas dzīvē joprojām saglabāja Francija. Lielas mākslas vērtības reālisma ietvaros radīja arī Vācijas un Krievijas mākslinieki. Apspiesto tautu nacionālās atbrīvošanās kustību uzplūdi savukārt sekmēja jaunu, nacionālu, reālisma gultnē virzītu mākslas skolu izveidi. Šajā laikā radās un uzplaukumu piedzīvoja arī Baltijas tautu (latviešu, igauņu un lietuviešu) nacionālās mākslas skolas.

Reālisms Francijā

Reālisma straujo uzplaukumu franču mākslā veicināja tas, ka Francija tolaik ieņēma vadošo vietu visas Eiropas sabiedriski politiskajā dzīvē. Šeit bija gan plaši izplatījusies demokrātiskā kustība, gan lielu spēku sasniedzis proletariāta protesta vilnis, 1830. gada revolūcija, 1848. gada revolūcija, 1871. gadā nodibinātā Parīzes Komūna – visi šie notikumi bija saistīti tieši ar Franciju. Tie nevarēja nesatraukt franču mākslinieku prātus. Sabiedriski politisko notikumu ietekmē gaisa romantiskās ilūzijas, pieauga interese par sociālo tematiku.

Reālisma virziena uzplaukums franču tēlotājā mākslā pirmām kārtām bija saistīts

ar gleznotāju – ainavistu darbību. Laikā starp 1830. un 1848. gada revolūcijām Francijā izveidojās spēcīga reālistiski strādājošu mākslinieku grupa, kas mākslas vēsturē pazīstama ar nosacītu nosaukumu *Barbizonas skola*¹. Barbizonas ciematiņā 19. gs. 30.–40. gados pulcējās grupiņa ainavistu, kas centās rast jaunus ceļus mākslā. Šos ceļus viņi meklēja tieši saskarē ar dabu, ar dzīves īstenību, atsakoties no iepriekšējiem klasicisma un akadēmisma ietvaros iedibinātajiem ainavas kompozīcijas šabloniem. Barbizonā dzīvojošie gleznotāji rūpīgi studēja apkārtējo dabu, teorētiskās atziņas daļēji smeloties no pagātnes mantojuma, pirmām kārtām no Holandes 17. gs. ainavistiem, kā arī no saviem laikabiedriem, angļu ainavistiem (it īpaši no Dž. Konstebla), kas vēl zināmā mērā strādāja romantisma gaisotnē. Barbizonieši saskatīja dabā brīvu un krāšņu pasauli un savos darbos slavina tās vienkāršo, nemāksloto skaistumu. Viņi gleznoja visu, ko redzēja visapkārt, – laukus, mežus, upītes un ciemus.

Pazīstamākie Barbizonas skolas pārstāvji ir Teodors Ruso, Žils Dīprē, Narsiss Viržils Diass de la Penja un Šarls Fransuā Dobiņi. Par šīs grupas izveidotāju tiek uzskatīts *Teodors Ruso (Rousseau, 1812–1867)*, kas kā mākslinieks veidojās gandrīz patstāvīgi. Viņu dabā interesēja viss, kas ir pastāvīgs, spēcīgs un konkrēts. Ruso gleznoja gan plašas tāles, gan meža nostūrus, gan varenius, laukmalās augošus ozolus ar krāšņām lapotnēm un resniem stumbriem. Mākslinieks ļoti iedziļinājās dabas tēlā,

¹ Barbizonas skola tradicionālā izpratnē nebija "skola", bet vienkārši gleznotāju kopa, kas strādāja vienuviet. Nosaukums atvasināts no Barbizonas ciema Parīzes tuvumā netālu no Fontenblo meža, kur mākslinieki bija apmetušies.



47. att. T. Ruso. *Ozoli*. 1852.

lielu uzmanību veltīdams detalizētai analīzei un materialitātes atveidam. Ruso ļoti precīzi attēlo koku apmērus, to uzbūvi un raksturīgo lapu kārtojumu, kompozicionāli grupējot šos kokus gan gleznas malās, gan novietojot centrā. Viņš tos glezno spožas saules gaismā vai arī pievakarēs, kad dabā viss pierimis un labi izceļas koku siluēti un krāsas (*"Granvilas apkārtnē"*, 1833, Sanktpēterburga, Ermitāža; *"Fontenblo mežs"*, 1848–1850, Parīze, Luvrs; *"Ozoli"*, 1852, Parīze, Luvrs). Ruso klāj krāsas biežā slānī, izmantodams gleznas faktūru ainavas materialitātes atveidošanai. Kolorīta ziņā viņš saglabā agrākās tradīcijas, jo gan krāsas, gan apgaismojums paliek nosacīts.

Arī *Žils Dīprē (Dupré, 1811–1889)*, tāpat kā T. Ruso, pievēršas galvenokārt dabas materialitātes atveidam. Viņa otas triepiens – biezs un reljefs, gleznas faktūra – nelīdzena. Taču Dīprē ir mazliet romantiskāks nekā Ruso. Viņš mīl gleznot arī dramatiskas noskaņas dabā (trakojošas vētras, liesmainus saulrietus). Viņa gleznās nav tā episkā miera, kas pilda Ruso audeklus. Viņš labprāt gleznojis arī dažādas ūdenskrātuves (*"Vakars"*, ap 1840, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs; *"Diķis ar ozoliem"*, ap 1850–1855, Parīze, Luvrs).



48. att. Ž. Diprē. *Ainava ar govīm*. 1850.

Klusu rītausmu apdziedātājs bija Šarls Fransuā Dobiņi (*Daubigny*, 1817–1878). Viņu saista vienkārši dabas motīvi – lēzeni upes krasti, applūduši piekrastes krūmāji. Dobiņi gleznās parasti skatāms zems apvārsnis un plašas, vieglā dūmakā tītas debesis. Salīdzinājumā ar citiem Barbizonas ainavistiem Dobiņi mazāk pēti dabas konkrētās parādības, bet vairāk sniedz plašu dabas kopskatu. Viņa otas triepiens ir plašāks un brīvāks, paleta – gaišāka, valēriem bagāts gleznojums. Dobiņi kolorīts (*"Pavasaris"*, 1857, Parīze, Luvsrs; *"Vakars Uāzas upes krastā"*, 1867, Sinsinati, Tafta mākslas muzejs) vēlāk rosinājis impresionistu meklējumus.

Arī Narsiss Viržils Diass de la Penja (*Díaz de la Peña*, 1807–1876) gleznoja Barbizonas apkārtnes ainavas vai guva iedvesmu Fontenblo mežā, taču viņš necentās pārāk iedziļināties dabā, tās būtībā, bet vairāk nodevās gaismas efektu atveidam. Viņš mīlēja gleznot mežu, kur cauri lapotnei laužas saules stari. Savas ainavas viņš mēdza papildināt ar mitoloģiskām vai sadzīviskām darbiem piemīt dzīvespriedīga noskaņa (*"Ozolu mežā"*, 1857, Parīze, Luvsrs).

Barbizonieši parasti studijas gleznoja dabā, bet gleznu pabeidza darbnīcā. Viņu paleta balstījās uz krāsu tonālajām



49. att. Š. F. Dobiņi. *Vakars Uāzas upes krastā*. 1867.

attiecībām. Dominēja brūnie, dzeltenie, tumši zaļie toņi.

Īpašu vietu franču ainavu glezniecībā 19. gs. vidū ieņem *Žans Batists Kamils Koro* (Corot, 1796–1875). Pēc saviem mākslinieciskajiem principiem viņš zināmā mērā ir tuvs Barbizonas skolas pārstāvjiem, taču atšķiras no tiem gan ar savu ainavu motīviem, gan ar šo motīvu traktējumu. Koro sākotnēji bija mācījies pie franču akadēmiskās skolas ainavistiem Ašila Mišalona un Viktora Bertēna (1822–1824), vēlāk papildinājies Itālijā (1825–1828).

Daiļrades sākumā Koro gleznoja galvenokārt vēsturiskas ainavas, cītīgi ievērodams savu pedagogu padomus. Atgriezies no Itālijas, viņš nonāca to mākslinieku vidē, kuri bija pievērsušies jaunu ceļu meklējumiem mākslā. Lielu iespaidu uz Koro atstāja angļu mākslinieka Dž. Konstebla glezniecība. Tās ietekmē viņš atmata sekošanu akadēmiskās mākslas principiem un sāka centīgi strādāt jaunās

ievirzes garā. Apceļodams Franciju, Koro uzgleznoja veselu sēriju ainavu. Tie pārsvarā ir pilsētu skati un arhitektūras pieminekļi, kur liela uzmanība veltīta krāsu attiecību skaidrībai un gaisa vides attēlojumam (*“Rīts Venēcijā”*, 1834, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs).

Ar laiku mākslinieka gleznojums kļuva izsmalcinātāks un sarežģītāks. No pilsētu skatiem viņš pāriet pie lauku ainavu tēlojuma. Šajā laikā Koro izstrādā savu ainavu glezniecības stilu, kuram raksturīga harmoniska kompozīcija, izkopts tonāls gleznojums un izsmalcināts kolorīts. Par galveno izteiksmes līdzekli, kas spējīgs atdzīvīnāt mākslas darbus, Koro uzskatīja gaismu – tieši apmākušās dienas mierīgu, klievētu gaismu, kas tad arī piepilda visas gleznotāja ainavas. Koro krāsu gamma ir tonāli mierīga, valēriem bagāta. Tas ļauj viņam uztvert un atveidot sarežģītas pārmaiņas dabā. Tas var būt agrs rīts, kad migla vēl nav gluži izklidusi, vai arī krāsas stunda, kad priekšmetu aprises šķiet



50. att. Ž. B. K. Koro. *Siena vezums*. Ap 1865–1870.

it kā izplūdušas, vai arī dramatiska saspringtība dabā, kad jaušama negaisa tuvošanās (*"Vētras brāzma"*, ap 1865–1870, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs).

Koro ainavu gleznojumi ir emocionāli piesātināti. Ar dabas tēliem viņš pauž arī savas jūtas un noskaņas. Šīm ainavām aužas cauri sapņainība, klusums, domīgums. Bieži tās ir agra rīta ainas, kad daba un cilvēki vēl tikko mostas. Gleznu *"Zvanu tornis Aržanteijā"* (1858–1860, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs) piepilda priecīga agra pavasara noskaņa, kad dzestrs vējiņš viegli dzenā valgos mākoņus. Bieži ainavu papildina kāda cilvēka figūra, kas pastiprina dabas un cilvēka vienotību. Pie Koro labākajām ainavām pieder *"Siena vezums"*

(ap 1865–1870, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs), kur atveidota pievilgusi atmosfēra, mākoņainā debess ar gaišzilajiem plankumiem, no nesenā lietus satecējušī peļķe, plašā tāle un siena vezums, kas ligani virzās uz priekšu.

Koro gleznojis arī portretus (*"Pašportrets"*, 1825, 1835). Sākotnēji viņa portreti ir spēcīgi, stingri modelēti, vēlāk tie kļūst liriskāki, gleznieciskāki. Bieži tās ir jaunas, sirdsšķīstas meitenes, kas iegrīmušas lasīšanā vai tāpat sapņo. Portretā *"Pārtrauktā lasīšana"* (1866, Čikāga, Mākslas institūts) saista portretējamās jaunības skaidrība un burvīgums. Domās iegrīmusi, sevī koncentrējušies, dziļas poēzijas apdvesta ir *"Sieviete ar pērli"* (1868–1870, Parīze, Luvrs).



51. att. Ž. B. K. Koro. *Sieviete ar pērlī*. 1868–1870.

Atšķirīgu līniju no iepriekš aplūkotajiem ainavistiem pārstāv *Onorē Domjē* (Daumier, 1808–1879), daudzpusīgs mākslinieks, kas darbojies grafikā, glezniecībā un arī tēlniecībā. Viņa interešu lokā arvien ir cilvēks – mākslinieka laikabiedrs. Domjē personāži, gan pozitīvie, gan negatīvie, ņemti no apkārtējās vides. Mākslinieka nostāja pret visiem dzīves notikumiem ir konkrēta. Viņš nespēj būt neitrāls dzīves vērotājs. Domjē pasaules uzskats bija veidojies pret monarhiju vērstas tautas kustības atmosfērā, un pēc pārliecības viņš bija demokrāts. Līdz ar to Domjē simpātijas pieder vienkāršajai tautai, bet nosodījums ir vērst pret monarhijas valdošajām aprindām un to politiku.

Pēc izglītības O. Domjē bija autodidakts, kas mākslinieciskās iemaņas ieguva pašmācības ceļā. Radošās darbības sākumā Domjē darināja politiskas karikatūras un satīriskus portretus, darbotamies kā ilustrators litogrāfs vairākos izdevumos. Sākotnēji tas bija laikraksts "*Caricature*" ("Karikatūra"). Kad 1835. gadā cenzūra šo laikrakstu aizliedza, viņš ilgus gadus darbojās žurnālā "*Charivari*" ("Jandāliņš"), un par viņa darbalauku kļuva sadzīves karikatūra.

Savās agrīnajās politiskajās karikatūrās Domjē asi vērsās pret Francijas karali Luiju Filipu, attēlojot viņu kā miesās izplūdušu veci, kurš negausīgi rij zeltu, ko ierēdņi atņem nabadzībā apspiestajai tautai ("*Gargantija*", 1831). Par šo litogrāfiju tiesa piesprieda māksliniekam 6 mēnešu cietumsodu un 500 franku naudas sodu. Viens no iespaidīgākajiem Domjē darbiem ir litogrāfija "*Transnonēnas iela*" (1834), kur attēlota valdošo aprindu nežēlīgā izrēķināšanās ar kāda strādnieku kvartāla iedzīvotājiem. Šā darba pamatā ir reāls notikums: visi Parīzes Transnonēnas ielas iedzīvotāji – strādnieki, sievietes, bērni, sirmgalvji – tika nogalināti tāpēc vien, ka kāds no vienas mājas bija šāvis uz policistu.



52. att. O. Domjē. *Transnonēnas iela*. Litogrāfija. 1834.

Mākslinieks kompozīcijai izvēlējies traģisku momentu: lapas centrā uz grīdas guļ naktī nogalinātais strādnieks un turpat viņam blakus – bērns, sirmgalvis un sieviete.

Domjē pievērsās arī satīriskajam portretam, asi šausnot Jūlija monarhijas¹ valsts darbiniekus. Satīrisko portretu cikls noslēdzas ar litogrāfijas lapu "*Likumdevējs vēders*" (1834), kurā attēloti tālaika deputāti palātas sēdes laikā. Šeit sniegts līdz groteskai sakāpināts katra deputāta individuālais raksturojums, reizē ieskicējot arī šo cilvēku garīgo kopību – viņu morālo niecību un trulumu, tā liekot skatītājiem apjaust, cik neatbilstošas savam amatam ir attēlotās personas.

O. Domjē skāris ne tikai groteskas parādības. Viņš ir arī viens no pirmajiem Rietumeiropas mākslas meistariem, kas radījis vispārinātu, pašcieņas pilnu strādnieka tēlu – demokrātiskās brīvības cīnītāju ("*Preses brīvība*", 1834).

Kad 1848. gada Februāra revolūcija tiek apspiesta un Francijai draud Napoleona III diktatūras briesmas, Domjē rada spilgtu, grotesku tēlu – "*Ratapuāls*" (1850, Parīze, Luvrs). Tas ir bonapartistu aģents, viltīgs un nelietīgs tips, nodevējs. Tas atveidots ne vien grafiski, bet arī skulpturāli, kā statuete, sasniedzot ļoti izteiksmīgu, atraisītu un dinamisku formu traktējumā.

Jau 19. gs. 30. gadu sākumā izveidojās Domjē grafikas mākslai raksturīgais stils; ar laiku tas pilnīgojās. Viņa kompozīcijas ir lakoniskas, tajās daudz groteskas un ironijas. Figūras tvertas sarežģītos rakursos, pakļaujot tās ekspresīvai deformācijai. Dažreiz mākslinieciskā izteiksmība tiek pastiprināta ar veiksmīgu kompozīcijas nošķelumu, parādot tikai kādu figūras detaļu.

Līdztekus politiskajai karikatūrai un satīriskajam portretam Domjē darinājis



53. att. O. Domjē. *Trešās klases vagoni*. Fragments. 1862.

arī litogrāfijas sērijas, kurās dominē ikdienas dzīves ainas. Tajās raksturota sadzīve, atsegti sabiedrībā valdošie tikumi un morāle ("*Franču tipi*", 1835–1836; "*Laulāto draugu tikumi*", 1839–1842; "*Labākās dzīves dienas*", 1843–1846). Tajās groteskā iezīme mazinās, par galveno izteiksmes līdzekli kļūst ekspresīvi kāpināta līnija.

19. gs. 50. gados, nepametot grafiku, O. Domjē sāka vairāk pievērsties glezniecībai². Arī viņa gleznu galvenie personāži ir ņemti no vienkāršās tautas

¹ Jūlija monarhija – Francijas vēstures periods no 1830. gada Jūlija revolūcijas līdz 1848. gada Februāra revolūcijai, kad valdīja t.s. finanšu aristokrātija.

² O. Domjē gleznas kļuva zināmas tikai pēc viņa nāves. Tās nekad nav ne datētas, ne izstādītas, ne arī parakstītas.

dzīves. Tās ir veļas mazgātājas, kas dodas lejā pie upes un nāk augšā ar smagiem veļas saiņiem ("*Veļas mazgātāja*", Parīze, Luvers), laivu vīri ("*Strūdzinieks*", Berlīne, privātkolekcija), trešās klases vagona pasažieri ("*Trešās klases vagoni*", 1862, Ņujorka, Metropolitēna mākslas muzejs). Arī glezno Domjē vispārinātās, lakoniskās formās, neveltījot uzmanību sīkākai to detalizācijai vai tēlu individualizācijai. Viņa krāsu gamma ir skopa, dominē silti, brūnganrūsģani toņi. Taču viņš šajos gleznojumos spēj meistarīgi sniegt spēcīgu emocionālu zemtekstu – tas uzskatāmi atklājas gleznā "*Nasta*" (eksistē vairāki tās varianti dažādos muzejos). Gar krastmalu, smagi soļus likdama, iet nogurusi sieviete, nesot milzīgu veļas saiņi, bet blakus viņai, brunčos turēdamies, tuntuļo bērns. Sievietes stāvs gleznots plašiem otas triepieniem. Viņas ekspresīvi tvērtā figūra, kas salikusi zem nesamā smaguma, cīnās ar pretvēju, aizsargādama arī bērna mazo augumiņu. Mirkļa dramatismu kāpina drūmās, pelēcīgās ainavas ieskicējums un modina skatītājā satraukumu, liek viņam redzamo uztvert nevis kā parastu sadzīves ainu, bet gan kā monumentalizētu, vispārinātu tēlu, kas raisa pārdomas par cilvēka dzīves rūpēm un smagumu.

Tāpat kā litogrāfijas, arī gleznojumus Domjē reizēm darina sērijās. Viens no tādiem viņa glezniecībā iemīļotiem seriāla tēliem ir no Servantesa romāna lappusēm nākušais varonis ("*Dons Kihots*", ap 1868, Mīnhene, Jaunā Pinakotēka). Mākslinieks šim tēlam arvien piešķir traģisku skanējumu, kas sasauca ar tām noskaņām, kas valda Francijā Otrās impērijas laikā. Arī Dona Kihota tēls gleznots vispārināti, arvien uz kaila, tuksnesīga fona un nes sevī gan patiesu gara cēlumu, gan skumju pazemību.



54. att. O. Domjē. *Dons Kihots*. Ap 1868.

50.–60. gadi bija laiks, kad franču mākslinieki jau sāka pievērsties plenēra gleznojumiem. Domjē plenēra problēma nekad nav saistījusi. Kliecētās gaismas iedarbība uz viņa kolorītu nekad nav vērojama. Gaismu Domjē izmanto tikai kā zināmu akcentu, tumšā un gaišā pretstatījumam. Viņa iemīļotākais paņēmiens ir šāds: pirmais plāns grimst tumsā, bet fons – gaišs; reizēm pretēji – pustumsais otrais plāns, it kā tuvojoties skatītājam, izgaismojas un liek iemirdzēties baltajiem, gaišzilajiem un dzeltenajiem toņiem, kā tas redzams gleznā "*Trešās klases vagoni*".

Pēdējais nozīmīgākais Domjē darbs ir litogrāfiju sērija "*Telenkums*", kas darināta

19. gs. 70. gados – franču-prūšu kara laikā. Tajā izskan naidis pret karu un sāpes par apkaunoto dzimteni.

Izcili franču reālistiskās mākslas pārstāvji bija arī Žans Fransuā Milē un Gistavs Kurbē. Viņi abi sāka darboties 19. gs. 40. gados, un abu daiļrades galvenais saturs bija vienkāršās tautas dzīve un darbs.

Žans Fransuā Milē (Millet, 1814–1875) bija zemnieka dēls, un viņa darbu tēma visu mūžu bija lauku dzīve un zemes arāju darbs, pret kuru viņš kopš agras bērnības juta dziļu cieņu; kopš bērnības viņš jūsmoja par savas dzimtās Normandijas dabu.

Milē neilgu laiku mācījies Parīzē Daiļo mākslu skolā (1837–1838) pie vēsturiskās glezniecības pārstāvja Pola Delaroša. Sākumā Milē gleznoja galvenokārt savu tuvinieku, kā arī dažus pasūtījuma portretus, cenšoties sniegt precīzu individuālo raksturojumu un mazliet ieskicējot arī personības garīgo satvaru. Šā laika tipisks Milē portretu mākslas paraugs ir *"Pašportrets"* (ap 1841–1843, Šerbūras muzejs). 40. gados mākslinieks uzglezno arī dažas sadzīves ainiņas, tostarp gleznu *"Vētītājs"* (1847), kas nokļūst pat Salona izstādē. Tā ir Milē pirmā glezna ar zemnieku dzīvei veltītu tematiku. Šai laikā viņš iepazīstas ar vairākiem Barbizonas skolas pārstāvjiem, kuri viņu mudina pievērsties lauku dzīves tēlojumam. Paklausīdams padomam, Milē 1849. gadā pārceļas uz dzīvi Barbizonā. Ap šo laiku sākas viņa daiļrades uzplaukuma posms, un tas turpinās aptuveni līdz 60. gadu vidum.

Šajā laikposmā tiek uzgleznoti daudzi audekli, kuros Milē iedzīvinājis bērnībā un jaunībā uzkrātos vērojumus un ar episku vērienu slavinājis lauku darba skaistumu un dzižumu. Ar Milē glezniecību franču mākslā pirmo reizi ienāca īsts zemnieka tēls, tūrumu kopējs, kurā bija jūtams lauku darbu

smagums un patiesi cildenums. Jaunā pieeja bija saskatāma jau kompozīcijā *"Sējējs"* (1849–1850, Ņujorka, Metropolitēna muzejs). Tas ir dziļi patiesi tēls. Gan sējēja poza, gan plastiski apjomīgā figūra stāsta par zemnieka darba nozīmīgumu. Mākslinieks necenšas attēlot detaļas, bet tver sējēja tēlu vispārināti. Vispārināti gleznota arī ainava, kurā valda klusums un poētiska noskaņa. Šo noskaņu palīdz radīt gleznas kolorīts, kas balstīts uz dzelteniem brūnu, pelēcīgi zilganu un zeltainu toņu sabalsojumiem. Klievētā gaisma it kā sakausē cilvēka stāvu ar ainavu.

Galveno vietu Milē daiļradē, bez šaubām, ieņem kompozīcija *"Vārpu lasītājas"* (1857, Parīze, Orsē muzejs). Mākslinieks tajā paver plašu panorāmu ar labības lauku, kur tālākajā plānā novieto pļāvējus, bet priekšplānā iekomponē trīs sieviešu figūras, kas pēc sena paraduma uzlasa pļaujot nobirušās vārpas. Saules gaismā izdalās viņu spēcīgās figūras. Stingros ritmos uzbūvētā kompozīcija ar apjomīgi modelētajām sieviešu figūrām piešķir gleznai zināmu episkumu, pat monumentalitāti. Grūta darba tēma risināta gleznā *"Cilvēks ar kapli"* (1863, Sanfrancisko, privātkolekcija). Uz gaišā debess fona izceļas smagnējs zemnieka stāvs, kas atspiedies uz sava darbarīka.

Zināmas patriarhālisma noskaņas strāvo cauri kompozīcijai *"Vakara zvans"* (1858–1859, Parīze, Orsē muzejs), kur mākslinieks uzbur šādu ainu. Ir pievakare. Beidzies smags darba cēliens. Dabā valda svētsvinīgs klusums, un cauri šim klusumam gaisā viņo vakara zvanu skaņas, kas plūst no kādas baznīcas zvanu torņa. Un divi zemnieki – vīrs un sieva – gremdējas lūgšanā par veiksmīgi aizvadīto darbadienu.

Oficiālā kritika tolaik Milē darbus nepieņēma. Kāds mākslas ierēdnis pat teica, ka tā varot gleznot tikai cilvēki,



55. att. Ž. F. Milē. *Vārpu lasītājas*. 1857.



56. att. Ž. F. Milē. *Vakara zvans*. 1858-1859.

kas nemainot veļu. 60. gadu 2. pusē Milē daiļradē iezīmējās zināmas pārmaiņas. Tagad par gleznotāja galveno tēmu kļuva ainava, kas viņu tuvināja barbizoniešiem. Mākslinieks gleznoja galvenokārt uzartus laukus, ciema nomales, vientuļas mežmalas, kur nabaga ļaudis lasa žagarus. Šajās ainavās viņš ar lielu māksliniecisku spēku apdziedājis savas dzimtās puses Normandijas skaistumu.

Milē bija ne tikai gleznotājs, bet arī lielisks zīmētājs. It īpaši interesanti ir viņa ainavu zīmējumi. Mākslinieks atstājis darbus arī oforta tehnikā ("*Sviesta kūlēja*", 1855).

Gistavs Kurbē (Courbet, 1819–1877) bija aktīvs mākslinieks gan glezniecībā, gan arī sabiedriskajā dzīvē. Viņš bija tas, kurš tēlotājā mākslā ieviesa vārdu “reālisms” un formulēja tā raksturu. Kurbē arvien bija ierauts mākslas notikumu virpulī. Visu mūžu ap viņu nenorima strīdi un debates. Kurbē dedzīgi pieņēma jaunie mākslinieki un mākslas kritiķi, bet noliedza oficiālās mākslas pārstāvji.

Kurbē cēlies no turīgas zemes īpašnieka ģimenes Dienvidfrancijā, Ornānas apkaimē. Ap 1840. gadu viņš devās uz Parīzi, lai studētu jurisprudenci, taču studijas drīz pameta un pievērsās glezniecībai. Viņš jau pirms tam bija nedaudz mācījies gleznot. Tagad Kurbē sāka Luvra muzejā patstāvīgi studēt lielo dižgaru mākslu. Visvairāk viņu saistīja 17. gs. holandiešu glezniecība, bet jo sevišķi Karavadžo un 17. gs. spāņu mākslinieku Husepes de Ribēras, Fransisko de Surbarana un Djego Velaskesa darbi.

Sākotnēji Kurbē gleznoja portretus, bieži par modeli izvēloties pats sevi kā vislabāk pazīstamo būtni un atspoguļojot dažādas savas izjūtas un pārdzīvojumus. Viens no šādiem agrīnajiem mākslinieka pašportretiem ir “*Cilvēks ar pipi*” (1846, Monpeljē pils muzejs). Vēlāk Kurbē pārgāja uz figurālām kompozīcijām.

Kad Francijā sākās 1848. gada revolūcija, Kurbē to uzņēma ar sajūsmu un atbalstīja. Pēc sacelšanās apspiešanas mākslinieks atstāja Parīzi un devās atpakaļ uz savu dzimto pusi Ornānu. Šeit viņš uzgleznoja savus trīs šedevrus, piešķirot provinces dzīves ikdienai tādu nozīmīgumu, kādu neviens mākslinieks pirms tam nebija izrādījis. Šīs gleznas ir “*Pēcpusdiena Ornānā*” (1848–1849, Lille, Daiļo mākslu pils), “*Akmeņu skaldītāji*” (1849–1850, Drēzdenes gleznu galerija; darbs gājis bojā Otrā pasaules kara

laikā) un “*Apbedīšana Ornānā*” (1849–1850, Parīze, Luvrs). Pirmajā no minētajām gleznām bija attēlots Kurbē pats, viņa tēvs un kāds no ģimenes draugiem sēžam vienkāršā lauku istabā un klausāmies, kā ciema muzikants spēlē vijoli. Darbs tika izstādīts Parīzē Salonā, kur tas piesaistīja skatītāju uzmanību ar savu dabisko, patieso dzīves vērojumu un sulīgo gleznojumu. Par to atzinīgi izteicās arī tādi mākslinieki kā Žans Ogists Dominiks Engrs un Ežēns Delakruā.

Vēl lielāku sabiedrības uzmanību izraisīja glezna “*Akmeņu skaldītāji*”, kas Salonā parādījās 1850. gadā. Tā vairs nebija vienkārša sadzīves aina, kāda pavērs kompozīcijā “*Pēcpusdiena Ornānā*”, šeit atklājās tipizēts darba cilvēka tēls, un tajā jau apzināti un skaidri tika pausts sociāls zemteksts, kas atsedza akmeņu skaldītāju grūto mūžu, viņu bezgala vienmuļo darbu. Uz reālistiski gleznotās ainavas fona bija redzamas divas konkrēti traktētas vīriešu figūras – priekšplānā sirms vīrs, kas nometies uz viena ceļgala un cītīgi veic savu darbu, bet viņam aizmugurē stāv jauns puisis, kas iesākto darbu tūlīt turpinās. “Tā tas sākas, un tā tas beidzas,” – par šo gleznu, skaidrojot tās zemtekstu, sacījis pats mākslinieks. Gleznas iespaidu Kurbē panāk ar tēlu spēcīgo plastisko modelējumu un gaismēnu kontrastiem. Viņš atsakās no spilgtām krāsām, izmantojot tumšo toņu daudzveidību un klājot krāsas blīvi un pastozī.

Sākot ar “*Akmeņu skaldītāju*” parādīšanos, radās arī Kurbē aktīvi noliedzēji. Oficiālās mākslas pārstāvji nosodīja šāda satura darbu ienākšanu mākslas dzīvē, uzskatot tos par īstai mākslai neatbilstošiem.

Reizē ar “*Akmeņu skaldītājiem*” bija izstādīts arī liela izmēra audekls “*Apbedīšana Ornānā*”, kas laikabiedriem bija pārsteidzošs atklājums. Līdz tam šāda izmēra gleznās



57. att. G. Kurbē. *Akmeņu skaldītāji*. 1849–1850.



58. att. G. Kurbē. *Apbedīšana Ornānā*. 1849–1850.

mēdza attēlot tikai heroiskus vēstures notikumus, bet Kurbē lika pievērst skatienus vienkāršiem provinces pilsētiņas ļaudīm. Kompozīcija aptver aptuveni 50 figūras, kas kārtotas mierīgos, nesteidzīgos ritmos puslokā ap izrakto kapa bedri un ļauj ielūkoties ikviena pakalpalicēja sejā. Tur redzam mācītāju, tiesnesi, kaprāci un lielu pulku pavadītāju, starp kuriem ir gan pilsētiņas sīkpilsoņi, gan apkārtējie turīgie zemnieki. Visi tie atveidoti tādi, kādi dzīvē bijuši, pat nesaudzīgi patiesi, dziļu grumbu izvagotām pierēm, notrulušām sejām, jo tādus viņus padarījusi ikdienas dzīve. Visi kompozīcijas tēli gleznoti pēc dzīviem modeļiem, tajos var pat saskatīt portretiskus vaibstus, taču tas nav grupas portrets. Tie ir tipizēti tēli, kuru vaibstos atklājas viņu mietpilsonība, aprobežotība, besirdība. Par to, ka notiek bērū ceremonija, liecina tikai šo

cilvēku sēru tērpi un viņu stīvās pozas. Arī šīs gleznas kolorīts ir atturīgs, balstīts uz melno un balto krāstoņu kontrastiem. Tikai vietumis gleznojumu atdzīvina sarkanu, gaišbrūnu un pelēkzilu krāsu laukumu iekļājumi. Spēcīgais gleznojums toreiz satrieca jūtīgākos skatītājus ar pārlicinošo dzīves parādību atainojumu, turpretim oficiālo aprindu kritiķi nodēvēja gleznu par "neglītā slavinājumu". Ar šiem darbiem Kurbē pauda protestu pret akadēmisko, izskaistināto mākslu.

Reizēm ap Kurbē darbiem izcēlās pat skandāli, kā tas notika sakarā ar gleznu "Peldētājas" (1853, Monpeljē, Fabra muzejs). Arī peldētājas bija uzgleznotas ļoti reāli, pietuvinot skatītājam zemāko slāņu sievietes drukno, jau novecot sākušo kailo augumu. Šī Kurbē robusti un smagnēji gleznotā kompozīcija bija kā izaicinājums franču



59. att. G. Kurbē. Mākslinieka darbnīca. 1855.

tālaika augstākajām aprindām, kas bija pieradušas pie bālajām, ēteriskajām nimfām un Venerām. Stāsta, ka 1853. gadā Napoleons III, apmeklējams Salonu, kur šis darbs bijis izstādīts, uzšāvis tam ar jāmpātagu. Uz visām šāda rakstura paļām un nievām Kurbē atbildējis: "Ja jūs gribat, lai es gleznoju dievietes, tad parādiet man tās."

1855. gadā Pasaules izstādes laikā Parīzē, kad žūrijas komisija noraidīja un nepieņēma izstādišanai Kurbē kompozīciju "Apbedīšana Ornānā", mākslinieks sarīkoja savu personālizstādi. Tā bija iekārtota atsevišķā celtnē netālu no ieejas lielajā izstādē, un viņš nosauca to par "Reālisma paviljonu". Izstādi ievadīja audekls "Mākslinieka darbnīca" (1855, Parīze, Luvrs), kas atklāja mākslinieka skatījumu uz dzīvi. Kompozīcijas centrā pie molberta sēž pats mākslinieks, bet apkārt grupējas tie, kas viņam tuvi, kas sniedz iedvesmu mākslā. Kreisajā pusē ir tipāzs, kas it kā simbolizē vienkāršos cilvēkus, franču tautu, ko Kurbē mīl gleznot, labajā pusē redzami draugi, inteligences pārstāvji, filozofi un rakstnieki, bet pie molberta stāv kails modelis, ko vēlāk mākslas vērtētāji atzina par vienu no pilnīgākajiem akta gleznojumiem.

Izstādē bija arī rakstūtā veidā eksponēts reālisma jēdziena skaidrojums un pamatojums. Tajā Kurbē rakstīja, ka reālisms nozīmē, atklāt pastāvošos tikumus, idejas, ārēji sava laika tipāžu, jo tikai reālajā dzīvē viņš saskatot īstās mākslas vērtības, ka skaistais jāmeklē dzīvē un dabā.

Galveno vietu Kurbē daiļradē, protams, ieņēma figurālās kompozīcijas, taču savu konkrēto pasaules uztveri mākslinieks atspoguļojis arī portretos, ainavās un klusajās dabās. Portretu gleznojumos Kurbē arvien ienes ainavas vai interjera elementus, novietojot savus portretējamus konkrētā



60. att. G. Kurbē. *Tikšanās jeb Sveicināts, Kurbē kungs!* 1854.

sadzīvīskā vidē un situācijā ("Dzejnieka un kritiķa Š. Bodlēra portrets", 1848, Monpeljē, Fabra muzejs; "Komponista H. Berlioza portrets", 1850, Parīze, Luvrs). Ļoti žanrīks ir grupas portrets kopā ar mākslas mecenātu Alfredu Brijā, kas komponēts brīvā dabā, it kā pastaigas brīdī, sasveicinoties ar mākslinieku ("Tikšanās jeb Sveicināts, Kurbē kungs!", 1854, Monpeljē, Fabra muzejs).

19. gs. 50. gadu beigās–60. gados Kurbē daudz gleznojis arī ainavas, suminot dabu, kas viņam ir dzīvības spēka un enerģijas pilna. Iemīļoti ir meža skati ar dzīvnieku gleznojumiem. Vienmēr Kurbē interesi saistījusi jūras ainava. Viņš glezno jūru – mierīgu un svinīgu ("Jūra pie Normandijas", 1867, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs) un arī vētrā trakojošu ("Vilnis", 1870, Parīze, Luvrs). Ainavu gleznojumos Kurbē lielu uzmanību pievērš apgaismojumam, ar to pastiprinot ārējās telpas plašuma iespaidu un piepildot ainavu ar gaisu un gaismu. Sakarā ar to šajos gleznojumos arī mākslinieka krāsas kļūst gaišākas.

Jauno mākslinieku vidū Kurbē popularitāte bija liela, un tā joprojām auga. 1861. gadā grupa Francijas Mākslas akadēmijas absolventu pat pasludināja sevi par Kurbē skolēniem. Sekotāji radās ne vien Francijā, bet arī Holandē, Beļģijā, Ungārijā, Vācijā un citur. 1867. gadā Minhenē tika sarīkota mākslinieka sumināšana.

Pret Francijas valdošajām aprindām Kurbē vienmēr izturējās noraidoši, atsacījās pat pieņemt viņam piešķirto Goda leģiona ordeni. Turpretim pret Parīzes Komūnas nodibināšanos mākslinieks izturējās atzinīgi, piedalījās tās darbā, bija viens no mākslas dzīves organizētājiem. Pēc Komūnas sakāves Francijas varas iestādes māksliniekam atriebās, ieslogot viņu cietumā. Glābdamies no vajāšanām, Kurbē 1873. gadā bija spiests emigrēt uz Šveici, kur viņa mūžs beidzās nabadzībā un postā. Viens no pēdējiem darbiem, ko Kurbē uzgleznoja 70. gadu sākumā, bija *"Būdiņa kalnos"* (Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs).

Franču tēlniecība savā attīstības gaitā stipri atpalika no glezniecības un visus 19. gs. 50. un 60. gadus pakļāvās iedibinātajai akadēmisma rutīnai. Tikai nedaudzi tēlniecības pārstāvji sekoja jaunākajām vēsmām mākslā. Viens no tādiem bija *Žils Dalū* (*Dalou*, 1838–1902). Viņš bija beidzis Daiļo mākslu skolu Parīzē un strādāja gan stājtēlniecībā, gan monumentālajā tēlniecībā. Viņa reālistiskās tendences visspilgtāk izpaužas terakotas skulptūrās, kuru tematika smelta no tautas dzīves. Tās ir nelielas, poētiskas strādnieku un zemnieku statuetes (*"Bretaņas zemniece ar bērnu"*, 1873, Sanktpēterburga, Ermitāža). Pēc saviem politiskajiem uzskatiem Dalū bija demokrāts un 1871. gadā nostājās Parīzes Komūnas pusē. Par to vēlāk tika sodīts ar izsūtījumu katorgā. Pēc tam tēlniekam izdevās emigrēt



61. att. Ž. Dalū. Piemineklis *"Republikas triumfs"* Parīzē. 1899.

uz Angliju; tur viņš nodzīvoja līdz 1879. gada amnestijai. Pēc atgriešanās Francijā Dalū gandrīz 20 gadus nostrādāja pie pieminekļa *"Republikas triumfs"* (1899, atrodas Nāciju laukumā Parīzē). Tā ir apjomīga, svinīgi traktēta daudzfigūru grupa, kas novietota uz postamenta, kurš atgādina kaujas ratus. Daži no skulpturālajiem tēliem (piemēram,

kalēja figūra) izceļas ar spēcīgu modelējumu un māksliniecisku izteiksmīgumu, tomēr visumā monumentam piemīt eklektisma iezīmes, tajā jūtama akadēmisma tradīciju ietekme. Labākais, ko Dalū atstājis monumentālās tēlniecības jomā, ir meti nerealizētajam monumentam "*Pieminekļis Darbam*", pie kura tēlnieks strādāja mūža pēdējos gados. Pazīstamākās ir "*Sējēja*", "*Zemes racēja*" un "*Zemnieka*" figūras (glabājas Parīzē, Daiļo mākslu muzejā), kurās iedzīvināts spēks un neatlaidība. Emocionāli izteiksmīgi ir Dalū darinātie reālistiskie, portretiskie kapa pieminekļi revolucionāram Luijam Ogistam Blankī (1885), rakstniekam Viktoram Igo (1886) un gleznotājam Ežēnam Delakruā Perlašēza kapsētā Parīzē.

Reālisms Vācijā

Reālisma virziens Vācijā attīstījās nedaudz vēlāk nekā Francijā. Tā pirmie nozīmīgākie pieteikumi saistīti ar *Diseldorfas skolu*. Šās skolas izveidošanos pirmām kārtām veicināja tas, ka 1819. gadā Diseldorfā tika nodibināta Mākslas akadēmija, kas pulcināja mākslinieciski noskaņotu jaunatni. Sākumā Diseldorfas mākslinieki gleznoja galvenokārt romantiski traktētas ainas no Vācijas viduslaiku vēstures, kā arī sadzīves tēlojumus bīdermeiera stilā. Aptuveni ap 19. gs. vidu sāka parādīties jau sociālkritiskā ievirzē traktēti vācu tālaika dzīves atveidojumi. Jauno interesi stimulēja apstākļi, ka Diseldorfa atradās ekonomiski attīstīta apgabala centrā. Līdz ar to vietējie sabiedriskie notikumi nevarēja palikt māksliniekiem nepamanīti. Tā radās *Karla Vilhelma Hībnera* (*Hiebner*, 1814–1879) glezna "*Silēzijas audēji*" (1845, Brēmene,

privātkolekcija), kurā mākslinieks attēlo audēju nabadzību, atsedz pretrunas starp tekstiluzņēmumos strādājošajiem un fabrikantiem. Kad Vācijā kļuva zināmi 1848. gada Francijas revolūcijas notikumi, to norisei pievērsās arī vairāki Diseldorfas gleznotāji. Kā atbalss šiem notikumiem radās *Johana Petera Hāzenklēvera* (*Hasenlever*, 1810–1853) audekls "*Strādnieki Ņelnes rātē*" (1849, Minsteres muzejs). Tajā attēlota dramatiska aina: strādnieki pārņem pilsētā varu. Kad 1848. gada revolūcijas uzliesmojumi tika apspiesti, aprīma arī Diseldorfas mākslinieku sociālkritisko darbu parādīšanās. Vairums no viņiem tagad pievērsās lauku ļaužu sadzīves reālam, nepretenciozām atainojumiem (*Ludviģs Knauss*, *Benžamēns Votjē*).

Ievērojamākais vācu reālisma pārstāvis 19. gs. vidū un 2. pusē bija *Ādolfs fon Mencels* (*Menzel*, 1815–1905), gleznotājs un grafīks, apveltīts ar izcilu gleznotāja un zīmētāja talantu un rūpīgu vēsturnieka izpētes garu. Sākotnējo izglītību Mencels bija guvis sava tēva – litogrāfa – darbnīcā, bet pēc tam neilgu laiku (1830) mācījies Berlīnes Mākslas akadēmijā. Daiļrades sākumposmā Mencels darbojās tikai grafikā. Pirmais viņa nozīmīgais darbs bija ilustrācijas (400 spalvas zīmējumi kokgrebumiem) Franča Kūglera apcerējumam "*Frīdriha Lielā laika vēsture*" (1840–1842). Interese par karaļa Frīdriha II valdīšanas laiku Prūsijā (1740–1786) tolaik bija raksturīga daudziem vācu inteliģences pārstāvjiem, jo, dzīvodami Vācijas politiskās sadrumstalotības apstākļos, viņi 18. gadsimta Prūsijā saskatīja ideālu valsts iekārtu, bet pašā valdniekā – nacionālo varoni. Arī Mencels, neraugoties uz ļoti rūpīgo materiālu izpēti, nespēja izvairīties no Frīdriha II idealizācijas, tajā pašā laikā tomēr patiesi attēlodams prūšu karavīrus, ar kuru asinīm

un pašai dziedību tika gūtas uzvaras. Turpmākajos 40. un 50. gados mākslinieks strādāja pie milzīga ilustrāciju cikla "Frīdriha II literārie sacerējumi". Veltīdams šiem abiem darbiem daudz sava talanta spēka, Mencels vienlīdz pārliecinoši atveidojis gan iespaidīgus batāliju skatus, gan kara laika sadzīves ainas, pārgājienu grūtības, ierindas karavīra varonību un kara nesto postu. Šie darbi ļauj ieskaitīt Mencelu slavenāko vācu grafiķu pulkā.

19. gs. 40. gados Mencels kļūst pazīstams arī kā gleznotājs. Pamudinājumu pievērsties glezniecībai viņam dod 1839. gadā Berlīnē notikusī angļu gleznotāja Džona Konstebla izstāde. No Konstebla Mencels mācās atveidot gaismu, telpu, gaismas un gaisa piestrāvotu vidi. Pirmās mākslinieka eļļas tehnikā darinātās kompozīcijas ir gaisa un gaismas piestrāvotas ("Istaba ar balkonu", 1845, Berlīne, Nacionālā galerija). Gaisa un gaismas problēmām veltīti arī nākamie darbi ("Dzelzceļa līnija Berlīne–Potsdama", 1847, Berlīne, Nacionālā galerija; "Interjers ar mākslinieka māšu", 1847, Minhene, Jaunā pinakotēka). Šis nelielā izmēra glezņiņas gleznotas atraisītā manierē un mākslinieciskā izteiksmē pārspēj daudzu mākslinieka tuvāko kolēģu devumu. Glezniecisko prasmi gaisa, telpas un vides gleznojumā Mencels vēl pilnveido, papildinādamies Parīzē (1955–1856).

Savus demokrātiskos uzskatus mākslinieks pauž kompozīcijā "Marta dienās kritušo piemiņai" (1848, Hamburga, Kunsthalle, glezna nav pabeigta). Tas ir skumju noskaņu un pārdomu piesātināts darbs, kas veltīts 1848. gada revolucionārajiem notikumiem. Mencelu dziļi satrieca nežēlīgā izrēķināšanās ar nemierniekiem. Gleznā attēlots Berlīnes operas laukums, kritušo zārki un lielais pavadītāju pulks.



62. att. Ā. fon Mencels. *Istaba ar balkonu*. 1845.

Pēc 1848. gada revolūcijas sakāves Mencels aizsāka gleznojumu ciklu, ko veltīja Prūsijas karaļa Frīdriha II privātajai dzīvei. Viena no populārākajām šā cikla gleznām ir "Koncerts Sansusī pīlī" (1852, Berlīne, Nacionālā galerija). Tajā attēlota kāda epizode no valdnieka dienas gaitām. Gleznas centrā pats Frīdrihs II spēlē flautu, apkārt viņam pulcējas izmeklētā sabiedrība – arī mūziķi. Rūpīgi un emocionāli atveidots sveču liesmu izgaismotais interjers, izteiksmīgi raksturotas koncerta dalībnieku portretiski iezīmētās sejas.

Sākot ar 19. gs. 60. gadiem, Mencela glezniecībā par galveno tēmu kļuva laikmetīgās dzīves tēlojumi. Viņš glezno ielu un skvēru trokšņaino burzmu, pilsētas ļaužu ikdienu, tver saules staru rotaļu koku lapotnēs un cilvēku raibajā pūlī.



63. att. Ā. fon Mencels. *Koncerts Sansusī pilī*. 1852.

1875. gadā tapusi glezna "Dzelzs velmētava" (Berlīne, Nacionālā galerija). Tās iecere radusies, kad mākslinieks apmeklēja kādu no tālaika dzelzs apstrādes rūpnīcām. Redzētais viņu pārsteidzis un izraisījis apbrīnu par cilvēkiem, kas strādā tik smagu un nogurdinošu darbu. Šos savus iespaidus Mencels reāli un līdz nesaudzībai patiesi iedzīvinājis daudzfigūru kompozīcijā, kurā uzsvērti dominē tumši krāsoņi. Gleznas centrā starp visādiem pacēlājiem, dzensiksniem un darbgaldiem, ko apgaismo kausējamo krāšņu svelmainās liesmas, kustas cilvēki, kuri ar maiglēm un urķiem rokās velk ārā no krāsnīm nokaitētus dzelzs gabalus. Māksliniekam velmētavā strādājošie šķituši kā sengrieķu mītos minētie ciklopi

(sākotnēji viņš darbu tā arī gribējis nosaukt – "Mūsdienu ciklopi").

Cilvēku stāvos, kas kustas šai dūmu un tvaiku pilnajā telpā, jaušama kaut kāda drūma saspringtība. Abās kompozīcijas sānmalās izvietotās cilvēku grupas ienes gleznā sadzīves elementus un uzskatāmi papildina priekšstatu par 19. gs. 2. puses vācu fabrikas strādnieku smago dzīvi un darbu. Kreisajā pusē, turpat cehā, mazgājas maiņu beigušie, bet labajā pusē daži vīri īsā pārtraukuma brīdī ietur līdzpaņemto azaidu. Kompozīcija ir drūma un izraisa nospiedošu iespaidu, reizē arī pārdomas par vēlāk, jau 20. gadsimtā, piedzīvoto lielo revolucionāro satricinājumu nenovēršamību. Mākslas vēsturē šis Mencela darbs tiek uzskatīts par



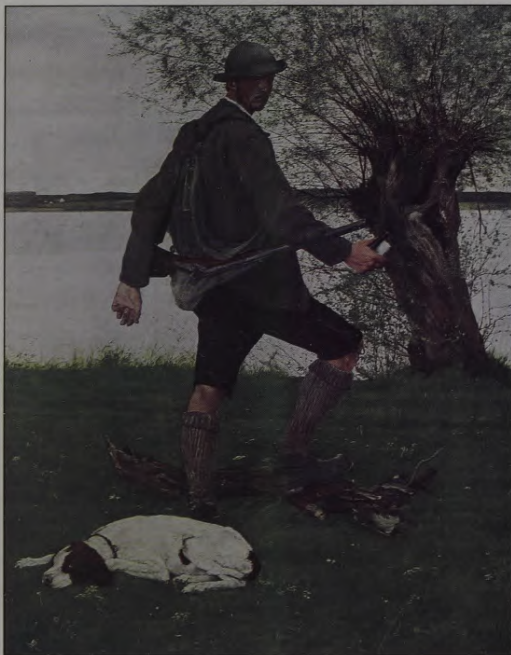
64. att. Ā. fon Mencels. *Dzelzs velmētava*. 1875.

pirmo gleznu, kur attēlots sava laika industrializācijas process.

Otrs lielākais 19. gs. reālisma virziena vācu mākslinieks bija *Vilhelms Leibls* (*Leibl*, 1844–1900). Leibla radošā darbība sākumā saistīta ar Minheni, kur viņš mācās Minhenes Mākslas akadēmijā (1864–1869); pēc tam viņš neilgu laiku papildinās Parīzē (1869–1870), kur tuvāk iepazīst franču mākslinieku darbus. It īpaši Leiblu saista Gistavs Kurbē, ar kuru viņš ir personiski iepazinies 1869. gadā franču mākslas izstādē Minhenē. Sākoties franču–prūšu karam, 1870. gadā Leibls atgriezās Minhenē. No 1873. gada viņš par savu dzīvesvietu izvēlējās Bavārijas laukus, kur dzīvoja pie vietējo

ciematu zemniekiem. Mākslinieks atstājis ievērtīgi gleznotus portretus un reālistiski traktētas sadzīves ainas no Bavārijas zemnieku patriarhālās dzīves.

Sākotnēji Leibls ievēribu izpelnījās tieši ar portretiem, kuros saista mākslinieka nopietnā iedziļināšanās portretējamā personībā, kā arī rūpīgi izraudzīto krāsoņu harmoniskais sabalsojums. Leibla portretējamo loks ir plašs. Mākslas vērtētāju uzmanību ir saistījis jau viens no viņa pašiem pirmajiem šā žanra darbiem – “*Tēva portrets*” (1866, Ķelnes muzejs). Spilgts tēla portretiskais raksturojums sasniegts Parīzes laikā gleznotajā ungāru mākslinieka “*P. Sineji-Meršes portretā*” (1869, Budapešta,

65. att. V. Leibls. *Mednieks*. 1876.

Tēlotājas mākslas muzejs). Parīzē gleznotie portreti tiek uzskatīti par mākslinieka daiļrades augstāko sasniegumu. Pie tādiem pieder "*Vecā parīziete*" (1869, Ķelnes muzejs), "*Zēns no Savoijas*" (1869, Sanktpēterburga, Ermitāža), "*Kokote*" (1870, Ķelnes muzejs) u.c. Tajos atklājas mākslinieka spēja iedziļināties portretējamā būtībā un panākt īstenībai cieši tuvinātu tā raksturojumu, izmantojot sejas vaibstu smalku modelējumu un rūpīgi izstrādātas krāsoņu tonālās attiecības.

Dzīvodams Bavārijas laukos, Leibls pievērsās vienkāršās zemnieku vides tēlojumam. Tika radīts cikls ar trāpīgi raksturotiem zemnieku tipiem un sadzīves ainiņām. Viņš glezno padzīvojušus lauku vīrus, kuri sapulcējušies pēc darba un prātīgi apspriež avīzē nupat izlasīto ("*Ciema*

politīki", 1877, Vintertūra, privātkolekcija). Ikvienam no gleznā redzamajiem personāžiem sniegts precīzs, gandrīz portretisks individualitātes raksturojums, kas stāsta gan par sūro darba dzīvi, gan par viņa redzesloku un interesēm. Par vienu no nozīmīgākajām lauku dzīvei veltītajām cikla gleznām tiek uzskatīta kompozīcija "*Trīs sievietes baznīcā*" (1882, Hamburga, Kunsthalle). Visas trīs sievietes sēž smagajā baznīcas solā vienā rindā un lūdz Dievu. Viņas visas trīs gleznotas tuvplānā, detalizēti un reāli ir attēlotas viņu sejas un tērpi. Tāpēc tas varētu būt arī triju paaudžu lauku sieviešu

66. att. V. Leibls. *Trīs sievietes baznīcā*. 1882.

grupas portrets, kurā vienlaikus atklājas viņu šaurā lokā ietvertās dzīves gaitas un it kā nospraustā nākotne. Mākslinieka gleznojums ir rūpīgs. Krāsas viņš jauc apdomīgi, klāj tās uz audekla pārsvarā plašiem vēzieniem, līdzēnā slānī, tikai vietumis kaut kur aprauti pieduroties ar otu, lai ieskicētu kādu atšķirīgu krāsu akcentu.

Leibla smalkā krāsu izjūta ietekmējusi daudzu 19. gs. beigu vācu mākslinieku daiļradi. Aktīvi risinot gaisa, telpas un gaismas problēmas, Leibls 90. gados tuvinājās impresionismam.

Reālisms Holandē un Beļģijā

1848. gada notikumi Eiropā izraisīja tautas kustību arī Holandē. Šī kustība atstāja dziļu ietekmi uz Holandes vietējās kultūras dzīvi un veicināja 50.–60. gados reālisma virziena nostiprināšanos mākslā. Ievērojamākais šā virziena pārstāvis bija gleznotājs *Jozefs Izraēlss* (*Izraēls*, 1824–1911). Izraēlss bija mācījies Amsterdamas Mākslas akadēmijā, pēc tam papildinājies Parīzē. Sākumā viņš gleznoja Bibeles tēmas, kā arī sižetus no Holandes vēstures akadēmisma garā.

50. gados mākslinieka daiļradē notika lūzums, un viņš sāka pievērsties laikmetīgām tēmām. Šajā laikā bija pasliktinājies Izraēlsa veselības stāvoklis, un viņam nācās pārcelties no pilsētas uz dzīvi laukos. Jaunajā dzīvesvietā mākslinieks nonāca vietējo lauku ļaužu vidē, un tā uz viņa daiļradi atstāja paliekošu iespaidu. Ar laiku par viņa daiļrades galveno saturu kļuva Holandes zemnieku, strādnieku, bet jo īpaši patiesi zvejnieku dzīves atainojums, gan dramatisks, gan lirisks. Darba cilvēku dzīves dziļā iepazīšana pilnīgi attālināja Izraēlsu

no studiju laikā apgūtās akadēmiskās gleznošanas manieres un tematikas, stimulēja viņu patstāvīgi apgūt reālistiskās gleznošanas veidu. It sevišķi auglīgi bija 19. gs. 70. gadi. Šai laikā viņš uzgleznoja savus labākos darbus, kurus aplūkojot šķiet, ka acu priekšā aizrit holandiešu lauku ļaužu ikdienas darbs, prieki un bēdas. Ne velti dažās mākslas vēstures apcerēs Izraēlss tiek dēvēts par "holandiešu Milē". Gleznā "*Šuvējas*" (70. gadi, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs) redzam trīs poētiski atveidotas lauku meitenes, kas sēž pie loga, noliekušās pār šuvekļiem. No loga krītošā dienas gaisma viegli izgaismo meiteņu sejas, ļauj it kā nojaust viņu domas. Dominē vēsi, atturīgi krāstoņi un maigas gaismēnu pārejas. Meiteņu figūru traktējums ir meistarīgi saskaņots ar holandiešu lauku dzīvojamās telpas atainojumu.

Mākslinieks strādā arī plenērā. Šie darbi gleznoti dzīvespriecīgās krāsās, tie ir saules gaismas pielietī. Šajās ainavās Izraēlss pārliecinoši atspoguļo dzimtās zemes skaistumu ("*Bērnī jūras krastā*", 1872, Amsterdamas Valsts muzejs). Tajās gleznojumu pilda valgaiss Holandes piekrastes gaiss, kurā trīsuļo žilbinošu saules staru spēle.

Izraēlss pieskāries arī cilvēka pārdzīvojumu atveidojumam. Rūpīgi izraudzītais kompozicionālais kārtojums, attiecīgi izmeklētā krāsu gamma un tēlu traktējums ļauj māksliniekam patiesi un dziļi atklāt dažādas dvēseles noskaņas, risināt cilvēka vientulības tēmu. Veiksmīgi izmantojot apgaismojumu, viņš pievērš skatītāja uzmanību cilvēku sejām, ļauj tajās vērīgi ielūkoties. Dramatiski saspringts ir tās sievietes tēls, kas stāv pie mirušā vīra gultas ("*Viena pasaulē*", 1878, Amsterdamas Valsts muzejs). Dziļi traģiskas noskaņas pauž



67. att. J. Izraēlss. *Pusdienas lauku mājā*. 19. gs. 2. puse.

kompozīcija *"Kad pienācis vecums"* (1883, Hāga, Mūsdienu mākslas muzejs), kur redzama veca, salikusi sieviņa sildām trīcošās rokas pie pusizdzisuša pavarda.

Būdams sava laika spilgtākais holandiešu gleznotājs, Izraēlss, cenzdamies nostiprināt nacionālās glezniecības reālistiskos principus, pulcināja ap sevi pārējos ievērojamākos Holandes gleznotājus. Tie galvenokārt bija t.s. *Hāgas skolas* ainavisti – A. Mauve, H. V. Mesdags, brāļi Marisi un citi.

Hāgas skolas faktiskais izveidotājs bija *Antons Mauve* (Mauve, 1838–1888), viens no

Hāgas Mākslas akadēmijas profesoriem, kas pēc savas mākslinieciskās pārlicības bija tuvs franču barbizoniešiem. Arī viņš tiecās ienest ainavas gleznojuma gaisu, kam cauri laužas saules stari, apspīdot visu dabu un dzīvo radību. Viņa ainavās ir izkopta, plaša vēso toņu gamma. Viņš daudz gleznojis pelēcīgi zaļas, saules apspīdētas mežmalas ar stafāžu. Visbiežāk tās ir aitas, reizēm arī kāda cilvēka figūra. Iemīloti ir arī ziemas skati. Plenēra gleznojumos Mauve mēdz izmantot akvarelkrāsas. Šajos akvareļa gleznojumos redzami izpaužas mākslinieka kolorista talants.



68. att. A. Mauve. *Pludmalē*. 19. gs. 2. puse.

Plenēra problēmām pievēršas arī *Hendriks Villems Mesdags* (*Mesdag*, 1831–1915). Viņš bija 19. gs. holandiešu glezniecībā redzamākais marīnists, kurš, rūpīgi studējot dabu, attēlojis Holandi kā jūras valsti. Māksliniecisko izglītību viņš bija ieguvis pie Beļģijas ainavistiem, bet visu mūžu nostrādāja Hāgā. Mesdags attēlojis jūru dažādos gadalaikos un dažādos laikapstākļos, gan klusu un mierīgu, gan bangojošu un draudīgu, gleznojumā ienesot arī stafāžu, visvairāk – zvejnieku laivas. Viņa jūras ainavās daudz gaisa, kas mīkstina priekšmetu kontūras, un tie pie apvāršņa saplūst ar debesīm.

Lielu ieguldījumu Hāgas skolas glezniecībā deva arī divi brāļi Marisi. *Jākobs Mariss* (*Maris*, 1837–1899) bija mācījies Antverpenes Mākslas akadēmijā, ilgāku laiku pabijis Parīzē. 1870. gadā atgriezies Hāgā, viņš saistījās ar Hāgas grupas māksliniekiem. Jākobs Maris bija plaša diapazona gleznotājs, darbojās dažādos žanros, taču ainavā viņam izdevās attēlot Holandes dabu tik patiesi un saviņņojoši kā nevienam. Reizēm J. Marisa ainavas ir ļoti liriskas, intīmas, reizēm tās gleznotas ar vērienu un plašuma izjūtu, ar augstām

debesīm un mākoņu gūzmām. Vairākām viņa ainavām netrūkst arī romantiskas noskaņas.

