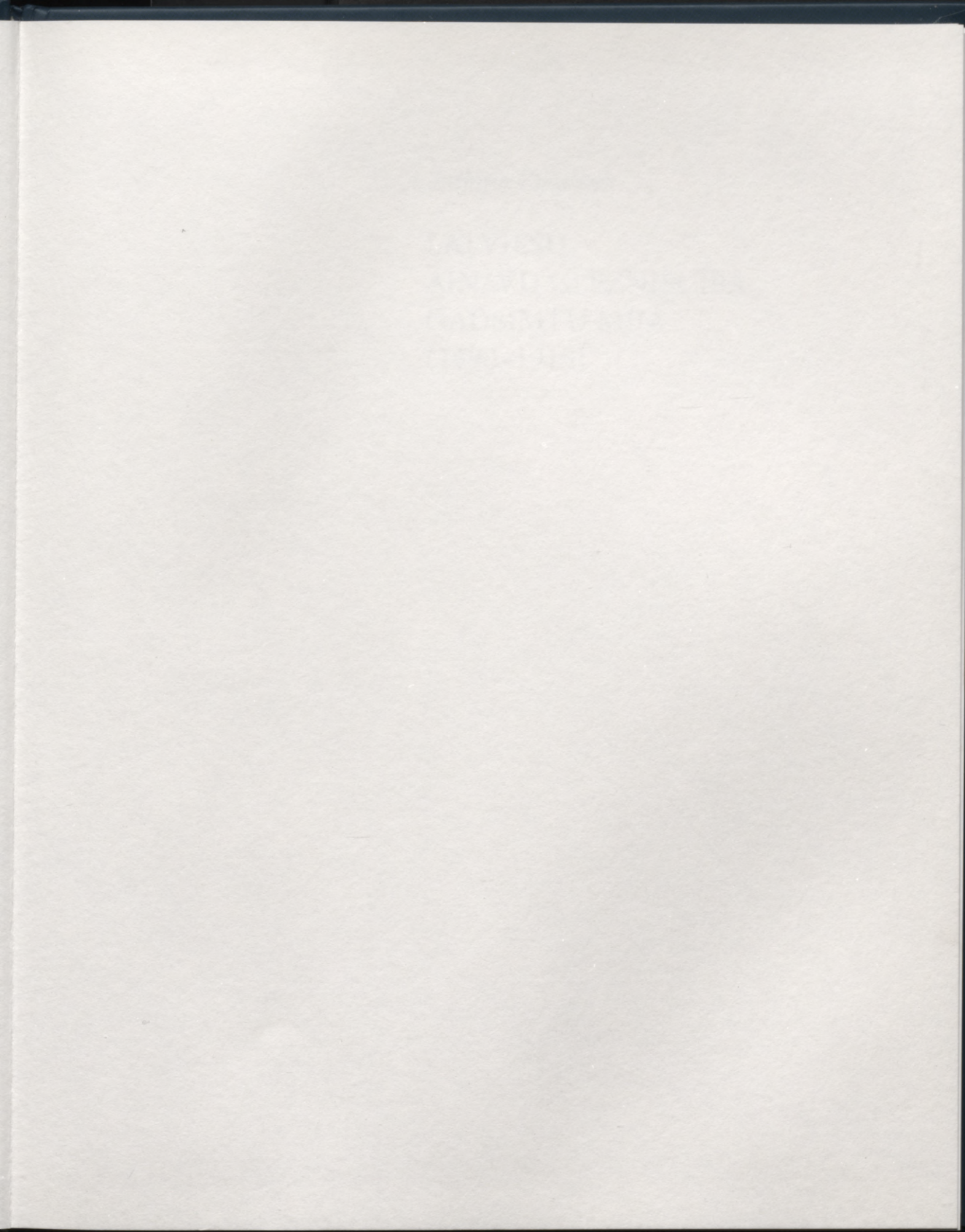
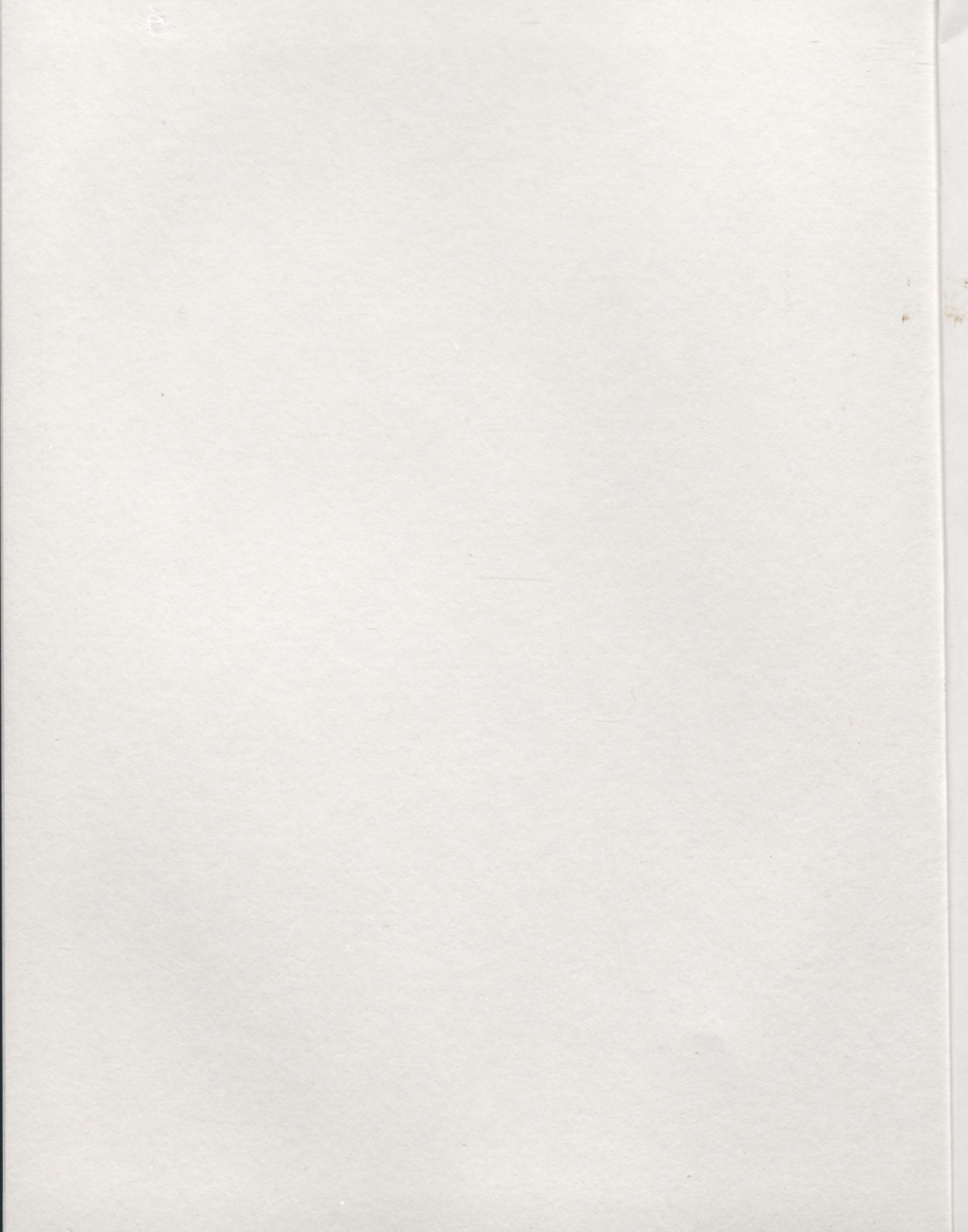


*Tatjana
Kačalova*

LATVIEŠU
AINAVU GLEZNIECĪBA
GADSIMTU MIJĀ
1890–1915







Tatjana Kačalova

LATVIEŠU
AINAVU GLEZniecība
GADSIMTU MIJĀ
(1890–1915)

Jūlijs Račinskis

LATVIJU

ABVAU GLEZINĒCIĀ

GAZĪMŪ MIĶĀ


(1890-1912)

2004-4
277

L
7

Tatjana Kačalova

LATVIEŠU
AINAVU GLEZNIECĪBA
GADSIMTU MIJĀ
(1890–1915)

 ZINĀTNE

UDK 75(474.3) "1890/1915"
La 802

LATVIJAS NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA

0304094683

Redaktore *Edvarda Šmite*

Māksliniece *Ināra Jēgere*

Tulkojums angļu valodā *Andris Mellakauls*

Datormakets *SIA BURTNIEKS*

Attēli skenēti *Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrā*



Grāmata izdota ar VALSTS KULTŪRKAPITĀLA FONDA atbalstu

ISBN 9984-698-81-5

- © Tatjana Kačalova, 2004
- © Ināra Jēgere, mākslinieciskā izveide, 2004
- © Andris Mellakauls, tulkojums angļu valodā, 2004
- © Zinātne, 2004

SATURS

Ievads.....	7
I. 18.–19. gs. ainavu glezniecība	11
II. Latviešu ainavu glezniecības tendences un baltvācu māksla 19. un 20. gs. mijā	18
III. Izstādes	23
IV. Tematika	38
V. Klasiskā glezna un glezna–studija.....	49
VI. Noskaņu ainava	63
VII. Saiknes	75
VIII. Ainavas meistari	95
Lielmeistari	96
Vilhelms Purvītis (96). Jānis Valters (119). Janis Rozentāls (135)	
Ainavas mazmeistari	146
Pēteris Kalve (148). Aleksandrs Štrāls (151). Jānis Jaunsudrabiņš (152). Voldemārs Zeltiņš (154). Voldemārs Matvejs (159). Pēteris Krastiņš (165). Rūdolfs Pērle (169).	
Nobeigums	175
Grāmatā ievietoto ilustrāciju saraksts.....	183
Latvian landscape painting at the turn of the century (1890–1915). <i>Summary</i>	185
List of images	209

LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO
1950

SATURS

1. Introduction 1

II. The history of the 18-19

III. The 20

IV. The 21

V. The 22

VI. The 23

VII. The 24

VIII. The 25

IX. The 26

X. The 27

XI. The 28

XII. The 29

XIII. The 30

XIV. The 31

XV. The 32

XVI. The 33

XVII. The 34

XVIII. The 35

XIX. The 36

XX. The 37

XXI. The 38

XXII. The 39

XXIII. The 40

XXIV. The 41

XXV. The 42

XXVI. The 43

XXVII. The 44

XXVIII. The 45

XXIX. The 46

XXX. The 47

XXXI. The 48

XXXII. The 49

XXXIII. The 50

XXXIV. The 51

XXXV. The 52

XXXVI. The 53

XXXVII. The 54

XXXVIII. The 55

XXXIX. The 56

XL. The 57

XLI. The 58

XLII. The 59

XLIII. The 60

XLIV. The 61

XLV. The 62

XLVI. The 63

XLVII. The 64

XLVIII. The 65

XLIX. The 66

L. The 67

LXI. The 68

LXII. The 69

LXIII. The 70

LXIV. The 71

LXV. The 72

LXVI. The 73

LXVII. The 74

LXVIII. The 75

LXIX. The 76

LXX. The 77

LXXI. The 78

LXXII. The 79

LXXIII. The 80

LXXIV. The 81

LXXV. The 82

LXXVI. The 83

LXXVII. The 84

LXXVIII. The 85

LXXIX. The 86

LXXX. The 87

LXXXI. The 88

LXXXII. The 89

LXXXIII. The 90

LXXXIV. The 91

LXXXV. The 92

LXXXVI. The 93

LXXXVII. The 94

LXXXVIII. The 95

LXXXIX. The 96

LXXXX. The 97

LXXXXI. The 98

LXXXXII. The 99

LXXXXIII. The 100

IEVADS

Ainava ir viena no populārākajām pasaules mākslas tēmām. Patstāvīga žanra nozīmi Eiropas tēlotājā mākslā ainava ieguva 17. gs., dažus gadsimtus vēlāk – 19. gs. kļūstot par dominējošo žanru un izkopjot savu patstāvīgu estētiku. Latviešu glezniecībā ainavas žanrs iekaroja sev redzamu vietu tikai 19. un 20. gs. mijā.

Šis laiks mākslas vēsturē parasti tiek vērtēts kā pārejas posms, kad vēl skaidri manāmi aizejošā gadsimta stabilizējušies ieskati, bet jau sāk iezīmēties jaunā gadsimta novatoriskās tendences, un tādējādi plašo alternatīvo slēdzienu gaismā atklājas attīstības dinamika.

Latvijā tas arī varētu iegūt līdzīgu vērtējumu, ja Latvijā, tāpat kā iepriekšējos tās kultūras attīstības periodos, noteicošo nozīmi būtu saglabājusī 12. gs. no Rietumeiropas ievadītā un tālākajos gadsimtos baltvācu turpinātā un koptā kultūra un māksla, kas attīstījās atbilstoši Rietumu stilu hronoloģiskajai secībai un Rietumos pieņemtiem vērtējumiem. Taču Latvijā 19. un 20. gs. mijā mākslas un kultūras jomā iniciatīvu pārņēma līdz tam minētajā sfērā mazāk aktīvā sabiedrības daļa – latvieši, kuriem izdevās sākt nacionālās kultūras attīstību, radot pretmetu iepriekšējai baltvācu mākslinieciskajai kultūrai. Latviešu mākslinieku radīto darbu stilistiskā analīze liecina, ka jau 19.–20. gs. mijā viņu māksla ir ieguvusi ar latviešu mākslas nākamajiem periodiem samērojamas kvalitātes un ka Eiropā gadsimtu mijā pazīstamie mākslas virzieni ir uztverti un interpretēti savdabīgi. Tas vērojams ne tikai glezniecībā, bet arī citās mākslās, līdz ar to gadsimtu mijas posmu Latvijā atšķirībā no šī perioda vērtējuma citos reģionos var uzskatīt nevis par pārejas posmu, bet par nozīmīgu etapu vietējās mākslas veidošanas procesā, kas prasa rūpīgāku un detalizētāku apskati un izvērtējumu nekā līdz šim.

Lasītājam tiek piedāvāts ieskatīties šī perioda ainavu glezniecības attīstībā. Tēmas izvēles pamatotību apliecina žanra popularitāte, jo tolaik izstādēs visbiežāk bija eksponētas ainavas, turklāt tajā laikā savu daiļrades ceļu

sāka Vilhelms Purvītis, viens no izcilākajiem latviešu ainavu glezniecības meistariem. Tomēr grāmatā īsumā apskatīta arī iepriekšējo periodu ainavu glezniecības attīstība.¹ Darbs sastāv no monogrāfiska rakstura nodaļām, kas iepazīstina ar katru gadsimtu mijas svarīgo faktoru atsevišķi, problēmu apskatu papildina vadošo ainavu gleznotāju daiļrades raksturojums.

Daži vārdi vēl sakāmi par ainavas žanra vēsturē pieņemtajām ainavas definīcijām, jo, kā zināms, tās dažādos žanra attīstības posmos bijušas atšķirīgas.

Ainavu, tai kļūstot par patstāvīgu žanru, izprata kā dabā vērojamo objektu atbilstošu atveidu. Tālākajā žanra attīstībā tēla sakritības pakāpe ar vidi ieguva diferencētāku izpausmi, reizēm atbilstība tika akcentēta un pat saistīta ar konkrētas vietas iezīmju fiksāciju (reālistiska ainava), reizēm atbilstības pakāpe mazinājās abstrahēšanās tendenču ietekmē (sacerēta, idealizēta, stilizēta ainava). Atšķirības izpratnē radīja arī tematikas izvēle un stilistisko un emocionālo uzdevumu risinājums.²

Ainavas definīcija pētījumā sakrīt ar reālistiskā ainavas tipa raksturošanai pieņemto koncepciju, atmetot tikai tendenci par galveno kritēriju ainavas žanrā uzskatīt prasību pēc konkrētas vietas “portreta”. Taču jāatzīmē, ka šī koncepcija Latvijā 19. un 20. gs. mijā romantisko noskaņu, kā arī tajā laikā vērojamo simbolisko ieskaņu ietekmes dēļ guva daudzveidīgāku raksturu nekā, piemēram, Krievijā. Ļoti svarīga latviešu ainavas izpratnei ir arī dažādu Eiropas mākslas centru mijiedarbības loma latviešu mākslā.

Pilnībā piekrītot mākslas zinātnieka E. Kļaviņa grāmatā “Latviešu portretu glezniecība. 1850–1916” izteiktajai atziņai, ka 19.–20. gs. mijas mākslas raksturošanā pareizāk “pacelties pāri virzieniem, veidojot vispārinājumus”³, šī darba autorei tomēr materiāla labākai izpratnei ir nepieciešama konkrētu virzienu pieminēšana un atbilstoši tam arī mākslinieku klasificēšana pēc viņu saistības ar šiem virzieniem.

Galvenais pētījumā izmantotais materiāls ir gan saglabājušies, gan arī pēc periodikas ziņām iepazītie mākslas darbi – ainavas, un galvenā šajā grāmatā piekoptā apguves un izpētes metode ir analīze. Piemēriem izvēlētie darbi, kuru atrašanās vieta tekstā nav norādīta, ir Valsts Mākslas muzeja (turpmāk tekstā – VMM) īpašums. Darba tapšanā izmantotas tā laika vācu un latviešu presē atrodamās recenzijas un ziņojumi par izstādēm, kurus reizēm papildinājušas arī reprodukcijas. Pēdējais materiāls ir sevišķi svarīgs, jo lielākā daļa no tajā laikā radītajiem latviešu mākslinieku darbiem nav sagla-

bājusies – un priekšstatu par tiem un to gleznošanas īpatnībām varam iegūt galvenokārt no šī avota.

Grāmata nevarētu tapt arī bez literatūras izmantošanas, kas raksturo laikmetu, kā arī sniedz biogrāfiskas ziņas par atsevišķiem latviešu gleznotājiem⁴. Zināmā mērā par izejpunktu noderēja arī autores monogrāfija par Vilhelmu Purvīti⁵ un disertācijas – “Purvītis un viņa skola” un “Latviešu padomju ainavas attīstība (1940–1960)” (aizstāvētas 1966. un 1990. gadā, manuskripti, glabājas Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrā, turpmāk – LMAIC).

Autore pateicas Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centra un Valsts Mākslas muzeja darbiniekiem par grāmatas tapšanā sniegto atbalstu un iespēju izmantot mākslas darbu reprodukcijas grāmatas ilustrēšanai.

ATSAUCES UN KOMENTĀRI

Šeit un turpmāk ne tikai sniegta informācija par izmantoto literatūru, bet arī isumā raksturoti izdevumi, to autori, mākslinieki, daiļrades īpatnības.

¹ *Bēms R.* Apceres par Latvijas mākslu simts gados: 18. gs. beigas – 19. gs. beigas. – Rīga: Zinātne, 1984. Romis Bēms (1927–1993), mākslas vēsturnieks un gleznotājs. Viņa grāmata ir visplašākais un pilnīgākais pētījums par tēlotājas mākslas norisēm laikposmā no 18. gs. beigām līdz 19. gs. 90. gadiem.

Meinarte A. Latvijas ainava glezniecībā un grafikā: 18. gs. beigas – 19. gs. vidus. Diplomdarbs. 1993. A. Meinartes darbs veidots uz Rīgas un novadu muzeju, Latvijas Nacionālās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu zinātniskās nodaļas un Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas materiāliem, ar R. Bēma grāmatai līdzīgu mērķi. Manuskripts atrodas Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrā.

Latviešu tēlotāja māksla: 1860.–1940. – Rīga, 1986. Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Andreja Upiša Valodas un literatūras institūta darbinieku kolektīvs darbs.

² Par to sīkāk sk.: *Clark K.* Landscape into Art. – Edinburga, 1949. Kaut arī angļu mākslas vēsturnieka Keneta Klārka (1903–?) grāmata nav ainavu glezniecības vēsturiskās attīstības pārskats, tā tomēr ir vienīgais Rietumu mākslas vēstures literatūrā pazīstamais darbs par ainavu tipiem. Pēc Klārka, ainavu var uztvert kā fantāzijas veidojumu, dabas mākslinieciskās uzve-res veidu u.c.

Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. – Москва, 1974. A. Fjodorovs-Davidovs (1900–1969) – izcils krievu ainavu glezniecības pētnieks, vairāku rakstu autors, kas tiecās atklāt minētā perioda ainavas īpatnības.

³ *Кļaviņš E.* Latviešu portreta glezniecība: 1850–1916. – Rīga: Zinātne, 1996. – 61. lpp.

- ⁴ Jānis Siliņš (1876–1991) – mākslas vēsturnieks un filozofs, mākslas vēstures profesors. Pēc Otrā pasaules kara darbojies trimdā. 20. gs. 70.–80. gados Zviedrijā publicēti viņa pētījumi “Latvijas māksla: 1800–1914” (divos sējumos) un “Latvijas māksla: 1915–1940” (trīs sējumos). Hugo Vītols (1900–1976) – publicists, darbojies trimdā. Publicēja apceres un esejas par latviešu mākslas izstādēm un māksliniekiem. Viņa darbu klāstā svarīgākie ir veltīti K. Hūnam un V. Purvītim: *Vītols H.* Atmodinātās atbalsis: Pārdomas par K. Hūna mākslu. – Vesterosa, 1969; *Vītols H.* Marta pali: Eseja par latviešu ainavas meistarū V. Purvīti. – Stokholma, 1975. No pēckara periodā Latvijā radītās literatūras vispirms minama grāmata “Latviešu tēlotāja māksla. 1860–1940”, kas ir Latvijas Zinātņu akadēmijas toreizējā Andreja Upīša Valodas un literatūras institūta darbinieku kolektīvs darbs (Rīga, 1986).
- No šaurākām tēmām veltītu darbu autoriem jāmin Oļģerts Saldavs (1907–1960), V. Purviša skolnieks, Latvijā pirmās V. Purviša monogrāfijas autors, kā arī mākslas zinātnieces Skaidrīte Cielava (1920) un Ināra Novadniece (1930): *Saldavs O.* Vilhelms Purvītis. – Rīga, 1958; *Cielava S.* Latviešu glezniecība buržuāziski demokrātisko revolūciju posmā: 1900–1917. – Rīga, 1974; *Novadniece I.* Jūlijs Madernieks. – Rīga, 1982.
- Vairākas monogrāfijas sarakstījuši Arturs Eglītis (1907–1996), scenogrāfs, mākslas zinātnieks, un Arturs Lapiņš (1911–1983), scenogrāfs un mākslas zinātnieks: *Eglītis A.* Hūns. – Rīga, 1955; *Eglītis A., Lapiņš A.* Jūlijs Feders. – Rīga, 1958; *Eglītis A., Lapiņš A.* Jānis Valters. – Rīga, 1953; *Eglītis A., Lapiņš A.* Janis Rozentāls. – Rīga, 1954.
- Izdoti arī vairāki reprodukciju albumi: Janis Rozentāls / M. Ivanova ievads. – Rīga, 1966; Janis Rozentāls / I. Pujātes ievads. – Rīga, 1991; Jānis Valters / M. Ivanova ievads. – Rīga, 1978; Latviešu glezniecība. Pirmspadomju periods / S. Cielavas ievads. – Rīga, 1980.
- No daudziem citiem pēdējā desmitgadē izdotajiem darbiem mināmi rakstu krājumi: *Ornaments Latvijā* / Sast. E. Grosmane. – Rīga, 1994; *Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā* / Sast. E. Grosmane. – Rīga, 1997; *Jugendstils: Laiks un telpa* / Sast. S. Grosa. – Rīga, 1999; *Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā* / Sast. S. Grosa. – Rīga, 2000; *Vilhelms Purvītis (1872–1945)* / Sast. I. Riņķe. – Rīga, 2000.
- ⁵ *Kačalova T.* Vilhelms Purvītis. – Rīga, 1971.

18.–19. GS. AINAVU GLEZniecība

Kā liecina pieticīgais izpētei pieejamais materiāls un rakstiskie avoti, Baltijā 18. gs. beigās un 19. gs. sākumā visattīstītākais bija portreta žanrs, kā arī reliģiskā un mitoloģiskā glezniecība, bet ainava ieņēma pieticīgāku vietu. Iepazīšanās ar ainavas žanru te notika Eiropas, pareizāk sakot, vācu mākslas ietekmē, jo Baltija, kas kopš 18. gs. sākuma bija iekļauta Krievijas impērijas sastāvā, kultūras jomā saglabāja saistību ar vācu mākslas centriem, no kuriem nāca vietējās vācu sabiedrības kultūras dzīvi ietekmējošie meistari.

Apkārtējās vides atveids tēlotājā mākslā tajā laikā visbiežāk eksistēja kā panorāmiska vai perspektīva ainava. Panorāma ir tāda ainava, kurā objekti (pa lielākai daļai celtnes) kārtoti horizontālē, ļaujot skatītājam tos iepazīt it kā garāmlidošā kustībā, bet perspektīva – ainava, kur attēlojamais uztverts no viena skatpunkta un plāni izkārtoti pēc lineārās perspektīvas principa. Ainavas attēlojuma galvenā īpatnība tajā laikā ir precizitāte, un tās vārdā panorāmiskais un perspektīvais princips dažkārt tiek apvienots, radot arhitekta projektam vai skatuves noformējumā izmantotajam ainavas gleznojumam – prospektam līdzīgus darbus.

Latvijā 18. gs. vispopulārākais bija panorāmiski uztverts reālās topogrāfiskās situācijas precīzs attēlojums, kas visbiežāk pazīstams ar nosaukumu “veduta” (it. *veduta*). Pievēršanās vedutas formai liecināja, ka atbilstoši 18. gs. vidum raksturīgajai estētikai arī šajā Eiropas provincē mākslinieks daiļo atrada arhitektūras un atsevišķu dabas motīvu apkopojumā. Taču atsevišķu reālu dabas skatu parādīšanās vietējos krājumos liecina, ka 18. gs. beigās meklēto daili sāka atklāt arī dabā. Šajos atveidos vēl daudz nosacīta, tomēr tie ļauj pārlicināties, ka sabiedrība atzīst arī dabas estētisko iedarbi. Līdz ar to dabas atainojumi iegūst patstāvīga sižeta nozīmi vietējā glezniecībā.

Dabas poētisks vērojums, šķiet, bija pirmais solis uz reālo dabas vērtību atzīšanu un tālāk, kā to pierāda fakti, jau veda pie 19. gs. reālistiskās aina-

vu glezniecības izveidošanas arī Baltijas novadā. Sava nozīme visā šajā uz-
tveres veidu maiņā neapšaubāmi bija tam, ka no 18. gs. beigām apgaismī-
bas ideju stimulētas novadpētnieciskas intereses vedināja uz vietējās dabas
dziļāku apguvi.¹ Uzmanību sāka saistīt mazpilsētas un parku iekļauti mui-
žu ansambļi, līdz ar to pieaugot arī perspektīvās ainavas nozīmei. Taču, ņe-
mot vērā, ka 18. gs. beigu un 19. gs. pirmās puses ainavu glezniecība Balti-
jā kvantitatīvi nav plaša, tās raksturošanai izmantojami tikai nedaudzi
mākslinieku vārdi.

Tipisks vedutists – t.i., panorāmas ainavas pārstāvis – baltvācu meista-
ru vidū bija Karls Traugots Fehhelms (1748–1819), Drēzdenē Kanaletto²
skolas un Belloto³ tradīcijās izskolotais dekorators un fresku gleznotājs, kas
kopš 1797. gada darbojās Rīgā, kur kļuva populārs ar eļļas tehnikā erudēti
realizētiem Rīgas skatiem, saistot pilsētas ielu un laukumu topogrāfiski
precīzus atveidojumus ar vēsturiskiem notikumiem. Tiešu sekotāju Feh-
helmam nebija, tomēr viņa prasmīgi izmantotais vedutas tips ietekmēja tā-
lāko Baltijas ainavu glezniecības attīstību.

Perspektīvas formu Latvijā visveiksmīgāk pārstāvēja Vācijā izglītotais
Hermanis Fridrihs Vēbers (1761–1833), kas kļuva pazīstams ar profesionā-
li korektiem Kurzemes piļu un pilsdrupu attēlojumiem, visbiežāk akvareļa
tehnikā. Vēbera aizsāktā tematiskā līnija tika turpināta, turklāt ar tendenci
kāpināt vizuālās realitātes radīto monumentalitātes iespaidu arī konkrētu
vietu – Turaidas, Krimuldas, Āraišu perspektīvajās ainavās (Vilhelms Bārts,
1799–1852). Šī perioda ainavisko darbu īpatnība ir zīmējuma asums, aug-
sta detalizācijas pakāpe, bet kompozīciju izveidē tiek ievēroti gan stingrā-
kas, gan brīvākas uzbūves principi, liecinot par autoru atskatīšanos attiecī-
gi uz klasicisma vai romantisma prasībām.

Kaut arī nelielais saglabājušos šī perioda darbu skaits apgrūtina izpēti,
ir jāatzīst, ka romantisms paplašināja Baltijas mākslas emocionālās pro-
grammas ietvarus, kā liecina kaut vai Karla Gotharda Grasa (1767–1814)
daiļrade,⁴ kur vairāk nekā jebkura cita vietējās izcelsmes mākslinieka dar-
bos jaušama saikne ar “visai jūtīgo un grūti formulējamo klasicisma un
romantisma saskares zonu”⁵. Arī vairāku citu tā laika mākslinieku darbos
romantisms atklājas kā novada mākslā populārs virziens ar atsevišķām
patiesi izcilām gleznām, kā, piemēram, Johana Samuela Benedikta Grunes
(1783–1848) “Fantastiska ainava”, kas sniedz mākslinieka romantiskās iz-

tēles kvintesenci, "savā iztēles un jūsmas uzviļņojumā pārtopot par spožu zili ne pārlietu krāšņajā vietējo romantiķu vainagā"⁶.

Jāatzīst arī, ka romantisma veicinātā tematika, kuras piemēri atrodami gan jau pieminētā V. Bārta, gan Siguldas apdzejotāja Mihaela Aleksandra Mihelona (1815–1899) daiļradē, atbilda baltvācu muižniecības aprindās dzimstošajam lokālpatriotismam, kas savukārt veicināja ainavas žanra popularitāti Latvijā. Svarīgi šai ziņā bija arī tas, ka romantisma tieksme atrast katrā cilvēkā ģenialitātes dzirksti veicināja diletantisma uzplaukumu, kas savukārt palielināja ainavisko atveidu daudzumu. Tiesa, šo darbu autori lielākoties bija nevarīgi māksliniecisko kvalitāšu apgūšanā, par augstāko kritēriju lielā skaitā radīto neliela izmēra darbu vērtēšanā uzskatot precizitāti detaļu veidošanā, taču nereti iepriecināja ar naivas sajūsmas nemākslotu izpausmi. Kā atzīmējis Romis Bēms, "pakāpeniski, pilnveidojoties iemaņām, atraisījās arī emocionālās atklāsmes iespējas noteiktā satura un formas vienībā, un dažu amatieru darinājumi ieguva jau patiesi mākslinieciskas kvalitātes"⁷. Šajā jomā kā visspilgtākais piemērs Baltijā izceļas Johana Kristofa Broces (1742–1823) darbība, kur nozīmīga vieta pieder zīmētām panorāmiski izvērstām ainavām.

Līdzīgā skatījumā bija īstenoti Baltijas sabiedrībā ļoti iemīļotie grafikas darbi, visbiežāk Rīgas panorāmas šajā laikā Baltijā popularitāti guvušajā litogrāfijas tehnikā. Grafikas plašo izplatību veicināja 19. gs. 20. gados ļoti rosīgās litogrāfijas darbnīcas Rīgā un Jelgavā, kuras vadīja jau vietējie, taču joprojām ārzemēs izskolotie baltvācu meistari – Frīdrihs Krauze (1785–1831), Johans Gotlībs Frīdrihs Kreslings (darbojies Rīgā no 1817. g. līdz 40. gadiem) un citi. Tāpat sava loma ainavas žanra popularizēšanā bija arī gravīru albumiem ar dabas studijās radītām gan vecā tipa panorāmām, gan arī fragmentārām ainavām un piļu un parku atveidiem. Populārākais šo darbu vidū bija Vilhelma Zigfrīda Stafenhāgena (1814–1881) monumentālais veikums – Baltijas skatu albums trijos sējumos (1857–1867).⁸

Arī 19. gs. otrajā pusē, kad pasaules mākslas centros uzvaru sāka svinēt reālistiskā glezniecība, Baltijas māksla kopumā saglabāja uzticību iepriekšējām interesēm un tradīcijām. Jāņem vērā, ka šajā laikā baltvācu jaunatne vairs netiecās izglītoties Vācijas centros (Drēzdenē, Vīnē), bet visbiežāk devās uz Pēterburgu un iestājās Pēterburgas Mākslas akadēmijā, cerot ne tikai iegūt izglītību, bet arī atrast savām spējām piemērotu darbalauku. Taču Pē-



1. K. Hūns. Latvijas mežs pēc vētras (Silciema mežs pēc vētras). 1872

terburgā baltvācu jaunatne nokļuva akadēmiski ievirzītu profesoru ietekmē un tādējādi arī dzimtenē turpināja gleznot vietējās publikas acīm patīkamus saloniski interpretētus dabasskatus (J. Klevers un citi). Tie atšķiras no iepriekšminētiem līdzīgas ievirzes darbiem tikai ar nenoliedzami augstāku tehniskās meistarības līmeni.

Taču svarīgi atzīmēt, ka 19. gadsimta vidū augstākās mācību iestādēs līdzās baltvācu jauniešiem sāka parādīties arī latviešu cilmes censoņi. Šajā laikā pēc augstākās izglītības (turklāt visās jomās) sāka tiekties Baltijas sabiedriskajā dzīvē aktivizējušies latvieši – Krišjānis Valdemārs, Juris Alunāns, Krišjānis Barons, Jāzeps Vītols, Emīlis Melngailis un citi.

Viens no tādiem latviešiem, kam tēlotājas mākslas jomā izdevās iegūt pilnvērtīgu akadēmisko izglītību, bija Kārlis Hūns (1831–1877).⁹ Kaut arī

viņš tikai paretam uzturējās Latvijā un visspilgtāk sevi apliecināja vēsturiskajā glezniecībā un portreta žanrā, viņa mantojumā ir tādi darbi kā “Pērses upes leja” (1863), “Latvijas meži” (1872) u.c. Kā atzinis mākslas vēsturnieks Jānis Siliņš, “nav vajadzības viņa darbībā ieprojectēt kādus apzinātus latviskus centienus. K. Hūna latvietība ir dabiska, instinktīva un īsta. [...] Dzimtenes tematika un etnogrāfiskie zīmējumi viņu interesē tāpat kā citu tautu vai zemju ļaudis un daba. Šiem motīviem ir sava vieta viņa darbu kopumā.”¹⁰ Turklāt jāņem vērā, ka Hūns savos ainaviskajos darbos – akvareļos un zīmējumos – apliecināja ne tikai Pēterburgā iegūtās meistarības augsto līmeni, bet arī tīri gleznieciskās kvalitātes dabas tēla veidošanā, kuru nereti pietrūka vācu izcelsmes mākslinieku darbos. Iespējams, ka Hūna daiļradē šīs kvalitātes nostiprinājās viņa Francijas periodā, jaunajam māksliniekam gan studējot muzeju ekspozīcijās, gan pētot barbizoniešu pieredzi un gleznojot dabā. Svarīgi bija arī tas, ka Hūns visos tēlojumos pauda vēlmi visu ieraudzīto sniegt plašam apmeklētāju lokam saprotamā skatījumā, savos darbos paužot reālista skatījumam piemītošo konkrētību un lietišķumu. Būdams Ceļojošo mākslas izstāžu biedrības biedrs (peredvižņiks), viņš veicināja tās izstāžu un līdz ar to – šīs demokrātiskās mākslas popularitāti vietējā, toreiz jau daudznāciju Rīgas sabiedrībā.¹¹ Peredvižņiku prasība pēc dabas tēla atbilstības realitātei atrada atbalsi vietējās tradīcijās, tikai ar atšķirīgu šīs atbilstības interpretāciju.

Akadēmisku izglītību guvis arī latvietis Jūlijs Feders (1838–1909)¹². Viņš Latvijas mākslas vēsturē ir pirmais mākslinieks, kas specializējās ainavas žanrā. Dzīvodams Krievijā un tikai epizodiski apmeklēdams dzimteni, viņš guva atzinību galvenokārt ar Krievijas dabas atainojumiem. Federa panorāmiska rakstura kompozīcijas apliecināja uzticību akadēmiskā reālisma prasībām un tikai vēlīnā perioda sniegums pauda plenēristu prakses izpratni. Mākslinieka mantojumā ir samērā nedaudz Latvijas dabas atveidu.¹³ Šīs ainavas, kurās daba parādīta visbiežāk fragmentārā aspektā, tomēr var vērtēt kā latviešu ainavu glezniecības aizsākumu, kaut arī šie darbi parasti ir tematikā tradicionāli. J. Siliņš atzīmējis, ka “Feders prot saistīt objektīvu skatījumu ar lirisku izjūtu”¹⁴. Nav šaubu, ka Feders lielākoties pieturējās pie Baltijā ieviesušās ikonogrāfijas un jo bieži arī pie tai atbilstoša risinājuma veida (“Gaujas leja”, 1891, – skatpunkts no augšas, tonalitātē tradicionāla trīsplānu sistēma). Tajā pašā laikā gleznu analīze liecina, ka



2. J. Feders. Kokneses pilsdrupas. Ap 1904

iedarbību un plenēra noteikto saskanīgo krāsu bagātību (“Kapsēta”, “Līgatne”, “Rīta migla Koknesē” u.c.).¹⁵ Otas brīvības izteiksmību viņš saglabāja arī tādos pēc sižeta akadēmiski saloniskos darbos kā “Avots aizā” (1892), “Strauts” (1894) un citi.

Svārstības risinājuma veida un sižeta izvēlē ļauj spriest, ka Feders vērtējams kā vidutājs starp aizejošā 19. gadsimta akadēmisma piekritēju iecienītajām vērtībām un nākamā gadsimtā nozīmi gūstošām jaunām mākslinieciskām atziņām. Diemžēl nav iespējams iezīmēt to saikni, kura, iespējams, saistījusi tradīcijām uzticīgā Federa pēdējo darbības posmu un jauno meklējumu ietekmēto nākamās paaudze latviešu gleznotāju darbības sākumu, kaut arī abi posmi norisēja vienādos apstākļos, kurus noteica tā laika Krievijas kultūras attīstības raksturs.¹⁶ Šo attiecību noskaidrošanu traucē precīzu ziņu trūkums par Federa un topošo mākslinieku saistību gan savā starpā, gan ar dažādiem gadsimtu mijā aktīvajiem mākslas centriem (Minhene, Diseldorfā), kā arī Federa datēto darbu un jauno censoņu saglabājušos darbu mazskaitlība. Tādējādi iespējams tikai nosacīti iezīmēt latviešu mākslai svarīgās pirmās noietā ceļa attīstības pakāpes, izmantojot stilistisko analīzi un analogijas ar pazīstamiem citu zemju mākslinieku darbiem.

daudzi Federa darbi tomēr tapuši ne bez atskatīšanās uz tām topošās jaunās ainavas prasībām, kuru ietekmē tālāk veidosies jaunās latviešu paaudzes māksla. Savos labākajos 70.–80. gadu darbos Feders pārvārēja akadēmiskai glezniecībai piemītošo racionālo zīmējuma precizitāti, pasauso gleznošanas veidu un parādīja izpratni par brīvā otas raksta

- ¹ Par to sk.: *Bēms R.* Apceres par Latvijas mākslu simts gados: 18. gs. beigas – 19. gs. beigas. – Rīga, 1984.– 40., 41. lpp.
- ² Kanaletto, īst. v. Kanāle Džovanni Antonio (1697–1768) – Venēcijas skolas gleznotājs un ofortists, vēdutas meistars. Gleznoja Venēcijas skatus ar akcentētu svētku noskaņu. Bieži kompozīcijas priekšplānā gondolas, bet perspektīvā – celtnes *Canale Grande* (Lielā kanāla) abās pusēs.
- ³ Bernardo Bellotto (1721–1780) – Venēcijas skolas meistars, Kanaletto brāļadēls un audzēknis. 1747.–1767. gadā strādāja Drēzdenē, 1767. gadā – Varšavā. Gleznoja skolotāja garā, bet izmantoja krasākus gaismēnu kontrastus un bija dokumentāls par Kanaletto, kādēļ zināmā mērā var būt uzskatāms par Eiropas pilsētu “portretistu”.
- ⁴ *Bēms R.* Vēlreiz par Kārli Gothardu Grasu // Latviešu tēlotāja māksla. – Rīga, 1978. Kaut arī K. G. Grass bija zīmējis un gleznojis akvareli arī Pierīgas un Vidzemes ainavas, viņa mūža lielākais veikums tomēr bija četras Sicīlijas ainavas. Viena no tām – “Karači ūdenskritums pie Aderno Etnas apkaimē” atrodas Valsts Mākslas muzeja (turpmāk – VMM) īpašumā, pārējo atrašanās vieta nav zināma.
- ⁵ *Bēms R.* Apceres.. – 65. lpp.
- ⁶ *Bēms R.* Par aizgājušo un tomēr paliekošo // Māksla. – 1986. – Nr. 4. – 9. lpp.
- ⁷ *Bēms R.* Apceres.. – 41. lpp.
- ⁸ Turpat. – 101. lpp.
- ⁹ Madlienas skolotāja dēls Kārlis Hūns, profesionālo izglītību ieguva Pēterburgas Mākslas akadēmijā, pēc tam papildinājās Parīzē.
- ¹⁰ *Siliņš J.* Latvijas māksla: 1800–1914. – Stokholma, 1970. – 1. sēj. – 218. lpp.
- ¹¹ Ceļojošo mākslas izstāžu biedrība 19. gs. 70.–80. gados lielā mērā noteica Pēterburgas un visas Krievijas mākslas dzīvi, veicināja tautiskas un reālistiskas glezniecības attīstību. Vairākas šīs biedrības izstādes viesojušās arī Rīgā (70.–90. gados). Rīgā tajā laikā jau eksistēja un savu nozīmi ieguva ne tikai vāciešu un latviešu, bet arī krievu sabiedrība, par ko liecina arī avīze *Рижский вестник*, ko sāka izdot no 1869. gada.
- ¹² Jūlijs Feders, Kokneses krodznieka dēls, profesionālo izglītību ieguva Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Sākumā strādāja Jelgavā (līdz 1876. gadam), 1875. gadā uzturējās Diseldorfā, kur papildinājās baltvācu gleznotāja E. Dikera darbnīcā, vēlāk dzīvoja un darbojās Belgorodā, Pēterburgā un Ņežinā.
- ¹³ No 260 pazīstamiem darbiem ar Latvijas dabu saistīti 60.
- ¹⁴ *Siliņš J.* Latvijas māksla: 1800–1914. – 1. sēj. – 234. lpp.
- ¹⁵ *Kačalova T.* Jūliju Federu pieminot // Latviešu tēlotāja māksla. – Rīga, 1960. – 221.–236. lpp. Minētie darbi atrodas VMM.
- ¹⁶ Par to sk.: *Стернин Г.* Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. – Москва, 1984. G. Sterņins (dz.1927) ir vienīgais krievu mākslinieciskās kultūras pētnieks. Minētās grāmatas otrajā daļā, kas veltīta gadsimtu mijai, viņš sniedz ieskatu Krievijas mākslas dzīves norišu daudzveidībā, raksturo peredvižņiku un Pēterburgas Mākslas akadēmijas attiecības.

LATVIEŠU AINAVU GLEZNICĪBAS TENDENCES UN BALTVĀCU MĀKSLA 19. UN 20. GS. MIJĀ

Latviešu ainavu glezniecības sākums saistāms ar 19. gs. 60.–70. gados dzimušo mākslinieku darbību,¹ kuri, būdami izskoloti Pēterburgas Mākslas akadēmijā, tomēr atteicās no klasiskām ainavu gleznošanas tradīcijām un izmainīja ar tām saistīto Baltijā populāro ikonogrāfiju, kā arī ainavas risinājuma un interpretējuma veidu, tādējādi izdarot apvērsumu vietējā ainavu glezniecībā. Šie latviešu gleznotāji, kas visi labprāt gleznoja ainavas (Ā. Alksnis, J. Rozentāls, J. Valters, V. Purvītis, S. Birnbaums, J. Jaunkalniņš, J. Lībergs, G. Lapiņš, J. Belzēns), spēja veikt šo nozīmīgo pāvēršien, jo, pa lielākai daļai darbojoties dzimtenē, uzstājās vienoti, realizējot studentu pulciņā “Rūķis”² izvirzīto uzdevumu – atveidot dzimtenes dabu un turklāt tādā aspektā, kādā tā viņiem paveras ikdienā.

Minēto mākslinieku uzskati veidojās 19. gadsimta beigās Pēterburgas mākslas dzīves pretrunīgajā atmosfērā, kur viņiem nācās meklēt un atrast savām interesēm atbilstošus atbalsta punktus. Grūtības šī mērķa sasniegšanā radās tāpēc, ka gan vēlīnā akadēmisma pārstāvji, gan demokrātiskās mākslas prasībām uzticīgie mākslinieki bija ieinteresēti skatītāju loka paplašināšanā un izmantoja izstādes šo mērķu sasniegšanai, nereti paužot saviem grupējumiem atbilstošus uzskatus visai pārspīlētā veidā. Tolaik izstāžu apmeklētājiem,³ arī akadēmijas audzēkņiem, bija jāredz un jāvērtē tādi pretstati kā saloņiska elegances, tradicionālu ieskatu gaismā izskaistinātas ainavas vai pārspīlēts patiesīgums ainaviskos tēlos.

Šai pretrunīgajā gaisotnē radušos mākslas problēmu atrisināšanā Arhipa Kuindži⁴ vadītajai darbnīcai un citām “jaunās” akadēmijas⁵ darbnīcām bija revolucionāra nozīme. Kuindži, tāpat kā Maskavas mākslinieki Īzaks Levitāns, Konstantīns Korovins un Mihails Ņesterovs⁶ netiecās akli turpināt peredvižņiku sasniegumus, bet centās radīt “jaunu” ainavu, kas savā emocionālajā programmā kļūtu par laikmetīga pasaules uzskata atspoguļojumu. Jau pieminētā peredvižņiku prasība pēc realitātei atbilstoša dabas tēla vienmēr bija saistīta ar sižetiski interesantu motīvu. Sižetiskais saturī-

gums viņu darbos nereti aizstāja gleznieciskiem līdzekļiem panākto iespaidu, līdz ar to pārdomātais stāstījums par konkrētās vietas īpatnībām tika uzskatīts par vissvarīgāko uzdevumu ainavas nozīmes vērtējumā.

Arī "jaunā" ainava neatmeta satura uzdevumus, bet tiecās šo saturu izteikt, izmantojot galvenokārt gleznieciskus līdzekļus, ar plenēra praksē apgūtiem gaismēnu rotaļas un gaismas efektiem un ekspresīvu otas rakstu uzsverot ainavā vizuālā iespaida primaritāti. Emocionāli uztvertais saturs tādējādi atklājās līdzās glezniecisko vērtību īpatnībām. Teiktais neļauj šaubīties par to, ka "jaunā" ainava jau kopš savas izveidošanās 80.–90. gados kļuva par formālo risinājumu galveno veicinātāju ainavu glezniecībā un varēja būt novērtēta ne tikai kā vispārīgā glezniecības procesā gūto sasniegumu atspoguļotāja, bet arī kā šo attīstību rosinošais faktors,⁷ kas nezaudēja nozīmi arī gadsimtu mijā. Par to liecina ne tikai krievu skolas pārstāvju darbi, bet arī citu Eiropas zemju, piemēram, Vorpsvēdes un Dahavas skolu (Vācijā)⁸ jauno autoru sasniegumi. Taču skatītāji un kritika ne vienmēr atbilstoši novērtēja šīs jaunās mākslas uzvaras, līdz ar to senās nesaskaņas starp demokrātisko reālismu un vēlīno epigonisko akadēmismu Krievijā 19. gs. beigās padziļinājās, izvērstoties jaunā, asā konfliktā, kura cēlonis bija mākslinieciskās formas evolūcijas neizpratne, estētiskās gaumes konservatīvisms.⁹ Tāpēc ir saprotams, ka Latvijā, toreizējās Vidzemes un Kurzemes guberņās, kur, kā zināms, bija nostiprinājies akadēmisms un turklāt vēl visos kultūras dzīves sektoros pastāvēja nacionālo attiecību radīta konfrontācija, šis konflikts nevarēja nekļūt par mākslas dzīves attīstībā manāmu faktoru.

Tiesa, sociālā atmosfēra Vidzemē uz 20. gs. sliekšņa bija cita nekā 19. gadsimtam raksturīgā. Augošā kapitālisma apstākļos sāka veidoties jaunas sociālās attiecības un tām atbilstoša dzīves uztvere. Pilsētās, saglabājoties samērā stabilai vācu aristokrātu un buržuāzijas pārstāvju saimei, ievērojami pieauga latviešu skaits, palielinājās krievu pieplūdums. Līdz ar to sāka veidoties arī jauns kultūras dzīves raksturs. Izplatījās jaunas idejas par kultūras un mākslas izpratni un uzdevumiem, un sabiedrībā iezīmējās jauni estētiskās pašapziņas attīstības ceļi. Protams, dažādi sabiedrības slāņi jaunās idejas uztvēra atšķirīgi. Nav šaubu, ka ar jauno laikmetu saistītās iespējas vairāk atbilda kultūras jomā aktīvāko latviešu sabiedrības pārstāvju interesēm nekā savas kultūrtrēģeriskās misijas pārņemtās baltvācu

kultūras pārstāvju daļas interesēm. Nav noliedzams, ka, arī iestājoties 20. gadsimtam, jūtamu svaru Rīgas kultūras dzīves norisēs saglabāja sabiedrības baltvācu daļa un tāpēc arī varēja saglabāties vietējās mākslas kultūrā jau izkoptie priekšstati un prasības, saskaņā ar kurām zīmējuma līdzekļiem un krāsu vieglu iekļājumu radīto smalkumu un detalizāciju turpināja uzskatīt par mākslas darba nozīmīgāko kvalitāti.

Tradicionālo uzskatu uzturēšanu sabiedrībā veicināja arī tas, ka Pēterburgā izskolotie un joprojām ar konservatīvās Diseldorfas Mākslas akadēmijas¹⁰ pārstāvjiem saistītie un Rīgā atzītie baltvācu ainavisti Gerhards Rozens, Karls Vinklers¹¹, Gregors Bohmanis¹² u.c. savos darbos saglabāja uzticību akadēmiskās mākslas prasībām.

Tomēr baltvācu intelīgenes aprindās līdzās muižniecības pārstāvjiem arvien lielāku nozīmi sāka gūt jaunā laika uzskatu ietekmētie praktisko nozaru pārstāvji (ārsti, advokāti, inženieri), kuru skatījums bija plašāks un laikmetīgāks, pateicoties specialitātes apgūšanas laikā notikušajiem ceļojumiem uz Rietumeiropu, ka notika arī iepazīšanās ar citu zemju nacionālo kultūru īpatnībām. Domājams, ka minētie apstākļi vismaz daļā vietējās sabiedrības varēja gan rosināt pārskatīt viedokli par baltvācu lomu Baltijas sabiedriskajā un kultūras dzīvē, gan veidot jaunus priekšstatus par tēlotājas mākslas uzdevumiem un vērtībām. Nenoliedzami, ka tādos apstākļos baltvācu pārlicība par viņu kultūras dominējošo nozīmi Baltijā sāka irt, līdz ar to izraisot vēlmi saglabāt kādreiz sasniegto.¹³ Tas varēja notikt tikai uz nacionālo attiecību zināma izlīdzinājuma pamata, ar noteikumu, ka baltvācieši vietējā sabiedrībā un kultūrā saglabātu vismaz aizbildnieciskas funkcijas.

Tādējādi gadsimtu mijā dzimtenē atgriezušos latviešu mākslinieku saimei stāvēja priekšā grūti uzdevumi, un viens no svarīgākajiem bija ne tikai pastāvēt līdzās atšķirīgi ievirzītajiem vietējās mākslas pārstāvjiem, bet arī veidot pamatus savas mākslas eksistencei. Kā to pierāda fakti, šim uzdevumam bija lemts realizēties, kamēr panākt savām prasībām atbilstošas apvienības izveidošanu, kā, piemēram, tas notika citās zemēs, nodibinoties secēsijām, t.i., no oficiālajām akadēmijām neatkarīgām mākslinieku apvienībām, tajos gados neizdevās. Ja Rietumeiropā jau 19. gs. 90. gados secēsijas izveidojās tādos nozīmīgos kultūras centros kā Minhenē (1892), Drēzdenē un Vīnē (1897), Berlīnē (1898), tad no baltvācu sabiedrības un

mākslas iespaidiem neatkarīgu, patstāvīgu latviešu mākslinieku organizāciju izdevās nodibināt tikai 1910. gadā. Šodien ir grūti noteikt, kādas bija reālās attiecības starp jauno vērtību meklējošo baltvācu intelektuāļu saimi un latviešu kultūras pārstāvjiem un kura puse bija tikai ņēmējas lomā. Taču jāatzīst, ka Latvijā 19. un 20. gs. mijas posmam raksturīgā savdabīgi intriģējošā sarežģītība varēja izveidoties, tikai abām kultūras sfērām radoši saskaroties. Jāatzīst, ka šo spēku pozicionālais viedoklis nevar tikt noskaidrots šī pētījuma ietvaros un pieminējums par latviešu un baltvāciešu attiecībām tēmas tālākā izklāstījumā saglabās tikai zemteksta nozīmi, reizēm ļaujot labāk izprast vietējās situācijas specifiku.

ATSAUCES UN KOMENTĀRI

- ¹ Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940. – Rīga, 1986. – 42.–52. lpp.
- ² “Rūķis” – Pēterburgas mākslas iestādēs studējošo latviešu pulciņš, izveidojies 19. gs. 80.–90. gadu mijā. “Rūķa” programma sasaucās ar daudzām tajā laikā rietumu un austrumu Eiropā tapušajām mākslinieku kopām, kam rūpēja nacionālās mākslas skolas veidošana (Somijā – “Jaunā Somija”, 1880, u.c.) 19. gs. 90. gadu beigās; kad vairāki “Rūķa” iniciatori bija Pēterburgu atstājuši, pulciņa darbība apsīka.
- ³ *Стернин Г.* Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. – Москва, 1984. – С. 28–51.
- ⁴ Arhīps Kuindži (1842–1910) – krievu gleznotājs ainavists, pēdvižņiks, gaismas efektu meistars. 19. gs. 90. gados bija viens no akadēmijas reformas iniciatoriem. No 1894. līdz 1897. gadam – Pēterburgas Mākslas akadēmijas profesors, ainavu meistardarbnīcas vadītājs. Ieviesa jaunās pasniegšanas metodes, tādējādi likdams pamatu savai ainavu glezniecības skolai.
- ⁵ 1894. gadā reformētā Pēterburgas Mākslas akadēmija, kurā kā pedagogi sāka darboties mākslinieki pēdvižņiki – I. Repins, V. Makovskis, I. Šiškins, A. Kuindži.
- ⁶ Īzaks Levitāns (1860–1900) – krievu gleznotājs, ainavists, noskaņu ainavas meistars, Maskavas Glezniecības un celtniecības skolas audzēknis, no 1898. gada – tās pedagogs; Konstantīns Korovins (1861–1939) – šīs pašas skolas absolvents, ainavists, spilgtākais krievu impresionisma pārstāvis; maskavietis ir arī Mihails Nešterovs (1862–1942) – krievu gleznotājs, žanrists un portretists, lirīķis, noskaņu ainavas meistars.
- ⁷ *Федоров-Давыдов А.* Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. – Москва, 1974. – С. 31.
- ⁸ Vorpsvēdes mākslinieku koloniju pie Brēmenes 1899. gadā dibināja trīs mākslinieki ainavisti – T. Makensens, O. Modersons un Hanss am Ende. Savos purvu un lauku atveidojumos, kur jūgendstila ietekme izpaudās formu vienkāršojumā un spēcīgu krāsu dekoratīvos kontrastos, viņi puda noskaņu pilnu lirismu.
Mākslinieku kolonija Dahavā veidojās netālu no Minhenes 90. gadu beigās jūgendstilam tuvo mākslinieku Ludviga Dilla un Ādolfa Helcela ietekmē. Dahavas mākslinieki ainavās attis-

tija sidraboto, krēslaino toņu un stilizēto formu valodu, izmantoja ornamentāli ritmizētu kompozīcijas tipu.

- ⁹ Polemika sākās 1896. gadā Nižņijnovgorodas izstādē noraidīto Mihaila Vrubela gleznu dēļ. Nižņijnovgorodas rūpniecības un mākslas izstāde bija pirmā izstāde Krievijā, kuras ekspozīcijā bija dažādu grupējumu darbi. Divus novatoriski ievirzītā Pēterburgas mākslinieka M. Vrubela (1856–1910) panno “Spēka vīrs” un “Sapņu princese” stilizēto formu dēļ nepieņēma, neatzīstot tos. Gan akadēmisko ieskatu pārstāvjiem, gan arī demokrātiski noskaņotiem skatītājiem tie bija nesaprotami, proti, «dekadentiski», kā toreiz mēdza dēvēt visus netradicionāli risinātos darbus.
- ¹⁰ 1822. gadā dibinātā Diseldorfas Mākslas akadēmija, kuras pārstāvji sākumā veicināja reālistiskas glezniecības attīstību, 19. gs. 70. gados kļuva par rutinētas glezniecības centru, masu produkcijas veicinātāju. Diseldorfā minētos gados bez vāciešiem mācījās arī Dānijas, Somijas, Norvēģijas un Zviedrijas mākslinieku vairākums, kā arī daudzi baltvācieši.
- ¹¹ Gerhards Rozens (1856–1927) studējis Pēterburgas Mākslas akadēmijā arhitektūru un glezniecību (1873–1878), papildinājies glezniecībā pie Diseldorfas akadēmijas profesora E. Dikera, no 1891. gada darbojies kā pedagogs Rīgas pilsētas mākslas skolā. Visbiežāk gleznoja ainavas, tēlojot dabu ar lielu detalizāciju. Līdzīgi ievirzīts bija arī ainavists Karls Vinklers (1860–1911).
- ¹² Gregors Bohmans (1850–1930) – Igaunijā dzimis un Diseldorfā skolojies un darbojies mākslinieks. Gleznojis Igaunijas lauku dzīves ainas – dažkārt veco meistarū manierē, bet visbiežāk ar tendenci ikdienas nabadzības iespaidu mikstināt ar labsirdīgu smaīdu. (Sk.: The State Art Museum of the Estonian SSR. – Tallinn, 1978. – Lk. 17.)
- ¹³ Rīgas Mākslas veicināšanas biedrība (*Rigascher Kunstverein*), saprazdama, ka latviešu mākslas attīstība un nostiprināšanās nav apturama, 1910. gadā dibināja Baltijas mākslinieku savienību. Fakts, ka no četrdesmit aktīvajiem latviešu māksliniekiem jaunajā biedrībā uzņemti tikai astoņi, ļauj domāt par biedrības cerību izraisīt šķelšanos latviešu mākslinieku vidū. Latvieši uz to atbildēja ar V vispārējo latviešu dziesmusvētku laikā sarīkoto izstādi, kurā piedalījās 33 autori, kā arī ar Latviešu mākslas veicināšanas biedrības dibināšanu 1911. gadā.



IZSTĀDES

Faktors, kas noteica latviešu kultūras dzīvei 19. un 20. gs. mijā piemītošo daudzšķautņainību, reizē arī veicinot laikmetīgas mākslas izplatīšanos Latvijā, bija izstādes.

19. gs. beigās pasaules kultūras dzīvē stabilu vietu līdzās mākslas akadēmiju rīkotām izstādēm ieņēma starptautiskas izstādes, bet atsevišķās valstīs arī mākslinieku grupu izstādes. Šajā laikā mākslinieku dzīve kļuva arvien neatkarīgāka no tādām valsts iestādēm kā mākslas akadēmijas, un tas lielā mērā notika, pateicoties izvērstajai izstāžu praksei, bet pati izstāde kā līdzeklis kontakta veidošanai un uzturēšanai starp mākslinieku un skatītāju no elitāras modes parādības pārvērtās par plašāka apmeklētāju loka estētiskai audzināšanai domātu pasākumu. Minētās izmaiņas notika, sākot ar 19. gs. vidu, un raksturīgi, ka pārvērtības notika strauji. To apliecina, piemēram, atskats uz K. Hūna piedalīšanos izstādēs. Ja sava Parīzes komandējuma laikā viņš vēl piedalījās Parīzes Salonā, proti, izstādē, kuras elitāro raksturu noteica Parīzes Mākslas akadēmija, tad savā tālākajā darbībā Pēterburgā viņš jau piedalījās izstādēs, kas bija domātas plašam skatītāju lokam un kuras tika rīkotas bez Mākslas akadēmijas iejaukšanās. Nenoliedzami, ka minētās izmaiņas veicināja preses aktivizēšanos un līdz ar to arī kritiskās domas attīstību.

Arī Krievijā, pareizāk sakot, Pēterburgā, kur 19. gs. beigās, kā zināms, izglītību guva vairākums jauno latviešu mākslinieku, mākslas dzīves daudzveidību noteica izstādes. Pēterburgā 1898.–1900. gadā¹ bez kārtējam pervediņīku, Mākslas akadēmijas, Akvarelistu biedrības² un Pavasara izstādēm,³ kur labprāt piedalījās V. Purvītis un citi latviešu mākslinieki, notika topošās mākslinieku savienības “*Мир искусства*”⁴ sarīkotā pirmā starptautiskā izstāde Krievijā (1899), arī vairākas ārzemju mākslinieku darbu izstādes.⁵ Tas bija svarīgi gan studējošai jaunatnei, kurai tādējādi bija dota iespēja iepazīt citu zemju mākslas sasniegumus, gan arī plašam kultūras pārstāvju lokam Pēterburgā, kuri svārstījās starp saloniskās un “jaunās” mākslas ideāliem.

Latvijā, kur cits pēc cita atgriezās jau minētie jaunie latviešu mākslinieki, izstādes bija vairāk tradīcijas noteikta parādība nekā kultūru rosinošs faktors, jo baltvācu 1870. gadā dibinātā Rīgas Mākslas veicināšanas biedrība (*“Kunstverein”*) izstādes parasti rīkoja ne biežāk kā vienreiz gadā, un to dalībnieki bija tikai vietējie baltvācu meistari.

Izstāžu attīstību Latvijā veicināja 19. gs. otrā pusē vērojamā interese par etnogrāfiska rakstura materiāliem. Jau 19. gs. sākumā Krievu ģeogrāfijas biedrība organizēja ekspedīcijas Latvijā, taču iegūtajiem materiāliem tolaik bija tikai muzejiska vērtība.⁶ Svarīgi, ka gadsimta nogalē šo interesi uztvēra un attīstīja kā latviešu publicisti, tā arī etnogrāfi, kālab kļuva iespējams sarīkot vērienīgo Latviešu etnogrāfisko izstādi, kur Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisijas rūpīgi sagatavotais materiāls tika izstādīts speciālās telpās.⁷ Izstāde tika organizēta sakarā ar Krievijas X Arheologu kongresu Rīgā, to atklāja 1896. gada 1. augustā. Pie izstādes noformējuma strādāja J. Rozentāls un J. Valters, kā arī Štiglica Centrālās tehniskās zīmēšanas skolas audzēkņi, arī *“Rūķa”* dalībnieki, T. Zaļkalns, G. Šķilters un J. Madernieks, tādējādi iezīmējot divu vadošo, bet pozīcijās atšķirīgo Pēterburgas mākslas mācību iestāžu audzēkņu sadarbības sākumu latviešu kultūras labā.⁸

Pateicoties dažādo nozaru pārstāvju pūlēm, etnogrāfiskais materiāls izstādē guva vizuāli iedarbīgu fonu. Turklāt kā papildinājums kultūras nodaļai tika veidota latviešu mākslinieku darbu ekspozīcija, kurai savas gleznas bez jau pieminētajiem autoriem deva arī citi *“Rūķa”* biedri, Pēterburgas Mākslas akadēmijas studenti un absolventi Ā. Alksnis, V. Purvītis, P. Balodis, A. Baumanis un P. Birnbaums. Interesanti, ka šīs izstādes ekspozīcijā uz reālisma skolas vai akadēmisma tradīcijās korekti realizēto darbu fona ar neierasto glezniecības veidu izcēlās un skatītājus satrauca Purvīša jūras skats (nav saglabājies, raksturojams tikai pēc laikabiedru nostāstiem).⁹ Kaut arī šī apzinātā jaunā gleznošanas veida pirmā reprezentācija toreiz neieguva plašāku rezonansi, jo etnogrāfiskās izstādes apmeklētājiem bija specifiskākas intereses nekā iedziļināšanās gleznieciskajās problēmās, svarīga bija mākslinieka uzdrošināšanās pieteikt jauno glezniecību.

Latviešu etnogrāfiskā izstāde kļuva par ierosinošu faktoru latviešu kultūras attīstībai, jo tās daudzveidīgie eksponāti ļāva interesentiem saprast ne tikai to, ka Latvijā iegūtais etnogrāfiskais materiāls ir reti bagāts, bet arī to (un tas bija galvenais), ka latviešiem ir sava mākslinieciski nozīmīga pagāt-



3. Latviešu etnogrāfiskās izstādes kopskats. Rīga, 1896

ne, vērtības, ko šodien sauc par “kultūras atmiņu”, proti, vērtības, bez kurām latviešu mākslas pārstāvji turpmāk nespētu attīstīt nedz savu folkloristiku, nedz dekoratīvo mākslu. Turklāt izstādes materiālu apzināšana bija svarīga latviešiem arī no tā viedokļa, ka spēja radīt pārliecību – ne tikai speciālajās augstskolās iegūtais, bet arī no pagātnes pārmantotais var kļūt par viņu topošās mākslas svarīgu veicinātāju.

Jāatzīst gan, ka etnogrāfiskajā izstādē iekļautā gleznu izstāde, lai cik svarīga latviešu māksliniekiem tā arī bija, tomēr netapa kā pašu latviešu mākslinieku iecere kultūras veicināšanai. Viņi izstādi gan izmantoja kā laimīgu iespēju eksponēt savus darbus dzimtenē, bet, kā zināms, tuvākajā laikā līdzīgas darbošanās iespējas Rīgā nemeklēja, jo veiksmīgai mākslinieciskai izaugsmei nepieciešamos apstākļus atrada Pēterburgā, piedaloties Pavasara izstādēs. Tikai Purvītis, kas latviešu gleznotāju vidū izcēlās ar spēju katrā lietā saskatīt tās dziļāko jēgu un katrai situācijai atrast atbilstošu atrisinājumu (to viņš pierādīja kā Pavasara izstāžu žūrijas loceklis), bija tālredzīgāks par saviem kolēģiem un saprata, ka “Rūķi” iecerēto uzdevumu realizēšanai nepieciešamie apstākļi var rasties, tikai attīstot plašu izstāžu praksi. Tāpēc Purvītis, sava drauga Valtera atbalstīts, ar visu viņam piemītošo neatlaidību, izmantojot arī savas diplomāta spējas, ķērās pie šī mērķa īstenošanas.

Pirmais solis šajā virzienā tika sperts Jelgavā, kur Purvītis ar Valtera kā dzimuša jelgavnieka palīdzību un ar Štelmaheru (savas nākamās sievas ģimenes) atbalstu atrada iespējas kontaktēties ar Jelgavas baltvācu sabiedrību. Jau 1897. gada vasarā abi mākslinieki, strādājot pie diplomdarbiem, atvēra savas darbnīcas durvis mākslas entuziastu šauram pulciņam, bet šī paša gada rudenī jau iekārtoja tajā pastāvīgu izstādi.¹⁰ Sakarā ar šo izstādi abu jauno mākslinieku vārdi jau 1897. gadā tika pieminēti vietējā presē. Līdz pat 1897. gada rudenim baltvācu preses izdevumu Pēterburgas korespondenti bija veltījuši maz uzmanības jaunās ainavas problēmām, un tikai tā gada akadēmijas absolventu izstādē, kurā bija izstādīts Purvīša diplomdarbs, kāds no viņiem bija ievērojis un atzinīgi novērtējis nevis tradicionālos risinājumus, bet gan “kuindžistu” nopelnus un daudzu talantīgu mākslinieku vidū izcēlis Purvīti un Valteru (*Düna Zeitung*, 1897, 25. nov.). Kā reakcija uz šo publikāciju parādījās kāda jelgavnieka raksts, kas savā laikā bija apmeklējis jau minēto abu mākslinieku izstādi Jelgavā un nu sniedza gūto iespaidu cildinošu atstāstu (*Düna Zeitung*, 1897, 2. dec.).¹¹

Liekas, ka šodien nevar izslēgt domu par to, ka labvēlīgo kritisko rakstu parādīšanās Rīgā iznākošajā vācu avīzē *Düna Zeitung* nav bijusi nejauša sakritība, bet gan Purvīša pārdomāti ievadīto sarunu un vajadzīgo tikšanos rezultāts. Taču sava nozīme, protams, būs bijusi arī abu mākslinieku glezniecības kvalitātēm.

Minētajām atsauksmēm presē neapšaubāmi bija tālejošas sekas, jo abi mākslinieki tika ievēroti, un rezultātā viņus uzaicināja piedalīties “*Kunstverein*” izstādē Rīgā sakarā ar biedrības izstāžu telpu atklāšanu 1898. gada decembrī.

Jāņem vērā, ka līdz tam “*Kunstverein*” izstādes, kā jau bija atzīmēts, tika rīkotas reti un notika pēc rutinētas programmas, jo publika tās apmeklēja jau ar tradīciju izkoptu kritēriju un pieklājības noteiktu labvēlību pret vietējo pasākumu. Šajās izstādēs pārsvarā bija eksponētas ainavas, kas tematiski bija cita citai visai līdzīgas un ar salonisku eleganci atkārtoja baltvācu mākslinieku Pēterburgas izstādēs popularitāti guvušus efektīgus risinājumus. Tā, piemēram, J. Klevers (1850–1924), kas Pēterburgā jau 19. gs. 80. gados rīkoja personālizstādes,¹² kādas tolaik bija retums, arī dzimtenē uzstājoties, nereti atkārtoja savu iemīļoto ziemas ainavas shēmu – fonā sarkanās rieta debesis, pirmajā plānā balta sniega klāts lauks, dabasskata vidusdaļā – melni koki vai celtnes. Arī 1895. gadā ar “*Kunstverein*” 25 gadu pastāvēšanu saistītā Rīgas Politehnikuma telpās notikusī izstāde, kuras rīkotāji tiecās iepriecināt skatītāju ar ārzemju slavenību darbiem, neienesa pārmaiņas mākslas darbu izvēlē un risinājumu raksturā. Izstādē bija redzami gan vācu akadēmisma balstu F. Lenbaha, V. Kaulbaha, F. Štuka, A. Feierbaha¹³ un citu autoru sižetiskie darbi, gan arī brāļu A. un O. Ahenbahu¹⁴ ar rafinētu meistarību risinātas ainavas. Tāpat 1896. gadā Rīgā notikušajās starptautiskajās izstādēs vācu un itāļu šodien ne pārāk pazīstamu mākslinieku darbi (skaitā attiecīgi 19 un 11) veidoja akadēmiska tradicionālisma garā ieturētu ekspozīciju. Pāris somu un īru gleznotāju darbi kopainu nespēja izmainīt.

Toties iepriekšminētajā “*Kunstverein*” salona atklāšanas izstādē 1898. gadā izstādes saturīgumu noteica nevis daudzo slaveno ainavistu etalonu vērošana, bet tikai divu galveno dalībnieku – Purviša un Valtera individuālo ieceru iepazīšana, pie kam ne tikai gleznu, bet arī studiju aspektā. Šeit vietējais skatītājs sastapās ar tādu gleznošanas veidu, kas tam lika gan brīnīties, gan satraukties, jo skatītāju un mākslinieku uzskati nesakrita. Satraukties lika neierastais risinājums, kur triepiens palika neapslēpts, kamēr prieka sajūtu radīja izraisījusies dzimtenes izjūta, ko būtībā varētu vērtēt kā kādreizējā lokālpatriotisma jaunu izpausmi. Taču šo izjūtu tagad izraisīja nevis ar baltvācu pagātni saistītās iepriekš apdzejotās vietas, bet ikdienas

skatījumā tvertas vietējās dabas skati, nezināmi Latvijas novadi, līdz ar ko var droši teikt, ka šī jauno latviešu gleznotāju reprezentētā tematika nekalpoja vācu interesēm, bet pilnīgi atbilda visās ziemeļvalstīs manāmiem meklējumiem pēc nacionālai mākslai atbilstošām interesēm. Savdabīgi tikai, ka šo dzimtenes izjūtu sākumā vairāk "pārdzīvoja" baltvācieši¹⁵ nekā latviešu sabiedrības pārstāvji, kuru atsauce uz izstādi tobrīd bija visai mērena. Šīs parādības cēloni varētu saistīt ar "Kunstverein" izteikti baltvācisko ievirzi, kas vismaz daļai latviešu publikas varēja būt nepieņemama, tāpat ar faktu, ka no visām mākslām tieši tēlotāja māksla tolaik latviešu sabiedrībai vēl bija vismazāk pazīstama.

"Kunstverein" salona atklāšanas izstādi var vērtēt kā pasākumu, kas aktivizēja vietējo mākslas dzīvi, izraisot, kaut arī šaurā lokā, domu apmaiņu mākslas jautājumos, un turklāt pārliecināja, ka latviešu mākslinieku sadarbība ar vācu kultūras slāņu pārstāvjiem ir ne tikai vēlama, bet arī iespējama. Izstāde bija arī pirmais pasākums Rīgā, kas sāka mobilizēt latviešu kritikas pārstāvjus. Kaut arī latviešu kritika tajā laikā bija vēl pilnīgi nevarīga, apmierinoties vai nu ar ziņojumiem par izstādi, vai arī ar citos izdevumos cildināto darbu satura pārstāstīšanu, tās aktivitāte tomēr ir vēra ņemama. Ja atceramies, ka Federam viņa dzīves laikā latviešu presē nav bijis veltīts neviens raksts, neviena reprodukcija,¹⁶ tad publikāciju skaits 1899. gadā¹⁷ liekas brīnumam līdzīgs. Taču, ja iedomājamies situācijas neparastību, kad sabiedrības priekšā uzstājās spoži mākslinieki un turklāt šie mākslinieki bija latvieši, kļūst skaidrs, ka tāds fakts nevarēja nesaistīt abu sociālo grupu pārstāvju uzmanību un tādējādi neveicināt arī latviešu kritiķu aktīvu reakciju.

Turpinot aizsākto un arī Valtera atbalstīto latviešu mākslas popularizācijas programmu, Purvītis "Kunstverein" salona telpās 1900. un tad 1904. gadā sarīkoja personālizstādes, kas ļāva pārliecināties, ka izstāžu uzdevums ir ne tikai iepazīstināt skatītāju ar "jaunās" mākslas prasībām atbilstošiem darbiem, bet arī atklāt viņam mākslinieka personas nozīmi tematikas un risinājuma veida izvēlē un tulkojumā.

Atsauksmē par pirmo Purviša personālizstādi Pēteris Ozoliņš¹⁸, viens no pirmajiem kritikas jomā ienākušajiem latviešu kultūras pārstāvjiem, atzīmēja, ka mākslinieks nemeklē nekādus neparastus skaistumus vai dabas parādības, bet savus dabas motīvus bieži atrod pašā Rīgā – pie Bastejkalna,

Ķeizardārzā vai Torņakalnā –, jo “daba visās vietās un visos laikmetos pilna jaunām krāsu harmonijām, tikai mums vajadzīgs tāds mākslinieks kā Purvītis par skolotāju, lai mēs uz šiem jaukumiem topam uzmanīgi un tos sajēgtu”¹⁹.

Arī 1904. gada izstādes nezināmais kritiķis no vācu avīzes *Düna Zeitung* liecināja, ka Purviša attieksme pret dabas skaistumu ir atšķirīga no baltvācu skatītājiem saprotamā vērtējuma, un uzsvēra, ka “lielākai šīs publikas daļai jāmācās mākslas darbus uztvert un šim nolūkam Purviša māksla der labāk nekā jebkura viņa kolēģu māksla. Pagaidām esam vēl akli to daudzo tiešo un tomēr apslēpto, ar asu skatu uztverto skaistumu priekšā, kurus šis talants ar stingro, es gandrīz teiktu, pārgalvīgi drošo roku uztic audeklam vai kartonam.[...] Mēs, es ar to domāju publiku, esam pieraduši, ka ainavists mums laipni izvēlas “skaistāko” apkārtējā dabā un, to pasniedzams ar patīkamu kompozīciju “gleznas” aspektā, liek mums tādējādi atpūsties no “neglītā” ikdienišķuma dabā. Tādi gleznotāji kā Purvītis liek no šī šablona atteikties, viņš spēj dziļi ieskatīties šajos nemanāmajos skaistumos, un, tos ar drošu roku satvēris, viņš liek tiem īstenoties uz audekla, dodot mums iespēju vērst mūsu neskoloto aci uz tiem un tādējādi ietekmēties no tīrāka, dziļāka, bagātāka avota.”²⁰ Svarīgi, ka minētos “skaistumus” šajās izstādēs, tāpat kā iepriekšējās, skatītājs varēja iepazīt, ne tikai gleznas vērojot,²¹ bet arī izpētot lielā skaitā izstādītās studijas.

Purviša vēlmi pārstāvēt savu laiku, uzstājoties tikai ar laikmetīgai mākslai raksturīgiem risinājumiem un tādējādi nostiprinot jaunās mākslas pozīcijas Baltijas sabiedrībā, aktīvi atbalstīja arī Valters, kas, kā jau bija atzīmēts, šajā laikā reprezentējās ar patstāvīgām izstādēm Rīgā un Jelgavā (Rīgā 1901.–1902., Jelgavā 1902. un 1904. gadā), kuras, it sevišķi izstādi Rīgā, kritika novērtēja par vienu no sezonas ievērojamākām parādībām.²² Rīgā Valters bija eksponējis gandrīz 100 darbu, kuru ainaviskā daļa savā sižeta atturībā bija tuva Purviša mākslā vērojamai pieticībai, ar to atšķirību, ka Valtera motīvi parasti nebija uzieti pilsētas parkos.

Izstāžu praksē ar tādu pašu uzdevumu – popularizēt laikmetam atbilstošu jauno glezniecību sāka iesaistīties arī citi “Rūķa” biedri – Rozentāls, Zariņš, Madernieks. Ja Zariņš un Madernieks pauda interesi par tajā laikā popularitāti gūstošo jūgenda mākslu un tās tematiku (par to liecina viņu 1901. gadā rīkotā izstāde, kurā piedalījās arī Lībergs un Valters), tad Rozentāls,

kas piedalījās visās to gadu grupu izstādēs,²³ ar savas personālizstādes darbiem popularizēja nacionālo tematiku un tās reālistisku interpretāciju.

Tai pašā laikā Rozentāls bija viens no tiem meistariem, kas bija sevišķi neapmierināti ar Rīgā valdošo attieksmi pret mākslu. Viņš nereti savos rakstos uzsvēra, ka plašas latviešu sabiedrības atsauksme uz vietējās mākslas prasībām neatklājas tādā mērā, kādā tas bija gaidāms un arī vajadzīgs mākslinieku eksistences nodrošināšanai, žēlojās par publikas intereses trūkumu, par izstāžu sliktu apmeklējumu, par to, ka darbi tiek maz pirkti un ka latviešu aprindās maz cilvēku, kas interesētos par mākslu. Šīm sūdzībām, kādas bija dzirdamas arī krievu mākslinieku aprindās Pēterburgā, Latvijā bija pamatotāki iemesli nekā Krievijā, jo latviešu buržuāziskā sabiedrība tajā laikā tiešām bija pilnīgi negatava novērtēt mākslas darbu un līdz ar to arī neapliecināja vēlmi māksliniekus atbalstīt. Taču domājams, ka dažkārt šīs sūdzības bija pārspīlētas, jo Rozentāls nevarēja nemanīt, ka Purviša ievadītā un Valtera un citu "Rūķa" biedru pārņemtā izstāžu prakse ne tikai vērsās plašumā, bet pat atļāva nostiprināties cerībām, ka mākslas propaganda spēš nest kultūras gaismu plašākiem latviešu sabiedrības slāņiem.

Par to, kā šīs cerības spēja piepildīties, liecināja 1904. gadā sarīkotā izstāde Koknesē – pirmā mākslas izstāde, kuru latviešu mākslinieki sadarbībā ar dažiem viņu interesēm saskanīgiem baltvācu meistariem²⁴ organizēja laukos un kuru apmeklēja 2500 cilvēku.²⁵ Taču vēl lielāks veikums latviešu mākslas kultūras nostiprināšanas jautājumā bija 1910. gadā Rīgā rīkotā beidzot nodibinātās Latviešu mākslas veicināšanas biedrības pirmā izstāde,²⁶ kurā piedalījās gandrīz visi tālaika aktīvie latviešu mākslinieki (sk. 42. atsauci 37. lpp.) un kurai sekoja vēl daudzas citas līdzīgas. Turklāt jāatzīmē, ka paralēli izstādēm, kurās savus darbus publikai rādīja latviešu meistari, ar Purviša pūlēm un ar viņa piedalīšanos Rīgā tika rīkotas starptautiska rakstura, kā arī ar jaunās ainavas popularizāciju saistīto krievu mākslinieku²⁷ izstādes, kas paplašināja ne tikai latviešu, bet arī baltvācu mākslinieku joprojām ar cieņu pret akadēmisko tradīciju saistīto interešu loku.²⁸

Latviešu mākslas propagandai vēl svarīgāks bija fakts, ka Purvītis, neapmierinoties tikai ar izstāžu rīkošanu dzimtenē, lika pamatus arī latviešu mākslas izstādēm ārzemēs. Sarīkojot 1901. gadā personālizstādi Berlīnē,²⁹ pilsētā, kas 20. gs. sākumā – galvenokārt ar ziemeļzemju mākslinieku aktīvo darbošanos – sāka iegūt pasaules mākslas centra nozīmi, viņš veicināja

latviešu mākslas popularizēšanu ārpus dzimtās zemes robežām. Jāņem vērā, ka Purvīša darbi vēl pirms tam (1898) bija eksponēti Minhenē,³⁰ bet 1901. gadā arī starptautiska rakstura izstādēs Minhenē un Vīnē, savukārt viņa personālizstādes tajā pašā gadā notika Drēzdenē un citās Vācijas pilsētās.³¹ Svarīga šajā ziņā bija arī J. Valtera uzstāšanās Berlīnes secēsijā 1901. gadā un 1904. gadā, kā arī viņa turpmākā darbība Drēzdenē.³²

Visās minētajās izstādēs gūtie panākumi deva iespēju latviešu gleznotājiem veiksmīgi sadarboties ar tajā laikā aktivizējušamies “*Kunstverein*” pārstāvjiem un tādējādi celt savu radošo pašapziņu. Minētajā periodā (1901–1904) “*Kunstverein*” sarīkoja ap 50 izstādēm, kas iepazīstināja ne tikai ar Baltijas gleznotāju sniegumiem, bet ar dažādu zemju mākslinieku darbību, jo sekoja jau minēto secēsiju izstrādātai programmai izstādēs kopīgi eksponēt vietējo un iebraukušo mākslinieku darbus.³³ Jāatzīmē, ka, daudzveidojot iespaidu ar “jaunās” ainavas variācijām, savus darbus sevišķi bieži izstādīja vietējās baltvācu mākslinieces M. Helmane, Z. Valtere, Z. Pļavniece, E. Šuharte³⁴ un citas.

Izstāžu prakse liecināja, ka 19. gs. beigās pamodusies cerība par baltvācu un latviešu mākslinieku ciešāku koeksistenci 20. gs. sākumā kļuva par realitāti, vēl vairāk – tā pārtapa minēto mākslinieku aktīvā radošā sadarbībā, kurā latviešu mākslinieki no izaicinoši novatoriskiem un tāpēc tikai pieciešamiem eksponentiem bija kļuvuši par rīkoto izstāžu vadošiem dalībniekiem. Tādējādi nevar šaubīties par to, ka uzdevums, ko šie mākslinieki sev izvirzīja, atgriežoties dzimtenē, bija veiksmīgi īstenots.

20. gs. sākumā notiekošās grupu izstādes ļāva saprast, ka latviešu ainavu glezniecībā dominē reālisms, ka ir bagātinājusies latviešu interesēm atbilstošās lauku ainavas tematika. Savukārt vadošo meistarų personālizstādes liecināja par veiksmīgi apgūtajām laika nestajām stilistiskajām izmaiņām un to izraisītajām īpatnībām darbu mākslinieciskajā traktējumā.

Jau Purvīša trešā personālizstāde (1910–1911) vēstīja, ka mākslinieks tajā laikā vairs nesekoja latviešu mākslas attīstības sākumā visu tās pārstāvju atzītai prasībai atbalstīt katru novitāti reālistiskās ainavas jomā. Purvītis šajā izstādē vairs neuztājās kā minētās jaunās liriskās ainavas vai arī impresionistiski tēlotas ainavas pārstāvis, kas savā laikā tiešām bija jauna Latvijas apstākļos, bet pauda ieinteresētību neoklasicisma specifikas apgūvē.

Tas daļēji izskaidrojams ar to, ka Purvītis jau iepriekš tiecās ievērot prasības, ko atbalstīja klasicisms, daļēji ar to, ka tajā laikā Pēterburgā nozīmi sāka gūt māksla, kurā sintezējās “krievu simbolisma sociāli kulturālās utopijas un plastiskais tradicionālisms”³⁵, proti, māksla, kura vēlāk guva neoakadēmisma vai neoklasicisma nosaukumu, bet kura jau toreiz spēja ietekmēt.

Sekas atzīmētajam pavērsienam Purviša mākslā bija tādas, ka viņš jau no gleznotāju uztverē vairs nepārstāvēja novatoriskus meklējumus, bet varēja tikt pieskaitīts pagātnē radīto vērtību atzinēju saimei. Līdzīgi ievirzījās un, iespējams, līdzīgu uztveri guva arī Rozentāla mākslā,³⁶ kamēr kritikā par noteicošo kļuva atbalsts novatoriskiem meklējumiem.

Visvairāk eksponēti tika stādarbi, kas realizēti ne tikai novatoriski izmantotajā eļļas glezniecības tehnikā (jāņem vērā gleznojumi uz kartona, kas deva matētu virsmas efektu), bet, nezaudējot atbilstošu iedarbību, arī guašas, pasteļa vai akvareļa tehnikā.³⁷

Papildinot teikto par 20. gs. sākuma mākslas attīstību, jāpiezīmē, ka šajā laikā mākslinieku aprindās pastiprinājās vēlme noskaidrot savu attieksmi pret visu iepriekšējo mākslas attīstības procesu. Eiropas centros tas veicināja teorētisko rakstu skaita pavairošanos. Katrs jauns virziens tiecās apzināt kā savu estētisko platformu, tā arī savas radošās intereses un to iespējas. No centriem attālākās vietās, kā, piemēram, Latvijā, kur laikposmā pēc 1905. gada revolūcijas notika visai asas sociāla rakstura sadursmes, šīs tendences veicināja diferencēšanos mākslinieku saimē un līdz ar to arī viņu uzskatu konfrontācijā, kas izpaudās galvenokārt ar izstāžu praksi saistītos avīžu rakstos, tā arī negūstot izteikti teorētisku publikāciju formu.

Latviešu kritika – galvenokārt Madernieka³⁸ personā, kas no 1906. gada sāka uzstāties ne tikai kā mākslinieks, bet arī kā kritiķis, – šajā laikā kļuva tik patstāvīga un droša, ka atbalstīja pat viskreisākās modernisma tendences, kā to liecina Madernieka izteikumi par mākslinieku grupas “Союз молодежи” izstādi, kas Rīgā bija sarīkota, pateicoties mākslinieka Voldemāra Matveja pūlēm. Šāda kritikas nostāja atklāja, ka ir iezīmējies pavērsiens arī mākslas popularizēšanā. 20. gs. otrajā desmitgadē jau notiek cīņa par noteiktas ievirzes priekšrocību atzīšanu, kamēr līdz tam noteicošā bija elementāru mākslas priekšstatu popularizēšana neatkarīgi no tā, kādā formā tie bija realizēti.

Minētā krievu avangarda izstāde pauda citas – jauno eksponentu darbu noteiktas noskaņas. Izstāde ne tikai iepazīstināja publiku ar Krievijas avangardistu vārdiem un darbiem.³⁹ Pats minētās izstādes sarīkošanas fakts, nerunājot nemaz par minētajām atsauksmēm presē, liecināja, ka latviešu kultūras attīstībā iepriekš atzīmētajai svarīgajai sadarbībai ar baltvācu mākslinieku saimi bija likts punkts.

Rīgas latviešu, krievu un vācu presē iespiestā ar pieminēto izstādi saistītā Matveja deklarācija⁴⁰ izraisīja diskusiju, kuras gaitā autors atrada tikai dažus piekritējus (to starpā bija arī Madernieks), jo latviešu mākslinieku lielāko daļu tobrīd saliedēja lepnuma jūtas par sasniegumiem, kurus ļāva apzināt 1. Latviešu mākslas izstādē eksponēto pārsvarā reālistiskās mākslas darbu kopums.⁴¹ Šis apstāklis neveicināja attīstībai nepieciešamo jauno uzskatu ieviešanos latviešu mākslā, un radusies konfliktsituācija jau iezīmēja nākotnei raksturīgo latviešu mākslinieku sašķelšanos tradicionālistos un novatoros.

Jāatzīst, ka aktīvāka kritikas nostāja bija sevišķi svarīga latviešu mākslas attīstībai 20. gs. otrajā desmitgadē, kad izstāžu rīkošanas iniciatīva pārgāja jaunāko – 19. gs. 80. gados dzimušo mākslinieku rokās, pārliecinot viņus par jauno uzskatu un jauno kritēriju pareizību, un tieši šie ieskatī bija rosinājoši latviešu glezniecības rakstura izveidei.⁴²

Manāmi pieaudzis personālizstāžu skaits, un šeit, kā jau bija minēts, atkal visaktīvākie izrādījās jaunākās paaudzes pārstāvji. 1908. gadā notika J. Jaunsudrabiņa, 1909. – K. Cepliša, A. Štrāla, A. Tigina darbu izstādes, 1913. – P. Kalves pēcnāves izstāde. Taču šīs izstādes galvenokārt apliecināja pašu mākslinieku pozīciju nostiprināšanos latviešu sabiedrībā, mazāk skarot novācījas glezniecības tehnikā. Izņēmums varbūt ir 1911. gadā notikusī P. Krastiņa izstāde, kuras rīkotāju galvenais mērķis bija atklāt neparasta talanta mākslas oriģinalitāti un tādējādi arī ievadīt jaunas idejas latviešu ainavu glezniecībā.⁴³

Teiktais ļauj saprast, ka izstādes minētajos gados jau kļuva par neatņemamu kultūras dzīves sastāvdaļu, taču pretēji 20. gs. paša sākuma gadiem tās vairs nebija vienvirzītas, bet tapa pēc atšķirīgām programmām. Varam secināt, ka sākumā izstāžu raksturu noteica galvenokārt mākslinieku nostāja, bet vēlāk tas atspoguļoja nevienādi orientēto skatītāju daudzveidojušos prasību rezultātā radušos stāvokli

Izstāžu uzdevumu realizāciju šajos gados veicināja ne tikai iestāžu un sabiedrisko organizāciju darbība, bet arī privātpersonu iniciatīva. 1909. gadā fotogrāfs J. Rieksts, bet 1910. gadā grāmatu un mākslas lietu tirgotāja P. Saulīte-Melderis atvēra mākslas salonus, kur arī notika lielāka un mazāka mēroga izstādes.⁴⁴

ATSAUCES UN KOMENTĀRI

- ¹ *Стернин Г.* Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. – Москва, 1984. – С. 34.
- ² 1887. gadā izveidojusies Akvarelistu biedrība bija saloniskās mākslas veicinātāja. Sk.: *Стернин Г.* Русская художественная культура.. – С. 57.
- ³ Līdzās Pēterburgas Mākslas akadēmijā katru gadu rīkotajām konvencionāli ievirzītajām izstādēm ar bargo akadēmisko žūriju no 1897. gadu pēc A. Kuindži iniciatīvas tika rīkotas t.s. Pavasara izstādes, kur žūrijas sastāvā bija eksponenti. Izstādēs aktīvi piedalījās J. Rozentāls, J. Valters un V. Purvītis.
- ⁴ “Мир искусства” – krievu mākslinieku apvienība, izveidojusies Pēterburgā uz jauno, ar akadēmiju neapmierināto tāda paša nosaukuma mākslinieku un mākslas darbinieku pulciņa bāzes. Apvienība izdeva žurnālu “Мир искусства” (1898–1904), kas popularizēja novatorisku risinājumu meklējumus un Rietumeiropas mākslu. Izstāžu organizētājs bija Sergejs Djačiļevs (1872–1929). Pateicoties šīs apvienības mākslinieku pūlēm, Krievijā uzplauka grāmatu grafika un teātra glezniecība ar skaidri izteiktām stilistiskām iezīmēm (stilizācija, lineārisms, notikumu teatralizācija), radās jauna mākslas kritika. Vadošie mākslinieki – Konstantīns Somovs (1869–1939), Aleksandrs Benuā (1870–1960), Ļevs Baksts (1866–1924) u.c.
- ⁵ Franču, vācu, angļu, beļģu, skandināvu, japāņu mākslas izstādes.
- ⁶ *Meinarte A.* Latvijas ainava glezniecībā un grafikā: 18. gs. beigās – 19. gs. vidus. Diplomdarbs, 1993. – 57. lpp. Manuskripts atrodas LMAIC. Runa ir par ekspedīcijas laikā radītiem baltvācu mākslinieka Augusta Vilhelma Georga Pecolda (1795–1859) akvareļiem.
- ⁷ Etnogrāfiskā izstāde // Tēvija. – 1896. – 28. aug. Izstādes celtnes projektēja arhitekts Konstantīns Pēkšēns (1859–1928). Izstāde (1896. gada 1. augusts – 15. septembris) iepazīstināja ar Latvijas novadu tautas mākslas un folkloras tradīcijām, ar tautas mākslas izstrādājumu formu un krāsām, ar mākslinieciskā mēra un skaistuma izpratni tautas daiļradē, ar tautasdziesmu intonāciju savdabīgumu.
- ⁸ Pēterburgas Mākslas akadēmija veicināja klasiskās tēlotājas mākslas apguvi. Barona Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā (literatūrā bieži lietots saīsināts nosaukums – Štiglica skola) sevišķi izkopta bija lietišķi dekoratīvā māksla. Štiglica skola bija Latvijā ļoti populāra, tur 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā mācījusies liela daļa no tajā laikā topošiem latviešu māksliniekiem.

- ⁹ *Madernieks J. V. Purviša jubileja // Latvijas Vēstnesis. – 1921. – 5 febr. – Nr. 29. Rakstā, kas veltīts V. Purviša 25 gadu darba jubilejai, J. Madernieks ar sajūsmu atceras V. Purviša jūras skatu 1896. gada Etnogrāfiskajā izstādē: “Starp visiem šiem darbiem atradās arī vēl kāda glezna, kura sevišķi dūrās acis vēriģajiem apmeklētājiem. Tā bija drūmos toņos ieturēta jūras glezna ar buru laiviņu, skatīta pret gaismu. Dzīvu un radoša spēka pilnu izteiksmi pauda droši un apzinīgi vilktie otas triepumi. Tas bija kas neparasts un uztraucoši jauns! Piekļājīgie pilsoņi apjukumā kratīja galvu un šaubījās. Bet modrīgi jutīgie gavilēja un priecājās par svaigas vēsmas veldzējošu iespaidu.”*
- ¹⁰ *Cielava S. Latviešu glezniecība buržuāziski-demokrātisko revolūciju posmā: 1900–1917. – Rīga, 1974. – 179. lpp. (Pielikums “Mākslas dzīves hronika (1895–1917)”.)*
- ¹¹ *Sk.: Kačalova T. Jāņa Valtera pirmā uzstāšanās laikabiedru skatījumā // Latviešu tēlotāja māksla. – Rīga, 1970. – 200. lpp.*
- ¹² *Стернин Г. Русская художественная культура.. – 56. lpp.*
- ¹³ *Francs fon Lenbahs (1836–1904) – vācu gleznotājs portretists, akadēmisma pārstāvis. Vilhelms fon Kaulbahs (1805–1874) – vācu vēsturiskās glezniecības meistars, no 1849. gada – Mīnhenes akadēmijas direktors. Francs fon Štuks (1863–1928) – vācu gleznotājs, grafiķis un tēlnieks, jūgendstila un simbolisma pārstāvis. Anzelms Feierbahs (1829–1880) – vācu gleznotājs, gleznoja portretus un ainavas, akadēmiskā klasicisma glezniecības pārstāvis.*
- ¹⁴ *Andreass Ahenbahs (1815–1910) – ainavists, vācu gleznotājs, Diseldorfas skolas pārstāvis, holandiešu tradīciju turpinātājs. Osvalds Ahenbahs (1827–1905) – ainavists, A. Ahenbaha brālis, viņa glezniecībā redzamas brāļa ietekmes.*
- ¹⁵ *Engelhardt R. Wilhelm Purvit. Ein lettischer Künstler // Heimatstimmen. – Reval; Leipzig, 1912. – Bd. 5. Roderihs fon Engelhardts (1862–1934) – ārsts, rakstnieks un mākslas kritiķis, V. Purviša draugs.*
- ¹⁶ *J. Feders 1891. gadā piedalījās “Kunstverein” rīkotajā Baltijas mākslinieku izstādē Rīgā, 1899. gadā – Jelgavā.*
- ¹⁷ *Austrums. – 1899. – Nr. 2; Mājas Viesis. – 1899. – Nr. 3; Dienas Lapa. – 1899. – Nr. 6.*
- ¹⁸ *Pēteris Ozoliņš (pseud. Vidrižu Pēteris, 1864–1938) – Drēzdenē izglītojis Rīgas Latviešu biedrības teātra vadītājs, arī mākslas kritiķis.*
- ¹⁹ *Vidrižu Pēteris. Mākslas salons // Baltijas Vēstnesis. – 1900. – Nr. 283.*
- ²⁰ *Düna Zeitung. – 1904. – Nr. 31. “Düna Zeitung” bija vācu sabiedriski politisks, literārs laikraksts, iznāca 1887.–1909. gadā Rīgā.*
- ²¹ *1904. gadā V. Purviša izstādē bija eksponēti arī sadzīves priekšmetu izgatavošanai paredzēti projekti un meti, kas bija realizēti ar V. Purvītim piemītošo augsto meistarību.*
- ²² *Mednieks K. J. Valtera gleznu izstāde Rīgā // Pēterburgas Avīžu literāriskais pielikums. – 1902. – Nr. 2. K. Mednieks, arī Krišs Mednieks – tie bija tēlnieka Teodora Zaļkalna pseidonīmi rakstiem par mākslu.*
- ²³ *Izstādes, kurās piedalījās Rozentāls:*
 1901. gadā – Baltijas mākslinieku retrospektīva izstāde (sakarā ar Rīgas 700 gadu jubileju);
 1901. gadā – izstāde kopā ar baltvācu gleznotāju Bernhardu Borhertu (1863–1945);
 1902. gadā – Baltijas ceļojošo izstāžu biedrības otrā ceļojošā izstāde;
 1904. gadā – Baltijas mākslinieku izstāde Koknesē un Majoros;
 1905. gadā – Baltijas mākslinieku darbu izstāde sakarā ar jaunā Rīgas pilsētas Mākslas muzeja atvēršanu.

- ²⁴ Kokneses izstādē piedalījās arī B. Borherts, E. Borherste-Šveinfurte, G. Rozens u.c.
- ²⁵ Izstādes sarīkošanu ierosināja Kokneses iedzīvotāji, bet izstādes norisē liela nozīme bija K. Cepļiša iniciatīvai. Izstāde guva skatītāju lielu atsaucību. To veicināja veiksmīga eksponātu atlase. Bija izstādītas 14 J. Rozentāla gleznas, daudzi J. Valtera un jaunākās paaudzes latviešu mākslinieku darbi. V. Purvītis bija pārstāvēts ar savām jau toreiz ārzemēs atzinību guvušajām ainavām. Rakstnieka L. Laicena autobiogrāfiskajā romānā "Emigrants" (1926) galvenais varonis atzīst, ka "Purvītis šajā izstādē bija tik iespaidīgs kā nekad agrāk un arī nekad pēc tam". Linards Laicens (1883–1938) – latviešu dzejnieks, prozaiķis, dramaturgs, kritiķis, publicists.
- ²⁶ Latviešu mākslas veicināšanas biedrība juridiski nodibināta 1911. gadā, taču faktiski darbība uzsākta jau 1910. gadā, sarīkojot minēto V vispārējo latviešu dziesmusvētku laikā notikušo izstādi, kurā piedalījās 33 autori ar 417 darbiem.
- ²⁷ Mākslinieku apvienības "Мир искусства" Pēterburgā organizētā un Rīgā daļēji parādītā starptautiskā izstāde (1899), Maskavas mākslinieku ("Союз русских художников") un V. Purviša kopīgā izstāde (1906). "Союз русских художников" (1903–1926) – 20. gadsimta sākuma viena no lielākajām izstāžu apvienībām Krievijā, kas radās, paredzīžņiku uzskatiem tuviem Maskavas māksliniekiem apvienojoties ar "Мир искусства" pārstāvjiem un turpinot veidot "jaunās ainavas" tradīcijas.
- ²⁸ Rīgā joprojām bija populāra G. Rozena daiļrade, kā arī Pēterburgas slavenības J. Klēvera māksla.
- ²⁹ Vidrižu Pēteris. Viļums Purvītis // Baltijas Vēstnesis. – 1901. – Nr. 96.
- ³⁰ Minhenes secēsija (mākslinieku novatoru izstāžu apvienība) eksponēja daļu no Djaģiļeva 1898. gadā organizētās krievu un somu izstādes, kurā ietilpa arī V. Purviša gleznas, pēc tam daļa no šiem darbiem bija izstādīta Berlīnē, "Schulte" salonā. Minētais salons tika uzskatīts par Berlīnes secēsijas dzimšanas vietu, un V. Purviša darbu eksponēšana tajā liecina, ka viņa darbus Berlīnē uzņēma kā jaunajai mākslai piederošus.
- ³¹ Vidrižu Pēteris. Latvieši uz mākslas lauka // Baltijas Vēstnesis. – 1901. – Nr. 243.
- ³² Turpat. Mums šodien ir saprotams, ka tajā laikā Latvijā nebija daudz to kultūras darbinieku, kas šos panākumus uztvēra mūsdienīgā izpratnē, jo Latvija toreiz bija Krievijas daļa un V. Purvītis un J. Valters ārzemēs tika vērtēti kā krievu mākslinieki. Tikai šodien mums ir skaidra V. Purviša izstāžu un arī viņa snieguma augstā novērtējuma nozīme, veidojot latviešu mākslas prestižu ārzemju centros – Stokholmā, Vīnē, Parīzē, Londonā – 20. gs. 30. gados.
- ³³ Cielava S. Latviešu glezniecība buržuāziski-demokrātisko revolūciju posmā: 1900–1917. – 184.–189. lpp. (Pielikums "Mākslas dzīves hronika (1895–1917)".) Tā, piemēram, var minēt 19. gs. Šveices mākslinieka A. Bēklina izstādi (1903), vācu mākslinieku izstādi (1903), zviedru mākslinieku izstādi (1903) u.c.
- ³⁴ Marta Helmane (1873–1972), gleznotāja; Zelma Pļavniece (1882–1956), gleznotāja, grafiķe; Zuza Valtere (1872–1946), gleznotāja, apguvusi arī mākslas amatniecību; Elza Šuharte (1878–1958), gleznotāja.
- ³⁵ Стернин Г. Из истории художественной жизни на рубеже 1900–1910 годов: К проблемам неоклассицизма // Советское искусствознани '82. – С. 133, 134.
- ³⁶ Kļaviņš E. Latviešu portreta glezniecība: 1850–1916. – Rīga, 1996. – 124. lpp.
- ³⁷ Izstādes vietējam skatītājam atklāja arī to, kāda nozīme ir mākslas darba noformējumam, jo kopš salona atklāšanas izstādes latviešu gleznotāji savus darbus eksponēja gaišos, iekrāsotos

ietvaros, kas harmonēja ar jaunās glezniecības radīto tonalitāti, liekot pārvērtēt un aizmirst līdzšinējo mietpilsoniski grezno zelta rāmju pievilcību.

³⁸ *Madernieks J. V. Purviša gleznu izstāde // Dzimtenes Vēstnesis. – 1911. – Nr. 293; Madernieks J. V. Purviša gleznu un studiju izstāde // Domas. – 1912. – Nr. 2.*

³⁹ V. Matveja organizētajā izstādē piedalījās krasi ievirzītās apvienības “Kārava kalps” (“Бубновый валет”) pārstāvji Ilja Maškovs, Mihails Larionovs, Natālija Gončarova, brāļi Nikolajs un Vladimirs Burļuki un citi.

⁴⁰ *Dzimtenes Vēstnesis. – 1910. – Nr. 160.*

⁴¹ 1. latviešu mākslas izstādē piedalījās Ā. Alksnis, J. Baltgailis, J. Belzēns, K. Brencēns, K. Cepītis, A. Cīrulis, J. Dranda, B. Dzenis, H. Etolena, J. Feders, J. Grosvalds, J. Jaunkalniņš, E. Kelere, K. Kelers, P. Krastiņš, J. Kuga, P. Kundziņš, J. Libergs, K. Liepiņš, A. Maizīte, R. Pērle, A. Romans, J. Rozentāls, Z. Rukmane, J. Sakne, G. Šķilters, P. Šternbergs, J. Tilbergs, E. Vītols, T. Zaļkalns, R. Zariņš, V. Zeltiņš, E. Zīverts.

⁴² Kā pirmo šādas jauno mākslinieku iniciatīvas piemēru varētu uzskatīt minēto Baltijas mākslinieku izstādi Koknesē 1904. gadā, jo tās sarīkošanu veicināja Rīgā Odesas gleznotāja – pedvižņiku programmas atbalstītāja un impresionisma nīdēja B. Blūma 1895. gadā dibinātās zīmēšanas un glezniecības skolas audzēknis K. Ceplītis, taču šī izstāde kļuva par vecās latviešu klasiķu paaudzes meistarības parādi.

⁴³ *Sk. J. Madernieka, J. Jaunsudrabiņa, K. Skalbes recenzijas // Dzimtenes Vēstnesis. – 1911. – Nr. 102, 125.*

⁴⁴ *Sk.: Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940. – Rīga, 1986. – 78. lpp.*

TEMATIKA

Kā pierāda iepazīšanās ar materiāliem par mākslas izstādēm Pēterburgā, 19. gs. 90. gadu beigās tajās dominēja ainavas, un Kuindži darbnīcas pārstāvji bija jo bieži šo ainavu eksponētāji.¹ Purvītis kā viens no izcilākajiem “kuindžistu” saimē bija tas meistars, kas, ne tikai darbojoties Pēterburgā, bet arī vēlāk Latvijā, izmantoja darbnīcā gūtās atziņas, lai, sekojot “Rūķa” programmai, rastu dzimtenes paskopajai dabai atbilstošu tematiku un palīdzētu iesakņoties ar “jaunās” ainavas prasībām saistītajām iemaņām. Šo uzdevumu viņam palīdzēja veikt kā viņa līdzgaitnieki Valters un Rozentāls, tā arī jaunākās paaudzes mākslinieki,² kas ar entuziasmu pētīja Latvijas dabu, kaut arī visi viņi bija 19. gs. beigās nozīmi guvušās V. Blūma vadītās Rīgas zīmēšanas un gleznošanas skolas (turpmāk tekstā – Blūma skola) audzēkņi.³

Visu minēto mākslinieku pūlēm ievadītā un Rīgas izstādēs reprezentētā ainavu tematika visbiežāk bija veltīta paugurainās Vidzemes un Zemgales zemienes attēlojumam visdažādākos gadalaikos. Realizēta tā bija ar vislielāko ieinteresētību par neciliem dzimtās dabas stūrīšiem. Feders, kā jau bija atzīmēts, tādus stūrīšus iemūžināja paretam un turklāt tradicionālo studiju formā (proti, gleznai iecerēta palīgmateriāla aspektā). Atšķirībā no Federa, kurš cīnījās par savu Baltijas mākslinieka reputāciju, iekļaujoties to estētikas normu lokā, kas bija atzītas kā baltvācu, tā arī akadēmijas klasicistu aprindās, Purvītis un viņa kolēģi atklāti aizstāvēja savas pozīcijas un nāca klajā ar latviešu izpratnei un gaumei atbilstošiem lauku tematikas tulkumiem jauna tipa studijās un gleznās.

Neapšaubāmi, ka visu pieminēto gleznotāju ieguldījums tematikas loka izveidē nebija vienāds. Ir jāatzīst, ka vislielākie nopelni tā plašināšanā bija Purvītim. Jāņem vērā, ka viņš tajā laikā bija vienīgais latviešu mākslinieks, kas sevi veltīja tikai ainavai un turklāt ar retu iejūtību un visa iepazītā izpratni reaģēja uz visām tajā laikā ainavu glezniecībā vērojamām idejiskām un formālām izmaiņām. Purvīša mākslā bija sastopami visi tajā laikā ainavu glezniecībā izplatītie lauku dabas motīvi, kas bija ieviesušie Eiropas



4. V. Purvītis. *Pēdējais sniegs (Pavasara ainava)*. 1898

mākslā 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā, ar visiem tā laika mākslas attīstībai raksturīgajiem to interpretācijas variantiem. Purvītis arī biežāk nekā citi rīkoja patstāvīgas izstādes un tādējādi veiksmīgāk nekā citi varēja iepazīstināt skatītāju ar saviem jaunatklājumiem dabas tēlojuma jomā.

Daba Purvīša plenēriskā rakstura ainavās skatītājam visbiežāk atklājās fragmentārā skatījumā, ko ievadīja impresionisti, jo tas deva iespēju tuvināt atveidoto skatītāja acīm un arī akcentēt kadrā iekļautā dabas elementa nozīmi. Purvīša darbos tādā aspektā bija iemūžināta Vidzemei raksturīgā ainava ar smagām pauguru mugurām, kā arī pavisam necili tās laukos uzietī nostūri, pie kam tie visbiežāk bija tēloti vēlīnās ziemas vai agrīnā pavasara laikā, sevišķu uzmanību pievēršot tajos vērojamam sniegam. Ir radītas tādas ainavas, kur iespaidu nosaka kūstoša sniega driskas uz nokaltušas zā-

les pēdām izraibinātas paugura muguras ("Pēdējais sniegs", 4. att.)⁴, vai arī tādas, kur sniegs vietām vēl ir tik biezs un pūkains, ka redzamas tikai sniegā iegrimušo eglīšu virsotnes ("Ziemeļu nakts", 1901, 16. att.)⁵.

Ir radīti arī darbi, kur ainavas raksturu noteica atkušņa ūdeņi ("Agrīns pavasaris", ap 1900), sevišķu iespaidīgumu gūstot 1910. gadā atkal nozīmi ieguvušās panorāmiska tipa gleznās, kur pirmajā plānā redzami ledus ciļņi ar savu izkārtojumu un raksturu ("Agrīns pavasaris", "Palu ūdeņi",⁶ ap 1910., 1911. g.) ļauj noteikt palu ūdeņu norises stadiju un reizē – aprbrinot meistara prasmī ar tiem veidot ornamentālus rakstus.

Purvīša darbos tika bieži tēloti koki, svarīgu vietu atveidojumā piešķirot to struktūrām un sugas īpatnībām. Viņš attēloja kokus parasti nelielā skaitā, skarbi un cieti modelējot to formu. Reizēm kadrā tika iekļauti tikai koku zarotie stumbri ("Atkusnis pavasari"), reizēm arī koks visā augumā ("Dzirnavas pie Māras diķa", "Māja dārzā"). Pie tam visur koki ir risināti ar tādu vērīenīgumu, ka ļauj tos uztvert kā koku tēmu, kas, Purvīša patstāvīgi aizsākta, ar laiku kļuvis latviešu glezniecībai saistoša.

Daba Purvīša darbos visbiežāk tēlota dienas laikā, taču reizēm (it sevišķi visagrīnākā posmā) tapa ainavas, kuru iespaidu noteica skolotāja ietekmē attīstījusies interese par pēdējo staru efektiem. Iesarkana gaisma spīd uz sniega pārklātajiem jumtiem darbā "Ziemas vakars" (1896),⁷ ar gaišo zeltaino plankumu rotaļu apliecina sevi gleznā "Pēdējie stari" (1897), citur izraisa mierīga, rāma apgaismojuma ilūziju ("Pēdējais sniegs", 1899), tādējādi atsedzot vakara tēmas pievilcību un ar to veicinot tās ieviešanos latviešu ainavu glezniecībā.

Patstāvīgajās izstādēs Rīgā 1901. un 1904. gadā eksponētās Purvīša gleznas liecināja, ka viņa uzmanības lokā nonāca arī vasaras objekti, lapoto koku, it sevišķi bērzu savdabība. Bērzi, domājams, interesēja Purvīti gan tāpēc, ka bērzs bija Latvijā iemīļots koks, gan tāpēc, ka toreiz viņa uzmanību saistījušajā Vorpsvēdes mākslā bērzi bija kļuvuši par sevišķi bieži izmantotajam objektu. Bērzus mīlēja arī "jaunās" ainavas pārstāvji Krievijā (M. Ņesterovs u.c.). Purvītis izkopa arī motīvus, kur kā galvenie darbu "varoņi" izmantoti ziedoši vai rudenīgi koki ("Ziedoša ābele", 1900; "Ziedošie koki", 1910; "Rudens noskaņa", ap 1907; "Rudens", ap 1914, u.c.).

Nav šaubu, ka visi viņa meistarīgi risinātie dabas fragmenti nespēja sniegt priekšstatu par Latvijas dabu tai piemītošajā daudzveidībā, kā,



5. V. Purvītis. *Marta diena*. Ap 1903

piemēram, tas tika panākts 70. gadu mākslinieku darbos. Taču Purvīša dabas fragmenti bija tik veiksmīgi izvēlēti un ar tādu pietāti, varētu pat teikt – bijību atveidoti, ka atļāva nojaust šai nabadzīgai dabai piemītošo klusināto poēziju, izjust pieticīgas lauku dzīves valdzinājumu. Tāpēc var saprast, ka šie Purvīša darbi kā vācu sabiedrībā, tā arī latviešu inteliģences aprindās tika uzņemti tiešām kā dzimtenes tēlojumi.

Purvītis gleznoja arī pilsētas nostūrus (“Rēveles stūrītis”, ap 1906. g., u.c.) un ceļojumos vērotus dabas skatus, taču šādiem darbiem bija gadījuma raksturs – un tāpēc tie uztverami kā gadsimtu mijas ainavas tēmas nepieciešami papildinājumi, nevis kā tās pamatmateriāls.



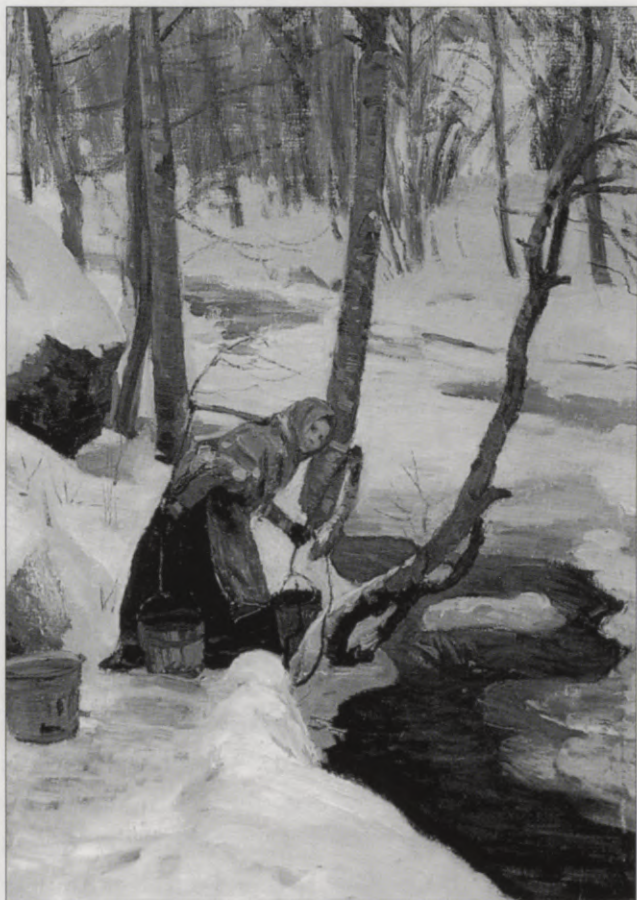
6. J. Valters. *Jūrmala*. 1900. M. Brašmanes krāsu foto

19. – 20. gs. mijas ainaviskās tematikas attīstībā lieli nopelni bija arī Valteram, kas, uzstājoties kā studiju adepts, paplašināja latviešu glezniecībā ieviesušos motīvu skaitu. Valtera darbos, kas attiecināmi uz laiku no studiju beigām Pēterburgas Mākslas akadēmijā līdz viņa aizbraukšanai uz Vāciju 1906. gadā, saista vasarīga daba ar visu tai piemītošo daudzveidību. Dabas elementi Valtera studijās ir tikpat necili savā būtībā un tikpat nepretenciozi attēlojumā kā pie Purvīša, taču Valteru mazāk saista zemes reljefa izteiksmība, proti, strukturālas vērtības, bet vairāk vasarīgas augu valsts – koku, krūmu un vienmēr ūdeņu – spilgts dzīvīgums, piemēram, fragmen-

tāra rakstura studijas (“Lēpju lapas”, ap 1898, “Jūrmala” u.c.), vai arī plašākā skatījumā tvertas ainavas (piem., “Vientuļš ceļinieks”) ar zaļojošām, purvainām pļavām. Valteru saista arī dabas telpā dienas vai nakts laikā radusies ēnu rotaļa, kā arī miglas radītais plīvurs, kālab viņa veidoli nevar sniegt tādas dabas izpētei svarīgas atziņas par dabā uzietiem objektiem kā Purvīša konkrētie koki vai uzkalni, bet tie jāuztver kā laika tecējumam pakļautas parādības, kas šķiet piederam visumam.

Arī jaunatnes pārstāvji, kam izdevās mācīties pie Valtera, visbiežāk atcerējās viņu kā plenēra glezniecības iejūtīgu veicinātāju.⁸ Teodors Zaļkalns Valtera aizrādījumus “par iejušanos dabā un radošo dabas uzņemšanu sevī” uzskatīja par dārgāko mantojumu, kas viņam nācis līdzī no jaunības dienām.⁹

Ainaviskās tematikas paplašināšanā savu devu, nenoliedzami, ienesa arī Janis Rozentāls, kaut arī viņš ainavu žanrā strādāja paretam. Iemesls arī Rozentāla mākslu saistīt ar ainavas problemātiku ir tas, ka ainava 19. gs. beigās – 20. gs. sākumā ne tikai kļuva par augsti vērtējamu, pat vadošo žanru, bet arī par faktoru, kas ietekmēja figurālo glezniecību. Rozentāla tā laika darbos daba vairs nav uztverama kā fons, bet kā organiska sižetiski svarīga kompozīcijas daļa. Viņa daiļradē dabas attēlojumam ir tāda pati nozīme satura atklāšanā kā kompozīcijā iekļautām figūrām (piem., “Ganu meita”, 1898, “Pie strauta”, 1901, u.c.). Teiktais ļauj secināt, ka gadsimtu mijā glezniecībā žanru robežas vairs netika ievērotas, jo mākslinieki



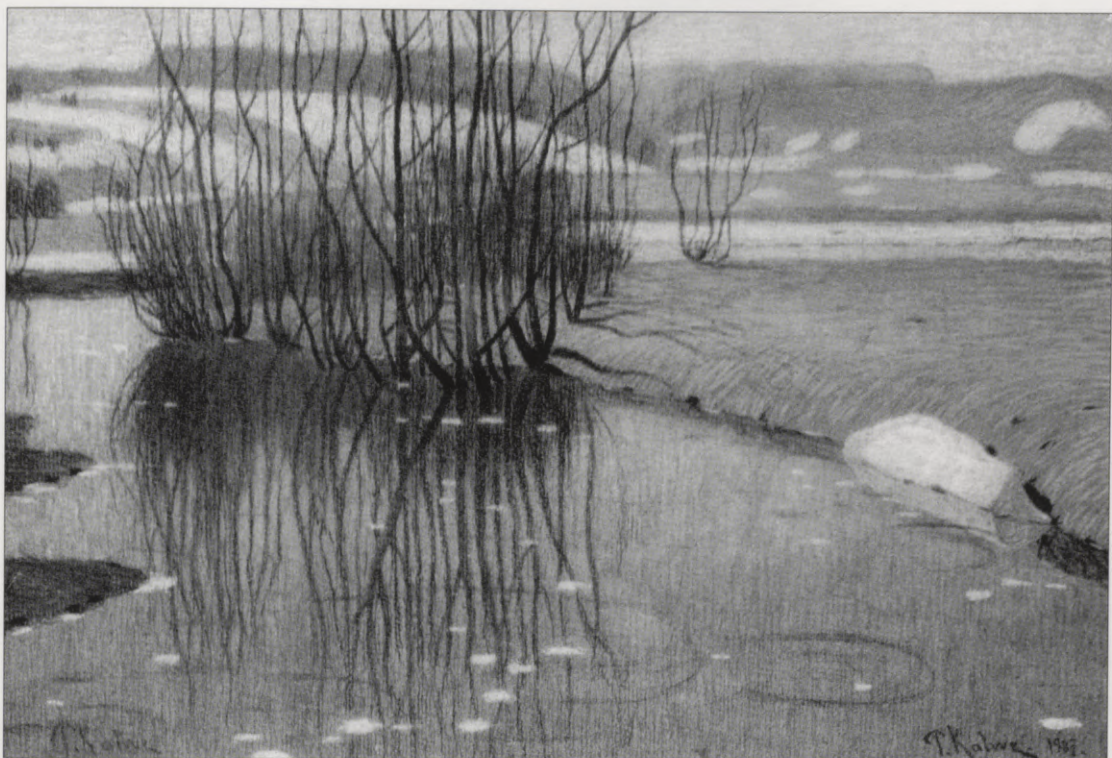
7. J. Rozentāls. *Pie strauta*. 1901

atteicās no specializēšanās viena žanra ietvaros, līdz ar ko pieauga viņu daiļrades universālisms. Šī atteikšanās no žanriskiem ierobežojumiem veicināja ne tikai ainavisko momentu nozīmes palielināšanos figurālos darbos, bet arī žanrisko un ainavisko momentu saplūdināšanu. Rozentāla gleznās jau grūti noteikt šo mākslas žanru robežas. Turklāt Rozentāls šajos darbos paplašināja un daudzveidoja necilo dabas stūrīšu motīvu latviešu ainavu glezniecībā, atveidojot kur zāles apaugušus paugurus, kur strauta līkumos krastus, kur tūruma plašumu, visbiežāk saulaino dienu skatījumā, piemēram, "Agra pavasaris Kurzemē", 1909. Nereti viņš pievērsās arī lauku sētas nostūriem.

Par Rozentāla meklējumos izkoptās lauku dabas tematikas tālāku izveidotāju kļuva Pēterburgas Mākslas akadēmiju beigušais Aleksandrs Romans (1878–1911), dzimtās puses iespaidus iemūžinot tradicionālas uztveres ainavās ar pļavu ielokiem, likumotas upītes rakstiem un augstām debesīm ("Ainava", "Pieguļā"¹⁰). Savas īsās dzīves dēļ Romans nav paspējis pilnībā īstenot savas dotības ainavas un portreta žanros, kuros viņš sāka strādāt. Savā daiļradē paužot uzticību Pēterburgas Mākslas akadēmijā gūtajām atziņām (studējis no 1897. gada līdz 1904. gadam P. Kovaļevska batāliju glezniecības klasē), Romans tomēr izrāda arī izpratni par tajā laikā aktuālajiem romantisma un simbolisma iestrāvojumiem.

Atgriežoties pie Rozentāla, jāatzīst, ka šajā pārskatā viņa ainavisko darbu tematika nav iekļauta pilnībā, jo māksliniekam bija kā svešzemēs, ceļojumu gaitā radītas ainavas ("Somijas ainava", 1906, "Kapri salā", 1912), bija arī tīras ainavas ("Gaujas leja", 1913), taču šī pētījuma ietvaros minētie darbi neliekas svarīgi.

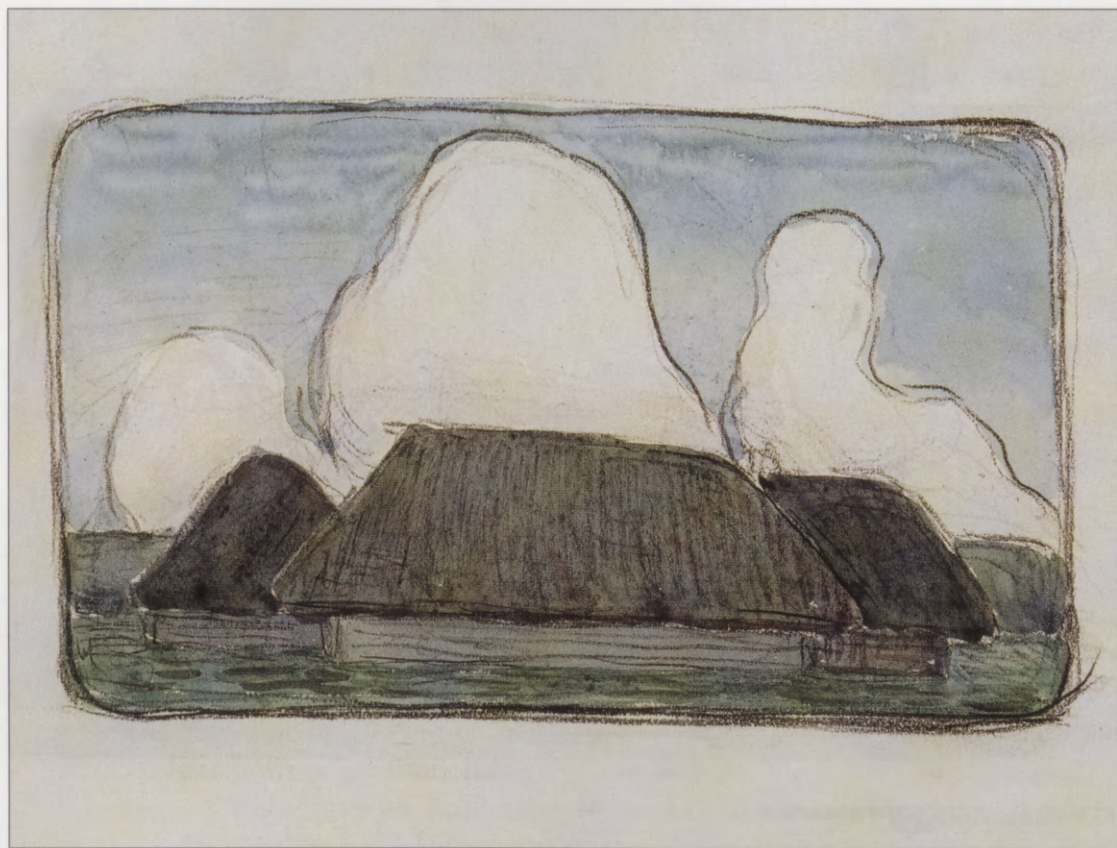
Gadsimtu mijas ainaviskās tematikas veidošanā savu ieguldījumu ienesa Štiglica skolas audzēknis Jānis Lībergs (1862–1933). Lībergu var uzskatīt par bērzu motīva atklājēju latviešu glezniecībā,¹¹ jo bērzu atveidi parādās viņa mākslā jau 1893. gadā, tai laikā, kad Purvītis – īstais šī motīva izveidotājs latviešu glezniecībā vēl tikai spēra savus pirmos soļus mākslā un pie bērzu motīva sāka strādāt ap 20. gs. sākumu. Savukārt Lībergs 20. gs. pirmajā desmitgadē jau Purviša ietekmē paplašināja ieviesušos ainavas tematiku, nākot klajā ar ziedošas pļavas, briedošas druvas, lauku ceļa atveidojumiem ("Rudens", "Pavasara ūdeņi", ap 1910). Svarīgi latviešu ainavu glezniecībai ir tas, ka Lībergs strādāja ne tikai eļļā, bet arī akvarelī, tādējā-



8. P. Kalve. *Pavasaris*. 1907

di veicinot šīs tehnikas popularitāti Latvijas gadsimtu mijas glezniecībā. Kaut arī akvareli strādāja jau Ā. Alksnis un citi “Rūķa” biedri, Lībergs savos akvareļos prata izkopt tālāk laikabiedru atrastās brīvā gleznojuma iespējas un turklāt ievadīt akvareli neierastas, spilgtas krāsas. Par Līberga tehnisko iemaņu tālākiem izveidotājiem kļuva R. Pērle, J. Grosvalds un J. Kazaks.¹²

20. gadsimta pirmajā desmitgadē un otrās desmitgades sākumā tieksmi paplašināt ainavu tematiku pauda jaunie mākslinieki, jau pieminētie Blūma skolas audzēkņi, tomēr viņi visbiežāk sevi apliecināja Purviša populāro motīvu pārdzejošanā, piemēram, P. Kalves “Pavasaris” (1907). Ne velti šī jauno mākslinieku grupa tā laika rakstos guva “Purviša skolas” nosaukumu. Tomēr jāatzīst, ka šis apzīmējums ir kļūdainis, jo viņi biežāk ietekmējušies no latviešu mākslai svešiem avotiem, bet pie Purviša nav mācījušies



9. P. Krastiņš. Mākoņi virs mājām. Ap 1905–1907. M. Brašmanes krāsu foto

nekad un nav arī no viņa guvuši kādus tiešus norādījumus daiļradei. Iegastu ievadīt mākslas vēstures aprītē apzīmējumu “Purviša skola” attiecībā uz šiem māksliniekiem deva viņu darbos manāmie Purviša ainavām līdzīgie kompozīcijas paņēmieni.

Tomēr vairāki no šiem māksliniekiem, kā par to liecina viņu jau pieminētās personālizstādes un arī viņu uzstāšanās 1910. gadā kopīgajā latviešu mākslinieku izstādē, mēģināja ieviesušos tematiku ne tikai izvērst, bet arī variēt. Kaut liela daļa no tajā laikā radītajiem darbiem nav saglabājusies, tomēr ir nenoliedzami, ka, piem., P. Kalves daiļradē tika atklāta ezeru un strautu pievilcība (“Ezers”), ieskanējās novākta lauka un ziedošas pļavas motīvi

(“Āboliņa kaudzes”, “Ziedoša pļava”¹³), bet A. Štrāls bija guvis ierosmi Daugavas krastos, kamēr A. Tigins strādāja pie ziemas tēmas izveides. Taču, viņu darbus vērojot, nevar nepamanīt, ka šo mākslinieku zemnieciskā konkrētība reizēm, ja tā varētu teikt, “piezemēja” daudzo jau ieviesušos un arī jaunatklāto motīvu emocionālo skanējumu, tomēr jāatzīst, ka šo mākslinieku devums tieši savas zemnieciskās konkrētības dēļ nostiprināja latviešu ainavu gleznotāju pozīcijas līdzās baltvācu ainavistu tajā laikā ļoti aktīvajai saimei.

Ar lielāku glezniecisko potenci nekā minētie blūmisti lika sevi manīt savdabīgākais viņu vidū – V. Zeltiņš. Taču, ņemot vērā, ka šodien zināmas ir tikai viņa studijas ar tradicionāliem motīviem (bērzi, lauku mājas), var atzīt, ka viņam neizdevās paplašināt tematikas ietvarus, kaut arī savos risinājumos viņš spēja pieteikt jaunu meklējumu posmu ainaviskas koncepcijas izpratnes jomā. Pārlicinošāk nekā iepriekšminētie kolēģi viņš atklāja, ka gadsimtu mijas pasaules mākslā pastāv divi dabas uztveres veidi – ainaviskais un dekoratīvais un ka šo divu uztveres veidu koeksistence ir arī tā gadsimtu mijas latviešu ainavu glezniecības tipiskā pazīme, kas nosaka tematisko motīvu izvēli. Tēmu izvēles neparastība jūtama arī sava mākslinieka ceļa sākumā ar Blūma skolu saistītā, bet vēlāk Štiglica skolā izglītību guvušā mākslinieka P. Krastiņa studijās, kas darinātas pastelī, samērā retāk latviešu mākslā lietotā tehnikā. Krastiņš pievērsies latviešu ainavu glezniecībā mazāk izkoptajiem mākoņu, meža un purva motīviem. Tomēr viņa studijas minimālo izmēru un subjektīvās uztveres dēļ nevarēja kļūt par ierosinājumu jaunas tematikas apgūvē.

Novācības tematikā minētajos gados ienesa tikai Štiglica skolas audzēknis R. Pērle ar fantastiskajām kalnu ainavām un ar Pēterburgas Mākslas akadēmiju saistītais V. Matvejs ar pilsētu tēlojumiem, kas līdz šim latviešu māksliniekiem bija sveši. Matveja mākslā radusies interese par šo tematiku liecināja par pavērsienu Rietumu glezniecības apgūvē – proti, liecināja, ka šī glezniecība sāka saistīt ne tikai no risinājuma viedokļa kā iepriekš, bet arī no tematikas viedokļa.

Taču Matvejs tikai iezīmēja šo urbānistisko pavērsienu latviešu mākslā. Pārējie viņa laikabiedri, iekļaujoties novadpētniecisko skolu prasību lokā, savos sniegumos veiksmīgi aizstāvēja lauku tematikas pozīcijas, reizēm kāpinot tās savdabīgās emocionālās nianses, kuras izkopa jau vecākās paaudzes meistari (sk. noskaņu ainavu), reizēm tās klusinot.

ATSAUCES UN KOMENTĀRI

- ¹ *Стернин Г.* Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. – Москва, 1984. – С. 72.
- ² Kārlis Kalve (1877–1903), Pēteris Kalve (1882–1913), Aleksandrs Štrāls (1879–1947), Jānis Jaunsudrabiņš (1877–1962), Kristjānis Ceplītis (1873–1930), Voldemārs Zeltiņš (1879–1909), Arnolds Tigins (1880–1945). Tuvākas ziņas – nodaļā “Ainavu mazmeistari”.
- ³ Venjamins Blūms (1861–1919), pedagogs, gleznotājs, darinājis žanra ainas paredzīžņiku ietekmē. Nodibināja un vadīja Rīgas zīmēšanas un gleznošanas skolu, kas vairāk pazīstama ar nosaukumu – Blūma skola, tā darbojās no 1895. līdz 1916. gadam.
- ⁴ Darbs atrodas Krievu mākslas muzejā Pēterburgā (turpmāk – KMM).
- ⁵ Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts angļu žurnālā “*The Studio*” (1905) – nozīmīgā Eiropas mākslas vēsturei un laikmetīgajai mākslai veltītā izdevumā, kas kopš 1893. gada veicināja jūgendstila attīstību, un gadagrāmatā “*Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*” (1911), ko izdeva Rīgā arhitektu apvienība no 1907. līdz 1913. gadam.
- ⁶ Nav saglabājušies. Reproducēti gadagrāmatā “*Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*” (1911).
- ⁷ Darbs reproducēts mēnešrakstā “Vērotājs”, kas iznāca Jelgavā no 1903. līdz 1905. gadam. Šodien – VMM. Sk. 32. attēlu 100. lpp.
- ⁸ Kopā ar J. Valteru plenērā strādāja J. Madernieks, T. Zaļkalns; J. Valtera ietekmi izjuta viņa studijas apmeklētāji Ģ. Eliass, S. Vidbergs, kaut arī viņi par ainavistiem nekļuva.
- ⁹ *Kačalova T.* Jāņa Valtera pirmā uzstāšanās laikabiedru skatījumā // Latviešu tēlotāja māksla. – Rīga, 1970. – 198. lpp.
- ¹⁰ Darbu atrašanās vieta nav zināma, tie pazīstami pēc reprodukcijām “Ilustrētā Žurnālā” (1925, nr. 10) un Latvijas Telegrāfa aģentūras (LETA) izdotajā mēnešrakstā, kas iznāca Rīgā 1920.–1929. gadā.
- ¹¹ J. Līberga darbu izstādes katalogs. – Rīga, 1952. Izstāde notika Rīgā 1952. gadā VMM telpās.
- ¹² Atrašanās vieta nav zināma. Reproducēts: Latviešu glezniecība: Krāsainu reprodukciju sakopojums. F. Baloža un L. Līberta redakcijā. I sakārtojums. Ainavas. Ar J. Siliņa tekstu. – R., 1937.
- ¹³ Par to ļauj spriest reprodukcijas gadagrāmatā “*Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*” (1909–1913).