Villems Mariss (*Maris*, 1844–1910) bija mācījies pie brāļa Jākoba, bet vēlāk aizgāja savu patstāvīgu ceļu. Sākumā arī viņš savos gleznojumos izmantoja gaiši pelēkus un brūngani zaļus krāstoņus, kas ļāva radīt izteismīgas gaisa telpas iespaidu, bagātinot to ar saules gaismas pīestrāvojumiem. Vēlāk viņu ieinteresēja impresionistiskās glezniecības atklājumi.

Aplūkotajā laikposmā holandiešu glezniecībā darbojās vēl arī trešais brālis – *Matīss Mariss* (*Maris*, 1839–1917), bet viņš nebija saistīts ar Hāgas skolu. Uz Matīsu Marisu spēcīgu iespaidu atstāja angļu prerafaelītu glezniecība. Viņš savā daiļradē stipri attālinājās no dzīves īstenības un pievērsās fantastikai, mistiskiem pārdzīvojumiem. Viņa ainavas bija gleznotas nosacīti, brūnā krāstoņu gammā, vienkāršotās formās, ar tieksmi uz monumentalizāciju.

Hāgas skolas iedibinātās reālistiskās tradīcijas turpināja *Bernards Blommers* (*Blommers*, 1845–1914) un *Dāvids Ārtss*, (*Artz*, 1837–1890). Šie jaunie mākslinieki pārsvarā darbojās sadzīviskajā žanrā un būtībā neko jaunu holandiešu glezniecībā neienesā.

19. gs. 1. pusē Beļģijas mākslā, gan glezniecībā, gan tēlniecībā un arhitektūrā, valdīja klasicisms. Kad revolucionārās kustības gaitā Beļģija sarāva saites ar Nīderlandi (Holandi) un 1830. gadā nodibināja savu patstāvīgu valsti, patriotiskās kustības uzplūdi nesa sev līdzī romantisma noskaņas, tieksmi pēc romantismam raksturīgām formām, pēc kāpinātas krāsainības. Jaunās tendences izpaudās galvenokārt vēsturiskā žanra darbos, kuros tika atspoguļota Beļģijas vēsture un nacionālās atbrīvošanās kustība. Popularitāti ieguva tādi mākslinieki kā

Gustavs Vapers, Luijs Gallē un citi. Taču drīz vien vēsturiskās glezniecības patoss noplaka, un 60. gados mākslinieki atgriezās pie 17. gs. tradīcijām, sāka atkal gleznot omulīgus interjerus un krogu skatus, meklēja izklaidējošus sižetus.

Taču dzīve ritēja uz priekšu. Kapitālisma attīstība bija saistīta ar sabiedrības noslāņošanos, plašu iedzīvotāju grupu grimšanu nabadzībā. Beļģu tēlotāji mākslai, kas cauri gadsimtiem bija saglabājusī tradīciju pievērsties reālajai dzīvei, arī tagadējā situācijā negribējās palikt nomaļus. Līdz ar to mākslinieki arvien vairāk tiecās iedziļināties sava laika dzīves parādībās. Arvien vairāk viņus piesaistīja reālisma idejas, it īpaši – franču mākslinieka Gistava Kurbē daiļrade.

1868. gadā Briselē tika nodibināta "*Brīvā daiļo mākslu biedrība*". Tās aktīvākie dalībnieki bija Š. de Grū, K. E. Menjē, F. Ropss, L. Dibua un citi. 1871. gadā sāka iznākt arī žurnāls "*Brīvā Māksla*", kas aicināja pieteikt karu agrākajai, it īpaši – klasicisma un akadēmisma mākslai ar tās no dzīves atrautajām tēmām un novecojušo māksliniecisko valodu. Rosīgākais no visiem beļģu māksliniekiem tolaik bija gleznotājs un grafiķis Šarls de Grū (*Groux*, 1825–1870), kurš jau kopš 19. gs. 40. gadu beigām bija pazīstams ar savām gleznām, kas attēloja zemāko slāņu dzīvi. Grū bija mācīties Briseles un Diseldorfas Mākslas akadēmijā, taču viņa glezniecībā jūtami izpaudās Gistava Kurbē mākslas ietekme. Grū gleznu kolorīts ir atturīgs, balstīts uz tumšu toņu sabalsojumiem, ar ko tēmas risinājumā tiek panākta skumja, pat drūma noskaņa, kā tas, piemēram, redzams gleznā "*Kafijas grauzdējamā krāsniņa*" (19. gs. 60. gadi, Antverpenes Mākslas muzejs), kur attēlota auksta ziemas diena un bariņš nosalušu,

nabadzīgi gērbtu cilvēku sildāmajos pie kafijas grauzdējamās krāsniņas. Arī pārējo Grū darbu tematika lielākoties saistīta ar trūcīgo ļaužu un grūtdieņu dzīvi, un ar laiku šī sociālā ievirze pastiprinās.

Izcilu vietu beļģu reālisma virziena meistaru vidū ieņem *Konstantins Emīls Menjē* (*Meunier*, 1831–1905), kurš darbojās gan glezniecībā, gan tēlniecībā. Sākumā Menjē mācījās Briseles Mākslas akadēmijas tēlniecības nodaļā, kur tolaik valdīja konservatīvā akadēmisma sistēma. Tāpēc viņš tēlniecības studijas pārtrauca un pārgāja uz glezniecības nodaļu. Apcerējumos par Menjē tomēr valda uzskats, ka vairāk nekā studijas akadēmijā mākslinieka daiļradei devusi ciešā draudzība ar Šarlu de Grū, viņa paustie uzskati žurnālā "*Brīvā Māksla*", kā arī iepazīšanās ar franču reālistu Gistava Kurbē un Žana Fransuā Milē darbiem, to patstāvīga studēšana.

Saturīgas mākslas meklējumos Menjē sākotnēji pievērsās vēsturiska žanra kompozīcijām. Viens no viņa pazīstamākajiem šāda rakstura darbiem ir "*Epizode no 1797. gada zemnieku kara*" (1875, Brisele, Modernās mākslas muzejs), kur notikušo mākslinieks traktē kā sakāvi un reizē arī parāda tautas gribas nesalaužamību.

80. gadu sākumā Menjē nonāca Beļģijas ogļraktuvju rajonā Borināžā, kur iepazīnās ar jaunu pasauli. No tā laika, redzētā iespaidā, mākslinieks visu savu turpmāko daiļradi veltīja strādnieku, it īpaši – ogļraču, dzīves un darba attēlojumam. Glezna "*Mājup no ogļu šahtas*" (80. gadu sāk., Brisele, Menjē muzejs) ir viens no raksturīgākajiem šai tēmai veltītajiem darbiem; tajā attēlota grupa ogļraču, kas atgriežas no darba. Vispārinātās un monumentāli gleznotās strādnieku figūras komponētas uz dūmakainas, drūmas ainavas fona, kas piešķir gleznai skarbu



69. att. K. E. Menjē. *Pudlingotājs*. 1886.

noskaņu un pastiprina emocionālo iedarbību. Figūru formas veido plašs, brīvs otas triepiens. Kolorīts – atturīgs, kaut arī krāstoņiem bagāts.

Sākot ar 19. gs. 80. gadu vidu, Menjē nododas galvenokārt tēlniecībai, kur, tāpat kā glezniecībā, galveno vietu ierāda



70. att. K. E. Menjē. *Antverpene*. 1900.

strādnieka tēlam. Savās strādnieku tēmai veltītajās stājskulptūrās mākslinieks cenšas izcelt šo cilvēku fizisko un morālo spēku, viņu darba grūtumu un reizē heroismu. Viņš izvairās no tālaika tēlniecībai raksturīgajām tradicionālajām klasiskajām pozām un formu traktējuma. Menjē figurālās stājskulptūras ir reālas un patiesas, viņš tās darina tādas, kādus redzējis to dzīvos modeļus, kādās pozās tie stāvējuši vai sēdējuši. Tajās jūtas smagā darba atstātās pēdas un reizē iekšējais cildenums. Mākslinieka plastiskā valoda ir vispārināta un lakoniska. Šis iezīmes piemīt visām Menjē skulpturālajām figūrām, no kurām pazīstamākās ir *"Uzsītējs"* (1885, Brisele, Menjē muzejs), *"Pudlingotājs"* (1886, Brisele, Senās mākslas muzejs) un citas. Visām tām raksturīga tēla viengabalainība, silueta skaidrība, enerģisks, izteiksmīgs formu modelējums. Viens no plastisko formu

ziņā pilnīgākajiem Menjē darbiem ir *"Antverpene"* (1900, Brisele, Menjē muzejs). Darbīgās, lietīšķās pilsētas skulpturālajam iedzīvinājumam tēlnieks šeit izraudzījies nevis kaut kādu abstraktu alegoriju, bet gan konkrēta strādnieka tēlu; tā lakoniski un plastiski veidotā galva balstās uz spēcīgā kakla.

90. gados, radošo gaitu beigu posmā, Menjē iecerēja radīt *"Monumentu darbam"*. Šai nolūkā viņš izgatavoja daudzus cilņus, kas slavinaja darbu (*"Industrija"*, *"Pļauja"*, *"Osta"* u.c.), kā arī vairākas statujas. Taču iecere netika novesta līdz galam. Monumentu pabeidza tikai pēc Menjē nāves un uzstādīja Briselē 1930. gadā.

Menjē daiļrade bija it kā visas beļģu 19. gs. mākslas noslēgums. Tās ietekme, it īpaši – devums tēlniecībā, bija liela arī uz visas pasaules mākslas procesu.

Romantisms un reālisms Polijā, Čehijā, Ungārijā

Polija. 19. gadsimtā Polija bija nonākusi visai dramatiskā situācijā. Pēc pēdējās starptautiskās vienošanās 1795. gadā tā trešo reizi bija sadalīta starp Krieviju, Austriju un Prūsiju. Šķita, ka poļu nācijai pienācis gals. Taču, par spīti gandrīz bezcerīgajam stāvoklim, Polijā pamazām, jau ar 19. gs. 1. pusi, sāka atdzimt nacionālās atbrīvošanās kustība, kas savukārt deva zināmus impulsus poļu mūzikas, literatūras un tēlotājas mākslas attīstībai. Jaunās idejas rada atspoguļojumu vairāku poļu dzejnieku, rakstnieku, mūziķu un mākslinieku (Adama Mickeviča, Juliūša Slovacka, Friderika Šopena u.c.) daiļradē. Poļu literatūras un mākslas neatņemama tālaika iezīme bija patriotiskais pacēlums un nacionālās

pašapliecināšanās patoss. Tas radīja labvēlīgu augsni romantiskas heroiskas tendencēm, kas kā sarkans pavediens vijas cauri visai 19. gs. 1. puses poļu kultūras dzīvei.

Tēlotājā mākslā šajā laikā uzplauka portreta žanrs, kurā tika iedzīvināts dvēseles spēka pilna cilvēka tēls, ko spārno romantiska patriotisku jūtu kvēle. Aktivizējās gleznotāja *Antonija Brodovska* (*Brodowski*, 1784–1832) un citu mākslinieku daiļrade. Šajā laikā par poļu kultūras darbinieku radošās darbības centru kļuva Parīze. Te savu nacionālo epopeju *"Pans Tadeušs"* uzrakstīja Adams Mickevičs, te radās nozīmīgākie Friderika Šopena darbi. Parīzē darbojās arī gleznotāji Henriks Rodakovskis, Pjotrs Mihalovskis un citi. *Pjotrs Mihalovskis* (*Michalowski*, 1800–1855) bagātināja savus mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus ar franču romantisma jaunatradumiem, kā arī studēja Fransisko Hosē Goijas un Djego Velaskesa darbus. Gleznotāja nacionāli izjustajos un romantiskas trauksmes caustrāvotajos darbos jaušams dinamiskums un vēriens. Viņa iemīļotās tēmas ir zirgi, jātnieki un kaujas skati. Vēlāk Mihalovskis pievērsās portreta žanram; viņš tajā pauda dziļu cilvēka personības apliecinājumu. Gleznā *"Senko"* (ap 1846, Krakova, Nacionālā galerija) mākslinieks portretējis zemnieku; tā sejā pārliecinoši atklāta garīgā pasaule un pārdzīvojumi, sniegts šā vienkāršā cilvēka personības raksturojums. *Henriks Rodakovskis* (*Rodakowski*, 1823–1894) savus darbus izstādīja Parīzes Salonā, kur guva franču mākslinieku augstu novērtējumu (*"Tēva portrets"*, 1850, Varšava, Nacionālais muzejs; *"Ģenerāļa G. Dembiņska portrets"*, 1852, Krakova, Nacionālais muzejs).

Ap 19. gs. 60. gadu beigām savas daiļrades gaitas uzsāka arī šā laika poļu sadzīviskā

žanra pārstāvji – Aleksandrs Kotsiss un Arturs Grotgers. *Aleksandrs Kotsiss* (*Kotsis*, 1836–1877) nāca no Austrijas pārvaldībā esošās Polijas daļas. Viņa gleznās attēlota poļu zemnieku sadzīve, kur skumjas un sāpīgas noskaņas (*"Māte mirusi"*, 1867, Ļvovas gleznu galerija) mijas ar sociālās netaisnības atmaskojumu (*"Lai ņem!"*, 1870, Varšava, Nacionālā galerija). *Artura Grotgera* (*Grotgger*, 1837–1867) atstātā mantojuma nozīmīgākā daļa ir revolucionārijiem nemieriem veltītu zīmējumu cikli (*"Varšava"*, 1862, *"Polija"*, 1863), kuros atspoguļojas romantiska traģika notikumu uzverē. Pēdējais viņa cikls *"Karš"* (1866–1867) ir viena

no spēcīgākajām pretkara protesta izpausmēm visā 19. gs. Eiropas tēlotājā mākslā.

1863. gada sacelšanās Polijā un šīs sacelšanās sagrāve iezīmēja arī lūzumu poļu literatūras un mākslas attīstībā, paverot ceļu reālismam, kurā spēcīgi izpaudās demokrātiskas un sociālas tendences. Tomēr joprojām saglabājās arī romantiska tautiskuma izpratne, kas strāvo cauri arī dižākā poļu 19. gs. glezniecības meistara Jana Matejko daiļradei. *Jans Matejko* (*Matejko*, 1838–1893) bija mācījies Krakovas Daiļo mākslu skolā (1852–1858), pēc tam papildinājies Mīnhenes un Vīnes Mākslas akadēmijā (1859–1869), bet no 1873. gada



71. att. A. Grotgers. *Pēc kaujas*. No zīmējumu cikla *"Polija"*. 1863.



72. att. J. Matejko. *Āksts galma ballē*. 1862.

ieņēma Krakovas Daiļo mākslu skolas direktora posteni. Poļu glezniecībā viņš no jauna iedzīvināja vēsturisko žanru, kas kļuva aktīva cīņas forma par tautas nacionālo atdzimšanu. Gleznodams ainas no Polijas vēstures, mākslinieks tiecās ieaudzināt tālaika paaudzē patriotismu un ticību saviem spēkiem. Polijas specifiskajos apstākļos pagātne tika ietverta romantisku sapņu oreolā, un tā šķita kā zaudēta paradīze.

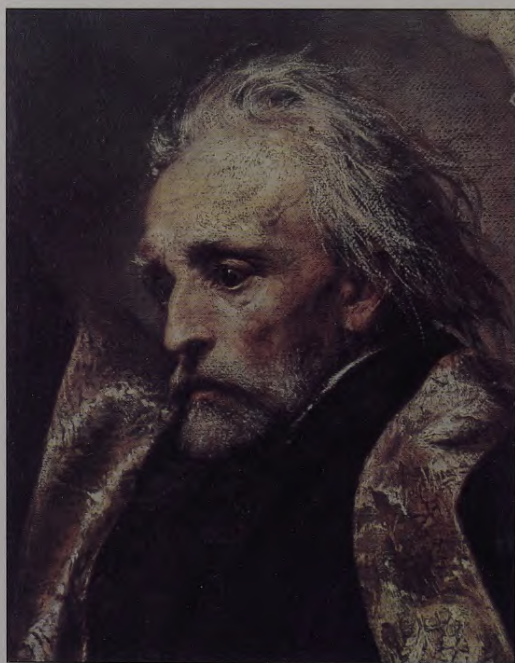
Matejko daiļrades pirmais posms bija pilns patriotiskas apgarotības. To raksturo tādi darbi kā *“Āksts galma ballē”* (otrs nosaukums – *“Stančiks”*, 1862) un

“Skargas¹ sprediķis” (1864, abi Varšavā, Nacionālajā muzejā). Šajā laikā Matejko asi vērsās pret poļu augstāko aprindu tieksmēm pēc pašlabuma un kopīgo nacionālo interešu aizmiršanu. Matejko kritizēja magnātus un šļahtu, kas bija novedusi valsti pie katastrofas robežas. Minēto gleznu saturs bija aicinājums uz nacionālo atmodu. Gleznā *“Āksts galma ballē”* attēlota dineja, kas notiek pie Polijas

¹ Petrs Skarga (1536–1612) – Viļņas Jeziūtu akadēmijas rektors, kaismīgs orators, kas savā laikā cīnījās pret feodālo anarhiju valstī un magnātu patvaļu.

karalienes Bonas Vavelas pili. Tajā ir uzaicināts arī galma āksts Stančiks. Zālē pulcējušies un liksmo poļu magnāti un valstsvīri, kuru īpašumus ārvalstu pārstāvji, kas iecerējuši Polijas sadalīšanu, apsolijuši saglabāt. Tikai priekšplānā pie galda sēdošajam ākstam sāj sirds, jo, šķiet, viņš vienīgais saprot, ko poļu tautai nozīmē savas valsts sadalīšana un valstiskuma zaudēšana. Līdzīga ideja ielikta arī gleznā *"Skargas sprediķis"*, kas aicina atcerēties šā vīra kādreiz teiktos bargos brīdinājuma vārdus, veltītus poļu augstāko aprindu sabiedrībai. Pret Matejko šāda rakstura darbiem valdošās aprindas izturējās negatīvi tieši tajos ieliktais koncepcijas dēļ.

Jau radošās darbības sākumā izveidojās Matejko daiļrades mākslinieciskie principi,



73. att. J. Matejko. *Skargas sprediķis*. Fragments. 1864.

kas raksturīgi arī vēlākajiem darbiem. Mākslinieka gleznas parasti ir liela izmēra daudzfigūru kompozīcijas ar izvērstu sižetu; to personāžu savstarpējās attiecības – sarežģītas, situācijas – dramatisētas un psiholoģiski saspringtas. Kompozīciju centrā vienmēr izvirzīts kāds varonis, vai tas būtu 16.–17. gs. sabiedriskais darbinieks Petrs Skarga vai poļu nacionālās atbrīvošanas kustības vadītājs Tadeušs Kostjuško.

70. un 80. gados Matejko vairāk pievērsās tēmām, kas saistījās ar Polijas kādreizējām uzvarām karos, ar poļu ieroču triumfu, ar Polijas agrākās valsts varas slavināšanu. Tās ir vērienīgi gleznotas episkas viduslaiku vēstures ainas, kurās stipri jūtama Polijas vēstures notikumu idealizācija. Nozīmīgākie šā perioda darbi ir *"Kauja pie Grīnvaldes"* (1879, Varšava, Nacionālais muzejs) un *"Prūšu zvērests"* (1882, Krakova, Nacionālais muzejs).

Matejko daudzo darbu vidū būtisku vietu ieņem viņa mūža nogalē gleznotā skiču sērija, kas attēlo *"Polijas civilizācijas vēstures"* svarīgākos momentus. Sēriju noslēdz Konstitūcijas pasludināšanas aina 1791. gada 3. maijā.

Reālisma iezīmes saglabā Matejko gleznotie portreti.

80.–90. gados sakarā ar arvien straujāku kapitālisma attīstību poļu mākslā zuda romantiskās ilūzijas un ar tām saistītās mākslas koncepcijas. Pastiprinājās reālisma ideju ietekme, pieauga mākslinieku interese par ikdienas notikumiem, par parasto darbaļaužu dzīvi. Panākumus sāka gūt tādi reālistiskā sadzīvīskā žanra pārstāvji kā Juzefs Helmoņskis, brāļi Gerimski un citi. Juzefs Helmoņskis (*Chelmoński*, 1849–1914) pārsvarā gleznoja liriskas un poētiskas ainas no poļu zemnieku dzīves (*"Atvasara"*, 1875, Varšava, Nacionālais muzejs; *"Pirms vētras"*,



74. att. J. Matejko. *Kauja pie Grīnvaldes*. Fragments. 1879.

1896, Krakova, Nacionālais muzejs). *Maksimilians Gerimskis* (*Gierymski*, 1846–1874) gleznoja epizodes no nesenās 1863. gada sacelšanās. *Aleksandra Gerimska* (*Gierymski*, 1850–1901) daiļrades galvenā tēma bija pilsēta un tās ikdienas dzīve. Dažām pilsētām, kā, piemēram, Varšavai, bija veltīti veseli gleznu cikli.

Atbrīvošanās kustības tēmai pievērsās *Jaceks Maļčevskis* (*Malczewski*, 1854–1929). 80. gados viņš kļuva pazīstams ar saviem tēlojumiem no izsūtīto dzīves ("*Nāve etapa laikā*", 1881; "*Politiskie izsūtītie*", 1883, abas glabājas Varšavā, Nacionālajā muzejā).

19. gs. 90. gados poļu glezniecībā ienāca arī impresionisms, kuru pārstāvēja *Leons Vičulkovskis* (*Wyczółkowski*, 1852–1936) un *Jans Gžegožs Staņislavskis* (*Stanislawski*, 1860–1907). Abi viņi savos darbos pauž interesi par dzimto zemi un tautu. Abi ir bagātinājuši poļu glezniecību ar izjustām, gaismas un saules pielietām ainavām, kur liela vieta ierādīta arī lauku cilvēka darba tēlojumiem.

Čehija. 19. gadsimts bija laiks, kad veidojās čehu nācija un līdz ar to arī čehu nacionālā kultūra, tika likti pamati čehu mākslas skolai, kurā nacionālais jautājums arvien bija viena no svarīgākajām problēmām. Tas veicināja romantisma ideju izplatīšanos un vēsturiskās pagātnes heroizāciju. Ar šo principu saistītās idejas kļuva par daiļdarbu saturu veselai mākslinieku paaudzei, kuras vadošais pārstāvis bija *Josefs Māness* (*Mánes*, 1820–1871) – gleznotājs, grafīkis, dzejnieks un mūziķis. Viņš bija viens no spilgtākajiem patriotiskās noskaņas paudžiem un tautā nesējiem. Ar tēlotāju mākslu saistītās daiļrades tēmu loks J. Mānesam bija ļoti plašs. Viņš savos gleznojumos un grafikas darbos attēlojis čehu tautas sadzīvi, tikumus, paražas un varonīgo pagātni.

Mākslinieks sākotnēji bija mācījies Prāgas Mākslas akadēmijā (1835–1844), bet pēc tam papildinājies Minhenē (1844–1846). Minhenes periodā uz viņu stipru ietekmi atstāja vācu romantisms, it īpaši – nācariēšu grupējuma idejas. Šai laikā viņš izvēlējās galvenokārt filozofiski reliģiskas vai no literatūras un vēstures ņemtas tēmas, tādas kā "*Petrarkas satikšanās ar Lauru*" (1843–1844), "*Leidenes Lūkas nāve*" (1843).

Kad 1848. gada revolūcijas notikumi izvērās arī Čehijā, J. Māness bija sacelšanās dalībnieku vidū. Jaunie sabiedriski politiskie notikumi tuvināja mākslinieku čehu tautas dzīves norisēm. Viņš daudz ceļoja pa Čehijas laukiem un apdzīvotajām vietām, vēroja tautas dzīvi, zīmēja etnogrāfiskus tipus. Tā radās viņa zīmējumu sērija "*Tautastērpi*", kas vēlāk izmantota lielāku darbu radīšanai. Ciklā romantiskā veidā atspoguļojas zemnieku dzīves poēzija, jo zemnieki Mānesam ir nacionālās identitātes nesēji.

Laikā no 1857. līdz 1859. gadam mākslinieks darināja ilustrācijas t.s. *Kraledvoras rokrakstam*, romantiskam tautas eposam. Vēlāk zinātnieki noskaidroja, ka šis rokraksts nav autentisks, bet gan jaunākos laikos radies atdarinājums, kurā veiksmīgi samontētas tautas teiksmas. J. Mānesa darbības laikā par rokraksta senumu un īstenumu neviens nešaubījās, un čehu tautā tas bija ļoti populārs. Mākslinieks pie šā rokraksta ilustrācijām strādāja ar lielu atdevi, varoņu tēlos atklājot tautas patieso dvēseli. J. Māness ir atstājis arī lieliskas ilustrācijas vairākiem čehu tautasdziesmu krājumiem ("*Pavasara dziesmas*", "*Šūpladzesmas*", ap 1865).

Mākslas vēstures apcerēs par Josefa Mānesa mākslas mantojuma ievērojamu paraugu tiek uzskatīti *Prāgas vecpilsētas rātslaukuma pulksteņa ciparnīcas apgleznojumi*



75. att. J. Māness. *Prāgas vecpilsētas rātslaukuma pulksteņa ciparnīcas apgleznojumi: Aprīlis, Augusts*. 1865–1866.

(1865–1866), kuros saliedēta mākslinieka daiļradei raksturīgā dzīves un notikumu uztveres romantiskā koncepcija ar spožu, reālistisku formu valodu. Tās ir 12 kompozīcijas, kuras katra ietverta it kā medaljona ietvarā (kompozīciju kartoni glabājas Prāgas Pilsētas muzejā). Gleznojumos attēlots lauku cilvēka ikdienas darbs gadalaiku ritmā. Tur redzama augļu koku potēšana pavasarī, zemes aršana un apstrādāšana, sēšana, labības plauja, vīnogu novākšana un citi procesi. Kompozīcijas gleznotas sulīgās krāsās, figūras tvertas apjomīgās, spēcīgās, mazliet vispārinātās formās ar episki heroisku pieskaņu. Figūru grupu kārtojumu papildina to fonā gleznotās poētiskās ainavas.

J. Māness gleznojis arī daudzus portretus, kuros pārliecinoši atveidojis ne vien portretējamā individuālos vaibstus, bet arī viņa garīgo būtību. Arī mākslinieka gleznotās ainavas ir poētiskas, tajās redzamas Čehijas vidiens zaļojošās āres, to mierīgā plūduma

ritmi (*"Lauku baznīca"*, ap 1855; *"Labas ainava"*, 1863, abas Prāgā, Nacionālajā galerijā). Josefa Mānesa radītie mākslas tēli arī mūsdienās ir tautā ļoti iemīloti, jo tie, iepazīti kopš bērnības, mīt ikviena čeha sirdī.

Arī J. Mānesa jaunākais brālis *Kvido Māness (Mānes, 1828–1880)* savu radošo darbību sāka ar vēsturiskās glezniecības žanru, taču drīz vien pārgāja uz sadzīves ainu tēlojumiem. Viņa gleznu galvenā tēma bija pilsēta un pilsētnieki, it īpaši – ainiņas no bērnu dzīves (*"Meitene pie spoguļa"*, 1872, Prāga, Nacionālā galerija).

Pēc 1848. gada notikumiem čehu mākslā nozīmīgu vietu sāka ieņemt vēsturiskais žanrs. Viens no šā žanra ievērojamākajiem pārstāvjiem bija *Jaroslavs Čermāks (Čermāk, 1830–1878)*, kurš bija mācījies Prāgas, Mīnhenes, Antverpenes, Briseles Mākslas akadēmijā. Savās vēsturiskajās gleznās Čermāks atveidoja slavenus pagātnes notikumus čehu tautas dzīvē, pievērsās tās nacionālās atbrīvošanās cīņu tradīcijām.



76. att. J. Čermāks. *Ievainotais melnkalnietis*. 1873.

Romantiskas, skarbas varonības caurausta ir viņa glezna "Husīti¹ pārvar kalnu pāreju" (1857, Prāga, Nacionālā galerija). Čermāks attēlojis arī rietumslāvu cīņas pret turku jūgu ("Ievainotais melnkalnietis", 1873, Zagreba, Dienvidslāvijas akadēmijas galerija).

Ievērojams glezniecības meisters bija Karel Purkiņe (Purkinyně, 1834–1868), drosmīgs jaunu glezniecisko izteiksmes līdzekļu meklētājs, kurš izmantoja dažādas pastozas faktūras un oriģinālas krāsoņu attiecības. Viņš bija mācīties Prāgas Mākslas

akadēmijā (no 1851), papildinājies Minhenē (1854–1855) un Parīzē (1856). Purkiņe gleznoja sadzīves ainas un klusās dabas, kurās panāca apbrīnojamu priekšmetu materialitātes atveidojumu. Nozīmīgu mantojumu mākslinieks atstāja arī portreta žanrā. Viņa portreti izceļas ar dziļu psiholoģisko raksturojumu, bagātīgu glezniecisko valodu. 1860. gadā Purkiņe uzgleznoja spēcīgi raksturoto "Kalēja Jehas portretu" (1860, Prāga, Nacionālā galerija), kur atveidoja intelektuāli attīstīta, garīgi bagāta strādnieka – fiziskā darba darītāja tēlu.

19. gs. pēdējā ceturksnī centrālo vietu čehu tēlotājā mākslā ieņēma gleznotājs un grafiķis Mikolašs Alešs (Aleš, 1852–1913), kam ir lieli nopelni čehu vēsturiskā žanra

¹ Husīti (nosaukums radies no šīs kustības ideologa un vadītāja Jana Husa vārda) – pret Katolu baznīcu, feodālo jūgu un vāciešu uzkundzēšanos vērstas čehu tautas kustības dalībnieki. Kustība pārauga husītu karos (1419–1437).



77. att. M. Alešs. *Podbradu Jirži sastapšanās ar Mātjāšu Korvinu*. 1878.



78. att. M. Alešs. Kartons Prāgas Nacionālā teātra sienas gleznojumam. 1880.

izkopšanā. Alešs 1875. gadā beidzis Prāgas Mākslas akadēmiju. Viņa gleznās dominē husītu brīvības cīņu tēma, un tās risinājumā mākslinieks dažbrīd sasniedz dziļu psiholoģisku noskaņu. Tāda ir nelielā izmēra glezniņa "Pie husītu cīnītāju kapa" (1877, Gluboka, Aleša muzejs), kur pie nesen kritušā cīņubiedra kapu kopas atjājis un pārdomās kavējas vecs vīrs. Skumjo noskaņu pastiprina izteiksmīgs pelēcīgās ziemas dienas gleznojums. Savos lielākajos cīņu tēmai veltītajos audeklos Alešs turpina pārstāvēt J. Mānesa episki heroisko stilu. Gleznā "Podebradu Jirži sastapšanās ar Mātjāšu Korvinu" (1878, Prāga, Nacionālā galerija) attēlota nozīmīga epizode 15. gadsimta Čehijas vēsturē. Tas ir dramatisks brīdis, kad husītu vadonis Jirži, kas cīnās par Čehijas neatkarību un vienotību, ir sastapies aci pret aci ar cīņu zaudējušo varas pārstāvi Mātjāšu Korvinu. Gleznā iespaidīgi attēlots šis divu vēsturisku personu psiholoģiskās sadursmes

moments. Svarīgu vietu Aleša daiļradē ieņem kartoni, kurus viņš 80.–90. gados darinājis Prāgas Nacionālā teātra foajē sienu gleznojumiem. Arī šo kompozīciju patriotiskie sižeti ņemti no tautas leģendām un no Čehijas vēstures slaveno husītu cīņu notikumiem.

J. Mānesa tradīcijas Alešs turpina, strādājot arī grafikas jomā. Viņa estampi ar čehu folkloras motīviem, kā arī ilustrācijas čehu rakstnieku rakstu krājumiem priecē ar tīkamu humora izjūtu un spilgtu tautiskumu.

Ungārija. Visa 19. gs. ungāru kultūras dzīve noritēja spēcīgā nacionālās atbrīvošanās cīņu ietekmē. No 17. gs. beigām, kad Ungārija nonāca Austrijas Hābsburgu monarhijas varā, tā bija pārvērsta par koloniālu piedēkli, kur draudēja pat ungāru valodas izzušana. Līdz ar to sabiedrībā notika nemītīga cīņa par ungāru valodas, literatūras un mākslas pastāvēšanu. Šī cīņa veicināja romantisma ideju izplatību. 19. gs.

1. pusē klasicisma un romantisma elementi ungāru tēlotājā mākslā pastāvēja līdzās.

1848. un 1849. gada revolūcija Ungārijā stipri ietekmēja visu tālāko ungāru kultūras attīstības gaitu. Daudzi mākslinieki paši piedalījās revolūcijas notikumos. Tas veicināja jaunu sabiedrisku ideju izplatīšanos – līdz ar to arī reālistiskās mākslas principu nostiprināšanos. Tā ungāru nacionālā glezniecības skola veidojās reālistiska, ar aktīvu sociālkritisku attieksmi pret dzīves īstenību.

19. gs. vidū ievērojamākais ungāru gleznotājs un grafiķis bija *Miklošs Barabāšs* (*Barabás*, 1810–1898). Mākslinieks strādāja dažādos žanros, taču viņa daiļrades nozīmīgākā daļa ir spēcīgi gleznotie portreti, kā arī žanra kompozīcijas. Barabāšs ir darinājis gandrīz visu sava laika ievērojamāko ungāru kultūras darbinieku portretus. Tos viņš gleznojis pasausi, bet individuāli precīzi, atveidojot portretējamai personai raksturīgas dvēseles noskaņas. Tādi izcili darbi ir "*Pašportrets*" (1841, Budapešta, Nacionālā galerija), "*Ferenca Lista portrets*" (1847, Budapešta, Nacionālā galerija) un citi.

19. gs. 50. gados, pēc 1848.–1849. gada revolūcijas apspiešanas, Ungārijā uzplauka vēsturiskā žanra glezniecība. Tika gleznotas ar romantisku patosu caurvītas, bet skaudras ungāru tautas vēsturisko atbrīvošanās cīņu epizodes. Ievērojamākais šā žanra pārstāvis bija *Viktors Madarāss* (*Madarász*, 1830–1917), kurš pievērsās antifeodālā zemnieku kara varoņu tēmai. Viens no viņa pazīstamākajiem darbiem ir "*Dožas ļaudis*" (1868, Budapešta, Nacionālā galerija), kur attēlota slavenā Dožas sacelšanās. Attēlotajā epizodē redzami zemnieki, kuri, briesmas nicinot, noņem no karātavām pretinieku sodītā cīņubiedra liķi, lai to ar godu apglabātu.

Sabiedrības nacionālās pašapziņas pieaugums modināja māksliniekos interesi ne vien par Ungārijas pagātni, bet arī par dzimtās zemes dabu, nacionālajām tradīcijām, sadzīvi, par cilvēku kā aktīvu dzīves notikumu virzītāju. Tas viss rada atspoguļojumu arī ungāru tēlotājā mākslā, it īpaši – glezniecībā. Pēc 1867. gada, kad nodibinājās apvienotā Austroungārijas monarhija, pavērās apstākļi brīvākai ungāru sabiedriskās dzīves un kultūras attīstībai. Tolaik sakarā ar kapitālisma attīstību sabiedrībā saasinājās pretrunas, un šis process atstāja ietekmi arī uz tēlotāju mākslu. Jaunie apstākļi mudināja māksliniekus pievērsties šim laikmeta pretrunām un esošo notikumu attēlojumam. Tas savukārt veicināja jaunas tematikas ienākšanu mākslā. Šajā situācijā nostiprinājās un galīgi izveidojās ungāru nacionālās glezniecības skola, kuru visbūtiskāk pārstāvēja sociālkritiski ievirzītais reālistiskais sadzīves žanrs. Šīs skolas vadošais mākslinieks bija *Mihājs Munkāči* (*Munkácsy*, 1844–1900).

Munkāči uzauga trūkumā, un tas ievērojami apgrūtināja profesionālās izglītības iegūšanu. Neilgu laiku viņš mācījās Vīnes Mākslas akadēmijā (1865), tad – Minhēnes Mākslas akadēmijā (1866–1868) un visbeidzot – Diseldorfas Mākslas akadēmijā (1868–1869). Brieduma gadi māksliniekam aizritēja Parīzē, bet viņš vienmēr bija saistīts ar Ungāriju, ar tās kultūras un mākslas attīstības procesiem. Pirmais Munkāči darbs, kas 1870. gadā tika izstādīts Parīzes Salonā un guva milzīgus panākumus, bija "*Bēdu nams*" (1869, ASV; atkārtojums 1878, Budapešta, Nacionālā galerija). Tā ir liela izmēra daudzfigūru kompozīcija, pirmais no mākslinieka daudzajiem gleznojumiem, kuros risināts ass laikmeta konflikts. Munkāči pie tās bija

strādājis ilgi, darinot galvenos personāžus raksturojošas studijas un skices. Gleznas centrā atrodas tās galvenais tēls – tautas dziesminieks, kas savos dziedājumos nosodījis bagātos un jutis līdzīgs apspiestajiem. Par to varas iestādes notiesājušas viņu uz nāvi. Pirms aizvešanas uz soda vietu apnotiesāto sapulcējušies tuvinieki, draugi, kaimiņi, cilvēki no vienkāršās tautas. Kompozīcijā valda satraukta, dramatiska atmosfēra, sniegta daudzveidīgs, dziļš personāžu psiholoģiskais raksturojums. Gleznā stingrs, plastisks figūru veidojums, izkopts tonāls gleznojums, kas balstās uz krāstoņu un gaismēnu kontrastiem. Šie gleznošanas paņēmieni raksturīgi arī citiem Munkāči darbiem. Tie ļauj viņam savās

kompozīcijās panākt spraigu, emocionālu iespaidu, rast dramatisku noskaņu.

Vairākās gleznās Munkāči sniedz sociāli tipizētus raksturus. Tāda ir arī daudzfigūru kompozīcija *"Nakts klaidoņi"* (1873, Budapešta, Nacionālā galerija). Darbs gleznots enerģiskiem krāsu triepieniem, pelēcīgi zilganos toņos, kas palīdz tēlaini atveidot agru ziemas rītu, kurā bezcerīgi kļīst bez pajumtes palikušie cilvēki. Mākslinieks brīvi pārvalda gleznieciskos līdzekļus, un tas ļauj viņam daudzveidīgi raksturot situācijas un atklāt personāžu atšķirīgās noskaņas. Munkāči daudz gleznojis arī sadzīves ainas no tautas ikdienas (*"Šarpijas plūcējas"*, 1871; *"Sviesta kūlēja"*, 1873, abas glabājas Budapeštā, Nacionālajā galerijā), tāpat portretus (*"Ferenca"*



79. att. M. Munkāči. *Bēdu nams*. 1878.



80. att. P. Siņeji-Merše. *Maijs zaļumos*. 1873.

Lista portrets", 1886, Budapešta, Nacionālā galerija) un ainavas.

Kādu laiku Munkāči attālinājās no savām tēmām un glezniecības principiem, pakļaujoties oficiālās mākslas – akadēmisma ietekmei. Tomēr mūža nogalē, 90. gadu vidū, viņš vēl tomēr uzgleznoja liela izmēra audeklu "*Streiks*" (1895, Budapešta, Nacionālā galerija), kur atgriezās pie dramatiskajiem sava laika notikumiem, pie sabiedrisko konfliktu tēlojuma.

Munkāči daiļradei bija liela ietekme uz visu ungāru 19. gs. 90. gadu glezniecību. Arī viņa skolnieka *Imres Rēvēsa* (*Révész*, 1859–1945) gleznas pauž 1848.–1849. gada

revolūcijas atskaņas ("*Petēfi tautas vidū*", 1884, Budapešta, Nacionālā galerija). Ar laiku viņa sociālkritiskās noskaņas pastiprinājās un kļuva asākas, kā tas, piemēram, redzams gleznā "*Prasām maizi!*" (1899, Budapešta, Nacionālā galerija). Īpašu vietu tālaika ungāru glezniecībā ieņēma *Pāls Siņeji-Merše* (*Szinyei-Merse*, 1845–1920), kurš, bagātinot un kāpinot krāsu gammu, radīja optimistiskus, dzīvespriecīgus darbus. Populārākais no viņa šāda rakstura darbiem ir "*Maijs zaļumos*"

¹ Šāndors Petēfi (1823–1849) – ungāru dzejnieks, revolucionārais demokrāts, viens no aktīvākajiem 1848.–1849. gada revolūcijas dalībniekiem Ungārijā.

(1873, Budapešta, Nacionālā galerija). Tā ir atrisīti gleznota daudzfigūru kompozīcija, kur attēlota jauniešu grupiņa, kas apmetusies zālītē kāda uzkalna piekājē. Gaismas pielietā gaišzilā debess un pavasarīgās zāles zaļums te priecīgi sasaucas ar jauniešu tēpu daudzkrāsaino, košo skanējumu un izraisa īsti svētdienīgu, bezrūpīgu noskaņu.

Zināmu uzplaukumu šai laikā sasniedza arī ainavas žanrs. Novatoriska loma te bija *Laslo Pālam* (*Paāl*, 1846–1879), Munkāči draugam un laikabiedram. Pāla glezniecības maniere ir tikpat izkopta un temperamentīga kā Munkāči. Tas ļauj viņam emocionāli uztvert dabas mūžīgo kustību un noskaņu mainību. It sevišķi dinamiski ir mākslinieka gaisa un mākoņu gleznojumi.

3. Impresionisms un neoimpresionisms

Impresionisms Francijā

Impresionisma virziens un reizē daiļrades metode dzima 19. gs. 60. gados franču reālisma glezniecības klēpī. Impresionistus, tāpat kā reālistus, vienoja noraidošā attieksme pret oficiālo, mākslas akadēmijās kopto mākslu – akadēmismu, pret tā nosacītību, rutīnu un shēmām. Jaunā mākslinieku paaudze, līdzīgi reālistiem, par svarīgāko mākslā uzskatīja sava laikmeta vizuālās realitātes atspoguļojumu, tās daudzveidīgo, individuālo parādību attēlojumu. Tomēr atšķirībā no reālisma pārstāvjiem impresionisti galveno uzmanību veltīja tikai vienai īstenības pusei, proti, gaisa un gaismas izpētei, to ietekmei uz apkārtējo vidi un krāsu. Tādējādi par impresionistu lielāko rūpi kļuva, kā labāk

un pilnīgāk gleznā attēlot redzamo pasauli tās nemitīgajās pārmaiņās, krāsu bagātībā un mainībā. Šīs problēmas tad arī bija pamatā jaunās daiļrades metodes radīšanai un jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumiem.

Un tā 19. gs. 60. gadu sākumā Parīzē izveidojās mākslinieku grupa, kas sprieda, kādai jābūt jaunajai glezniecībai. Strīdu un pārrunu objekts arvien bija gaismas, krāsu un ēnu attiecības gleznā. Debatēs pārrunāja jau Ežēna Delakruā pausto atziņu, ka dabā krāsas nav nemainīgas, ka gaismas un saules iespaidā tās mainās. Pat ēnas pieņem tādu nokrāsu, kāda piemīt blakus esošajiem priekšmetiem. Jaunie mākslinieki tagad visu to apsprieda un izmēģināja praksē. Viņi atsacījās no oficiālajām mākslas mācību iestādēm un pulcējās Šarla Gleira privātajā darbnīcā, kā arī neatkarīgajā akadēmijā "*Académie Suisse*". Viņi individuāli studēja Džozefa Melorda Viljama Tērnera, Gistava Kurbē un Ežēna Delakruā darbus un izteikumus.

Aktīvākie un konsekventākie šajā grupā bija Klods Monē, Kamils Pisaro, Alfrēds Sislē un Ogists Renuārs. No 19. gs. 60. gadu 2. puses viņi vasarās sistemātiski brauca uz Ildefransu Sēnas krastos, apmeklēja Normandiju, klaiņoja pa Parīzes apkārtnes laukiem, jūras piekrasti, ņemot līdzi molbertus, un gleznoja debesis, mākoņus, ūdeņus, atspulgus ūdenī utt. Viņi vēroja dabu gan rīta stundās un pusdienlaikā, gan vakara saulē un ieguva pārlicību, ka nemainīgu krāsu dabā tiešām nav. Viņi gleznoja arī ziemas ainavas un konstatēja, ka ēnas sniegā nav tumši pelēkas, kā līdz tam domāja, bet mainīgas – skaidrā laikā dienas vidū tās bija dzidri zilas, bet rīta stundās – oranžas vai sārti violetas. Lai šīs pārmaiņas labāk uztvertu un iemūžinātu audeklā, jaunie mākslinieki centās gleznot nevis

darbniecā, bet tikai ārā, brīvā gaisā jeb, kā francūži teica, "plenērā" (fr. *plein air*). Domubiedru grupa savos vērojumos bija visai neordināra. Pisaro bija nācis pie atziņas, ka arī melnas krāsas dabā nav un tāpēc tā gleznojot nav jālieto. Līdz ar to jaunie mākslinieki izmantoja tikai spektra krāsas: zilo, sarkano un dzelto (pamatkrāsas), oranžo, violeto un zaļo (papildkrāsas), kā arī šo krāsu starptoņus un balto krāsu, pilnīgi atsakoties no pelēkās un melnās krāsas. Tradicionālo gaismēnu aizstāja ar gaismas refleksu rotaļu, kas pārveidoja īstos toņus un iekrāsoja ēnas.

Jauno mākslinieku gleznu kolorīts tagad kļuva gaišs, bet pašas gleznas – it kā saules pielietas un gaisa piestrāvotas. Turklāt viņi centās šīs krāsas uz paletes nejaukt, bet klāt uz audekla citu citai blakus, ļaujot, lai tās pašas optiski sajauktos skatītāju uztverē. Tā viņi veiksmīgāk spēja atveidot gan saules spožumu, gan gaismas mirdzumu, gan koku lapotņu trīsulošanu. Darbs plenērā viņus aizrāva. Arī krāsu triepiens tika variēts: vienā pašā gleznā tas varēja būt plūstošs, blīvs vai pastozs un it kā irdens.

Taču lielajās Parīzes Salona izstādēs jauno mākslinieku gleznas nepieņēma, tāpat kā savā laikā nepieņēma ne Ežēna Delakruā, ne Onorē Domjē, ne Gistava Kurbē darbus. Oficiālā mākslas kritika tiem nežēlīgi uzbruka.

Kārtējo reizi piedāvātos darbus noraidīja arī 1874. gada pavasarī. Tad grupa nolēma sarīkot Parīzes centrā pati savu izstādi. To iekārtoja Kapucīniešu bulvārī kādā viņiem labi zināmā fotoateljē. Ilgi tika gudrots, kā grupu dēvēt, līdz nosaukums radās pats no sevis. Minētajā izstādē bija izlikts arī kāds Kloda Monē 1872. gadā gleznots darbs, ko mākslinieks bija nosaucis – "*Impresija. Saullēkts*" (Parīze, Marmotāna muzejs; att. sk.

105. lpp.). Gleznā attēlota Havras osta, mirklis dabā pirms saules lēkta. Virs apvāršņa paceļas sarkana saules ripa un it kā peld zilgani baltajā miglas dūmakā, metot ūdenī zilus, sārtus un violetus atspulgus. Ostā ienākušo kuģu masti, tāpat celtni vēl grimst miglā, jaušami tikai to silueti. Kritika nopaļāja izstādi, arī Kloda Monē darbu un nosauca visus izstādes dalībniekus par "impresionistiem". Toreiz tas bija domāts kā nicinājuma vārds, bet vēlāk kļuva par atzītu apzīmējumu šās grupas gleznotājiem. Ar jauno mākslinieku daiļradi glezniecībā ienāca gaiss, saule, gaišas krāsas, bezgala daudzveidīgas krāstoņu nianses. Impresionisti bagātināja glezniecību ar daudzām koloristiskām vērtībām, atklājot gaismas ietekmi uz krāsām. Jauntapušā virziena dalībnieku iemīļotie žanri bija pilsētas un lauku ainava (bieži vien ar stafāžu), figurālas kompozīcijas (pilsētnieku dzīves, atpūtas un izpriecu ainas), arī portreti un klusās dabas.

Jaunie meklējumi aizsākās glezniecībā, bet vēlāk tie, savdabīgi pielāgojot izteiksmes līdzekļus, ienāca arī mūzikā, literatūrā un tēlniecībā.

Dažkārt par impresionisma aizsācēju tiek uzskatīts Eduārs Manē, bet tas tomēr neatbilst patiesībai. Pareizāk būtu šo mākslinieku dēvēt par reālisma glezniecības reformatoru, kas savas daiļrades gaitā atrada kopīgas intereses ar impresionistiem, jo arī Eduārs Manē vērsās pret akadēmisma rutīnu. Tajā pašā laikā viņš saglabāja dziļas saiknes ar klasiskās glezniecības tradīciju – tā nav glezniecība tikai brīvā dabā, un tajā nenotiek krāstoņu dališana.

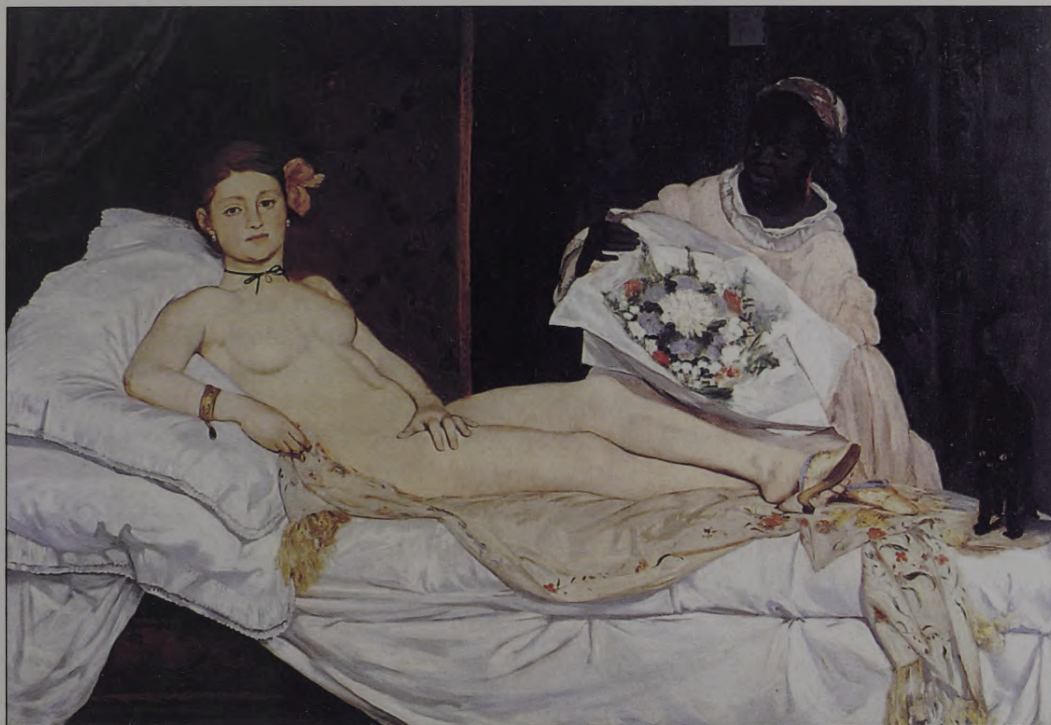
Eduārs Manē (*Manet*, 1832–1883) bija mācījies Daiļo mākslu skolā Parīzē (1850–1856), bet par savu īsto skolotāju uzskatīja Gistavu Kurbē. Viņš, tāpat kā Kurbē, mākslā



81. att. E. Manē. *Brokastis zaļumos*. 1863.

orientējās uz esošo īstenību, jo uzskatīja, ka tikai tādai glezniecībai ir nozīme, kuras tēmas un motīvi ņemti no sava laika apkārtējās dzīves. Manē darbiem piemita skaidrs, stingrs zīmējums un virtuozas glezniecības tehnika. Sava kolorīta izkopšanai viņš studēja 17.–18. gs. Venēcijas gleznotāju darbus, kā arī spāņu (Djego Velaskesa, Fransisko Hosē Goijas) glezniecību. Taču arī Manē neguva Parīzes augstāko aprindu skatītāju atzinību, jo bija atšķirīgs no tiem māksliniekiem, pie kuriem Salona izstāžu publika un vērtētāji bija pieraduši. Tāpēc, kad Salona izstādē parādījās Manē glezna "*Brokastis zaļumos*"

(1863, Parīze, Luvsrs), publiku pārņēma sašutums: kāpēc starp divām solidi apģērbtām vīriešu figūrām sēd pilnīgi kaila sieviete? Manē šai kompozīcijai būtībā bija izvēlējis tradicionālu sižetu: neliela sabiedrība izbraukusi mežā zaļumos un apmetusies zālītē brokastot. Tie ir pārīs mākslinieku ar savām modelēm. Nekas īpaši neparasts nebija arī tas, ka Manē bija atļāvis modeles attēlot kailas. Līdzīgu tēmu jau 17. gs. bija risinājis gleznotājs Džordžone kompozīcijā "*Lauku koncerts*", taču Džordžones tēli bija poetizēti, idealizēti, turpretim Manē bija reāli attēlojis parastu sava laika sabiedrību.



82. att. E. Manē. *Olimpija*. 1863.

Līdzīgas likstas piedzīvoja vēl arī cita Manē glezna – *“Olimpija”* (1863, Parīze, Luvrs). Arī tas būtībā bija akts, kādus mākslinieki gleznoja jau kopš renesanses laikiem. Taču Manē gleznas tēls neatgādināja apgarotās, sapņainās Veneras. Tā bija mazliet plakanā modelējumā reālistiski uzgleznota parastas kailas sievietes figūra (līdzīga Goiijas *“Kailajai mahai”*), bālas, jaunas un izstīdzējušas meitenes ķermenis (pozējusi bija mākslinieka tālaika modele). Kritika un skatītāji vienā balsī apgalvoja, ka uz divāna gulošā kailā meitene izskatoties vulgāra, bet viņas poza esot divdomīga. Taču neviens nepievērsa uzmanību izsmalcinātajiem krāstoniņiem un to meistarīgajam sabalsojumam.

Sarūgtināts un aizvainots Manē devās uz Buloņu; tur tapa viņa vēlāk apbrīnotās jūras ainavas (*“Laiivā”*, 1874, Ņujorka, Metropolitēna muzejs; *“Laiivinieki. Aržanteija”*, 1874, Turīna, Mākslas muzejs).

1874. gadā Manē iepazinās ar impresionistu grupu un sadraudzējās ar viņiem. Impresionisti augstu vērtēja Manē izsmalcināto glezniecību un labprāt pulcējās ap viņu. 1874. gada vasarā Eduārs Manē dzīvoja kopā ar Klodu Monē Parīzes priekšpilsētā Aržanteijā, pašā Sēnas krastā, un abi daudz gleznoja. Kopš tā laika Manē parādīja arī lielāku interesi par dzīves tiešamību, par plenērismu; viņa kolorīts kļuva gaišāks, gaismēnu gradācijas – niansētākas. Taču arī tagad viņš joprojām

atsacījās no krāstoņu dalījuma, lietoja plašus krāsu triepienus, pat netuvojās lokālkrāsu noliegumam, neatsacījās no melnās krāsas.

Tēmas un sižetus Manē, tāpat kā impresionisti, saskatīja sava laika Parīzes dzīves ritējumā, tāpēc gleznoja Parīzes ielu skatus, bulvārus, kafejnīcas, bāru publiku, arī laikabiedru portretus un klusās dabas. Par vienu no spožākajiem Manē Parīzes dzīves tēlojumiem tiek uzskatīta glezna "Bārs Foliberžerā" (1881–1887, Londona, Kurto institūts). Tā ir liela daudzfigūru kompozīcija, kas risināta savdabīgi. Gleznas centrā atrodas jaunas, ziedošas, bet mazliet nogurušas

sievietes – bāra pārdevējas figūra, kas nostatīta tieši pretskatā skatītājam. Sieviete stāv milzīga spoguļa priekšā, kurā viņai aiz muguras atspoguļojas visa bāra dzīve: gan mirdzošās lampionu uguntiņas, gan pie galdiņiem sēdošie, daudzveidīgi raksturotie bāra apmeklētāji. Šie raibās publikas tēli izteiksmīguma ziņā nereti tiek salīdzināti ar franču rakstnieka Gija de Mopasāna literārajiem personāžiem.

Tāpat kā sadzīves ainas, arī Manē portretu gleznojumi balstās uz rūpīgām dabas studijām un sniedz izteiksmīgu portretējamā raksturojumu. Mākslinieks visu mūžu



83. att. E. Manē. *Bārs Foliberžerā*. 1881–1887.

portretējis gan vispārinātus tēlus, gan pazīstamus kultūras darbiniekus. Iemīloti ir Parīzes bohēmas ļaudis un ielas muzikanti (*"Zēns ar suni"*, 1860, Parīze, Goldšmita-Rotšilda kolekcija; *"Flautists"*, 1866, Parīze, Luvsrs; *"Pie alus glāzes"* – graviera Belo portrets, 1873, Filadelfija, privātkolekcija; *"Džordža Mūra portrets"*, 1879, Ņujorka, Metropolitēna muzejs; *"Emila Zolā portrets"*, 1868, Parīze, Luvsrs).

Izcili franču mākslas sasniegumi ir arī Manē gleznotās klusās dabas, kam piemīt stingri izkārtota kompozīcija un apbrīnojama priekšmetu formas un faktūras izjūta. Mākslinieks tajās lieliski prot atsegt izraudzīto objektu (ziedu pušķu, brokastu galda trauku u.c.) gleznieciskās un krāsu vērtības.

Tomēr savas dzīves laikā oficiālu atzinību Manē nekad neizpelnījās. Tikai pašā mūža nogalē (1882) Francijas valdība viņam piešķīra Goda leģiona krustu.

Viens no galvenajiem impresionisma glezniecības metodes izstrādātājiem bija Klods Monē (*Monet*, 1840–1926), kura daiļrade atspoguļo impresionisma koncepciju vistīrākajā veidā. Sākotnēji topošais mākslinieks mācījās Havrā pie vietējā

ainavista Ežēna Budēna, kurš pats interesējās par gleznošanu plenērā un iemācīja arī savam audzēknim mīlēt dabu un iedziļināties tajā. Vēlāk, pārcēlies uz Parīzi, Monē mācījās gleznotāja Šarla Gleira darbnīcā (1862–1863), kur sastapās ar vairākiem saviem nākamajiem domubiedriem. Viņi visi mīlēja Gistavu Kurbē, Žanu Fransuā Milē un barbizoniešu mākslu, bet tajā pašā laikā prātoja, kā spert dažus soļus uz priekšu, lai labāk un pilnīgāk atveidotu dabu. Kloda Monē iedvesmas avots arvien bija daba – debess, koki, jūra un klintis. Motīvu atlasē viņš nebija izvēlīgs, jo, tāpat kā angļu gleznotājs Džons Konstebls, mēdzis teikt: "Es nekad nekā neglīta dabā neesmu redzējis." Viņš mīlēja jūras mūžīgo viļņošanos un visu mūžu gleznoja staru rotaļu jūras ūdeņos (*"Klintis Bēlilā"*, 1886, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs). Monē bija arī Parīzes bulvāru apdziedātājs. Gleznā *"Kapucīniešu bulvāris"* (1873, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs) viss audekls ir silta gaisa un starojoša saules mirdzuma pieliets. Notiek karnevāls, un šķiet, ka gleznā attēlotais ļaužu pūlis it kā kustas. Pie kariatēm un ekipāžām piesietie krāsainie gaisa baloni viegli šūpojas un pamazām izgaist dūmakā grimstošajā tālē.

80. gados Monē gleznotajās ainavās priekšmetu formas gaismas un gaisa vidē kļūst silueteidīgas. 90. gados, lai labāk fiksētu dabā esošos daudzveidīgos stāvokļus, viņš sāka vienu un to pašu motīvu attēlot daudz reižu, dažādos diennakts laikos un dažādos meteoroloģiskajos apstākļos. Tā radās viņa gleznojumu sērijas *"Siena kaudzes"*, (1890–1891, Sanktpēterburga, Ermitāža) un *"Ruānas katedrāle"* (1893–1895, Parīze, Luvsrs; Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs). Māksliniekam šķitis, ka spožā, saulainā ziemas rītā vai vasaras saulrieta stundās atkarībā no gadalaika vai diennakts mijas



84. att. K. Monē. *Impresija. Saullēkts*. 1872.

85. att. K. Monē. *Launags*. 1874.

katedrāle maina savu nokrāsu un arhitektoniskās formas. Saulainā ziemas dienā tās formas un rotājuma detaļas krasi izcēlās, vasaras vakarā turpretim saplūda, iegrimstot saulrieta oranžajā un sārti violetajā gaismā. Šāda veida vērojumus mākslinieks atspoguļojis arī "*Papeļu sērijā*", "*Venēcijas svītā*" un sērijā "*Londonas tilti*".

Monē vēlinajos darbos, kas gleznoti 20. gs. sākumā, parādījās zināmas dekoratīvisma tendences (piemēram, sērijā "*Ūdensrozes*", 1914–1926, Parīze, Oranžērijas muzejs).

Arī Kloda Monē māksla lielāku atzinību iemantoja tikai pēc meistara nāves. Viņam

86. att. K. Monē. *Klintis Belilā*. 1886.

dzīvam esot, Francijas valsts iestādes nenopirka nevienu gleznu. Tāpēc mūža nogalē, tāpat kā Gistavs Kurbē, Klods Monē noraidīja viņam piešķirto Goda leģiona krustu.