KLASISKĀ GLEZNA UN GLEZNA – STUDIJA



Mākslas darba uztverei svarīga tā forma, kuru mākslinieks ir izvēlējis, lai novestu līdz skatītājam savas zināšanas par dabu un savu pārdzīvojumu. Gadsimtu mijā par tādu formu kļuva studija. Atgriešanās pie gleznas klasiskās formas, proti, pie gleznas ar sīzētisku stāstījumu un risinājuma nobeigtību notika 20. gadsimtā, pakāpeniski pieaugot monументālās glezniecības lomai un dabas racionālas uztveres nozīmei.

Ja 18. gs. klasicisma laikā tas materiāls, uz kura pamata mākslinieka darbnīcā tika sacerēta prāva izmēra ainaviskas gleznas, bija dabā radītie zīmējumi, tad 19. gs. sākumā par šādu materiālu kļuva dabā un turklāt eļļas tehnikā gleznota studija, kuru reizēm ar nelieliem papildinājumiem pārvērtā gleznā, proti, kompozīcijā un risinājumā pilnīgi pabeigtā darbā. Šī procesa gaitā, kā to vēlāk pierāda impresionistu prakse, studija nereti aizstāja gleznu, jo savu nelielo izmēru un ātrās realizācijas dēļ deva iespēju iemūžināt dabas dzīvi tās mirklīgajā aspektā, konkrētam brīdim piemītošā noskaņā, bet māksliniekam atļāva apliecināt savas otas veiklību.

Izpētītais materiāls ļauj konstatēt, ka meklējumos pēc saiknes starp vecām prasībām un jaunām, praksē apgūstamām iespējām tika iesaistītas arī izmaiņas darbu izmēros.

Kā liecina slavenā impresionista K. Pisaro¹ izstāžu katalogi, studijas izmēri 19. gs. 60. gados bija 25×34 cm, bet jau 80. gados tie sasniedza 65×54 cm vai 73×60 cm, kas ļauj secināt, ka lielākos izmēros realizētie darbi bija izstādēm piemērotāki nekā mazu izmēru studijas, jo vairāk varēja saistīt skatītāja uzmanību un tādējādi kaut tikai izmēru ziņā pielīdzinājās kādreiz par vienīgo izstādei piemēroto uzskatītai ainavas attēlošanas formai – gleznai. Tādējādi, sekojot impresionistu mākslas praksei, 19. gadsimta beigās studiju neatkarīgi no tās izmēra sāka vērtēt ne tikai kā mākslinieka reālista veiksmīgai darbībai nepieciešamu materiālu, bet arī kā mākslas darba formu, kas atvietoja gleznu. Šīs novācījas dabas dzīves tēlojumam piemēroto formu meklējumos bija vērojamas visā Eiropā, sevišķi lielu atsaucību

gūstot Krievijas plenēristu praksē. Piemēram, plenērists V. Poļenovs² 1885. gadā 13. paredziņņiku izstādē reprezentējās tikai ar studijām, bet 1889. gadā pat organizēja pirmo studiju izstādi, kurā piedalījās Ī. Levitāns, K. Korovins, A. Arhipovs u.c.³

Tādā izpratnē studijas tika izmantotas arī Latvijā, un domājams, ka latviešu ainavas straujā attīstība un zināmā mērā arī izstāžu ātra un veiksmīga organizēšana kļuva iespējama, pateicoties studijas nozīmes jaunai izpratnei. Studiju popularitātei latviešu mākslinieku saimē bez ērtības to pielietojumā (nelielu audekla gabalu parasti ielika krāsu kastēs vākā) un bez uzticības jau skolotāju praksē pārbaudītai to pielietošanas pieredzei bija arī citi iemesli. Jāņem vērā, ka visi jaunie latviešu glezniecības pārstāvji bija zemnieku bērni, kas jau no bērnības bija dabai tuvi, un ka tāpēc viņiem bija vieglāk savu dabā iegūto pārdzīvojumu izpaust studijā nekā meklēt tam attaisnojošu sižetu un paust risinājumā tam atbilstošu nobeigtību, proti, rīkoties, kā tas tika prasīts akadēmijā, veidojot gleznu. Un turklāt galvenais bija tas, ka viņi apzinājās, ka tiešā kontaktā ar dabu radīta studija varēja kļūt par lielas izstādes eksponātu un ka tā bija arī ne ar ko citu neaizstājama šīs ainavas formas priekšrocība.

Studiju ieviešana izstāžu praksē sākās ar jau pieminēto V. Purviša un J. Valtera izstādi Jelgavā. Tikai studiju ieskaitīšana eksponātu klāstā atļāva Purvītim sakomplektēt savas personālās izstādes un arī ar uzviju reprezentēties vietējās baltvācu izstādēs. Ir zināms, ka Rīgas salona atklāšanas izstādē Purvītis izstādīja 70 darbus, no kuriem aptuveni 50 bija studijas, ka pirmajā personālizstādē viņš eksponēja 110 studijas un tikai 13 gleznu, bet otrajā – 71 studiju un 14 gleznu, pie kam gleznu lielākā daļa bija iepriekšējos gados radīta, un tādējādi par jaunākiem sasniegumiem liecināja tikai eļļā, temperā un akvareļi veidotas studijas. Berlīnē Purviša patstāvīgajā izstādē līdzās 40 gleznām bija izstādītas 40 studijas.

Katalogi un raksti to gadu presē ļauj konstatēt, ka daudz studiju bija arī Valtera personālajās izstādēs. Dabas studijas mēdza izstādīt arī Rozentāls, tāpat kā ainavu žanrā ļoti aktīvais akvarelists Lībergs (viņa akvareļi izmēru un arī realizācijas ziņā bija studijām līdzīgi). No Purviša laikabiedriem tikai Madernieks neuzskatīja studiju par izstādēm piemērotu darba formu, bet tas bija izņēmums.

Gleznas formu ar to saistītām tipiskām prasībām pēc sižetiskas nozīmības un risinājuma nobeigtības 19. gs. beigās latviešu mākslinieki izmanto-

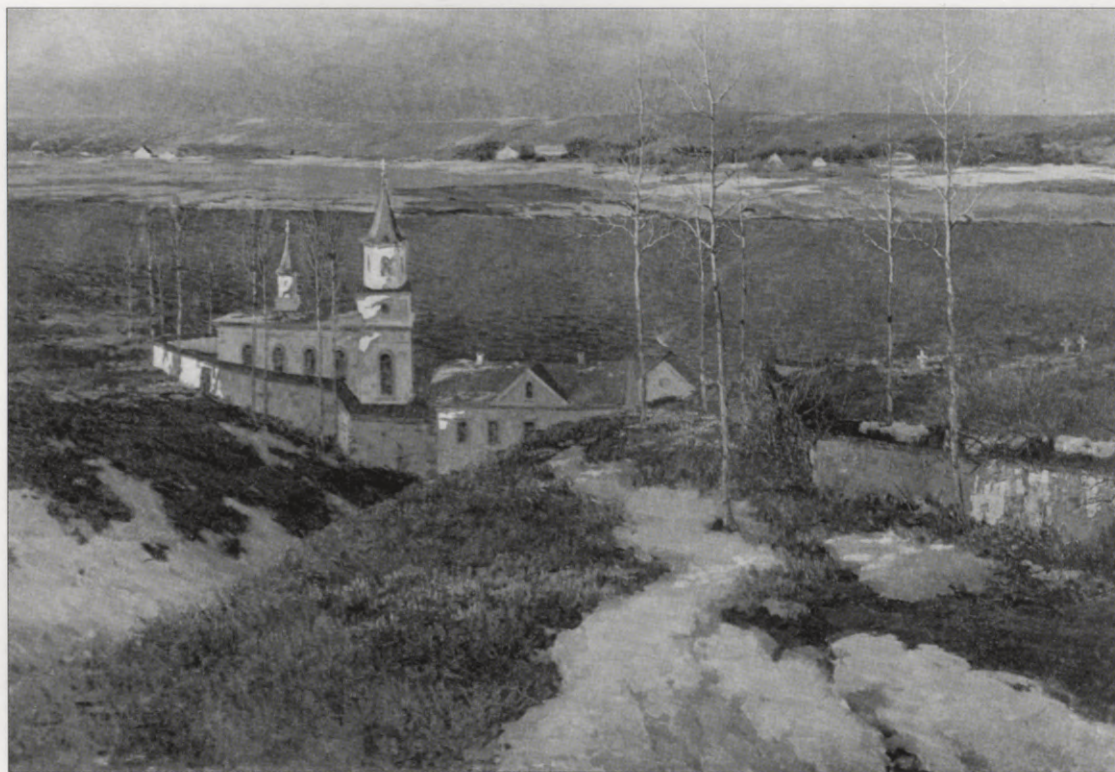
ja, tikai stingras nepieciešamības dzīti – nobeidzot augstskolu vai piedaloties reprezentatīva rakstura izstādēs, kad vajadzēja apliecināt apmācībā gūtās atziņas un tādā ceļā attaisnot tradicionālā prāvā izmēra un izvēlētā sižeta lietderību. Kā to pierāda saglabājušies materiāli, 19. gs. 90. gadu beigās tādām nolūkam radītās Purviša un Valtera gleznas bija veidotas uz divu vai vairāku studiju pamata. Valtera darbu tematika liecina par mākslinieka interesi par tā laika vācu žanriskās glezniecības problēmām (“Tirgus Jelgavā”, 1897, “Virvju vijējs”, 1900), Purviša – par interesi par krievu un vācu mākslinieku darbos tajā laikā populārajiem simboliski melanolisko ainavisko tēmu risinājumiem, savdabīgu lirisko filozofēšanu. Purviša “Vakara zvani”, “Lauku klusums”, 1898, zināmā mērā sasaucas ar tādiem darbiem kā Ī. Levitāna “Kluss mājoklis”, 1890,⁴ A. Beklina “Svētā birze”, 1882,⁵ H. Fogelera “Pavasaris”, 1898.⁶

Studijas, ar kurām 90. gadu beigās sāka reprezentēties latviešu gleznotāji, no iepriekšminētajām gleznām atšķīrās ar to, ka šo studiju saturu noteica tikai dabā gūtie iespaidi. Taču dabas iespaidu uztvere, interpretācija un atveidojums studijās bija dažāds, kā par to varam spriest, iepazīstot nedaudzos saglabājušos darbus un vadoties no publikācijām tā laika presē.

Tika izstādītas studijas, kurās kāda dabas procesa norises bija tikai iezīmētas lieliem otas vilcieniem, piemēram, bija fiksēts sniegs dažādās kušanas stadijās vai arī parādīts kāds acumirkļīgs apgaismojuma efekts. Bija studijas, kur dažāda platuma otas vilcienu spontāna rotaļa bija izmantota dabā novērota motīva konkrētam atveidojumam. Bet bija arī tādas studijas, kur dabā uzietais bija jau tverts kompozicionāli, tādējādi apliecinot darba piederību tam impresionistu radītajam ainavas arhetipam,⁷ kur dabā uzietais un – vismaz sākotnēji – tieši dabā uzgleznotais motīvs varēja iegūt studijas – gleznas kvalitātes, pateicoties studijā ietvertā ainavas fragmenta veiksmīgai izvēlei. Tātad – ainavas kompozīcija tika dabā uzietā, izvēlēta, nevis autora jaunradīta, telpā kārtojot esošos dabas elementus.

Tiesa gan, ja sākotnēji ainava impresionisma glezniecībā tapa kā dabā gūtā pirmā iespaids prasmīgs iemūžinājums, tad 19. gs. 80.–90. gados impresionisma pazīstamākie pārstāvji darbus veidoja, sintezējot plenēra praksi ar darbu pēc atmiņas.⁸

Latviešu mākslinieku dabā gleznotie darbi tomēr atšķīrās no 19. gs. 70. gadu impresionistu studiju tipa darbiem ar to, ka impresionistiem



10. V. Purvītis. *Pēdējie stari*. 1897

dabas tēls jo bieži bija tikai iegansts, lai izraisītu gaismas plūsmas un gaisa vibrācijas izjūtu, tai laikā kad latviešu māksliniekam šis tēls bija pats par sevi svarīgs, jo nesa skatītājam priekšstatu par dzimtenes dabu, un līdz ar to tas tika attēlots ar iespējamo atbilstību konkrētam objektam un pat konkrētai vietai. Tas ļauj saprast V. Purvīša tieksmi ar maksimālo precizitāti atainot koku vai zemes reljefa raksturu. Taču šie dabas elementu atveidi nekad viņa darbos neparādījās naturālistiskā skatījumā, jo, tāpat kā impresionistu 80.–90. gadu darbos, dabā uzietais tika gleznieciski pārveidots. Pie tam jāņem vērā, ka Purvītis, tajā laikā konsekventākais studiju – gleznu veidotājs, savu darbu kompozicionālai uzbūvei veltīja lielāku vērību nekā viens otrs no impresionistiem. Purvītis bija Kuindži skolnieks, bet Kuindži, kaut arī bija saskāries ar impresionistu gaismas tēlošanas metodēm, tomēr savā darbībā juteklisko uztveri pakļāva racionāli pārbaudītai kompozicionālo likumu sis-

tēmai,⁹ kādēļ arī Purvītis tiecās, gleznojot dabā, domāt par formāta un uzieto objektu saskanīgām attiecībām un arī izkopa prasmi strādāt pēc atmiņas.

Kā varam spriest pēc laikabiedru atmiņām,¹⁰ Purvītis pa vakariem zīmējis shēmas, meklējot uzietam motīvam tādus kompozicionālus risinājumus, kas izlīdzinātu nejaušības momenta iesaides, izraisītu līdzsvara, harmonijas izjūtu. Veiksmīga shēma pēc tam tika izmantota, gan kādu ainavu realizējot dabā, gan darbnīcā studiju palielinot, jo Purvītim bija skaidrs, ka studijas vienkāršs palielinājums meklēto harmonijas iesaides nespēja dot. Grūtības radīja tas, ka, atkārtojot prāvāka formāta darbā mazā izmērā uzieto, daudzas ainavas daļas, kas sākotnējā atveidā likās saistošas, pārnestas uz lielākas dimensijas darbu, zaudēja savu pievilcību, likās tukšas, kālab bija nepieciešams, mainot dimensiju, atrast arī jaunu strukturālo risinājumu, un tas jo bieži nebija viegls uzdevums. Purvīša mākslā, kā to pierāda viņa agrīnie darbi, kas bija izstādīti Pēterburgā Pavasara izstādēs, šī problēma bija ar retu meistarību atrisināta.

Mūsdienās viens no grūtākiem jautājumiem gadsimtu mijas perioda Purvīša studiju – gleznu klasificējumā ir to ierindošana gleznu vai studiju kategorijā. Diemžēl šajā jautājumā nav vienprātības mākslas vēsturnieku ieskatos, un tas arī saprotams, jo ievilkst stingru robežu starp impresionistu ievadīto priekšstatu par gleznu un studiju ne ikreiz ir viegli. Turklāt mūsu mākslas vēsturnieku ieskatos jau 20. gs. 60. gados ir ieviesusies negatīva attieksme pret studiju un pret darbu realizāciju studijās, proti, pret etidismu, un tāpēc arī viņu rakstos manāma izvairīšanās no apzīmējuma “studija”, arī



11. H. Fogelers. Pavasaris. 1898

pagātnes darbus raksturojot. Vērā ņemams arī tas, ka mūsu mākslas vēsturniekiem, veidojot pirmos rakstus par latviešu slaveno meistaru daiļdarbiem, jautājums par darbu piederību vienam vai otram ainavas tipam likās otršķirīgs. Mums tas tomēr liekas svarīgs, jo ļauj labāk izprast minētajā laikā dzimušo tradīciju nozīmi tālākai latviešu ainavu glezniecībai.

Drošākais pamats gadsimtu mijas sākotnējā posmā radīto Purviša darbu ierindošanai studiju vai gleznu kategorijā būtu katalogu ziņas, jo, spriežot pēc tām, gleznām bija cita pārdošanas cena nekā studijām, taču lielākā daļa no katalogos minētajiem darbiem nav saglabājusies. Tāpēc svarīgākas šī jautājuma atrisināšanā ir atziņas, kas gūstamas tajā laikā radīto darbu salīdzinošās analizēs. Kā jau teikts, 19. gs. 90. gadu beigās gleznas formu latviešu mākslinieki izmantoja, realizējot iecerē un risinājumā sarežģītus, nereti – citu mākslinieku ierosinātus tematiskus uzdevumus. Iepazīstoties ar šiem darbiem un salīdzinot tos ar tajā laikā dabā radītiem gleznojumiem, var konstatēt, ka gleznās atbildīga uzdevuma veikšanai tika racionāli mobilizēti visi tajā laikā pazīstamo ainavisko elementu šizētiskās iesaistīšanas veidi un iedarbes iespējas, kādēļ arī kopiespaidā nereti radās zināma samākslotības izjūta, tai laikā kad par studijām nosauktie darbi, pat būdami konstruēti, pārsteidza ar savu elementu sakārtojuma saglabāto dabisko nepiespiestību, svaigumu un vienkāršību, jo bija tieša vērojuma iespaidoti. Piemēram, Purviša diplomdarbs “Pēdējie stari”¹¹, kuru viņš vairākkārt izstādīja Rīgā, ļauj spriest, ka gleznā vērojamā daudzo šizētiski nozīmīgo elementu sasaistīšana ir realizēta ar pūlēm, jo katrs no tajā iekļautiem elementiem – uzkalns, baznīca, kapsētas sēta ar kapu krustiem, kā arī plašie ūdeņi un tālie lauki saglabā patstāvīgas iedarbes spēku, līdz ar ko glezna iegūst smagnējā valodā izteikta stāstījuma raksturu, kamēr, vērojot tajā pašā gadā radītu un kompozīcijā ne mazāk sarežģītu studiju “Pavasaris” (1898)¹², pat nerodas doma, ka kāds no tās komponentiem varētu iespaidot atrautībā no pārējiem. Samākslotība vērojama arī gleznā “Lauku klusums” (1898). Tā gan ir vienkāršāka savā iecerē nekā diplomdarbs, bet tas, ka sievietes tēls ir gleznas gaismas režīmā pilnīgi “neiekļauts”, vedina uz domu, ka tādā ceļā radies intriģējošais efekts ir nevis dabā novērots, bet gan uziets racionāli, lai rastu gleznai nepieciešamo nozīmīgumu. Tas sakāms arī par vides traktējumu. Koki, piemēram, šajā audeklā ir viens no komponentiem, kuru ritmiskais izkārtojums pilda cilvēka tēla pavadītāja funkciju, bet formās atgā-



12. V. Purvītis. *Lauku klusums*. 1897–1898

dina teātra dekorācijās izmantotos kokus, tai laikā kad darbos, kas ir piešķaitāmi citai kategorijai, koku izkārtojumi un arī raksturs pauž dabiskumu un tādēļ iegūst dabas nostūra raksturošanai svarīga faktora nozīmi (piemēram, “Dzirnavas pie Māras diķa”, ap 1898, “Māja dārzā”, ap 1900, “Viesturdārzs”, ap 1900, u.c.). Nule aprakstītā rakstura gleznu nelielais skaits Purvīša mākslā gadsimtu mijā (liekas, ka mākslinieks tās turpināja eksponēt savās patstāvīgajās izstādēs tradīciju radīto prasību un prestiža apsvērumu dēļ) ļauj izteikt pārliecību, ka visas citas tajā laikā dabas novērojumu rezultātā radītās lielāka formāta ainavas, arī tās, kas nesa viņam apbalvojumus – zelta medaļas starptautiskajās izstādēs un kuras ar sajūsma apraksta žurnāla “*The Studio*”¹³ korespondente, proti, gleznas “Marta saule” un “Ziemas nakts”, ap 1901 (nav saglabājušās), var būt iekļaujamas jau impresionistu praksē attaisnojušās pārveidotās studijas kategorijā. Taču tam



13. V. Purvītis. Pavasaris. Ap 1897

pretī runā apstākļi, ka, neskatoties uz šo darbu sīzētisko nepretenciozitāti un kompozicionālo vienkāršību, kas atbilst studijas prasībām, laikabiedri un, spriežot pēc teksta, arī erudītā “*The Studio*” korespondente tos uztvēra kā gleznas un šim vērtējumam pieslēgās arī pats Purvītis. (Savā otrajā personālajā izstādē viņš jau pieminēto ainavu “Marta saule” ir iekļāvis gleznu kategorijā.) Tas liek domāt, ka Purvītis 20. gs. sākumā bija izpratis, ka glezniecības devuma vērtēšanā guvuši nozīmi citi principi nekā 19. gs. (svarīgs kļuvis ne tikai saturīguma moments un risinājuma nobeigtības pakāpe, bet arī estētiskie un emocionālie faktori), un viņš sāka meklēt jaunas iespējas tradicionālo uzdevumu izpildei. Sava nozīme varētu būt bijusi arī tam, ka iekļauša-

nās akadēmiskajās prasībās viņam nebija nedz tuva, nedz viegla.

Purvīti viņa jau laikabiedru atzīmētajā gatavībā ātri atsaukties uz novācijām šajā gadījumā, domājams, saistīja tas jaunais, ko nesa postimpresionisms savā reakcijā uz studijas – gleznas iespējām. Te jāņem vērā, ka P. Gogēna un Pontavenas meistarū ietekmē¹⁴ 19. gs. 90. gados par īstenības gleznieciskas realizācijas formu kļuva dekoratīvais panno. Uz to, kādas iespējas toreiz varēja vilināt Purvīša radošo domu gleznas izveides problēmas atrisināšanā, vedina iepazīšanās ar laikmetam raksturīgiem meklējumiem, par kuriem šodien varam spriest, pārļausot tā laika pazīstamo mākslinieku liecinājumus. Tā, piemēram, Vasilijs Kandinskis¹⁵ savās 1903.–1904. gada vēstulēs¹⁶ pacēlis jautājumu par gleznas un studijas atšķirībām, uzskatot, ka tikai ar laikmeta interesēm saistīta kompozīcija atbilst gleznas kategorijai, tai laikā kad franču sintētisma¹⁷ ietekmētais gleznotājs Moriss Denī¹⁸ uzstājās ar atzinumu, ka “gleznai vispirms ir jāpilda dekoratīvas funkcijas. Sižetam un notikumam izvēlei nav nozīmes. Es cenšos,” izteicies M. Denī, “modināt domu, izraisīt pārdzīvojumu ar krāsaino virsmu, toņu mijiedarbi, līniju harmoniju.”¹⁹

Kā par to liecina abas jau minētās “*The Studio*” reproducētās ainavas, Purvītis bija atradis kompromisu starp abām galējībām, tādējādi apliecinot patstāvību radušos problēmu izpratnē. Noteicošā nozīme minētajos darbos, tāpat kā studijās–gleznās, bija bezsižetiskumam, stāstījuma noliegumam, ar to atšķirību, ka to iedarbe tika paplašināta ar klasiskai gleznai



14. V. Purvītis. Dzirnavas pie Māras dīķa. Ap 1898

nepieciešamo racionāli uzieto izteiksmību, ko panāca, dabas elementus sniedzot neierastā kadrējuma un to gadu glezniecībai piemītošās smalki izprastās dekoratīvitatē aspektā. Līdz ar to pieauga arī jauno darbu emocionālais spriegums. To izraisīja, piemēram, kūstošo sniegoto masu valoda darbā “Marta saule” ar saules apspīdēto dārza stūrīti un vidū redzamo apsnigušo pagrabīņu vai pūkaina ziemas sniega aspekts gleznā “Ziemeļu nakts” ar meža ietvertu stāvo nokalni, kur sniega segu skar te mēness gaisma, te ēnu ņirboņa. Pie tam šajos darbos redzams, ka, izkārtējot plānus vienu virs otra, mākslinieks vēl arī centās kāpināt kompozīcijā konstruēšanas momentu, proti, akcentēt racionālas pieejas nozīmi gleznas veidošanā.

Diemžēl saglabājušos to gadu līdzīga rakstura darbu ir ļoti maz, un tāpēc mūsdienai pētniekam trūkst materiāla, kas ļautu pilnībā apgūt visu Purviša uztveres evolūciju gleznas izveides jautājumā un arī izsekot šo izmaiņu secīgu ieviešanos mākslinieka daiļradē. Pētniekam šodien jāapmierinās tikai ar tām atziņām, kuras sniedz nedaudzi saglabājušies darbi, proti, ar atziņām, ka V. Purviša gleznas izpratnes evolūcija notika lēni un ka arī šajā periodā viņa mantojumā turpināja eksistēt studija – glezna tās impresionistu radītajā aspektā. Par to ļauj pārliecināties, piemēram, ainavas “Agrīns pavasaris”, “Ainava ar upi”, jo tās pieder tādu darbu grupai, kur kadra aplauzumu noteica skatpunkta veiksmīgais apspēlējums, bet poetizācijas pakāpi – dabā radusies sajūsma, un tās tāpēc nav identificējamā ar necīgā skaitā līdz mūsdienām nonākušajām “tīrajām” studijām, kurām bija tikai iepatikušās vietas vai dienas laika atgādināšanas funkcija.

Skaidrākai aintai sarežģītajā jautājumā par gleznas tipa raksturu Purviša daiļradē ļauj rasties mākslinieka 20. gs. 10. gadu ainavu klāsta izpēte, jo viņš tajā laikā radīja darbus, kur, pieaugot racionālas pieejas nozīmei mākslas darba organizācijā, par galveno faktoru darba kategorijas noteikšanā kļuva kompozīcijas raksturs, proti, visur lietota kompozīcija tās klasiskajā izpratnē, kamēr iepriekš, kad mākslinieks saistīja skatītāju ar tiešā dabas vērojumā radušās sajūsmas izpausmi, kompozīcijai bija tikai gleznas ietvaru veidojoša līdzekļa nozīme.

Laikā ap 1910. gadu tapa Purvītim visraksturīgākie palu ūdeņu atveidi ar tiem piemītošo saistošo majestātiskumu. Tajos vairs nav iespējams iekļaut kādu ar atsevišķu notikumu saistītu figūru, jo ainavas rāmajā gaisotnē valda tikai apdzējota daba (piemēram, “Palu ūdeņi”²⁰). Strādāts tika,

saceres momentam dodot priekšroku pār pieticīgu vērojumu. Pie tam, sācis radīt gleznas šī jēdziena klasiskajā izpratnē, Purvītis nemēģināja atgriezties pie tām sižetiska rakstura prasībām, kas bija aktuālas viņa gleznu veidošanā 19. gs. nogalē. Viņš centās piešķirt klasiskai gleznai nepieciešamo svinīgumu ar vēl sarežģītākiem līdzekļiem nekā iepriekš, proti, ar izmaiņām ainavas tipā (fragmentāru ainavu atvietojo ar panorāmisku ainavu), ainavas raksturā (sintezētai ainavai dodot priekšroku pār konkrētā vietā novēroto ainavu), kompozīcijas izveidē (tektonisko prasību uzsvars) ar tās formu vispārinājumu. Ierosmi tādai dabas tēlošanai Purvītis atrada klasicismā,²¹ kura atdzimšana vērojama tā laika Eiropas mākslā. Divdesmitā gadsimta pirmās puses trauksmainajā atmosfērā, kad rodas un nostiprinās tādi jauni virzieni kā kubisms, fovisms, kas noliedza tradicionālās mākslas formas, Purvītis, kas vienmēr bija ar savu laikmetu saistīts, izšķīrās par to ievirzi, kas kā vērtību ļāva atzīt atbilstību dabai un arī harmonisku nosvērtību. Šo atbilstību dabai nemazināja kāpinātā dekoratīvitate, kura iepriekšējā posma darbos vēl nebija ieguvusi noteicošu nozīmi.

Ar visu to nav iespējams tomēr nemanīt, ka, paplašinot stājmākslas iespējas ar tās tuvinājumu monumentālam darbam un arī meklējot jaunu pieeju tās izpratnei, Purvītis negribot nonāca līdz stilistiskai vienveidībai. Tika radīts unikāls etalons risinājumam, tiktāl individualizēts, ka tam neviens neiedrošinājās sekot, kas neapšaubāmi stiprināja mākslinieka pozīcijas latviešu gleznotāju saimē, bet neatrada atsauci jauno mākslinieku vidū. Ar visu to kolēģi nevarēja neatzīt, ka Purvīša mākslā atkal godā celta gleznanas veidošanas sistēma un tādējādi arī gleznanas forma ir kļuvusi laikmetīgāka par studijas – gleznanas formu un tāpēc piemērotāka darbiem, kas veidoti ar reālistiskās glezniecības veicinātu stāstījuma tendenci. Domājams, ka tieši šādu apsvērumu dēļ gan Rozentāls, gan Romans un pat Matvejs savas nākamo gadu ainaviskās ieceres visbiežāk realizēja gleznanas formā. Taču tas nenozīmēja, ka latviešu glezniecībā studijas forma būtu zaudējusi savu nozīmi tādā mērogā, kā tas ir manāms Rietumeiropā.²²

Latviešu mākslā 20. gs. sākumā studija bija joprojām plaši lietota mākslas darba forma. Interesanti, ka pats Purvītis nebeidza gleznot un izstādīt studijas, tādējādi apliecinot savas darbības sākotnējos gados iemīļotās ainaviskās formas iespējas dabas izpētei un arī māksliniecisku uzdevumu atrisināšanai. Sava pedagoģiskā darba laikā no 1909. līdz 1915. gadam Rīgas

pilsētas mākslas skolā viņš koloristisko vērtību izkopšanas vārdā lika audzēkņiem strādāt atbilstoši impresionisma glezniecības praksei, proti, plenērā, un realizēt savus novērojumus studiju formā, līdz ar ko stiprināja impresionistisko tendenču nozīmi latviešu 20. gs. glezniecībā. Tomēr redzams, ka studija šajā laikā arī pie šī mākslinieka vairs nepretendēja uz glezņas funkciju aizstāšanu.

Arī Valtera 20. gs. sākuma darbos, sevišķi tāpēc, ka viņš vēl atklātāk nekā Purvītis ignorēja stāstījuma principu un sižetisko nozīmību, dabas iespaidu iemūžināšanai iecerētie motīvi savā “bezsatūrīgajā saturīgumā” drīzāk iekļāvās studijas, nevis glezņas kategorijā, un šis “bezsatūrīgais saturīgums” nav saistāms ar kādu darba tipu un ir katras atsevišķas situācijas īpatnību noteikts.

Bet sevišķi skaidra aina attiecībā uz jaunām studijas iespējām atklājas jauno mākslinieku daiļradē. Studijas jauno mākslinieku praksē nereti tika radītas viņu mākslinieciskā rokraksta izveidošanas nolūkos, bet reizēm arī tāpēc, ka šo mākslinieku materiālie apstākļi nebija spoži un viņi varēja atļauties gleznot tikai neliela izmēra darbus un tādējādi ietaupīt dārgos glezniecības materiālus, bet bieži arī, lai ātri iemūžinātu subjektīvus pārdzīvojumus, kā par to varam spriest, atskatoties uz Krastiņa daiļradi (sk. 165. lpp.). Jauniešu aprindās vislielāko uzticību studijai apliecināja Zeltiņš, jo, kā to uzzinām no nedaudziem viņa teorētiskiem darbiem, viņš ļoti augstu vērtēja šo ainavas formu un apzināti pie tās pieturējās. Ne velti viņu dēvēja par “studiju matadoru”²³. Studija bija arī vispiemērotākā ainaviska darba forma ceļojumos gūto iespaidu saglabāšanai, kam pārlicināšanu piemēru atrodam Matveja un Krastiņa mantojumā.

Rezumējot pārskata gaitā gūtās atziņas par ainavas atveidojuma formām gadsimtu mijas ainavu glezniecībā, var secināt, ka minētā perioda vadošie mākslinieki ne tikai ievadīja un arī izkopa jau pieminētās divas ainavas tipoloģiskās formas – plenēristisko studiju un gan jūgendiski, gan klasicizējošo tendenču garā sacerēto gleznu, bet arī spēja šīs divas formas realizēt ar tādu pārlicību un māksliniecisko smalkumu, ka tās varēja kļūt par ierosinājumiem latviešu ainavu glezniecības pārstāvjiem to ainavisko darbu izveidē arī 20. gs. 50.–60. gados, kad pieauga interese par ainavas žanru. Gleznu neatkarīgi no formāta sāka un beidza plenērā Konrāds Ubāns (1893–1981), tādējādi turpinot Purvīša gadsimta sākuma meklēju-

mus šī ainavas tipa izveidē. Līdzīgi Purvītim, 20. gs. 30. gados savas ainavas sāka plenērā un beidza darbnīcā Leo Svemps (1897–1975). Tas pats sakāms arī par Purviša ainavu darbnīcā minētos gados izskolotiem meistariem Arvidu Egli (1905–1977), Eduardu Kalniņu (1904–1988), Ansi Artumu (1908–1997) un citiem, kuri ainavu glezniecībā turpināja sava skolotāja praksē iegūtās atziņas.

ATSAUCES UN KOMENTĀRI

- ¹ Kamils Pisaro (1830–1903), franču lauku ainavas meistars, kura glezniecība apvieno 19. gs. vidus Barbizonas skolas reālisma tradīciju ar Kloda Monē (1840–1926) – impresionisma glezniecības ciltstēva ievadīto gaišo kolorītu un ar tā laika glezniecības jaunāko tendenci uz glezniecisko masu un kompozicionālo formu vispārinājumu. Sk. krājumā: Камиль Писсарро: Письма, критика, воспоминания современников. – Москва, 1974. – С. 10.
- ² Vasilijš Poļenovs (1844–1927) – krievu ainavists reālists, Pēterburgas Mākslas akadēmijas absolvents un paredzīžņiku izstāžu konsekvents dalībnieks.
- ³ Sk.: Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа. – Москва, 1959. – С. 121. Faina Maļceva, krievu reālistiskās ainavu glezniecības pētniece, Maskavas Tretjakova galerijas darbiniece.
- ⁴ Ī. Levitāna “Kluss mājoklis” VTG. Ainava ar upes ūdeņiem priekšplānā un klostera torņiem dziļumā.
- ⁵ Šveices 19. gs. gleznotāja A. Beklina “Svētā birze”. Bāzeles mākslas muzejs. Svētceļnieku gājiens koku ēnā virzās uz altāri.
- ⁶ Vorpsvēdes skolas meistars H. Fogelers. “Pavasaris”. Vorpsvēdē, privātā kolekcijā. Raksturīga sievietes figūra, kas projicējas uz gaišu debesu un slaidu bērzu stumbru fona.
- ⁷ Impresionistu gleznas arhetipā atrodam dabā novēroto motīvu, kas ir realizēts reālistiski, nelielā formātā un lielākoties ir gleznots uz vietas. Uz balta, nevis tradicionāli brūni iekrāsota pamata tiek gleznots ar gaišiem toņiem, izvairoties no kontrastiem. Kompozīciju nosaka nevis formu izkārtojums, bet gan izdevīga fragmenta uziešana. Sk.: Amerikas mākslas vēsturnieku H. Hanour/Fleminga Pasaules mākslas vēsturē. – 1983. – 529. lpp.
- ⁸ Hamilton G. H. Claude Monets painting of Rouen Cathedral. – London, 1960; Эткин В. Импрессионизм и проблемы художественной речи // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура. – Москва, 1971.
- ⁹ Kuindži uzskatīja studijas tikai par dabas izpēti piemērotu materiālu, bet gleznas lika veidot pēc atmiņas.
- ¹⁰ Ziņas iegūtas no R. Blaumaņa 1904. gada vēstules K. Štrālam, R. Engelharta 1912. gada raksta žurnālam “Heimatstimmen”. Spriežot pēc Purviša saglabājušos to gadu darbu harmoniskajiem risinājumiem, var apgalvot, ka veiksmi kompozīcijā nesa ne tikai nemitīgais darbs, bet arī Purviša talanta īpatnība, viņa «kompozicionālā redze», kuras esamība ir nenoliedzama, kaut arī nav saglabājušies viņa «melnā darba» piemēri.

- ¹¹ "Pēdējie stari", darbs nav saglabājies. Bija izstādīts 1900. g. Parīzē Vispasaules izstādē, kur ieguva bronzas medaļu. Par šā darba nozīmi latviešu glezniecībā var spriest pēc literāta P. Gruzņas atzinuma Purviša jubilejas sakarā: "Mēs spriedām, ka no šīs glezņas sākas jauns laikmets, tāpat kā no Savrasova "Gračiem" [domāta A. Savrasova glezna "Krauķi atlidojuši". – T. K.] krievi rēķina savu reālo laikmetu." Sk.: Jaunākās Ziņas – 1921. – Nr. 29.
- ¹² Darbs reproducēts 1898. gada pavasara izstādes katalogā un izdevumā "Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen" (1908). Attēlots strauts, kas aiziet dziļumā, gar tā tālo krastu redzami daži vītoli, vēl tālāk māju siluetei.
- ¹³ *Illyne M.* A Russian painter V. Pourvit. – The Studio. – 1905. – Nr. 142. Autore vārda transkripcija šodien, pēc H. Vītola atzinuma, var būt Iljina (agrāk – Yllain), konkrētu ziņu par viņas dzīvi nav. "The Studio" – žurnāls, kas, kā bija atzīmēts, iznāca kopš 1893. g. Žurnāla pastāvīgo darbinieku sarakstos viņas uzvārds nav atrodams.
- ¹⁴ Pols Gogēns (1848–1903) – franču gleznotājs, viens no postimpresionisma (periods, kas ilga apmēram no 1886. līdz 1906. g.) vadošiem meistariem, savos darbos Pontavenā, 1886. g. Bretaņā dibinātā mākslinieku kolonijā, un vēlāk Polinēzijā sintezēja plakanisko un plastisko lietu tēlošanas veidu ar dekoratīvi iedarbīgu krāsu. Viņa sekotāji Pontavenā turpināja līdzīgus meklējumus, radot lielformāta, plakani uzbūvētus darbus ar vienkāršotām formām.
- ¹⁵ Vasilijš Kandinskis (1866–1944), krievu gleznotājs un grafiķis, viens no abstrakcionisma mākslas radītājiem. Darbības agrīnajā periodā atradies Mīnhenes skolas moralizējošo tendenču ietekmē. Daudzu teorētiska rakstura darbu autors.
- ¹⁶ No V. Kandinska vēstules G. Minterei, vācu gleznotājai (1877–1962); ziņas pēc Podzemskas raksta «Понятие "Bild" в формировании художественной теории Кандинского» no krājuma: Многогранный мир Кандинского. – Москва 1998.
- ¹⁷ Sintētisms – ar Pontavenas skolas meistarību saistīta virziena apzīmējums.
- ¹⁸ Moriss Denī (1870–1943), franču gleznotājs un mākslas teorētiķis, viņa alegoriskās un reliģiskās glezņas veica literāri simboliskus uzdevumus.
- ¹⁹ *Ревальд Д.* Постимпрессионизм.. – С. 325. Grāmatas autors ir viens no redzamākiem franču impresionisma 19.–20. gs. mākslas pētniekiem.
- ²⁰ "Palu ūdeņi", darbs reproducēts krājumā "Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen", 1911. g.
- ²¹ 17. gs. franču ainavistu Nikolā Pusēna (1594–1665) un Kloda Lorēna (1600–1682) kārtības un harmonijas principu atskaņas glezniecībā vērojamas 20. gs. sākumā kā akadēmiski ievirzīto mākslinieku (Pjērs Pivī de Šavāns), tā arī novatoriski noskaņoto meistarību (Moriss Denī) sniegtos.
- ²² Postimpresionisma meistarību (Ž. Serā, P. Gogēns, V. van Gogs u.c.) daiļradē studijai ir tikai palīgmateriāla nozīme.
- ²³ *Siliņš J.* Latvijas māksla: 1800–1914. – Stokholma, 1980. – 2. sēj. – 245. lpp. – norāde par L. Liberta izteikumu.

NOSKAŅU AINAVA

Jautājumu par noskaņu ainavu, liekas, vajadzētu sākt ar to, ka nav skaidrības attiecībā uz vārda *noskaņa* lietojumu, runājot par ainavu glezniecību. Šīs neskaidrības cēloņi ir meklējami jau gadsimtu mijas latviešu teorētisko rakstu valodā un tās izpratnē mūsdienās. Pievēršoties, piemēram, Rozentāla 1903. gada rakstam par Purvīti, kur apgalvots, ka mākslinieka uzdevums ir “izlobīt no dabas tās krāsas, formas un līnijas, kas raksturo šo parādību būtņi, kas ir tipiskas vai vajadzīgas kā izteiksmes līdzekļi novērotas vai gribētas sajūsmas iztēlošanai”¹, ir jāatzīst, ka vārds *sajūsma* atbilstoši tā laika semantikai būtu identificējams ar līdzīgo situāciju izpausmei lietojamo vārdu *noskaņa*. Taču domājams, ka šeit vārdu emocionālā uzdevuma skaidrojumā saskaramies ar smalkākām niansēm. Liekas, ka Rozentāls savā rakstā ar vārdu *sajūsma* saprot to, ko Matvejs tālāk apzīmē ar “mākslinieka iekšējo pārdzīvojumu”², bet Zeltiņš saista ar dvēseles dziļumu izpausmi, proti, ka Rozentāls runā par to dvēseles stāvokli, bez kura nav iespējama radoša akta norise, un ka tādēļ viņa lietotais vārds *sajūsma* nav identificējams ar mūsdienās lietojamo vārdu *noskaņa*. Jo noskaņa ir ārējo apstākļu iedarbē radusies emocionāla *mūzika*, kas savu iedarbi var sākt tika tad, kad mākslinieka dvēselē ir panākta tās uztverei nepieciešamā sajūsma.

Lai kā tas arī būtu, un to pierāda 20. gs. sākumā radušies latviešu ainavistu darbi, noskaņa ir tas faktors, bez kura nav iedomājams tā laika ainavas traktējums. Jāņem vērā, ka Latvijā gadsimtu mijā populāro ainavisko tēmu un motīvu interpretācijas veidu lielā mērā noteica tā laika Eiropas mākslas izplatītākie noskaņojumi, bet šīs noskaņas savukārt bija saistītas ar tā laika sociāliem un filozofiskiem ieskatiem. Sevišķu nozīmi minētajā laikā gūst simbolisms – virziens, kas noliedz kā reālistiski naturālistiskas tendences, tā arī impresionismu. Latvijā simbolisms nav sevi tā apliecinājis kā savā dzimtenē Francijā, bet zināmā mērā tas tomēr ir latviešu māksliniekus iestrāvojis. Artikulējot ar noskaņām, fantāziju asociācijām, sim-

bolisms kāpināja noskaņu nozīmi ainavu glezniecībā. “Katra ainava ir dvēseles stāvokļa atspulgs,” izteicās ar simbolismu saistītais franču literāts Š. Bodlērs.³

Kā jau bija atzīmēts, raksturojot “jauno” ainavu (sk. 18., 19. lpp.), ainavista darbā visaugstāk tika vērtēts ar vizuāliem līdzekļiem izraisītais emocionālais saturs, proti – noskaņa. Pati dabas dzīve, tās dinamika likās cilvēka pārdzīvojumiem adekvāta, bet cilvēka pārdzīvojums – dabā manāmo nianšu mainīguma iespaidots. Mākslinieks centās ainavas tēlojumā iekļaut šo pārdzīvojumu izraisīto noskaņojumu, bet tas savukārt bija sabiedriskās dzīves īpatnību noteikts. Minētajā laikā, kā jau bija atzīmēts, simbolisms katrā zemē tika atšķirīgi novērtēts, līdz ar ko noskaņu interpretējumu skala bija visai daudzveidīga. Zināmu viendabību to raksturojumā ienesa gadsimta beigās – *Fin de siecle* plašākā mērogā izpaudusies pesimismu sludinotā emocionālā programma, ko veicināja ar laikmeta novērtējumu saistītie secinājumi. Par jaunatklājumu, zinātnes uzplaukuma un progresa laikmetu cerētais 19. gadsimts, savām beigām tuvojoties, arvien vairāk iegrīma nospiedošas apziņas varā, ka augstā stilā pieteiktās iespējas palika ieceru līmenī, ka cilvēce līdz solītai paradīziskai eksistencei nav nokļuvusi, un tādēļ lāvās melanholisku nožēlu izraisītiem pārdzīvojumiem.⁴ Anglijā un reizēm arī Krievijā šīs noskaņu nianšes ir grūti nodalāmas no izsmalcinātās pagātnes apdzejošanas modes ar tās izraisīto savdabīgo dendismu, kura būtību labi noraksturojis A. Bloks. “Reti arī jaunatnes vidū,” 1907. gadā rakstīja autors, “var sastapt cilvēku, kas nāvīgi neskumtu, slēpjot savu seju zem apnikušas mīkstčaulības, izsmalcinātības un pesimisma maskas.”⁵

Latvijā šīs laikmeta noskaņas vistiešāk liek sevi just portretu mākslā – modeļu interpretējumā (Rozentāls. “V. Purviša portrets”, 1897, un “M. Vīgneres portrets”, 1898), bet daļēji arī ainavu glezniecībā, proti, ainavisko tēmu izvēlē (Purvītis. “Vakara zvani”, 1898, un “Lauku klušums”, 1898). Arī izstāžu apskatos sastopama recenzentu tieksme redzēto vērtēt moderno noskaņu garā (piemēram, Vidrižu Pētera atziņa, ka no gadsimta beigās radītajām Purviša ainavām “dveš melanholija”⁶). Mūsdienā uztverē šīs ainavas ir vērtējamās kā tīri liriskas ainavas bez īpaša emociju kāpinājuma (Purvītis. “Dzirnavas pie Māras diķa”, 1898, u. c.).

Atšķirīgāku tulkojumu *Fin de siecle* noskaņas iegūst ziemeļu skolu meistaru daiļradē, kur mazāk skumju par notiekošo, bet vairāk nākamības sap-

ņu, jo tas ir laiks, kad top laikmeta reālistiskās mākslas labākām prasībām atbilstoša jauna nacionāla māksla.⁷ Turklāt jāņem vērā, ka šo ziemeļnieku sniegumi ir ieguvuši arī reti augstu novērtējumu Eiropas secesionistu aprindās. Par to ļauj spriest Berlīnes secesionisma redzamā vācu pārstāvja V. Leistikova⁸ 1893. gada raksts, kur tiek atzīts, ka “visi savdabīgie spēki nāk no Ziemeļiem un no Amerikas”⁹. Sava nozīme bija arī tam, ka Berlīne 19. gs. 90. gados kļuva par svarīgu ziemeļnieku mākslas ideoloģisku centru. Berlīnē uzturējās A. Strindbergs,¹⁰ E. Munks,¹¹ A. Gallens-Kallela¹² un citi, iznāca A. Strindberga darbu krājums vācu valodā. Kaut arī mūsu ziņas par latviešu kultūras darbinieku biogrāfijām ir ārkārtīgi trūcīgas, nevar būt šaubu, ka kultūras vērtību apmaiņa notika kā ar Pēterburgu, tā arī ar Berlīni un ka starpnieka lomā varēja būt kā literāti no latviešu un vācu puses (J. Poruka saistības ar “Mājas Viesi” 90. gados), tā arī baltvācu mākslinieki, kas guva izglītību ārzemēs un pēc tam atgriezās Latvijā (piemēram, Borherthu ģimenes pārstāvji). Svarīgi varēja būt arī iespaidi, ko Berlīnē guva Purvītis. Šādā vai tādā ceļā Latvijā nokļuvušo atziņu rezultātā ziemeļnieku sasniegumi sāka gūt popularitāti latviešu mākslinieku aprindās. 20. gs. sākumā arī V. Purvītis, kā to uzzinām no viņam veltīta raksta angļu žurnālā “*The Studio*”, “ar sajūsmu atsaucas par norvēģu un zviedru māksliniekiem”¹³. Mūsdienu informācija par 19. gs. beigū Eiropas mākslu ļauj konstatēt, ka ar simbolistu asociācijām saistītā melanholiskā noskaņa ziemeļnieku darbos visbiežāk ieguva nevis dramatizēti pesimistisku, bet liriski elēģisku pārdomu raksturu,¹⁴ un tas liecina, ka Latvijā tiešāku atbalsi guva nevis E. Munka ekspresīvais dramatisms, bet gan liriķu E. Verenselda¹⁵ vai G. Fjestada¹⁶ poēzija.

Jāņem vērā, ka Latvijā šajā laikā līdzās popularitāti gūstošajam jūgendstilam kļūst jūtama arī neoromantisma ietekme.¹⁷ Neapšaubāmi, ka šis neoromantisms, nebūdamas klasiskā romantisma tradīciju noteikts, nespēja Latvijā iziet virziena pilnīgai izpaušmei nepieciešamo ciklu un tāpēc arī izpaudās klusinātākā aspektā, kā viena no tām daudzām stilistiskām vēsmām, kas bija manāmas, jūgenda mākslai attīstoties.¹⁸ Tādējādi Latvijā nacionālās skolas veidošanās laikā liriski elēģisko pārdomu izraisīto noskaņu iespaidā radies īpatnējs emocionālais kolorīts diapazonā no cildena miera līdz liriskam satraukumam (Purvīša “Pēdējie stari”, “Vakara zvani”, 1896, “Māja ziemas nakti”,¹⁹ 1903; Valtera “Vientuļais ceļinieks” u.c.).



15. J. Valters. *Vientuļlais ceļinieks*. Ap 1904. M. Brašmanes krāsu foto

Ja Jūlijs Feders vēl 20. gs. sākumā gleznoja ainavas, kur romantiskas noskaņas izraisīja pats attēlotais objekts – piļu ruīnas Daugavas un Gaujas krastos vai noslēpumaini koku biezokņi šo upju senlejās, tad “Rūķa” paaudzes meistari šajā laikā jau radīja darbus, kuros romantisku jausmu izraisīja ar dienas laika izvēli saistītie gaismas efekti, krēslaino vakaru, saules rietu novērojumi. Nozīmi ieguva arī vasaras nakts motīvi, kas bija izkopti ziemeļu apstākļos, kur vasaras nakts ir gaišas un krēslas stundas garas, kālab māksliniekiem ir iespēja šai laikā gleznot plenērā, kamēr Centrālajā Eiropā, kur uzplauka impresionisms, šie motīvi nebija atrodami, jo krēslas stun-



16. V. Purvītis. *Ziemeļu nakts*. Ap 1901

da tur ir pārāk īsa, lai plenērists to varētu iemūžināt.²⁰ Jāatzīmē gan, ka šos norvēģu un zviedru mākslinieku iemīļotos motīvus Latvijā izmantoja daļēji klimatiskās līdzības, daļēji to neparastības dēļ, mazāk kā jaunu ainaviskās prakses bagātinājumu. Turklāt latvieši mazāk pakļāvās “zilās stundas” burvības efektam, ko ziemeļnieki reizēm realizēja ar mazliet sentimentālu tendenci,²¹ bet vairāk uzsvēra kontemplatīvo domīgumu, ko uzbūra šāda vakara vai nakts stunda vai arī mēnesnīcas vērojums.²²

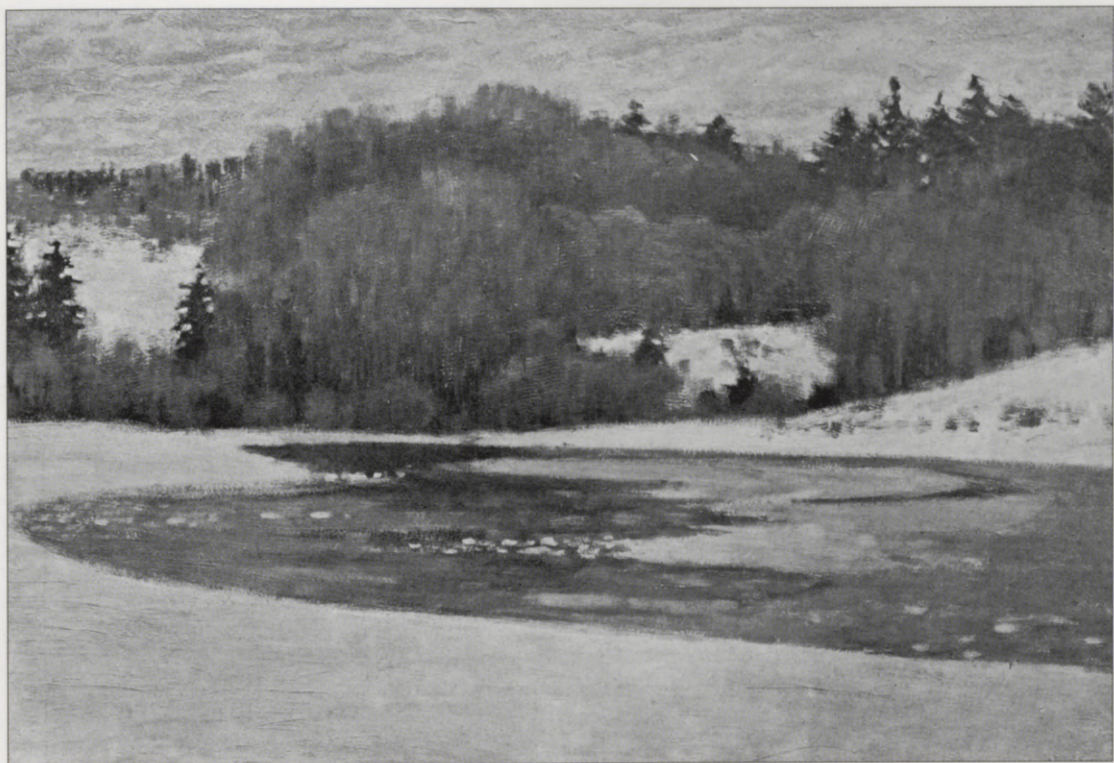
Liekas, ir pamats domāt, ka uz minētā sižeta izpratni un tā romantizējošo interpretējumu ainavas klasiķus varēja iedvesmot ne tikai skandināvu

pieredze, bet arī iepazīšanās ar tiem māksliniekiem, kas “nemiera laikmeta” noskaņām deva dziļāko, to būtībai tuvāko, bet reizē arī abstraktāko tulkojumu, proti, ar Amerikas izcelsmes meistara Vistlera²³ daiļradi un arī ar viņa mākslas ietekmēto skotu gleznotāju darbiem.²⁴ Šī iepazīšanās varēja notikt vēl Pēterburgā, gan izstādes apmeklējot, gan lasot rakstus krievu presē. Vistlers atklājas latviešu māksliniekiem ne tikai kā portretists, bet arī kā ainavu meistars. Šajās ainavās mākslinieks tiecas pēc noskaņas izraisīšanas ar dabā uzietajām vakara vai miglaino dienu tonalitātēm, kuras viņš prata saliedēt īstās krāsu simfonijās un rast tām arī mūzikas pārdzīvojuma jēgu. Vistlera pazīstamo ainavisko kompozīciju nosaukumiem izmantotie muzikālie termini (*Adagio*, *Noktirne*, *Prelude*) nereti atrodami arī tā laika latviešu mākslinieku izstāžu katalogos, tikai darbi ar šādiem nosaukumiem diemžēl nav saglabājušies. Taču, spriežot pēc atsauksmēm 19. – 20. gs. mijas literatūrā, Valtera šādas gleznas spēja izraisīt romantiķu iemīļotās teiksmainas sapņainības noskaņas, kamēr Purvītis ar šādiem nosaukumiem (piem., “Adagio”, 1898, “Noktirne”, 1898) saistīto skumjo noskaņojumu pauda ar savam raksturam piemītošo atturību, kāpēc arī katrs ar šādu noskaņojumu saistītais motīvs viņa mākslā guva skarba vēstījuma raksturu. Tādējādi kļūst skaidrs, ka, neskatoties uz līdzīgiem nosaukumiem, risinājumos lika sevi just meistarai daiļrades raksturam atbilstošās uztveres intonācijas.

Sevišķi pārlicinoši tas atklājas nakts tēlojumos, kas saglabājas gan Purvīša un Valtera, gan arī jaunākās paaudzes mākslinieku darbu klāstā.

Katrā uzietā mēnesnīcas variantā ir iespējams nojaust universālo, bezgalīgo, ar mūžību saistīto un konkrēto, partikulāro elementu sintēzes spēku. Šī sintēze, veiksmīgi un vērīgi realizēta, ir arī šo romantizējošo ainavu savdabīguma iezīme.

Ar lielu konkrētību un tai pašā laikā vērīnīgumu mēnesnīcas tēlo Purvītis. Redzams, ka viņš katrā savā mēnesnīcas tēlojumā tiecās apliecināt, ka, kaut arī mēness gaisma spēj ikdienišķo pārvērst neikdienišķajā, šis neikdienišķais arī tādos apstākļos nezaudē savu ikdienai atbilstošo konkrētību. Tas skaidri redzams studijā “Mēnesnīcā” (ap 1904). Kaut arī mēness gaisma liek vareno biržu ietvertās lauku mājas sienām iegūt apžilbinošu spīdumu, bet kokos iezīmē dziļas ēnas, tā tomēr nepārveido nedz ēkas, nedz koku formas un ļauj nojaust, ka mēness gaismas efekts ir tikai līdzeklis konkrētas vietas raksturošanai. Nakts atmosfēras svinīgums un neparastība atseg-



17. V. Purvītis. *Adagio*. 1898

ta ar debess un zemes kontrastainības uzsvāru, detaļu nivelēšanu, smalko tonālo nosvērtību. Mirklīgais un ilgstošais darbā saliedējies cildeni iedarbīgā saistībā.

Atšķirīgi šo motīvu uztver Valters, kas līdzīga nosaukuma un, domājams, tai pašā laikā radītajā studijā²⁵ ar dziļumā manāmām baznīcas sienām dārza vai kapsētas koku ietvarā kā primāro izvēlas mēness gaismu un tās radīto ēnu rotaļu. Tas ļauj rast gleznā noslēpumainības nojautu un piešķir videi intriģējošo, tieši romantisko tulkojumu. Jāpiebilst, ka Purvī-



18. Dž. Vistlers. *Noktirne zilā un zaļā*. 1871



19. V. Purvītis. *Mēness nakts*. Ap 1909

tis arī tur, kur atļāvās iekļauties romantisku noskaņu savdabīgajā atmosfērā un centās izraisīt neparastības efektu ar akcentētām analogijām starp dabas elementiem un dzīvo būtni²⁶ (“Vītoli ziemas naktī”, ap 1904²⁷), palika sev uzticīgs tai ziņā, ka šajā groteskajā dialogā iesaistītajiem kokiem un to ēnām neļāva zaudēt izjūtu, ka stumbri un ēnas ir materiāli tverami elementi, ar ko atkal pirmā vietā izvirzīja reālo formu izteiksmību, nevis gaismas efekta gaistību.

Mēnesnīcas motīvs tradicionāli reālistiskā tulkojumā atrada savu turpinājumu gleznotāja un grafiķa Aleksandra Romana mākslā. Parasti Romans šo motīvu saista ar reāli tverto dabas ainu, kuru apspīd mēness gaisma. Pie tam Romana mēnesnīcām parasti ir žanriski raksturs, jo viņš, līdzīgi Rozentālam, iekļauj ainavā kur zirgu, kur jātnieku figūras (“Mēness nakts”, ap 1909, “Zirgi mēnesnīcā”, ap 1909).²⁸



20. J. Valters. *Mēnesnīca*. 20. gs. sākums

20. gs. pirmajā gadu desmitā romantisko tendenču vēl lielā mērā ietekmētais vecāko latviešu gleznotāju noskaņu ainavu tēlošanas veids deva vietu simbolisma ietekmju noteiktam tēlošanas veidam, ko pauda jaunākās paaudzes latviešu gleznotāji, atkal sasaucoties ar ziemeļniekiem.

Nedaudzi ar simbolisma metaforiskumu iestrāvoti darbi pārstāv talantīgo mākslinieku Pēteri Krastiņu, kurš savos mazajos pastēļos spēja radīt īpatnējus melanoliskas dvesmas pārņemtus un romantisku sapņu iestrāvotus dabas tēlus. Latvijas daba tajos atklājas subjektīvo izjūtu gaismā, mākoņu kustībā, drūmu mežu šalkās un dziestošas saules noslēpumainībā (sk. 165. lpp.).

Tāpat nepārprotami romantizējošu izjūtu izpaudumi atrodami to latviešu jaunās paaudzes mākslinieku darbos, kuri simbolisma ietekmē vairs netiecās pēc realitātes apdzejošanas, bet centās aiziet sapņu pasaulē. Tas



21. V. Purvītis. *Vītoli ziemas naktī*. Ap 1903–1904

skaidri manāms R. Pērles mākslā. Ainavas gleznotas rimtos dzelteno un brūngano toņu sabalsojumos, tās raisa reizēm dzejiskas, reizēm pacilātas noskaņas, uz kurām vedina arī folkloras motīvu izmantojums darbu nosaukumos (sk. 170. lpp.).

Pasakainu motīvu vēl savdabīgāki tulkojumi atrodami daudzveidīgo un pat pretrunīgo ietekmju lokā tapušā pētnieka, mākslinieka un teorētiķa V. Matveja sniegumā. Noskaņu ainavu romantizējošam aspektam vistiešāk atbilst viņa pēc 1907. gada radītās ainavas, līdzīgas tanī laikā krievu mākslā ar apvienības “Zilā roze”²⁹ starpniecību popularitāti guvušajai ainavai–sapnim vai ainavai–atmiņai. Tādās ainavās apdziedāti rakstura folkloriski mo-

tīvi, kuru pasakainību mākslinieks cenšas izteikt ar maigi klusinātu krāsu gammu. Šādās ainavās redzamās cilvēku figūras šķiet bezķermeniskas būtnes vai apgaismota gaisa sabiezējumi, un līdz ar to rodas iespēja tās tulkot simboliski (piem., "Senatne", 1906). Tas liecina, ka noskaņa šajos darbos nav uzzieta dabā, bet ir paša mākslinieka dvēselē dzimusi.

Gadsimtu mijas mākslai piemītošais apcerīgums, skumjas un ilgas nav kļuvušas par tālāko gadu latviešu noskaņu ainavas saturu noteicošām emocijām, tās bija tipiskas tikai gadsimtu mijas īsam periodam, kamēr noskaņu ainavai radniecīgās romantiskas poetizācijas intonācijas tika pārmantotas, jo, liekas, bija pamodinājušas kādu dziļi zemapziņā mītošu atziņu slāni, un tāpēc atstāja dziļas pēdas latviešu mākslinieku dabas uztverē. Līdz ar to romantiskais īstenības interpretējums lika sevi just pat līdz 20. gs. beigām. Par to liecina Dž. Skulmes, L. Mūrnieka, J. Pauļuka un citu latviešu mākslinieku sniegumi 20. gs. 60.–80. gados.



22. L. Mūrnieks. Koki un sarkana saule. 1967

ATSAUCES UN KOMENTĀRI

- ¹ Rozentāls J. Par Wilhelmu Purvīti un viņa mākslu // Vērotājs. – 1903. – Nr. 1. – 111. lpp.
- ² Марков В. (Matvejs V.) Фактура. – Санкт-Петербург, 1914. – С. 30.
- ³ Šarla Bodlēra vārdi no viņa darba *Curiosities esthétiques* citēti pēc izstādes kataloga: Im Lichte des Nordens: Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende. – Düsseldorf, 1986. – S. 41.
- ⁴ Lengerke Christa, von. Vom Impressionismus zum Jugendstil // Malerei der Welt. – Köln, 1995. – S. 486. Autore ir žurnāliste un mākslas vēstures pasniedzēja Mīnhenes universitātē.
- ⁵ Блок. А. Собрание сочинений. – Москва, 1962. – Т. 5. – С. 209.
- ⁶ Vidrižu Pēteris. Mākslas izstādes // Baltijas Vēstnesis. – 1898. – Nr. 294.
- ⁷ Nacionālās skolas 19. gs. sāka veidoties Somijā, Dānijā, Norvēģijā, Zviedrijā. 19. gs. 70. gados šo zemju mākslinieki mācījās Diseldorfā, 80. gados ieinteresējās par Žila Bastjena-Lepāža, Pivisa de Šavana glezniecību (Parīze), un 19. gs. 90. gados viņi atrada savu tematiku un sāka darboties dzimtenē.

- ⁸ Valters Leistikovs (1865–1908) – vācu gleznotājs, antiakadēmiskās organizācijas (*Secession*) biedrs.
- ⁹ *Leistikov W. Moderne Kunst in Paris// Freie Bühne.* – 1893. – Nr. 4. – S. 803.
- ¹⁰ Augusts Strindbergs (1849–1912) – zviedru gleznotājs, rakstnieks, mākslas kritiķis.
- ¹¹ Edvards Munks (1863–1944) – norvēģu gleznotājs un grafiķis. Ekspresionisma priekštecis.
- ¹² Akseli Gallens-Kallela (1865–1931) – somu gleznotājs un grafiķis, nacionālās skolas redza-mākais pārstāvis, slavenā gleznu cikla “Kalevala” autors.
- ¹³ *Illyne M. A Russian painter V. Pourvit.* – The Studio, 1905.
- ¹⁴ Jāņem vērā, ka interese par skandināvu mākslu varēja veicināt arī iepazīšanās ar H. Ibsena dramaturģiju (viņa 70. šūpuļsvētki tika atzīmēti 1898. g.) un E. Grīga mūziku.
- ¹⁵ Eriks Verenselds (Erik Werenskiold) (1855–1936) – norvēģu gleznotājs.
- ¹⁶ Gustavs Fjestads (1868–1948) – zviedru gleznotājs.
- ¹⁷ Apzīmējums “neoromantisms” attiecināms uz dažu mākslas vēsturnieku atzīto romantisma atdzimšanu 19.–20. gs. mijā.
- ¹⁸ Līdztekus eksistēja salonu glezniecība, impresionisms, puantilisms, historisms, prerafaeliti.
- ¹⁹ Atrašanās vieta nav zināma. Darbs pazīstams pēc reprodukcijas.
- ²⁰ Norvēģu vēsturnieks un mākslas kritiķis A. Auberts (1851–1913) vedināja māksliniekus uz vasaras nakts motīvu izmantošanu, uzskatot, ka šis motīvs varētu kļūt par neizsmeļamu avotu viņu daiļradei.
- ²¹ Piemēram, E. Petersena (1852–1928), E. Jansona (1862–1915) daiļradē. Sk. izstādes katalogu: *Im Lichte des Nordens: Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende.* – Düsseldorf, 1986.
- ²² Latviešu mākslā ziemēļu nakts gaismas ilūziju ļāva radīt mēnesnīcas atveidojums.
- ²³ Džeimss Vistlers (1834–1903) – amerikāņu gleznotājs, kopš 1859. g. uzturējās Londonā, bija japāņu mākslas ietekmēts, visbiežāk gleznoja portretus, 60. gados arī ainavas.
- ²⁴ Skotu mākslinieku grupa, tā saucamie Glāzgovas zēni, kas atklātībā nāca 19. gs. 90. gados Minhenē.
- ²⁵ J. Valters. Mēnesnīca. Ap 1900. g., koks, e. 38×56.
- ²⁶ Klasisko romantiķu (Dž. Reskins) rakstos par mākslu uztverta saistība starp koka tēlu un cilvēku.
- ²⁷ Darba atrašanās vieta nav zināma, reproducēts žurnālā “Vērotājs” 1904. gadā.
- ²⁸ Atrašanās vieta nav zināma. Darbi pazīstami pēc reprodukcijām “Ilustrētā Žurnālā”, 1925, nr. 10.
- ²⁹ “Голубая роза” – krievu mākslinieku apvienība, no 1907. gada aktīva.

SAIKNES

Policentrisms, kas noteica šī perioda mākslinieku meklējumu ievirzi, lika sevi just Eiropā jau ap 1900.gadu.¹ Tas izpaudās, gan māksliniekiem svārstoties starp dažādu centru ietekmēm, gan arī šo ietekmju atšķirīgā izpratnē un vērtējumā atsevišķu mākslinieku darbībā, ar ko saistāma dažādu stilistisku ieviržu vienlaicīga parādīšanās vienas zemes mākslā. It sevišķi skaidri tas vērojams tā laika Krievijas un Vācijas centros, daļēji arī ziemeļnieku novados. Latviešu māksla, kas attīstījās patālu no šiem centriem, nav arī izgājusi tik sarežģītu ceļu kā māksla minētajās vietās. Latviešu mākslas stilistisko seju noteica svārstības starp impresionismu un jūgendstilu, tolaik Eiropā nozīmīgākajiem stilistiskajiem strāvojumiem. Tādēļ šodien gadsimtu mijas mākslas rakstura izpratne nevar rasties, iekams nebūs iespējams uzzināt to, kādā aspektā un kādā laikā šie strāvojumi ir sevi Latvijā apliecinājuši, kā arī to, vai tie savā attīstībā ir nomainījuši viens otru, kā tas, piemēram, bija noticis daudzās Rietumu zemēs, vai arī sadzīvoja īpatnējā mijiedarbībā. Taču jāatzīst, ka šo jautājumu noskaidrošanai mūsu rakstos par mākslu nav bijusi pievērsta pietiekoša uzmanība.

Kā jau bija atzīmēts, "Rūķa" paaudzes latviešu mākslinieki ar impresionismam raksturīgām novācijām² ainavas risinājumā iepazīnās vēl mācību laikā, bet brieduma gados pat izveidoja savu impresionisma tulkojuma veidu. Tāpēc impresionisma jautājums nav apejams latviešu mākslas vēstures izpētē. Taču šī izpēte līdz šim bija saistīta ar dažiem pārpratumiem, kuru cēlonis ir meklējams ierobežotajās jaunākās speciālās literatūras izmantošanas iespējās 20. gadsimta 60.–70. gados. Ir jāsaprot, cik grūti bija to dienu autoriem atdalīt priekšstatu par impresionisma vispārēja rakstura novācijām pasaules mākslas attīstībā no priekštata par to, kādu aspektu guva šo novāciju realizējums katrā no tiem posmiem, kurus impresionisms izgāja savā dzimtenē. Grūti bija arī atdalīt priekšstatu par šo visumā jau par klasisko apzīmēto impresionismu no rustikalizētā tā paveida, kas radās, impresionismam ieviešoties citās zemēs, kur tas kļuva atkarīgs arī no vie-

tējām tradīcijām, iegūstot kur reālistiski plenēristisku, kur dekoratīvi simbolisku interpretējumu kur vienkāršotākā, kur sarežģītākā tā izpausmes veidā. Līdz ar to varēja rasties tāda situācija, ka gandrīz katrā no līdz šim Latvijā uzrakstītajām grāmatām par latviešu mākslu impresionisms guvis ļoti dažādus skaidrojumus kā attiecībā uz tā rakstura izpratni, tā arī jautājumā par tā ieviešanos un nozīmi redzamāko mākslinieku daiļradē. Tā, piemēram, grāmatā "Latviešu tēlotāja māksla. 1860–1940" 126. lpp. lasām: "Atrazdamies pēc akadēmijas beigšanas ārzemju komandējumā Parīzē, V. Purvītis dziļi iepazīna franču impresionisma glezniecību," – līdzīgu atzinumu atrodam arī S. Cielavas grāmatā "Latvijas māksla" (103. lpp.), arī reprodukciju albumā "Latviešu glezniecība. Pirmspadomju periods" 7. lpp. ir konstatēts, ka "visdziļāk latviešu glezniecību skāra impresionisms tā klasiskajā variantā", bet S. Cielava citā grāmatā "Latviešu glezniecība buržuāziski demokrātisko revolūciju posmā. 1900–1917" atzīst, ka "Valters kļuva par vienu no pirmajiem un konsekvētākajiem impresionisma tehnikas ieviesējiem latviešu glezniecībā" (54. lpp.).

Jautājumu sarežģī vēl arī tas, ka 20. gs. 20. gados aktīvo latviešu mākslinieku un mākslas kritiķu apziņā, liekas, bija izgājis priekšstats par impresionismu kā par konkrētu 19. gs. virzienu ar tam piemītošo specifiku, bet vārds *impresionisms* sāka asociēties tikai ar gleznojuma veidu (sāka ieviesties apzīmējumi *reālistiskais impresionisms*, *ekspresīvais impresionisms*), kādēļ arī, runājot par V. Purvīti, laikabiedri – mākslinieki bieži viņu dēvēja par impresionistu (J. Kazaks, R. Suta, K. Miesnieks u.c.), kas arī saprotams, jo līdzās latviešu mākslā popularitāti gūstošām kubisma formām Purvīša darbos vērojama brīvais triepiens un gleznieciskais formas traktējums tiešām likās impresionistisks, un tā to arī vērtēja 1939. gadā franču kritika, rakstot par latviešu mākslas izstādi Parīzē³ (sk. 178. lpp.). Teiktais ļauj saprast, ka jautājums par impresionisma raksturu Latvijā ir grūti novedams pie kopsaucēja un vienīgais, kas ir izdarāms lietas labā, ir ienest zināmus precizējumus šim jautājumam vēltītajās rindkopās latviešu mākslas vēstures literatūrā.

Šo radušos problēmu atrisināšanas labā, liekas, būtu jānoskaidro, pirmkārt, kādā stāvoklī atrodas vadošo latviešu ainavistu daiļrades sākotnējā posma izpēte un, otrkārt, kas ir vēl svarīgāk, – ko uzskatīt par impresionisma klasisko variantu.

Kas attiecas uz pirmo jautājumu, jāatzīst, ka līdz pat šodienai latviešu mākslas vēsturē nav līdz galam apzināti daži šī posma izpratnei svarīgi jautājumi un tāpēc var nebrīnīties par to, ka atsevišķu, kaut arī savā laikā vadošu mākslinieku daiļrades viena ceļa posma izpratnei nepieciešamie precīzie ieskatī nav iegūti. Līdz ar to kļūst skaidrs, ka neprecizitāšu ieviešanos latviešu mākslinieku atsevišķu dzīves posmu rakstura īpatnību noteikšanā ir veicinājis tikai materiālu trūkums.

Otrajā jautājumā jāatzīst, ka, neskatoties uz to, ka Rietumeiropas mākslas vēsturē arī šodien impresionisma problēmu skaidrošanā konstatējami pretrunīgi uzskati, tomēr tā vēsturiskās attīstības un tam piemētošās stilistikas izpratnes jomā ir panākta zināma vienprātība. Liekas, visur ir atzīts, ka impresionisms, neskatoties uz to, ka ir sevi apliecinājis visās Eiropas zemēs, savu tiešāko un raksturīgāko izpausmes formu guvis tikai franču mākslā, kur savu dinamisko dzīves uztveri un plenērā iegūto atziņu primaritāti vispārliciecinošāk atklājis 19. gs. 70.–80. gadu sniegunos, kurus tādēļ var uzskatīt un arī uzskata par impresionisma klasiskā varianta piemēriem. Jāpiezīmē, ka tāda šodien vērojama attieksme pret franču mākslu nav kādreiz valdošās frankocentriskās⁴ tendences noteikta, jo frankocentrisma pārstāvji uzskatīja Franciju par vienīgo nozīmīgo impresionisma centru, kuram pakļāvās citu skolu un visas Eiropas māksla, kamēr šodien Francijai objektīvi ierādīta tās nozīmīgā vieta impresionisma attīstībā, nenoliedzot citu skolu impresionisma paveidu nozīmi un savdabību.

Pievēršoties atkal latviešu mākslai un latviešu mākslas vēsturē izteiktajām domām, ir svarīgi uzzināt, kā jau bija teikts, kad impresionisms ir Latvijā ieviesies, un arī noskaidrot, kā latviešu mākslinieki ar impresionismu ir iepazinušies un kā to izpratuši.

Vispirms būtu jāatkārto jau zināmā patiesība, ka latviešu mākslinieku sākotnējā iepazīšanās ar impresionismu notika, saskaroties ar tā slēptās formas izpausmēm krievu 19. gs. mākslā.⁵ Kā zināms, krievu plenēristi (F. Vasiļjevs, V. Poļenovs) jau 19. gadsimta 70. gados pārņēma no impresionistiem jaunu dabas dzīves uztveres veidu, jaunu dabiskuma izpratni, kā arī tam atbilstošu jaunu poētiku, tāpat kā interesi par krāsu iespējām un otas raksta brīvību. Taču, kā to pierāda viņu daiļrade, viņi ar visu to tikai bagātināja, nevis pārveidoja savu reālistisko mākslas koncepciju, kālab arī ir iespējams viņu daiļradi uzskatīt par impresionisma izpausmes slēpto

formu. Tādā tulkojumā impresionistu ienestās vērtības tika arī apgūtas latviešu "Rūķa" paaudzes mākslinieku saimē, kas ļauj secināt, ka dziļāku priekšstatu par impresionisma būtību šiem māksliniekiem tajā laikā, t.i., 19. gs. 90. gados, nebija un arī nevarēja būt.

Tālāk uzsverams, ka tieša saskarsme ar klasisko franču impresionismu šīs paaudzes latviešu māksliniekiem nav radusies arī vēlāk, jo par tādu nevar uzskatīt iepazīšanos ar 1896. gadā sarīkoto franču izstādi Pēterburgā, kur lielāko tiesu bija izstādīti salona rakstura darbi, bet slavenie impresionisti (K. Monē, A. Sislejs, O. Renuārs) bija pārstāvēti ar divām trim tipiskām gleznām. Turklāt tās, spriežot pēc latviešu mākslinieku lielākās daļas reakcijas (ko pauž viņu to gadu darbi un atzinumi), nav viņus ietekmējušas.⁶ Vienīgi Valters, šķiet, bijis vērīgāks, jo viņa 19. gs. beigās radītos darbos jau vērojama nosliece uz impresionistiski izprastu plenēristisko problēmu traktējumu. Taču ir tomēr nenoliedzams, ka impresionistu tehniku (dalīta triepiena iespējas) Valters nav pieņēmis un nekad pat nav mēģinājis to lietot.

Pēterburgas Mākslas akadēmiju beidzot, Purvītis (kā par to liecina jau pieminētās gleznas "Vakara krēsla (Vakara zvani)", 1897, "Pēdējie stari", 1897, u.c.) sava skolotāja Kuindži darbnīcā apgūto plenēristisko pieredzi nav bagātinājis ar impresionistisko paņēmieni izmantošanu. Arī ārzemju ceļojumā Purvītis, kā to pierāda pēc šī ceļojuma skaidri lineāri radītais darbs "Pēdējais sniegs" (1898),⁷ pretēji izteiktajiem apgalvojumiem nav nonācis impresionistu ietekmē. Par atturīgu izturēšanos pret impresionismu un augošu interesi par jūgendu ļauj runāt fakts, ka Parīzē Purvītis pavadīja tikai trīs nedēļas, bet Minhenē, vienā no jūgenda tā laika svarīgākajiem centriem, – piecus mēnešus. Arī laikā no 1898. līdz 1900. gadam, kā to pierāda kritiķu raksti, Purvītis ir meklējis ierosmes tādu impresionismu noliedzēju mākslinieku darbos, kādi ir bijuši Vorpsvēdes⁸ meistari vai arī franču saloniskais ainavists un turklāt "tumsas skolas" pārstāvis R. Menārs.⁹ Un, kā var spriest pēc gleznas "Strautiņš"¹⁰ (sk. attēlu 106. lpp.), kas bija eksponēta krievu–somu mākslinieku izstādē Pēterburgā 1898. gadā,¹¹ viņš arī toreiz mēģināja izmantot tieši jūgenda, nevis impresionisma stilistikai raksturīgus paņēmienus, un tas lieku reizi ļauj saprast, ka impresionisms t.s. klasiskajā aspektā Purvītim viņa sākotnējā darbošanās posmā palicis svešs.



23. V. Purvītis. *Ziedošās kastaņas*. Ap 1908

Impresionismam un tam raksturīgajam gleznošanas veidam Purvītis pievērsies tikai pēc 1900. gada, kad pasaules mākslas izstādē¹² impresionisms tika augsti novērtēts, līdz ar to kļūstot par modes virzienu Vācijā un arī Krievijā, kur iepriekš valdīja romantisms un reālisms.

Kad Rīgā 1906. gadā notika Maskavas mākslinieku un Purvīša kopīgā izstāde,¹³ visi Purvīša eksponētie jaunie darbi bija risināti ar impresionistisku vērienu. Tas fakts, ka šo darbu skaits ir bijis pietiekoši liels (40) un to risinājuma veidam radās piekritēji, ļauj secināt, ka Purvītis, tāpat kā Rozentāls, kas tajā laikā sāka paust ieinteresētību par impresionismu, kļuvuši par latviešu glezniecības apstākļiem atbilstoša impresionisma paveida radītājiem.

Bet būtu tomēr jāatzīst, ka šajā laikā impresionistiski realizētu darbu parādīšanās Purvīša daiļradē (piemēram, “Ziedošās kastaņas”, ap 1908) nav jāuzskata par būtiska pavērsiena liecinājumu viņa mākslā, jo jau viņa agrīnāko gadu risinājumos, kā bija atzīmēts, vērojama tuvība tam slēptā

formā izpaustam impresionismam, kas bija sastopams krievu glezniecībā, un 20. gs. sākumā izmantots jaunā skatījumā. Turklāt jāņem vērā, ka vienlaicīgi turpināja rasties darbi ar jūgendstila iezīmēm. Tādējādi Purviša mākslā posms ap 1906.–1908. gadu ir vērtējams nevis kā impresionistiskais, bet kā eksperimentēšanas posms, jo abi virzieni turpināja koeksistēt viņa daiļradē, liekot māksliniekam jo bieži pāriet no vienas gleznošanas manieres citā. Tā iemesli, domājams, ir ne tikai jau atzīmētā impresionisma vēlinā izplatībā ziemeļzemēs, bet lielā mērā arī māksliniekam izvirzītie konkrētie uzdevumi. V. Purvītis, kaut kopš 1906. gada darbojās Tallinā, Rīgā bija iesaistīts Rīgas Pilsētas mākslas muzeja vestibila dekorēšanas darbos. Šiem monumentāla rakstura darbiem impresionistiskais gleznošanas veids nebija piemērots, savukārt vasaras un arī jūras tematikas apgūšanai, kam V. Purvītis nodevās Tallinā, pieņemami bija tikai impresionisma praksē aizgūtie paņēmieni.

Teiktais ļauj saprast, ka impresionisma programmas realizācija notika Latvijā atbilstoši vietējo reālistisko iemaņu un arī pastiprinājušās jūgenda ietekmē radušamies prasībām un tāpēc vērtējama kā īslaicīgi sevi apliecinājis ārējo ietekmju atspulgs. Īstenībā šis "latviskais impresionisms" var būt raksturīgs kā īpatnējs impresionisma un topošā jūgenda atziņu simbiozes piemērs un tādējādi nevar tikt pielīdzināts klasiskajam impresionismam. Analīze pierāda, ka Purviša to gadu darbos vērotā daba tika atveidota ar visu tai piemītošo materialitāti, ar precīzi iezīmētām ēnām, precīzām elementu kontūrām, reizēm pat bez komplementāro krāsu izmantošanas, pie kam gaisma tajos pildīja tikai apgaismojuma funkciju, nekur neiegūstot iespēju caurstrāvēt virsmas, kā tas redzams pie impresionisma klasiķiem. Vizuālo līdzību ar impresionistu darbiem radīja tikai otas triepiens, taču arī tas nepildīja impresionistu triepienam piemītošo uzdevumu dematerializēt atveidoto, izraisīt nemitīgi plūstošas gaisa strāvas ilūziju, kā, piemēram, O. Renuāra vai K. Monē darbos, bet, gluži otrādi, būdams kur plats un pastozī ievilkts, kur līdzinājās tievām, bet pastozām, lokanām līnijām, kāpināja jau atzīmēto objekta materialitāti. Tikai ar triepiena līdzekļiem panāktā vibrācijas ilūzija ienesa darbā impresionismam radniecīgas dzīves pulsācijas izjūtu, taču arī tā netika konsekventi izpausta. Piemēram, Purviša to gadu darbos nereti izmantota divizionisma¹⁴ tehnika, kurai viņš pievērsās tāpēc, ka tā vairāk atbilda viņa racionālajai lietu uztverei nekā impre-

sonistiskai uztverei raksturīgais improvizētais gleznošanas veids ("Rēvele miglā", 1906, "Ziema", ap 1910).

Vēl skaidrāk šīs īpatnības atklājas Rozentāla mākslā. Kaut arī daudzās figurālās kompozīcijās, kuras Rozentāls gleznoja laikā starp 1908. un 1916. gadu (proti, laikā, kad viņš apliecināja vislielāko interesi par impresionismu), otas raksts guvis lielāku bravūrību un tēls līdz ar to – lielāku nenoteiktību, kālab ar lielāku pamatojumu nekā citu latviešu mākslinieku to gadu sniegumus šos viņa darbus var saukt par impresionistiskiem, tomēr jāatzīst, ka arī šādā veidā risinātos audeklos nav panākta impresionismam piemītošā objekta un telpas sakušana, nav arī jūtama gaismas pārveidojošā funkcija, turklāt pēc kompozīcijas šie darbi nereti veidoti ar klasisku simetriju izpratni, bet savā idejiskajā programmā ir simboliski jūgendiski.

Vienīgais latviešu meistars, kas jau 19. gs. beigās un arī 20. gs. sākumā savos risinājumos apliecināja lielāku radniecību ar impresionisma glezniecību nekā viņa kolēģi, bija Valters. Par to liecināja viņa uzticība nepārkomponētai studijas formai, bet vēl vairāk darbu risinājuma veids, prasme formas izplūdināt, uzsvērt gaismas un atmosfēras iedarbi, kā tas, piemēram, vērojams tādos viņa ainaviskos darbos kā "Parkā", "Peldētāji", "Mēnesnīca" u.c. Turklāt Valters tiecās dabā realizējamā darbā saglabāt mirklī uztvertās vizuālās ilūzijas neatkārtojamību. Tikai krāsu risinājumos Valters ne vienmēr pakļāvās impresionisma prasībām. Reizēm viņš smalki operēja ar impresionistu atklāto pasaules daudzkrāsainību, ar iejūtīgām, gaismas pārveidoto vēsi zaļo vai okerīgo toņu gradācijām, taču jo bieži deva priekšroku impresionistu neatzītajai melnajai krāsai, pelēko toņu un arī izbalināto hromatisko toņu iedarbīgumam, kas ļauj spriest, ka Valtera māksla, tāpat kā arī citu latviešu gleznotāju māksla pamazām iekļāvās postimpresionisma specifikas lokā. Tas ļauj saprast, kāpēc vairāk vai mazāk ar viņa iepriekšējo gadu gleznojumiem sagatavotās impresionismam svešo iezīmju tendences varēja viegli raisīties Valtera Vācijas posmā (sk. 133. lpp.).

Tas fakts, ka impresionisma "vizuālie iekarojumi" bija atrodami tikai vadošo mākslinieku darbos un pie tam tajos izpaudās īslaicīgi, ļauj runāt par to, ka impresionisms Latvijā nav pārvērties patstāvīgā virzienā. Būtu arī jāuzsver, ka jau pieminētā klasiskā impresionisma specifikas neizpratne latviešu glezniecībā radās nevis tāpēc, ka latviešu mākslinieki ir iepazīnu-



24. J. Valters. *Peldētāji*. Ap 1900

šies ar impresionismu tā rustikalizētā vācu mākslas aspektā, bet gan tāpēc, ka viņu mentalitāte viņus vedināja uz impresionismam pretēju konkrētību un tiešamību dabas tēla uztverē, un domājams, ka tas arī bija būtiskākais šķērslis impresionisma izplatībai latviešu mākslā.

Tajā pašā laikā ir nenoliedzams, ka impresionisms, kaut arī, kā jau bija teikts, Latvijā pie vārda bija nācis tikai īsu laiku un nepiedzīvoja tās mākslā secīgu attīstību, tomēr un varbūt tieši šīs savas savdabīgās apslēptās un reizē arī izplūdušās formas dēļ saglabāja tā rezerves faktora nozīmi, no kura laiku pa laikam un reizēm cits aiz cita, reizēm vienkopus varēja smelties radošus ierosinājumus nākamo desmitgažu latviešu mākslinieki (K. Ubāns, V. Purviša 30. gadu audzēkņu saimes pārstāvji u.c.).

Zināmā mērā tādā pašā izplūdušā formā kā impresionisms Latvijas glezniecībā sevi apliecināja jūgendstils, kas, kā jau bija atzīmēts, nenomai- nija impresionismu, bet ar to koeksistēja, nemanot ieviešoties latviešu glez- niecībā 19. gs. beigās.

Jūgendstils, ko dažī pētnieki vērtē kā romantiskās mākslinieciskās sistē- mas variantu,¹⁵ jau savā veidošanās stadijā apliecināja spēju atrast kompro- misu starp mākslinieku sabiedrībā vēl manāmo tieksmi uz cildeno ideālu apdzejošanu un sadzīves kultūras attīstībā dzimstošo konkrēto praktisko prasību lietišķību. Jūgendstilu, kā to pierāda tā sniegumi stila plaukuma laikā (1890–1910), raksturoja stilizētu glezniecisko atradumu (P. Gogēns, E. Bernārs) un lietišķās mākslas interesēm atbilstošo risinājumu (H. van de Velde¹⁶) sintēze. Dekoratīvo uzdevumu nozīmes kāpināšanai kalpoja pla- kātā, šriftā uzietā izteiksmība, kas plašam skatītājam bija saprotamāka nekā tīriem gleznieciskiem līdzekļiem realizēta mākslas uzruna. Tādā ceļā jūgendstils tiecās likvidēt to jau pieminēto konfliktu starp mākslinieka un skatītāja mākslas uztveri, kas 19.–20. gs. mijā bija vēl ļoti aktuāls, un var teikt, ka to arī likvidēja tādās mākslas nozarēs kā grāmatu grafika, dekora- tīvais teksts, teātra afiša u.c. Šo nozaru specifisko prasību izkopšana līdz īstam mākslinieciskumam palīdzēja jūgendstilam iekarot savu vietu pārējo stilistiski nozīmīgo ieviržu vidū un atklāja tam iespējas runāt kā par reālo, tā arī par nosacīto, atrast līdzsvaru starp attēloto un iztēloto un tādā ceļā paust savu universāla stila raksturu.¹⁷

Raksturīgi, ka laikabiedri, piemēram, viens no vadošiem vācu jūgenda preses orgāna “*Die Insel*” pārstāvjiem arhitekts un rakstnieks O. J. Bīr- braums (1865–1910), runājot par jūgendstilu, atzina, ka “šo mākslu mazāk nekā jebkad var novest līdz kādai formulai”¹⁸. To apstiprina arī mūsdienu pētījumi, kas atklāj, ka jūgendstila divdabība katrā zemē rada īpatnēju iz- pausmi, un sevišķi zīmīgi, ka mākslas darba precīza atbilstība stila normām ir reta parādība, jo parasti vērojams tā papildinājums ar kāda cita, sveša virziena elementiem.

Taču mākslas vēsturnieki, kas kopš 20. gadsimta 60. gadiem, kad atkal pamodās interese par jūgendstilu, ir aktīvi iedziļinājušies tā izpētē,¹⁹ tomēr atraduši kopīgus kritērijus šī stila iepazīšanai. Šo kritēriju skaitā neapšau- bāmi būtu jāiekļauj lineārisms, kas ļāva sevi manīt visos risinājumos, un šim lineārismam piemītošais viļņveidīgais raksturs, ornamentalizācija, sti-

lizācija kā līdzeklis apvienot reālo un nosacīto, formu un līniju ritmizācija, risinājumu plakaniskums.

Latviešu mākslas vēsturnieki šiem kritērijiem pievieno vēl formu vertikālismu un bālo kolorītu,²⁰ un viņiem ir neapšaubāmi taisnība, jo latviešu mākslā sastopami darbi ar tādām iezīmēm, būtu tikai jāpiebilst, ka abi nupat minētie kritēriji īsti neatbilst jūgendstila specifikai²¹ un balstišanās tikai uz tiem, ignorējot citas iepriekš minētās iezīmes, reizēm var novest pie pārpratumiem.

Jūgenda stilistiskā nenoteiktība sevišķi skaidri manāma glezniecībā, kamēr arhitekūrā, grafikā un lietišķajā mākslā jūgends sevi pieteica kā konsekvents un pat savdabīgi saistošs jaunās modes jauno funkciju paudējs. Tas attiecināms arī uz Latviju.

Attiecībā uz Latviju vēl jāatzīmē, ka jaunā stila jau minētai divdabībai un izpausmju daudzvirzībai bija iespēja izpausties daudz atklātāk nekā citu zemju mākslā tāpēc, ka Latvijā, tāpat kā Krievijā, kurai tā piederēja, tās stilistiskās programmas iepriekšējās gausās attīstības dēļ stilu maiņa notika paātrinātā tempā, neļaujot iepriekš minētajiem stiliem iziet pilnu attīstības ciklu, taču tas arī šeit vairāk attiecas uz lietišķo mākslu, grafiku un arhitektūru, mazāk uz glezniecību.

Par Latvijas glezniecību sakāms, ka tās attīstībā arī minētajā periodā lielu nozīmi joprojām saglabā ainava, un, ņemot vērā, ka to pārstāv ne tikai Purvītis, bet arī viņa sekotāji un atdarinātāji, par svarīgu ar jūgendstila izpēti saistītu jautājumu izvirzās jūgendstila ikonogrāfija. Taču īsto atbildi vēl atrast grūti. Pirmkārt, tāpēc, ka ainaviskie motīvi nebija jūgenda mākslā populāri, otrkārt, tāpēc, ka jūgendstils stājglezniecībā, kā jau bija teikts, nav guvis skaidri izteiktu izpausmi. Šai ziņā jāņem vērā arī tas, ka ikonogrāfija parasti nerealizējās stilā tieši un visā pilnībā. Piemēram, jāatzīst, ka 19. gs. otrās puses simbolisma sižeti un motīvi, veidojot noteiktu ikonogrāfisku kopību, izpaudās kur akadēmisma, kur jūgendstila formās. Tas pats sakāms arī par tā laika ainaviskiem darbiem – tajos mijas kur akadēmiskās glezniecības, kur impresionisma ievadītie motīvi, realizēti ar jūgendstila laika vispārīga rakstura iezīmēm, proti, ar nenoliedzamu jūgendam piemītošo dabas vitalitātes apdzejošanu (bioloģiskais romantisms). Ne velti tajā laikā nozīmi iekaroja tā saucamā dzīves filozofija,²² kas pārnesa domu no gnoseoloģijas problēmām uz pašas dzīves problēmām, līdz

ar ko dzīve kļuva par visaptverošāko un visu izlīdzinošāko kategoriju. Pasauli uztvēra kā dzīvu organismu, kas nemitīgi mainās un spontāni veidojas.

Tas liek atzīt, ka tajā īsajā periodā (ap 1890–1905), kad Eiropā sevi visatklātākā veidā demonstrēja nule pieminētās vitalitātes rosinātā stilistika,²³ latviešu gleznotāji, domājams – neapzināti, kļuva par šīs dzīves filozofijas ietekmētā stihiju kulta iestrāvētā sižetiskā novatorisma paudējiem. Domājams, ka ar intuitīvu atsauci uz minēto tendenču izpausmi var izskaidrot Purviša mākslā kāpinājušos interesi par ūdeņiem piemītošo dinamismu (savā plūsmā satraukti strauti, palu ūdeņi kā stihijas varenības izpaudums), kā arī viņa laikabiedru darbos vērojamo interesi par ziedēšanas dāsnumu u.c. Taču nevar arī neapzināties, ka minētie impulsi latviešu mākslā atrada atsauci tikai tematikas jomā, jo augsne, kurā uzplauka jūgendstila ainavu glezniecība Latvijā, bija impresionistiski ievirzīto plenēristu sagatavota – un tajā turpināja zelt “Rūķa” praksē izveidojušās reālistiskās tradīcijas, līdz ar ko sižetiski jauna ainava nevarēja iegūt iepriekš minētās jūgendiskās stilistikas iezīmes.

Latvijas ainavu glezniecībā sastopamo plenēristiski impresionistisko motīvu iesaistīšana jūgendiskās mākslas lokā būtu iespējama tikai ar atbilstošām piebīdēm, kuras nosaka laikmeta mākslā vērojamās novācījas. Te jāņem vērā, ka Latvijas māksla minētajā laikā atbilda ne tikai jūgenda prasībām, bet attīstījās tajā visas mākslas evolūcijas noteiktā konkrēto apstākļu radītajā atmosfērā, kas veicināja universālisma attīstību, dažādu mākslas veidu sintezēšanas iespējas, ienesa izmaiņas telpas, krāsas, zīmējuma izpratnē, un ka šie jau novatoriskie ieguvumi lika sevi just ikvienā šajā laikā novācījas meklējošā mākslinieka radītā darbā. Taču tas nenozīmē, ka visi ar jaunām formālām iezīmēm radītie veidojumi līdz ar to var būt iekļauti tajā laikā popularitāti guvušā jūgendstila kategorijā, jo savā būtībā nebija tā prasībām adekvāti un tāpēc joprojām piederēja kurš impresionisma, kurš reālisma lokam. Tādējādi, liekas, būtu pareizāk, ja pētnieki atturētos ikvienu ar laikmeta vispārīgām jaunām formālām iezīmēm raksturojamu darbu uzskatīt par jūgendstila darbu. Jūgendstila laika pasaules uztveres izpaudums jau piemita dabas vitalitātes apdzejojumam, un jūgendstila uz laiku popularitāti ieguvusi formālā valoda Latvijas ainavu glezniecībā liekas piederam divām atšķirīgām konkrētā laika raksturošanai izmantojamām kategorijām.

Tādējādi ir jāatzīst, ka Latvijā nebija pamata piekopt pilnīgi no dabas telpas izrautu fragmentāri uztverto dabas elementu tēlošanu (atsevišķa koka stumbra, zara vai zieda stilizētus atveidojumus tuvplānā), un tas ļauj secināt, ka latviešu ainavu glezniecība palika ārpus jūgenddiskās tematikas loka.²⁴ Ir arī saprotams, kāpēc Rietumos populārā jūgendstila ikonogrāfija (vētra, vilnis, zieds, sala un to metamorfozes) neieviesās latviešu ainavu glezniecībā, bet atrodama tikai grāmatu grafikā, kuras attīstība bija atšķirīga no ainavu glezniecības attīstības, pie kam arī grafikas tematika tikai reizēm saistāma ar jūgenda semantiku, kuras būtību nosaka simboliskais tēls – nosacīta realitātes zīme,²⁵ bet zīmējumi izpildīti, visbiežāk izmantojot tautas mākslā sastopamos reālo formu transformācijas principus.

Kā tas jau bija teikts iepriekš un kā tas izriet no Rietumeiropas mākslas piemēriem, stilizācija bija visplašāk apgūtais un vispiemērotākais līdzeklis stila uzskatiem atbilstošo tēlu veidošanai. Lai to apgūtu, jūgendstila laikā darbošamies tiem latviešu meistariem, kas spēja dzīvot līdzī laimētam, nācās veikt sava veida “arumu”, lai varētu atmet tradicionālo un atklāt jaunas stilizācijas iespējas, apgūt ornamenta veidošanai atbilstošo principu. Ceļu uz to viņiem iezīmēja arheologu pūlēm uzietā tautas mākslas specifika. Tomēr šis “arums”, ņemot vērā 20. gs. sākuma latviešu mākslinieku visumā pretrunīgos meklējumus, plašākas iespējas ainavu glezniecībā nepavēra, un tāpēc stilizētiem elementiem tā laika tipiskajās ainavu gleznās bija tikai ingredienta nozīme, pie kam arī stilizācijas pakāpe bija visai mērena.²⁶

Turklāt latviešu glezniecības lielmeistari neuzrādīja dziļāku interesi par jūgenda stilizācijas paņēmieni raksturu, un, ja arī ne reizi vien atskatījās uz tipiskiem jūgenda meistariem, tad vairāk ar tiem polemizējot, nevis tos atkārtojot. Par to ļauj pārliecināties pievēršanās šo meistarību sniegtumam laikā no 1901. līdz 1910. gadam.

Noteiktu vēlmi izmantot jūgenda mākslā vērojamo savdabību apliecināja Purvītis, jo jau 19. gs. beigās (“Strautiņš”, “Lauku klusums”) mēģināja izmantot stilizāciju atsevišķu dabas elementu veidojumā, bet jaunajā gadsimtā pat bija spējīgs uzrunāt skatītāju jūgendstila valodā, tomēr nekļūstot par jūgendstila meistarību.

Jūgendstila prasībām neapšaubāmi atbilst tāds viņa neliela izmēra darbs kā “Priedes jūrmalā” (ap 1903), kur priedes ir pielīdzinātas trausliem

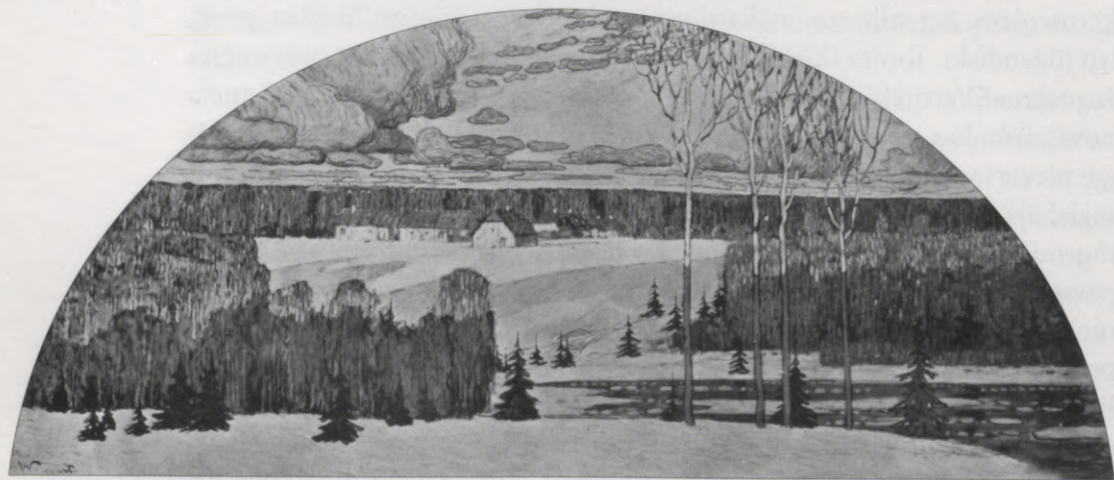


25. V. Purvītis. Priedes jūrmalā. Ap 1903

ķermeņiem, bet stilizētie mākoņi veidoti kustīgām, vijīgām līnijām, proti, īsti jūgendiski. Tomēr šķiet, ka pareizāk būtu šo darbu, tāpat kā arī vinjetes žurnālam "Vērotājs",²⁷ uztvert tikai kā Purviša interesi par visām laikmeta novācijām, kas izpausta viņam neierastajā grafikas tehnikā, nevis kā pilnīgu pievēršanos jaunajai stilistikai. Savā pamatnozarē – glezniecībā viņš saglabāja reālistiski impresionistisku koncepciju, tikai reizēm izmantojot jūgendiskas stilistikas iespējas, par ko liecina, piemēram, glezna "Agrīns pavasaris"²⁸. Tās pamatā ir dabā uzzieta aina, bet motīva risinājumā mākslinieks ir iekļāvis ornamentāli traktētas detaļas, kas pilda notikuma norises paskaidrotāju funkciju. Dažādā laikā aizsalušo un tad atkusušo ledus gabaliņu kombinācijas uz izplūdušas upes ūdeņu fona var uzskatīt par gleznieciskas ornamentikas spilgtu piemēru, kas nevarēja rasties bez jūgendstila ietekmes. Jūgendiska tieksme ornamentalizēt kompozīciju saskatāma arī horizontāļu un vertikāļu sabalsojumā. Taču tas nav pretrunā ar mākslinie-



26. V. Purvītis. *Agrīns pavasaris*. Ap 1910



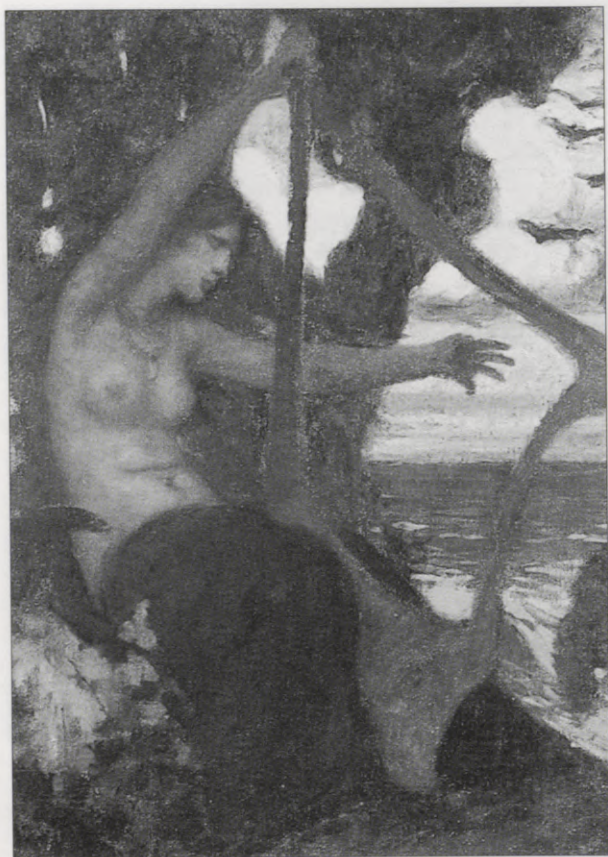
27. V. Purvītis. *Kurzeme*. Gleznrojums Rīgas Pilsētas mākslas muzeja vestibilā, 1907–1908

ka galveno mērķi – apdzejot pavasara aktivitātes izpausmi. Turklāt šī apdzejošana notiek bez zemteksta ieviešanas, un tas ļauj atzīt, ka latviešu ainavu glezniecībā simbolisms sevi neaplicināja tik spilgti kā, piemēram, literatūrā. Palu ūdeņu motīvi ir uztverami tikai kā noteiktam gadalaikam raksturīgas dabas parādības atveids, to tēlojumā nav manāma tieksme jau kūstošo un vēl aizsalušo elementu pretstatījumu interpretēt kā tapšanas un iznīcības spēku sadursmi.

Purviša spēju katru darbu risināt atbilstoši konkrētā uzdevuma prasībām apliecina arī viņa gleznojumi Rīgas Pilsētas mākslas muzejā, jo radīt iespaidīgu vestibila dekoru viņam bija iespējams, vienīgi izmantojot jūgendā izkoptos paņēmienus – vienkāršojumu un formu konturēšanu.

Vēl mazākā mērā nekā Purviša darbos jūgenda ierosinātā tieksme uz ornamentalizāciju realizēta Valtera glezniecībā. Viņa 19. gs. beigās radītajās studijās jūgendstila formālai valodai raksturīgo iezīmju nav. Jūgenda ietekme konstatējama tikai atsevišķos darbos detaļu stilistiskajā pārveidojumā. Piemēram, gleznā “Pīles” (1898), kuras kompozīcija ir Kloda Monē gleznas “Tilts Aržanteijā” (1874) pārveidojums, viņu veidojums ieguvis vienveidīgām arabeskām līdzīgas formas, kamēr saules gaismas un ēnas ilūzija upes krastā radīta ar smalko plenērā novēroto toņu gradācijām gaismā un ēnā un to viegliem gleznieciskiem iekļājumiem. Tas pats sakāms arī par gleznu “Sestdienas vakars” (1900), kur jūgendisku lokanību iegūst tikai koku kontūras atspīdumā. Taču, tāpat kā tas ir konstatēts Purviša mākslā, arī Valteram gadu gaitā pieaug interese par dekoratīvas formu valodas iespējām. Pie kam Valters ir vienīgais latviešu mākslinieks, kas dabas atveidā veselo nomaina ar tā daļu un šo daļu prot interpretēt ne bez atskatīšanās uz jūgenda glezniecības prasībām. Tas vērojams ainavās ar jauno kociņu stumbriem, kas izkārtoti uz ūdens spoguļa fona un kuru risinājumā manāms jūgenda mākslā iecienītais lineārisms, te pieaugusi arī tieksme uz telpas pieplacinājumu. It sevišķi šīs jaunās tendences liek sevi manīt Valtera vēlīnākajos darbos, tādos, piemēram, kā “Mežs” (1904).

Kas attiecas uz Rozentālu, tad jāsaka, ka viņa ainavu risinājumos nav pat tieksmes uz stilizāciju. Viņa mantojumā ir tikai daži darbi, kur mākslinieks gleznojumā iekļāvis konturējumu vai izmantojis arabeskām līdzīgas formas, piemēram, “Nummelā” (1906), “Veļas mazgātāja” (ap 1906). Ir nenoliedzams, ka Rozentālu vairāk par formas problēmām interesēja ar jūgen-



28. J. Rozentāls. *Teika*. 1899



29. F. Erlers. *Edda. Ap* 1900

du ieviesusies tematika, kura atbilda viņa interesei par simboliskiem veidoliem, uz kuru attēlošanu viņu vedināja tā laika Eiropas mākslā aktīvie ar jūgendu saistītie Somijas un Skandināvijas mākslinieki, kuru darbos viņš arī atrada iztēli rosinošus piemērus. Taču pa lielākaļ daļai ierosmes tomēr nāca no Vācijas, par ko liecina tādas viņa gleznas kā, piemēram, "Teika" (1899), kas iecerē radniecīga jūgendstila tipiskā pārstāvja F. Erlera gleznai,²⁹ tikai risinājumā tā ir ainaviskāka par savu prototipu, kas panākts, pateicoties J. Rozentāla mākslā jau iepriekš atzīmētajai prasmei saliedēt cilvēka figūru ar dabas elementiem, šajā gadījumā ar koku. Liekas, Rozentālam imponēja arī A. Beklins³⁰, tāpēc ka tas bija mākslinieks, kas šajā atdarināšanas tieksmju pārņemtajā laikmetā atrada jaunas formas pasakaino būtņu atveidojumiem un tai pašā laikā palika "reālists", tikai, kā to atzīmē krievu kritiķis un gleznotājs I. Grabars, reālists fantastikas jomā.³¹ Arī visos Rozentāla pēc sižeta jūgendiskos darbos ir vērojama šī uzticība reālajām formām. Par Rozentāla interesi par Beklinu ļauj spriest 1903. gadā radītā glezna "Melna čūska miltus mala", kas pēc kompozīcijas ir radniecīga Beklina darbam "Jūras idille",³² toties risināta gluži atšķirīgā, skarbi biedējošā noskaņā un saista ar jūras stihijas –



30. A. Romans. *Ainava ar jātnieku*. Ap 1910

latviešu ainavu glezniecībai reta tematiska elementa meistarīgu atveidojumu. Ainaviskajam elementam šeit ir tikpat liela nozīme kā figūrai.

No jaunākās paaudzes latviešu gleznotājiem par jūgendista stilistiku visbiežāk interesējies A. Romans, desmitajos gados viņš atsacījās no plenērisma prasību ievērošanas, sāka veidot ainavas ar stilizētiem un jūgendiski slaidiem, izlocītiem kokiem un to sakārtojumā uzsvēra dinamisko līdzsvaru, piem., "Ainava ar jātnieku" (ap 1910). Jādomā, ka Romana pāragrās nāves dēļ šāda rakstura darbi neveido posmu viņa daiļradē, bet tiem ir tikai gadījuma raksturs. Taču tie ar savu savdabīgumu ir uztverami kā pretmets tai jūgendstila garā radīto mākslas darbu produkcijai, ar kuru repre-

zentējās baltvācu mākslinieki, jo tie pa lielākai daļai bija atdarinātāji, pie kam nevis ārzemju meistarū, bet gan Purvīša darbu atdarinātāji,³³ kamēr Romāns bija īpatnējs.

Lielākā vai mazākā mērā jūgendstila tieksmes pēc realitātes pārveidojuma, pēc subjektīvu noskaņu izpausmes, pēc neparastības akcentējuma liek sevi just kā Štiglica skolas pārstāvju – jau pieminēto J. Madernieka, R. Pērles, P. Krastiņa darbos, tā arī ar Pēterburgas Mākslas akadēmiju saistītā V. Matveja sniegumā.

Galasecinājumā par jūgendstilu Latvijā būtu jāatkārto, ka latviešu mākslā ieviesušās tā tendences bija nenoliedzami līdzīgas rietumu skolu analogisko tendenču izpausmēm. Taču tai pašā laikā, kā jau bija teikts, pastāvēja arī nelielas vietējai mākslai piemītošas īpatnības, kas to atšķīra no vācu skolu snieguma, piemēram, neapslēpta, bet arī simboliska tulkojuma jēgai nepakļauta dabas primaritātes izjūta, ļoti mēreni ainavu ornamentācijas mēģinājumi. Pati galvenā īpatnība – jūgendiskā tieksme pēc tehnisko līdzekļu daudzveidošanas šeit nenoveda pie eļļas glezniecības nivelēšanas, un glezniecības izteiksmību neaizstāja grafikas radītie efekti, kaut arī ir nenoliedzams, ka latviešu grafikā tai laikā bija vērojami lieli panākumi un ka jūgendiskās pieredzes izmantošanas rezultātā grafiskās mākslas iespējas ievērojami paplašinājās.

ATSAUCES UN KOMENTĀRI

¹ Akadēmisms, impresionisms, prerafaelīti, postimpresionisms, japānisms, simbolisms, *Fin de siecle*, jūgendstils.

² Impresionismu pētījuši dažādu zemju un paaudžu mākslas vēsturnieki. Piemēram, Francijā secīgi publicēti pētījumi: *Duret T. Histoire de peintres impressionistes.* – Paris, 1906; *Faure E. Histoire de l'art. – L'art moderne.* – Paris, 1921; *Focillon H. La peinture aux XIX et XX siecle.* – Paris, 1928; *Basin J. L'epoque impressionista.* – Paris, 1947.

No itāļu pētījumiem pazīstamākais ir *Venturi L. Les archives de l'Impressionisme, 1–2.* – Paris; New York, 1939.

Daudz impresionismam veltītu analītisku lappušu rodams jau pieminētajā (sk. Ievada atsauces) K. Klarka grāmatā (*Clark K. Landscape Painting.* – London; New York, 1950). Amerikāņu pētnieks Dž. Rēvalds 1946. gadā nācis klajā ar grāmatu "Impresionisma vēsture", kas krievu valodā iznākusi 1959. gadā (*Ревальд Дж. История импрессионизма.* – Москва, 1959), šo pētījumu uzskata par vienu no nopietnākajiem darbiem, kas veltīti impresionisma

attīstībai Francijā, skatot problēmu virzienu māksliniecisko tradīciju izpētes gaismā. Impresionisms kā pretmets tajā laikā popularitāti guvušajiem fotogrāfijas sasniegumiem traktēts amerikāņu mākslas vēsturnieka H. V. Jaksona (1913–1982) darbos, piemēram – “Mākslas vēstures pamati” (krievu valodā 1996. g.).

Krievu mākslas vēsturnieku darbu vidū impresionisma izpratnei svarīgi ir D. Sarabjanova un N. Javorskas pētījumi (*Сарабьянов Д. Русская живопись XIX века среди европейских школ.* – Москва, 1980; *Яворская Н. О французском искусстве XIX–XX веков // Из истории советского искусствознания.* – Москва, 1987).

Atzīmējami arī Puškina Valsts tēlotājas mākslas muzeja zinātnisko darbinieku raksti, piemēram, K. Bogemskajas ievads Kamilam Pisaro veltītajā krājumā (*Камиль Писсаро. Письма, критика, воспоминания современников.* – Москва, 1974.).

³ “Te, protams, nav nekā no mūsu sausā un mehāniskā puantilisma. Otas strādā plašāki, dāsnāki, un, ja vārds impresionisms nebūtu ieguvis tik īpašu, tik šauru nozīmi, tas būtu vārds, kas vislabāki atspoguļotu latviešu glezniecību.” Madlenas Portjess recenzija franču laikrakstā “*Tribun des Nation*” sakarā ar latviešu glezniecības izstādi Parīzē 1939, pēc Hugo Vītola atstāstījuma. Sk.: *Vītols H. Atmodinātās atbalsis.* – Zviedrija, 1969.

⁴ *Вентури Л. От Мане до Лотрека.* – Москва, 1958.

⁵ *Сарабьянов Д. Русская живопись XIX века среди европейских школ.* – С. 171.

⁶ Purviša studiju biedrs F. Ruščics savā dienasgrāmatā 14. XII 1896. raksta: “Biju franču izstādē. Atvadījos bez nožēlas. Patika man pat vēl mazāk nekā pirmajā reizē.” Sk.: *Ruszczyc F. Pamnatnik wystawy.* – Warszawa, 1966. – S. 27.

⁷ К.М.М.

⁸ Vorpsvēde – sk. II nodaļas (Latviešu ainavu glezniecības tendences un baltvācu māksla 19.–20. gs. mijā) 8. atsauci.

⁹ R. Menārs (1861–1930), franču gleznotājs, tumsas skolas pārstāvis.

¹⁰ Nav saglabājies, pazīstams pēc reprodukcijas žurnālā “*Die Kunst*”, 1898. g.

¹¹ S. Djaģileva organizētā krievu–somu mākslinieku izstāde Pēterburgā 1898. g., kurā piedalījās no krievu puses Ī. Levitāns, V. Vasņecovs, A. Benuā u.c., no somiem – A. Edelfelds, A. Gallens-Kallela u.c. V. Purvītis bija pārstāvēts ar 5 darbiem.

¹² Parīzes Pasaules mākslas izstāde tika dēvēta arī par simtgadu izstādi, jo tās mērķis bija demonstrēt pasaules kultūras, zinātnes un mākslas sasniegumus aizvadītajā 19. gadsimtā.

¹³ Maskaviešu un Purviša izstāde Rīgas Pilsētas mākslas muzejā, kur piedalījās I. Grabars, K. Juons, K. Korovins u.c., V. Purvītis izstādīja ap 40 darbu (*Rigasche Rundschau* – 1907. – Nr. 293).

¹⁴ Divizionisms, arī puantilisms – postimpresionista Žorža Serā (1859–1891) radīta gleznošanas metode, kurai sekojot hromatiskām krāsām jābūt uzliktām punktveidā, blakus cita citai. Atkāpjoties no gleznas, sīkie krāsu punkti optiski apvienojas.

¹⁵ *Schmutzler R. Art Nouveau. Jugendstil.* – Stuttgart, 1962.

¹⁶ Henrijs Klemenss van de Velde (1863–1957), arhitekts, dekoratīvās mākslas meistars, viens no jūgendstila pamatlicējiem.

¹⁷ *Schmalenbach F. Jugendstil: Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst.* – Würzburg, 1935.

- ¹⁸ Citēts pēc: *Hofstätter H. Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei.* – Köln, 1972. – S. 251.
- ¹⁹ Piemēram, vācu mākslas vēsturnieki, sk.: *Hofstätter H. Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei.* – Köln, 1972; *Hamann R., Hermand J. Stilkunst um 1900.* – Berlin, 1967.
- ²⁰ Gaisma iznīcina krāsu. Šī procesa rezultātā radusies miglainā tonalitāte atrodama simbolisma ietekmēto krievu mākslinieku grupējuma “Zilā roze” meistarū darbos un iespaidojusi arī dažus gadsimtu mijas latviešu mākslinieku risinājumus. Viņu darbu klusinātā, gandrīz bezkrāsainā gamma, savdabīgi risinātais dekoratīvais gaisīgums ir gaismas iedarbē notiekošā krāsas izkausēšanas procesa nākamās pakāpes rezultāts.
- ²¹ Vistipiskākā jūgenda pārstāvja austrieša G. Klimta darbi ir košu krāsu bagāti, tiro krāsu iedarbīgums nosaka arī beļģu gleznotāja un arhitekta H. van de Veldes, kā arī franču jaunāko ceļu meklētāju – grupas “Nabis” darbus.
- Vertikālisms – raksturīgs galvenokārt lietišķās mākslas veidojumiem.
- ²² Dzīves filozofiju 19. gs. vidū pārstāv filozofu F. Nīčes, A. Bergsona, Z. Freida koncepcijas.
- ²³ Viesuļu, deju, bakhānāliju, ekstāžu, jauno varoņu dzīves spēka, dvēseles neapzināto tieksmju izpaudumi glezniecībā, grafikā, skulptūrā, pat arhitektūrā.
- ²⁴ Latviešu mākslā nav radusi atsauci Eiropas glezniecībā iezīmējusies tendence dabas ainavu aizstāt ar augu pasaulē uzietām zaru vai lapu kombinācijām, kas manāmas, piemēram, krievu mākslā tādos jūgendstila ietekmētos darbos kā V. Borisova-Musatova “Lazdu krūms” (1905, VTG) un I. Grabara “Sarma” (1905, VTG), bet Rietumeiropā – tādos jūgenda meistara G. Klimta darbos ar ziedu atveidojumu kā “Puķu dārzs” (ap 1905, Prāgā) un “Magoņu lauks” (1907, Vīnē), pat impresionisma klasiķa K. Monē vēlinajā sniegumā – ūdensrožu sērijā, kur uz pirmatnējo elementu (gaiss, ūdens) tradicionālā fona primaritāti sāk gūt ūdensrožu plakāniski tvērti atveidi (1897, Parīzes *Orangerie* muzejā).
- ²⁵ Jūgendiskai semantikai reizēm tuvs ir J. Madernieks savos grāmatu vākos, mēnešraksta “Zalktis” vāciņos (1908).
- ²⁶ Taču šo arhetipu atradumiem dažkārt bija nozīme arī jauno mākslinieku daiļrades ceļa izveidē, arī ainavu glezniecības jomā. Piemēram, J. Madernieka (1870–1955) darbībā, kurš 20. gs. sākumā, šo atradumu rosināts, sevi radoši apliecināja ne tikai lietišķajā mākslā un grafikā, bet arī glezniecībā,
- ²⁷ “Vērotājs”. – 1903. – Nr. 1; reproducēts krājumā “Ornaments”, 1994, 110. lpp.
- ²⁸ Atrašanās vieta nav zināma, reproducēts gadagrāmā “*Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*”, 1910.
- ²⁹ Erlers F. (1868–1940). “Edda”. Repr. krājumā: “*Farbige Kunstblätter der Münchener Jugend*”, 58. lpp.
- ³⁰ A. Beklins (1827–1901), Šveices mākslinieks, mitoloģiskās tematikas jauna tulkojuma meistars.
- ³¹ *Грaбарь И. Арнольд Беклин // Мир искусства.* – 1901. – № 2, 3. – С. 93.
- ³² A. Beklins. “Jūras idille”. Minhenes Pinakoteka.
- ³³ Baltvācu grafiķa M. Grīnevalda (1870–1933) akvatinta “Ziemas ainava” (1913) ar uzrakstu “*Frei nach Purvit*”, kas atkārtō Purvīša gleznu “Ziemas nakts” (1901).

AINAVAS MEISTARI

19.–20. gadsimta mijā ainavas gleznoja gandrīz visi mums zināmie latviešu mākslinieki, un tāpēc detalizētāka iepazīšanās ar šīs plašās darbības sfēras sniegumiem var notikt tikai ar zināmu atlasī, jo mākslinieku ieguldījums šajā žanrā nav bijis vienādi nozīmīgs, un turklāt dažiem no viņiem nav saglabājies pietiekošs darbu skaits, kas ļautu spriest par viņu ieguldījumu ainavas žanrā.

Tāpēc šajā grāmatas nodaļā visvairāk pievērsīsimies Vilhelmam Purvītim, Jānim Valteram un Janim Rozentālam – trim vecākās paaudzes meistariem, kuri lika pamatus latviešu glezniecībai un iedibināja tajā ainavas žanru, turklāt, atzīmējot viņu sasniegumus, piešķirsim šiem gleznotājiem *lielmeistara* nosaukumu. Mazāk runāsim par tiem daudzajiem jaunākās paaudzes gleznotājiem, kas turpināja interesēties par ainavas žanru, bet laikmeta apstākļu dēļ vairs nespēja to risināt ar vecāko kolēģu vērienu, proti, par šī žanra *mazmeistariem*, izmantojot apzīmējumu, ko aprītē ievadījusi S. Cielava.¹ Jāpiezīmē, ka latviešu mākslas vēsturnieku darbs, veicot šo izpēti, ir nesalīdzināmi grūtāks nekā to viņu kolēģu darbs, kuri strādā pie pagātnes mantojuma apguves citās zemēs, jo Latvijā maz saglabājies mākslas darbu, maz liecību par mākslinieku dzīves ceļiem un daiļrades izpausmēm, un tāpēc rakstos joprojām sastopamas pretrunas un neprecizitātes ne tikai attiecībā uz datējumiem, bet arī uz sižeta un tā izvēles apstākļu skaidrojumiem.

Teiktais liek sevi manīt, jau runājot par latviešu ainavas pamatlicēju Vilhelmu Purvīti.² Ir saglabājusies tikai neliela daļa viņa gleznu,³ nav saglabājušās viņa studijas, meti, zīmējumi, nerunājot jau par vēstulēm, rakstiem, piezīmēm, tādēļ nepietiek materiāla viņa daiļrades izsmēlošanai, vispusīgam vērtējumam, nav iespējams ar zinātnisku skrupulozitāti noteikt mākslinieka nodomus un to realizācijas ceļu izvēli. Purvīša daiļrade liekas līdzīga senatnīgai mozaikai, kur laiks ir izdzēsis daudzas svarīgas iezīmes un arī radījis lakūnas, kuru restaurācijai vai aizpildīšanai reizēm nākas izmantot pētnieka subjektīvās atziņas un secinājumus.⁴ Līdzīga aina vērojama arī,

iepazīstoties ar Valtera biogrāfijas un daiļrades materiāliem un ar mazmeistaru mantojumu. Neskaidrības rodas arī tādēļ, ka autorus nereti maldina tas, ka viens un tas pats darbs nosaukts atšķirīgi, turklāt šie nosaukumi nesakrīt ar gleznas autora doto nosaukumu, kas izmantots publikācijās autora dzīves laikā (katalogi u.c.).

LIELMEISTARI

Latviešu lielmeistaru saimē redzamākā personība ir **Vilhelms Purvītis**, Jaužu zemnieka dēls. V. Purviša biogrāfijas pamatfakti daudzkārt publicēti, tāpēc šajā nodaļā tiks vairāk runāts par daiļrades īpatnībām nekā par dzīves norisi. Pieminēti būs tikai tie nedaudzkie fakti, kas nepieciešami viņa daiļrades izpratnei, piemēram, tas, ka savas sākotnējās izglītības gaitās apriņķa pilsētas Drisas skolā (ģimene bija apmetusies uz dzīvi šīs pilsētas tuvumā) Purvītis iemantojis divu pedagogu – matemātikas un vēstures pasniedzēja Voskresenska un arī zīmēšanas pasniedzēja K. Šmidta sevišķu mīlestību⁵ un tāpēc svārstījies starp nodomiem mācīties universitātē vai studēt Pēterburgas Mākslas akadēmijā. K. Šmidta ieteikumi kļuva noteicošie, un 1890. gadā, pārvarējis daudz grūtību, Purvītis nokļuva Pēterburgā un tika uzņemts par brīvklusītāju Pēterburgas Mākslas akadēmijā, Krievijas augstākajā mākslas mācību iestādē. Tālāk no autobiogrāfijas uzzinām, ka studiju gadus pavadīja cīņā par eksistenci, bet tas nespēja mazināt sajūsmu par mākslu. Dzīves uzskati veidojās sadarbībā ar latviešu studentu pulciņa “Rūķis” biedriem. Vēlme kļūt par ainavu gleznotāju nobrieda, iestājoties izcilā ainavista Arhipa Kuindži darbnīcā. Akadēmiju Purvītis beidza 1897. gadā ar diplomdarbu “Pēdējie stari” (nav saglabājies) un ārzemju komandējumu, kura laikā apmeklēja Vācijas redzamākos centrus un arī Parīzi (sk. 78. lpp.), tā ievadot savu veiksmīgo jaunrades ceļu, kas, sākot ar 1899. gadu, norisēja Rīgā.

Izkoptā meistarība nesa Purvītim atzinību. 1900. gadā Purviša diplomdarbs tika no akadēmijas nosūtīts uz starptautisko izstādi Parīzē, kur tika apbalvots ar bronzas medaļu, bet vēl pirms tam 1898. gadā Mīnhenē ekspozīcijā krievu–somu izstādē cildinošas atsauksmes bija ieguvusi viņa ainava “Strautiņš”.⁶ Tādējādi Purvītim pavērās ceļš uz atzinību ne tikai

Pēterburgā, kur viņš bez Pavasara izstādēm vēl 1900.–1902. gadā reprezentējās apvienības “*Мир искусства*” izstādēs (tajās piedalījās ar “jaunās” ainavas popularizāciju saistīto mākslinieku vairākums), bet arī ārzemēs. 1901. gadā, ar divām ainavām piedaloties 13. Minhenes secijas internacionālajā izstādē, viņš tika apbalvots ar zelta medaļu un izcelts atsauksmēs kā Minhenes, tā arī Vīnes presē.⁷ (Purviša darbi bija eksponēti ne tikai Minhenē, bet arī 12. Vīnes secijas izstādē.) Purviša popularitāti mākslinieku aprindās veicināja arī patstāvīgās izstādes ārzemēs (sk. 31. lpp.).

Taču Rīgā, neskatoties uz lielo autoritāti, kuru viņš ieguva jaunatnes vidū, kopš dzīvoja un strādāja dzimtenē, iekarot neapstrīdamu atzinību viņam neizdevās tik viegli kā ārpus Latvijas robežām. Tā nāca būtībā tikai ar otro Purviša patstāvīgo izstādi (1904), kā par to varam spriest pēc J. Rozentāla Purvītim veltītā raksta.⁸ Tālāk Purviša pozīcijas Rīgā stiprināja viņa pedagoģiskais darbs, vadot Rīgas pilsētas mākslas skolu (1909–1915).

Mums Purvītis ir ainavas žanra lielmeistars šī vārda vistiešākā nozīmē, proti, meistars, bez kura diez vai varētu īstenoties latviešu ainavu glezniecības plaukums 20. gadsimtā. Ir skaidrs, ka Purvītis jau radošā ceļa sākumā apliecināja sevi kā Latvijā ieviesušās ainaviskās tematikas paplašinātājs, pareizāk būtu teikt, šīs tematikas izveidotājs, jo daudzas viņa mākslā sastopamās ainavu tēmas iepriekš nebija skartas un latviešu mākslā kļuva populāras, tikai viņam darbojoties (sk. 4. nodaļu). Šodien var droši apgalvot, ka ne tikai to gadu, bet arī 20. gs. 60.–70. gadu ainavu gleznotāji, neapšaubāmi katrs savā veidā, ietekmējās no V. Purviša ievadītās motīvu bagātības, taču šīs ietekmes detalizēts apskats pagaidām paliek ārpus pētījuma ietvariem. Šajā nodaļā pievērsīsimies tikai atsevišķu motīvu izveidei Purviša mākslā, kā arī tām sižetiskajām un stilistiskajām īpatnībām, kas radās viņa mākslā 19.–20. gs. mijas motīvu tulkojumā. Motīvs var būt uzskatīts par konkrēta perioda estētisko modeli⁹ un arī par konkrēta mākslas žanra raksturotāju, zināmā mērā – par tā ikonogrāfijas sastāvdaļu. Jāatzīst, ka motīvu izvēlē Purvītis skaidri apliecināja savas saiknes ar laikmetīgo Krievijas un Eiropas mākslu.

Šeit atzīmējams, ka 19. gs. beigās – 20. gs. sākumā, palielinoties interesei par ainavu un par ainavas žanra iespējām, tā laika ainavistiem radās vēlme ne tikai paplašināt tradicionāli atzīto šauro ainavisko tēmu ietvarus (ziema, vasara u.c.), bet arī ienest daudzveidību to uztverē, ievadot jaunus,

iepriekš nepamanītus gadalaiku izpratnei svarīgo elementu atveidus. Līdz ar to šādā ceļā radušos daudzveidīgo ainavisko tēmu variāciju apzīmēšanai par vispiemērotāko tika atzīts vārds *motīvs*. Raksturīgs periodam un arī pilnīgi saskanīgs ar Eiropas mākslā vērojāmām tendencēm bija tas, ka ne tikai Latvijā, bet arī Krievijā un Eiropas ziemeļu novados nacionālās ainavas veidošanās laikā dabā tika meklēti un uzieti tās vietējo īpatnību raksturošanai un arī mākslinieku individuālajām interesēm un reālisma prasībām atbilstošie motīvi. Piemēram, Levitāna¹⁰ mākslā izkopti bija pavasara ūdeņu un pavasara lauku, bet Purviša skolotāja Kuindži¹¹ – bērzu birzs motīvi, 19. gs. beigū slavenā norvēģu ainavista Taulova¹² mākslā – pavasara strauta un kūstoša sniega motīvi, vācu Vorpsvēdes kolonijas pārstāvju mākslā – ar purvainas zemes plašumiem un vientuļu trauslo bērzu apdzejošanu saistīti motīvi.¹³

Purvītis nebija nedz ģēnijs, nedz revolucionārs mākslā, taču prata savas mākslinieciskās dotības attīstīt līdz tādai pakāpei, kas jau robežojas ar ģenialitāti, un panāca to, vienīgi pateicoties savām retajām darbaspējām – savai neatlaidībai, savai pārliecībai, ka darbs ir visu panākumu pamats jeb, runājot Pizaro vārdiem, “morālās un fiziskās veselības regulētājs”¹⁴.

Iepazīstoties ar tā laika recenzijām krievu presē,¹⁵ uzzinām, ka Purvītis, atdevies tikai ainavu glezniecībai, iejūtīgi reaģēja uz visiem Pēterburgā notikušajās ārzemju izstādēs gūtiem iespaidiem, centās tos radoši apgūt un tādā ceļā paplašināt horizontus, kurus viņam pavēra viņam imponējošā Levitāna un Kuindži māksla. Ir tādējādi jāatzīst, ka krievu plenēristu māksla nekad nav bijusi vienīgais avots, no kura jaunais mākslinieks smēlās radošus impulsus. Viņa mākslinieka personības veidošanos rosināja gan vorpsvēdieši, gan “melnās skolas” pārstāvji, gan Skotijas ainavisti,¹⁶ gan somi,¹⁷ gan arī japāņi,¹⁸ tātad visu 19. gs. Eiropas ainavu glezniecības novitāšu iestrāvotāju sasniegumi. 20. gs. nenoliedzama kļuva saskarsme arī ar franču avotiem (sk. VII nodaļu). Bet Purvītim raksturīgi, ka viņa mākslā vērojams ietekmes nenomainīga cita citu, bet bieži atklājās savdabīgā mijiedarbē, pat līdzāspastāvēšanā, kas vērojams reizēm vienā darbā, reizēm dažādos. Tas viss ļauj spriest, ka V. Purvītis labi orientējās viņu saistījušo ietekmju raksturā un izmantoja tās atbilstoši saviem ieskatiem un konkrētiem uzdevumiem. Turklāt, kā to pierāda V. Purviša minēto gadu sniegumu izpēte, visi pārņemtie motīvi vienmēr ir tikuši viņa iztēlē pārfrāzēti, liecinot, ka Purvītis piederēja pie tiem retiem māksliniekiem, kam piemita

analītiķa spējas, kuras ļāva viņam, vērojot citu mākslinieku darbus, savā prātā tos it kā saskaldīt elementos, izprast katra tāda elementa būtību un iespējas un atbilstoši tam izmantot tos savu ieceru realizācijai, nekļūstot par atdarinātāju.