Kamils Pisaro (*Pissarro*, 1830–1903) bija mācījies akadēmijā “*Académie Suisse*” Parīzē (1855–1861). Viņš gleznoja Parīzes un Ruānas ielas un nomales, Sēnas krastus, pļavas, lauku ainavas ar zemnieku figūrām. Pisaro nodevās tiem pašiem meklējumiem kā citi. Taču atšķirībā no pārējiem impresionisma loka gleznotājiem viņam gaisa un gaismas

radītās pārmaiņas nekļuva par galveno izpētes lauku. Saglabājot redzētos iespaidus, viņš tomēr tiecās pēc formas noteiktības un kompozicionālās uzbūves stingrības (“*Uzartā zeme*”, 1874, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs). Glezna “*Monmartras bulvāris Parīzē*” (1897, Sanktpēterburga, Ermitāža) saista ar mākslinieka poētisko skatījumu un krāstoņu niansēm bagāto gleznojumu. Kā daudzkrāsaina straume plūst kariešu rindas, un to spoži lakotajos sānos spoguļojas zilā debess. Mākslinieks liek skatītājiem priecāties par pilsētas nemierīgajiem ritmiem, par



87. att. K. Pisaro. *Monmartras bulvāris Parīzē*. 1897.

saules bagātīgi izstaroto mainīgo gaismu, kas pielej bulvāri, par zilajām, caurspīdīgajām ēnām. 80. gadu beigās Pisaro uz neilgu laiku bija pievērsies neoimpresionismam (sk. tālāk šīs nodaļas beigās). Mākslinieks atstājis mantojumā arī zīmējumus, ofortus un litogrāfijas.

Ļoti lirisks bija *Alfreds Sislē* (*Sisley*, 1839–1899). Arī viņš mācījās jau minētajā Šarla Gleira darbnīcā Parīzē (1861–1863). Sislē glezno tikai ainavas, visvairāk Ildefransas apkaimes skatus, arī Sēnas un Luāras dzirdos

ūdeņus un to krastus ar krāšņi lapotiem zariem, ziedoša pavasara un svelmainas vasaras noskaņas. Viņš mīl darināt arī ziemas ainavas ar piesnigušiem un sarmotiem kokiem. Mākslinieks filigrāni uztver gaismas un gaisa vides izmaiņas dabā. Sislē krāsas ir maigas, krāstoņi – izsmalcināti. Viņš emocionāli spēj atveidot gan ziemas dienu ar saules pielieto vēso gaisu, gan agra rudens vieglo dūmaku. Mākslinieka gleznu motīvi ir vienkārši un nepretenciozi, kompozīcijas – līdzsvarotas, krāsu gamma – gaiša, rūpīgi



88. att. A. Sislē. Plūdi Marli ostā. 1876.

sabalansēta ("Laukumiņš Aržanteijā", 1872, Parīze, Luvrs). Gleznā "Ziema Luvesjēnā" (1873, 1874, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs) attēlotas tikai dažas ēkas, sašķiebies žogs un kaili koki, bet gleznotājs pārliecinoši uzbūvē aukstas, saulainas ziemas dienas noskaņu, ļaujot šajā nelielajā pilsētas nomales stūrītī saskatīt bezgala daudz krāsu nianšes. Tā ir zaļganzilā, dzidrā debess, biezās, zilās ēnas, bet koku kailās galotnes it kā deg saules staros.

Ogists Renuārs (Renoir, 1841–1919) mācījās Parīzē Daiļo mākslu skolā, pēc tam – gleznotāja Šarla Gleira darbnīcā, kur satuvinājās ar Klodu Monē un Alfredu Sislē. Vēlāk visi vienprātīgi šo darbnīcu pameta. Renuārs bija ļoti vispusīgs mākslinieks – viņš gleznoja ainavas, figurālas kompozīcijas un klusās dabas, strādāja arī litogrāfijas tehnikā. Papildinot savu meistarību, Renuārs individuāli studēja vecmeistaru darbus gan Luvrā, gan Itālijas mākslas krātuvēs. Arī Renuārs cītīgi kopa un attīstīja impresionismam raksturīgo glezniecības metodi un krāsu izpratni, taču vairāk nekā citus domubiedrus viņu interesēja ne vien daba, bet arī cilvēks. Tāpēc savās gleznās Renuārs gandrīz vienmēr attēloja arī cilvēkus.

Mākslinieks daudz gleznojis pilsētas dzīves, atpūtas un izpriecu ainas: "Ložā" (1874, Londona, Kurto institūts), "Dārzā" (ap 1875, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs), "Dejas kafejnīcā "Le Moulin de la Galette"" (1876, Parīze, Luvrs), "Lietussargi" (1879, Londona, Nacionālā galerija) un citas. Tajās viņš bagātīgā krāsoņu salikumā attēlo lietainu dienu un cilvēkus, kas lielā drūzmā staidzas pa ielu ar lietussargiem, ļauj ieskatīties pārpildītā āra kafejnīcā, kur tās apmeklētāji aizrautīgi dejo. Interesanti uzgleznots darbs ir "Ložā", kur redzams



89. att. O. Renuārs. Ložā. 1874.

sēžam solīdus kungus, bet priekšplānā – kāda skaistule, kuras skatiens, nekur neapstājoties, slīd it kā visam pāri. Renuārs meistarīgi atveido sievietes maigo, smalko ādu, viņas pērļu matēto mirdzumu. Bet pāri visai kompozīcijai lejas zeltains apgaismojums un iezīmējas savdabīgas ēnas.

Renuāra figurālajos gleznojumos nozīmīgu vietu ieņem sievietes tēls. Pastāv pat uzskats, ka mākslinieks pieder pie izcilākajiem un izsmalcinātākajiem kaila, tvirta sievietes ķermeņa suminātājiem. Savas peldētājas viņš glezno gan grupās, gan pa vienai vai divām, gan sēdus, gan stāvus vai pat guļus ("Peldēšanās Sēnā", ap 1869; "Peldētāja" jeb "Kailā", 1876, abas Maskavā, Tēlotājas mākslas muzejā). Renuāra gleznoto sieviešu ķermeņu formām piemīt liela liniju skaidrība; artistiskie krāsu triepieni, gaismas



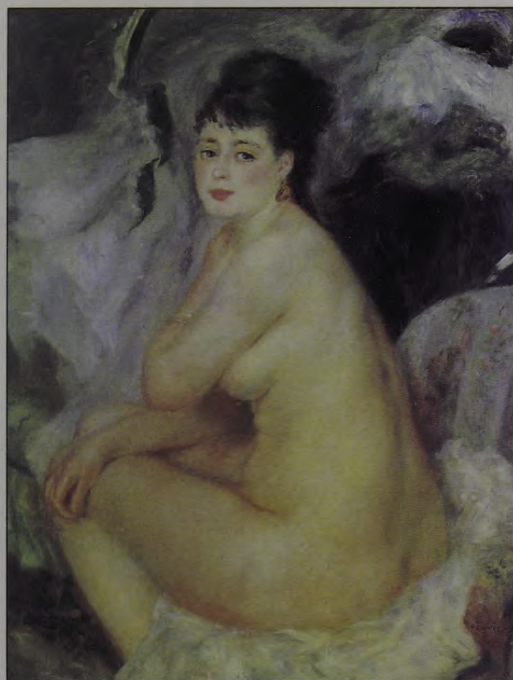
90. att. O. Renuārs. Dejas kafejnīcā "Le Moulin de la Galette". 1876.

un krāsu refleksi ļauj panākt atmosfēras vibrācijas efektu ap tiem, atklāt miesas tvirtumu un plastiskumu. Renuārs gleznojis arī sievieti māti un sievieti, kas greznojas pie spoguļa.

Mākslinieks labprāt strādājis portreta žanrā, kur īpaša vieta tiek ierādīta arī sievietes tēlam. Viņa portreti lielākoties gleznoti plenērā, tāpēc mākslas vērtētāji ir izteikušies, ka Renuāra gleznotās sievietes un bērni atgādinot ziedus ("Akrises Žannas Samarī portrets", 1877, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs; "Meitene ar vēdekli", 1881, Sanktpēterburga, Ermitāža). Renuāra portretos nav jāmeklē dziļš psiholoģiskais

raksturojums. Viņa gleznotajiem cilvēkiem burvību piešķir viņos starojošais dzīvesprieks, ko izceļ lieliski sabalsotais kolorīts. Aktrises Samarī portretā piesaista zilganzaļais tērpa mirdzums, kuplo, mazliet sarkanīgi brūno matu vilnis, fonā izvērsto sārtu toņu rotaļa. Tas viss harmonē ar tēla jaunību un akceptē tā skaistumu.

Franču impresionisma piekritēju vidū bija arī spilgtas individualitātes, kuras tikai daļēji strādāja pēc šīs grupas izkoptās metodes. Par vienu no tādiem uzskatāms Ilērs Žermēns Edgars Degā (Degas, De Gas, 1834–1917), kas bija aktīvs impresionistu izstāžu organizētājs un to dalībnieks. Neilgu laiku viņš bija



91. att. O. Renuārs. Peldētāja jeb Kailā. 1876.

mācījies Daiļo mākslu skolā Parīzē (1855-1856), bet tad to pametis un papildinājis individuālās studijās, tā apgūstot meistarīgu zīmējumu un pārdomātu kompozicionālo risinājumu, kā arī un iemantojot interesi par kustības atveidojumu. Līdz 19. gs. 70. gadiem Degā strādāja akadēmiski ievirzīta reālisma garā, gleznojot galvenokārt vēsturiskā žanra darbus un portretus. Impresionistiem viņu tuvināja interese par dažām gaismas (it īpaši – mākslīgās gaismas) problēmām, par kustību un tās atveidiem, impresionistu uzskati par kompozīciju, viņu lietotās gaišās un spilgtās krāsas. Vēlāk impresionistu ietekmē arī Degā vairāk ieinteresējās par tiešu dabas vērojumu, kompozīcijā pārgāja uz atsevišķu ainu fragmentāru tvērumu. Taču viņš nekad neatzina skrupulozu pieķeršanos redzes

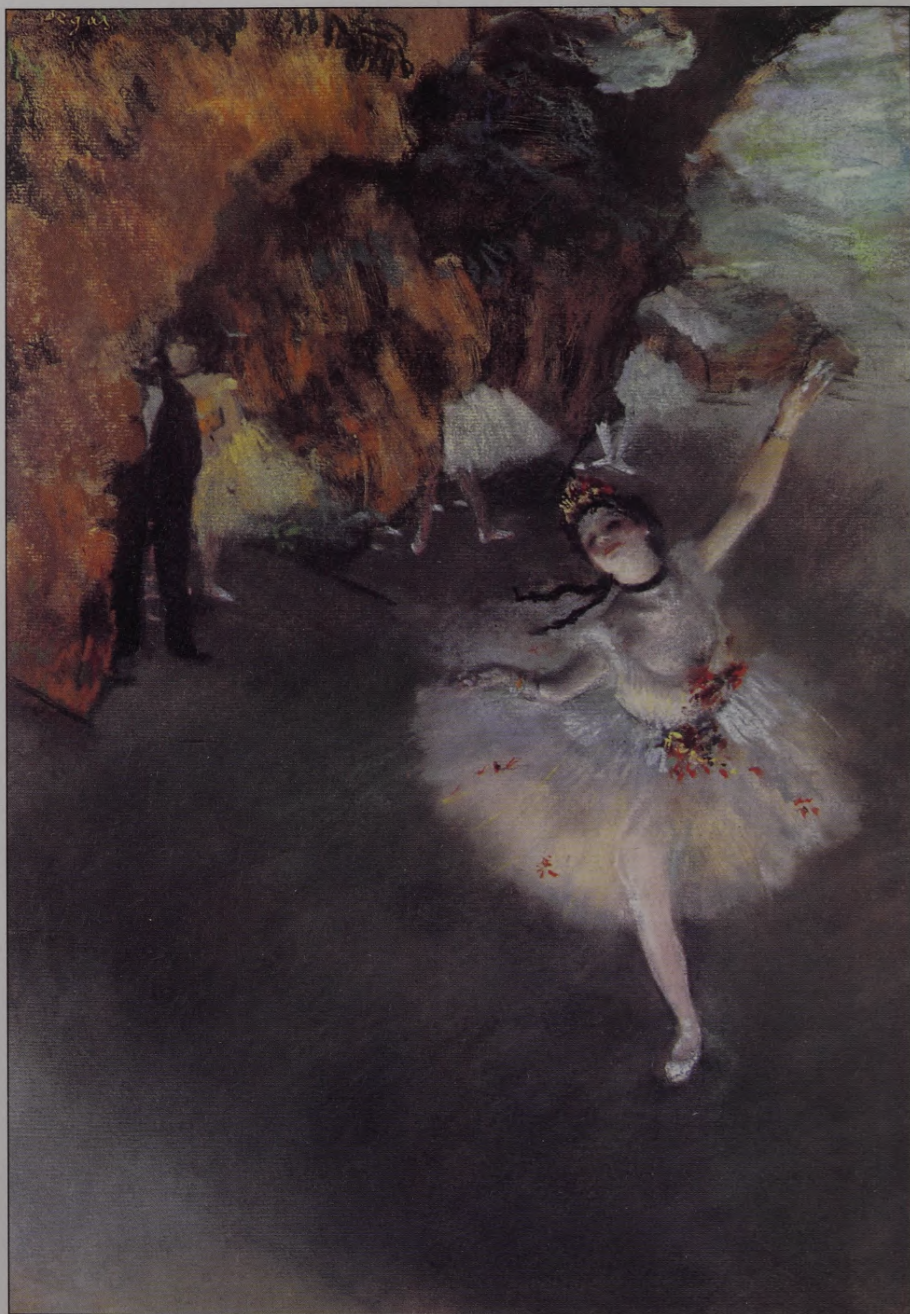
iespaidiem, noliedza gleznošanu plenērā un strādāja galvenokārt darbnīcā.

Sākumā Degā interesi saistīja hipodroms, un viņš aktīvi nodevās zirgu un to kustību studijām, gūstot visai teicamus panākumus. Šī tēma vijas cauri arī visai turpmākajai mākslinieka daiļradei. Viņš atstājis daudz zirgu sacīkšu un žokeju tēlojumu, hipodroma ainu ("Jāšanas sacīkstes", 1877–1880, Parīze, Luvrs; "Žokeji pirms sacīkstēm", ap 1881, Skotija, privātkolekcija).

Vēlāk Degā atrada vēl citus iemīļotus sižetus. Tā ir kabārē pasaule, teātra, operas, cirka ļaudis un pirmām kārtām baletdejojtāju sarežģītā vide un atmosfēra. Māksliniekam raksturīgs smalks vērojums, rūpīgas dabas studijas. Tāpēc viņa kafejnīcu skati un



92. att. I. Ž. E. Degā. Absints. 1876.



93. att. I. Ž. E. Degā. *Zvaigzne jeb Baletdejojotāja uz skatuves*. 1876–1878.

bohēmas tēlojumi ir izteiksmīgi un patiesi, kā tas, piemēram, redzams kompozīcijā *"Absints"* (1876, Parīze, Luvs), kas pauž dziļu vientulību un bezcerību. Gleznā redzam vāji apgaismotu kafejnīcas stūri ar divām (vīrieša un sievietes) figūrām. Gan personāžu pozas un sejas izteiksme, gan gleznas nespodrais kolorīts, kur akcentēts tikai sievietes jakas blāvais sārtums un dzēriena gaiši zaļganais spīdums glāzē, apbrīnojami tāpīgi raksturo visas situācijas noskaņu.

Baleta mākslas pasauli Degā ir gleznojis ļoti daudz, īpaši – tās skatuvisko spožumu, kur viss mirdz un laistās rampas ugunis, ķermeņi vijas un lokās. Tā ir mākslinieka lielā prasme uztvert un attēlot acumirkliģo – balerīnu kustības, pozas, mīmiku (*"Dejotājas foajē"*, 1879, Parīze, privātkolekcija; *"Gaišzilās baletdejtājas"*, 1890, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs; *"Zvaigzne"* jeb *"Baletdejtāja uz skatuves"*, 1876–1878, Parīze, Orsē muzejs). Mākslinieks gleznojis arī balerīnu pelēcīgo ikdienu – rādījis, cik šīs uz skatuves dievinātās balerīnas ģērbtuvē izskatās nogurušas un nomocītas.

Degā uzmanību saistījuši arī vienkāršā darba darītāju tēli, viņu spilgtais tipāžs. Tās ir veļas mazgātājas un gludinātājas (*"Veļas gludinātājas"*, ap 1884, Parīze, Luvs).

Ievēribu pelna arī Degā gleznotie portreti. Tajos precīzi atveidoti modeļa individuālie vaibsti, tiem piemīt jūtīgs psiholoģiskais raksturojums, reizēm savdabīgs kompozicionālais tvērums, izsmalcināts kolorīts. Par šedevru mākslas zinātnē tiek dēvēts viņa nelielais *"Jaunas sievietes portrets"* (1867, Parīze, Impresionisma muzejs), kas tonāli gleznots tumšbrūnu un pelēcīgu krāstoņu gammā. Mākslinieks savus portretējumus nereti mēdz attēlot sadzīviskā vidē, kā tas, piemēram, redzams grupas portretā *"Vikonts Lepiks ar meitām"* (1873,



94. att. I. Ž. E. Degā. *Jaunas sievietes portrets*. 1867.

Sanktpēterburga, Ermitāža). Portretējamie šeit attēloti uz ielas pastaigas laikā brīvās pozās un kompozicionāli novietoti gleznojuma apakšējā malā.

Ap 80. gadu vidu Degā arvien vairāk tuvinājās impresionistiem. Viņam radās aizvien lielāka interese par gaisa atveidojumu gleznās, viņa paleta kļuva gaišāka. Viņš dažreiz sāka lietot pat nejauktas krāsas, klājot tās atsevišķiem triepieniem; reizēm viņš klāja eļļas krāsas uz negruntēta audekla. Dailrades vēlinajā posmā viņš strādāja galvenokārt pasteltehnikā un daudz gleznoja kailus modeļus. Šajos gleznojumos redzamas sievietes, kas mazgājas, kāpj ārā no vannas, sukā matus, ģērbjas (*"Mazgāšanās"*, 1886, Parīze, Luvs). Mākslinieks savā laikā pievērsies arī tēlniecībai, darinājis nelielas vaska un māla figūriņas – zirgus, dejotājas, sieviešu kailfigūras.



95. att. I. Ž. E. Degā. *Vikonts Lepiks ar meitām*. 1873.

Pie franču impresionistu loka tiek pieskaitīts arī *Frederiks Bazils* (*Bazille*, 1841–1870), kurš bija aktīvs grupas pasākumu organizētājs un kura darbnīcā bieži notika impresionistu saieti. *Gistavs Kaijbots* (*Caillebotte*, 1848–1894) bija gleznotājs amatieris. Pazīstams viņa darbs "*Parīze. Lietaina diena*" (1876–1877, Čikāga, Mākslas institūts). Kaijbots bija ļoti turīgs cilvēks, kas dievināja impresionistu grupu un bieži viņiem izpalīdzēja, kad klājās grūti. Kaijbots arī savāca lielu impresionistu darbu kolekciju, kuru pēc savas nāves novēlēja valstij. Franču impresionistu sanāksmēs arvien piedalījās *Armāns Gijomēns* (*Guillaumin*, 1841–1927), kurš, tāpat kā Klods Monē un *Alfreds Sislē*, gleznoja tikai ainavas.

Impresionistiem tuvais *Žans Fransuā Rafaelli* (*Raffaelli*, 1850–1924) kļuva pazīstams kā Parīzes priekšpilsētu nabadzīgo kvartālu gleznotājs. *Žans Luijs Forēns* (*Forain*, 1852–1931) strādāja Ilēra Žermēna Edgara Degā ietekmē un, līdzīgi *Onorē Domjē*, pievērsās sociālajai satīrai.

Impresionistu grupai tuva bija arī *Berta Morizo* (*Moriso*, 1841–1895). Viņa nāca no augstāku ierēdņu ģimenes un bija guvusi labu māksliniecisko izglītību. Vēlāk par viņas padomdevēju kļuva *Eduārs Manē*. *Morizo* gleznoja koloristiski spožus, gaišos, maigos toņos ieturētus liriskus darbus, izvēršot sižetu gan telpā ("*Jauna sieviete, kas pūderējas*", 1877, Parīze, Orsē muzejs), gan plenērā ("*Zem kokiem*", 1874, Parīze, privātkolekcija).



96. att. B. Morizo. Jauna sieviete, kas pūderējas. 1877.

Impresionisms kā virziens Francijā uzplauka 19. gs. 70. gados–80. gadu 1. pusē. Šā virziena pārstāvji uzgleznoja daudz lielisku darbu, kas apdziedāja sauli, miglu, zāles zaļumu un ziedu krāsu simfoniju, pilsētu ielas ar raibum raibajiem ļaužu pūļiem. 1886. gadā notika franču impresionistu grupas pēdējā (pēc skaita astotā) izstāde, pēc tam grupa sašķēlās. Tomēr franču impresionistu idejas un mākslinieciskie paņēmieni izplatījās tālāk citās Eiropas zemēs, kur radās līdzīgas domubiedru grupas, tika pārņemtas daudzas impresionistu atziņas, tādā veidā bagātinot un spilgtinot reālisma virziena glezniecību.

Franču žurnālists un mākslas kritiķis Teodors Dirē vēlāk iepirka daudzus impresionistu grupas audeklus, uzrakstīja un 1904. gadā publicēja par viņiem grāmatu "Impresionisma vēsture".

Ar impresionistu daiļrades metodi saskārās arī lielais franču tēlnieks Ogists Rodēns (Rodin, 1840–1917), kurš franču tēlniecību ievadīja jaunā gultnē, pilnīgi atbrīvojot to no akadēmismam piemītošām shēmām un radot saturiski, plastiski un kompozicionāli novatoriskus darbus. Rodēna daiļradei bija raksturīga reāla īstenības uztvere, dziļš filozofisks zemteksts un enerģisks, izteiksmīgs formu modelējums.

Rodēns bija mācījies Parīzes Dekoratīvās mākslas skolā (1854–1857), pēc tam papildinājies pie tēlnieka un gleznotāja Antuāna Luija Barī, kurš Parīzē bija pazīstams ar bronžā lietām dzīvnieku figūrām un šo dzīvnieku romantiski kāpinātām cīņu ainām. Pirmie Rodēna patstāvīgie darbi radās 60. gados. Tajos izpaužas emocionāla īstenības uztvere, kura Rodēnam saglabājas visu mūžu ("Cilvēks ar laužto degunu", bronza, 1864, Parīze, Rodēna muzejs). Skulptūra "Bronzas laikmets" (bronza, 1877, Parīze, Rodēna muzejs) pārsteidza laikabiedrus ar spēcīgo un precīzo kaila ķermeņa modelējumu un dziļo simbolisko domu par cilvēces smago mošanos no miega jaunai dzīvei, cilvēka radošās enerģijas uzplūdiem.

1880. gadā Rodēns saņēma pirmo valsts pasūtījumu – izgatavot bronzas durvis Dekoratīvās mākslas muzejam Parīzē. Tā viņam radās doma radīt monumentālu daudzfigūru kompozīciju "Elles vārti". Pie šā darba tēlnieks strādāja visu mūžu. Vārtu kompozīcija bija iecerēta kā Dantes "Dievišķās komēdijas" brīva interpretācija, tā tika papildināta ar motīviem no grieķu mitoloģijas, Bībeles mītiem un paša tēlnieka plastiski novatoriskajām idejām. Kompozīcijas sižetiskā neskaidrība un pārblīvība ar figūrām neļāva vēlāk Rodēnam šo darbu pabeigt. Taču laika gaitā



97. att. O. Rodēns. *Elles vārti*. 1880–1917.

atsevišķas skulptūras un skulptūru grupas kļuva pazīstamas kā patstāvīgi darbi. Populārākās no tām ir "Domātājs", "Ādams un Ieva" un "Skūpsts".

"Domātāja" (bronza, 1880–1900, Parīze, Rodēna muzejs; bronzas atlējums Parīzē Panteona priekšā, 1904) skulpturālās formas ģeniāli iemieso sevī koncentrētas domas spēku, dziļu kaismi un drūmas noskaņas. No paradīzes padzītās "Ievas" tēls (marmors, Parīze, Rodēna muzejs; Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs) ir pilns rūgtas nožēlas. Nelielā statuļa modelēta tik smalkās plastiskās gradācijās, ka tās vērtētājiem šķiet, ka marmors elpo. Par Rodēna skulptūru plastiskajām formām runājot, tiek minēts to gleznieciskums, un tas norāda uz meistara mākslinieciskās valodas saistību ar



98. att. O. Rodēns. Domātājs. 1880–1900.

impresionisma iezīmēm. Šai ziņā raksturīga ir skulpturālā grupa "Skūpsts" (1886, Parīze, Rodēna muzejs). Lai atklātu šo abu tēlu emocionālo un dramatisko raksturu, Rodēns meitenes un jaunekļa figūras sasaista ar apkārtējo telpu, ar gaismas vidi. Atturīgie gaismas un ēnu uzzibsnījumi viegli slid pāri abu figūru skulpturālajām virsmām un rada it kā nepabeigtības iespaidu. Vēlākajos gados šis skulpturālo tēlu nepabeigtības efekts pastiprinās. It īpaši tas saskatāms darbos, kur tēlnieks centies fiksēt acumirkļīgas cilvēka ķermeņa kustības un emocionālos stāvokļus. Tad virsmu traktējumā parādās šī gaismēnu spēle – gleznieciskums un reizē it kā nepabeigtība.

Ar lielu ekspresīvu izteiksmes spēku apveltīta Rodēna skulpturālā grupa "Kalē pilsoņi" (bronza, 1884–1888, Parīze, Rodēna muzejs), ko bija paredzēts izstādīt Kalē pilsētas rātsnama priekšā. Ieceri raisījuši Francijas 14. gs. vēstures notikumi, kāda Simtgadu kara epizode, kad pilsētu bija aplencis angļu karaspēks. Tie ir seši Kalē pilsoņi, kas kā ķilnieki labprātīgi dodas nāvē, lai glābtu dzimto pilsētu. Patriotisma un pilsoniskuma ideja plastiski iedzīvināta dramatiskos, pēc rakstura dažādos bronzas tēlos. Visas sešas figūras vieno traģiskā un cildenā likteņa kopība, bet tajā pašā laikā katrā no tām atspoguļojas sava laika atšķirīgu domu un jūtu gamma – no virišķīgas apņēmības un pārliecības līdz pārdomu pilnām šaubām un dvēseles izmisumam.

Lielu ieguldījumu Rodēns devis arī skulpturālajā portretā, izteismīgi sniedzot modeļa fiziski individuālo un emocionālo, garīgo raksturojumu. Tāds ir artistiskais un aristokrātiskais tēlnieka "Žila Dalū portrets" (bronza, 1883, Parīze, Rodēna muzejs). Spēcīga, radoši aktīva cilvēka vaibsti dziļi atklāti rakstnieka "Viktora Igo" portretiskajā



99. att. O. Rodēns. *Kalē pilsoņi*. 1884–1888.

bistē (bronza, 1897, Parīze, Rodēna muzejs). Lielas radošas personības heroizācija izpaužas rakstnieka *“Onorē de Balzaka pieminēklī”* (bronza, 1893–1897, Parīze, Rodēna muzejs; bronzas atlējums kādā no Parīzes bulvāriem). Visi Rodēna skulpturālie portretējumi paver interesantu un garīgi bagātu tēlu pasauli, kas paceļas pāri ikdienībai.

Mūža nogalē Rodēna daiļradē ienāca no literatūras ņemti alegoriski, simboliski tēli, tādi kā *“Orfejs”*, *“Mīla aiziet”* un citi.

Impresionisms Vācijā, Itālijā, Anglijā un citās Eiropas zemēs

Vācijā impresionisms uzplauka 19. gs. 80. gadu beigās–90. gadu sākumā. Tā ievērojamākie pārstāvji bija M. Lībermanis, L. Korints un M. Slēfogs. *Makss Lībermanis* (*Liebermann*, 1847–1935) bija mācījies Berlīnē kādā privātā studijā un Veimāras Mākslas skolā. Sākuma posmā viņš gleznoja portretus un sadzīviskā žanra darbus, sekojot Ādolfā fon Mencela realistiskās glezniecības

tradīcijām un sižetus rodot tautas sadzīvē. Laikā no 1875. līdz 1890. gadam Libermanis uzgleznoja savus labākos amatnieku un zemnieku dzīvei veltītos darbus: “Konservu gatavotājas” (1879, Leipcigas mākslas muzejs), “Linu vērtuvē” (1887, Berlīne, Nacionālā galerija), “Sieviete ar kazām” (1890, Hannovere, Mākslas muzejs) un citus.

Ap 1890. gadu Libermanis sāka pāriet uz franču impresionistiem radniecīgu gaišu kolorītu, sāka gleznot plenērā, respektīvi, pārņēma franču impresionistu glezniecības metodi un mākslinieciskos paņēmienus. Te gan jāpiebilst, ka konsekventi franču impresionistu idejām un metodei Libermanis nekad nav sekojis. Galvenais bija tas, ka viņš atzina: glezniecība jāatbrīvo no akadēmisma

ieviestajiem šabloniem un nosacītības, tai jāpaver ceļš, lai varētu atveidot to, kas redzams īstenībā. Kā teicis kāds mākslas apcerētājs, “viņš atvēra logu un ielaida iekšā svaigu gaisu”. Libermanis bija viens no tiem vācu māksliniekiem, kurš 1899. gadā nodibināja *Berlīnes secesiju*¹ – vācu mākslinieku organizāciju, kas nostājās pret oficiālo akadēmisko mākslu un pulcēja impresionisma piekritējus (1906. g. Berlīnes

¹ *Secesijas* (lat. *secessio* – atdalīšanās, aiziešana) – vācu un austriešu mākslinieku apvienības, kas bija vērstas pret valdošo akadēmismu un pārstāvēja dažādus jaunus mākslas virzienus. Pirmā secesija nodibinājās 1892. gadā Mīnhenē un apvienoja vācu jūgendstila piekritējus. 1897. gadā izveidojās Vīnes secesija, kas apvienoja austriešu jūgendstila pārstāvjus.



100. att. M. Libermanis. *Jakoba restorāns Neištātē pie Elbas*. 1902.

secesija sadalījās Jaunajā Berlīnes secesijā un Brīvajā secesijā). Sākot ar 90. gadiem, Libermanis pārsvarā gleznoja augstākās sabiedrības sadzīves ainas un galvenokārt – plenērā. Mākslinieks strādāja arī dažādās grafikas tehnikās.

Berlīnes secesijas dibināšanā liela loma bija arī gleznotājam un grafiķim *Lovisam Korintam* (*Corinth*, 1858–1925). Viņš bija mācījies Kēnigsbergas (1876–1880) un Minhenes (1880–1884) Mākslas akadēmijā un Žīliāna akadēmijā Parīzē (1884–1887). Korinta glezniecība jau sākotnēji bija tuva impresionistiem. It īpaši viņš bija izkopies krāšņu kolorītu. Vēlāk, jau 20. gadsimtā, mākslinieks kļuva ekspresionistisks. Viņš gleznoja portretus, aktus, ainavas un klusās dabas.

Makss Slēfogts (*Slevogt*, 1868–1932) gleznoja galvenokārt portretus un ainavas. Viņš izkopa vērienīgu glezniecības manieri, kam raksturīgs skičveida formu traktējums un efektīgs gaismēnu atveidojums. Arī Slēfogts izglītību bija ieguvis Minhenes Mākslas akadēmijā (1885–1889) un Žīliāna akadēmijā Parīzē (1889). Viņš strādāja arī grafikas tehnikās. 19. gs. beigās vācu grafika (gravīra, oforts, litogrāfija) no reproducējošās grafikas kļuva par patstāvīgu mākslas veidu. Te liela

loma bija M. Slēfogta, kā arī M. Lībermaņa augstajai meistarībai grafikas tehnikās.

Itālija. 19. gs. 60.–80. gados franču impresionismam tuvas idejas nobrieda arī Itālijā. Mākslas vēsturē šis strāvājums ir pazīstams kā *makjajolisms*¹. Makjajolistu grupa izveidojās Florencē un pastāvēja līdz 19. gs. beigām. Grupas dalībnieki pievērsās sava laika ikdienas dzīves un lauku ainavu motīviem, attēlojot dzīvi tās tiešamībā. Tā kā makjajolistu grupa veidojās Itālijas nacionālās atbrīvošanās kustības ietekmē, tad iemīlotas bija arī kauju ainas (batālijas). Grupas teorētiķi bija gleznotājs un rakstnieks *Telemako Sinjorīni* (*Signorini*, 1835–1901), kā arī mākslas kritiķis, tēlnieks un gleznotājs *Adriāno Čečoni* (*Cecioni*, 1836–1886). Izmantojot spēcīgus gaismēnu kontrastus, brīvas, dažkārt kontrastainas krāsu gradācijas, kā arī melnās un baltās krāsas pretstatus, makjajolisti piešķīra formām blīvumu un plankumam līdzīgu izskatu (no tā arī atvasināts grupas nosaukums). Lietojot īsus, straujus otas piesitienus, viņi spēja tvert dabas iespaidus tieši un acumirkīgi.

¹ *M a k j a j o l i s m s* – nosaukums cēlies no itāliešu vārda *macchiaioli*, kas nozīmē “plankumu glezniecība”.



101. att. Dž. Fatori. *Rotonda Palmjēri peldvietā*. 1866.

Viens no ievērojamākajiem makjajolistu pārstāvjiem bija *Džovanni Fatori* (*Fattori*, 1825–1908), kas gleznoja ainavas brīvā dabā, lielas batāliju kompozīcijas, kā arī portretus. Fatori bija mācīties Florences Mākslas akadēmijā (1846–1849), vēlāk pats kļuva par šās pašas akadēmijas pedagogu (no 1869). Pazīstams ir viņa darbs “*Rotonda Palmjēri peldvietā*” (1866, Florence, Modernās mākslas galerija). Glezna balstīta uz gaismēnu kontrastiem un izsmalcinātiem krāsu akordiem (sarkans, zils, okers). Sieviešu figūras gleznotas tumšākas un izceļas kā plankumi uz viņotās, gaišās horizonta joslas.

Makjajolistu grupā vēl darbojās *Silvestro Lega* (*Lega*, 1826–1895), kurš gleznoja ainavas plenērā un interesējās par gaismas efektiem, Neapoles gleznotājs *Džuzepe Abati* (*Abbate*, 1836–1868), kurš mīlēja balto krāsu un spilgtu toņu paleti, *Serafino de Tivoli* (*Tivoli*, 1826–1892) un citi.

Anglija. Sava impresionistu grupa izveidojās arī Londonā. Tās tapšanā liela loma bija talantīgajam gleznotājam *Volteram Ričardam Sikertam* (*Sickert*, 1860–1942). Viņš bija dzimis Minhenē, bet jau bērnībā kopā ar vecākiem pārcēlies uz Londonu, kur mācījās Sleida Daiļo mākslu skolā, pēc tam papildinājās Dž. E. M. Vistlera studijā Parīzē. Lielu ietekmi uz Sikertu atstāja viņa iepazīšanās ar I. Ž. E. Degā mākslu. Sikerta daiļrades diapazons bija plašs. Viņš gleznoja ainavas, žanra darbus, portretus, interjera skatus, aktus. Tājos vērojams impresionismam raksturīgais tiešais realitātes atainojums, plaša gleznojuma maniere, sulīgs kolorīts. Atgriezies Londonā, viņš 1885. gadā kopā ar domubiedriem nodibināja *Jaunās angļu mākslas klubu*; tā dalībnieki studēja franču impresionistu izstrādāto daiļrades metodi un mākslinieciskos paņēmienus. Jaunā kluba pirmā izstāde, kas bija nosaukta “Londonas

impresionisti”, notika 1889. gadā. Kluba darbība ievērojami veicināja impresionisma ideju ieplūšanu angļu glezniecībā. Publika izstādi uzņēma atsaucīgi. Pret impresionisma idejām nenostājās arī Britu Karaliskā mākslas akadēmija: redzamākie izstādes dalībnieki (*V. R. Sikerts*, *F. V. Stīrs*, *V. Orpens*) tika aicināti kļūt par akadēmijas mācību spēkiem.



102. att. Dž. E. M. Vistlers. *Mis Sesilijas Aleksanderes portrets*. 1872–1874.

Redzams impresionisma ievirzes gleznotājs bija Džeimss Ebots Maknīls Vistlers (*Whistler*, 1834–1903). Šis amerikāņu izcelsmes mākslinieks bija mācījies Šarla Gleira darbnīcā Parīzē (1855–1859), kādu laiku Parīzē arī dzīvojis un atvēris tur pat savu studiju. Lielu mūža daļu viņš tomēr nodzīvoja Londonā (1859–1884 un no 1896). Vistlera daiļradi sākumā ietekmēja Gistava Kurbē, bet vēlāk – franču impresionistu māksla. Vistlers daudz gleznojis portretus, no kuriem pazīstamākie ir “Mātes portrets” (1871, Parīze, Luvers) un “Mis Sesīlijas Aleksanderes portrets” (otrs nosaukums – “Pelēkā un zaļā harmonija”, 1872–1874,

Londona, Teita galerija). Vēlāk mākslinieku ieinteresēja ainava un dažādās norises dabā, gaisa un gaismas gleznojums. Vistlera ainavām raksturīgi viegli vibrējoši līniju ritmi, atturīgs tonāls gleznojums, izmeklētu krāsoņu harmonija. Viņš gleznoja miglā vai nokrēslā tītus tiltus, Temzas krastus, Venēcijas kanālus. Mākslinieks centies glezniecību tuvināt mūzikai, mēģinot mūziku izteikt gleznieciskos, vizuālos tēlos (“*Simfonijs baltā nr. 1: Baltā meitene*”, 1862, Vašingtona, Nacionālā galerija).

Impresionistiskās ainavas meistars bija Filips Vilsons Stīrs (*Steer*, 1860–1942). Viņš sākumā mācījās pie tēva, pazīstamā angļu



103. att. F. V. Stīrs. Meitenes, kas skrien pa Volbersvikas dambi. Ap 1888–1894.

portretista, vēlāk (1882) aizbrauca uz Parīzi, kur turpināja izglītību Žiliāna akadēmijā, bet pēc tam – Daīlo mākslu skolā. Atgriezies Londonā, viņš kļuva par vienu no aktīvākajiem “Jaunās angļu mākslas kluba” dibinātājiem un tā dalībniekiem. Tur rīkotajās izstādēs viņš eksponēja ainavas (visbiežāk pludmales skatus), kur brīvā, izkoptā gleznojumā un daudzveidīgos variantos bija attēlots valgaiss Anglijas gaiss (“*Meitenes, kas skrien pa Volbersvikas dambi*”, ap 1888–1894, Londona, Teita galerija). F. V. Stīrs atstājis mantojumā arī daudzus portretu gleznojumus.

No franču impresionistu mākslinieciskajām idejām ietekmējušies daudzu Eiropas tautu mākslas pārstāvji. Tādi bija zviedru gleznotājs *Anderss Corns*, somu mākslinieks *Akseli Valdemars Gallens-Kallela*, dāņi *Pēders Severīns Kreiers* un *Mikaēls Pēters Ankers*, norvēģis *Kristians Krogs* un citi. Impresionisma idejas lielu ietekmi 19. gs. 2. pusē un 20. gs. sākumā atstājušas arī uz Baltijas tautu glezniecību.

20. gs. 1. pusē impresionisms kā virziens vispār beidza pastāvēt; saglabājās tikai impresionistiskā stila iezīmes un mākslinieciskie paņēmieni. Impresionisms deva lielu ieguldījumu Eiropas zemju glezniecībā koloristisko vērtību izkopšanā.

Neoimpresionisms

19. gs. 80. gadu vidū no franču impresionistiem atdalījās grupa, kas sāka meklēt glezniecībā jaunus, patstāvīgus ceļus. Jau 1884. gadā viņi (A. Dibua-Pijē, Ž. P. Serā, P. Siņaks un O. Redons) nodibināja *Neatkarīgo mākslinieku biedrību*, kas deva iespēju vēlāk brīvi izstādīt savus darbus. Mākslas vēsturē šis strāvojums pazīstams

ar nosaukumu *neoimpresionisms*. Terminu 1886. gadā izgudroja kāds no tālaika mākslas kritiķiem – A. Aleksandrs, apcerot pēdējo impresionistu izstādi, kurā parādījās *Žorža Pjēra Serā (Seurat, 1859–1891)* glezna “*Svētdienas pēcpusdiena Grandžatas salā*” (1884–1886, Čikāga, Mākslas institūts). Gleznas sižets bija tāds, kādus mēdza gleznot arī impresionisti. Kompozīcijā bija attēlots ūdens, koki un pludmale, kur svētdienīgi pastaigājas cilvēki, taču tas viss bija uzgleznots atšķirīgi no pierastajiem impresionistu audekliem.

Serā bija mācījies, kā jau vairums tālaika franču gleznotāju, turpat Parīzē Daīlo mākslu skolā un sākumā bija saistīts ar impresionistiem. Visu mūžu viņš gleznoja ainavas, arī figurālas kompozīcijas (“*Anjēras pludmale*”, 1884; “*Tilts Kurbevuā*”, 1887; “*Cirks*”, 1890–1891, visas Parīzē, Orsē muzejā). Taču Serā ieinteresēja jaunākie atklājumi krāsu teorijā un optikā, un viņš sāka mēģināt tos pielietot savā glezniecībā, kļūstot par neoimpresionistu metodes izstrādātāju. Serā racionalizēja impresionistu subjektīvo un acumirkliģo redzes fiksējumu, studējot zinātniskos ķīmiķu traktātus par krāsu uztveri, un radīja savu teoriju glezniecisko uzdevumu risināšanā. Viņam radās savi domubiedri, no kuriem ievērojamākais bija *Pols Siņaks (Signac, 1863–1935)*. Arī Siņaks sākumā bija tuvs impresionistiem, bet 80. gadu 2. pusē kļuva par Serā izstrādātās metodes atbalstītāju. Viņš gleznoja ainavas, žanra kompozīcijas, arī portretus un klusās dabas, reizumis ienesot savās kompozīcijās līniju dekoratīvu stilizējumu (“*Feliksa Feneona portrets*”, 1890).

Pretēji impresionistiem, kuri savu glezniecību pamatoja uz acumirkliģi tvertiem redzes iespaidiem, neoimpresionisti savu daiļrades metodi centās pakļaut zinātniskiem

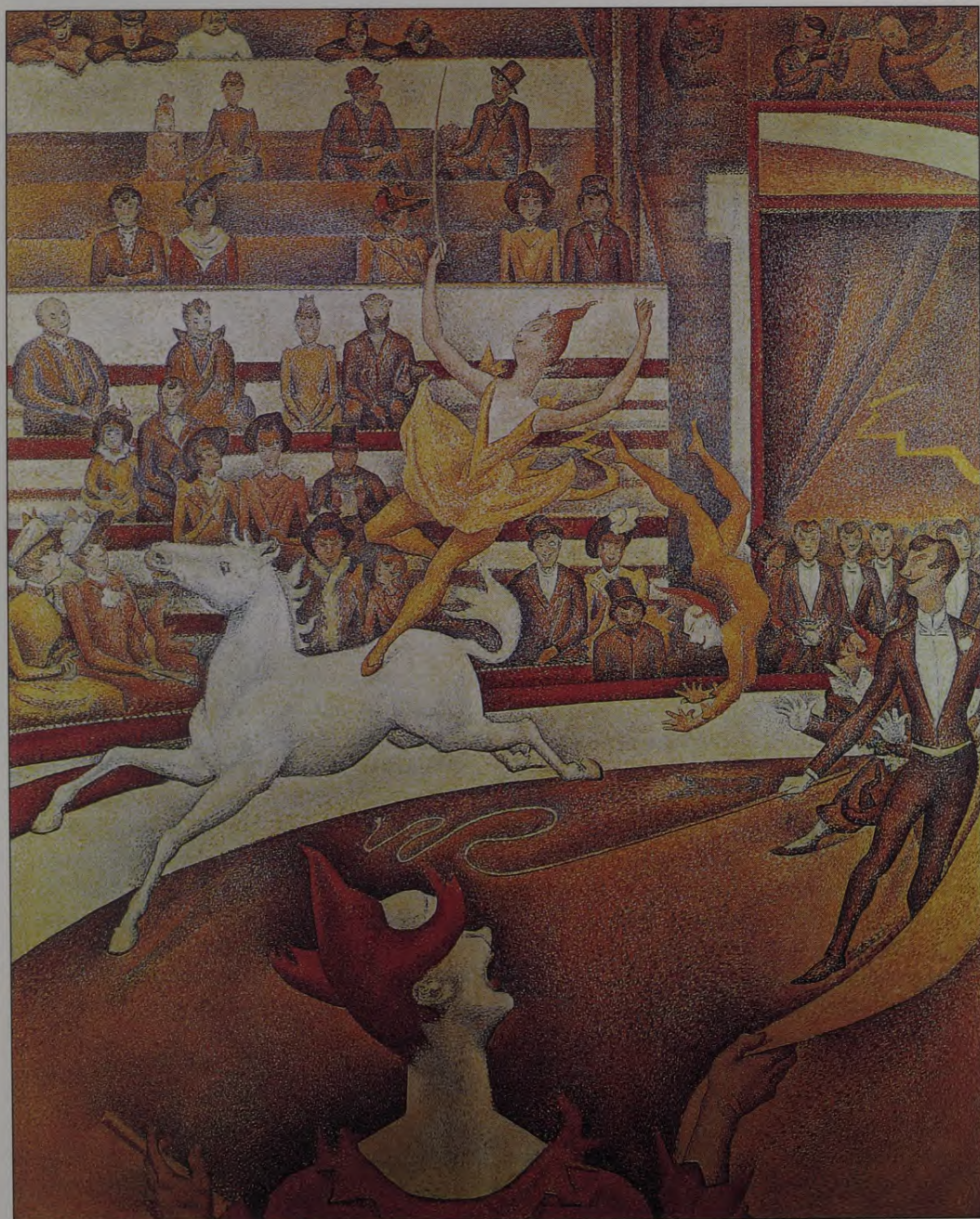


104. att. Ž. P. Serā. Svētdienas pēcpusdiena Grandžatas salā. 1884–1886.

fizikas un ķīmijas likumiem. Viņi uzskatīja, ka glezniecība jāatbrīvo no impresionistu empīrikas, un izstrādāja savu stingri zinātnisku krāsu jaukšanas un klāšanas teoriju. Impresionisti vadījās pēc tā, ko acs redz un kā viņu ota redzēto acumirkli tver, turpretim neoimpresionistiem galvenais bija smalki izstrādāti ritmikas noteikumi un ģeometriski konstruktīva kompozīcija. Tāpēc neoimpresionisti strādāja pie gleznas lēnām, darbnīcā, liekot uz audekla (vai koka plātnes) citu citai virsū vairākas krāsu kārtas, lietoja spektrālus krāstoņus un pustoņus, pēdējo kārtu gleznoja ar sīkiem krāstoņu punktveida uzlīcieniem. Tādā veidā tika radīts stabils, sintezēts mākslas tēls. Pārņēmuši dažus impresionisma paņēmienus, piemēram,

krāstoņu dališanu jeb divizionismu, viņi to noveda līdz galējam shematismam. Neoimpresionisti lietoja dažādu pakāpju tīrās spektra krāsas, kas radās sarežģītā toņu sadalījuma procesā. Tā kā viņi darbojās ar tīriem spektra toņiem, liekot tos uz audekla sīkiem punktveida triepieniem, tad neoimpresionisma virzienu mēdz dēvēt arī par *divizionismu* vai *puantilismu*¹. Šāds paņēmieni padarīja neoimpresionistu glezniecību visumā vienmuļu un nosacītu, lai gan gaismēna, kas tika panākta ar krāsainu, kontrastainu punktu palīdzību, radīja gleznojumos mirdzuma efektu.

¹ Nosaukumi atvasināti no franču valodas vārdiem *division* (sadališana) un *pointillier* (punktēt, likt punktus).



105. att. Ž. P. Serā. *Cirks*. 1890–1891.

Neoimpresionisti uzskatīja, ka impresionisti atstājuši novārtā kompozīciju, tāpēc atzina, ka gleznā kompozīcijas līniju un krāslaukumu kārtojumi jāpakļauj mākslinieka acumirkīgajām emocijām un tie savā starpā jāharmonizē.

Neoimpresionisms izplatījās arī citu Eiropas zemju glezniecībā: Beļģijā (Teo van Riselbergs), Itālijā (Džuzepe Pelica da Volpedo), Vācijā. Kā novirziens tas beidza pastāvēt 20. gs. sākumā. Neoimpresionisms nav atstājis dziļākas pēdas turpmākajā glezniecībā, taču devis dažas ierosmes citiem jauniem mākslas meklējumiem (piemēram, kubismā un konstruktīvismā).

4. Simbolisms

Simbolisms aizsākās 19. gs. 70. gadu 2. pusē Francijā kā literatūras virziens. Tā bija savdabīga reakcija pret to merkantilisma un pragmatisma garu, kas pēc Francijas-Prūsijas kara (1870–1871) valdīja Francijā. Jaunie dzejnieki kritizēja tālaika sabiedrību, meklējot izeju kādā transcendentālā pasaulē. Šis franču simbolisms vēl daudzko paņēma no romantisma virziena, it īpaši – no prerafaelītiem (teiksmainas, fantastiskas tendences, interesi par mitoloģiju un folkloru). Tāpēc sākumā šo literatūras strāvojumu mēdza dēvēt arī par neoromantismu jeb jaunromantismu. Aptuveni laikā no 1886. līdz 1900. gadam jaunās idejas no literatūras izplatījās daudzās jaunrades jomās – filozofijā, teātra mākslā, mūzikā, kā arī tēlotājā mākslā un kļuva pazīstamas gandrīz visā Eiropā ar nosaukumu “simbolisms”.

Glezniecībā simbolisti kritizēja impresionismu, kas no tēlotājas mākslas bija izstūmis agrāk iemīļoto vēstures tematiku,

alegoriju, simboliku, vispār – intelektuāli literāros elementus. Tāpēc simbolisti pretēji impresionistiem atmeta dabu vispār kā iedvesmas avotu, atsacījās no vērojuma un visu uzmanību veltīja tikai cilvēka iekšējai, subjektīvajai pasaulei, par galveno radošajā procesā izvirzot prātu un iztēli. Viņi uzskatīja, ka mākslas darba pamatā jābūt idejai, kas jāpauž simbola veidā, vispārināti, subjektīvi un reizē dekoratīvi. Tā kā simbolisti noraidīja pastāvošo esamību un esošo sabiedrību uzskatīja par pagrimušu, tad iedvesmu savu ideju un sapņu radīšanai meklēja literatūrā, seno ģermāņu, ķeltu un skandināvu mitoloģijā, leģendās, mītos, pasakās, arī Bībelē. Reālā īstenība simbolistu gleznotājus nesaistīja, tādēļ viņi centās vizuāli attēlot abstraktus jēdzienus, tādus kā – tikums un netikums, antagonisms, sadisms, miesaskārība, aizsaule, vientulība, nāve u. tml. Gleznotājus savu ideju izteikšanai fascinēja sievietes tēls, ļoti bieži šim nolūkam viņi izmantoja Salomes, sengrieķu Helenas un Sfinksas tēlu. No dabas visvairāk tika izraudzīti ziedi un dažādi dzīvnieki, simbolizējot ar tiem gan ļaunā, gan labā jēdzienus. Simbolistu ainavu gleznojumi parasti ievada skatītāju pārdabiskā vidē.

19. gs. 90. gados simbolismam bija nosliece tuvināties nesen mākslā ienākušajam jūgendstilam, jo abiem kopēja bija tieksme pēc teiksmainības, kā arī kopējas romantizējošās, jutekliskās tendences. Vācijā šie abi virzieni pat saplūda, vienlaikus uzņemot sevī arī tajā laikā tur izplatītā okultisma un spirituālisma elementus.

Franču glezniecībā simbolismam raksturīgās īpatnības vispār netika sevišķi kāpinātas un izkoptas. Viens no tā ievērojamākajiem pārstāvjiem bija gleznotājs *Pjērs Pivī de Šavāns* (*Puvis de Chavannes*, 1824–1898). Viņš līdztekus stājglezniecībai



106. att. P. Pivī de Šavāns. *Svētā birzs*. 1884.

aktīvi pievērsās arī monumentāli dekoratīvajai glezniecībai, kas bija it kā sava veida reakcija uz impresionistu kopto studijveida stājmākslu. Viņa stājgleznas vēltās abstraktām, vispārcilvēciskām tēmām, kas traktētas alegoriskā veidā (*"Darbs"*, *"Atpūta"*, 1863, abas Amjēnā, Pikardijas muzejā; *"Sapnis"*, 1883, Parīze, Orsē muzejs).

Pivī de Šavāna sienu gleznojumos (panno) risinātas leģendāri vēsturiskas tēmas, kas interpretētas reliģiski mistiskā garā. Šie gleznojumi rotā muzeju, bibliotēku un citu iestāžu iekštelpas daudzās Francijas un citu zemju pilsētās. Tās ir plašas un impozantas, labi izsvartas kompozīcijas, gleznotas sudrabaini pelēcīgā kolorītā, un tajās dominē alegoriski, simboliski tvertas sieviešu figūras (cikls *"Sv. Ženevjēvas dzīve"*, 1874–1898, Parīze, Panteons; *"Mūzas"*, 1893–1895, Bostonas Universitātes bibliotēka). Sieviešu figūru vizuālās formas mākslinieks smeļ galvenokārt no antīkā un klasicisma mantojuma, un tās vienmēr saistītas ar ainavisku fonu. Gleznojumus tomēr

caurstrāvo kaut kāda nereāla noskaņa, no dzīves atrauta sapņainība.

Gleznotāja *Gistava Moro* (*Moreau*, 1826–1898) darbos subjektīvisma un misticisma ir vairāk, un viņš savā tēlu interpretējumā konsekventāk tuvojas simbolisma atribūtiem. Moro principiāli atsacījās studēt dzīvi. "Es neticu ne tam, kam pieskaros, ne tam, ko redzu," viņš sacīja. "Es ticu tikai tam, ko neredzu, taču jūtu." Moro pārsvarā gleznoja mitoloģiskas ainas, kur figurē daiļas sievietes, kuras apsargā mistiskas būtnes. Šie tēli komponēti skumju noskaņu tītās ainavās. Tāda ir arī viņa vēl jaunībā gleznotā populārā glezna *"Orfejs"* (1865, Parīze, Luvrs). Vēl vairāk tas jūtams krietni vēlāk tapušajos darbos (*"Cilvēces mūžs"*, 1886, Parīze, Gistava Moro muzejs).

Ievērojams franču simbolisma pārstāvis bija arī gleznotājs un grafiķis *Odilons Redons* (*Redon*, 1840–1916), kurš bija mācījies Daiļo mākslu skolā Parīzē. Savās kompozīcijās alogiski apvienojot dažādus reālus un fantastiskus motīvus, Redons radīja ireālu, mistiski noslēpumainu pasauli. Tāda ir viņa



107. att. G. Moro. *Vienradži*. Ap 1885.

litogrāfiju sērija *"Sapņu pasaule"* (1879), krāšņā, izsmalcinātā kolorītā gleznotie veltījumi *"Edgaram Po"* (1882), *"Veltījums Goijam"* (1885). Redons gleznojis arī pievilcīgus puķu pušķus, visbiežāk – pasteļa tehnikā.

No angļu simbolistiem spilgtākais bija gleznotājs *Edvards Kolijs Bērnss-Džonss* (*Burne-Jones*, 1833–1898). Viņš bija mācījies pie pazīstamā angļu gleznotāja un preraphaelītu brālības (sk. 46. lpp.) pārstāvja Dantes Gabriela Roseti. Kopā ar saviem domubiedriem Bērnss-Džonss tagad radīja otru preraphaelītu skolu, papildinot to ar simbolismam raksturīgiem tēliem un noskaņām. Viņš pievērsās viduslaiku mītiem un leģendām, savos darbos mēdza arī variēt gan Roseti motīvus, gan Sandro Botičelli iemīļotos tēlus. Bērna-Džonssa gleznas gleznotas emocionālā noskaņā. Tajās jaušams



108. att. O. Redons. *Ciklops*. 1898–1900.

ilgu pilns gurdenums, nemitīgas mistiska brīnuma gaidas (*"Merlina burvestības"*, 1878; *"Zelta kāpnes"*, 1880; *"Karalis Kofetjua un nabaga meitene"*, 1880–1884, visas Londonā, Teita galerijā).

Simbolisma virzienam bija sekotāji daudz Eiropas zemju mākslā. Viens no tādiem bija



109. att. E. K. Bērnss-Džonss. *Likteņa rats*. 1883.

beļģu grafīkis un gleznotājs *Felisjēns Ropss* (*Rops*, 1833–1898), kurš no 1865. gada dzīvoja Francijā. Sākumā viņš gleznoja parastas ainavas un sadzīves skatus, bet 70. gados pievērsās simboliskām kompozīcijām, kur pastozā gleznojuma apvienoja mistiskus, simboliskus un erotiskus elementus. Ropsam patika attēlot siltā toņu gammā gleznotas sievišķīgas perversitātes. Viņš darinājis arī politiskas un sadzīviskas karikatūras, strādājis oforta un litogrāfijas tehnikā.

Otrs pazīstams beļģu simbolists bija gleznotājs un grafīkis *Džeimss Ensors* (*Ensor*, 1860–1949). Viņš bija mācījies Briseles Mākslas akadēmijā un sākumā gleznoja reālistiskā manierē, galvenokārt interjera ainas. Vēlāk Ensors pievērsās fantastiskām,

krāstoņos kontrastainām un koloristiski spilgtām kompozīcijām, kurās attēloja dažādas maskas, kā arī drānās ietērtus skeletus. Šajās dīvainajās kompozīcijās bija pausta satīra par pastāvošo sabiedrību, par cilvēku kaislībām un netikumiem. Reizēm tās bija parodijas par cilvēci vispār ("*Kristus ienākšana Briselē*", 1888; "*Pašportrets ar maskām*", 1899).

Daļēji pie simbolistiem pieskaitāms arī itāliešu gleznotājs *Džovanni Segantīni* (*Segantini*, 1858–1899). Viņš bija mācījies Milānas Mākslas akadēmijā un savas radošās darbības sākumposmā gleznoja Alpu skatus, kā arī zemnieku darba un sadzīves ainas poētiskā skatījumā, tāpēc tika dēvēts par "itāliešu Milē". No šā posma Segantīni



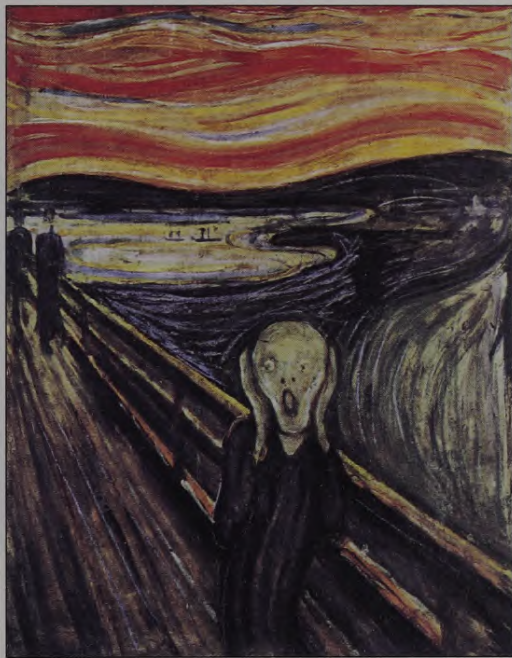
110. att. Dž. Segantīni. *Mīlestība pie dzīvības avota*. 1896.

populārākajiem darbiem minama glezna "Ave Maria" (1882, Cīrihe, privātkolekcija), kur attēlota laiva, kas, līdz pēdējam pārpildīta ar aitām, cēli un svinīgi slīd pa mierīgo ūdens virsmu, vakara rieta gaismas apspīdēta.

Taču 80. gados Segantīni sāka pievērsties simbolismam un gleznoja poētiskas, simboliski ievirzītas kompozīcijas, gaismas un gaisa atveidojumam izmantojot neoimpresionistu glezniecības tehniku – divizionismu ("Mīlestība pie dzīvības avota", 1896, Milāna, Modernās mākslas galerija).

Simbolisms savā laikā ietekmēja arī norvēģu gleznotāju un grafiķi, vienu no vēlākajiem ekspresionisma virziena ievadītājiem *Edvardu Munku* (*Munch*, 1863–1944). Viņš bija mācījies Karaliskajā zīmēšanas skolā Kristiānijā (1881–1886) un līdztekus papildinājies pie gleznotāja Kristiana Kroga (1882–1883). Jauno mākslas strāvojumu (it sevišķi simbolisma) ietekmē Munka daiļradē 90. gados ienāca traģiski iznīcības, vientulības un nemiera motīvi, dažreiz tuvinoties mistikai. Liels emocionāls spēks sasniegts gleznā "Kliedziens" (1893, Oslo, Nacionālā galerija), kur drūmos krāstoņos un kāpinātā tēlu ekspresijā attēlots izmisums un sāpes. To pauž sievietes neirotiski saspringtā sejas izteiksme, kā arī abstraktā ainava ar it kā liesmojošām debesīm.