V. Purvītis veidoja savu mākslu, ar lielu konsekveni paplašinot savu uzdevumu ietvarus un realizācijas iespējas, tādējādi lēnām, soli pa solim iegūstot to savai mākslai raksturīgo neatkārtojamo intonējumu, kas arī turpmāk palika noteicošais tās uztverē un nevarēja nesaistīt visus, kuri saskaras ar viņa mākslu.

Pārlicināties par teikto var, iepazīstot Purvīša tematikā vadošo motīvu traktējumus. Vispirms būtu jārunā par sniega tēlojumiem, jo tie bija pirmie, kas nesa viņam atzinību.

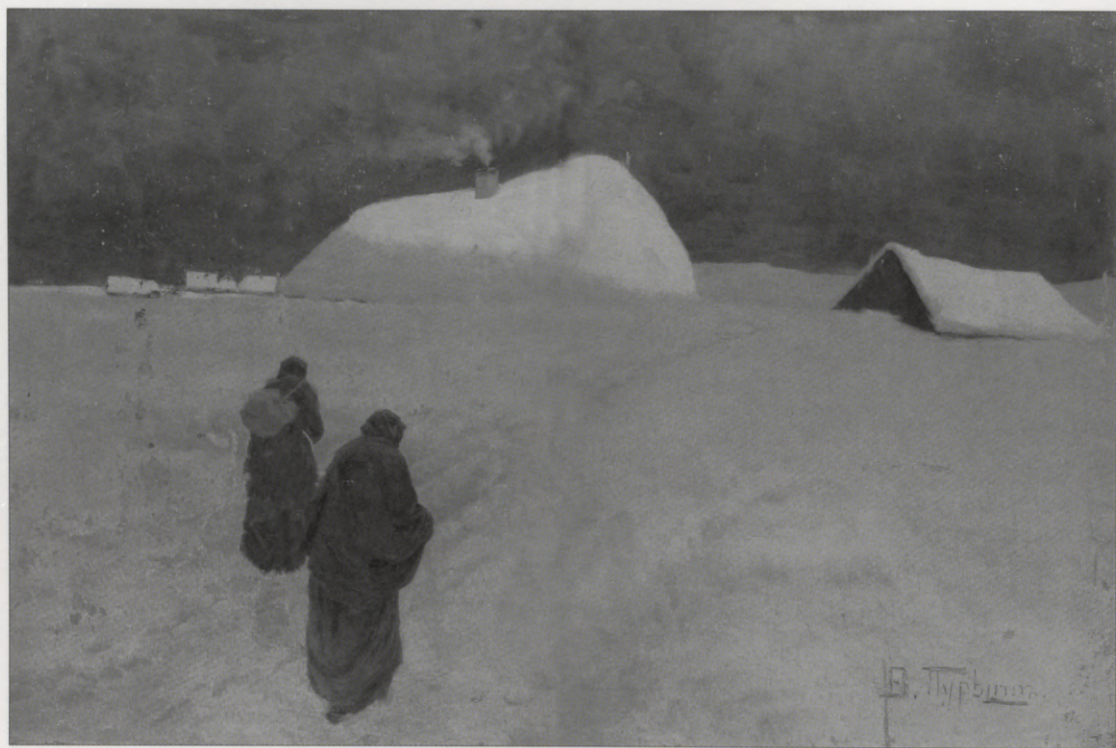
Jau kopš 1870. gada sniegs bija popularitāti guvis motīvs Eiropas ainavu glezniecībā – un tā tēlošanai pievērsās spējīgi meistari. Piemēram, K. Monē 19. gs. 70. gados radīja iespaidīgu ziemas ainavu sēriju, arī vācu impresionisti nereti veiksmīgi attēloja sniegu (H. Olde, 1855–1917). Taču Purvītis kā ziemeļnieks, kam šis motīvs varēja būt tuvs arī bez citu mākslinieku ieteikumiem, visos savos sniega tēlojumos atklāja citu nepamanītas kvalitātes, un tas ļāva viņam iegūt tāda sniega tēlotāja slavu, kam gandrīz nebija jābaidās no konkurentiem.

Ja K. Monē sniegs interesēja tika kā atmosfēriska parādība, proti, sniegs visbiežāk tika tēlots sniegot, tad Purvītim turpretim sniegs bija ar zemi saistīts elements, jo tas, sedzot zemi, lika pievērst uzmanību zemes reljefam, atklājot novadam raksturīgās īpatnības un tādējādi realizējot vienu no “Rūķa” uzdevumiem – dzimtās ainavas tēlojumu. To bija pamanījuši arī viņa laikabiedri. Tā 20. gs. 10. gados vietējā vācu prese, rakstot par V. Purvīti, atzīst, ka “neviens nevarēja viņam līdzināties prasmē apbrīnojami pareizi parādīt slīpumu vai pacēlumu zemes reljefā pat zem biezas sniega segas..”¹⁹.

Purvīša visagrākajos – 90. gadu darbos, kad viņš vēl gleznoja ainavas ar figūrām, sniegs veidoja vienveidīgu fonu (“Ziemas vakars sādžā” u.c.), bet



31. K. Monē. Sniegs Ardžentā. Ap 1875



32. V. Purvītis. *Ziemas vakars*. 1896

šā perioda tīrajās ainavās sniegs tika iekļauts kā gaiša, toņos smalki niansēta šaura strēle straوتا vai meža malā ("Adagio", 69. lpp., u.c.). Par galveno iespaيدا noteicēju sniegs, iegūstot plastiska ķermeņa kvalitātes un aizpildot gleznas lielāko daļu, kļuva gadsimtu mijā.

Sniegs Purvīša to gadu darbos nelidzinājās baltai segai, kas savā pūkainībā pārveidoja konkrētās vietas un celtņu aspektu, piem., vorpsvēdieša O. Modersona gleznās, nelidzinājās arī ar baltu krāsu ieklātām dekoratīvām plaknēm – kā vietējā akadēmiķa J. Klēvera salkanajās ziemas ainavās, bet pauda savas fiziskās kvalitātes mākslinieciski tvertos dabas dzīves momentos un apstākļos. Visbiežāk tas kā skulpturāli realizēts pārklājs sedza zemi un reizēm ļāva izmodelēt tās nelidzenumus un paugurus. Tādās gleznās Purvītis parasti izmantoja augsto horizontu un tādējādi guva plašu iespēju iezīmēt sniega virsmā ēnu un gaismas radītās rotaļas glezniecisko



33. V. Purvītis. Ziemas ainava (Marta vakars). Ap 1900

pievilcību. Piemēram, glezna “Ziemas ainava (Marta vakars)”, ap 1900, kura, domājams, tieši šis sniega laukumu plastiskā raksta atsegšanas dēļ ir ieguvusi jau pieminēto zelta medaļu Minhenes secijas izstādē (sk. 97. lpp.).

Nevar arī nemanīt, ka Purvītis prata daudzveidot sniegotas virsmas iespaidu arī vēl ar tādu, citu mākslinieku maz izmantotu paņēmieni, kāds bija ēnu efekts, piemēram, efekts, kas rodas, ēnām krītot no kailiem kokiem. Tam, ka ēnu veidoto rakstu ainavisti reti kur izmantoja, ir savi iemesli.²⁰ Viens no tiem būtu tas, ka dienā, kad saule stāv augstu debesīs, ēnas no kailiem kokiem ir īsas un neizteiksmīgas, bet agrīnos rītos, kad tās veido garas taisnes un iegūst tēlošanai izdevīgu raksturu, reti kāds gleznotājs strādā dabā. Bet Purvītis tieši kā sniega tēlotājs visos dienas laikos un nenogurstošs tā aspektu pētītājs ēnas tomēr vērojis arī tādā skatījumā un izmantojis to iedarbīgumu gleznojot. Tas manāms tādos viņa darbos kā,



34. V. Purvītis. Viesturdārzs (Ķeizardārzs). Ap 1910

klājas ne tikai sniega, bet arī otra 19. gs. 90. gados iemīļota motīva, proti, koka motīva daudzveidošanā. Mākslinieks, bieži iekļaujot savās ainavās kokus, prot koka dabu atklāt ar maksimālu atbilstību realitātei, turklāt nekļūstot nedz sīkumains, nedz naturālistisks. Koki tēloti gan kā kopas, gan kā atsevišķi veidoli.

Birzs vai koku sīkaudze Purvīša 19. gs. beigu darbos (piemēram, “Adagio”²³) ir pielīdzināta tumšai, monolīti realizētai strēlei, kas jau 20. gs. paša sākuma darbos gūst iestarpinājumus atsevišķu sīku, tikko iezīmētu bērzu

piemēram, gleznā “Pēdējais sniegs”, kur ēnu radītām cietām, garām līnijām Purvītis reizēm piešķīra vidutāja elementa funkciju kompozīcijas uzbūvē. Citos darbos ēnas atdzīvināja lielo plakņu monolītu (“Ziemas nakts”), citos – palīdzēja izraisīt smagas sniega masas ilūziju (“Marta saule”²¹). Uz šo Purvīša atklāto ēnu nozīmes izpratni un to izmantošanas meistarību vienīgā no tā laika kritiķiem vērsa uzmanību žurnālā “*The Studio*”²² Purvītim veltītā raksta autore M. Iljina (*M. Illyne*), tādējādi padarot savu analīzi par viņa mākslas izpētei ļoti svarīgu avotu, jo tā dod iespēju izcelt Purvīša savdabību līdzīgu motīvu tēlotāju vidū. Mums šodien ir vērts šāda rakstura darbus atcerēties vēl arī tāpēc, ka tie labāk nekā daudzi citi ļauj pārlicināties par Purvīša to gadu pašreizējāgā nodošanos dabas studijām, kā arī par viņa entuziasmu motīvu un to risinājumu meklēšanā. Tas at-



35. V. Purvītis. *Vakars. Ap 1910*

stumbriņu veidā. Šo stumbriņu valoda nākamo gadu sniegumos (piem., jau pieminētajā gleznā “Marta diena”) kļūst ritmiskam rakstam līdzīga un līdz ar to arī iedarbojas emocionālāk, raisot nojautu par pavasara elpas aktivizēšanos mostošajos kokos.

Vientuļš koks paugurainas zemes tēlojumos parasti ir trausls, lakoniski tverts, tā stumbrs papildināts ar precīzi veidotiem atsevišķiem kailiem zariem. Gadu gaitā šie koki, formās daudzveidojoties un atklājot savu stumbru un zaru savdabību, iegūst pat noskaņas veidotāju funkciju, par ko var pārlicināties fragmentāra rakstura kompozīcijās ar kokiem, piem., “Atkusnis pavasarī” (1897), “Agrīns pavasaris” (ap 1901).

Ļoti tipiska ir glezna “Viesturdārzs (Ķeizardārzs)”, ap 1910, kur dominē koku stumbri. To lokanās, izstieptās vertikāles liekas sevišķi saistošas tāpēc, ka



36. V. Purvītis. *Agrīns pavasaris*. 1896



37. Ī. Levitāns. *Pēdējais sniegs*. 1895

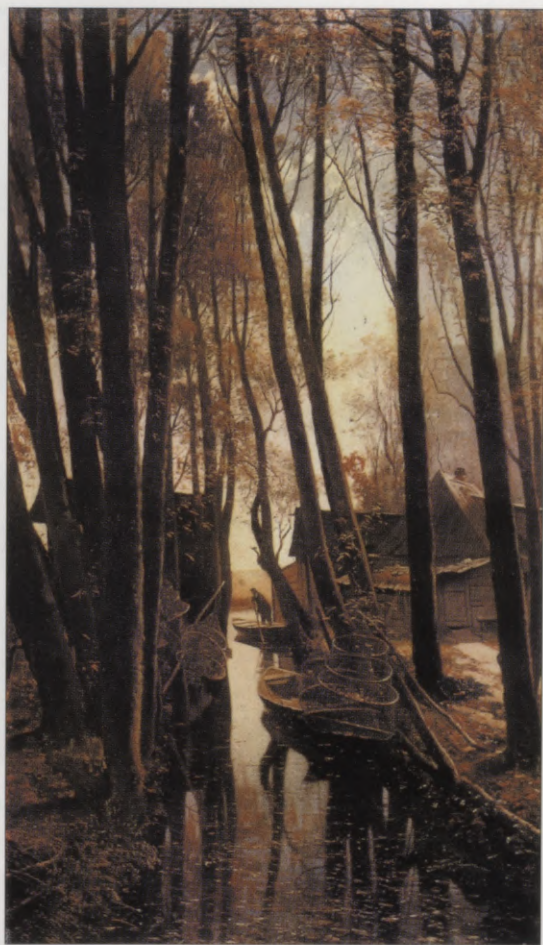
stumbri guvuši pagarinājumu, atspoguļojoties atkušņa peļķēs, un tādējādi aizpilda visu vertikālā formāta darba plakni. Tālākajā plānā redzamo koku bālie silueti, pakļaujoties lielo stumbru ievadītai toņu atturībai, kāpina pelēkas, miklas dienas miglainības iespaidu. Visu dabas elementu ritmiskais sabalsojums izraisa pavasarīgas elpas izjūtu, bet smalkais kolorējums atklāj tās valdzinošo iedarbi.

Nākamais Purvīša veikums koka tēla īpatnību apgūvē ir pievēršanās lapoto koku tēlojumam (ap 1904). Tajā laikā visā pilnībā ir izstudēti Latvijā iemīļotie bērzi jau lapotu koku aspektā. 20. gs. pirmās desmitgades kompozīcijas ļauj spriest, ka iepriekš akcentētais stumbru apdzejojums dod vietu koka tēlojumam visā augumā, kad koks, nezaudējot atbilstību savai sugai, ar visu tā zarotnei piemītošo rakstu iegūst ainaviski izprastajā vidē nozīmīga debess un zemes vidutāja nozīmi (piem., glezna "Vakars", ap 1910). Debess un zemes saistību tikpat pārliecinoši kā koki atklāj uzietu toņu kombinācijas.

Purvīša mākslas uzdevumu paplašināšanos pauž arī strauta motīvs. Šī motīva iespējas (tā mierīgas plūsmas aspektā) saistīja Purvīti jau kopš 19. gs. beigām, un to apgūšana notika ne bez atskatīšanās uz laikabiedru sniegumiem, taču arī ne bez patstāvīgas izpratnes iezīmēšanās. Pietiek salīdzināt divus strauta motīvam veltītus darbus – Levitāna "Pēdējais sniegs" (1895)²⁴ un Purvīša "Agrīns pavasaris"

(1896),²⁵ kas, pēc Vilhelma Neimaņa²⁶ vārdiem, bija tā studija, kuras pozitīvais novērtējums akadēmijā ļāva Purvītim stāties pie diplomdarba veidošanas, lai atklātos tradīciju, kā arī temperamenta un uzdevuma izpratnes radītās atšķirības. Levitāns ar krievu “jaunās” ainavas pārstāvja prasmi lauku ainavas tēlojumā parāda, ka strauji pavasara ūdeņi cenšas izskalot krastus, kuros pat vēl saglabājas sniega blāķi, tai laikā kad birzes jaunā audze, kas ietver strautu, jau šķiet modusies pavasarim. Purvītis pievēršas agrīnajā Baltijas mākslā iemīļotajam parka motīvam un atveido tā stūrī uzieto strautu citā tā pavasarīgās aktivitātes brīdī. Iespējams, ka, darbu veidojot, autors arī atskatījies uz Federa gleznu “Zvejnieku ligzda”, kuru varēja redzēt populārā žurnāla “Husa” (1886) reprodukcijā. Viņa strauts, tāpat kā tas ir redzams pie Federa, lēni plūst kokiem apaugušu krastu ietvaros. Koku ēnas šķērso atspīdumus, bet paši koki, savā staltā izslējumā tiecoties pret debesīm, skaidro stumbru valodā ienes darbā svinīgumu un stabilitātes izjūtu. Levitāna darbā vērojama uzticība dabā novērotam, etīdiska nenobeigtība, jūtams liriskais dzejējums, bet Purvīša studijā jau iezīmējusies tieksme pēc dabas motīva tektoniskas pārveidošanas. Viņa darba emocionālais iespaids ir skarbs, un jūtams, ka mākslinieks jau sāk nojaust tādu izteiksmes līdzekļu nozīmi kā ritms, kaut arī izmanto to vēl ļoti atturīgi.

No atveidotās vides viedokļa un skatpunkta izvēles Purvītis kļūst tuvāks Vorpsvēdes un Berlīnes meklējošiem laikabiedriem jau pieminētajā darbā “Strautiņš (Vakars)” (ap 1898). Īpašu savdabību risinājumā viņš ienes ar vieglo stilizāciju, tai laikā kad berlīnietis H. Bazedovs²⁷ ir viscaur impresio-



38. J. Feders. Zvejnieku ligzda. 1886



39. V. Purvītis. *Strautiņš (Vakars)*. Ap1897–1898



40. H. Bazedovs. *Strauts Siltā*. Ap 1891

nistisks, bet vorpsvēdieši savos vienkāršotajos meliorācijas grāvju tēlojumos²⁸ ir pārāk lineāri un asi (sk. 106., 107. lpp.). Strauta motīvs, kaut arī jau dinamiskākā ūdens uztverē, viņa mākslā turpina pastāvēt arī nākamajos gados, kad par noteicīšo Purviša daiļradē jau kļūst pavasara pali. Uz to izpēti mākslinieku, domājams, vedināja kā F. Taulova, tā Levitāna veiksmes šajā jomā, taču svarīgāko ierosmi tomēr varēja dot darbs dabā, jo tas pavēra viņam jaunus, citu nepētītus pavasara ūdeņu aspektus, ļāva tos ieraudzīt peļķu

un lāmu savdabīgajos likumos un arī izjust pārplūdušiem ūdeņiem piemītošo varenību. Šis nemitīgais darbs, laikmeta noskaņu kāpināts, palīdzēja palu ūdeņu motīvam pāraugt palu ūdeņu tēmā, proti, tēmā, kuru droši var saukt par Purvīša mūža tēmu, jo tās risinājumi sastopami viņa mākslā arī 20. gs. 30. gados.

Viens no pirmajiem mums zināmajiem mēģinājumiem uziet šai tēmai kaut cik piemērotu risinājumu ir 1899. gada Pavasara izstādē eksponētais darbs ar nosaukumu "Studija".²⁹ Kaut arī šajā darbā vēl nav atveidota plūdu aina, studiju var uzskatīt par šīs tēmas ievadītāju, jo tās risinājumā pirmo reizi parādījās upes ūdeņi un priežu mežiņš tālajā krastā. Turklāt te jau atrasta Purvīša šāda tipa darbiem atbilstoša kompozīcijas shēma, kas kļūst stabila viņa mākslā, proti, shēma, kur gleznas plakne sadalīta horizontālu plānos (ūdens, tuvais un tālais krasts, debesis), un arī uziets tēlojums vispārinātās formās, bez sīkām detaļām. Tas ļauj spriest, ka Purvītim jau toreiz piemita tā konkrētā un "vispārinātā" izpratne, tā tendence katru dabas elementu apzināt it kā tuvskatā, lai pēc tam to iekļautu vispārinātā dabas ainā, kas liecina par viņa uztveres radniecību ar tautasdziesmu nezināmo autoru uzteveri ar tai piemītošo "naivo" interesi par katru atsevišķu bērziņu, katru akmentiņu.³⁰

Tomēr, spriežot pēc mums šodien zināmā materiāla, par palu ūdeņu kompozīcijas īsto prototipu vajadzētu uzskatīt ap 1903. gadu radušos pasteli "Marta diena"³¹ (sk. 41. lpp.), kur jau bija iekļauti kā bērzu birzs, tā arī līdz upes dimensijai izplūduši ūdeņi ar līniju vibrācijā tvertu atspoguļojumu. Te atspulgs vēl nav guvis to noteicošo nozīmi kā 10. gadu darbos, kur birzs atspīd ūdenī kā spogulī un atspīdums kopā ar atspoguļoto objektu – birzi šķiet veidojam nedalāmu veselumu. Taču nenoliedzams, ka Purvīša darbos atspīdums sāk pildīt svarīga iespaidotāja lomu. Ņemot vērā, ka tieši šāda tipa ūdeņu tēlojums Purvīša mākslā ir sastopams visbiežāk, to var uzskatīt par viņam tipiskāko. Tomēr jāpiezīmē, ka Purvītis, izveidojies kā ūdens spoguļa meistars, nekad no gleznas gleznā to neatkārtoto bez sīkām



41. O. Modersons. *Vētra purvā*. 1895



42. V. Purvītis. Pavasara ūdeņi (*Maestoso*). Ap 1910

izmaiņām. Vislielākās iespējas variēt ūdeņus viņam sniedz dabā saskatītā krāsu bagātība, kuru viņš ar retu izjūtu arī izmanto.

Spriežot pēc motīvu izveides, liekas, var apgalvot, ka Purvīša daiļradē 20. gs. sākumā ir noslēdzies laikmeta mākslas tendencēs aizgūto motīvu pārveidošanas posms. Tālāk Purvītis, strādājot dabā, šiem motīviem jau spēja atrast savu personisko interpretāciju, kas deva viņam iespēju paust savu māksliniecisko neatkarību.

Vērtējot Purvīša mākslā 10 gadu laikā notikušās izmaiņas, jāatzīst, ka to iestāšanos veicināja divi viņa neparastā talanta dzinējspēki, proti, iejūta, tā kvalitāte, kas viņam ļāva nekļūdīgi iedzīvoties notiekošo stilistisko izmaiņu būtībā, un saprāta noteiktais pamatīgums, kas atklājas tematikas apguves secīgumā.

Par to, cik strauji Purvītis prata reaģēt uz tām stilistikas prasībām, kuras laikmets ienesa ainavas tēlojumā, var pārliecināties, salīdzinot viņa 19. gs. beigās radītos plenērisma prasību noteiktos risinājumus ar 20. gs. sākuma, proti, pirmās patstāvīgās izstādes laika risinājumiem. 19. gs. darbos objektus apņēma gaiss un gaisma, liekot to formām it kā viegli izkust un tādējādi vizuāli izraisīt dziļuma ilūziju, tai laikā kad pirmās patstāvīgās izstādes laika risinājumos noteicošo nozīmi ieguva ainavisko elementu plastiskās masas izjūta, kā arī to izkārtojuma blīvums, līdz ar ko citu aspektu guva arī fragmentārā tēlojuma veids (sk. attēlu 113. lpp.). Impresionistiskais fragmentārisms, kur kadrā bija iekļauta dabas telpas daļa, it kā “izgriezums” no telpas, kas pletās aiz gleznas ietvara, deva vietu tādām fragmentārisma, kur par galveno kļuvis tuvplānā tvertais konkrēta dabas elementa fragments, kā jau pieminētajā gleznā “Marta saule” (1901).

Nākamo niansi Purviša dabas interpretējumā ienesa Eiropas mākslā notikušī pāreja no impresionistiska fragmentārisma uz plašākas aptveres sintezētiem telpas tēlojumiem, uz zināmu panorāmiskumu to izpratnē. Kā zināms, jau impresionisti tiecās pēc dabas dzīves visaptverošāka aspekta un atrada to sēriju formā. Kaut arī sērijas princips nav guvis plašāku atbalsi Eiropas zemju mākslā, nav noliedzams, ka Krievijā tas rada dzirdīgas ausis. Vispirms būtu minama Kuindži 19. gs. 90. gadu prakse ar bērzu biržu un Krimas skatu sērijām, tad, kaut arī jau ar attālāku līdzību impresionistu iecerēm, vairāku Purviša laikabiedru (M. Nešterovs, I. Grabars) sniegumi.³² Iespējams, ka šie meklējumi rosināja Purvīti 20. gs. 10. gadu nogalē pievērsties pavasara norišu secīgam atveidojumam. Kaut arī daļa no tajā laikā radītām pavasara ainavām mums ir pazīstama tikai pēc reprodukcijām un daļa nav zināma nemaz, tomēr nevar atteikties no vēlmes tās uzskatīt par sēriju, kaut arī tā iecerēta un realizēta citādi nekā pie impresionisma meistariem. Purvītis tiecās sērijas iespaidu radīt, nevis fiksējot dienas apgaismojuma izraisītās izmaiņas, bet gan iemūžinot pavasara norises laikā notiekošās izmaiņas pavasara ūdeņos un dabas telpā. Jauni darbi veidojās dekoratīva panno prasību garā, iespaidojot ar plakaniski uztvertām un secīgi kārtotām vispārinātām formām un krāsu laukumiem. Tas atļāva māksliniekam radīt sintezēta rakstura skatus, atsakoties no tāda dabas tēlojuma, kas saistīts ar konkrētu vietu. Kopīgs visiem minētā laika dabas tēlojumiem palika tas, ka Purvītis vienmēr uzstājās kā mākslinieks, kas prata, meistari-

gi pārvēršot reālo lietu pasauli nosacītā, līniju un krāsu radītā pasaulē, saglabāt vizuālu līdzību objektīvajai dabai.

Svarīga nozīme Purviša mākslas izpratnē ir viņa darbu emocionālo iespēju izpētei. Jāatzīmē, ka jau 19. gs. beigās – 20. gs. sākumā Purviša glezniecībā manāmais emocionālais diapazons nebija pārāk plašs. Darbus, kas tapuši minētajos gados, raksturoja lirisko nianšu variācijas – no liegām skumjām līdz klusinātai sajūsmi. Tāpēc glezna “Jelgavas šoseja” (ap 1899) ar drūmu mākoņu grēdu, kuras raisītās izjūtas neiekļaujas liriskā pārdzīvotuma diapazonā, kā var spriest pēc pētnieku izteiktajām atziņām,³³ varētu būt radusies nevis paša mākslinieka pārdzīvotumu rezultātā, bet iespaidojoties no Levitāna studijas gleznai “Pāri mūžīgam mieram”, kas bija ekspozīcijas krieivu–somu izstādē, īpaši izceļoties ekspozīcijas kopainā.

Domājams, ka par noteicošo faktoru Purviša emocionālās izteiksmes paplašinājumam kļuva gan dramatiskie notikumi Latvijā, gan arī laikmetīgajā mākslā valdošo dramatisko emociju pārsvars (V. van Goga, E. Munka darbi). Iespējams, ka emocionālā diapazona bagātināšana ar citas kategorijas toņiem varēja notikt arī, Purvītim risinot jau pieminētos monumentāla rakstura uzdevumus Rīgas Pilsētas mākslas muzejā³⁴ 1906.–1907. gadā. Šajos darbos viņam nācās meklēt pretstatu dekorējuma līdzautora G. Rozena saulainajā apgaismojumā radītiem Rīgas un Tallinas skatiem – un atarasts tas tika kā mēnesnīcas toņos (“Jelgava”), tā arī satraukto negaisa mākoņu radītā atmosfērā monumentāli uztvertā Kokneses pilskalna tēlojumā (“Kokneses pilsdrupas”).

Bet nenoliedzami sava nozīme bija arī tam, ka Purviša mākslā, kā jau bija teikts, iezīmējās tieksme pēc sēriju veidošanas un viņš saprata, ka tam nepieciešama noskaņu gamma, kurai jābūt bagātākai, daudzveidīgākai, nekā tas ir vajadzīgs darbā, kur iemūžināti tikai mirklī tvertie iespaidi.

Palu ūdeņu tēma, kuras risināšanai Purvītis jau bija nobriedis, minētos gados šai ziņā likās apstākļiem vispiemērotākā. Jāņem vērā, ka palu ūdeņi ne tikai veicināja zemes auglību, bet nesa arī iznīcību un tādējādi nevarēja neiedvest bijību, un tāpēc savā risinājumā prasīja arī dramatisku akcentējumu. Purvītis, to izjūtot, tādējādi varēja kļūt par pirmo latviešu ainavistu, kas ainavas traktējumam pieņemtajā emocionālajā slodzē iekļāvis arī dramatisks emocijas. Tās Purvītis lika just, hiperbolizējot palu ūdeņu dimensijas, vispārinot formas un kāpinot krāsu kompozīcijas iedarbi, turklāt veicot to ne bez



43. V. Purvītis. *Palu ūdeņi*. Ap 1910–1911

svinīguma nots. Nevar taču atmest atziņu, ka izplūduši ūdeņi savā varenajā dimensijā bija majestātiski un līdz ar to izraisīja arī svinīguma emocijas.

Šo emociju nozīmi ainavas iespaida noteikšanai Purvītis atklāja jau sava skolotāja Kuindži praksē un centās savdabīgi interpretēt arī liriskos darbos, tomēr pilnā mērā to iespējas apguva 20. gs. 10. gados. To veicināja arī citi īpatni apstākļi. Pirmkārt, neapšaubāma nozīme bija



44. V. Leistikovs. *Grīnevaldes ezers*. 1895

jaunā vietā iepazītās dabas iespaidiem. Jāatceras, ka Purvītis sakarā ar savu jau pieminēto personālizstādi Vācijā 1901. gadā ilgāku laiku nodzīvoja Berlīnē un, iepazīnies ar tās apkaimi, nevarēja neiespaidoties no skata uz kilometriem garo ūdens spoguļi vareno koku biezokņa ietvarā, ko veidoja Berlīnes tuvumā esošo ezeru virkne. Otrkārt, šis skats tajā laikā guva māksliniecisku atdzejojumu Berlīnes mākslinieka V. Leistikova³⁵ darbos, kurus Purvītis nevarēja nezināt un neapbrīnot.³⁶ Bet, treškārt, un tas arī, liekas, ir būtiskākais pierādījums tam, ka minētie agrāk gūtie iespaidi varēja kļūt par impulsu Purviša 20. gs. 10. gadu darbiem, bija viņa pievēršanās klasicisma mākslai, kuru iepazīstot viņš arī nonāca līdz klasicistu paustajai svinīguma nozīmes izpratnei. Šī emocija, šķiet, sevišķi saistījusi Purvīti, jo reti kāds cits no klasicisma mākslas apbrīnotājiem varēja tajā tā iedzīvoties kā Purvītis 20. gs. 10. gados. Uztājoties kā klasiskās tektoniskās kompozīcijas un atbilstoši klasicizējošas laikmetīgās mākslas dekoratīvo iespēju izpratējs, viņš apliecināja sevi kā svinīgu noskaņu smalks interprets. Liekas arī, ka šis viņa svinīguma traktējums bija sevišķi iedarbīgs tāpēc, ka bija paša Purviša emocijām līdzskanīgs.

Taču nevar nemanīt, ka reizēm darbā pie kādas kompozīcijas Purvītis atļāvās būt arī pārlietu racionāls. Rezultātā radās tādi darbi kā, piemēram, "Marts". Tur sniega bluķi,³⁷ akmeņi pie ūdens, sīkas eglītes tālajā krastā un tuvā krasta strēles kļuvuši formās vienvēidīgi un turklāt atkārtojas ar tādu precizitāti, ka darbs daudz mazākā mērā nekā citi šajā laikā veidotie Purviša darbi pilda savas tīri ainaviskās funkcijas, bet vairāk iespaido kā dekoratīvs sienas gleznojums, kam neapšaubāmi ir arī svinīguma iezīmes. Nevar noliegt, ka tas atbilda prasībām, kas tajā laikā radās Eiropas klasicizējošā ainavu glezniecībā, bet jāatceras arī, ka tas atsvešināja Purvīti no jaunāko laikabiedru meklējumiem.

Pievēršoties tālāk jau strukturālo momentu problemātikai Purviša mākslā, būtu jāatzīmē, ka tā šajā jomā lielā mērā sakļāvās ar tā laika ainavu glezniecībā ienākušajām jaunajām tendencēm. Domājams, ka te liela nozīme bija Purviša dotību raksturam.

Iespējams, ka tieksme pēc ritmizācijas bija Purvītim jau "pagātnes atmiņas" pamodināta, bet iespējams, ka to veicināja japāņu māksla, jo, kā to uzzinām no Purviša studiju biedra F. Ruščica³⁸ dienasgrāmatas,³⁹ Kuindži audzēkņi šo mākslu vērtēja pozitīvi. Spriežot pēc Rozentāla mantojumā



45. V. Purvītis. Pavasara ūdeņi. 1911

atrastiem fotomateriāliem, japāņu mākslu atzinīgi vērtēja Valters, bet pēc Rozentāla audzēkņu atziņām – arī pats Rozentāls.⁴⁰

Kā par to ļauj spriest mūsdienu pētījumu rezultāti, japāņu mākslā ritms ir viena no tām pamatkategorijām, bez kuras nevarēja būt panākta šai mākslai piemītošā visa esošā dinamiskas saliedētības izjūta.⁴¹ Ņemot vērā, ka kosmiskās problēmas nebija svešas arī Eiropas māksliniekiem,⁴² ir saprotams, ka šī māksla guvusi atskaņu arī jaunā Purvīša glezniecībā.

Ritms Purvīša agrīnajos darbos (“Lauku klusums”, “Agrīns pavasaris” u. c.) liek sevi just, vienādajiem elementiem metriski atkārtojoties, bet 20. gs. 10. gadu episkajā varenībā iedarbīgos darbos vērtējams jau kā pretstatāmo elementu un to starpā vērojamo cezūru sarežģītākas sasaukšanās veids, kādēļ arī šie viņa darbi iegūst polifoniska skanējuma raksturu. Tas liek domāt, ka līdzās japāņu iespaidam sāka gūt nozīmi arī Eiropā ar jūgendstilu saistīto centru iespaidi.⁴³

Par to ļauj spriest kaut vai tās Purvīša mēnesnīcu motīva variācijas, kas radītas, spriežot pēc zaļgano toņu pārsvara to risinājumā, ap 1904. gadu. Viena no tām sevišķi šajā ziņā tipiska. Mēness apgaismotas bērzu biržu grupas tajā izkārtotas atbilstoši masu un intervālu mijas principam, proti, pēc Dahavas gleznotāja un teorētiķa A. Helcela sludinātā principa.

Grūti noteikt, kādā mērā šādu ainavu organizāciju noteica vēlme polemizēt ar vācu teorētiķiem un kādā mērā šeit izpaudās pieaugusī interese par ritmu, taču skaidrs ir viens, ka ritmam šajos darbos ir piešķirta lielāka uzmanība nekā iepriekš radītajos.

Ja 20. gs. sākumā Purvītis galvenokārt uzsvēra “mazo” ritmu, proti, sīko objektu radīto ritmu nozīmi, tad 10. gados viņu saistīja “lielie” ritmi, proti, ritmi, kurus atbilstoši Purvīša izkoptajai joslainai sistēmai gleznā ienesa plānu horizontāles. Nereti tos bagātināja ne tikai joslās vērojamo objektu vertikāles, bet arī starp elementiem ievīto diagonāļu un liekto līniju iedarbīgums. Piemēram, jau pieminētie darbi “Agrīns pavasaris”⁴⁴, “Palu ūdeņi”⁴⁵ u.c. Tomēr būtiskākais ir tas, ka gleznās, kuru lineārajā arhitektonikā valda horizontāles, kas veicina telpas izjūtu, skatītāju nebeidz uzrunāt arī vertikāles. Ar tām mākslinieks remdina plūsmas dinamiku, ļauj ilgstošāk vērot zemi attāļajā krastā un tādējādi panāk klasicistu mākslai atbilstošu cildenas kontemplācijas izjūtu.

Bet tādi darbi kā “Rudens noskaņa” (ap 1907), “Ozoli” (ap 1909) neļauj domāt, ka Purvītis, ar ritmizācijas palīdzību panācis sacerētas ainavas veiksmīgu reprezentatīvo aspektu, būtu atmetis meklējumus šajā virzienā. Nenoliedzami, ka viņš paralēli minētām ar palu tēmu saistītām ainavām, kur elementi sakārtoti pēc klasiskā ritmizācijas principa, radīja darbus, kur ritms ir guvis dinamiskāku raksturu, cildena miera pilno uzrunu nomaiņot “tremendo” skaņām.

Iespējams, ka rosinoša nozīme ritma problemātikas jomā varēja būt 1913. gadā notikušajai polemikai par ornamentu,⁴⁶ kurā bija iesaistīti Purvīša laikabiedri Zariņš, Šķilters un Jaunsudrabiņš, jo prasības pēc mantojuma teorētiskās apguves varēja atstāt iespaidu uz līdz tam neapzināti izpaustām tieksmēm pēc ornamentālisma principu izmantošanas, taču tiešas sasaukšanās ar šo polemiku Purvīša mākslā nav atrodamas.

Katrā gadījumā ir skaidrs, ka Purvītis tajā laikā pilnīgi apguva tās iespējas, kuras mākslas darbā varēja ienest ritms, un tādējādi, kā to atzīmē māks-

slas vēsturnieks J. Siliņš, kļuvis par izcilāko ritma meistarū latviešu glezniecībā.⁴⁷ Kā šis autors pareizi atzīmē savā rakstā par Purvīša glezniecību, "ritms kā objektīvas kārtības sākums, kā paša mākslinieka iekšējās trauksmes un emociju paudējs padara tik iespaidīgas un pārliecinošas viņa kompozīcijas. Tanīs tālab valda sava stingra nepieciešamība, kas meistaram liek ilgi apsvērt, kombinēt un meklēt, būt nesaudzīgam pašam pret sevi, līdz panākta vajadzīgā samērība, līdz glezna viņu apmierina."⁴⁸

Ieskats Purvīša mākslā 19.–20. gs. mijā ļauj pārliecināties, ka tai piemētošā valdzinājuma spēja atklājas ne tikai tradicionālo sižetu risinājuma novatorismā, bet arī krāsu tulkojumā. Katrs mākslas darbs, kā zināms, ir reizē ritmiski telpisks un krāsaini plastisks veidojums. Krāsai ir sevišķi liela nozīme gleznas dekoratīvā iespaida izraisīšanā, un tas it sevišķi ir manāms, ja gleznas autors ir krāsu redzīgs. Un, kā atzīmējis J. Siliņš, Purvītis "ir izcils krāsu meistars, pareizāk sakot – kolorists"⁴⁹.

Purvīša kolorista spējas kritika apbrīnoja jau pirmajos rakstos par mākslinieku. "Krāsa ir būtiskākais Purvītīm," rakstīja vācu avīzes korespondents 1898. gadā,⁵⁰ raksturojot viņa darbus "Kunstverein" salona atklāšanas izstādē. "Formu vispārinājums, lielu plakņu nozīmes akcentējums," turpināja viņš savu domu, "lika Purvītīm visu uzmanību veltīt krāsu harmonijai un poēzijai. Jāatzīmē Purvīša precizitāte toņu nianšu atveidošanā, kas liecina par to, ka māksliniekam ir absolūtā redze."

Uz Purvīša darbības raksturīgāko kvalitāti – viņa kolorismu norādīja arī žurnāla "The Studio" korespondente, aprakstot jau pieminēto Purvīša gleznu "Ziemas nakts" (1901):⁵¹ "Apbrīnošanas vērtas ir baltās krāsas visvieglākās gradācijas, savā harmonijā un dabiskumā pārsteidzošie pelēcīgi-iesārtie un dziļie zilie toņi mēnessgaismā spīdošajā sniegā, kā arī mīkstās tumšo toņu nianse meža tēlojumā." Spriežot pēc nedaudzajām mums zināmajām krāsu reprodukcijām (piem., 1908. gadā reproducētā "Ziemas ainava"⁵²), korespondentes sajūsma par gleznas krāsu risinājumu nav bijusi pārspīlēta.

Par to, ka Purvītis tiešām spēja saskatīt dabā visu krāsu nianšu daudzveidību un tā iekļaut to gleznas struktūrā, lai iedarbes spēks kļūtu mūzikas skaņām līdzvērtīgs, liecina arī citi viņa 20. gs. sākumā radītie darbi. Redzams, piemēram, ka studijas-glezna "Agrs pavasars" (ap 1902) iespaidu noteicošie krāsu laukumi – gaišie sniega plankumi ap strautu un tumšie

strauta ūdeņos – savu nianšu bagātību ieguvuši tāpēc, ka mākslinieks lokālās pamatkrāsas, proti, balto, brūno un zilo, ir transformējis ar citu tām blakus esošo toņu iekļūdinājumu, izejot no katra pamattoņa specifiskās nianšes. Rezultātā darbā vērojamā pavasarīgā krāsu gamma ir ieguvusi ne tikai atbilstību dabai, bet arī simfonisko daudzskanību, uzburot skatītājam atbilstošo pārdzīvojumu.

20. gs. 10. gados Purviša darbi kļuva dekoratīvāki. Ar dekorativitātes iezīmju kāpinājumu mākslinieks tiecās piešķirt saviem darbiem gleznainību. Turklāt būtu atzīmējams, ka dekorativitātes veicinātā dabas elementu vienkāršošana un stilizācija nedraudēja apslāpēt atbilstības iezīmes, jo tās bija plašu zināšanu un zīmējumā un gleznojumā trenētas acs pieredzes panākums. Sevišķi šī tuvība dabai saglabājas krāsu risinājumos. Kaut arī to gadu darbos pavasara gaismas noteikto sidraboti vēso mirdzumu nomainīja svinīgāku tulkojumu guvušas siltāku toņu kombinācijas, taču arī tās bija dabā uzietas. Lielie brūngano, rūsgano, mēļo toņu laukumi savā dekoratīvajā vērienīgumā iespaido kā spēcīgs akords. Šī akorda šķietamā vienkāršība rodas kā toņu augstākās saskaņotības rezultāts.

Par to ļauj pārliecināties vienīgais no šo ainavu klāsta saglabājamais darbs – glezna “Pavasara ūdeņi (Maestoso)”. Te ūdeņi aizņem pusi no gleznas plaknes, ļaujot saprast, ka pavasara plūdu norises gaitā uzvarējusi stihija pauz spēku, un šī spēka sajūta ir lielā mērā panākta ar skaudri skanīgas krāsu kompozīcijas līdzekļiem. Divas pavasarīgu bērzu rūsgani mēļas plaknes, divas tumši zaļas plaknes, ko veido eglītes, divas zilganas, tālajām debesīm un atspulgām atbilstošas plaknes un palu ūdeņu melni brūnā monolitā plakne gleznas priekšplānā ir savstarpēji tik cieši saistītas, kā tas mēdz būt ornamentā, un tādējādi tās arī spēj ienest darbā kā atbalstu sajūsmas ornamenta struktūrai piemītošo stingrību.

Ne mazāk saistoši ir citi tā laika darbi, piemēram, jau pieminētais “Vakars” (103. lpp.), kas veidots ar skopākas paletes iespējām. Katra atsevišķa laukuma veidojumā mākslinieks iet no tumšā uz gaišo. Krāsu laukumi ir dekoratīvi iespaidīgi, tajā pašā laikā toņu gradācijas piešķir tiem vieglumu un dinamismu, arī glezniecisku eleganci. Ir pārsteidzoša tā rāmā, līdzsvarotā nopietnība, kas panākta ar krāsu kompozīcijas kontrastainu risinājuma palīdzību.

Ir nenoliedzami, ka savos daudzveidīgajos krāsu risinājumos Purvītis rīkojas tikpat apzinīgi, kā visus citus formas jautājumus risinot.

Par to, kādu nozīmi mākslinieks piešķīra formāla rakstura uzdevumiem, vislabāk ļauj spriest kāds 20. gados publicēts Purvīša raksts, viens no retajiem viņa mantojumā. Nevar būt šaubu, ka te skartās problēmas atradās Purvīša uzmanības lokā jau 20. gs. 10. gados.

“Daba ir skaista,” rakstīja Purvītis. “Skaistumu izstaro arī īsta māksla. Tomēr jāsaprot, ka dabas un mākslas skaistums ir divas šķirtas lietas, kurām dziļākā būtībā nav nekā kopēja.” Domas atklāsmei viņš uzdod retorisku jautājumu un pats formulē atbildi: “Caur ko atšķiras šī dabas skaistuma uztvere no mākslas darba baudas? Uz to būtu jāatbild: dabas uztvere nav mākslinieciska, pie mākslas darba, turpretī, motīvs vai sižets nespēlē gandrīz nekādu lomu. Tajā viss, galvenā kārtā, atkarājas no formu, krāsu un ēnu sakopojuma.”⁵³

Ar formāla rakstura problēmām, liekas, ir saistāma vēl viena no Purvīša mākslas īpatnībām, proti – skanējums.

Apzīmējums “skanējums” ir ieviesies jūgenda teorētiķu rakstos jau 19. gs. 90. gados sakarā ar tieksmi sintezēt dažādu mākslas elementu iedarbību.⁵⁴ Ar vārdu “skanējums” viņi apzīmēja tādu abstrakto formveides elementu – līniju un krāsu laukumu valodu, kas, pēc viņu domām, spēja izraisīt mūzikas iedarbei līdzīgu pārdzīvojumu. Atzīt to, ka Purvītis jau savas darbības sākumā spēja uzrunāt skatītājus šādā valodā, vedina tā fakta konstatācija, ka, kaut arī Purvīša darbi starptautiskajās izstādēs Minhenē un Vīnē nepauda nedz sižetiskas, nedz gleznieciskas novitātes un varēja būt atzīti par F. Taulova, G. Fjestada, K. Amjē⁵⁵, Ī. Levitāna motīvu pārfrāzējumiem, tomēr izpelnījušies reti augstu novērtējumu vācu kritikā. Domājams, to daļēji varētu izskaidrot ar to, ka Purvītis no šīs kritikas viedokļa bija tikpat mērens savos meklējumos kā pieminētie jau Vācijā atzītie ziemeļu valstu meistari, proti, Purvītis nepauda to neparastumu kā, piem., K. Monē, kura ainavas izsauca tajā laikā populārā vācu vadošo žurnālu mākslas apskatu autora K. Graula⁵⁶ sašutumu, daļēji – ar viņa darbos nepāšaubāmi saskatāmām koloristiskām vērtībām, kuras nepiemita vairākiem no nosauktiem meistariem. Taču galvenais iemesls, kura dēļ Purvīša darbi nepazuda tematiski un formāli līdzīgo citu zemju autoru klāstā, liekas saistāms ar šo viņa prasmi rīkoties ar mākslas abstraktiem elementiem tā, ka radās skanējums, proti, tā skarbā, bet arī himniski pacilātā šo ele-

mentu izraisītā mūzika, kas kā savdabīgs zemteksts atdzīvināja arī viņa otas nepretenciozos darinājumus.

Uz līdzīgām domām vedina arī J. Madernieka 1911. gada liecinājums, viņam atceroties Purviša pirmo uzstāšanos Latvijā (1900). J. Madernieks⁵⁷ rakstīja, ka zina ļaudis, “kas gāja uz Purviša izstādi kā uz dievnamu”, proti, lika saprast, ka bija cilvēki, kuriem Purviša audeklu baltā burvība un ritmiskā saskaņa šķita līdzīga baznīcas mūzikas izraisītai pacilātībai, citiem vārdiem sakot – likās skanīga.

Kaut arī izstādes pielīdzinājums baznīcai nereti sastopams gan tā laika, gan arī mums tuvāka laika kritiķu darbos,⁵⁸ Madernieks to, liekas, nav izmantojis, šai pieņemtajai terminoloģijai sekojot, bet gan tāpēc, ka bija vienisprātis ar pieminētajiem Purviša izstādes apmeklētājiem, kas nojauta Purviša mākslā sakrālai atmosfērai līdzīgas noskaņas.

Pie tam jāņem vērā, ka Purvītim laikmetīgie autori, lietojot šo terminu, runā par cilvēku reakciju uz lielu kolektīvo izstādi, bet J. Madernieks – par viena mākslinieka uzstāšanos, un tas liek iedomāties, cik iedarbīgai tad vajadzēja būt Purviša mākslai, un līdz ar to saprast, cik būtisks šodien mums kļūst J. Madernieka liecinājums. Ne velti Madernieks rakstīja: “Kas šo izstādi redzējis, tas vēl tagad ar sajūsmu un svētlaimību kavējas pie tām cēlām atmiņām, kuras dzīvi tēlojas acu priekšā kā miļi vēstneši par reiz sajustu un garīgi baudītu augstāku laimi.”⁵⁹

Pārlicību, ka pieminētajā Purviša izstādē konstatētā kvalitāte – skanējums – nebija viņam toreiz tikai piedzejota, bet tiešām atbilda viņa darbu specifikai, apstiprina iepazīšanās ar visu šodien saglabājušos Purviša mantojumu: visās viņa arī 20.–30. gados radītajās ainavās skan līdzīgi himniski cildinoši toņi. Tādējādi rodas iespēja apgalvot, ka termins “skanējums”, kaut arī varētu būt lietots gadsimtu mijas posma citu latviešu mākslinieku sniegtos manāmo abstrakto elementu valodas vērtējumam, tomēr vislabāk noder Purviša mākslas raksturošanai, jo Purviša panāktais rezultāts šo formālo iespēju izmantošanā kā toreiz, tā arī turpmāk pārsniedza citu latviešu gleznotāju darbos manāmo līdzīgo rezultātu. Tas redzams, piemēram, kaut vai viņa 20. gs. 10. gadu ainavās, kur gan tēlojošie, gan abstrahējošie elementi atrodas tādā saskaņā, kas liekas organiski, nevis racionāli radusies, ko nevar teikt par citu to gadu mākslinieku sniegtos vērojāmām šo elementu attiecībām.

Noslēgumā vēl gribētos atzīmēt, ka Purvītis, savu ainavisko programmu veidojot, ar vislielāko daudzveidību un visplašākā amplitūdā izmantoja krāsu tēlojošās un dekoratīvās kvalitātes, kā arī ritma iespējas.

Par to neliek šaubīties visa viņa tālākā rosīgā darbība. “Ceļš ir ilgs, un gala tam nav vispārīgi,” izteicās meistars savā autobiogrāfijā. “Un, ja pie horiconta it kā liekas jau saredzams mērķis, tad, tam tuvojoties, tas aiziet neaizsniedzamā tālē. Bet tik ilgi, kamēr vien mākslinieks redz savu acu priekšā mērķi, viņš ir uzticīgs savai sūtībai un veltīgi nekalpo mākslai. Zaudējot mērķi, viņš zaudē pats sevi.”⁶⁰

Mums šodien ir skaidrs, ka Purvītis šo mērķi nekad nav zaudējis un tāpēc arī varēja kļūt par vienīgo ainavistu latviešu mākslas izveidotāju saimē un neapšaubāmi arī tādu vienīgo šīs nozares izcilu pārstāvi, kas ar vienādu ieinteresētību spēja atrisināt visas sarežģītās mākslas problēmas un tās, atrisinot atbilstoši saviem ieskatiem, veidot drošus pamatus nākamo gadu latviešu ainavu glezniecībai.

* * *

Tomēr “jaunās” ainavas plenēriski emocionālajām prasībām visatbilstošākie risinājumi latviešu glezniecībā atrodami nevis Purviša, bet J. Valtera mākslā. Viņa ainavas raksturo cilvēcis siltums, ikdienas izjūta, gleznieciski iedarbīgs patiesīgums. Kā jau bija atzīmēts, Valters pauda dziļāku izpratni par impresionistu sniegumu nekā viņa laikabiedri.

Ņemot vērā J. Valtera daiļrades raksturu, tās apskati autore atļaujas veidot ar emocionālāku tās uztveri un līdz ar to arī ar citiem akcentiem nekā Purviša sarežģītā ceļa un sarežģītās personības aprakstu.

Jānis Valters dzimis (1869) un audzis Jelgavā, kas 19. gs. vidū bija pārvērtusies par latviešiem svarīgu tirdzniecības un rūpniecības centru, bet kuras kultūras dzīvi noteica baltvācu muižniecība. Sākotnējo māksliniecisko izglītību pēc mācībām Jelgavas ģimnāzijā Valters guvis pie J. Dēringa⁶¹ – Drēzdenes Mākslas akadēmijas absolventa un tādējādi jau agri guva priekšstatu par vācu akadēmiskās mākslas tradīcijām. Turpinot izglītību Pēterburgas Mākslas akadēmijā, kur viņš iestājās 1889. gadā, Valters sākumā, mācoties pie vēstures glezniecības meistara Hūna skolnieka A. Kivšenko,⁶² iekļāvās krievu akadēmiskās mākslas prasību lokā. Taču to ietekmē ilgi nepalika. Kā par to liecina kolēģi, Valteram jau studiju gados radās cieši

kontakti ar "Rūķa" biedriem, un līdz ar to notika viņa pārorientēšanās no akadēmiskās mākslas uz laikmeta prasībām tuvāku reālistisku mākslu. Valters 1897. gadā akadēmiju absolvēja jau kā paredzīgā žanrista V. Makovska⁶³ darbnīcas audzēknis. Piedaloties absolventu konkursā sākumā ar darbu "Pie ostas" (1894) un tad 1897. gadā ar darbu "Tirgus laukums Jelgavā", viņš ieguva žanra gleznotāja kvalifikāciju. Ierosmes savas gleznieciskās valodas izveidei Valters mācību laikā, tāpat kā Purvītis, atrada izstāžu apmeklējumos, taču, secinot no trūcīgajām ziņām par šo periodu, jāpieņem, ka bija atturīgāks iespaidu uzņemšanā nekā Purvītis.

Pabeidzis akadēmiju, Valters 1898. gadā atgriezās Jelgavā, kur uzsāka īstu apgaismotāja darbību, jo kādreiz spožajā Kurzemes hercogu galvaspilsētā mākslinieciskā kultūra 19. gs. beigās bija pilnīgi panikusi. Vēl mācību gada beigās 1897. gadā Valters kopā ar Purvīti bija Jelgavā (sk. 26. lpp.) sarīkojis izstādi, kur abi mākslinieki demonstrēja savus diplomdarbus, tad 1900. gadā ar trim darbiem piedalījās vietējo baltvācu mākslinieku ceļojumā izstādē, bet 1902. un 1904. gadā sarīkoja personālās izstādes Jelgavā. Saskaņā ar savu kultūras misiju Valters darbojās arī kā pedagogs, vadot glezniecības studiju, bet 1903. un 1904. gadā Amatnieku biedrības telpās uzstājās arī ar priekšlasījumiem par mākslu. Iepazīstinot klausītājus kā ar vispārējiem priekšstatiem par glezniecību, tā arī ar tās jaunākajiem sasniegumiem,⁶⁴ viņš, liekas, lielus panākumus un atsaucību sabiedrībā šai savai darbībai neatrada.

Tomēr šiem priekšlasījumiem, domājams, bija tā nozīme viņa tālākajai darbībai, ka tie kāpināja viņa interesi par teorētiskiem jautājumiem, un tas savukārt palīdzēja izkopt prasmi precīzi formulēt savas domas par mākslu, kas izrādījās sevišķi svarīga Valteram tanī viņa dzīves periodā, kas jau norisēja ārzemēs. Kā mēs to zinām šodien, Valters tur ir sarakstījis darbu par savām glezniecības un krāsu teorijām,⁶⁵ tādējādi apliecinot, ka teorētiska rakstura nodarbības nezaudēja viņam savu rosinošo nozīmi līdz pat nāvei.

Svarīgs Valtera mākslinieciskajai karjerai neapšaubāmi bija tas, ka arī pēc studiju beigšanas viņš nepārtrauca sakarus ar Pēterburgas mākslas aprindām, piedalījās Pavasara izstādēs,⁶⁶ bet 1902. gadā arī grupējuma "Мир искусства" izstādē.

Kontaktus ar Rīgu⁶⁷ stiprināja draudzība ar Purvīti, un ar viņa starpniecību radās arī iespējas izstādīties ārzemēs (Berlīnē).⁶⁸

Pievēršoties Valtera daiļrades sākumiem un tur vērojamām īpatnībām, liekas skaidrs, ka, savās gleznotāja interesēs būdams vienvērsts, Valters rada ierosmi tikai līdzīgi orientēto gleznotāju sniegumos un ilgu laiku palika to ierosinājumiem uzticīgs. Atšķirībā no Purviša Valters netiecās iepatikušos motīvu izmantot kā ieganstu patstāvīgām variācijām. Būdams saviļņots ar kādu viņu iespaidojušu darbu, varbūt sevi iepriecinot, varbūt savas spējas pārbaudot, viņš centās tam radīt tuvu atkārtojumu, tādā veidā atdarināmo pārvēršot pašsacerētā. Piemēram, vācu reālista V. Leibla (1844–1900) glezna “Vērpēja” (1872) deva ierosinājumu Valtera studijai “Vērpēja” (1896), vācu gleznotāja E. Potnera “Peldošās pīles” ierosināja Valtera “Pīļu” (1898) parādīšanos, dāņu gleznotāja Krojera (1851–1909) studija “Sieviete parkā” lika 1903. gadā rasties Valtera darbam ar līdzīgu nosaukumu, u.c.

Smalkais mākslinieku emocionālās uztveres tulkotājs gleznotājs V. Kandinskis redz tādā ievirzē pozitīvas kvalitātes. “Spēja pārdzīvot svešus darbus (kas gan notiek un kam jānotiek katram pēc savas modes) padara dvēseli uztverīgāku, spējīgāku vibrēt, kādēļ tā arī kļūst bagātāka, plašāka, izsmalcinātāka un arvien vairāk pielāgojas savu mērķu īstenošanai. Svešu mākslas darbu pārdzīvošana stiprā mērā līdzīga dabas pārdzīvojumam.”⁶⁹ Un ir jāatzīst, ka attiecībā uz Valtera mākslas izpratni šis apgalvojums ir patiess.

Kā par to ļauj spriest skopais saglabājies materiāls, Valteru rosinājušie iespaidi pārsvarā nāca no vācu un ziemeļzemju meistarų glezniecības. Tāpēc liekas, ka literatūrā par Valteru (kas ir visumā skopa) nereti pavīdējuši doma, ka “*Мир искусства*” māksliniekiem bijusi nozīme Valtera mākslinieciskās personības veidošanā,⁷⁰ ir nepamatota, jo Valtera mantojumā nav darbu, kas liecinātu, ka mākslinieku ir saistījis “*Мир искусства*” meistariem piemītošais estētisms, nosliece uz grafiskumu gleznotos darbos, risinājumu izsmalcinātība. Kontakti ar “*Мир искусства*” latviešu māksliniekiem bija cieši tikai periodā, kad apvienība vēl nebija izkopusi savu programmu, un tās pārstāvji pastāvīgi uzstājās līdzās citiem krievu meistariem tāpēc, ka gribēja veicināt “jaunās” ainavas ieviešanos. Turklāt domājams, ka tajā laikā Valteram, tāpat kā Purvītim, imponēja Djaģiļeva personība, Djaģiļeva rīkoto izstāžu modernistiskā ievirze, imponēja arī tā smalkā kultūras atmosfēra, kas valdīja “*Мир искусства*” sanāksmēs,⁷¹ un tādējādi modināja vēlmi tai līdzīgu radīt arī dzimtenē, bet ar to attieksmju saturs, liekas, arī bija izsmelts.

J. Valters palika laikabiedru atmiņā kā smalkjūtīgākais kolorists⁷² “Rūķa” grupā. Nav zināms, vai viņam, tāpat kā Purvītim, bija absolūtā redze, taču, spriežot pēc Valtera teorētiskām atziņām par kolorītu, kuras viņš pauda savos jau minētajos priekšlasījumos un recenzijās, viņš skaidri zināja, kā panākt koloristiski iedarbīga risinājuma iesaīdu.

J. Valtera kolorista iespējas atklājās jau agrīnos darbos, bet pilnā mērā var tikt novērtētas, iepazīstoties ar Jelgavas posma sniegumu. Jelgavā Valters sāka uzstāties kā portretists, kā žanrisko ainu tēlotājs, bet visbiežāk tomēr kā ainavists, taču visos žanros kā mākslinieks, kura uztvere bijusi tik smalka, ka neļāva nevienam krāsu tonim kļūt vienveidīgam, neiekļāvušam sevī apkārt esošo toņu nianses. Citiem vārdiem sakot, Valtera krāsu toņi saglabāja objekta lokālās krāsas savdabību tādā mērā, kādu tam piešķīra dabas apstākļi, bet reizē arī ieguva mākslinieka iecerei nepieciešamo “lielā koptoņa” iedarbes pārveidojumu.

Kā par to ļauj spriest paša Valtera atziņas, viņš gleznojot vienmēr centās detaļu daudzveidīgo krāsainību pakārtot “lielajam koptonim”, jo uzskatīja, ka citādi “rodas raibums un tonis neparādās, līdzīgi kā mūzikā, kad vienkāršs muzikālo toņu rindojums vēl nerada kantilēnu, jo tie nav iekšēji saistīti ar kādu dvēselisku momentu”⁷³.

Liekas, ka tādu kolorīta izpratnes formulējumu varēja radīt mākslinieks, kas labi saprata mūziku, un tiešām, kā tas atklājas no skopajām biogrāfiskajām ziņām, Valters bijis ne tikai gleznotājs, bet arī izcils vijolnieks, tāpat mākslinieks, kas spēja mūzikā izteikties tikpat brīvi kā glezniecībā. Domājams, ka Valtera tieksmi izmantot rakstos mūzikas terminus veicināja ne tikai mākslinieka muzikālā izglītība, bet jūgendstilam raksturīgā tieksme pēc mākslu sintēzes.

Kaut arī nav mums nekādu konkrētu ziņu par “Rūķa” paaudzes meistarū informētību laikmetīgajā literatūrā un arī par darbu nosaukumiem, kas viņus varētu ietekmēt, tomēr var apgalvot, ka vienalldzīgi pret laikmetīgām teorijām viņi nebija. Liekas, it sevišķi to vajadzētu teikt par tādu iejūtīgu sava laikmeta interešu izpratēju, par kādu sevi savās lekcijās apliecināja Valters. Tātad domājams, ka rosiņošai nozīmei viņa domu norītē vajadzēja būt tai ar simbolismu saistītai literatūrai,⁷⁴ kurā mūzika tika atzīta par svarīgāko mākslas veidu tāpēc, ka spēja vispārlicieciņošāk izteikt cilvēka pārdzīvojumus, bet kurā tomēr netika zaimota arī glezniecība.

cība, jo “krāsu māksla ir līdzīga toņu mākslai savā spējā valdīt pār dvēseli”⁷⁵.

Apstiprinājumu par Valtera ar mūziku saistītām interesēm dod kaut vai agrīnais jau pieminētais darbs ar nosakumu “Prelude Chopin op 26 N 6” (ap 1898), kurā Valters apliecināja ieinteresētību par Vistlera ievadītajiem muzikālo momentu interpretējumiem.

Valters atšķirībā no Purviša ne tikai 90. gados, bet arī vēlāk bieži iekļāva savās ainavās cilvēka figūras, radot gleznas, kas tapa uz studiju pamata. Valtera ar cilvēku figūrām iecerētās ainavas vērojot, pārsteidzoša liekas mākslinieka spēja, neatkāpjoties no realitātes, tā pārveidot tradicionālā sižeta noteikto prozaisko raksturu, ka tas izraisa poētisku pārdzīvojumu. Valdzinājumu Valtera kompozīcijās ienes tas, ka mākslinieks netiecas precīzi izteikt savu domu, bet liek to skatītājam tikai noģist, pie kam liek meklēt radošā nodoma jēgu ne tikai figūru vērojumā, bet arī telpas raksturā, tādējādi ievadot skatītāju salīdzinājumu sfērā.

Par jau pieminēto Valtera spēju – likt ikdienišķo pārdzīvot kā skaistuma izpausmi var pārliecināties, ieskatoties viņa gleznā “Peldētāji” (ap 1901–1902).⁷⁶ Kaut arī kailo bērnu atveidojumi bija plaši sastopami tā laika mākslā, jo bieži ziemeļnieku darbos,⁷⁷ liekas, ka var kā prototipu Valtera darbam uzskatīt dāņu mākslinieka P. S. Krojera gleznu “Peldētāji zēni” (1899)⁷⁸, kas bija eksponēta 1900. gadā Pasaules izstādē Parīzē. Šajā darbā uz plašā skatījumā tverta jūras fona parādīti divi zēni, kas peldas mēness gaismā, – viens zēns brien pa ūdeni, krastam tuvojoties, otrs jau ir krastā. Krojers savā darbībā ir bieži izmantojis fotogrāfijas, bet plenēra praksē izkoptie jūras un debesu zilie toņi gleznai piešķīra māksliniecisku iedarbību.

Valters savai gleznai (sk. 82. lpp.) izvēlējās prozaiskāku vidi, kādas upītes vai diķa vakara saules apgaismotu stūrīti, un tēlojis to ar tādu dabiskumu, kas ļauj spriest, ka mākslinieks ierosmi atradis tikai dabā. Darbs ir saistošs savā gleznieciski izpaustā priekā. Saule un ūdens valda atveidotajā vidē, un zēnu figūras ir uztveramas kā šīs vides neatņemama sastāvdaļa. Gleznas kreisajā pusē ūdens virsma trīsuļo spožos baltām dzirkstelēm līdzīgos atspulgos, labajā vilniši ieguvuši upes dibena brūngano iekrāsojumu, un ar to sasaucas kailo zēnu nodegušās muguras. Saulaino toņu siltumu akcentē tumšā krasta atspoguļojums gleznas augšējā daļā, kā arī zēnu



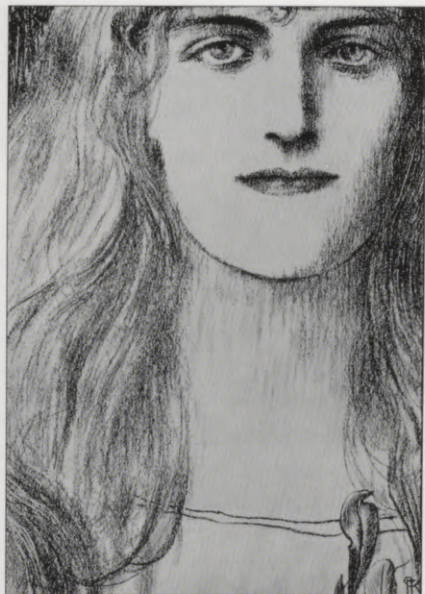
46. J. Valters. *Zemnieku meitene*. Ap 1900

figūru mestās tumšās ēnas. Ikdienišķāku ainu grūti iedomāties – viens zēns iebridis ūdenī un stāv, divi tup uz dēlīša, kas ieslīpi ved ūdenī, bet, lūk, atrastais apgaismojums liek to uztvert kā brīnumu, kas radies mākslinieka acu priekšā un pieder jau skaistuma pasaulei.

Valtera minētā sižeta atklāsmei izvēlētais risinājums, kur figūras nav ainaviska skata papildinājums – kā pie Krojera, bet pārvērstas par galvenajiem iespaidu noteicējiem, liek domāt, ka Valteram varbūt ir bijusi iespēja redzēt Munka gleznu ar līdzīgu nosaukumu un radniecīgu kompozīciju,⁷⁹

kura varēja būt izstādīta vienā no Munka Parīzē rīkotām izstādēm 1898. gadā, proti, laikā, kad Valters kopā ar saviem akadēmijas kolēģiem un ar Kuindži apmeklēja Parīzi. Pret šo pieņemumu runā tas, ka Munka darbā vērojamā ekspresivitāte ir pilnīgi sveša Valtera harmoniskai zēnu un vides uztverei, runā pretī arī tas atzinums, ka Valters savām variācijām par svešo tēmu vienmēr izvēlējās savai uztverei radniecīgu darbu, taču pilnīgi atmet domu par to, ka minētā darba kompozicionālā uzbūve varēja būt Valteram rosinoša, tomēr nevar.

Valteram piemītošā spēja saskatīt brīnišķīgo ikdienā ļāva pārvērsties poētiskā teiksmā vispieticīgākiem tajā laikā populāriem žanriskiem motīviem, kāds, piemēram, bija vientuļā gājēja motīvs, kuram viņš bija pievērsies gleznā “Vientuļais ceļinieks”. Gleznas lielāko daļu aizņem pļava. Rietošās saules gaismas starojums vēl manāms tālā meža koku galotnēs, gleznas vidū redzamo triju bērzu lapotnē un arī pļavas labajā pusē, kur, nepļautas zāles pretestību pārvarot, uz skatītāju virzās ceļinieks. Vakara atmosfērā izkūst viņa figūras kontūras, mākslinieks ļauj tās tikai nojaust. Tāds tēla un vides traktējums (darba radīšanas laiks nav zināms) ļauj izteikt varbūtību, ka Valters šādā veidā mēģināja izteikt domu par tā laika mērķu nesasniedzamību, proti, ir mēģinājies motīvu traktēt no semantiska tā uztveres viedokļa, proti, simbolistu ieskatu aspektā. Tam it kā runā pretim tas, ka vairākumu darbu, kas ir no gadsimtu mijas laika saglabājušies, Valters bija realizējis bez zemtekstu pieskaņas, bet par labu šim pieņemumam runā fakts, ka Valteram jau 19. gs. beigās bija tāds darbs kā “Zemnieku meitene” (tās variants bija eksponēts Pēterburgas Mākslas akadēmijā 1899. gada izstādē⁸⁰), kuru varēja radīt tikai mākslinieks, kas nebija vienaldzīgs pret divnozīmības problēmu, jo gleznas iespaidu noteica sižetiski neattaisnota lauku meitenes pusfigūra priekšplānā, sasaucoties ar līdzīgām simboliski ieskaņotām



47. F. Knopfs. Sievietes attēls. 1898

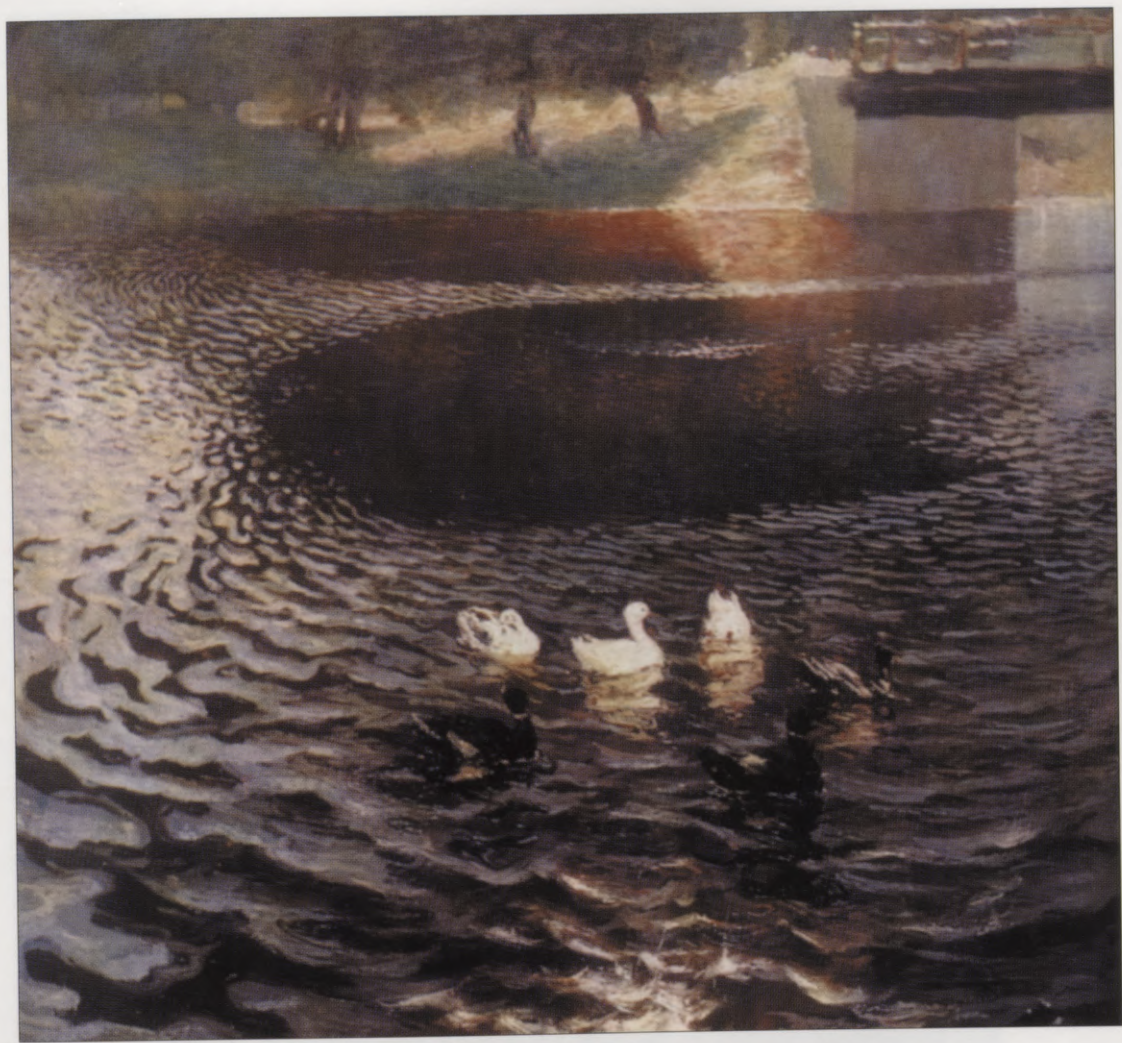


48. E. Munks. Vasaras nakts. Balss. 1896

figūrām Munka glezniecībā.⁸¹ Tikai no Valtera meitenes figūras dveš kļums, kas jo bieži iestājas dabā, negaisam tuvojoties, bet viņas seja ir bērnišķīgi skaidra, tai laikā kad Munka sievietes sejas ir maskām līdzīgas. Tomēr ir jāatzīst, ka Valtera meitenes nopietnība jau robežojas ar intriģējošu noslēpumainību. Un tas liek domāt, ka Valtera tēls veidojies ne bez beļģu jūgendstila pārstāvja F. Knopfa⁸² ietekmes, jo Knopfs ievadīja Eiropas mākslā sievietes atveidu ar neizdibināmu sejas izteiksmi. Liekas, ka tāds tēla traktējums varēja rasties Valtera mākslā, viņam saskaroties ar vācu literatūrā⁸³ apdzējoto simboliski estetizēto dzīves uztveri, kas kļuva moderna, mistiskiem motīviem izplatoties arī Baltijas novadā.

Pievēršoties Valtera tīro ainavu klāstam, lielākoties studijām, jāsaka, ka tās Valtera mantojumā ir divējādi vērtējamas: viena studiju daļa, tāpat kā tas bija ierasts 19. gs. reālistu praksē, atšķiras no glezns tikai izmēros, kā to, piemēram, pierāda Valtera darba "Pīles" (1898) studijas (24×30) un pašas glezns (103×111) salīdzinājums. Glezna kalpoja dabā gūto iespaidu tiešai iemūžināšanai. To vērojot, iegūstam pārliecību, ka Valters, tādas studijas radot, apmierinājās ar to brīvo risinājumu, kas ir piemērots mirkli ieraudzītā fiksācijai, un necentās tās saistīt ar dziļāku noskaņu, necentās arī konkurēt ar to "klasisko" studijas–glezns tipu, kas dzima impresionistu praksē un kuru Purvītis apguva tik prasmīgi, ka tas konkrētā laikā varēja kļūt un arī kļuva par klasisku arī latviešu ainavu glezniecībā. Teiktais nozīmē, ka, savas studijas veidojot, Valters iztika bez tām kompozicionālām korektūrām, bez kurām Purvītis pat nemēģināja gleznot līdzīga tipa darbus. Purvītim, lai darbā saglabātos motīva izraisītā sajūsmas dzirksts, bet reizē rastos viņa uztverei nepieciešams skanējums, vajadzēja mobilizēt izdomu, Valters ļāva saviem darbiem tapt tiešā sajūsmā, arī plaši izmantojot nenobeigtības un nojautas iespējas. Tāpēc apzīmējums "skanējums" attiecībā pret viņa darbiem ir asociatīvi uztverama kategorija, jo nav glezns konstruktīvo elementu apzinātā samontējumā radusies kvalitāte, bet ir veiksmīgi uzieto krāsu sabalsojuma rezultāts.

Laikabiedri mēdza teikt, ka Valteru varēja saistīt jebkurš dabā uzietais motīvs, jo, pēc viņa domām, "kur ir drusku ūdens un pļavas, tur ir skaisti"⁸⁴, un tiešām, ja pievēršamies viņa ainaviskajam mantojumam, tad redzam, ka grūti atrast latviešu ainavu glezniecībā pieticīgākus motīvus par Valtera motīviem. Lai cik nepretenciozi tie arī būtu, tie tomēr ir skaisti.



49. J. Valters. *Pīles*. 1898

Tāds iespaids rodas tāpēc, ka Valteram piemita spēja katrā necilākā dabas stūrītī nojaust to skaistuma dzirksti, kas tajā slēpjas, un skatītājam par to vēstīt ar meistarīgi izkoptiem krāsu līdzekļiem.

Piemēram, Valters jo bieži ļāva dienas laikā notvertiem toņiem ne tikai noņemt zemes, debesu un ūdens nokrāsu, bet lika tiem iegūt visu gleznu aptveroša koptoņa nozīmi, kas bija uztverams kā tāda tīri emocionāli baudāma ka-

tegorija, kas ievadīja skaistuma sfērā. Piemēram, glezna "Vakars" ar bērzu ietvertu likumoto strautu un dabas tēla zeltaino mirdzumu vai "Novakarē" ar sidraboto toņu pārsvaru (darbu tapšanas laiks nav zināms) un citi darbi.

Valtera radīto studiju vidū ir darbi, kur viņš fragmentāri tvertu vides atveidu centās maksimāli sašaurināt, jo bieži novedot tos līdz fragmenta fragmentam, tādējādi tiecoties tikai veicināt iztēli, nevis apmierināt skatītāja prasību pēc dabas stūrīša iepazīšanas. Tas redzams, piemēram, studijā "Lēpju lapas" (1899) ar lapu plaknēm, ņirbošo ūdens virsmu, niedrāju ceļu virpojumu. Līdzīgi bija realizētas arī studijas "Viļņojošs ūdens" (ap 1898), "Jūrmala" (ap 1900) u.c., jo vilnišu uzplūdu ritmika neprasija pēc plašāka kadrējuma. Ūdeņi visbiežāk attēloti brīdī, kad vējš, putni vai arī cilvēki saviļņojuši tā rāmo spoguļi.

Svarīgi būtu atzīmēt, ka, līdzīgi impresionistiem, Valters noliedza priekšplānu un, atteicies no tā, ļāva skatītājam tieši uztvert iecerētos objektus, tādējādi padarot tos iedarbīgākus, nekā tas būtu iespējams, vērojot no attālumā. Piemēram, "Ainava ar četriem kokiem", kur skatītājs, nostādīts tieši pret koku stumbru un kroņu aktīvo dzīvīgumu, spēj to apgūt visā pilnībā. Taču nenoliedzams, ka ir Valteram arī studijas ar parasto telpas kadrējumu, piemēram, "Pērse", "Saules apspīdēts dārzs" (ap 1900), kur autors it kā rosina skatītāju apzināt apkārtējās vides īpatnības.

Bez intereses par ūdeņiem, kas ir saprotama ūdeņu bagātajā Jelgavā un piejūras novadā, Valters apliecināja arī interesi par kokiem, taču nevis par to sugām un struktūras iespējām, kā Purvītis, bet par koku kā poētikas elsas modificētu dabas tēlu.

Grūti nosaukt šī risinājuma veida rosinātājus, jo neapšaubāmi Valtera darbos uzietais ir ļoti subjektīvs. Taču, ja ņem vērā plaši Baltijā caur izstāžu kontaktiem pazīstamo Berlīnes ainavistu darbību (sk. 27. lpp.) un arī atsevišķos Vācijas novados uzriedējušās mākslas (t.s. *Heimatkunst*⁸⁵) vērojāmās stilizācijas un idilliska elēģisma atskaņas, var saprast, ka tas radies ne bez vācu mākslas ietekmes.

Valteram ainavas ar kokiem, spriežot pēc katalogu ziņām, radās jau 20. gadsimta pašā sākumā. Tajās izmantotais bērzu motīvs sniegts brīvā gleznieciskā interpretējumā (piem., "Bērzi pavasarī", ap 1900) atšķirībā no Purviša tajā pašā laikā ļoti konkrētā koku traktējuma, tādējādi apstiprinot jau pieminēto Valtera tieksmi izmantot dabā uzietu tēlu nevis kā novadu raksturojošo



50. J. Valters. *Lēpju lapas*. Ap 1898



51. J. Valters. *Ainava ar četriem kokiem*

elementu, bet gan kā gleznieciskā iespaids rosinātāju. Savos nākamo gadu bērzu atveidojumos Valters pievēršas fragmentāram to tēlojumam.

Koka stumbra poētiskās izteiksmības atklāsme ir viens no nozīmīgākiem Valtera ieguldījumiem dabas motīvu tulkojumā. Atveidojot bērzu stumbrus, Valters visbiežāk izmantojis tajā laikā nereti ainavu glezniecībā piekoptā lielā plāna iespējas, taču nevis lai tuvinātu skatītāja acīm zemes virsmas plastiku, kā, piemēram, to dara Purvītis, bet gan lai uzskatāmāk atklātu jauno koku trauslo stumbru "runātspēju". Līdz ar to skatītājs tiek iesaistīts savdabīgā dialogā ar dabas objektu.



52. J. Valters. *Ainava, Ap 1904*

Pievērsoties šo darbu risinājumiem, jāsaprot, ka Valtera glezniecībā 19. gs. beigās izveidojusies brīvā elpa un neuzbāzīgi jaušamā uzticība reālajām 20. gs. sākumā sāk sadzīvot ar stilizācijas iezīmēm, un tas liek runāt par radušos mākslinieka interesi par dekoratīvātāti. Šī dekoratīvātate ir ļoti atšķirīga no Purvīša mākslā vērojamās jūgenda ietekmētās dekoratīvātates. Kaut arī Valters, tāpat kā Purvītis un jaunākās paaudzes pārstāvji netiecas pēc telpisko uzdevumu risinājumiem un atbilstoši tam kļūst savu gleznu uzbūvē plakaniski, Valters šajos plakaniski uztvertajos darbos ne reizi nemēģina radīt rakstiem līdzīgas formu kombinācijas, proti, netiecas pēc ornamentī-

zācījas tiešā tās izpratnē. Arī ritms, kas Purvīša darbos parasti ir metrisks un izmantots dabas elementu izkārtojumā, Valteram parasti pilda tikai noskaņas izraisītāja funkciju.

Tādējādi Valters ļauj saprast, ka dekoratīvitate ir skaistuma kategorija, kas var būt daudzējādi izpausta un tiek arī daudzējādi tulkota jūgenda panestētisma prasību lokā.

Atgriežoties pie bērzu stumbru motīva risinājuma Valtera daiļradē, ir jāatzīst, ka Valters atrod šī it kā vienvēidīgā motīva ļoti niansētu interpretējumu, katrā šim motīvam veltītajā darbā radot savu īpatnēju skatītāja uzrunas veidu. Piemēram, "Ainavā" (1904), kuras iespaidu nosaka asimetriski izkārtotie, tuvplānā tvertie, trauslie, savās formās neregulārie bērzu stumbri uz divu savstarpēji pakārtotu telpisko zonu – ūdens un tālā krasta fona, tie savā pārspīlētajā vertikālismā tā saliedējas ar atspīduma arī vertikālo iekļājumu, ka rada līdzību dekoratīvam panno (gobelēnam), kur visi elementi kalpo vienam mērķim – dabā uzietā skaistuma pārveidojumam estētiski iedarbīgā skaistumā. Zaļgano toņu izraisītās elēģiskās noskaņas izskan monumentalizēti tverto dabas formu cildenumā.

Cita mums zināma ainava ar līdzīgu nosaukumu un līdzīgu izstiepto tievo, arī tuvplānā skatīto lauzīto stumbru grupējumu centrā ("Ainava ar upīti", 1904) vairāk ietekmē savas noskaņas, mazāk – sava elementu risinājuma dēļ. Šī ainaviski tvertā dabas stūriša atveidojums pelēkas dienas gaismā pauž skumjas. Kā vienmēr pie Valtera, augstais horizonts ļauj acīm izsekot upes krastu virzību, bet upes ūdeņu saltais vēsums ļauj nojaukt drēgnas dienas atmosfēru. Gaišāko un tumšāko toņu svītras ūdeņos atspoguļo lietus mākoņu kustību. Ar visas vides satraukto nemieru saskan trauslo kociņu valoda. Ainavas sidraboti pelēcīgais koptonis ir ar Valteram piemītošo koloristisko smalkumu atrasts. Rast miglainības iespaidu māksliniekam, kā vienmēr, palīdz prasme ļaut priekšmetu krāsām izkust iecerētajā koptonī.

Minēto ainavu salīdzinājums atklāj, ka Valters šajos 20. gs. sākotnē radītajos darbos reizēm it kā vēl atskatās uz plenēriskā gūtām atziņām, bet reizēm jau kļūst abstraktāks savā valodā. Varētu likties, ka, dabas formas pārveidojot, Valtera vadās no koku izpētē uzietām asociācijām, to stumbru lineārās izteiksmības, no arabeskām līdzīgām konfigurācijām lapotnē, jo tās atbilda Valtera dabas vitālās esamības izjūtai. Taču visas Valtera daiļrades

izpēte liek domāt, ka koku melodiski trauklais, līgani vārais traktējums ir drīzāk intuitīvi rasts, nevis mākslinieka apzinātas vēlmes radīts.

Valters ievada latviešu ainavu glezniecībā arī bērzu birzes motīvu, kas līdz šim tajā nebija pacelts. Purvītis birzi parasti parādīja no tālienes, bet Valters ievada tās iekšienē ("Birztala", ap 1903). Pirmā acu uzmetienā nenoliedzama liekas šī darba kompozīcijas līdzība ar tajos pašos gados radīto Klimta⁸⁶ "Dižskābaržu birzi"⁸⁷, kaut arī Valteram tajā laikā, cik zināms, kontakti ar Vīnes mākslu nav bijuši.

Šī mums šodien neizprotamā ceļā radusies līdzība ir tomēr vērtējama kā Klimta risinājumam patāla. Klimta darba iespaidu nosaka nevis dabas tēls tā telpiskā interpretējumā, kā pie Valtera, bet plakaniska, mozaikveidā segta virsma, kuru sadala kociņu lokanie stāvi. Redzams, ka Klimts centās radīt gobelēnu, Valters – dzīvo vidi, kuru vērojot pat neaizmirsā par priekšplāna funkcijām. Dziļumā ievada vareno stumbru rinda, mēreno dekoratīvitāti ienes tikai bērzu stumbru tumšo plakņu un vidus plānā redzamo zemo eglīšu siluetu sasaukšanās.

Līdzīgs uzdevums liekas risināts darbā "Kazdanga" (1904) ar Kazdangas parka atveidu. Glezna ir monumentālāka un reprezentatīvāka savā iedarbē nekā citi Valtera darbi. Zināmā mērā to nosaka prāvāki nekā citu Valtera darbu izmēri (103×125,5 cm). Audeklu aizpilda vienveidīgi uztverta varenu koku rinda ar draudoši aplauztiem augšējiem zariem, kas gleznota ar neuzkrītoši izmantoto stilizāciju un ritmizāciju, liekas – lai tā varētu tikt uztverta kā dabisks ietvars tālumā redzamajai gaišajai muižas ēkai. Darba iespaids ir drūms un sava smagnējā gleznojuma dēļ Valteram neraksturīgs. Mīklas noteiktās krāsu pārejas no melnā līdz zilgani zaļajam ienes gleznā noslēpuma izjūtu.

Ar vēl lielāku nekā minētajā darbā tonālo noturību un prasmi tiešāk nekā viņa ar dekoratīviem uzdevumiem saistītie kolēģi uzsvērt dabas tēlā saskatīto abstrahējoši iedarbīgo lineārismu Valters ap to pašu laiku veido gleznu "Mežs" (ap 1904). Liekas, Valters ar šo darbu nav saistījis simbolisko zemtekstu, kā, piemēram, tas bija darīts 90. gadu beigās Zviedrijas gleznotāja prinča Eižena⁸⁸ līdzīgā skatījumā realizētajā darbā "Mežs"⁸⁹, bet ir atdevies iemīļota dabas objekta poetizācijas uzdevumam. Iepretī ap 1903. gadā radītajai "Birztalai", kur kokiem bija saglabāti realitātei atbilstoši samēri un kārtojums, Valtera jaunajā darbā jauno kociņu stāvi ir tik izstiepti, ka tie vairs neliekas esam reāli meža koki, bet uztverami kā iztēlo-



53. J. Valters. *Birtala*. Ap 1903



54. G. Klimts. *Dižskābaržu birzs*. Ap 1902

tas vides elementi, kuru formas radītas ar augstākā mērā izteiktu artistiskumu. Tādējādi redzams, ka krāsu un līniju abstraktizācijas mēģinājumi, ar kuriem liek iepazīties minēto gadu Valtera darbi, jau ir tā platforma, uz kuras nākamajos gados izaugs Valtera ekspresionisma posma sniegumi, kas dīvainā kārtā savā dekoratīvajā izteiksmībā ir tuvāki Kandinska⁹⁰ meklējumiem nekā ekspresionistu grupas "Tilts"⁹¹ programmai.

Lai kā tas arī būtu, bet 1906. gadā izbeidzās Valtera ceļš, kas viņu saistīja ar latviešu mākslu, un sākās jauns

posms, kas norisēja jau Vācijas centros. Latviešu mākslai palika svarīgi tas, ka ar uzticību savā apkārtnē redzamajiem dabas objektiem un ar to patieso tēlojumu Valters ir paplašinājis latviešu skatītāju priekšstatus par dzimto dabu, bet ar glezniecisko smalkumu un delikāto otas rakstu, kur viens triepiens kūst otrā, arī viņu laikmetīgās mākslas iespēju izpratni.

* * *

Janis Rozentāls nav sevi atklājis ainavā tik spilgti kā Purvītis un Valters. Rozentāla atstātais ainavu klāsts nav liels (kā jau bija atzīmēts, šīs ainavas jo bieži ir žanrisku darbu daļa), bet tomēr tās bagātina latviešu ainavu glezniecību, jo viņa darbi bez cilvēku figūrām, proti, tīrās⁹² ainavas, ar savu tematisko konkrētību, savu objektīvo dabas uztveri un savu saulaino optimismu krasī atšķiroties kā no Purvīša skarbās tematikas un tai piemītošās skarbās poētikas, tā arī no Valtera elēģiskā lirisma, atklāj dzimtās ainavas ikdienišķā aspekta nozīmību. Rozentāls tiecas iemūžināt dabu bez jebkādām liriskām vai sociālām asociācijām, bet viņa māksla ar to nav mazāk iedarbīga.

Janis Rozentāls dzimis Saldus pagastā, darbojies Rīgā par daiļkrāsotāja amata meistarū, 1888. gadā iestājies Pēterburgas Mākslas akadēmijā, kuru beidza 1894. gadā ar diplomdarbu "No baznīcas". Kontaktos ar "Rūķi" izveidojās viņa pasaules uzskats, "Rūķa" kultūras programma kļuva arī par viņa dzīves programmu, ko viņš centās realizēt, no 1900. gada uzturoties dzimtenē. Savā mākslinieciskajā darbībā Rozentāls izrādīja uzticību reālisma prasībām, taču veicināja arī impresionisma popularizāciju. Visbiežāk viņš gleznoja tuvāko laikabiedru un latviešu sabiedrības redzamāko pārstāvju portretus, kļuva pazīstams kā daudzu par mākslas jautājumiem latviešu presē publicētu rakstu autors. Turklāt Rozentāls vēl vadīja mākslas nodaļu žurnālos "Vērotājs" un "Domas", piedalījās arī žurnāla "Zalktis" darbā. Ierosinājumus daiļradei guva galvenokārt no vācu un somu mākslas, nesaraujot kontaktus arī ar krievu gleznotājiem (Pavasara izstādes 1898. un 1900. g.). Bija pievērsies arī pedagoģiskam darbam, sākumā vadot privāstudiju Rīgā (1906–1910), tad darbojoties Rīgas pilsētas mākslas skolā (1907–1913). Miris Somijā 1916. gadā, atstājot portretu, žanrisko un teorētisko darbu lielu klāstu, arī lielu skaitu zīmējumu un litogrāfiju.



55. J. Rozentāls. Lauku māja. 1909

Līdz 20. gs. 10. gadiem, kad tapušas mums zināmās Rozentālam tipiskās tīrās ainavas, dabas elementi viņa mākslā parādās galvenokārt tematiska rakstura gleznās (sk. 43. lpp.). Arī Rozentāla mākslai piemītošā plenēra glezniecībā izkoptā gaišā saulainība ainaviskas vides tēlošanā liek sevi manīt tikai to gadu darbos. Agrīnās ainavas ir patumšas un, tāpat kā viņa agrīnie portreti, veidotas ar akcentētiem gaismēnu kontrastiem, izraisot vairāk romantisku nekā objektīvi konkrētu priekšstatu par attēloto objektu. Tāds, piemēram, ir ar 1896. gadu datētais darbs “Studija” (“Ainava”) ar lauku mājas atveidu, proti, motīvu,⁹³ kuru Rozentāls ievada latviešu ainavu glezniecībā. Motīva izvēli nosaka Rozentāla uzticība lauku tematikai, bet risinājumu – tiem gadiem raksturīgā interese par tumšo toņu gleznieciskām iespējām. Pa diagonāli no skatītāja aizejošā mājas fasāde grimst ēnā, un slīdošās gaismas akcenti ļauj tikai nojaust vecā jumta un lieveņa panīkušo stāvokli, tādējādi neradot īsto priekšstatu par ēkas raksturu, bet

tikai modinot interesi par to. Šis pats lauku mājas motīvs, taču jau ar Rozentāla daiļradē laika gaitā izkopto atturību pret efektiem un prasmī panākt atveida pilnīgu atbilstību realitātei no jauna sastopams viņa mākslā tikai ap 10. gadiem. Piemēram, darbā "Lauku māja" ēka atkal atveidota saulainā dienā, taču par to ļauj spriest nevis krasie gaismēnu kontrasti kā 1896. gada darbā, bet pretskatā parādītās vecās koka sienas gaišie toņi un vieglais izvirzītā salmu jumta radītais ēnojums. Viss gleznots ar plenērisma iespēju augstu izpratni. Ēnu dzidruma ilūziju kāpina tumšais durvju atvērums. Mājas izsmēlošo raksturojumu papildina cilvēku figūras, kas ļauj spriest par īpašnieka ikdienas darbiem un arī par šo ļaužu nabadzīgo iztiku. Nelielo figūru nepiespiestais, metam līdzīgais tēlojums ļauj pārlicināties, ka mirklī tverto ainu mākslinieks veidojis ar vēlmi izraisīt zemnieku dzīves lēnas plūsmas ilūziju, bet neaizmirsā tomēr šo ikdienišķību apdzētot krāsu valodā.

Šajos gados Rozentāla radītās tīrās ainavas, pārsvarā panorāmiska rakstura darbi, kļūst daudzpusīgākas savā realitātes uztverē un klasiskākas savā kompozicionālā uzbūvē, nekā tas bija vērojams agrīnākos darbos. Piemēram, "Agrīns pavasaris Kurzemē" (1909) ir radīts kā tāļu ainavas tipa glezna un var būt uztverams kā stāstījums par tipisku lauku nostūri. Tas ir iecerēts ar tādu pārdomātību, ka ļauj rasties skaidram priekšstatam par to, ka vidē ap tālumā redzamām lauku mājām atrodas gan ganības, gan aramzeme. Tādējādi skaidrs, ka skatītāja priekšā nav vienā vietā uzietā, bet gan sacerēta ainava, pie tam sacerēta ar plašu programmu, kuru realizējot māksliniekam vajadzēja rast Latvijas tipiska pauguraina novada atveidu ar visu, kas latviešu zemnieka sirdij ir dārgs un tuvs: zemi, kokiem, ūdeņiem. Un, kā to pierāda darbs, tas viņam arī ir izdevies. Strautiņš, likumoti tecēdams, aizved skatītāju gleznas dziļumā, augstas, gaisīgas debesis, vēl nesažaļojuši koki savā pavasarīgā esamībā ir smalki uztverti un videi raksturīgi attēloti, kālab spēj ne tikai iepriecināt, bet arī pārlicināt. Sīkās gana un arāja figūras, kaut arī pilda proporciju moduļa funkciju, neliekas esam stāfāža, bet gan šajā vidē dzīvojošo cilvēku atveidi. Gleznas formālais risinājums ir tikpat pieticīgi patiens kā visa gleznas sižetika, jo realizēts bez pretenzijas uz jebkādu izskaitinājumu.

Rozentāla iemīļotā vasarīgā saulainība nosaka arī ar žanrisko noslieci radītās gleznas "Vasara pie upes" (1912) iespaidu. Saules pieskārieni kokiem, nied-



56. J. Rozentāls. *Agra pavasaris Kurzemē*. 1909

rājiem un likumotiem krastiem ir atdzīvinoši un liek arī ūdeņiem vizuļot. Dabas tēlojumu bagātina cilvēku figūras, šoreiz atveidotas ar izteiktāku stāstījuma tendenci nekā iepriekšējā darbā. Pie tam gleznas risinājums salīdzinājumā ar agrināko darbu tematiski līdzīgiem upes krasta un ūdeņu atveidojumiem (piemēram, "Pie ezera", 1905) ir kļuvis "modernāks", kas ir sevišķi manāms upes ūdeņu traktējumā (mākslinieks strādā mozaikai līdzīgā tehnikā).

Kaut arī Rozentāls savu ainavu kompozīcijās ir visai dažāds, netrūkst tajās arī kopīgu iezīmju. Kopību rada reālistiskai ainavai raksturīga tendence neatteikties no dziļuma ilūzijas izraisīšanas. Šajā gadījumā nedrīkst aizmirst, ka uz gadsimtu robežas notika apjoma, telpas un plaknes uzdevumu pārvērtēšana. Visos ar jaunām tendencēm saistīto mākslinieku darbos, kā tas ir redzams arī Latvijā, plakne neitralizē telpu, bet krāsu laukumu un līniju sakārtojums gūst patstāvīga uzdevuma nozīmi. Taču Rozentāls šo jau-



57. J. Rozentāls. *Vasara pie upes*. 1913

tājumu risināšanā nekļūst laikabiedru atklājumu ietekmēts. Minētos gados, ainavas gleznojot, viņš akceptē krievu klasiskā reālisma skolai par tipisku⁹⁴ kļuvušu kompozīcijas tipu, kas liek iznīcināt robežu starp dabu un skatītāju, ievilināt skatītāju attēlotajā dabas stūrītī un tādējādi izprast, ka ainavā ir no svara ne tikai tas, kas ir attēlots, bet gan tas, kā skatītājs ainavu “nolasa”. Piemēram, jau minētajā Rozentāla darbā “Vasara pie upes” krasta līkne ievada gleznā, un, sekojot tai, skatītājs ir spiests nonākt līdz tālā, augstā krasta robežai un nojaust aiz tā esošo tāļu pievilcību, tādējādi radot prieku savai acij un sirdij. Šim pašam “nolasīšanas” nolūkam kalpo arī Rozentāla parasti perspektīviskā pārveidojumā tverto zaļo toņu iluzionisms.

Ar līdzīgu telpas izpratni tiek risinātas arī 20. gs. 10. gados gleznotās samērā retās Rozentāla fragmentārās ainavas, kuras radot, liekas, mākslinieks



58. J. Rozentāls. *Ainava ar akmeņiem*. Ap 1906

cenšas uziet dabā tādus motīvus, kuri viņam kļuvuši mīļi jau iepriekš un bija jau pat atveidoti kādā agrīnākā darbā, kaut vai minētajā Kurzemes lauku skatā. Piemērs tam – 1913. gadā daudzas Siguldā radītas ainavas. Darbā “Pavasara diena Siguldā” redzam Kurzemē atveidotajam nostūrim līdzīgu dabas fragmentu, kura iespaidu arī nosaka likumots strauts un to ietverošie atsevišķie plaukstošie kociņi, tai laikā kad šai vietai raksturīgiem augstiem uzkalniem atvēlēta tikai fona funkcija. Redzams, ka Siguldas dabas romantiskais savdabīgums mākslinieku neaizrauj. Tas redzams arī studijā “Gaujas leja”, kur viņš pievēršas Gaujas ūdeņu tēlošanai. Darbu veidojot, viņš izmanto tādu skatpunktu, kas ļauj skatītājam spriest par Gaujas ūdeņu plašumu un par gaisa perspektīvas meistarīgu atveidojumu, bet neļauj saredzēt upei raksturīgo stāvo, gleznaino krastu savdabību. Šī vēlme ignorēt daļā vietējās sabiedrības pastāvošo Siguldas ainavas apjūsmojumu, lie-



59. J. Rozentāls. *Saules meitas*. Ap 1912

kas, ir “Rūķa” estētikas ieaudzīnāta un vērojama ne tikai Rozentāla, bet arī Purvīša to gadu darbos.

Atšķirīgu ainaviskas vides tēlojuma interpretāciju Rozentāls atrod Kapri salā radītās gleznās un studijās. Klinšu formu gandrīz taustāmā plastika tajās sadzīvo ar plaisu un skaldņu grafisko asumu, līdz ar ko intensīvas dienvidsaules radītie skaldņu kontrasti kļūst par galveniem iespaيدا noteicējiem ainavās ar monumentālām kalnu joslām (piem., “Terase Kapri”, 1912). Darbi liecina, ka Rozentāla uzticība redzētajam arī šajos apstākļos bija noteicošā, kāpinājās tikai dekoratīvātes izjūta. Taču šajā realitātē uzieto apjomu nozīmes izpratne zūd, māksliniekam atgriežoties ziemeļzemju gaismas režīmā, un tādējādi tā turpinājumu negūst.

Kas attiecas uz Rozentāla ar simbolisma tematiku saistītām gleznām, kurās mājō mitoloģiskas būtnes, tad ir nenoliedzams, ka, radot tām atbil-

stošu vidi, mākslinieks kur izmanto Siguldā iegūtos iespaidus un tos ar impresionisku vieglumu arī realizē ("Saules meitas", "Ganu zēna sapnis", 1912), kur izmanto iepriekšējo gadu praksē dabas fragmentu izpētes ceļā iegūtās atziņas, tās stilistiski pārveidojot ("Teika", 1899, u.c.). Tādējādi šādu darbu risinājums tādā pašā mērā kā tiro ainavu risinājums apliecina Rozentāla spējas skatītāja ietekmēšanas jomā veiksmīgi konkurēt ar tiem kolēģiem, kas ir uzticīgi tikai ainavas žanram.

ATSAUCES UN KOMENTĀRI

- ¹ Sk.: Cielava S. Latviešu glezniecība buržuāziski-demokrātisko revolūciju posmā: 1900–1917. – Rīga, 1974. – 101. lpp.
- ² Saldavs O. Vilhelms Purvītis. – Rīga. 1958. (Ar ļoti neprecīzu darbu datējumu un ziņām par izstādēm.)
- ³ Ir izteikts pieņēmums, ka no V. Purviša uzgleznotajām apm. 1500 gleznām un nozīmīgām studijām līdz mūsdienām saglabājies apm. 200 darbu.
- ⁴ Kačalova T. Vilhelms Purvītis. – Rīga, 1971.
- ⁵ Purvītis V. Dzīves apraksts. Rokraksts atrodas Purviša lietā LMAIC.
- ⁶ Reisner G. Russische Bilder // Die Kunst für Alle. XIV Jahrgang. – 1898. – S. 70–75.
- ⁷ Ostini F. Die VIII Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast in München // Die Kunst. – Bd. 3. – 1901. – S. 548; Ver sacrum. Heft 2. – 1902.
Par zelta medaļas iegūšanu Lionā, par kuru parasti tiek ziņots visos iepriekšējos izdevumos, nav šodien nekāda apliecinājuma, arī Purviša meitas Valsts Mākslas muzejam nodoto medaļu klāstā šīs medaļas nav.
- ⁸ Rozentāls J. Par Vilhelmu Purvīti un viņa mākslu // Vērotājs. – 1903. – Nr. 1. – 110. lpp.
- ⁹ Стернин Г. Проблема «реальности» в изобразительном искусстве XIX века // Советское искусствознание. – Москва, 1977. – С. 200–230.
- ¹⁰ Levitāns Ī. "Pavasara ūdeņi", 1897, "Pavasaris", 1898, u.c.
- ¹¹ Kuindži A. "Bērzu birzs" (1879), "Bērzu birzs" (1881).
- ¹² Taulovs F. (1847–1906), norvēģu gleznotājs ainavists, grafiķis un rakstnieks. Visbiežāk gleznoja Norvēģijas dabu, visvairāk tās upes, arī sniegu.
- ¹³ Tādi Vorpšvēdes meistaru darbi kā, piemēram, mākslinieka Hansa am Endes ainava "Pie Velna purva" u.c.
- ¹⁴ Камиль Писсаро. Письма, критика, воспоминания современников. – Москва, 1974. – С. 271.
- ¹⁵ Дальневич. Журнал «Искусство и художественная промышленность». 1899–1900; Николаев. Наши выставки // Мир искусства. – 1900. – Nr. 3. Ar pseidonīmu "Nikolajevs" publicējās Aleksandrs Benuā (1870–1960), krievu gleznotājs, mākslas vēsturnieks un kritiķis.

- ¹⁶ Minētie kritiķi saskata Purviša darbos arī skotu mākslinieku, proti, tolaik plaši pazīstamās grupas "Glāzgovas zēni" ietekmi. Viņu darbus, visbiežāk ainavas, raksturoja formu mīkstinājums un noskaņu akcentējums, Pēterburgā tie bija eksponēti 1897. gadā.
- ¹⁷ Krievu–somu mākslas izstādē piedalījās A. Edelfelds, A. Gallens-Kallela un citi.
- ¹⁸ 1896. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmijas zālēs bija sarīkota japāņu gravīru izstāde. Šīs gravīras nāca no krievu kolekcionāra S. Kitajeva krājuma, ko laikabiedri izcēla savākto darbu augsto māksliniecisko kvalitāšu dēļ. Sk.: *Николаева С. Япония – Европа. – Москва, 1996. – С. 357.*
- ¹⁹ Berliner Brief // *Kunstchronik. XIV Jahrgang. – 1903. – Oktober. – S. 14. "Kunstchronik" – Leipziger nedēļas avīze mākslas jautājumos.*
- ²⁰ Ainavisti parasti neizceļ ēnu formas, tikai pretnostata apgaismotās un noēnotās teritorijas posmus. Atsevišķu figūru mestas ēnas kā gleznas bagātināšanas līdzekli izmantojis V. van Gogs ("Notiesāto pastaiga", 1890), Ž. Serā ("Svētdienas pastaiga Gran-Žatā", 1886). Koku stumbru ēnas ainavistu darbos redzamas retāk – piem., tikai dažos K. Pisaro darbos ("Iebraukšana Vuasenas ciemā", 1872), dažos Ī. Levitāna darbos ("Mēnesnīca"), I. Grabara gleznās ("Marta saule", 1904, "Ziemas rīts", "Sārtie stari", 1906).
- ²¹ Jau pieminētā glezna "Marta saule" (sk. 102. lpp.). Pazīstama pēc reprodukcijas žurnālā "*The Studio*", kā arī Purviša 12 ainavu krāsaino reprodukciju albumā (1943).
- ²² *Illyne M. The Russian painter V. Pourvit // The Studio. – 1905. – Nr. 142.*
- ²³ V. Purvītis. "Adagio". *Reprod.: Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen. – 1911.*
- ²⁴ Ī. Levitāns. "Pēdējais sniegs", glezna bija eksponēta Minhenē 1898. g., reproducēta I. Grabara monogrāfijā par Levitānu.
- ²⁵ V. Purvītis. "Agrīns pavasaris". *Reprod.: Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts. – Riga, 1902.*
- ²⁶ V. Neimanis (1849–1919), baltvācu arhitekts un mākslas vēsturnieks. Rīgas Pilsētas mākslas muzeja ēkas projekta autors, ilggadīgs RPMM direktors.
- ²⁷ H. Bazedovs (1865–1930), gleznotājs, Berlīnes secesijas meistars. Viņa glezna "Strauts Siltā" reproducēta Bazedova izstādes darbu katalogā (Berlīne, 1999).
- ²⁸ Hans am Ende (1864–1918). "Velna purvā" (ap 1900). F. Makensens. "Koka kurpnieks" (ap 1900). Šo mākslinieku darbos strauta vietā visbiežāk ir attēlots purvainajos laukos izrakts kanāls, jo bieži perspektīvā skatīts.
- ²⁹ Darbs nav saglabājies, reproducēts: *Мир искусства. – 1899. – Т. II. – С. 75.*
- ³⁰ Kā to var secināt no K. Barona sastādītā krājuma "Latvju dainas" 4. sēj. atziņām, latviešu folklorai raksturīgas dziesmas, kas veltītas tikai vienam dabas elementam, reizēm vienam kokam – liepai, ozolam, bērzam. Dainā parasti sniegts maksimāli skops apdziedātā koka raksturojums.
- ³¹ Atrašanās vieta nav zināma. Ar nosaukumu "Marts. Studija" reproducēts: Vērotājs. – 1904.
- ³² Mihails Nesterovs (1862–1942), Igors Grabars (1871–1960), krievu ainavists, arhitekts, mākslas vēsturnieks.
- ³³ "Jelgavas šoseja".
- ³⁴ Valsts Mākslas muzejs Rīgā. Vestibils. "Jelgava naktī", "Kurzeme", "Kokneses pilsdrupas". 1906–1907.
- ³⁵ Valters Leistikovs (1865–1908), vācu gleznotājs, noskaņu ainavas pārstāvis, Markas novada dabas pievilcīguma atklājējs.

- ³⁶ “Grīnevaldes ezers”, 1895, Berlīnes Nacionālā galerija; “Pie Grīnevaldes ezera”, 1898, Ķīles mākslas muzejs, u.c.
- ³⁷ F. Ruščics (1870–1936) – ainavists, Kuindži skolnieks, no 20. gs. sākuma darbojās Polijā.
- ³⁸ Ferdinand Ruszczyc... “patiešām tur daudz interesanta un pamācoša”. 27. lpp.
- ³⁹ XVII–XVIII gs. japāņu māksla “ukijē-ē”, budistu Dzen skola, Hokusai (1780–1849).
- ⁴⁰ A. Helcels (1853–1934) – ar Dahavas skolu saistītais gleznotājs un teorētiķis. F. Hodlers (1853–1918), šveiciešu mākslinieks, monumentālā stila izveidotājs, ar cietām kontūrām, simetrisku kompozīciju, ar paralēlām formām. Viņa līdzīgi risināti darbi bija izstādīti 1901–1905. g. Vīnes secēsijā.
A. Helcela nozīmīgākais raksts “Über Formen und Massenverteilungen im Bilde” bija nodrukāts žurnālā “Ver Sacrum” 1901. g., kam nenoliedzami vajadzēja nonākt Purviša rokās, jo žurnālā bija reproducēti Purviša darbi.
- ⁴¹ Van Gogs, Gogēns u.c.
- ⁴² Fotogrāfija reproducēta rakstu krājumā “Jugendstils”, 186. lpp.
- ⁴³ Darbs pazīstams pēc reprodukcijas “Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen”, 1910.
- ⁴⁴ “Agrīns pavasaris”, ap 1910. Reprod.: “Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen”, 1910.
- ⁴⁵ “Pavasara ūdeņi”, 1910. VMM
- ⁴⁶ Polemika norisinājās starp R. Zariņu, J. Jaunsudrabiņu, G. Šķilteru un T. Zaļkalnu. *Pujāte I.* Latviešu ornamenta apzināšana un tā izpētes pirmsākumi // *Ornaments.* – Rīga, 1994. – 101.–106. lpp
- ⁴⁷ *Siliņš J.* Vilhelma Purviša glezniecība // *Latvju Mēnešraksts.* – 1942. – Nr. 3.
- ⁴⁸ Turpat.
- ⁴⁹ Turpat.
- ⁵⁰ Recenzija par Purviša darbiem “Kunstverein” salonā. Sk.: *Rigasche Rundschau.* – 1898. – Nr. 281.
- ⁵¹ *Illyne M.* The Russian painter .. Gleznas “Ziemas nakts” apraksts.
- ⁵² Reproducēta: *Illyne M.* The Russian painter V. Pourvit // *The Studio.* – 1905. – Nr. 142.
- ⁵³ *Purvītis V.* Daba un māksla // Rīgas Ziņas. – 1926. – 30. marts. Publikācija interesanta arī tādēļ, ka ļauj saprast, ka 20. gs. 20. gados Purvītis nevēlējās apiet savam laikam aktuālo dabas un mākslas attiecību problēmu un ka mākslinieka nostāja šajā jautājumā virzīja viņu vairāk uz francisko, ne vācisko novatorisko tendenču atbalstīšanu, kam bija sava nozīme arī viņa pedagoģiskajā darbībā.
- ⁵⁴ *Schmalenbach F.* Studien über Malerei und Malereigeschichte. – Berlin, 1972. – S. 35.
- ⁵⁵ C. Amjē (1868–1961), Šveices gleznotājs, laikā no 1898. līdz 1903. g. gleznoja nakts ainavas. 1901. g. piedalās Vīnes secēsijas izstādē ar sniegotu uzkalnu tēlojumu.
- ⁵⁶ Ziņojumus par pasaules mākslas sasniegumiem žurnālos “Kunstchronik” un “Zeitschrift für bildende Kunst” deva K. Grauls, kas mēdza uzstāties ar K. Monē degradējošiem vērtējumiem.
- ⁵⁷ *Madernieks J. V.* Purviša gleznu izstāde // *Dzimtenes Vēstnesis.* – 1911. – Nr. 293.
- ⁵⁸ Piemēram, G. Sterņins jau pieminētajā pētījumā par krievu kultūru 19. gs. beigās – 20. gs. sākumā atzīmējis, ka tautas masām domāto izstāžu organizētājs Razvadovskis savā 1907. gada vēstulē rakstījis, ka zemnieki izstādēs izturas “kā dievnamā”. Sk.: *Стернин Г.* Русская художественная культура второй половины XIX, начала XX века. – С. 50. Агī V. Hofmans

- atzīst, ka gleznu kopu radītais inscenējums pārvērš secēsiju "estētiskā baznīcā". Sk.: *Hofmann W. Moderne Malerei in Österreich – Wien, 1965. – S. 26.*
- ⁵⁹ J. Madernieks.
- ⁶⁰ *Purvītis V. Mans ceļš uz mākslu. – Jau pieminētā autobiogrāfija.*
- ⁶¹ Jūlijs Dēriņš (1818–1898), gleznotājs. Dzimis un mācījies Drēzdenē, strādājis Jelgavā.
- ⁶² Aleksejs Kivšenko (1851–1895), krievu gleznotājs, batālists.
- ⁶³ Vladimirs Makovskis (1846–1920), paredziņpiku skolas pārstāvis, žanrists.
- ⁶⁴ *Mitauische Zeitung. – 1897. – Nr. 79; 1899. – Nr. 26; 1900. – Nr. 96; 1902. – Nr. 11; 1903. – Nr. 81; 1904. – Nr. 9.*
- ⁶⁵ *Unveröffentlichtes Manuskript von Joh. Walter-Kurau über seine Mal- und Farbentheorien. Šis nesen uzietais materiāls atrodas LMAIC.*
- ⁶⁶ Pavasara izstādēs Valters piedalījās 1897., 1898., 1899. un 1900. gadā.
- ⁶⁷ Izstādes Rīgā: 1901. g. ar R. Zariņu, J. Liberga un J. Madernieka piedalīšanos; 1901.–1902. g. patstāvīga Valtera izstāde.
- ⁶⁸ Berlīnē 1901, Berlīnes secēsijas trešā izstāde; 1904, Berlīnes secēsijas devītā izstāde.
- ⁶⁹ *Кандицкий В. Ступени // Точка и линия в пространстве. – Москва, 2001. – С. 173.*
- ⁷⁰ Jānis Valters: Reprodukciju albums / M. Ivanova ievads. – Rīga, 1978. – 11. lpp.
- ⁷¹ *Перцов П. Литературные воспоминания. 1890–1902. Autors P. Percovs ir krievu literāts, tuvs grupai "Мир искусства".*
- ⁷² *Mednieks K. (T. Zaļkalns). Johana Valtera gleznu izstāde Rīgā // Pēterburgas Avīžu literārais pielikums. – 1902. – Nr. 1, 3.*
- ⁷³ *Zur Winklerausstellung // Mitauische Zeitung. – 1905. – 5. Januar.*
- ⁷⁴ Simbolismam tuvi bija vācu romantiskās estētikas pārstāvji: filozofs A. Šopenhauers ("Par mūzikas būtību"), komponists un rakstnieks R. Vāgners ("Nākotnes mākslas darbs", 1850), kā arī dažādu mākslu sintēzi meklējošais franču zinātnieks Š. Henrijs ("Zinātniskā estētika", "Krāsu izjūtas audzināšana", 1885) un citi.
- ⁷⁵ H. Hofmanstāls. 1893 – citēts pēc: *Hofmann W. Moderne Malerei in Österreich. – Wien, 1965. – S. 24.*
- ⁷⁶ Kompozīcija pirmo reizi tika parādīta 1901. g. izstādē Rīgā, kur Valters uzstājās kopā ar Lībergu, Madernieku, Zariņu. Par šo darbu šodien varam spriest tikai pēc 1901., 1902. un 1930. g. melnbaltām reprodukcijām. Pēc 1939. g. Valtera piemiņas izstādes, kur šī glezna bija eksponēta, tās tālākais liktenis nav zināms. Šodien VMM krājumā esošā studija, kuras apraksts dots šajā rakstā, ir viena no tām studijām, kas bija Valtera radītas viņa personalizstādei 1901. gadā.
- ⁷⁷ Alberts Edelfelds (1854–1905), somu gleznotājs. Glezna "Zēni pludmalē" (1894), Helsinkos, Ateneumā.
- ⁷⁸ Krojera darbs pazīstams ar diviem nosaukumiem: "Peldētāji zēni" Diseldorfas mākslas muzeja katalogā un "Peldētāji zēni Skagenas jūrmalā" Kopenhāgenas muzeja katalogā. Darbs atrodas Kopenhāgenā.
- ⁷⁹ E. Munks. "Peldētāji zēni", ap 1895, Oslo Nacionālā galerija.
- ⁸⁰ *Klotiņš A. Alfrēda Kalniņa simtgadei / Komponists, tēlotāja māksla, mākslinieki. – Māksla. – 1979. – Nr. 3. – 29. lpp.*
- ⁸¹ E. Munks. "Mēnesnīca", 1893, Oslo Nacionālā galerija; "Balss", 1893, Bostonas mākslas muzejs.

- ⁸² F. Knopfs (1858–1921), pazīstams beļģu gleznotājs, simbolists, izsmalcināts estēts.
- ⁸³ Pamatu runāt par Knopfa ietekmi dod ne tikai līdzība tēla traktējumā, bet arī tas, ka “Rūķa” jaunatnes apjūsmotais vācu mākslas vēsturnieks un kritiķis R. Muters Konpfu savās kritikās apdzejo un tādējādi arī pievērs latviešu jaunatni viņa mākslas iepazīšanai. Valtera tiešo interesi par Knopfa daiļradi apliecina arī tas, ka Valters savā 1907. gadā radītajā sievietes portretā (uziets mūsdienās un reproducēts žurnālā “Studija”, 1998, 3./4. nr.) sievieti attēlojis pozā, kas atkārto Knopfa 1891. g. radītajā gleznā “Es sevi ieslēdzu” (“I lock my door upen myself”) redzamo sievietes pozu. Knopfa darbs reproducēts krājuma “*Malerei der Welt*” II sējumā, 524. lpp. Darba simbolisko nosaukumu nosaka preraphaelītu dzeja.
- ⁸⁴ Citēts pēc: *Kļaviņš E. J. Valtera uzskati par glezniecību gadsimtu mijā // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. – 1983. – Nr. 4. – 40. lpp.*
- ⁸⁵ *Heimatkunst* – māksla, kuras tematika, saturs un forma veidojas noteiktas vides tradīciju ietekmē.
- ⁸⁶ Gustavs Klimts (1866–1944), austriešu gleznotājs, kas ainavas gleznoja ar fotogrāfiju un tālskata palīdzību.
- ⁸⁷ Darbs atrodas Drēzdenes gleznu galerijā.
- ⁸⁸ Princis Eižens (1865–1947), Zviedrijas mākslinieks, liriskās līnijas pārstāvis.
- ⁸⁹ “Mežs” (1892) atrodas Ģēteborgas muzejā.
- ⁹⁰ V. Kandinskis, pazīstams arī kā mākslinieku apvienības “*Der Blaue Reiter*” teorētiķis. Sk. V nodaļas piezīmes.
- ⁹¹ Tilts – “*Die Brücke*”, ekspresionistu apvienība, dibināta 1905. g. Drēzdenē, antiharmoniskas estētikas izplatītāja.
- ⁹² Apzīmējums “tira” ainava attiecībā uz Rozentāla mākslu ir vienmēr vairāk vai mazāk nosacīts, jo Rozentāls parasti iekļauj arī pilnīgi ainaviski uztverto dabas stūrīšu atveidā sīkas cilvēku figūras.
- ⁹³ Motīva ieviešanu sagatavo žanriskais darbs “Uz lieveņa” (1896) ar sievietes figūru uz fragmentāri parādītas mājas kāpnēm.
- ⁹⁴ Pazīstamais krievu mākslas vēsturnieks M. Alpatovs (1902 – 1986) krievu mākslas vēsturei veltītu rakstu krājumā atsevišķu nodaļu veltījis krievu ainavai, kur analizējis Levitāna, Ostrouhova un citu ainavistu sniegumu. Sk.: *Алпатов М. Этюды по истории русского искусства // Из истории русского пейзажа. – Москва, 1967. – Т. 2. – С. 150.*

AINAVAS MAZMEISTARI

Nosacīto mazmeistaru grupu veido tie jaunās paaudzes latviešu gleznotāji, kuru aktivitāte noteica 20. gs. 10. gadu mākslas raksturu. Lielākā to daļa sākotnējo izglītību, kā jau bija teikts, guva V. Blūma skolā un tālāk attīstījās ar lielāku vai mazāku atskatīšanos uz V. Purviša pirmsimpresionisma posma sniegumiem, daļa vēlāk saistījās ar Štiglica skolu, un tikai daži turpināja mācīties Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Tādējādi

šie gleznotāji savās programmās nevarēja būt vienvirzīti, vieni pauda noslieces uz ainavas plenērisko tradīciju turpinājumu, citi tiecās pēc novācijām.

Novāciju meklējumu ziņā noteicoša bija gan konkrētās skolas atmosfēra, kurā jaunatne guva izglītību, gan arī iespēja saskarties un gūt iespaidus no citu zemju novatoriski ievirzīto grupējumu gleznotāju daiļdarbiem. Šie gadi taču bija fovisma, kubisma, ekspresionisma izveidošanās gadi, bet latviešu mākslai raksturīgi, ka minēto virzienu novācijas tolaik lielā mērā tika apgūtas ar krievu mākslinieku starpniecību. Kā jau bija atzīmēts, latviešu mākslā bija jūtamas arī jūgenda atskaņas, tās aktualizēja 10. gados darbu atjaunojušo Krievijas mākslinieku apvienību “*Мир искусства*” un “*Голубая роза*” meistari.

Latviešu jauno mākslinieku darbos vērojamās svārstības starp dažādām ietekmēm noteica laikmeta radītie apstākļi, kas salīdzinājumā ar gadsimtu mijas posmu bija sarežģītāki, jo tos veidoja sabiedrībā vērojamās pretrunīgās tendences – cerības un vilšanās, drosmīgi centieni un slimīgs nogurums, jaunatklājumi un aizraušanās ar pagātnes mantojumu.

Tādējādi nenoliedzams, ka šie mazmeistari veidojās citādos apstākļos nekā viņu priekšteči un kļuva ļoti atšķirīgi arī savā mākslā. Kopīgs viņiem bija tikai liktenis. Visi viņi kādu negatīvu apstākļu dēļ nepaguva izteikties pilnā balsī un gandrīz visi pārāgi aizgāja nāvē.

* * *

20. gs. sākumā latviešu ainavu glezniecībā noteicošas, kā jau bija atzīmēts, bija divas tendences: plenēristiskā un dekoratīvā, turklāt pēdējo lielā mērā ietekmēja jūgendstils. Dominēja divas šo tendenču realizācijai piemērotas metodes – pievēršanās dažādu stilistisko ieviržu izpētei ar to tālāku pārvērtēšanu latviešu kultūras prasību garā vai arī sekošana jau apgūtiem plenērisma skolas principiem. Purviša māksla bija spilgtākais pirmās metodes pielietojanas piemērs un savu panākumu dēļ – arī visvilinošākais jaunam gleznotājam. Taču šīs metodes pamatā esošās grūtības, kuras Purvītis spoži pārvarēja, pateicoties sava talanta īpatnībām, mazāk apdāvinātam un patstāvīgi domāt neprotošam jaunam māksliniekam varēja kļūt par nepārvaramu šķērslī ceļā uz sevī apzināšanu, un tāpēc sekošana šai metodei bija neofitam bīstama. Par to ļauj pārlicināties Pēte-

ra Kalves liktenis, jo Kalve ne tikai centās iedziļināties Purvīša uzietajā tematikā, bet arī gribēja savu mākslinieka personību veidot Purvīša pieredzes garā.

Pēteris Kalve dzimis 1882. gadā Krustpils pagasta Trepmuižas Kalvēs. Interesi par mākslu viņš apliecināja jau skolas gados, sākumā strādājot savā vecākā brāļa Kārļa (1877–1903) ietekmē, kurš mācījās Štiglica skolā, bet nomira, to nepabeidzis. Tad 1899. gadā P. Kalve nokļuva Rīgā un iestājās Blūma skolā, kur sadraudzējās ar A. Štrālu, V. Zeltiņu un J. Jaunsudrabiņu. Būdams neapmierināts ar Blūma skolā valdošo pasniegšanas metodi, Kalve gāja uz konsultācijām pie Purvīša, kas noveda pie konflikta ar skolas vadību un Kalves izslēgšanas no skolas (1902). Cerēdams pamatīgāk nostiprināties iemīļotās ainavu glezniecības pamatos, Kalve nolēma iepazīt ne tikai Purvīša, bet arī citu ainavistu metodes un sāka mācīties pie jau pieminētā tā laika populārā ainavista J. Klēvera. Taču Klēvers, novērtējis Kalves dotības, izmantoja viņu galvenokārt savu darbu kopēšanai. Pēc pusotra gada tādas kalpības Kalve atstāja Klēveru un 1908. gadā devās uz ārzemēm, kur Berlīnē sākumā iestājās Lovisa Korinta¹ vadītajā studijā, bet tad, secēšanas izstādē uzgājis nesen mirušā Valtera Leistikova darbus, sāka strādāt, to ietekmēts. Pēc atgriešanās no ārzemēm Kalve īslaicīgi apmeklēja Pēterburgu, lai studētu krievu ainavistu darbus. Atgriezies Latvijā, viņš aizgāja dzīvot uz Augusta Dombrovska² uzcelto Burtnieku pili³ Vecmilgrāvī, kur, pārāk aizrautīgi atdodoties glezniecībai, sabruka un 1913. gadā mira. Pētera Kalves pēcnāves izstāde notika tajā pašā gadā un guva laikabiedru atzinību.

Kā to pierāda Kalves biogrāfija, viņš visu mūžu meklēja, tomēr neatrada meistarību, kas visā pilnībā atklātu viņam “gleznošanas gudrības”⁴, ievadītu viņu plenēristu izveidotās ainavas svarīgāko principu izpratnē un kam tādēļ varētu nešaubīdamies sekot. Purvītis tajā laikā pats atdevās meklējumiem, bet Klēvers, kā zināms, bija tikai ainavisko šablonu ražotājs, nevis radoša personība. Arī L. Korintu neinteresēja ainavas problēmas, bet ar Leistikovu viņam nebija lemts satikties.⁵ Turklāt Kalvem nebija dots mācībās apgūtās iemaņas pārvērtēt tādējādi, lai izveidotos tikai viņam atbilstošs tēlošanas veids. Tāpēc savu mīlestību uz dzimtenes dabu viņš parasti izteica iepazīto meistarību skatījumā. Visos daiļrades posmos Kalvem, pašam varbūt neapzinoties, visrosinošākā bija Purvīša māksla. Šī ietekme manāma ne tikai tajos darbos, kur Kalve atdevās Purvīša gleznu pārdzejojumiem, bet arī glez-

nās, kuru motīvi bija viņa paša atrasti. Neapšaubāms arī, ka vienkāršība un lirisms, ko viņš apliecināja savos daudzajos dabas atveidojumos, bija vērtības, kuru nozīmi skatītāja iespaidošanā viņam bija atklājusi tieši Purvīša glezniecība.

Savā īsajā mūžā Kalve ir piedalījies vairākās izstādēs (Koknesē – 1904. g.; Latviešu mākslinieku darbu izstādē Rīgā – 1907. g.; Jēkabpilī – 1908. g.), pārsteidzot skatītājus ar aptverto ainavisko tēmu dažādību. Pļavas un birzes dažādos laika apstākļos bija atveidotas pārsvarā neliela formāta klasiski uzbūvētos audeklos, proti, darbos, kur debess un zeme atrodas līdzsvarotās attiecībās (piemēram, “Ziedoša pļava” u.c.). Kalves ainavas iepriecināja ar savu nepretenciozitāti, pārliecinot par to, ka, strādājot tiešā kontaktā ar dabu, autora bija gan dabisks, gan arī spēja radīt pārliecinošus darbus.

To nevar teikt par viņa laikmeta interešu noteiktajiem dekoratīva rakstura darbiem. Tajos reizēm ir vērojama samākslotība. Piemēram, “Ainava”, kur saulainā dienā atveidots strauts ar kokiem apaugušiem krastiem, kurus, kā tas nereti vērojams Purvīša darbos, šķērso ēnas. Taču Purvīša mākslā tik smalki apspēlētā ēnu valoda pie Kalves pārvērtusies vienveidīgu trauslu, tumšu līniju atkārtojumā. Par to liecina arī Leistikova mākslas iespaidā radītais darbs “Ezers” (1910), kur lielāko daļu priekšplāna aizņem kokiem apauguša krasta atspoguļojums plašajā ūdens straumē. Skatītāja uzmanību piesaista viņu atveidojuma lineārisms. Taču šis viņu ritms neatbalsojas krasta koku traktējumā, turklāt krasta un atspīduma gaišo un tumšo plakņu attiecības, liekas, nav tieši dabā uzietas, bet tradicionāli izteiktas, līdz ar ko nerodas tāds krastu un ūdeņu gleznieciski iedarbīgs sabalsojums, kas varētu izraisīt skatītājā to pārdzīvojumu, kas pārņēmis mākslinieku, raugoties uz Berlīnes ezera majestātiskiem krastiem.⁶

Pie interesantākā Kalves snieguma pieder spalvas zīmējumi, kas liecina, ka viņš, jūgendstila apstākļos izaudzis meisters, bija iesaistījies tajā laikā popularitāti gūstošās žurnālu grafikas attīstībā. Kalves daiļrades pētnieks A. Kasinskis atzinis, ka viņš “bija viens no pirmajiem latviešu māksliniekiem, kas nopietnu vērību veltīja spalvas tehnikas zīmējumiem, uzskatīdams tos par atsevišķu mākslas nozari”⁷. Par Kalves spalvas zīmējumiem Kasinskis rakstījis: “Melni punkti, dzidrā šūnainā rakstā mijoties ar balta papīra laukumiem, veido ne tikai zīmējumu, bet piešķir darbiem brīnišķī-



60. P. Kalve. Ezers. 1910

gu noskaņu. Šie darbi apliecina māksliniekam piemītošo dabas uztveres lirismu un atklāj oriģinālu, virtuozu zīmējuma tehniku.⁸ Tas, piemēram, redzams, darbā “Koki ziemā”,⁹ kur telpā brīvi izkārtotie un savās formās tik dabiski uztvertie bērzu stumbri papildina sniegotas ziemas ainavas iedarbīgumu, vai zīmējumā “Meža ezers”¹⁰ (1909), kur dabiskumu aizstājusi skaidri izteikta stilizācija. Sākumā šādi Kalves zīmējumi bija pasūtījuma darbi žurnāliem, tad tika pieņemti aiz mīlestības pret neparasto tehniku. Šī tehnika gan, iespējams, nebija paša Kalves atradums, tā varēja būt no dāņu mākslinieka K. Petersena¹¹ mākslas patapināta, kas savukārt varēja to aizgūt no V. van Goga grafikas. Taču svarīgi, kā to pareizi konstatē jau pieminētais Kasinskis, ka “daudzu labo īpašību dēļ šie zīmējumi, kas savā laikā bija iespiesti žurnālā “Jaunības Tekas”, kļuva par atdarināšanas paraugu skolas bērniem. Tāpēc arī šodien daži mūsu vecākās

paaudzes mākslinieki min Pēteri Kalvi kā savu pirmo netiešo zīmēšanas skolotāju.”¹²

* * *

Kā latviešu mākslā vecākās paaudzes meistarū izveidotām tradīcijām uzticīgs gleznotājs reprezentējas Latvijā minētajos gados Kalves un Zeltiņa līdzgaitnieks un draugs Aleksandrs Štrāls.

Aleksandrs Štrāls (1879–1947) dzimis Bebrulejā pašos Daugavas kras-tos, plostnieka ģimenē, skolu apmeklējis Koknesē. Tēva darbā Aleksandrs un viņa vecākais brālis Kārlis (nākamais rakstnieks) iesaistījies jau 15 gadu vecumā un tāpēc ļoti agri ir iedzīvojies Daugavas dabas savdabībā. 1899. gadā Aleksandrs Štrāls iestājās Blūma skolā, kur sabija līdz 1902. ga-dam, savas klusās dabas un savu tolaik vēl nenoteikti izpausto interešu dēļ nekonfliktējot ar vadību, pat gūstot no tās ieteikumu stāties Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Šim ieteikumam sekojot, Štrāls devās uz Pēterburgu, taču 1903. gadā atgriezās Rīgā, akadēmijā tā arī neiestājies, iespējams, ka Zeltiņa ietekmēts. Rīgā, kā var spriest no viņa brāļa Kārļa atmiņām,¹³ viņš pelnījies, gleznojot dekorācijas, kā arī darbojoties žurnālos “Zalktis”, “Dzelme” un “Domas”. Viņa darbnīciņa bija vieta, kur draudzīgās sarunās tikās gan tai laikā (1906.–1907. g.) par dekadentiem¹⁴ dēvētie literāti, gan arī Rūdolfis Blaumanis, gan mūziķi (E. Dārziņš u. c.) un aktieri,¹⁵ tādējādi liecinot, ka visos ar jūgendstilu saistītos redzamākos centros vērojamā da-žādu mākslas veidu sadarbība tika meklēta arī Rīgā. Taču, ņemot vērā konkrēta materiāla trūkumu, sīkāk spriest par to nav iespējams. Dīvainā kārtā šo dumpīgo bohēmiešu tieksme pēc radikālām novācijām Štrālu nav ietekmējusi. Viņa ainavas, kuru nosaukumi mums šodien ir zināmi pēc 1909. gadā kopā ar Blūma skolā iepazīto A. Tiginu¹⁶ rīkotās izstādes kritiķu atsauksmēm, liekas, ir bijušas elēģiski un arī impresioniski into-nētas: “Zem pelēkas debess”, “Lietutiņš” u.c.¹⁷ “Pelēki, zilgani, rūsgani toņi, Daugava visādās variācijās, plašais nemīlīgais ūdens lauks, krāšņie krasti, visam pāri dzimtenes debess,” – tā par šiem darbiem atmiņās par A. Štrālu vēstī viņa draugs rakstnieks A. Goba.¹⁸

Sprīžot pēc tā, ka A. Štrāls savā attīstībā bija gauss, kā par to liek domāt Blaumaņa un arī Rozentāla atziņas,¹⁹ šajos gados viņa vērīenīgās un ar viņa vārdu saistītās žanriski ietonētās Daugavas ainavas (piem., “Ledus ieša-

na”, 1936) vēl nebija pat nodomos dzimušas. Tādējādi mākslinieka daiļrades sākotnējā perioda raksturojums veidojas ļoti nepilnīgs. Taču teiktais ļauj atzīt, ka Štrāls savā atturībā vērtējams kā spilgta un stipra rakstura personība, jo citādi būtu grūti saprast, kā viņš, dzīvodams bohēmiešu vidē un draudzējoties ar novatoriski ievirzīto Zeltiņu, varēja saglabāt uzticību zemnieciskiem ideāliem un cieņu pret šiem ideāliem atbilstošu risinājuma veidu – proti, pret plenērisma skolā izkopto realismu.