19. gs. beigu posmā arī Vācijas mākslā bija raksturīga dažādu strāvojumu rašanās; izplatītākais to vidū bija simbolisms. Vairāki no vācu gleznotājiem apzināti izolējās no laikmeta sabiedriskās dzīves un iegrīma abstraktu, mistisku priekšstatu pasaulē, pievērsoties sadomātiem, fantastiskiem vai no senākās literatūras smeltiem tēliem, kuros nervoza ekspresija bija apvienota ar pasausu naturālu formu veidojumu. Simbolisma ieviešanos un nostiprināšanos vācu mākslā lielā mērā sekmēja kādu laiku Vācijā



111. att. E. Munks. *Kliedziens*. 1893.

dzīvojošā Šveices gleznotāja A. Bēklina daiļrade, kura tur bija ļoti populāra.

Arnolds Bēklins (*Böcklin*, 1827–1901) bija dzimis Šveicē (Bāzelē) un dažus gadus mācījies Diseldorfas Mākslas akadēmijā (1845–1848). Akadēmiju nepabeidzis, viņš 1848. g. pārcēlās uz Parīzi, kur nācās vērot 1848. gada Februāra revolūcijas notikumus un tiem sekojošo balto teroru. Tas topošajā māksliniekā izraisīja nepatiku pret Franciju, un viņš to pameta, pārceļojot uz Romu. Romā viņš uzgleznoja savas pirmās romantiskās ainavas, un publika tās uzņēma ļoti atzinīgi. Šo ainavu sižeti bija smelti no grieķu mitoloģijas: "Pāns nobaida ganu" (1860, Minhene, Šaka galerija), "Diānas medības" (1863, Bāzele, Mākslas muzejs) un citas. Sākumā figūrām Bēklina gleznās ir vairāk stafāža nozīme, bet 70. gados tās jau iegūst



112. att. A. Bēklins. *Miruso sala*. 1883.

patstāvīgu teiksmaini simbolisku nozīmi (*"Kentauru cīņa"*, 1878, privātkolekcija). Pamazām teiksmainos tēlus nomaina sadomāti, kam pievienojas drūms mitoloģisms. Milzīgu popularitāti ieguva Bēklina darbs (piecos variantos) *"Miruso sala"* (1. var. – 1880, varianti glabājas Bāzeles, Leipcigas, Berlīnes muzejā). Tā ir fantastiska ainava ar Stikas upi, drūmām klintīm un kapliču, pie kuras aug tumšas, slaidas cipreses. Ir vakars, pa Stikas upi slid kaut kāda spokaina laiva, vedot pēdējā gaitā rēgainu dvēseli un iezārkotu līķi. Ap šo pašu laiku tapa arī Bēklina gleznas, kur attēloti visādi briesmoņi (jūrasčūskas, tritoni). 90. gados mākslinieks uzglezno tādas kompozīcijas kā *"Karš"* un *"Mēris"* (abas Minhenē, Jaunajā pinakotēkā), kas arī traktētas mistiski fantastiskā garā. Bēklina gleznās ir kontrastaini krāstoņu salikumi, spilgts kolorīts. Viņa mistiski simboliskā glezniecība it sevišķi lielu ietekmi atstāja uz F. fon Štuka daiļradi.

Francs fon Štuks (*Stuck*, 1863–1928) bija neilgu laiku mācījies Mīnhenes Mākslas akadēmijā (1885). Visu mūžu viņš gleznoja teatralizētas mitoloģiskas un alegoriskas ainas ar simbolisku zemtekstu, bieži ar erotisku pieskaņu (*"Lucifers"*, 1890; *"Juteklība"*, ap 1891; *"Amazoņu cīņa"*, 1897). Štuka gleznotajām kompozīcijām raksturīgs akadēmisks formu traktējums, dekoratīva nosacītība un zināma lineāro līniju ritmika.

No ievērojamākajiem vācu simbolistiem vēl būtu pieminams grafiķis un gleznotājs Makss Klingers (*Klinger*, 1857–1920). Ieguvis māksliniecisko izglītību Karlsrūē un Berlīnē, mākslinieks kādu laiku dzīvoja Romā, kur nāca saskarē ar tolaik tur dzīvojošo A. Bēklina daiļradi, kas atstāja uz viņu lielu ietekmi. Pazīstamas ir Klingerera ofortu sērijas *"Dzīve"* (1881–1884) un *"Drāmas"* (1883, abas Leipcigā, Tēlotājas mākslas muzejā), kurās mākslinieks dokumentāli atklāj nelaimīgu cilvēku likteņus, kuri cietuši 1848. gada sacelšanās



113. att. F. fon Štuks. *Juteklība*. Ap 1891.

laikā. Tajās viņš apvieno sociālkritiskus motīvus ar simboliski fantastiskiem elementiem. Klingera glezniecībā tomēr dominē reliģiskā un mitoloģiskā tematika, misticisma tendences (*"Parīda tiesa"*, 1885–1887; *"Kristus Olimpā"*, 1897, abas Vinē, Mākslas vēstures muzejā).

5. Jūgendstils tēlotājā mākslā

Kā jau iepriekš minēts, Eiropas lietišķi dekoratīvajā mākslā jūgendstils plaši ienāca 19. gs. 90. gados: mēbeļu apdarē, porcelāna un stikla apstrādē, metālmākslā, dekoratīvajos audumos, juveliermākslā. Šajās nozarēs ļoti

spēcīgas bija stilizējošās tendences, kas izpaudās ne vien rotājumā, bet pakļāva stilizācijai arī pašu mākslas priekšmetu formas. (Par jūgendstila rašanos plašāk sk. 13. lpp., nodaļā par arhitektūru.)

Tēlotājā mākslā jūgendstils visvairāk skāra grafiku (lietišķo grafiku, grāmatu grafiku, plakātu) un glezniecību. It īpaši tas izplatījās un dziļi iespiedās grāmatu mākslinieciskajā apdarē. Tika izstrādāts grāmatas vienota ansambļa princips, rūpīgi savstarpēji saskaņojot grāmatas formātu, tās vāka apdari, lappušu iekārtojumu un šriftu. Tika radīti pat jauni burtu veidi. Visā grāmatu mākslinieciskajā apdarē ienāca daudzveidīgs ornamentals un jūgendstilam raksturīgā tēlu sistēma.

Glezniecībā dominēja gaišu toņu gamma. Tā bija dekoratīvu krāslaukumu, vijīgu līniju māksla un kustības ritmu atveidotāja ar sliksmi uz plaknes izcelšanu un trešās dimensijas atmešanu. Iemīloti bija dejas motīvi, plīvojoši tērpi, izvītas ķermeņu kustības, ko veidoja attiecīgajos virzienos klāti slaidi otas triepieni. Tikpat iemīloti bija akti, uz ko rosināja sievietes ķermeņa dabiski līganās formas. Līdz ar to populāras kļuva ainas no antīkās mitoloģijas ar kailajām fūrījām un dēmoniem. No senindiešu mitoloģijas un legendām tika aizgūts motīvs – sieviete ar čūsku. Sievietes kailais augums, viņas garie, vilņojošie mati, čūskas vijīgās formas ļāva lieliski realizēt līganu līniju ritmus. Jūgenda stilistikas izkopšanai glezniecībā liela nozīme bija arī japāņu mākslas ietekmēm.

19. gs. pēdējā ceturksnī Rietumeiropas tēlotājas mākslas dažādos virzienus vispār stipri ietekmēja japāņu grafika, it īpaši 18. gs. un 19. gs. sākuma krāsainā ksilogrāfija ar tās savdabīgo motīvu kopām. Tuvināšanos japāņu mākslai sekmēja savstarpējais

tirdzniecības ligums, ko 1854. gadā noslēdza Japāna ar Amerikas Savienotajām Valstīm. Tas veicināja sakaru izvēršanu arī ar Lielbritāniju, Nīderlandi, Franciju un Krieviju. Rietumeiropas māksliniekus sajūsmināja japāņu grafika, it īpaši – Kacusikas Hokusai un Kitagavas Utamaro darbi. No japāņiem tika pārņemti vertikāli izstieptie audeklu formāti, stilizēto ziedu motīvi, dekoratīvās līknes un to kārtojumi, gaismēnu atmešana, panākot apjomu iespaidu ar spilgtāku un blāvāku toņu pretstatījumu. Šis “japānisms” skāra arī citu virzienu māksliniekus, bet jo īpaši aktīvi tos pārņēma jūgendstila pārstāvji.

Jūgenda stilistikā strādāja plašs Eiropas gleznotāju un grafiķu loks, no kuriem mākslas vēstures apcerēs kā konsekvēntākie un nozīmīgākie tiek minēti: Vācijā – Oto Ekmanis, Austrijā – Gustavs Klimts, Anglijā – Obrijs Birdslis, Nīderlandē – Jans Torops, Ungārijā – Jožefs Ripš-Ronaji, Čehijā – Alfonss Muha un Jans Preislers.

Ļoti oriģināls jūgendstila gleznotājs, abstraktu ideju iedzīvinātājs bija *Gustavs Klimts* (*Klimt*, 1862–1918). Viņš bija mācījies Vīnes Rūpnieciskās mākslas skolā (1875–1883). Sākumā Klimts darināja monumentāli dekoratīvus sienu gleznojumus dažādām sabiedriski nozīmīgām celtnēm: Vīnes pilsētas teātra *Burgetheater* ēkai (1888), Vīnes Mākslas un vēstures muzejam (1891), Vīnes Universitātes aktu zālei (1900–1909) un citām. 90. gados viņš aizrāvās ar jūgendstila idejām, bija viens no Vīnes secesijas dibinātājiem (1897) un kādu laiku tās prezidents (līdz 1905. gadam). Līdztekus monumentāli dekoratīvām kompozīcijām gleznoja arī stājdarbus – figurālas kompozīcijas, portretus un ainavas. Savās figurālajās kompozīcijās viņš galvenokārt iedzīvina abstraktas idejas alegoriskos un simboliskos



114. att. G. Klimts. *Skūpstis*. 1907–1908.

tēlos, piešķirot tiem savdabīgu traktējumu. G. Klimta gleznas kolorītiski ir ļoti krāšņas un poētiskas. Tās visas pārsvarā risinātas plaknē, un tām daļēji piemīt erotisks raksturs. Liela nozīme ir dekoratīvi kārtotiem krāsu laukumiem, kas veido it kā krāšņu mozaīku. Cilvēku figūras tiek stilizētas un parasti izvietotas nereālā vidē. Mākslinieka krāsoņu salikumi ir rūpīgi izmeklēti un klāj visu gleznas plakni. Raksturīgs piemērs ir G. Klimta populārā glezna “*Skūpstis*” (1907–1908, Vīne, Austrijas galerija). Abas cieši kopā sakļāvušās graciozās milētāju figūras iekomponētas abstraktās, dzeltenīgos toņos gleznotās krāsu formās. Vīrieša puses formu klāj tumši ornamentāli taisnstūri, sievietes puses – dažādas krāsas apli un punkti. Pēc mākslinieka ieceres tiem bija jāsimbolizē vīrišķais un sievišķais libido. Milētāji stāv uz tikpat nereālas, it kā virs bezdibeņa paceltas platformas. Gleznojumam izmantoti zelta un sudraba krāsas pigmenti, kas kopā ar pārējo krāsoņu mozaīku piepilda

gleznu ar starojošu zeltainu mirdzumu. Tādā veidā gleznotājs poētiski un simboliski attēlojis sievietes aizmiršanos mīlestībā.

Angļu mākslinieks *Obrijs Bīrdslijs* (*Beardsley, 1872–1898*) darbojās galvenokārt grāmatu grafikā, it īpaši – ilustrāciju jomā. Prerafaelītu glezniecības un japāņu krāsainās grafikas ietekmē viņš savās ilustrācijās izkopa virtuozus līniju ritmus un izsmalcinātas melnbalto laukumu attiecības, kas vēlāk kļuva raksturīgas gandrīz visiem jūgendstila grafiķiem. Ievērojamākās O. Bīrdslija ilustrētās grāmatas – Tomasa Melorija *“Artura nāve”*, Oskara Vailda luga *“Salome”* (abas 1894); žurnāli – *“Dzeltenā grāmata”* (1894–1895) un *“Savoja”* (1896). Zīmējis arī plakātus.



115. att. O. Bīrdslijs. *Pāva svārki*. Ilustrācija O. Vailda lugai *“Salome”*. 1894.



116. att. A. Muha. *Plakāts*. 1897.

Īpaša vieta ierādāma čehu plakātista *Alfonsa Muhas* (*Mucha, 1860–1939*) daiļradei, kur jūgendstila iezīmes izpaužas neparasti spilgti. Viņa plakāti un afišas izceļas ar sevišķi augstu ornamentācijas pakāpi. Tajos dominējošie sieviešu matu un augu stiebru motīvi, kuru stilizējumi veido liektu, viļņveida līniju pārbagātību, savulaik franču mākslas kritiķus mudinājuši Muhu pieskaitīt pie t.s. nūdelstila (*style nouvelle*) pārstāvjiem. A. Muha zīmējis arī metus visdažādākajiem lietiskās mākslas izstrādājumiem.

Čehu mākslinieka, monumentāli dekoratīvās glezniecības pārstāvja *Jana Preislera* (*Preisler, 1872–1918*) daiļradē valda melnholiskas, skumīgas noskaņas, mulsi lirisks dvēseles stāvoklis, kas atspoguļots ar maigi dekoratīvu laukumu attiecībām un stilizētu zīmējumu.

6. Postimpresionisms

Postimpresionisms ir nosacīts apzīmējums dažādiem strāvojumiem, kas sekoja impresionismam, pastāvēja Rietumeiropas mākslā 19. gs. 80.–90. gados un nebija tieši saistīti ne ar simbolismu, ne arī ar jūgendstilu. Kā jau iepriekš redzējām, 80. gadu vidū Francijā sākās impresionisma krīze. Daudzi mākslinieki, kas bija sekojuši impresionistiem, novērsās no viņiem, pat nostājās opozīcijā, tajā pašā laikā tomēr saglabājot impresionistu izstrādātās koloristiskās vērtības. Kāpēc tā notika? Mākslas vēsturē viens no skaidrojumiem ir šāds. Impresionisms pretēji agrākajiem mākslas virzieniem netiecās pēc priekšmetiskās pasaules un tās formu plaša attēlošanas loka. Impresionistus galvenokārt interesēja telpa, atmosfēra un gaisma. Arī uz krāsu viņi skatījās tikai kā uz gaismas funkciju, viņi apgalvoja, ka gaismas ietekmē krāsa mainās un var it kā pavisam izbalot. Impresionistu lielais ieguvums bija gaismas glezniecība, bet viņiem gaismas ietekmē viss kļuva relatīvs. Pretstatā tam radās uzskats, arī to mākslinieku vidū, kuri paši bija iepazīnuši impresionisma metodi, ka glezniecībā jāmeklē un jātver nevis nemitīgi mainīgais un relatīvais, bet jārod ceļš uz kaut ko paliekošu, negrozīgu, mūžīgu. Šie mākslinieki tiecās pēc tēlojuma lielāka vispārinājuma, akcentēja spēcīgāku subjektīvo izteiksmību un mākslas darba formas dekorativitātes izcelšanu.

Jaunos centienus pauda virkne savā daiļradē ļoti atšķirīgu personību un pat grupējumu, kas katrs to īstenošanai meklēja savus ceļus. Viņus vienoja galvenokārt impresionisma īpaši aprobētās gaisa un gaismas doktrīnas noliegums. No šīm atšķirīgajām individualitātēm kā spilgtākie

un raksturīgākie mākslas vēsturē tiek minēti franču gleznotāji – P. Gogēns (kopā ar viņa nodibināto Pontavēnas skolu), P. Sezans, A. Tulūzs-Lotreks un holandietis V. van Gogs, kura nozīmīgākā radošā mūža daļa tāpat saistīta ar Franciju, kā arī nabistu grupējums.

Pols Gogēns (Gauguin, 1848–1903) pēc mākslinieciskās izglītības bija autodidakts. Glezniecībai viņš pievērsās vēl. Pirms tam Gogēns bija labi situēts banku darbinieks. Bet tad 80. gadu sākumā viņā pēkšņi pamodās interese par mākslu, ko vēl pastiprināja iepazīšanās ar impresionisma pārstāvi Kamilu Pisaro. Gogēns pašmācības ceļā sāka apgūt glezniecības tehniku. 1883. gadā viņš atsacījās no sava ērtā dzīvesveida, pameta ģimeni, bērnus un devās uz Parīzi. Sākās vairākus gadus ilgs klaiņošanas periods. Kādu laiku viņš uzturējās Bretaņā, tad devās uz Martinikas salu, pēc tam atgriezās dzimtenē un dzīvoja Francijas dienvidos.

Sākumā Gogēns atradās spēcīgā K. Pisaro ietekmē un gleznoja impresionistiski. Taču viņa mākslinieciskā rokraksta tapšanā sava nozīme bija arī citiem avotiem. Jau pirmajā Bretaņas apmeklējuma laikā viņu ļoti ietekmēja turienes paskarbā daba, vienkāršie ļaudis un viņu tautas māksla. Dienvidfrancijā topošais mākslinieks iepazinās ar muzeju vērtībām, baznīcu skulptūrām un vitražām. Martinikas salas tropiskā daba savukārt padarīja Gogēna paleti krāsaināku un intensīvāku. Arvien vairāk viņu sāka neapmierināt impresionistu glezniecība; viņš tiecās pēc spēcīgākas krāsu valodas, pēc sintēzes mākslā, pēc sakrālas jēgas meklējumiem. Un Gogēns novērsās no impresionistiem. Kad 1888. gadā gleznotājs otrreiz devās uz Bretaņu, viņš bija jau mākslinieciski izveidojusies personība, kas spēja ap sevi pulcināt jaunu, sev līdzīgi

domājošu gleznotāju grupu, kuru veidoja Jākobs Meijers de Hāns, Emīls Bernārs, Armāns Segēns, Pols Serizjē un citi. Lai izvairītos no sava laika nemierīgās dzīves, viņi apmetās uz laukiem kādā Bretaņas nostūrī – Pontavēnas ciematā – un sāka strādāt. No šā ciemata nosaukuma vēlāk tika atvasināts šīs pašas grupas nosaukums – *Pontavēnas skola*. Grupa pastāvēja līdz pat 19. gs. beigām, arī vēl tad, kad Gogēns no Pontavēnas bija jau aizbraucis.

Iedvesmu jaunie gleznotāji meklēja bretoņu tautas mākslā, it īpaši – tās tautastērpos, arī viduslaiku vitrāžās un tēlniecībā. Lielu ietekmi uz viņiem atstāja japāņu krāsainā estampa māksla, kas ap 19. gs. vidu kļuva ļoti populāra visā Eiropā. Savu darbu sižetiem viņi izvēlējās Bretaņas ainavu un vietējo ļaužu ikdienas ainas. Gleznojot jaunie mākslinieki atsacījās no tradicionālās perspektīvas, izvēršot kompozīciju plaknē, t.i., paceļot tālākos priekšmetus uz plaknes augstāk. Līdzīgi kā japāņu grafiķi, viņi pacēla uz augšu arī horizonta līniju un gan priekšplānu, gan fonu gleznoja vienādi spilgti. Viņi izmantoja intensīvus, sulīgus lokālkrāsu laukumu kārtojumus, bieži aptverot katru laukumu ar kontūrlīniju, kas it kā imitēja vitrāžas stiegrojumu; atsacījās arī no gaismēnu modelējuma, bet labprāt izmantoja deformāciju.

Par Pontavēnas skolas manifestu mākslas vēsturē tiek uzskatīta P. Gogēna glezna "*Parādība pēc sprediķa jeb Jēkabs un eņģelis*" (1888, Edinburga, Skotijas nacionālā galerija). To raksturo vienkāršots, plakans telpas risinājums ar paaugstinātu horizontu, spožu, nosacītu krāsu izmantojums un dekoratīvs līniju kārtojums. Gleznā attēlotas bretonietes tautastērpos it kā gara acīm skatot mācītāja sprediķi aprakstīto Bībeles ainu, kur Jēkabs cīnās ar eņģeli.



117. att. P. Gogēns. *Parādība pēc sprediķa jeb Jēkabs un eņģelis*. 1888.

1889. gadā grupa sarīkoja savu izstādi Parīzē Volpini kafejnīcā. Publika un kritika ne Gogēna, ne citu jauno mākslinieku darbus neatzina. Par to sarūgtināts, Gogēns 1890. gadā devās uz vienu no Polinēzijas salām – Taiti. Šeit, dzīvodams salas iedzimto vidū, viņš uzgleznoja savus galvenos darbus.

Gogēna Taiti salā gleznoto audeklu sižeti ir vienkārši. Darbība un vēstījums tajos mijas ar situāciju, noskaņu un stāvokļu fiksāciju. Mākslinieks atklāj poēziju, kas slēpjas Taiti salas burvībā, brūnādaino, civilizācijas neskarto cilvēku plastiskajos augumos un pozās, viņu domīgajās sejās. Viņš glezno arī saules piestārto tropisko dabu, sārtās smiltis, zilganzaļo jūru, putnus, dzīvniekus un puķes. Viņa attēlotie cilvēki neko nedara, bet stāv vai sēž, it kā iegrīmuši sapņainās pārdomās ("*Sievietes jūras krastā*", 1890, Sanktpēterburga, Ermitāža). Mākslinieks te pauž cilvēka un dabas pirmatnējās harmonijas apliecinājumu ("*Sieviete ar augli*", 1891, Sanktpēterburga, Ermitāža). Taiti sieviešu mazliet smagnējām figūrām piemīt zināma grācija, tās labi harmonē ar sārtajām smiltīm un visu apkārtējo krāšņo dabu



118. att. P. Gogēns. *Sieviete ar augli*. 1891.



119. att. P. Gogēns. *No kurienes mēs nākam? Kas mēs esam? Kurp ejam?* 1897.

“*Vai tu esi greizsirdīga?*”, 1892, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs). Šie Gogēna gleznojumi kopumā atgādina krāšņus, dekoratīvus paklājus, kur dominē lieli skanīgu krāsu laukumi, apzināti vienkāršoto formu un līgano līniju ritmi. To kolorīts ir kāpināti intensīvs.

1892. gadā Gogēns atgriezās Parīzē un sarīkoja savu Taiti salā gleznoto darbu izstādi, bet arī šoreiz nācās piedzīvot vilšanos. Sagrauzts viņš 1895. gadā devās atpakaļ uz Taiti – un šoreiz jau uz neatgriešanos. Mākslinieka dzīves pavediens aptrūka 1903. gadā kādā no Marķīza salām, uz kurienu viņš bija devies īsi pirms savas nāves. Pēdējos dzīves gados Gogēns uzgleznoja savu pēc apmēriem vislielāko darbu, kurā ieskanas nemiers un drūmas pārdomas (“*No kurienes mēs nākam? Kas mēs esam? Kurp ejam?*”, 1897, Bostona, Mākslas muzejs).

Arī *Vinsentam van Gogam* (*Gogh*, 1853–1890) bija jau gandrīz 30 gadu, kad viņš sāka nodarboties ar glezniecību. Van Gogs bija dzimis Holandē, bet vēlāk pārcēlās uz Parīzi. Pirms pievēršanās mākslai viņš izmēģināja strādāt dažādās profesijās. Tolaik Van Gogu māksla nepavisam neinteresēja. Viņš lasīja

Bībeli, kā arī citus reliģiskus rakstus un bija pārņemts ar ideju ziedot sevi citu cilvēku labā. Šajā sakarā van Gogs pabeidza attiecīgus kursus un 1878. gadā devās uz Beļģiju, uz Borināžu, lai nodotos turienes kalnraču evaņģelizācijai. Borināža bija drūma vieta, kuru bieži piemeklēja posts, trūkums un epidēmijas, un viņš tur darbojās pašizliedzīgi.

Ap 1880. gadu van Gogs atgriezās Holandē. Un tieši šajā laikā viņa garīgajā dzīvē notika neparasts lūzums: viņš sāka pievērsties mākslai. Jau Borināžā van Gogs bija sācis nodarboties ar zīmēšanu, skicēdams raktuvju skatus, kalnraču būdas un arī pašus kalnračus. Pēc atgriešanās Holandē domas par mākslu viņu pārņēma arvien neatlaidīgāk. Viņš gribēja kļūt par gleznotāju. Sākumā van Gogs mācījās privāti pie dažiem vietējiem tradicionālās ievirzes gleznotājiem, 1886. gadā pat iestājās Antverpenes Mākslas akadēmijā, tomēr pēc pāris mēnešiem to pameta, nekur negūdam apmierinājumu. Tādēļ arī van Gogu var uzskatīt par autodidaktu, kurš savas iemaņas glezniecībā un arī grafikā ieguvis, individuāli studējot Holandes muzejos lielo meistarū (Rembranta, Fransa Halsā, Jana Vermēra van Delfta)

darbus. Šajā Holandes periodā (1880–1886) viņš visvairāk gleznoja klusās dabas un sižetus no vietējo zemnieku un amatnieku dzīves. Ar rūgtumu sirdī viņš attēlo šo ļaužu nabadzību, trūkumu un smago darbu (*"Kartupeļu ēdāji"*, 1885, Amsterdama, Van Goga muzejs). Van Goga tālaika gleznām ir tumšs kolorīts, dominē brūnie un melnie krāsoņi.

1886. gadā van Gogs dodas uz Parīzi, un tur viņam paveras jauna pasaule. Te mākslinieks nonāk ciešākā saskarsmē ar impresionistiem – Klodu Monē, Kamilu Pisaro, Alfredu Sislē, muzejos iepazīstas ar Ežēna Delakruā, Onorē Domjē darbiem. Jauno iespaidu ietekmē van Gogs atmet savu tumšo paleti un pārņem gaišo – impresionistisko. Šajā Parīzes periodā



120. att. V. van Gogs. *Kartupeļu ēdāji*. 1885. Augšā – gleznas studijas fragments.

(1886–1888) viņš glezno pēc impresionistu metodes, visvairāk – Monmartras skatus, Parīzes tuvāko apkārtni, klusās dabas, it īpaši – puķes. Parīzē van Gogs iepazīstas arī ar japāņu estampu, kas atstāj lielu ietekmi uz viņa vēlāko zīmējumu, kompozīciju un koloristikas principiem.

Bet tad pēkšņi 1888. gada ziemā van Gogs atstāj Parīzi un dodas uz Dienvidfranciju, kur apmetas dzīvot Arlā. Arlas periods (1888–1890) gleznotāja daiļradē ir ļoti nozīmīgs. Šai laikā top viņa ievērojamākie darbi, ar kuriem mākslinieks iegājis jaunlaiku glezniecības vēsturē. Tikai Arlā van Gogs izveidojās par

patstāvīgu māksliniecisku personību, pilnīgi atbrīvodamies no impresionisma ietekmes, vienīgi saglabājot gaišo kolorītu. Tagad viņa gleznās atspoguļojas nevis tikai redzētais, kā tas bija impresionistiem, bet personiski izjustais un pārdzīvotais. Katra glezna kļūst kā psiholoģiska aina. Viņš glezno saules pielietas ainavas, puķes (*"Saulespuķes"*, 1888, Londona, Teita galerija). Mākslinieka ainavas ir apgarotas, kustības un dramatisma pārpilnas. Koki šķiet izaugam skatītāja acu priekšā un tiecamies debesīs. Ceļi un tīrumu vagas it kā traucas tālumā. *"Ceļš uz Overu pēc lietus"* (1890, Maskava, Tēlotājas mākslas



121. att. V. van Gogs. *Ceļš uz Overu pēc lietus*. 1890.

muzejs) ir viena no dzīvi visvairāk apliecinošām van Goga gleznām – pilna enerģijas un mundruma, tā mirdz vasarīgās krāsās.

Bet mākslinieka darbos sastopamas arī traģiskas krāsu disonanses, sabiezinātu krāstoņu sabalsojumi. Skatītāju aizrauj tā svinīgā krāsainība, kāda paveras gleznā *“Sarkanie vīnogulāji Arlā”* (1888, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs). Purpursarkani, cinobra sarkani, gaišsarkani, sarkanbrūni, oranži, melni un tumšzili krāstoņi te saplūst kopā varenā krāsu orķestrējumā, kas piešķir gleznojumam spēcīgu izteiksmīgumu. Šai

periodā van Gogs izstrādā arī savu īpatno krāsu simboliku. Krāsu ekspresija viņam kļūst par noteiktu noskaņu, izjūtu un pārdzīvojumu paudēju. Ar krāsas palīdzību viņš spēj piešķirt apbrīnojamu noskaņu pat gluži vienkāršām lietām. Tas redzams gleznā *“Van Goga guļamistaba Arlā”* (1888, Larena, V. van Goga kolekcija), kur no mākslinieka pamestās istabas vējo satraucošs nemiers un bezcerība. Ar sevišķu spēku atklāta cilvēka dvēseles traģēdija gleznā *“Nakts kafejnīca Arlā”* (1888, Ņujorka, Klārka kolekcija). Te valda dvēseles vientulības un pamestības noskaņa. Grīdas dēļu perspektīvas līniju



122. att. V. van Gogs. *Nakts kafejnīca Arlā*. 1888.



123. att. V. van Gogs. *Zvaigžņotā nakts*. 1889.

straujā apraušanās, vienkāršie, stūrainie galdi un krēsli, petrolejas lampu dzeltenā gaisma, biljarda galda zaļās vadmalas pārklājs, tumšās ēnas, sarkanās sienas, vēl nedaudzie vēlīnie apmeklētāji – tas viss raisa nospiedošas skumjas, apkārtējās dzīves disonanses izjūtu.

Arlā van Gogs strādāja ļoti intensīvi, kā pats rakstīja kādā vēstulē: "Iedvesma sakāpusi līdz ārprātam... radies vairāk ideju, nekā jebkad var īstenot." Taču šajā laikā māksliniekam vairākkārt uznāk arī ārprāta lēkmes, kuras pēc tam gan atkal pāriet.

Vienas šādas lēkmes laikā viņš sev nogrieza ausi. Juzdams atkal jaunas lēkmes tuvošanos, van Gogs 1890. gadā pats izbeidza savu dzīvi ar revolvera šāvienu.

Van Gogs milēja dabu un cilvēkus. Viņa vēstules ir mākslinieka satriecoša grēksūdze, tajās atklājas viņa sapnis par radošu darbu un arī mokoši patiesības meklējumi. Van Goga radošās darbības laiks ir ļoti īss. Tas aizritēja trūkumā, slimībās, cerībās un to sabrukumā. Māksliniekam bija nemitīgi konflikti ar apkārtnējo sabiedrību. Šos konfliktus viņš uzņēma traģiski. Tas reizēm uzspieda viņa



124. att. V. van Gogs. *Pašportrets ar pārsietu ausi*. 1889.

daiļradei patētiska satraukuma zīmogu; viņa tēliem nereti piemīt svelošs izmisums.

Van Gogs gleznojis arī portretus. Viņa portretējamie ir vienkārši cilvēki – ģimenes locekļi, vietējie zemnieki. To raksturojums ir ass un izteiksmīgs. Kompozicionālais un krāsu risinājums pārsteidz ar savu lielo dažādību, kā arī ar spilgtu emocionalitāti. Izcils portreta mākslas paraugs ir *“Pašportrets ar pārsietu ausi”* (1889, Londona, Kurto institūts). Tajā atklājas mākslinieka kaismīgā daba un skarbā koncentrētība. Kolorīta dramatiskā ekspresija sabalsojas ar mākslinieka iekšējās pasaules mulsumu.

Arī *Pols Sezans* (*Cézanne*, 1839–1906) bija jaunu ceļu meklētājs glezniecībā, kurš sapņoja atjaunot impresionistu pazaudēto kompakto skatienu uz pasauli. Viņš gribēja maksimāli koncentrēt uzmanību uz dabas

priekšmetu plastiskajām vērtībām, apliecināt kompozicionālās uzbūves loģiku.

Sezana tēvs vēlējās, lai dēls apgūst jurista profesiju, bet Pols Sezans tam pretojās un pievērsās mākslai. Pirmās mākslinieciskās iemaņas viņš apguva dzimtās pilsētas Eksas Daiļo mākslu skolā (1858–1862), bet vēlāk pārcēlās uz Parīzi un turpināja studijas privātā akadēmijā *Académie Suisse* (1862–1865). Parīzē Sezans individuāli studēja mākslas krātuvēs Pitera Paula Rubensa, Paolo Veronezes un Jakopo Tintoreto darbus. No jaunākajiem māksliniekiem viņu saistīja Ežēna Delakruā un Gistava Kurbē daiļrade. Sākot ar 70. gadiem, Sezans kādu laiku aizrāvās ar impresionistu glezniecību, sīki iepazīna viņu metodi un praksi. Impresionistu ietekmē viņš sāka veltīt lielāku uzmanību dabas vērojumam, pakļauties dabas iespaidiem. Sezana palete kļuva gaišāka, koloristiski diferencētāka. No tā laika galveno vietu viņa daiļradē ieņēma ainavas žanrs, klusā daba, portrets, nedaudz arī figurālas kompozīcijas. 1874. gadā Sezans ar vairākiem darbiem piedalījās impresionistu pirmajā izstādē. Arī 1877. gada izstādē viņš eksponēja 16 kompozīcijas. Atsauksmes pēc šās izstādes bija negatīvas. Kritiķi rakstīja, ka Sezans vairāk nekā citi impresionisti atstājis barbara iespaidu. Vērtētājiem viņa krāsas šķita kļiedzošas un izaicinošas, kompozīcija – primitīva.

Pēc minētās izstādes Sezans sarūgtināts pameta Parīzi, atgriezās Eksā un arvien vairāk attālinājās no impresionistiem, nododamies pats savas radošās metodes izstrādāšanai. Sezana radošās metodes raksturīgās iezīmes parādījās 80. gados. Viņš cītīgi studēja priekšmetisko pasauli, mēģinot atšķirt būtisko no nebūtiskā, cerēdams tādā veidā atklāt lietu iekšējo struktūru. Viņš vispārināja formas un formu veidojumā orientējās



125. att. P. Sezans. *Persiki un bumbieri*. 1888–1890.

uz vienkāršākajiem stereometriskajiem ķermeņiem. Lai atveidotu priekšmetiskās pasaules plastisko būtību, Sezans centās izmantot gleznnieciskus līdzekļus, tāpēc apjomus modelēja ar krāsu kontrastu palīdzību, atsācīdamies no gaismēmām, no līnijām un zīmējuma. Arī telpas problēmas viņš centās risināt tīri gleznnieciski, nevis ar lineāro perspektīvu vai ar gaismas vērtībām (valēriem), bet gan ar krāsām, jo uzskatīja, ka krāsas mainās atkarībā no gleznanplāniem. Atklādams priekšmetos to plastisko būtību, viņš mēģināja atrast to kopējo, kas šos priekšmetus vieno, līdz ar to vienkāršoja formu, izceļot tās smagumu, stingrību, satuvinot krāsu attiecības, bet ignorējot gaismas stihiju. Tāpēc priekšmetiskā pasaule Sezānam atklājās tikai no formas, apjoma, struktūras, virsmas, telpas un krāsas aspekta.

Sezana izstrādātie principi visskaidrāk saskatāmi viņa daudzajās klusajās dabās. Mākslinieka kluso dabu motīvi ir vienkārši, bet tās vienmēr izskatās svinīgas un labi atklāj pasaules lietu materialitāti. Klusajā dabā "*Persiki un bumbieri*" (1888–1890, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs) galdauta smagās krokas, šķautņainā krūze, baltais, apaļais cukurtrauks, tumši sarkanie persiki

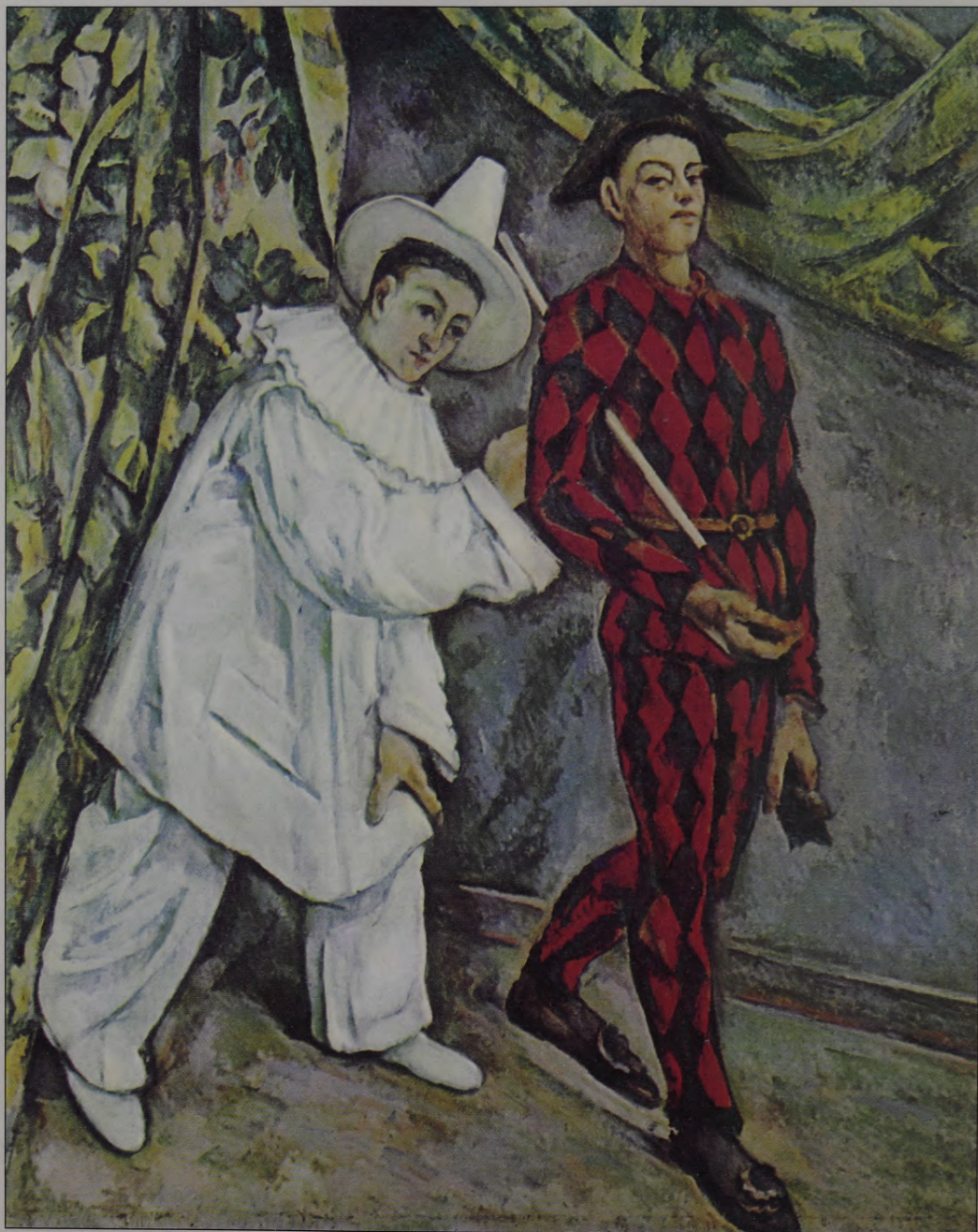


126. att. P. Sezans. *Sentviktūāras kalns ar viaduktu*. 1885–1887.

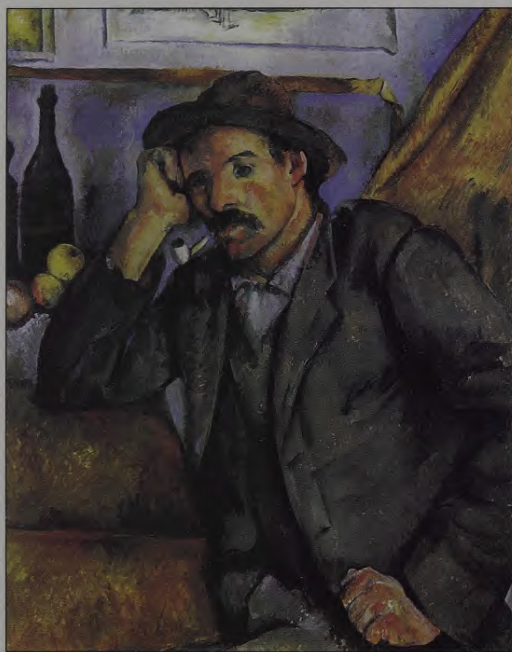
un zaļie bumbieri šķiet skulpturāli, monumentāli un iegūst arhitektonisku harmoniju.

Sezana ainavas ir episkas. Tās gleznotas plašiem, enerģiskiem otas triepieniem un atveido dabas pastāvīgo un reizē mainīgo tēlu, jo aiz ārējā miera un svinīguma šajās ainavās tomēr jaušama arī dabas saspringtā dzīve ("*Sentviktūāras kalns ar viaduktu*", 1885–1887, Ņujorka, Metropolitēna mākslas muzejs). Gleznas, kurās attēlots cilvēks (zemnieki, smēķētāji, kāršu spēlmaņi, komedianti), neiegūst ne žanrisku raksturu, ne cilvēka būtības atklāsmi ("*Smēķētājs*", 1895–1900, Sanktpēterburga, Ermitāža), jo arī cilvēka tēla Sezāns lielākoties meklē tā plastisko apjomu, tāpēc pirmām kārtām atveido figūras masivitāti un monumentalitāti, iezīmējot nevis raksturu, bet mazliet temperamentu.

Cilvēka rakstura izpēte visvairāk jūtama Sezāna gleznotajos portretos ("*Pašportrets*", ap 1880, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs) vai dažos portretiem radniecīgos gleznojumos. Vēlīnajos Sezāna darbos formu stingrība mazinājās. Vērojama pievēršanās



127. att. P. Sezans. *Pjero un Arlekīns*. 1888.



128. att. P. Sezans. *Smēķētājs*. 1895–1900.

vispārīnātiem tēliem nosacīti organizētās kompozīcijās (vairāki "Peldētāju" varianti).

Savas dzīves laikā Sezans netika pienācīgi novērtēts. Slava atnāca tikai pēc nāves. No visiem saviem laikabiedriem Sezans atstājis visdziļāko ietekmi uz 20. gs. glezniecību visā pasaulē. Radās pat apzīmējumi – "sezanism", "sezanisti". Tā iedēvēja Sezana sekotājus, kuru mākslas raksturīgas iezīmes bija atveidojamo formu vispārinoša ģeometrizācija, stabilitāte, stingrība, noteiktība, ar nelieliem atšķirīgu krāsu kontrastiem veikts formu modelējums. Tāpat kā Sezans, arī viņa sekotāji lielākoties nekad nezaudēja saites ar dabas konkrēto realitāti, tikai tiecās pēc priekšmetu struktūras atveidojuma un dekoratīvas krāsainības. Kā viens no pazīstamākajiem un tipiskākajiem sezanistiem minams franču gleznotājs Andrē Derēns. Vēlāk daži Sezana

sekotāji sāka kāpināt tādu īpašību kā statiskums, sāka cilvēka tēlu abstrahēt, pārāk aizraudamies ar formāla rakstura problēmām. Tā kubisti, piemēram, absolutizēja Sezana kādreiz izteiktās domas, ka dabas priekšmetus vajag attēlot, mēģinot tajos saskatīt cilindra, lodes un konusa formas.

Pie postimpresionisma loka māksliniekiem pieskaitāms arī tāds savdabīgs gleznotājs un grafiķis kā *Anrī Tulūzs-Lotreks* (*Toulouse-Lautrec*, 1864–1901). Parīzes mākslas pasaulē viņš parādījās 19. gs. 80. gados un tūlīt pievērsa sev uzmanību. Tulūzs-Lotreks bija mācījies privāti pie dažiem oficiālās akadēmiskās mākslas pārstāvjiem. Taču visvairāk viņš tomēr individuāli mācījās no Ilēra Žermēna Edgara Degā, ar kuru iepazinās Parīzē. Daži mākslas vēsturnieki pat uzskata Tulūzu-Lotreku it kā par Degā darba turpinātāju. Abus šos māksliniekus vieno radniecīgi sižeti. Arī Tulūzs-Lotreks ir atveidojis hipodroma ainas, baletdejošanas, teātra un cirka dzīvi, kafejnīcu skatus. Tāpat kā Degā, viņš nekad nav gleznojis ainavas, bet tikai cilvēkus. Taču reizē šos māksliniekus šķir viņu dažādā pieeja tēmas interpretācijai. Degā vērojuma pamatā arvien ir uzmanība, rūpīgs apsvērums, Tulūzu-Lotreku vada spontāna iedvesma, pārdzīvojums. Viņš ir daudz dramatiskāks nekā Degā. Atšķirībā no Degā Tulūzs-Lotreks spēcīgas ierosmes guva no japāņu grafikas.

Tulūzs-Lotreks ir ironisks franču bohēmas dzīves vērotājs un reizē arī padibeņu pazinējs. Viņš vienlīdz labi pazinis gan Parīzes augstākās sabiedrības šarmu, gan zemāko slāņu nabadzību un ciešanas. Savus sižetus viņš meklēja un atrada Monmartrā, kur atradās visādi krodziņi, kafēšantāni un deju grīdas. 90. gadu vidū Tulūzs-Lotreks visbiežāk uzturējās nabadzīgo ļaužu kvartālos. Attēlojot visas šīs kankāna



129. att. A. Tulūzs-Lotreks. Afiša kafējnīcai "Divan japonais". 1892.

dejošanas, sivedējas un cirka ākustus, viņš radīja mākslas darbus, turklāt šo tipu tēlojumiem piemīt arī liela kultūrvēsturiska nozīme, jo tie spilgti atspoguļo Francijas sabiedrību 19. gs. beigās.

Sākumā laikabiedri Tulūzu-Lotreku nesaprata. Savas dzīves laikā viņš ievēribo guva tikai ar afišām, plakātiem un visāda veida litogrāfijām. Savās afišās viņš meistarīgi apvienoja asprātīgu reklāmas aicinājumu ar dziļu sarežģītās dzīves izpratni. Tulūza-Lotreka plakāts, kas veltīts Aristīdam Briānam ("Aristīds Briāns savā kabarejā", 1891, krāsu litogrāfija), ir, kā teikts kādā apcerējumā, "ists monuments Monmartras dziesmu mākslai".

Savukārt Parīzes elegances paraugs ir afiša, kas reklamē kādu mazu kafējnīcu, kur

notiek arī nelieli koncerti ("Divan japonais", 1892, krāsu litogrāfija). Afišas kompozīcijas kodolu veido priekšplānā izceltais izteiksmīgais dāmas siluets efektīgā cepurē, bet nervozi izlocītās līnijas iezīmē aizmugurē sēdošā vīrieša kontūras. Turpretim dziedātāja, kas sniedz priekšnesumu, atvirzīta tālākajā plānā, no viņas redzama tikai kleita un garie, melnie cimdi. Galva vispār paliek aiz kompozīcijas nošķēluma.

Tulūza-Lotreka afišas un plakāti, kas veltīti teātriem, balagāniem un kafēšantāniem, pauž spēcīgu ironiju, tajos ir liela tēlu individualizācija, pat portretiskums. Tos raksturo plakana, kāpināti ekspresīva siluetteveida forma. Mākslinieks savas kompozīcijas veido, izmantojot asus, negaidītus pretnostatījumus, pēkšņus nošķēlumus. Viņš it kā ļauj ieskatīties interjerā un padara skatītāju par notikumu līdzdalībnieku. Tulūzs-Lotreks savā laikā bija populārākais afišas un plakāta meistars. Ar viņa vārdu saistās plakāta kā īpaša grafikas veida aizsākumi.

Mākslinieks mira jauns, sasniedzis tikai 37 gadu vecumu. Un tikai tad, kad Tulūzs-Lotreks bija jau šķīries no šīs pasaules, mākslas vērtētāji pamanīja arī viņa glezniecību, viņa darbus, kas bija darināti eļļas un pasteļa tehnikā, pamanīja, ka viņš bijis smalks kolorists. Arī gleznām Tulūzs-Lotreks savus tēlus atrada turpat Monmartras kabarejos un Mullenrūžas deju zāļu nakts izpriecās un atveidoja tos savā mazliet ironiskajā skatījumā ("Dejas Mullenrūžā", 1890, Filadelfija, privātkolekcija). Kompozīcijā pavērto ainu spilgti raksturo deju pozas, kustības, žesti, groteski siluēti un sejas izteiksmes.

Tulūza-Lotreka gleznojumu vidū ir arī dziļi psiholoģiski tēli, kurus raksturo skumjš lirisms un vientulības izjūta ("Žanna Avrila



130. att. A. Tulūzs-Lotreks. *Dejas Mulenrūžā*. 1890.

iznāk no Mulenrūžas", 1892, Hārtforda, Vodsvorta bibliotēka). Vairākkārt Tulūzs-Lotreks portretējis "Monmartras zvaigzni", dziedātāju Ivetu Gilbēru, – gan daudzās litogrāfijas lapās, gan arī eļļas gleznojumā ("*Ivetas Gilbēras portrets*", 1894, Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs). Tajā apvienots reizē lirisks un mazliet ironisks skatījums, izmantojot impresionismam radniecīgu mākslīgās gaismas vibrējumu, kā arī akcentētu līniju rakstu.

Nabisti. Ap 1888. gadu vairāki jauni franču mākslinieki, kuri bija studējuši ļoti demokrātiskajā privātajā Žiliāna akadēmijā, apvienojās grupējumā, ko nosauca "*Les*

Nabis". Nosaukums bija atvasināts no ebreju valodas vārda *nabis*, kas nozīmē "pravieši". Tātad īstenībā tas bija grupējums "Pravieši", kas mākslas literatūrā tomēr netiek tulkots. Šādu nosaukumu jaunie mākslinieki pēc pašu izstrādātas teorijas bija izvēlējušies, lai uzsvērtu, ka mākslinieka dabiskajam emocionālajam stāvoklim radīšanas brīdī jābūt sajūsmā, jaunatklāsmes priekam. "Jebkurš mākslas darbs," viņi sacīja, "ir mākslinieka pārdzīvoto jūtu aizrautīgs ekvivalents." Sistematizējot 19. gs. 2. puses mākslas parādības, arī nabistu grupējums tiek pieskaitīts pie to parādību loka, ko aptver nosacītais jēdziens "postimpresionisms".

Nabistu māksliniecisko ideju tapšanā liela nozīme bija Pola Gogēna personībai, viņa daiļradei un padomiem. Daudz deva arī iepazīšanās ar Pontavēnas skolas gleznotājiem. Tāpat zināmas ierosmes grupējums smēla no japāņu grafikas studijām, kā arī no tolaik izplatītajām simbolisma un jūgendstila idejām.

Grupējumā darbojās *Pols Serizjē (Sérusier, 1836–1927)*, *Pols Ransons (Ranson, 1864–1909)*, kura darbnīcā jeb "praviešu templī" notika pulcēšanās, *Pjērs Bonārs (Bonnard, 1867–1947)*, *Anrī Gabriels Ibelss (Ibels, 1867–1936)*, *Kers Ksavjē Rusels (Roussel, 1867–1944)*, *Eduārs Vijārs (Vuillard, 1868–1940)*, *Moriss Denī (Denis, 1870–1953)*, virziena teorētiķis, kurš izdeva rakstu krājumus "Teorijas". Vēlāk grupai pievienojās ungāru gleznotājs *Jožefs Ripls-Ronaji (Rippl-Rónai, 1861–1916)*, franču tēlnieks un grafiķis *Aristids Maijols (Maillol, 1861–1944)*, Nīderlandes gleznotājs *Jans Verkāde (Verkade, 1868–1916)* un uz neilgu laiku arī Šveices gleznotājs *Felikss Eduārs Valotons (Vallotton, 1865–1925)*.

Tās bija individuāli visai atšķirīgas mākslinieciskas personības, kuras vienoja kritiskā nostāja pret impresionismu un jaunu glezniecisku vērtību meklējumi. Nabisti visumā atsacījās no tradicionālās glezniecības izpratnes un tiecās kompozīciju veidot plaknē. Izmantojot dekoratīvu krāslaukumu kārtojumus, viņi centās piešķirt gleznai izteikti dekoratīvu raksturu, lielu nozīmi veltīja līnijai un tās ritmiem. Tajā pašā laikā nabisti daudz strādāja lietišķi dekoratīvās mākslas jomā: auda gobelēnus, apgleznoja vēdekļus, veica mēbeļu dekoratīvo apdari, darināja plakātus, grāmatu ilustrācijas, teātra un leļļu teātra dekorācijas.

1888. gadā *Pols Serizjē* uzgleznoja kompozīciju "*Talismans jeb Mīlestības mežs*" (Parīze, Orsē muzejs), ko tad arī uzskata par



131. att. P. Serizjē. *Talismans jeb Mīlestības mežs*. 1888.

nabistu pieteikumu mākslas pasaulē. Laikā no 1891. līdz 1903. gadam nabistu mākslinieciskās idejas popularizēja izdevums "*Le Revue Blanche*".

Pazīstamākie un populārākie nabisti bija P. Bonārs un E. Vijārs. *Pjērs Bonārs* gleznoja vispārinātas žanra ainas, interjera skatus, aktus, ainavas, klusās dabas. Viņa darbiem raksturīga intimitāte un liriska noskaņa. Kolorīts sākumā bija atturīgs, vēlāk kļuva spilgtāks ("*Ģimene*", 1892, Londona, privātkolekcija). Arī *Eduārs Vijārs* gleznoja intīmas, lirisku noskaņu caurvītas sadzīves ainas, kas noris krēsļainos interjeros ar krāsainām drapērijām ("*Gultā*", 1891, Parīze, Orsē muzejs). Ap 19. gs. beigām–20. gs. sākumu nabistu grupējums izbeidza pastāvēt.

Ar postimpresionisma loka mākslinieku darbību faktiski beidzas 19. gs. mākslas



132. att. P. Bonārs. *Kailfigūra pret gaismu*. 1908.



133. att. E. Višars. *Istabā*. 1904.

nozīmīgākās parādības. 19. gadsimts bija bagāts ar mākslas virzieniem, stiliem un mākslinieku grupējumiem. Visumā tie sekoja cits citam, un tikai gadsimta pēdējos divdesmit gados sāka rasties mākslinieku grupējumi, kuri radušies vienā laikā, tomēr savā darbībā virzījās pa dažādiem ceļiem un kuriem kopīgs bija tikai tas, ka tie visi noliedza impresionisma doktrīnu.

20. gadsimtā mākslas procesi kļuva sarežģītāki. Radās daudzi jauni virzieni, kuriem savstarpēji bija maz kas kopīgs, kuri cits citu pat izslēdza. Un tomēr arī šie virzieni daudzko aizguva no 19. gs. meistariem, it īpaši – no postimpresionisma loka māksliniekiem Pola Gogēna, Vinsenta van Goga un Pola Sezana. Tie bija – fovisms, kubisms un ekspresionisms.

III.

TĒLOTĀJAS MĀKSLAS ATTĪSTĪBA KRIEVIJĀ 19. GADSIMTĀ

1. Zem romantisma zīmes

19. gs. 1. pusē romantisma idejas, kas valdīja visā Eiropā, sasniedza arī Krieviju un sastapa tur auglīgu vidi. 1812. gada karš, cīņas pret Krievijā iebrukušo Napoleona I armiju un gūtā uzvara pār iebrucējiem viesā sabiedrībā, it īpaši – augstākajos sabiedrības un inteliģences slāņos, nacionālā lepnuma jūtas, garīgu pacilātību, modināja ilgas pēc labākas, pilnīgākas dzīves. Šo ilgu izpausmi atspoguļoja gan dekabristu¹ kustība, gan krievu jauno dzejnieku (Aleksandra Puškina u.c.) aktīvā radošā darbība.

Romantisma vēsmas skāra arī tēlotāju mākslu, it īpaši – glezniecību un pirmām kārtām – portreta žanru. To veicināja tālaika Krievijas kultūrvīdē pastāvošās humānisma idejas ar humānismam raksturīgo cieņu pret cilvēka personības vērtībām, viņa pilsonisko drosmi. Šīs iezīmes savā daiļradē pauda gleznotājs *Orests Kiprenskis* (1782–1836), kuru krievu mākslas zinātne uzskata par vienu no ievērojamākajiem 19. gs. 1. puses romantisma ievirzes portretistiem.

Kiprenskis bija beidzis Pēterburgas Mākslas akadēmijas Vēsturiskās glezniecības

klasi (1803), taču turpmākajā radošajā darbībā pievērsās galvenokārt portreta žanram. Mākslinieka radītie tēli ir dziļi emocionāli un izstaro īpašu garīgo degsmi. Tās ir brīvas un neatkarīgas personības. Viens no Kiprenska pirmajiem ievērojamiem darbiem – *“Huzāru pulkveža J. Davidova portrets”* (1809, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs). Portretējamais attēlots visā augumā, ar kreiso elkoni atspiedies uz kādas akmens plāksnes. Par viņa iekšējo apgarotību liecina augstā, atklātā piere, pārdomu pilnais skatiens. Tas ir garīgi cildena krievu karavīra tēls – cīnītājs pret Napoleona tīkojumiem, gatavs vērsties arī pret tirāniju.

Pulkveža Davidova portretā radītais tēls ir guvis savu tālāko iedzīvinājumu Kiprenska zīmētajos portretos, kur attēloti 1812. gada kara dalībnieki, kā arī bijušais A. Puškina liceja biedrs (*“A. Bakuņins”*, 1813, Maskava, Tretjakova galerija). Tajos mākslinieks radījis jaunu kamertipa intīmo portretu, kas nomainīja 18. gs. gravēto miniatūrportretu.

Īpašu vietu ieņem Kiprenska sava laika sieviešu tēli, no kuriem sevišķi izceļas *“J. Rostopčinas portrets”* (1809) un *“D. Hvostovojas portrets”* (1814, abi Maskavā,

¹ Dekabristi – krievu revolucionāri noskaņotie muižnieki, kas 1825. gadā sacēlās pret dzimtbūšanas iekārtas galejībām un patvaldību Krievijā.



134. att. O. Kiprenskis. Huzāru pulkveža J. Davidova portrets. 1809.

Tretjakova galerijā). Tie ir individuāli ļoti konkrēti tēli, liriski un apgaroti. Par ieguldījumu portreta žanrā Pēterburgas Mākslas akadēmija māksliniekam 1812. gadā piešķīra akadēmiķa nosaukumu.

No vēlākā posma portretējumiem izceļas "Aleksandra Puškina portrets" (1827, Maskava, Tretjakova galerija), kur portretējamā personības raksturojumā akcentēts viņa dzejas ģēnijs. To palīdz atklāt dzejnieka apgarotais skatiens, iekšējā koncentrētība, kas atspoguļojas sejā, atturīgā žestā uz krūtīm sakrustotās rokas. Jauna Kiprenska radīto portretu iezīme ir portretējamā lūpu līnijās un acu izteiksmē mazliet iegūlušais rūgtums. Šī tendence vēl vairāk manāma

mākslinieka "Pašportretā" (1828, Maskava, Tretjakova galerija), kur kautrajā smaidā un acu plakstos vērojams tāds kā nogurums, ko varēja radīt Krievijas oficiālo aprindu vienaldzība pret viņa mākslu.

1828. gadā Kiprenskis devās uz Itāliju; tur viņš 1836. gadā arī nomira. Šai laikā viņš intensīvi strādāja un uzgleznoja daudz portretu, no kuriem īpašu uzmanību pievērš grupas portrets "Avīzes lasītāji Neapolē" (1831, Maskava, Tretjakova galerija). Tajā attēlota poļu emigrantu grupiņa, kas kopīgi lasa rakstu par tālaika notikumiem Polijā. Tas ir viens no pirmajiem grupas portretiem krievu glezniecībā, kur kopā attēloti nevis vienas ģimenes locekļi, bet cilvēki ar vienādiem sabiedriskiem uzskatiem¹.

Pie ievērojamākajiem krievu 19. gs. 1. puses portretistiem pieder arī *Vasilijs Tropiņins* (1776–1857), kurš, tāpat kā Kiprenskis, patiesi, reāli attēloja portretējamā individuālos vaibstus, kā arī viņa garīgās pasaules raksturīgās iezīmes. Tomēr atšķirībā no Kiprenska Tropiņins neveltīja uzmanību tam, kā cilvēks uztver laikmeta sabiedriskos notikumus, bet vairāk pievērsās laikabiedra intīmajam tēlam.

Tropiņins bija cēlies no dzimtzemniekiem, tāpēc noteicējs pār viņa dzīvi bija muižnieks. Viņš apdāvināto jaunekli nodeva mācīties Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Tur Tropiņins apguva glezniecības prasmi pie portretista Stepana Ščukina (1798–1804). Taču muižnieks neļāva mācības pabeigt, atsaucā topošo mākslinieku atpakaļ un lika viņam pildīt gan dažādus glezniecības darbus, gan citus uzdevumus².

¹ Darbs gleznots 1831. gadā, kad Polijā izskanēja 1830. gada revolūcijas atbalsis un modās spēki, kas sāka cīņu par Polijas atbrīvošanu.

² Tropiņins brīva cilvēka tiesības ieguva tikai 1823. gadā 47 gadu vecumā.

Tropiņina agrīnā perioda darbi zināmi maz. Pazīstamākā kompozīcija ir *"Dēla portrets"* (ap 1818, Maskava, Tretjakova galerija). Tā ir neliela izmēra glezna, kur redzams simpātisks, gaišmatains zēns ar mazliet domīgu sejas izteiksmi. Portrets gleznots zeltaini brūnos krāsoņos, atraisītiem, brīviem otas triepieniem.