* * *

Laikmetam raksturīgā mākslinieku, dzejnieku un mūziķu sadarbības atmosfērā izveidojās arī Jāņa Jaunsudrabiņa personība.

Jānis Jaunsudrabiņš (1877–1962), Neretā dzimušais kalēja dēls, vispirms latviešu kultūras dzīvē ienāca kā dzejnieks un rakstnieks, taču, kā pats atzina, tieši tēlotāja māksla bija tas faktors, kas veidoja viņa dzīves gaitu. Pirmais ierosinājums nāca, iepazīstot “Mājas Viesi” etnogrāfiskās izstādes aprakstu, tad 1899. gadā ticis uzziets sludinājums par audzēkņu uzņemšanu Blūma skolā, kurā Jaunsudrabiņš arī iestājas un mācījās līdz 1904. gadam, noskatoties no vecāko audzēkņu sasniegumiem (Zeltiņš, Matvejs, Krastiņš) un sacenšoties ar jaunajiem (Kalve, Štrāls).

Dziļākais pārdzīvojums viņa mākslinieka dzīvē tomēr nāca pēc Blūma skolas pabeigšanas, ierodoties Minhenē. Te Jaunsudrabiņš iepazīs ar itāļu gleznotāja Dž. Segantīni²⁰ mākslu, kuras iespaids, domājams, bija tik dziļš tāpēc, ka šis “itāliskais Millē” prata savus dabā gleznotos lauka darbu atveidojumus realizēt ar divizionismam līdzīgiem atsevišķo otas vilcienu kopojumiem, sasniedzot pārsteidzošu realitātes ilūziju. Segantīni darbu novērtējums ļauj saprast, ka Blūma skolā ieaudzinātiem priekšstatiem bija lielāka nozīme Jaunsudrabiņa ieskatu veidošanā nekā Minhenē tajos gados vērotajām mistiskajām noskaņām un jūgenda ietekmei. Par to ļauj spriest arī konvencionāli darbu risinājumi viņa personālajā izstādē, kas bija sarīkota pēc atgriešanās dzimtenē.

Šajā laikā viņš bija stājies kontaktos ar Rozentālu, taču par Rozentāla skolnieku viņš tomēr nekļuva. Atkārtoti devies uz Vāciju 1908. gadā, viņš nekļuva arī par vācu impresionisma brutālākā pārstāvja L. Korinta skolnieku, kaut arī veselu gadu bija nostrādājis šī meistara vadībā Levina-Funkes privātajā akadēmijā.²¹ Spriežot pēc paša atzinuma, Jaunsudrabiņš pie savas

daiļrades prasībām atbilstošas plenēra glezniecības izpratnes nonāca patstāvīgi, jo aktīvi strādāja plenērā. Klejojot gar ūdeņiem, saplūstot ar zāli, ar kokiem un izjūtot saules mirdzumu, viņš bagātināja savu Blūma ietekmē izkopto atturīgo krāsu gammu ar spilgtākām, plenērā saskatītām krāsām.²² Atrasisitāka tajā laikā kļuva arī viņa ota, par ko liecina dažas saglabājušās viņa to gadu ainavas ar cilvēku figūrām, piemēram, "Līgo vakars" (1910). Pirmā pasaules kara laikā Jaunsudrabiņš bēgļu gaitās nonāca Kaukāzā, 1918. gadā atgriezās Latvijā, bet 1944. gadā emigrēja uz Vāciju, kur arī mira.

Glezniecība tomēr nekļuva par Jaunsudrabiņa galveno darbošanās lauku. Visspilgtāk viņš sevi apliecināja grafikā, kurai toreiz pavērās plašas perspektīvas, jo grāmatu sāka uzskatīt par lietišķi dekoratīvās mākslas svarīgu objektu. Atbilstoši jaunajiem ieskatiem grāmatas ilustratoram vajadzēja sekot dzejniekam, tā kā arfas pavadījums seko dziedātājam,²³ un tādējādi, izraisot māksliniecisko pārdzīvojumu, atklāt grāmatā pausto saturu. Jaunsudrabiņš tam arī tiecās sekot, ko pierāda viņa bērības atmiņām veltītā krājuma "Baltā grāmata" ilustrācijas (1914. g. – 1. daļa). Ar šiem darbiem Jaunsudrabiņš ne tikai apliecināja, ka atzinis jaunākās grāmatu grafikas prasības, bet arī atradis latviešu lasītājam saprotamu to tulkojumu, līdz ar to kļūstot par vienu no oriģinālākajiem latviešu grāmatu grafikas izkropējiem. Meklējot ceļu uz mākslu, kas būtu arī bērniem saprotama, viņš studēja bērnu zīmējumus, rakstus par bērnu psiholoģiju. Rosinoša viņa kompozīciju izveidei bija Korinta darbnīcā modeļu zīmēšanas praksē apgūtā prasme modeļa atveidu iekomponēt lapā tādējādi, ka atveids aizpildīja lapu no malas līdz malai. Tāda pieeja ilustrācijai vērojama arī darbā pie "Baltās grāmatas". Šajās ilustrācijās, kur iespaidu rada līnija, konturējot koku, zaru, ziedu atveidus, ir arī kaut kas folkloristisks, kaut vai prasmē ar maksimālu lakonismu, pēc pie zariņa redzamām skujiņām vai lapām vai arī stumbra virzības ļaut iepazīt visa koka dabu (piem., "Briežu māte").

Jaunsudrabiņam bija nopelni arī kā teorētiķim. Atzīmējams viņa raksts, kas bija publicēts sakarā ar jau pieminēto diskusiju par ornamentu (sk. 114. lpp.). Viņš uzstājās arī kā kritiķis, kopš 1906. gada rakstot par mākslu un dažiem māksliniekiem tā laika pazīstamos mēnešrakstos "Pret Sauli", "Stari", "Druva", laikrakstā "Latvija". Interesants ir viņa pirmais plašākais latviešu glezniecības apskats "Mūsu māksla", kas bija iespiests mēnešrakstā "Druva" (1914).

Blūma skolas konservatīvā atmosfēra veicināja noslieci uz dumpošanas, pie tam ne vienmēr tā izpaudās slēptā formā, kā, piemēram, Kalves gadījumā. No šīs skolas nāca arī mākslinieki, kuriem ir novatoru nozīme latviešu to gadu glezniecībā. Viens no spilgtākiem viņu vidū ir Voldemārs Zeltiņš.

Voldemārs Zeltiņš dzimis Rīgā 1879. gadā rentnieka ģimenē. Pēc elementārskolas, kur izrādīja zīmētāja un kaligrāfa dāvanas,²⁴ viņš sāka mācīties krāsotāja amatu un pa vakariem apmeklēja amatniecības skolu. Laikā no 1896. līdz 1899. gadam mācījās Blūma skolā, bet tika izslēgts, jo, neapmierināts ar Blūma konvencionālajiem ieteikumiem, aizrāvās ar Purviša mākslu, kura, kā zināms, bija tā laika mākslas interesentiem īsts pārsteigums. 1902. gadā ar Purviša atbalstu viņš devās uz Pēterburgu, lai mēģinātu iestāties Pēterburgas Mākslas akadēmijā, bet kaut kādu nezināmu apstākļu dēļ²⁵ no šī mēģinājuma atteicās un Pēterburgā neaizkavējās. Pēc atgriešanās sākās viņa klejojumi pa Šauļu, Vitebskas un dzimtenes novadiem. Būdams Rīgā, viņš, tāpat kā Štrāls, laiku mēdza pavadīt to literātu, aktieru un mūziķu aprindās, kurus, kā bija teikts, toreiz dēvēja par dekadentiem. Tāpat kā Štrāls, Zeltiņš pelnījās ar dekorāciju glezniecību, izmēģināja savus spēkus arī žurnālu grafikā,²⁶ kritikas jomā²⁷. Iekšējo pretrunu nomācījis, 1909. gadā izdarīja pašnāvību. Viņa pēcnāves izstāde notika 1910. gadā J. Rieksta salonā.

Savā daiļradē Zeltiņš izrādīja interesi par portreta glezniecību, tomēr visbiežāk gleznoja ainavas, kuras realizēja studijas formā, šīs formas nozīmi cenšoties pat teorētiski aizstāvēt. Kā uzskatīja Zeltiņš, studija tiešāk nekā glezna ļāva māksliniekam apliecināt savu individuālo pieeju parādībām, jo gleznu, kas tapa uz studiju pamata, parasti nācās pakārtot konvencionālām, dažkārt pat akadēmiskām prasībām pēc nobeigtības. No Zeltiņa studijām saglabājušās tikai nedaudzas, un, spriežot pēc gleznojuma rakstura, tās visas attiecināmas uz vienu laika posmu (1904–1909), kas apgrūtināta mākslinieka glezniecības evolūcijas izpēti. Arī laikabiedru atmiņās²⁸ nav precīzu ziņu par viņa studiju tapšanas laiku, toties jūtama apbrīna par Zeltiņa spējām, jo laikabiedriem bija skaidrs, ka, viņam, smeloties no ainavistu mūžīgā iedvesmas avota – dabas, izdevās atklāt savu individualitāti.



61. V. Zeltiņš. *Ainava*. Ap 1904

Tas nenozīmē, ka Zeltiņš neizrādīja interesi par citu gleznotāju sniegtiem. Kā pirmais šeit būtu pieminams Purvītis, kura mākslā jaunais skaidrums un patiesības meklētājs varēja atrast ierosinājumus, tad arī Ī. Levitāns un M. Vrubels. Aizraušanās ar Levitānu mums šodien varētu likties neizprotama, taču, ja atcerēsimies, ka jaunie gleznotāji augstu vērtēja noskaņu glezniecību un ka Levitāns bija meistars, kas aiz mierīga vērojuma spēja likt nojaust nemierīgu dvēseles kustību slēpto ritējumu un tādējādi piešķīra savai māksla muzikalitāti, proti, radniecību ar mūziku kā procesuālo mākslu, šī interese gūst izskaidrojumu.

Par to, ka Zeltiņš nebija vienīgais Levitāna mākslas cienītājs latviešu jaunatnes vidū, liecina ziņas, ka Levitāna gleznu jūsmīgai vērošanai, domājams, viņa mākslai piemītošā lirisma dēļ, tajos gados atdevās arī komponists

Alfrēds Kalniņš,²⁹ kas savos Pēterburgā nodzīvotajos gados draudzējās ar Madernieku, Šķilteru, Pērlu un izrādīja lielu interesi par tēlotāju mākslu. Iespējams, ka Zeltiņu Levitāna mākslā interesēja ne tikai noskaņas, bet arī gleznu tehniskie risinājumi, jo krievu meistara 19. gs. 90. gadu darbos bija vērojama plaša faktūras amplitūda no pastoza pabieza triepiena līdz virsmas ieskrāpējumam (“Pāri mūžīgam mieram”, 1894, “Ezers”, 1899–1900).

Sprīžot pēc Zeltiņa kolēģu izteikumiem, kur viņš dēvēts par “mazo latviešu Vrubelu”³⁰, arī šis krievu mākslinieks iespaidoja jauno censoni, un tas liekas ticams, jo Vrubela darbus Zeltiņš varēja redzēt ceturtajā “*Музыка*” izstādē Pēterburgā 1902. gadā, kur bija eksponēta Vrubela glezna “Kritušais Dēmons”³¹. Šī darba risinājumā izmantotās brīvas otas, paletes naža un dažādas citas faktūru iespējas, arī bronzas efekti, domājams, bija rosinoši, par ko liecina Zeltiņa portreti,³² tomēr viņa ainavās šī vrubeliskā tehnika nav manāma.³³ Domājams, ka visdrīzāk tā varētu būt izmantota Zeltiņa teātra dekorācijās. Kā zināms, jūgendstila apstākļos teātri mēdza uztvert kā “kultūras augstāko simbolu”³⁴, jo tas deva iespēju apvienoties dažādiem mākslas veidiem, un tāpēc arī Zeltiņa darbošanās teātrī varēja būt vērtējama ne tikai kā “maizes pelnišanas līdzeklis”, bet arī kā māksliniecisko uzdevumu atrisināšanas veids. Taču materiāla trūkuma dēļ nekādi salīdzinājumi un secinājumi nav iespējami. Tomēr, sprīžot pēc Zeltiņa studiju rakstura, var iedomāties, ka arī teātrī viņš bija krāsās košs un formās neparasts, jo, liekas, nevarēja nezināt, ka laikabiedri³⁵ izrādes noformējumu uzskatīja par tādu faktoru lugas uztverē, kas spēja iedarboties spēcīgāk nekā režisors vai aktieri.

Pievēršoties Zeltiņa studiju raksturam, būtu jāsaka, ka tās nav vienādas. Paletes naža ziestie krāsu laukumi parādās viņa ainavās ap 1904. gadu, un domājams, ka tas varēja notikt ne tikai Pēterburgā gūto iespaidu rezultātā, bet arī Purviša to gadu fakturālo meklējumu ietekmē,³⁶ kaut gan krāsu izpratnes ziņā Zeltiņa darbi bija no Purviša to gadu darbiem atšķirīgi – Zeltiņš bija košāks par Purvīti. Zeltiņa dekoratīvitāte tādējādi izpaudās nevis formu saplacinājumā un ornamentālo rakstu valodā, bet pastozī ieklāto krāsu plastiskā iedabībā, kā arī krāsu spēka kāpinājumā.

Zeltiņa pagalma nostūri un bērzu birzes ir vienmēr dabā novēroti, bet tomēr nelielas dabā novērotam līdzīgi, jo studijā iemūžinātais atveids sav-



62. V. Zeltiņš. *Bērzi*



63. V. Zeltiņš. Šauļu studija

dabīgā interpretējuma dēļ guvis to māksliniecisko izteiksmību, kas, liekas, varēja rasties Zeltiņa daiļradē visu iepriekš minēto ietekmju pārvērtēšanas rezultātā. Gleznojumu varētu vērtēt kā impresionistu piekoptā gleznošanas veida rustikalizāciju. Impresionisti gleznoja ar spektra krāsām, gaišumam piejaucot balto, pie tam krāsas parasti nejauca uz paletes, bet lika uz audekla nelielu triepienu veidā, lai tās, raugoties no attāluma, optiski sajauktos. Zeltiņš lietoja ne tikai spektra, bet arī zemes krāsas, arī balto un melno un uztriepa tās, “gigantizējot” triepiena izmērus. Triepieni, radot krāsu kārtas, ļāva izraisīt konkrēta objekta koloristiski izjustas krāsas ilūziju. Tas vērojams, piemēram, studijā, kur atveidota koka māja uz smilšaina paugura

(“Ainava”). Saules gaismas ilūzija uz paugura smiltīm un panīkušās mājas sienām panākta, liekot optiski sajaukties okera un sjēnas uztriepumam, bet ēnu iespaids paugura lejasdaļā – šo pašu zemes krāsu, smaragda zaļā, ultramarīna kārtu kārtojumiem. Raksturīgi, ka Zeltiņš vienmēr juta atveidojama objekta plastisko struktūru un atbilstoši tam arī organizēja paletes naža vēzienus. Paugura nogāzē, piemēram, tie ir iegareni un sakļaujas savā lejupplūsmā, citos darbos, piemēram, “Bērzu birzi”, “Bērzi”, kļūst ieapaļi un ir kārtoti vertikāli, vēl citā, atveidojot krūmu pudurus, tie ir ieapaļi švīkoti, bet, tēlojot jumtu un sienu sakopojumu (Šauļu studija), paletes naža vēzieni kārtojas atbilstoši arhitektūras elementu struktūrai.

Visu mums zināmo Zeltiņa darbu iespaidu rada dabas elementiem piemītošās laikmetam raksturīgās dzīvības substances hiperbolizēta izpausme. Liekas, ka mākslinieks jutis zemes elpu, un raksturīgi, ka viņš ekspresīvi izteiktai materializācijai pakļāva arī visus cilvēka rokām darinātos objektus – celtnes, sētas.

Zeltiņa studijas vērojot, saista viņa prasme izvēlēties neparastus skatpunktus uz parastiem objektiem, ar ko tie ne tikai savdabīgi deformējas, bet arī gūst sarežģītāku strukturālo izpausmi. Liekas, ka tie ir kā mākslinieka acīm iztaujāti un tad atkal, sekojot viņa iegribai, radoši samontēti, kā tas, piemēram, redzams celtnu atveidos. Kā zināms, Zeltiņa mūžs ir pārtrūcis ļoti agri, un mākslinieks nepaspēja apzināt savus mērķus un savu eksperimentāli radīto darbu nozīmi. Skaidrs, ka vietējās ainavu glezniecības attīstībai šie darbi vairs nebija noteicoši, jo ainavu glezniecība 20. gs. 10. gados jau zaudēja savu vadošo nozīmi Eiropas un līdz ar to arī Latvijas mākslā, un Zeltiņa paveiktajam darbam bija nozīme tikai glezniecisko novācīju jomā. Nav noliedzams, ka viņa atstātais mantojums pieder tā laika latviešu tēlotājas mākslas augstākajām virsotnēm.³⁷

* * *

Latviešu modernistu saimē radikālākais bija Voldemārs Matvejs – tipiskais jūgendstila mākslinieks, kura daiļradē atspoguļojas tā laika mākslas svārstīšanās starp dažādu stilu iespējām. Viņa lielākais ieguldījums latviešu mākslā ir teorētiskie raksti.

Voldemārs Matvejs dzimis 1877. gadā Rīgā, pirmo māksliniecisko izglītību ieguvis Blūma skolā (1895–1902), bet kopš 1905. gada Pēterburgas

Mākslas akadēmijas audzēknis.³⁸ Vairākkārt izmantojot garākus mācību atvaļinājumus un pat uz laiku izslēgts no akadēmijas, viņš turpināja novācīju meklējumus līdz pat savai pāragrajai nāvei. Studiju gados Matvejs, būdams neapmierināts ar akadēmisko mākslu, tās apkarošana atrada iedarbīgākus līdzekļus nekā viņa līdzgaitnieki. Viņš iekļāvās Pēterburgas jauno mākslinieku apvienībā “Союз молодёжи”, kura krasi vērsās pret tradicionālo mākslu.³⁹ Šo dumpinieciski noskaņoto mākslinieku neparastais interešu loks (*lubiņu* māksla) ievirzīja viņu eksotisko kultūru pētniecībā un lielā mērā noteica viņa teorētisko interešu raksturu.⁴⁰ Apvienības vārdā Matvejs arī uzstājās ar deklaratīvām publikācijām.

No 1907. gada uzsāktajos ārzemju ceļojumos Matvejs guva iespēju ne tikai iepazīties ar Itālijas un Francijas dabu un vēsturiskiem pieminekļiem, bet arī ar Eiropas lielākajām mākslas un etnogrāfisko materiālu krātuvēm un bibliotēkām. Par tautas mākslu, par etnogrāfisko muzeju eksponātiem tolaik interesējās daudzi mākslinieki. Bet, kamēr Rietumeiropas 20. gs. sākuma mākslas meistarū interese par Āfrikas un viduslaiku primitīvo mākslu viņu daiļradē atspoguļojās galvenokārt praktiski, Matvejs meklēja teorētiskos izskaidrojumus. Etnogrāfiskajās kolekcijās viņš vāca materiālus pētījumiem. Daļa no tiem ar pseidonīmu Vladimirs Markovs publicēta 10. gados – “Lieldienu salas māksla” (1913), “Faktūra” (1913), bet “Nēģeru māksla” (1919) parādījās atklātībā jau pēc mākslinieka nāves.

Matveja ciešāka saskarsme ar latviešu mākslu sākās 1910. gadā, kad viņš sarīkoja Rīgā jau minētās apvienības pirmo mākslas izstādi (sk. 33. lpp.) un vienlaicīgi arī nāca klajā ar rakstu “Krievu secesija”, kurā deklarēja, ka secesijas biedri neatzīst dabas kopēšanu, harmoniju, proporcijas, klasiskās tradīcijas ievērošanu un ka mūsdienu mākslai svarīga ir tikai deformācija, vispārinājums, krāsas neatkarība u.c.

Tajā pašā laikā V. Matveja māksla, tāpat kā daudzu citu tā laika latviešu mākslas pārstāvju sniegums, nebija viengabalaina, varētu pat teikt – bija pretrunīga.

“Союз молодёжи”, par kura adeptu bija kļuvis Matvejs, bija, kā jau teikts, jauno Pēterburgas mākslinieku apvienība, kura, tāpat kā tai radniecīgā apvienība “Бубновый валет”⁴¹, orientējās uz 20. gs. Rietumeiropā topošā modernisma sniegumiem. Fovistiska krāsa, ekspresionistiska defor-

mācija, kubistisks lietu diskomponejums rada savdabīgu atbalsi daudzos šādi tendēto jauno krievu mākslinieku darbos. Taču noteicošākais viņiem tomēr bija laikmetīgās tautas mākslas ietekmētais primitīvisms. Viens no aktīvākajiem šo meklētāju pārstāvjiem bija M. Larionovs (1881–1964),⁴² kas konsekventāk nekā viņa dumpinieckie laikabiedri pauda uzticību minētajiem primitivistiskajiem iespaidiem, gūstot ierosmi izkārtņu, lubiņu, tautas rotaslietu, bērnu zīmējumos un atbilstoši to raksturam prozaiski, rupji vienkāršoti atveidojot provinces ielas, kafejnīcas, frizētavas, kazarmas. Taču V. Matveju šī M. Larionova ievadītā tematika nesaistīja. Saisīja tikai risinājums. Zināmu radniecību ar Larionovam piemītošo glezniecisko robustumu viņš apliecināja 1906.–1907. gada studijās ar lauku dzīves un ikdienas tēmām (“Sēņotājas”, “Pļāvēji” u.c.). Piemēram, darbā “Pļāvēji” ar asu, tumšu konturējumu izdalītas figūras savā ģeometrizzējošajā vienkāršībā un formu smagnējībā ļauj pārliecināties, ka šis it kā bērna acīm uztvertais lauku dzīvei svarīgais notikums gūst laikmeta prasībām atbilstošu monumentalizāciju, kamēr darba krāsās saglabājas radniecība ar plenēristu sniegumiem. Tādējādi nevar nemanīt, ka risinājumos Matvejs svārstās starp vecām iemaņām krāsu izpratnē un modernās mākslas prasībām pēc deformētā objekta priekšmetiskuma, vieliskuma.

Šī pati divējādība, taču ar vēl lielāku atdošanos subjektīvām izjūtām manāma viņa pilsētu ainavās un folkloras iestrāvētās kompozīcijās.



64. V. Matvejs. Sēņotājas. Ap 1906



65. V. Matvejs. *Monmartra*. 1912



66. M. Utriljo. *Monmartrā*. Ap 1912

Morisa Utriljo tīri urbāniski izprastajiem Monmartras atveidojumiem, kurus Matvejs, domājams, nevarēja nezināt, taču tiem tomēr nepieskaņojās (“*Monmartra*”, 1912), jo viņam ar šiem darbiem bija jāatskaitās Pēterburgas Mākslas akadēmijai, un viņš zināja, ka līdzība ar Utriljo profesoriem nepatiks.

Kā zināms, Matvejs savos rakstos centās atklāt pasaules mākslas dekoratīvo nozaru primāro nozīmi tēlotājas mākslas tapšanas procesā un, kad bija

Desmito gadu darbos Matvejs ievada Latvijas ainavu glezniecībā pilsētas tēmu, kura līdz tam laikam netika pacelta, jo Purvīša nedaudzos Rēveles skatus nevar uzskatīt par pilsētas tēmas ievadišanu.⁴³ Daļa no Matveja radītajām pilsētas ainavām atspoguļo ceļojumos uzietu centru savdabību (*Visbija*, *Monmartra*), daļa iemūžina Pēterburgas nomales, kas veido krasu pretstatu pilsētas klasiskajam centram. Taisnas ielas augsto īres namu sienu vienveidīgā ietvarā vienmuļi aiziet perspektīvā (*Pēterburgas ainavas*)⁴⁴ un, tvertas pelēkas dienas noteiktā pelēcīgā tonalitātē (“*Pēterburga ziemā*”, 1911–1912), raisa lielpilsētai it kā neierastas elēģiskas noskaņas.

Līdzīgā plenēriskā skatījumā bija realizēti arī Parīzes skati, kaut arī tēlošanai bija izvēlēts Monmartras gleznainais apvidus. Šie gleznojumi ar savām atmosfērā izplūdušajām formām bija krass pretmets tajos pašos gados ar lineāru asumu, formu vienkāršojumu un zemcilnim līdzīgu krāsu triepienu⁴⁵ radītajiem



67. V. Matvejs. Pēterburgas ainava. 1911

iepazīnies ar latviešu folkloru, arī tai piešķīra līdzīgu funkciju. Sekojot saviem minētajiem to gadu uzskatiem, viņš pievērsa uzmanību folkloras tematikai un arī realizēja to virknē darbu, no kuriem nozīmīgākais ir audekls "Senatne". Risinot sev jauno tematiku, viņš tiecās nevis apliecināt etnogrāfisko precizitāti, bet gan radīt atbilstošu, romantiski saistošu ietvaru savam priekšstatam par pagātņi. Tādējādi viņš kļuva līdzīgs citiem folkloras tēmās



68. V. Matvejs. *Senatne (Pasaule)*. 1908–1909

ieinteresētiem kolēģiem (piem., Maderniekam). Taču “Senatnē” vēl uzskatāmāk nekā citos Matveja darbos atklājas autora pozīciju pretrunīgums, jo šajā gleznā viņš izmanto nevis savas mākslinieku modernistu grupas “*Союз молодёжи*”, bet tās pretinieku – apvienības “*Голубая роза*” biedru izkoptās valodas īpatnības. Šīs apvienības pārstāvji (Pāvels Kuzņecovs, Nikolajs Sapunovs⁴⁶ un citi), savos agrīnajos darbos tuvojoties netveramām parādībām, izmantoja līgano tēlu izpausmei bālu toņu un matētas faktūras gleznieciskos efektus, kas ļāva pārveidot realitāti un vedināja uz neikdienišķu mērķu un izjūtu nojausmu. Tas manāms arī Matveja “Senatnē”. Gleznas centru aizņem dejas aplī vienoti cilvēki tautastērpos, pareizāk sakot, to stilizēti silueti. Tie redzami ozolu ietvertā ieplakā, proti, mitoloģiskās folkloras apdziedātā vidē, kur cilvēks un daba atrodas harmoniskās attiecībās. Interesanti, ka Matvejs šī darba atklāsmei iecerēto simbolisko jēgu atsedz ar ainavisko elementu palīdzību. Viens no latviešu ainavu glezniecībā iemīļotākajiem veidoliem – koks – šeit gan nav guvis tādas konkrētas formas kā vecākās latviešu mākslinieku paaudzes darbos, bet savā attāļajā atbilstībā reālajam tomēr atpazīstams kā ozols, izraisot tās emocijas, kuras nezināmie

folkloras meistari vienmēr saistījuši ar šo koku, proti, liek domāt par nelokāmību un izturību. Koki – simboli šajā gleznā vispārliciecinotāk atklāj autora ticību savas tautas nākotnei, un rosinošs ir arī gleznas krāsu risinājums – gaišs un reizē simbolisks. Darbs ir svarīgs kā viens no tipiskākiem tā laika simbolisma noskaņu izpausmes piemēriem latviešu glezniecībā.

Kaut arī Matveja darbība neatstāja dziļas pēdas tā laika latviešu glezniecībā, šodien tā vērtējama kā svarīgs faktors latviešu mākslas evolūcijā no plenēriski impresionistiskas koncepcijas uz konstruktīva rakstura risinājumiem, kuriem būs nozīme latviešu glezniecības jaunajā posmā.

* * *

Matvejam līdzskanīgais Pēteris Krastiņš bieži pievērsās ainavai, taču viņa saglabājušos ainavu skaits ir neliels, un turklāt šīs ainavas ir realizētas tikai maza izmēra neparasti traktētu studiju un kolorētu zīmējumu formā, tādēļ viņš latviešu ainavu glezniecības attīstību nespēja iespaidot.

Pēteris Krastiņš (1882–1942) dzimis Valmieras apriņķa Nabes pagastā mežsarga ģimenē, neilgi apmeklējis Blūma skolu, tālāko mākslas izglītību guvis Štiglica skolā (1901–1907), kur specializējies scenogrāfijā. Studijas Krastiņš beidza ar ārzemju komandējumu un tādējādi divus gadus sabija Rietumeiropā, apmeklējot gan Vācijas, gan Francijas, gan Itālijas slavenākos kultūras centrus. Iepazīšanās ar tādām pilsētām kā Florence, Roma atspoguļota piezīmju grāmatiņās sīkos uzmetumos, un nav noliedzams objektu mākslinieciskās uztveres smalkums. Taču jau ārzemēs Krastiņam parādījās psihiskas saslimšanas pazīmes, un turpmākos savas dzīves gadus, kas aizritēja dzimtenē, viņš ar mākslu vairs nenodarbojās un uzturējās slimnīcā.

Krastiņa studijas ļauj izvērstāk, nekā tas bija iespējams iepriekšējās nodaļās, runāt par šajā tipoloģiskajā formā vērojamām izmaiņām 20. gs. 10. gadu latviešu mākslā. Kā jau bija teikts, jaunākās paaudzes mākslinieki studijas izmantoja nevis dabā novēroto mirklīgo ainu iemūžināšanai – kā 19. gs. beigās, bet gan kā subjektīva pārdzīvojuma fiksācijai piemērotu līdzekli. Noskaņas, ko tajā laikā pauda jaunie mākslinieki, kā jau pieminēts, visbiežāk bija skumjas, turklāt bieži – pretrunīgas, jo viņi nespēja atrast savu vietu nemierīgajā pirmskara pasaulē,⁴⁷ un šīs noskaņas varēja tikt



69. P. Krastiņš. *Priedes un bērzi*. Ap 1905–1907. M. Brašmanes krāsu foto

iemūžinātas tikai tādā formā, kas nepretendēja uz nobeigtību, proti, studijā. Šāda veida gleznojumu radīšanai palīdzēja izteiksmes līdzekļu iespēju daudzveidošana. Eļļas glezniecības dominanti tajā laikā aktīvi apstrīdēja akvarelis, pastelis, tempera, pat zīmējums, proti, tie izteiksmes līdzekļi, kuru izmantošana liecināja par jūgendstilam raksturīgo grafiskumu. Turklāt šādās tehnikās radītos uzmetumos bija vieglāk izpaust simbolistiskas nojautas, atrast iespējas “reālajām zīmēm kļūt par neredzamā izteicējām”⁴⁸, proti, realizēt to programmu, ko simbolisms ar sava redzamākā pārstāvja Odilona Redona⁴⁹ vārdiem lika pildīt māksliniekam. Taču, kā jau bija atzi-



70. P. Krastiņš. *Vientuļš koks*. Ap 1905–1907. M. Brašmanes krāsu foto

mēts, simbolisms neatrada Latvijā tēlotāju mākslinieku vidū īstu atsauci. Jauno latviešu mākslinieku vairākums bija ļoti konkrēts savā dzīves uztverē, taču Krastiņš, iespējams, savas slimās psihe dēļ bija uzņēmīgāks pret minētajām noskaņām, kas pavīdēja tā laika garīgajā atmosfērā, un tāpēc varēja radīt tādas dabas tēlojumus, kas šādām noskaņām atbilda.

Krastiņa akvareļu un pasteļu tematikas izvēli noteica dzimtās vietas drūmā apkārtnē – purvi un tumšie meži. Mākslinieks teicis: “Es esmu izaudzis aiz brūnāja purva, lielā mežā, un vienmēr esmu redzējis baltus bērzus.”⁵⁰ Kā to pierāda Krastiņa daiļrade, viņš visu mūžu saglabājis uzticību



71. P. Krastiņš. *Purvā*. Ap 1905–1907. M. Brašmanes krāsu foto

bērnībā gūtajiem priekšstatiem, kuri apmierināja viņa nostalgiskās jūtas un turklāt atbilda tai vēlmei pēc atsvešināšanās, ko pauda cilvēki, bēgot no pilsētām, kā, piemēram, Vorpsvēdes meistari, kas arī 20. gs. sākumā saglabāja savu nošķirtību no lielpilsētas.⁵¹ Jāatzīst, ka dzimtās dabas atainojumi Krastiņa darbos nav uztverami kā noteiktu vietu portretiskie atveidi, jo savā realizējumā tika maksimāli pārveidoti, vienkāršoti, vispārināti, krāsu risinājumā transformēti, proti, vienmēr guva romantiskai jūsmi līdzīgu raksturu. Studiju kompozīcijas veidojas no paralēli izkārtotām, plakaniski uztvertām debesu un zemes joslām un turklāt, kā bija atzīmēts, vienmēr realizētas minimālā izmērā. Krastiņa studijās raksturīgo skumjo noskaņu, ko rada attēlotā skopā vide, vienmēr balsta gaisma – rietošas saules puslo-

de ("Purva priedes") vai mēness, vai arī kāds saules apgaismots dabas elements (piem., "Vientuļš koks").

Latviešu ainavu glezniecībā grūti atrast darbus, kas lakonismā un kolo-ristikā savdabībā būtu līdzīgi Krastiņa studijām.

Krastiņš, tāpat kā viņa priekštecis Valters, spēj operēt ar krāsu kā ar mūzikas instrumentu. Liekas, ka jebkuram viņa darbam varētu piemeklēt simbolisku zemtekstu, bet ir nenoliedzams, ka šo skumjo lapiņu vidū ir arī tādas, kurās mākslinieks apzināti gribēja būt simbolisks. Piemēram, "Pur-vā", kur viņš, kroplajām purva dūksnājā izaugušajām tumšajām priedītēm pretnostatot gaišo bērzu birzi, lika domāt par to, cik kontrastainas ir divas pasaules – reālā un iecerētā. Diemžēl Krastiņš minētajos darbos ir sevi tikai pieteicis un viņam nav bijis dots iesāktu turpināt, jo, kā jau bija teikts, viņš ap 1912. gadu kļuva par slimnīcas nedziedināmu pacientu. Mākslinieka darbi 1911. gadā bija eksponēti Rīgā un ieguva visatzinīgākās atsauksmes Madernieka, Jaunsudrabiņa, Skalbes recenzijās.⁵²

* * *

Savdabīgu ieguldījumu latviešu ainavas glezniecībā ienesa Rūdolfis Pērle.

Rūdolfis Pērle dzimis 1875. gadā krodzinieka ģimenē Valkas apriņķa Alsviķu pagasta Mēru muižā. Pēc draudzes skolas beigšanas sāka mācīties mākslas dārzniecību Kārļu muižā pie Cēsīm, pēc tam 1897. gadā iestājās Štiglica skolas ornamenta klasē. Mācību laikā aktīvi piedalījās atjaunotā "Rūķa" darbībā. Beidzis skolu 1905. gadā, palika Pēterburgā, kur atrada al-gotu darbu gumijas fabrikā "Treugoļņik", ar mākslu nodarbojoties tikai brīvajā laikā. Mākslinieks miris pēc neveiksmīgas operācijas 1917. gadā.

Kaut arī Pērlem bija maz laika mākslai, tomēr viņš nebeidza nodarbo-ties ar asējumiem, gleznoja dabas studijas, piedalījās žurnāla "Svari" nofor-mēšanā. Kā jūgenda iemīļotas tematikas atskaņa, tikai reālistiski atdzejota, uztverami viņa ap 1910.–1914. gadu radītie puķu gleznojumi akvareļi. Pēc 1915. gada Pērle pievērsies jauniem motīviem, kas rasti simbolu pasaulē.

Izmaiņām Pērles pieticīgajā tematikā ir vairāki iemesli. Pirmkārt, tie ne-apšaubāmi bija Kaukāza dabas iespaidi, gūti kara laikā, kad Pērle kā gaisa balonu speciālists vairākkārt tika komandēts uz Kaukāzu (1915). Tāpat ne-noliedzamas ir Konstantīna Bogajevska⁵³ un daļēji arī Mikalojus Čurļoņa⁵⁴ daiļrades ietekmes. Ar šo mākslinieku darbiem Pērle varēja iepazīties Pē-



72. R. Pērle. *Saulīt' vēlu vakarā...* . 1915–1916

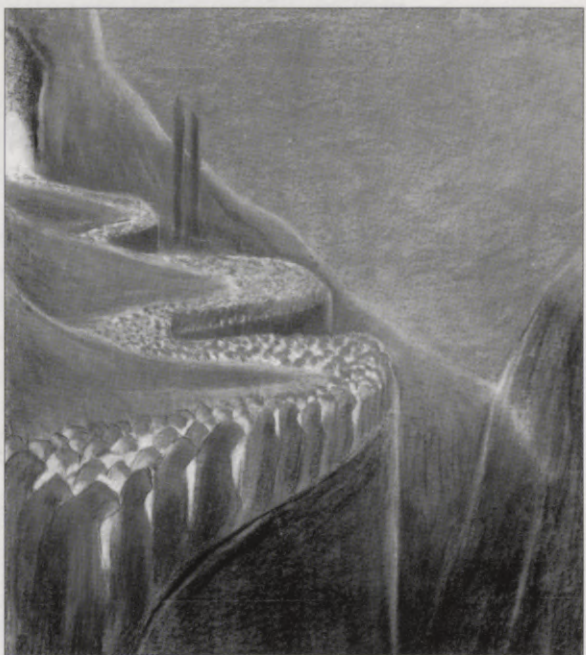
terburgā gan atjaunotajās “*Мур уckyccтвa*” izstādēs,⁵⁵ gan arī privātkolekcijās. Tāpat jāņem vērā, ka Pēterburgas garīgo atmosfēru tajos gados noteica kā teozofijas un antropozofijas pārstāvju,⁵⁶ tā arī dzejnieku simbolistu (Konstantins Baļmonts, Maksimilians Vološins)⁵⁷ darbība. Šiem iespajdiem, liekas, bija lielāka nozīme nekā Kaukāza dabai, jo tās arhaizējošās un vizionāriska rakstura tieksmes, kas saistīja tā laika Pēterburgas radošo jaunatni, minēto divu mākslinieku darbos bija izpaustas ļoti tieši un turklāt dekoratīvi iedarbīgās formās. Pērle šos risinājumus neatdarināja un visai drīz izkopa minētajām interesēm atbilstošu patstāvīgu tulkojumu. Atšķirībā no Bogajevska darbiem, kur noskaņu izraisošā faktora nozīme bija debesīm, kur bieži tēloti gigantiski zvaigznāji (piem., “Corona astralis”, ap 1900. g.), Pērles kompozīcijās skatītāja uzmanību saistīja zeme, tās klinšu, alu, aizu rustikalizētais atveids, kas viņa gleznās saglabāja tikai daļu no savas atbil-

stības kalnos sastopamām dabas formām. Liekas, var droši runāt par to, ka darbi tapuši vēlīnā jūgendstila posma estētikas iespaidā, kad līgani plūstošu līniju vietā sāka izmantot stingrāku, taisno līniju noteiktu izteiksmību. Pērli uz to varēja rosināt kā Bogajevska darbos vērojamo arhitektūras objektu skarbās formas, tā arī ikdienišķā darba pieredze rūpnīcā “Treugolņik”.

Raksturīgi arī, ka Pērles gleznās vērojamā pasaule nebija pilnīgi fantāzijas radīta – kā Čurļoņa, taču tā nebija arī reāla, un tās formas neaptvēra nedz dienas, nedz nakts gaismā. Pērles gleznās valdīja krēsla, kurā tikai reizēm uzliesmoja dzirkstošais saules disks (piem., “Saulīt’ vēlu vakarā...”, 1915–1916), tikai reizēm izeja kalnos paslēptie dārgakmeņi (“Klinšu zaiģums”, 1916). Šī pasaule savos nemierīgajos ritmos un šo ritmu izraisītajās noskaņās bija pirmskara atmosfēras radīta pasaule, kurā emocionālo saturu noteica bezcerība. Šai ziņā Pērles dažādās tehnikās darinātie darbi ir pilnīgs pretstats Čurļoņa gaišajām vīzijām, viņa muzikāli iedarbīgajiem dzejojumiem. Pietiek tikai salīdzināt Čurļoņa un Pērles vienai tēmai veltītus darbus, lai tas atklātos. Čurļoņa gleznā “Bēru gājiens. Simfonija” (1903)⁵⁸ redzamais ceļa serpentīns vijas kalnup ritmiskos lokos, tajos ritmiski sakārtotās cilvēku figūras ir svecīšu apgaismotas. Pērles



73. R. Pērle. Dzīves ceļš. 1916



74. M. Čurļonis. Bēru gājiens. Simfonija. 1903

“Dzīves ceļš” (1915) ved pāri ūdeņiem no vienas augstu klintīs esošas alas uz citu zemāk izvietotu alu. Visa gleznas uzbūve ar neharmoniskām skal-dnēm un šķautnēm, ar savu gaišo un tumšo plakņu asiem pretstatiem un akcentēto kustību no augšas uz leju liekas esam bezceres atspulgs, tai laikā kad Čurļoņa gleznā vērojamā ritmika un augšupvirze vieš cerības.

Pērle atšķiras no Čurļoņa arī savā gleznošanas veidā. Pērle ieklāj audeklus ar šķidru, savā tonalitātē vienmuļu brūnas krāsas kārtu, uz kuras ar tumšākām šīs pašas krāsas līnijām ievēl ieliekta un izliekta kontūras, kuru kombinācijas rada kalnu ilūziju, tai laikā kad Čurļonis strādā ar bagātāku paleti, ir daudzveidīgāks arī krāsu ieklājumā, apliecinot ne tikai savu ieinteresētību sižetikā, bet arī mākslinieciskā iespaيدا iedarbīgumā. Tādējādi risinājuma ziņā Pērle Čurļonim neseko. Taču ir jāatzīst, ka bez šī meistara savdabīgās mākslas ietekmes Pērle diez vai būtu uzdrošinājies pilnīgi atdoties simboliski izprotamo veidolu pasaulei, tuvoties tās izraisītai mistikai.

Lai kā tas arī būtu, bet Pērles darbiem grūti atrast analogus sniegunus tā laika mākslā, un kā šāds savdabīgs vienpatis viņš arī vērtējams latviešu glezniecībā.

ATSAUCES UN KOMENTĀRI

- ¹ Loviss Korints (1858–1925), vācu gleznotājs, portretists un ainavists.
- ² Augusts Dombrovskis (1845–1927), latviešu rūpnieks un mākslas mecenāts.
- ³ Burtnieku pils – A. Dombrovskā uzceltais māksliniekiem domātais nams Vecmīlgrāvī.
- ⁴ *Kasinskis A.* Īsajā dzīvē paveiktais // Literatūra un Māksla. – 1982. – 3. dec.
- ⁵ S. Cielavas grāmatā “Latviešu glezniecība buržuāziski-demokrātisko revolūciju posmā: 1900–1917” teiktais par to, ka P. Kalve mācījies pie V. Leistikova, neatbilst īstenībai, jo gadā, kad P. Kalve ieradās Berlīnē, V. Leistikovs bija miris.
- ⁶ Sk. Purvīša daiļradi.
- ⁷ *Kasinskis A.* Mākslinieki Kārlis un Pēteris Kalves // Latviešu tēlotāja māksla. – Rīga, 1978. – 112. lpp.
- ⁸ Turpat. – 114. lpp.
- ⁹ Darbs pazīstams pēc reprodukcijas, sk.: *Siliņš J.* Latvijas māksla: 1800–1914. – Stokholma, 1980. – 2. sēj. – 264. lpp.
- ¹⁰ Darbs pazīstams pēc reprodukcijas, sk.: Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940. – Rīga, 1986. – 171. reprodukcija.

- ¹¹ Karls Petersens (1874–1923). Par viņa mākslu sk.: Im Lichte des Nordens: Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende. – Düsseldorf, 1986. – S. 52, 53.
- ¹² *Kasinskis A.* Mākslinieki Kārlis un Pēteris Kalves. – 112. lpp.
- ¹³ *Štrāls K.* Atmiņu drumslas par gariem gadiem // *Karogs*. – 1961. – Nr. 2.
- ¹⁴ Par dekadentiem tajos gados sauca literātus, mūziķus, aktierus un gleznotājus, kas grupējās ap žurnālu “Dzelme” un pauda individuālistiskus ieskatus, neapmierinājās ar dzīves apstākļiem, bija mistiski noskaņoti.
- ¹⁵ *Štrāls K.* Atmiņu drumslas par gariem gadiem.
- ¹⁶ J. Rosentala, A. Tigina un A. Štrāla gleznu izstāde // *Latvija*. – 1909. – Nr. 294.
- ¹⁷ *Cielava S.* Latviešu glezniecība buržuāziski-demokrātisko revolūciju posmā: 1900–1917. – Rīga, 1974. – 107. lpp.
- ¹⁸ *Goba A.* Par Aleksandru Štrālu // *Latviešu tēlotāja māksla*. – Rīga, 1960. – 358. lpp.
- ¹⁹ *Cielava S.* Latviešu glezniecība. – 106. lpp.
- ²⁰ Džovanni Segantīni (1858–1899), itāļu plenērists. Daiļrades sākumā piekopa puantilisma metodi, 19. gs. 90. gados aizrāvās ar F. Ničes idejām, arī ar R. Vāgnera un M. Klingera daiļradi, radot grūti izprotamus darbus ar simbolisma elementiem.
- ²¹ L. Korints pasniedza Levina-Funkes privātajā akadēmijā. Par L. Korinta pasniegšanas metodi sk.: *Siliņš J.* Latvijas māksla: 1800–1914. – 2. sēj. – 268. lpp.
- ²² *Kaminska R.* Laikmeta kultūras pūrā // *Māksla*. – 1977. – Nr. 3.
- ²³ Wilhelm Sch. Raksts žurnālā “Ver Sacrum” IX, 1898. Citēts pēc: *Hofstätter H.* Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. – Köln, 1972. – 29. lpp.
- ²⁴ *Siliņš J.* Latvijas māksla: 1800–1914. – 2. sēj. – 241. lpp.
- ²⁵ Nav ziņu par to, vai V. Zeltiņš Pēterburgā iestājies vai mācījies Štiglica skolā, Pēterburgas Mākslas akadēmijā vai kādā citā mācību iestādē, tādēļ viedokļi par šo viņa dzīves periodu ir atšķirīgi.
- ²⁶ V. Zeltiņa vinjetes, sk.: *Kāvi*. – 1906. – Nr. 1.
- ²⁷ V. Zeltiņa raksti, sk.: *Pret sauli*. – 1906. – Nr. 3; *Latvija*. – 1907. – Nr. 19; 1909. – Nr. 81. Šajos rakstos viņš oponentē J. Rozentāla un J. Madernieka rakstos izteiktām domām par laikmetīgo mākslu, kritizē baltvācu mākslinieku darbus, kas parādījās tā laika izstādēs.
- ²⁸ V. Zeltiņa draugu P. Gruzņas (30. atsauce) un J. Jaunsudrabiņa atmiņas. Sk.: *Leģendas par izcilie cilvēkiem: Voldemārs Zeltiņš // Jaunsudrabiņš J.* Kopoti raksti. – Rīga, 1985. – 15. sēj. – 165.–176. lpp.
- ²⁹ *Kalniņš A.* Studiju laikmets Pēterburgā un pirmie darba gadi Rīgā. Rokraksts. 16. lpp. – *Fragments no rokraksta citēts grāmatā: Klotiņš A.* Alfrēds Kalniņš. Komponista dzīve un darbs. – Rīga, 1979. – 50. lpp.
- ³⁰ *Pe. Ge.* (Gruzna P.). Zeltiņa etīdu kolekcija // *Jaunā Dienas Lapa*. – 1910 – Nr. 7 (20).
- ³¹ M. Vrubels. “Kritušais Dēmons” (1902). Viens no Vrubela iemīļotās Dēmona tēmas variantiem. VTG.
- ³² *Kļaviņš E.* Latviešu portreta glezniecība: 1850–1916. – Rīga, 1996. – 178. lpp.
- ³³ Iespējams arī, ka vrubelisko faktūru izmantojumu Zeltiņa ainavās nevaram konstatēt tāpēc, ka mūsu rīcībā ir tik maz Zeltiņa darbu.

- ³⁴ Slavenā vācu arhitekta un dizainera Petera Berensa (1868–1970) raksts “Dzīves un mākslas svētki” (Teātris kā kultūras augstākais simbols. – Jēna, 1910. Sk.: Мастера архитектуры об архитектуре. – Москва, 1971. – С.133).
- ³⁵ “*Мир искусства*” mākslinieku radīta specifiska tēlojoša forma grandiozas gleznas aspektā (piem., A. Benuā studijas teātra izrādēm).
- ³⁶ V. Purvītis savā 1904. gada patstāvīgajā izstādē eksponēja darbus dažādās tehnikās, turklāt dažādos šo tehniku realizācijas veidos, arī ar špakteles (paletes nazis) tehnikas piemēriem.
- ³⁷ *Bēms R. Voldemārs Zeltiņš // Zvaigzne. – 1959. – Nr. 12.*
- ³⁸ *Cielava S. Latviešu glezniecība.. – 134. lpp.*
- ³⁹ Plašāka informācija par viņa darbību minētajā apvienībā līdz ar Matveja teorētiskajiem darbiem un citiem materiāliem publicēta: Voldemārs Matvejs: Raksti. Darbu katalogs. Sarakste / Sast. I. Bužinska. – Rīga, 2002.
- ⁴⁰ Apkarojot akadēmiskās mākslas tradicionālītāti, Matvejs vāca materiālus par plastiskās mākslas valodas īpatnībām, kas izveidojušās laika gaitā, un iepazīstināja laikabiedrus ar to nozīmi rakstā “Faktūra”.
- ⁴¹ “*Бубновый валет*”, jauno mākslinieku apvienība, veicināja priekšmetiskumu, konstruktivitāti, krāsas pilniskanību, atbalstīja primitīvismu, zināmā mērā ietekmējās no primitīvistu mākslas.
- ⁴² Mihails Larionovs (1881–1964), bērnu mākslas un tautas lubiņu ietekmētais mākslinieks, savdabīga abstraktās mākslas paveida “lučisms” (1913) radītājs.
- ⁴³ Purvītis, uzturoties Rēvelē, bija uzgleznojis dažus vecpilsētas nostūrus.
- ⁴⁴ Reprodukcijas sk.: *Siliņš J. Latvijas māksla: 1800–1914. – 2.sēj. – 313. lpp.*
- ⁴⁵ Moriss Utriljo (1883–1955), franču gleznotājs. Laika periodā ap 1910. gadu M. Utriljo krāsai piejaucis arī cementu, ģipsi, limi (Malerei der Welt, 562. lpp.).
- ⁴⁶ Pāvels Kuzņecovs (1878–1908), krievu ainavists. Nikolajs Sapunovs (1880–1912), krievu ainavists un teātra gleznotājs.
- ⁴⁷ Piemēram, Vācijā, notiekot pārejai no agrāras valsts struktūras uz industriālo, saasinājās pretstatu attiecības arī kultūras jomā, proti, attiecības starp priekšmetu un gleznu, dabai tuvo un abstrakto, starp neapzināto un reālo, līdz ar ko zuda skaidrība estētisko un ētisko problēmu izpratnē. Krievijā līdzīgu rezultātu izraisīja neapmierinātības sajūta pirmās revolūcijas (1905) sagrāves iespaidā, garīgā atmosfēra bija aptumšota.
- ⁴⁸ *Долт Ф. Французская акварель XIX века. – Москва, 1981. – С.122.*
- ⁴⁹ Odilons Redons (1840–1916), franču gleznotājs un grafiķis, kas impresionistisko “piezemējošo” tiešamību tiecās aizstāt ar dailes un domas spēka apliecinājumiem simboliskā aspektā. No 1904. gadā J. Jaunsudrabiņam rakstītās vēstules. Sk.: Latvijas Vēstnesis. – 1921. – Nr. 181.
- ⁵¹ Pateicoties Paulas Modersones-Bekeres (1876–1907) un citu Vorpsvēdes mākslinieku darbībai, šai vietai raksturīgā purviem un vīrsājiem bagātā ainava, kā uzskata vācu filozofs un rakstnieks E. Blohs (1885–1977), kļuva par laikmeta vispārīgu zīmi. Sk.: *Wederer R. Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. – Köln, 1978. – S. 188. Jāatzīmē P. Krastiņa darbu zināmā līdzība ar vorpsvēdiešu radīto ainavu.*
- ⁵² *Ābele K. Pēteris Krastiņš. Maģistra darbs. Rokraksts. LMAIC.*
- ⁵³ Konstantīns Bogajevskis (1872–1943), Kuindži skolnieks, krievu ainavists, bija Krimas dabas ietekmēts meistars, kas šo dabu atveidoja neikdienišķā skatījumā, proti, pagātnes aspektā, par

gleznu galvenajiem varoņiem pārvēršot klinšainajā apvidū atrastus kurgānus un seno celtņu drupas. Tēloja tos vienkāršoti, stilizēti, ar asām kontūrām un krāsu pretstatiem uzsverot to skarbo varenību.

- ⁵⁴ Mikalojus Konstantins Čurļonis (1875–1941), lietuviešu komponists un gleznotājs. Tiecās sniegt priekšstatu par pasauli tās iracionālā uztverē, attīstīja kosmiska un panteistiska rakstura motīvus, atklājot tajos Visuma un Zemes savstarpējās attiecības muzikāli iedarbīgā to tulkojumā. No 1908. gada uzturējās Pēterburgā, bija saistīts ar “*Муp уккыцмба*” pārstāvjiem.
- ⁵⁵ Mākslinieku apvienība “*Муp уккыцмба*” ar sākotnējo programmu eksistēja līdz 1904. gadam, kā izstāžu apvienība saistīta ar tādu mākslinieku vārdiem kā N. Rērihs, L. Baksts, M. Dobužinskis un citi. Apvienība atdzima un atsāka darboties no 1910. gada, taču mazāk veicinot stāglezniecību nekā grafiku un teātra dekoratoru mākslu.
- ⁵⁶ Teozofija – reliģiska mācība, balstās uz Senās Indijas mācībām. Pēc tās pārstāvju uzskatiem gara problēmu atrisināšana notiek, iedziļinoties sevī un atdodoties skolotāja vadībai.
- ⁵⁷ Konstantins Baļmonts (1867–1944) – dzejnieks, Maksimilians Vološins (1877–1932) – dzejnieks, kritiķis, akvarelists.
- ⁵⁸ Glezna atrodas Kauņā, Čurļoņa galerijā. Pastelis. 1903. Reprodukciju sk.: *Wallisa M. Jugendstil.* – Dresden, 1982. – Krās. attēls nr. IX.

NOBEIGUMS

Grāmata sniedz priekšstatu par latviešu ainavu glezniecības attīstību no 19. gs. beigām līdz 20. gs. otrajai desmitgadei. Ir raksturotas laikmeta noteiktās stilistiskās īpatnības šīs ainavas attīstībā un tādējādi arī tās radniecība ar Krievijas un Rietumeiropas ainavu glezniecību. Tai pašā laikā nevar neatzīt, ka Latvijā, topot profesionālajai mākslai, tās izveide notika, iesaistot un izkopjot vietējos estētiskos ideālus un tradīcijas, kas tādā mērā noteica latviešu mākslas raksturu, ka to 20. gs. pirmās desmitgades nogalē vairs nevarēja uzskatīt par Baltijai līdz tam raksturīgās epigoniskās mākslas sastāvdaļu. Latviešu māksla ieguva patstāvīgas nacionālas skolas īpatnības, pilnīgi iekļaujoties citu tajā laikā popularitāti guvušo novadniecisko (*Heimatkunst*) skolu lokā.

Nevar arī neatzīt, ka latviešu nacionālās mākslas problemātikas jautājumos līdz šim nav iegūta tāda skaidrība, kas ļautu formulēt tās izpratnei nepieciešamās likumsakarības. Tas attiecināms arī uz latviešu ainavu glezniecības vēstures izpēti. Nākas apmierināties ar informāciju par šī žanra saiknēm ar vēsturiskajiem stiliem, ņemot vērā, ka tās veicināja žanra attīstības ievirzi kopumā, kā arī tā savdabības izveidi un nostiprināšanos. Savukārt attiecībā uz ainavu glezniecības saikni ar tautas mākslas mantojumu pagaidām ir jāpietiek ar nojautām, kaut arī autore uzskata, ka šāda saistība pastāv un ka "pagātnes atmiņas" klātbūtne latviešu mākslas attīstībā vērtējama kā nacionālās savdabības liecība.

Jāņem arī vērā, ka turpmākie secinājumi ir iegūti tikai atsevišķu gleznu stilistisko iezīmju salīdzinājumā (kas neizslēdz zināmu subjektīvismu), bez historiogrāfijas vai latviešu literātu un filozofu ieskatu dziļākas iztirzāšanas. Tādējādi liekas pareizi atzīt, ka izteiktie secinājumi vērtējami tikai kā ierosinājums nākotnē veicamam darbam nacionālās mākslas problēmu apguves jomā, nevis kā absolūts iznākums.

19. gs. beigās un 20. gs. sākumā latviešu ainavistu darbos zemes un debess stihiju traktējums atšķiras no ainavu glezniecībā vispārpieņemtajiem

priekšstatiem. Kamēr Eiropas 19. gs. ainavu glezniecībā uzsvars tika likts uz debesu tēlojumu, latviešu mākslinieki pārsvarā gleznoja ainavas ar augstu horizontu, tādējādi lielāko audekla daļu atdodot un vairāk uzmanības veltot zemei. Ainavas ar klasisko horizontu, proti, horizontu, kas lielāko audekla daļu atdod debesīm, apskatāmā perioda latviešu mākslā ir reti sastopamas. Ņemot vērā, ka to ainavu skaits, kur zemes tēlojums noteic galveno iespaidu, ir ļoti liels (V. Purvīša, J. Valtera, J. Rozentāla, P. Kalves, A. Štrāla, V. Zeltiņa, R. Pērles, V. Matveja darbi), varētu rasties doma, ka šī zemes akcentēšanas tendence būtu uzskatāma par izveidojušās nacionālās skolas īpatnību. Taču jāpiebilst, ka lielākā audekla daļa jo bieži ir atdota zemei arī franču impresionistu un arī postimpresionistu mākslā, kā arī tās meistarū ietekmētos citu skolu 20. gs. sākuma darbos. Tādējādi par atšķirību noteicošo faktoru būtu atzīstamas nevis proporcionālās attiecības starp stihijām, bet zemes tēla traktējums. Kā zināms, impresionisma meistarū darbos zeme bija tiktāl gaismas pārveidota, ka likās zaudējusi savu materialitāti, un atbilstoši tam gaistošu aspektu ieguva arī pārējie ainavas elementi; pie postimpresionistiem zeme bija kur mākslinieka vēlmes ekspresīvi deformēta, kur dabas dinamiskās elpas transformēta, kur dekoratīva gobelēna iespaidam pielīdzināta, taču visur tēlota līdzvērtīga citiem ainavas elementiem, kamēr latviešu glezniecībā zeme tika pārvērsta par ainavas noteicošo un iedarbīgāko faktoru. Latviešu gleznotāju tiešais un konkrētais zemes tēlojums atgādina par to, ar kādu mīlestību, vērību, sapratni, ar kādām ilgām uz šo zemi paaudžu paaudzēs skatījušies viņu senči – zemnieki.

Kā to liecina jau pieminētie Purvīša, Zeltiņa un citu autoru darbi, latviešu mākslinieki, zemi tēlojot, izvēlas tikai tādas vietas dabā un tādus to uztverei izdevīgus skatpunktus, kas ļauj ietekmēties no sniega segtas vai atkušņa pārveidotas zemes reljefa dimensijām un strukturālām īpatnībām, kuras tāpēc arī dialogā ar ūdeņiem nevar tikt ignorētas. Pie tam jo bieži zemes heroizētais iespāids tādā mērā kāpināts ar otas triepiena robustumu, krāsu uzklājuma biežumu, ka zemes smaguma, tās pirmatnējā spēka izjūta raisās ne tikai vizuāli, bet arī fiziski. Domājams, ka šāds vairāk vai mazāk rustikalizēts zemes interpretējums nav nejausi radies, bet var būt vērtēts kā neapzināti izpaustas “pagātnes apziņas” atskaņa (ir zināms, ka latviešu mentalitātē zemes tēls identificējas ar mātes barotājas tēlu), un tas dod

noteiktu pamatojumu atzīt šo interpretāciju par nacionālai skolai atbilstošu zemes tēlojuma īpatnību. Nenoliedzams arī, ka šī zemes tēla izpratne, kas bija radusies 19.–20. gs. mijas mākslā, nav izmainījusies arī latviešu 20. gs. 20.–30. gadu glezniecībā, tādējādi saglabājot tajā zemes primaritātes izjūtu. Tā ir tik skaidri izteikta, ka to pamana un izceļ pat ārzemju kritiķi. Piemēram, franču kritiķu rakstos par 1939. gadā Parīzē rīkoto latviešu mākslas izstādi lasām, ka, skatot L. Svempa un L. Liberta darbus, viņi bija spiesti atzīt, ka “zemes vara pār šiem māksliniekiem ir tik liela, tik dziļi viņos noenkurojies viņu redzēšanas ieradums, ka pat ārzemēs viņi saglabā savu īpato noskaņu”¹. Arī tālāk šīs izstādes apskatos, runājot par latviešu mākslas saskarsmi ar impresionismu, kritiķi konstatē, ka “franču impresionistu spožā plejāde piederēja galvenokārt pie namnieku šķiras, kas dabu mīlēja kā svētdienas brīnumu. Ne tā latviešu mākslinieks, kuram zeme ir vairāk nekā apjūsmas objekts, vairāk nekā “brīvā daba”. [...] Latviešu mākslinieka tēvs vai brālis bija zemkopis, latviešu mākslinieka emocionālā pasaule sakņojās laukos, ar kuriem tas bija intīmi saistīts. Franču impresionists ar dabu bija uz “jūs”, latviešu gleznotājs – uz “tu”. ”²

Latviešu ainavā arī attieksme pret debesu stihijas tēlošanu ir citāda nekā pie impresionistiem un krievu reālisma skolas meistariem. Debesis pat latviešu mākslinieku studijās parasti veido šauru strēli virs tālumā parādītiem kokiem, un tikai retos gadījumos tur redzamiem mākoņiem tiek atvēlēta lielāka audekla daļa. Mākoņu tēma aizņēma niecīgu vietu Purviša un Valtera daiļradē, un tikai jaunākās paaudzes mākslinieku sniegtos tai piešķirta lielāka uzmanība, iespējams, vācu ekspresionistu (E. Nolde³) ietekmes dēļ. Taču arī šādos gadījumos debesis ir atveidotas ar zemes tēlojuma praksē iegūtu tieksmi uz materialitātes akcentējumu, arī uz mākoņu formu vispārinājumu, līdz ar to šie atveidi pat nepieļauj domu par to, ka debesis ir luminiscējoša gaisīga sfēra vai atmosfēras stāvokļa atspulgs. Mākoņi vērtēti kā ar pirmatnējo matēriju saistīti elementi vai tīri dekoratīvi izveidotas formas (P. Krastiņš. “Mākoņi virs mājām” u.c.), tādējādi uzsverot latviešu glezniecībai piemītošo dabas elementu vērtēšanas zemniecisko kvalitāti.

Arī gaismai latviešu mākslinieku darbos piešķirta nevis dabas tēlu pārveidojoša, bet tikai apgaismojoša elementa funkcija, kas liecina par latviešu

mākslinieku dabas uztveres konkrētību. Tas vērojams arī citos glezniecības žanros, ne tikai ainavā vien.

Ne mazāk tipiska latviešu mentalitātei ir atturīga attieksme pret dabas elementu simbolisko uztveri. Latviešu mākslinieki apmierinājās ar vizuālā ceļā gūtiem iespaidiem par dabu, netiecās pievērsties tās esamības mistiskā kodola izpētei, netiecās arī filozofēt par kosmiskām tēmām. Latviešu ainavas klasiķu gleznu lokā veltīgi būtu meklēt darbus, kur atveidotā dabas aina kalpotu iepriekš uzieto ideju un jūtu izpausmei, līdz ar to ieskanoties abstrahēta heroisma patētikai, kā tas, piemēram, vērojams krievu mākslā tādos darbos kā Ī. Levitāna "Pāri mūžīgajam mieram"⁴, N. Rēriha "Debess kauja" (1912)⁵, K. Bogajevska "Vakara saule" (1912)⁶. Tajos samērā retajos gadījumos, kad latviešu mākslā tapušas ainavas ar mākoņiem, tās interpretētas kā tīra veida dabas skati, kur vērojami gan negaisa mākoņi (Purvīša "Jelgavas šoseja", ap 1899), gan spalvmākoņi (Liberģa "Pavasaris"), bet šie mākoņi ir tikai ainavā iemūžinātais debess stāvokļa aspekts, kas nevedina uz simboliska zemteksta uziesānu. Atsevišķas vācu simbolistu atskaņas, piemēram, Pērles darbos "Šausmu mākoņi" un latviešu folkloras motīvus atbalsojošā "Saulīt' vēlu vakarā..." (1916), pieder pie retiem izņēmumiem to gadu latviešu mākslinieku ainavisko darbu klāstā.

Ja iepriekš atzīmēto tēlošanas īpatnību pamatā, domājams, varēja būt folklorā sakņotas un varbūt pat neapzinātas tieksmes, tad noskaņu jomā vērojamo īpatnību cēloņi, liekas, būtu meklējami gadsimtu mijas mākslas virzienu īpatnībās, piemēram, neoromantismā. Kaut arī tas nekad Latvijā savā tiešākajā veidā nav izpaudies, tā atbalsis ir novērojamas, un sevišķi tas jūtams ainavu glezniecībā. Šīs ainavas raksturo dabas vērojuma noteiktā pārdzīvojumu skala, tajās skan prieks par dabas skaistumu, saviļņojums tās izpausmju savdabīguma priekšā, dabas neatkārtojamības izjūta, reizēm arī dabas apguves izraisīta kaismīga patētika. Dažkārt vērojama arī apskaidrotība kā dabas pārdzīvojuma kvintesence, dažkārt – Latvijas tālaika sabiedriski politiskai situācijai atbilstošas dramatiskas intonācijas.

Tādējādi latviešu gleznotāju ainavas no citās skolās tajā laikā radītajām ainavām atšķiras ar tādu emocionālā intonējuma raksturu, kas salīdzināms nevis ar parastām dziesmām, bet ar odām. Šajās ainavās ikdiena nekad neatklājas savā prozaiskāajā aspektā. Ir jāatzīst, ka te skarbi, ar stingru tvērienu iemūžināti dabas elementu atveidojumi ir ne tikai romantiski pacilāti,

bet reizēm pat kļūst intrigējoši iedarbīgi, piemēram, Purviša “Vītoli naktī” (ap 1903)⁷, kur dīvaini izlocītie vītoli un to uz sniega projicētās ēnas savā savdabīgajā ritmā, liekas, varētu piederēt tikai pasakai. Arī Purviša “Pavasara ainava” (pastelis, ap 1900) ar vakara debesu spulgojumu ūdenī vai Valtera glezna “Ainava ar upi” (1904), kur caur jaunaudzes zaru režģi vērojams upes ūdens, un daudzi citi līdzīgi darbi nevedina domas par apkārtējās vides ikdienišķību. Ne velti B. Vīpers savā brošūrā “Latviešu māksla” latviešu glezniecību raksturo kā pasakaino reālismu,⁸ bet mūsdienās mākslas vēsturē minēto tēlojumu raksturošanai popularitāti guvis apzīmējums “bioloģiskais romantisms”⁹. Šī poetizētas un romantizētas ainavisku motīvu uztveres savdabība vispārliciecinātāk atklājas, salīdzinot vienai un tai pašai tēmai veltītus darbus latviešu un krievu tā laika glezniecībā. Ja salīdzinām, piemēram, Grabara gleznu “Marta sniegs” (1904)¹⁰, kur tālumā redzama sievietes figūra uz apsniuguša klajuma fona, un Purviša darbu “Atkusnis”¹¹, kur attēlots kūstošā sniega ūdeņiem pārplūdināts dārza stūris, redzam, ka krievu mākslinieka darbs ir radīts atbilstoši sadzīvīskam uzdevumam izraisīt domu par ikdienas dzīves norisi. Savukārt Purviša glezna ir iecerēta un realizēta kā poētiski uztverta dabas stāvokļa iemūžinājums. Te līniju sabalsojumā ir radīts daudzskanīgs ritms, ūdeņu krasti ar robotām ledus kārtām un kūstošā sniega plankumi skan stingri, kamēr bērzu birzes stumbri ir rosinoši savā vibrācijā. Teiktais ļauj saprast, ka latviešu mākslinieks konsekventāk ir atteicies no stāstījuma un uzticības vienīgi vizuāliem iespaidiem, bet dabas tēla iemūžinājumā – neapšaubāmi savai psihei tuvajā skatījumā – tiecās paust tos estētiskos kritērijus, ko ieguva, iejūtoties jūgenda laika panestētismā.

Tādējādi var konstatēt, ka arī 20. gs. sākumā raksturīgo noskaņu izpausmēm nepieciešamo “moderno” skumjo intonāciju latviešu mākslinieki neienes dabā kā satrauktas dvēseles vēstījumu, bet atrod to iejūtīgas dabas pētniecības rezultātā. Piemēram, daudzām Valtera studijām piemītošā elēģija ir tikai ar dienas laiku, parasti ar vakara stundu saistāmas noskaņas izpausmes forma, arī Romana mēnesnīcās un pieguļās jūtāmās liegās skumjas ir nejauši radušos pārdomu rezultāts, bet traģiskās notis Krastiņa darbos ir lielā mērā dzimto vietu drūmās dabas noteiktas.

Pievēršoties vispārējā tēlojuma problēmām un formālās sfēras īpatnībām, ir jāatzīst, ka šajā jomā grūtāk uziet nacionālās īpatnības, jo gandrīz

visu tajā laikā pazīstamo meistarū formālā valoda vienas stilistiskas kategorijas ietvaros ir vairāk vai mazāk līdzīga. Taču zināmi secinājumi tomēr ir iespējami, it sevišķi tāpēc, ka metode ne tikai apgūt citu meistarū stilistiskās kvalitātes, bet arī tās pielāgot sev, kas bija aktīva visos mākslas vēstures posmos, ir skaidri manāma arī latviešu mākslā. Vispirms tas ir saikams par dekoratīvātes izpausmes veidu. Kā zināms, Latvijā dekoratīvātes ieviešanās ir lielā mērā saistāma ar jūgenda veicināto tautas mākslas atdzīvināšanu, bet tautas māksla savukārt savdabīgi intonēja daudzus tā laika glezniecībā izmantotos elementu kārtojumus. Lielu un mazu plakņu ornamentālais izkārtojums, horizontāļu un vertikāļu strukturālā un emocionāla izteiksmība, visu elementu lineāra un ritmiska saskaņa ir kvalitātes, kas raksturo ne tikai Purviša 10. gadu ainavas, bet manāmas arī citu gadsimta pirmā gadu desmita aktīvo jauno mākslinieku meklētāju darbos (Zeltiņš, Krastiņš u.c.). Vispārināti koku stumbri atkārtojas viņu ainavās tik reizi, cik tas ir nepieciešams, lai rastos iecerētais ritmiskais skanējums, pie kam atkārtojas ar tādu smalku simetrijas un asimetrijas emocionālās iedarbes izpratni, kas atrodama tikai tautasdziesmu toņu kārtojumos. Šodien, kad daļēji kļuvis iespējams analizēt citu zemju novadpētniecisko skolu darbus, atklājas, ka tādas kombinācijas un ar tādu šo elementu tulkojumu realizēta dekoratīvāte nav sastopama šo skolu mākslinieku darbos un tādējādi var būt vērtēta kā dekoratīvātes nacionāls tulkojums.

Taču priekšstats par dekoratīvātes izpausmi latviešu glezniecībā būtu nepilnīgs, ja tiktu apiets jautājums par krāsas un krāsas vērtību nozīmi tajā. Ne velti kopš 19. gs. otrās puses E. Delakruā iejūtīgākie laikabiedri¹² atzina krāsu par kvalitāti, kas spēj saistīt uzmanību pilnīgi neatkarīgi no atveida, kuram tā pieder, un tādējādi nevar tikt nošķirta no dekoratīvātes izpratnes. Bet zīmīgi, ka latviešu mākslinieki savu krāsu mīlestību un tās rosinātos meklējumus parasti saista ar ainavisko uzdevumu atveidot reālo dabu, un viņu interese par krāsu plakņu intonācijām un kombinācijām vienmēr ir pakļauta ainaviskajam uzdevumam. Tādējādi redzams, ka latviešu mākslinieku darbos krāsas pielietojums vienmēr ir objektīvi konkrētas, sižetiski attaisnotas ieceres noteikts un tāpēc var veiksmīgi iekļauties noteiktajā ainaviskajā programmā, kādēļ, atveidojot dabā vērojamo krāsu bagātību, latviešu gleznotāji var iztikt bez tiro krāsu pigmentu izmantošanas. Tātad var apgalvot, ka latviešu mākslā vērojamās krāsu kombinācijas

ir koloristu acīm uztvertas, ka latviešu mākslinieki jau no viņu pirmajiem patstāvīgajiem soļiem glezniecībā apliecināja sevi kā tipiski koloristi, proti, kā krāsu iespēju smalkākie izpratēji.

Un nav nejaušība, ka Latvijā varēja rasties tāda pieeja krāsai un tādi koloristi. Kā to pierāda tautasdziesmas un tautastērpu ornamentika, ar koloristam nepieciešamo jūtīgo redzi bija apveltīti jau senie latvieši, kas arī pirms 3–2 gadu tūkstošiem prata atšķirt 7 hromatiskas un 4 ahromatiskas krāsas un arī izmantoja šīs krāsu valodas iespējas gan savu ētisko vērtību vārdiskai izpaušmei,¹³ gan arī savas lietišķās mākslas rakstiem.

Tāpēc neliekas pārsteidzošs publicista H. Vītola apgalvojums: “Latviskajā izpratnē krāsa nav tikai krāsa, tai ir vairāk nekā aistētiska nozīme, latviskajā izpratnē krāsai ir kāda noslēpumaina, organiska saistība ar dzīves vērtību, ar ētiku, ar tikumu, ar dievību. Tas īpaši attiecas uz neitrālu baltu krāsu. Citiem vārdiem, latviskā izjūta neatdala mākslu no dzīves, krāsu no jēgas, formu no satura.”¹⁴ Un tas savukārt ļauj saprast, ka ar krāsām realizētā dekoratīvitate, kas tik spilgti lika sevi manīt Purviša prominentajos darbos un viņa laikabiedru sniegunos, nav bijusi 20. gs. sākuma modes radīta, bet ir nacionālajā skolā izveidojušās glezniecības formālai valodai piemītoša īpatnība, kas tāpēc arī varēja gūt tālāku izveidi kā 20.–30. gadu, tā arī 60. gadu daudzu latviešu mākslinieku darbos, tādējādi apstiprinot, ka kolorisms pamatoti var būt uzskatīts par latviešu nacionālai skolai piemītošu un turklāt konstantu īpatnību.

ATSAUCES UN KOMENTĀRI

¹ Madlenas Portjess recenzija franču laikrakstā “*Tribun des Nation*” sakarā ar latviešu glezniecības izstādi Parīzē 1939. gadā, pēc Hugo Vītola atstāstījuma. Sk.: *Vītols H.* Atmodinātās atbalsis. – Vesterosa, 1969.

² Turpat.

³ Emils Nolde (1867–1956), vācu gleznotājs, grafiķis, viens no vadošajiem ekspresionisma māksliniekiem.

⁴ VTG.

⁵ KMM. Nikolajs Rērihs (1872–1947), krievu gleznotājs.

⁶ KMM.

⁷ Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts žurnālā “*Vērotājs*” 1904. g.

- ⁸ *Vipers B.* Latviešu māksla. – Rīga, 1927.
- ⁹ *Schmutzler R.* Art Nouveau. – Stuttgart, 1962.
- ¹⁰ VTG.
- ¹¹ Darbs nav saglabājies, zināms pēc reprodukcijas “*The Studio*”, 1905.
- ¹² 1855. gadā, Š. Bodlēram vērtējot E. Delakruā glezniecību, konstatēta tāda krāsas izpratne, kas, pēc mūsdienu kritiķu domām, veicina krāsu emancipāciju. Sk.: *Clay J.* Le romantisms. – Haschelte, 1980.
- ¹³ *Berlin B., Kay P.* Basic color Terms, their Universality and Evolution. – University California Press, 1969.
- ¹⁴ *Vītols H.* Atmodinātās atbalsis: Pārdomas par K. Hūna mākslu.

GRĀMATĀ IEVIETOTO ILUSTRĀCIJU SARAKSTS

1. K. Hūns. Latvijas mežs pēc vētras (Silciema mežs pēc vētras). 1872. Papīrs, zīmulis. 30,1x42,9. Valsts Mākslas muzeja krājumā (turpmāk – VMM)
2. J. Feders. Kokneses pilsdrupas. Ap 1904. Audekls, eļļa. 31,5x48. VMM
3. Latviešu etnogrāfiskās izstādes kopskats Rīgā, 1896. Attēls publicēts: Austrums. – 1896. – Nr. 10
4. V. Purvītis. Pēdējais sniegs (Pavasara ainava). 1898. Audekls, eļļa. 102,5x144. Krievu muzejā Sanktpēterburgā
5. V. Purvītis. Marta diena. Ap 1903*
6. J. Valters. Jūrmala. 1900. Audekls, eļļa. 41,8x55. VMM
7. J. Rozentāls. Pie strauta. 1901. Audekls, eļļa. 59x44. VMM
8. P. Kalve. Pavasaris. 1907. Papīrs, pastelis. 70x99,5. VMM
9. P. Krastiņš. Mākoņi virs mājām. Ap 1905–1907. Papīrs, pastelis. 21,5x29. VMM
10. V. Purvītis. Pēdējie stari. 1897*
11. H. Fogelers. Pavasaris. 1898. Vorpsvādē, privātā kolekcijā*
12. V. Purvītis. Lauku klusums. 1897–1898. Audekls, eļļa. 68,3x92,5. VMM
13. V. Purvītis. Pavasaris. Ap 1897. Audekls, eļļa. 96x80*
14. V. Purvītis. Dzirnavas pie Māras diķa. Ap 1898. Audekls, kartons, eļļa. 49,4x34,7. VMM
15. J. Valters. Vientuļais ceļinieks. Ap 1904. Audekls, kartons, eļļa. 70x86. VMM
16. V. Purvītis. Ziemeļu nakts. Ap 1901. Audekls, eļļa. 108x85*
17. V. Purvītis. Adagio. 1898. Audekls, eļļa. 103x92*
18. Dž. Vistlers. Noktirne zilā un zaļā. 1871. Čelsijā*
19. V. Purvītis. Mēness nakts. Ap 1909. Kartons, eļļa. 39x57. VMM
20. J. Valters. Mēnesnīca. 20. gs. sākums. Koks, eļļa. 38x56. VMM
21. V. Purvītis. Vītoli ziemas naktī. Ap 1903–1904*
22. L. Mūrnieks. Koki un sarkana saule. 1967*
23. V. Purvītis. Ziedošās kastaņas. Ap 1908. Audekls, kartons, eļļa. 34,7x53,7. VMM
24. J. Valters. Peldētāji. Ap 1900. Audekls, kartons, eļļa. 36x45. VMM
25. V. Purvītis. Priedes jūrmalā. Ap 1903*
26. V. Purvītis. Agrīns pavasaris. Ap 1910. Audekls, eļļa. 125x103*

27. V. Purvītis. Kurzeme. Gleznojums Rīgas Pilsētas mākslas muzeja vestibilā. 1907–1908
28. J. Rozentāls. Teika. 1899. Audekls, eļļa. 97x67. VMM
29. F. Erlers. Edda. Ap 1900*
30. A. Romans. Ainava ar jātnieku. Ap 1910. Audekls, eļļa. 85x105,5. VMM
31. K. Monē. Sniegs Ardžentā. Ap 1875*
32. V. Purvītis. Ziemas vakars. 1896. Audekls, eļļa. 113x171. VMM
33. V. Purvītis. Ziemas ainava (Marta vakars). Ap 1900. Audekls, eļļa. 101,5x143,7. VMM
34. V. Purvītis. Viesturdārzs (Keizardārzs). Ap 1910. Audekls, eļļa. 53,8x36,4
35. V. Purvītis. Vakars. Ap 1910. Audekls, eļļa. 100,3x142,2. Privātkolekcijā
36. V. Purvītis. Agrīns pavasaris. 1896*
37. Ī. Levitāns. Pēdējais sniegš. 1895*
38. J. Feders. Zvejnieku ligzda. 1886. Audekls, eļļa. 142,5x81. VMM
39. V. Purvītis. Strautiņš (Vakars). Ap 1897–1898*
40. H. Bazedovs. Strauts Siltā. Ap 1891*
41. O. Modersons. Vētra purvā. 1895. Audekls, eļļa. 79x122. Bīlefeldā*
42. V. Purvītis. Pavasara ūdeņi (Maestoso). Ap 1910. Audekls, eļļa. 102,5x144. VMM
43. V. Purvītis. Palu ūdeņi. Ap 1910–1911*
44. V. Leistikovs. Grīnevaldes ezers. 1895. Nacionālajā galerijā Berlīnē*
45. V. Purvītis. Pavasara ūdeņi. 1911. Audekls, kartons, eļļa. 40,7x60,5. VMM
46. J. Valters. Zemnieku meitene. Ap 1900. Audekls, eļļa. 83x98. VMM
47. F. Knopfs. Sievietes attēls. 1898. Litogrāfija*
48. E. Munks. Vasaras nakts. Balss. Ap 1893*
49. J. Valters. Piles. 1898. Audekls, eļļa. 103x111. VMM
50. J. Valters. Lēpju lapas. Ap 1898. Audekls, eļļa. 44,7x35. VMM
51. J. Valters. Ainava ar četriem kokiem. Audekls, eļļa. 33x40*
52. J. Valters. Ainava. Ap 1904. Audekls, eļļa. 103x125. VMM
53. J. Valters. Birtala. Ap 1903. Audekls, eļļa. 81x103. VMM
54. G. Klimts. Dižskābaržu birzs. Ap 1902. Drēzdenes Mākslas galerijā*
55. J. Rozentāls. Lauku māja. 1909. Audekls, kartons, eļļa. 44x70. VMM
56. J. Rozentāls. Agrs pavasaris Kurzemē. 1909. Audekls, eļļa. 67x95. VMM
57. J. Rozentāls. Vasarā pie upes. 1913. Audekls, eļļa. 68x100. VMM
58. J. Rozentāls. Ainava ar akmeņiem. Ap 1906. Audekls, kartons, eļļa. 35x50,8. VMM
59. J. Rozentāls. Saules meitas. Ap 1912. Papīrs, pastelis. 46,5x62,5. VMM
60. P. Kalve. Ezers. 1910. Audekls, eļļa. 70x100. VMM
61. V. Zeltiņš. Ainava. Ap 1904. Audekls, eļļa. 55x73. VMM

62. V. Zeltiņš. Bērzi. Studija. Audekls, kartons, eļļa. 45,8x35,8. VMM
63. V. Zeltiņš. Šauļu studija (Studija). Audekls, eļļa. 18x24,5. VMM
64. V. Matvejs. Sēņotājas. Ap 1906. Audekls, eļļa. 72,5x50. VMM
65. V. Matvejs. Monmartra. 1912. Audekls, eļļa. 138x227. VMM
66. M. Utriljo. Monmartrā. Ap 1912. Privātkolekcijā Parīzē*
67. V. Matvejs. Pēterburgas ainava. 1911. Audekls, eļļa. 74x83. VMM
68. V. Matvejs. Senatne (Pasaule). 1908–1909. Audekls, eļļa. 80,5x144. VMM
69. P. Krastiņš. Priedes un bērzi (Purvā). Ap 1905–1907. Papīrs, akvarelis. 21,7x29. VMM
70. P. Krastiņš. Vientuļš koks. Ap 1905–1907. Papīrs, pastelis. 20,5x29,2. VMM
71. P. Krastiņš. Purvā. Ap 1905–1907. Papīrs, akvarelis. 21,7x29. VMM
72. R. Pērle. Saulit' vēlu vakarā... . 1915–1916. Audekls, eļļa. 69x104. VMM
73. R. Pērle. Dzīves ceļš. 1916. Audekls, eļļa. 68x70. VMM
74. M. Čurļonis. Bēru gājiens. Simfonija. 1903*

* Ar * atzīmētas ilustrācijas, par kurām autores rīcībā nav pilnīgas informācijas.
Mākslas darbu izmēri doti centimetros.

Tatjana Kačalova

LATVIAN LANDSCAPE PAINTING AT THE TURN OF THE CENTURY (1890–1915)

Tatjana Kačalova was born in 1915. She graduated from the Art History Department of the Faculty of Philology of the Latvian State University in 1948. She has researched Latvian landscape painting for many decades and this was the theme for her science candidate (1967) and doctor of art sciences degrees (1990). From 1955 she gave a course of lectures on the history of foreign art at the Latvian Academy of Art (LAA) and became professor at the academy in 1990.

Summary

The landscape genre acquired a visible place in Latvian painting only at the turn of the 19th century. That was a time when in Latvia, the initiative in the field of culture and art was taken over by a part of society which had hitherto been less active – the Latvians, because the development of professional Latvian visual arts had begun. Latvian artists were undoubtedly influenced by the well-known art movements of the turn of the century Europe. However, the perception and interpretation of these movements was original and gave the budding Latvian art several qualities which were to be important in future periods of development too. Thus the turn of the century period in Latvian visual arts was a significant stage in the formative process of the local art and the landscape genre was an essential component of this process.

In the book, the definition of landscape coincides with the accepted concept of the characterisation of a realistic type of landscape; however, the tendency to regard the main criterion of the landscape genre to be the demand for a “portrait” of a specific place was rejected. Also taken into account is the fact that in the turn of the century Latvia, this concept took on a more diverse nature than in, for example, Russian landscape painting as a whole. The main method of research in writing this book was the

analysis of surviving art works and those written about in the available literature. Work on researching the oeuvre of Latvian artists is made difficult by the lack of surviving works and there is little literature on the lives of the artists and their work. Therefore the author has had to fill in the missing information with her own subjective theories and conclusions.

The first chapter "Landscape painting of the 18th and 19th centuries" describes the genre in Baltic painting and graphics. The 18th century was dominated by the *veduta*, the precise panoramic representation of a real topographic situation. Karl Traugott Fechhelm (1748–1819) who worked in Riga from 1797 was typical of the *vedutisti* and he became popular with his paintings of views of the town. At the turn of the 18th century the perspective landscape grew in importance. One of its representatives was Hermann Friedrich Waeber (1761–1833) who was known for his depictions of Kurzeme castles and their ruins. At this time romanticism was taking a significant place in Baltic art. It was echoed in paintings which came from the artist's fantasy (Johann Samuel Benediktus Grune, 1783–1848), as well as in the work of non-professional artists the most important of whom was Johann Christoph Brotze (1742–1823). In graphics, we must mention the monumental work by Wilhelm Siegfried Stavenhagen (1814–1881), "Album of views of the Baltic region" (1857–1867, steel engraving), as well as many studio printed lithographs of views of Kurzeme and Vidzeme.

In the 18th and early 19th century, those active in the Baltic were mainly artists trained in Western Europe and the future art professionals from the region also went there to study. Baltic youth only looked to the schools of Russia's capital from the mid-19th century.

In the 1850s and 60s, the Latvians Kārlis Hūns (1831–1877) and Jūlijs Feders (1838–1909) also studied painting in the St. Petersburg Academy of Art. Hūns worked mainly in Russia and Western Europe spending little time in Latvia. Although the genre did not dominate his work, his oil paintings, watercolours and drawings, including representations of the Vidzeme countryside, were done in *plein air* and they manifest the concreteness and objectivity characteristic of the realistic view in those days.

Hūns contemporary Jūlijs Feders was faithful to the demands of academic realism in panoramic compositions. Only in his later work do we

see his understanding of the practice of *plein air* painting. We may thus regard the artist as an intermediary between the departing values of the 19th century academism and those of the new age. His work may be regarded as the origin of Latvian landscape painting.

Chapter two examines the tendencies in Latvian landscape painting and their relationships with Baltic German art at the turn of the 19th century.

In the 1880s and 90s, a new form of landscape painting was taking shape in the St. Petersburg Academy in the studio headed by Arkhip Kuindzhi (1842–1910) as well as in the work of several Moscow artists. The “new” landscape was not a continuation of the late academism or of the traditions of the *peredvizhniki*. It mainly made use of painterly techniques playing with chiaroscuro, lighting effects and the expressiveness of brush strokes acquired during *plein air* practice. The main emphasis was on the visual impression. We can see similar traits elsewhere in Europe for example, in the Worpswede and Dachau schools in Germany. The public and the critics could not always appreciate this new art adequately and at the end of the 19th century the conflict sharpened between the late academic painting and the new art.

This period is particularly important in Latvian art history. The budding Latvian artists who had gained their profession in St. Petersburg and worked together with their countrymen in the “Rūķis” (Gnome) group, had as their aim, the development of professional Latvian visual art. In the name of this aim they envisaged working in Latvia and finding local motifs and themes for their work. Thus on returning to their homeland in Vidzeme or Kurzeme, the young Latvian artists not only had to fight for the new painting but also for their own and Latvian art’s common role in the local cultural scene, which, to a great extent, belonged to the Baltic German section of society. This was dominated by conservative aesthetic tastes and a conviction that the Germans had a mission to bring culture to the Baltic.

Exhibitions played a major role in the many facets of cultural life and the spread of contemporary art at the turn of the century. Exhibitions had become noticeably more frequent and they were more diverse than had been the case earlier. The third chapter deals with Latvian artists’ exhibi-

tion activity. The first larger scale exposition of their work was at the 1896 Latvian ethnographic exhibition, organised in conjunction with the 10th Russian Congress of Archaeologists in Riga. Vilhelms Purvītis and Jānis Valters were the first Latvian artists to take part in local exhibition life. Of special note is their participation at the opening exhibition of the salon of the Riga Art Society (*Kunstverein*) in 1898 where they showed a great number of studies painted in their homeland and they were also to have several solo exhibitions. The young Latvian artists consistently introduced works of the "new" painting to the public. Impressions gained at exhibitions inspired exchanges of ideas on art issues thus encouraging the formation of Latvian art criticism, as well as activating the local art scene. Of the activities in Latvian art mention should be made of the first art exhibition in the province Koknese in 1904. In Koknese as well as Riga in 1910, there was an exhibition by the finally established Latvian Art Society in which almost all the then active Latvian artists took part.

Significant for the popularisation of the new Latvian art were Vilhelms Purvītis' participation in 1901 in international exhibitions in Munich and Vienna and his solo exhibitions in Germany that same year as well as Jānis Valters' participation at the Berlin Secession in 1901 and 1904. The recognition they received in Europe strengthened their positions at home.

From 1910 Purvītis turned to Neo-classicism. In the eyes of the younger generation of artists and the critics, this turn caused Purvītis to be counted among those who recognised the values of the past while the representatives of the Russian avant-garde were considered to be the ones encouraging new explorations. The Riga public had the opportunity of seeing Russian avant-garde in the 1910 "Soyuz Molodyozhi" (Union of Youth) artists' group exhibition, which had been organised at the initiative of Voldemārs Matvejs. The exhibition sparked off a debate in the local press and marked the split of Latvian artists into traditionalists and modernists.

The thematic aspect of landscape painting is analysed in the fourth chapter. The representation of the countryside of the homeland had a significant place in the young Latvian artists' envisaged programme for the formation of a national visual art. They had to look for themes suitable to the nature of Latvia. They found motifs for studies and paintings in the

exploration of nature as well through the exploitation of impulses acquired when studying the European art of their day. Purvītis had the most success in forming the range of themes in landscapes and their popularisation. All the natural motifs in landscape painting of the time can be seen in his works, except only for views of towns.

In Purvītis' *plein air* type of landscapes, nature is most often revealed in a fragmentary view; this afforded the opportunity of bringing what was represented closer to the eye of the viewer and to emphasise the significance of the element of nature that appeared in the frame. In Purvītis' paintings nature is most often depicted during the day but he was also interested in the evening light. Most often he painted scenes of late winter or early spring, paying particular attention to the snow observed in the landscape. On several occasions, the character of the landscape in his works was determined by the waters of the spring thaw. He depicted trees frequently and the manner in which they were depicted is on such a great scale that they may be considered to be a separate theme. In time, the theme of trees independently begun by Purvītis also became important for other Latvian artists. Deciduous trees in early spring landscapes were, of course, painted bare but Purvītis also painted leafy trees, especially the peculiarities of the birch. However, the pioneer of the birch tree theme in Latvian painting was Jānis Lībergs (1862–1933).

Jānis Valters also chose mainly humble and unpretentious motifs for his landscapes but unlike Purvītis, his favourite season was the summer.

Also characteristic of painting at the end of the 19th and beginning of the 20th century was the blurring of the boundaries between genres. We can observe not only the increasing role of landscape in figural works but also the blending of genre and landscape moments and, for example, it has already become difficult to determine the boundaries of these genres in the paintings of Janis Rozentāls.

At the end of the first decade of the 20th century and the beginning of the second, innovations in landscape themes appeared in Latvian painting. We see the hitherto less popular motifs of clouds and marshes (P. Krastiņš), urban scenes (V. Matvejs) and fantastic landscapes (R. Pērle).

Nevertheless, throughout the whole period under review, Latvian landscape painting was dominated by the realistic depiction of the countryside.

Chapter 5 of the book "The classical painting and the painting-study" analyses the existence of both types in the art at the turn of the century. Important for the perception of a work of art is the form the artist has chosen to bring his knowledge and experience of the object represented to the viewer. At the turn of the century this became the study. Purvītis and Valters began to introduce the study at local exhibitions at the end of the 19th century and carried on the practice at the beginning of the 20th century. For example, in Purvītis' first solo exhibition in Riga (1900), there were 100 studies on show but only 13 paintings; in his second show (1904) there were 71 studies and 14 paintings, and in his Berlin exhibition (1901) there were 40 paintings and 40 studies.

We may assume that the new understanding of the importance of the study encouraged the rapid development of the Latvian landscape as well as the increase in exhibition activity. The young Latvian artists were in the main the children of peasants, close to nature from their earliest days. It was easier for them to express their experiences of nature in the study and not in a thematic painting executed according to academic requirements. However, the most important advantage of the study was that a work created in direct contact with nature could go on show in exhibitions.

Works painted by Latvian artists in nature differed from the impressionists' studies of the 1870s. For the impressionist, the image of nature was often only an excuse to evoke the feeling of the flows of light and vibrations in the air. For Latvian artists, on the other hand, the image itself was important and nature was represented as suitably as possible for the specific object and even the concrete place because the study included a notion of the nature of one's homeland. Similarly, we should point out that Purvītis, the most consistent study – painting exponent of the time, paid greater attention to the compositional structure of his works than some of the impressionists.

Examining the work of Purvītis at the turn of the century today, one of the most difficult questions is in which category to place his works, study or painting? Few works survive and the information in catalogues and the

press does not give a definitive answer. It is interesting to note that at the beginning of the 20th century, artists' opinions on what constituted a painting were quite divided. For example, Wassily Kandinsky (1866–1944) thought that only compositions with contemporary interest fitted in the painting category, whereas Maurice Denis (1870–1943) considered that a painting should primarily fulfil decorative functions, where the subject is of no meaning because the artist strives to elicit thought and experience with the coloured surface, the interaction of tones and the harmony of lines. Examining the reviews of Purvītis' work in turn of the century publications and the few works that have survived, we must conclude that the artist had his own notion of what is a painting, and this should be seen as an original compromise between the two opinions mentioned above.

The role of monumental painting and rational thinking gradually increased from the beginning of the 20th century. This meant that paintings reverted to their classical form, that is, an expanded thematic narrative and completeness in the execution. An important time for Purvītis was around 1910 when he produced his most characteristic depictions of spring floods, where the compositional aspect had the upper hand but the artist did not attempt to return to the thematic painting. In the works of this period, Purvītis gave the classical painting the required significance with changes to the type of landscape (turning to the panoramic as opposed to the fragmentary landscape), the formation of the composition (emphasising the tectonics), the character of the landscape (giving precedence to the synthesised landscape over the landscape observed in a specific place). Several other artists (J. Rozentāls, V. Matvejs and others) also materialised their landscapist visions most often in the form of paintings. On the whole, however, and especially in the work of younger artists, the study also retained its importance. The experience of the beginning of the century was echoed in the future development of Latvian landscape painting.

Mood was a very important factor in the interpretation of the landscape at the beginning of the 20th century (Chapter 6 – “The Mood landscape”). The most highly valued quality in landscape painting was a work's emotional content or mood, which the artist expressed not in the subject, but in the use of visual means. The moods of nature were per-

ceived as appropriate to human experiences but human experience as being influenced by nature's changeability. The importance of mood in turn of the century art grew in connection with a new movement, the topicality of the ideas of Symbolism. The symbolists strove to create art that would express some universal ideas while at the same time inspiring an emotional condition that was tied to these ideas.

The scale of interpretation of moods in various countries in the works of various artists differed considerably but a certain uniformity was brought by widespread *fin de siècle* pessimism.

Interestingly, northern (Swedish and Norwegian) art, which at the time saw the emergence of a new, national art, this programme took on, not a dramatised pessimistic but a lyrical, elegiac and meditative character. In the 1890s Berlin became an important ideological centre for Nordic art. The work of masters of the northern school gained considerable recognition in European secessionist circles. In time this art also found popularity among Latvian artists. One of the factors that may have encouraged this was that Latvian national art at the turn of the century was also at the developmental stage and it also felt the influence of Neoromanticism. In the new situation, romantic moods were no longer evoked by the depicted subject itself, but by the painterly execution of the motif. At this time, Latvian landscape painting was ruled by moods ranging from noble tranquillity to lyrical disquiet. Contemplative thoughtfulness appeared in evening, night or moonlit representations influenced, perhaps, by the American painter James Whistler (1834–1903) or the Scottish "Glasgow Boys".

The meditative and sad character of turn of the century art was typical only for this short period and did not feature in future Latvian mood landscapes. The other tendency, the romantically poeticised interpretation of reality, however, seems to have awakened a layer of cognition that resided deep in the subconscious and this view made itself felt right up to the end of the 20th century.

The stylistic features of Latvian art at the turn of the century were determined mainly by Impressionism and Jugendstil (Art Nouveau), which were then the leading styles of art in Europe. In order to understand the character of the art of this period, we must explain how the above-

mentioned styles and other influences came to Latvia. This is dealt with in chapter 7 "Connections", which also describes the local specifics of these imported styles.

Opinions differ on the problems of Impressionism in contemporary art history but there is unanimity on several basic questions. Many researchers consider that Impressionism found its most direct and characteristic form in French art; it revealed its dynamic perception of life and the primacy of its ideas formulated in *plein air* most convincingly in the contributions of the 1870s and 80s, which are regarded as examples of the classical variety of Impressionism.

Initially, Latvian artists were introduced to Impressionism in its so-called "hidden forms" through the works of Russian *plein air* artists and there was little direct contact with classical French Impressionism even up to the end of the 19th century.

This is confirmed by examining the work of the most outstanding Latvian landscape artist at the turn of the century, Vilhelms Purvītis. In his 1897 works, the *plein air* experience gained in Kuindzhi's studio has not been supplemented by impressionistic techniques. From 1898 to 1900 Purvītis was not influenced by Impressionism but by Jugendstil as well as by other representatives of tendencies that denied Impressionism (the Worpswede school, Émile-René Menard of the French "darkness" school). Purvītis only turned to Impressionism after 1900 when it gained critical acclaim at the *Exposition Universelle* and became a fashionable movement in Germany as well as Russia. Moreover, in future years the artist was to create works with the stylistic of both Impressionism and Jugendstil and often crossed from one painting style to the other. In his impressionistic works, Purvītis characteristically depicted nature with all its materiality; light only had the function of lighting and nowhere was it used to diffuse surfaces as can be seen in the works of the classics Impressionism. These properties can also be seen in the work Janis Rozentāls. At the turn of the century, the closest one gets to Impressionism in painting is in the works of Jānis Valters. This proximity turned out to be short-lived as the artist quickly came under the influence of Post-impressionism.

Thus we may conclude that Impressionism did not appear in Latvia as an independent movement. We may, however, speak of Latvian

Impressionism" as an example of the symbiosis of the tenets of Impressionism and Jugendstil. It must be said though, that the Impressionism that came into Latvian art at the beginning of the century indistinctly and in a hidden form without experiencing consequential development, nevertheless preserved its significance as a reserve factor providing creative impulses for future generations of Latvian artists.

In examining the presence of Jugendstil in the visual arts, it is important to agree on the formal characteristics of the style. Some of these general criteria are linearity, sinewy lines, ornamentation, the rhythmicity of form and line, flatness in execution and stylisation as a means to unite the real and the abstract. In Latvian landscape painting the stylisation and ornamentation characteristic of Jugendstil is expressed quite moderately. However, research into the characteristic features of Latvian Jugendstil shows verticality in forms and a pale colouring. We should note though, that the last two criteria alone are insufficient to determine a work's Jugendstil pedigree with complete certainty.

One of the most important properties of Jugendstil in Latvian art was that here, the expressiveness of painting was not replaced by effects created by graphic art and it was not treated the same as painting in oils.

Apart from the formal features mentioned above, Jugendstil is also characterised by the glorification of nature. This coincides with an understanding of the world as a living organism that is constantly changing and forming spontaneously. In Latvian landscape painting this tendency, unconsciously, we think, manifests itself in the themes of the works for example, in the representation of the dynamism of lakes and rivers, and the might of floodwaters

Chapter 8 of the book, "Masters of the landscape", looks at the contribution of individual Latvian artists to landscape painting at the turn of the century. The first are Vilhelms Purvītis, Jānis Valters and Janis Rozentāls, three masters of the older generation who laid the foundations of Latvian painting and who established the landscape genre within it. Noting all their achievements these painters have been given the title of Grand Master.

Vilhelms Purvītis (1872–1945) was the originator of national landscape painting and its future blossoming in the 20th century is difficult to imag-

ine without Purvītis' creative and educational activity. He studied at the St. Petersburg Academy of Art (1890–1897), graduating from prof. Kuindzhi's Landscape Masterclass with a gold medal.

Purvītis also laid the foundation for the subject matter in Latvian landscape painting. In Russia and indeed the whole of Europe at the turn of the century, landscape painting was characterised by a broadening of the range of themes and a varied perception of nature. The most suitable notion for the variations in landscape themes that had come about in this way was considered to be *motif*. In the formation process of a national art in Northern Europe, Russia and Latvia, motifs were looked for and found that were suited to the representation of the specific character of the local nature, the individual interests of the artists and the needs of realism. Drawing inspiration from Russian art (the Kuindzhi school, the influence of Levitan), as well as from wider afield (the Worpswedists, the "dark school", Scottish landscapists, the Finns, Japanese and others), Purvītis could not but be influenced in his choice of motif too; however, he never became a copier of a particular school or author.

Purvītis first gained recognition at the turn of the century with his depictions of snow. In exploring this motif, the author discovered qualities that other artists had missed. His snow was an element tied to the earth forcing him to pay attention to the relief of the snow-covered ground. In this way he revealed the specific characteristics of the locality thus fulfilling one of the tasks of the nascent national painting – the representation of one's native landscape. By using a high horizon in his paintings, Purvītis could vary the surface of the snow through the pictorial attractiveness of plays on light and shadow as well as the falling shadow effects from the bare trees.

Purvītis also found new solutions in another favourite of the 1890s – the diversification of the trees motif. Including trees in his landscapes, Purvītis reveals the character of every tree as true to reality as possible but without becoming pernickety or naturalistic. While mastering the tree motif, Purvītis paid particular attention to the study of the birch. He also put his great talent to use in the depiction of water. Initially he was taken with the motif of a brook in terms of both its calm flow and dynamic currents. Later the artist turned to the representation of spring floods. We

encounter this theme in his art of the 1920s and 30s too and we may regard it as the theme of his life.

Purvītis' early works have a fragmentary nature in the impressionistic sense of the word; the frame seems to include a kind of "cut-out" from the space that stretches beyond the edges of the painting. However, by the early 1920s, this fragment has become a specific part of an element of nature in close-up and thus we can see how this fragmentary nature changed in a short period of time. In future years Purvītis turned to broader, synthesised depictions of nature with panoramic qualities.

At the threshold of the 1920s, Purvītis had turned to the sequential depiction of spring and these works formed a unique series. As we know, the desire that came from Impressionism to represent the constantly changing face of nature was realised in the form of series. Several artists produced series in Russia at the end of the 19th century – Kuindzhi, Nesterov, Grabar. Perhaps it was these that inspired Purvītis but whereas the impressionists captured the changes created by daylight in their series, Purvītis immortalised the physical processes that took place during spring.

An important aspect in understanding the art of Purvītis is an evaluation of the emotional content in his works. At the end of the 19th and at the beginning of the 20th century, his landscapes are characterised by moderate variations in the lyrical nuances – from gentle sadness to subdued joy. A few years later though, we see the appearance of dramatic moods, which may be in connection with the revolutionary events of 1905–1907 in Latvia as well as with the dramatic moods that dominated European contemporary art. Bearing in mind that spring floods bring not only fertility but also destruction, it must be said that Purvītis' cultivation of this theme was most suited to the revelation of these emotions. It should be noted that Purvītis was the first Latvian landscape artist to include dramatic feelings in the emotional spectrum of the interpretation of a landscape.

Compositional rhythm is very important in the structure of Purvītis' works. It is possible that he first realised the importance of this element of form having seen Japanese art. However, in his search for rhythmicity, we cannot exclude the importance of "memories of the past". In his early works, rhythm manifests itself in the metric repetition of identical elements, one of the simplest techniques in rhythmicity. However, in the epic

works of 1910, rhythm is revealed in a more complicated way as if the contrasting elements and the caesuras between them are calling to each other. If, at the beginning of the 20th century Purvītis mainly emphasised the “minor” rhythm, i.e. the significance of the rhythm created by small objects, then between 1910 and 1920 he was taken with “major” rhythms. These introduced horizontal plans into the painting enriched by vertical bands of the observed objects and with diagonals and curved lines entwined between the bands. The artist took full advantage of the possibilities of what rhythm could give to a painting and it seems that art historian Jānis Siliņš was right when he concluded that Purvītis had become the most outstanding master of rhythm in Latvian painting.

From the very beginning Purvītis had the ability to see the full variety of the nuances of colour and include it in the structure of a painting. In this way not only did the range of colours in the work correspond with reality but he also achieved their symphonic polyphony. Between 1910 and 1920 Purvītis’ works become more decorative, individual elements of nature were simplified and stylised while retaining the closeness of the colours to nature.

Already in the 1890s, Jugendstil theoreticians introduced the concept of “sound” to describe an abstract element of form – the language of lines and colours, which, according to the theory, can provide a similar experience to that of the effect of music. Purvītis’ works also have their own sound – harsh and hymnic. It would seem that it was because of this original sound that his works gained recognition in international exhibitions, as they did not become lost among thematically and formally similar works by other authors. In a way artist and critic Jūlijs Madernieks has confirmed this in his memoirs about Purvītis’ first exhibition in Riga in 1900 when “there were people who went to the exhibition as if they were going to church”.

Jānis Valters’ (1869–1932) representations of nature are characterised by human warmth and a sense of the everyday. In Latvian painting at the turn of the century, Valters’ work comes closest to the emotional *plein air* like demands of the “new landscape”.

Valters studied at the St. Petersburg Academy of Art (1889–1897), graduating from the studio of genre painter Vladimir Makovsky as a qualified

genre painter. He then returned to his native Jelgava. He painted, participated in exhibitions (abroad too), had several solo exhibitions (Jelgava 1902 and 1904); he ran a painting studio and read lectures on art. From 1906 he lived in Germany (Dresden and later Berlin) under the name of Johann Walter-Kurau.

If Purvītis' early work was characterised by quite a wide range of influences, then Valters' initially found inspiration only in the work of the German and Nordic painters that were close to him, using their work as impulses for his own compositions.

Valters had a nuanced vision of colour, his contemporaries considered him the most sensitive colourist of his generation. A typical feature of his works is that the local colour selected for every object, while basically retaining the specifics determined by natural conditions, is at the same time subservient to the necessary changes in the overall tone of the painting. With fully mastered colouristic means, Valters could reveal a spark of beauty in the most humble of nature's corners.

We may assume that a significant role in the formation of Valters' views was played by Symbolism related literature where music, thanks to its ability to express human experience in the most convincing way, was recognised as the most important art form. Valters once said that when he painted, he always tried to subordinate the diversity of the details to the "greater general tone", because otherwise, "there is a mottled result and the tone does not appear. It is similar in music; a simple sequence of musical tones does not make a *cantilena* if they are not internally tied to some spiritual moment". Several of Valters' works attest to his interest in the interpretations of musical moments introduced by James Whistler (1834–1903).

The artist often included human figures in his landscapes. Characteristically, these figures not only complement the view of nature but to a large extent, they also determine the mood of the landscape ("Swimming Boys", "The Lonely Traveller").

Valters' "clean landscapes" were mainly studies. Some of them were done so that the impressions captured outdoors could later be used as the raw material for larger format paintings. Other studies were used expressly to immortalise these impressions without the compositional corrections

that Purvītis would employ in his paintings-studies. Unlike Purvītis, for Valters the most important thing was not the characterisation of the individual properties of an object but the mood, the pictorial impression of the landscape.

One of Valters' most significant contributions to the translation of natural motifs was the revelation of the poetic expressiveness of tree trunks. He would often use close-ups to reveal the "language" of the trunks of young trees, birch for example, involving the viewer in an original dialogue with an object from nature. It should also be mentioned that this uniform execution of motifs in Valters' painting is varied and nuanced. He did not only paint individual birches but he also introduced into Latvian art the motif of close up birch thickets, painting them from the inside, unlike Purvītis, who would often show them from a distance.

At the turn of the century, Valters' painting also displays an interest in decorativeness. Around 1904 his works show abstractions of colour and line that seem to serve as the platform from which in future years, when he was already in Germany, the contributions of his Expressionism period were launched.

Janis Rozentāls' (1866–1916) contribution to the formation of Latvian national art is equal to that of Purvītis. However, he worked less in pure landscape and more often he included views of nature in genre works. His landscape painting is characterised by concreteness, an objective perception of nature and optimism. He revealed his native countryside in its everyday aspects which differed sharply from the harsh poetry of Purvītis' landscapes and Valters' elegiac lyricism.

Rozentāls is also a graduate of Makovsky's genre painting studio at the St. Petersburg Academy of Art where he studied from 1888 to 1894. Like Purvītis and other of his peers, he also regarded work on the establishment of professional Latvian visual art as his social and artistic mission. He realised this mission by painting and teaching as well as by writing on art issues and publishing in the Latvian press.

In his early period at the end of the 19th century, elements from nature appeared mainly in paintings of a thematic character. The few early landscapes are somewhat dark, with accents on chiaroscuro contrasts evoking more of a romantic than an objectively concrete notion of the object rep-

resented. The depiction of the landscape with the light sunniness that came from *plein air* painting, characteristic of Rozentāls' art, only appeared in the first decade of the 19th century. Until then his works, dominated by a panoramic quality, were more varied in the perception of reality but more classical in their compositional structure than in his early period. His paintings with themes related to Symbolism also included landscape motifs. Here, Rozentāls created appropriate surroundings for mythological beings, using impressions gained from studies of nature whose interpretation depended on the character of the specific painting.

Rozentāls did not become involved in the turn of the century desire to re-evaluate the tasks in dimension, space and plane when the plane neutralise the space in art works but the arrangement of lines and areas of colour took on the meaning of an independent task. After the turn of the century too, Rozentāls' landscape painting on the whole has the characteristic tendency of realistic landscapists not to refrain from the creation of an illusion of depth. He accepted the type of composition typical of the Russian school of classical realism that strove to erase the borderline between the painting and its viewer. In this case it is as if the viewer is being led into a corner of the nature being depicted; the essence of the painting is revealed when the motif represented is joined by the viewer's personally felt "reading" of the motif

The nature of 20th century art, including landscape painting, was, to a large extent determined by the activities of the younger generation of artists. On the whole, their work was more adventurous than that of their predecessors but their fate was, in a certain sense, similar; for various reasons (mainly because of untimely death) none of them managed to realise their talents in the visual arts to the full.

This period was marked by contradictory tendencies in society – hope and disappointment, courageous efforts and sickly fatigue but in the world of art – discoveries and disappointment in the legacy of the past, diversity in artistic impressions to the point of contradiction. The previously mentioned great masters (Purvītis, Valters and Rozentāls) had all studied in St. Petersburg, which also determined a certain commonality in the direction of their work. The younger generation followed a different path. Most often they received their initial training in art in Riga at

Venjamins Blūms' (1861–1919) School of Drawing and Painting (henceforth the Blūms school). The artists went on to develop looking back, to a greater or lesser degree, at the work of Purvītis in his pre-Impressionism period. Those electing to further their education usually went on to the Baron Stiglitz Central School of Technical Drawing in St. Petersburg and less often to the Academy of Art. They also came into contact with the innovations of Expressionism, Fauvism and Cubism mainly through the Russian avant-garde artists. Some of the artists of this new generation are mentioned below.

Pēteris Kalve (1882–1913) attended the Blūms School and went on to study firstly under Purvītis, then with Jūliuss Klevers (1850–1924), a popular landscapist in the Baltic. For a short time he was at the Lovis Korinth (1858–1925) studio in Berlin and was influenced by Walter Lestikow (1865–1908). Kalve searched in vain for a master of the landscape he could follow. Not having developed his own individual style to the full, Kalve usually expressed his love for the nature of his homeland in the vision of masters he had come to know. His most convincing work was done in direct contact with nature and they are marked by simplicity and lyricalness. In his decorative works influenced by the interests of the age, we can, from time to time, observe an element of artificiality. The most interesting of Kalve's works are his distinctively masterful pen drawings.

In his painting at the turn of the century, *Aleksandrs Štrāls* (1879–1947) had kept to the traditions shaped by the masters of the older generation. His landscapes seem to have been elegiacally and impressionistically toned, attesting to the author's faith in the realism cultivated by the *plein air* school.

As a creative personality painter and author *Jānis Jaunsudrabiņš* (1877–1962) developed in the atmosphere of co-operation between artists, writers and musicians, characteristic of the age. He went to the Blūms School, studied further in Germany but gained his greatest artistic experience in Munich studying the work of Italian painter Giovanni Segantini (1858–1899). Working for much of the time in nature, he came to an independent understanding of *plein air* painting that fitted his creative needs. Although he enriched his restrained palette influenced by the Blūms School with brighter colours, painting was never to be his main

occupation. Jaunsudrabiņš was accomplished in the graphic illustration of books and line drawing, and provided the original illustrations for his collection of childhood memories "The White Book".

Voldemārs Zeltiņš (1879–1909) was passionate about the art of Purvītis and for that reason was expelled from the Blūms School. He was also influenced by Isaak Levitan and Mikhail Vrubel. Although little of his work survives, his legacy belongs to the acme of Latvian art of the time. Most often the artist painted landscapes in the form of studies, choosing unusual views for common objects. He also strove to defend the importance of the study form theoretically. Since 1904 he painted with thick, large strokes using the palette knife and heightening the power of the colours. Characteristically Zeltiņš always sensed the plastic structure of what he was painting and adapted the strokes of the knife accordingly. Zeltiņš' style may be regarded as rustication of the type of painting employed by the impressionists.

Voldemārs Matvejs (1877–1914) was the most radical of the Latvian modernists at the beginning of the century. His greatest contribution to Latvian art was his theoretical writings published under the pseudonym of Vladimir Markov.

Having attended the Blūms School, in 1905 he went on to study at the St. Petersburg Academy of Art staying there right until his untimely death in 1914. He joined the St. Petersburg group of young artists "Soyuz Molodyozhi" (Union of Youth) that was radically opposed to classical art.

Matvejs' painting was not monolithic. He wavered between old skills in the understanding of colour and the demands of modern art to accent or even deform the objectivity of what was being depicted. His studies of 1906–1907 with their themes of country life show a certain kinship with the robustness in the works of Mikhail Larionov (1881–1964).

Matvejs also turned to Symbolism. "Olden Days" (1908–1909) is one of the most typical examples of the manifestation of the moods of Symbolism of the time in Latvian painting. In this painting we see a ring of uniformly stylised figures dancing in a hollow encircled by trees. The symbolic meaning of the work is revealed with the help of the light colouring and landscape elements. We recognise the trees as oaks, and in

Latvian folklore tradition oaks are associated with notions of steadfastness and eternity. Here they express the author's faith in the future of the Latvian nation.

Between 1910 and 1920 Matvejs introduced the urban theme into Latvian landscape painting. With a *plein air* approach, his views of St. Petersburg, captured in a greyish tonality, evoke elegiac moods unusual for a city. In Paris he was taken by the picturesque views of Montmartre and his interpretation with the object forms diffusing into the atmosphere was a stark contrast to the Montmartre landscapes of Maurice Utrillo (1883–1955).

The activities of Matvejs were an important factor in the evolution of Latvian art from a *plein air* impressionistic concept to solutions of a constructivist character.

Pēteris Krastiņš (1882–1942) was another pupil of the Blūms School who went on to specialise in stage design at the Stiglitz School in St. Petersburg (1901–1907). He also studied further abroad (Paris, Rome, Florence and elsewhere). His creative work was tragically cut short before the First World War because of severe mental illness.

Krastiņš' landscapes most often took the form of small, unusually interpreted studies and coloured drawings. While other young Latvian artists were mainly very concrete in their perception of life, Krastiņš was closer to Symbolism. His landscapes featuring marshes, forests and clouds are not portrait like depictions of specific places but the conveyors of the author's nostalgic and estranged feelings, sad and laconic.

Rūdolfs Pērle (1875–1917) was a one-off in Latvian painting. Although he studied at the Stiglitz School (1897–1905), he worked for a living and only painted in his free time. After 1915 Pērle turned to motifs found in the world of symbols, where landscape elements had an important place. His works show influences from Konstantin Bogayevsky (1872–1943) and Mikalojus Čiurlionis (1875–1941). In Pērle's compositions attention has been turned to the earth and its features – mountains, rocks, caves, ravines. The world he painted was neither real nor completely fantastic; it was ruled by twilight and not by the light of day or night. In comparison with Čiurlionis's light visions, the emotional content in Pērle's works was mainly dominated by despair.

At the end of the book the author has collated her conclusions from her research.

The interpretation of the natural elements of earth and sky in Latvian landscape painting at the turn of the century characteristically differs from generally accepted landscape painting. It was traditional in European painting to accent the representation of the sky, although it must be said that the impressionists and the post-impressionists and their followers had already begun to pay attention to the earth. Latvian artists, on the other hand, mainly painted landscapes with a high horizon devoting most of the canvas and therefore more attention to the earth. Where the earth in impressionist painting was changed so much by the light that it seemed to have lost its materiality, for the post-impressionists the variedly transformed depiction of the earth was equal to other elements of the painting. However, in Latvian painting the earth, represented concretely and directly, was the determining and effective factor in the landscape. In painting the earth, the paint is often applied so thickly and the brush strokes are so robust, that the weight of the earth is sensed not only visually but also physically. Taking into account that in the Latvian mentality, the earth image is identified with the image of the nursing mother, then we may regard this rusticated depiction of the earth as an attribute of the national school that was preserved in the painting of the 1920s and 30s too.

With regard to painting the sky too, the Latvian landscape differs from the impressionists and the masters of the Russian school of realism. Even on those rare occasions when the sky or its clouds have been given most of the canvas, they have been painted with a tendency to accent the materiality that came from depictions of the earth, thus discounting the notion of the sky as an ethereal sphere.

In turn of the century Latvian painting, including the landscape, the light is only an element that provides the lighting; it participates in creating the mood, but it is never given the function of transforming the image of nature.

The Latvian mentality is typically restrained with regard to the symbolic perception of the elements of nature. Satisfied with their impressions of nature gained by visual means, Latvian artists did not try to explore the mystical core of its essence and neither did they philosophise on cosmic

themes. The few symbolic landscapes are rare exceptions in Latvian landscape painting at the turn of the century.

If the above-mentioned specifics of depiction may be considered to be rooted in folklore or even in the artists' subconscious tendencies, then in the field of mood, the origins seem to lie in the specifics of the nearest times for example, in Neo-romanticism. The Latvian landscape is peculiar in that the everyday is never revealed in its prosaic aspect but in a poetised and romanticised perception. In the broad range of moods, we see joy in the beauty of nature, excitement being faced with the manifestations of its originality, the feeling of nature's uniqueness; sometimes there are also harsher and even secretive reflections of nature's elements.

Characteristically, Latvian artists did not introduce the variety of moods, including the intonation of sadness (typical of the age) as the message of a distressed soul but they found these moods in nature itself.

The attributes of the national school can also be seen in decorative manifestations. The appearance of decorativeness in Latvia is tied to the rejuvenation of folk art encouraged by Jugendstil. Folk art, although not completely understood, gave many of the arrangements of elements seen in works of the time a unique intonation. The ornamental placement of large and small surfaces, the structural and emotional expressiveness of the horizontal and vertical elements and the linear and rhythmic harmony of all the elements are qualities that can be ascribed not only to Purvītis' landscapes of the first decade of the 20th century, they can also be seen in the works of younger artists of the time. Individual elements such as generalised tree trunks, when repeated, created the envisaged rhythmic sound. Moreover, this repetition is organised with a sophisticated understanding of the emotional effectiveness of symmetry and asymmetry that can only be found in the tonal sequences of folk songs.

In analysing the manifestation of decorativeness, attention must be paid to the significance of colour and the values of colour. Latvian artists' interest in the decorative combinations of areas of colour was always subordinate to the landscape objective, which also determined the way the colours were used. During this period, Latvian artists noticeably did not use pure pigments when reflecting the richness of colours observed in nature.

From their very first independent steps in painting, Latvian artists showed themselves to be typical colourists, the most refined adepts of the possibilities with colour, and this was no accident. The Latvian *dainas* (folk songs) and the ornamentation of the folk costumes are proof that the ancient Latvians were gifted with the sensitive eye needed by the colourist; already two, three thousand years ago they could distinguish between seven chromatic and four achromatic colours. They were able to make use of this language of colours both in the verbal expression of their ethical values as well as in the ornament of their applied art.

We must agree with the opinion of writer Hugo Vītols (1900–1976) that in the Latvian mind, a colour is not just a colour; it has more than aesthetic meaning. In the Latvian understanding, colour, especially the neutral colour of white, has some secretive, organic connection with the value of life, with ethics, morals, with godliness – in other words, the Latvian perception does not distinguish between art and life, colour and meaning, form and content.

This in turn allows us to understand that the decorativeness realised in terms of colour, so brilliantly seen in Purvītis' finest works and the contributions of his contemporaries, was not a product of the fashion of the early 20th century. It was however, an attribute of the formal language of painting that had developed in the national school. This is why it could also develop further in the works of artists in the 1920s and 30s as well as in the 60s. This is further confirmation, if such were needed, that colourism can be justifiably regarded as a constant characteristic of the Latvian national school.

LIST OF IMAGES

1. Kārlis Hūns. The Forests of Latvia. 1872. Crayon on paper. 26.9x43.2. State Museum of Art.
2. Jūlijs Feders. Koknese Castle Ruins. ca. 1904. Oil on canvas. 31.5x48. State Museum of Art.
3. View of the Latvian ethnographic exhibition in Riga, 1896. Published in "Austrums". – 1896. – Nr.10.
4. Vilhelms Purvītis. The Last Snow. (Spring Landscape). 1898. Oil on canvas. 102.5x144. Russian Museum, St. Petersburg.
5. Vilhelms Purvītis. A Day in March. ca. 1903.*
6. Jānis Valters. Jūrmala. 1900. Oil on canvas. 41.8x55. State Museum of Art.
7. Janis Rozentāls. By a Stream. 1901. Oil on canvas. 59x44. State Museum of Art.
8. Pēteris Kalve. Spring. 1907. Pastel on paper. 70x99.5. State Museum of Art.
9. Pēteris Krastiņš. Clouds Over Houses. ca. 1905-1907. Pastel on paper. 21.5x29. State Museum of Art.
10. Vilhelms Purvītis. The Last Rays. 1897.*
11. Hugo Vogeler. Spring. 1898. Worpsvede, Germany, private collection*
12. Vilhelms Purvītis. Silence of the Countryside. 1897–1898. Oil on canvas. 68.3x92.5. State Museum of Art.
13. Vilhelms Purvītis. Spring. ca. 1897. Oil on canvas. 96x80.*
14. Vilhelms Purvītis. Mill by the Māra Pond. ca. 1898. Oil on canvas and cardboard. 49.4x34.7. State Museum of Art.
15. Jānis Valters. The Lonely Traveller. ca. 1904. Oil on canvas and cardboard. 70x86. State Museum of Art.
16. Vilhelms Purvītis. Northern Night. ca. 1901. Oil on canvas. 108x85.*
17. Vilhelms Purvītis. Adagio. 1898. Oil on canvas. 103x92. *
18. James Whistler. Nocturne in Blue and Green. 1871. Chelsea*
19. Vilhelms Purvītis. Night of the Moon. ca. 1909. Oil on cardboard. 39x57. State Museum of Art.
20. Jānis Valters. Mēnesnīca. Beginning of the 20th C. Oil on wood. 38x56. State Museum of Art.
21. Vilhelms Purvītis. Willows on a Winter Night. ca. 1903–1904. *
22. Laimdots Mūrnieks. Trees and the Red Sun. 1967.*

23. Vilhelms Purvītis. Blossoming Chestnuts. ca. 1908. Oil on canvas and cardboard. 34.7x53.7. State Museum of Art.
24. Jānis Valters. Swimming Boys. ca. 1900. Oil on canvas and cardboard. 36x45. State Museum of Art.
25. Vilhelms Purvītis. Pine Trees on the Seashore. ca. 1903.*
26. Vilhelms Purvītis. Early Spring. ca. 1910. Oil on canvas. 125x103.*
27. Vilhelms Purvītis. Kurzeme. Mural in the vestibule of the Riga City Art Museum. 1907-1908
28. Janis Rozentāls. Saga. 1899. Oil on canvas. 97x67. State Museum of Art.
29. F.Erlers. Edda. ca. 1900.*
30. Aleksandrs Romans. Landscape with Horseman. ca. 1910. Oil on canvas. 85x105.5. State Museum of Art.
31. Claude Monet. Snow at Argenteuil. ca. 1875.*
32. Vilhelms Purvītis. Winter Evening. 1896. Oil on canvas. 113x171. State Museum of Art.
33. Vilhelms Purvītis. Winter Landscape (March Evening). ca. 1900. Oil on canvas. 101.5x143.7. State Museum of Art.
34. Vilhelms Purvītis. Viesturs Garden (Imperial Garden). ca. 1910. Oil on canvas. 53.8x36.4. State Museum of Art.
35. Vilhelms Purvītis. Evening. ca. 1910. Oil on canvas. 100.3x142.2. Private collection.
36. Vilhelms Purvītis. Early Spring. 1896.*
37. Isaak Levitan. Spring. The last Snow. 1895.*
38. Jūlijs Feders. Fishermen's Nest. 1886. Oil on canvas. 142.5x81. State Museum of Art.
39. Vilhelms Purvītis. The Brook (Evening). ca. 1897-1898. *
40. Hugo Basedow. The Brook at Silta. ca. 1891. *
41. Otto Modersohn. Storm on the Marsh. 1895. Oil on canvas. 79x122. Bielefeld*
42. Vilhelms Purvītis. Spring Waters. (Maestoso). ca. 1910. Oil on canvas. 102.5x144. State Museum of Art.
43. Vilhelms Purvītis. Flood Waters. ca. 1910-1911.*
44. Walter Leistikow. A Lake at Grunewald. 1895. National Gallery, Berlin.*
45. Vilhelms Purvītis. Spring Waters. 1911. Oil on canvas and cardboard. 40.7x60.5. State Museum of Art.
46. Jānis Valters. Peasant Girl. ca. 1900. Oil on canvas. 83x98. State Museum of Art.
47. Fernand Khnopff. Picture of a Woman. 1898. Lithograph*
48. Edvard Munch. Summer Night. Voice. ca. 1893.*
49. Jānis Valters. Ducks. 1898. Oil on canvas. 103x111. State Museum of Art.
50. Jānis Valters. Lilly Pads. ca. 1898. Oil on canvas. 44.7x35. State Museum of Art.
51. Jānis Valters. Landscape with Four Trees. Oil on canvas. 33x40.*
52. Jānis Valters. Landscape. ca. 1904. Oil on canvas. 103x125. State Museum of Art.

53. Jānis Valters. Birch Grove. ca. 1903. Oil on canvas. 81x103. State Museum of Art.
54. Gustav Klimt. Beech Grove. Dresden Art Gallery.*
55. Janis Rozentāls. Country House. 1909. Oil on canvas and cardboard. 44x70. State Museum of Art.
56. Janis Rozentāls. Early Spring in Kurzeme. 1909. Oil on canvas. 67x95. State Museum of Art.
57. Janis Rozentāls. Summer by the River. 1913. Oil on canvas. 68x100. State Museum of Art.
58. Janis Rozentāls. Landscape with Stones. ca. 1906. Oil on canvas and cardboard. 35x50.8. State Museum of Art.
59. Janis Rozentāls. Sun Maidens. 1912. Pastel on paper. 46.5x62.5. State Museum of Art.
60. Pēteris Kalve. The Lake. 1910. Oil on canvas. 70x100. State Museum of Art.
61. Voldemārs Zeltiņš. Landscape. ca. 1904. Oil on canvas. 55x73. State Museum of Art.
62. Voldemārs Zeltiņš. Birch Trees. Study. Oil on canvas and cardboard. 45.8x35.8. State Museum of Art.
63. Voldemārs Zeltiņš. Šiauliai Study. Oil on canvas. 18x24.5. State Museum of Art.
64. Voldemārs Matvejs. Mushroom Pickers. ca. 1906. Oil on canvas. 72.5x50. State Museum of Art.
65. Voldemārs Matvejs. Montmartre. 1912. Oil on canvas. 138x227. State Museum of Art.
66. Maurice Utrillo. Montmartre. ca. 1912. Private collection, Paris*
67. Voldemārs Matvejs. View of St. Petersburg. 1911. Oil on canvas. 74x83. State Museum of Art.
68. Voldemārs Matvejs. Old Times. (World). 1908–1909. Oil on canvas. 80.5x144. State Museum of Art.
69. Pēteris Krastiņš. Pine and Birch Trees (In the Marsh). ca. 1905–1907. Water-colour on paper. 21.7x29. State Museum of Art.
70. Pēteris Krastiņš. A Lonely Tree. ca. 1905–1907. Pastel on paper. 20.5x29.2. State Museum of Art.
71. Pēteris Krastiņš. In the Marsh. ca. 1905–1907. Watercolour on paper. 21.7x29. State Museum of Art.
72. Rūdolfs Pērle. The Sun Late in the Evening... 1915–1916. Oil on canvas. 69x104. State Museum of Art.
73. Rūdolfs Pērle. The Path of Life. 1916. Oil on canvas. 68x70. State Museum of Art.
74. Mīkalojus Čiurlionis. Funeral Procession. Symphony. 1903.*

Dimensions given in centimetres.

Watercolour on paper

* the available information is incomplete.

Tatjana Kačalova

LATVIAN LANDSCAPE PAINTING
(1890–1915)

“Zinātne” Publishers

Rīga 2004

In Latvian

Tatjana Kačalova

LATVIEŠU AINAVU GLEZNICĪBA
GADSIMTU MIJĀ
(1890–1915)

Izdevniecība “Zinātne”, Akadēmijas laukums 1,
Rīga, LV-1050. Izdevējdarbības licence nr. 2-0250.

Iespiesta a/s “Preses nams”,
Balasta dambis 3, Rīga, LV-1081.

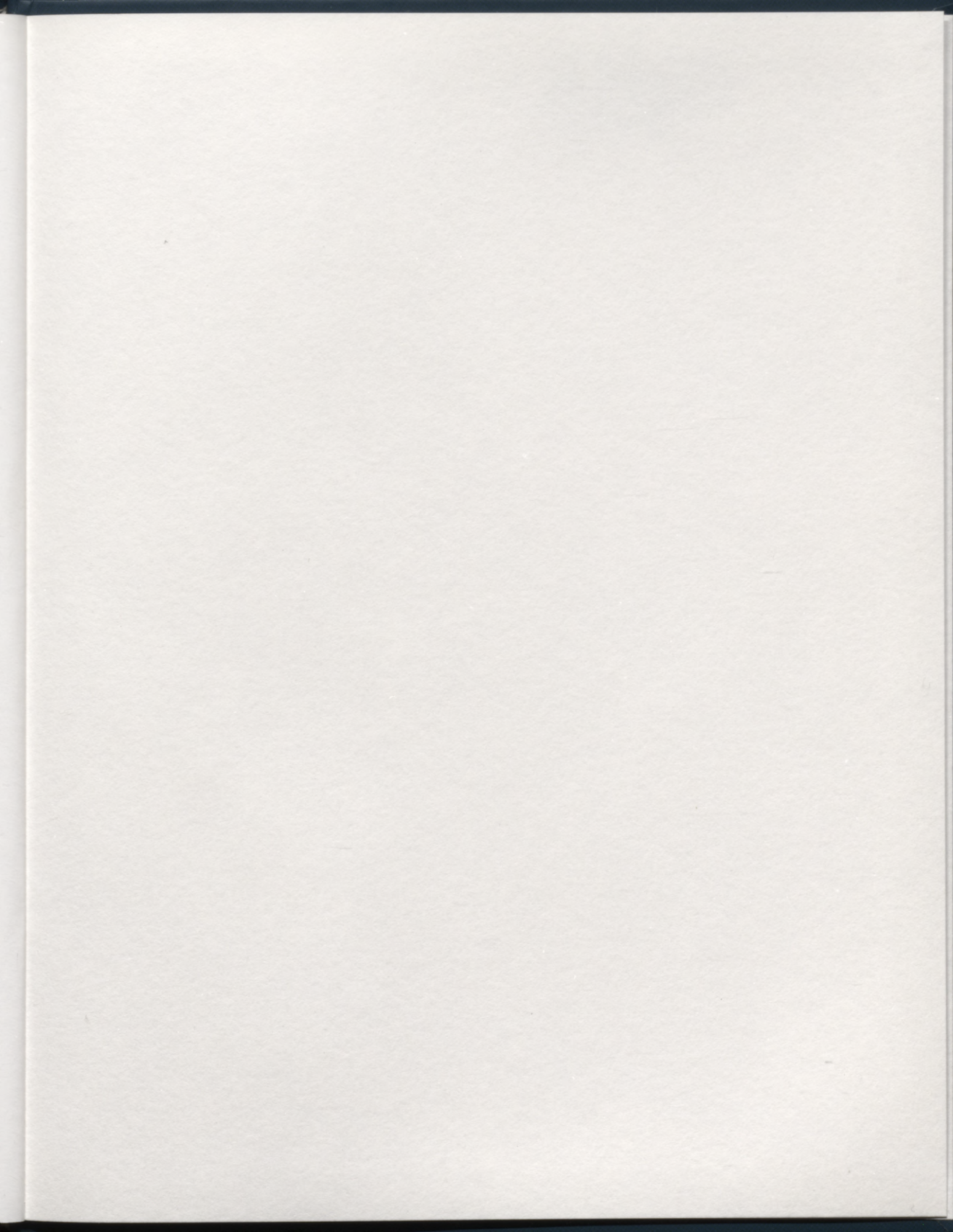
Kačalova T.

La 802 Latviešu ainavu glezniecība gadsimtu mijā (1890–1915). – R.: Zinātne,
2004. – 212 lpp.: il.

ISBN 9984-698-81-5

Mākslas zinātnieces profesores Tatjanas Kačalovas apcerējums par vienu no populārākajām pasaules mākslas tēmām – ainavu un šī žanra attīstību gadsimtu mijā Latvijā. Apskatu papildina vadošo ainavu gleznotāju daiļrades raksturojums un plašs kopsavilkums angļu valodā.

UDK 75(474.3) “1890/1915”



LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0307094683

2004-4
L 277



Dabas ainu daudzveidība –
tā ir patiesa un brīnumaina zinība,
kam nodoties.

Pols Sezans



ISBN 9984-698-81-5



9 789984 698816