19. gs. 20. gados Tropiņina daiļrade sasniedza uzplaukumu. Lielākais un nozīmīgākais šā laika mākslinieka darbs ir *"Aleksandra Puškina portrets"* (1827, Sanktpēterburga, A. Puškina muzejs). Dzejnieks attēlots sēžam pie galda. Atklātajā skatienā un dabiskajā pozā jaušama viņam raksturīgā veselīgā, optimistiskā dzīves uztvere.

Dabiskums, gaŗīgi brīva cilvēka pašcieņas jūtas – šīs kvalitātes piemīt daudziem Tropiņina portretiem (*"Pašportrets"*, 1848, Maskava, Tretjakova galerija).



135. att. V. Tropiņins. *Mežģiņu darinātāja*. 1823.

19. gs. 20. gados līdztekus parastajiem portretiem Tropiņina daiļradē parādījās ar sadzīves elementiem bagātināti vienkāršo ļaužu atveidi, tādi kā, piemēram, *"Mežģiņu darinātāja"* (1823), *"Vērpēja"* (20. gadi, abi Maskavā, Tretjakova galerijā). Tās vēl nav īstas sadzīviskā žanra kompozīcijas, jo tajās trūkst sižeta, darbības, tomēr šeit sociālā vispārinājuma elementi jau prevalē pār konkrēto portretisko raksturojumu. Tāpēc krievu mākslas zinātne tās uzskata par vienu no pirmajām krievu žanra glezniecības formām, par sadzīviskā žanra aizsākumiem.

Par patstāvīga sadzīviskā žanra iedibinātāju krievu glezniecībā tiek uzskatīts *Aleksejs Venecianovs* (1780–1847). Sistemātisku profesionālo izglītību šis mākslinieks nebija guvis. Kādu laiku viņš mācījās privāti pie portretista Vladimira Borovikovska, pēc tam Ermitāžā kopēja veco meistarību darbus. Radošās darbības sākuma posmā Venecianovs gleznoja galvenokārt portretus, bet vēlāk pievērsās arī karikatūrai. Ar karikatūrām mākslinieks iemantoja lielu popularitāti, un Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam 1811. gadā piešķīra pat akadēmiķa nosaukumu.

20. gadu sākumā Venecianova mākslinieciskajos uzskatos notika lūzums. Viņš pameta Pēterburgu un pārcēlās dzīvot uz laukiem. Kopš tā laika par mākslinieka glezniecības galveno tēmu kļuva krievu zemnieku sadzīve, kuru viņš atspoguļo ļoti poetizēti. 19. gs. 20. gadi–30. gadu sākums ir laiks, kad tapuši Venecianova labākie darbi, pie kuriem pieskaitāmi *"Muižnieces rīts"* (1823, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs), *"Aizmigušais ganiņš"* (1823–1824, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs), *"Pļaujas laiks. Vasara"* (20. gadi, Maskava, Tretjakova galerija), *"Tīrumā. Pavasaris"* (20. gadi, Maskava, Tretjakova galerija),



136. att. A. Venecianovs. *Pļaujas laiks. Vasara*. 19. gs. 20. gadi.

“Zemniece ar rudzupuķēm” (30. gadi, Maskava, Tretjakova galerija).

Venecianova zemnieku tēli ir ārēji skaisti, un reizē tiem piemīt liela pašcieņa un morāla skaidrība. Ģērbusies tālaika zemniekiem raksturīgās drēbēs, viņi mierīgi un lietišķi veic savus ikdienas darbus, sagatavo pavasara sējai zemi, pļauj labību utt. Sevišķi iemīlots

tēls ir jauna, stalta zemniece ar lakatiņu vai kokošņiku galvā. Tas šķiet izkāpis no krievu tautasdziesmām. Visi Venecianova tēli organiski saplūduši ar dabu, kurā tie darbojas. Daba māksliniekam nav tikai darbības fons, tā ir vide, kur viņa tēli organiski dzīvo un darbojas. Dabu viņš attēlo ļoti konkrēti – tie ir Viduskrēvijas

plašie, rudenī dzeltējošie rudzu lauki, leknās pļavas, tumšzaļās egļu audzes.

Tāpat kā Tropiņins, arī Venecianovs mīl gleznot pa daļai portretiskus, pa daļai žanriskus figurālus personāžus. Tādos darbos kā *"Zaharka"* (1825, Maskava, Tretjakova galerija), *"Zemniece ar rudzupuķēm"* tie redzami klusējoši, domās iegrimuši. Tie ir konkrēti, individuāli tverti un reizē tipizēti tēli, kādus krievu glezniecība līdz tam nepazina.

19. gs. 20. gados Venecianovs noorganizēja savā dzīvesvietā laukos arī privātu mākslas skolu, kas pastāvēja līdz pat 40. gadiem. Līdz ar skolas nodibināšanu viņam radās savi skolnieki un sekotāji, kuri turpināja skolotāja aizsākto, zemnieku dzīvei veltīto tematiku, bieži apvienojot vienā gleznā gan portretiskos, gan žanra elementus.

Nacionālās pašapziņas pacēlums spilgti izpaudās arī krievu vēsturiskā žanra glezniecībā, kas tolaik attīstījās Pēterburgas Mākslas akadēmijas aizbildniecībā. Sakarā ar 1812. gada kara notikumiem krievu mākslai izvirzījās oficiāls sabiedrīks uzdevums – radīt monumentālus audeklus, kas atklātu Krievijas vēstures nozīmīgākos momentus. Šai virzienā centās strādāt visi ievērojamākie ar Mākslas akadēmiju saistītās vēsturiskās glezniecības pārstāvji. Taču viņu darbi nespēja sasniegt gaidīto monumentālo vērienu.

Uzjundītās sociālās pretrunas un saspringtā atmosfēra Krievijas sabiedrībā pēc 1825. gada dekabristu sacelšanās spiešanas savukārt izvirzīja no muižniecības un raznočincu¹ slāņiem nākušajai radošajai inteliģencei uzdevumu – aplūkot pastāvošo sociālo īstenību kritiski, meklēt jaunas tēmas un mākslinieciskos paņēmienus to risināšanai. Līdzīgs uzdevums bija veicams arī vēsturiskā žanra glezniecībai. Un tā 19. gs.

30. gados cits pēc cita parādījās mākslinieki (K. Brilovs, A. Ivanovs, F. Bruni), kuri radīja neparastus darbus, kas izraisīja sabiedrībā rezonansi. Arī šie jaunās tēmas meklējumi notika zem romantisma zīmes.

Karls Brilovs (1799–1852) bija dzimis Pēterburgas Mākslas akadēmijas akadēmiķa (ksilogrāfa un dekorāciju glezniecības pārstāvja) ģimenē. 1821. gadā beidzis šās akadēmijas Vēsturiskās glezniecības klasi, viņš kā stipendiāts papildinājās Romā (1823–1835). Sākumā gleznoja vienkāršas, no itāliešu sadzīves ņemtas ainas, tādās kā *"Itālijas rīts"* (1823), *"Itālijas pusdienlaiks"* (1828; abas atrodas Sanktpēterburgā, Krievu mākslas muzejā). Tajās emocionāli atveidots caur koku lapotnēm un vīnogu ķekariem krītošu saules staru efekts, gaismas atspīdumu rotaļa uz itāliešu meitenes melnģsnējās sejas.

19. gs. 30. gadu sākumā Brilovs, uzturēdamies Romā, uzgleznoja savu slaveno kompozīciju *"Pompeju pēdējā diena"* (1830–1833, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs), kas viņa daiļradē ieņem centrālo vietu. Gleznas iecere ir dramatiski romantiska – stihisku dabas spēku iedarbības rezultātā traģiski iet bojā vesela pilsēta un cilvēki. Sižetam izmantots vēsturisks notikums, kad 79. gadā pēc Kr. notika Vezuva izvirdums, kas apraka zem lavas un pelniem vairākas Dienviditālijas pilsētas, to vidū arī Pompejus. Gleznā tieši attēlots pats vulkāna izvirduma moments: visapkārt sabrūk ēkas, cilvēku pūļi šausmās bēg, meklējami patvērumu. Drausmo noskaņu pastiprina vulkāna izvirduma radītais sarkanais

¹ Raznočinci – iedzīvotāju starpslānis Krievijā 18. gs. beigās–19. gadsimtā. To veidoja galvenokārt garīdzniecības, tirgotāju, sīkpilsoņu un trūcīgās muižniecības pārstāvji. Viņi bija ieguvuši izglītību un lielākoties nodarbojās ar garīgu darbu, pauda demokrātisku, pat revolucionāri demokrātisku ideoloģiju.



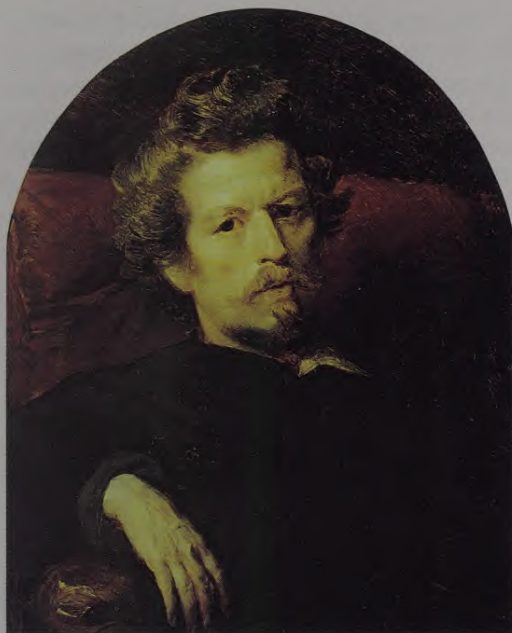
137. att. K. Brilovs. *Pompeju pēdējā diena*. 1830–1833.

atspīdums. Glezna it kā netieši atspoguļoja tolaik revolucionāro notikumu radīto atmosfēru, kāda 19. gs. 30. gadu sākumā valdīja Eiropā. Līdzīgi glezna tika uztverta arī Krievijā, kur pēc dekabristu sacelšanās apspiešanas bija jūtamas tādas pašas noskaņas. Brilovs ar šo darbu spēra soli uz priekšu krievu vēsturiskajā glezniecībā, jo šeit pirmo reizi lielu notikumu centrā bija nevis, kā parasts, atsevišķs varonis, bet veselas tautas daļas liktenis. Nozīmīgi arī tas, ka darba pamatā bija arheoloģisko materiālu studijas, kompozīcija nebija sacerēta tikai iztēlē. Tomēr gleznas psiholoģiskā raksturojuma spēku un iedarbību mazina tas, ka mākslinieks izmantojis klasicismam raksturīgos vēsturiskās glezniecības kompozicionālos

kanonus, kā arī mākslinieciskos paņēmienus, kas nonāk pretrunā ar darba ieceres romantisko raksturu.

Brilova glezna *“Pompeju pēdējā diena”* tomēr atstāja lielu iespaidu uz laikabiedriem. Krievija mākslinieka atgriešanos dzimtenē sagaidīja ar triumfu. 1836. gadā viņu ievēlēja par Pēterburgas Mākslas akadēmijas īsteno locekli un iecēla par profesoru. Viņš tika apbērts gan ar valsts mēroga, gan privātiem portretu pasūtījumiem. Tāpēc turpmākajos gados Brilovs daudz strādāja portreta žanrā.

Būtībā viņš arī šajā laikā palika romantiķis, radīdams tēlus, kuri dzīvo savu iekšēji saspringtu dzīvi. Efektīgi gleznots *“Pašportrets”* (1848, Maskava, Tretjakova galerija), kas iecerēts kā romantisks,



138. att. K. Brilovs. *Pašportrets*. 1848.

iedvesmas pilns radošs gars, ko māj dvēseles ciešanas. Pamazām romantisma tendences Brilova darbos atkāpās otrā plānā, dodot vietu tiešam, objektīvam, reālistiskam skatījumam uz portretējamo. Daļa Brilova portretu ir risināti kā žanra kompozīcijas. Tādā garā, piemēram, gleznots arī aktrises “*J. Samoilovas portrets*” (1839–1840, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs), kur portretējamā attēlota atgriežamies no balles kopā ar savu audzēkni.

Veselības uzlabošanas nolūkos Brilovs 1849. gadā vēleis devās uz ārzemēm. Šai pēdējā dzīves posmā viņš vēl paguva uzgleznot vairākus nozīmīgus portretus, starp kuriem minams arī piesātinātā krāsu gammā gleznotais itāliešu arheologa portrets – “*Mikelandželo Lanči portrets*” (1851, Maskava, Tretjakova galerija), kas izceļas ar lielu tēla emocionālītāti un dziļu psiholoģisko raksturojumu.

Jau daiļrades sākumā atklājās arī Brilova zīmētāja un akvarelista talants. Ļoti veiksmīgi ir viņa vieglā ūdenskrāsu klājuma tehnikā darinātie portreti, kas pieder pie labākā krievu kamerportreta devuma.

Progresīva nozīme bija Brilova pedagoģiskajai darbībai. Pretēji tolaik mākslas akadēmijās valdošajai sistēmai viņš uzskatīja, ka profesionālās mākslinieciskās izglītības pamatā jābūt dabas studijām, lai gan atzina, ka paralēli tam arī dziļi jāiepazīst klasiskās mākslas paraugi. Mākslinieka audzēkņi vēlāk izveidoja t.s. Brilova skolu.

Romantisma vēsmas skāra arī tādus krievu gleznotājus, kuri būtībā strādāja stingri iedibinātu akadēmisma tradīciju garā. Līdzīgi vācu nācariešiem un angļu prerafaelītiem, viņi no romantisma aizguva tā reliģiski mistiskos sižetus un simbólikas izmantojumu. Tipisks šās ievirzes pārstāvis bija gleznotājs *Fjodors Bruni* (1799–1875), Pēterburgas Mākslas akadēmijas akadēmiķis, profesors, vēlāk arī tās rektors. Viņa pazīstamākais darbs ir “*Vara čūska*” (1825–1841, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs). Glezna iecerēta kā heroiska epopeja, kam cauri vijas spēcīga misticisma noskaņa. Tās sižets ņemts no Bībeles leģendas par briesmīgo sodu, kas piemeklēja ebreju tautu, kura kurnot sacēlās pret Mozu un Dievu. Par sodu Dievs tautai uzsūtīja dzēlīgas čūskas. Lai izvairītos no čūsku kodieniem, Mozus, paklausīdams Tā Kunga padomam, izkala no vara čūsku, kuru uzlūkojot cilvēki palika dzīvi. Tā vara čūskas tēls kļuva par zīmi, kas brīdināja ebreju tautu nenovērsties no sava Dieva un vadoņiem. Tādā garā šo leģendu traktē arī F. Bruni. Gleznai iezīmīga labi izsvarota kompozīcija, profesionāli veikls zīmējums, taču tai ir teatrāls figūru novietojums, patētiski tvertas kustības. Gleznojuma nosacītā, biedinošā sarkanīgi zaļā krāsu gamma, augstu paceltais čūskas

tēls, it kā brīdinoši vērsas pret dumpības garu, kas bija pārņēmis arī daļu no Krievijas sabiedrības sakarā ar dekabristu sacelšanos un tās apspiešanu.

19. gs. 1. pusē krievu mākslā vērojama arī tendence vēstures procesus apcerēt filozofiski. Šādā virzienā bija vērsti gleznotāja *Aleksandra Ivanova* (1806–1858) jaunie meklējumi. Mākslinieks dzimis Pēterburgas Mākslas akadēmijas profesora ģimenē; Akadēmijā viņš mācījās Vēsturiskās glezniecības klasē un beidza to 1828. gadā. Pēc tam jaunais mākslinieks kā stipendiāts devās papildināties uz Itāliju, bet nodzīvoja tur visu turpmāko mūžu (1830–1858), šai laikā mākslas studiju nolūkā apmeklējot arī Vāciju, Austriju un Angliju.

Jau savas daiļrades sākumposmā Ivanovs centās tradicionālos, akadēmijā iecienītos vēsturiskos sižetus traktēt pēc sava prāta, lai tie būtu psiholoģiski ticami un balstīti uz arheoloģiskiem pētījumiem. Nokļuvis Itālijā, viņš sadraudzējās ar itāliešu un vācu māksliniekiem, it īpaši ar tiem, kuri piederēja pie nācariēšu grupējuma, jo Ivanovu saistīja nācariēšu tieksme piešķirt mākslai reliģiski filozofisku raksturu. Ar laiku viņam izveidojās pārliecība, ka māksla var būt līdzeklis sabiedrības pretrunu atrisināšanai.

19. gs. 30. gadu beigās Ivanovs iecerēja radīt liela izmēra gleznu, kurai sižetu izvēlējās no Evaņģēlija. Tās ir brīdis, kad Kristus pirmo reizi parādās ebreju tautai. Darbs tā arī tika nosaukts – “*Kristus parādīšanās tautai*”



139. att. A. Ivanovs. *Kristus parādīšanās tautai*. 1837–1857.

(1837–1857, Maskava, Tretjakova galerija). Mākslinieks pie tās nostrādāja 20 gadus. Savu izraudzīto tēmu viņš risināja nevis reliģiskā, bet drīzāk gan vēsturiskā un filozofiskā skatījumā. Gleznas centrā ir Jāņa Kristītāja tēls, kam šeit piešķirta pravieša misija – sludināt patiesību, rādīt tautai īsto ceļu. Tajā pašā laikā Ivanovs saistījis pravieša tēlu arī ar mākslinieka mesianisko uzdevumu – būt savas tautas sabiedriskās dzīves virzītājam.

Gleznas kompozīciju mākslinieks kārtojis ļoti vienkārši un mērķtiecīgi. Pirmajā plānā grupēti ļaudis, kas sapulcējušies, lai klausītos Jāņa Kristītāja vārdus un kristītos, bet centrā stāvošais Jānis Kristītājs viņiem norāda, ka ir atnācis Kristus, kas tagad nesīs tautā dzīvo vārdu. Notikums sapulcējušos ļaudīs ir izraisījis daudzveidīgas noskaņas – prieku, sajūsmu, pārsteigumu un arī neticību.

Strādājot pie gleznas, Ivanovs veica milzīgu sagatavošanās darbu: studēja gleznu krātuvēs Rafaēla, Leonardo da Vinči un Venēcijas koloristu darbus, uzgleznoja un uzzīmēja no dabas aptuveni 600 studiju un skiču, kas ļāva viņam gūt priekšstatu par jūdu tautas vēsturisko tipāžu.

Ivanovs atstājis mantojumā arī ainavu un sadzīves motīvu gleznojumus (eļļas un akvareļa tehnikā).

Romantisma ievirzes ietvaros 19. gs. 1. pusē uzplaukumu piedzīvoja arī krievu a i n a v u g l e z n i e c ī b a, kuras lielākie sasniegumi saistīti ar *Silvestra Ščedrīna* (1791–1830) un *Maksima Vorobjova* (1787–1855) daiļradi, kas bija mērķtiecīgi vērsta uz to, lai radītu dzīvi apliecinošu dabas tēlu, atklātu tās patieso skaistumu. Silvestrs Ščedrīns nāca no mākslinieku ģimenes – viņa tēvs bija tēlnieks Feodosijs Ščedrīns, bet tēvabrālis – ainavists Semjons Ščedrīns. Silvestrs Ščedrīns

beidza Pēterburgas Mākslas akadēmijas Ainavu glezniecības klasi (1812), bija izcilā ainavista Fjodora Aleksejeva skolnieks. 1818. gadā kā akadēmijas stipendiāts viņš devās papildināties uz Itāliju un nodzīvoja tur līdz pat savai agrajai nāvei. Atbrīvojies no klasicisma kanoniem un dabasskatu sacerēšanas, viņš pievērsās tiešām dabas studijām. Rezultātā viņš nonāca pie patstāvīgiem plenēra problēmas risinājumiem, izstrādāja savu – gaišu, vēsu toņu gammas gleznojumu. Panākumus plenēra gleznojumos Silvestrs Ščedrīns rāda sērijā *“Osta Sorento”* (1825–1827). Tie ir poētiski dabas tēlojumi, pilni gaisa un gaismas, gleznoti sudrabainā krāsu gammā, kur harmoniski iekomponēti arī dažādi žanra motīvi. Pilna vasaras tveices, miera un laimes izjūtas ir sērija *“Tērāse jūras krastā”* (1825–1828). Tēlojumi *“Mēness nakts Neapolē”* (1828–1829) pauž romantisku pacilātību; tur vērojami sarežģīti gaismas un kolorīta efektu meklējumi. (Silvestra Ščedrīna darbi glabājas Krievu mākslas muzejā Sanktpēterburgā un Tretjakova galerijā Maskavā.)

Arī *Maksims Vorobjovs* bija beidzis Pēterburgas Mākslas akadēmijas Ainavu glezniecības klasi, kur mācījās pie Fjodora Aleksejeva. Turpinot F. Aleksejeva tradīcijas, arī Vorobjovs daudz gleznoja pilsētas ainas un arhitektūru (it īpaši – sērijās ar Sanktpēterburgas skatiem). Viņa liriskajām ainavām piemīt romantismam raksturīgā kāpināti emocionālā dabas izjūta, pacilājošs tās redzējums. Savos ainavu gleznojumos viņš ienes smalkus apgaismojuma efektus. Pazīstamākie darbi – *“Skats uz Maskavas Kremli”* (1818), *“Rudens nakts Pēterburgā”* (1833), *“Vasaras nakts uz Ņevas”* (1839). (Vorobjova darbi glabājas Tretjakova galerijā Maskavā un Krievu mākslas muzejā Sanktpēterburgā.)



140. att. S. Ščedrins. *Osta Sorento*. Ap 1826.

Romantiska dabas interpretācija raksturīga arī M. Vorobjova skolnieka *Ivana Aivazovska* (1817–1900) kompozīcijām. Viņa aktīvākais daiļrades posms ir 19. gs. vidus. Aivazovskis bija mācījies Pēterburgas Mākslas akadēmijā Ainavu glezniecības klasē (1833–1837), kā akadēmijas stipendiāts papildinājies Itālijā; 1847. gadā viņš kļuva akadēmiķis un profesors. Savā laikā Aivazovskis daudz ceļoja, it īpaši – pa Vidusjūrai tuvajām zemēm. Viņš pievērsās galvenokārt jūras ainavai (marīnai), atstājot mantojumā milzīgu jūras tēmai veltītu darbu klāstu (ap 6000 gleznu). Sākumā mākslinieks

glezno pārsvarā mierīgus, poētiskām noskaņām caurvītus skatus (*"Neapoles līcis mēnesnīcā"*, 1842), vēlāk viņa gleznojumi kļūst satrauktāki. Gleznā *"Devītais vilnis"* (1850) romantisks patoss apvienots ar reālu trakojošas jūras vērojumu, jūras, kura veļ savus varenos, ar baltām putu galotnēm klātos viļņus. 19. gs. 70.–80. gados Aivazovskis savos jūras ainavu gleznojumos vairāk tuvinājās t.s. peredvižņiku glezniecības principiem (*"Melnā jūra"*, 1881). (Aivazovska darbi glabājas Tretjakova galerijā Maskavā un Krievu mākslas muzejā Sanktpēterburgā.)



141. att. I. Aivazovskis. *Devītais vilnis*. 1850.

2. Krievu reālistiskās glezniecības plašais diapazons. Peredvižņiki

19. gs. vidū krievu glezniecībā aizsākās jauns posms. No iepriekšējā, romantismam raksturīgā dzīves skatījuma tā pārgāja uz esošās īstenības kritisku apceri. It īpaši uzplauka sadzīviskais žanrs. Jaunās vēsmas ienāca jau ar *Pāvela Fedotova* (1815–1852) daiļradi, piesakot tādu sadzīviskā žanra gleznas tipu, kas dzīves negatīvās puses atklāja satīriskā, mazliet anekdotiskā veidā.

Fedotovs mācījās Maskavas Kadetu korpusā (1826–1833), pēc tam dienēja kā virsnieks kādā no leibgvardes pulkiem Pēterburgā, vienlaikus apmeklējot

nodarbibas Pēterburgas Mākslas akadēmijas vakara zīmēšanas klasēs (1834–1845).

Sākotnēji viņš attēloja (pārsvarā sēpijas un akvareļa tehnikā) dažādas ainiņas no savas dienesta dzīves, kā arī lielpilsētas sadzīves tikumus, skicēja uz ielas vai tirgū sastaptus tipus, darināja portretus.

Mākslinieka pirmās eļļas gleznas tapušas ap 19. gs. 40. gadu vidū. Tajās lielākoties attēlota tirgoņu, ierēdņu un armijas virsnieku vide, sniegts tās personāžu satīriskais sociālais raksturojums. Sižetiem parasti tiek izraudzītas sīkas, it kā nejaušas epizodes, t.s. dzīves mizanscēnas. Viena no pirmajām Fedotova gleznām ir "*Jaunizceptais ordeņa kavalieris*" (1846, Maskava, Tretjakova galerija). Pirmajā mirklī tās sižets šķiet pat nesaprotams. Tikai pēc rūpīgas iedziļināšanās tas kļūst skaidrs:

pēc pamatīgas nakts uzdzīves, no rīta pamodies, kāds ierēdnis dižojas ar saņemto ordeni jaunās ķekšas priekšā. Dziļāks ieskats vides tēlojumā un galvenā personāža individuālajā raksturojumā atklāj, cik nožēlojami zems ir šis cara laika Krievijas ierēdniecības garīgais līmenis, cik daudz tajā tukšas dižmanības. Šķiet, jēdziens "ordeņa kavalieris" ar šo bļastīgo, nodzērušos tipu nemaz nav savienojams. Ne velti rakstīts, ka gleznas litografēto kopiju cenzūra savā laikā nav ļāvusi publicēt.

Vispopulārākais Fedotova darbs it "*Majora precības*" (1848, Maskava, Tretjakova galerija;

variants Sanktpēterburgā, Krievu mākslas muzejā). Par to Pēterburgas Mākslas akadēmija māksliniekam piešķīra akadēmiķa nosaukumu (1848). "*Majora precības*" ir daudzfigūru kompozīcija, kuras sižets ir diezgan banāls: kādā krievu tirgoņu ģimenē ieradies precībās armijas majors, kurš pēc izcelsmes acīmredzot pieder pie muižnieku kārtas un precību ceļā cer uzlabot savu finansiālo stāvokli. Savukārt labumu cer gūt arī tirgoņa ģimene, kura šādi iekļūs augstākajā sabiedrībā, tāpēc precinieks ir gaidīts. Šajā darbā Fedotovs sasniedz savu māksliniecisko briedumu, kas izpaužas gan



142. att. P. Fedotovs. *Majora precības*. 1848.

kompozicionālajā kārtojumā, gan personāžu raksturojumā, gan smalki niansētajā tonālajā gleznojumā. Kompozicionāli visi personāži sadalīti pa grupām, un tos izteiksmīgi raksturo pozas un žesti. Kreisajā pusē kalpones jau klāj svinību galdu, bet labajā pusē durvis ver preciniece; aiz viņas stāv gaidītais viesis – majors – un pašapzinīgi skruļļē ūsas. Gleznas centrā – topošās ligavas vecāki un arī pati ligava, kura vēl mazliet klirējas un it kā mēģina bēgt prom. Taču tas nav nopietns un dramatisks solis, kas varētu svinību gaitā ienest kaut kādu disonansi. Tas tikai vēl pastiprina patīkamā satraukuma pilno atmosfēru, kas jūtama telpā. Par to liecina arī priekšplānā idilliski sēdošais kaķis, kas mazgājas un vēstī, ka gaidītais viesis tūlīt ieradīsies. Viss šis trāpīgi raksturotais tēlu loks ir savstarpēji saskaņots un rada vienotu kopiespaidu, kurā atspoguļojas mākslinieka satīriskais smīns par Krievijas tālaika sabiedrībā pastāvošo morāli un paražām.

Fedotovs atstājis arī darbu, kur ar lielu sirsnību un iejūtību sniegts jaunas sievietes tēls, pār kuru gulst traģisku noskaņu ēna (*"Atraitnīte"*, 1851, Ivanovas apgabala Novadpētniecības muzejs; variants Maskavā, Tretjakova galerijā). Tā ir pavisam jauniņa virsnieka atraitne, kas pēc vīra pēkšņās nāves palikusi viena, materiāli nenodrošināta. Mākslinieks ar dziļām simpātijām un līdzjūtību atveidojis šo skaisto, garīgi skaidro sievieti, kurai lemts tik grūts liktenis.

Reālisma idejas, kas bija aizsākušās Francijā un savu augstāko izpausmi sasniedza Gistava Kurbē daiļradē, 19. gs. 2. pusē Krievijā ieguva visaptverošu spēku. Nevienā Eiropas zemē reālisma ideoloģija neguva tik plašu izplatību un nesaistīja tik lielu mākslinieku loku kā Krievijā. Tam augsni sagatavoja toreizējās sociālās pārmaiņas valstī – dzimtbūšanas atcelšana

60. gados, revolucionāro demokrātu paustās idejas un narodņicisma¹ kustība.

Revolucionāro demokrātu (Visariona Beļinska, Nikolaja Černiševska, Aleksandra Hercena u.c.) idejas tajā laikā dziļi iesakņojās ne tikai tēlotājā mākslā, bet arī – turklāt vēl dziļāk – literatūrā, teātra mākslā un mūzikā. Radošo inteligenci saistīja tas, ka revolucionārie demokrāti aizstāvēja domu, ka mākslā un literatūrā nepieciešams atspoguļot dzīves patiesību, lai tās būtu saprotamas plašam skatītāju lokam. Tas veicināja reālisma virziena nostiprināšanos un tautiskuma principu iedibināšanos. Lai gan Pēterburgas Mākslas akadēmija joprojām sniedza nopietnas profesionālās zināšanas zīmējuma un kompozīcijas izpratnē, kā arī plastiskajā anatomijā, tā tomēr nomāca jaunatni ar savu rutīnu, nemainīgo turēšanos pie akadēmisma kanoniem un klasicisma mākslā smeltajām tēmām. Kad 1863. gadā akadēmija izsludināja konkursu uz Lielo zelta medaļu glezniecībā, grupa studentu pieprasīja, lai ļauj konkursam izvēlēties brīvu tematu. Kad akadēmijas vadība to neatļāva, šie studenti no akadēmijas izstājās un nodibināja savu *Mākslinieku arteli* (1863–1869), ap kuru sāka pulcēties arī citi jaunie mākslinieki. Jaunās ievirzes principi visvairāk skāra glezniecību. Māksliniecisko kadru sagatavošanā daudz deva Maskavas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skola, kas pastāvēja jau no 1832. gada. Tā kā šī Maskavas mākslas skola saņēma no

¹ Narodņicisms – dažnociņu inteligences ideoloģiska un masu kustība Krievijā (1861–1895). Narodņiki uzskatīja zemniecību par galveno revolucionāro spēku un 19. gs. 60.–80. gados mēģināja organizēt zemnieku revolūciju. 70. gados sākās demokrātiskās inteligences masveida došanās uz laukiem, t.s. "iešana tautā" (no tā arī radās iesauka "narodņiki"). "Tautā iešanas" mērķis bija labāk izprast tautu, t.i., zemniecību.

valdībasniecīgu pabalstu, tajā pastāvēja lielāka demokrātija. Tā plaši atvēra durvis arī trūcīgāko slāņu pretendentiem. Jaunie apstākļi veicināja dzīves patiesībai tuva sadzīvīskā žanra glezniecības uzplaukumu. Iecienīta kļuva arī dzimtās zemes ainavu glezniecība un vēsturiskais žanrs, kura pārstāvji pievērsās Krievijas patvaldības iekārtas pretrunu atmaskojumam; radās jauna tipa portreta māksla.

Vislielākā nozīme jaunās ievirzes tēlotājas mākslas izkopšanā un izplatībā bija krievu demokrātiskajai mākslinieku apvienībai, kas saucās *Ceļojošo mākslas izstāžu biedrība*. Tā tika dibināta 1870. gadā uz Mākslinieku arteļa bāzes un pastāvēja līdz 1923. gadam. Šī biedrība veica plašu apgaismības darbu tautā, turpinot agrākā Mākslinieku arteļa aizsākto ceļojošo izstāžu rīkošanu visās lielākajās Krievijas pilsētās. No biedrības nosaukuma tika atvasināts tās dalībnieku apzīmējums "peredvižņiki", kas pēc tradīcijas arī latviešu valodā netiek tulkots. Ceļojošo mākslas izstāžu biedrībā apvienojās gandrīz visi ievērojamākie tālaika krievu gleznotāji un grafiķi: V. Perovs, I. Kramskojs, I. Repins, A. Savrasovs, V. Surikovs, I. Šiškins, V. Vasņecovs, A. Kuindži, Ī. Levitāns, V. Serovs un daudzi citi¹. Biedrības locekļu daiļradi atbalstīja un popularizēja mākslas kritiķis V. Stasovs, bet rūpnieks P. Tretjakovs savukārt iepirka peredvižņiku darbus, tā liekot pamatus Tretjakova galerijai, kuru tās īpašnieks vēlāk nodeva Maskavas pilsētas pārziņā.

Viens no konsekvētākajiem jaunās ievirzes krievu māksliniekiem bija gleznotājs

¹ 19. un 20. gs. mijā, sākoties proletariāta revolucionārajai kustībai, Ceļojošo mākslas izstāžu biedrības sabiedriskā aktivitāte mazinājās, un 1923. gadā tā tika iekļauta Revolucionāro Krievijas mākslinieku asociācijā.

Vasilijs Perovs (1834–1882). Viņš bija mācījies Maskavas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skolā (1853–1861), vēlāk papildinājies Parīzē (1862–1869). No 1871. gada viņš bija arī šīs pašas Maskavas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skolas pedagogs. Savās gleznās Perovs attēloja trūcīgo tautas daļu, it īpaši – lauku ļaudis, uzmanību saasinot uz viņu dzīves ēnas pusēm. Plaši pazīstams mākslinieks kļuva ar gleznu "*Lauku krusta gājiens Lieldienās*" (1861, Maskava, Tretjakova galerija), kur, spilgti raksturojot katru gājiena dalībnieku, atklāj tālaika Krievijas sādžas skumjos vaibstus. Glezna atstāja tik spēcīgu iespaidu, ka varas iestādes lika to izņemt no izstādes un aizliedza eksponēt līdz pat 1905. gadam.

60. gados tapa trīs ievērojami Perova darbi – "*Nelaiķa pavadīšana*" (1865), "*Trijjūgs*" (1866) un "*Pie pēdējā kroga*" (1868; visi glabājas Maskavā, Tretjakova galerijā). "*Nelaiķa pavadīšana*" tiek uzskatīta par vienu no iespaidīgākajām krievu 19. gs. 60. gadu gleznām. Tajā dziļi izjusti attēlots, kā nelaimīgā, bēdu sagrauztā atraitne un pusaugu bērni vieni paši ved uz kapsētu mirušo ģimenes galvu. Gleznā ļoti skaudri atklājas gan nabadzība, kādā dzīvo Krievijas zemnieki, gan viņu bēdas. Līdzīgā noskaņā gleznota arī kompozīcija "*Trijjūgs*", kur uz ziemīgas, pelēcīgas dienas fona trīs zēni, kas nodoti pie kāda uzņēmēja mācīties amatu, stiepj pret kalnu apledojušu ūdens mucu. Ainava kā tēlainis izteiksmes līdzeklis izmantota gleznā "*Pie pēdējā kroga*", kas uzskatāma par vienu no labākajiem Petrova darbiem. Tajā attēlota auksta ziemas pievakare. Pie zilganā krēslā grimstošu noplukušu ēciņu grupas piebraukti divi pajūgi, vienā no kuriem sēž vientuļa, salstoša sieviete. Sīžets te izvērsts minimāli, taču attēlotā

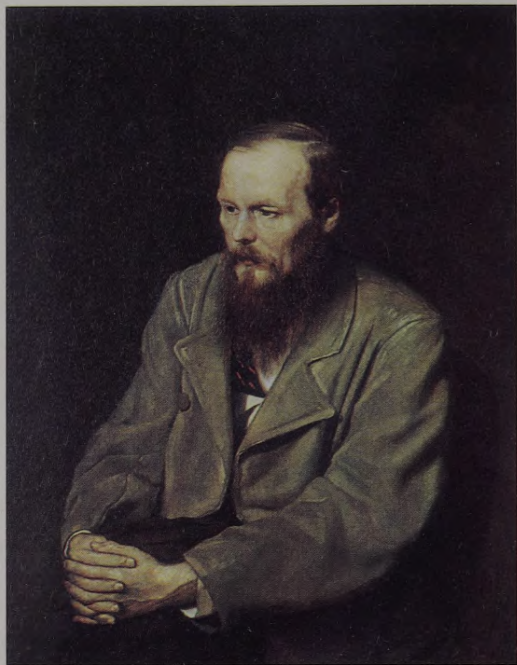


143. att. V. Perovs. *Nelaiķa pavadīšana*. 1865.

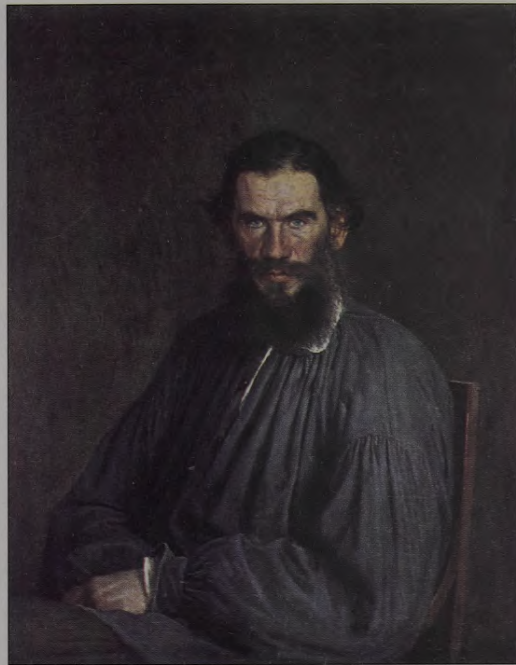
situācija liek skaudri nojaust, ka braucēji pieturējuši, lai vēl pagūtu noplitēt pēdējo naudu. Gleznā galvenā ir psiholoģiski asociatīvā noskaņa, kas panākta ar skarbi skumīgās ainavas tēlojumu, ar ragavās sēdošās sievietes sagumušo stāvu, kura gaida no kroga iznākam vīru. Gan krāstoņu izvēle, gan otas klājums pauž vientulības izjūtu un skumjas, kas liek aizdomāties par bezcerību, kas valda cariskās Krievijas lauku nostūros.

70. gadu sākumā Perovs uzgleznojis arī vairākus krievu kultūras darbiniekiem veltītus portretus. To vidū sevišķi izceļas

“Rakstnieka F. Dostojevska portrets” (1872, Maskava, Tretjakova galerija), kas tiek vērtēts kā labākais portrets, ko Perovs uzgleznojis. Tajā spilgti atklājas rakstnieka domātāja skarbais, vienkāršais tēls, viņa nervozais jūtīgums. Veiksmīgi atrasta portretējamam raksturīgā poza, viņa roku stāvoklis. Perova gleznoto portretu kolorītu veido klusinātu krāstoņu salikumi; gleznu foni arvien ir neitrāli. Visa uzmanība koncentrēta uz personības iekšējās, garīgās pasaules atklāsmi. Par Perova portretiem teikts, ka viņš radījis sava laikabiedra spilgti vispārīnātu tēlu, kurā



144. att. V. Perovs. Rakstnieka F. Dostojevska portrets. 1872.



145. att. I. Kramskojs. Ļeva Tolstoja portrets. 1873.

izpaužas gan garīgais spēks, gan sāpīgas pārdomas par pastāvošās dzīves trūkumiem, gan mokoši meklējumi bezizejas pārvarēšanai.

Perovam bija liela nozīme arī kā pedagogam, strādājot Maskavas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skolā, kur viņš pulcināja ap sevi jaunos māksliniekus un rosināja viņus nopietni ielūkoties dzīvē.

Līdzīgi kā V. Perovs Maskavā, tā *Ivans Kramskojs* (1837–1887) Pēterburgā ap sevi prata pulcināt jaunatni. Viņš bija sabiedriski ļoti aktīvs mākslinieks, kura dzīvi un daiļradi caurstrāvoja pilsonisks patoss. Kramskojs izglītību ieguva Pēterburgas Mākslas akadēmijā (1857–1863), un viņš bija to dumpīgo studentu vidū, kuri 1863. gadā izstājās no akadēmijas un nodibināja Mākslinieku arteli.

Kramskoja daiļradē galveno vietu ieņem portreta žanrs. Viņš portretējis daudzus ievērojamus krievu inteliģences pārstāvjus – Ļ. Tolstoju, P. Tretjakovu, M. Saltikovu-Ščedrinu un citus. No mākslinieka darinātajiem portretiem kā izcilākie tiek minēti "*Pašportrets*" (1867) un "*Ļeva Tolstoja portrets*" (1873, abi Maskavā, Tretjakova galerijā). Kramskojs ir portretists psihologs, kurš savos darbos prot monolīti saliedēt individuālo vaibstu savdabību ar portretējamā intelekta un gribasspēka izpausmi. Tas it īpaši redzams "*Ļeva Tolstoja portretā*", kas saista gan ar individuālo raksturojumu, gan mākslinieka prasmi iedzīlīnāties rakstnieka garīgajā satvarā.

Kramskojs ir gleznojis arī t.s. tematiskos portretus – psiholoģiski vispārinātus tēlus

(*"Nepazīstamā"*, 1889; *"Neremdināmas bēdas"*, 1884; abi Maskavā, Tretjakova galerijā). Mākslinieka demokrātiskie uzskati īpaši atklājas viņa gleznotajā zemnieku portretu galerijā – *"Mežsargs"* (1879, Maskava, Tretjakova galerija), *"Zemnieks ar iemauktiem"* (1883, Kijeva, Krievu mākslas muzejs) u.c. Tajos pārliecinoši tvirti cilvēka individuālie vaibsti, un tajā pašā laikā tie ir stingri iezīmēti sociāli tipiski tēli.

Cilvēka būtības dziļa atklāsmē raksturīga ne tikai Kramskoja darinātajiem portretiem, tā vērojama arī vispārinātās kompozīcijās, tādās kā, piemēram, *"Kristus tuksnesī"* (1872, Maskava, Tretjakova galerija). Šajā gleznā, kas traktēta ētiskā aspektā, Kristus tēls Kramskojam ir mokošu pārdomu simbols. Ir brīži, kad cilvēkam jāizšķiras – vai padoties kārdinājumam vai arī ziedot sevi, savu laimi vispārējam labumam. Šo brīdi Kramskojis



146. att. I. Kramskojis. *Kristus tuksnesī*. 1872.

iedzīvinājis Kristus tēlā, viņa sejā, pozā, viņa krampjaini saņņaugtajās rokās. Mākslinieks pauž atziņu, ka galvenais dzīvē ir dvēseles skaistums, cilvēka centienu cildenums. Gleznas traktējumā atspoguļojas tālaika krievu demokrātiskās inteliģences noskaņas, apņņemšanās ziedot sevi apspiestās tautas labā.

Kramskojs ar savu darbību un daiļradi atstāja lielu ietekmi uz visu demokrātiskās mākslas attīstību Krievijā.

Morāli filozofiski jautājumi nodarbināja arī gleznotāja *Nikolaļa Gē* (1831–1894) domas. Viņš bija beidzis Pēterburgas Mākslas akadēmiju (1857), pēc tam papildinājies Itālijā (1857–1869). Gē, tāpat kā daudzus 60. gadu krievu inteliģences pārstāvjus, aizrāva ideja par cilvēka tikumisko pilnveidošanos, par mākslas audzinošo spēku. Taču viņš uzskatīja, ka dižus tikumiskus ideālus nevar paust gleznās, kurās izmantotas laikmetiskas tēmas. Līdz ar to viņš pievērsās Evaņģēlija sižetiem, izsakot domu alegoriskā un simboliskā veidā. Šai ziņā Gē atgriezās pie Aleksandra Ivanova principiem. Gē darbu galvenā tēma bija pašuzpurēšanās un dvēseles skaistums, kam pretī stāv egoisms un rupjš spēks. Pirmo reizi šī tēma izskanēja kompozīcijā *“Svētais vakarēdiens”* (1863, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs). Tajā tvertis traģisks mirklis Kristus dzīvē, kad galvenā varoņa pasaules uzskats saduras ar ļaunumu un vispārējā labuma vārdā viņš nolemj sevi ziedot nāvei. Vēlāk šī pati pašuzpurēšanās tēma risināta arī gleznās, kur attēlotas Kristus ciešanas (*“Kas ir patiesība?”*, 1890; *“Golģāta”*, 1892, nepabeigta; abas Maskavā, Tretjakova galerijā).

Dzīvodams Pēterburgā (1869–1875) un nonākdams ciešākos sakaros ar peredvižņikiem, Gē pievērsās arī vēsturiskā žanra glezniecībai. Viena no viņa šā žanra gleznām ir *“Pēteris I nopratina careviču Alekseju Pēterhofā”* (1871, Maskava, Tretjakova

galerija; atkārtojums 1872, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs). Arī šeit attēlota traģiska uzskatu sadursme, kad cars Pēteris I it kā pilsoniska pienākuma vārdā liek nogalināt savu dēlu Alekseju, kas ir vienaldzīgs pret tēva centieniem.

Lielu ieguldījumu Gē ir atstājis krievu portreta žanrā. No šiem darbiem par izcilākajiem tiek uzskatīts *“Rakstnieka A. Hercena portrets”* (1867), *“L. Tolstoja portrets”* (1887, abi Maskavā, Tretjakova galerijā) un *“Pašportrets”* (1893, Kijevas, Krievu mākslas muzejs).

19. gs. 2. pusē krievu mākslā veiksmīgi attīstījās ne tikai sadzīviskā žanra glezniecība, portrets un ainava, bet arī **v ē s t u r i s k ā u n b a t ā l i j u g l e z n i e c ī b a**. Batāliju glezniecībā novators bija *Vasilijs Vereščagins* (1842–1904), kurš bija mācījies Pēterburgas Mākslas akadēmijā (1860–1863), pēc tam papildinājies Parīzē (1864–1865). Vereščagins pilnīgi atsacījās no agrākās tradīcijas – batāliju gleznojumos slavināt valdniekus un karavadoņus. Viņa batāliju tēma bija skarbā un grūtā kara ikdiena, ierindas karavīra varonība un ciešanas. Kā smaga apsūdzība karam skan viens no viņa pirmajiem izcilākajiem, simboliski tvertajiem darbiem *“Kara apoteoze”* (1871–1872, Maskava, Tretjakova galerija), kur uz senas pilsētas drupu fona attēlota galvaskausu kaudze.

Sižetus savām gleznām mākslinieks smēla no dzīves pieredzes, ko guva, dienot cariskajā armijā Turkestanā (1867–1869), kā arī piedaloties Krievijas-Turcijas (1877–1878) un Krievijas-Japānas (1904–1905) karā. Tāpēc viņa darbos jūtama nežēlīgi patiesa kauju norises atmosfēra, kad krīt tūkstošiem karavīru un mokās ievainotie, kad valda nāve un ciešanas. Savus vērojumus Vereščagins atspoguļojis sērijā *“Turkestanā”* (1871–1874, Maskava, Tretjakova galerija),

kā arī *"Balkānu sērijā"*. Pēdējā attēlotas Krievijas-Turcijas kara epizodes: *"Pirms uzbrukuma. Pie Pļevnas"*, *"Pēc uzbrukuma. Pārsiešanas punkts pie Pļevnas"* (1881; abas Maskavā, Tretjakova galerijā); triptihs *"Pie Šipkas viss mierīgi"* (1878–1879, atrašanās vieta nav zināma); *"Uzvarētie. Dvēseļu aizlūgums"* (1879, Maskava, Tretjakova galerijā); *"Šipka-Šeinova. Skobeļevs pie Šipkas"* (1877–1878, Maskava, Tretjakova galerijā). *"Balkānu sērija"* tiek uzskatīta par mākslinieka nozīmīgāko veicumu. Tajā netiek plaši atainotas pašas kauju norises, galvenā uzmanība veltīta epizodēm, kur izpaužas ierindas cīnītāju varonība un reizē kara šausmas un neļēdzība.

Vereščagina kaujas lauku tēlojumi ir tik patiesi un emocionāli iedarbīgi, ka, piemēram, vairākus sērijas *"Turkestāna"* darbus armijas pavēlniecība lika māksliniekam iznīcināt, apvainojot viņu Krievijas armijas goda zaimošanā. Valdošajās aprindās neapmierinātību izraisīja arī viņa *"Balkānu sērijas"* darbi. Mākslinieks gāja bojā 1904. gadā Krievijas-Japānas kara laikā pie Portarturas. Vereščagins nebija Ceļojošo

mākslas izstāžu biedrs, taču pēc saviem uzskatiem bija tuvs peredvižņiku ideoloģijai.

Par krievu 19. gs. 2. puses reālistiskās glezniecības augstāko virsotni tiek uzskatīta I. Repina un V. Surikova daiļrade. *Iļja Repins* (1844–1930) bija liela mēroga personība, izcils sadzīviskā žanra glezniecības pārstāvis, portretists, daudzu vēsturiskā žanra darbu autors. Viņš ir dzimis Ukrainā krievu militāro apmetņu iemītnieku ģimenē. 1864. gadā viņš pārcēlās uz Pēterburgu un iestājās Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Tur viņš mācījās no 1864. līdz 1871. gadam, pēc tam papildinājās Itālijā un Francijā (1873–1876). Vēlāk kļuva akadēmijas pedagogs (1894–1907), profesors, no 1893. gada bija akadēmijas īstenais loceklis. Pats mākslinieks par savu skolotāju uzskatīja Ivanu Kramskoju, kurš viņam iemācījis studēt dzīvi, būt patstāvīgam, nepakļauties akadēmijā kultivētajiem akadēmisma nosacītības principiem.

Viena no pirmajām izcilākajām mākslinieka gleznām ir *"Volgas strūdzinieki"* (1870–1873, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs), kas izceļas gan ar jaunu, no tautas



147. att. I. Repins. *Volgas strūdzinieki*. 1870–1873.



148. att. I. Repins. *Krusta gājiens Kurskas guberņā*. 1880–1883.

dzīves smeltu tēmas traktējumu, gan glezniecisko valodu. Lai taptu tāds darbs, mākslinieks speciāli brauca uz Volgu, kur meklēja attiecīgo tipāžu un iespējamās situācijas. Līdz ar to izdevās radīt spilgtus, dzīvē vērotus tēlus, šos Volgas strūgu vilcējus, kas meistarīgi iekļauti Volgai raksturīgajā gaisa un gaismas pielietajā episkajā ainavā. Glezna bija tolaik novatoriska gan pēc kompozicionālā risinājuma, gan tēlu spilgtuma, gan kolorīta.

Novatorisks sava laika žanra darbs bija glezna "*Krusta gājiens Kurskas guberņā*" (1880–1883, Maskava, Tretjakova galerija), kas izcēlās ar savu kompozicionālo vērienu, spilgto, trāpīgo vērojumu un ticamību. Tajā skatītājam it kā garām aizsoļo visa cariskā Krievija, tās ļaudis. Tur redzama gan nabadzībā grimstošā tauta, gan greznā brokātā

tērtā garīdzniecība, gan turīgie labāko aprindu pārstāvji solidos uzvalkos, gan sīkpilsoņi, gan ubagi. Viss šis daudzveidīgais pūlis milzīgā masā plūst pa saules svelmes piekarsēto, puteklaino ceļu, lai izlūgtos no Visuvarenā žēlastību, lai tas sūtitu sausuma izmocītajai Kurskas zemei valgmi. Katrs no šai gājienā redzamajiem personāžiem, saglabājot savu individualitāti, reizē ir arī krievu tālaika daudzveidīgās sabiedrības vispārināts tēls.

Tāpat kā vairumam peredvižņiku, tauta Repinam saistījās ar zemniecību, un tai viņš veltījis vairākus darbus, kurus varētu dēvēt par tipizētiem portretiem. Tādi, piemēram, ir "*Kautrīgais zemnieciņš*" (1877, Nižņijnovgorodas Valsts muzejs), "*Zemnieks ar ļauno aci*" (1877, Maskava, Tretjakova galerija), "*Jauniesauktā pavadišana*" (1878–1879, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs).

Savas simpātijas revolucionāro demokrātu kustībai Repins paudis gleznās *"Propagandista arests"* (1878–1892), *"Atteikšanās no grēksūdzes"* (1879–1885) un *"Negaidīja"* (1884–1888; visas Maskavā, Tretjakova galerijā). Šie darbi krāstoņu ziņā paskarbi. Gleznā *"Atteikšanās no grēksūdzes"* cīņas heroika pausta ļoti lakoniski: vēsās gaismas kūlis it kā izrauj no tumsas apcietinātā lepni pacelto galvu ar apgārto skatienu, atstājot visu pārējo ēnā. Gleznā *"Negaidīja"* atainots mirklis, kad izsūtītais revolucionārs atgriežas mājās. Šeit Repins parādās kā sarežģītu dvēseles pārdzīvojumu interpretētājs, ļaujot

skatītājam izjust gan negaidītā pārnācēja pārdzīvojumu, gan mājās sagaidītāju pārsteiguma un apmulsuma plašo amplitūdu.

Repins gleznojis arī vēsturiskas tēmas, ietverot tajās asi dramatisku saturu – cilvēku kaislību sadursmi. Kā pazīstamākais no šādiem darbiem minams *"Ivans Bargais ar dēlu Ivanu"* (1885, Maskava, Tretjakova galerija), kur attēlots mirklis, kad cars tikko nogalinājis savu dēlu, un līdz ar to atklāta arī šā nežēlīgā un neaprēķināmā valdnieka iekšējā drāma. Laikabiedri gleznu uztvēra kā protestu pret patvaldības patvaļu. Tāpēc to pēc sinodes



149. att. I. Repins. *Ivans Bargais ar dēlu Ivanu*. 1885.

virsprokurora pavēles izņēma no izstādes un turpmāk aizliedza rādīt publikai.

Liela Repina daiļrades daļa veltīta portreta žanram. Visi viņa darinātie portreti gan pēc tēlu rakstura atklāsmes, gan kompozicionālajiem un gleznieciskajiem paņēmieniem ir ļoti daudzveidīgi. Taču tos raksturo arī kaut kas kopīgs. Tajos visos spilgti akcentēta cilvēka individualitāte, reizē reljefi izceļot viņa tipiskās iezīmes. Raksturīgs piemērs šai ziņā ir *"Protodiakons"* (1877, Maskava, Tretjakova galerija). Repins ir portretējis ļoti daudzus ievērojamus krievu nacionālās kultūras darbiniekus. No šiem portretiem par izcilākajiem tiek uzskatīti komponista M. Musorgska, ķirurga N. Pirogova, aktrises P. Strepetovas, mākslas kritiķa V. Stasova un rakstnieka L. Tolstoja portreti. *"M. Musorgska portrets"* (1881, Maskava, Tretjakova galerija) gleznots slimnīcā dažas dienas pirms komponista nāves. Nāvei nolemtajā cilvēkā mākslinieks vēl vēriņi saskatījis viņa bagātīgo garīgo dzīvi un milzīgo talanta spēku. Portretējamā seja un stāvs reljefi izceļas uz nemierīgā, zilgani sārtā fona. Smalki niansēto krāsoņu un gaismas refleksu izmantojums ļāvis atveidot neparasti vitālu tēlu. Garīgā satvara atklāsmē neatpaliek arī *"P. Strepetovas portrets"* (1882, Maskava, Tretjakova galerija), kurā emocionāli atspoguļota lielās skatuves mākslinieces garīgā degsme, iejūtība un dvēseles sāpe. Portrets gleznots ekspresīvā manierē, ļaujot reljefi izcelties tumšajās drēbēs tērptajam stāvam un blāvi gleznotajai sejai. *"N. Pirogova portretā"* (1881, Maskava, Tretjakova galerija) un *"V. Stasova portretā"* (1883, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs) akcentēta portretējamo vitalitāte, viņu gara stiprums. Tie ir pozitīvie tēli, ko peredvižņiku mākslinieki augstu vērtēja. Portretos, kur attēloti tuvi cilvēki, Repins

atklājas ne vien kā labs psihologs, bet arī kā emocionāls lirīķis. Tādi ir *"Atpūta"* (1882), *"Sienāzis"* (1884; abi Maskavā, Tretjakova galerijā), *"Nadjas Repinas portrets"* (1881, Saratovas Valsts muzejs), *"Rudens puķu pušķis"* (Veras Repinas portrets, 1892, Maskava, Tretjakova galerija). Repins darinājis arī pasūtījuma portretus. Viens no tiem – daudzfigūru grupas portrets *"Svinīga Valsts domes sēde"* (1901–1903, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs), kura tapšanā piedalījušies arī citi mākslinieki (malējās figūras gleznojuši Repina skolnieki – B. Kustodijevs un I. Kuļikovs).

Milzīgs ir Repina atstātais grafiskais mantojums. Tās galvenokārt ir gleznu studijas un meti, arī vairāki stājportreti. Patstāvīgu zīmējumu samērā maz. Grafikas darbu stilistika mainās līdz ar glezniecības rokraksta attīstību. Izteiksmes ziņā tie īpaši bagātīgi ir 80. gados. Šai laikā mākslinieka linija kļūst enerģiska un plūstoša, apvienota ar vieglu tušējumu. Ap 19. un 20. gs. miju Repins daudz strādā ogles tehnikā; tajā darināti arī vairāki patstāvīgi portreti – *"Eleonoras Dūzes portrets"* (1891), *"Mākslinieka V. Serova portrets"* (1901; abi Maskavā, Tretjakova galerijā) un citi.

No 1900. gada Repins dzīvoja savā mājā Kuokalā (Karēlijā), kur arī miris.

Milzīgu ieguldījumu krievu vēsturiskajā glezniecībā devis *Vasilījs Surikovs* (1848–1916). Mākslinieks ir dzimis Sibīrijā, kur viņa senči – Donas kazaki – bija ieceļojuši jau 16. gadsimtā. 1875. gadā beidzis Pēterburgas Mākslas akadēmiju, jaunais mākslinieks pārcēlās uz dzīvi Maskavā. 1893. gadā viņam tika piešķirts Pēterburgas Mākslas akadēmijas īstenā locekļa nosaukums.

Surikova vēsturiskā žanra darbi galvenokārt veltīti Krievijas vēstures notikumiem, lielām laikmeta pārvērtībām

un konfliktiem. Tajos izraudzītie sižeti ļauj nojaust laikmeta parādību vērtējumu no demokrātiskām pozīcijām. Viena no Surikova centrālajām vēsturiskā žanra kompozīcijām ir "Strēļu soda rīts" (1881, Maskava, Tretjakova galerija). Strēļi bija cariskajā Krievijā īpašas karaspēka vienības. 1698. gadā notika Maskavas strēļu pulku sacelšanās, ko būtībā izraisīja dzimtbūšanas jūga pastiprināšanās un strēļu grūtais dienests. Būdami nemierā ar savu stāvokli, strēļi iesaistījās galma cīņās par varu un nostājās Pētera I māsas Sofijas piekritēju pusē. Sacelšanās tika apspiesta, un cars Pēteris I strēļus bargi sodīja, daudziem piespriežot nāvessodu, bet daudzus izsūtīja uz Sibīriju. Surikovs ir attēlojis nevis pašu sodīšanas ainu, bet brīdi pirms soda izpildīšanas, kad sodāmie agrā rīta stundā sapulcināti Kremļa laukumā Vasilija Svētīlaimīgā baznīcas priekšā. Tā ir izvērsta daudzfigūru kompozīcija, kurā šī smagā tautas traģēdija ar izteiksmīgu tipāža tvērumu un pārdomātu krāsojumu

iespaidīgi tiek pavērtā skatītājam. Iekalti važās un ietērpti baltajos nāvinieku kreklos, ar degošām aizlūguma svecītēm rokās, strēļi skatītāju satriec ar neparasto dvēseles spēku un taisnības apziņu. Kompozīcijā ietverti arī pakalpalicēji – mātes, sievas un bērni, kuru izmisums un bēdas asi kontrastē ar nāvei lemtu strēļu vīrišķīgo stāju. Attēloto personāžu individuālos vaibstus un raksturus mākslinieks smēlīs rūpīgās tautas tipu studijās, gleznas tapšanas laikā darīnot milzīgu daudzumu skiču un uzmetumu.

Dramatisks vēsturisks 17. gs. notikums attēlots arī daudzfigūru kompozīcijā "Bajāriene Morozova" (1887, Maskava, Tretjakova galerija). Gleznas tēma saistīta ar t.s. Baznīcas šķelšanos Krievijā, kam par iemeslu bija patriarha Nikona 1653. gadā uzsāktā Baznīcas ceremoniju reforma. Pret reformu vērsās dažādu sabiedrisko slāņu pārstāvji ar dažādiem sociāliem mērķiem. Tos, kuri nepiekrita reformām, iesauca par vecticībniekiem; ar viņiem Krievijas



150. att. V. Surikovs. *Bajāriene Morozova*. 1887.

patvaldība nežēlīgi izrēķinājās. Gleznas varone ir vecās dievticības aizstāve, kas māksliniekam kļuvusi par tautas dumpīgā gara iemiesojumu. Kompozīcijas centrā izvirzītā bajāriene kailās ragavās tiek vesta uz cara moku kambariem. Viņu pavada milzīgs ļaužu bars – gan piekritēji, gan noliedzēji. Ar figūru dinamisko izvietojumu un spilgto raksturojumu tiek radīts satraukta pūļa iespaids. Tur redzam dažādu Maskavas sabiedrības slāņu tipiskus pārstāvjus, sākot ar krāšņā apģērbā grezni tērpto bajārieni Morozovu un beidzot ar skrandaino ubagu plānprātiņu. Mākslinieks savai dinamiskajai kompozīcijai izvēlējis diagonālu kārtojumu un īpatnēju redzespunktu, kas skatītājā rada iespaidu, ka ragavas tiek strauji rautas uz priekšu un līdzī tām trauc arī raibais ļaužu pūlis.

Vairāki Surikova darbi veltīti atsevišķām konkrētām vēsturiskām personām. Viens no tiem – *“Menšikovs Berjzovā”* (1883, Maskava, Tretjakova galerija). Tajā attēlots viens no Pētera I tuvākajiem līdzgaitniekiem Aleksandrs Menšikovs, ko cars Pēteris II, nākot pie varas, kopā ar ģimeni izsūtīja uz Tjumeņas apgabalu, kur viņš arī drīz vien mira. Darbs gleznots spēcīgiem, tumšiem, smagiem krāsu salikumiem, kas skatītāju ievada drūmās pārdomās. Visapkārt valda pelēcīga vienmuļība, ko nespēj kļiedēt ne vārgā svētbildes lampiņas liesma, ne blāvā dienasgaisma, kas tik tikko spēj iespiesties telpā pa mazo, apledojušo lodziņu. Visā Menšikova tēlā jaušama traģisku pārdzīvojumu ēna.

1895. gadā Surikova uzgleznoja kompozīciju *“Jermaks iekaro Sibīriju”*, bet 1899. gadā – *“Suvorovs pāriet Alpus”* (abas Sanktpēterburgā, Krievu mākslas muzejā), kurās slavināta krievu karavīru drosme un izturība. Gleznā *“Sniega pilsētiņas ieņemšana”*

(1891, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs) attēlotas Sibīrijai raksturīgās ziemas spēles. Tas ir vienīgais Surikova sadzīviskā žanra darbs, kas pilns dzīvesprieka, svētku liksmes un Sibīrijas ziemas svaigās elpas. Arī šeit, tāpat kā citās Surikova gleznās, spilgti atspoguļots krievu nacionālais raksturs.

Surikova mantojumā atstājis arī portretu gleznojumus, no kuriem īpaši izceļas divi *“Pašportreti”* (1894, Maskava, privātkolekcija; 1913, Maskava, Tretjakova galerija), *“Sibīrijas skaistule”* (J. Račkovskas portrets, 1891, Maskava, Tretjakova galerija) u.c. Viņš gleznojis arī ainavas, it īpaši – Maskavas skatus (akvareļa tehnikā).

Tautas tēmai heroiski poētiskā aspektā pievērsās *Viktors Vasņecovs* (1848–1926). Viņš bija neilgu laiku mācīties Pēterburgas Mākslas veicināšanas biedrības zīmēšanas skolā, pēc tam Pēterburgas Mākslas akadēmijā (1868–1875). 1893. gadā viņš ieguva Pēterburgas Mākslas akadēmijas īstenā locekļa nosaukumu. Radošo darbību V. Vasņecovs sāka ar nelielām sadzīves glezniņām – *“No dzīvokļa uz dzīvokli”* (1876), *“Kara telegramma”* (1876; abas Maskavā, Tretjakova galerijā). Taču drīz vien par mākslinieka darbu galveno tēmu kļuva Krievijas vēstures leģendas, biļinas, tautas pasakas. Šo tēmu risinot, viņš poētiskā, monumentalizētā formā pauda krievu tautas ideālus un patriotismu.

Pirmā Vasņecova glezna šādā ievirzē bija kompozīcija *“Pēc Igora Svjatoslaviča kaujas ar polovciešiem”* (1880, Maskava, Tretjakova galerija), ko acimredzot bija iedvesmojis episkais dziedājums *“Teiksma par Igora pulku”*. Gleznā paveras plašs kaujas lauks ar bezgala daudziem kritušajiem varoņiem. Taču kompozīcijā nav smagas traģiskas noskaņas. No kritušo varoņu tēliem izstaro svinīgums un dižens miers. Mākslinieks šeit

poētiski apdzied krievu seno karavīru varonību un ziedošanos tēvzemes labā. Biļinās iedzīvināto krievu tautas garu mākslinieks vizuāli atveidojis gleznā "Spēkavīri" (1898, Maskava, Tretjakova galerija). Šo garu simbolizē trīs spēkavīri – labsirdīgais, varens Ilja Muromietis, drosmīgais, taisnīgais Dobriņa Ņikitīcs un mazliet viltīgais Aļoša Popovičs. Uz gaismas pielietās debess un balto mākoņu fona visu trīs spēkavīru figūras izstaro svinīgu heroismu. Tās simbolizē krievu tautas labākās kopīgās īpašības: spēku, labsirdību, drosmi un attapību.

Vasņecova pausto noskaņu diapazons ir plašs. Līdzās heroisma piesātinātiem darbiem viņa purā ir arī lirisku motīvu cauraustas gleznas. Tāda, piemēram, ir viņa

poētiskā glezna "Aļonuška" (1881–1898, Maskava, Tretjakova galerija). Te paustas viegli skumjas pārdomas par tautasdziesmās apdziedāto nabaga bārenīti, kas mierinājumu gūst dabā. Vēl jāpiebilst, ka izjuts Krievzemes dabas tēlojums ir Vasņecova darbu raksturīga īpatnība, kas arvien palīdz pilnveidot un bagātināt mākslinieka izraudzītos tēlus.

Vasņecovs ar panākumiem darbojās arī skatuves glezniecībā (dekorācijas un kostīmi operu izrādēm) un monumentālajā glezniecībā; atstājis nozīmīgu mantojumu grāmatu grafikā.

Lieli sasniegumi 19. gs. 2. pusē tika gūti krievu nacionālās ainavas glezniecības jomā, kur darbojās daudzi talantīgi mākslinieki – A. Savrasovs, I. Šiškins, A. Kuindži, Ī. Levitāns un citi. Viens no ievērojamākajiem



151. att. V. Vasņecovs. *Spēkavīri*. 1898.

60.–70. gadu krievu liriskās ainavas pārstāvjiem bija *Aleksejs Savrasovs* (1830–1897). Viņš bija beidzis Maskavas glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skolu (1844–1854), vēlāk kļuva par tās pašas skolas Ainavu glezniecības klases vadītāju (1857–1882). Viena no populārākajām un Savrasovam arī raksturīgākajām ainavām ir “*Krauķi atlidojuši*” (1871, Maskava, Tretjakova galerija). Gleznas sižets vienkāršs – tās centrā neliela jaunu bērziņu audze, kur sameties milzīgs bars krauķu. Tālāk paveras lauki ar vēl dažiem iezilganiem nenokusuša sniega plankumiem un satecējušiem ūdeņiem, kuros spoguļojas zilā, pavasarīgā debess un tumšie koku zari. Šajā vienkāršajā motīvā mākslinieks meistarīgi iedzīvina agra pavasara noskaņas burvību, dabas atmodas prieku. Gleznas kolorīts – gaišs, tas pārsvarā balstīts uz vēsu – zilganu un pelēcīgu toņu izsvartu sabalsojumu. Kad glezna pirmo reizi parādījās izstādē, tā izraisīja vispārēju atzinību.

Ļoti vienkārša pēc attēlotā motīva, bet dziļi saturīga ir arī liriskā ainava “*Zemesceļš*” (1873, Maskava, Tretjakova galerija), kurā emocionāli un iejūtīgi attēlota rudenīga noskaņa dabā, ko palīdz radīt valgās zemes gleznojums, riteņu grambās satecējušie lietavu ūdeņi un tālumā viļņojošais dzeltenīgais rudzu lauks. Tā kā Savrasovs ilgus gadus nostrādāja par pedagogu Maskavas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skolā, tad viņa daiļradei un mākslinieciskajiem principiem bija spēcīga ietekme uz krievu dzimtās ainavas un plenēra gleznojuma tālāko attīstību.

Vienlaikus ar Savrasovu darbojās vēl arī cits liriskās, poētiskās ainavas meistars un smalks kolorists – *Fjodors Vasiļjevs* (1850–1873), kura darbības laiks bija tikai 3–4 gadi. Pazīstamākie viņa darbi: “*Pirms lietus*” (1870),

“*Pamestās dzirnavas*” (ap 1873) u.c. (visi glabājas Maskavā, Tretjakova galerijā).

Savrasova un Vasiļjeva liriskās ainavas tradīcijas turpināja *Vasilijš Poļenovs* (1844–1927). Viņš mīlēja gleznot jaukus, klusus, saules apmirdzētus dabas stūrīšus ar zaļumos grimstošiem kokiem un viegliem, baltiem mākonīšiem (“*Maskavas pagalmiņš*”, 1878; “*Aizaugušais diķis*”, 1879; abi Maskavā, Tretjakova galerijā). Šis gaišais, liriskais skanējums tika panākts ar rūpīgām krāsu studijām plenērā. Poļenovs bija beidzis Pēterburgas Mākslas akadēmiju (1871), pēc tam papildinājies Itālijā un Francijā (1872–1876), bija Pēterburgas Mākslas akadēmijas īstenais loceklis (1893). Ilgus gadus viņš nostrādāja par glezniecības pedagogu Maskavas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skolā (1882–1895).

Episkās ievirzes krievu ainavas glezniecības pārstāvis bija *Ivans Šiškins* (1832–1898). Viņš bija mācījies Maskavas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skolā (1852–1856), pēc tam beidzis Pēterburgas Mākslas akadēmiju (1862) un papildinājies Minhenē, Prāgā, Cīrihē un Diseldorfā (1862–1865). No 1873. gada bija Pēterburgas Mākslas akadēmijas akadēmiķis, profesors. Savās ainavās Šiškins pievērsās galvenokārt episkam Krievijas dižmeža un plašu lauku tēlojumam. Viņš bija dzimis Jelabugas tuvumā, lieliem mežiem bagātā Viduskrievijas apvidū, tādēļ visu mūžu saglabāja bērības iespaidus. Šiškins uzskatīja, ka daba ir skaista un dižena pati par sevi un mākslinieka uzdevums ir savā daiļradē to atspoguļot un ar mīlestību slavināt šo auglīgo Krievijas zemi ar tās neapveramajām tālēm. Šādā noskaņā ir darināta glezna “*Rudzi*” (1878, Maskava, Tretjakova galerija), kuras iespaidīgo kompozīciju veido viens vienīgs rāms



152. att. A. Savrasovs. *Kraukļi atlidojuši*. 1871.

ritmos vilņojošs rudzu lauks, kas aizstiepas līdz pat tālajam apvāršnim. Tā vareno plūdumu vietumis pārtrauc tikai dažas staltas priedes. Rūpīgi izmeklētie krāstoņu salikumi ļauj skatītājam izjust gaisā tvanošo pusdienas tveici un tāla negaisa tuvošanos. Visvairāk Šiškins mīlējis gleznot skujkoku mežus un ozolu birzis. Starp šīm gleznām pirmām kārtām izceļas *"Meža tāles"* (1884, Maskava, Tretjakova galerija), kur iespaidīgi attēlotas Krievijas mežu plašās tāles, no kurām it kā vējo svaigais, skuju aromāta piesātinātais gaiss. Episks varenums dvēš arī no kompozīcijām *"Rīts priežu mežā"* (1889) un *"Masta koku mežs"* (1898; abas atrodas Maskavā, Tretjakova galerijā).

Sintētiska dabas tēla meklējumi redzami *Arhipa Kuindži* (1841–1910) ainavu gleznojumos. Šis mākslinieks savu meistarību bija sasniedzis galvenokārt pašmācības ceļā un tikai pavisam neilgi bija

mācījies Pēterburgas Mākslas akadēmijā (1868). Ar laiku viņš kļuva par šīs pašas akadēmijas pedagogu, profesoru (1892–1897), ieguva akadēmijas istenā locekļa nosaukumu (1893). Vēlāk par studentu nemieru atbalstīšanu Kuindži no pedagoga darba akadēmijā tika atbrīvots.

A. Kuindži daudz gleznojis Ukrainas dabu. Savās kompozīcijās viņš izvēlas augstus apvāršņus, kas ļauj radīt plašas, panorāmiskas ainavas. Turklāt mākslinieks izmanto sarežģītus dienas un vakara gaismas efektus, intensīvu, dekoratīvu kolorītu. Ievērojamākie Kuindži ainavu gleznojumi: *"Bērzu birzs"* (1879, Maskava, Tretjakova galerija), *"Nakts pār Dņepru"* (1880, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs), *"Dņepra rītausmā"* (1881, Maskava, Tretjakova galerija).

19. gs. 60.–80. gadu krievu reālistiskā glezniecība vērtējama kā liels visas krievu tēlotājas mākslas sasniegums,



153. att. I. Šiškins. *Rudzi*. 1878.



154. att. A. Kuindži. *Bērzu birzs*. 1879.

kurā galvenā uzmanība veltīta mākslinieka pārdzīvojumam, tēmas interpretējumam. Mazāk tajā saskatāma pievēršanās glezniecisko vērtību (kolorīta, faktūras) filigrānai izkopšanai. Jau 1874. gadā Ivans Kramskojs rakstīja: "Mums noteikti vajag vairāk uzmanības veltīt gaismai, krāsām, gaisam, bet .. kā lai panāk, ka ceļā uz šo mērķi nezaudētu to, kas māksliniekam ir dārgākais, – sirdi."

3. Impresionisma, simbolisma un jūgendstila iestrāvojumi

19. gs. 90. gadu vidū paredziņņiku darbības vēriens noplaka, jo plašu ievēribu sāka gūt Rietumeiropā izplatītie impresionisma, simbolisma un jūgendstila virzieni. Jau 90. gadu 2. pusē Pēterburgā izveidojās mākslinieku pulciņš, kura dalībnieki

uzstājās ne tikai pret akadēmismu, bet arī pret paredziņņikiem, pret viņu mākslinieciskajiem principiem, gribēja vairāk tuvināties Rietumeiropas māksliniekiem un viņu jaunākajiem meklējumiem. 1898. gadā šis pulciņš pārtapa par samērā plašu mākslinieku apvienību "*Mir iskusstva*" ("Mākslas pasaule"), kas savu darbību plašāk izvērsa 20. gs. 1. gadu desmitā. Apvienības kodolu veidoja tālaika jaunie, apdāvinātie mākslinieki: gleznotājs, grafiķis, skatuves gleznotājs un mākslas zinātnieks *Aleksandrs Benuā* (1870–1960), viņš bija arī apvienības dibinātājs; gleznotājs, grafiķis un skatuves gleznotājs *Levs Baksts* (1866–1924); grafiķis un skatuves gleznotājs *Ivans Biļibins* (1876–1942); teātra darbinieks un izstāžu organizētājs *Sergejs Djaģilevs* (1872–1929), kurš bija arī viens no grupas ideologiem; grafiķis un skatuves gleznotājs *Mstislavs Dobužinskis* (1875–1957); grafiķis un gleznotājs *Jevgeņijs Lanserē* (1875–1946);

grafikē *Anna Ostroumova-Ļebedeva* (1871–1955) un citi.

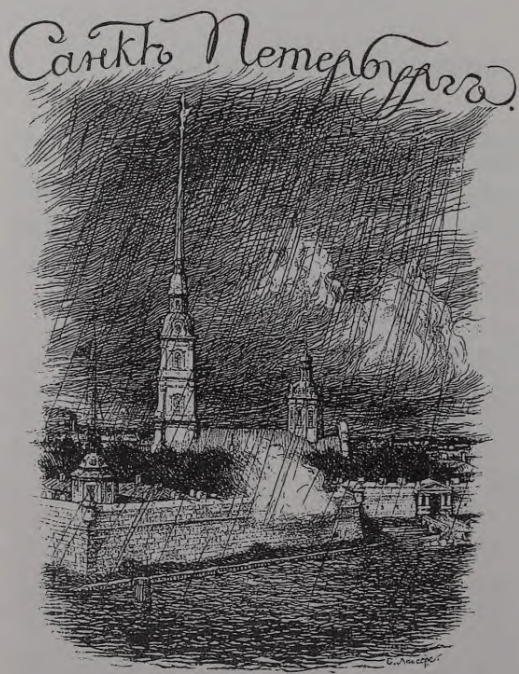
Gandrīz visi minētie mākslinieki pēc mācībām Maskavā vai Pēterburgā bija papildinājušies Parīzē vai Minhenē un iedibinājuši radošas saites ar Rietumeiropas māksliniekiem. Sakaru tālākai izvēršanai tika rīkotas dažādas izstādes. Ārzemju mākslas izstādes Krievijā 19. gs. beigās–20. gs. sākumā bija parasta parādība. Šajā laikā Pēterburgā un Maskavā varēja plaši iepazīties ar franču, angļu un austriešu mākslu, ar Skandināvijas mākslinieku daiļradi. Šo izstāžu rīkošanā lielu vērību parādīja grupējuma “Mir iskusstva” ideologi S. Djagiļevs un A. Benuā.

Apvienība “Mir iskusstva” rūpējās ne tikai par dažādu izstāžu rīkošanu, bet arī par

jauno mākslas principu popularizēšanu. Tā izdeva tāda paša nosaukuma žurnālu, kur publicēja plašus apcerējumus par jaunāko krievu un Rietumeiropas mākslu, veicināja vairāku mākslas nozaru (it īpaši – grāmatu mākslas, skatuves glezniecības, mūzikas, mākslas vēstures un kritikas) attīstību. Daudziem māksliniekiem, kas grupējās ap “Mir iskusstva”, gan idejiski, gan stilistiski tuvas bija simbolisma un jūgendstila idejas. Arī viņu pašu daiļradei piemita smalks dekoratīvisms, nereti – skumjas, elēģiskas noskaņas. Žurnālā jaunie mākslas virzieni tika plaši popularizēti.

Krievu literatūrā simbolisms aizsākās jau 19. gs. 90. gadu sākumā. Glezniecībā un grafikā šā virziena tendences parādījās vēlāk – tikai 90. gadu beigās – un zināmā mērā saistījās ar romantisma strāvojumiem. Tie izpaudās kā romantiskā ideāla un īstenības saasināts pretstatījums. Glezniecībā šis simbolisms visspilgtāk saskatāms *Mihaila Vrubela* (1856–1910) daiļradē. Mākslinieks nes sevī vientulības traģēdiju, konfliktu ar dzīves realitāti, ko uz audekla parāda saspringtos simboliskos tēlos (“*Dēmons*”, 1890, 1892, Maskava, Tretjakova galerija), vai paver brīnumainu, fantastisku pasauli (“*Pāns*”, 1899, Maskava, Tretjakova galerija). “*Dēmons*” ir tapis pēc M. Ļermontova poēmas motīviem. Tas ir lepnā, varenā, nesamierināmā gara spēka simbols, gleznots piesātinātos, tumšzilos krāsoņos ar sārtiem blāzmas uzplaisnījumiem. Laikabiedros sajūsma izraisīja jau pats šis krāsu salikums, kas simbolisko domu pastiprināja.

Viktora Borisova-Musatova (1870–1905) dekoratīvi elēģiskās kompozīcijas simboliskā veidā atklāja ilgas pēc dabas un cilvēka harmonijas. Viņam pagājušie laiki šķita kā poētisks sapnis. Borisova-Musatova simboli ir ziedi un sievietes tēls – sievišķīgas, ēteriskas,



155. att. J. Lanserē. *Sanktpēterburga*. Zīmējums žurnālam “*Mir iskusstva*”. 1902.



156. att. M. Vrubels. *Dēmons*. 1890.

graciozas būtnes. Gleznojums veikts maigās, it kā mazliet pabalējušās krāsās.

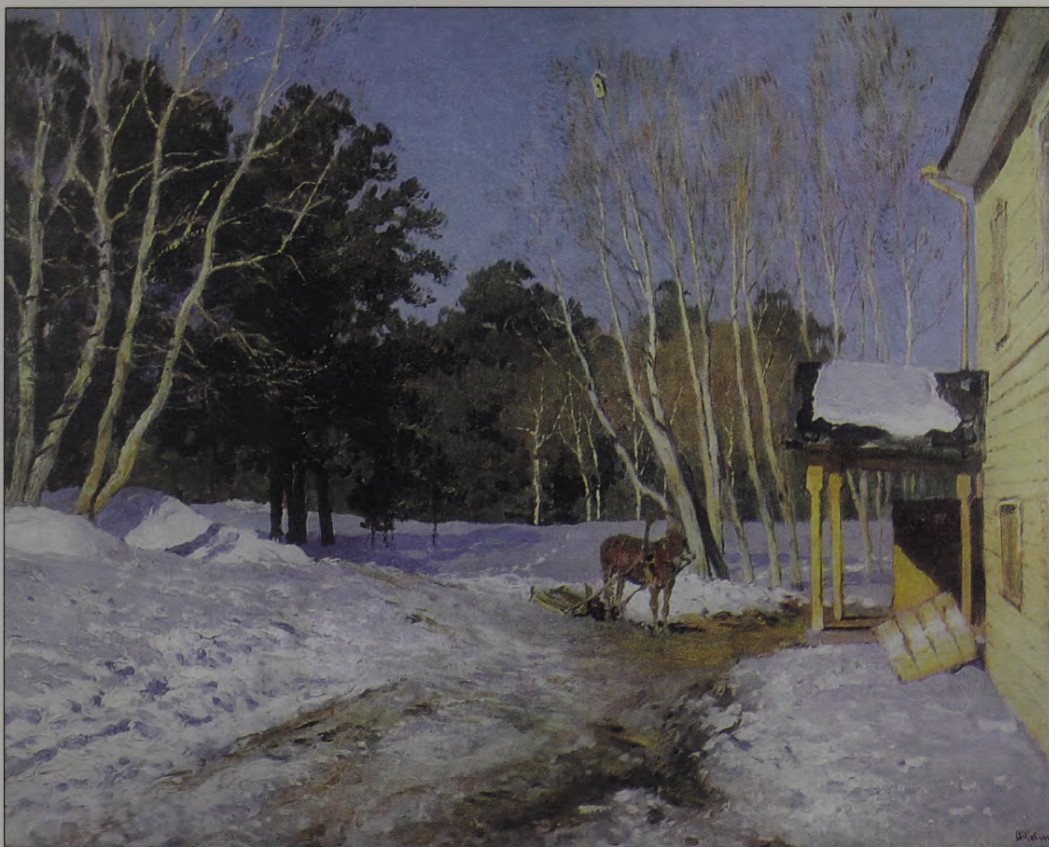
Arī *Konstantins Somovs* (1869–1939) attālinās no laikmetīgās īstenības un simboliskā veidā pauž skumjas atmiņas par kaut ko tālu, skaistu, izbijušu (*“Dāma zilā”*, 1897–1900, Maskava, Treťjakova galerija). Gleznā *“Dāma zilā”* jaunās sievietes tēls ir kā pagātnes simbols.

Impresionisma strāvojumi ienāca krievu tēlotājā mākslā kā atbalss no franču glezniecības. Daļa gleznotāju (Ī. Levitāns, V. Serovs), uzņemot savā daiļradē impresionistu atradumus, pakļāva tos savai individualitātei un turpināja attīstīt tālāk savu jauno stilu. *Īzaks Levitāns* (1860–1900) sākotnēji bija saistīts ar paredziņniekiem, bet 90. gadu nogalē pievienojās apvienībai *“Mir iskusstva”*. Viņš bija mācījies Maskavas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skolā (1879–1885) pie Alekseja Savrasova un

Vasilija Poļenova, bet no 1898. gada bija arī šās skolas Glezniecības klases vadītājs. 1890. gadā, pirmo reizi nokļuvis Parīzē, Levitāns tuvāk iepazinās ar impresionistu glezniecību, ar viņu krāsu un gaismas meklējumiem, un tie jauno mākslinieku ļoti saistīja. Pamazām Levitāns iepazīna impresionistu idejas dziļāk un 1897. gadā kļuva par Mīnhenes secesijas biedru. Laikā no 1898. līdz 1900. gadam viņš aktīvi darbojās arī žurnālā *“Mir iskusstva”*. Levitāna gleznotajām ainavām raksturīgas niansētas jūtu noskaņas, dzidrns un piesātināts kolorīts, kas radniecīgs impresionistu stilistikai. Mākslinieks darinājis apgarotas liriskas un arī episkas ainavas, poētiski atklājot gan Krievijas dabas daudzveidīgo skaistumu, gan ar dabas tēla palīdzību paužot filozofiskas pārdomas par dzīvi. Ļoti pazīstams ir viņa dzīvespriecīgais 1895. gadā tapušais gleznu cikls, kur attēlotas agra



157. att. K. Somovs. *Burvestība*. 1898.



158. att. Ī. Levitāns. *Marts*. 1895.

pavasara un zeltaina rudens noskaņas dabā. Krāsu un gaismas ziņā žilbinoši spoža ir kompozīcija "*Marts*" (1895, Maskava, Tretjakova galerija). Šķiet, ka daba vēl nav pamodusies, visur valda klusums un miers, ko raksturo sastingušie koki un pajūgs ar snaudošo zirdziņu mājas priekšā. Ar šo šķietamo mieru kontrastē debesu zilgmes pavasarīgais virtojums, zeltīto saules staru spožais mirdzums, kas, traucot prom ziemu, met intensīvi zilas ēnas uz nenokusušajiem sniega laukumiem. No Levitāna episkajām ainavām pirmām kārtām jāmin "*Vakara*

zvani" (1892), "*Vladimirka*" (1892) un "*Pāri mūžīgajam mieram*" (1894; visas Maskavā, Tretjakova galerijā). Dziļas pārdomas par dzīves jēgu, cilvēka nolemību un dabas diženumu iedzīvinātas gleznā "*Pāri mūžīgajam mieram*", ko arī pats mākslinieks augstu vērtējis. Ar dabas tēla palīdzību mākslinieks izteicis pilsonisku sāpi un pārdomas par tautas grūto likteni gleznā "*Vladimirka*", kur attēlots ceļš, pa kuru soļojuši tūkstošiem ar cara varas pavēli uz Sibīriju izsūtīto. Vienmuļā, plašā tālē, drūmās, nomākušās debesis, saulē izbalējusi



159. att. Ī. Levitāns. *Pāri mūžīgajam mieram*. 1894.

ceļmalas zāle iztēlē it kā sasaucas ar tām skumjajām dziesmām, ko, iedami pa šo ceļu, važām šķindot, dziedājuši cietumnieki. Viena no pēdējām Levitāna episkajām gleznām ir *"Ezers. Krievzeme"* (1900, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs), kas iecerēta kā vispārināts dzimtās zemes tēls.

Līdzīgi kā Levitāns no paredziņņikiem uz apvienību *"Mir iskusstva"* pārgāja arī V. Serovs. *Valentins Serovs* (1865–1911) bija Iljas Repina skolnieks, beidzis Pēterburgas Mākslas akadēmiju (1880–1885). Savā daiļradē viņš galvenokārt pievērsās portreta žanram – viņš gleznoja daudzus sava laikmeta ievērojamāko krievu inteliģences pārstāvju portretus. Daiļrades sākuma posmā

(19. gs. 80. gadu beigās) viņš darināja arī sadzīviska žanra darbus un puda idejas, kas bija tuvas paredziņņikiem. Tāda ir kompozīcija *"Satikšanās"* (1898, Maskava, Tretjakova galerija), kur attēlota politiskā izsūtītā tikšanās ar ciemos atbraukušo sievu. Taču ap 80. un 90. gadu miju mākslinieks sāka pastiprinātu uzmanību veltīt gaismas, gaisa un krāstoņu problēmām impresionistiskā risinājumā. Gleznieciski krāsaini un spoži darbi ir *"Meitene ar persikiem"* (1887) un *"Meitene saulē"* (1889; abi Maskavā, Tretjakova galerijā). Pēc būtības tie ir portreti un izceļas ar līdz tam krievu tonālajai glezniecībai neparastām koloristiskām vērtībām. Abi portreti gleznoti



160. att. V. Serovs. Meitene ar persikiem. 1887.



161. att. V. Serovs. Bērni. 1899.

plenērā, saules gaismā, ļaujot spēcīgi izskanēt krāsu un gaismas priekam. Spilgtais krāsu dzirkstījums, krāsainās ēnas, klusinātie koku lapotņu mestie zaļgie refleksi uz portretējamo sejām ļauj māksliniekam radīt dzīvīgus, jaunības svaiguma pilnus tēlus. Šādu paņēmieni Serovs izmantojis vēl arī dažos citos savos portretiskajos gleznojumos ("K. Korovina portrets", 1891, Maskava, Tretjakova galerija).

Liela nozīme Serova daiļrades sākuma posmā portretu gleznojumos ir ainavai, it īpaši – intīmajā portretā. Dubultportretā "Bērni" (1899, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs) abi zēni portretēti uz kuģa klāja, uz jūras ainavas fona. Pelēcīgos un zaļganos, rūpīgi sabalsotos toņos gleznotā jūras motīva iesaistījums piešķir zēnu tēliem īpašu burvību un poēziju. 90. gadu beigās Serovs portretu gleznojumos pilnīgi atsacījās no impresionistiskiem izteiksmes līdzekļiem un sāka orientēties pārsvarā uz vienu – tumšpelēku vai brūnganu krāstoņu gammu.

90. gados Serovs vēl gleznoja arī ainavas, turpinot iepriekš aizsāktās krievu ainavu glezniecības tradīcijas, tajā pašā laikā ienesot arī jaunus, laikmetīgus vaibstus. Krievu mākslas vēsturnieki atzīmē, ka Serova ainavās ir saskatāma zināma līdzība ar A. Čehova prozu, ka tajās atspoguļojas mākslinieka pārdomas par Krievijas zemniecības likteni ("Oktobris. Domotkanova", 1895, Maskava, Tretjakova galerija).

90. gadu beigās Serovs izstājās no Ceļojošo mākslas izstāžu biedrības un tuvinājās apvienībai "Mir iskusstva". 1900. gadā viņš kļuva par tās biedru. Viņš piedalījās gan šās apvienības rīkotajās izstādēs, gan arī žurnāla "Mir iskusstva" darbā. Arī 20. gadsimtā Serovs joprojām palika viens no izcilākajiem krievu portretistiem, kura ota ir darinājusi tādus psiholoģiskā raksturojuma ziņā

izsmalcinātus šedevrus kā "Gleznatājs Ī. Levitāns" (1893), "Komponists N. Rimskis-Korsakovs" (1898), "Mika Morozovs" (1901; visi Maskavā, Tretjakova galerijā), "Rakstnieks M. Gorkijs" (1904, Maskava, M. Gorkija muzejs), "Aktrise M. Jermolova" (1905, Maskava, Tretjakova galerija) un daudzus citus.

20. gadsimtā mākslinieku arvien vairāk sāka interesēt portreta gleznieciskās stilistikas problēmas. Tomēr savu demokrātisko pārlicību viņš joprojām saglabāja. Tas uzskatāmi atklājas 1905.–1907. gada revolūcijas laikā, kad, protestējot pret strādnieku apšaušanu 1905. gada janvārī, viņš

atsacījās no Pēterburgas Mākslas akadēmijas 1903. gadā piešķirtā akadēmiķa nosaukuma, veltīja vairākas satīriskas kompozīcijas caram Nikolajam II un uzgleznoja ar šo notikumu saistītu sarkastisku darbu "Zaldātiņi, drosmīgie zēni, kur gan jūsu slava?" (1905, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs).

Izteiktāk impresionistiskā metode un mākslinieciskie paņēmieni izpaudās gleznotāju Konstantina Korovina (1861–1939), Konstantina Juona (1875–1958) un Igora Grabara (1871–1960) daiļradē. Viņi gleznoja galvenokārt ainavas, bet viņu daiļrades mantojums lielā pārsvarā jau pieder 20. gadsimtam.

IV. 19. GADSIMTA MĀKSĻA BALTIJĀ

Tāpat kā visā Eiropā, arī Baltijā 19. gs. 2. pusē beidzās arhitektūras un tēlotājas mākslas vienotas stilistiskas koncepcijas attīstība un iezīmējās atšķirīgu meklējumu posms. Līdz ar rūpniecības un tirdzniecības uzplaukumu Baltijā attīstījās pilsētas, palielinājās iedzīvotāju skaits. Tas izraisīja nepieciešamību izstrādāt jaunus apbūves principus, radīt jaunu ražošanas celtni, kā arī sabiedrisko un dzīvojamo ēku tipus. Arī šeit par mākslinieciskās kompozīcijas metodi kļuva historicisms un stilizācija, bet 19. gs. beigās–20. gs. sākumā – jūgendstils.

Latvija. Latvijā lielākā un ekonomiski spēcīgākā pilsēta arvien ir bijusi Rīga. Arī 19. gs. 2. pusē Rīga attīstījās ļoti strauji un īsā laikā izvērtās par lielu kapitālistisku pilsētu. 1857. gadā tika pieņemts lēmums par Rīgas viduslaiku vaļņu nojaukšanu un jauna pilsētas apbūves projekta izstrādāšanu. Projektu izstrādāja Rīgas toreizējais galvenais arhitekts *Johans Daniels Felsko* (1813–1902). Pēc vaļņu norakšanas (1863) cietokšņa grāvis tika izveidots par pilsētas kanālu, no bijušās vaļņu zemes Smilšu bastiona vietā uzbērts Bastejkalns, bet vaļņu vietā radīta apstādījumu josla, kur atsevišķu saliņu veidā savrupi izdalījās perimetrāli apbūves kvartāli. Tos veidoja daudzstāvu dzīvojamie nami, kurus papildināja atsevišķi stāvošas administratīvās, kultūras un izglītības ēkas, kā arī dzelzceļa stacija.

Historicisma stilu ēku celtniecībā Latvijā ieviesās zināmas arhitektūras aizguvumu

izmantošanas tradīcijas. Tā, piemēram, luterāņu dievnamos mēdza izmantot gotikas, pareizticīgo – bizantiskās, katoļu – gotikas un baroka stilu formas. Sabiedrisko ēku celtniecībā populāri bija itāliešu renesanses, klasicisma un gotikas stilizējumi. Dzīvojamo namu arhitektoniskajā apdarē izmantoja dažāda veida sandrikus, atsevišķu orderu elementus un veselas dzegu sistēmas. Namu fasādes citu citai pieskaņoja, un tās tika tā noformētas, ka ielas ieguva it kā sienas raksturu. Izveidojās arhitektoniski viengabalaina, ansambļiem līdzīga apbūve. Ar šādu ansambļveida apbūvi iezīmējās tagadējais Raiņa, Aspazijas un Basteja bulvāris, Merķeļa iela, K. Barona iela u.c. To izveidē lielu ieguldījumu deva arhitekti *Jānis Frīdrihs Baumanis*, *Kristaps Morbergs* un citi.



162. att. J. F. Baumanis. Īres nami Rīgā, Merķeļa ielā 5, 7 un 9. 1880–1883.

No atsevišķi stāvošām sabiedriskām ēkām (stilizētas Venēcijas 16. gs. palaco garā) pirmā tika uzcelta *Rīgas Bīrža* (1852–1855, arhit. H. Bose). Klasicisma formās bija stilizēts *Pirmais Rīgas pilsētas (Vācu) teātris* (tag. Nacionālā opera, 1860–1863, arhit. L. Bonštets), tā plašajās iekštelpās izmantots grezns jauktas stilistikas dekors. Romānikas stilam tuvinātās būvformās uzcēla *Rīgas Politehnikumu* (tag. Latvijas Universitāte, 1866–1885, arhit. G. F. A. Hilbigis).

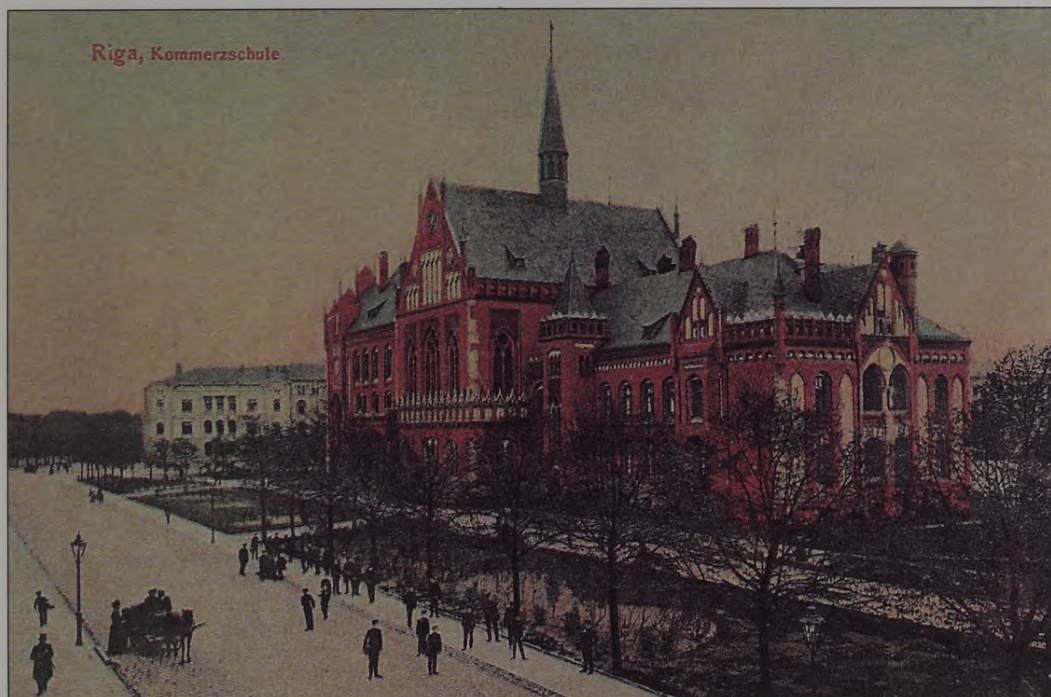
Līdzīgi Rīgai 19. gs. 2. pusē strauji izauga arī citas Latvijas pilsētas: Liepāja, Ventspils un Jelgava. It īpaši intensīva apbūve norisa Liepājā un bija saistīta ar arhitekta *Paula Maksa Berči* (1840–1911) darbību, kurš no 1871. līdz 1902. g. ieņēma arī pilsētas galvenā



164. att. P. M. Berči. *Savrupmāja Liepājā, Valdemāra ielā 14.* 1880.



163. att. G. F. A. Hilbigis. *Rīgas Politehnikums (tag. Latvijas Universitāte).* 1866–1885.



165. att. V. L. N. Bokslafs. Rīgas Biržas komercskola (tag. Latvijas Mākslas akadēmija). 1902–1905.

arhitekta posteni. Berči izkopa historicisma posma arhitektūras formas, kas Liepājā izceļas ar pārdomātiem mērogiem, izslīpētām proporcijām un detaļu veiksmīgu saskaņojumu.

Kad 19. gs. beigās–20. gs. sākumā visā Eiropā sākās historicisma krīze, arī Latvijā celto ēku fasādes tika pārblīvētas ar arhitektoniskā un plastiskā dekora detaļām. Pēdējās nozīmīgākās historicisma stilistikā ieturētās būves bija *Otrā Rīgas pilsētas (Krievu) teātra ēka* (tag. Nacionālais teātris, 1900–1902, arhit. A. Reinbergs), Ziemeļvācijas baroka tradīcijās celtais *Rīgas Pilsētas mākslas muzejs* (tag. Valsts Mākslas muzejs, 1903–1905, arhit. V. Neimanis), gotikas formās stilizētā *Rīgas Biržas komercskola* (tag. Latvijas Mākslas akadēmija, 1902–1905, arhit. V. L. N. Bokslafs).

Jūgendstila izplatība Latvijā lielā mērā bija saistīta ar Vācijā pastāvošajām tendencēm. Līdz ar to šeit, jo īpaši Rīgā, vispirms parādījās jūgendstila dekoratīvais novirziens, kas visspilgtāk izpaudās būvinženiera Mihaila Eizenšteina Rīgā, Alberta ielā celtajās ēkās (1903–1908). Tomēr jau 20. gs. sākumā Latvijā pārsvaru guva jūgendstila racionāli lietišķās formas, kas balstījās galvenokārt uz arhitektoniskiem izteiksmes līdzekļiem. Ap 1907. gadu šeit, tāpat kā Vācijā, izplatījās vertikālisma tendences. Liela nozīme tika piešķirta augstajiem, slaidajiem erkeriem un rizalītiem, kurus vainagoja stāvi zelmiņi, stūru torņi izbūvēm. Praksē ieviesās šauras, augstas logailas, kuras citu no citas šķīra mūra imposti. Visā Baltijā jūgendstila



166. att. M. Eisenšteins. Īres nams Rīgā, Alberta ielā 8. 1903.



167. att. K. Pēkšēns, E. Laube. *Skola Rīgā, Terbatas ielā 15/17. 1905.*



168. att. A. Vanags. *Nams Rīgā, Brīvības ielā 58. 1906.*

principus popularizēja almanahs *Jahrbuch für bildende Kunst in Ostseeprovinzen* (Baltijas provinču tēlotājas mākslas gadagrāmata, 1907–1913). Lietišķi racionālā jūgendstilā Rīgā tika uzceltas daudzas gan sabiedriskās, gan dzīvojamās mājas. Pie to projektēšanas strādāja arhitekti *Vilhelms Ludvigs Nikolajs Bokslafs, Reinholds Šmēlings, Konstantīns Pēkšēns, Jānis Alksnis* un citi.

20. gs. sākumā jūgendstila ietvaros Latvijā norisa arī mēģinājums radīt vietējo arhitektūru ar izteiktām nacionālām iezīmēm. Par jauno ierosmju centru kļuva *Konstantīna Pēkšēna būvbirojs*, kur strādāja vairāki jaunie latviešu arhitekti – *Aleksandrs Vanags, Eižens Laube* un *Augusts Malvess*. Pirmās ēkas šajā t.s. *nacionālā romantisma* stilā uzcēla Marijas

ielā 26 (1905, arhit. K. Pēkšēns, E. Laube), Terbatas ielā 15/17 (1905, arhit. K. Pēkšēns, E. Laube), Terbatas ielā 33/35 (1906, arhit. K. Pēkšēns, E. Laube). Tām visām ir vienkārši būvķermeņi, dabisko būvmateriālu izmantojums, dekoratīvi skopa fasāde, ko atdzīvina tikai logailas, kuru augšējo stūru slīpinājumi atgādina tautā izplatīto ēku siluetu ar nošļauptām jumtgalēm. Liela uzmanība pievērsta apmetumam, tā krāsai un fakturējumam; atsevišķos apmetuma laukumos iekomponēti krāsainu, glazētu keramikas plākšņu lielumi; apakšējo stāvu apšuvumam izmantots raupji tēsts kaļķakmens vai granīts. Visvairāk nacionālā romantisma stilistikā strādājuši A. Vanags un E. Laube. Viņu celtie nami pārsvarā atrodas

Rīgas centrā – Brīvības, Ģertrūdes, K. Barona, Tallinas un citās ielās.

Jūgendstila strāvojumi ienāca arī citu tālaika Latvijas pilsētu arhitektūrā. Liepājā šis stils izplatījās tikai ap 1910. gadu.

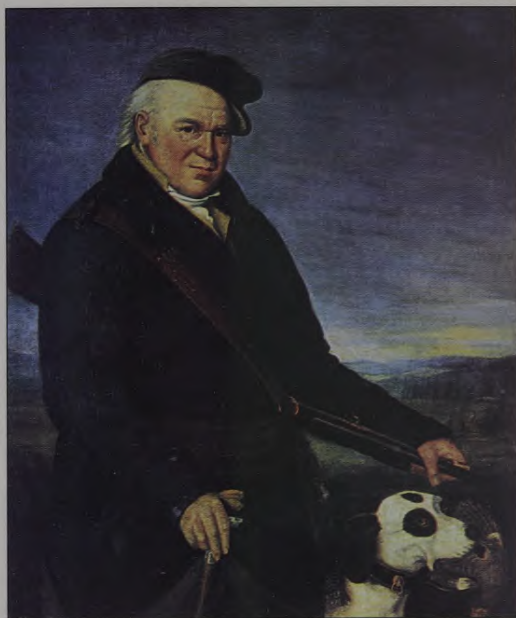
Dominēja šā stila dekoratīvais novirziens.

Aktīvi darbojās arhitekts *Makss Berči* (P. M. Berči dēls). Jelgavā bija stipra Rīgas ietekme, tādēļ izplatījās arī nacionāli romantiskais novirziens (*Jelgavas Latviešu biedrības nams*, 1909). Nacionāli romantiskā garā vairāki nami tika uzcelti arī Smiltēnē, Madonā un Cēsis (arhit. A. Malvess).

Nacionāli romantiskā ievirze tomēr plašu attīstību neguva, jo jau ap 1910. gadu tā aprāvās līdz ar jūgendstila apsūkumu visā Eiropā.

Vietējo profesionālo tēlotāju mākslu 19. gs. 1. pusē Latvijā joprojām uzturēja portretu un altārgleznu pasūtījumi. Šai jomā pārsvarā darbojās gan Baltijas izcelsmes, gan iecelojušie gleznotāji un grafiķi. Plašos slāņos populāri bija daži gleznotāji, pēc izglītības autodidakti, kas savā daiļradē sasniedza profesionālu līmeni. Viens no tādiem bija *Johans Heinrihs Baumanis* (*Baumann*, 1753–1832). Lielu daļu mūža viņš pavadīja, ceļojams pa Latviju un Lietuvu un pārdodams savas gleznas. Baumanis gleznoja reālā vidē iekomponētus dažādus dzīvniekus un putnus, kā arī klusās dabas ar medijumu, medību suņus, reizēm pat neparasti dinamiskā kustībā. Ļoti populāra ir viņa glezna "*Mednieks*" jeb "*Pašportrets*" (Rīga, Valsts Mākslas muzejs).

Jau 19. gs. 1. pusē vairāki vietējie profesionālie grafiķi un gleznotāji sāka veltīt lielāku uzmanību tautas sadzīves ainu tēlojumam un lokālās ainavas žanram. Tie bija D. Jancens, T. Rikmanis, V. Z. Stafenhāgens, K. T. Fehelms un citi. Par *Dāvidu Jancenu* (*Jantzen*) zināms tikai tas, ka viņš



169. att. J. H. Baumanis. *Mednieks jeb Pašportets*.

strādāja K. F. Hausvalda litogrāfijas darbnīcā, kur arī tapušas viņa 12 litogrāfijas lapas – Rīgas ievērojamāko vietu skati un apkārtnes ainavas ("*Rīgas skats no Pārdaugavas pusēs*", 1835, "*Zāļu vakars Rīgā*", 1835, un citi; visi Rīgas Vēstures un kuģniecības muzejā). Liels meistars Rīgas vienkāršo cilvēku sadzīves ainu tēlošanā bija litogrāfs un akvarelists *Teodors Heinrihs Rikmanis* (*Rickmann*, 1810–1848). Zināms, ka viņš kādu laiku studējis Pēterburgas un Mīnhenes mākslas akadēmijā, bet studijas nav pabeidzis un no 1831. gada strādājis Rīgā par zīmēšanas skolotāju. 40. gados tapusi virkne sadzīviska žanra litogrāfijas lapu: "*Latvieši malkas laukumā*", "*Umurkumurs Rīgā*" un citas (visas Rīgas Vēstures un kuģniecības muzejā). Mākslinieka vērojums ir ass, tipāža tvērums – spilgts un trāpīgs.

Ļoti populārs Baltijas dabasskatu zīmētājs bija *Vilhelms Zigfrīds Stafenhāgens*

(Stavnhagen, 1814–1881). Viņa vērtīgākais atstātais mantojums ir *"Baltijas skatu albums"* 3 sējumos (1857–1867), kam ir liela kultūrvēsturiska nozīme kā sava laika vides dokumentējumam. Darbi izpildīti tērauda grebuma tehnikā. *Kārlis Traugots Fehelms* (*Fechhelm*, 1748–1819) pēc profesijas bija teātra dekorators, kurš no 1797. gada darināja Pirmā Rīgas pilsētas (Vācu) teātra uzvedumiem dekorācijas. Tomēr par lielāko viņa mūža veikumu tiek uzskatīti daudzie Rīgas arhitektūras un Rīgas skatu panorāmiskie gleznojumi (*"Rīgas rātslaukums ar Melngalvoja namu"*, 1810–1818, un citi; glabājas Rīgas Vēstures un kuģniecības muzejā). Fehelms ir attēlojis arī Rīgas priekšpilsētu dedzināšanu 1812. gadā.

19. gs. 20. gados savu māksliniecisko darbību uzsāka vairāki no Latvijas novadiem nākuši apdāvināti mākslinieki (G. A. Zauerveids, E. G. Bose, J. L. Eginks), taču Latvijā no viņiem darbojās tikai *Johans Lēberehts Eginks* (*Eggink*, 1784–1867). Viņš bija ieguvis samērā labu izglītību, kādu laiku mācījies Pēterburgas Mākslas akadēmijā, studiju nolūkā apmeklējis Berlīni, Drēzdeni, Vīni; 1817. gadā apmetās Romā un tur nodzīvoja 10 gadus. 1833. gadā uz iesniegto darbu pamata Pēterburgas Mākslas akadēmija Eginkam piešķīra brīvmākslinieka, bet 1834. gadā par krievu fabulu autora I. Krilova portretu – akadēmiķa nosaukumu. No 1837. gada Eginks strādāja Jelgavas ģimnāzijā par zīmēšanas skolotāju.



170. att. J. L. Eginks. *Odisejs un Nausikaja*. 1824.



171. att. J. L. Eginks. *Aleksandrs I dāvina brīvību Baltijas provinču zemniekiem*. 1824.

Jaunībā Eginks pievērsās vēsturiskajam žanram, uzgleznojot vērienīgu kompozīciju ar Krievzemes vēsturei veltītu sižetu – “*Kņazs Vladimīrs 988. gadā izvēlas pareizticību*”.

Viens no mākslinieka romantiskā noskaņā meistarīgi uzgleznotajiem darbiem ir kompozīcija “*Odisejs un Nausikaja*” (1824, Rīga, Valsts Mākslas muzejs), kur attēlots brīdis, kad antikais varonis Odisejs, izmests jūras krastā, sastop ķēniņa dailo meitu Nausikaju ar viņas pavadoņiem. 1824. gadā tapusi arī glezna “*Aleksandrs I dāvina brīvību Baltijas provinču zemniekiem*”¹. Mākslinieks šo notikumu apcer nevis vēsturiski, konkrēti (ir zināms, ka cars Aleksandrs I nekad nav

izsniedzis zemniekiem brīvlaišanas rakstus), bet vispārināti, vairāk kā klasicisma stilā traktētu alegoriju par šo svarīgo notikumu Baltijas guberņu dzīvē. Romā glezna tika augstu novērtēta, un Sv. Lūkas akadēmija Eginku ievēlēja par savu korespondētājloekli.

Pēc apmešanās uz dzīvi Jelgavā mākslinieks nodevās pasūtījuma portretu un altārgleznu gleznošanai. No portretiem visvairāk izceļas paša Eginka pašportreti, kuros viņš ir redzams gan jaunībā kā romantiskas jūsmas pilns jauneklis, gan vēlākajos gados, kad dzīve jau daudz ko likusi pārdomāt (“*Pašportrets*”, ap 1819, Rīgas Vēstures un kuģniecības muzejs; “*Pašportrets*”, 1844, Rīga, Ārzemju mākslas muzejs).

¹ Darbs nav saglabājies. Tas reproducēts žurnālā “*Senatne un Māksla*” 1938. gada 1. numurā, 128. lappusē.

Ap 19. gs. vidu arvien vairāk izplatīti kļuva vietējo Latvijas ainavu romantiski atveidojumi. Ainavas gleznoja arī *Mihaels Aleksandrs Mihelsons* (*Michelson*, 1815–1899), kurš māksliniecisko izglītību bija ieguvis Drēzdenes Mākslas akadēmijā, bet 1847. gadā uz iesniegto darbu pamata Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam piešķīra akadēmiķa nosaukumu. Mihelsons strādāja Rīgā par zīmēšanas skolotāju, aktīvi piedalījās vietējo mākslas izstāžu rīkošanā. Publikas simpātijas viņš ieguva ar romantisku dabas noskaņu piesātinātiem un poētiski izjustiem Siguldas ainavu gleznojumiem ("*Ceļš uz Krimuldu*", pavairots litogrāfijas tehnikā; privātkolekcija).

Portretists un ainavists bija arī *Roberts Konstantīns Švēde* (*Schwede*, 1806–1871), kurš kādu laiku mācījās Pēterburgas Mākslas akadēmijā. 1847. gadā par viņa uzgleznoto šās akadēmijas prezidenta portretu viņš ieguva akadēmiķa nosaukumu. Švēde dzīvoja un darbojās Rīgā. Savos portretu gleznojumos mākslinieks atklājās kā labs psiholoģisks raksturotājs ("*Marijas Milnas portrets*", Rundāles pils muzejs). Emocionāli, ar lielu iejūtību gleznotas viņa Vidzemes jūrmalas ainavas.

Kārlis Johans Štuls (*Schultz*, 1823–1859) bija mācījies kā brīvklausītājs Pēterburgas Mākslas akadēmijā, pēc tam – Drēzdenes un Antverpenes Mākslas akadēmijā. Atgriezies Rīgā, viņš līdztekus pasūtījuma portretu gleznojumiem nodevās humoristiskiem tēlojumiem no amatnieku dzīves. Par kompozīciju "*Bildinājums*" Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam 1856. gadā piešķīra akadēmiķa nosaukumu.

19. gs. 60. gados parādījās arī pirmie zināmie no latviešu vidus nākušie mākslinieki. Tas bija laiks, kad sākās pirmā latviešu tautas atmoda, sākās sevis kā tautas apzināšanās. Kultūras dzīvē milzīga nozīme

bija jaunlatviešu kustībai, kas izvirzīja prasību pēc savas valodas kopšanas, pēc nacionālās literatūras un mākslas attīstības. Latviešu nacionālā profesionālā tēlotāja māksla veidojās uz Latvijā iepriekš iedibinātajām vietējām tradīcijām. Savus rosinošos impulsus ienesa arī krievu mākslas skola, ko nosacīja profesionālās izglītības apguves iespējas Pēterburgas Mākslas akadēmijā un vēlāk arī Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā.

Vieni no pirmajiem latviešiem, kas profesionālo izglītību ieguva Pēterburgā, bija O. Bērtiņš, K. L. Pētersons, J. S. Roze, K. Hūns un J. Feders.

Oto Bērtiņa (1818–1885) izglītības ceļš bija garš. Pirmās profesionālās zināšanas viņš ieguva pie Roberta Konstantīna Švēdes, un 1848. gadā uz iesniegto darbu pamata Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam



172. att. O. Bērtiņš. *Zēna akts*. 1853.

piešķīra skolotāja tiesības. Nostrādājis ilgāku laiku Rīgā par zīmēšanas skolotāju, reizē piedaloties arī vietējās izstādēs, Bērtiņš devās uz ārzemēm, lai papildinātos izglītībā. Vēlāk uz iesniegto darbu pamata Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam 1867. gadā piešķīra I pakāpes mākslinieka nosaukumu. No Bērtiņa darbiem ir saglabājušies tikai divi – litogrāfijas tehnikā izpildītais zīmējums “*Ūdenskārlis*” (1840, Rīgas Vēstures un kuģniecības muzejs), kas pēc sava sižeta iekļaujas Dāvida Jancena un Teodora Heinriha Rikmaņa iedibināto demokrātisko tradīciju ietvaros, un glezna “*Zēna akts*” (1853, Rīga, Valsts Mākslas muzejs). Pēc katalogiem var spriest, ka Bērtiņš gleznojis arī sadzīviska žanra darbus, kuru nosaukumi vedina uz salīdzinājumu ar flāmu un holandiešu glezniecību.

Sadzīviskā žanra darbus gleznojis *Kārlis Leonhards Pētersons* (1836–1908), kurš 1866. gadā bija beidzis Pēterburgas Mākslas akadēmiju, dzīvoja un strādāja Pēterburgā. Pēc nosaukumiem zināmas divas viņa kompozīcijas – “*Gadatirgus Vidzemē*” (1862) un “*Rekrūšu iesaukšana Vidzemē*” (1864). No gleznu nosaukumiem var nojaust Pētersona kopību ar 60. gadu demokrātiski noskaņotajiem krievu jaunajiem gleznotājiem un viņu uzskatiem. Līdztekus žanra darbiem Pētersons ir gleznojis arī portretus un ainavas; par to liecina “*Drēbniekmeistara D. Kuškes portrets*” (Rīga, Valsts Mākslas muzejs) un “*Ainava*” (Tāllina, Valsts Mākslas muzejs).

Privāti pie vairākiem Pēterburgas Mākslas akadēmijas profesoriem bija mācījies *Jānis Staņislavs Roze* (1823–1897), pēc tam papildinājies ārzemēs (Parīzē, Drēzdenē, Minhenē). 1861. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija par “*Pašportretu*” viņam piešķīra akadēmiķa nosaukumu. Dzīvodams Pēterburgā, Roze satuvinājās ar vairākiem



173. att. J. S. Roze. *Filipa Johana Šulca portrets*. 1861.

tur strādājošiem jaunlatviešu kustības pārstāvjiem un pirmais no latviešu māksliniekiem kļuva par dedzīgu tautas atmodas ideju piekritēju.

Rozes atstātajā mantojumā galveno vietu ieņem portreti, kas saista ar portretējamā precīzu individualitātes uztveri, objektīvu rakstura atveidojumu un augstu profesionālo izpildījumu (“*Helēnes Cimzes portrets*”, 1851; “*Filipa Johana Šulca portrets*”, 1861; abi Rīgā, Valsts Mākslas muzejā). 1878. gadā Roze saņēma pasūtījumu uzgleznot visus toreizējos un agrākos Rīgas Latviešu biedrības priekšniekus. Ar šiem portretiem mākslinieks lika pamatus latviešu kultūras un sabiedrisko darbinieku portretu klāstam.

No latviešu māksliniekiem 19. gs. vidū izcilākos panākumus guva *Kārlis Hūns* (1831–1877). 1861. gadā beidzis Pēterburgas

Mākslas akadēmiju, Hūns papildinājās Parīzē. Šajā laikā viņam radās virkne ieceru par vēstures tēmām, no kurām divas tika pabeigtas – “*Bērtuļa nakts priekšvakarā*” (1868) un “*Bērtuļa nakts epizode*” (1870; abas Rīgā, Valsts Mākslas muzejā). Abas kompozīcijas ir gleznotas antiklerikālā noskaņā un vēršas pret reliģisko fanātismu. Par šīm gleznām akadēmija Hūnam piešķīra akadēmiķa un profesora nosaukumu. No Hūna portretu gleznojumiem vispopulārākais ir “*Sievietes portrets*” (1871, Rīga, Valsts Mākslas muzejs), kur atveidota mākslinieka līgava Vera Monigeti. Portrets gleznots mazliet romantiskā garā. Tā formu modelējums – maigs, izsmalcināts, tas piešķir tēlam apgarotību. Dzimtenes tēmai Hūns veltījis vairākas eļļas studijas, akvareļus un zīmējumus. Galvenokārt tās ir ainavas,

sadzīves skati un vietējo tipu zīmējumi (“*Madlienas zemnieks*”, 1863, Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs; “*Daugava pie Lielvārdes*”, 1872, Maskava, Tretjakova galerija).

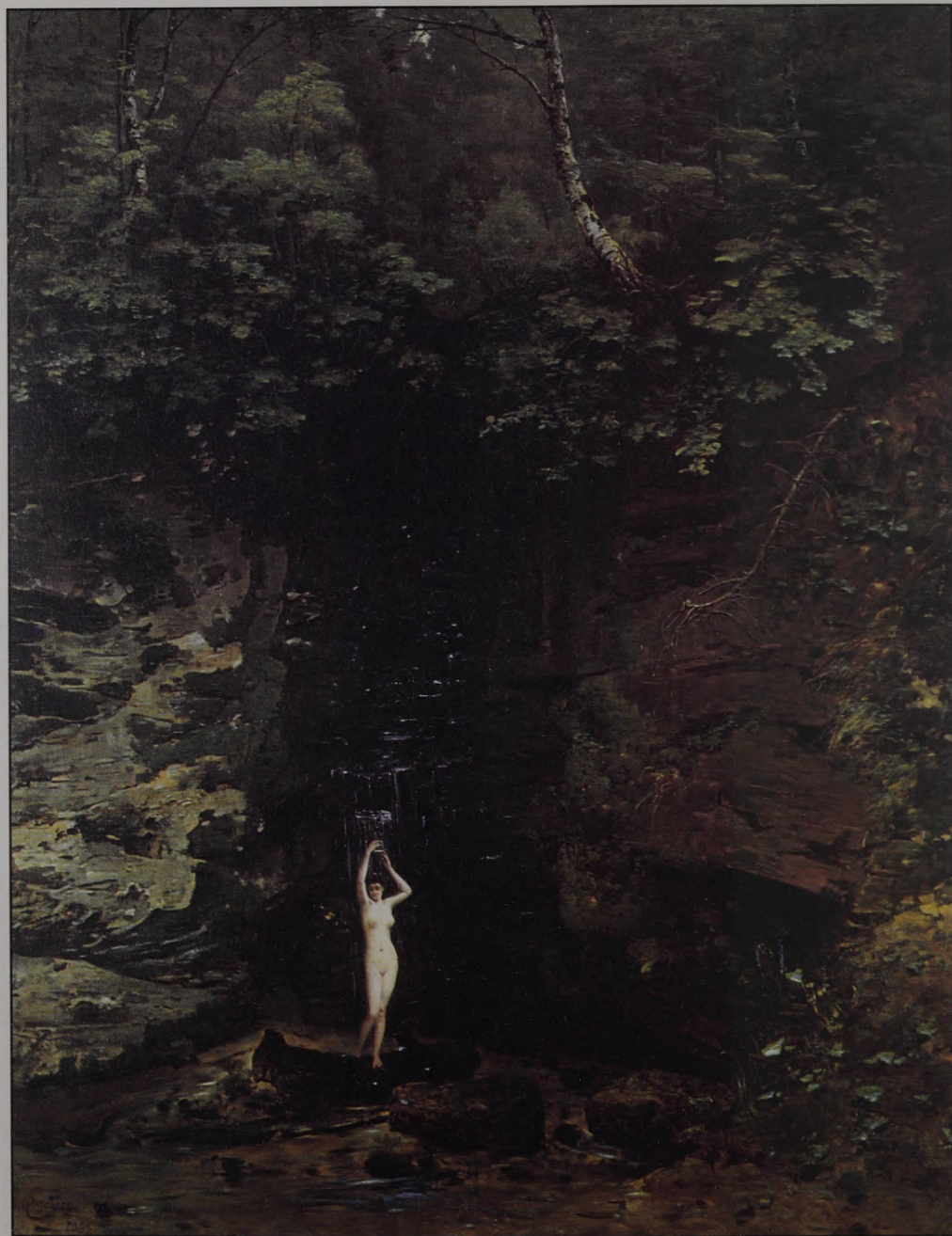
Jūlijs Feders (1838–1909) bija ievērojamākais latviešu 19. gs. otrās puses ainavists. Mākslinieka ainavu tēma bija saistīta ar Koknesi, ar Daugavu un tās krastiem. Beidzis Pēterburgas Mākslas akadēmiju 1863. gadā ar brīvmākslinieka nosaukumu, Feders pēc tam papildinājās ārzemēs un 1880. gadā ieguva akadēmiķa nosaukumu. Visu mūžu viņš nodzīvoja ārpus Latvijas (Pēterburgā, Belgorodā, Ņežinā), taču vienmēr vasarās brauca uz Latviju gleznot. Mākslinieka ainavu gleznojumu pamatā bija rūpīgas dabas studijas. Tā kā viņa mērķis bija dzimtā novada skaistuma atveidojums, viņa glezniecība virzījās no sākotnēji akadēmiski



174. att. K. Hūns. *Bērtuļa nakts priekšvakarā*. 1868.



175. att. K. Hūns. *Sievietes portrets*. 1871.

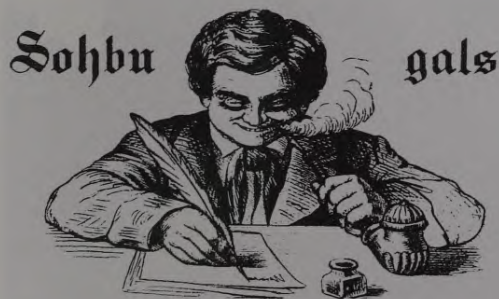


176. att. J. Feders. *Pērse*. 1894.

nosacīta tēlojuma uz gaismēnām piesātinātu gleznojumu plenērā. Ar laiku Federa gleznas kļuva panorāmiski plašas, ar izvērstu telpas raksturojumu (*"Gaujas leja"*, 1891, Rīga, Valsts Mākslas muzejs).

19. gs. vidū jauni radoši spēki papildināja arī latviešu grafiku. 1858. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmiju beidza *Augusts Daugulis* (1830–1899). 60. gados viņš nāca saskarē ar Pēterburgā dzīvojošajiem jaunlatviešiem un iesaistījās laikraksta *"Pēterburgas Avīzes"* (1862–1865) izdošanā. Līdz ar to par viņa radoši nozīmīgāko daļu kļuva šās avīzes pielikumā *"Dzirkstele"* (vēlāk *"Zobugals"*) ievietotās karikatūras, kuru tēli atspoguļoja laikmetu, kad norisa cīņa par feodālisma palieku likvidēšanu (*Bizmanis, Brencis un Žvingulis, Zobugals* u.c.).

19. gs. 2. pusē Latvijā sāka iznākt pirmie latviešu literārie un populārzinātniskie ilustrētie žurnāli. Sakarā ar to attīstījās periodisko izdevumu grafika (ilustrācijas, vinjetes, karikatūras). Šai laikā Latvijā strādāja vairāki grafiķi, un viņu tēmu lokā plaši ienāca tautas vietējās sadzīves tradīcijas un Latvijas dabas tēlojumi (*Kārlis Kronvalds*, 1838–?1883, *Eduards Magnuss Jakobsons*, 1847–1903, u.c.). 70.–80. gados Rīgā darbojās grafiķis *Jānis Lakše-Laksmans* (1851–1885),

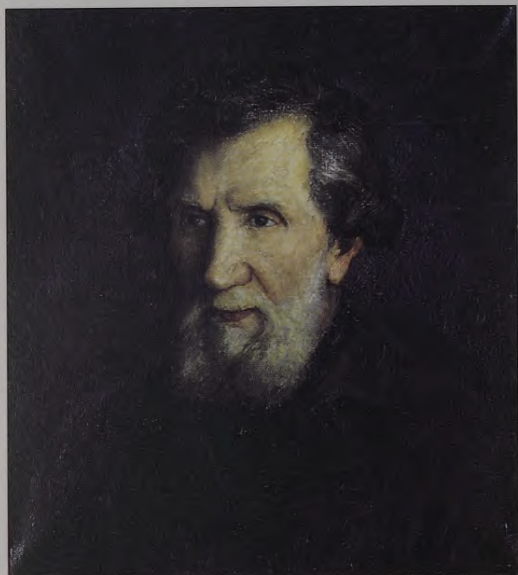


177. att. A. Daugulis. *Zobugals*. "Pēterburgas Avīžu" pielikums "Zobugals". 1862.

kurš pievērsās lietišķajai grafikai (adreses, piemiņas lapas u.tml.). Jauns pavērsiens latviešu grafikā aizsākās 19. gs. 90. gados. Šā procesa ievadītājs un tālākvirzītājs bija *Rihards Zariņš* (1869–1939). 1895. gadā viņš beidza Štiglica Centrālo tehniskās zīmēšanas skolu, kur specializējās oforta tehnikā; vēlāk papildinājās ārzemēs. Zariņš deva lielu ieguldījumu gan žurnālu un grāmatu grafikā, gan politiskajā satīrā un karikatūrā, tāpat arī lietišķajā grafikā. Viņš ir latviešu ekslibra pamatlicējs.

19. gs. 90. gados latviešu tēlotāja māksla sasniedza tādu līmeni, ka iezīmējās būtiskas pārmaiņas – sāka veidoties nacionālā tēlotājas mākslas skola. Tās rašanos galvenokārt veicināja jaunlatviešu izvirzītās nacionālās kultūras idejas. Taču toreizējās vēsturiskās situācijas kontekstā būtiska nozīme bija arī krievu mākslinieku paredziņņu demokrātiski estētiskajiem uzskatiem, kuru vidē Pēterburgā veidojās latviešu topošie mākslinieki. Jauno nacionālās mākslas principu izstrādāšanā liela loma bija pulciņam *"Rūķis"*, kas nodibinājās ap 80. un 90. gadu miju un aptvēra Pēterburgas mākslas mācību iestādēs studējošo jaunatni. Grupas darbības centrā izvirzījās gleznotāji – *Ādams Alksnis* (1864–1897), *Janis Rozentāls* (1866–1917), *Vilhelms Purvītis* (1872–1945), *Jānis Valters* (1869–1932), *Arturs Baumanis* (1867–1904), *Pēteris Balodis* (1867–1919), *Jānis Lībergs* (1862–1933) un *Rūdolfis Pērle* (1875–1917), grafiķi – *Rihards Zariņš* (1869–1939) un *Ernests Zīverts* (1879–1937), tēlnieki – *Gustavs Šķilters* (1874–1954) un *Teodors Zaļkalns* (1876–1972), kā arī lietišķās mākslas speciālists *Jūlijs Madernieks* (1870–1955).

"Rūķa" biedri, izvēršot turpmāko radošo darbību, savu izvirzīto misiju paveica. Viņi nostiprināja latviešu tēlotājā mākslā



178. att. Ā. Alksnis. *Mākslinieka tēva portrets.*
Ap 1886–1891.

nacionālās identitātes jēdzienu un demokrātiskos principus, pacēla latviešu profesionālo mākslu līdz citu Eiropas tautu mākslas līmenim un, piedaloties liela mēroga izstādēs, izveda to starptautiskajā arēnā, ar to apliecinot latviešu nacionālās tēlotājas mākslas skolas pastāvēšanu.

Igaunija. 19. gs. 2. pusē sākās straujš igauņu nācijas veidošanās process. Attīstījās nacionālā kultūra (prese, literatūra, teātris, mūzika, tēlotāja māksla). Līdz ar kapitālisma attīstību auga pilsētas. 19. gs. 2. pusē–20. gs. sākumā Tallina kļuva par kapitālistisku rūpniecības pilsētu. Radās jauni rūpniecības un tirdzniecības uzņēmumi, palielinājās iedzīvotāju skaits un pieauga nepieciešamība pēc dzīvokļiem. Veidojās plaši rajoni ar strādniekiem paredzētiem īres namiem. Pilsētas centrā aiz nocietinājumu līnijas izauga jaunas sabiedriskās celtnes (banku ēkas, kultūras iestāžu celtnes, savrupmājas).

19. gs. vidū un 2. pusē arī Igaunijā valdīja historicisma metode un stilizācija. Priekšroka tika dota gotikas stilizējumiem (*Sangastes pils*, 1874–1881, arhit. O. Hippiuss). Administratīvo ēku celtniecībā visvairāk izvēlējās renesanses un baroka formas. Tomēr *bijušās Šēla bankas ēka Tallinā* (arhit. V. Neimanis) vēl 1903.–1904. gadā tika uzcelta neogotikas formās.

Izteiksmīgāk pārstāvēta ir jūgendstila celtniecība, kas izvērsās 20. gs. sākumā. Tajā laikā Igaunijā darbojās vairāki somu arhitekti, kas pārstāvēja ziemeļu nacionālā romantisma skolu. Šās skolas pārstāvji plaši izmantoja vietējos būvmateriālus, piemēram, apdarei lietoja rupji apstrādātu kaļķakmeni, kas labi izceļas uz gludi apmesto fasāžu virsmas.

Pirmā šāda stila ēka bija kādas rūpnīcas klubs Tallinā (1905, arhit. A. Lindgrēns, E. Sārinens, G. Gezelliuss). Tādā pašā stilā tika uzcelta arī *teātra "Vanemuine" ēka Tartu* (1906, arhit. A. Lindgrēns; ēka nav saglabājusies); *teātra "Estonia" ēka Tallinā* (1910–1913, arhit. A. Lindgrēns, V. Lenns), *Tallinas bankas ēka pie Pērnavas šosejas* (1910–1912, arhit. E. Sārinens) un citi objekti. Starp labākajām jūgendstila celtnēm minama



179. att. O. Hippiuss. *Sangastes pils.* 1874–1881.



180. att. V. Neimanis. Bijušās Šēla bankas ēka Tallinā. 1903–1904.



181. att. A. Lindgrēns, V. Lenns. Teātra "Estonia" ēka Tallinā. 1910–1913.



182. att. G. Hellats. Igaunju studentu biedrības nams Tartu. 1902.

arī tagadējā *Krievu Drāmas teātra ēka Tallinā* (1910, arhīt. A. Bubirs, N. Vasiljevs).

Ap 20. gs. sākumu sāka darboties pirmie profesionālie igauņu tautības arhitekti – K. Burmanis, A. Perna, G. Hellats un citi, kas lika pamatus igauņu nacionālajai arhitektūrai. G. Hellats 1902. gadā uzcēla *Igaunju studentu biedrības namu Tartu*. Šī ēka ir izteikti asimetriska. Tās ārējās būvformas atspoguļo iekšējo telpisko dalījumu. Fasādēs izmantoti sarkano ķieģeļu un baltā apmetuma kontrasti. Nacionālās iezīmes pastiprina igauņu etnogrāfiskais ornaments. Līdzīgā garā Piritā tika uzcelts *sporta biedrības*

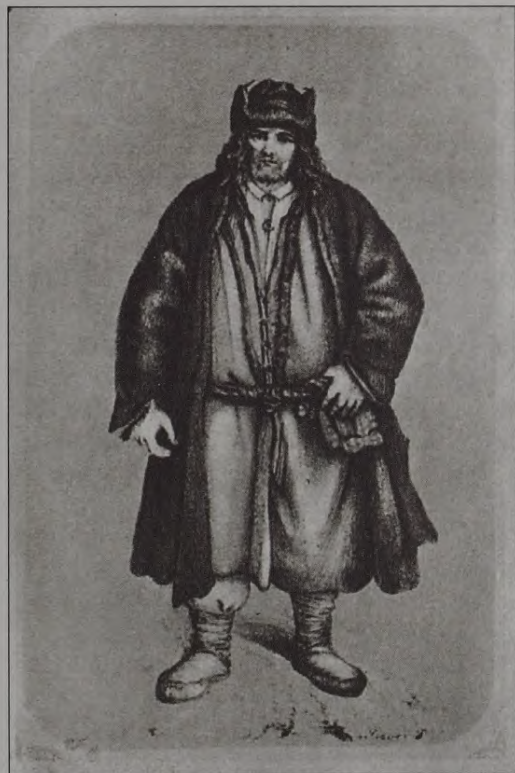
"Kalev" klubs (1912, arhit. K. Burmanis; nav saglabājies). K. Burmanis strādāja arī pie Tartu dzīvojamo namu projektiem.

19. gs. 1. pusē Igaunijā darbojās vairāki vietējie gleznotāji, kas izkopa portreta žanru, kā arī gleznoja igauņu zemnieku dzīves ainas un Igaunijas ainavu motīvus. Tie bija G. Ā. Hippiuss, A. G. V. Pecolds, T. Gēlhārs, brāļi Kigelgeni un citi.

Gustavs Ādolfs Hippiuss (*Hippius*, 1792–1856), gleznotājs un litogrāfs, bija mācījies pie vietējiem Igaunijas māksliniekiem, pēc tam papildinājies ārzemēs, kādu laiku studējis Vīnes Mākslas akadēmijā (1814–1816). Kopš 1849. gada dzīvoja Tallinā un gleznoja žanriskus igauņu sieviešu portretus. Populārākie no tiem – "*Igauņu līgava*" un "*Igauņu jaunuve*" (abi 1852, glabājas Tallinā, Valsts mākslas muzejā). Neraugoties uz zināmu etnogrāfiskumu, tajos jaušama interese par vienkāršo cilvēku, par viņa iekšējo pasauli.

Talantīgs portretists, gleznotājs un grafiķis bija *Augusts Georgs Vilhelms Pecolds* (*Pezold*, 1794–1859), kas bija mācījies Tērbatas Universitātes Zīmēšanas skolā pie K. A. Zenfa, pēc tam papildinājies Berlīnes un Vīnes Mākslas akadēmijā. 1839. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam piešķīra brīvmākslinieka nosaukumu. Pecolds gleznojis portretus, ainavas, kā arī igauņu zemnieku tipus ("*Pašportrets*", 1853; "*Tēlnieka R. Zālemana portrets*"; "*Antss no Tarvastu muižas*", 1834, litogrāfija; visi Tallinā, Valsts mākslas muzejā).

Igaunijas ainavas un igauņu tautas tipus atveidojis arī *Teodors Gēlhārs* (*Gehlhaar*, 1805–1871), kas dzimis Limbažos. Profesionālās iemaņas grafikā viņš bija ieguvis pie K. A. Zenfa, bet glezniecībā – pie R. Švēdes. Attēlojis galvenokārt toreizējās Vidzemes guberņas igauņu daļas pilsētas



183. att. A. G. V. Pecolds. *Antss no Tarvastu muižas*. 1834.

un laukus, arī Limbažu apkārtni. Ļoti populārs ir Gēlhāra krāsaino litogrāfiju cikls "*Raksturīgas ainas no Igaunijas un Vidzemes guberņas zemnieku dzīves*" (ap 1840, Tallina, Valsts Mākslas muzejs). Gēlhāra gleznotajām ainavām piemīt liela kultūrvēsturiska nozīme, jo tajās precīzi attēlota vide.

Zināmas pēdas igauņu mākslas vēsturē atstājusi arī no Vācijas iebraukušo brāļu Kigelgenu darbība. *Francis Gerhards Kigelgens* (*Kügelgen*, 1772–1820) bija labs portretists un kompozīcijas meistars. Taču viņš Tallinā pavadīja tikai dažus gadus (1799–1801 un 1803–1804). No 1827. gada Tallinā dzīvoja *Kārlis Ferdinands Kigelgens* (1772–1832).

Viņš bija dzimis un sākotnēji izglītojies Vācijā, vēlāk papildinājis Romā. 1804. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam piešķīra akadēmiķa nosaukumu. K. F. Kigelenu var uzskatīt par Tallinas pilsētas apkaimes apdzejotāju krāsās. Viņš gleznojis pārsvarā panorāmiskas ainavas, atsaucdamies no klasicismam raksturīgajiem trīskrāsu plāniem (brūns, zaļš, zils) un pastiprinādams gaisa perspektīvu (*"Skats uz Tallinu no jūras"*, ap 1827; *"Piritas upe un klostera drupas"*, ap 1827–1831; abas Tallinā, Valsts Mākslas muzejā).

19. gs. igauņu tēlotājas mākslas, it īpaši grafikas, attīstībā svarīga loma bija Tērbatas Universitātei, kur jau 1803. gadā tika atvērta Zīmēšanas skola. Tajā mācīja ne vien zīmēšanu, bet arī gleznošanas pamatus un dažādas grafikas tehnikas. Skolas pirmais vadītājs un pedagogs bija *Kārlis Augusts Zenfs* (*Senff*, 1770–1838), kurš bija beidzis Leipcigas Mākslas skolu un papildinājis Drēzdenē. No 1803. gada viņš darbojās Tērbatā, no 1818. gada – profesors. Zenfs strādāja galvenokārt portreta un ainavas žanrā, bija labs zīmētājs, lieliski pārvaldīja vara grebuma, kokgrebuma un akvatintas tehniku, ko iemācīja arī saviem audzēkņiem. Zenfs Baltijā iedibināja savdabīgu klasicisma un romantisma saliedējumu, kā arī reālistiskā portreta tradīcijas. Pēc savas nāves viņš atstāja daudz skolnieku (A. M. Hāgens, V. F. Krīgers, G. F. Šlāters u.c.).

Georgs Frīdrihs Šlāters (*Schlater*, 1804–1870) nodarbojās ar litogrāfiju un 1837. gadā atvēra Tērbatā savu litogrāfijas darbnīcu, kas veicināja šās tehnikas izplatību Igaunijā. 1852. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija Šlāteram piešķīra brīvmākslinieka nosaukumu. Paša mākslinieka daiļradē dominēja romantiskā ainava un portrets. Viņš mīlēja attēlot vietas, kas saistījās ar leģendām un igauņu eposa varoni –

Kalevipoegu. Šlātera nozīmīgākais darbs – liela formāta litogrāfiju sērija *"Gleznainā Tērbata"* (1853, Tallina, Valsts Mākslas muzejs).

1835. gadā gleznotājs un grafiķis *Frīdrihs Ludvigs Maidels* (*Maydell*, 1795–1846) nodibināja Tērbatā ksilogrāfijas darbnīcu, kurai bija liela nozīme šās tehnikas ieviešanā igauņu grafikā. Profesionālās iemaņas grafikas tehnikās Maidels apguvis pie K. A. Zenfa. Viņa vērienīgākā iecere bija 50 lapu lielais gravīru krājums *"Krievijas vācu Baltijas provinču vēsture"*¹, kas īstenojās tikai daļēji. Šajā krājumā vairākas lapas veltītas arī latviešu senvēsturei (*"Pirmie Brēmenes tirgotāji Daugavmalā"*, *"Pirmo pagānu kristīšana Ikšķilē pie Rīgas 1186. gadā"* u.c.).

Tērbatai kā mākslinieciskās rosības centram bija nozīme arī Latvijas kultūras vēsturē. No šejienes grafikas (estampa) tehnikas izplatījās pa visu Baltiju.

Igauņu nacionālās demokrātiskās tēlotājas mākslas vēsture sākas ar *Johana Kēlera* (*Köler*, 1826–1899) daiļradi. Kēlers bija dzimis Vīlandes apriņķī, zemnieku ģimenē. Pēc Pēterburgas Mākslas akadēmijas beigšanas (1855) viņš papildinājās ārzemēs, galvenokārt Romā (1857–1862). No 1862. gada mākslinieks dzīvoja un strādāja Pēterburgā, bija Pēterburgas Mākslas akadēmijas akadēmiķis (1861), bet no 1867. gada – portretu glezniecības profesors.

Kēlers bieži apmeklēja dzimto pusi – Igauniju. Viņš bija aktīvs sabiedrisks darbinieks, radikālu demokrātisku uzskatu piekritējs, igauņu nacionālās kustības vadītājs. Viņš bija viens no "Pēterburgas patriotu" jeb "Pēterburgas tautas draugu" grupas dibinātājiem. Grupa radās 60. gados un vērsās pret dzimtbūšanas paliekām un

¹ "Fünfzig Bilder aus der Geschichte der deutscher Ostsee-Provinzen". 1842. gadā Tallinā iznāca 2 pirmās burtnīcas.



184. att. F. L. Maidels. *Pirmo pagānu kristīšana Ikšķilē pie Rīgas 1186. gadā.* 1842.

Baltijas muižnieku privilēģijām. Par savu mērķi tā sprauda veicināt igauņu kultūras un izglītības attīstību, kā arī panākt jaunas zemnieku reformas. Johans Kēlers bija latviešu sabiedriskā darbinieka Krišjāņa Valdemāra draugs un domubiedrs. Tāpat kā Valdemārs, arī Kēlers sabiedrotos savā cīņā pret vācu muižniecību meklēja krievu demokrātiskajā inteliģencē.

Kēlers savu mākslu apzināti veltīja igauņu tautai. Viņš strādāja vairākos žanros – vēsturiski mitoloģiskajā, sadzīviskajā, ainavā un portretā. 1864.–1865. gadā viņš uzgleznoja kompozīciju *“Mošanās no burvju miega”* jeb *“Igauņu leģenda”*. Tās sižets: ar velvēm segta telpa, telpas vidū zārks, kurā guļ jauna,

skaista meitene. Vienā pusē zārkam – bruņās tērpts bruņinieks, otrā – garīdznieks. Pie zārka pienācis jauns cilvēks, sniedz meitenei roku, un viņa mostas, ceļas no zārka augšā. Kā vēlāk pats mākslinieks stāstījis, viņš ar to domājis igauņu zemniecības stāvokļa alegorisku tēlojumu. Taču skatītāji to uztvēra daudz plašāk – kā alegoriski tēlotu tautas pašapziņas mošanos. 1871. gadā šī Kēlera glezna bija izstādīta arī Rīgā, kur izraisīja latviešu sabiedrībā lielu savīļņojumu. Tajā pašā laikā vācu privilēģētās aprindas vērsa pret to niknus uzbrukumus.¹

¹ Glezna pēc šīs izstādes pazuda. Tika izteiktas aizdomas, ka baltvācu pārstāvji, kas piedalījās Rīgas Mākslas salona darbā, to iznīcinājuši.



185. att. J. Kēlers. *Vērpēja jeb Notrūkušais pavediens*. 1863.

Lielu vietu Kēlera daiļradē ieņem darbi, kas veltīti igauņu lauku ļaužu dzīves attēlojumam. Viens no populārākajiem ir "Vērpēja" jeb "Notrūkušais pavediens" (1863, Tallina, Valsts Mākslas muzejs). Gleznas centrā atveidots gaišs, lirisks igauņu jaunavas tēls, taču visa darba noskaņa ir skumja. Jaunava sēž pie ratiņa. Pa logu redzams, kā vīri aizved meitenes iemīļoto. Mākslinieks liek nojaust, ka viņu paņem karadienestā, kas tolaik ilga 25 gadus. Emocionālas pārdomas raisa glezna "Māja, kur dzimis mākslinieks" (1863, Tallina, Valsts Mākslas muzejs). Tā ir Kēlera dzimtā māja, kuru viņš atceras ar smeldzi un reizē gaišām jūtām. Gleznā attēlota nabadzīga dzīvojamā rija ar salmu jumtu, bet visapkārt plešas brīnumjauka daba, kas vieš lirisku noskaņu; virs mājas lidinās vanags, bet lapsas nes prom gaiļi.

Kēlers daudz gleznojis portretus. Domājams, ka 1863. gadā tapuši eļļā gleznotais "Tēva portrets" un "Mātes portrets" (abi Tallinā, Valsts Mākslas muzejā). Tie ir ierīti tverti mākslinieka vecāku portretiski atveidi un reizē arī tipizēti igauņu zemnieku tēli. Spēcīgs sabiedrīks skanējums piemīt Kēlera daudzajiem gleznotajiem igauņu demokrātisko kultūras darbinieku portretiem. Viens no tiem ir rakstnieka un tautas eposa "Kalevi-poegs" sastādītāja "F. R. Kreicvalda portrets" (1864, Tallina, Zinātņu akadēmijas Vēstures muzejs). Visiem šiem portretiem raksturīgs skaidrs, izteismīgs zīmējums, precīzs individuālo iezīmju tvērums, dziļš garīgais raksturojums, brīvs, atraisīts gleznojums.

19. gs. 2. pusē attīstījās igauņu ainavu glezniecība, kuras redzamākais pārstāvis bija Eizens Gustavs Dikers (Dücker, 1841–1916).



186. att. E. G. Dikers. *Sāmsalas ainava*. 1866.



187. att. O. Hofmanis. *Pirmie rati un pēdējās ragavas*. Ap 1895.

Viņš bija dzimis Kuresārē, amatnieka ģimenē. 1858.–1862. gadā mācījies Pēterburgas Mākslas akadēmijas Glezniecības klasē pie S. Vorobjova, pēc tam papildinājās Vācijā (Diseldorfā). 1868. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija piešķīra viņam akadēmiķa, bet 1873. gadā – profesora nosaukumu. No 1874. gada Dikers bija Diseldorfas Mākslas akadēmijas profesors, tomēr uzturēja pastāvīgas saites ar dzimteni. Mākslinieks daudz gleznojis Igaunijas skatus un Baltijas jūras piekrasti ("Sāmsalas ainava", 1866; "Jūras krasts", 1875; "Pie Pērnavas upes", 1879, visas Tallinā, Valsts Mākslas muzejā).

80. gados uzplauka gleznotāja un oforta meistara *Oskara Hofmaņa* (Hoffmann, 1851–1912) daiļrade. Viņš bija mācījies Diseldorfas Mākslas akadēmijā (1872–1877), no 1883. gada darbojās Pēterburgā, taču

uzturēja ciešas saites ar dzimto pusi – Igauniju. Hofmanis turpināja tās tradīcijas, ko bija aizsācis J. Kēlers. Viņa darbu vairākums – Igaunijas lauku sadzīves ainas, zemnieku portreti un ainavu kompozīcijas ("Zemnieks ar pīpi", oforts, 1879; "Pirmie rati un pēdējās ragavas", ap 1895; abas Tallinā, Valsts Mākslas muzejā; "Krogā", ap 1894–1899, Maskava, Igaunijas sūtniecība; "Jurģu diena", 1894–1899, Tallina, Valsts Mākslas muzejs).

60. un 70. gados iezīmējās arī igauņu nacionālās tēlniecības sākumi. Tie saistās ar A. L. Veicenberga un A. H. Ādamsona vārdu. *Augusts Ludvoigs Veicenbergs* (Weizenberg, 1837–1921) nāca no Veru apkaimes, no amatnieka ģimenes, un pats lauza sev ceļu uz izglītību. Viņš mācījās Berlīnes Mākslas akadēmijā (1863–1865), kādu laiciņu – arī Mīnhenes Mākslas akadēmijā; dzīvoja un



188. att. A. L. Veicbergs. *Linda*. 1880.

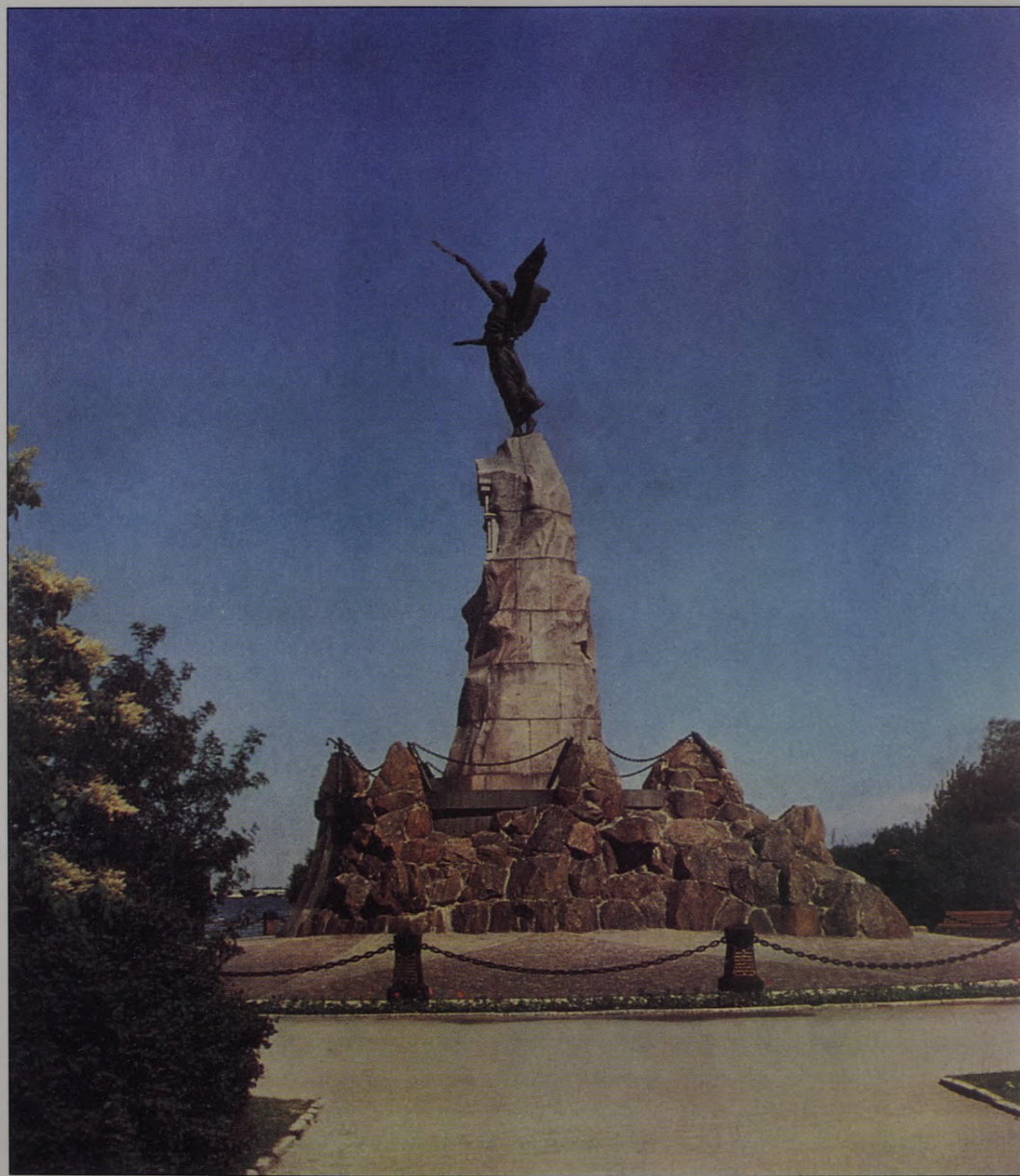
darbojās gan Romā, gan Minhenē, gan Pēterburgā, tikai 1914. gadā atgriezās Igaunijā. Strādāja vienīgi stājtēlniecības formās, visvairāk marmorā. Veicenberga darbu tematika – daudzveidīga. Lielu vietu tajā ieņem igauņu tautas teiksmu motīvi. Labāko tēlnieka daiļrades daļu veido igauņu kultūras darbinieku portretu sērija (80.–90. gadi), kā arī ģimenes locekļu portreti (*“Mākslinieka mātes portrets”*, marmors, 1870;

“F. R. Kreicvalda portrets”, marmors, 1880–1893; abi Tallinā, Valsts Mākslas muzejā).

A. L. Veicenberga iesāktās reālistiskās mākslas tradīcijas turpināja, ienesot arī jaunas iezīmes, *Amanduss Heinrihs Ādamsons* (*Adamson*, 1855–1929). Viņš dzimis Paldisku apkārtnē jūrnieka ģimenē. Arī Ādamsona ceļš uz izglītību bija sarežģīts. Tikai ar lielām grūtībām viņam izdevās iekļūt Pēterburgas Mākslas akadēmijā, kuru beidza 1881. gadā, pēc tam 80. gadu beigās papildinājās Parīzē. Lielu mūža daļu Ādamsons nostrādāja Pēterburgā, kur bija tēlniecības pedagogs gan Mākslas veicināšanas biedrības skolā, gan Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā. Tikai 1918. gadā viņš atgriezās Igaunijā. Pārsvārā mākslinieks strādāja stājtēlniecībā. Lielākoties tās ir statuetes un daudzfigūru veidojumi, kuru tematika smelta no igauņu vienkāršo ļaužu dzīves. It īpaši tuvi viņam zvejnieku tēli ar trāpīgi atveidotu tipāžu un dinamiski kārtotiem plastiskiem apjomiem (*“Nemierīgās gaidās”*, bronza, 1899, Tallina, Valsts Mākslas muzejs).

Ādamsons ir strādājis arī monumentālajā tēlniecībā. Labākais no viņa pieminekļiem uzcelts 1902. gadā Tallinā, jūras malā, netālu no tās vietas, kur jūrā gājis bojā kuģis *“Rusalka”* ar visu apkalpi. Uz granītā cirstās augstās pamatnes, kas atgādina klinšu blukus, paceļas it kā no rustiem veidota piramīda, kuras virsotnē – bronza lieta eņģeļa figūra ar svētīšanai paceltu roku.

19. gs. pēdējā ceturksnī igauņu tēlotājā mākslā ienāca jauna mākslinieku paaudze, ienesot savu skanējumu. Par igauņu mākslas raksturīgākajām iezīmēm tagad pārliecināti kļuva skaudrs tautas dzīves atspoguļojums un izjasts dzimtās dabas tēlojums. Ievērojamākie šālaika mākslinieki bija trīs – brāļi Kristjans un Pauls Raudi un Antss Laikmā (līdz 1935. g. Hanss Laipmanis).



189. att. A. H. Ādamsons. *Piemineklis bojā gājušam kuģim "Rusalka" Tallinā. 1902.*

190. att. K. Rauds. *Kartupeļu rakšana*. 1896.

Īpašu vietu ieņem *Kristjana Rauda* (Raud, 1865–1943) daiļrade. Mākslinieks bija mācījies Pēterburgas Mākslas akadēmijā kā brīvklaušitājs (1892–1897), iegūdamas brīvmākslinieka nosaukumu; vēlāk neilgu laiku papildinājās Diseldorfas Mākslas akadēmijā un privātā studijā Mīnhenē. K. Rauds strādāja galvenokārt zīmējuma tehnikā ar zīmuli un ogli. Viņa grafiku tematika bija igauņu zemnieku dzīve, Igaunijas ainava un igauņu folkloras tēli. 19. gs. 90. gados mākslinieks radīja savus labākos darbus – ogle zīmējumu sēriju ar skarbiem zemnieku un strādnieku tēliem (*"Kartupeļu rakšana"*, 1896, Tallina, Valsts Mākslas muzejs; *"Skārdnieki"*, 1897, Tallina, privātkolekcija). Mākslinieks attēlo smagu, vienmuļu darbu ar zināmu sociālkritisku pieskaņu un lielu māksliniecisko vispārinājumu.

Pauls Rauds (Raud, 1865–1930) profesionālo izglītību bija ieguvis Diseldorfas Mākslas akadēmijā (1888–1894). Lai papildinātu savas zināšanas, viņš daudz ceļoja, apmeklējams Holandi, Vāciju, Itāliju. P. Rauds bija gleznotājs, izcils portretists. Viņa portretiem piemīt dziļš sociālpsiholoģisks raksturojums, tie ir ļoti patiesi, spēcīgi uzgleznoti (*"Pašportrets platmalē"*, 1900, Tallina, Valsts

191. att. P. Rauds. *Vīrs no Muhu salas*. 1898.

Mākslas muzejs). Ar dziļām simpātijām P. Rauds portretējis vienkāršos igauņu zemniekus, sniedzot tipizētus tēlus (*"Tēvocis Pauls ar pīpi"*, 1895–1896; *"Vīrs no Muhu salas"*, 1898; abi Tallinā, Valsts Mākslas muzejā). Mākslinieks gleznojis arī ainavas un sadzīves ainas.

Viens no izcilākajiem igauņu gleznotājiem 19. gs. nogalē un 20. gs. sākumā bija *Antss Laikmā* (*Laikmaa*, 1866–1942), reizē atzīts pedagogs un demokrātiskas ievirzes mākslas kritiķis, aktīvs sabiedriska darbinieks. No 1886. līdz 1891. gadam viņš strādāja Pēterburgas Mākslas akadēmijas muzejā, kur dziļi iepazīna paredziņnieku daiļradi,

kas kritizēja toreizējā Krievijā pastāvošo kārtību un gara tumsonību. Profesionālo izglītību Laikmā ieguva Diseldorfas Mākslas akadēmijā (1891–1897), pēc tam pāris gadus nostrādāja turpat Diseldorfā, dzimtenē atgriezās tikai pašā 19. gs. nogalē. Līdz ar to viņa māksla Igaunijā kļuva pazīstama, sākot ar 20. gadsimtu.

Laikmā pārsvarā gleznoja portretus, arī ainavas, gandrīz visus darbus veicot pasteļa tehnikā. Savus demokrātiskos uzskatus viņš



192. att. A. Laikmā. Mazā Alma. 1900.

pauza ar portreta mākslas palīdzību. Ar Laikmā portretiem igauņu tēlotājā mākslā pirmo reizi parādījās zemnieka dumpinieka tēls ("*Vecais Aitsams*", 1902–1904, Tallina, Valsts Mākslas muzejs), kurā spilgti atklājas šā vienkāršā cilvēka nepakļāvība, nesamierināmība ar netaisnību, savas pašcieņas apziņa. Laikmā vairākkārt pievērsies arī "*F. R. Kreicvalda portretam*" (1903, 1906, Tallina, Valsts Mākslas muzejs). Šis portrets savā laikā tika reproducēts uz atklātnes, kam bija pievienoti paša Kreicvalda vārdi: "Redzu ziedošās dzimtenes rītausmu", kas cilvēkus noskaņoja patriotiski. Savu būtību mākslinieks atklājis "*Pašportetā*" (1902, Tallina, Valsts Mākslas muzejs). Tajā redzams aktīva kultūras darbinieka tēls, pilns iekšēja spēka, optimisma un ticības savam izvirzītajam mērķim.



193. att. A. Laikmā. Vecais Aitsams. 1902–1904.

No 1903. līdz 1907. gadam Tallinā darbojās Laikmā atvērtā mākslas studija, kas pulcināja demokrātiski domājošo radošo jaunatni. 1906. gadā viņš noorganizēja arī *Pirmo igauņu tēlotājas mākslas izstādi* Tērbatā.

Laikmā sabiedriskās aktivitātes sevišķi izvērsās 1905.–1907. gada revolūcijas laikā, kad viņš aizrautīgi darbojās līdz politiski satīriskajos izdevumos. Tāpēc, sākoties cara soda ekspedīciju darbībai, Laikmā bija spiests 1907. gadā emigrēt.

Lietuva. Laiks no 18. gs. beigām līdz 19. gs. 30. gadiem Lietuvā nebija tikai klasicisma posms kā Latvijā un Igaunijā. Lietuvā tas bija arī lietuviešu nacionālās mākslas skolas veidošanās laiks, kad iedibinājās pamati visiem tēlotājas mākslas veidiem (glezniecībai, tēlniecībai un grafikai). Izcilāko mākslinieku daiļradē tika sperts liels solis uz priekšu, paužot tautiskuma un nacionālās atbrīvošanās kustības centienus. Taču 19. gs. 30. gados Lietuvas vēsturē sākās smags posms. 1830.–1831. gadā visā bijušajā Žečpospolitas teritorijā, kā Lietuvas, tā Polijas daļā, notika sacelšanās, kuru cariskās Krievijas varas iestādes apspieda. Sākās represijas. Viļņas Universitāti ar visām tās tēlotājas mākslas nozaru katedrām slēdza.

Pēc sacelšanās apspiešanas un Viļņas mākslas centra likvidēšanas lietuviešu tēlotāja māksla pēc inerces tomēr turpināja pastāvēt un guva vēl ne mazums panākumu, it īpaši glezniecībā un grafikā. Savu radošo darbību uzsāka virkne mākslinieku, kas nesen bija beiguši Viļņas Universitāti. Tie bijis *Kanuts Ruseckis* (*Ruseckas*, 1800–1860), *Velentins Vankovičs* (*Vankovičius*, 1799–1842), *Vincs Smakauskis* (*Smakauskas*, 1797–1876), *Karolis Ripinskis* (*Ripinskis*, 1808–1892), *Vincs Dmahauskis* (*Dmachauskas*, 1807–1862) u.c. Savā daiļradē viņi turpināja Viļņas

Universitātē aizsāktās un koptās demokrātiskās tradīcijas. Viņu darbi pauda dziļu dzimtenes mīlestību un nacionālās atbrīvošanās centienu apliecinājumu.

Bet 1863.–1864. gadā Lietuvā un Polijā atkal notika sacelšanās, kas bija 19. gadsimtā lielākā visā Eiropā. Cara vara arī šoreiz to nežēlīgi apspieda. Sekoja nāvēssodi, eksekūcijas. Tika iznīcināta un izklīdināta radošā intelīģence. Lietuvā aizliedza skolas lietuviešu valodā, 1864. gadā aizliedza drukāt lietuviešu grāmatas (ja kaut ko drukāja, tad tikai ar krievu burtiem). Tas viss deva lietuviešu kultūras dzīvei smagu triecienu. Visās mākslas nozarēs iestājās stagnācija. Tādēļ 19. gs. 2. puse lietuviešu garīgajā un mākslas dzīvē atšķirībā no Latvijas un Igaunijas bija ļoti drūms posms. Nemaz neattīstījās grāmatu grafika. Pasūtījumus nesaņēmuši, Lietuvū atstāja tēlnieki. Atpalika arhitektūra.

1866. gadā tika atvērta *Ivana Trutņeva* (1827–1912) privātā zīmēšanas skola. To dibināja pēc cara valdības iniciatīvas, lai Lietuvā pastiprinātu krievu kultūras ietekmi. Trutņevs bija mācījis Maskavas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skolā, kā arī Pēterburgas Mākslas akadēmijā, tāpēc skola savus uzdevumus veica plašāk, nekā bija iecerēts, sniedzot pamatus zīmēšanā un arī gleznošanā. Taču kaut cik jūtamas ietekmes uz lietuviešu mākslas dzīves norisēm tai nebija.

Lietuvā tomēr turpināja pastāvēt glezniecība, it īpaši portreta žanrs, kas ieguva padziļinātu sociālo raksturojumu. Viens no tā redzamākajiem pārstāvjiem bija *Alfreds Rēmeris* (*Römeris*, 1832–1897), kas bija privāti mācījis Viļņā pie Kanuta Rusecka, pēc tam papildinājies Parīzē un Minhenē. Viņš portretēja sev tuvus cilvēkus, kā arī 1863.–1864. gada sacelšanās dalībniekus



194. att. K. Rusecks. *Lietuviešu meitene ar pūpoliem*. 1847.

un lauku ļaudis. Nacionālo atbrīvošanās cīņu tematikai savā glezniecībā pievērsās *Edvards Mats Rēmeris* (Römeris, 1848–1900), kurš glezniecību savukārt bija mācījies pie brāļa *Alfreda Rēmera* un *Kanuta Rusecka*, pēc tam papildinājies Drēzdenē un Minhenē. Ievērojamākais viņa devums portreta žanrā ir lietuviešu "*Dzejnieka Antana Strazda portrets*" (Viļņa, Valsts Mākslas muzejs). E. M. Rēmeris lietuviešu ainavu glezniecību bagātinājis, ieviešot franču plenēristu paņēmienus. Smalks poētisks ainavists bija *Prans Jurjēvičs* (Jurjevičius, 1849–1919), kas glezniecību bija neilgu laiku mācījies Parīzē (1875–1876). Viņa ainavas saista ar savu liriskumu un meistarīgo gleznojumu.

Daļa lietuviešu mākslinieku šai laikā tuvinājās krievu revolucionāri demokrātiski

noskaņotajai radošajai inteliģencei. Krievu paredziņniku daiļradei tuva bija *Nikodema Silvanoviča* (Silvanovičius, 1834–1919) glezniecība, kurš kādu laiku (1856–1863 un 1866–1870) mācījās Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Viņa daiļradē nozīmīgu vietu ieņēma zemnieku dzīves tematika, sociālā netaisnīguma akcentējums.



195. att. A. Rēmeris. Meitenes roku studija.



196. att. E. M. Rēmeris. Dzejnieka Antana Strazda portrets. 1863.

Peredviņņiku mākslas ietekmē attīstījās arī Vinca Sledzinska (Sledzinskis, 1837–1909) daiļrade. Viņš bija 19. gs. 50. gadu 2. pusē mācījies Maskavas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skolā pie Vasilija Perova. Sledzinska sadzīves gleznu personāžs ir nelaimīgie, nabadzīgie ļaudis, kuriem mākslinieks dziļi jūt līdzī ("Vecenīte ver adatā diegu", 1855, Viļņa, Valsts Mākslas muzejs). Sledzinskis gleznoja arī portretus, radot veselu 70.–80. gadu lietuviešu demokrātisko aprindu pārstāvju portretu galeriju.

Kazimīrs Alhimovičs (Alhimovičs, 1840–1917) daiļradei pievērsās vēlu, tikai pēc izsūtījuma, kur nokļuva pēc 1863.–1864. gada sacelšanās. Gleznotāja profesiju viņš apguva Varšavā (1869–1873), pēc tam papildinājās Mīnhenē un Parīzē. Savos darbos viņš ar lielu līdzjūtību attēlo lietuviešu zemnieku



197. att. V. Sledzinskis. *Vecenīte ver adatā diegu*. 1855.

un lauku kalpu grūto dzīvi ("Pļaujas laiks Lietuvā", "Strādnieku līgšana" u.c.). Plašu popularitāti mākslinieks ieguva ar kompozīcijām no Lietuvas vēstures. Glezna "Gedimīna bēres" ar lieliem panākumiem tika eksponēta gan Pēterburgā, gan ārzemēs.

Lietuviešu nacionālās mākslas skolas izveidošanās norisa ar lielu novēlošanos, tikai 20. gs. 1. gadu desmitā. Tautas revolucionārās kustības iespaidā cara valdība 1904. gada maijā bija spiesta atcelt Lietuvā nacionālās literatūras un preses aizliegumu, kā arī atļaut dibināt kultūras un izglītības biedrības. Dzimtenē sāka atgriezties progresīvie kultūras darbinieki, kas no cara vajāšanām bija aizbēguši uz ārzemēm. Sāka pulcēties kopā arī lietuviešu mākslinieki, kuri bija izklīduši pa Krieviju, Poliju, Franciju un Vāciju. 1907. gada janvārī Viļņā tika atklāta *Pirmā lietuviešu mākslas izstāde*, kurā piedalījās 27 profesionāli mākslinieki un vairāki desmiti tautas mākslas meistarū. Uz šās izstādes bāzes norisa turpmākā lietuviešu mākslinieku saliedēšanās. 1907. gada septembrī tika nodibināta arī *Lietuviešu mākslas biedrība*, kas par savas darbības mērķi izvirzīja nacionālās mākslas attīstību, mākslinieku tuvināšanos (izkaisītība bija darījusi savu), iedzīvināt agrākās tradīcijas, popularizēt mākslu tautas vidū, regulāri rīkojot izstādes (no 1907. līdz 1914. g. Viļņā ik gadus notika nacionālās mākslas izstādes).

Biedrības dibināšanas iniciators bija tēlnieks P. Rimša, viņu atbalstīja gleznotāji – M. K. Čurļonis, A. Žmuidzinavičs, P. Kalpoks, tēlnieks J. Zikars un citi. Viņi bija arī šā posma vadošie mākslinieki. Darbus izstādēm lietuviešu mākslas pārstāvji sūtīja no visām malām, kur bija izklīduši.

Pati spilgtākā personība lietuviešu glezniecībā 20. gs. sākumā bija Mikalojus Konstantīns Čurļonis (Čiurlionis, 1875–1911),



198. att. M. K. Čurļonis. *Jūras sonāte. Fināls*. 1908.



199. att. M. K. Čurļonis. *Zvaigžņu sonāte. Allegro.* 1908.



200. att. A. Žmuidzinaičs. *Nemuna pirms negaisa*. 1917.

pēc profesijas mūziķis, komponists, kurš māksliniecisko izglītību bija ieguvis Varšavas Mākslas skolā (1904–1906). Čurļonis gleznoja simboliskā ievirzē muzikālas asociācijas, dabas iespaidu apceres, poētiskas vīzijas, iespaidus smelot mūzikā, Lietuvas dabā un folklorā. Viņa pazīstamākie darbi: triptihs "Pasaka", "Sauls sonāte", "Pavasara sonāte" (1907); cikli "Karala pasaka", "Zodiaka zīmes", "Pavasaris", "Ziema" (visi 1907); "Zvaigžņu sonāte", (abi 1908); "Žemaitijas krusti" (1909). Mākslinieks strādāja galvenokārt temperas un pasteļa tehnikā, izsmalcinātā sudrabainā krāsu gammā. Darbi glabājas Kauņā, M. K. Čurļoņa muzejā.

Kā parādīja izstādes, lietuviešu glezniecībā šajā laikā dominējošais žanrs bija ainava. Ar pievēršanos dzimtās zemes ainavai mākslinieki pauda savas patriotisma jūtas. Ainavas žanrā strādāja arī *Antans Žmuidzinaičs* (*Žmuidzinaičius*, 1876–1966), viens no Lietuviešu mākslas biedrības organizētājiem un tās ilggadīgs priekšsēdētājs. Viņš bija mācījies vairākās privātās studijās Varšavā (1898–1901), Parīzē (1905–1906), Minhenē (1908). Savās ainavās viņš cildināja dzimtās Lietuvas skaistumu, attainojot to mazliet elēģiskā noskaņā. Viņa glezniecībai piemita tautas daiļradei raksturīgā dzīves poetizācija, kur fantastiskais

savijas ar reālo ("Ciems Dzūkijā", 1906, Kauņa, Mākslas muzejs); dažās ainavās atspoguļojās arī laikmeta noskaņas ("Nemuna pirms negaisa", 1917, Kauņa, Mākslas muzejs). Savas daiļrades sākumā Žmuidzinavičs gleznoja arī sadzīves ainas, vienkāršo ļaužu ikdienu, portretus.

Otrs populārs ainavists bija *Petrs Kalpoks* (*Kalpokus*, 1880–1945). Viņš bija beidzis Blūma Mākslas skolu Rīgā, vēlāk papildinājies kādā privātā studijā Minhenē. Diezgan ilgu laiku (1910–1931) mākslinieks pavadīja Šveicē un Itālijā. No 1907. līdz 1910. gadam viņš aktīvi darbojās lietuviešu

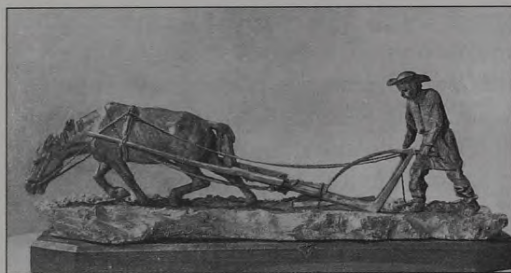
glezniecībā. Kalpoka ainavu gleznojumos ir daudz impresionisma iestrāvojumu (krāsu dalījums, nemierīgs otas raksts, momentāni dabas noskaņu tvērumi). Populārākais no šā posma darbiem bija "Zeltītie bērzi" (1907), kas izpelnījās lielu atzinību (kritika iedēvēja gleznotāju par "zeltīto bērzu apdziedātāju").¹

Tēlnieks *Petrs Rimša* (*Rimša*, 1881–1961) izcēlās ar savu demokrātismu un tuvību tautas dzīvei. Viņš bija mācījies privāti Varšavā (1900–1903), tad papildinājies Daiļo

¹ P. Kalpoka agrīnie darbi 1914. gadā gājuši bojā.



201. att. P. Kalpoks. *Ziema Šveicē*. 1915.

202. att. P. Rimša. *Arājs*. 1907.

mākslu skolā Parīzē (1903–1904) un Krakovas Mākslas akadēmijā (1904–1905). Mākslinieks strādāja tradicionālā reālistiskā manierē, taču viņa darbi toreiz savilņoja skatītājus ar savu tematiku, jo tie šķita kā lietuviešu iepriekšējo smago pārbaudījuma gadu simboli. Nelielajā skulpturālajā grupā "*Lietuviešu skola*" (1906, Lietuvas Valsts bankas Kauņas nodaļa) attēlota pie ratiņa sēdoša sieviete un viņai blakus zēns, kas mācās burtot. Šeit tēlnieks bija pratis parādīt tautas cīņu par savu valodu, par nacionālo kultūru. Vēl lielāku rezonansi izstādēs atstāja kompozīcija "*Arājs*" (1907, Kauņa, Mākslas muzejs), kas tika uztverta ne tikai kā nabadzīga zemnieka atveids, bet gan kā visas toreizējās Lietuvas simbolisks tēls.

Vienlaikus ar P. Rimšu savu radošo darbību sāka arī *Jozs Zikars* (*Zikaras*, 1881–1944), kurš bija mācījies I. Trutņeva mākslas skolā, bet vēlāk 1916. gadā beidza Pēterburgas Mākslas akadēmiju. Toreiz pirmajās lietuviešu mākslas izstādēs parādījās viņa skulptūra "*Bez darba*", kurā tika pausts protests pret sociālo netaisnību.

Lietuviešu grafikā tolaik īpašu sasniegumu vēl nebija. Tie paši minētie gleznotāji un grafiķi (M. K. Čurļonis, A. Žmuidzinavičs, P. Rimša u.c.) nedaudz darbojās arī stājgrafikā (estampā) un grāmatu grafikā.

Pirmais pasaules karš lietuviešu kultūrai un mākslai atkal nodarīja smagus

203. att. P. Rimša. *Māmuļa*. 1910.

zaudējumus. 1915. gadā Lietuvas teritoriju okupēja ķeizarkās Vācijas karaspēks. Mākslas izstāžu darbība tika pārtraukta, skolas slēgtas.

Rezumējot 19. gs. tēlotājas mākslas parādību apceri, vēlreiz jāuzsver, ka 19. gs. Eiropā bija sarežģīts laikposms, kurā notika gan jauni, nozīmīgi zinātnes atklājumi, gan lieli revolucionāri satricinājumi un sabiedriski politisku uzskatu kolizijas. Pārdzīvojot visus šos notikumus, tēlotāja māksla bagātinājās, radās dažādi meklējumi un arī atradumi. Šajā gadsimtā tēlotāja māksla vēl jūta nepieciešamību dzīvot līdzī savam laikmetam, iesaistīties tā sabiedriskajās norisēs un cīņās, atspoguļot tās. Turklāt tēlotājai mākslai šai laikā savā attīstības gaitā bija jāatbrīvojās no 18. gs. beigās un 19. gs. sākumā valdošā klasicisma, kas bija savu

laiku pārdzīvojis un, pārtapis akadēmismā, kļuvis par rutīnu. Meklējot ceļus, kā labāk veikt šos uzdevumus, 19. gs. mākslā, sākot ar 20.–30. gadiem radās daudzi virzieni – romantisms, reālisms, impresionisms, neoimpresionisms, simbolisms, kā arī dažādi atsevišķi meklējumi, kurus apvieno viens jēdziens – postimpresionisms. Visu šo virzienu pārstāvji domāja, kā rīkoties, ko darīt, lai bagātinātu tēlotāju mākslu, lai tā kļūtu pilnīgāka, labāk atspoguļotu dzīvi un ietekmīgāk uzrunātu skatītāju.

Šajā situācijā reālistiskā metode, kas pastāvēja jau kopš mākslas sākumiem, 19. gs. vidū, franču glezniecības ietvaros, pārtapa par virzienu, kas aktīvi iesaistījās sabiedriski politiskajos procesos, skaidri attēlojot notiekošās parādības un aicinot sabiedrību aktivizēties to risināšanā. Pēc tam reālisma virziens ar lielu spēku izplatījās visā Eiropā, it īpaši zemēs, kur valdīja nacionālā apspiestība un trūkums. Tāpēc reālisms 19. gs. vidū un 2. pusē kļuva par galveno virzienu poļu, čehu, ungāru un krievu mākslā, arī Baltijas tautu mākslā, kur notika patstāvīgu nacionālās tēlotājas mākslas skolu konsolidēšanās. Reālisma virziens pastāvēja līdz pat 19. gs. beigām un arī vēl 20. gadsimtā, uzņemdamas sevī citu virzienu (it īpaši romantisma un impresionisma) jaunatradumus.

19. gadsimtā vēl pēdējo reizi notika mēģinājums radīt arhitektūras un tēlotājas mākslas stilistisku vienotību. To darīja jūgendstila virziena pārstāvji, taču 20. gs. 1. gadu desmitā šie mēģinājumi apsīka.

20. gs. arhitektūra turpināja savu patstāvīgo attīstības gaitu, balstoties uz jauno celtniecības, konstrukciju un materiālu apguvi un jaunajām izstrādātajām

koncepcijām. Visā celtniecībā plaši izplatījās metāla un dzelzsbetona karkasi, režģotas metāla konstrukcijas, plaši, stikloti sienu laukumi. Precīzo un loģisko konstrukcijas sistēmu ieviešana nosacīja jaunu, tam atbilstošu būvformu nostiprināšanos. Parādījās tādi arhitektūras virzieni kā konstruktīvisms un funkcionālisms, kas attīstoties variēja. Līdztekus tam norisa iepriekšējo vēsturisko stilu arhitektūras tradīciju modernizēšana un piemērošana laikmeta prasībām.

Tēlotāja māksla savukārt attīstījās, meklējot jaunas patstāvīgas izpausmes. Radās bezgala daudz jaunu virzienu un novirzienu. 20. gs. 1. pusē vēl daudz kas tika paņemts līdz no 19. gs. postimpresionisma ietvaros gūtajām atziņām. Tie bija fovisma, kubisma un impresionisma virzieni. Taču, sākot ar 20. gs. 2. pusi, arvien vairāk parādījās iepriekšējo tradīciju noliegums, pastiprinājās subjektīvisms un relatīvisms. Sākās atteikšanās no vizuālās realitātes attēlojuma, pieauga dekoratīvisma tendences. Tēlotājas mākslas pasaule kļuva ārkārtīgi daudzveidīga un sarežģīta. Jauno virzienu apzīmēšanai radās kopīgi apzīmējumi – modernisms, vēlāk postmodernisms. Sevi pietēica konceptuālā māksla. Noraidot vizuāli konkrētās realitātes un tās formu nozīmi, tēlotāja māksla sāka pievērsties vispārīgiem jēdzieniem un priekšstatiem, mākslas konceptuālās jēgas analīzei. Par radošās darbības galamērķi atzina skatītāju iesaistīšanu t.s. ideju rotaļā, kas tika fiksēta shēmās, uzrakstos un fotomateriālos. Šo sarežģīto parādību analīze vairs nav ietilpināma pašreizējā "Vispārīgās mākslas vēstures" kursa ietvaros un prasa citu detalizēti izvērstu pētījumu.

SKAIDROJOŠĀ VĀRDNĪCA

aila – atvērums sienā logam vai durvīm.

akadēmisms – parādība tēlotājā mākslā; izplatījās 16.–17. gs. Rietumeiropas mākslas akadēmijās (citviet – līdz 19. gs.). Sistematizējot mākslas izglītību, tika izstrādātas skaistuma normas un kanonizēti antīkās un renesanses mākslas paraugi, dogmatiski pārņēmot to ārējo formu.

aksesuārs – piederums, blakuslieta, kas papildina kādu priekšmetu vai parādību. Mākslā – mazāk nozīmīga tēlojuma detaļa.

akts – tēlotājas mākslas žanrs, kas attēlo cilvēka (galvenokārt sievietes) kailfigūru. Par aktu mēdz saukt arī darbu, kas darināts šajā žanrā.

akvatinta – grafikas tehnika, viens no estampa veidiem. Strādājot šajā tehnikā, metāla plāksni vispirms noklāj ar asfalta vai kolofonija pulveri, ko piekausē, plāksni sildot. Uz šāda pamata uznes zīmējumu, ko pēc tam kodina skābē. Padziļinātajās, izkodinātajās vietās uzklāj krāsu. Tās vietas, kurām kompozīcijā jābūt gaišākām, iepriekš nosedz ar skābes necaurlaidīgu laku. Tādā veidā novilkumā iegūst bagātīgas tonālas gradācijas.

alegorija – uz līdzību balstīts abstrakta jēdziena vai parādības attēlojums ar konkrēta tēla palīdzību, lai spilgtāk un pilnīgāk atklātu šā jēdziena vai parādības būtiskās iezīmes.

anfilāde – telpu rinda, kas izkārtota taisnā līnijā uz vienas ass un savstarpēji savienota ar durvīm.

ansamblis (arhitektūrā) – ēku grupa, kas veido vienoti arhitektonisku kompozīciju.

apaļskulptūra, arī pilnplastikas veidojums – brīvētāvoša, no visām pusēm aplūkojama skulpturāla figūra vai figūru grupa.

arhitektonika, arī tektonika (arhitektūrā) – ēkas kompozīcijas konstruktīvā uzbūve, kas atklājas atsevišķu daļu savstarpējās attiecībās un būvformu ritmikā.

arka – ailes lokveida pārsegums starp balstiem (kolonnām, sienām). Atkarībā no pārseguma formas izšķir: pusaploces arku, smailloka arku utt.

arkāde – pēc formas un lieluma vienādu, uz kolonnām vai stabiem balstītu arku rinda.

arkatūra – nelielu dekoratīvu arku rinda.

atribūtika – pazīmju, īpašību, priekšmetu kopums; lietas, kas raksturo attēloto varoni.

balustrāde – balkona, jumta, terases u.c. nožogojums, kas sastāv no balustriem un horizontālas margas.

balustris – balustrādes elements nelielas kolonnas vai stilizētas vāzes veidā.

bastions – uz priekšu izvirzīts piecstūrainis nocietinājums cietokšņa mūra stūros.

batālija – glezna, kurā attēlots kaujas skats vai frontes dzīves epizode.

biste, arī krūšutēls – skulpturāls portrets, kurā cilvēks atveidots līdz pleciem, krūtīm vai jostasvietai.

brīvklausītājs (Pēterburgas Mākslas akadēmijā un Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā, arī citās Eiropas akadēmijās) – persona, kura bija izturējusi iestājārbaudījumu, bet kurai trūka dokumenta par vidējo izglītību. Par pilntiesīgu audzēkni brīvklausītājs varēja kļūt, noliekot eksāmenus vidējās izglītības kursa apmērā kā eksterns un iesniedzot mācību iestādei attiecīgo dokumentu.

brīvmākslinieks – pati zemākā pakāpe, ko saņēma Pēterburgas Mākslas akadēmijas absolvents. To piešķīra tiem absolventiem, kuri bija apguvuši visus programmā paredzētos priekšmetus, bet nebija izstrādājuši t.s. programmas darbu (diplomdarbu). Nākamās pakāpes bija – 3., 2. un 1. pakāpes mākslinieka nosaukums, ko pēc izstrādātā programmas darba kvalitātes piešķīra akadēmijas zinātniskā padome. Uz šīm pakāpēm varēja kandidēt arī personas, kas bija sagatavojušās individuāli vai arī savā laikā beigušas akadēmiju ar brīvmākslinieka nosaukumu, iesniedzot no jauna izstrādātus darbus. Par akadēmijai iesniegtiem sevišķi nozīmīgiem darbiem mēdza piešķirt akadēmiķa nosaukumu.

cilnis, arī reljefs – viens no tēlniecības pamatveidiem, kur skulpturālais tēls veidots saistībā ar plakni un līdzīgi gleznai aplūkojams no priekšpuses. Izšķir augstcilni, zemcilni un plakancilni jeb iedobto cilni. **Augstcilnis** (oreljefs) izvirzīts vairāk par pusi no sava apjoma virs plaknes; **zemcilnis** (bareljefs) izvirzīts mazāk par pusi sava apjoma virs plaknes; **plakancilnim** jeb **iedobtajam cilnim** skulpturālais veidojums nepaceļas virs plaknes, bet ir tajā it kā iegremdēts.

cokols – celtnes redzamā, arhitektoniski izceltā pamatne.

dekors – rotājumu sistēma celtni vai mākslas izstrādājumam; dekoratīvā apdare.

diptihs – divas gleznas (cilņi, zīmējumi), ko vieno kopīga ideja, tēma, sižets, krāsu gamma.

dzega – klasiskā ordera antablementa augšējā, noslēdzošā daļa, kas atdala sienu no jumta; arī sienu sadalošā josla (starp diviem stāviem, virs logiem un durvīm).

dzeguļi – robotā dzega, ko izmanto ārsienu augšmalas rotājumam.

ekspresionisms – mākslas un literatūras virziens 20. gs. 1. pusē, kas daiļrades centrā izvirzīja mākslinieka subjektīvo pasauli kā vienīgo īsteno mākslas realitāti. Izpaudās tēlotājā mākslā, arhitektūrā, teātra un kino mākslā, mūzikā.

erkers – ēkas ārsienā vairāku stāvu augstumā uz āru izvirzīta ieapaļa, trijstūrveida vai daudzstūrveida slēgta izbūve, kas nesniedzas līdz zemei.

estamps – kopīgs apzīmējums grafikas tehnikām, kur zīmējums tiek pavairots nospiedumu ceļā no mākslinieka sagatavotas koka, metāla, linoleja, akmens vai cita materiāla plātnes. Galvenie estampa veidi: ksilogrāfija (kokgriezums, kokgrebums), metāla grebums, oforts, akvatinta, mecotinta, linogriezums u.c. Par estampu sauc arī pašu mākslas darbu, kas izgatavots kādā no estampa tehnikām.

faktūra (tēlotājā mākslā) – mākslas darba virsmas apdare, tās materiāli sajūtamo īpašību kopums, kas padziļina darba māksliniecišķo izteiksmīgumu. Grafikā un glezniecībā faktūru nosaka līnijas vai otas triepiena raksturs, tēlniecībā – kalta vadīšanas paņēmieni.

fovisms – virziens franču glezniecībā 20. gs. sākumā. Fovistiem nav svarīgs apjomīguma, telpiskuma un perspektīvas atveidojums. Emocionālās noskaņas radīšanai galvenā nozīme ir spilgtām, dekoratīvām krāsu attiecībām.

freska – glezniecības tehnika, kurā ūdenī izšķīdinātas krāsas klāj uz mitra kaļķu apmetuma; par fresku sauc arī pašu gleznojumu.

frīze – klasiskā ordera sistēmā antablementa vidējā daļa; dekoratīvajā mākslā par frīzi sauc arī rotājuma joslu, parasti sienas augšdaļā.

frontons – fasādes elements trīsstūra, pusloka vai segmenta formā. Radies klasiskā ordera arhitektūrā kā divslīpju jumtgale. Frontonu izmanto arī kā dekoratīvu augšējo noslēgumu portāliem.

gaismēnas – gaišo un tumšo laukumu mija, ko ietekmē attiecīgā priekšmeta forma un faktūra, apgaismojuma īpatnības u. tml. nosacījumi. Glezniecībā un grafikā, izmantojot dažādas gaismēnu gradācijas, panāk attēlojamo formu apjomīgumu.

galerija – 1. gara, šaura telpa, kurā viena garensiena aizstāta ar kolonnām vai stabiem; 2. plaša, pagarināta zāle ar lielu logu rindu vienā garsienā.

gradācija (glezniecībā) – krāstoņu intensitātes pakāpeniska pāreja, panākot kāpinājumu vai arī atslābumu.

grafika – tēlotājas mākslas veids, kas aptver zīmējumu un uz zīmējumu balstītus iespieddarbus – estampus.

gravīra – šaurākā nozīmē – metāla (vara, tērauda) grebums, kur zīmējums tiek iegravēts metāla plātnē ar grebli un pēc tam pavairots iespieduma ceļā. Gravīra radās Vācijā 15. gs. 1. pusē. Šo tehniku lietoja galvenokārt gleznu un citu attēlu reproducēšanai. Līdz ar fotogrāfijas attīstību (19. gs.) gravīra kā mākslas darbu reproducēšanas tehnika zaudēja nozīmi. Plašākā nozīmē gravīra ir visu estampa tehnikās (ksilogrāfijā, ofortā, linogriezumā, litogrāfijā u.c.) izpildītu darbu apzīmējums.

groteska – 1. ornamenti, kurā apvienoti divaini, fantastiski augu motīvi ar dzīvnieku vai cilvēku tēliem vai stilizētām maskām; 2. mākslinieciskās tipizācijas paņēmieni: priekšmetu un dzīves ainu komisks pārspīlējums vai kariķējums; nereti apvieno reālo un fantastisko, nejdzīgo un smieklīgo.

gruntējums, arī paotējums – gleznojuma pamatnes (sienas virsas, dēļa, audekla, kartona) apakšējais klājošais slānis. Gruntējuma uzdevums ir padarīt pamatnes virsu gludu, aizkavēt krāsu saistvielas iesūkšanos pamatnē, kā arī ar gruntējuma toni iesaistīties gleznojuma kolorīta veidošanā.

halle – augsta, plaša telpa.

iluzorisms (tēlotājā mākslā) – īstenības imitācija, kuras mērķis ir radīt iespaidu par attēlotās telpas un priekšmeta reālu eksistenci, šķietami iznīcinot robežu starp reālo un attēloto pasauli.

imposts – arhitektoniski konstruktīva detaļa – 1. vertikāls spraislis, kas sadala ailas (piemēram, logailas); 2. starpdzega vai profilēta josliņa, kas balsta arku ar arhivoltu.

interjers (arhitektūrā) – visa celtnes iekštelpa vai arī kāda atsevišķa telpa; tās arhitektoniskais un mākslinieciskais izveidojums.

kanons (tēlotājā mākslā) – stingri reglamentētu likumu kopums, kas noteic pieņemtas normas mākslas darbu kompozīcijā, kolorītā, proporciju sistēmā, interpretējumā.

karikatūra – tēlotājas mākslas (galvenokārt grafikas) žanrs, kas vērsas pret kādu negatīvu īpašību, sadzīvisku vai politisku parādību. Karikatūra atspoguļo sava laika sabiedrības morāli, ētiku, iekšpolitisko un starptautisko konfliktu situācijas.

karkass – ēkas vai būves skelets; izgatavo no koka, metāla, dzelzsbetona un citiem materiāliem.

kartons (mākslā) – monumentālam gleznojumam, vitrāžai vai gobelēnam paredzēts darba mets oriģinālā lielumā un krāsās.

kokgrebums, sk. *ksilogrāfija*.

kokgriezums, sk. *ksilogrāfija*.

kolonāde – viena vai vairākas kolonnu rindas ar horizontālu pārsegumu.

kolorīts – krāstoņu savstarpējo attiecību sistēma mākslas darbā. Nosaukums radies no latīņu vārda *color*, kas nozīmē “krāsa”. Kolorīts ir svarīgs formas elements, kam arvien piemīt liels emocionāls spēks. Jēdziens “kolorīts” visbiežāk tiek lietots glezniecībā.

kompozīcija – mākslas darba uzbūve, tā atsevišķo daļu izkārtojums un to savstarpējā saistība, kas balstās uz autora ieceri un darba saturu.

krūšutēls, sk *biste*.

ksilogrāfija – kopīgs apzīmējums grafikas tehnikām, kur nospiedumam izmanto koka plātņi. Atkarībā no plātnes šķiedras virziena pazīstami divi ksilogrāfijas veidi: kokgriezums un kokgrebums. **Kokgriezumā** nospiedumam izmanto garenšķiedras koka dēlišus, kuros attēlā iecerētos baltos laukumus padziļina ar nažiem un kaltiem. 15.–16. gs. tā bija visvairāk lietotā grafikas tehnika. 18. gs. beigās radās **kokgrebums**; tā nospiedumam izmanto stāvšķiedras koka plātnes, kurās zīmējumu iegrebj ar īpašiem kaltiņiem – grebļiem.

kubisms – virziens tēlotājā mākslā 20. gs. sākumā. Kubisms balstījās galvenokārt uz P. Sezana daiļrades principu vienpusīgu lietojumu, kas izpaudās dabas formu ģeometrizācijā. Reālus objektus kubisti atveidoja kā ģeometrisku plakņu un līniju savienojumus. Priekšmetiskie motīvi tika deformēti, it kā skatīti laika dimensijā un atbrīvoti no vizuālās konkrētības.

kvadrs – atsevišķs aptēsts taisnstūra formas akmens.

litogrāfija – grafikas tehnika, kur nospiedumam izmanto akmens plātņi. Strādājot litogrāfijas tehnikā, mākslinieks iecerēto kompozīciju zīmē ar taukainu tušu vai krītiņiem uz īpaši sagatavotas kaļķakmens plātnes. Kad kompozīcija uznesta, to ar speciālu maisījumu iekodina, pēc tam samitrina ar ūdeni un noklāj ar krāsu. Krāsa pieķeras tikai tām vietām, ko skārusi taukainā tuša vai krītiņš, bet pārējām mitrajām vietām – ne. Novelkot uz papīra, tās paliek baltas. Pēdējos gados akmens vietā lieto arī graudotas cinka vai alumīnija plātnes.

lizēna – plakans izvirzījums sienā šauras, vertikālas joslas veidā.

lokālkrāsa – gleznā attēlotā priekšmeta nosacīta pamatkrāsa (piemēram, zila, sarkana, brūna utt.). To iegūst, neņemot vērā dažādās toņu gradācijas un nianses, kas rodas dabā gaismas, gaisa un blakusesošo priekšmetu krāsu savstarpējā iedarbībā.

marīna – jūras ainava.

medaljons (mākslā) – ornamentāla vai figurāla kompozīcija (cilnis, gleznojums), kas kārtota ovālā vai apaļā formā. Tiek izmantots arhitektūrā.

metafora – pārnēstā nozīmē uz līdzības pamata izmantots tēls.

modelējums (tēlotājā mākslā) – skulpturālo formu veidojums un virsmas apdare; glezniecībā – apjomīgu formu veidojums.

monumentālā māksla – arhitektūras objekti, kā arī tēlniecības un glezniecības darbi, kas cildina kādu lielu ideju, svarīgu notikumu vai sociālu parādību. Par monumentālo mākslu mēdz dēvēt arī tādus mākslas darbus, kas nav aplūkojami patstāvīgi, bet vienīgi saistībā ar arhitektūru (piemēram, sienu gleznojumi, ciļņi).

oforts – grafikas tehnika, kur pulētu metāla (vara, cinka, alumīnija, dzelzs) plāksni noklāj ar skābjizturīgu lakas slāni, kurā ar īpašu adatu ieskrāpē zīmējumu līdz metāla virsmai. Pēc tam plāksni kodina un pēc kodināšanas noklāj ar krāsu, kas pieķeras tikai skrāpējuma vietām.

orderis, sk. "*Vispārīgā mākslas vēsture*", 1. daļa.

palette (glezniecībā) – neliels taisnstūra vai ovālas formas dēlītis, uz kura mākslinieks jauca krāsas. Pārnestā nozīme – krāstoņu salikums, kas raksturīgs kādai gleznei vai attiecīgā mākslinieka gleznieciskajiem paņēmieniem.

panelis – iekštelpu sienu apakšdaļas koka apšuvums vai krāsojums.

panno – sienas laukumam paredzēta gleznota vai ciļņa kompozīcija, kas no pārējās sienas plaknes norobežota ar plastiski veidotu ietvaru, profilētu koka līsti vai lentveida ornamentu.

paotējums, sk. *gruntējums*.

pastelis – glezniecības tehnika, kur gleznojumam izmanto krāsainus speciāli izgatavotus krītiņus; arī pasteltehnikā darināts mākslas darbs.

pastozs – glezniecībā lietots jēdziens, kas apzīmē biezu, raupju, spēcīgu otas triepienu (piemēram, pastoza virsmas apdare).

perspektīva (tēlotājā mākslā) – priekšmetu attēlojums plaknē (gleznā, zīmējumā) atbilstoši šo priekšmetu šķietamajām lieluma pārmaiņām, kas atkarīgas no tā, cik tālu tie atrodas no skatītāja.

pilastrs – vertikāls izvirzījums sienas virsmā, parasti veidots pēc kāda ordera kolonnas uzbūves shēmas.

pilnplastikas veidojums, sk. *apaļskulptūra*.

pjēdestāls – postaments, monumentālās skulptūras arhitektoniskais pamats.

plafons – ar gleznojumu vai ciļņa kompozīciju rotāts griestu laukums, kas parasti, tāpat kā panno, norobežots ar gleznotu vai plastisku ietvaru.

poliptihs – mākslas darbs, kas sastāv no vairākām daļām (gleznojumiem, ciļņiem, zīmējumiem), kurus saista kopīga iecere, tēma, krāsu gamma.

portāls – arhitektoniski vai skulpturāli akcentēta ieeja ēkā.

portīks – atklāta ēkas daļa, kuras pārsegums balstās uz kolonnām vai stabiem un kuru augšā noslēdz frontons.

profilejums – šķērsgriezumā liektās un lauzītās formās veidota josla (piemēram, gar ailas malu, dzegu, velvju ribās).

rakurss – no skatītāja attālinātu, plaknē attēlotu priekšmetu daļu, figūru, arhitektūras formu perspektīvs samazinājums.

reljefs, sk. *cīlnis*.

rizalīts – uz priekšu izvirzīta ēkas daļa visā tās augstumā.

rotonda – neliela, pēc plāna apaļa celtnē, ko parasti sedz kupols. Bieži rotondu pa perimetru ietver kolonāde.

rustika – ēkas ārēsienu apšuvums ar rustiem – rupji aptēstiem akmeņiem.

rustojums – ēku apmetuma apdares paņēmiens – rievējums, kas sadala sienas plakni joslās, kuras imitē akmens rustu apšuvumu.

rusts – četrstūrveida akmens ar raupji aptēstu virsmu.

sandriks – arhitektoniska, dekoratīva detaļa virs loga vai durvju ailām dzegas fragmenta vai frontona veidā.

sēpija – brūna krāsa, ko iegūst no tinteszivs (sēpijas) tintes dziedzera. Mūsdienās izgatavo arī mākslīgā veidā no dažādām organiskām vielām. Par sēpiju sauc arī zīmējumu, kas darināts ar šo krāsu.

sfinksa (sengrieķu mitoloģijā) – fantastiska sieviete ar lauvās ķermeni un spārniem. Stāvēja pie Tēbu vārtiem un nogalināja tos, kuri nevarēja atminēt viņas mīklu: “Kas no rīta iet ar četrām kājām, pusdienlaikā ar divām, bet vakarā – ar trim.” Kad Tēbu valdnieka dēls Edips mīklu atminēja, sfinksa nolēca no klints.

sīkplastika – tēlniecības veids, kas pievēršas nelielu skulpturālu figūriņu (parasti cilvēka vai dzīvnieku) darināšanai. Tās veidojumiem visbiežāk izmanto tādus materiālus kā akmeni, metālu, koku, dzintaru, porcelānu, terakotu. Sīkplastika var būt patstāvīgs darbs vai arī var papildināt kādu mākslas amatniecības izstrādājumu.

simbols – tas pats, kas zīme. Tēlotājā mākslā pārnestā nozīmē lietots konkrēts tēls, kas nosacīti pauž mākslas darbā abstraktu ideju.

sižets (tēlotājā mākslā) – notikums, kas attēlots mākslas darbā. Nereti sižets atklājas jau darba nosaukumā. Īpaša nozīme sižetam ir sadzīviskā un vēsturiskā žanra darbos.

stafāža – cilvēku un dzīvnieku figūras ainavas gleznojumā.

stājmāksla (stājglezniecība, stājēlniecība, stājgrafika) – mākslas darbi, kam piemīt patstāvīgs raksturs (atšķirībā no monumentālās mākslas darbiem, kas saistīti ar arhitektūru). Stājmākslas darbus var brīvi pārvietot no vienas telpas citā, un to idejiski mākslinieciskā izteiksmība no tā nemainās.

statuārs – taisnā pozā stāvošs vai sēdošs, mazkustīgs.

statuete – neliela statuja, parasti cilvēka vai dzīvnieka figūra, kas stipri mazāka par dabisko modeli.

statuja – apaļskulptūras veids; cilvēka (vai dzīvnieka) atveidojums visā augumā (dabiskā lielumā vai lielāks).

studija – 1. samērā pilnīgi izstrādāts uzmetums gleznai; arī vienreizējs dabas iespaidu fiksējums; 2. telpa, kurā mākslinieks vada nodarbības savā specialitātē.

šķērsjoms, sk. *transepts*.

tektonika, sk. *arhitektonika*.

tempera – glezniecības tehnika, kurā krāsu pigmentu šķīdināšanai izmanto emulsiju. Izšķir divējādas emulsijas: dabiskās (izgatavo no olas dzeltenuma un ūdens vai augu eļļas) un mākslīgās (lieto ūdenī izšķīdinātu augu vai dzīvnieku limi, sajauktu ar eļļu, vai arī eļļu, sajauktu ar laku).

tonāls gleznojums – glezniecības risinājums, izmantojot vienas krāsas gradāciju dažādas pakāpes.

tondo – apaļa formāta gleznojums vai cilnis.

transepts, arī šķērsjoms – joms, kas šķērso vidus un sānu garenjonus.

triptihs – mākslas darbs, kas sastāv no trim daļām (gleznojumiem, ciļņiem, zīmējumiem), kurus vieno kopīga ideja, tēma, sižets, krāsu gamma.

valērs – krāstonis glezniecībā, kurš izteic gaismas un ēnas gradāciju kādas krāsas ietvaros. Ar valēru palīdzību iespējams precīzi attēlot priekšmetus dabiskā apgaismojumā un gaisa vidē, sasniedzot īpaši smalkas krāsu attiecības un pārejas.

vara grebums – viens no grafikas tehnikas veidiem, kur zīmējums tiek iegrebtis vara iespiedplātnē ar neliela kaltiņa (grebļa) palīdzību.

velve – arkveidā izliekts arhitektonisks telpas pārsegums. Izgatavo no akmens, ķieģeļiem un citiem materiāliem. Īpaša velves forma ir kupols.

zīmējums – grafikas veids, kas reālās īstenības priekšmetus un parādības atveido mākslas tēlos ar dažādu zīmūļu, ogleš, tušas palīdzību tieši uz plaknes (visbiežāk papīra).

žanrs (tēlotājā mākslā) – kāda tēlotājas mākslas veida apakšnozare, kas saistīta ar noteiktu tematikas loku. Žanrs ir vēsturiska kategorija, kas radies, mākslai attīstoties, un joprojām veidojas arvien jaunās variācijās, vieniem žanriem atmirstot, bet citiem rodoties no jauna. 19. gs. tēlotājā mākslā pastāv vēsturiskais, batālais, sadzīviskais, portreta, ainavas un klusās dabas žanrs. Visplašāk šie žanri iezīmējas glezniecībā.

IETEICAMĀ LITERATŪRA

- Bēms R.* Apceres par Latvijas mākslu simt gados (18. gs. beigās–19. gs. beigās). – R., 1984.
- Cielava S.* Latviešu nacionālās mākslas skolas izveidošanās (19. gs. vidus–1918). – R., 1993.
- Cittautu mākslas vēsture, III. Akadēmiķa M. Dobroklonska red. (tulkojums no krievu val.). – R., 1974.
- Eliasi K. un Ģ. Franču* jaunlaiku glezniecība. – R., 1940.
- Kačalova T.* Mākslas vēstures pamati, I (otrais pārstrādātais izdevums). – R., 1995.
- Kļaviņš E.* Impresionisms. No sērijas “Mazā mākslas enciklopēdija”. – R., 1994.
- Kļaviņš E.* Jūgendstils. No sērijas “Mazā mākslas enciklopēdija”. – R., 1994.
- Kļaviņš E.* Postimpresionisms. No sērijas “Mazā mākslas enciklopēdija”. – R., 1994.
- Kļaviņš E.* Symbolisms. No sērijas “Mazā mākslas enciklopēdija”. – R., 1994.
- Krastiņš J.* Jūgendstils Rīgas arhitektūrā. No sērijas “Arhitektūras un mākslas pieminekļi”. – R., 1980.
- Krastiņš J.* Eklektisms Rīgas arhitektūrā. No sērijas “Arhitektūras un mākslas pieminekļi”. – R., 1980.
- Mākslas enciklopēdija. Glezniecības virzieni (tulkojums no franču val.). – R., 2002.
- Rubenis A.* Deviņpadsmitā gadsimta kultūra Eiropā. – R., 2002.
- Gardner H.* Art Through the Ages. – London, 1996.
- Janson H. W.* History of Art. – London, 1962–1986.
- Wallis M.* Jugendstil. – Dresden-Warschau, 1975.
- Всеобщая история искусств, V, VI₁. М., 1964, 1965.
- Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия. I–V. – М., 1962–1981.
- Калитина Н.* Гюстав Курбе. – М., 1981.
- Памятники искусства Советского Союза. Белоруссия. Литва. Латвия. Эстония. – М., 1986.
- Ревалд Дж.* Постимпрессионизм (перевод с англ.). – М., 1962.
- Червонная С., Богданас К.* Искусство Литвы. – Л., 1972.
- Яворская Н.* Пейзаж барбизонской школы. – М., 1962.

ATTĒLU SARAKSTS

Historisms un stilizācija (19. gs. vidus un 2. puse)

1. att. Č. Berijs, O. V. N. Pjūdžins. *Parlamenta ēka Londonā*. 1836–1868.
2. att. Dž. Nešs. *Karaliskais paviljons Braitonā*. 1815–1821.
- 2.a att. Dž. Nešs. *Karaliskā paviljona Mūzikas istaba*. 1815–1821.
3. att. Š. Garnjē. *Lielās operas ēka Parīzē*. 1861–1875.
4. att. Dž. Pekstons. *"Kristāla pils" Londonā*. 1850–1851. Kolorēts zīmējums.
5. att. G. Eifelis. *Eifēla tornis Parīzē*. 1889.

Jūgendstils (19. gs. beigas–20. gs. 1. gadu desmits)

6. att. V. Ortā. *Tasela savrupmāja Briselē*. Interjers. 1893.
7. att. H. van de Velde. *Nīčs arhīva lasītava Veimārā*. 1903.
8. att. H. Gimārs. *Metro ieeja Parīzē*. Ap 1900.
9. att. O. Vāgners. *Dzelzceļa stacija "Karlsplatz" Vīnē*. 1894–1897.
10. att. J. Olbrihs. *Vīnes mākslinieku apvienības "Sezession" ēka*. 1898.
- 10.a att. J. Olbrihs. *Apvienības "Sezession" ēkas jumta kupola fragments*. 1898.
11. att. J. Hofmanis. *Stoklē pils Briselē*. 1905–1911.
12. att. Č. R. Makintošs. *Glāzgovas Mākslas skolas ēka*. 1898–1909.
13. att. A. Gaudi. *Dzīvojamā māja "Casa Milá" Barselonā*. 1905–1910.

Romantisms

14. att. A. Ž. Gro. *Napoleons uz Arkoles tilta*. Eļļa, audekls. 1796. Sanktpēterburga, Ermitāža.
15. att. T. Žeriko. *Impērijas gvardes jēgeru virsnieks uzbrukumā*. Eļļa, audekls. 1812. Parīze, Luvsrs.
16. att. T. Žeriko. *"Medūzas" plosts*. Eļļa, audekls. 1819. Parīze, Luvsrs.
17. att. E. Delakruā. *Brīvība sauc tautu uz barikādēm*. Eļļa, audekls. 1831. Parīze, Luvsrs.
18. att. E. Delakruā. *Alžīrijas sievietes savā mītnē*. Eļļa, audekls. 1834. Parīze, Luvsrs.
19. att. E. Delakruā. *Pašportrets*. Eļļa, audekls. 1827. Parīze, Luvsrs.
20. att. Ž. O. D. Engrs. *Leonardo da Vinči nāve*. Eļļa, audekls. 1818. Parīze, Mazā pils.
21. att. Ž. O. D. Engrs. *Lielā odaliska*. Eļļa, audekls. 1814. Parīze, Luvsrs.
22. att. Ž. O. D. Engrs. *Turku pirts*. Eļļa, audekls. 1864. Parīze, Luvsrs.
23. att. F. Rids. *Marseljēza. Augstcilnis no Triumfa arkas Parīzē*. 1833–1836.
24. att. J. F. Overbeks. *Vācija un Itālija*. Eļļa, audekls. 1815–1828. Minhene, Jaunā pinakotēka.
25. att. F. O. Runge. *Vecāku portrets*. Eļļa, audekls. 1806. Hamburga, Kunsthalles.
26. att. F. O. Runge. *Mēs trijātā*. Eļļa, audekls. 1805. Hamburga, Kunsthalles; nav saglabājies.

27. att. F. O. Runge. *Rīts*. No cikla "Diennakts laiki". Eļļa, audekls. 1808. Hamburga, Kunsthalle.
28. att. K. D. Frīdrihs. *Milzu kalni miglā*. Eļļa, audekls. 1815–1820. Mīnhene, Jaunā pinakotēka.
29. att. K. D. Frīdrihs. *Divi vīri mēnesnīcā*. Eļļa, audekls. 1819–1820. Drēzdenes gleznu galerija.
30. att. M. fon Švinds. *Pie ūdens*. Akvarelis no sērijas "Pasaka par septiņiem kraukļiem". 1857–1859. Veimāras mākslas muzejs.
31. att. M. fon Švinds. *Kāzu ceļojums*. Eļļa, audekls. 1862. Mīnhene, Šaka kolekcija.
32. att. D. G. Roseti. *Beata Beatriče*. Eļļa, audekls. 1863. Londona, Teita galerija.
33. att. V. H. Hants. *Pasaules gaisma*. Eļļa, audekls. 1852–1853. Oksforda, Kībla koledža.
34. att. Dž. E. Milejs. *Ofēlija*. Eļļa, audekls. 1852. Londona, Teita galerija.
35. att. Dž. Konstebls. *Stounhendža*. Akvarelis. 1836. Londona, Viktorijas un Alberta muzejs.
36. att. Dž. Konstebls. *Siena rati*. Eļļa, audekls. 1821. Londona, Nacionālā galerija.
37. att. Dž. M. V. Tērnērs. *Kuģa "Téméraire" pēdējais reiss*. Eļļa, audekls. 1838. Londona, Nacionālā galerija.
38. att. Dž. M. V. Tērnērs. *Lietus, tvaiks un ātrums*. Eļļa, audekls. 1844. Londona, Nacionālā galerija.
39. att. V. Bleiks. *Kad rīta zvaigznes gavilēja*. Ilustrācija Ijaba grāmatai. Spalvas zīmējums, akvarelis. 1820.
40. att. V. Bleiks. *Milētāju virpuļviesulis*. Ilustrācija Dantes poēmai "Dievišķā komēdija". Spalvas zīmējums, akvarelis. 1825–1827.
41. att. F. H. Goija. *Kad saprāts guļ*. No ofortu sērijas "Kapriizes". 1793–1797.
42. att. F. H. Goija. *Karaliskās ģimenes grupas portrets*. Eļļa, audekls. 1800. Madride, Prado.
43. att. F. H. Goija. *Apģērbtā maha*. Eļļa, audekls. Ap 1802. Madride, Prado.
44. att. F. H. Goija. *Kailā maha*. Eļļa, audekls. Ap 1802. Madride, Prado.
45. att. F. H. Goija. *Nemiernieku nošaušana naktī uz 1808. gada 3. maiju*. Eļļa, audekls. 1814. Madride, Prado.
46. att. F. H. Goija. *Kāda varonība!* No ofortu sērijas "Kara šausmas". 1808–1820.

Reālisms

47. att. T. Ruso. *Ozoli*. Eļļa, audekls. 1852. Parīze, Luvsrs.
48. att. Ž. Diprē. *Ainava ar govīm*. Eļļa, audekls. 1850. Sanktpēterburga, Ermitāža.
49. att. Š. F. Dobiņi. *Vakars Uāzas upes krastā*. Eļļa, audekls. 1867. Sinsinati, Tafta mākslas muzejs.
50. att. Ž. B. K. Koro. *Siena vezums*. Eļļa, audekls. Ap 1865–1870. Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs.
51. att. Ž. B. K. Koro. *Sieviete ar pērli*. Eļļa, audekls. 1868–1870. Parīze, Luvsrs.
52. att. O. Domjē. *Transnonēnas iela*. Litogrāfija. 1834. Filadelfija, Mākslas muzejs.
53. att. O. Domjē. *Trešās klases vagonis*. Fragments. Eļļa, audekls. 1862. Ņujorka, Metropolitēna mākslas muzejs.
54. att. O. Domjē. *Dons Kihots*. Eļļa, audekls. Ap 1868. Jaunā pinakotēka.
55. att. Ž. F. Milē. *Vārpu lasītājas*. Eļļa, audekls. 1857. Parīze, Orsē muzejs.
56. att. Ž. F. Milē. *Vakara zvans*. Eļļa, audekls. 1858–1859. Parīze, Orsē muzejs.

57. att. G. Kurbē. *Akmeņu skaldītāji*. Eļļa, audekls. 1849–1850. Drēzdenes gleznu galerija; nav saglabājies.
58. att. G. Kurbē. *Apbedīšana Ornānā*. Eļļa, audekls. 1849–1850. Parīze, Luvrs.
59. att. G. Kurbē. *Mākslinieka darbnīca*. Eļļa, audekls. 1855. Parīze, Luvrs.
60. att. G. Kurbē. *Tikšanās jeb Sveicināts, Kurbē kungs!* Eļļa, audekls. 1854. Monpeljē, Fabra muzejs.
61. att. Ž. Dalū. *Piemineklis "Republikas triumfs"* Parīzē. 1899.
62. att. Ā. fon Mencels. *Istaba ar balkonu*. Eļļa, pape. 1845. Berlīne, Nacionālā galerija.
63. att. Ā. fon Mencels. *Koncerts Sansusī pili*. Eļļa, audekls. 1852. Berlīne, Nacionālā galerija.
64. att. Ā. fon Mencels. *Dzelzs velmētava*. Eļļa, audekls. 1875. Berlīne, Nacionālā galerija.
65. att. V. Leibls. *Mednieks*. Eļļa, audekls. 1876. Berlīne, Nacionālā galerija.
66. att. V. Leibls. *Trīs sievietes baznīcā*. Eļļa, audekls. 1882. Hamburga, Kunsthalle.
67. att. J. Izraēlss. *Pusdienas lauku mājā*. Eļļa, audekls. 19. gs. 2. puse. Dordrehtas mākslas muzejs.
68. att. A. Mauve. *Pludmalē*. Eļļa, audekls. 19. gs. 2. puse. Hāga, Mesdaga muzejs.
69. att. K. E. Menjē. *Pudlingotājs*. Bronza. 1886. Brisele, Senās mākslas muzejs.
70. att. K. E. Menjē. *Antverpene*. Bronza. 1900. Brisele, Menjē muzejs.
71. att. A. Grotgers. *Pēc kaujas*. No zīmējumu cikla "Polija". 1863.
72. att. J. Matejko. *Āksts galma ballē*. Eļļa, audekls. 1862. Varšava, Nacionālais muzejs.
73. att. J. Matejko. *Skargas sprediķis*. Fragments. Eļļa, audekls. 1864. Varšava, Nacionālais muzejs.
74. att. J. Matejko. *Kauja pie Grīnvaldes*. Fragments. Eļļa, audekls. 1879. Varšava, Nacionālais muzejs.
75. att. J. Māness. *Prāgas vecpilsētas rātslaukuma pulksteņa ciparnīcas apgleznojumi: Aprīlis, Augusts*. 1865–1866.
76. att. J. Čermāks. *Ievainotais melnkalnietis*. Eļļa, audekls. 1873. Zagreba, Dienvidsilēzijas akadēmijas galerija.
77. att. M. Alešs. *Podebradu Jirži sastapšanās ar Mājtāšu Korvīnu*. Eļļa, audekls. 1878. Prāga, Nacionālā galerija.
78. att. M. Alešs. *Kartons Prāgas Nacionālā teātra sienas gleznojumam*. 1880.
79. att. M. Munkāči. *Bēdu nams*. Eļļa, audekls. 1878. Budapešta, Nacionālā galerija.
80. att. P. Siņeji-Merše. *Maijs zaļumos*. Eļļa, audekls. 1873. Budapešta, Nacionālā galerija.

Impresionisms un neoimpresionisms

81. att. E. Manē. *Brokastis zaļumos*. Eļļa, audekls. 1863. Parīze, Luvrs.
82. att. E. Manē. *Olimpija*. Eļļa, audekls. 1863. Parīze, Luvrs.
83. att. E. Manē. *Bārs Foliberžērā*. Eļļa, audekls. 1881–1887. Londona, Kurto institūts.
84. att. K. Monē. *Impresija*. *Saullēkts*. Eļļa, audekls. 1872. Parīze, Marmotana muzejs.
85. att. K. Monē. *Launags*. Eļļa, audekls. 1874. Parīze, Orsē muzejs.
86. att. K. Monē. *Klintis Belilā*. Eļļa, audekls. 1886. Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs.
87. att. K. Pizaro. *Monmartras bulvāris Parīzē*. Eļļa, audekls. 1897. Sanktpēterburga, Ermitāža.
88. att. A. Sislē. *Plūdi Marlī ostā*. Eļļa, audekls. 1876. Ruāna, Tēlotājas mākslas muzejs.

89. att. O. Renuārs. *Ložā*. Eļļa, audekls. 1874. Londona, Kurto institūts.
90. att. O. Renuārs. *Dejas kafejnīcā "Le Moulin de la Galette"*. Eļļa, audekls. 1876. Parīze, Luvrs.
91. att. O. Renuārs. *Peldētāja jeb Kailā*. Eļļa, audekls. 1876. Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs.
92. att. I. Ž. E. Degā. *Absints*. Eļļa, audekls. 1876. Parīze, Luvrs.
93. att. I. Ž. E. Degā. *Zvaigzne jeb Baletdejojāja uz skatuves*. Eļļa, audekls. 1876–1878. Parīze, Orsē muzejs.
94. att. I. Ž. E. Degā. *Jaunas sievietes portrets*. Eļļa, audekls. 1867. Parīze, Impresionisma muzejs.
95. att. I. Ž. E. Degā. *Vikonts Lepīks ar meitām*. Eļļa, audekls. 1873. Sanktpēterburga, Ermitāža.
96. att. B. Morizo. *Jauna sieviete, kas pūderējas*. Eļļa, audekls. 1877. Parīze, Orsē muzejs.
97. att. O. Rodēns. *Elles vārti*. Bronza. 1880–1917. Parīze, Rodēna muzejs.
98. att. O. Rodēns. *Domātājs*. Bronza. 1880–1900. Parīze, Rodēna muzejs.
99. att. O. Rodēns. *Kalē pilsoņi*. Bronza. 1884–1888. Parīze, Rodēna muzejs.
100. att. M. Libermanis. *Jakoba restorāns Neištātē pie Elbas*. Eļļa, audekls. 1902.
101. att. Dž. Fatori. *Rotonda Palmjēri peldvietā*. Eļļa, audekls. 1866. Florence, Modernās mākslas galerija.
102. att. Dž. E. M. Vistlers. *Mis Sesīlijas Aleksanderes portrets*. Eļļa, audekls. 1872–1874. Londona, Teita galerija.
103. att. F. V. Stīrs. *Meitenes, kas skrien pa Volbersvikas dambi*. Eļļa, audekls. Ap 1888–1894. Londona, Teita galerija.
104. att. Ž. P. Serā. *Svētdienas pēcpusdiena Grandžatas salā*. Eļļa, audekls. 1884–1886. Čikāga, Mākslas institūts.
105. att. Ž. P. Serā. *Cirks*. Eļļa, audekls. 1890–1891. Parīze, Orsē muzejs.

Simbolisms

106. att. P. Pivi de Šavāns. *Svētā birzs*. Eļļa, audekls. 1884. Čikāga, Mākslas institūts.
107. att. G. Moro. *Vienradži*. Eļļa, audekls. Ap 1885. Parīze, Gistava Moro muzejs.
108. att. O. Redons. *Ciklops*. Eļļa, audekls. 1898–1900. Nīderlande, Oterlo, Krellera-Millera pilsētas muzejs.
109. att. E. K. Bērns-Džonss. *Likteņa rats*. Eļļa, audekls. 1883. Parīze, Orsē muzejs.
110. att. Dž. Segantīni. *Mīlestība pie dzīvības avota*. Eļļa, audekls. 1896. Milāna, Modernās mākslas galerija.
111. att. E. Munks. *Kliedziens*. Eļļa, audekls. 1893. Oslo, Nacionālā galerija.
112. att. A. Bēklins. *Mirušo sala*. Eļļa, koks. 1883. Berlīne, Valsts muzejs.
113. att. F. fon Štuks. *Juteklība*. Eļļa, audekls. Ap 1891. Minhene, Mākslas galerija.

Jūgendstils tēlotājā mākslā

114. att. G. Klimts. *Skūpstis*. Eļļa, audekls. 1907–1908. Vīne, Austrijas galerija.
115. att. O. Bīrdslis. *Pāva spārni*. Ilustrācija O. Vailda lugai "Salome". Tušas zīmējums. 1894.
116. att. A. Muha. *Plakāts*. 1897.

Postimpresionisms

117. att. P. Gogēns. *Parādība pēc sprediķa jeb Jēkabs un eņģelis*. Eļļa, audekls. 1888. Edinburga, Skotijas nacionālā galerija.

118. att. P. Gogēns. *Sieviete ar augli*. Eļļa, audekls. 1891. Sanktpēterburga, Ermitāža.

119. att. P. Gogēns. *No kurienes mēs nākam? Kas mēs esam? Kurp ejam?* Eļļa, audekls. 1897. Bostona, Mākslas muzejs.

120. att. V. van Gogs. *Kartupeļu ēdāji*. Eļļa, audekls. 1885. Amsterdama, Van Goga muzejs.

121. att. V. van Gogs. *Ceļš uz Overu pēc lietus*. Eļļa, audekls. 1890. Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs.

122. att. V. van Gogs. *Nakts kafejnīcā Arlā*. Eļļa, audekls. 1888. Ņujorka, Klārka kolekcija.

123. att. V. van Gogs. *Zvaigžņotā nakts*. Eļļa, audekls. 1889. Ņujorka, Modernās mākslas muzejs.

124. att. V. van Gogs. *Pašportrets ar pārsietu ausi*. Eļļa, audekls. 1889. Londona, Kurto institūts.

125. att. P. Sezans. *Persiki un bumbieri*. Eļļa, audekls. 1888–1890. Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs.

126. att. P. Sezans. *Sentviktuāras kalns ar viaduktu*. Eļļa, audekls. 1885–1887. Ņujorka, Metropolitēna mākslas muzejs.

127. att. P. Sezans. *Pjero un Arlekīns*. Eļļa, audekls. 1888. Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs.

128. att. P. Sezans. *Smēķētājs*. Eļļa, audekls. 1895–1900. Sanktpēterburga, Ermitāža.

129. att. A. Tulūzs-Lotreks. *Afiša kafejnīcai "Divan japonais"*. Krāsu litogrāfija. 1892.

130. att. A. Tulūzs-Lotreks. *Dejas Mulenrūžā*. Eļļa, audekls. 1890. Filadelfija, privātkolekcija.

131. att. P. Serizjē. *Talismans jeb Milestības mežs*. Eļļa, koks. 1888. Parīze, Orsē muzejs.

132. att. P. Bonārs. *Kailfigūra pret gaismu*. Eļļa, audekls. 1908. Brisele, Karaliskais tēlotājas mākslas muzejs.

133. att. E. Vijārs. *Istabā*. Eļļa, kartons. 1904. Maskava, Tēlotājas mākslas muzejs.

Romantisma iezīmes krievu glezniecībā

134. att. O. Kiprenskis. *Huzāru pulkveža J. Davidova portrets*. Eļļa, audekls. 1809. Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs.

135. att. V. Tropiņins. *Mežģīņu darinātāja*. Eļļa, audekls. 1823. Maskava, Tretjakova galerija.

136. att. A. Venecianovs. *Plaujas laiks. Vasara*. Eļļa, audekls. 19. gs. 20. gadi. Maskava, Tretjakova galerija.

137. att. K. Brilovs. *Pompeju pēdējā diena*. Eļļa, audekls. 1830–1833. Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs.

138. att. K. Brilovs. *Pašportrets*. Eļļa, audekls. 1848. Maskava, Tretjakova galerija.

139. att. A. Ivanovs. *Kristus parādīšanās tautai*. Eļļa, audekls. 1837–1857. Maskava, Tretjakova galerija.

140. att. S. Šķedrins. *Osta Sorento*. Eļļa, audekls. Ap 1826. Maskava, Tretjakova galerija.

141. att. I. Aivazovskis. *Devītais vilnis*. Eļļa, audekls. 1850. Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs.

Reālisms krievu mākslā. Peredvižņiki

142. att. P. Fedotovs. *Majora precības*. Eļļa, audekls. 1848. Maskava, Tretjakova galerija.
 143. att. V. Perovs. *Nelaiķa pavadīšana*. Eļļa, audekls. 1865. Maskava, Tretjakova galerija.
 144. att. V. Perovs. *Rakstnieka F. Dostojevskas portrets*. Eļļa, audekls. 1872. Maskava, Tretjakova galerija.
 145. att. I. Kramskojs. *Ļeva Tolstoja portrets*. Eļļa, audekls. 1873. Maskava, Tretjakova galerija.
 146. att. I. Kramskojs. *Kristus tuksnesī*. Eļļa, audekls. 1872. Maskava, Tretjakova galerija.
 147. att. I. Repins. *Volgas strūdzinieki*. Eļļa, audekls. 1870–1873. Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs.
 148. att. I. Repins. *Krusta gājiens Kurskas gubernā*. Eļļa, audekls. 1880–1883. Maskava, Tretjakova galerija.
 149. att. I. Repins. *Ivans Bargais ar dēlu Ivanu*. Eļļa, audekls. 1885. Maskava, Tretjakova galerija.
 150. att. V. Surikovs. *Bajāriene Morozova*. Eļļa, audekls. 1887. Maskava, Tretjakova galerija.
 151. att. V. Vasņecovs. *Spēkavīri*. Eļļa, audekls. 1898. Maskava, Tretjakova galerija.
 152. att. A. Savrasovs. *Krauki atlidojuši*. Eļļa, audekls. 1871. Maskava, Tretjakova galerija.
 153. att. I. Šiškins. *Rudzi*. Eļļa, audekls. 1878. Maskava, Tretjakova galerija.
 154. att. A. Kuindži. *Bērzu birzs*. Eļļa, audekls. 1879. Maskava, Tretjakova galerija.

Impresionisma, simbolisma un jūgendstila iestrāvojumi krievu mākslā

155. att. J. Lanserē. *Sanktpēterburga*. Zīmējums žurnālam "Mir iskusstva". 1902.
 156. att. M. Vrubels. *Dēmons*. Eļļa, audekls. 1890. Maskava, Tretjakova galerija.
 157. att. K. Somovs. *Burvestība*. Guaša, bronza. 1898. Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs.
 158. att. Ī. Levitāns. *Marts*. Eļļa, audekls. 1895. Maskava, Tretjakova galerija.
 159. att. Ī. Levitāns. *Pāri mūžīgajam mieram*. Eļļa, audekls. 1894. Maskava, Tretjakova galerija.
 160. att. V. Serovs. *Meitene ar persikiem*. Eļļa, audekls. 1887. Maskava, Tretjakova galerija.
 161. att. V. Serovs. *Bērni*. Eļļa, audekls. 1899. Sanktpēterburga, Krievu mākslas muzejs.

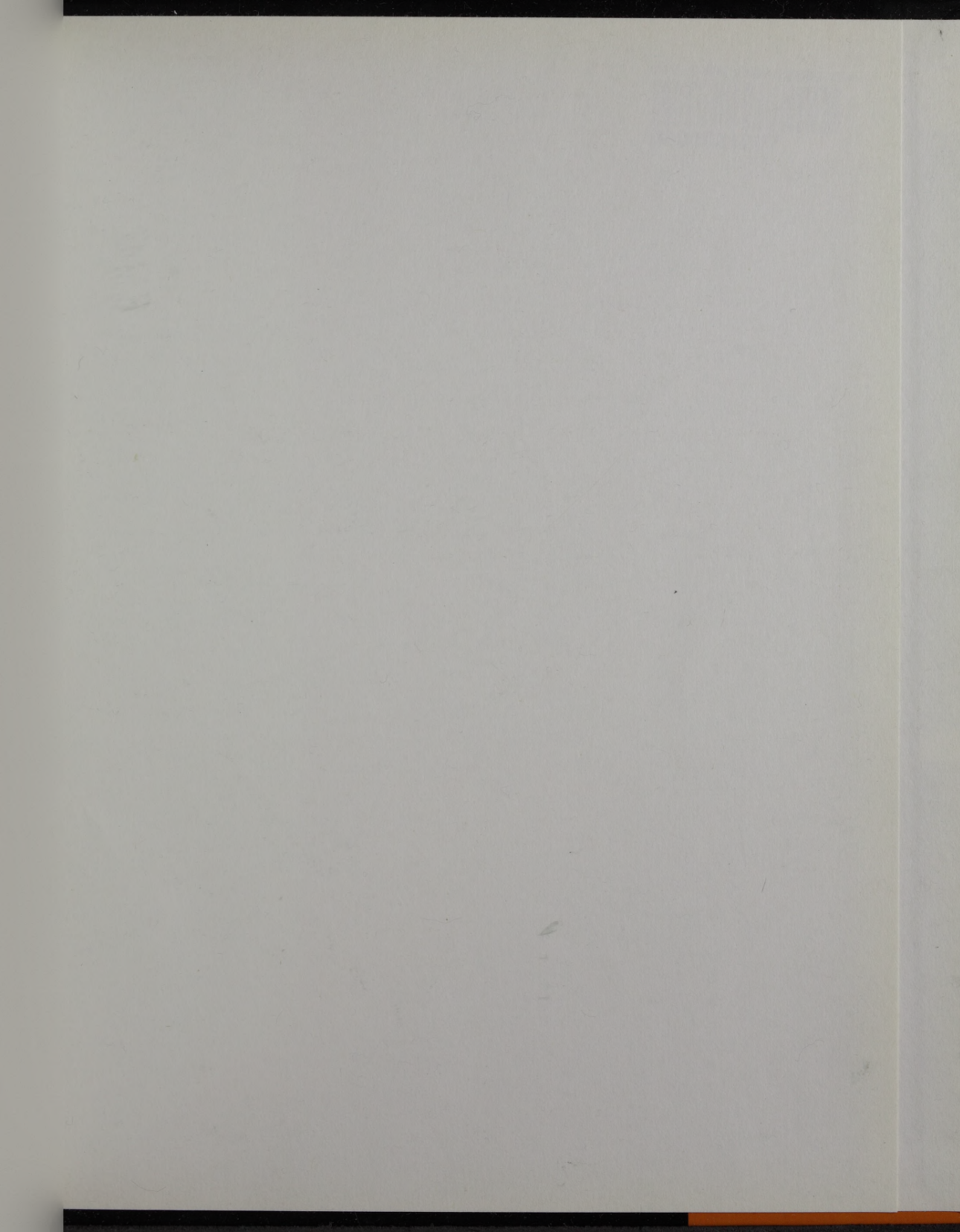
19. gadsimta māksla Baltijā

162. att. J. F. Baumanis. *Īres nami Rīgā, Merķeļa ielā 5, 7 un 9*. 1880–1883.
 163. att. G. F. A. Hilbigis. *Rīgas Politehnikums (tag. Latvijas Universitāte)*. 1866–1885.
 164. att. P. M. Berči. *Savrupmāja Liepājā, Valdemāra ielā 14*. 1880.
 165. att. V. L. N. Bokslafs. *Rīgas Biržas komercskola (tag. Latvijas Mākslas akadēmija)*. 1902–1905.
 166. att. M. Eizenšteins. *Īres nams Rīgā, Alberta ielā 8*. 1903.
 167. att. K. Pēkšēns, E. Laube. *Skola Rīgā, Tērbatas ielā 15/17*. 1905.
 168. att. A. Vanags. *Nams Rīgā, Brīvības ielā 58*. 1906.
 169. att. J. H. Baumanis. *Mednieks jeb Pašportrets*. Eļļa, audekls. Rīga, Valsts Mākslas muzejs.
 170. att. J. L. Eginks. *Odisejs un Nausikaja*. Eļļa, audekls. 1824. Rīga, Valsts Mākslas muzejs.
 171. att. J. L. Eginks. *Aleksandrs I dāvina brīvību Baltijas provinču zemniekiem*. Eļļa, audekls.
 1823. Glezna nav saglabājusies.
 172. att. O. Bērtiņš. *Zēna akts*. Eļļa, audekls. 1853. Rīga, Valsts Mākslas muzejs.
 173. att. J. S. Roze. *Filipa Johana Šulca portrets*. Eļļa, audekls. 1861. Rīga, Valsts Mākslas muzejs.
 174. att. K. Hūns. *Bērtuļa nakts priekšvakarā*. Eļļa, audekls. 1868. Rīga, Valsts Mākslas muzejs.

175. att. K. Hüns. *Sievietes portrets*. Eļļa, audekls. 1871. Rīga, Valsts Mākslas muzejs.
176. att. J. Feders. *Pērse*. Eļļa, audekls. 1894. Rīga, Valsts Mākslas muzejs.
177. att. A. Daugulis. *Zobugals*. Ksilogrāfija. "Pēterburgas Avižu" pielikums "Zobugals". 1862.
178. att. Ā. Alksnis. *Mākslinieka tēva portrets*. Eļļa, audekls. Ap 1886–1891. Rīga, Valsts Mākslas muzejs.
179. att. O. Hippiuss. *Sangastes pils*. 1874–1881.
180. att. V. Neimanis. *Bijušās Sēla bankas ēka Tallinā*. 1903–1904.
181. att. A. Lindgrēns, V. Lenns. *Teātra "Estonia" ēka Tallinā*. 1910–1913.
182. att. G. Hellats. *Igauņu studentu biedrības nams Tartu*. 1902.
183. att. A. G. V. Pecolds. *Antss no Tarvastu muižas*. Litogrāfija. 1834. Tallina, Valsts Mākslas muzejs.
184. att. F. L. Maidels. *Pirmo pagānu kristīšana Ikskilē pie Rīgas 1186. gadā*. Vara grebums. 1842.
185. att. J. Kēlers. *Vērpēja jeb Notrūkušais pavediens*. Eļļa, audekls. 1863. Tallina, Valsts Mākslas muzejs.
186. att. E. G. Dikers. *Sāmsalas ainava*. Eļļa, audekls. 1866. Tallina, Valsts Mākslas muzejs.
187. att. O. Hofmanis. *Pirmie rati un pēdējās ragavas*. Eļļa, audekls. Ap 1895. Tallina, Valsts Mākslas muzejs.
188. att. A. L. Veicenbergs. *Linda*. Marmors. 1880. Tallina, Valsts Mākslas muzejs.
189. att. A. H. Ādamsons. *Pieminekļis bojā gājušam kuģim "Rusalka" Tallinā*. Bronza, granīts. 1902.
190. att. K. Rauds. *Kartupeļu rakšana*. Ogles zīmējums. 1896. Tallina, Valsts Mākslas muzejs.
191. att. P. Rauds. *Vīrs no Muhu salas*. Eļļa, audekls. 1898. Tallina, Valsts Mākslas muzejs.
192. att. A. Laikmā. *Mazā Alma*. Pastelis. 1900. Tallina, Valsts Mākslas muzejs.
193. att. A. Laikmā. *Vecais Aitsams*. Pastelis. 1902–1904. Tallina, Valsts Mākslas muzejs.
194. att. K. Rusecks. *Lietuviešu meitene ar pūpoliem*. Eļļa, audekls. 1847. Viļņa, Valsts Mākslas muzejs.
195. att. A. Rēmeris. *Meitenes roku studija*. Eļļa, audekls. Viļņa, Valsts Mākslas muzejs.
196. att. A. Rēmeris. *Dzejnieka Antana Strazda portrets*. Eļļa, audekls. 1863. Viļņa, Valsts Mākslas muzejs.
197. att. V. Sledzinskis. *Vecenīte ver adatā diegu*. Eļļa, audekls. 1855. Viļņa, Valsts Mākslas muzejs.
198. att. M. K. Čurļonis. *Jūras sonāte. Fināls*. Eļļa, audekls. 1908. Kauņa, M. K. Čurļoņa muzejs.
199. att. M. K. Čurļonis. *Zvaigžņu sonāte. Allegro*. Tempera. 1908. Kauņa, M. K. Čurļoņa muzejs.
200. att. A. Žmuidzinavičs. *Nemuna pirms negaisa*. Eļļa, audekls. 1917. Kauņa, Mākslas muzejs.
201. att. P. Kalpoks. *Ziema Šveicē*. Eļļa, audekls. 1915. Viļņa, Valsts Mākslas muzejs.
202. att. P. Rimša. *Arājs*. Ģipsis. 1907. Kauņa, Mākslas muzejs.
203. att. P. Rimša. *Māmuļa*. Bronza. 1910. Kauņa, Mākslas muzejs.
- Uz vāka: V. Kreins. *Neptūna zirgi*. Fragments. Eļļa, audekls. 1892. Minhene, Jaunā pinakotēka. Prettitulā: R. Laliks. *Piespraude*. Zelts, emalja, halcedons, mēnessakmeņi, briljanti. Ap 1897–1898.

SATURS

Priekšvārds	5
I. Arhitektūras vispārīgās attīstības tendences 19. gadsimta vidū–20. gadsimta sākumā	7
1. Historicisms un stilizācija (19. gs. vidus un 2. puse)	7
2. Jūgendstils (19. gs. beigas–20. gs. 1. gadu desmits)	13
II. Izplatītākie 19. gadsimta tēlotājas mākslas virzieni un stili Eiropā	23
1. Romantisms	23
Romantisms Francijā	25
Romantisms Vācijā	37
Romantisms Anglijā	46
Goijas fenomens Spānijā	55
2. Reālisms	61
Reālisms Francijā	62
Reālisms Vācijā	77
Reālisms Holandē un Beļģijā	82
Romantisms un reālisms Polijā, Čehijā, Ungārijā	87
3. Impresionisms un neoimpresionisms	100
Impresionisms Francijā	100
Impresionisms Vācijā, Itālijā, Anglijā un citās Eiropas zemēs	118
Neoimpresionisms	123
4. Simbolisms	126
5. Jūgendstils tēlotājā mākslā	133
6. Postimpresionisms	136
III. Tēlotājas mākslas attīstība Krievijā 19. gadsimtā	153
1. Zem romantisma zīmes	153
2. Krievu reālistiskās glezniecības plašais diapazons. Peredvižņiki	163
3. Impresionisma, simbolisma un jūgendstila iestrāvājumi	181
IV. 19. gadsimta māksla Baltijā	189
Skaidrojošā vārdnīca	225
Ieteicamā literatūra	232
Attēlu saraksts	233



Ls. 3,50

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



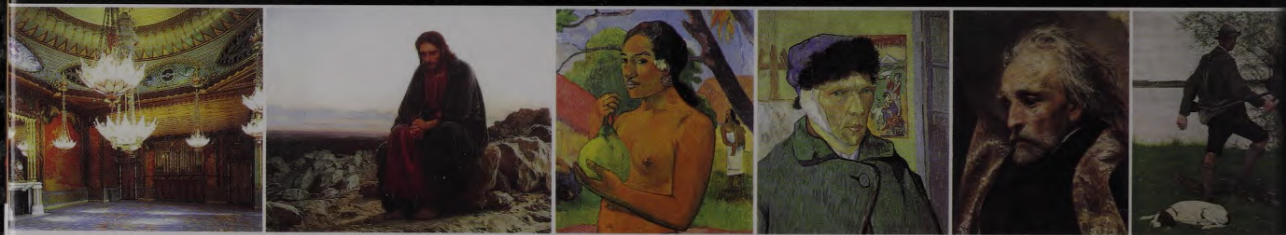
0304031207

VISPĀRĪGĀ MĀKSLAS VĒSTURĒ

98-4
97

Lai izsekotu cilvēces kultūras virzībai tās vēsturiskajā gadu tūkstošiem ilgajā ceļā, kā viena no kultūras nozīmīgākajām sastāvdaļām jāiepazīst māksla tās attīstībā no cilvēces garīgās rītausmas līdz mūsu dienām.

"Vispārīgās mākslas vēstures" 4. daļas mērķis ir populāra izklāsta veidā sniegt izpratni par 19. gs. vidū un 2. pusē notikušajiem procesiem Eiropas zemju arhitektūrā un tēlotājā mākslā. Izdevumā apkopotas ziņas par tajā laikā arhitektūrā valdošo historicismu un jūgendstilu, par ievērojamākajām parādībām romantisma un reālisma virziena tēlotājā mākslā. Samērā plaši analizētas impresionisma, neoimpresionisma, postimpresionisma, kā arī simbolisma izpausmes Eiropas zemju mākslā. Atsevišķas nodaļas veltītas krievu 19. gs. tēlotājas mākslas parādībām, kā arī sniegts ieskats par strāvojumiem Baltijas zemju arhitektūrā un tēlotājā mākslā.



Anglijas māksla

Krievijas māksla

Francijas māksla

Nīderlandes māksla

Polijas māksla

Vācijas māksla

Grāmata izmantojama kā mācību līdzeklis dažādās izglītības iestādēs. Tā noderēs kā izziņas avots skolotājiem, skolēniem, studentiem, tāpat ikvienam, kas vēlas iegūt secīgu pārskatu par arhitektūras un tēlotājas mākslas attīstības procesiem 19. gs. vidus un 2. puses vēstures posmā.



ZVAIGZNE ABC

